LES OBJETS LIBRES

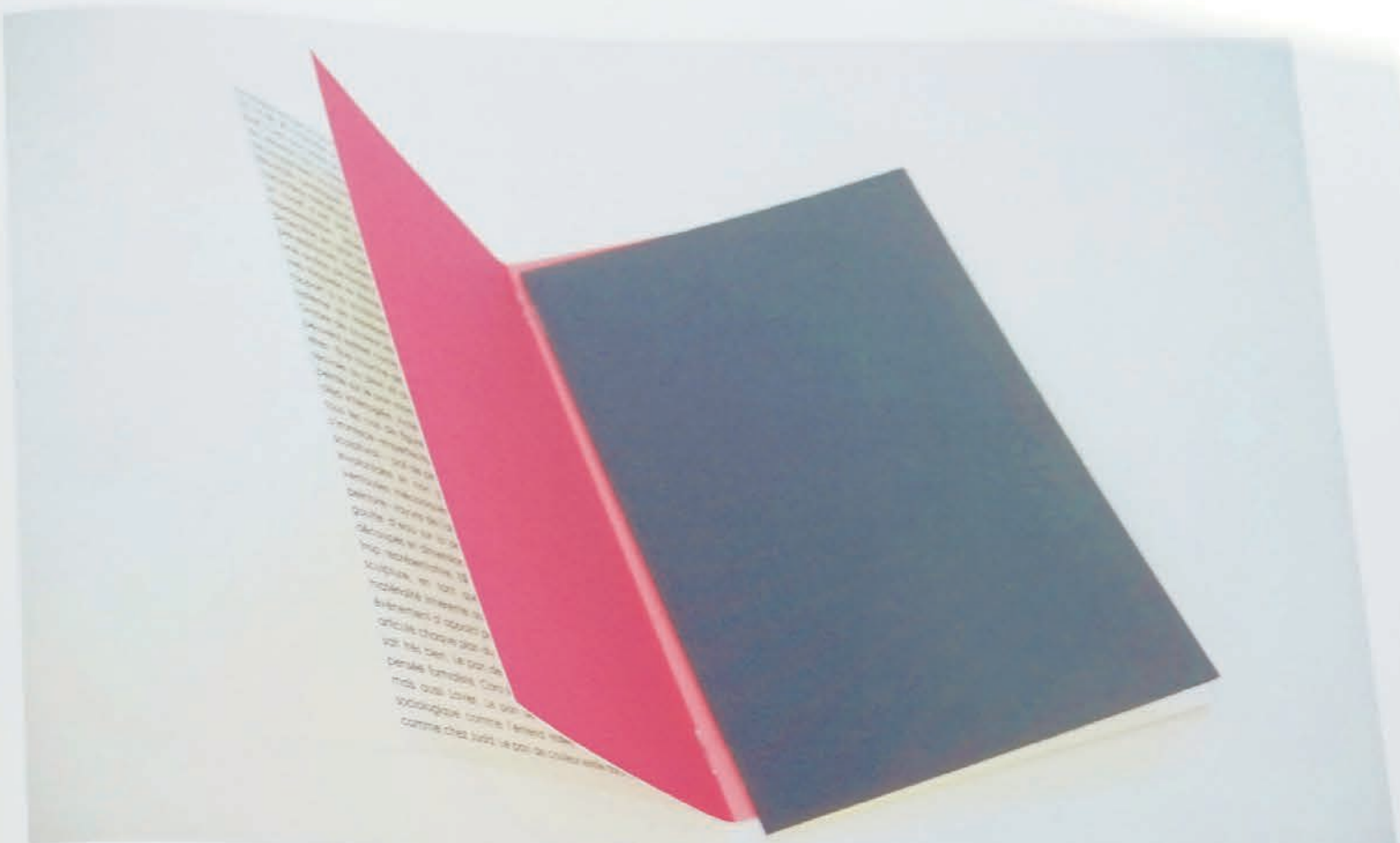
no

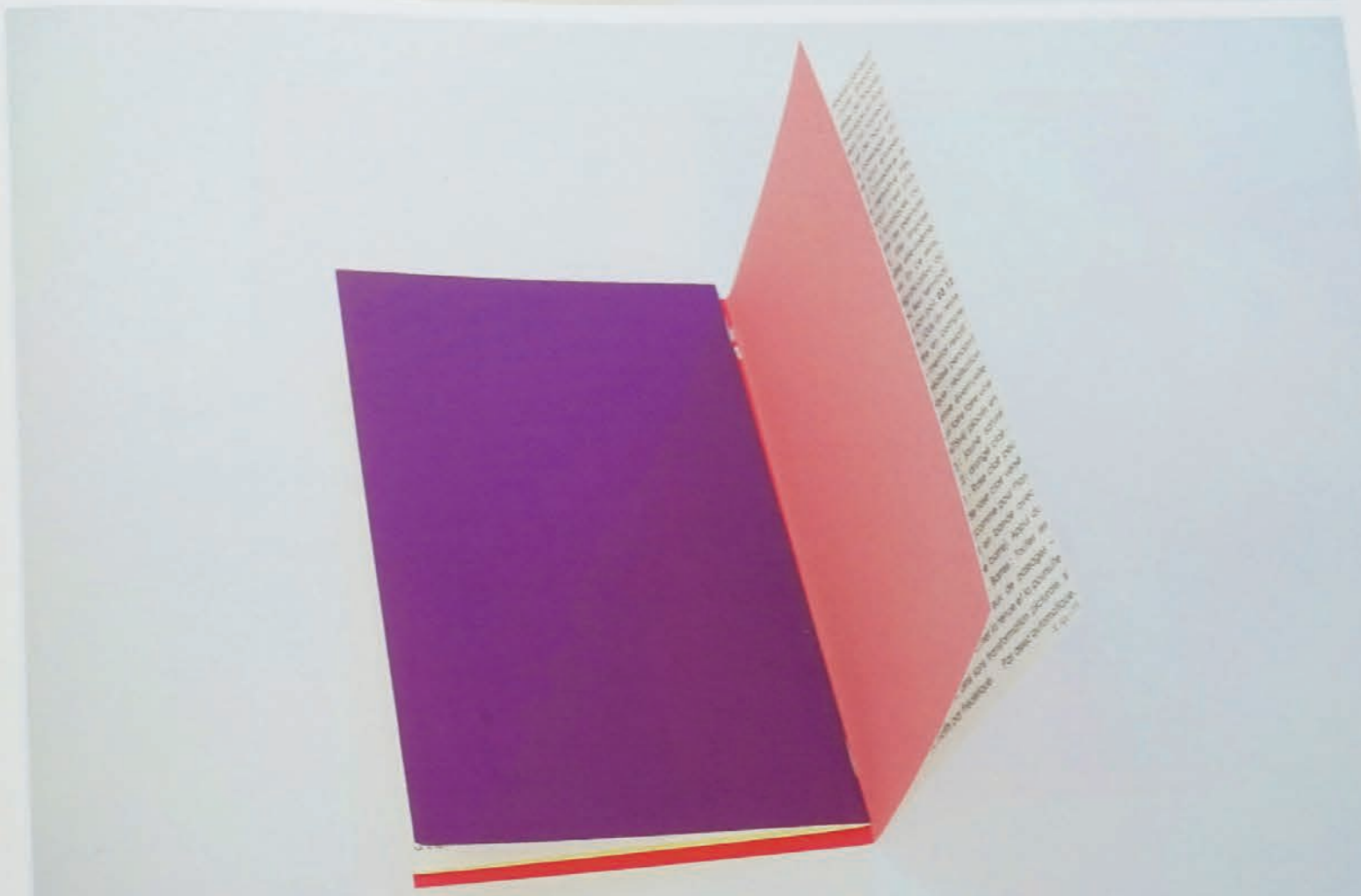
LES OBJETS LIBRES

7_6
Journal du 11.11.2001 au 30.04.2002, impression spéciale, tirage limité à 50 exemplaires, 18,6x12,3 cm, Montpellier, en coédition avec la galerie le Préau, mai 2002, 16 pages.









La création comme expérience scientifique (voir et prendre)

Il est apparu dans ces lignes, de façon régulière, un principe de rapprochement entre l'esprit des sciences dites "exactes" et des sciences "humaines". Nous verrons, dans la troisième partie, combien cette proximité déplace le statut des objets et la manière de les considérer à partir de la suite de gestes qu'elle induit. Ceci opère dans l'œuvre de Duchamp, bien entendu, un peu à la manière de l'artiste qui joue à endosser la figure du physicien. La rigueur est trompeuse, tout comme les préjugés sur les sciences. Il est un pan de la recherche sur lequel nous aurons à revenir dans les années à venir, qui consiste à étudier la force de l'imaginaire scientifique bachelardien auquel notre maîtrise (ancienne école) avait dédié une partie de son essai. Les deux versants bachelardiens, littéraires (poétique) et épistémologique (sur ce qui fonde la raison scientifique), sont fondamentaux. Etienne Klein, dans *Eureka*, souligne combien la pensée scientifique fait, elle aussi, appel à l'imagination et que, sous couvert de la pensée bachelardienne, l'une comme l'autre ne se satisfont pas des évidences. Klein dit qu'« Einstein a parlé d'un "combat personnel" avec les concepts, d'une véritable lutte physique. Imaginer peut littéralement causer les os du cerveau (d'ailleurs, imaginer a pour anagramme migraine"...) » Les artistes n'oublient pas que la science est hermétique, non pas parce qu'on n'y comprend rien (même si ça lui donne un pouvoir d'imagination remarquable), mais parce qu'il reste toujours une part d'inexplicable. Einstein a déclaré en 1932, « Ce que l'être humain peut connaître de plus beau et de plus profond, c'est le sentiment de mystérieux. Il est au fondement de la religion et de toute recherche approfondie dans l'art et dans la science". » Ni Duchamp, ni même Brancusi (qui possédait également dans sa bibliothèque plusieurs ouvrages scientifiques et techniques, dont ceux de Poincaré), ni Dupuy, ni tous les artistes qu'on a pu approcher (Molina, Mont, Deacon, Orozco, Duprat, Soriano, etc.) ne sont indifférents à cette force d'imagination des sciences et de la matière observée. Elle suscite la curiosité. Nous travaillons actuellement sur les suites contemporaines des projections des sciences dans le domaine de l'art, en particulier à l'appui des travaux d'Evariste Richer et Raphael Hefti.

34 Etienne Klein, *Eureka*, Paris, Manuscrit, 2013, p.29.

35 Albert Einstein, profession de foi enregistrée sur disque au profit de la ligue allemande des droits de l'homme en 1932, cité dans Douglas Gordon, Paris, Gallimard, 2008, p.141.



Evariste Richer, Le Blanc des yeux de Magellan, 2013, 18 photographies de 100x100 cm

Science et art ont en commun trois mots qui se combinent à loisir : faire / observer / penser. On peut aussi observer, penser et faire. Etc.
A l'éclectisme, certes absolument merveilleux, de Léonard de Vinci, repris par Duchamp (à la différence que le premier investit par l'observation alors que le second observe et investit par le montage de citations), on a préféré s'attacher en 2014 à un autre schéma méthodologique analysé par Horst Bredekamp. Bredekamp – et nous reviendrons sur ces travaux dans la troisième partie – décrit comment un jour de janvier 1834, sur une plage d'Argentine, Charles Darwin, âgé de vingt-cinq ans, voit, choisit, prend et emporte avec lui une petite algue nommée *Amphiroa Orbignyana*. Cette algue sera ensuite classée, conservée, regardée de nouveau pour devenir le modèle de pensée de sa théorie de l'évolution. (C'est le conseil de Darwin, algue injustement rangé au début dans la classe des coraux, parce qu'elle partage avec eux la propriété de se pétrifier au contact de l'air).
Voir, prendre (c'est faire), classer (c'est commencer à penser par une autre forme de faire) et penser (sans faire) dessinent le cheminement complexe qui tournoie (rôde) autour de la matière à prendre et à toucher. Ce que nous apporte le modèle de la science, c'est une attention renouvelée pour ces curiosités de la matière.

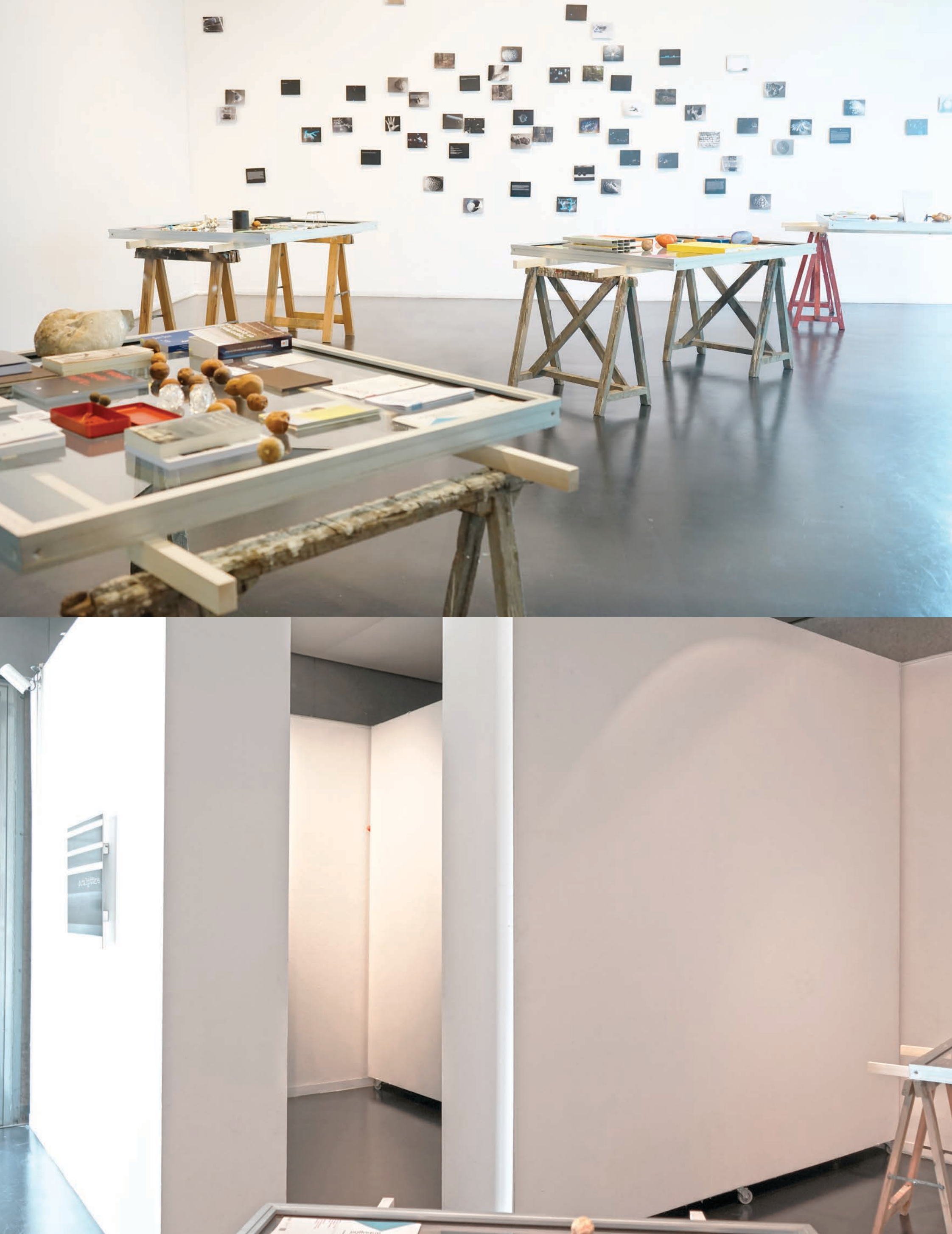
La mobilité comme condition haptique

L'origine de ces travaux sur Darwin vient du développement de l'expérience haptique de la marche telle qu'elle peut être appréhendée par Gabriel Orozco et Miguel Angel Molina. Darwin a fait un long voyage de trois ans et trois mois sur le Beagle. A la logique du déplacement s'ajoute celle de l'errance et du glanage, et de l'ouverture sur une pensée du bricolage. Deux articles complémentaires de celui sur le trou dans le mais ont permis de développer la mise à l'épreuve de la matière inhérente à la mobilité (2-2 et 2-3). L'un portait sur les travaux photographiques de Gabriel Orozco, l'autre sur les extensions haptiques de la photographie issues du domaine de la peinture. La photographie serait l'appareil haptique destiné à faire toucher du regard les objets – sculptures/peintures – souvent éphémères, rencontrés de manière fortuite au cours d'un périple. Dans ce cadre, la perception haptique peut être pensée comme un mode extensif de la perception, qui lui aussi s'épanouit dans l'*inframince*. L'objet mobile est un objet arpenté et arpenteur. Il a une consistance indécise et la photographie participe à son instabilité matérielle.



Notre thèse avait consacré un chapitre au travail de Miguel Angel Molina. Il s'y dégageait un axe significatif qu'est le déplacement de la peinture vers son caractère matériel à partir de stratégies de déplacement (par l'acte, le déplacement, la perte du support, etc.). La photographie tient une place déterminante

Algue collectée par Charles Darwin: *Amphiroa Orbignyana* (= *Bossea Orbignyana*), 1778, Londres, The Natural History Museum, Darwin.







LES OBJETS LIBRES

Pour une écologie de la pensée plastique

Pierre Baumann

Rapport de synthèse
en vue de l'obtention de
l'Habilitation à Diriger des Recherches

Université Bordeaux Montaigne - mars 2015

à
Frédérique
Boromée
Sacha

(et Gaston)

Faire c’est penser (évidemment).

Franquin, *Gaston, le gang des gaffeurs*, tome 12,
éd. Dupuis, 1976, p.7.

...À QUOI ELLE SERT ? MAIS À RIEN !... SIMPLE PERFORMANCE DE SCIENTIFIQUE... C'EST UNE MACHINE QUI JOUE AU BILBOQUET SANS JAMAIS RATER SON COUP...

AAAH ! MAIS, **'Y A UN CERVEAU, LÀ-DEDANS !** TU VOIS CE BRAS ? LA FORCE ET L'AMPLEUR...

...DE SON MOUVEMENT SONT CALCULÉES EN FONCTION DU POIDS EXACT DE LA BOULE, DONT LA TRAJECTOIRE EST INSTANTANÉMENT DÉCIDÉE AVEC UNE PRÉCISION... HOULÀÀ ! AU MICROPOIL !

TU NE RESTES PAS ? JE FAIS UN ESSAI À LA SECONDE...

FOU ! IL EST FOU !

CLIC DJIIIIIIIII

BONK

AAAHH !

BOUF

?

DJIIIIIII TOC

QU'EST-CE QU'IL F...?

MMM...MINUS... ...CULE ERREUR DE... DE... RÉGLAGE... D..D... DEUX FOIS RIEN...

IL S'ATTAQUE À DES PROBLÈMES DE MATH... DE VRAIS CASSE-TÊTE !

CLIC DJIIIIIIII KRAK

TCHINC

TOC DEGADANG

AH ?! DÉJÀ UN SECOND ESSAI !

...LORSQUE, LA BRAVE MACHINE, DANS UN ÉCLAIR DE LUCIDITÉ, A COMPRIS COMBIEN ELLE ÉTAIT MOCHE ET MAL FICHUE, ELLE DÉCIDA, COURAGEUSEMENT, DE SE SUPPRIMER...

C'ÉTAIT VRAI : IL Y AVAIT UN CERVEAU, LÀ-DEDANS, LAGAFFE...

SNIF

Bravura

SOMMAIRE

MÉMOIRE DE SYNTHÈSE

07 0 INTRODUCTION
09 // La raison des Objets libres, quelques objets spécifiques : le Groupe mobile
15 // Portée épistémologique (la pensée plastique 1)

19 1 MODÈLES ET MÉTHODES
21 // Les Colonnes sans fin
30 // Inframinces
40 // Figure et pensée plastique
44 // Réplique et valeur juridique / copyleft

51 2 MATIÈRE ET INVENTION image / sculpture
53 // Objet libre 1 : le monochrome (1)
64 // Objet libre 2 : le trou
70 // L'œil mobile (optique) : perception et dimensions des appareils
78 // La main mobile (haptique)
84 // L'image mobile (optique / haptique)
93 // Le support libre : pensée matérielle et pensée numérique. La dispersion

101 3 GESTE dysposition, montage, déplacement, retrait
103 // Geste d'indifférence (répétition, déplacement, bricolage et construction)
111 // Percer (faire, refaire, écrire)
116 // User (soustraire et fructifier)
121 // Placer (voir et dysposer) un geste de plancton (aventure et errance)

127 4 PENSÉE MOBILE
129 // Champ
133 // Attention voilà les indiens
137 // Recherches mobiles

TRAVAUX

143 5 OBJETS PLASTIQUES

231 6 PUBLICATIONS

439 7 CURRICULUM VITAE

INÉDIT

449 8 INÉDIT: LE DROIT À LA RÉPLIQUE...
456 // Objet libre (21)
458 // La réplique comme expérience (27)
458 // Le Groupe Mobile (29)
461 // Réplique et document (41)
465 // Ma philosophie de A à B (merci Andy) (55)
468 // Le coin: faire de copeaux (67)
469 // Ne jouons pas sur les mots (73)
471 // Principe de tolérance (79)
473 // Une fiction juridique sans appel (87)
474 // Fictions (93)
475 // Pour une porositié du CPI (97)

MÉMOIRE DE SYNTHÈSE

INTRODUCTION

0

0

Introduction

/////

La raison des Objets libres, quelques objets spécifiques : le *Groupe mobile*

Le Groupe mobile

En 1917, Constantin Brancusi sculpte et agence trois objets de bois inachevés (image ci-dessous) qu'il photographie. On peut voir sur l'image trois éléments simples en bois dur (chêne) : un petit personnage stylisé, sans bras à l'oreille proéminente et au crâne entaillé d'une large fente, au cou télescopique et aux petits pieds cubiques. À sa droite se trouve une colonne à section carrée taillée en zigzag sur deux faces opposées, de hauteur



Constantin Brancusi, Vue de l'atelier, photo Brancusi, *L'enfant au monde, Groupe mobile,* n°1 PH630 (code inventaire), 1917 (premier état).

d'homme environ et marquée de traits de craie blanche. Sur cette colonne trône une coupe sans pied, pleine (une demi-sphère), ornée d'une petite poignée en forme de disque un peu épais. La disposition de ces formes élémentaires s'organise, sous une lumière quasi zénithale, dans l'espace relativement neutre d'un atelier recouvert de poussière poudreuse ; et sur le mur du fond, à quelques mètres, un petit empilement de briques claires ancre le coin d'espace formé par l'angle vétuste à l'intersection des plans du mur et du sol.

Brancusi capture par la photographie ce coin d'espace. Il envoie l'image à son collectionneur américain John Quinn qui vit à New York et lui propose de lui vendre la pièce. Quinn décline. Quelque temps plus tard, Brancusi dissocie les éléments et poursuit la transformation de cette petite colonne de bois en zigzag. Quelque temps plus tard encore, il débite la petite colonne pour en faire des socles ; le personnage taillé est affiné ; il devient la *Petite Fille française* (l'oreille dégagée miroite désormais de petites facettes et semble retenir derrière elle un petit pan de chevelure soigneusement coiffé et plaqué, une raie se dessine sur le côté du crâne). On retrouvera plusieurs versions de la *Coupe* régulièrement juchée sur une superposition de socles. On ne saurait rien de cette œuvre originale, intitulée *L'enfant au monde, groupe mobile*, si elle n'avait été photographiée à plusieurs stades de son évolution avant sa reconversion. Or elle fonde une grande partie de l'œuvre de Brancusi.
Elle inaugure en effet une nouvelle relation à l'abstraction, elle ouvre la voie à une redéfinition du socle et de la *spécificité* même du statut de l'objet; elle énonce sa mobilité et introduit les prémices d'une forme inaugurale qu'il cultivera tout au long de sa vie : la succession rhomboïdale de la *Colonne sans fin.*

La *matière*, l'*image*, le *geste*, l'*espace* et le *temps* organisent la *pensée plastique* autour d'un germe original, de son développement incertain, issu d'une succession de choix, pour, tout compte fait, fondre organiquement en une série d'*objets libres.*
De toute évidence – on l'aura compris par la lecture rétrospective de l'œuvre de l'artiste – Brancusi, en 1917, fabrique un *appareil spécifique* qui lui est étranger et il « ne sait pas ce que c'est » (Toni Grand). S'ouvre à lui le programme inaugural qui place le *mouvant* et la répétition au cœur d'un processus intellectuel et sensible serti d'incertitude.

Cette expression, « Je ne sais pas ce que c'est » est une formule caractéristique qu'employait souvent Toni Grand pour parler de son travail. Elle avance une incertitude face à une invention dont il reste à circonscrire les implications. Cf. *Toni Grand La légende*, Arles, éd. Annalogues, p.62.

Ce mouvant porte en lui le sous-entendu bergsonien…

Ces deux phrases résument exactement l'argument que défend cette synthèse d'habilitation à diriger la recherche. Sur plusieurs points l'exemple constitue l'archétype même du programme qui fédère les recherches que nous avons menées depuis notre thèse de doctorat. Je dirais même plus que les différentes parties et les chapitres qui restituent et problématisent les divers axes des recherches théoriques et plastiques que nous avons développés depuis le début de notre activité artistique, puis de recherche doctorale, sont de près ou de loin contenus dans cet exemple.

Dimension et écologie

Une telle synthèse n'est pas là pour construire de nouvelles théories, elle n'est pas là non plus pour développer ce qui l'a été en d'autres lieux, elle n'a pas non plus la seule fonction que de restituer un parcours rétrospectif. Elle est là pour affirmer, à partir d'une clarification des enjeux et des méthodes, qui parfois donnent l'apparence d'un parcours disparate causé par la diversité des *occasions*, une thèse intellectuelle qui s'est formulée au fil des années et qui construit un programme, une éthique et une méthode de recherche (individuelle et collective) et d'encadrement de la recherche pour nos prochaines années.

Par conséquent, on avancera sans détours, sans spéculations excessives, avec clarté et simplicité si possible, pour tenter d'exposer en quoi l'exercice de la pensée plastique détermine ses propres dimensions.

Par dimension, il faut peut-être, dans un premier temps, entendre approximativement que l'on cherche à déterminer des *instructions* qui permettent de mesurer les limites du champ de l'art. Brancusi fut un de ces cas d'exemple. Mais cette mesure est souvent peu quantifiable. Elle exige certes méthode, mais aussi sensibilité, valeurs d'approximation et d'ajustement.

La dimensionnalité détermine des économies créatives bien spécifiques que nous tentons au fil des années de qualifier parce qu'elles convoquent des processus remarquables qui posent les origines du geste artistique. On ne parle plus, en somme, tout à fait d'une économie (ça ne concerne pas seulement des notions d'administrations, de fructification et de gestion de systèmes créatifs), mais d'une *écologie* de la création dans la mesure où les enjeux de cette recherche passent par l'étude des structures organiques et équilibrées d'œuvres dans leur environnement.

Nous tenterons d'en expliquer chaque terme (matière, gestes, objets

libres), d'exposer en quoi depuis plusieurs années maintenant nous tournons autour de ce même champ d'investigation et pourquoi celui-ci constitue une thèse intellectuelle vitale qui fait valeur de programme. Le prétexte de l'écriture de cette synthèse d'habilitation permet d'exiger une mise en ordre d'un ensemble d'objets qui, en apparence, paraissent parfois éclectiques. En ce sens nous prendrons l'exercice académique de la rédaction de cette habilitation comme un moment particulier dans cette entreprise artistique qui conduit depuis tout petit une vie. Il n'y a pas de pathos dans la formule, mais seulement la précieuse conviction que « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », formule idiomatique de Robert Filliou, certes usée jusqu'à la corde, mais qui nous positionne fondamentalement dans une relation délibérément détachée des prétentieuses fonctions idéologiques de l'art. Il n'y paraîtra pas beaucoup, mais l'odeur diffuse qui se dégagera de cet écrit reste intimement empreinte de cette pensée Fluxus.

Une image pour un programme

Cette image en exergue expose visuellement et avec évidence ce qui nous préoccupe. Elle dit combien la place de Brancusi tient une place centrale et comment la recherche trouve ici son origine dans la pratique de l'art. Il ne faut pas s'y tromper, ce document n'est pas l'origine (comme son titre nous inviterait à le supposer) de l'ensemble de nos recherches artistiques, elle est apparue après-coup à la suite d'une série de nécessités qui nous conduisirent dans le même temps à interroger les *inframinces* duchampiens comme l'une des réponses déterminantes aux considérations dimensionnelles qui nous préoccupaient alors.

En d'autres termes, cette image de Brancusi permet de dessiner un plan organisé et simple de nos recherches en une suite de quatre temps fondamentaux qu'il ne faudra surtout pas lire comme le déroulé chronologique de nos recherches, mais comme l'appareil théorique qui guide nos investigations. A cela s'ajoute un filtre analytique qu'est l'*inframince* qui, s'il fallait qualifier son concept en deux mots, est une *condition dimensionnelle*. Et cette condition dimensionnelle est déterminée par un critère d'hypersensibilité (physique, mathématique, physiologique et psychologique) qui n'opère que dans l'*infiniment mince*.

On touche à la culture mathématique liée à la géométrie pluridimensionnelle et à la physique quantique.

Espaces autres se réfère certes aux hétérotopies de Foucault, mais aussi à une série de travaux sur le rapport entre la peinture et ses images, en particulier en collaboration avec l'artiste Miguel Angel Molina.

Cette partie de la thèse fut publiée en 2008 sous le titre *Brancusi et Duchamp les hommes-plans,* éd. PUP.

Le premier temps convoque la question des modèles de pensée et des méthodologies d'investigation. Il plonge au cœur de l'analyse des ramifications brancusiennes et duchampiennes, il interroge le statut complexe de la répétition, de la *spécificité*, de l'impermanence, de la désappropriation de la propriété intellectuelle, de l'incertitude et du *possible*.

A ce temps de la modélisation s'ajoute un autre temps du travail, celui de l'expérience de la matière et de sa problématique relation à l'image. On peut investir ce temps par le filtre Brancusi/Duchamp, mais nous observerons surtout comment nos travaux ont abordé des *espaces autres* plus proches de quelques procédures contemporaines, non pas pour aller y chercher quelques effets de mode ou d'actualité, mais parce qu'il s'agit aussi de voir comment l'art d'aujourd'hui s'empare de ces instabilités des objets. L'hypothèse première de ce temps matériologique prend appui sur un principe d'impermanence et de disparition. Sous la figure pessimiste – *a priori* – de l'usure de la matière se loge la recherche approfondie des composantes qui permettent à la fois de développer des stratégies de renversement des économies productivistes (retour de l'écologie) au profit de postures qui opèrent par le retrait, la réserve, la réduction et l'effacement (où le document photographique en particulier s'inscrit dans la chaîne de matérialisation des objets).

Cette stratégie de l'effacement engage une analyse du moindre geste et des conditions qui permettent de susciter l'invention au cœur même de gestes qui, en apparence, n'ont plus ni capacité d'innovation, ni faculté de création de formes nouvelles, ni d'évidence conceptuelle et sensible. Nous tenterons de décrire comment derrière cette *théorie de la matière* se construit une *théorie du geste* plastique basée sur la mesure des seuils de lisibilité et sur la mise en œuvre de gestes fondamentaux : prendre, poser, placer, monter.
La finalité de cette déconstruction entre matière et geste nous renverra de manière licite à quelques sources anthropologiques telles que Leroi-Gourhan ou vers quelques naturalistes aventuriers comme Charles Darwin.
Matière et temps organisent la structure des objets que nous étudions. Ils nous conduisent vers une dernière phase de modélisation de notre projet qui consiste à soumettre un programme de recherche qui porte sur les échappées dimensionnelles des objets. En d'autres termes, il s'agit de cir-

conscrire une théorie des *objets libres* à partir des différentes recherches que nous avons menées et à faire valoir comme position intellectuelle pour les entreprises futures.

Objets libres

Cette théorie des objets libres prend appui sur l'expérience d'une position plasticienne aussi bien individuelle (et elle détermine des orientations intellectuelles) que collective. A cette posture personnelle s'associe par conséquent un positionnement épistémologique qu'il nous incombe aussi de mettre en évidence et qui doit guider notre future direction doctorale. Cette thèse tient effectivement en ces deux mots « objets libres ». On aura pu pressentir quelle portée donner au mot *objet* à travers ces quelques lignes introductives. Il a d'abord la dimension pragmatique et matérialiste de l'homme manuel : c'est cette chose physique qui nous tombe sous la main et le regard, souvent assujettie à une technique ou à son absence de technicité. Il a son complice dans son adjectif « spécifique » qui l'affilie à l'évidente typologie minimaliste dressée par Donald Judd en 1965 dans « De quelques objets spécifiques ». Ces objets auxquels on pensera n'existent que parce qu'on accepte cette condition existentielle particulière. Il a valeur d'origine aussi, c'est-à-dire qu'il est toujours la racine d'une théorie qui se développe. Il a aussi en lui quelque chose d'insolite, d'indéfini, un *je ne sais quoi.* Il a bien évidemment la propension paradoxale à incarner une chose de la pensée, immatérielle, qui interroge toujours une altérité qui est devant et qui motive l'expérience de sa définition. On n'oubliera jamais toutefois que l'on développe ici une théorie plasticienne - celle à l'origine d'un sculpteur - et que par conséquent aussi immatérielle soit la forme de cet objet, elle sera toujours appréhendée avec un sens plastique, ductile, sensible.

A l'instar du *Groupe mobile,* l'*objet libre* est mobile, mouvant et plus encore il manifeste son insoumission, sa capacité à changer sans préavis, selon quelques nécessités évidemment, mais avec l'indépendance d'esprit d'assumer parfois sa propre disparition ou reconversion, comme de sa propre récupération.

/////
Portée épistémologique (la pensée plastique 1)

Pensée artistique / pensée scientifique

Nous ne nous en sommes pas cachés, cette synthèse en vue d'une habilitation se range sous l'égide d'une posture plasticienne, attentive aux débats actuels sur la redéfinition de la recherche en art (à l'université et dans les écoles d'art, en France et à l'étranger). Cette pratique de la recherche accorde à la création une portée *fondamentale* et expérimentale. Elle se fait le moteur de la découverte et de la vérification scientifique. Par conséquent, si le projet de cette synthèse prend appui sur un contenu précis de recherche (dimensionnalité de l'art autour des objets libres), il se donne également pour mission d'asseoir des positions épistémologiques et méthodologiques de production de dispositifs expérimentaux sur la création. En d'autres termes, il ambitionne de définir les lignes précises qui pourront par la suite guider un travail d'accompagnement de la recherche en art aussi bien doctorale que collective.

Dans ce contexte de travail il est évident qu'il nous revient de verbaliser la fonction qu'endosse une mise en œuvre de la pratique artistique. Celle-ci n'est ni accessoire, ni l'illustration d'une théorie, mais bien une composante de l'appareil de recherche en art. La mise en avant d'une série de principes et de méthodes ne va pas sans cette composante épistémologique qui fit l'objet de plusieurs de nos travaux, individuellement et dans le cadre de protocoles de travail avec des collègues et des étudiants.

On constatera qu'il se dessine déjà assez clairement une posture conceptuelle (sujet à débat) qui défend pleinement la mobilité et l'opportunisme de la pensée plastique où celle-ci ne craint pas d'appréhender, non pas en esthète d'une discipline, mais plutôt en *amateur* (il y a quelque chose de sensible, d'aimant qui relève d'une attirance) des *objets* de la connaissance aussi ouverts que ceux des sciences de l'Homme ou des sciences dites « exactes » (on sait que ce clivage aujourd'hui ne tient plus tout à fait). Ainsi on observera comment sont convoqués des champs aussi divers que les mathématiques, l'optique, la biologie, l'anthropologie, la littérature, la poésie, le jeu de langage[1], l'esthétique, tous convoqués pour leur opéra-

1 Le jeu de langage, formule utilisée par Ludwig Wittgenstein, pour définir une forme de compréhension de la langue : « À l'avenir j'attirerai inlassablement votre attention sur ce que j'appellerai des jeux de langage. Ce sont des manières d'utiliser

bilité dans le champ des arts plastiques. On défendra l'idée que cet éclectisme de la pensée ne résulte pas d'une dispersion des connaissances, ni d'une indécision, mais au contraire d'une suite de choix déterminés par quelques nécessités fondamentales qui, certes, parfois négocient avec ce qui tombe sous la main, au gré des parcours et des rencontres, mais aussi parce que nous allons les chercher.

Ce qui est décrit là n'est rien d'autre que le propre pour Levi-Strauss de la *pensée artistique* (dans la *Pensée Sauvage*), pensée qu'on rapprochera de celle du *bricoleur* et qui, d'autre part, se réfère au processus de pensée darwinien, si bien décrit par Horst Bredekamp (dans *Les coraux de Darwin*). Bredekamp analyse comment, partant d'un voyage plein d'aventures, Darwin engage une suite de gestes qui s'organisent entre la rencontre fortuite avec un objet naturel, sa cueillette, sa conservation, son classement, son analyse et son implication dans une construction théorique fondamentale : la théorie de l'évolution. Dans ce cas d'exemple se dessine un autre modèle de pensée scientifique qui, lui aussi, assume l'opportunisme et l'intuition intellectuelle. La culture que l'on convoque n'est pas celle d'un philosophe, elle prend appui sur une connaissance de l'art, certes pointue autant que faire se peut, mais toujours incomplète. Elle convoque les outils qui lui sont utiles pour construire un projet de vie intellectuel, conscient que chaque jour s'ajoutent à cela de nouvelles sources.

Le maillage de la théorie et de la pratique

Parmi les considérations préliminaires au développement de cette synthèse de recherche, on doit aussi faire tomber un *a priori* contre lequel notre thèse intellectuelle se pose. La culture universitaire de la connaissance tend à dégrader la valeur intellectuelle du faire. Il y aurait, à la limite, un temps de l'expérience pratique qui permet d'observer, de manipuler, de monter, de manifester et un temps détaché de la matière, de conceptualisation d'une théorie échafaudée *a posteriori* à partir de l'analyse de ces actions et de ces observations. Le philosophe aura vite fait de démonter l'assertion en démontrant qu'un tel clivage en effet ne tient pas, qu'au

---

des signes plus simples que celles dont nous utilisons les signes dans notre langage quotidien (…). Les jeux de langage sont les formes de langage par lesquelles un enfant commence à utiliser les mots. L'étude des jeux de langage est l'étude de formes primitives du langage, ou de langages primitifs »› in *Cahier Bleu*, trad. Goldberg et Sackur, p. 56.

contraire, pour certains, cette contradiction est même l'objet profond d'une thèse philosophique (je m'adresse ici à Michel Guérin et je sais combien sa *figurologie* dynamite, disperse, pulvérise « façon puzzle » ce stéréotype). Si les exemples mentionnés plus haut, ceux de Levi-Strauss et de Charles Darwin, sont aussi les indices de cette déconstruction, l'ensemble de cet ouvrage tentera de restituer comment, s'il subsiste bel et bien, disons, un fait (un *coup*) et une analyse du fait (*après-coup*), qui fonde le principe de théorisation, il n'est pas de partition entre un fait exclusivement associé au geste artistique et une théorie associée à un geste d'écriture qui verbaliserait une pensée issue de ce geste artistique.
Pour l'exprimer plus simplement encore, produire un objet plastique, assembler des éléments en bois, monter des images, par exemple, relève aussi de l'exercice de la « théorie sur » et Godard en est l'incarnation par excellence avec ses *Histoires du cinéma*. Autrement dit, la théorisation à partir de la pensée plastique n'est pas dans un coup et un après-coup, mais une succession de coups et de *contrecoups*. Sismiquement parlant on a affaire à une suite de *répliques*.

On aura l'occasion d'aborder en détail les implications de ce mot : *réplique*.

Exercice et expérience

On verra par conséquent combien la formule même de « geste artistique » ne convient pas. On parlerait alors d'*exercice*, d'*expérience* et d'analyse pour échafauder une *pensée plastique* qui, certes, possède des prétentions théoriques mais assume aussi tout à fait le principe que cette théorie - s'il en est - d'une part, n'est que la catapulte (*bricole*) d'une autre succession d'expériences et que, d'autre part, elle garde en elle la précarité d'un *principe d'incertitude* ou le caractère implacable d'un axiome (évident, indémontrable, universel).
Ce n'est pas une afféterie d'universitaire, vieux pédagogue avant l'heure, que de se refuser (d'ailleurs on le lira, la règle sera parfois entachée) à parler d'« œuvre » ou de « geste artistique », mais on préfère se dégager à la racine de quelques prérogatives esthétiques inhérentes à l'usage de cette terminologie en cela qu'elle convoque une série de prêts-à-penser sur les fonctions et les contours fondamentaux de l'art.
En parlant d'exercice ou d'expérience, le geste investit une fonction quasi sportive, acrobatique, artisanale, scientifique aussi. Elle convoque l'habitude, la répétition, l'entraînement et la maîtrise. Elle permet la précision et la faculté de généraliser par la vérification première (sans seconde main), par empirisme. Nous verrons que cette position méthodologique peut,

sous certaines conditions, rejoindre quelques principes généraux établis par Joseph Beuys, pour qui « la perception de la substance intérieure des choses ne peut être obtenue que par l'exercice[2] ». On emprunte d'ailleurs à Beuys l'expression « pensée plastique », qui définit une forme en transformation continue, formes matérielles, de paroles, de pensées, sociale[3].

On

J'ai fait le choix d'utiliser le « on » à un niveau proche d'un « nous » rhétorique, certes aussi à la lisière du « je ». Plus précisément, ce *on* se réfère à sa faculté d'énoncer une vérité d'expérience. Ce on sous-entend que ce que j'écris prend appui non pas sur une forme d'universalité du propos, mais sur l'honnêteté de faire que ce qui est dit sous l'égide de cette figure du sujet est toujours étayé par une série d'investigations antérieures que j'ai menées et que ces investigations sont vérifiables par le lecteur, en se rendant dans l'annexe des travaux (écrits et pratiques), sans pour autant épargner leur discutabilité.

Ce on a aussi quelque chose de plaisant, alors qu'en général on n'écrit pas avec le on, il allège les formulations et il assume sa propre mobilité.

Texte, contexte et didascalie

Dernier point, ce projet d'habilitation est composé formellement d'un volume qui regroupe l'ensemble des productions écrites et plastiques, d'un projet d'ouvrage inédit et de ce rapport de synthèse. L'ensemble des productions référencées sont numérotées et on retrouvera ces indices de numérotation dans le rapport de synthèse (on tentera d'en limiter les renvois pour clarifier la lecture).

Ce rapport de synthèse s'organise autour d'un texte directeur enrichi fréquemment par des propos visuels qui tentent, autant que faire se peut, d'avancer de manière décidable, sinon pour manifester la cohérence des termes apparemment disparates qui entrent en jeu. À cela s'ajoute une colonne contextuelle qui complète le propos par la disposition des sources auxquelles on se réfère, nos publications diverses, nos productions plastiques, ou toute autre source documentaire complémentaire. Une troisième colonne accueille une série de paratextes ou didascalies. Ce dernier niveau du discours conforte l'importance de la fonction du montage et d'une approche croisée des expériences. La pensée n'est pas linéaire, elle avance toujours accompagnée d'espaces feuilletés (avec des plans, des arrière-plans, des champs, des hors champ et des contrechamps). Ainsi l'ensemble de la structure revendique non pas une forme de dispersion, mais sur de nombreux points notre incapacité à conclure. Elle énonce clairement que ce projet n'a pas valeur de démonstration, mais de conciliation des objets indécidables de l'art.

2 Joseph Beuys, Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art*, Paris, L'Arche, 1992, p.163.

3 Dans *Joseph Beuys*, *op.cit.*, p.16.

Ce texte d'habilitation ne se range pas sous l'égide intellectuelle de Joseph Beuys. Certes plusieurs de nos travaux s'y sont référés et nous assumons quelques affinités avec les principes esthétiques de Beuys, sur la dimension pédagogique de l'art et sur une conception écologico-politique de la création. Mais nos positions sont assez éloignées de la mythologie construite par le personnage.

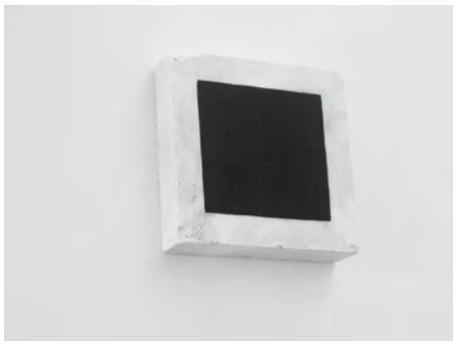
Le « on » fait partie de ces petits « objets mobiles ».

Talmud de Vilna, Traité Berakhot 2a. Le corps du texte se trouve au centre de la page, encadré par le commentaire de Rachi (à droite) et les Tossefot (à gauche). D'autres commentaires sont situés dans la marge (XIXe s.).

Tous les documents iconographiques dont la légende est assortie d'un * sont de l'auteur.
Sans mention de nom d'artiste les œuvres reproduites sont de l'auteur.

MODÈLES ET MÉTHODES

1

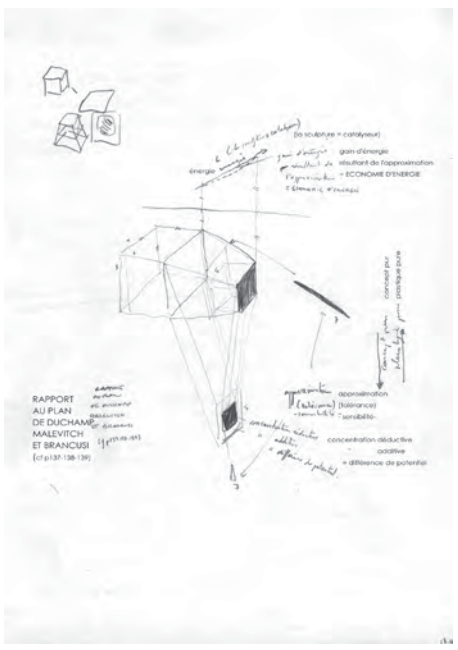


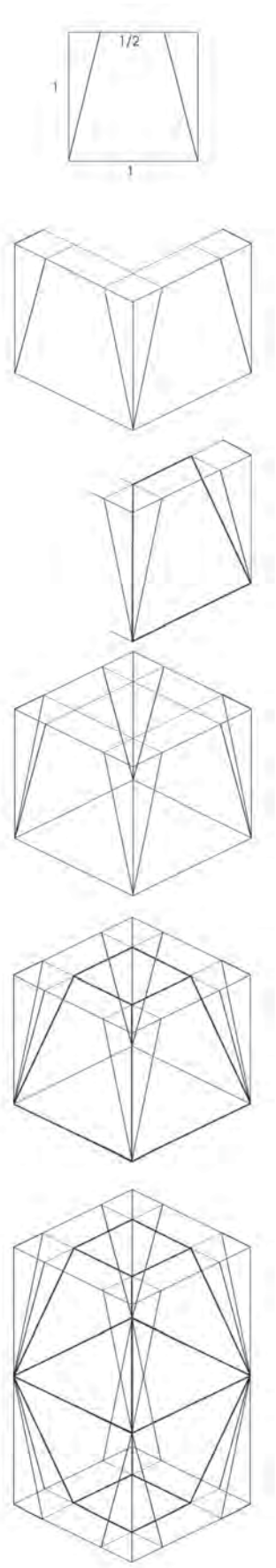


Kasimir Malevitch, *Carré noir sur fond blanc*, huile sur plâtre, 36,7x36,7x9,2 cm, 1923-1930, collection du Centre Pompidou.

Constantin Brancusi, *autoportrait*, photographie PH832 (le numéro PH... renvoie au code d'inventaire photographique du fond Brancusi au Centre Pompidou).

Schéma sur le passage du *Carré noir sur fond blanc* à la *Colonne sans fin*, octobre 2002*.





Géométrie d'un module de *Colonne sans fin**.

Erratum

Avant même qu'on pense à en faire quoi que ce soit, avant même qu'on engage une étude patiente de l'œuvre, l'origine de l'attention accordée à la *Colonne sans fin* vient d'une sensibilité à l'égard du monochrome et du *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch. A cette époque, vers 2001, j'ai fait beaucoup de monochromes. Assez subjectivement je voyais dans ce carré noir un état réduit (antérieur ou postérieur, béant ou troué) du carré blanc qui n'était pas son fond, mais un autre état de ce même carré universel, en négatif (noir/blanc, etc.), tracé un tout petit peu imparfaitement.
En tombant par hasard sur une image de Brancusi en train de travailler à l'une de ses *Colonne sans fin*, j'y avais vu comme quelqu'un en train de raconter par la coupure dans le bois, en trois dimensions, le passage (avec la criante simplicité de la tension d'une ligne oblique) de ce carré blanc à ce carré noir et de sa sensible répétition conceptuelle. Je crois que ceci est une des composantes les plus fondamentales de mon travail, l'autre étant l'érotique sensibilité à la matière contenue dans l'absolu potentiel du monochrome à instituer et générer des images – photographiques en particulier.
(le 8 octobre 2014)

/////
Les Colonnes sans fin

Le mobile de la méthode

La *Colonne sans fin* apparaît dans le travail de Constantin Brancusi presque au même moment (décalé de quelques mois) que *L'enfant au monde, groupe mobile* qui, fin 1917, avait été démantelé et transformé. Début 1918, Brancusi sculpte une petite colonne de deux mètres de hauteur environ et de 24 cm de section. Elle est en chêne, taillée dans une pièce de bois ancien, qu'il avait comme bon nombre des matériaux qu'il utilisait, glanée dans des bâtiments en déconstruction. Sa structure bien connue est simple, fruit d'une réduction radicale de la forme à partir d'une géométrie (par définition parfaitement mesurable) élémentaire. Un module de base, un trapèze inscrit dans un carré, projeté en volume (un peu comme une pyramide tronquée) se répète par alternance pour composer une suite de rhombes qui permettent à la sculpture de se développer *ad libitum*. La méthode place au cœur de l'hypothèse un système de mesure premier (un carré, par conséquent un module élémentaire qui construit une unité cubique), auquel s'associe un processus de transformation du carré en un trapèze (dont la mesure de la base est aussi élémentaire, la moitié de l'unité du carré). Ce qui va constituer le motif même du travail de sculpture, c'est-à-dire ce qui va justifier le geste dans la matière, n'est rien d'autre que l'expression d'un mouvement de transformation originel de la forme sur un mode répétitif et ondulatoire (on a pu observer combien les correspondances avec le domaine musical sont présentes chez Brancusi).

Le processus formel de la *Colonne sans fin*, si l'on exclut l'usage de socles parfaitement cubiques, est à ce titre la figure géométrique la plus épurée qu'ait pu mettre en œuvre Brancusi. Elle pose l'expérience de la pensée plastique au centre même du dilemme qui fera l'objet de toute notre attention, celui de la problématique relation entre une forme conceptuellement parfaitement mesurable et quantifiable (dont la répétition simplifie plus encore la mesurabilité par une opération simple qu'est la multiplication) et une incarnation matérielle résultant d'un geste de fabrique (lui aussi qui ne présente pas de grande difficulté technique et plus encore l'optimise) et qui apporte à la figure abstraite (conceptuelle) une physicalité différentiante. Nous reviendrons dans un instant sur cette implication de la différence. Ici nous entendons que la physique pragmatique initie une série d'écarts avec la mesure théorique. Par exemple, les plans de chaque face ne sont pas parfaitement plans. Ils sont légèrement bombés et leurs segments d'intersections qui dessinent les arêtes de la colonne ne sont plus droits. Evidemment, ça se joue dans le ténu, là où on n'y voit presque pas la différence. On a pu précisément, à plusieurs reprises, questionner la valeur de ces inflexions formelles. Cet écart introduit un autre vecteur de transformation continu, non plus géométrique (conceptuel), mais physique (sensible). Nous avons là, dit trop simplement peut-être, le mobile même de notre méthode : l'étude d'une suite de transformations d'une expérience plastique élémentaire à la lisière du conceptuel et du sensible, des mathématiques et de la physique. Cette approche de l'œuvre de Brancusi fait remonter un principe méthodologique, on dirait une gestuelle fondamentale, voire – sans qu'elle en devienne tout à fait normative – *une éthique de la réserve et du retrait.*

Inflexions formelles étudiées dans *Brancusi et Duchamp, les hommes-plans,* PUP, 2008, **1-2**.

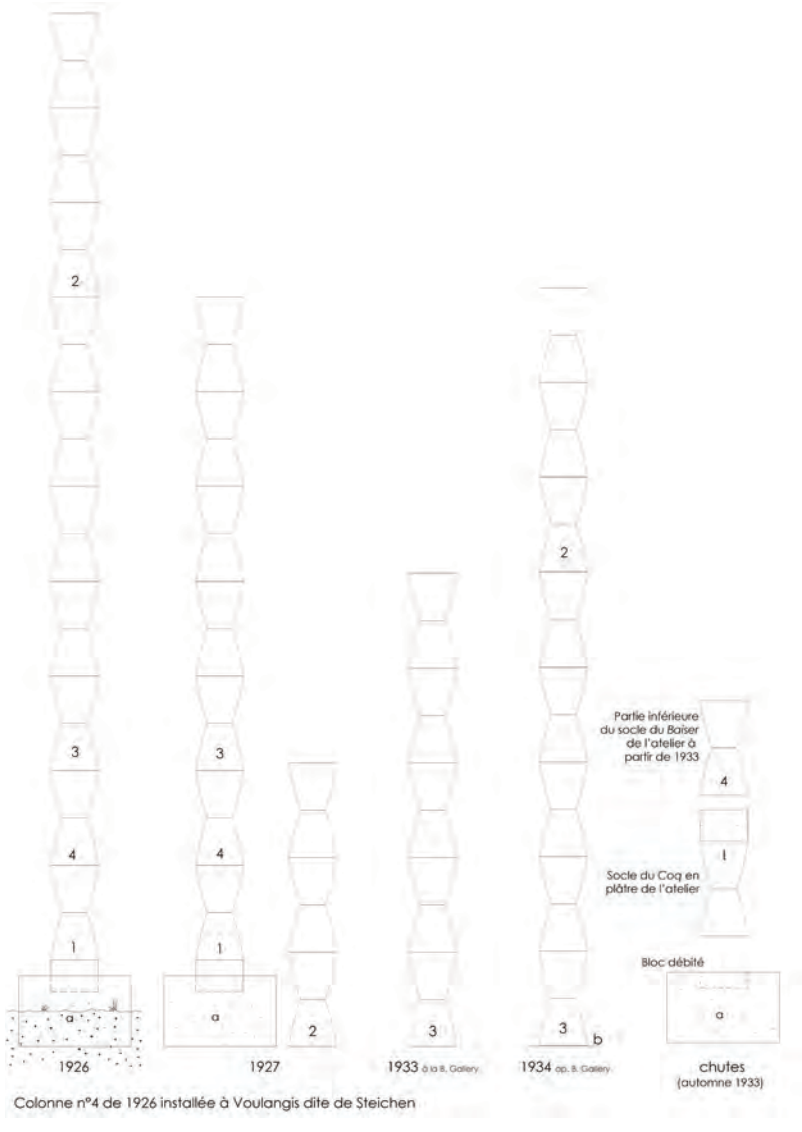
On saisira comment se construit autour de cette formule simple une connivence intellectuelle avec l'usage de sources issues des mathématiques et de la physique (quantique en particulier), mais aussi par la suite du côté de la biologie et plus encore après, par effet de glissement, du côté de l'anthropologie (et l'éthologie).

On a pu étudier à plusieurs reprises comment cette expérience de la réserve est au centre du processus Brancusien : à toute entreprise de soustraction de matière est associée une attention particulière à la préservation de ce qui reste. Formellement la courbe, la surface bombée est l'indice de cette préservation du reste.
On parle ici d'éthique au sens où, placée du côté du geste de l'artiste, l'expérience esthétique de la forme implique aussi une forme de normalisation des processus qui opèrent efficacement. Ce n'est pas une systématisation, mais autrement dit une forme d'inventaire des critères esthétiques qui marchent. La courbure de la *Colonne sans fin* est l'une de ces unités conceptualo-sensibles fondamentales qui, au fil des années, s'épnouit à la surface des différentes *Colonnes sans fin.*

Une erreur de mesure

On aura saisi toute l'importance d'une observation minutieuse et d'une prise en compte croisée des composantes géométriques et physiques pour qualifier avec précision la valeur de cette mobilité subtile. Brancusi ayant réalisé entre 1918 et 1934 pas moins de cinq *Colonnes sans fin* en bois qui, elles aussi sans exception comme les objets du *Groupe mobile*, firent l'objet de transformations successives[4], cette expérience de la répétition avait aussi consisté à dresser une histoire détaillée des évolutions de cha-

Schéma de la suite de transformations de la *Colonne sans fin* de 1926 (dite «de Steichen»)*.



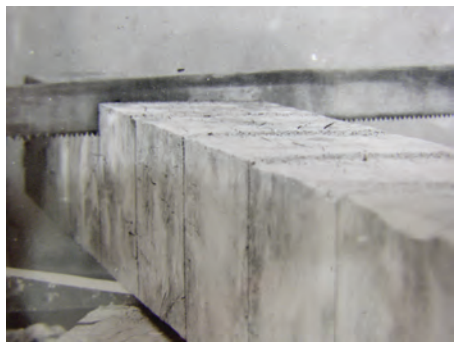
Colonne n°4 de 1926 installée à Voulangis dite de Steichen

4 Ces transformations ne modifient plus la structure géométrique du module rhomboïdal. Elles consistent en une suite de découpes et de ré-assemblages de fragments issus d'une même sculpture originale, comme on monterait et démonterait les perles d'un collier.

C'est la première apparition d'un dispositif qui fait appel au *remake*, comme il a pu être plus récemment réédité à la fondation Prada de Venise en 2013 l'exposition mythique d'Harald Szeemann, *When the attitude become form : live in your head*. L'exposition vénitienne avait reconstruit aussi fidèlement que possible le lieu pour y inclure les œuvres originales et des pièces réactivées lorsqu'elles avaient été réalisées in situ.

Il est trop peu souvent dit combien le dessin (trait de craie ou trait de mine de plomb) est une composante sensible des sculptures de Brancusi.







Détail de la *Colonne* de 1928, atelier Brancusi, document d'étude, 23 septembre 2004*.

Détail de la photo PH828 (archives Brancusi, Centre Pompidou), photographie de Brancusi.

Détail de la réplique de la *Colonne* de 1926 (Steichen) en cours de taille, 5 décembre 2011 (troisième réplique)*.

cune d'elles. Une histoire pour une histoire n'a pas grand intérêt si ce n'est pour permettre de comprendre à travers l'étude de la forme et de ses situations la fonction précise et évolutive qu'acquièrent ces sculptures au fil des années. Si cette observation avait dans un premier temps pris appui sur les principaux ouvrages de références sur ces œuvres en particulier, dont le précieux petit livre de Marielle Tabart intitulé *La Colonne sans fin*, (coll. Les cahiers de l'atelier Brancusi) nous avons assez rapidement constaté qu'ils contenaient tous des approximations et des erreurs quant à l'histoire et la nature même de ces œuvres. Pour exemple, on a pu lire de nombreuses fois que l'une des *Colonnes*, celle de 1934, était en chêne (dans l'incontournable catalogue de l'exposition de 1995 du Centre Pompidou notamment) alors qu'en réalité il s'agissait de peuplier. Or on sait que la qualité même du bois induit une « facture » de la taille variable, déterminée par sa tendresse et les qualités de ses fibres. La différence formelle est certes peu perceptible, mais elle est patente. Derrière cette question nominaliste, c'était d'une certaine façon comme dire qu'entre une feuille d'acier et une feuille de plomb d'une œuvre de Richard Serra, il n'y aurait pas de différence.

Dès 2003, fut mise en œuvre une méthodologie de travail simple basée sur l'exploitation de sources de première main contenues dans une étude attentive des œuvres originales qui, pour l'essentiel (à l'exception de la *Colonne* de 1918), étaient toutes conservées dans l'atelier Brancusi reconstitué au pied du Centre Pompidou. Ce travail d'enquête mené en étroite collaboration avec Marielle Tabart, alors conservatrice de *l'atelier Brancusi*, nous avait permis d'observer et de mesurer attentivement chaque pièce, chaque fragment, chaque trace de modification, chaque trace de craie ou de crayon sur la matière, chaque socle, chaque déplacement dans l'espace, chaque distance entre les objets.

À ces éléments de l'enquête se sont ajoutés trois outils de méthode : une étude attentive des nombreuses photographies réalisées par Brancusi tout au long de sa vie, sans lesquelles l'histoire de ces objets mobiles ne pourrait être retracée avec autant de précision, deuxièmement une série d'entretiens avec des protagonistes déterminants pour l'étude de Brancusi (Marielle Tabard, Sydney Geist, etc.) et avec des artistes marqués par Brancusi (Daniel Buren, Peter Soriano, Richard Deacon, etc.), et enfin une expérimentation de la fabrication de ces *Colonnes*.

Ces exigences méthodologiques élémentaires contribuent à défendre le sens d'une posture de recherche plasticienne.



Constantin Brancusi, vue d'atelier avec la *Colonne sans fin* (de 1918), chêne, n°17-PH20, photographie Brancusi, 1918 (*Colonne* n°1 de la nomenclature que nous avons établie).

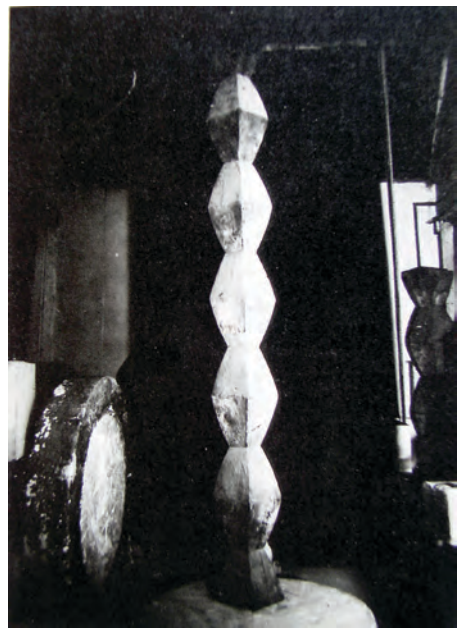
Constantin Brancusi, vue d'atelier avec les deux *Colonnes sans fin* (de 1925), chêne, n°27-PH58, photographie Brancusi, 1925 (*Colonne* n°2 et 3)

Constantin Brancusi, vue du jardin d'E. Steichen, *Colonne sans fin* (de 1926), peuplier, n°101-PH538, photographie Brancusi, 1926 (*Colonne* n°4).

Constantin Brancusi, vue d'atelier avec la *Colonne sans fin* (de 1928), peuplier, photographie de 1928 (première apparition de cette Colonne sur les photographies de Brancusi) (*Colonne* n°5).







Constantin Brancusi, vue d'atelier avec les trois *Colonnes sans fin* (n°3, n°4 et n°5), recoupées avant leur départ à le galerie Brummer de New York, n°70-PH552, photographie Brancusi, automne 1933.



Constantin Brancusi, vue d'atelier, *Colonne sans fin* (n°3, n°4 et n°5) et *Colonne sans fin* en plâtre (1930-1931), n°87-PH129, photographie Brancusi, vers 1934.



Constantin Brancusi, vue des trois *Colonnes* (n°3, n°4 et n°5) à l'exposition Brancusi à la galerie Brummer (1933-1934) dont deux furent raccourcies par Marcel Duchamp, photographie de Soichi Sunami, 1933-1934.



La preuve par l'image, la sculpture dans une photographie

Si cette forme d'enquête guide l'esprit même de notre façon de développer la recherche (on le retrouvera dans des expériences plus récentes menées avec deux chercheuses du CNRS d'Arcachon), la place que tient la photographie dans l'expérience de l'objet constitue une composante déterminante (ce fut même l'un des motifs importants de notre intérêt porté au travail « daté » de Brancusi adressé au champ contemporain). Le statut de la photographie chez Brancusi a fait l'objet d'études nombreuses et elle a souvent servi d'exemple tutélaire dans la relation qu'elle a très vite, dans l'esprit de Brancusi, entretenue avec son propre travail de sculpture. Mais cette photographie-là n'a que trop rarement servi à mener une investigation détaillée de la vie d'un objet et des *Colonnes sans fin* en particulier. Cette spécificité de la fonction de l'image photographique se résume en sa faculté de faire évoluer sa fonction à dessein entre un travail de documentation, d'archivage et d'enregistrement d'un objet sculptural et sa valeur de preuve. À cela s'ajoute très vite la conscience que cette production des images révèle le caractère éphémère de la forme qui fuit dans la temporalité d'une vie faite de mutations conceptuelles et de nécessités spatiales, fonctionnelles ou utilitaires. Cette photographie-là décrit avec évidence comment l'objet sculptural est une *matière organique* instable au point parfois de changer de forme, évidemment, mais aussi de manière beaucoup plus spectaculaire de statut social : un temps œuvre, un autre temps socle ou objet mobilier. Plus encore, investie de sa fonction cruciale, la photographie est un outil de sculpture qui définit certes une manière de voir les œuvres de l'artiste dans leur contexte pour lequel elles ont été produites (l'atelier), mais aussi comme une ramification plastique. Au sein de cet appareil conceptuel organique, la photographie se trouve alors chargée d'une dimension sculpturale inhérente à ses propriétés physiques : développée, puis tirée, elle avance ses propres dimensions (d'épaisseur, d'aspect, de dégradation, d'iconicité). Inclure l'acte photographique au cœur même de l'appareil de gestes du sculpteur aura conduit nos recherches à développer un axe déterminant d'étude sur les fonctions de cet appareil constitué autour de la photographie et sur ses extensions contemporaines à l'image de Gabriel Orozco (dans le champ de la sculpture) ou Miguel Angel Molina (dans le champ de la peinture).



Constantin Brancusi, photographie de Brancusi, *Leda* (1920), avant automne 1921 (?), négatif au gelatino-bromure d'argent sur verre (contretype), 18x13 cm. Brancusi a rephotographié une épreuve retouchée.

On avait procédé de façon quasi exhaustive dans le fonds photographique Brancusi archivé au Centre Pompidou. L'histoire de chaque *Colonne* avait alors été tracée et restituée à partir des images et de leurs numéros d'inventaire du fonds photographique, ce qui accessoirement, nous avait permis aussi de corriger certaines datations photographiques erronées.

L'utilisation du catalyseur duchampien qu'est l'inframince joue un rôle déterminant parce qu'il convoque l'analyse objective (composantes techniques) et sensible (grain, épaisseur du tirage, etc.) de la photographie.



Gabriel Orozco, *Cutting rings*, fuji crystal print, 40,6x50,8cm, 2006.

Miguel Angel Molina, *Orléans,* document, dimensions variables, non daté.



On ne développera pas ici, mais cette simplicité fut expliquée et expérimentée. La taille de la *Colonne sans fin* convoque les gestes techniques les plus simples qui soient dans une opération de taille du bois.

Il y a là comme un creux conceptuel . La valeur de ce principe d'indifférence a été précisée par la travail en parallèle sur l'« indifférence esthétique » duchampienne.
Sa définition chez Duchamp doit certainement être envisagée en reniant son expression psychologique au profit d'une conception dimensionnelle mathématique qui prend appui sur la multiplication des dimensions, et qui fonctionne sous condition qu'une dimension accède à sa supérieure par répétition d'un champ dimensionnel, infiniment mince et sans différence. Un plan s'ajoute à un autre plan, etc.
Ce n'est qu'après que Duchamp pourra réintroduire une mesure subjective, affective à cette expérience de l'indifférence esthétique qui permet de penser qu'un objet en vaut un autre, certes, mais que ce principe d'équivalence est tout sauf une expression du mépris.
Ce moteur d'analyse pèse aussi sur l'expression brancusienne de l'indifférence.

Cette œuvre de Richard Deacon reprend la structure hélicoïdale de l'ADN. De façon analogue elle est construite à partir d'une série de modules élémentaires. La dimension organique de cette œuvre est à mettre en correspondance avec la structure modulaire des *Colonnes sans fin*. L'analogie s'est avérée à plusieurs reprises fructeuse.



Richard Deacon, *Passage de la mer rouge,* atelier Brancusi, bois et métal, 2004*.

La répétition, premier geste d'indifférence : la réplique

La photographie se trouve investie d'une fonction esthétique qui est de contrarier les valeurs d'indifférence contenues dans la structure formelle de la *Colonne sans fin*. À la forme qui se répète à l'identique, la photographie affirme que cette répétition varie dans le temps et dans l'espace. En ce sens, elle dispose clairement, elle rend parfaitement visible sur sa surface mince la composante corrélative à la répétition, qu'est la *différence*. Si les outils de nos analyses ne furent pas sans considérer l'horizon philosophique qui se dessine ici tourné vers le *Bergsonisme* deleuzien, il nous faut admettre que le moteur conceptuel de nos investigations reste toujours assujetti à l'expérience du geste.

Il est une forme qui se répète, un module rhomboïdal. Il est une formule qui se répète, une *Colonne sans fin*, selon des mesures variables (entre 2 et 7 mètres de haut et entre 24 et 37 centimètres de section selon les versions) et s'édifie ce qu'on pourra appeler un *petit traité d'indifférence*. Ce petit traité, qu'on a appelé aussi *essai,* part de l'observation de cette mise à l'épreuve patiente de la répétition d'une forme et d'une suite de gestes de sculptures parfaitement simples.

Ce modèle sculptural a traversé la pensée plastique de Brancusi, alors qu'elle fit son apparition à la fin de 1917, il ne l'a ensuite jamais quitté. On a tenté de démontrer dans les détails comment cette forme, les gestes et la pensée qui l'accompagnent, incarnent une philosophie parfaitement mesurée du retrait : retrait de l'invention au profit d'une forme universelle répétée, retrait du savoir-faire et retrait du caractère achevé. C'est l'ADN brancusien, c'est sa molécule élémentaire, sa double-hélice qui procède par *réplique* de quelques unités fondamentales. Ce renversement de l'absence apparente de différence donne tout son sens à un mot sur lequel nous reviendrons qu'est *l'indifférence* (versant duchampien). Cette indifférence se trouve investie d'une sémantique plastique optimiste, en cela qu'elle bouscule l'absence d'intérêt que pourrait représenter la répétition d'un geste banal.

L'indifférence n'est plus seulement une mesure psychologique mais un critère d'épanouissement de la forme plastique, assujetti à l'acceptation que celle-ci assume un principe d'équivalence entre les termes : cette forme vaut celle-ci, ce geste vaut celui-ci, cette durée (bien que la durée soit la mesure subjective du temps) vaut celle-là. La répétition est la condition-même de ce principe d'indifférence.

Mais on sait, on a observé et on a expérimenté combien, à partir d'une mesure attentive, cette forme ne vaut pas celle-ci, ce geste ne vaut pas celui-ci, ce moment ne vaut pas celui-là. Derrière ce principe fondamental inhérent à la pensée bergsonienne, repris par la Phénoménologie et le Minimalisme (on pense évidemment à Donald Judd ou à Robert Morris), l'entreprise approfondie fut de nommer comment à chaque niveau de la répétition brancusienne, la forme, le geste et la durée varient de façon spécifique, parce que justement ils revendiquent leur premier principe d'équivalence. On dira que là aussi, toute la suite de ce mémoire de synthèse se donne pour objectif d'exposer les résultats de ces observations.
On a déjà écrit combien l'expérience artistique constitue un fondement de la méthode (et sur ce point aussi l'ouvrage s'engage à en exposer les diverses modalités) et on vient de faire apparaître à l'instant la dimension organique de la répétition, basée sur la réplique d'une unité fondamentale pour constituer un tout (une hélice d'ADN). En effet chaque version de *Colonne* peut être lue dans la chaîne créative de Brancusi, comme une réplique de sa précédente (et de l'analyse des conséquences de cette conception extensive de la forme). Expérience et répétition motivées par un principe de vérification, d'observation et de spéculation, suscitèrent la production de *répliques* (tout comme Elaine Sturtevant, on préfère nettement ce terme à celui de copie et on s'en expliquera, en cela qu'il induit une forme de réponse, de contrecoup) de *Colonne sans fin*. Entre 2003 et 2012, j'ai réalisé les répliques fidèles de trois des *Colonnes sans fin*, celle de 1918, celle de 1926 (dite de Steichen) et celle de 1928. On verra comment ces répliques s'inscrivent elles aussi dans cette mise à l'épreuve de la répétition avec tout ce que cela engage en terme de désappropriation du geste artistique, de vérification par la fabrique, mais aussi de précarité juridique.

Attention objet spécifique : l'hélice
Parmi deux ou trois choses fondamentales, après avoir confirmé combien l'expérience de la *Colonne sans fin* est une expression de la facilité (une simplification, une clarification nécessaire), la réplique rappelle combien Brancusi, comme Duchamp, fut lui aussi préoccupé par le statut de l'objet d'art, par sa définition, par sa reconnaissance et par la spécificité de la pensée qu'il induit. Le procès de l'*Oiseau dans l'espace* en 1927 fut fondamental quant à la redéfinition juridique de ce qui fait qu'une œuvre est

On a pu désigner dans notre introduction comment l'expression « Objets spécifiques » se réfère à Judd, et comment aussi elle doit être élargie, - ce que fit Judd lui-même – parce que son texte limite cette extension à une mutation spatiale de la forme de la peinture dans l'espace tridimensionnel. S'il faut accorder au mot « objet » sa valeur de « cause » il faut y associer à « spécifique » son originalité distinctive. Le texte de Judd, aussi simple soit-il dans son hypothèse de départ, présente l'avantage historique d'être publié opportunément pour refaire sauter un verrou que Brancusi avait déjà plusieurs années auparavant déboulonné, chose que Robert Morris avait parfaitement relevé.



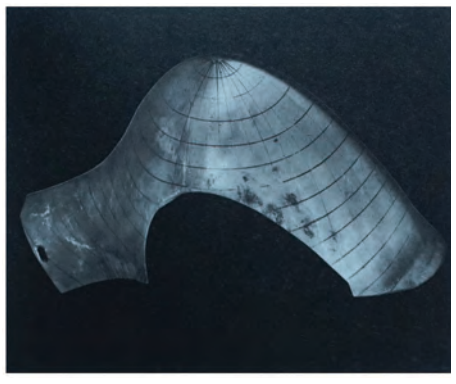
Constantin Brancusi, trois œuvres présentes au MOMA de New York: *Le coq* (1924), *Maiastra* (1910?-1912), *Oiseau dans l'espace*, (1924)*.



Hélice façonnée par Marcel Dassault en 1916.

Anonyme (legs Brancusi), photographie de pièce pour avion-cargo, 1943.

L'atelier de Duchamp, 33 West 67th Street, vers 1917-18.





acceptée comme d'art, en dépassant le principe de reconnaissance assujetti exclusivement au *métier* et à la représentation. Historiquement, l'événement est tout aussi important pour le monde de l'art que le coup joué par Marcel Duchamp en 1917 avec *Fontaine*. Il y avait en ces deux objets, contenu une familiarité partagée, bien entendu, avec une chose qui n'est en apparence pas d'art. Mais il y a aussi logée la thèse que ce transfert des formes résulte d'une *attention* accrue pour ce qui, avec précision, caractérise la forme artistique

On aura trouvé dans l'anecdote de la visite du Salon de la locomotion aérienne en 1912 par Marcel Duchamp, Constantin Brancusi et Fernand Léger, la quintessence de leur façon de penser l'art. En contemplant une hélice d'avion, Brancusi se serait exclamé : « En voilà une sculpture ! La sculpture dorénavant ne peut pas être inférieure à cela. » Et Duchamp aurait répondu : « Hélice ou délire d'hélice ?... Dis tu peux faire ça[5] ? » Ici une même forme (industrielle, qui n'est pas d'art, mais assujettie à une fonctionnalité mécanique précise) se soumet au filtre du regard et de deux *attentions* artistiques précises : celle d'un Brancusi qui va y puiser « l'essence des choses[6] », la pureté formelle et modulaire, l'abstraction et la mobilité, et celle d'un Duchamp qui attaché au nominalisme littéraire glissant (« délire d'hélice » / d'hélire délice) questionne déjà le principe de délégation et de récupération stratégique de l'objet manufacturé dans le champ de l'art. Cette récupération *readymade* dans le champ du *possible*, ici décrite, fut l'indice d'une relecture du principe d'*indifférence esthétique* propre à Duchamp, à l'angle de la mécanique et des sciences physiques.

Tout ensuite dans nos recherches prend appui sur ce principe d'*attention,* qui fait fi des critères de définition arbitraires au profit de la conservation de cette sensibilité esthétique propre aux *objets spécifiques* : une conciliation étroite entre sensibilité plastique et conceptualité, entre appartenance et déplacement par récupération, et entre certitude et incertitude.

Le temps et les conditions de mesure

Plus encore, si le champ lexical qui se dessine autour de la figure de l'hélice aéronautique, rejoint celle de la structure hélicoïdale de l'ADN, il induit deux critères sans lesquels l'appareil de recherche ne marche pas. Le pre-

5 Cités dans Pontus Hulten, *Brancusi*, Paris, Flammarion, 1995, p.24.

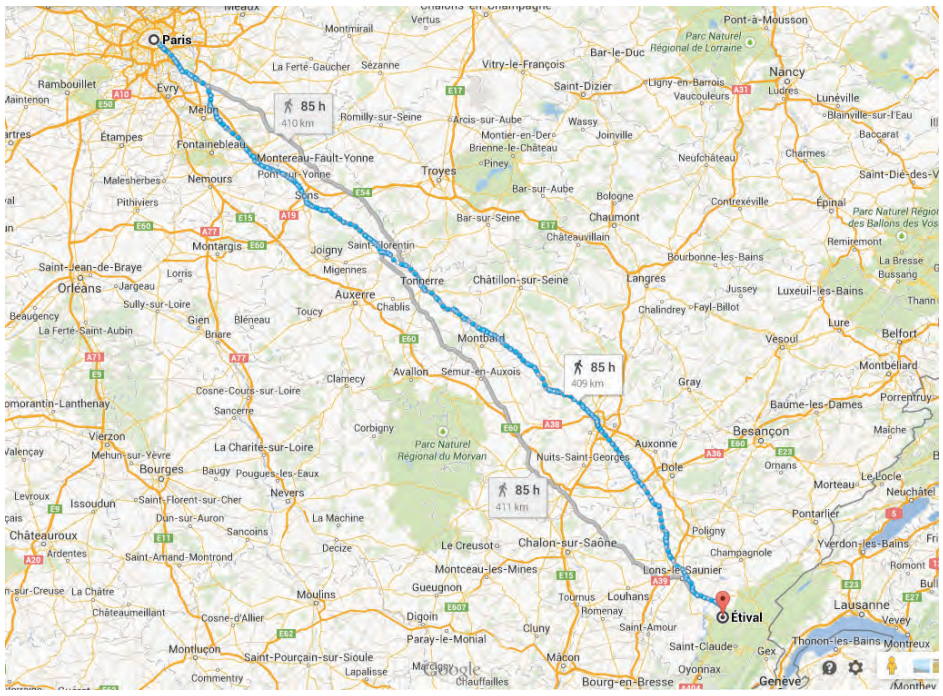
6 Constantin Brancusi, cité dans Marielle Tabart, *Brancusi, l'inventeur de la sculpture moderne*, Paris, Découvertes Gallimard / Centre Pompidou, 1995, p.119.

mier est le rapport constant entre macro et microscopique, entre des faits perceptibles et des valeurs imperceptibles à l'œil nu (dit grossièrement). Le second critère renvoie à une conception du temps qui n'est pas linéaire, mais hélicoïdale, courbé, arc-bouté, voire bouclé. La *Colonne sans fin* se déploie dans le temps courbé de la répétition.
Un lieu enfin, incarne et synthétise cet esprit d'expérience propre à Brancusi : c'est l'atelier. L'atelier de Brancusi, dans lequel évoluent, au fil du temps, la plupart de ses œuvres (s'il en est, proportionnellement assez peu s'en échappent). L'atelier donne à voir et à penser (grâce à l'archive photographique), ces *vies* des œuvres et leur mobilité, leur croissance organique comme des plantes, leur appropriation aussi pour en faire, qui un lit, un banc ou un encadrement de porte, comme d'autres choses mobilières de première nécessité et vice versa. L'atelier, traversé par la *Colonne sans fin*, du fait de ses propriétés fondamentales (groupe d'objets transitifs organisés entre eux avec mesure et mobilité), revendiqué par l'artiste comme œuvre globale (par l'effet du legs en 1957 à l'Etat français à condition d'en restituer l'intégralité de son contenu ainsi que son agencement) constitue l'extension élargie du *Groupe mobile*. À quelques exceptions près, l'intégralité de nos contributions (articles ou communications) aura tenté d'apporter par touches, souvent sous forme introductive à des investigations plus contemporaines, des éclairages originaux sur l'un ou l'autre aspect conceptuel de dispositif brancusien.

/////
Inframinces

Etival (amour éthéré : sensible concept)

Un peu avant sa visite au Salon de la locomotion aérienne, Marcel Duchamp se rend dans le Jura avec Francis Picabia et Guillaume Apollinaire. On sait combien ce trajet en automobile rapide (celui du retour en particulier chargé de la mémoire de ses retrouvailles avec Gabrièle) fut important pour l'œuvre de Duchamp. Ce dernier, âgé de 25 ans, encore bon teint et peu dévergondé, reste transi d'amour pour cette femme mariée depuis trois ans à Picabia, de six ans son aînée, qu'est Gabrièle Buffet, femme libre d'esprit, passionnée de musique et rencontrée en 1910. On a lu combien les exégèses sont nombreuses, combien sur l'histoire de cette vie d'artiste se renouvellent les récits quasi-identiques issus de quelques





A ce sujet les premières sources sont les meilleures (les récits de Gabrièle Buffet, ceux de Denis de Rougemont, de Duchamp lui-même évidemment et l'incontournable investigation implacable de Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*).

Gabrièle Buffet (à gauche) en famille à Etival (non daté).

On peut penser que la chose la plus fructueuse qu'ait produite Duchamp, c'est le foisonnement de la littérature qui lui a été consacrée.

Jean Clair avait étudié dans *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard 2000, l'importance du mouvement de la « route Jura-Paris », et il avait pris appui sur Bergson (p.216) :
« Il y a deux éléments à distinguer dans le mouvement, l'espace parcouru et l'acte par lequel on le parcourt, les positions successives et la synthèse de ces positions (…). » (Bergson, *Œuvres*, 1963, p.74)

L'érotisme est son –isme préféré.

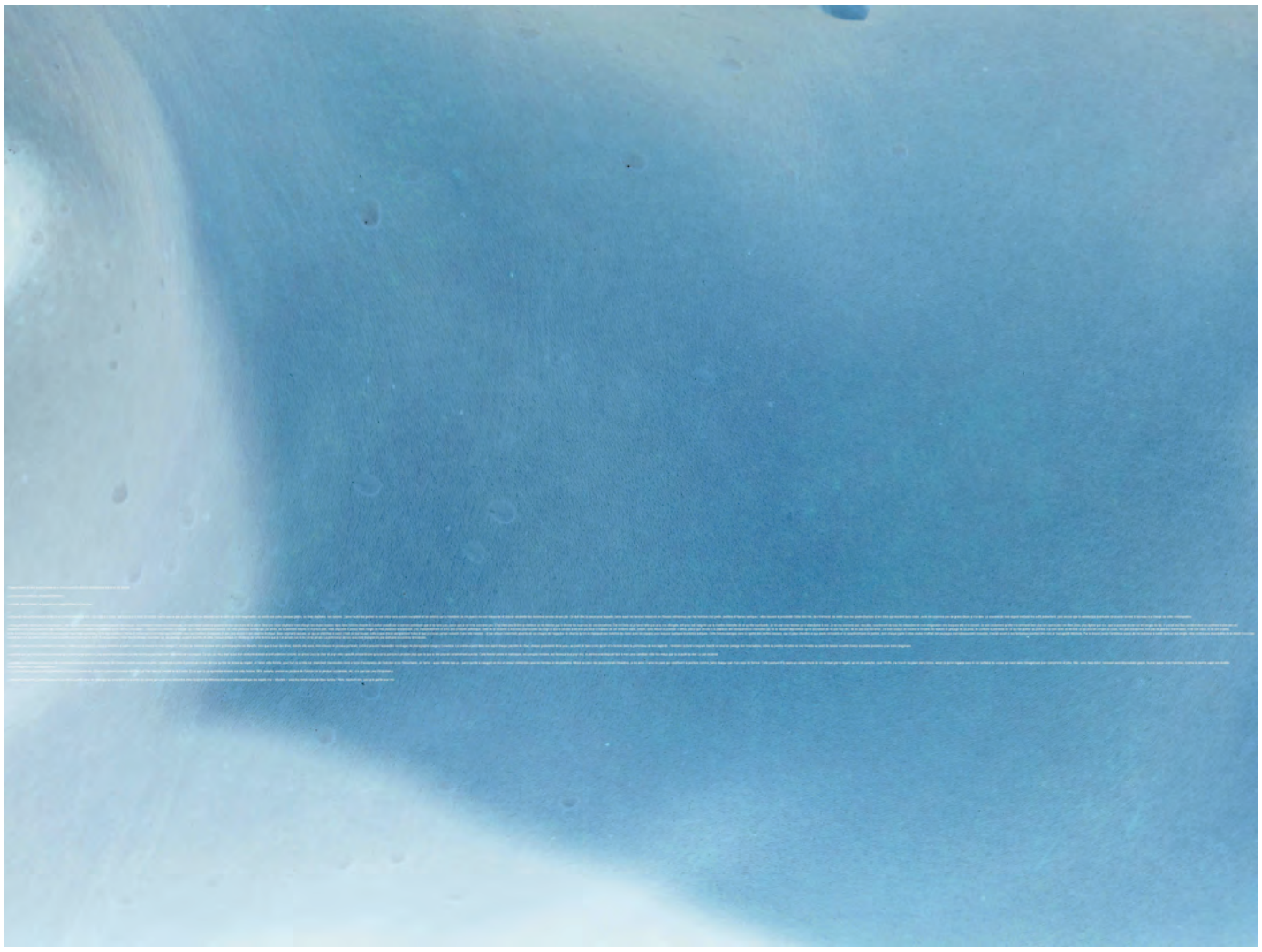
sources originales maintes fois reprises et où, à propos de Duchamp, on n'en finit jamais d'être confronté au remake du remake (made, remade et readymade). Néanmoins l'anecdote est ici importante. 1912 est une année cruciale pour Duchamp. Il découvre à cette époque les *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, les spéculations scientifiques et fictionnelles sur la quatrième dimension. Il est épuisé par le schématisme bien-pensants des cubistes, il s'évade à Munich pendant l'été (il avait commencé à peindre autour de la *Mariée* et des nus qui descendent chronophotographiquement l'escalier), fait un crochet encore au retour jusqu'à Andelot en Montagne (petite gare non loin d'Etival) pour passer avec Gabrièle quelques heures nocturnes et platoniques sur un banc de la gare. Alors, lorsqu'il repart pour Étival en octobre 1912 (que de voyages en si peu de temps !), c'est un peu comme si la chose était faite (Marcel s'est fait « déniaiser » dixit Gabrièle[7]), conceptuellement, scientifiquement, psychologiquement et sexuellement – ou presque. *L'art et la vie sont confondus*, les raisons du *Grand Verre* sont incarnées au cœur d'un dispositif créatif absolument redoutable d'efficacité, dont le moteur premier est l'érotisme, et sa mise en œuvre le *mouvement* (« route Jura-Paris »). Son vecteur, d'abord, n'est plus la peinture, mais ce qui facilite le récit et sa fiction : le langage littéraire (au sens large et comme peinture conceptuelle). On aura tenté d'ausculter à travers d'autres investigations artistiques et théoriques (au cours de notre résidence au Centre d'art Axeneo7 au Canada par exemple) comment plus largement, alors, l'art sert aussi à décrire des romans qu'on n'écrira jamais (comme une *Préparation du roman* en somme – Barthes). Duchamp, qui dès l'été 1912, commence à écrire quelques notes lapidaires, décide à la fin de l'année d'abandonner la peinture et le statut même d'artiste professionnel, au profit de celui de documentaliste à la bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris, artiste indifférent, oisif en apparence, amoureux et amateur, presque scribe[8].

C'est en amateur (jamais en spécialiste) de Duchamp et de ce qui gravite autour des « 5 nus » (seins nus) qu'on aura tenté d'investir non pas une étude scientifique de l'œuvre de Duchamp, mais un concept bien particulier qui détermine les conditions dimensionnelles d'expression de la sensibilité artistique duchampienne. Cette condition dimensionnelle qu'on a investie, c'est *l'inframince* (ou *infra mince*, ou *infra-mince*) afin d'en exposer une définition simple propice à ses applications étendues.

---

7 Issu d'un entretien de Gabrièle Buffet avec Malite Matta, cité par Bernard Marcadé, dans *Marcel Duchamp*, Paris, Flammarion, p.50.

8 On reviendra à la fin de cette synthèse sur cette posture de l'amateur qu'on défend plus largement encore comme principe fondamental de recherche.



Optique n°47 - 100112, Optique haptique - 06
-grain de mémoire*.



La taille de l'image est de 10 000 x 7 500 pixels. Sa lecture entière sur nos écrans nécessite réduction alors qu'une lecture à 100%, irrévocablement partielle, permet de pénétrer dans la chair de l'image et de révéler le texte qui s'y trouve incrusté.

Le sensible

Il faut avoir à l'esprit que la conception de l'inframince par Duchamp prend corps lentement et s'incarne verbalement vers 1936 pour se feutrer de réalisme charnel autour d'*Etant Donnés*. Mais on a avancé que l'inframince commence à prendre forme intuitivement en même temps que les virages radicaux de 1912. L'inframince, en effet, n'est ni une chose, ni une forme, ni une recette esthétique. Il doit être pensé comme une condition dimensionnelle, c'est-à-dire une condition qui permet de percevoir et de conceptualiser ce qui, communément, ne le serait pas. Il n'y a pas de critère d'ordre entre l'un et l'autre : cette condition évolue à la fois sur un registre conceptuel (théorique) et sur un mode sensible (difficilement verbalisable, physique, optique et haptique). Les écrits de Duchamp (en particulier contenus dans le chapitre « Inframince 1-46 » des *Notes*) revendiquent cette porosité conceptuelle où le langage lui-même (par ses jeux de langue froissée – contrepèteries et autres homophonies) est une forme plastique.

Si la chose est acquise de longue date, que l'inframince négocie avec l'imperceptible et qu'il dessine une ligne esthétique qui nous a conduit vers les investigations contemporaines de Gabriel Orozco ou de Jean Dupuy, on aura tenté d'observer aussi en quoi à cela s'ajoute une recherche constante de définition des seuils, selon une méthode de prélèvement. Si l'inframince détermine des conditions d'opérabilité d'une science, on est tenté d'écrire qu'il est aussi une science du sensible qui, sur certains points, rejoint les travaux philosophiquement plus complexes de Michel Guérin sur la conception de la *Figure* – chez Rilke par exemple – et sur l'appareil esthétique qu'il échafaude à partir de ce qu'il nomme la *figurologie*. On dira pour le moment que l'un et l'autre (inframince et figurologie), aussi schématique soit la comparaison, ont en commun leur principe fondamental qu'ils sont non mesurables, indéterminés si ce n'est par une stratégie de

l'approche. On tourne et on rôde autour de l'un et l'autre, on les érode. Cette définition des seuils s'assoit donc aussi avec trivialité sur quelques présupposés théoriques pour investir explicitement le champ du sensible, de la mise à l'épreuve par la pratique. Encore une fois, comme l'heure est à la synthèse, on oubliera les vapeurs, la transparence, les buées, les haleines, le creux (sur lequel on reviendra), les caresses, les draps dans le vent, les poussières et autres expressions sensibles qui opèrent dans l'inframince. On ne gardera qu'un exemple :

« La chaleur d'un siège (qui vient d'être quitté) est inframince[9] »

Vaste programme. Alors, je suis allé en 2009 à Etival, dans le Jura. J'ai retrouvé la demeure familiale de Gabrièle Buffet. Dans la maison, il y restait parmi d'autres objets remarquables un canapé de velours rouge sur lequel se sont immanquablement assis l'une (Gabrièle) et l'autre (Duchamp) juste après sans aucun doute (un peu précipitamment peut-être pour récupérer un maximum de cette chaleur convoitée). L'image (banale) et son texte qui l'accompagne sont le récit de cette récupération dans *l'inframince* de quelques sensations échappées.



« Automne 1912, Picabia, Duchamp et Apollinaire font route depuis Paris pour Etival dans la maison familiale de Gabrièle Buffet, épouse de Picabia. Il fait moche, le temps est gris, les trois amis mangent des morilles, du gibier, boivent de l'absinthe et du vin du Jura (pas malheureux). Apollinaire récite des poèmes et jette les premiers vers de *Zone* (Etival est proche de la zone franche). Duchamp, confortablement installé sur ce canapé, - dont la passion absolument (dit-on) platonique pour Gabrièle est à peine voilée - capte les premiers motifs de sa prochaine fiction à fixer sous verre: l'histoire d'un road movie sur la route Paris-Jura, la mariée, son amour éthéré de célibataire, le rêve d'une mise à nu... et l'espoir qu'elle l'aime (même = m'aime). Le souvenir de «La chaleur d'un siège (qui vient d'être quitté) est (...)» (Marcel Duchamp bien plus tard vers 1940).»

*Optique n°46 - 090909, Optique haptique - 05**.

L'inframince se mesure dans l'imperceptible sensible qui glisse assez vite du côté du spéculatif, de l'imagination et de la psychologie du matériau. Duchamp met en place une série de conversions entre un état physique, une sensation et un état mental pour revenir à une expression bien spécifique du matériau, où chacun d'eux semble assimilé à des propriétés psy-

9 Marcel Duchamp, *Notes*, Paris, Champs Flammarion, p.21.

chologiques. Tout part du fait que les choses de la vie sont appréhendées comme des formes plastiques souvent assez abstraites. Avant même que ne soit écrite la fameuse « Préface » au *Grand Verre,* Duchamp décrit la route Jura-Paris :

« (…) La matière picturale de cette route Jura-Paris sera le *bois* qui m'apparaît comme la traduction affective du silex effrité[10]. (…) »

Ce type de conversion (et transposition) permet d'avancer une méthodologie de la pensée plastique qui anticipe les expériences de Beuys. Force est de constater alors que le clivage qu'on décrit ici entre espace sensible et espace conceptuel ne peut se satisfaire d'une territorialisation normée. Toute la difficulté de l'expérience de la mobilité des objets convoque aussi l'expérience de cette porosité des expressions (sensible et conceptuelle). Il n'est jamais possible de dissocier l'un de l'autre, ni même de supposer que le concept est la théorie du sensible.

Le concept

À ces expériences du sensible fut associé un exercice studieux, parfois fastidieux – comme pouvait l'être dans le même temps l'enquête sur les colonnes brancusiennes – qui fit probablement la spécificité modeste de nos investigations sur Duchamp. La thèse était d'étudier comment Duchamp prend, comme Brancusi, appui sur un principe fondamental de répétition. Par extension tout un champ lexical se dessine autour de la redite, de la citation, de la déviation, du détournement, du prélèvement, de la reproductibilité et de l'indifférence. Ce principe de répétition est observable dans quatre espaces en particulier : celui des concepts issus des mathématiques et de la physique, celui de la redite du langage (comme une logique de la citation de l'énoncé scientifique en particulier – *Etant donnés 1°, 2°, …*), celui des processus inhérents à la photographie, et enfin celui de la relation au moulage et au multiple. A chaque champ est appliqué un *principe d'indifférence* associé à la mesure des seuils (ou *dimensionnalité*). À la trop générale question posée par le readymade « ceci est-il de l'art ou n'en est-il pas ? » l'objet de la recherche a tenté plutôt de voir sous quelles conditions de mesure cet objet agit artistiquement. L'ensemble de la démarche duchampienne, tout autant qu'elle cultive une approche éminemment sensible, développe un schéma général conceptuel radical (en cela notamment qu'il forge une œuvre sur une vie et qu'il fonde cette vie sur des parties d'échecs en particulier) basé sur l'étude de sources érudites et leur *montage*. À ce titre, *l'invention* duchampienne est une invention par *montage* et *positionnement*, deux termes qui firent programme pour nos expériences ultérieures. Elle ne consiste pas comme chez Braque et Picasso à construire un langage plastique révolutionnaire, créé de toutes pièces. Elle s'organise autour de la récupération choisie des formes et des langages (ici une référence à la physique quantique, là une reprise de contrepèterie, là un dessin de Courbet ou une œuvre de Léonard). Clarifions ces quatre principes fondamentaux énoncés plus haut (science, langage, photographie et moulage).

Dans différents articles, ou expériences artistiques il fut envisagé des dispositifs conceptuels destinés à formuler une image de ce maillage conceptualo-sensible, en convoquant Malraux et le dilemme du dessin et de la couleur, en appliquant une théorie de l'immanent et du transcendant ou encore plus récemment en questionnant la suite générative d'une forme produite, impensée vers la théorie qu'il produit pour générer une nouvelle forme, à partir du travail de Toni Grand et de Christian Bonnefoi.

Etude sur cette question du montage et du positionnement développée plus récemment dans deux de nos articles, l'un sur la question du *Geste* à partir d'un modèle biologique qu'est le plancton et l'autre sur la recherche en arts (2-6, 2-9).

10 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, coll. Champs, Flammarion, 1994, p.42.

cf. Elie Jouffret, *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions, suivi de Mélanges de géométrie à quatre dimensions*, Paris, Jacques Gabay, 2003 (1903).
Et Henri Poincaré, *La science et l'hypothèse*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2001 (1902).

Le modèle de la science (conditions dimensionnelles et parallélisme)

Cet axe de travail a consisté à déceler méthodiquement comment, parmi les sources d'inspiration nombreuses, Duchamp puise dans la science (mathématique et physique) d'Henri Poincaré et d'Elie Jouffret une conception spatiale de l'art basée sur la démultiplication dimensionnelle d'un espace donné (les deux dimensions par exemple) et ses conditions de passage vers sa dimension supérieure (la troisième dimension par exemple, puis de façon analogue vers la quatrième dimension). Si dès 1912 on retrouve ces sources d'inspiration, la conception topologique de l'inframince va peu à peu s'affiner au fil des années pour passer progressivement d'une suite d'influences passablement mathématiques (abstraites) à des projections de plus en plus *réelles* (physiques). C'est notamment le passage de la Mariée *du Grand Verre* à la Mariée d'*Étant Donnés.* Si l'étude de ces sources aura permis d'observer toute la consistance que prend l'inframince et comment il s'exporte vers la création contemporaine, elles auront aussi favorisé la conception d'une méthode d'approche des sciences, méthode appliquée certes, mais aussi facétieuse souvent (avec l'érotisme, l'humour traverse l'œuvre duchampienne).

Duchamp débusque du côté des sciences mathématiques et physiques une conception spatiale fortement imageante. Si cette conception de l'inframince (« l'infiniment mince » écrivent Jouffret et Poincaré) prend appui sur un principe de répétition de mêmes entités (des points, des lignes, des plans) par parallélisme pour obtenir un espace de dimension supérieur (issu de Jouffret[11]), elle récupère aussi le principe physique de conservation des énergies (énergies cinétiques et potentielles à convertir en chute d'eau et gaz d'éclairage, issu de Poincaré). Répétition, temps et mouvement sont, par conséquent, investis d'un champ d'étude complémentaire à celui de la *relativité* brancusienne (une forme n'a de justification qu'en relation à un espace et à une situation).

---

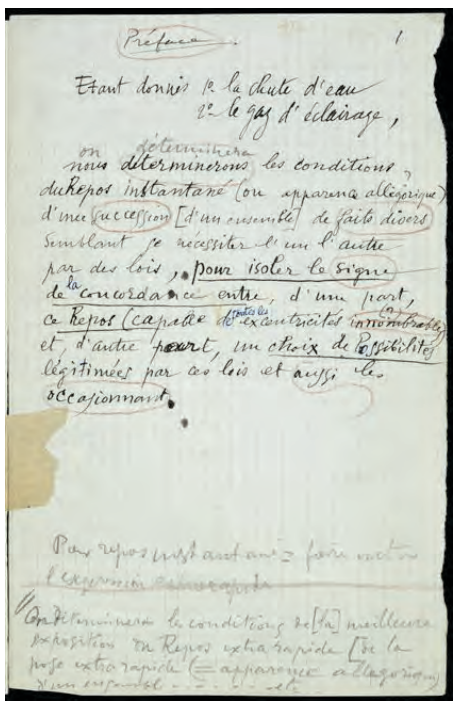
11 cf. P. Baumann, *Brancusi et Duchamp, les Hommes-plans*, Aix en Provence, Pup, 2008, p.41 sq. Dans ces pages nous développons ces idées, exemples à l'appui.

La répétition du langage (indifférence déplacée)

Dans ce contexte, l'usage du langage textuel contribue à ces modulations dimensionnelles. D'abord il est le symptôme d'une tournure de la pensée. Il déroule stratégiquement sa méthode pour avancer ses arguments. Tout l'œuvre de Duchamp est fondé sur ce principe d'équivalence (glissante) entre un énoncé (nominaliste) et sa démonstration (l'œuvre agit comme le modèle pratique de l'idée). Pour exemple, les readymades n'existent qu'à la condition de leur « inscription », le titre du *Grand Verre* est sa description chargée de jeux d'homophonies, et *Etant donné 1°…* énonce l'hypothèse d'une démonstration à venir développée dans l'appareil formel (porte, mannequin, paysage, etc.). En bref, ce langage duchampien reprend pied à pied les artifices de la démonstration scientifique (« Etant donnés », « nous déterminerons les conditions », « d'une part », « d'autre part », etc[12].). Il en assume aussi l'hermétisme abstrait de l'érudition scientifique (principe duchampien par excellence, extensible – allons bon – au langage parfois jargonesco-théorico-exotique de l'art contemporain).

Duchamp s'approprie certaines tournures de pensée parfois acrobatiques telle que « l'hypothèse par l'indifférence », expliquées par Poincaré dans la *Science et l'hypothèse*[13], qui constitue en quelque sorte un artifice de démonstration (qui pompe presque à vide) utile pour démontrer des principes d'équivalence (absence de différence sur certains points de deux objets donnés). On a observé comment cette méthode conceptuelle permet d'éclairer la définition de l'« indifférence esthétique ». Celle-ci ne se situe plus du côté d'une posture intellectuelle subjective de désafection, mais du côté d'un principe d'équivalence mathématique où l'indifférence égale l'absence de différence, rejoignant par là le principe de parallélisme inhérent à la démultiplication dimensionnelle.

Aussi, l'appropriation du langage scientifique (comme des autres langages qu'il rencontra, photographique en particulier) est à elle seule un champ d'épanouissement de l'inframince à considérer pour ses dimensions potentielles multiples où, en particulier, le principe du moindre écart suscite à foison des troubles sémantiques. Les jeux de mots en tout genre (homophonie, palindromes et autres anagrammes) convoquent la forme la plus pure de ces travers humoristiques et érotiques où la répétition de mêmes lettres engendre le dérapage du sens : la contrepèterie.



Marcel Duchamp, *Préface*, l'une des premières notes contenues dans la *Boîte Verte* (1934), écrite entre 1911 et 1915. Cf. *DDS*, p.43.

Jean Dupuy, *sans titre*, anagramme (à partir d'une citation d'Octavio Paz), gouache sur papier, 21 octobre 2014, 28,2x17 cm*.



12 Cf. MD, *DDS*, p.43 (étudié dans P. Baumann, *Brancusi Duchamp les Hommes-plans*, *op.cit.* p.44.)

13 Lire encore P. Baumann, *op. cit.*, p.47.

Le langage de la photographie (objectivité et réduction dimensionnelle)

Cernée ainsi par la dérive de la répétition, la question de la *position,* qui fait l'objet de nombreuses investigations, trouve en Duchamp une formule opératoire qui, méthodologiquement parlant, a fait *flores* chez nos contemporains. Plus précisément ce geste de positionnement ajoute à la condition d'inframince un principe de renversement (observable d'abord dans les readymades et par extension sur de nombreuses pièces ultérieures).

La photo de Man Ray du *Grand Verre* (*Elevage de poussière,* 1920) est la figure emblématique de cette conciliation entre renversement et réduction dimensionnelle à laquelle s'ajoute la mesure nonchalante du temps (sans ménage).

À ce principe de positionnement (domaine élargi dans lequel s'inscrit le renversement), enrichi en amont de l'appropriation d'un langage donné, s'ajoute l'hypothèse inversée, non plus d'une augmentation apparente de dimension, mais au contraire de réduction. La photographie ajoute une autre dimension à *l'indifférence* et rien de surprenant que Duchamp s'y attarde. La photographie assume son principe de délégation technique, l'image apparaît comme par magie par la seule ouverture/obturation mécanique du diaphragme. Elle réduit aussi le champ des décisions. Elle facilite la duplication.

La photographie, elle aussi, et tout autant que le langage scientifique, se soumet à la récupération de son vocabulaire technique – lui aussi étudié de manière approfondie - (« extra-rapide », « à conserver à l'abri de l'humidité et de la lumière », « société des porteurs d'ombre » comme équivalent à la « société Lumière », etc.). Elle fait basculer l'expérience de l'inframince du côté de l'univers physique (et du côté sensible de la couleur notamment – *infra*rouge – en dessous du seuil de visibilité, reléguant le *designo* dans le champ conceptuel de son abstraction). Si la photographie présente des connivences d'usage avec ceux mis en œuvre par Brancusi (forme d'œuvre/document qui dresse l'état d'une situation donnée), elle ouvre deux champs supplémentaires que sont celui d'engager une analyse fondamentale des valeurs technico-plastiques du médium (utilisation des plaques verre, révélation, temps d'exposition, négatif, etc.) et celui (en cela proche du Surréalisme) du pouvoir autonome des images en deçà (ou au-dessus) du réel.

«Il y a 100 ans, Duchamp réalisait sa première boîte (La boîte de 1914), avant même *La boîte verte* (de 1934), éditée à 5 exemplaires (pour les amis). Elle reproduit des notes manuscrites et dessinées (pour certaines préparatoires au *Grand Verre*) où figure pour la première fois la formule phare de l'hypothèse « Etant donné que… ». Les originaux de ces notes, coupons de papier divers, furent photographiés, tirés sur papier photo à partir de négatifs plaque-verre de 18x24 cm et montés sur carton. Les boîtes utilisées par Duchamp, de marque A. Lumière & fils, Lumière & Jougla et Kodak contenaient à l'origine les négatifs plaque-verre utilisés pour ces reproductions. Chacune d'elles contient entre quinze et dix-huit notes et leur étiquetage donne à lire une partie importante des expressions originales du vocabulaire duchampien (« sensibilité extrême », « à préserver de la lumière et de l'humidité », « société anonyme » des porteurs d'ombre comme équivalents à « A. Lumière et ses fils », « plaque extra rapide » en verre évidemment, etc.).»
(extrait de «Hommage à Michel Guérin, Mes favoris», à paraître, Aix-en-Provence, PUP, 2015*)

La photographie pourrait être désignée comme le fervent représentant de l'inframince. L'ensemble de nos travaux s'organise alors à l'appui d'un nœud problématique, formalisé autour du socle Brancusi/Duchamp, qui porte sur les extensions contemporaines des usages croisés de la photographie, de la sculpture et des images qui les accompagnent (sous-entendu dans l'inframince).

Le moulage et la réplique (indifférence haptique)

Enfin, l'inframince investit un dernier champ du projet duchampien caractérisé par le glissement conceptuel progressif de l'artiste d'une pensée mathématique (l'esthétique du *Grand Verre*) vers une philosophie physique (*Etant Donnés*). C'est la bascule de l'abstraction (peinture non rétinienne), vers un pragmatisme réaliste (courbétien, optique pure assortie d'une haptique appliquée).

Si la valeur d'empreinte (lumineuse) est un propre de la photographie, l'esthétique du toucher que développe Duchamp assimile moulage, contact et répétition au cœur d'un même processus d'investigation du corps dans l'inframince. On sait combien l'expérience du moulage traverse l'histoire de l'art du XXe siècle, habitée par ses facultés multiples relevées par Didi Huberman en particulier (et Didier Semin à l'occasion de l'exposition mémorable *L'empreinte* au Centre Pompidou). Duchamp s'empare du problème sur les 20 dernières années de sa vie pour y croiser quête érotique renforcée (plaquage et palpation du corps), « plate exactitude » (Rodin) réaliste en sympathie avec Courbet, empirisme et répétition du même. Evidemment tout s'organise autour d'une préparation (20 ans c'est long et c'est donc dans ce temps aussi que l'expérience opère) qui est celle d'*Etant Donnés*. Se trouve à nouveau logé, au cœur du procédé, le modèle de la répétition, avec tout ce que contient le moulage de réversibilité topologique (positif/négatif, dehors/dedans, homme/femme…).

Croire, approximation et réplique (principe d'incertitude inframince)

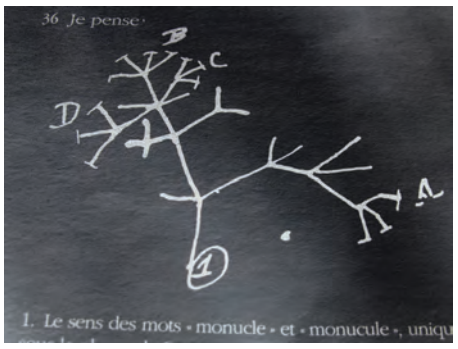
Il y aurait trois mots à retenir de cette suite de moulages sensuels, applications empiriques de ce qui échappe à l'intellect et aux forces d'attraction des mathématiques. Ces trois mots finissent de détourer le champ des

Pendant ce temps (entre 1934 et 1957), Brancusi laisse peu à peu sédimenter la poussière sur ses sculptures.

Au « croire » duchampien s'accorde le « I think » darwinien.



Marcel Duchamp, *peau pour le haut du torse d'Etant donnés..., 1948-49 (Musée de Philadelphie).*



LLH09_Coraux, 15 mars 2013* (dessin de Charles Darwin, extrait de *Le Corail de la vie*).

Marcel Duchamp, extrait de la *Notice de montage de Etant donnés, 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, fac-similé, Philadelphie, Museum of Philadelphia, 1987. (À gauche Teeny Duchamp et à droite MD).



conditions de l'inframince. Il faut d'abord *croire*[14] et aller contre toute catégorisation excessive. Croire est une vraisemblance (un *possible*), un principe d'incertitude (nous sommes régulièrement revenus dans nos recherches sur ce principe d'incertitude et très récemment, notamment en 2014)**.** Duchamp associe à ce principe d'incertitude l'autre valeur (inframince) fondamentale qu'est l'*approximation* (« approximation démontable » est le pré-titre d'*Etant Donnés,* terme lui aussi de toute évidence issu du langage scientifique), qui dresse l'écart entre une suite de positions d'objets placés adroitement par approximation qui conduisent à la constitution d'un point de vue précis (par les trous de la porte). Cette approximation (une *courbure* écrirait Michel Guérin) décrit aussi les infimes écarts de mesure entre une théorie (des lois scientifiques) et l'empirisme. Cette observation des écarts constitue une donnée fondamentale de notre programme intellectuel. La *réplique* est le troisième mot important. La *réplique* n'a pas la même « fonction » esthétique. Comme son nom l'indique, c'est la résultante d'une cause (plastique et conceptuelle) qu'est celle de la théorie de la répétition appliquée dans l'inframince (empreintes, répliques de readymade, versions multiples de boîtes – *Vertes* ou *En valise*, etc[15].) : c'est une redite, une duplication quasi mécanique, quasi inéluctable, une réponse à la cause originale.

On atteint là un point fondamental où l'approximation (principe d'incertitude/courbure/mobilité) fait sujet et la réplique (répétition en apparence sans différence) l'objet. Une fois encore, je demande là au philosophe d'accepter qu'on puisse manipuler avec simplicité ces deux pierres bouillantes que sont « sujet » et « objet ». Si on s'en tenait à la grammaire (et pour compléter le sens que l'on a convoqué plus haut pour l'emploi du mot objet), le sujet c'est la cause de l'action et l'objet la chose investie par cette action ; entre les deux il y a le verbe (geste).

---

14 MD, *DDS*, p.185.

15 C'est écrit en une ligne, mais cela prit valeur de programme duchampien et devient une composante majeure de son œuvre, tout aussi importante que le coup esthétique du readymade.

/////
Figure et pensée plastique

« La pensée plastique est constellante ou rayonnante ; elle commence partout à la fois. Elle projette d'un coup son espace tout en le parcourant en détail[16]. »

Figurologie

Il a été introduit quelques lignes plus haut combien il y aurait quelques connivences entre la pensée duchampienne et celle de Michel Guérin autour des valeurs de la *Figure versus inframince*. La présentation de nos travaux en annexe éclaire ma dette intellectuelle envers sa philosophie.

La lignée dans laquelle je m'inscris avance ses influences, marquée par l'esprit de sa méthode et par certains de ses concepts.

Néanmoins, je n'ai jamais travaillé ou théorisé sur l'ensemble de l'œuvre philosophique de Michel Guérin (incapacité manifeste et bien trop vaste programme!), mais j'ai forgé (plutôt que coulé) mes méthodes de recherche dans le creuset (plutôt qu'enclume) de sa rigueur intellectuelle, de son indépendance d'esprit et, plus que tout autre chose, sur le principe esthétique que la pensée plastique (aussi cérébrale et textuelle puisse-t-elle être) se modèle et se façonne dans la *phénoménale* expérience d'un *geste courbé* (il est toujours une pulsation indicible qui déplace les trajectoires). Si le triangle Duchamp/Brancusi/Guérin a quelque chose de parfaitement solide (mais figure exceptionnellement déformable, contre les lois de la géométrie), c'est en raison de cette ligne esthétique commune ainsi nommée *geste courbé*. La pensée plastique est « constellante », écrit-il dans L'*espace plastique*. Elle défie les évidences (*transparence ombreuse*) et cette courbure du geste est coextensive à la constellation.

L'appareil théorique assemblé année après année par Guérin prend appui sur une science du sensible nommée la *figurologie*. Inspirée en particulier appui par Rilke, elle tente de circonscrire les valeurs de la *Figure*. Lorsqu'on écrira « Figure », c'est sous cette définition qu'on l'entendra dans *Pour saluer Rilke*[17], livre manifeste, Guérin (p.67) précise que la figure « ne relève pas du paraître, mais du transparaître » et il renforce quelques lignes

16 Michel Guérin, *L'espace plastique*, Bruxelles, La part de l'œil, 2008, p.102.

17 Michel Guérin, *Pour saluer Rilke*, Belval, Circé, 2008.



Mes favoris, Boîte diapositifs à tons noirs, *contenant 5 plaques-verre exposées à la lumière: Plaque_1_Nihilisme Modernité/Duchamp anartiste, Plaque_2_Duchamp anartiste/ Espace plastique, Plaque_3_Espace Plastique/ Rilke, Plaque_4_Rilke/Geste Plaque_5_Tout*, 24x18cm, 27 mai 2014*.

Un court article récent («Hommage à Michel Guérin, Mes favoris» à paraître) résume cette dette philosophique.
On en extrait ici quelques éléments de sa substance.

« Lorsqu'on fabrique un outil, c'est pour qu'il serve – sinon toujours à transformer une matière donnée, en tout cas à l'éclairer, l'interpréter. »

MG, *L'espace plastique*, Bruxelles, La part de l'œil, 2008, p.83. Ce qui s'engage ici est ce que Michel appelle la « topoïétique » qui « voudrait d'abord souligner que la première chose créée par la création, c'est son lieu propre » (p.89). Or cette topoïétique, cet outil puissant formulé par Michel outrepasse les spéculations esthétiques du poïétique (attention je ne parle pas en philosophe mais en plasticien !) vers l'analyse de son topos : c'est une question de dimension qui pose le sensible au cœur de ses unités de mesure. On ne dira pas assez combien Duchamp (qui semble-t-il et mine de rien s'infiltre dans la pensée topoïétique) pompe à vide (comme un Shadok) par anachronisme dans les concepts de Guérin. Topoïétique versus inframince : deux outils dimensionnels un peu cousins.



« Mes favoris (un titre comme un autre) est avant toute chose un parcours plastique adressé à la pensée de Michel Guérin à partir de cinq de ses livres (*Nihilisme et modernité, essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp, Marcel Duchamp portrait de l'anartiste, L'espace plastique, Pour saluer Rilke* et *Philosophie du geste*). Le choix est personnel. Ces livres sont importants pour moi. Ils ont à un moment ou à un autre guidé mes conceptions et continuent toujours à produire leurs effets. Ce sont mes livres favoris.

Cet hommage est d'abord un hommage par le geste dont il résulte sept images, entre lesquelles viennent s'insérer quelques fragments textuels, une pulsation. Le motif du processus trouve son origine dans l'idée simple que l'influence de la pensée vient du contact entre et contre chacun de ces ouvrages.

Mes cinq livres favoris sont rangés à part dans une petite bibliothèque.
J'ai inséré entre chaque livre une plaque diapositive à tons noirs, sensible, en verre, de 18x24 cm et ancienne (produites vers 1904). Chaque face du verre - et un livre par face - a été exposée sous la lumière naturelle pendant un temps variable. Chaque plaque exposée et non stabilisée est désormais conservée à l'abri de la lumière et elle raconte par l'abstraction et la soustraction le pouvoir de la littérature, qui, livre après livre, et deux à deux, étoffe les dimensions de l'art. Leur consultation exige conciliation entre le temps de contemplation et la contraignante disparition programmée de ces nuances soumises aux nouvelles attaques lumineuses. On dira que ces plaques s'usent sous la double opération du regard et de son virage chimique.»

(Extrait du même article.)



Les cinq livres et les cinq plaques-verre...

plus loin le sens de cette clarté : « La Figure n'est pas évidente (*ex-videre*, voir de part en part), elle est transparente ; il n'y a aucun index, ni externe, ni interne. » (p.70) On dira encore que cette transparence n'a rien de facile ; elle a quelque chose du *fardeau* (Michel Guérin cite Rilke : « Le beau n'est rien que le commencement du terrible », dans *L'espace plastique*, p.116). Elle est dans sa plasticité, pesante, chargée et *ombreuse*, *tragique*, ni idéologique, ni idéalisée (dans *La transparence comme paradigme,* PUP, 2008, p.21). La transparence de la Figure porte en elle ce précipité trouble et courbe.

Deux choses encore à ajouter à cela. Un, la primauté du temps. « La plasticité de la Figure rilkéenne ne tient pas d'abord à l'espace et à la vue, mais à la vision du temps pur » (*Pour saluer Rilke*, p.56). Seconde chose, ça va avec, la Figure « fond dans une parfaite homologie le sensé et le sensible, ce qui, dans le poème, parle au meilleur de l'esprit et à l'aigu de nos sens. » (*Pour saluer Rilke*, p58). C'est probablement l'une des considérations les plus périlleuses à mettre en œuvre dans l'espace plastique mais la plus captivante. Cette expression fait pour nous figure de programme inépuisé. Encore - et on en vient à la courbure -, (p.116 de *Philosophie du geste,* Actes Sud, 1995/2011), chez Guérin la racine de la Figure est le geste (et en cela il convoque l'analyse *topoïétique* du temps et du rythme).

« La thèse, écrit-il, c'est ce qui forme la courbe du geste comme corps vivant, intelligent et sensible (…) se retrouve, se réfléchit dans le tour de pensée : ce que depuis de longues années, j'appelle, en un sens non rhétorique et en référence à Rainer Maria Rilke, la *Figure.* » (*idem*: p.116)

La Figure, ainsi investie d'une analyse *topoïétique* du sensible, présente quelques connivences avec la pensée de l'inframince. Guérin n'y est manifestement d'ailleurs pas insensible. Il s'était intéressé dans *Nihilisme et modernité, essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp*[18], notamment à l'opportunisme duchampien qui, sous couvert d'une posture nihiliste, d'une *démonétisation* (ça n'est plus d'art - marchand), met en place[19] une (contre) économie du geste basée sur le principe de la *raréfaction.* Or c'est cette raréfaction qui, contre toute attente, produit une haute valeur ajoutée. On pense évidemment à la raréfaction du readymade (condition de sa production), mais aussi à l'inframince (amenuisement des données monétaires, poussière à moindre valeur).

18 Michel Guérin, *Nihilisme et modernité, essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp*, Paris, Jacqueline Chambon, 2003.

19 Michel Guérin développe ces propos dans *Marcel Duchamp, portrait de l'anartiste*, Nîmes, Lucie Editions, 2007.



On a tenté avec constance, mais par touches disséminées au fil du temps, de se saisir de cette pensée propre à la philosophie de Guérin, à partir de cinq de ses ouvrages en particulier (*Nihilisme et modernité, essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp*, *Marcel Duchamp portrait de l'anartiste*, *L'espace plastique*, *Pour saluer Rilke* et *Philosophie du geste*) qui tournent autour du Geste et de la Figure, selon un mode d'appropriation pratique. Il s'est agi en quelque sorte d'une *mise en œuvre:* on n'applique pas des concepts, on tente de les faire rouler. On les entraîne et ils entraînent l'expérience de création. C'est, en un sens, une mise en pratique de la théorie.

L'homme et la matière

Si Duchamp et Brancusi ont été très souvent le sujet même de nos recherches, la philosophie de Michel Guérin en aura été le vecteur d'analyse, appréhendé avec le même esprit plastique que celui d'un sculpteur. On espère ne pas trop schématiser en écrivant que l'outil philosophique qu'est la *figurologie* (si tant est qu'on en ait saisi un peu de sa substance) est sans surprise tout aussi préhensible, ductile, détournable (comme la balle qui rebondit) que ce qu'elle étudie (l'art lui-même, de Rilke, de Picasso, de la danse, de Duchamp ou de Rembrandt). Ca vient, on en est intimement convaincu, du fait, que Guérin n'est pas un philosophe « d'appartement » (comme on dirait un vélo d'appartement ou un torero de salon ou un philosophe parisien…). L'abstraction conceptuelle, aussi ardue soit-elle, a toujours trait avec la terre (la terrasse, la scène, le sol, la matière) et le travail qui s'y rapporte. On a affaire à un philosophe qui connaît le sens réel de ce qu'est la frappe physique d'un outil sur le matériau, de son angle d'attaque, de son incidence, de cette courbe précise dessinée par le geste intégré (n'a-t-il pas construit sa maison de ses mains en équarrissant une à une chaque pierre ?). Qu'on ne s'y méprenne pas, on n'est pas en train de dresser le portrait d'un rustique, mais d'une philosophie qui donne à penser les origines du geste (Leroi-Gourhan fait partie de l'appareil conceptuel de Michel Guérin) déterminé par les propriétés de la matière, à la croisée du bon sens pratique et de *l'Esthétique*[20]. Un geste c'est complexe. Un objet c'est dur à définir et ça échappe à la mesure. Parce que

Equarrir, c'est un geste employé par Toni Grand.

20 On est surpris d'ailleurs que Guérin ne se soit jamais intéressé à Brancusi, est-ce parce que l'expression de la Figure trouve son incarnation dans les vertus littéraires (de la poésie, de la peinture ou de la danse) et plus difficilement dans celles plus taiseuses de la sculpture brancusienne ? (A ce titre on pressent aussi la distance qu'entretient Guérin à l'égard de Duchamp, artificier exceptionnel, stratège et joueur d'échecs hors pair, spéculateur, littérateur lapidaire, mais, comme Léonard, incapable de mener un projet jusqu'au bout, enfermé dans la stratégie de l'inactif et du sans fin.) On aurait à démontrer combien pourtant la sculpture de Brancusi faséye sous les brises rilkéennes. Si Brancusi s'est trouvé investi par une lecture déterminante (et parfois déformante) pré et post-minimaliste, on sait combien aussi son langage formel se fonde sur cette pulsation fondamentale qui caractérise aussi l'approche de la Figure (cf. I. Jianou, M. Eliade).







László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago 1947.

cette philosophie-là n'est jamais spéculative et ne tourne jamais à vide, elle a guidé l'esprit de notre méthode.

La pensée plastique

Ainsi écrit en introduction, la thèse de cette synthèse d'habilitation prend appui sur l'expérience de la *pensée plastique* et, de ce fait, se réfère explicitement à certains principes méthodologiques proches de ceux de Joseph Beuys (sur la valeur de l'exercice et de la plasticité des formes aussi diverses soient-elles – matérielles ou conceptuelles). Elle s'adosse donc aussi intellectuellement plus précisément encore à Michel Guérin. La pensée plastique a à voir avec la mesure de l'*Espace plastique* et cette mesure ne s'est jamais départie de l'expérience artistique même.

Cette culture de la fabrique, qui fonde idéologiquement l'identité des arts plastiques (à l'université en particulier), échappe à tout cadre académique, et d'autre part, à toute intention mercantile. Ça a déjà été dit, la position est empreinte d'une culture Fluxus. Il y a là position idéologique que nous défendrons plus tard. Attachés ici à la *méthode*, ses fondements prennent donc appui sur le désassemblage de l'idiome schématique théorie/écrit *versus* pratique/fait plastique. Chaque projet d'habilitation en arts plastiques commence, la plupart du temps, par déconstruire cet artifice, contre lequel s'opposent les plasticiens. J'en suis et il y en aura d'autres. Il s'agit très probablement là, d'une volonté de défendre un statut particulier des méthodes de recherche en art à l'université qui, souvent inscrites dans des schémas d'études littéraires, laissent primer le langage textuel sur celui de la forme plastique. On souhaite prendre part à ces réflexions épistémologiques au sens où l'enjeu ne sera pas exactement d'accepter d'introduire la pratique dans un cadre de recherche en art (c'est considéré comme acquis), mais plus précisément de voir comment le geste et le fait plastique peuvent eux aussi faire théorie (prise de recul) sur un sujet d'étude donné. Nombreux sont les artistes à avoir défendu cette théorie par la pratique. Support-Surface, BMPT ou encore les constructivistes (Malevitch et Moholy-Nagy en particulier) prônèrent un principe analytique de déconstruction de l'art. Si depuis longtemps nous plaçons cette implication de la production plastique au cœur même de notre processus de pensée, nous nous sommes attachés plus récemment à l'investir lui aussi d'une expertise théorique, à l'appui de plusieurs projets individuels ou collectifs (*Cracovie* en particulier).

Il ne s'agit donc pas vraiment de faire une théorie de la pratique, mais d'exploiter la faculté qu'a l'objet d'art à produire sa propre théorie (les écrits de Bonnefoi furent un appui récent). Aussi les productions diverses qui rythment cet écrit ne sont pas les extensions poétiques de quelques

analyses. Elles déroulent des champs. Elles font preuve, expérience et démonstration.

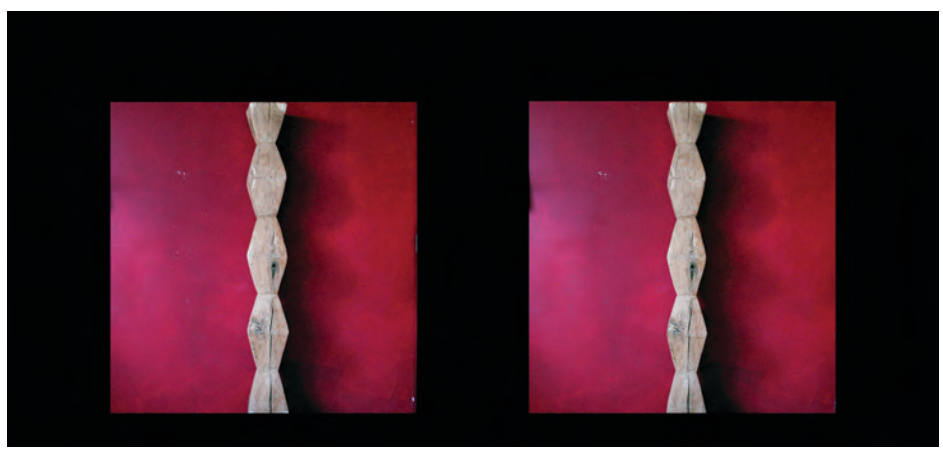
/////

Réplique et valeur juridique / copyleft

«Le double ne saurait faire disparaître l'original[21]»

La réplique comme expérience

A la théorie écrite, coexiste la théorie plastique. La réplique, issue de la logique de répétition est l'une des composantes de cette mise en œuvre de la théorie plastique. Elle a véritablement construit au fil des années un pan important de nos travaux. Elle a fait l'objet d'une série de pièces et de plusieurs publications sur la question. La chose est apparue très simplement et c'est donc sur le même mode qu'on en résumera le programme.
L'étude théorique des *Colonnes* de Brancusi au Centre Pompidou a suscité un travail pratique de réalisation de répliques de certaines de ces colonnes. Alors confronté à une série de problèmes juridico-esthétiques ce cas nous a renvoyé vers la réplique d'*Etant donnés* réalisée par Richard Baquié qui, à son tour, a suscité une expérience pratique de montage (de la réplique de Baquié). L'expérience a motivé d'autres écrits et d'autres répliques de *Colonnes*. La chaîne de recherche ainsi décrite, qui dans les fait s'est déroulée de manière un peu moins linéaire, montre clairement comment le statut d'un objet peut être glissant et sa fonction évolutive : étude, création, expérience, support analytique puis de théorisation. On peut résumer en avançant que la réplique fut au départ conçue comme un appareil théorique sur les *Colonnes sans fin*.
La réplique fut d'abord empiriquement pensée comme une entreprise de vérification des contraintes techniques auxquelles s'est soumis l'artiste. On a très vite observé combien l'enjeu conceptuel de ces pièces ne réside pas dans la complexité formelle et technique, où tout est au contraire conçu pour optimiser les efforts gestuels et l'attention esthétique au moment de sa fabrication (retrait minimal de matière, suivi du fil du bois, géométrie facile à suivre et à mettre en œuvre, efficacité fondamentale du trait de crayon, manipulation simple du poids, etc.). La *Colonne sans fin*, et nos répliques qui lui succédèrent sont, avant toute chose, des expériences de la répétition du geste et de la durée. Ce geste s'inscrit dans la lignée d'une esthétique de l'attention plastique portée par l'indifférence. Elle a permis d'observer aussi comment, dans le temps, les œuvres de Brancusi furent modifiées (coupées, recoupées, ré-assemblées selon des contraintes historiques – d'exposition ou des *occasions*) et comment nos répliques ont pris organiquement des voies différentes.



Réplique de la Colonne sans fin de 1918,
chêne, 200x24x25 cm, socle en pierre calcaire,
52x37x37 cm (hors champ), septembre et
octobre 2003, photographie stéréoscopique*.

Occasions est ici une référence à Christian Bonnefoi.
La vie des œuvres est faite d'occasions, d'une série d'événements qui surviennent et qui induisent la modification de la forme.
Un imprévu, du contingent.

21 Yan Thomas, *Les opérations du droit*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, 2001, p.39.

Reconstitution de la Colonne sans fin de 1928, peuplier et pierre calcaire, 450x30x30cm et 32x60x58cm, septembre 2005, (premier état), photographie numérique*.

Optique n°31-Constantin 03, photographie numérique diffusée par mail, 27 octobre 2008, avec *Reconstitution de la Colonne sans fin de 1928*, peuplier, trois fragments, 300x30x30cm, 60x30x30cm et 63x30x30cm et deux socles en pierre calcaire (dont celui de la reconstitution de la Colonne de 1918), 32x60x58cm et 52x37x37cm, (deuxième état)*.



Le lecteur pourra objecter qu'on devrait parler de « version » de *Colonnes* dans la mesure où chacune d'elle varie, n'a pas la même hauteur, ni la même essence de bois, ni la même section.
Certes. Si on peut parler de version d'*Oiseau dans l'espace* où fondamentalement la forme évolue, le concept de la *Colonne sans fin* est invariable dans sa structure géométrique fondamentale et dans son principe même. Il s'agit d'une succession d'objets mobiles. L'analogie au processus de réplication cellulaire a justifié le fait que nous éludions systématiquement de notre vocabulaire d'analyse le mot version (ce qui d'ailleurs avait pu faire l'objet de certaines incompréhensions dans nos échanges avec les ayants-droit Brancusi).



Une œuvre sans artiste

La réplique avance un autre versant de l'indifférence (non duchampien), qu'est celui d'avoir la certitude de produire une pièce sculpturale formellement (et historiquement) fondamentale tout en étant parfaitement dégagé de toute stratégie et recherche d'invention. La réplique fait apparaître une œuvre sans qu'il y ait vraiment d'artiste derrière, comme par délégation. On s'est donc intéressé à relever les conséquences à la fois expérimentales et idéologiques d'une telle posture de travail. L'analyse de ses conséquences va avec l'étude d'une Figure effacée (déplacée) de l'artiste (œuvre sans artiste comme expression renversée d'un «artiste sans œuvre» de Jouannais).

La réplique comme document

Avant de développer les conséquences d'une telle logique de déviation de l'objet, ajoutons que la réplique, au même titre que la photographie, agit comme le document d'une forme originale. C'est même dans l'hypothèse de recherche une condition nécessaire (pour qu'il y ait réplique, il faut une source originale). La réplique, soumise à une analyse élargie et précise de ses constituants sous le filtre de l'inframince, parce qu'elle ne pourra jamais être l'identique de l'original (fondamentalement différente parce qu'autre, soumise à une autre temporalité, etc.) avance comme preuve et comme mensonge (un document), comme une forme qui construit son propre récit, sa propre fiction. Ces constats ont donné lieu à plusieurs articles sur le statut même de la réplique (employée par Helaine Sturtevant en particulier) car les conséquences sont parfois légalement complexes et idéologiquement mises en cause (articles 2-10, 4-3, 4-2, 0-14).

La réplique comme geste logique de la répétition

Qu'un artiste fasse des répliques de ses propres pièces (Duchamp le premier) ne pose pas vraiment de problème juridico-idéologique, si ce n'est par extension d'assumer un principe de délégation. Il y eut ainsi deux répliques du *Grand Verre*, plusieurs versions de *Readymades*, mais aussi plusieurs exemplaires de la *Boîte verte*, plusieurs séries de la *Boîte en valise*, etc. Ces répliques s'inscrivent dans une chaine de production du multiple qui assume le principe de reproductibilité. On sait qu'on amalgame un peu vite les schèmes variables entre réplique du *Grand Verre* et tirages multiples. Néanmoins on a traité de cette perte d'unicité conçue non plus

comme une dégradation de la valeur de l'objet, mais comme une condition économique (réduction des dépenses) de démultiplication de la forme. Les différentes *Colonnes sans fin* de Brancusi questionnent, elles aussi, la valeur de la répétition.

Produire une pièce, sans en être l'auteur original, aura posé d'autres problèmes. Si l'expérience de la réplique (et sous son intitulé de la copie, du *remake*, de l'interprétation, du pastiche et autres déclinaisons déviées) a vu s'épanouir quantité d'expériences postmodernes et intertextuelles souvent enclines à des énoncés récupérateurs, assez cyniques, voire falsificateurs (on n'a rien contre, mais ça n'est pas l'objet de nos recherches), celle qu'on a tenté de circonscrire poursuit l'exercice de la condition dimensionnelle et du retrait de l'objet produit comme de la figure de l'artiste qui l'a réalisé. Elle est induite par l'objet original. Autrement dit, il ne nous serait pas venu à l'esprit de réaliser la réplique d'une peinture de Rothko (logique du faux), ce qui explique combien la réplique est une ramification (lourde certes) de notre champ d'analyse des dimensions (une conséquence de l'analyse de la répétition et du parallélisme brancuso-duchampien).

La limite juridique

Si la réplique est une mise à l'épreuve emblématique de la répétition, elle pose problème. Suite à la réalisation de la première de ces répliques (celle de 1918), Marielle Tabart objecta qu'on avait affaire, avec cette production, à un problème juridique épineux de production de copie soumise à l'accord des ayants-droit (dans la mesure où – malheureusement – l'artiste, souvent plus tolérant, est décédé). Faire la reproduction d'une œuvre existante soumet son auteur à la loi relative à la pratique de la reproduction, qu'elle soit d'art ou non et passible de peines juridiques lourdes. Ayant rapidement demandé l'autorisation aux légataires de Brancusi, et confronté à leur refus de mettre en œuvre une telle pratique de la réplique (on ne développera pas les nuances terminologiques employées pour qualifier ce type de production de « copie »), j'ai poursuivi malgré tout ces expériences. Les limites du cadre juridique auxquelles on a dû faire face (interdiction de produire de tels objets sous peine de de prison et d'amende) ont alimenté une branche d'étude sur les limites de ces dimen-

On peut penser à Richard Pettitbone ou Richard Prince, Sherrie Levine ou Mike Bidlo.

Faire des copeaux (premier état), peuplier, 735x35x35cm, novembre 2011, image négative (mémoire rétinienne), photographie numérique*.



Le titre de cette synthèse aurait tout aussi bien pu être *Les objets mobiles*, comme résonance du *Groupe mobile*. Un titre est un titre et s'il tente d'investir la thèse intellectuelle du projet, il ne dit pas tout, il tente d'être décisif. On a préféré à mobile le mot libre en cela qu'il induit lui aussi la possibilité de mouvement, mais aussi parce qu'il est investi d'une forme d'engagement non entravé, politique, ouvert et risqué (sans assurance).

Un seul exemple en complément : qui n'a pas été confronté au véritable casse-tête de l'illustration d'un article. Chaque image est soumise à droit d'auteur.

Faire des copeaux (deuxième état), peuplier, 350x35x35cm (élément 1/3), septembre 2012, photographie numérique*.



sions légales de l'œuvre, autour de deux champs principaux d'action. Le premier a consisté à propulser les dynamiques de l'œuvre du fait même de ses interdictions à exister, dans le domaine juridique, adossé en particulier à une étude de la « fiction juridique » et des écrits à ce sujet de Yan Thomas[22]. La stratégie avait été plurielle. On a mis à l'épreuve l'incompatibilité juridique des répliques au filtre de la fiction juridique pour justifier leur singularité par rapport aux œuvres originales de Brancusi (différences qui s'éloignent des seuls critères formels reconnus jusqu'à présent). L'argument fictionnel ainsi produit fut le moteur même de l'incorporation dans le processus expérimental des colonnes de ce conflictuel rapport au droit. La théorie fut conçue comme la défense anticipée du statut de ces objets.
Auparavant, et c'est le second point, on avait sollicité une avocate pour connaître avec certitude les risques que l'on encourait. Les conclusions étaient sans appel : faire une réplique est assimilé à de la contrefaçon et sanctionné comme tel. L'origine du problème vient du fait que toute œuvre d'art est soumise, en France, au Code de la Propriété Intellectuelle (et de façon analogue et variable dans les autres pays). Partant du principe fondamental (qui d'ailleurs guide l'éthique de recherche universitaire) que l'on doit préserver et faire valoir l'identité de l'auteur d'une œuvre originale, nous nous sommes employé à déployer une thèse intellectuelle attachée à la libre circulation des données, non assujetties aux prérogatives économiques qui sous-tendent le CPI et la Convention de Berne (*La Convention de Berne* signée en 1886, regroupe aujourd'hui 112 pays et elle est gérée par l'OMPI - Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle. Elle vise à une uniformisation à l'échelle internationale de ces droits). Cette thèse repose sur l'emploi de Licences dérivées de celle du copyright. Elles s'appellent *Licence Art Libre* ou Creative Commons. Ces licences permettent à l'artiste de définir clairement les possibilités de réemploi de son propre travail. Il faut en conclure que la limite juridique, aussi marginale en apparence puisse-t-elle être, nécessite que le cadre légal de l'emploi et du réemploi de données soit repensé par l'artiste lui-même selon une éthique fondée non plus sur des critères économiques, mais sur des critères « écologiques » adaptés aux utilisations contemporaines des données.

22 Yan Thomas, *Les opérations du droit*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, 2011. Le champ d'étude fut ouvert grâce aux travaux de Bruno Goosse et Jean Arnaud au cours du colloque « Document, fiction et droit » auquel je fus convié en 2012.

Ecologie libre / l'expérience du montage

La thèse défendue sur le plan idéologique, artistique, pédagogique et méthodologique s'adosse donc à l'idée de la nécessaire clarification d'une éthique quant à l'emploi de sources originales. On comprend alors en quoi le modèle de la réplique et l'usage de la répétition sont les organes de ces démonstrations. Par extension, face à une situation radicale (faire un même) qui pose problème de reconnaissance et de traçabilité, chaque objet d'art se devrait de penser sa logique écologique d'inscription dans une chaîne de pensée artistique. Pour être tout à fait clair, on ne défend pas l'idée que tout doit être partageable, mais celle que chaque artiste a à s'interroger sur les potentielles récupérations de son travail et se doit par conséquent d'en hiérarchiser les réemplois dans un cadre légalisé en correspondance avec les tolérances d'usage.

Par conséquent, l'un des axes de nos recherches récentes a été de circonscrire ce qu'on nomme pour l'instant une *écologie de la création*, formule générale sur laquelle nous reviendrons en fin de synthèse. Si on considère que la définition générale de l'écologie, influencée par Hernst Haeckel (qui fut l'objet d'étude dans le cadre du projet sur le plancton que nous avons développé en 2013), est la science qui étudie les organismes et le milieu où ils vivent ainsi que leurs interactions et leurs conditions de pérennisation, alors l'analyse écologique de l'art (ainsi écrit, vaste programme !) détermine une logique d'analyse des formes durables à laquelle correspond notre approche de la réplique.

C'est trop abstrait, ça sonne de manière assez candide et le mot est émoussé par ses récupérations politiques galvaudées.

Si l'écologie induit, à sa manière, le réemploi d'une formule issue du langage de la physique d'une « conservation des énergies », elle induit que le geste d'art (et celui de la réplique en particulier) est un geste de montage. À « geste d'art » on pourra associer « geste d'écologie » en cela que le geste est conscient de la science qu'il convoque.

Richard Baquié, *Réplique sans titre n°1: Etant donnés 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage,* matériaux divers, 1991*.



Plusieurs de nos travaux s'attachèrent à analyser cette prouesse de Baquié. Ils s'adossèrent notamment à une série d'entretiens (avec Axelle Galtier, Thierry Raspail, Yves Gallois, Marc Partouche, etc.) et au montage déjà evoqué de cette réplique à l'occasion de son exposition au Château de Jau en 2006.





Richard Baquié à la réalisation de sa *Réplique de Etant donnés...*, vers 1990, photographies Yves Gallois.

En 1991 Richard Baquié achève sa réplique mémorable d'*Etant Donnés, 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage.* Elle est présentée à la première Biennale de Lyon par Thierry Raspail. Teeny Duchamp voit l'œuvre et dit que Duchamp aurait certainement été content de voir ça (principe de tolérance). Baquié, grâce à la *Notice de montage* publiée par le Musée de Philadeplphie en 1987, pendant plusieurs années, s'est employé méticuleusement à recomposer cette installation complexe, faite de bricolage et « d'approximation ». Baquié se repose intellectuellement dans et sur l'œuvre de Duchamp et va en rejouer tous les petits stratagèmes, qui plastiquement correspondent parfaitement à sa façon de bricoler (manche à balai, boîte à biscuits et autres attelles de bois sont les acteurs de cet artifice érotique). L'art de Duchamp est un art du montage (des formes et des concepts), Baquié l'avait bien saisi et il est flagrant de voir combien celui-ci convoque une série de gestes de positionnement (un peu à gauche, un peu à droite, pour que ce qui se donne à voir par les deux trous dans la porte s'ajuste parfaitement).

Cette expérience pratique de la réplique est importante. Elle permet de se saisir d'une suite de considérations plastiques inscrites dans une suite de gestes cette fois-ci sans valeur créative personnelle, parfaitement dédiée à une mise en œuvre qui ne nous appartient pas. En montant la pièce de Baquié, on a un peu saisi ce qui l'avait préoccupé et on a appréhendé quelques gestes de Duchamp.

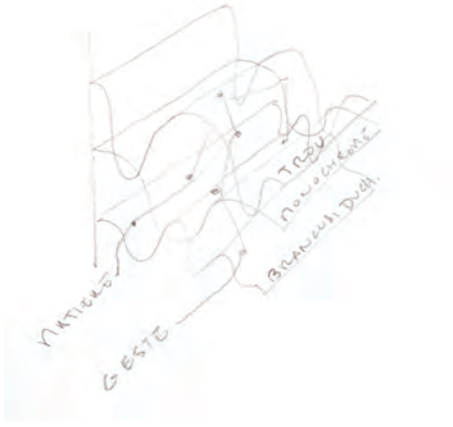
A l'expression usée de Filliou à laquelle on croit beaucoup déjà citée (l'art est ce qui rend la vie…), l'expérience de la réplique permet de penser que l'art c'est ce qui sert à rendre ses gestes plus intéressants que ceux de l'art.



La *Reconstitution de la Colonne de 1918*, chêne, 200x24x25cm, *Un peu plus un peu moins (after Brancusi)* (deuxième version), chêne et plâtre, 196x25x24cm, *Reconstitution de la Colonne de 1928* (deuxième état), peuplier, 300x30x30cm, *Faire des copeaux* (deuxième état), peuplier, 280x35x35cm (élément 2/3) et 105x35x35cm (élément 3/3), *La somme des deux = la somme de l'air*, deux éléments en châtaignier (avec trous), 250x24x24cm, et les deux socles, août 2012, photographie numérique*.

MATIERE ET INVENTION
image / sculpture

2



MATIERE ET INVENTION
image/sculpture

«Ecrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir[23].»

La structure de nos recherches est guidée par la chronologie de nos évolutions plastiques. Cette chronologie tente d'investir le sens de la mobilité des objets, cernée par les concepts dégagés dans l'étude de Brancusi et de Duchamp (dimensionnalité, mobilité et répétition en particulier). Mais cette structure n'est pas linéaire, et l'appareil Brancusi/Duchamp ne précède pas tout le reste. Il participe à la modélisation d'une méthode qui se déploie dans cet appareil même et en dehors de celui-ci. Cette structure avance en quelque sorte selon le modèle deleuzo-guattarien du rhizome, par plateaux horizontaux empilés verticalement (feuilletage dimensionnel). Notre recherche se développe dans le temps à partir de l'arpentage de ces plateaux et par un jeu de connexions entre des nœuds présents sur ces différents plateaux. L'appareil Brancusi/Duchamp constitue un plateau solide. Le monochrome, le trou, l'optique, l'haptique ou encore le numérique en sont d'autres. Ces plateaux sont plissés et parfois s'entrecroisent. Cette forme de dissémination de la pensée, par plissement, complique la hiérarchisation, mais participe à la conception des objets libres. Parce que dans le temps nous nous sommes d'abord intéressé à la matière (à l'objet même) puis aux gestes qui s'y rattachent, nous retracerons deux traversées de ces plateaux, l'une guidée par la matière, puis l'autre remaniée par le geste. En somme, il s'agit de filmer deux fois sous des angles de vue différents les traversées cinématographiques de ces plateaux différents, plan après plan.

Plans 1# 14 sur 3, 17 novembre 2001 et 25/26 décembre 2001, aluminium et acrylique, 150x100 x 3,7 cm et 100x75x3,7 cm*.

Plans 2#26 - Monterchi 15, 13-14/10/2002 et 2/01/2003, acrylique et résine sur aluminium, 37,5x20x3,7 cm. 13-14/10/2002 et 2/01/2003*.



/////

Objet libre 1 : le monochrome (1)

Plans 1 et 2



Un parcours de recherche se construit aussi par ce qu'il ne devient pas. Il a été dit à plusieurs reprises qu'il s'est monté autour d'une pratique. Entre 2001 et 2002 s'est développée une série de pièces en aluminium peint, composées d'un assemblage de deux unités fondamentales de 100x75 cm et de 150x100 cm (d'épaisseur de 1 mm). Ces plans étaient assemblés par combinatoires afin d'obtenir trois types de formats, l'un de 100x75 cm, le deuxième de 150x100 cm et le dernier de 200x150 cm. Ces éléments

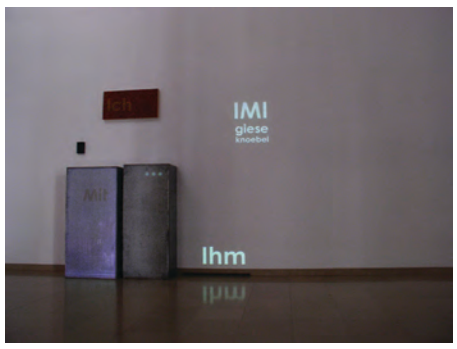
23 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, De Minuit, 1980, p.11.

étaient associés entre eux à l'aide de barres d'aluminium de 10x1,8 cm et logiquement de quatre longueurs différentes (75, 100, 150 et 200 cm) qui construisaient un châssis apparent dont l'épaisseur totale était obtenue par le feuilletage de deux sections de deux barres (horizontale et verticale) et d'une épaisseur de plaque, soit au total 3,7 cm. Chacun de ces composants était peint d'une couleur unie sur l'une de ses faces (mais variable pour chaque élément). Il y eut 17 pièces, série à laquelle s'ajoute une dernière production marginale faite de quatre barres d'aluminium restantes. Ce 18e assemblage suscita entre 2002 et 2004 une deuxième série basée sur un principe analogue d'extension des éléments du châssis sans les plans d'aluminium. Chaque série fut intitulée *Plans* (1 puis 2). Elles venaient en réaction à un travail mené depuis plusieurs années sur la valeur sculpturale de la coupure (comme geste élémentaire de mise en forme) basé sur l'étude approfondie des propriétés propres à quelques matériaux (le bois, le verre, la paraffine, le plastique, et l'aluminium) et à leur potentiel coloré. On était alors toujours ramené au plan (plan de coupe, pan de couleur).
Les séries *Plans 1* et *Plans 2* affirmèrent une politique du retrait (un temps de sédimentation et de contemplation) basée sur la radicalisation d'une procédure, un abaissement du relief (faible épaisseur), l'observation de l'étendue de la couleur, du vide (de représentation qu'elle énonce), l'expérience du trouble optique (et haptique) induit par les combinaisons, le spéculatif jeu de construction et le dialogue diffus avec l'histoire du monochrome et de ceux d'Imi Knœbel en particulier (plus que de ceux de Judd). Il y avait là un programme tout tracé autour de la « spécificité » qui fut investi par quelques publications et conférences sur la valeur du monochrome, notamment sur une invitation du Musée Carré d'art de Nîmes, traversée par les analyses de Denys Riout, par le Constructivisme de Malevitch et Laszlo Moholy-Nagy en particulier, par Ellsworth Kelly, Donald Judd, Imi Knœbel, Blinky Palermo, John Armleder, Liam Gillick ou Miquel Mont. Plan, couleur et étendue déterminent un champ d'expérience basé sur une approche formaliste de la matière.

Matière et construction

Ce champ d'investigation fut d'abord celui d'un sculpteur attaché aux modalités de construction d'un tableau. La logique n'était pas d'introduire de l'épaisseur au tableau, mais de réduire l'épaisseur de la sculpture et de convoquer ses propriétés picturales. Cette logique soustractive, réductive reste l'une des composantes fondamentales de nos travaux,



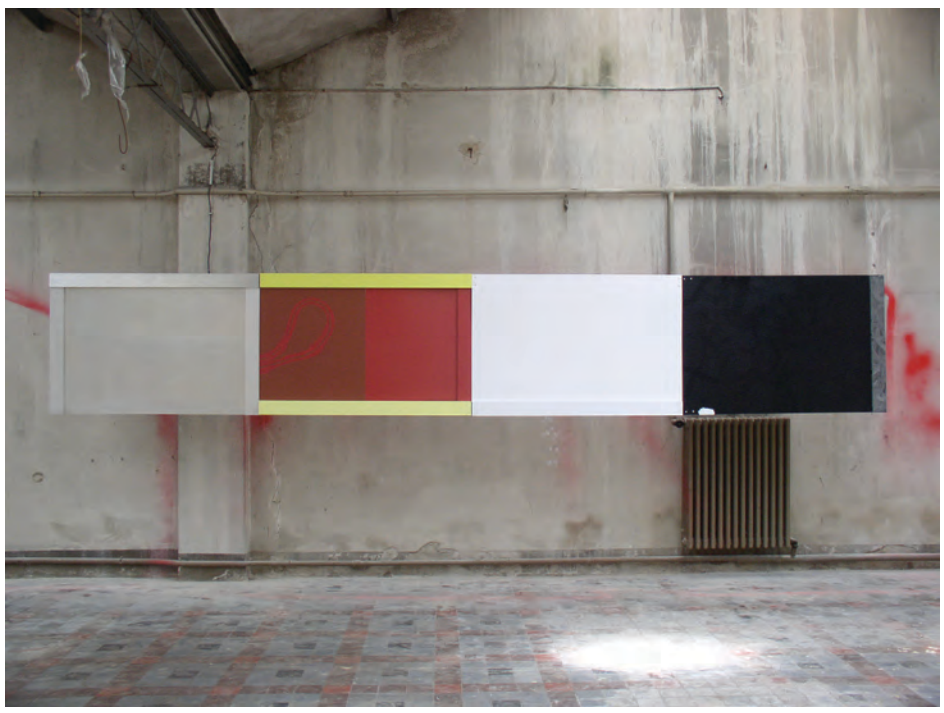


Plan 1#15, aluminium et acrylique, 07/15 décembre 2001, 200x150x3,7 cm*.

Conférence au Musée Carré d'art de Nîmes sur *Mama look at the sea* d'Imi Knœbel avec videoprojection, Nîmes, 28 janvier 2005*.

Plans 1# 0, 4, 5 et 6 assemblés, aluminium, 100x600x3,7 cm, juin 2004, Nîmes*.

Plan 2#45 - IMI 17 - somme de IMI 12+13+14+15 (étagère!), acrylique, résine, ronds de feutre et rivets sur aluminium, 200x200x100 cm, septembre octobre 2004 (dernier état), exposition personnelle Mur Foster, *Les sculptures qui n'existent pas*, Musée Carré d'art, Nîmes, mars 2006*.









Monterchi n°3
15-16/11/1996
toile paraffinée rivetée, 256x166x2 cm

A-jon-se/-ction 5 (entre autre)
mars 1998
tirage superbrillant sur aluminium,
70x66x2,6cm



John Armleder, *sans titre, FS* (Furniture sculpture), 1998, bois, meubles et peinture sur toile, 320 x 120 x 62 cm.

dont les conséquences sont observables formellement, conceptuellement et disons aussi économiquement. Elle se fonde sur un principe de renversement des valeurs négatives en énergie positive. Les éléments des plans étaient assemblés par rivets. Inutile de revenir sur le caractère industriel de ces matériaux employés dont on fait varier la fonction. Ils sont prêts à l'emploi, ils ont leurs propres propriétés techniques et formelles. Ils ont souvent leur propre fonction devenue relative (qui reste en mémoire et se dénature). La logique poïétique prend appui sur la construction, l'assemblage et le montage (avec possible démontage). Elle détermine une économie de travail basée sur la récupération opportune des matériaux et elle introduit au programme l'exercice d'une attention esthétique (l'artiste est aux aguets) propice à la récupération, à la conduction et à ce que nous développerons ensuite sur la valeur du bricolage. Cette forme de connaissance de la matière passe par sa manipulation et son placement. Les *Furniture Sculptures* de John Armleder (et par extension le reste de son travail) attirèrent toute notre attention pour leurs aptitudes à cultiver les équilibres formels et le sens de l'histoire. Cette approche d'Armleder, à la différence d'autres artistes comme Gabriel Orozco, n'a pas fait l'objet de texte théorique (ou indirectement) de notre part, mais on a fortement interrogé ses dispositifs à travers l'enseignement en licence 3 arts plastiques (cours de peinture/objet autour de la question du monochrome et du readymade) dans les universités de Nîmes et d'Aix/Marseille en particulier, tout autant qu'à partir de ces travaux sur les *Plans*. Oui, la recherche se construit aussi par ce qu'elle ne devient pas. Ce pan théorique sur l'abstraction concrète en est un.

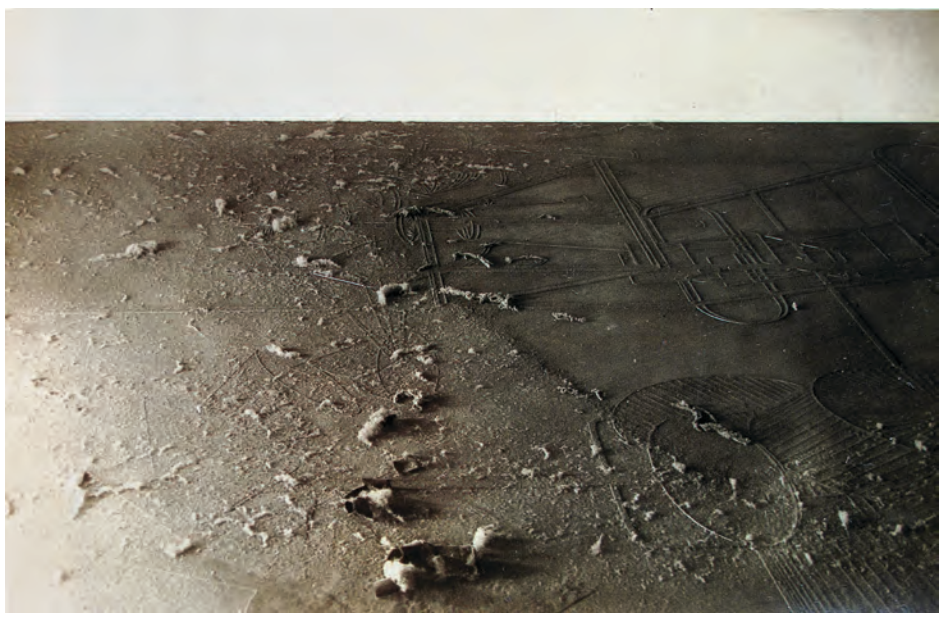
Histoires

Méthodologiquement, l'exemple de ces pièces illustre comment s'opère la circulation entre une phase expérimentale artistique (avec tout ce qu'elle contient de satisfaction à faire et d'indicible), la connivence avec l'histoire grâce à une prise de recul théorique induite par l'objet plastique lui-même (une pensée en acte) et l'exercice d'une pédagogie analytique et expérimentale. À cela donc, s'ajoute une phase critique.

C'est toujours compliqué d'essayer de synthétiser un champ investi transversalement et qui traverse comme une musique de fond l'ensemble de nos recherches. Entre ces travaux sculpturaux de 2002 et le programme de recherche sur L'usure développé en 2013 et 2014 avec Amélie de Beauffort

persiste cette culture de l'abstraction concrète qui coordonne la valeur expressive de la couleur (sa faculté à produire de l'espace) à sa recherche d'augmentation de la réalité. On parle de réalité augmentée comme il en est du readymade, d'Armleder ou de Lavier. On parle d'espace augmenté par la couleur comme il en est de Blinky Palermo, d'Olivier Mosset, de Noël Dolla, de Peter Soriano, de Miguel Angel Molina ou de Miquel Mont. On a parlé de plateaux qui définissent des champs. Le monochrome est l'un de ceux qu'on traverse souvent (ici ou là) par l'oblique. Les outils d'analyse qui conduisent cette « stratégie oblique » (en référence à Brian Eno) sont ceux qui se dégagent de nos travaux sur Brancusi et Duchamp en particulier (concrétude, monochromie, répétition, environnement, faible épaisseur, spécificité, etc.). Ce territoire est étendu et complexe, cerné par deux expositions (et leur catalogue) : *La couleur seule* (exposition et catalogues mythiques de 1988 au Mac de Lyon) et + *de réalité* (exposition et catalogue presque mythiques de 2008 au Hangar à bananes à Nantes). Ces expériences sur les *Plans* ont fait germer, en plus des développements qui viennent, l'idée que la recherche en art peut aussi passer par des mises en œuvre plastiques de modèles opératoires décelés chez un artiste. Ça n'est pas du pastiche, ni de la copie, ni de la récupération, ni de la panne d'inspiration. En s'employant à parler la même langue (sa matérialité, ses formes, sa structure et son vocabulaire) que l'autre, on découvre ses expressions. Cette hypothèse poussive a généré la dynamique radicalisée de la réplique.

Les stratégies obliques conçues par Brian Eno et Peter Schmidt en 1975 firent l'objet d'un travail d'atelier pendant un semestre en 2013 avec des étudiants de L3 arts plastiques.



Man Ray et Marcel Duchamp, *Elevage de poussière*, 1920, gelatin silver print from original negative, 7,2 x 11 cm, tirage de la collection Jedermann..

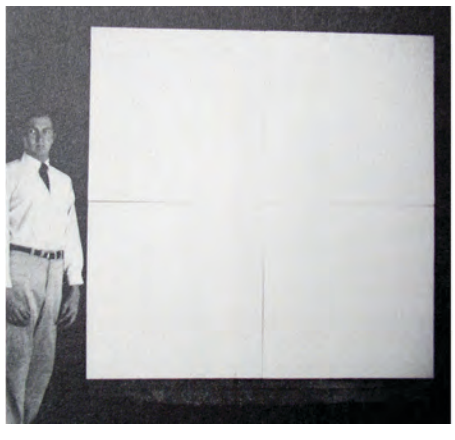
Monochrome Duchamp/ Brancusi monochrome

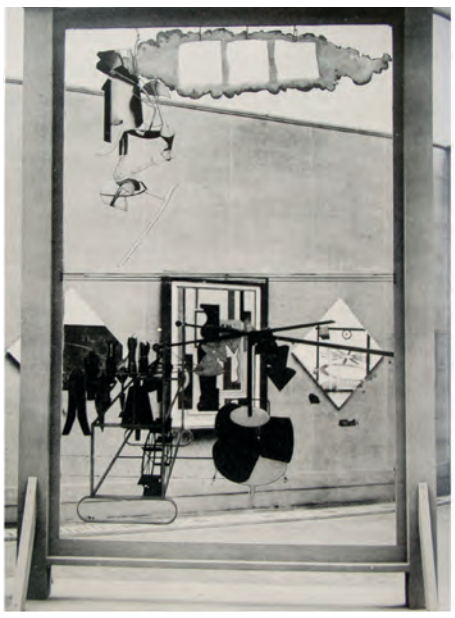
Duchamp aime le monochrome à n'en pas douter pour trois raisons au moins. Un, il détermine un plan homogène et infini comme unité dimensionnelle extensible par emploi de la répétition (cf. Jouffret). Il possède cette dimension géométrique fondamentale qui, deux, se soumet à la temporalité (temps d'exposition, repos contre l'*extra-rapide* de la photographie). Cette temporalité introduit une nouvelle échelle de mesure. Elle est relative, déterminée par la sensibilité de sa surface à recueillir les faits extérieurs (dépôt de poussière, intensité lumineuse, *coup-tirés*, etc.). Donc, trois, c'est la faculté qu'a la surface d'être sensible (à l'instar des *White paintings* de Rauschenberg ou des écrans blancs de Sugimoto – *Cabot street cinema*). Ce dernier point souligne combien plan et écran sont liés et combien l'expérience du monochrome est une expérience « cinématogra-



Hiroshi Sugimoto, *Cabot street cinema, Beverly, Massachusetts*, 1978, photographie, dimensions et support variables.

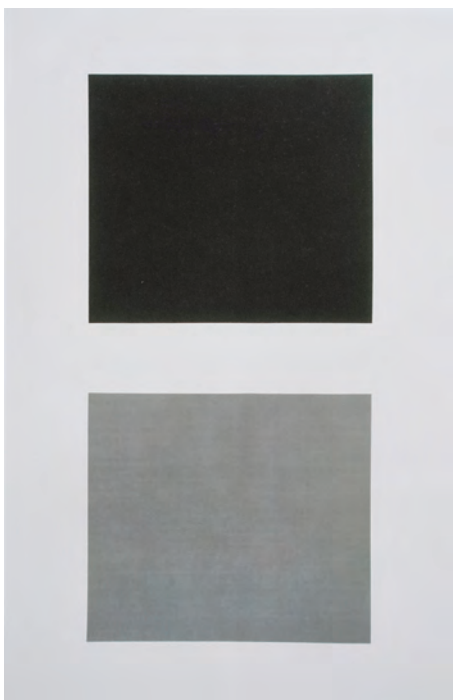
Robert Rauschenberg , *White painting,* 1951, peinture en bâtiment sur toile, 183 x 183 cm.







Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (le *Grand Verre*), 1912/1915-1923 (exposition de Brooklyn en 1926, cassé en 1926, réparé en 1936).



Gerhard Richter, *11 panneaux,* 2003, construction en verre et bois, 229x160x51 cm*.

Gerhard Richter, *Deux gris*, l'un sur l'autre, 1966, émail sur toile, 200x130 cm.



Constantin Brancusi, photographie Brancusi PH684, deux socles réalisés avec deux éléments de la *Colonne* n°2, vers 1925.

phique » (en mouvement et fictionnelle). Physiquement, chez Duchamp, la monochromie est soit grise (élevage de poussière achromatique) ou neutre, indifférente, parce que transparente. Par conséquent, dans ce cas cette monochromie transparente n'est pas un fait sensible (car on voit à travers le verre le paysage environnant) mais conceptuel, radicalement abstrait. Le monochrome n'a pas d'épaisseur et pas de couleur propre. Il ne renvoie aucune onde lumineuse. Il se laisse traverser. On sait combien ces perspectives ont pu être explorées par Gerhard Richter dès 1966 (*Zwei Grau übereinander*, émail sur toile, 200x130 cm) jusqu'à maintenant. Il a soulevé et entretenu la dispute et la controverse (contre versant) sur l'apparition des images (11 Scheiben, 11 plaques de verre et bois, 229x160x51 cm, 2003). Le monochrome est le vecteur de l'inframince par excellence (sensible et conceptuel, condition dimensionnelle).

Brancusi aime aussi le monochrome, peut-être pour trois raisons aussi. Un, il caractérise la qualité d'un matériau (couleur/matière bois si c'est bois, couleur/matière pierre si c'est pierre). Il est assujetti à la quête de l'*essence des choses*, ce qui a, en début de carrière, fortement influencé Richard Serra (lequel consacra chaque jour un peu de son temps de résidence parisienne à contempler les œuvres de l'atelier Brancusi en 1965). Deux, il est donc formellement et conceptuellement ce qui est au cœur du programme brancusien : une quête d'unité et d'origine par la réduction (pensée première et Art Premier). Le simple est une unité fondamentale qui détermine la multiplication de la forme. La *Colonne sans fin* en est l'incarnation évidente : carré démultiplié étendu dans la durée et la valeur (petit ou grand, 1 ou ½). Trois, le monochrome est un objet, un élément réel qui possède ses propres matérialités physiques, objet minimaliste par excellence. On a étudié combien Morris fut influencé par cette matérialité spécifique des objets de Brancusi, et des socles en particulier (et par l'importance des positions – *L-Beams,* 1965). Il faut ajouter à ces trois arguments, un quatrième.

Dans les années 30 Brancusi a réalisé quatre monochromes sur toile, trois tendus sur châssis et un sur toile lâche punaisé au mur (mesurant aux alentours de 200x140 cm) : un blanc, un bleu, un noir et un rouge. Leur fonction est d'abord assujettie à la photographie. Elle est au service de l'enregistrement d'une situation. Ils servent de fond pour découper plus clairement la forme de ses sculptures. Mais ils sont presque toujours pho-

tographiés par l'artiste de telle sorte qu'on en aperçoive les contours, à l'instar de tous les autres objets de l'atelier. Ceux-là et le reste de l'atelier construisent un environnement organique. Rapprocher un monochrome d'une sculpture ou d'une cheminée (ou d'une guitare électrique), c'est aussi ce que fit Armleder (*sans titre, FS 164*, 1987, tissu imprimé et guitare électrique Gibson Melody Maker). Le monochrome agit comme le composant actif (mais discret, en arrière-plan) d'un appareil dynamique qui se joue dans l'atelier pour déterminer des choix de relations fondamentales (la sculpture va bien devant ce pan de couleur ou celui-là). Ce monochrome-là n'est pas inféodé à l'histoire d'une perte de représentation. La perte qu'il décrit est celle, d'une part, d'une mise en arrière de la peinture et, d'autre part, de sa conversion partielle par l'image (la photographie en noir et blanc ne préserve que sa valeur et convertit une couleur en nuance de gris).



Constantin Brancusi, fond de toile noir, vers 1930 (?), peinture à l'huile pour tableau noir sur toile tendue sur châssis, 194,6x130 cm*.



John M Armleder, *sans titre, FS 164*, 1987, tissu imprimé sur cadre, guitare électrique Gibson Melody Maker, 203x91x5 cm, 12 exemplaires.

Pertes : couleur virale

Les Plans s'étaient prêtés à l'exercice journalier d'une écriture factuelle sur les procédures mises en œuvre, guidée par la constatation évidente que la perception chromatique aussi mesurée puisse-t-elle être (on avait en parallèle mené un travail approfondi sur les termes techniques de couleur avec des étudiants, sur les noms et les chartes – Pantone et autres - qu'on emploie) se soumet aussi à la fluctuation des récepteurs optiques et de l'environnement. Le daltonien que je suis passait à côté de perceptions relativement objectives (on arrive parfois à s'entendre sur une couleur) alors qu'elles étaient employées en connaissance de cause à partir de leur identité chiffrée (code Ral). D'une certaine manière, la couleur avait sa propre vie, quasi virale. Elle se déployait dans une zone de cécité ou, plus précisément, d'indiscernabilité.

Blackout

On s'est donc au fil des années attaché à étudier comment l'expérience du monochrome questionne l'exercice de sa perte. La série des *BLACKOUTS* de Willem Oorebeek (sur lesquels nous avons travaillé en 2014 dans le cadre du projet *L'usure* et du commissariat de l'exposition associée, *La chaleur de l'usure*) convoquent ce dilemne posé par l'effacement d'une image. Les *BLACKOUTS* résultent de l'impression lithographique d'un monochrome noir sur une image. Cette image disparaît mais résiste. Le



Willem Oorebeek, *Silence BLACKOUT,* 2003, lithographie sur image imprimée, contrecollée sur dibon, 84x60 cm, exposition *La chaleur de l'usure*, novembre 2014*.

Cette expression « l'angle mort de la vision – et de la raison » caractérise un parti pris méthodologique de travail pour notre projet scientifique et artistique mené sur l'Usure. A suivre.





On observe ici comment s'opère le glissement entre l'expérience du monochrome et le domaine de la sculpture, domaine circonscrit autour d'un champ précis lié à l'organique, la mémoire et la dérive de la forme.



Robert Grosvenor, *sans titre*, 1999, matériaux divers.



Constantin Brancusi, *Une main*, 1920, marbre jaune, 30,4x6,4x5,1 cm (offerte à John Quinn).

Peter Soriano, *Other side # 34* (QUEL), 2008, aluminium, cable inox et peinture à la bombe, 102x182x104 cm.

Tracé de chantier, 2014*.

papier de l'image imprimée absorbe de manière variable le gras de l'encre. Malgré la panne de lumière, elle résiste et nécessite un exercice nouveau de placement à l'oblique. On développera comment cette usure redonne de la « sympathie » aux images médiatiques qu'on ne perçoit plus que dans *l'angle mort de la vision*. Il est ici un geste politique qui convoque la question problématique de la perte. L'image occultée garde en elle la mémoire de sa force de communication.

Mémoire et nomadisme

Plusieurs années auparavant on s'était déjà intéressé à l'importance de la mémoire dans le travail de Peter Soriano (autre artiste exposé avec Willem Oorebeek et Miguel Angel Molina à l'exposition *La chaleur de l'usure*) qui déroge à la radicalité du monochrome, mais qui interroge toujours cette relation entre perte, objet et couleur. Dans un long entretien à la Villa Tamaris (la Seyne-sur-mer) en 2005, Soriano avait précisé combien le rôle de la mémoire est important pour sa capacité à détourner le réel. La défaillance n'était plus un handicap, mais une composante organique de la production des formes. L'intérêt pour cet artiste avait été suscité par une série de pièces antérieures aux *Plans*, produites entre 1997 et 1999 intitulées *Usures capitales*, objets en matière plastique sur la figure de Méduse. On avait alors investi un champ sculptural autour de Robert Grosvenor, Constantin Brancusi (*La main*, 1920, marbre jaune), Antoni Caro (*Table pieces*) et Richard Deacon (*Art for other people*).

Avec le temps, Soriano a réduit le travail de sculpture à une activité de plus en plus rapportée au plan du mur à partir de tracés à la bombe qui décrivent des modes opératoires propres au repérage et à l'arpentage de l'espace par la sculpture (travail issu des marquages à la bombe sur les zones de chantier BTP), renforçant ainsi l'aptitude que possède la forme plastique à s'inscrire dans la mobilité et le nomadisme. Le nomadisme devient une composante déterminante du travail de Soriano, propice au développement d'une économie de moyens optimisée. Soriano fait en quelque sorte des *sculptures de voyage*, parce qu'il est un sculpteur voyageur.

Stratégie de l'échec : déplacement

La dimension économique – au sens où elle permet de réduire les dépenses de tous ordres (financières, physiques, structurelles et matérielles) – ouvre un champ supplémentaire vers la stratégie de la perte inhérente au monochrome. Denys Riout aborde dans *La peinture monochrome, his-*

toire et archéologie d'un genre, l'indissociable histoire du monochrome et de ses incapacités à faire voir, à peindre et à faire, selon un mode sérieux ou comique, cette propension au comique ayant été, au milieu du XIX[e] siècle, le symptôme du conflictuel rapport à la représentation. Nombreuses furent les caricatures qui décrivaient quelque scène de nuit (où l'on n'y voit rien si ce n'est un monochrome noir) (cf. Riout, p.192), dont la justification conceptuelle passait par l'énoncé explicatif d'un titre. On s'est attaché à voir, en particulier grâce au travail, puis à des collaborations régulières avec Miguel Angel Molina, comment cette stratégie de l'aporie ou de l'échec constitue un critère de mobilité plastique qui renverse la perte en économie positive du travail. Ainsi, les stratégies analysées sont multiples. Elles tentent de déplacer le champ de la peinture vers des horizons élargis et instables, d'abord sur un mode purement pictural, mais aussi sur un mode photographique sur lequel on reviendra un peu plus bas. La question du monochrome n'est pas dogmatique, elle ne signifie pas qu'on a affaire exclusivement à une couleur unie, mais plutôt que la couleur (et sa matérialité allant avec) a le monopole du propos : la couleur par sa teinte et sa viscosité s'empare des protocoles. Face à la panne créative, l'expérience de l'échec est convertie en positivité, sur le modèle de la sérendipité. Ainsi, partant de l'expérience matérielle de la peinture, Molina développe une série de pièces qui déclinent mobilité et pessimisme pictural : *Peintures ratées*, *Peinture en forme de flaque, Peinture en forme de dégât* ou encore dégradés intitulés *Factum* (2014) ou *Windows (7)* (2014) (le dégradé peut être pensé comme une dégradation de la couleur…). A ce programme de travail s'ajoute une autre typologie qui convoque le déplacement de la peinture vers le champ du design (*Ceci*, 2012, poignée de porte et peinture) là où se joue la dimension *haptique* de la peinture. Le travail de Molina profite de ce qui reste et collecte les résidus du travail (gouttes de peinture, fond de pot, etc., *Peinture entomologique*) pour en rentabiliser les restes ou plutôt leur accorder une nouvelle attention (le regard est déplacé). Car cette typologie picturale (il est une « famille » qui se dessine autour de ces quelques figures comme Miguel Angel Molina, Miquel Mont, Olivier Soulerin ou Antoine Perrot) cultive le résiduel qui contamine l'environnement. À ce titre, la photographie (et le rapport qu'elle entretient avec l'image et le langage) devient un outil de travail à part entière, pour déplacer le champ de la peinture vers ce que Molina a intitulé *Les autres œuvres*[24] (entreprise du regard déjà investie par Ellsworth Kelly dans les années 70).

24 Miguel Angel Molina (dir.), *Les autres œuvres*, exposition et catalogue, Villa des Tourelles, 2010 (éditions du provisoire). Nous traiterons plus bas de cette relation forte entre medium pictural (ou sculptural) et la photographie.



Alphonse Allais, *Album primo-avrilesque*, 1962, portfolio, fac-similé de l'édition originale de 1897, Paris, Bellenand.



Miguel Angel Molina, Windows (7), 2014, peinture aérosol sur table de camping, 80x60x70cm (x7), exposition «L'effet Macguffin», Les Salaisons, Romainville,.



Miguel Angel Molina, *Factum*, Peinture acrylique sur mur et barre métal, 300x250x30cm, Galerie Marcel Duchamp. Yvetot. 2012
Dans le cadre de l'exposition « La fureur de l'éternuement». Catalogue ESADHAR.



«
A la croisée de différents héritages inhérents à l'histoire moderne et post-moderne de la peinture, de l'expérience du monochrome et de la spécificité des objets, Miquel Mont semble revenir paradoxalement à la peinture pour elle-même, dans l'espace, véritablement conçue comme un appareil conceptuel destiné à questionner le poids du regard, la persistance des images et la valeur de l'objet d'art dans le cadre économique qui la transforme. La peinture de Miquel Mont est en ce sens complexe à approcher parce qu'elle est certes ce qu'elle est (souvent une série de strates colorées dans l'espace faites de matériaux divers) mais aussi le fruit d'une construction littéraire, dont l'écriture se forge à partir de citations (de choses readymades) plus ou moins évidentes issue du langage ouvert de la peinture, de la philosophie et de notre culture partagée.
(...)
Ces *Coopérations* disent combien feuilletage et transparence des plans de la peinture, entre autre, nous interrogent sur les valeurs de la gratuité du geste artistique et sur ses coûts réels (le don appelle le contre-don – Mauss -, l'excès d'usure, la dépense, et la défaite, la résistance). Ces peintures, qui collaborent avec la sculpture et avec notre position du regard, avancent une éthique contre-productiviste qui peut s'avérer incarner une forme de résistance par excellence à nos logiques économiques usurières. (...)
»
Extrait du texte de présentation sur Miquel Mont pour l'exposition *La chaleur de l'usure**.

Miquel Mont, *Coopération XXV*, 2013, profilés aluminium, méthacrylate, acrylique, 200x120 cm.

Miquel Mont, *Le travail…, collage idéologique*, 2010, acrylique et impression/papier journal, 70x50 cm.



Epuisement et résistance
Enfin parmi ces champs d'analyse du monochrome, nous avons pu observer, combien dès son apparition le monochrome et, de manière élargie, l'abstraction concrète (formule explicitement en référence à Hans Arp et à François Morellet en particulier), supportent une forme politique et critique, sur les économies de marché dominantes qui contribuent à l'apparition des œuvres (une œuvre exposée et vendue est une œuvre qui existe et se développe). Le monochrome adopte de manière manifeste une position non dominante de résistance face à la culture de production de masse des images. C'est à penser dans un contexte historique avant-gardiste ou contemporain et idéologiquement résistant.
La mise en cause de ces économies conduit aussi à penser l'objet pictural (spécifique) comme la figure épuisée, mais persistante de la pensée matérielle qui fait exister la valeur du geste sensible et intellectualisé. L'étude de ces enjeux fut développée dans le cadre du projet *L'usure,* déjà mentionné, et à l'appui du travail de Miquel Mont en particulier (cf. *Coopérations* et *Collages idéologiques)*. Le travail de Miquel Mont convoque lui aussi la valeur des images, de la citation et de la formule conceptuelle sur un mode différent de celui de Molina, en cela qu'à la parole muette du regard qui se pose sur les choses chez Molina, Mont adopte la citation textuelle comme une adresse à celui qui regarde. Molina capture par la photographie. Mont prélève, glane et cite selon une logique de dérivation des expressions (une image, un texte, un matériau, etc.), du collage, de la découpe et de la soustraction.





Journal du 11 11 2001 au 30 04 2002, impression spéciale, jet d'encre, tirage limité à 50 exemplaires, 18,6x12,3 cm, 16 pages, en coédition avec la galerie du Préau, Montpellier, mai 2002.

/////
Objet libre 2 : le trou

Trou et vers de terre…
« Quand nous considérons ces divers cas, nous ne pouvons guère échapper à la conclusion que les vers déploient une sorte d'intelligence dans la manière de boucher leurs trous[25]. »

La logique soustractive est, parallèlement à l'expérience du monochrome, la deuxième caractéristique fondamentale du rapport à la matière, qui guide l'ensemble de nos études. Elle est au cœur du processus de sculpture de Brancusi et elle caractérise aussi la logique de réduction dimensionnelle de l'inframince. Son archétype est le trou. Le trou est un mot assez laid, d'autant plus qu'il traîne derrière lui tout un champ lexical de sous-entendus grivois. On n'y verra, ma foi, pas que du mauvais, n'étant pas insensible à ses futiles fonctions charnières dans l'art du contrepet. On n'oubliera pas qu'autour du trou il y a tout de même une *histoire de l'œil* qui n'échappe pas à l'appareil inframince duchampien. Toutefois le trou auquel on se réfère d'abord, c'est un trou sans caractère humain ni sexuel. C'est un trou formel, platement physique, la présence d'une partie de matière soustraite, dissoute, occultée, perforée. Une doline. Le trou est une solution de continuité produite par l'usure ou un choc (le trou convoque la tribologie). Le trou a aussi valeur de métaphore et il se rapporte souvent à la perte. Le «trou perdu» ou le «trou du découvert» bancaire sont autant d'expressions qui qualifient dans le vague une place, un espace qui se définit par l'absence. Mais le trou, c'est aussi souvent un cercle dessiné, dont on va alors pouvoir calculer le périmètre, sa surface voire sa profondeur (sauf s'il est sans fond). Le trou met la matière en crise.
Il constitue un deuxième plateau qui interfère (comme des ondes qui se superposeraient et dont les crêtes se chevauchent) sur celui du monochrome.

On parle bien ici des trous et des vers de terre, ainsi que des trous des vers de terre.
On ne parle pas du trou de ver, concept théorique échafaudé par Albert Einstein et Nathan Rosen qui permettrait de créer un « raccourci » dans l'espace temps qu'on emprunterait en franchissant un trou noir et duquel on sortirait par un trou blanc. Cette perspective conceptuelle fait du trou (noir ou blanc !) une figure indispensable à l'univers de science fiction et la condition de franchissement de l'hyperespace. C'est troublant…



Un trou de ver.


Un trou (doline) à Guatemala city qui fit son apparition en juin 2010.

25 Charles Darwin, *La Formation de la terre végétale par l'action des vers, avec des observations sur leurs habitudes*, trad. Aurélien Berra, Institut Charles Darwin International, Paris, coll. « Œuvres de Charles Darwin » (nº 28), 2001, p.51. L'édition originale propose une traduction un peu différente. Charles Darwin, *Rôle des vers de terre dans la formation de la terre végétale*, Paris, Reinwald, 1882 p.74. « En considérant ces différentes observations, il nous est difficile de ne pas arriver à la conclusion que les vers montrent certaines doses d'intelligence dans leur manière de boucher leurs galeries. »

La première fois qu'on s'est intéressé à la fonction sculpturale du trou de manière consciente, c'est en 1995 avec une petite pièce en paraffine intitulée *Baby hole*, (décembre 1995, paraffine, 6,5x24,5x8,5 cm). Le trou était le résultat de la rétractation de la paraffine à la suite de son refroidissement. (la paraffine liquide prend plus de place que la paraffine solidifiée).





LLH04-Poséportéplacé, 07 mars 2013, image numérique (fichier pdf)*.

Constantin Brancusi, *Chimère*, 1915-1918, chêne, 153 x 21,9 x 24,1 cm.



Il a le caractère absurde et peu sérieux d'un motif secondaire, d'un vecteur plastique sans grande valeur. Charles Darwin n'a-t-il pas écrit à la fin de sa vie un ouvrage fondamental sur les vers de terre (*La formation de la terre végétale par l'action des vers de terre*) ? Inutile d'écrire qu'on n'a évidemment pas les mêmes prétentions, mais on dira que le trou est à l'art ce que les vers de terre sont aux sciences naturelles ! Une unité négligée et néanmoins fondamentale, absolument nécessaire à l'écologie de la création. Souvent le trou est relativement rond (fruit d'une usure ou d'une perforation régulière), mais il peut aussi prendre la forme guidée par l'érosion de la structure interne d'un matériau (un galet usé, une marmite de géant, une «goutte d'eau»). Le forage d'un trou est influencé par la résistance (parfois non homogène) du matériau.

forme : Sculpter l'air

La photographie du *Groupe mobile* laissait apparaître sur la petite colonne l'hypothèse d'une série de trous, dont les contours étaient dessinés à la craie, parfaitement ronds. Brancusi n'en fit rien par la suite pour les *Colonnes sans fin*, mais le trou reste une composante importante du travail de la forme chez Brancusi. Plusieurs sculptures s'organisent autour du trou. Tel est le cas de *La chimère* (bois de chêne, vers 1918) ou de *Socrate* (bois de chêne, vers 1921/1922).

Plusieurs de nos articles ont accordé une place importante à l'analyse des vertus du trou (article 2-3 et 2-5 par exemple). La plupart de nos travaux plastiques investissent ses pouvoirs sculpturaux. Il est révélateur d'espace et comme l'a souligné Henry Moore (qui lui aussi accorde sculpturalement une attention de tous les instants au trou) « il apporte immédiatement plus de tri-dimensionnalité[26] ». Moore s'était particulièrement intéressé aux cailloux érodés par la mer et aux structures osseuses (alvéolées). Evidemment, il instaure une relation entre matière et vide (matière absente). On pense aussi au travail de Giacometti. Cette esthétique de la soustraction et de la réduction déplace l'œil du sculpteur vers plus de légèreté. « Il est possible de sculpter l'air, écrit encore Henry Moore. La pierre, alors, ne renferme plus que le trou, qui est devenu la forme recherchée à considérer[27]. » Le trou est une réponse à la contrainte du poids. Un objet troué est un objet allégé.

---

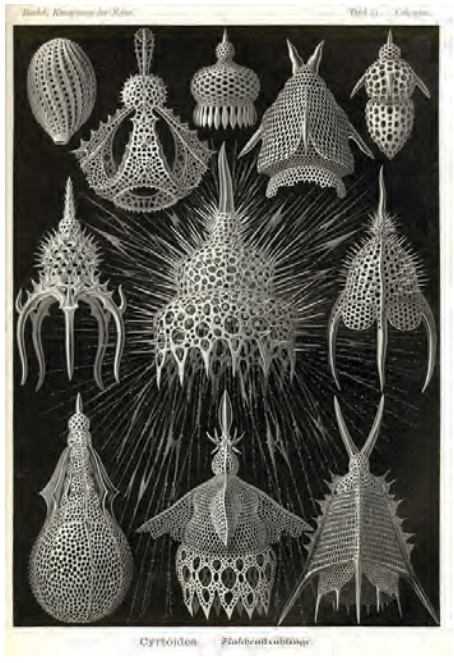
26 Henry Moore, *Notes sur la sculpture*, Caen, L'Echoppe, 1990, p.21.

27 *Ibid*, p.22.

Les foraminifères

Plus encore, le trou a la faculté d'alléger (visuellement et physiquement) la sculpture sans en affecter (s'il est bien fait) sa structure. L'étude récente que nous avons développée sur le plancton (associée à la question du geste) a confirmé notamment ces observations dans un champ qui ne relève plus de la sculpture, mais des sciences naturelles (de là vient l'influence de Darwin). L'approfondissement de ces études sur la matière du trou (si on peut dire) nous a amené à considérer les prouesses formelles des foraminifères. Les foraminifères sont des organismes planctoniques mesurant entre 0,1 et 120 millimètres (donc souvent à peine visible à l'œil nu – on est dans l'infiniment mince) constitués d'une enveloppe minérale assortie de trous (foramens). On retrouve des typologies structurelles analogues (trouées) dans une autre famille d'organismes unicellulaires que sont les radiolaires ainsi que dans le corail (qui connaît, au cours de sa croissance, une phase planctonique, comme chez les oursins). Ces structures ont des fonctions précises. On s'est donc attaché à observer les richesses formelles de ces micro-organismes (spectaculaires ajourements repris par Toni Cragg en une série qui en porte le titre, *Foraminifera*, plâtre, 1997). Mais on s'est surtout attaché à voir comment ces caractéristiques, qui rejoignent quelques considérations sur la structure moléculaire de la matière, permettent de déplacer les seuils de sensibilité des consistances : par extension dans le domaine moléculaire, toute matière est majoritairement composée de vide. L'expérience du trou renvoie, dans ce cadre, à la mesure et à une écologie de l'objet basée sur son allègement (dépense optimisée de la matière). Nous verrons plus loin comment elle définit aussi un modèle gestuel basé sur l'errance (plancton vient de *planktos*, qui erre).

On traitera plus en détail de ces expériences sur le plancton dans la partie sur Le geste.

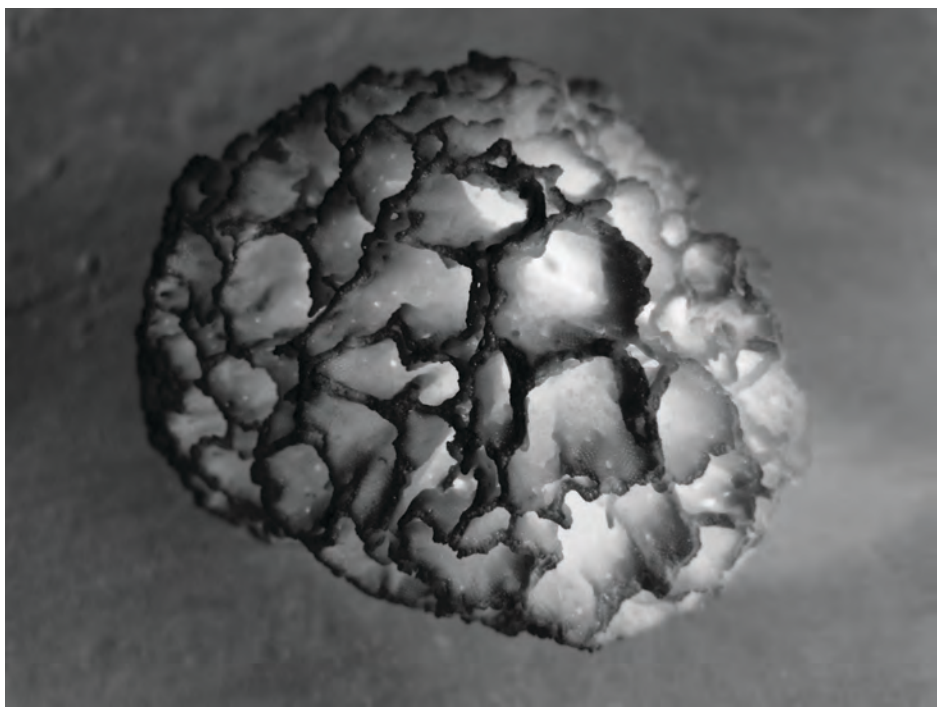


Ernst Haeckel, *KunstFormen von der Natur (Formes artistiques de la Nature)*, 1904, planche 31 - Calocyclas Cyrtoidea (groupe des radiolaires).

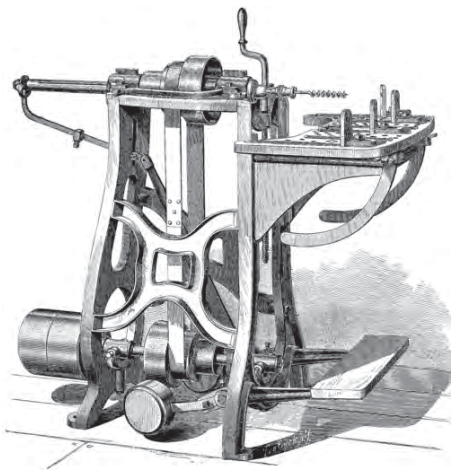
Ce travail sur les foraminifères prend appui sur une étude scientifique (avec le soutien de deux chercheuses du CNRS d'Arcachon, Yolanda Del Amo et Valérie David), artistique et documentaire. Elle est destinée à observer comment ce motif peut devenir un modèle conceptuel.



Tony Cragg, *Foraminifera*, 1994, plâtre.



LLH09-Coraux, 15 mars 2013, image numérique (fichier pdf)*.

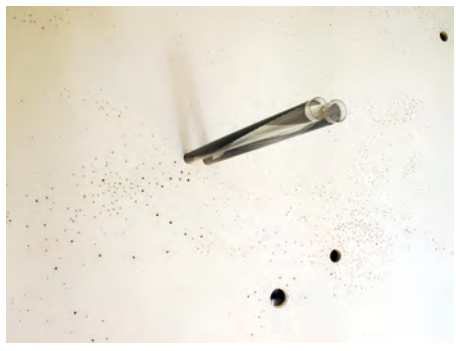


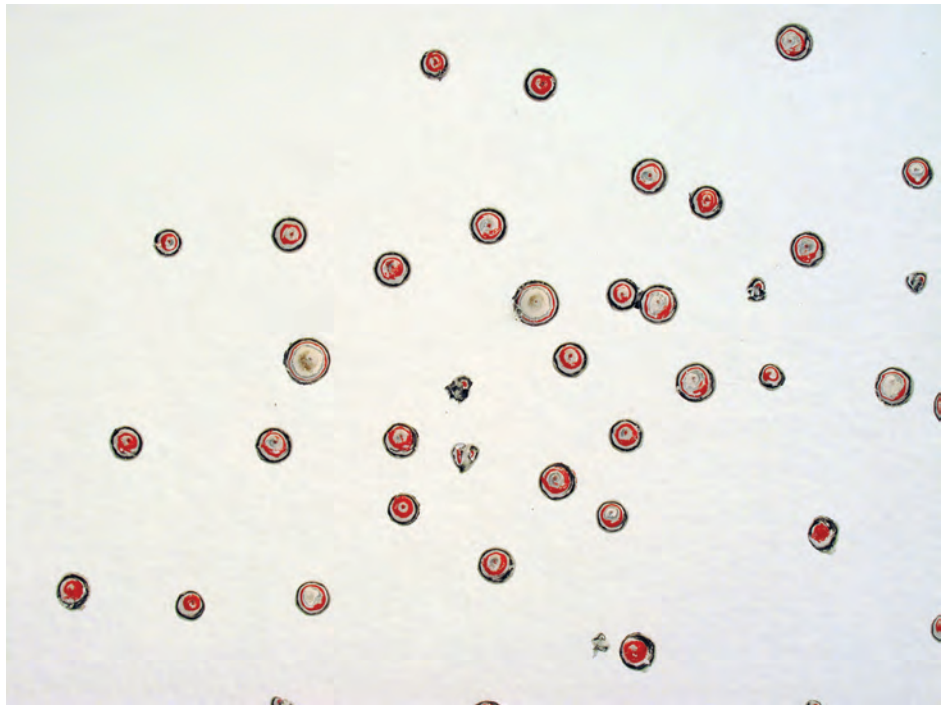
Foreuse ancienne.

Une archéologie de la matière

L'expérience du trou est donc une expérience du regard sur l'origine de la matière et du geste. C'est l'une des actions les plus élémentaires qu'on puisse faire pour intervenir sur la matière, même si elle appelle une technicité plus complexe que celle de l'empreinte par exemple. Il faut un outil pour percer. A l'évidente simplicité et universalité de sa forme répond son degré de technicité convoquée par la qualité même du matériau : on perce différemment une pièce de bois ou une plaque de verre. On a pu observer à maintes reprises, chez Miquel Mont par exemple, comment cette simplicité éclipse la technicité, comment elle permet d'augmenter, « d'artialiser » un composant et de mettre en évidence le feuilletage des matériaux. Le trou induit de la transparence et il permet de remonter archéologiquement en arrière de l'œuvre (en profondeur dans la matière). Cette archéologie-là (sur des bases géologiques) sous-entend que ce qui est enfoui est plus ancien que ce qui est en surface (mais le modèle de la géologie et de la sismographie en particulier sait combien on peut vite contredire la règle). Trouer, c'est donc aussi remonter le fil de l'histoire (forage en profondeur).

Les images ici présentes illustrent à leur manière cette remontée dans le temps. Au centre d'art Axeneo 7, en 2010, on avait réalisé des milliers de petits trous sur l'un des murs de la salle qu'on occupait (manière d'user son temps). Chaque bord de trou laissait apparaître une suite de cernes colorés (la mèche - à métal - de perceuse attaque la matière de façon conique) et rendait discrètement visibles les strates issues de l'histoire des différentes expositions qui avaient eu lieu, pour lesquelles, en fonction des choix artistiques, les murs avaient été repeints de couleurs différentes.





I would prefer not to, projet présenté dans le cadre de l'exposition *Blind Spot* avec Sylvain Baumann et Florine Leoni du 24 mars au 02 mai 2010, matériaux divers, (détails de l'installation), Centre d'Art Axenoe 7, Quebec*.

Réalisme

Cette archéologie va avec l'esprit de vérification. On va creuser un trou pour voir si ce qui se trouve derrière est bien vrai, pour voir si l'artifice de l'aspect (couleur vient du latin *celare*, cacher) est bien le reflet d'une matière réelle. Paradoxalement le trou contredit l'ordre de la forme. Il est le motif de l'incrédulité (cf. *L'incrédulité de Saint Thomas*, Le Caravage, vers 1602) ; il contrarie le réel (bien qu'il en soit), il déplace les perceptions cartésiennes. Paradoxalement il exhausse le réel. Ce trou est souvent celui de la blessure ou du stigmate, d'un coup d'arme à feu (*Shoot*, Chris Burden, 1971). Il est la mise en danger du réel. Il le trouble et le contrarie et il introduit le dilemme entre la réalité physique d'un corps troué et l'image qui en résulte. Il a une portée surréelle qui échafaude le début d'une fiction, parce qu'on croit au mensonge. Il convoque l'inconscient (une main trouée dans un *Chien andalou* de Luis Buñuel et Salvador Dali, 1929). Il paraît simple à faire mais il est difficile à mettre en œuvre (Gordon Matta Clark, *Conical intersect*, 27-29 rue Beaubourg, Paris 1975).





Easymade 06, 02 mai 2005, carpe Koï perforée, photographie diffusée par mail*.

Le Caravage, *L'incrédulité de Saint Thomas*, huile sur toile, 107x146cm, vers 1602, Château de Sanssouci, Postdam.

La question de la portée réaliste fut abordée à l'angle de l'étude d'*Etant Donnés* de Duchamp, qui fonde son dispositif sur cette relation courbétienne au réalisme. Par ailleurs on a traité de cet aspect dans une suite de notes de lecture sur les écrits de Courbet en particulier dans le revue *La pensée de Midi* (Actes Sud). (Article 3-4)
La question réaliste est d'ailleurs aussi l'un des facteurs importants de l'expérience du monochrome : la peinture « est au plus près de ce que mes yeux voient » (Courbet).

Lumière/optique

Le trou fait rentrer la lumière dans la sculpture. Il en révèle les méandres. Il la révèle. La lumière transforme l'espace et devient matériau de la sculpture. Avant même qu'on parle d'optique et de ses appareillages, on a pu observer cette vocation qu'ont les objets troués à conduire le parcours de la lumière au point de transfigurer l'espace. Chez Gabriel Orozco ou encore chez Hubert Duprat, avant même de renverser le monde par le renversement des images qu'il produit, le trou de lumière renverse l'espace en entier parce qu'il a la capacité de cribler spectaculairement son territoire. Le *Modulateur espace-lumière* de Lazslo Moholy-Nagy s'était, dès la fin des années 20 (achevé en 1929), attelé à exploiter le potentiel expressif des jeux de lumière, et les tôles perforées y jouaient un rôle déterminant et particulièrement ludique.

A cela s'ajoute la fonction optique du trou, qui tient une place centrale et nécessaire dans la mise en œuvre de la *camera obscura*. Le micro trou de la *camera obscura* (sténopé) constitue un modèle de pensée et de mise en œuvre. Sur le plan pratique, il guide un protocole de travail basé sur la mise en place d'un appareillage technique relativement rudimentaire (au départ un simple petit trou dans une chambre occultée qui emploie quelques règles optiques et se complexifie dès lors qu'on y introduit des



Gabriel Orozco, *Total perception*, 2002, épreuve couleur chromogène, 40,6 x 50,8 (éd. de 5).

Plusieurs articles et de nombreux objets plastiques traitent de cette extension optique du trou:
« Optique des appareils et déviation de la vision »,
« *Bore and be bored* »,
« L'empreinte haptique, un trou dans la main »,
etc.



Lazslo Moholy-Nagy, photogramme de *Ein Lichspiels Schwarz-weiss-grau*, 1930, 5'15", 35mm, n/b, silencieux.

Il est une autre fonction utile du trou que nous développerons dans la troisième partie. Celle de son efficace implication dans le dessin à partir du procédé technique qu'est le poncif.

lentilles). Sur le plan visuel, il coordonne la conversion d'une réalité naturelle en une image projetée (elle aussi naturellement), sans qu'on ait à y faire quoi que ce soit, comme par magie. On peut presque penser qu'alors, l'art survient par *nature*[28], et qu'il ne nous reste plus qu'à le contempler. *Ars magna lucis et umbrae*, ainsi s'intitule le fameux ouvrage sur la couleur d'Athanasius Kircher publié en 1646 à Rome. *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, dans lequel la couleur est assimilée à une "lumière ombreuse", inclut la chambre noire parmi les choses de la nature capables de produire des images, à l'instar des pierres ou de certains paysages. Le trou (très petit, disons inframince encore une fois), ainsi situé au centre de ces dispositifs optiques, constitue un moteur remarquable d'expérience et d'analyse. Un, il interroge sa propre transparence. Deux, il se situe à égale distance conceptuelle, entre une image projetée et son origine matérielle (image/sculpture). Trois, il avance le dilemme de la perception entre des considérations optiques (un œil mobile) et haptiques (une main mobile). Il avait déjà été remarqué comment la question du monochrome convoque l'emploi de l'indissociable articulation entre réel et image (schème traversant l'ensemble de nos recherches, aussi bien chez Brancusi que chez Duchamp par ailleurs), ainsi que la problématique réduction des valeurs de l'art.

Les trois chapitres qui suivent présentent les développements de ces observations : œil mobile, main mobile et image/sculpture. Enfin, le dernier chapitre de cette partie traitera des implications de notre culture numérique sur ce programme d'étude.

28 Cf. Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Rome, 1646, p. 808. On retrouve cette image reproduite dans Martin Kemp, *The science of the art*, Londres, Yale, University Press, 1990, p. 191.



Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, la formation des images dans la nature (incluant la *camera obscura)*, 1646, Rome, F. Corbelletti, exemplaire de la Bibliothèque Sainte Geneviève, Paris.

/////
L'œil mobile (Optique) : perception et dimensions des appareils

2 livres (1_2, 1_3), 6 articles (2_1, 2_5, 2_6, 2_7, 3_1, 3_4), 3 conférences non publiées (0_5, 0_6, 0_8)

Duchamp l'optique / Brancusi l'haptique.

Nos investigations sur l'optique sont elles aussi une extension de l'étude duchampienne. Elles font partie d'un des premiers axes de recherche formalisé qui nous a conduit à explorer les dimensions multiples de l'optique : relation entre art et science, métaphysique de la vision et esthétique des appareils, à partir de sources anciennes (Léonard, Descartes, Newton) et contemporaines (Rodney Graham, Daniel Buren, etc.). Elles déterminent un premier versant perceptif des œuvres (la vision) qui sera ensuite mis en crise par l'approche *haptique*. Duchamp serait à mettre du côté de l'optique. D'abord Duchamp rince l'œil (on ne va pas toucher *Etant donnés,* l'haptique duchampienne relève de l'intime), par le sensible et l'intellect. Il en connaît l'art des artifices (*boîte magique*), les origines de ses appareillages et *l'ombreuse transparence* (opacité, buée, vapeur, poussière). Bien sûr, l'hypothèse optique convoque l'hypothèse haptique. Si l'haptique doit être entendue comme la science du toucher, on sait combien Deleuze a envisagé une optique haptique, c'est-à-dire une optique « rapprochée » qui cherche à rendre à l'œil sa capacité à sentir par la vision ce que le sens du toucher engage. Ce versant de la recherche a trait à l'œil, à ce qu'il est, à ce qu'il fait, et à la science de la lumière qu'il convoque.

De l'autre côté, Brancusi serait l'homme de l'haptique dédié non plus (en apparence) à une physique de la lumière (inframince car photonique), mais à une physique de la matière (moléculaire et granuleuse). C'est une géométrie de la forme (du volume), et non pas une géométrie du rayon (raie dynamique). Tous deux cultivent la mémoire d'une suite de faits sensibles.

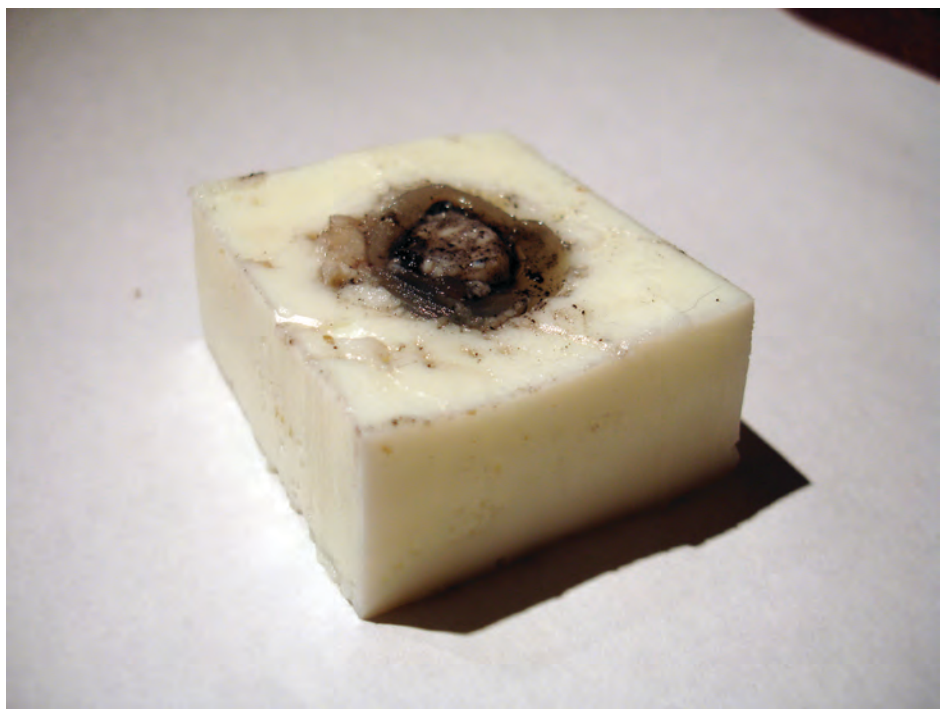
Très simplement, on s'est donc d'abord, autour de 2007/2008, intéressé à l'œil et aux appareils d'optique afin d'observer comment l'art use de leur mobilité et de leur aptitude à produire des déviations (des opacités fructueuses), notamment autour d'un projet éditorial collectif mené par Michel Guérin, intitulé *La transparence comme paradigme*[29]. Notre article y mettait en place une méthode guidée par la « mise en œuvre » de quelques énoncés.

---

29 Michel Guérin (dir.), *La transparence comme paradigme*, Aix-en-Provence, PUP, P. Baumann, « Optique des appareils et déviations de la vision », pp.153-179.

L'œil de bœuf de Léonard (étude des appareils)

« Pour l'anatomie de l'œil, avait écrit Léonard de Vinci, afin de bien voir l'intérieur sans répandre son humeur aqueuse, tu placeras l'œil entier dans un blanc d'œuf et le feras bouillir et se solidifier, en coupant l'œuf et l'œil transversalement pour qu'aucune partie de la portion médiane ne puisse s'écouler au dehors[30]. »



Optique n°2 - 071211 - La Notice de Léonard - 1, image numérique* (reconstitution de l'expérience de Léonard).

Dans cet article et dans la continuité de nos travaux sur l'optique duchampienne, la part expérimentale et pratique tient, une fois de plus, une place déterminante, adossée à une série de pièces intitulées *Optiques*. Son programme était contenu en trois lignes :

« *Optiques* se construit au fil des jours comme un roman pragmatique à partir d'objets et de documents. *Optiques* active et réactive à bâtons rompus les instabilités de la vision et les solidifications variables de ses dispositifs. Les images envoyées par mail à une petite liste de destinataires restituent les fluctuations de ces expériences et l'imperfection des transparences. »

Pendant un peu moins de trois ans, entre novembre 2007 et septembre 2010, nous avons ainsi réalisé 48 pièces (consultables en annexe et sur pierrebaumann.com pour les vidéos en particulier) pérennes ou éphémères, restituées à partir d'un document (photographique ou vidéo) simple et d'assez basse définition, pour pouvoir être transmis sans nuisance à une liste de destinataires définie.

---

30 Léonard de Vinci, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, Paris, coll. tel, Gallimard, 2006 (1942), pp.265-266.

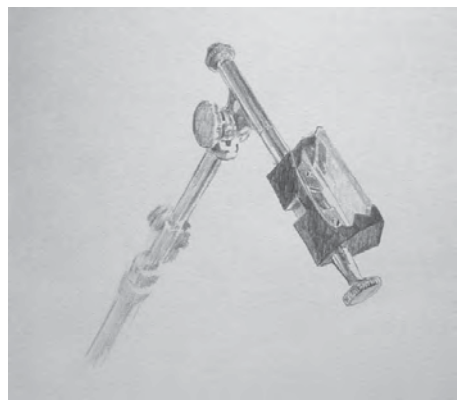
Il est absolument impossible de dire à quel moment cette pratique supplante les recherches théoriques qui les accompagnaient et qui nous ont conduit de Léonard de Vinci à Martin Kemp (*The science of the art*, 1990) et David Hockney (*Savoirs secrets*, 2001) en passant par les différentes théories de la perspective et de l'optique (de Dürer, de Descartes, de Newton ou de Kepler, à l'appui de leurs éditions originales contenues à la Bibliothèque de médecine de l'Université de Montpellier). Nous nous sommes attaché à observer et expérimenter combien l'histoire des sciences jouxte l'histoire des techniques tout autant que l'histoire de l'art (rien d'original) et comment les artistes en particulier s'emploient à cultiver les défaillances et les instabilités de la vision. L'expression de la mobilité de ces objets, si elle vient du voyage des objets matériels (les lentilles optiques étaient en Italie le fruit d'un savoir-faire précieux qui permit de développer toute une économie de productions qui fut diffusée dans toute l'Europe) est, en premier lieu, une affaire de regard posé sur les choses. Les premiers mots d'introduction de Paul Valéry à l'édition des écrits de Léonard de Vinci (Gallimard, 1942) disent combien :

« Il y eut une fois Quelqu'un qui pouvait regarder le même spectacle ou le même objet tantôt comme l'eût regardé un peintre, et tantôt en naturaliste ; tantôt comme un physicien, et d'autres fois comme un poète ; et aucun de ces regards n'était superficiel[31]. »

La lecture des écrits de Léonard qui, en de nombreux points, et notamment celui d'assumer une certaine absence de classement de l'ensemble de ces notes (si ce n'est qu'elles étaient contenues dans différents carnets), rejoint l'éclectisme duchampien et donne à voir une pensée qui va plus vite que les faits. L'imagination y est véloce. Les hypothèses sont *merveilleuses* (un terme souvent associé à l'optique et autres merveilles de la nature) et spéculatives.

On s'est employé à saisir cet état d'esprit facétieux et la porosité intellectuelle que décrit Valéry, par exemple, en réalisant l'expérience de l'œil de bœuf décrite plus haut par Léonard. Scientifiquement on ne saurait dire si la méthode est opportune (on cuit l'œuf et le cristallin se détache, le vitré se liquéfie et l'humeur devient vitreuse), mais elle est sculpturalement tout à fait remarquable en cela qu'elle s'emploie à construire un appareil sur l'optique où l'informe prend forme.

La transparence, qui constitue le principal critère de qualité, tant sur le plan physique que philosophique, opère par l'art là où elle se perd. L'opacification de la transparence démultiplie la puissance des images. Pertes et déviations participent à une logique de l'éphémère. Instables et fugaces, les images qui résultent de l'emploi d'appareils techniques présupposent qu'on remette en cause les logiques d'enregistrement de ces apparitions, au profit de dispositifs activables *ad libitum* (cf. article 2-1).

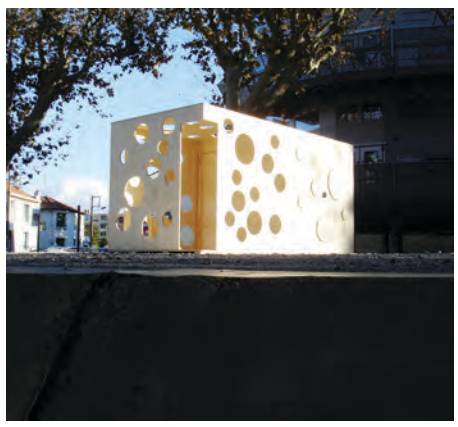


Optiques 12, Chambre Claire 03, 080313, image numérique*.

L'article 2-1 « Optiques des appareils et déviation de la vision » dans *La transparence comme paradigme* a ouvert ce champ d'investigation.

31 Paul Valéry, dans Léonard de Vinci, *Les Carnets*, *op. cit.* p.7.

Dans le prolongement de l'article mentionné, plusieurs conférences ont développé ces appropriations par les artistes (un chapitre de ma thèse était par ailleurs consacré à Hubert Duprat, artiste que nous avions invité en conférence à l'Université de Nîmes en février 2006). (Conférences 0-5, 0-6 et 0-8.)





Point aveugle, camera obscura *et stéréoscopie*

Nombreux sont les artistes qui mettent à l'épreuve les propriétés de l'optique et en particulier le pouvoir des appareils à former des images. Si on n'a pas négligé la fonction technique de l'appareil (et de la *camera obscura* ou de la lentille convexe en particulier) qui a, dès la Renaissance, pris place dans la trousse des outils du peintre (et en particulier chez Caravage), on s'est plus précisément attaché à ce qui fait de ces appareils le motif et le moteur même de l'œuvre. S'est développé un axe de recherche marqué sur l'emploi des *camera obscura* (par Rodney Graham et Hubert Duprat en particulier), des lentilles et de la chambre claire.

La suite de la synthèse sur ce travail se fait en image. Elle tente de décrire comment s'organise autour d'un geste initial élémentaire, creuser un petit trou (comme il y en aurait à l'angle d'un volet qui projette son monde à l'intérieur de la chambre) une expérience, un regard sur la science, un jeu de projections, un temps de bricolage, un transport de l'objet, un grain qui trouble le réel et son évidente relation à l'apparition et à la perte des images.

Exceptionnellement on n'y apposera que quelques mots et on ne choisira que quelques productions parmi d'autres (voir la suite en annexe).

Trou – Fabrique – camera obscura – lumière – réel – paysage – image – optique – sculpture.

Un, en 2008 on a fabriqué une chambre (2 x 2 x 4 m) noire démontable assortie non pas d'un *oculus* optique mais de quatre (une lentille par pan de mur) qui dressait le panorama du paysage dans lequel elle était installée. Elle a voyagé de Nîmes à Calvisson, en passant par le château de Castries.









«Optiques # 2007 - 2010

Optiques se construit au fil des jours comme un roman pragmatique à partir d'objets et de documents.

Optiques active et réactive à bâtons rompus les instabilités de la vision et les solidifications variables de ses dispositifs.

Les images envoyées par mail à une petite liste de destinataires restituent les fluctuations de ces expériences et l'imperfection des transparences.

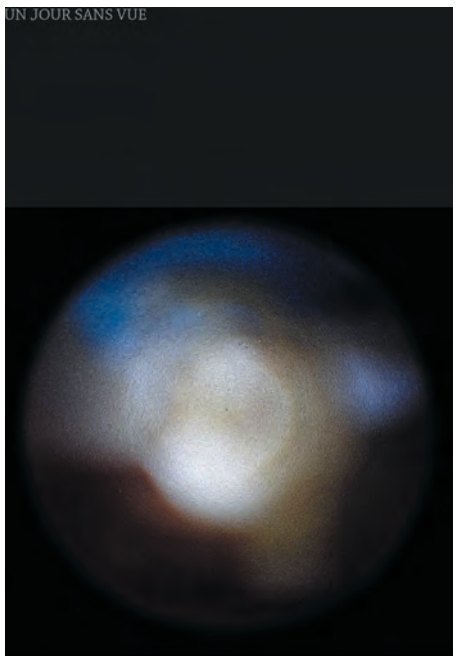
Optiques est composé de plusieurs sections qui, chacune, expérimentent un aspect particulier du froissement de l'appareil oculaire : *La Fabrique Optique, L'angle mort de la vision, Troubles stéréoscopiques, Constantin, Percées discrètes, Iris* et *Les dessins à la chambre claire.*»*

Fabrique optique, 3 états, 20 février 2008, 13 juillet 2008 et 13 septembre 2010, bois multiplis, 2x2x4 m. Images issues d'*Optiques**.



Trou – façon – usure – bricolage – curiosité – trouble – grain – ombre – focale – roman – amateur – document.
Deux, on a patiemment façonné quatre petites *camera obscura* dans des œufs d'autruche (retour de l'œuf léonardien !) plus facilement transportables que la boîte. Chacune est une configuration possible d'emploi du dispositif optique (avec ou sans lentille, avec ou sans plan intersecteur), la dernière étant purement spéculative dans la mesure où l'image qui se forme au fond de l'œuf (exceptionnellement d'émeu) n'est pas visible car aucun orifice n'est ménagé pour y placer l'œil. L'un de ces œufs a permis de produire une suite d'images sur l'inconsistance de la vision et la consistance de ses images, qui donnèrent lieu à l'édition d'un petit livre d'artiste aux éditions Appendices (*L'indolence de l'obscurité*, 2008), construit comme une série de débuts pour un roman à écrire, et dont le personnage principal (après l'œuf) est « l'amateur ». L'hypothèse d'une activité artistique propice à la *Préparation du roman* (livre de Roland Barthes) fit son apparition et elle fut développée en 2010 à Gatineau/Canada (projet *I would prefer not to*, à suivre).







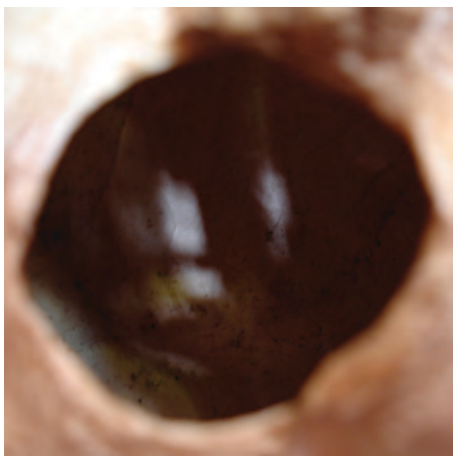


Trois vues de *L'indolence de l'obscurité,* Nîmes, Appendices, 2008, 40 pages*.

Optique n°20 - 080424
Fabrique Optique - 7, image numérique.
La camera de voyage. Deuxième dispositif*.

Dans une œuf d'autruche une plaque de verre dépoli s'interpose entre l'œil et un trou d'épingle, trou d'épingle vite remplacé par une lentille optique afin de faire un peu plus abonder la lumière et l'intensité de ses projections renversées*.

Optique – conscience – imagination – photographie.
Trois, à force de saisir n'importe quelle opportunité pour contempler l'apparition naturelle des images (dans un trou de mur, dans les mains, etc.) on s'est mis à contempler notre propre conscience (au diable la métaphore) en scrutant les petites projections surprenantes, qui se formaient à l'intérieur d'un crâne, plus ou moins nettes en fonction de la taille des petits trous qui les produisaient.



Optique n°23 - 080512 - Fabrique Optique - 10
La camera de voyage. Quatrième dispositif.
(Voir des images apparaître au fond d'un crâne...)



Optique n°40 - 090824 - Fabrique optique - 17
Clignement 1 / Réminiscence stellaire / +1 an,
image numérique.

Stéréoscopie – illusion d'optique – sculpter le vide – un trou dans la rétine : point aveugle (*blind spot*) - phénomènes entoptiques.
Quatre, l'exercice de la vision est aussi un exercice soumis à notre perception binoculaire. Si cette perception stéréoscopique de l'espace permet de comprendre le relief des choses, elle se soumet, elle aussi, à ses déplacements possibles. Là où les phénomènes de l'appareil technique suscitent mobilité et opacification des transparences, l'appareil visuel humain se soumet lui aussi à quelques protocoles expérimentaux autour de jeux d'illusions stéréoscopiques, d'exercices relatifs au point aveugle de la rétine, d'expériences à partir des phénomènes entoptiques et de la rémanence rétinienne.
Ce glissement progressif de l'étude de l'appareil externe vers l'appareil interne du corps aura notamment pour conséquence d'ouvrir un champ d'étude sur le rôle du processus perceptif des images et sur l'emploi d'images négatives (on développera plus bas).



Optique n°7 - 080226 -
Troubles stéréoscopiques - 1

Le stéréoscope permet d'observer deux images d'un même sujet prises en léger décalé, qui se superposent par convergence, afin de restituer l'effet de profondeur du motif original. Deux objets volumineux de natures différentes placés sous les visées de l'un et l'autre œil donnent à voir une sculpture de synthèse, impalpable et incertaine car dépendante des variations de notre acuité visuelle.

L'expérience de ces phénomènes entoptiques rejoint celle du monochrome.

Le regard errant / l'image éphémère (Ypudu #1)
La conséquence de ces investigations est qu'elle nous aura permis d'envisager une nouvelle forme d'extension dimensionnelle de l'objet : l'objet d'art est un appareil qui déclenche une expérience intime de perception. D'autre part, elle inscrit l'expérience esthétique dans un « champ élargi » (Krauss) et transitif : le corps de l'un laisse place à celui de l'autre. Dernier point, l'expérience de l'art accorde toute son importance à l'errance, la flânerie et l'opportunisme. Elle s'attache à relever quelques insignifiances. Si la figure de Robert Filliou aurait très bien pu constituer un appui théorique on a choisi de s'intéresser à un autre artiste, historiquement tout aussi important, qu'est Jean Dupuy. À cette figure, s'est ajouté un travail sur Gabriel Orozco.
Jean Dupuy est un artiste de quatre-vingt-neuf ans qui a développé sa carrière dans les années 1970 à New York (après une période « française ») autour de l'art technologique, avec *Fewafuel* (on y voyait un moteur de camion mis à nu, rendant ses excrétions visibles poussiéreuses nocives, monoxyde de carbone et autre résidus polluants). Acteur important de la performance new-yorkaise, à partir de 1973, il a organisé des soirées mémorables dans son atelier au 405 East, 13th Street auxquelles participèrent Gordon Matta Clark, Nam June Paik, Richard Serra,



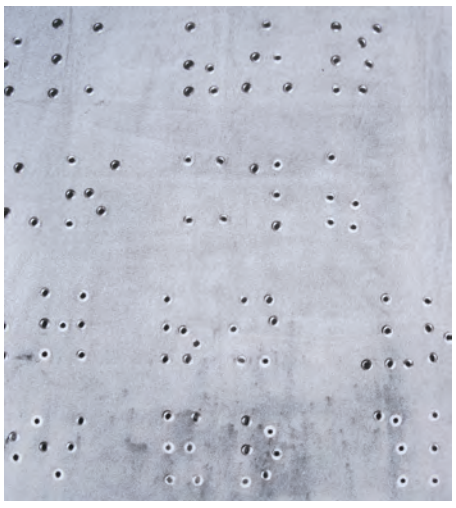
Jean Dupuy, *Fewafuel,* 1970, moteur Diesel de camion, globe de pyrex, siège, levier de vitesse, 250 x 250 x 205 cm.

Les Grommets restituent l'expérience des trous de la porte d'*Etant Donnés*, évidemment. Ils s'emploient aussi à écrire les initiales des artistes à l'instar des initiales MD de la *Boîte verte*.
La filiation à Duchamp est patente, Dupuy s'en explique ici ou là, à travers quelques anagrammes. Ca vient aussi d'un peu plus loin, de Jules Verne, de son grand-père médecin et des cours de Bergson…





On reviendra sur cette valeur du poncif, comme outil du dessin.



Jean Dupuy , *GROMMETS STUDIO 5*, 537 Broadway, 1980.

Jean Dupuy (Ypudu), *Perspective DuDu,* performance avec Olga Adorno à l'occasion de l'Art performance, GROMMETS 4, 537 Broadway, 15, 16 et 17 avril 1977.

Jean Dupuy, *GROMMETS 2 à P.S.ONE*, tile placée entre le public et les performers, visibles par des «grommets» (œillets), disposés selon les initiales des artistes.

Jean Dupuy, *Aero air #2*, 1972, disque muet, tourne-disque, amplificateur, écouteurs, projecteur et téléscope.



Charlotte Moorman, Philip Glass, George Maciunas, etc. Puis en 1976 il rachète le studio de Maciunas au 537 Broadway, où il va développer la série des *Grommets*. Les artistes se produisent dans des cabines que le public peut observer par le trou d'un « grommet » (œillet). L'optique devient l'une des composantes fondamentales de son travail pour sa faculté à convoquer le sensible, la performance et l'érotisme. Nous avons étudié comment Jean Dupuy a développé au fil des années la production d'appareils perceptifs destinés à voir l'impalpable (poussière d'*Aero Air #2,* 1972), à faire tourner en rond le regard du curieux (*Table à saluer*, 1992).
On vit toujours « *after* », d'après ce qui préexiste avec connivence. Ainsi Dupuy réalise en 1977 (Grommets #4) une performance avec Olga Adorno qui consiste à mettre en abîme la relation du voyeur au « maté » à partir d'un *remake* de la gravure du *perspectographe à la femme couchée* de Dürer qu'il prend soin de décrire de la manière suivante :
« Perspective DuDu. Conçue à partir d'une gravure de Dürer et ses principes de perspective, cette performance permet, par jeux de miroir et de captation vidéo, à chaque acteur/spectateur (Dupuy, Adorno et le spectateur) de se voir en train de regarder les autres[32]. »
Le bricolage et l'esthétique des appareils (perspectifs, optiques) a de duchampien que ces machines à voir sont aussi des machines à jouer avec le regard, grivoises et tautologiques. On s'en amuse. L'œil délègue à la machine le pouvoir de se faire conduire par le bout du regard. Les trous des *Grommets* perforent la référence duchampienne (elles ont quelque chose du poncif – dessin perforé), ils font vivre quelques spéculations érotiques. L'appareil optique guide cette forme opportuniste d'errance et de glanage (matériel et intellectuel) un peu « *lazy* » (paresseux).

Ce travail sur Jean Dupuy suit son cours depuis la publication d'une note de lecture sur le catalogue *Jean Dupuy, à la bonne heure* (Sémiose, 2008) dans le numéro 27 de la revue *La Pensée de Midi* (Actes Sud). On avait, de façon fortuite, rencontré l'artiste à Nîmes en 2004 et on s'était franchement amusé avec son exposition *Ça tourne en rond* (galerie Pannetier). Le temps a passé. En 2009 et 2010, on a abordé son travail dans deux articles (2-5 et 0-10). Rencontré à nouveau à la galerie Lœwenbruck en 2012, Dupuy a pris part au programme sur L'usure (voir annexe) et nous consacrons dans notre projet d'ouvrage inédit (volume 2) un chapitre à ses activités récentes. L'étude des œuvres de cet artiste participe au développement des appropriations haptiques de l'expérience perceptive de l'art.

---

32 Jean Dupuy, *Jean Dupuy, à la bonne heure*, La Seyne-sur-Mer, Sémiose, p.61. Dans ce catalogue de l'exposition qui avait eut lieu en 2008 à la Villa Tamaris et la Villa Arson, Dupuy commente la plupart de ses œuvres par un texte court. Les commentaires constituent la racine de ces développements anagrammatiques.

/////

La main mobile (Haptique)

Programme haptique

Nos études sur Dupuy s'inscrivent dans le cadre de recherches liées à la mobilité de la perception et l'extension des domaines de l'analyse optique, ainsi que sur la propension à libérer les économies de travail. On a vu combien l'expérience sculpturale de Brancusi dépasse la question des apparences, et combien elle convoque une conscience de la matière par le sens du toucher et la compréhension aiguë de ses orientations dans l'espace. On s'est donc attaché entre 2009 et 2011 (sept productions scientifiques, dont quatre furent publiées) à renforcer l'étude du champ haptique. La définition générale du mot haptique passe par la conscience qu'elle convoque une forme deleuzienne spécifique de la vision (vision haptique[33]). Elle suppose que la perception optique est indissociable de la sensation haptique. Elle conduit donc la plupart du temps une expérience partagée du regard et du toucher.

Si le champ d'étude investit alors une esthétique du contact qui passe par la main, il convoque aussi l'expérience de l'espace et des formes, de la conscience et de la mémorisation (données physiologiques) par le mouvement d'exploration (de la main en particulier, mais aussi du corps tout entier par la marche – *Going around a square with an exagerated manner* de Bruce Nauman est une expérience haptique). Elle suscite donc aussi l'observation des critères de spécificité d'une façon de penser l'art sur un mode haptique. Si la figure du sculpteur - et de celle de Gabriel Orozco en particulier - paraît incarner le sens haptique de la matière, l'haptique détermine aussi un programme pictural modifié (cf. Miguel Angel Molina), qui remet en question le statut de la forme. Dans ce programme, la production des images (photographiques) joue un rôle déterminant, parce qu'elle permet de comprendre ce que cherche à appréhender l'artiste. On y découvre ses *attentions*. Plus encore, la photographie se trouve investie de nouvelles fonctions (*haptique photographique*) qui ont enrichi nos considérations sur le statut actif de la photographie au sein du processus mobile des objets et de leur dispersion numérique.

7 articles et notes de lecture (2_2 à 2_5, 3_5, 3_8, 3_11), 3 conférences non publiées (0_8, 0_11, 0_12)



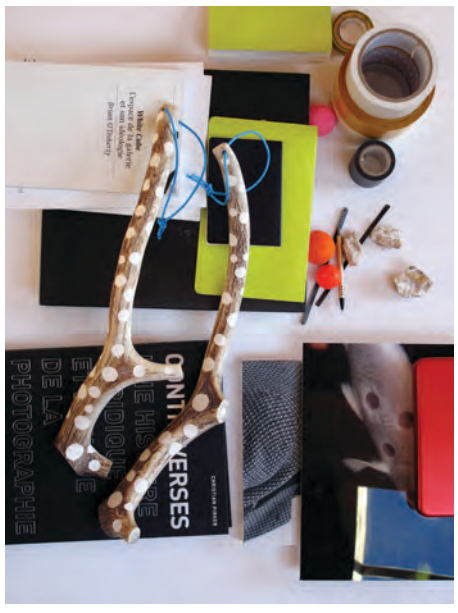




Gabriel Orozco, *My Hands Are My Heart*, 1991, épreuves argentiques à blanchiment de colorants, 23,2 x 31,8 cm, édition de 5.

Giuseppe Penone, *Géométrie dans les mains*, image extraite du livre, Bernard Chauveau, Paris, 2010.

Miguel Angel Molina, *Vues*, tirage jet d'encre, 100 x 70 cm, édition de 5, 1997.



Optique n°37 - 090417
Optique haptique - 01, image numérique diffusée par mail*.
Les assommoirs (Au Québec on assomme les poissons avec des bois de chevreuil taillés...).

33 Gilles Deleuze, dans les chapitres 14 et 17 de *Francis Bacon, Logique de la sensation* (La Différence, 1996), forge le concept de *vision haptique*. Il se réfère à Riegl. Si on n'a pas produit d'article sur l'approche deleuzienne de l'optique haptique, on a consacré un cours (dispensé en licence 3 et master 1 arts plastiques) sur le passage des définitions conceptuelles deleuziennes à des appropriations didactiques de l'expérience haptique. Ces dernières convoquaient l'emploi de l'empreinte, du moulage, du contact épidermique, du pliage et de la chorégraphie.

« Le Livre 3 poursuit cette approche introductive, négative et originelle du geste. Elle énonce le trouble de l'apparence produit par la parure (comme celle d'un papillon) d'une main fardée de blanc et la réalité d'un geste à l'origine de la préhension : toucher/appuyer (juste avant le temps de saisissement). Le dessin de ce disque résulte d'une pression sur un cylindre métallique qui marque en creux dans l'épaisseur de la chair les contours d'une forme peinte par la suite à même la main (une main droite pour un gaucher). L'empreinte est le gabarit d'une forme plane qui détermine une spatialité équivoque. Si l'opération use de deux artifices, celui d'un geste de peinture enclavé dans la boursouflure de l'empreinte et celui d'un passage en négatif de l'image, elle répond à la condition nécessaire que nous nous sommes imposée de restituer toute chose avec le plus de vérité possible. »
Extrait de l'article « Contre les apparences du geste, un geste de plancton », dans *Le geste, entre émergence et apparence,* (dir. Michel Guérin, 2014).
Ce texte est le commentaire de cette image.



Flashsculpture #2011 n°2, 4 février 2011, image numérique diffusée par flashcode*.



Douglas Gordon, *Hand with spot A*, 2001, impression digitale type C-Print, 147x122cm.



Man Ray, *Erotique voilée,* 1933/34, tirage d'époque, épreuve gélatino argentique, 12x9cm.

Luis Bunuel et Salvador Dali, *Un chien andalou*, 1929, image capture du film.



Guido di Graziano, *Saint François,* après 1270, (détail), tempera et or sur panneaux, 237 x 113 cm, Sienne, Pinacothèque nationale.

Un trou dans la main

Une première série de travaux, engagée en 2010 (publiée en 2013 dans *Le corps sensible*, dir. Steven Bernas, L'Harmattan) s'est attachée à analyser la fonction réceptive du *corps sensible*. Elle poursuivait nos études sur le trou en introduisant un nouveau vecteur, qu'est sa faculté de mettre en crise le réel, là où il apparaît contre nature : un trou dans la main. L'origine de cette image mentale était issue de nos réflexions sur la mise en doute du principe de réalité de la sculpture (lire plus bas). On avait imaginé faire un trou dans une vraie main (le projet était allé relativement loin, mais il avait été abandonné). L'image mentale en était restée à un énoncé textuel édité le 20 avril 2006. Le paradoxe était saisissant, il soulevait la question croisée de la relation entre réel et fiction, surface et profondeur, trouble optique et préhension haptique. La main est la surface emblématique de contact, et le trou est le modèle de la disparition.

L'article développe un schéma relativement simple qui part d'une mise en fiction du trou dans la main (l'exercice de la sensation ne prend pas appui sur l'expérience de la vérité à l'instar de *Shoot* de Chris Burden) : un point noir imprimé sur une main (Douglas Gordon, *Hand with spot*, 2001) devient le signe d'une mort annoncée (c'est dans le cas de Gordon, une référence à la macabre conséquence de ce point qui marque la main de Billy Bones dans *L'île au trésor*). Elle est aussi la révélation de l'interface tactile (digitale), moteur d'empreinte et motif érotique (Man Ray, *Erotique voilée*, 1934) : *impression haptique*. Le Surréalisme, dans le *Chien andalou* en particulier, s'est employé à énoncer le trouble analytique, indécis, de cette fonction haptique *primitive* et plus *approximative* que la perception optique (on sait moins de chose par le toucher que par la vue). La main est un des personnages-clé du film : elle est amputée et mise en boîte, elle pelote fermement la poitrine de l'amante et elle se donne à contempler, percée d'un trou béant d'où sortent des fourmis. Elle reçoit les stigmates christiques qui deviennent le signe pictural de reconnaissance de la figure de Saint François. Elle met à l'épreuve le réel, alors qu'elle est ce qui permet d'en avoir la preuve (« toucher pour voir », *Incrédulité de Saint Thomas*, Le Caravage, 1603). La perception est trouble. De la même manière qu'on a pu parler d'illusion optique, on a pu aussi expérimenter des illusions haptiques. L'une d'elles sert d'ailleurs d'argument théorique à Descartes dans *La dioptrique* pour illustrer comment l'optique peut se soumettre elle aussi à de telles illusions. C'est l'expérience de la bille placée



entre des doigts croisés… On sent deux billes.
Il faut revenir un instant à Jean Dupuy (deuxième !). Au début de sa carrière new-yorkaise une entreprise lui avait donné une série de plaques de polyéthylène qu'il avait alors entreposées dans son atelier (bien 3 mètres cubes !). Leur charge électrostatique attirait inexorablement la poussière. Un peu plus tard, alors qu'il était au cinéma, il observe le faisceau lumineux et la poussière qui scintille. Lui vient alors l'idée de réaliser *Heart Beat Dust* (1968, aussi appelée *Cone pyramid)*, une œuvre de poussière animée par les battements du cœur. *Heart Beat Dust* est un caisson vitré qui contient du lithol rubin (pigment rouge hyper léger), caisson au fond duquel se trouve un baffle relié à un ampli et à un stéthoscope (son grand-père était médecin). Le spectateur/acteur active la pièce, la main de l'artiste posée sur le cœur, le pigment jaillit en gerbes rutilantes sous le faisceau pyramidal d'un éclairage zénithal. C'est une mécanique médicale assez parfaite. Par la suite, Dupuy n'aura de cesse d'exhausser ces expressions digitales et optiques. Le trou n'est plus dans la main, mais c'est l'œilleton, le *grommet* élargi à la lentille optique. *Mettez votre propre index dans le trou et regardez dans les lentilles* (1974) permet de contempler son « propre index » – qui vu de près « apparaît toujours sale » dit Dupuy – se superposer avec une diapositive du *Saint Jean-Baptiste* de Léonard. La vision stéréoscopique trouble la perception haptique. La vision officie aussi par stratégie détournée pour produire des impressions (comme à la surface de la porte d'*Etant donnés*). *Table à imprimer* (1974) est une table sur laquelle repose une feuille de papier, de laquelle sort un œilleton qui permet au spectateur de contempler son propre crâne par l'intermédiaire d'un miroir et d'un périscope caché sous la table. A son passage le corps délivre quelques moires épidermiques. Haptique pour tirage inframince : une impression ostensible sur le papier nécessite environ 5000 passages. La joue posée, c'est un peu le partage de la main et de l'œil. Le trou dans la main permet la traversée du regard. Il induit la conception d'un corps poreux dont la matérialité est relative.
On ne saurait oublier combien aussi (c'est renvoyer aux approches fondamentales de notre première partie) Duchamp convoque l'haptique (le moulage, l'empreinte, la chaleur d'un siège, etc.). L'extension inframince est une entreprise du toucher, d'un toucher arpenteur.
Plus récemment, l'expérience de *l'usure* (haptique excessive) a ouvert de nouveaux champs à développer, sur *Le toucher* chez Jean-Luc Nancy et Jacques Derrida.

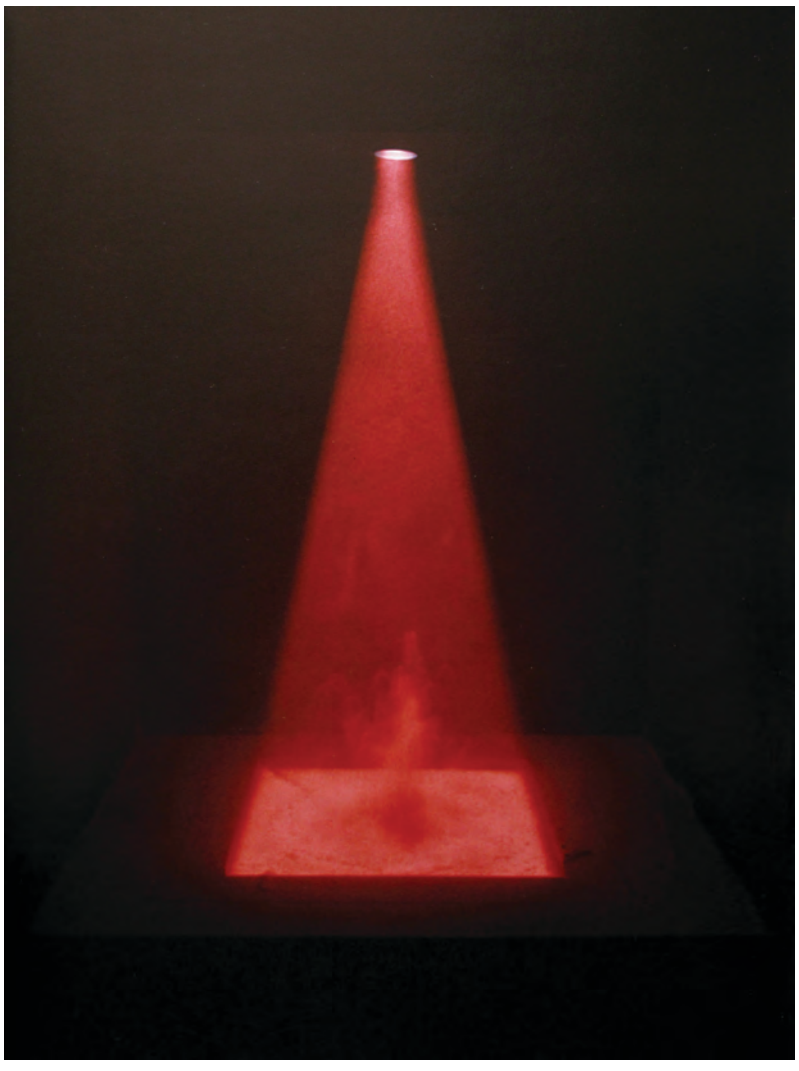


René Descartes, image extraite du *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences : plus ; La dioptrique : et ; Les météores : qui sont des essais de cette méthode,* Paris, Michel Bobin et Nicolas Legras, édition de 1668 , p.116*.





Jean Dupuy , *Mettez votre propre index dans le trou et regardez dans les lentilles,* 1972, 8,5x25,5x9 cm.





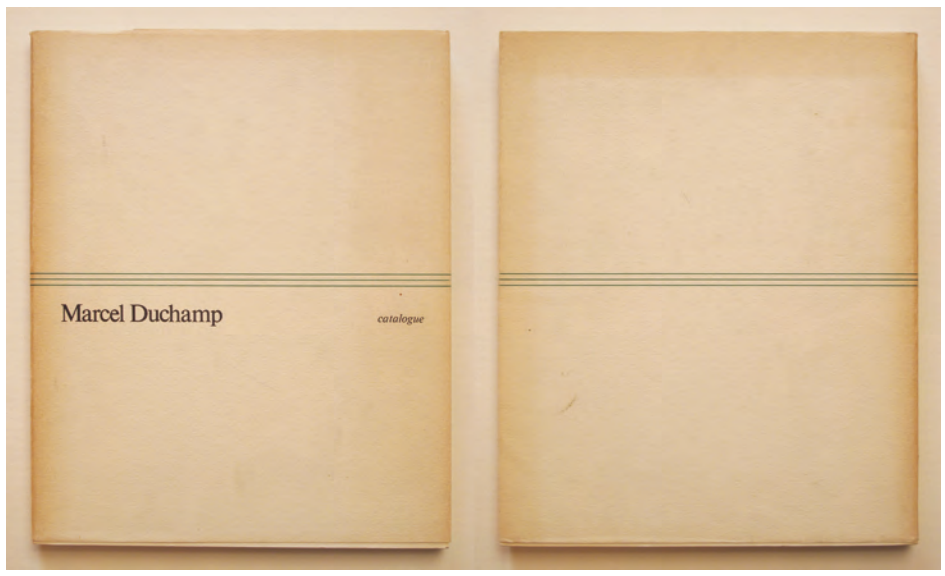


Jean Dupuy, *Cone pyramid (Heart beat dust),* 1968, techniques mixtes, 163x43,5x48 cm.



Jean Dupuy, *Table à imprimer,* 1974, table en bois, feuille de papier, lampe, périscope et miroir, 91x53x73,5 cm.

Haptique – inframince (érotisme, mémoire, Duchamp)
Optique n°46, Optique haptique 05, 09/09/2009
Le livre d'avant : env. 24x18 cm / Le livre d'après : env. 25 x 15 cm. (On doit admettre l'après plus indécis et supposer les voisinages inconstants).
Le catalogue raisonné de Jean Clair, acheté d'occasion, a apporté avec lui la mémoire (par jaunissement) des deux livres qui l'entouraient.



Haptique – reconstitution (Brancusi, photographie, empreinte)
Optique n°35, Constantin 4 / Un peu plus, un peu moins (after Brancusi) – version inframince, photographies, animation et colonne sur fond de placoplâtre, 14/12/2008.
Cette sculpture est un dérivé d'une réplique de la *Colonne* de 1918, percée puis, par la suite, "remontée" à partir de la reconstitution partielle des parties soustraites au cours de la taille par moulage en plâtre. Le processus restitue ce double mouvement d'édification de la forme, positif et négatif. Cette image est un extrait d'une micro-vidéo qui rejoue ce passage du positif au négatif et d'une face à l'autre de la sculpture. Elle est conçue comme une projection dépliée de la volumétrie instable de l'objet.



La création comme expérience scientifique (voir et prendre)

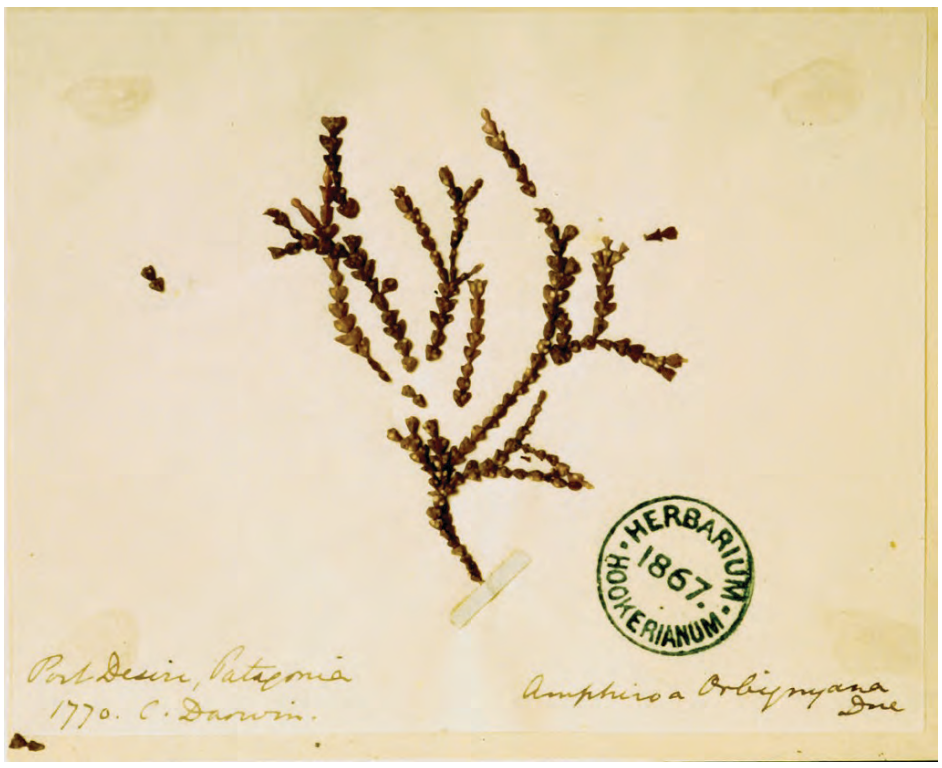
Il est apparu dans ces lignes, de façon régulière, un principe de rapprochement entre l'esprit des sciences dites "exactes" et des sciences "humaines". Nous verrons, dans la troisième partie, combien cette proximité déplace le statut des objets et la manière de les considérer à partir de la suite de gestes qu'elle induit. Ceci opère dans l'œuvre de Duchamp, bien entendu, un peu à la manière de l'artiste qui joue à endosser la figure du physicien. La rigueur est trompeuse, tout comme les préjugés sur les sciences. Il est un pan de la recherche sur lequel nous aurons à revenir dans les années à venir, qui consiste à étudier la force de l'imaginaire scientifique bachelardien auquel notre maîtrise (ancienne école) avait dédié une partie de son essai. Les deux versants bachelardiens, littéraires (poétique) et épistémologique (sur ce qui fonde la raison scientifique), sont fondamentaux. Etienne Klein, dans *Eureka,* souligne combien la pensée scientifique fait, elle aussi, appel à l'imagination et que, sous couvert de la pensée bachelardienne, l'une comme l'autre ne se satisfont pas des évidences. Klein dit qu'« Einstein a parlé d'un "combat personnel" avec les concepts, d'une véritable lutte physique. Imaginer peut littéralement casser les os du cerveau (d'ailleurs, imaginer a pour anagramme migraine[34]…) » Les artistes n'oublient pas que la science est hermétique, non pas parce qu'on n'y comprend rien (même si ça lui donne un pouvoir d'imagination remarquable), mais parce qu'il reste toujours une part d'inexplicable. Einstein a déclaré en 1932 : « Ce que l'être humain peut connaître de plus beau et de plus profond, c'est le sentiment de mystérieux. Il est au fondement de la religion et de toute recherche approfondie dans l'art et dans la science[35]. » Ni Duchamp, ni même Brancusi (qui possédait également dans sa bibliothèque plusieurs ouvrages scientifiques et techniques, dont ceux de Poincaré), ni Dupuy, ni tous les artistes qu'on a pu approcher (Molina, Mont, Deacon, Orozco, Duprat, Soriano, etc.) ne sont indifférents à cette force d'imagination des sciences et de la matière observée. Elle suscite la curiosité. Nous travaillons actuellement sur les suites contemporaines des projections des sciences dans le domaine de l'art, en particulier à l'appui des travaux d'Evariste Richer et Raphael Hefti.



Evariste Richer, *Le blanc des yeux de Magellan*, 2013, 18 photographies de 100x100 cm

34 Etienne Klein, *Eureka*, Paris, Manucius, 2013, p.29.

35 Albert Einstein, profession de foi enregistrée sur disque au profit de la Ligue allemande des droits de l'homme en 1932, cité dans *Douglas Gordon*, Paris, Gallimard, 2008, p.141.



Algue prélevée par Charles Darwin: *Amphiroae Orbignyana (= Bossea Orbignyana)*, 1770, Londres, The Natural History Museum, Darwin.

Notre thèse avait consacré un chapitre au travail de Miguel Angel Molina. Il s'y dégageait un axe significatif qu'est le déplacement de la peinture vers son caractère matériel à partir de stratégies de détournement (par l'échec, le déplacement, la perte du support, etc.). La photographie tient une place déterminante.

Science et art ont en commun trois mots qui se combinent à loisir : faire / observer / penser. On peut aussi observer, penser et faire. Etc.
A l'éclectisme, certes absolument merveilleux, de Léonard de Vinci, repris par Duchamp (à la différence que le premier invente par l'observation alors que le second observe et invente par le montage de citations), on a préféré s'attacher en 2014 à un autre schéma méthodologique analysé par Horst Bredekamp. Bredekamp – et nous reviendrons sur ces travaux dans la troisième partie – décrit comment un jour de janvier 1834, sur une plage d'Argentine, Charles Darwin, âgé de vingt-cinq ans, voit, choisit, prend et emporte avec lui une petite algue nommée *Amphiroae Orbignyana*. Cette algue sera ensuite classée, conservée, regardée de nouveau pour devenir le modèle de pensée de sa théorie de l'évolution (c'est le corail de Darwin, algue injustement rangée au début dans la classe des coraux, parce qu'elle partage avec eux la propriété de se pétrifier au contact de l'air).
Voir, prendre (c'est faire), classer (c'est commencer à penser par une autre forme de faire) et penser (sans faire) dessinent le cheminement complexe qui tourne (rôde) autour de la matière à prendre et à toucher. Ce que nous apporte le modèle de la science, c'est une attention renouvelée pour ces curiosités de la matière.

La mobilité comme condition haptique

L'origine de ces travaux sur Darwin vient du développement de l'expérience haptique de la marche telle qu'elle peut être appréhendée par Gabriel Orozco et Miguel Angel Molina. Darwin a fait un long voyage de trois ans et trois mois sur le Beagle. A la logique du déplacement s'ajoute celle de l'errance et du glanage, et de l'ouverture sur une pensée du bricolage.
Deux articles complémentaires de celui sur le trou dans la main ont permis de développer la mise à l'épreuve de la matière inhérente à la mobilité (2-2 et 2-3). L'un portait sur les travaux photographiques de Gabriel Orozco, l'autre sur les extensions haptiques de la photographie issues du domaine de la peinture. La photographie serait l'appareil haptique destiné à faire toucher du regard les objets – sculptures/peintures – souvent éphémères, rencontrés de manière fortuite au cours d'un périple. Dans ce cadre, la perception haptique peut être pensée comme un mode extensif de la perception, qui lui aussi s'épanouit dans l'*inframince*. L'objet mobile est un objet arpenté et arpenteur. Il a une consistance indécise et la photographie participe à son instabilité matérielle.

/////
L'image mobile (optique / haptique)

Haptique photographique

La photographie est une histoire du regard. L'haptique photographique, telle que nous l'avons développée dans les articles précités aura tenté d'élucider la pensée plastique qui guide l'expérience photographique d'artistes qui l'emploient comme un moyen de prendre des notes, de prolonger l'histoire qu'ils dressent de la sculpture ou de la peinture, et plus encore, de rendre palpable, de donner à toucher ce qui les préoccupe dans l'exercice de la matière, par l'expérience de la marche, de la rencontre, du glanage et du cadrage (voir c'est cadrer, « on cadre à partir de la main, de l'estomac, de l'œil… » disait Godard[36]).

Ces développements avaient pris appui en particulier sur deux modèles de création. Dans le champ de la sculpture, notre article sur « l'haptique photographiable » s'était donc, comme on vient de l'écrire, consacré à l'analyse du travail photographique de Gabriel Orozco. On ne peut pas ici faire l'inventaire des formes et des gestes employés par l'artiste (pâte à modeler, argile, oranges, allumettes, ventre, sable, papier, ficelle, brouette, chien, buée, pluie, marcher, rouler, tirer, poser, presser, évider…). Ces formes et ces gestes convoquent la perception immédiate de ce qui fait l'essence de la sculpture : la force, la poésie et la plasticité de la matière et des gestes (d'usure beaucoup) qu'elle emporte. La photographie redonne à la sculpture sa conscience du temps ; elle enregistre l'éphémère, le mouvement, l'instable, le fortuit, l'errance, le glanage, la chose pré-disposée (*readymade*) ou à peine reposée (par l'artiste), chose faite ou seulement vue en train de se faire. Il a été observé dans cet article combien s'y trouve logée une figure (rilkéenne une fois encore) fondamentale et récurrente, qui incarne l'infigurable courbure du temps (la courbure est associée au principe d'attraction mutuelle de différents corps matériels, elle a trait à la gravité) qu'est l'auréole (des ondes dans l'eau, le ventre, la sphère, l'anneau, etc.). La photographie n'est pas seulement un mode documentaire, elle est investie du regard propre au sculpteur. Elle vaut pour une sculpture.

À cette *haptique photographique* issue du champ sculptural, nous avions alors (à peu près en même temps – vers 2010) interrogé la fonction de la photographie du peintre (pour dire vite). Dans la continuité de nos travaux sur l'œuvre de Miguel Angel Molina, et sur son invitation à pro-







Gabriel Orozco, *Dog circle*, 1995, cibachrome, 40,6x50,8cm.

Gabriel Orozco, *From roof to roof*, 1993, cibachrome, 40,6x50,8cm.

Gabriel Orozco, *Simon's island*, 2005, fuji cristal print, 40,6x50,8cm.

36 Jean-Luc Godard, dans Annick Bouleau, *Passages du cinéma, 4992*, Paris, Ansédonia, 2013, p.123.



Miguel Angel Molina (dir), *Les autres œuvres,* Paris, Du provisoire, 2010.

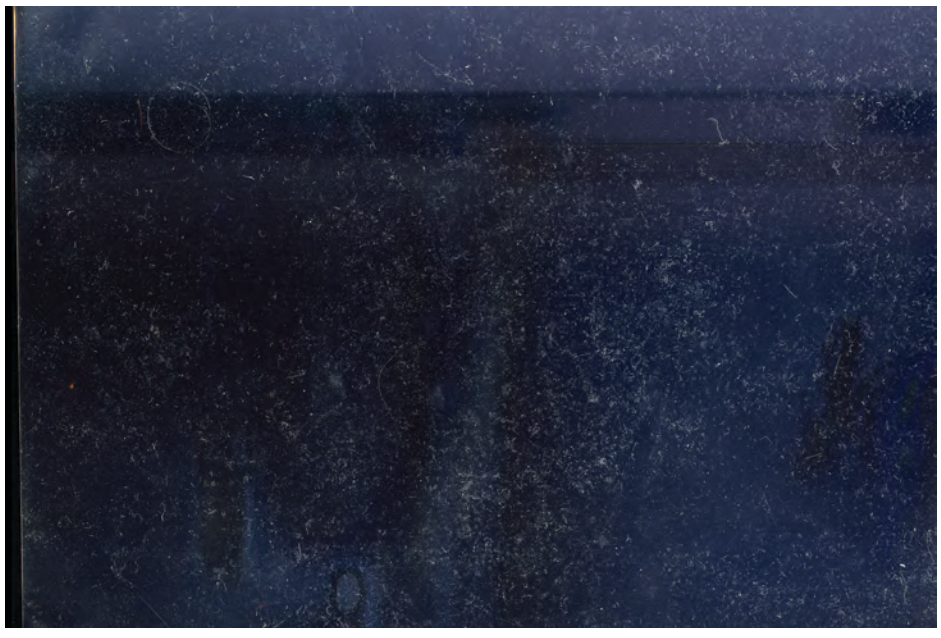


Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne*, avec un essai de Rolant Recht, L'écarquillé - INHA, 2012, planche 37.

duire le texte du catalogue de l'exposition dont il assurait le commissariat, *Les autres œuvres, la peinture et ses images*, en 2010 à la Villa des Tourelles de Nanterre, nous avions repris le modèle théorique de Michel Foucault sur les *hétérotopies* (« Les espaces autres », dans *Dits et écrits*, volume IV, 1984). Dans cette exposition, Molina avait invité une série d'artistes (Daniel Buren, Christophe Cuzin, Georges Rousse, Guillaume Millet, Miquel Mont, Olivier Soulerin, Heidi Wood et Zeus) qui emploient la photographie comme mode d'extension de leur travail pictural. Il s'agissait de caractériser, à l'instar des artistes du Land Art et de Grabriel Orozco, comment la photographie organise une économie de moyens qui permet de déployer le champ d'activité du peintre. De manière analogue à la stratégie employée par Molina pour dégager la peinture de ses espaces et ses finalités attitrées (hors la toile, peinture ratée, etc.), la photographie, numérique en particulier, est devenue un outil pour peindre (penser et voir la peinture). Elle offre au peintre la même indépendance vis-à-vis du temps que celle décrite pour Orozco, à laquelle s'ajoute, pour beaucoup (Molina, Mont, Soulerin en particulier), la possibilité d'exercer son regard (presque) en amateur avec des outils peu coûteux. Une image numérique ne coûte presque plus rien. A cette insouciance recherchée, à ce regain de légèreté, s'ajoute aussi l'idée que cette photographie haptique, certes a valeur documentaire (l'artiste documente lui-même son travail, ça coûte moins cher et, à l'instar de Brancusi, il décrit une « façon de voir » ce travail), mais elle dresse aussi une iconologie du regard dans la lignée du *Mnémosyne* d'Aby Warburg. A l'imaginative faculté d'association des images, s'adosse un travail de fond sur la manière de construire sa propre archive visuelle, où le montage restitue l'art du glanage de choses photographiées ici ou là. La relation entre montage et glanage a fait par la suite l'objet d'un article (janvier 2015, dans *La recherche en art, l'oscillation des méthodes*, dir. José Quaresma et Fernando Rosa Dias). Cette fonction allouée à la photographie, sur le modèle hétérotopique, détermine de nouveaux espaces picturaux (en cela qu'ils convoquent des notions de picturalité, relation à la couleur, au recouvrement, à la viscosité, à l'épaisseur de la matière, etc.) qui investit la peinture d'un nouveau programme : elle demande à la photographie d'être matériellement ce qu'elle est (une impression sur papier ou un affichage sur écran – vertus du numérique qui seront développées) et spéculairement ce que la peinture n'arrive pas à être (encore une image, immatérielle, une forme en creux qui récupère l'instant).

Image-document

L'expérience sur l'haptique, on vient de le voir, a emporté avec elle une réflexion sur la fonction active de la photographie qui s'est avérée être, pour la pensée plastique contemporaine, une extension particulièrement fructueuse. On avait pu observer dans nos différents travaux sur Duchamp et Brancusi combien le rôle qu'endosse la photographie est central. Ces préoccupations sont au fil des années devenues une composante essentielle des élargissements du champ de l'art et de la sculpture en particulier. Presque tous nos travaux convoquent, à un moment ou à un autre, le rôle actif du document (photographique en particulier) et par conséquent nous ne les listerons pas. Il a pu être repéré comment, au fil de ces pages, la photographie reste la précieuse alliée des objets. Soyons clair, nos études sur la photographie ne portent pas sur le medium photographique conçu comme un sujet autonome. Nous ne sommes pas un théoricien de la photographie. Mais tout au long de ces dernières années, cette approche fut régulièrement enrichie d'une suite d'invitations d'artistes et théoriciens qui questionnent le statut de l'image photographique et du document. A l'Université de Nîmes puis à Bordeaux Montaigne nous avons ainsi invité Jean-Marc Bustamante, Bernard Plossu, Yves Guillot, Martin Le Chevalier, Miguel Angel Molina, Rose Lowder, Hubert Duprat, Stéphane Thidet, Jean-Claude Loubières, Joan Serra, Fabien Vallos et Eric Watier. À cela s'étaient ajoutées certaines tranches d'entretiens, avec Daniel Buren (sur le rôle de la photographie de Brancusi), avec Marielle Tabart ou Peter Soriano. Ces invitations furent adossées entre 2012 et 2014 à un séminaire de master 1 qui portait sur les « œuvres et les documents ». Au sein du processus documentaire, on a donc pu identifier l'importance de la valeur mémorielle (qui fait preuve) et pédagogique (elle renseigne) de la photographie. Son rôle de « photo souvenir » selon l'expression de Buren et de preuve d'une « chose vue » et parfois disparue, affecte à la photographie fonction documentaire première qui permet de mener l'enquête. Enquête sur le développement des *Colonnes sans fin* ou sur la fabrication d'*Etant Donnés*, enquête scientifique aussi – cf travaux sur le plancton -, voire juridique.



Eric Watier, *Preparedscan,* 2011 (affiche de sa conférence à l'Université Montaigne, Bordeaux, 13 décembre 2012).



Carton de communication de la conférence de Fabien Vallos, Université Bordeaux Montaigne, 6 février 2013, sur Art by telephone recalled (Capc), dont il fut le commissaire.







Ce texte est une citation d'une communication donnée à Marseille au cours du colloque *Document, fiction et droit* le 21 mars 2013 (organisée par Jean Arnaud et Bruno Goosse), réinterprétée à l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Bordeaux dans le cadre des journées d'études, *Archives vivantes, recherches indisciplinaires,* le 19 juin 2014, édition le jour-même.

Au-dessus:
Constantin Brancusi, vue d'atelier avec la *Colonne sans fin* (de 1918), chêne, n°17-PH20, photographies Brancusi, 1918 (*Colonne* n°1 de la nomenclature que nous avons établie), 203,3x25,1x24,5 cm.

Réplique de la Colonne sans fin de 1918, chêne, 200x24x25 cm, socle en pierre calcaire, 52x37x37 cm, septembre et octobre 2003, photographie du 12 octobre 2003*.

L'objet inframince, 2004, trois boîtes en aluminium de 3,5x18,5x9,5 cm contenant 629 photographies*.



Sculpture-document

La clarification de la valeur documentaire de la photographie conduit à repenser la valeur documentaire de l'expérience de réplique de la *Colonne sans fin,* des œuvres d'Elaine Sturtevant et de Richard Baquié (communication 0-16, à paraître en 2015). Cette mise en crise du statut de l'objet avait trouvé son origine dans la demande, déjà évoquée dans notre première partie, des ayants-droit Brancusi de détruire la première réplique que nous avions réalisée. Le conflit légal induit par la situation nous a alors plus récemment amené à employer l'artifice juridique qu'est la *fiction juridique*[37], pour défendre la raison d'être documentaire de la réplique. La réplique, parce qu'elle fait document, fait œuvre. La réplique n'a de justification que parce qu'elle se réfère à un objet racine. L'argumentation de la fiction juridique que nous avons décrite prenait appui sur un principe de virtualisation de l'existence de l'objet pour cautionner, paradoxalement, son droit à l'existence. Cette construction conceptuelle (pensée comme une composante du processus créatif sur les *Colonnes sans fin*) abonde dans le sens où l'objet documentaire fait vivre tout autant la réalité d'un fait que *la trahison des images.*

L'image/sculpture : réel/virtuel (Sqnep et Easymades)

Cette mise en doute du réel par une opération de pensée basée sur un cadre légal (effets de fictions qui ont bien souvent des conséquences tout à fait réelles, sur des adoptions par exemple) est une ramification logique d'une méthodologie basée sur quelques constats simples. L'esprit de cette méthode pratique tient en deux phases: une phase de virtualisation de la sculpture et une phase d'effet de fiction sur le réel. Elle trouve son origine dans l'ennui et l'échec. En janvier 2004 (un « je » n'est pas coutume, mais c'est bien d'une nécessité intime que la chose vint) un peu usé par la monochromie, j'avais produit une pièce intitulée *La boîte inframince* (…), une édition limitée, contenue dans trois boîtes colorées en aluminium anodisé (médicales, assez belles, bleue, rouge et jaune…), de 629 photographies de tout petit format qui constituaient un petit catalogue raisonné

37 Une fiction juridique, écrit Yan Thomas dans *Les opérations du droit*, « consiste à d'abord travestir les faits, à les déclarer autres qu'ils ne sont vraiment, et à tirer de cette adultération même et de cette fausse supposition les conséquences de droit qui s'attacheraient à la vérité que l'on feint, si celle-ci existait sous les dehors qu'on lui prête. » dans Yan Thomas, *Les opérations du droit*, « *Fictio legis* L'empire de la fiction romaine et ses limites médiévales », Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, 2011, p.133.

de toutes les pièces que j'avais pu réaliser entre 1995 et 2003. L'inventaire eut peu de succès ! Je n'en vendis aucune. Là sont les origines de nos expériences numériques : En réaction j'avais décidé d'exploiter cette ressource documentaire (numérique) pour redynamiser le travail, continuer à faire de la sculpture (encore plus plate et plus légère que les *Plans*), à partir de l'opération la plus simple qui puisse être employée sur photoshop, couper/copier/coller. A cela était associé un principe de combinaison de deux objets préexistants (deux documents). J'avais décidé, aussi, de laisser se disperser la sculpture qui, jusqu'à présent, restait contenue dans l'atelier (quoique régulièrement exposée) en donnant ces sculptures par voie de courrier électronique.

Ainsi sont nées *Les sculptures qui n'existent pas*. A l'instar du petit texte qu'on a déjà pu lire sur la série *Optiques*, un texte court, écrit en 2004, posait le manifeste de ce projet :

« *Les sculptures qui n'existent pas* sont des objets créés par combinaisons de sculptures qui existent peu. L'image permet de visualiser ces conceptions qui ne se montreront jamais autrement qu'à travers la planéité de la photographie. Elles sont des possibles ou *mordants* physiques. Elles ne prendront jamais forme. Le geste est simple, intuitif et sans ambition. Ces sculptures sont produites en moyenne au rythme d'une par jour. Elles sont diffusées le jour de leur fabrication. De faible définition, elles ne pèsent pas lourd. »

Le principe de ces sculptures prenait appui sur leur inexistence avérée (une utopie graphique), sur leur production numérique, sur la réactivation de l'inventaire et sur leur envoi par mail, au jour le jour, à une liste de destinataires choisis. C'était une adresse à plus d'une centaine d'adresses mail. S'y sont développées 180 projets de *Sculptures qui n'existent pas*. À partir de la 156e SQNEP, on a abandonné l'inventaire au profit d'énoncés qui prenaient appui sur une situation : un objet à peine modifié, à peine retouché, une position ou une ombre, tentaient alors de donner corps à d'autres formes de SQNEP. Ces projets furent délibérément très peu théorisés, mais il ont pris corps en même temps que nos travaux doctoraux. Ils sont à l'origine de l'ensemble de nos développements sur la relation entre objet et photographie et sur les considérations éthiques et idéologiques du numérique (choses légères – basse définition -, sans *copyright*, etc.).

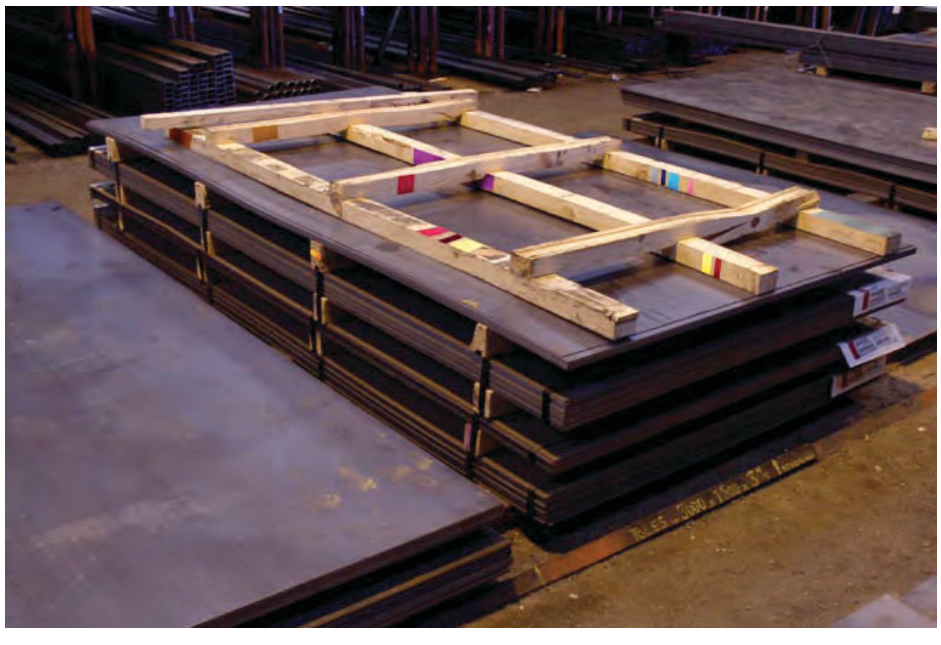


Cette éthique du don a commencé à valoriser la libre circulation de ces projets, sans pour autant révoquer leur signature. Cette forme de dépossession aura trouvé écho dans la logique de la réplique qui fut amorcée à peu près à la même époque.

Sculpture qui n'existe pas:
Lsqnep003 040202
Lsqnep 163 041216
Lsqnep 164 041217
Lsqnep165 041218
images numériques diffusées par mail*.







La question du Réalisme de Courbet avait été abordée dans l'étude de Duchamp (et de la logique de l'empreinte en particulier).
Une note de lecture sur la réédition des écrits de Courbet a été publiée dans le n°26 de *La Pensée de midi* (3-4).

Ce principe de réalité rentre en correspondance avec la réplique. Elle cherche son équivalent dans la photographie par le placage de la redite.

Cet article à *La Pensée de midi* (3-9) avait été préparé par une communication (0-8) au colloque (sans actes) *Fiction du modèle 2*, à Nantes en mai 2009.





Easymade n°27 - 060107, image numérique*.

Nicolas Frespech, *Commande 2029: "Quelque-chose-sans-quelque-chose" comme commande 1388 et commande 1471*, Commandée le 28-01-2009 par lbxb ungn et reçue le 03-02-2009.

Suite à cela, une deuxième série, intitulée les *Easymades* (titre un peu potache je le concède), s'est emparée de l'incrédulité que suscite souvent l'image numérique, tout est possible à partir de la retouche numérique. L'image peine à faire preuve. Ces nouveaux projets récupéraient la mise en doute de la réalité d'un fait transmis par une image à partir d'un principe général de vérité du fait sculptural. Chaque réalisation mettait visuellement en cause ce principe de réalité, alors qu'il s'agissait à chaque fois de faits bien réels. La photographie avait la lourde tâche d'essayer de se placer au plus près de « ce que mes yeux voient » (Courbet). C'est au cours de cette série que le trou a fait non pas son apparition, mais qu'il a endossé cette fonction compromettante pour l'objet, jouant le rôle de « virtualisateur », de manière complémentaire avec une autre forme de dégradation de l'objet, qu'est la pixellisation.
Dans ce cadre expérimental, la création a déterminé des champs d'étude vers la culture numérique en particulier et ses propensions à la dissémination. Un article dans *La Pensée de midi* fut ainsi consacré à Nicolas Frespech (3-9, « Carnet d'artiste : Nicolas Frespech ah l'index ! », La PDM n°29, Actes Sud, 2009). Il a posé le jalon que la photographie peut aussi être le lieu de la sculpture (en écho à nos études brancusiennes). Elle a également conduit la recherche vers l'haptique photographique développée un peu plus haut.

L'image négative

Cette pensée haptique (photographique en particulier), dont on vient d'observer par quels chemins on y parvint, a ouvert la voie à une autre question posée par l'emploi d'images négatives. Quelle fonction endosse l'utilisation des images négatives ? L'étude théorique de cette typologie d'images s'inscrit dans une logique de dépassement de la pensée haptique qui déplace les enjeux rétiniens de la photographie vers son aptitude à réinvestir son statut d'empreinte. Elle est un écho du principe optique de spécularité et du renversement inhérent à l'emploi de la *camera obcura* (et par extension de l'appareil photo argentique). Si la réflexion fut amorcée au cours de la série *Optiques*, elle fut à plusieurs reprises théorisée, dans trois articles récents (2-5, 2013, 2-6, 2014, 2-8, 2014) et dans la série *LLH* (*Le Livre et l'Hypothèse*, édité sous forme de livre d'artiste, 2014). Cette analyse prit appui sur l'emploi expérimental de l'image négative et sur l'étude de quelques images surréalistes notamment (celles de Man Ray en

particulier), mais aussi de Giuseppe Penone (*Géométrie dans les mains*).
La forme la plus aboutie de l'analyse, après plusieurs expériences à Bruxelles dans le cadre de l'exposition *Drawing in an expanded field* en 2011, se trouve contenue dans l'article « Contre les apparences du geste : un geste de plancton » (2-6).
L'image négative, avions-nous écrit dans cet article, « si elle assume sa valeur d'artifice de *l'inquiétante étrangeté* de l'image scientifique par la déréalisation de formes familières, disons qu'elle opère sur ce registre par connivence. Elle tente surtout de définir un flux qui restitue l'activité physique qu'engage la perception d'une image et son passage d'une apparence externe négative vers une perception interne positive. Elle convoque un ensemble d'opérations perceptives minimes qui assimilent la gestualité de la vision à un processus sculptural[38]. »
L'appareil théorique ainsi élaboré prend appui sur quatre fonctions simples qui peuvent lui être attribuées :
Un, l'image négative est l'image à la racine, son premier temps d'apparition, avant qu'elle ne soit convertie en objet visuel courant. Elle est précodée (« sous-réelle »). Deux, elle a valeur d'empreinte pour ce qu'elle représente et pour ce qu'elle va incarner. Elle a en sa mémoire les résidus de matérialité sculpturale. Trois, elle suscite l'observation (jeu optique) de l'image rémanente, qui persiste un faible instant dans l'appareil optique (quand on ferme les yeux, on l'entrevoit). Elle engendre donc un exercice sculptural (avec son propre corps) où l'image négative incarne le micro contre le macro sculptural. Quatre, enfin, parce que cette dernière forme est presque imperceptible, son existence vit par sa conception intellectuelle. Ainsi l'image négative est aussi une sculpture de pensée.
« En ce sens, l'image photographique (négative) n'est pas la restitution d'une sculpture préexistante, mais une partie constitutive d'un appareil expérimental élargi, élaboré à partir d'une forme matérielle, d'un opérateur photographe, d'une image négative, d'une interface de lecture (ordinateur, livre, impression sur papier, …), d'un deuxième corps, de son œil, d'un cerveau, de cônes, de bâtonnets, de cellules ganglionnaires et de toute cette micro matière qui constitue la dimension microscopique de la sculpture. On passe là, d'un geste matériel de sculpture à un geste de pensée, lui aussi de sculpture[39]. »



LLH09-Coraux, 15 mars 2013, image numérique (fichier pdf)*.

38 Pierre Baumann, extrait de *LLH*, publié dans *Le geste, entre apparence et émergence*, dir. Michel Guérin, «un geste de plancton, contre les apparences du geste», Aix-en-Provence, PUP, 2014, p.116

39 *Ibid*, p.118.

Cette considération quasi-immatérielle de l'expérience artistique s'organise autour d'une réflexion sur la valeur du geste que nous développerons dans la troisième partie.

Le langage textuel (et anagrammes Ypudu)

De telles procédures à la lisière de la production conceptuelle déterminent un dernier pôle théorique de l'image mobile (lui aussi déjà posé comme hypothèse dans nos études duchampiennes) à approfondir sur l'intervention du langage textuel (et son aptitude à faire image). Cette proximité avec le langage constitue elle aussi une composante transversale de nos travaux. Certes le langage (textuel sous-entendu) est le mode d'expression dominant de la théorie. On tente de l'employer à la lettre selon une éthique intellectuelle qui se met au service des idées. Certes le mot a sa plasticité, mais on essaye toujours de l'employer à dessein sans effet de présupposé ou de métaphore. C'est parfois maladroit, mais cette ligne morale, la factualité du dire, reste pour nous un guide méthodologique pour de futures directions doctorales.

On sait que cet emploi du langage n'échappe pas à ce qui échappe (c'est bien un des aspects de notre thèse intellectuelle que de peiner à définir les formes – de pensée). C'est pourquoi il est aussi étudié comme un élément de la boîte à outils destinée à produire des images (on devrait préférer *figure*).

L'esprit étant toujours celui de la synthèse, disons qu'on est parti de l'analyse du langage plastique duchampien (et de l'emploi de tous ses jeux possibles), de ses emprunts à des méthodes extérieures à la peinture (littérature, sciences exactes, langue populaire ou poésie). Il fut question du rôle du nominalisme (une chose dite n'a presque plus besoin d'être faite). Cette portée conceptuelle a traversé nos travaux. Il en fut question lors de nos échanges avec Eric Watier par exemple (et sa série *Choses vues…*) et du rôle actif que prend alors le livre d'artiste. Il en fut aussi question à l'appui des travaux de Nicolas Frespech et de *l'Echoppe photographique* en particulier (projet basé sur la mise en relation d'une commande d'image décrite par un internaute et sa traduction photographique par l'artiste).

L'usage du langage (non seulement pour sa forme, mais surtout pour la faculté de pensée qu'il déploie) interroge la nature du domaine qui l'emploie (science, art, droit) et les stratégies possibles de rattachement à l'art. L'analogie (principe propre à Duchamp) diffère du transport (le langage

Mis à part les travaux sur Duchamp développés dans notre ouvrage *Brancusi Duchamp les hommes plans*, la question fut traitée dans un article non publié (0-8 « A propos des fermentations poïétiques de deux ou trois modèles scientifiques… », À cela s'ajoute en particulier un article sur Nicolas Frespech dans le n°29 de la PDM déjà cité. Il faut aussi inclure quelques versants de nos articles récents déjà mentionnés également (2-6, 2-7).

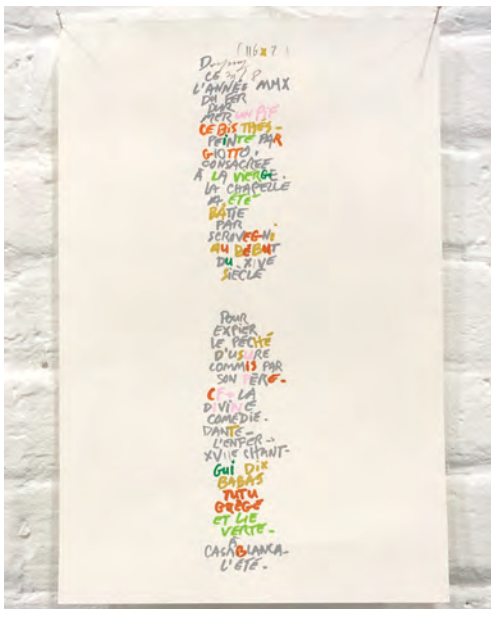
juridique prend la défense de l'art) ou de la délocalisation (l'étude de la biologie déplace l'objet de pensée et détermine des modèles de méthode). On aura tenté de poser des repères conceptuels qui déterminent un axe de travail à approfondir. Plus récemment, nous avons entrepris (adossé au projet sur l'Usure et contenu dans un projet d'ouvrage inédit) de développer nos études sur l'œuvre de Jean Dupuy (troisième !). Le langage textuel est pour Dupuy devenu une composante fondamentale de son travail. Elle allège le poids de la création. C'est aussi une manière de revivre autrement ce qui a déjà pu être fait. L'emploi du texte vient compléter l'esprit « mécaniste » de Dupuy, par l'emploi d'un système d'écriture basé sur la construction d'anagrammes savantes. C'est parti d'une anagramme réalisée en 1973 à partir de l'expression : « American Venus Unique Red », balancée en « Univers Ardu en Mécanique ». A partir de 1979, Dupuy a pris soin d'associer à toutes ses productions une anagramme descriptive et poétique. Les mots jettent l'objet dans la fosse aux actions. Ces anagrammes sont plus qu'une didascalie ou un commentaire simple, elle font glisser la machine (objet cher à Dupuy, dont l'anagramme est Ypudu) du côté du langage, elle optimise l'économie du travail (les mots sont plus légers), réduit l'atelier à une table d'écriture, rentabilise le peu, le temps, et l'espace. Il recycle les poussières de la langue (ses lettres), les réorganise et prolonge l'histoire de ses objets. Ypudu use la langue comme on dépense sans compter, au diable les excès de bénéfices. Ypudu, bon pied bon œil, passe son temps à écrire en lettres de couleur des textes-machines et cultive le langage comme une écologie de travail, écologie du texte vers l'objet, écologie du mot vers le mot (les lettres font double usage). Ce principe de dissolution et de dispersion (fort construit) de la langue fait partie de nos considérations récentes, s'inscrit dans la logique de développement de dispositifs créatifs de plus en plus dématérialisés.



Jean Dupuy, anagramme pour *Cone Pyramid*, 1985, acrylique sur toile, 184 x 133 cm.

Un très bon article sur ces anagrammes d'Arnaud Labelle-Rojaux est contenu dans le catalogue *Jean Dupuy à la bonne heure (op. cit)*.





Jean Dupuy, *Le culot de Giotto*, 2014, détail de la fresque de la chapelle Scrovegni peinte par Giotto, 41 x 35,5 cm et cinq anagrammes de 30,5 x 20 cm en moyenne, exposition *La chaleur de l'usure,* novembre 2014.

5 articles (2_2, 2_6, 2_10, 3_9, 4_5), 3 publications artistiques (7_8, 7_9, 7_10), 1 conférence non publiée (0_8)

/////

Le support libre : pensée matérielle et pensée numérique. La dispersion.

Hétérotopie du numérique

Nombreux sont les travaux qui désormais traitent de la dématérialisation contemporaine des formes de l'art. La synthèse s'en est déjà, en plusieurs lieux, fait l'écho. Il reste à introduire un dernier schème pour compléter l'appareil théorique dédié à l'analyse matérielle des *objets libres.* C'est la *pensée numérique.*

La pensée numérique, ou digitale (qui renvoie à la conversion d'une donnée en nombre pour la contenir dans un ordinateur – ou une tablette, des outils, etc.), observée avec le même regard *haptique,* dégage quelques caractères importants avec lesquels, bien évidemment, on vit tous les jours.

D'abord, on emploie le numérique sans y penser. Le numérique est là, partout. Dans sa relation à la production et à la transmission des images et des informations, objet logiquement placé dans la continuité de nos préoccupations sur l'optique (abordée récemment jusqu'à l'emploi du numérique dans l'hyper-microscopie), le numérique est une composante particulièrement influente dans la conception des *objets libres.*

En plusieurs points, nous avons étudié comment les phénomènes de dématérialisation qui le caractérisent permettent de réinvestir avec légèreté des lieux multiples pour la création tout autant que sa propension à la dissémination. Nos productions (*SQNEP, Easymades, Optiques,Flashsculputres* ou *LLH*) se sont employées à en exploiter les propriétés, par ailleurs étudiées à partir de démarches liées au netart à l'instar de celles de Nicolas Frespech, dont on vient de parler. La pensée numérique facilite une forme de transport des objets (une image, un texte en particulier) et elle pose la question des flux. Un objet numérique est toujours à incarnation contingente, car son mode d'apparition est lié à la variabilité de ses modes d'affichage, d'écoute ou de lecture. Les supports qui l'accueillent (ordinateur, téléphone, tablette ou autres interfaces) constituent des hétérotopies destinées à l'accueil d'objets nomades. Plus encore, ces interfaces sont elles-mêmes des objets de plus en plus mobiles (on transporte avec soi sa vie dans son ordinateur). Cette double mobilité, dans un sens, facilite le nomadisme de celui qui s'empare de ces objets et, dans l'autre, répond aux exigences de cet individu d'être de plus en plus mobile et en possession de

toutes les données dont il pourrait avoir besoin. Cette culture (on continue à faire pousser notre jardin dans notre sac à dos) dématérialisée est toujours au service d'un corps incarné.

Archive et indexation

On a pu, à plusieurs reprises, observer, expérimenter et analyser ce mode de vie des *objets libres* et, en particulier, étudier deux de leurs composantes déterminantes, celle du mode d'archivage des données numériques et celle du rapport à la mémoire qu'elle remodèle. Associée aux procédés de production de documents numériques, se pose (à l'instar de tout autre type de production documentaire, comme le livre, direz-vous) la question cruciale de son archivage. Dans un article intitulé « Mnémosyne à l'ère du numérique : l'art est dans la poche », (0-12, novembre 2010), nous avions observé comment les modes variables d'archivages numériques relèvent eux aussi d'une éthique documentaire aux qualités très différentes (entre un moteur de recherche comme *google image* et un logiciel comme Cortex, il y a un monde). L'un des critères déterminants d'un bon mode d'archivage, et donc de parfaite opérabilité pour retrouver les données, est l'indexation. Cet article ainsi que nos travaux sur Nicolas Frespech nous ont donné l'occasion d'observer comment les dispositifs variables d'indexation jouent un rôle particulièrement actif. Nous avions en particulier étudié le logiciel Cortex, utilisé par le site de l'Agence photographique de la RMN. Une bonne indexation contribue à faire valoir une éthique de la traçabilité des données et de leur transmissibilité.

La mémoire

L'indexation interroge donc aussi la relation à la mémoire. Dans le prolongement de nos conversations avec Peter Soriano qui, lui aussi, a pleinement conscience que la culture numérique contemporaine modifie son propre travail, nous avions conclu que l'influence de cette culture numérique agit dans un champ élargi à l'emploi d'objets numériques (image, fichier divers). Elle influence les économies de travail des artistes (Soriano nous avait parlé de l'idée importante à ses yeux, qu'était la possibilité de voyager avec des sculptures dans la poche). Les travaux récents de Soriano confirment cette aptitude à « décompresser » un objet plastique à partir d'un vocabulaire pré-codé (avoir en tête une série de formes, de tracé, etc) enregistré sur des carnets (comme un plan de développement). L'œuvre



Page d'accueil du site web de l'Agence photographique de la RMN créé par Orange logic (consulté en novembre 2010).

Au sujet de ce travail de Soriano, on renvoie aux travaux récents sur *l'Usure*.



Peter Soriano, *Other Side #21 (ESON)*, 2008,
aluminium, cable inox et peinture à la bombe.
(œuvre pensée pour être réalisée éventuelle-
ment par délégation).

est activée (décompressée, déployée) à partir d'outils tout à fait standards et trouvables à peu près partout, que sont des bombes aérosols de peinture, du scotch de masquage et parfois quelques éléments d'aluminium.
A cela s'ajoute donc l'épineuse question de la mémorisation (et du stockage des données). Pour garder l'objet en mémoire, il faut optimiser son rangement, réduire la place qu'il prend, le conserver (sans dégradation) et se donner la possibilité de le retrouver. C'est un autre point problématique de la culture numérique qui nous a aussi engagé à réfléchir sur les effets de cette conservation de la trace. On a pu observer combien la mémoire est associée à la perte, et combien cette perte (encore une fois chez Soriano en particulier) peut être le moteur même de l'expérience créative. La liberté des objets est contenue dans leur aptitude à laisser fuir certains de leurs traits. Dès lors qu'on accepte la perte comme une expression positive elle constitue un opérateur tout à fait fructueux : l'enregistrement photographique (d'abord argentique, puis numérique) est perte. La compression d'un fichier numérique (selon des modes de compressions variables, qui compressent plus ou moins, jpeg, tiff, etc.) induit elle aussi la perte, associée à l'essentielle question de définition des images, dont on cherche à augmenter systématiquement les qualités (images basse définition ou haute définition). Un axe de recherche s'est attaché à interroger cette relation entre mémoire, perte et définition. La conscience éthique, qui s'est construite au fil des années sur ce point, fut alimentée par l'idée simple qu'un objet, pour être le plus libre possible, doit s'inscrire dans une logique de mise au format adaptée aux contraintes de son temps afin qu'il soit parfaitement et facilement capable d'être transporté, récupéré, lu et enregistré. Cette logique va avec l'idée qu'un objet « vivable » est un objet facile d'emploi (ce qui ne veut pas dire qu'il ne cherche pas à penser la complexité).
Par exemple, en 2004, les *SQNEP* (*Sculptures qui n'existent pas*), étaient produites à partir d'une série d'images réalisées avec un petit appareil Sony Cybershot de 7,2 mega de pixels. Elles étaient ensuite enregistrées sous un format compressé (jpeg) et optimisées pour qu'elles ne dépassent pas environ 150ko, ce qui leur permettait d'être envoyées facilement à partir d'une connexion internet standard (assortie du son si caractéristique de la tonalité bas débit), d'être lues par n'importe quel ordinateur (le jpeg étant un des système d'encodage des plus courants) et d'être stockées en prenant très peu de place sur le disque dur. Aujourd'hui, en 2015,

Toutes nos productions sont sous Licence art libre.

La Licence Art Libre, stipule la chose suivante :

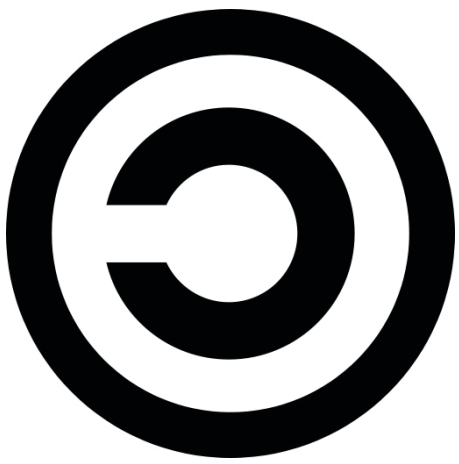
« Préambule: Avec la Licence Art Libre, l'autorisation est donnée de copier, de diffuser et de transformer librement les œuvres dans le respect des droits de l'auteur. Loin d'ignorer ces droits, la Licence Art Libre les reconnaît et les protège. Elle en reformule l'exercice en permettant à tout un chacun de faire un usage créatif des productions de l'esprit quels que soient leur genre et leur forme d'expression. Si, en règle générale, l'application du droit d'auteur conduit à restreindre l'accès aux œuvres de l'esprit, la Licence Art Libre, au contraire, le favorise. L'intention est d'autoriser l'utilisation des ressources d'une œuvre ; créer de nouvelles conditions de création pour amplifier les possibilités de création. La Licence Art Libre permet d'avoir jouissance des œuvres tout en reconnaissant les droits et les responsabilités de chacun.
Avec le développement du numérique, l'invention d'internet et des logiciels libres, les modalités de création ont évolué : les productions de l'esprit s'offrent naturellement à la circulation, à l'échange et aux transformations. Elles se prêtent favorablement à la réalisation d'œuvres communes que chacun peut augmenter pour l'avantage de tous.
C'est la raison essentielle de la Licence Art Libre : promouvoir et protéger ces productions de l'esprit selon les principes du copyleft : liberté d'usage, de copie, de diffusion, de transformation et interdiction d'appropriation exclusive. »
(extrait du site: artlibre.org, consulté le 26/10/2014)

les contraintes ayant évolué, les fichiers produits récemment (cf. la série *LLH*) répondent toujours à cette économie numérique, mais à partir de la production de fichiers un peu plus lourds (10 mega octets environ) téléchargeables à partir d'un lien associé à l'envoi de mail qui caractérise cette production numérique.

Copyleft et Licence Art Libre

Cette culture numérique, associée à l'épineuse question de la propriété intellectuelle des idées et des objets (en parallèle des investigations légales sur le statut des répliques) nécessite que l'on repense leur allégeance à des cadres légaux fortement assujettis au corrélat économique qui jouxte le transport et la récupération des objets. La logique du *copyright* s'organise autour de critères, certes de traçabilité salutaire, mais aussi elles dressent des contraintes qui vont à l'encontre de la liberté d'esprit de la pensée créatrice (artistique ou scientifique). Celles-ci deviennent souvent des obstacles à l'expérimentation, au développement de la recherche et à l'invention. Très tôt, en même temps que nous nous sommes intéressé aux dispositions légales du Code de la Propriété Intellectuelle, nous avons étudié les vertus des développements de licences qui n'y dérogent pas, mais qui poussent l'artiste à déterminer à la racine (c'est-à-dire, lui-même au moment où il met en scène ses œuvres) une typologie de licence qui facilite la démultiplication et l'emploi possible des œuvres. Elle s'appelle Licence Art Libre ou Copyleft et constitue un équivalent aux licences Creative Commons. Ces licences sont utiles car elles permettent à l'artiste de moduler *ad libitum* les modes d'usages possibles de ses œuvres (droit ou non de reproduction, gratuitement ou non, avec ou sans autorisation de l'artiste et des ayants droit, etc.).
En somme, ces licences, initialement conçues pour favoriser l'enrichissement et le perfectionnement des logiciels libres (tels que Linux) déterminent un modèle écologique de pensée pour la création, adossé à un principe légal, et qui entérine ce que les artistes ont toujours fait sans attendre la loi : assumer un principe de récupération (de vol aussi) et de partage.

Copyleft...



Ecologie numérique

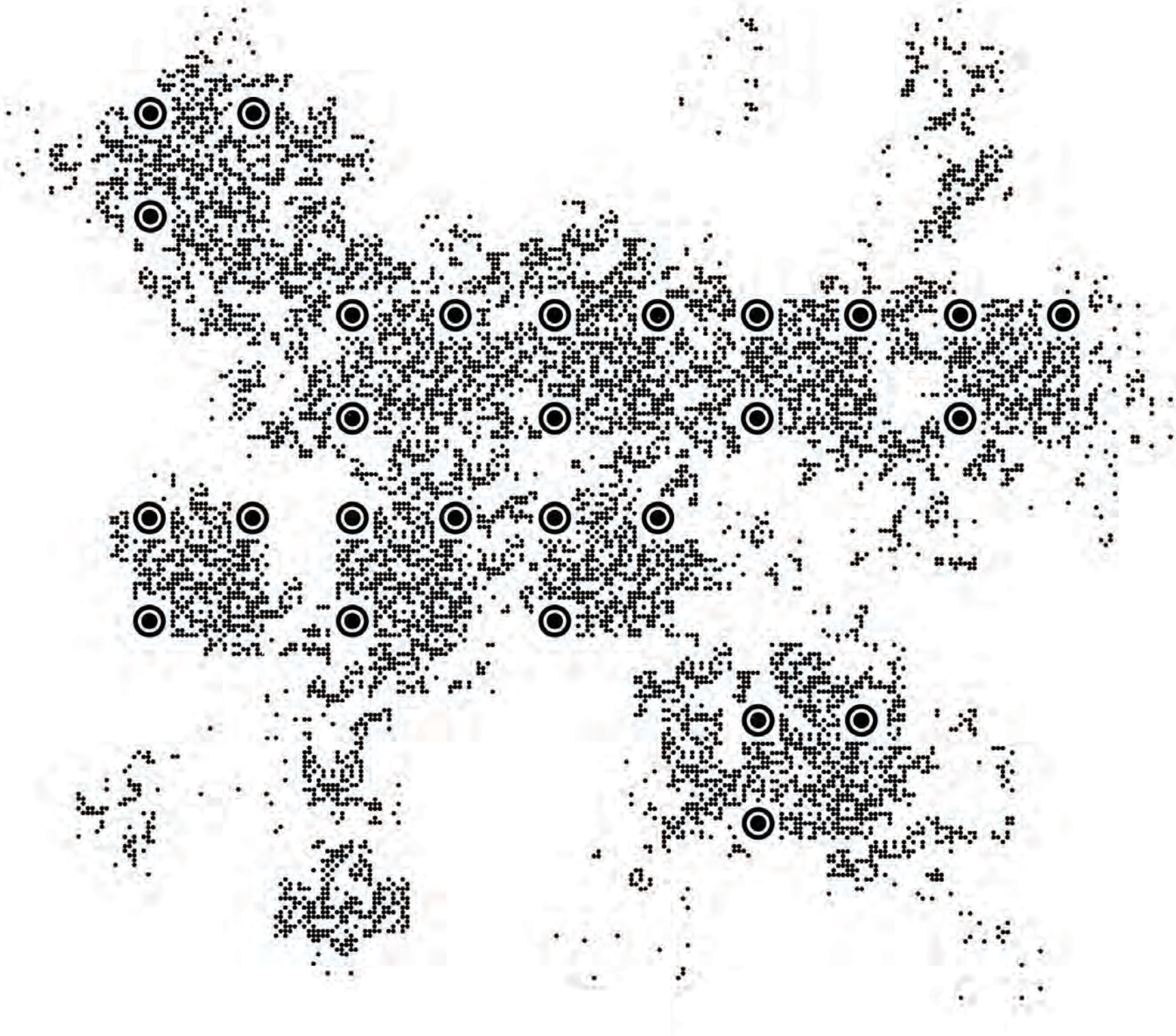
Les conséquences d'une telle politique de la propriété intellectuelle dépassent la seule question du transport des images. Elle touche à toutes les strates artistiques (on pense évidemment aux données musicales et sonores ou vidéographiques). Mais par extension, étant données les nouvelles formes de production des objets (dont les *fab lab* et la culture de la production 3d par délégation), les objets matériels doivent être inclus dans cette boucle éthique de la paternité des objets. Une fois encore, cette porosité et la libre reprise des données et des formes n'induisent pas un effacement de la propriété intellectuelle ni de la reconnaissance des auteurs et de leurs inventions. Elle permet simplement de penser cette relation à la propriété intellectuelle selon des modalités tolérantes et morales basées sur la libre récupération des données, comme de leur transformation, à la condition qu'on accepte d'en maintenir la traçabilité. On voit combien ce qui se dit ici n'a rien d'original dans un champ élargi à notre société, même s'il adopte une position politique contre les logiques capitalistes de l'art. Néanmoins il semble qu'il y ait, dans le domaine du droit en tout cas, exception culturelle échafaudée sur des bases souvent économiques (tant à l'échelle nationale qu'au niveau de l'OMPI). Tout auteur d'article, qui aura souhaité illustrer ses propos avec des images, sait combien, par exemple, il est acrobatique de faire figurer des visuels d'une œuvre , alors qu'on cite librement (selon les règles établies) un texte. La chasse aux autorisations est souvent un frein à l'emploi de certains documents. Il suffirait que l'auteur des documents concernés les diffuse sous licence art libre pour que leur exploitation soit facilitée. Ça n'est qu'un exemple mineur.

Les conséquences d'une telle écologie créative (qui déborde de la seule question du numérique) est essentielle à nos yeux et nécessite approfondissement. Elle inscrit la chaîne de création au sein d'un système libre et ouvert qui, loin de faire croire à une dématérialisation de l'œuvre d'art (elle ne serait plus qu'en image et par extension en données numériques), doit faire avec la prise en compte de ses incarnations variables (sur tel ou tel écran, produite à tel ou tel endroit, etc.). C'est là que se superposent de façon déterminante (par parallélisme) deux champs, celui de la répétition par réplique et celui de la démultiplication numérique (autre forme de réplication à l'identique extensible *ad libitum*) : la perte d'unicité ne dégrade rien de la force de l'art, tout comme le principe de délégation ou de création collective. Ce n'est plus le débat de l'unicité qui est en jeu (Walter Benjamin, Francis M. Naumann), mais celui de la mise en œuvre d'un processus organique de démultiplication et de stratification d'une suite de productions individuelles partageables.

Cet article défend la thèse d'une écologie de la création basée sur les incompatibilités du Code de la Propriété Intellectuelle. Il prend appui sur un cas particulier d'objet artistique en contradiction juridique avec la reconnaissance de l'œuvre, la réplique d'une œuvre d'art, pour mettre à l'épreuve une fiction juridique imaginée pour déplacer les fondements documentaires de tels types d'objets et par extension ceux de toute œuvre potentiellement d'art.



Réplique / Fiction juridique, éd. Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Bordeaux (journées d'études, *Archives vivantes, recherches indisciplinaires)*, le 19 juin 2014, édition le jour même.





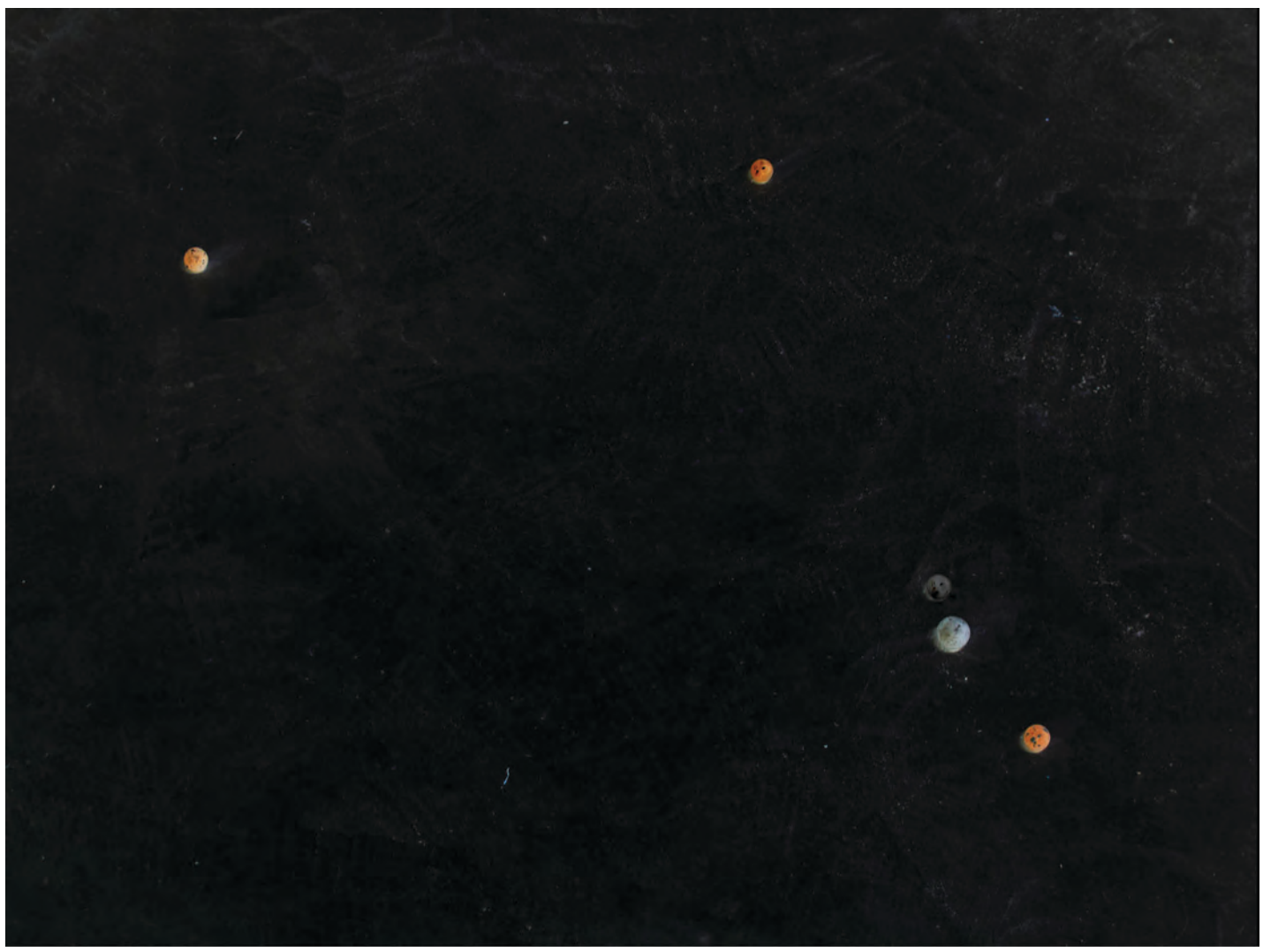
Flashsculpture#2 # 2012, cartographie stellaire avec flashcodes disséminés, chargeable, imprimable et activable *ad libitum**.

flashez/cliquez.

GESTE

dysposition, montage, déplacement, retrait

3



LLH07-Plancton, 10 mars 2013, image numérique (fichier pdf)*.

Quand les attitudes deviennent forme

Le plan en quatre parties de cette synthèse laisse entendre qu'on arrive là à mi-parcours du développement. Pourtant on approche de la fin. On a pu observer dans les deux précédentes parties combien ce programme sur les *objets libres* exige qu'on investisse tout autant la forme artistique que la suite de gestes qu'elle nécessite. Par conséquent, ce qui suit résulte de – et se trouve contenu dans – ce qui précède. S'il existe un semblant de récit chronologique dans l'ensemble de cette synthèse, avéré par la restitution des différentes phases expérimentales de création qu'on a pu développer, on constate combien, aussi, notre projet, en revenant à plusieurs reprises sur les mêmes objets, nous déporte peu à peu des considérations esthétiques, formelles, plastiques, dimensionnelles vers d'autres dimensions, disons plus politiques, préoccupations plus récentes.

Il n'y a pas de présupposé progressiste, moderniste et historiciste dans ce passage du sujet plastique au sujet politique, mais la prise en compte de facteurs élargis qui, d'une part, se font les échos de tentatives de réponses à des complications de la matière (difficultés diverses telles que les incompatibilités juridiques, l'épuisement de la répétition, le pessimisme intellectuel ou encore la toute première complexité à maîtriser matière et composition) et, d'autre part, d'objections multiples avancées par les artistes au fil de nos rencontres. Cette prise en compte de la position plus politisée des objets ouvre un champ de recherche partiellement développé par nos travaux récents. On est à la fois au terme d'un premier parcours de pensée – dont on a pu relever ses incomplétudes sur certains points et

du côté de la philosophie de Bergson, Nancy ou Derrida par exemple - et à l'orée d'un nouveau champ qui nécessite d'analyser ce qui résulte de la radicalisation de positions intellectuelles à contre-courant des logiques productivistes de l'art. Toute cette quête ne va pas sans l'existence d'un travail non publié et souvent d'ailleurs non écrit (on n'a pas besoin de l'écrire pour le penser) qui s'adosse à quatre artistes fondamentaux pour notre construction intellectuelle (probablement tout autant que Brancusi et Duchamp) que sont Richard Serra, Bruce Nauman, Joseph Beuys et John Cage. *L'art et la vie sont confondus* (Allan Kaprow) et *Quand les attitudes deviennent forme* (Harald Szeemann, 1969 – *When attitudes become form : live in your head*) constituent à la fois des expressions idiomatiques et des présences historiques manifestes pour penser la relation rapprochée entre forme, geste et expérimentation de l'art.
Cette troisième partie décrira comment, sous-tendu par l'expérience de la forme (et de sa matière), s'est développée une série d'études et d'expériences sur les conséquences esthétiques et économiques de gestes plastiques élémentaires basés sur l'épuisement, la dissémination et la déterritorialisation de la forme.

Nous avons bien plus haut dans cet écrit mis délibérément à distance la référence à Beuys. Nos enseignements en licence et master consacrent plusieurs chapitres théoriques à ses travaux.

Le programme d'histoire de l'art de l'agrégation de 1996 (année où nous l'avons passée), portait d'une part sur le Retour à l'antique dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle – période passionnante et, d'autre part, sur Dada et post dada. Ce fut littéralement une découverte et une révélation intellectuelle, même si celle-ci ne fut contenue que partiellement dans nos recherches doctorales et post-doctorales. L'empreinte de l'objet minimal – Judd/Morris/ Brancusi – passe par ce filtre expérimental et « performatif» (relationnel).

/////
Gestes d'indifférence (répétition, déplacement, bricolage et construction).

Principe d'incertitude
Deux principes généraux guident nos travaux. Le premier est le *principe d'incertitude*. L'analogie avec l'expression scientifique fut à plusieurs reprises employée (dans nos études sur Duchamp ou sur le plancton par exemple). A ce *principe d'incertitude* il faudrait préférer l'expression *relation d'indétermination*. On ne peut jamais déterminer clairement simultanément la position et la vitesse d'une particule stipule Heisenberg. L'extension de cette incompatibilité quantique, associée au principe de *relativité* a servi de modèle pour dire d'une certaine manière (comme Duchamp avait pu le faire), l'impossibilité de catégoriser radicalement : Duchamp parle de « croire », Cage de « contingence », Toni Grand dit « je ne sais pas ce que c'est », Guérin explore la « Figure »…
Cette relation d'indétermination caractérise certainement ce qui pour certains pourra être perçu comme un défaut: la tentative de définir la pen-

L'ambiguïté terminologique vient comme souvent d'une question de traduction : Werner Heisenberg emploie d'abord dans son article de 1927 les mots *Unsicherbheit* (incertitude) et *Ungenauigkeit* (imprécision) avant de se résoudre par la suite à employer le terme *Unbestimmtheit* (indétermination). La nuance stipule qu'il ne s'agit pas d'une affaire de savoir subjectif ou de mesure approximative (incertitude), mais d'une impossibilité mathématique de déterminer clairement en même temps la position et la vitesse d'une particule.

sée plastique par l'*approximation*, par une suite d'approches successives. Par extension on verra plus loin quelles sont les conséquences méthodologiques, pour la pédagogie, de telles positions conceptuelles.
Mais on a pu observer auparavant combien l'approximation s'avère constitutive, voire une condition profonde de l'expérience du geste : on fait et on refait, on éprouve et on épuise le geste pour acquérir le bon.
On fait et on refait pour approcher la forme parfaite. L'approximation, c'est aussi la liberté donnée à une forme, à un geste, d'être un peu plus à gauche ou un peu plus à droite, plus haut, plus bas, plus grand ou plus petit (…) et d'assumer le caractère satisfaisant de cette mobilité *ad libitum,* mais tout ceci à une échelle inframince.
A ce principe général on ajoutera donc celui de l'épuisement de la forme, du geste et des stratégies créatives qu'ils emportent. Cet épuisement passe par la répétition, la paradoxale réduction et le retrait.

Brancusi et le repos de la répétition
Cet épuisement du geste est induit par le travail sculptural de Brancusi. Sydney Geist, avant nous, avait relevé combien l'expérience de la *Colonne sans fin*, avant d'engager la pensée sculpturale vers les voies de la forme mobile, contribue aussi à dessiner (grâce à un trapèze régulier) les contours d'un territoire où le geste agit simplement, sans « angoisse », pour produire une forme à la lisière des prétentions artistiques. Pour Geist, c'était une forme de « relaxation, un soulagement face aux problèmes de sculpture, face au besoin de faire des formes signifiantes, face à la tâche d'avoir à faire avec l'incertain, chargé d'inquiétude[40] ».
Cette suite de gestes simples détourne le geste de sa fonction productive première au profit d'une expression détachée, quasi indifférente, comme on taillerait un bout de bois pour occuper son temps. Entre le plaisir de sculpter une forme facilement, incidemment habitée par ses ambitieuses remises en cause du statut de l'objet et le détachement monotone de la répétition défaitiste et mélancolique, il n'y a qu'un pas.



Lucas Cranach l'Ancien, *La Mélancolie,* 1532, huile sur bois, 76,5x56 cm, Musée d'Unterlinden, Colmar.

40 Sydney Geist, extrait d'une correspondance personnelle avec l'auteur, publiée partiellement dans P. Baumann, *Brancusi et Duchamp les hommes-plans*, *op. cit.*, p160.

Dans ce cadre -à, il est une dernière « extension du domaine de la » réplique. Elle poursuit cette logique de l'itération (on a démontré combien le travail sur la réplique est absolument inhérent à l'œuvre original qui s'y prête, chez Brancusi et Duchamp bien entendu, mais aussi chez Helaine Sturtevant ou Richard Baquié). Produire une réplique (en théorie le terme est employé pour l'artiste qui reproduit ses propres œuvres) intellectualise une suite de gestes et les savoir-faire qu'elle nécessite (il est quelques vertus pédagogiques dans le procédé) ; elle facilite (en apparence) la conception de l'œuvre (on est sûr de faire un objet formellement remarquable pour peu que l'original le soit) ; elle use le temps. Elle fait douter aussi sur le sens du geste et sa finalité (Baquié parle de « constat d'échec »). C'est un peu faire de l'art sans en avoir l'air et se diluer dans une duplication cellulaire organique. Passage à l'anonymat. Un parmi le tout.

Duchamp et l'écart du travail

S'ajoute à l'hypothèse coutumière brancusienne la fonction économique du geste duchampien. Dans les faits ils sont multiples, mais on les englobera dans un air de « ne rien faire ». Certes l'économie du travail de Duchamp passe par un principe élémentaire d'optimisation des dépenses (on minimise les gestes pour diminuer les dépenses d'énergie et préserver son temps). Nous reviendrons un peu plus bas sur ce présupposé refus du travail. Mais avant d'accepter l'idée qu'en effet, Duchamp a beaucoup voyagé, vécu sur son héritage paternel et de quelques apports substantiels divers (qui parfois provenaient de précieuses compagnies) et qu'il a réduit la production de ses œuvres à quelques pièces phares, on a vu comment son attitude est devenue forme (d'art), mais aussi comment les gestes artistiques furent déplacés dans le champ d'activités annexes. Pour résumer, ça tient en deux points. Un, Duchamp prend appui sur un geste de renversement (issu d'une chaîne logique de production inhérente au readymade que sont choisir, inscrire/classer). Le geste du *readymade* est comparable à celui d'un naturaliste archiviste. La plupart des readymades sont renversés (pissotière, roue de bicyclette, porte-manteau, etc.) comme d'autres objets échus, entreposés (le *Grand Verre*) et exposés au temps qui passe, libérés de leur fonction première (un porte-manteau pour trébucher : *Trebuchet*), renversement des valeurs, des fonctions et des attentions. On aura tenté de développer les enjeux d'un geste (un peu) indifférent, nonchalant, fortuit, issu d'une chaîne d'actions, au départ, opérant en dehors des prétentions artistiques ; le geste est incertain et laisse l'espace à son dé-

Marcel Duchamp avait en fait à New York deux ateliers, l'un public, désœuvré et l'autre, secret, où se faisait vraiment le travail, et *Etant donnés* en particulier.

«Aller underground, ne laissez personne savoir que vous travaillez», Marcel Duchamp dans *Sur Marcel Duchamp, John Cage, rire et se taire*, Paris, Allia, 2014, p.25.

L'ouvrage de Francis M. Naumann, qui convoque l'économie parallèle de la reproductibilité, est tout à fait utile : *Marcel Duchamp, l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, *op. cit.*



L'atelier de Duchamp, 33 West 67th Street, vers 1917-18.

En de nombreux points proches de la logique de modélisation darwinienne de l'Amphiroa Orbignyana.

Nombreux sont les écrits sur le procès que Duchamp fait à l'objet, sur l'histoire critique des objets qui s'engage et sur la mise en cause des sociétés qui les produisent (Néodadaïsme, Pop Art, Dé-collages Fluxus, etc.). Peu nombreuses sont les études sur la propension duchampienne à adopter les objets.
Les écrits de Bertrand Lavier, comme les travaux d'Armleder, cultivent cette attention.



Sont en jeu ici des logiques de disposition des formes issues de gestes détachés - mais éminemment composés - caractéristiques du travail de Beuys et de nombreux artistes contemporains (Gyan Panchal, Thea Djordjadze, Guillaume Leblon, Tatiana Trouvé ou Sarah Sze)
On ira même jusqu'à penser qu'il y a presque « recette » plastique un peu systématisée.

Gyan Panchal, exposition *Qui n'est pas tourné vers nous,* novembre 2014, Maison des Arts Georges Pompidou, Cajarc*.

Enrico Donati, avait aidé Duchamp à réaliser les neuf cents exemplaires de *Prière de toucher* qui s'apposaient en couverture du catalogue de l'exposition « Le Surréalisme en 1947 ». Donati quelque peu essoufflé par la tâche avait dit : « Je n'avais jamais pensé que je me serai fatigué de tenir tant de poitrines », ce à quoi Duchamp avait répondu : « c'est peut-être là toute l'idée ».
Dans *Marcel Duchamp dans les collections du MNAM Centre Pompidou*, Paris, Centre Pompidou, 2001, p.108.



Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (boîte verte)*, septembre 1934, 93 notes en fac-similé et une reproduction en couleur, 33,2x28x2,5 cm.



Marcel Duchamp, couverture du catalogue de l'exposition *Du Surréalisme en 1947* , édition de luxe avec *Prière de toucher,* readymade modifié, sein en caoutchouc sur fond de velours noir monté sur carton.



Andy Warhol, *Screen test Marcel Duchamp*, 1966, film 16mm, noir et blanc, silencieux, 4 min.
(Une incône de l'art contemporain)

On a abordé les fonctions du bricolage à plusieurs reprises et en particulier dans l'article 2-9 (sur la recherche en art).

sordre apparent. C'est une composante importante de la conception des *objets libres* et un aspect que nous souhaitons approfondir dans la suite de nos travaux.
Deux, en abandonnant le statut social d'artiste et ses modalités économiques pour gagner sa vie (faire des œuvres remarquables et qui sont socialement et économiquement promues comme telles – cf. en particulier Thierry De Duve, *Résonances du Readymade*), en devenant passagèrement bibliothécaire ou agent d'art, Duchamp se trouve en mesure de faire de l'art sans en avoir l'air, de produire des objets (d'art) qui n'en seraient pas tout à fait et ce, en toute tranquillité. Ces objets « spécifiques » avant l'heure peuvent en particulier être des boîtes produites en multiples (*Boîte Verte, Boîte Blanche, Boîte de 1914, Boîte Alerte*, etc.). On a affaire dans ce cas à une figure de l'artiste en éditeur et petit façonneur du dimanche qui, morceau après morceau, découpe consciencieusement à 300 exemplaires les 93 fragments de papier (des bricoles) de sa *Boîte Verte* qui RE-produisent en *facsimile* ses notes originales sur l'élaboration du *Grand Verre.* «Nous sommes tous des artisans» avait-il déclaré à Pierre Cabanne en 1966[41]. En réponse à la fulgurance du geste *génial* d'un Picasso, Duchamp s'exténue (un peu ou parfois par délégation) à la fastidieuse répétition d'un geste en apparence purement technique, mécanique (indifférent, une fois encore). À cette figure de l'artiste en éditeur s'ajoute, par déclinaison, une suite de gestes qui permettent d'endosser les rôles de l'artiste en ingénieur, en mathématicien, en opticien, en amant ou en voyeur, et même vers la fin de sa vie en icône de l'art contemporain.

« Je bricole » (1)
- Qu'est-ce que tu fais en ce moment ?
- Des petites choses, je bricole.
À ces typologies de l'artiste s'ajoute celle de la figure de l'amateur qu'on a particulièrement employée parce qu'elle s'accorde avec un appétit de connaissance et constitue la parade pour ne jamais incarner la figure du spécialiste. Cette figure-là use du désordre apparent, de l'éclectisme et de l'incomplétude. Elle assume l'idée qu'on n'en a jamais fini avec l'objet de nos considérations. Son geste modèle est un geste de bricolage. Nombreux sont les artistes que nous avons étudiés qui bricolent: Richard Baquié, Jean Dupuy ou Nicolas Frespech parmi d'autres. Bricoler, signifie passer d'une activité à une autre souvent de manière peu rentable. C'est s'employer à de menus travaux avec ingéniosité et habileté manuelle, c'est fabriquer

41 *Marcel Duchamp, entretien avec Pierre Cabanne*, Paris, Somogy, 1995, p.21.

en amateur. C'est récupérer et choisir ce qui tombe sous la main, glaner. Mais c'est aussi adopter une trajectoire zigzagante, comme la trajectoire par rebond d'une balle de billard ou comme un cheval qui passe entre les buissons. Bricoler c'est donc ruser et s'employer à la manœuvre avec habileté, et la bricole - en ce point c'est le retour du *Trebuchet* - s'apparente à une petite catapulte. Le geste de bricolage correspond à une façon d'être. Il organise un appareil de gestes attachés à l'exercice de la trajectoire (de l'œil, de la main et de l'objet). Quand on me demande ce que je fais, très souvent je réponds : « je bricole » pour dire que ce qui se trame est sans grande importance et je concède que construire un projet d'habilitation sur de telles activités mineures pourra susciter quelque perplexité. Pourtant, ce bricolage aspire à la méthode (et c'est aussi cet ouvrage de synthèse qui nous aura permis de l'assumer pleinement). Y est embusqué un programme de mesure de l'entropie, de ce qui échappe à toute valeur objective, des trajectoires incidentes qui ne se laissent pas facilement détourer.

Objet spécifique / objet incongru

En d'autres termes, cette méthodologie nécessiterait qu'on développe l'étude de ces bricolages, de ces *objets incongrus* (Hal Foster). Les objets libres sont aussi des objets incongrus, au sens où le programme qu'ils dessinent nécessite de repartir de quelques fondements historiques pour observer comment de nombreux artistes d'aujourd'hui s'engagent dans une politique esthétique qui appauvrirait ou humaniserait la perfection de la forme par le dynamitage de l'objet industriel minimal et postminimal (par définition non bricolé).

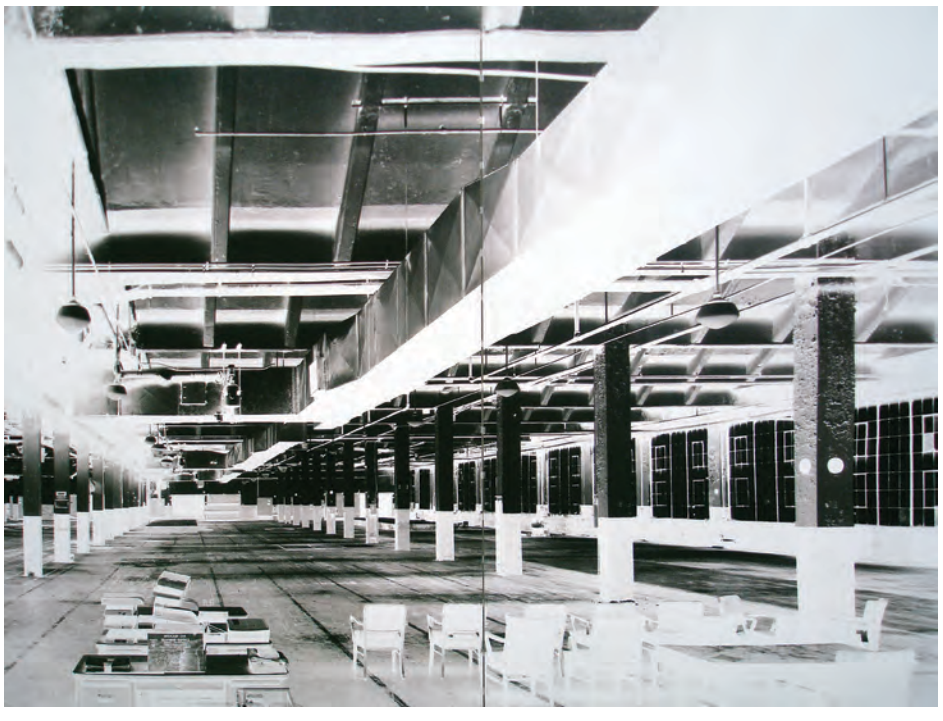
Ecrite en quelques mots, la chose tiendrait dans l'influence évidente et déjà mentionnée des « Objets spécifiques » de Donald Judd. L'expression de Judd, plus que l'article en lui-même (« De quelques objets spécifiques »), a eu une forte résonnance sur nos travaux, en s'avançant comme un argument théorique évident : certains objets sont peu qualifiables et possèdent une propension à la porosité. Leur spécificité caractéristique, et ceux de Franck Stella en particulier (les *Black Strips Paintings*), engagent « la sculpture dans un champ élargi » (Krauss) et donnent à reconsidérer l'expérience de l'objet selon une logique postmoderne. Judd a tué l'image picturale et il a engagé la réflexion vers des questions fondamentales de décidabilité et de cartésianisme, ayant trait au design ou à l'architecture. Judd semble radicaliser l'expérience de l'abstraction concrète de manière

Influence de Judd, certes, mais on a ensuite trouvé un modèle bien plus opératoire dans le *Groupe Mobile*.

D'autre part, il faudrait ajouter à ce champ des influences les œuvres de Blinky Palermo et Ellsworth Kelly.







Donald Judd, *100 untitled works in mill aluminium*, 1982-86, The Chinati Foundation, Marfa, Texas.

Ellsworth Kelly, *Hangar doorway, Saint Barts*, 1977, gelatin silver print, 27,9x35,6 cm.

Vera Lutter, *Nabisco Factory, Dia Beacon, I: july 19-22, 1999*, 1999, unique, geltin silver print, 236x427 cm.

à industrialiser, à objectiver et à objectiviser l'objet d'art en admettant qu'il est à la fois ceci (une sculpture) et cela (une architecture par exemple). L'expérience de Marfa et les développements de la Dia Beacon sont à ce titre des exemples emblématiques de cette monumentalisation de l'objet par le *site* et de l'émotion que ces œuvres peuvent susciter.
Si nos recherches furent logiquement traversées par la sensation minimaliste, nous avons pu observer comment les développements actuels de certains artistes, tels que Gabriel Orozco ou Miquel Mont ont renversé la positivité du *littéralisme* (Fried) conceptuel de l'art minimal.
Dans son article « Erreur sur le cadavre », Hal Foster montre comment selon lui « le champ élargi » de l'art postmoderne a littéralement *implosé*. Foster parle désormais de « champ incongru » et « d'une pratique des objets incongrus dans un champ implosé[42] ». Autrement dit, les « questions exploratoires » opèrent par mise à distance et dénonciations. *L'objet incongru* – Foster cite Jimmie Durham à propos de ses objets sans noms – n'est « ni le monument ni la peinture ni l'image[43] ». Cette incongruité de l'objet (il ne serait par conséquent jamais tout à fait à sa place) permet d'observer par quelles stratégies et nécessités (économiques et conceptuelles) l'*objet spécifique* est précarisé.

Mont, Gillick, « Pourquoi travailler ? »
On peut considérer dans l'exemple qui suit, une forme de précarisation et d'incongruité de l'objet. Contre l'évidence de l'objet spécifique, Miquel Mont a développé à partir de 2012 une série de pièces qui s'intitulent *Coopérations* et qui s'emploient à déconstruire l'opacité du tableau par accumulations de transparences ou de découpes (une suite de désistements critiques en somme), non plus à partir de systèmes industrialisés de haute technologie – qui pourtant en apparence présentent quelques familiarités avec Judd (profilés d'aluminium, plaques de méthacrylate transparentes ou polycarbonate) – mais à partir de procédés techniques grand public. Derrière cet épuisement de la pensée minimale, et comme nous l'avons déjà noté dans la partie précédente et développé dans le cadre de notre projet sur *L'Usure*, se met ainsi en place dans le travail de Mont une écono-

« Transparence contre opacité, c'est une vieille opposition qui rappelle très probablement celle exacerbée des marchés financiers d'aujourd'hui, et qui dans un même plan d'analogies nous évoque aussi qu'un des sens principaux de la coopération est d'être antagoniste à la concurrence, chose qui constituerait certainement toute une bonne raison pour faire des tableaux. »
Miquel Mont
février 2012 à propos des *Coopérations*
(texte fourni par l'artiste)





Gabriel Orozco, *Philips Lights*, 1997, cibachrome, 40,6x50,8 cm.

Miquel Mont, *Coopération XXVIII*, 2013, profilés aluminium, méthacrylate, acrylique, 200 x 120 cm et *Coopération XXV*, 2013, profilés aluminium, méthacrylate, acrylique 200 x 120 cm (exposition *La chaleur de l'usure*, Bruxelles, 2014)*.

42 Hal Foster, « Erreur sur le cadavre », in Harald Szeemann, *Méthodologie individuelle*, dir. Florence Derieux, Jrp/Ringier, 2007, p.20. (Il s'agit là de la première édition de cet article traduite en français.)

43 *ibid.*

mie du travail récessive et polémique (grande controverse de l'influence minimaliste). Cette économie du travail rallume le débat en cela qu'elle ne renie rien des puissances de séduction que contiennent les formes minimales, leurs matériaux et leurs couleurs remarquables, mais elle exploite la propension qu'ont ces objets à déclencher la discussion (tout comme la *Chaise de graisse* de Beuys). Miquel Mont n'hésite pas à prendre la parole pour défendre cette position critique à l'instar de son intervention dans le cadre du colloque L'Usure (volet 1 au Capc de Bordeaux, 2013).
S'ouvre pour nous, ici, une composante du programme, que nous souhaitons développer, sur la réinvention nécessaire de ces logiques économes du travail de l'artiste. Parmi les figures sur lesquelles on compte s'adosser on trouvera aussi Willem Oorebeek et Toni Grand et, vers d'autres horizons, Stéphane Thidet, mais encore par retour de quelques affinités électives plus anciennes, Liam Gillick. Gillick, à l'instar de Rodney Graham, s'est en effet, lui aussi, employé à réinvestir les formes de Judd et leur aptitude à engager la discussion. Si lui aussi met en crise régulièrement la figure de l'artiste chercheur par l'exercice de la déclaration, celle-ci fournit également des outils de travail pour analyser ces stratégies du retrait, de la contre-surproduction, voire du refus du travail.


RETRAIT OU LIMITATION
AU-DELÀ DE LA MARCHANDISE

L'idée du retrait de la production ou de sa limitation est la clé pour décoder l'anxiété générée vis-à-vis du travail. L'un des pouvoirs les plus persistants de l'art et l'un des dispositifs employés par les artistes contemporains, afin de consolider leur spécificité une fois un certain degré de reconnaissance atteint, a consisté en un retrait du travail ou en la limitation de la production. Faire le contraire – c'est-à-dire opérer librement, ouvertement et à la demande – est perçu comme un problème dans la structure de la galerie, et résiste à la simple marchandisation de l'art. Ce basculement d'une conscience de la réception vers une conscience de la production est une forme active de retrait.

Cette notion de retrait peut être comprise en relation avec ce qui suit. Y-a-t-il des réponses ou des questions dans le travail ? Ceci est central dans le système de défense face à l'accusation. Dans une conception postmoderne, l'artiste actuel pose des questions au spectateur tout en se tenant à ses côtés. C'est cette idée qui est mal comprise par l'accusation. Le glissement de position de la confrontation à la proximité est un glissement catégorique dans la pratique. Dans le royaume du travailleur intellectuel, le nouveau consommateur est toujours activé et traité comme un individu discriminant, qui peut être démarché directement, dans une logique du face-à-face. La pratique documentaire, elle, place le producteur et l'utilisateur l'un à côté de l'autre. L'épuisement créé par la capitalisation perpétuelle du passé récent et du futur proche est fondé sur la nécessité pour le travailleur intellectuel de rendre compte de toute différenciation. L'artiste actuel, lui,

23

Liam Gillick, *Pourquoi travailler*, livre édité par l'artiste à 30 exemplaires, fin 2011.



Miquel Mont pendant sa conférence *Désirs usés, regard de deuxième main*, colloque *L'usure, excès d'usages et bénéfices de l'art,* volet 1, Capc Bordeaux, 14 décembre 2013*.

Ce programme à venir est issu du développement, au cours des ces dernières années, de l'expérience de ces économies du retrait. En effet, l'étude de ces attitudes caractérise une relation *ombreuse* aux objets (incertitude, mélancolie, déviation, bricolage et incongruité) qui fut développée autour de trois axes entre 2010 et 2014. Elle tente de préciser le sens de ces expériences contemporaines, aux accents pessimistes, de la matérialisation et de la dématérialisation des objets qui voisinent avec le refus du travail. Ces trois temps s'adossent à trois appareils de verbes :
PERCER (faire, refaire, écrire).
USER (soustraire et fructifier).
PLACER (voir et dysposer).




Liam Gillick, *SMALLLG,* 2013, Structure for a Social center in a Center.

Cette résidence était le fruit d'une invitation de mon frère Sylvain, avec qui (et Florine Leoni) nous avions proposé une exposition commune intitulée *Blind spot* dans laquelle était présenté le projet *I would prefer not to…*

Voir dans l'annexe des travaux plastiques les pages dédiées à *I would prefer not to…* et *Bore and be bored*.

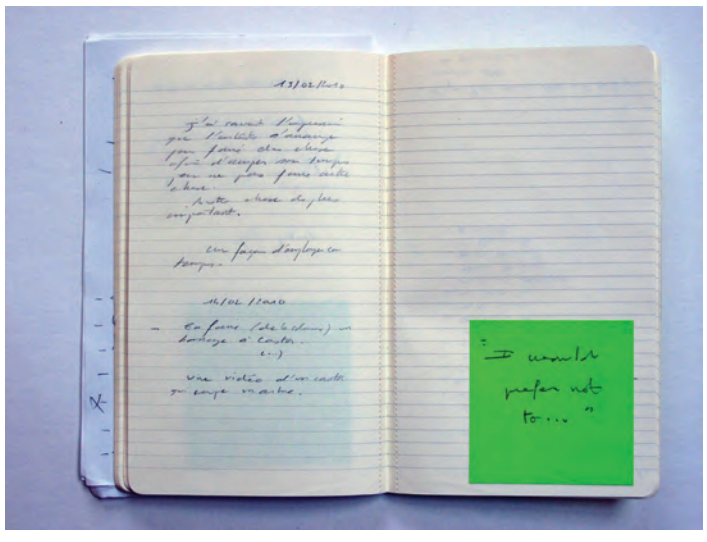
/////
PERCER (faire, refaire, écrire)
Répétition (2) et stratégies obliques (*I would prefer not to..., Bore and be bored*)

Faire et écrire

La restitution de ce parcours de recherche présente un ensemble de publications et communications que le spécialiste pourra juger trop peu nombreuses. C'est probablement par incapacité à faire plus et c'est aussi par choix avec la volonté de ne jamais sacrifier le travail artistique. D'une certaine manière, en adoptant un engagement de recherche plasticienne on double la mise. Aussi, on évite souvent de parler de la difficulté à concilier écriture et création plastique (et sur les problèmes de sa reconnaissance) : ça prend du temps et cela exige une gymnastique de la pensée, chaque langage ayant son vocabulaire spécifique. Notre façon de travailler est inhérente à ce partage des faires et à leur décroissance.

Alors, dans la lignée de la répétition brancusienne, les premières études sur les désistements du geste furent développées au cours d'une résidence d'artiste d'un mois au Centre d'art Axeneo 7 à Gatineau/Ottawa au Canada, puis à l'occasion d'une participation à l'exposition *Drawing in an expanded field* à Bruxelles (commissariat Lucien Massaert).

Le projet de Gatineau s'était construit avec l'idée de terminer l'écriture d'un roman sur l'optique dont on avait approximativement dessiné les contours dans *L'indolence de l'obscurité*, (publié en 2008, Appendices) petit opuscule de 20 planches, évoqué en amont, au fil desquelles étaient proposées 20 manières de donner un titre à ce roman, et de débuter son écriture. Le projet, intitulé *I would prefer not to…* s'était alors construit autour de la mise en place d'une série de stratégies obliques destinées à déplacer le domaine de l'écriture dans l'appareil de création plastique, en prenant appui sur un ensemble de références qui traitaient de cette mise en crise de l'inspiration et de la volonté (Melville, Villa Matas, Jouannais), ainsi que de l'épineux problème de la finalisation d'un projet guidé par la préparation d'un roman. Le travail mené un an après à Bruxelles, *Bore and be bored*, avait alors réinvesti cette expérience de l'ennui en poursuivant ces spéculations matériologiques développées autour du trou.





En effet il y avait bien à Gatineau spéculation matériologique dans la continuité de nos expérimentations sur le trou, sur lesquelles on s'est déjà beaucoup attardé. Il s'agissait de miser sur les consistances et les inconsistances des formes plastiques. La littérature était devenue le composant possible destiné à donner une forme à cet ensemble de gestes et de matérialités ténues (tailler des petits bouts de bois, percer partiellement l'épaisseur d'une cloison, faire apparaître des images par sténopé ou *camera obscura*, regarder l'activité extérieure derrière la baie vitrée du Centre d'art, etc.).

I Would prefer not to…

Ecriture et fabrique plastique partagent le temps (si tant est qu'on puisse dissocier ainsi les termes, nous entendons bien que l'écriture est aussi une *fabrique* plastique). Il nous paraîssait qu'on touchait là à quelques expériences de procrastination. Pour parfaire ce désistement nous avions lancé une série d'invitations. En effet si l'exposition s'était construite autour de la restitution formelle des objets produits sur place (construction de bois taillée, mur perforé, etc.), elle avait aussi présenté le fruit du travail de 11 artistes, philosophes ou écrivains, production d'images, de textes ou de protocoles, qui nous avaient été envoyés par mail. Tous s'étaient employés à livrer leur regard sur la nouvelle de Melville, *Bartleby le scribe* et en particulier sur la formule idiomatique « I would prefer not to… »

Sous couvert de se confronter à la procrastination, s'était ainsi développé un dispositif de production dont la destination finale fut la réalisation d'un livre non publié, dont il n'existe que deux exemplaires.

Trouer (premiers dessins) : renverser le présent

Œuvrer avec l'ennui se concilie avec l'emploi de procédés faciles, sans prétention. On trouve sa formule idéale dans l'action de perforation. Trouer, investi de son apparente inutilité, rend la matière poreuse (cf. Miquel Mont, *Pores*) et traversable (cf. Pierre Bismuth, *Something less*), perméable, allégée et précaire. À Gatineau, la pièce s'était construite à partir de 4 strates parallèles : une première paroi transparente – une grande baie vitrée – donnait sur l'extérieur et déterminait approximativement la longueur de l'espace d'exposition. Dans cet espace était placée, de façon centrale, une construction précaire en bois (une structure géométrique graphique assez élémentaire criblée de trous qui venait projeter une ombre



I would prefer not to, 2010, installation: bois, aluminium, photographies, texte, lentilles optiques, trous, résidence centre d'art Axeneo7, Gatineau, Canada*.



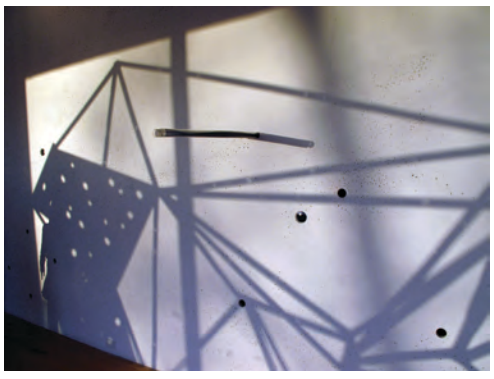
I would prefer not to..., le livre, 2 exemplaires, 24,5x19,5 cm, 188 pages, février 2013*.

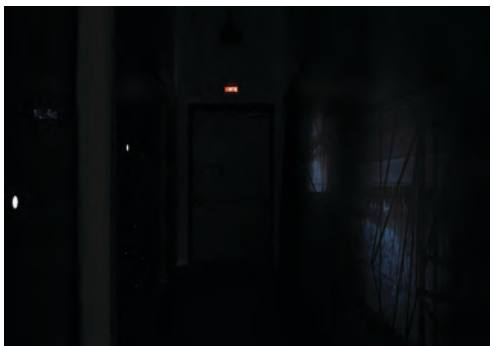


Les auteurs invités étaient : Christophe Baudson - Frédérique Baumann - Hans Birkemeyer - Alain Chareyre-Méjan - Nicolas Desplats - Nicolas Frespech - Sébastien Galland - Michel Guérin - Christophe Lopez - Miguel Angel Molina - Diane Watteau



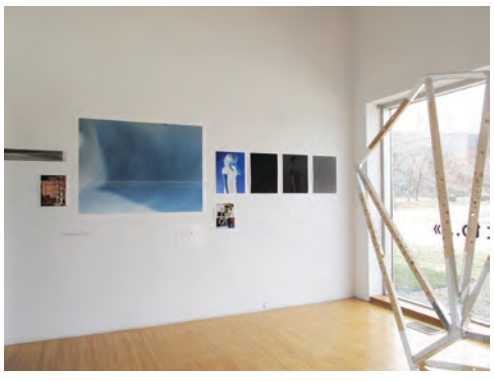






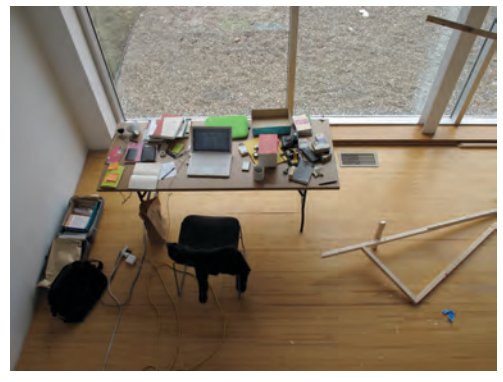


L'expression *homéopathique* peut paraître incongrue. On dit par là que ça se joue à partir de deux choses : un principe de similitude. On soigne le mal en lui instillant à dose infinitésimale ce même mal pour produire une réaction corporelle.
On réalise là que l'analogie nécessiterait quelques investigations plus scientifiques pour engager le débat du côté de l'analyse physiologique de la perception de l'art.



ajourée et mouvante au fil de la journée sur un grand mur de placoplâtre de dimensions équivalentes à la baie vitrée). Ce mur était criblé de milliers trous. Ces trous étaient réalisés patiemment chaque jour, de profondeurs et de diamètres variables et ils dessinaient une constellation colorée modulée par leurs nuances discrètes. La précédente partie a décrit combien ces trous révélaient un concentré de l'histoire des expositions en donnant à voir la variation colorée des strates picturales de la cloison. Ainsi, on remontait le temps en partant d'un présent qu'était l'activité immédiate de la rue pour aller peu à peu dans le corps de la matière.
Or, là où les trous traversaient totalement la cloison, la lumière passait et les trous concentraient (parfois aidés par une lentille) le faisceau pour produire des projections sur un quatrième plan de mur (celui du couloir – obscur – de séparation entre la salle que nous occupions et celle installée par mon frère Sylvain avec Florine Leoni). Sur ce dernier mur, par l'intermédiaire des trous, se rejouait le présent, mais un présent cinématographique, renversé et spéculaire qui résultait d'une succession de transparences et de quelques opacités.
En réponse à ce feuilletage de l'espace rendu poreux par *une économie du trou* (rien que ça), étaient positionnés perpendiculairement, dans la salle principale, deux plans *littéraires* dédiés eux aussi à l'écriture du roman sur l'optique : d'un côté, une autre constellation, documentaire cette fois-ci, présentait les projets des invités et, de l'autre côté, une suite de 6 images posait les origines du projet d'écriture sur l'optique.
L'essentiel du temps consacré à réaliser ce projet fut passé à une table de travail placée contre la baie vitrée. Un temps à lire, à écrire (des mails aussi) et à regarder les gens, les autobus et les écureuils passer.
Il faut en conclure, c'est en tout cas en ces termes que nous l'avons pensé, que le pessimisme cérébral du procrastinateur, du Bartleby quoi, l'insatisfaction récurrente qui pousse aux constats d'échecs, trouve quelques remèdes dans l'expression « homéopathique » d'un geste qui ne serait presque plus créatif, infinitésimal et contre-productif, mais un geste vivant. L'art, la vie, comme idée d'un roman, sauve tout. C'est un peu ça qu'écrit Pessoa :
« Considérer tout ce qui nous arrive comme autant d'incidents ou d'épisodes d'un roman, auquel nous assistons non pas avec notre attention, mais avec notre vie. Seule cette attitude nous permettra de surmonter la méchanceté des jours et les caprices des événements[44]. »

44 Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1999, p.272, (trad. Françoise Laye).





Détail de *I would prefer not to...*



Détail de *Bore and be bored.*



Bore and be bored, 2011, environ 350x850x150cm, tirage photographique, bois d'animaux, niveau à bulle, balles, citron séché, aluminium, placoplâtre, dessin sur papier, lentille optique, fossile, cailloux, flashcodes (Flashsculptures #1), savons, miroir noir (réplique des «9 tirés»), œuf d'autruche (*camera obscura*), série des 7 Poncifs (photographie et dessins, 50x50x3,5 cm), galerie de la MAAC, exposition *Drawing in an expanded field*, commissariat Lucien Massaert, Bruxelles*.



Détail de l'installation *Bore and be bored*, réplique, version miroir noir, des *9 tirés* présents sur le *Grand Verre* de Marcel Duchamp (avec plan de position des trous et coordonnées), plaque de verre de 50x50 cm percée de 9 trous*.



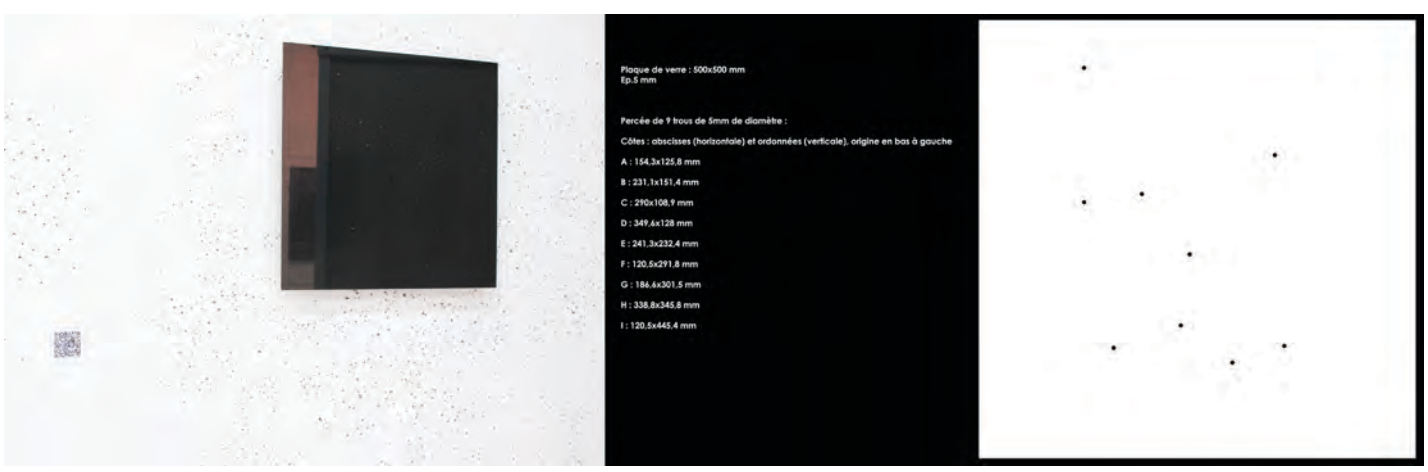
Léonard de Vinci, *Lis*, vers 1475, plume, encre et lavis brun sur lavis noir, avec rehaut de blanc et contours piqués, 31,4 x 17,7 cm.

Trouer (deuxièmes dessins) : poncif, monochrome et érotisme

Par la suite, le projet présenté à Bruxelles à la galerie de la MAAC, dans le cadre de *Drawing in an expanded field*, intitulé *Bore and be bored* (percer et s'ennuyer), a prolongé cette expérience graphique par perforation. Il s'est attaché par la forme et un texte publié à cette occasion, dans la revue *La Part de l'œil* (dirigée par Lucien Massaert, livraison de 2015), à développer un appareil conceptuel articulé autour de la perte de figuration du dessin au profit d'une suite d'opérations graphiques qui consistent à déplacer le motif vers des jeux de systèmes de mesures et de leur non-maîtrise. Sa construction formelle avait quelques ressemblances avec l'installation de Gatineau. On y retrouvait un pan (d'aluminium cette fois-ci) criblé, un autre plan de projection (dont une bande de plâtre de plusieurs mètres de long, qui servit de martyr à la réalisation de la feuille d'aluminium) et des objets divers (niveau à bulle, bois de chevreuil, etc.).

Le projet prenait appui sur l'emploi de la technique du poncif qui fit son apparition dès la Renaissance pour transférer des motifs sur des parois (et qui consiste à perforer un dessin préparatoire pour pulvériser de la poudre de charbon à travers). Le trou ainsi rapporté à sa fonction graphique suscite l'analyse et l'emploi d'une suite de gestes fondamentaux (percer, placer, attendre, sédimenter, mettre à niveau) mis en relation avec la fonction technique du poncif : reporter un dessin. À l'appui de quelques dessins de Léonard, nous avons pu observer comment l'écart entre le trait (dessin) et le point (perforations du poncif) engage la pensée plastique du côté de la perte de représentation, au profit d'une suite d'opérations qui mettent le geste en avant et qui relèveraient du vocabulaire d'un chasseur (tireur), fondé sur une poïétique de l'impact : viser, tirer, trouer. L'observation des *9 tirés* de Duchamp (une partie du *Grand Verre*) confirme les propensions érotiques (ou plus) de ce type de procédé assimilant dans ce même mouvement le geste d'attaque à la nature poreuse de la peau (à y regarder de près on y perçoit ses pores). Si on avait déjà observé à plusieurs reprises comment l'esthétique du monochrome convoquait l'exercice de la temporalité (dépôt de poussière, surface sensible, etc.), ainsi inscrit dans la continuité de nos investigations sur l'haptique (recherche de contact), la pratique fastidieuse du trou semble enrichir le monochrome (surface homogène) de prédispositions érotiques qui ne convoquent pas seulement l'exercice voyeuriste (*Grommets* de Jean Dupuy) mais aussi celui du contact charnel. Vu ainsi, l'érotisme pourrait être, par raccourci et en passant par l'abstraction concrète monochromatique, une extension de l'ennui.

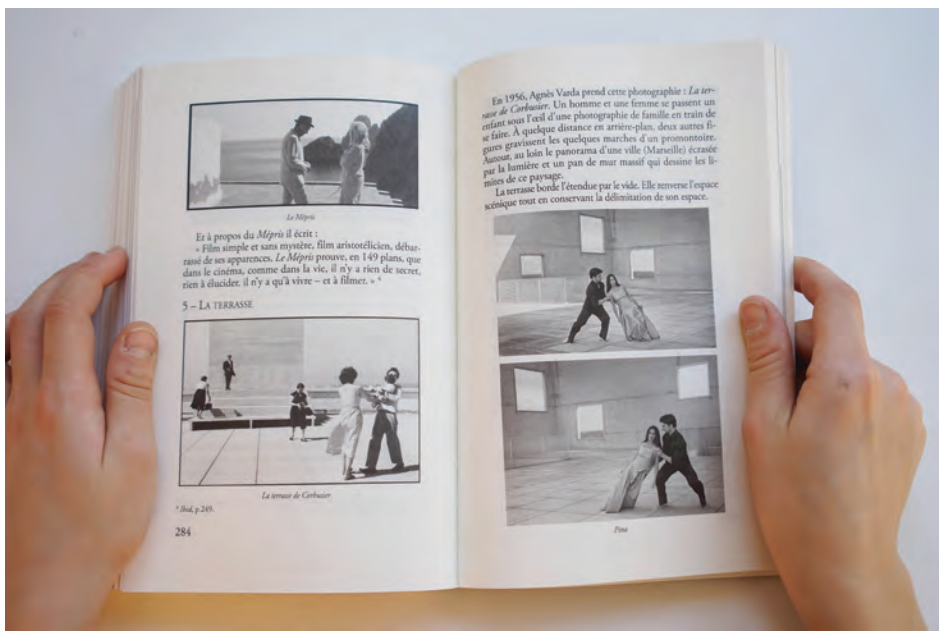
Par résonnance, ces travaux ont suscité le développement du projet sur le plancton (à partir d'un passage par les *Flashsculptures*) ainsi que sur l'usure.



Un crochet par « Dansez dansez »

De façon plus marginale et fortuite, et là, ça n'est pas trouer, nous avons étudié un autre corpus de gestes qui sont convoqués par l'expérience du plan. Mais cette fois-ci le plan n'est pas dans la verticalité. Il est horizontal et on l'arpente pour répondre à une nécessité qu'on a déjà avancée : la mobilité. L'exercice de la perforation, comme celle du placement, comme toute autre action, doit être entendue avant toute chose comme l'exercice de la mobilité ; ce sont des verbes d'action (et en cela dans la continuité de la conception des objets libres). Marcher, arpenter, comprendre chaque articulation du corps, font penser à Nauman, mais le plan étudié fut celui de la terrasse (la scène) sur laquelle les danseurs de Pina Bausch évoluent et se soumettent à l'attraction. Il s'est agit de voir comment, dans le prolongement de notre étude sur la figure elliptique chez Orozco, le corps soumis à sa pesanteur exploite la chute et son impact, la dévie par quelques opérations de levier, de pivot, de basculement, bref de courbure. L'argument prend appui sur quelques images mythiques de Godard (la terrasse de la villa Malaparte dans *Le Mépris*), de Varda (*La Terrasse de Corbusier*), de Marker (*La Jetée*) ainsi que sur plusieurs lieux de la danse de Pina Bausch observés dans le film de Wim Wenders (*Pina*). Le propos tente de comprendre comment les limites du plan qui sort de terre (terrasse) infléchissent les trajectoires de la chute, comment elles sont coextensives à la survie des corps (c'est aussi une affaire de résistance et d'épuisement) et à la persistance des images. Cette étude aura permis de saisir comment, perpétuellement, les corps déportent les centres de gravité, comment ils résistent à l'épuisement nerveux de corps contrariés par le déséquilibre et la perte des repères, ce que rend particulièrement explicite par quelques partis pris visuels le film de Wenders.

C'est sur une invitation d'Hélène Camarade et Marie-Lise Paoli à participer au colloque Pina Bausch en mai 2012.



«La terrasse, les lignes de gravité (image, contact)», dans *Marges et territoires chorégraphiques de Pina Bausch*, dir. Marie-Lise Paoli et Hélène Camarade, L'Arche, décembre 2013 (article 2_4)*.

/////
USER (soustraire et fructifier).
L'usure, la perte, le retrait : contre-économie du geste

Usures capitales

On a constaté auparavant combien la théorie des « objets libres » est une histoire non linéaire qui s'enrichit de l'analyse d'une suite de positions qui prennent appui sur l'empirisme. Les expériences menées à Bruxelles et au Canada avaient permis d'observer combien l'exercice pessimiste de l'art, en expérimentant les valeurs de ses pertes, permettait de *monter* – c'est-à-dire de « disposer des différences » – un appareil artistique fructueux et rentable, en cela qu'il fait revivre l'art. On dira même, dans les termes employés par Didi Huberman dans *Quand les images prennent position*, qu'il s'agit plus encore que de «disposer des différences», de « disloquer » et « dysposer » les objets plastiques. C'est avec cet esprit de dysposition des termes que fut développée une extension de cet exercice du retrait autour d'un programme de recherche sur les enjeux contemporains de l'usure.

L'usure avait été abordée dans nos travaux dès 1997, comme l'expression renversée d'une entreprise de résistance de la forme contre tout ce qui annoncerait sa déliquescence, à partir d'une série de pièces (sans écrit

La prochaine partie reviendra sur la valeur motrice du montage dans la mise en œuvre des protocoles de création.



Toni Grand, *Sans titre, 1/11/92*, 1992, poisson et résine, 104x260x10 cm, exposition *La chaleur de l'usure*, 2014*.

Toni Grand fait partie de nos « artistes de chevet ». Il fut une découverte marquante pour notre construction intellectuelle au tout début à l'occasion de notre maîtrise (1995). Une attention particulière lui est accordée dans un article récent (réf. 2-9), dans le projet *L'usure* et dans notre projet d'ouvrage inédit (volume 2).

Cette *Pensée de midi* (formule reprise par la revue éponyme) constitue le dernier chapitre de *L'homme révolté* d'Albert Camus (Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1951). Cette «Pensée de midi», telle qu'elle est décrite par Camus, n'est pas une pensée du midi (de la France). Elle est certes empreinte des fondements méditerranéens, mais c'est une «pensée des limites» (p.367). Ce Midi, «point fixe et rayonnant» (p.381) «ruisselle sur le mouvement même de l'histoire» (p.380). Et «au midi de la pensée, le révolté refuse ainsi la divinité pour partager les luttes et le destin communs» (p.381). C'est «une pensée solaire et où, depuis les Grecs, la nature a toujours été équilibrée au devenir» (pp.372-373). Equilibrer la nature au devenir, se révolter contre les certitudes, penser la verticale zénithale comme seuil limite, voilà en somme ce que va développer tout au long de son travail Toni Grand en cultivant l'imagination créatrice.



Trajet, 24/02/1995, bois de prunier, 233x12x8 cm*.

scientifique) intitulées *Usures capitales*. Il y était déjà question, habité par la figure de Méduse, d'épuisement de la forme, du regard et de l'énergie créatrice. Etait aussi en jeu l'idée que l'art opère par des stratégies détournées, par contournement et renversement des intérêts (relation d'attention et d'indifférence). Par la suite, les travaux sur Duchamp et Brancusi ont mis en avant un ensemble de facteurs opératoires assez évidents qui convoquaient, eux aussi, l'usure : altération de la forme (dégradation ou polissage), affaiblissement de l'envie, refus ou économie du travail. On épargne ici au lecteur l'ensemble des arguments pour n'en retenir que la conclusion. Il était apparu que ces quelques revers contribuaient à exhausser l'intensité dimensionnelle des œuvres. Cette usure à l'œuvre, qui passait donc aussi par la pureté formelle brancusienne, sans en prendre le nom, avait également été repérée à plusieurs reprises au cours de ces travaux sur le monochrome, sur les peintures « ratées » de Miguel Angel Molina, à propos de la sculpture de Peter Soriano (relation de la forme à la mémoire entretenue dans sa relation à l'érosion des données mentales qui s'épuisent), comme de celle de Richard Baquié ou de Jean Dupuy en particulier. Cette usure touche aussi, à plus d'un titre, l'œuvre de Toni Grand. Objets libres par excellence, ses sculptures emportent avec elles la mise à l'épreuve d'une succession de gestes simples, de connaissances aiguës du caractère premier et touchant des matériaux. Ces gestes et ces matériaux trouvent leur origine dans la simplicité des faits divers de la *Pensée de Midi* (Camus): petits bois, résine ou poisson. Art des *cabanes*. Cette usure des formes de l'art ne peut pas lutter contre les conséquences néfastes de l'usage des résines et du formol. Cette usure tue. Les sculptures de Toni Grand restent en silence mes sculptures de chevet.

Origine d'un programme

Ainsi, en ce qui me concerne, Toni Grand, et Constantin Brancusi sont à l'origine du programme de recherche sur l'usure. Nous n'en détaillerons pas ici le menu, même si entre 2012 et 2014 il a occupé beaucoup de notre temps. Si on peut lire dans les annexes l'ensemble du programme et les arguments qui furent développés, on choisira ici d'en brosser certes l'argumentation théorique et méthodologique mais aussi son caractère humain et naturel. Ce programme résulte d'une suite de rencontres et on ne saurait trop dire que le sens d'un parcours, l'ordre qu'il prend et les développements qu'il projette, même si on construit notre propre thèse intellectuelle, ne vont pas sans cette influence déterminante des collaborations humaines. Ce programme fut mené avec Amélie de Beauffort, artiste et enseignante à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles (dans l'atelier de dessin avec Lucien Massaert).

Le travail d'artiste d'Amélie de Beauffort développe un ensemble de recherches sur la résistance, la porosité du support (papier en général) et sur les dimensions topologiques de la surface, souvent animées par des structures poinçonnées qui ont, elles aussi, beaucoup à voir avec l'expérience du poncif et avec l'exercice médusant et poétique du regard. Contracté ainsi, ça ne saurait résumer toute l'étendue et l'envergure de sa démarche, l'intérêt et l'attachement qu'on accorde à cet œuvre. Il s'est trouvé des objets communs de recherche, des affinités artistiques partagées et des territoires conceptuels parfois très divergents et complémentaires. Si on s'était à plusieurs reprises adonné à la mise en place de différentes journées d'études ou *workshop* et éditions, ce projet sur l'usure avance des ambitions plus grandes en cela qu'il s'est construit sur plus de deux années et fut pensé comme une collaboration intellectuelle de longue haleine, avec par ailleurs l'intention de pérenniser le rapprochement scientifique de nos deux institutions, l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles et l'Université Bordeaux Montaigne (adossé notamment à la mise en place d'une convention Erasmus). En cela, et ce sera surtout l'objet de la dernière partie de la synthèse, ce protocole souhaite contribuer par son contenu scientifique, comme méthodologique, aux considérations actuelles sur les formes de la recherche en art. Si le schéma qu'il a adopté reste simple (un colloque en deux volets – l'un au CAPC de Bordeaux – décembre 2013 –, l'autre au Centre Culturel De Markten à Bruxelles – novembre 2014 –, adossé à une exposition – novembre/décembre 2014 –, enrichis de plusieurs événements – performances, exposition de travaux d'étudiants à la galerie 5UN7, etc.), la méthode met la pensée plastique au cœur du projet de recherche. C'est par conséquent en plasticiens qu'Amélie et moi, nous sommes positionnés pour construire l'appareil scientifique et solliciter les personnalités (artistes, philosophes, écrivains, préhistoriens, psychanalystes) opportunes.

Au moment où se soutient cette habilitation, nous en sommes à la préparation de l'ouvrage de restitution du programme, à partir des livraisons des 33 personnalités que nous avions invitées à communiquer, augmentées des nombreux documents produits autour des travaux des 17 artistes de l'exposition et des différents textes critiques que nous avons produits au cours de ce projet.

Ont participé au colloque (volet 1 et 2) : Michel Pernot, Brigitte et Gilles Delluc, Michel Guérin, Anne Laforet, Pierre Sauvanet, Chakè Matossian, Sabine Forero, Alban Denuit, Séverine Cauchy, Pierre di Sciullo, Jean-François Robic, Patricia Brignone, Christian Xatrec, Jean Dupuy, Michel Gaillot, Dirk Dehouck, Sébastien Galland, Miquel Mont, Jean Arnaud, Hélène Camarade, Thierry Davila, Angel Enciso Bergé, Léa Gauthier, Peter De Graeve, Pierre Katuszewski, Maurizio Lazzarato, Aram Mekhitarian, Michel Métayer, Philippe Roux, Willem Oorebeek, Fabien Vallos, Diane Watteau.

Artistes exposés :
Sylvain Baumann, Christian Bonnefoi, Pierre di Sciullo, Jean Dupuy, Mario Ferretti, Mekhitar Garabedian, Bruno Goosse, Toni Grand, Frédéric Lavoie, Miguel Angel Molina, Miquel Mont, Yogan Muller, Willem Oorebeek, Jasper Rigole, Peter Soriano, Sylvie Turpin, Hannes Verhoustraete.



Pierre Di Sciullo et Séverine Cauchy, volet 1 colloque *L'usure...*, CAPC, Bordeaux, décembre 2013.



Willem Oorebeek, volet 2 colloque *L'Usure...* et vues de l'exposition *La chaleur de l'usure*, De Markten, Bruxelles, novembre 2014.



Salle 1 *Dans l'angle mort*, Toni Grand, Willem Oorebeek, Jasper Rigole.





Salle 2 *Perte, identité, histoires d'hommes*, Mekhitar Garabedian, Yogan Muller, Hannes Verhoustraete.







L'usure, dans l'angle mort

Ce projet sur l'usure a pris appui sur les deux origines étymologiques du mot *usure* propres à la langue française (et qui d'ailleurs posèrent quelques problèmes de traduction en anglais et en néerlandais par manque de mot contenant cette équivalente duplicité), qui dressent « deux histoires du sens indissociables » (Derrida, *Marges*). L'une a trait à l'érosion issue de l'usage répété d'un objet matériel ou conceptuel (du latin tardif *usare*), à son effacement et à sa perte. L'autre renvoie à sa dimension économique, bancaire et juridique et se réfère à des fructifications abusives et excessives (du latin *usura*). Notre position a été de se tenir à la croisée de ces deux dimensions sémantiques pour, alors qu'elles semblent avancer en contraire, analyser comment s'engage une critique des fruits de la perte comme des renversements de la dette. A l'instar de Derrida qui s'est attelé à user la métaphore par l'usage de la métaphore de l'usure, nous nous sommes attachés à user l'usure.

S'il fallait écrire en une ligne la thèse programmatique qui nous a tenu et que nous avons soumise au débat, ce serait celle de dire que l'usure, en étant en apparence le symptôme de notre époque contemporaine (perte des valeurs, spéculations, obsolescence), intéresse la pensée plastique non pas pour ses vertus à produire de la ruine mais parce qu'elle permet de repenser les formes de *résistance* (la position est à la fois profondément plasticienne et naturellement politique). Par conséquent, les deux volets du colloque se sont attachés à développer une première série de cinq axes : Origines et usages de l'usure, Histoire/mémoire/temps, Economie et langage, Expérience de la durée/Corps de poussière et Dépense/excès/regard. A ces cinq premiers axes s'ajoutèrent les cinq suivants : Erosion, ruine et réparation, Usage, économie et phases de l'usure, Corps, geste et épuisement, Résistance et entropie, «*Black out*», perte et reste (lire développement en annexe).

Ainsi adossé au programme du colloque, le travail de construction de l'exposition (intitulée *La chaleur de l'usure*) avec les artistes fut, avant tout, de voir quelles réponses chacun pouvait apporter à ces facteurs de dégradations. On a pu observer très vite combien l'usure ne se thématise pas, combien elle n'est jamais l'objet évident des préoccupations des ar-

Salle 3 *Erased ou le renversement des économies*, Frédéric Lavoie, Miquel Mont, Willem Oorebeek, Bruno Goosse.



tistes, ni même le propos de leurs œuvres. L'usure agit dans l'angle mort et la construction que nous fîmes de l'exposition s'est attachée à montrer des œuvres qui avancent la diversité des champs qu'elle emporte avec elle (l'épuisement par le travail, la tension documentaire, la réduction des signes, le renversement des processus, etc.). Son parcours aura affirmé la non historicité et la mise en avant de l'expression des œuvres pour leur autonomie, bien qu'installée selon un ordre précis. Plusieurs des pièces exposées étaient des productions inédites.

Ce travail avec les auteurs, et les artistes en particulier, nous aura permis d'engager l'étude critique de leurs œuvres (plastiques ou littéraires) et chaque artiste a fait l'objet d'un texte de présentation. Par résonnance, si pour certains artistes déjà cités – Molina, Soriano, Mont, Dupuy ou Sylvain Baumann –, nous avions déjà développé des analyses de leur travaux, ce projet sur l'usure a aussi suscité de nouvelles approches théoriques sur Toni Grand, Willem Oorebeek ou Christian Bonnefoi en particulier. La découverte de certains philosophes tels que Maurizio Lazzarato ou Peter de Graeve aura par ailleurs renforcé notre volonté d'investir, plus avant encore, les développements politiques de notre programme sur les objets libres et sur l'élaboration de leur écologie.



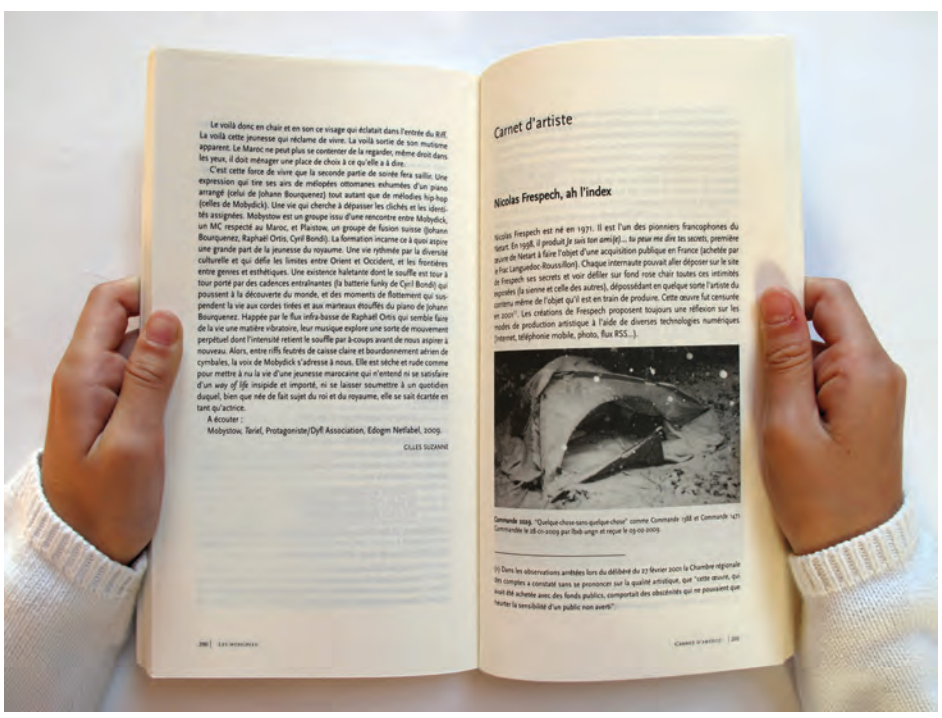


Salle 4 *La réduction de signes*, Sylvain Baumann, Peter Soriano, Miguel Angel Molina.

Salle 5 *Machines et sédimentations*, Christian Bonnefoi, Sylvie Turpin, Frédéric Lavoie, Mekhitar Garabedian.






Le voilà donc en chair et en son ce visage qui éclatait dans l'entrée du Riff. La voilà cette jeunesse qui réclame de vivre. La voilà sortie de son mutisme apparent. Le Maroc ne peut plus se contenter de la regarder, même droit dans les yeux, il doit ménager une place de choix à ce qu'elle a à dire.

C'est cette force de vivre que la seconde partie de soirée fera saillir. Une expression qui tire ses airs de mélopées ottomanes exhumées d'un piano arrangé (celui de Johann Bourquenez) tout autant que de mélodies hip-hop (celles de Mobydick). Une vie qui cherche à dépasser les clichés et les identités assignées. Mobystow est un groupe issu d'une rencontre entre Mobydick, un MC respecté au Maroc, et Plavitow, un groupe de fusion suisse (Johann Bourquenez, Raphaël Ortis, Cyril Bondi). La formation incarne ce à quoi aspire une grande part de la jeunesse du royaume. Une vie rythmée par la diversité culturelle et qui défie les limites entre Orient et Occident, et les frontières entre genres et esthétiques. Une existence haletante dont le souffle est tour à tour porté par des cadences entraînantes (la batterie funky de Cyril Bondi) qui poussent à la découverte du monde, et des moments de flottement qui suspendent la vie aux cordes tirées et aux marteaux étouffés du piano de Johann Bourquenez. Happée par le flux infra-basse de Raphaël Ortis qui semble faire de la vie une matière vibratoire, leur musique explore une sorte de mouvement perpétuel dont l'intensité retient le souffle par à-coups avant de nous aspirer à nouveau. Alors, entre riffs feutrés de caisse claire et bourdonnement aérien de cymbales, la voix de Mobydick s'adresse à nous. Elle est sèche et rude comme pour mettre à nu la vie d'une jeunesse marocaine qui n'entend ni se satisfaire d'un *way of life* insipide et importé, ni se laisser soumettre à un quotidien duquel, bien que née de fait sujet du roi et du royaume, elle se sait écartée en tant qu'actrice.

À écouter :

Mobystow, *Tariel*, Protagoniste/Dyfi Association, Edogm Netlabel, 2009.

GILLES SUZANNE

Carnet d'artiste

Nicolas Frespech, ah l'index

Nicolas Frespech est né en 1971. Il est l'un des pionniers francophones du net.art. En 1998, il produit *Je suis ton ami(e)... tu peux me dire tes secrets*, première œuvre de Net.art à faire l'objet d'une acquisition publique en France (achetée par le Fnac Languedoc-Roussillon). Chaque internaute pouvait aller déposer sur le site de Frespech ses secrets et voir défiler sur fond rose chair toutes ces intimités reposées (la sienne et celle des autres), dépossédant en quelque sorte l'artiste du contenu même de l'objet qu'il est en train de produire. Cette œuvre fut censurée en 2001[1]. Les créations de Frespech proposent toujours une réflexion sur les modes de production artistique à l'aide de diverses technologies numériques (Internet, téléphonie mobile, photo, flux RSS...).

Commande 2009. "Quelque-chose-sans-quelque-chose" comme Commande 1388 et Commande 1471. Commandée le 28-01-2009 par Ibeb-ungo et reçue le 09-02-2009.

(1) Dans les observations arrêtées lors du délibéré du 27 février 2001 la Chambre régionale des comptes a constaté sans se prononcer sur la qualité artistique, que "cette œuvre, qui avait été achetée avec des fonds publics, comportait des obscénités qui ne pouvaient que heurter la sensibilité d'un public non averti".

«Nicolas Frespech ah l'index», Revue La *Pensée de midi* n°29, octobre 2009, article 3-9.

Il faut ajouter à cet article deux textes de communications à des colloques sans actes : 0-8 et 0-12.

/////

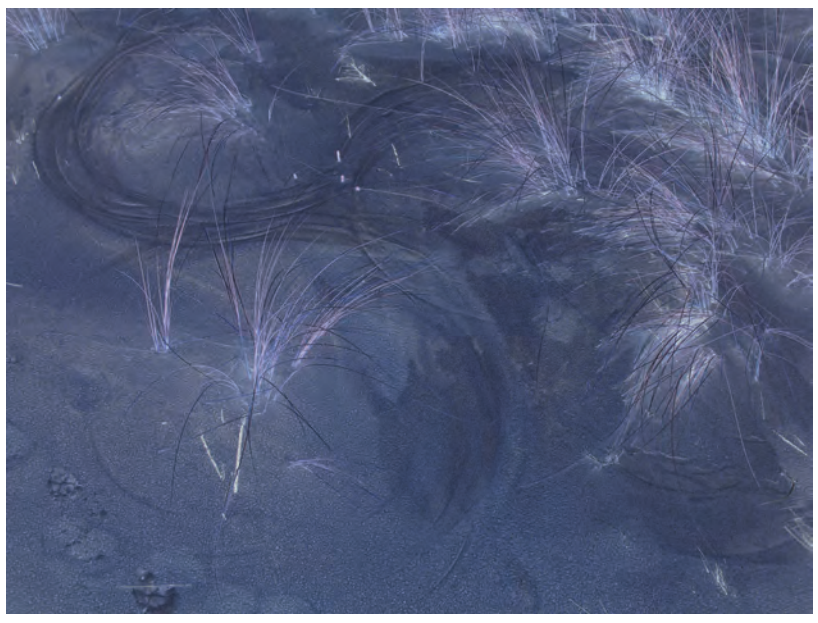
Placer (voir et dysposer) un geste de plancton (aventure et errance)

Flasher

L'analyse de ces procédures de retrait va de pair avec une réflexion sur l'écologie numérique qui peut être développée autour de ses usages. Nous avons auparavant présenté nos positions sur la nécessité de repenser la traçabilité et la transmissibilité des données, l'univers numérique et web en particulier réprésentant un immense océan, riche de tout un écosystème, mais aussi pollué par un ensemble de déchets et des pratiques souvent abusives (récupération des données, infiltration dans nos espaces privés, etc.). Dans le cadre de ces considérations, nous avons produit quelques études et expériences sur des usages facétieux du net et de la transmission par mail. Il a été observé comment, depuis la création des *Sculptures qui n'existent pas*, cet essaimage discret participe de cette écologie qui a à voir avec quelque logique du don. D'autre part plusieurs publications (notamment dans le numéro 29 de *La pensée de midi* – article 3-9) abordèrent les enjeux de quelques pratiques du numérique et de celles de Nicolas Frespech en particulier (travaux qui suscitèrent des collaborations avec l'artiste autour *L'Echoppe photographique notamment*).

Dans ce cadre expérimental, si l'un des axes fut guidé par l'emploi du courrier numérique (et le refus de l'usage des réseaux sociaux tels que Facebook) on s'est adonné à des expériences de dispersion numérique avec l'usage de flashcodes. Si une telle pratique a permis d'abonder dans cette dynamique entropique de l'objet, de déterritorialisation et de conception de lieux hétérotopiques nomades, elle fut aussi l'occasion d'envisager l'exercice sculptural par délégation et à partir d'un geste simple : flasher. Ainsi, l'usage des flashcodes (dont on ne renie pas, bien au contraire, la plasticité de leur graphie et leur valeur de *punctum* / poncif) fut envisagé comme une extension du domaine de la sculpture. C'est le vecteur idéal pour faire valoir les incarnations variables et éphémères (flash) de l'objet photographique qui, en s'affichant sur un support donné, redevient sculpture. Sur ces images, on peut d'ailleurs voir des situations sculpturales souvent éphémères (des ronds dans le sable dessinés par des herbes par exemple). Par conséquent, l'emploi de ce type de système d'encodage fut le vecteur de plusieurs développements, dans *Bore and be bored*, dans les deux séries des *Flashsculptures* et pour la version papier du *Livre et l'hypothèse.*





Détail de *Flashsculpture.2*, dessin numérique avec insertion de flashcodes, 2012 et image liée au flashcode.

L'hypothèse scientifique

Cette dernière pièce a permis d'investir un champ d'étude qui pourra paraître marginal et incongru. *Le livre et l'hypothèse* est un projet qui s'est construit sur une invitation de Michel Guérin à participer à un ouvrage collectif sur le geste (*Le Geste entre émergence et apparence*, PUP, 2014) qui trouvait ses fondements dans l'approche éthologique d'Adolf Portmann. On avait alors fait le choix d'investir le sujet à partir d'une hypothèse de travail qui nous poserait à la limite des considérations éthologiques, là où il deviendrait presque impossible de faire une analyse des comportements animaux et de leur apparence, tant les organismes observés s'avéraient peu visibles et le dilemme entre *forme externe* et *forme interne* mis à mal du fait de leur transparence fréquente. En apparence, à l'œil nu, on n'y voit rien. Un aspect du mobile éthologique permettait ainsi de poursuivre l'hypothèse de gestes inframinces. Le plancton s'est avéré être le modèle évident de cette position théorique. La méthode employée fut par conséquent expérimentale et analytique, plastique et (pseudo) scientifique. Elle s'est construite à partir de la production d'une série d'hypothèses restituées sous forme de fichiers pdf et diffusées par mail à partir d'un lien url. Ces hypothèses observent, commentent, annotent et se projettent dans l'écosystème planctonique. Elle ont ensuite servi d'appui à la construction de l'article. L'édition d'un livre d'artiste (*LLH papier*) est venue compléter ces publications numérique et papier.

Le modèle de la science, refuser la métaphore

L'engagement dans ce projet nous aura permis de poursuivre ce fil de pensée, qui s'attache à aller régulièrement puiser dans les sciences (physiques, mathématiques, optiques ou naturelles) quelques éléments moteurs. Dans ce projet, on s'est employé à user *a minima* de la métaphore. Certes, comme Derrida l'indique, elle a propension à disséminer, à dériver, et en cela le plancton est métaphore de la métaphore par excellence, mais en même temps, on s'est attaché à la mettre à distance (le plancton comme métaphore de l'art), car aussi elle vient en *trop*. Elle transporte trop, elle occulte la réalité des formes et des gestes qu'on observe[45].

Par conséquent, le plancton fut étudié pour mieux en connaître les caractéristiques, la diversité des organismes qui le composent, la richesse de ses formes et de son écosystème, ainsi que les méthodes scientifiques qu'on emploie pour l'étudier.

45 Cf. Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, « La mythologie blanche », Paris, De Minuit, 1972, p.247 sq.

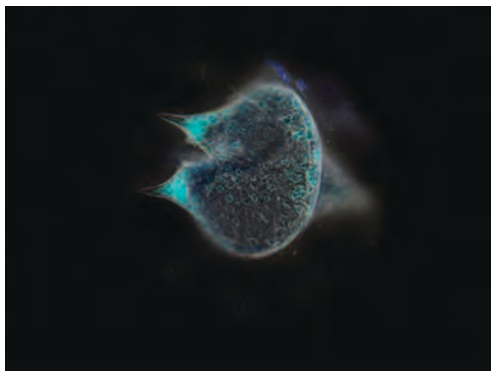


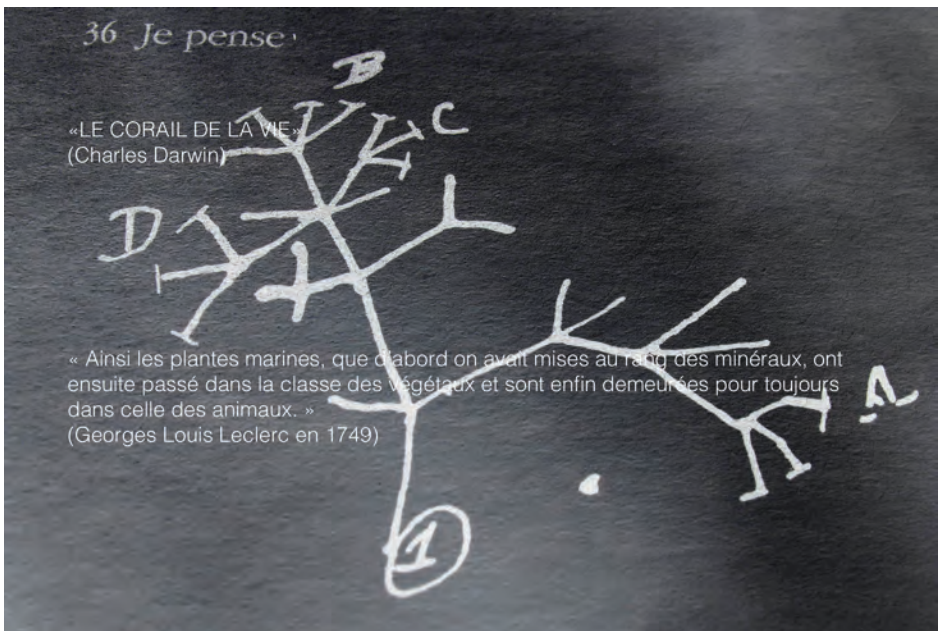




LLH papier, édité avec le soutien du laboratoire Clare et des éditions Appendices, 18,7x14x2 cm, 162 pages, janvier 2015*.

LLH11-Un livre de rien, 18 mai 2013, image numérique (fichier pdf)*.







LLH09-Coraux, 15 mars 2013, image numérique (fichier pdf)*.

LLH08-Faux radiolaires, 11 mars 2013, image numérique (fichier pdf)*.

L'ayant ainsi conçu comme un modèle de méthode, on s'est immergé dans l'univers scientifique et littéraire relatif au plancton, et on a mis en œuvre plusieurs procédures de collecte et d'observation microscopique au CNRS d'Arcachon, accueilli par Yolanda del Amo et Valérie David, toutes deux spécialistes du zoo- et phytoplancton.

Sciences naturelle / écologie

Son étude a bien évidemment permis de découvrir l'extrême diversité de ces organismes et l'ingéniosité naturelle de leur mode de multiplication et de survie, basées sur un principe général d'errance et de dispersion (en grand nombre). L'observation ainsi logée au cœur de l'infiniment petit, permet de saisir combien le plancton est une donnée déterminante pour l'écologie terrestre. Sa présence est signe de bonne santé des océans (ou au contraire d'insalubrité d'une eau). En parallèle à l'étude des outils de recherche contemporains (développés par exemple au CNRS d'Arcachon, ou de Villefranche-sur-Mer ou dans le cadre du programme Tara océan notamment), on s'est également attaché aux travaux de Ernst Haeckel et Charles Darwin. On a pu voir comment, pour ce dernier, le corail (composant planctonique à ses débuts) devint véritablement un modèle conceptuel pour l'élaboration de sa théorie de l'évolution, parfaitement analysé par Horst Bredekamp dans *Les coraux de Darwin* et comment des organismes parfois insignifiants présentent une importance déterminante. Son approche, comme celle de Haeckel, ouvre pour nous un champ d'étude à développer.

Prendre, observer, placer, dysposer

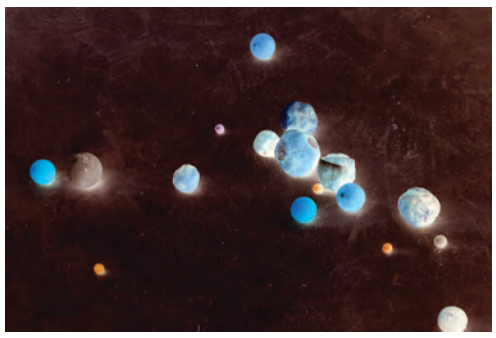
La projection de ces observations dans le champ de l'art pose un ensemble de questions auxquelles on ne répondra pas ici. Celle de la propension à réchauffer le sentiment esthétique au contact de la science en est une qui traverse plusieurs de nos travaux. D'abord, on s'est attelé à utiliser de concert l'étude, sa restitution textuelle et visuelle, de front avec un travail de projection formel, plastique. En d'autres termes – et c'est ce qui fait peut-être l'ambiguïté de la méthode, et ce qui nous tire vers la métaphore que l'on évite – on s'est attaché à délivrer en parallèle une suite de gestes issus des sciences naturelles en même temps qu'un ensemble de faits artistiques. C'est en cela que le débat est engagé sur l'emploi de méthodes en apparence divergentes et dont la connivence ne va pas de soi : on touche

là à la conceptualisation d'une pensée plastique proche de la *pensée sauvage* et qui emploie ses propres outils d'analyse. On y reviendra dans la dernière partie de la synthèse.
L'ensemble des gestes qui nous concernent là tient dans la chaîne simple : Prendre, observer, placer et disposer. Inscrit dans la logique darwinienne de prélèvement de l'algue dont on a déjà parlé auparavant, l'*Amphiroa Orbignyana*, cet appareil *gestuel* fut envisagé comme le modèle procédural d'élaboration de la forme plastique, objet libre par excellence, car caractérisée par quelques propriétés particulièrement contingentes et fluctuantes. Le motif de l'errance (*planktos*) ne signifie en aucune manière qu'il n'y a plus de choix, mais que ces choix sont contenus dans le repérage d'une forme préexistante, son prélèvement, son analyse (observation) et son positionnement déterminé dans un complexe plastique en fonction de ses finalités formelles ou fonctionnelles. La procédure s'inscrit par conséquent pleinement dans la lignée d'une esthétique du montage, où le geste de montage est bien un geste de positionnement à partir d'une suite de déconstructions préalables : une fragmentation, autrement dit une dispersion et une *dysposition* (Didi-Huberman toujours).
L'analyse de son impact sur le rôle des objets d'art nous semble tout à fait déterminante, en cela qu'elle permet de modéliser un écosystème créatif, basé sur le bon équilibre d'un objet, dont les formes et les positions sont influencées par un environnement contingent.

Pour un art pauvre

Ce champ de l'art, habité par des objets *incongrus* (Hal Foster), tient compte de l'apparente pauvreté de la chaîne de gestes alors engagés, qui parfois, pourraient être assimilés à du glanage ou à la culture de reliquats, à de la pauvreté ou, plus encore, à la poursuite d'une logique critique épuisée du readymade. Qu'on ne s'y trompe pas, au contraire, on devra s'attacher ici à faire valoir des unités de mesure à la fois éthiques, politiques et subtiles qui s'inscrivent dans une logique de refonte de la figure de l'artiste et de sa fonction discrète. À ce titre, le plancton fait modèle parce qu'il est partout (il est aussi du plancton aérien que l'on voit particulièrement bien scintiller sous le faisceau des projecteurs), inapparent et déterminant, propre à la conception d'une esthétique de la dissémination et de la valorisation des quantités négligeables.

A cet appareil de geste il faut ajouter celui de *classer*.



LLH07-Plancton, 10 mars 2013, image numérique (fichier pdf)*.

Pour un art pauvre est le titre d'une exposition qui s'était tenue au Musée Carré d'Art de Nîmes en 2012, commissariat assuré par Françoise Cohen.

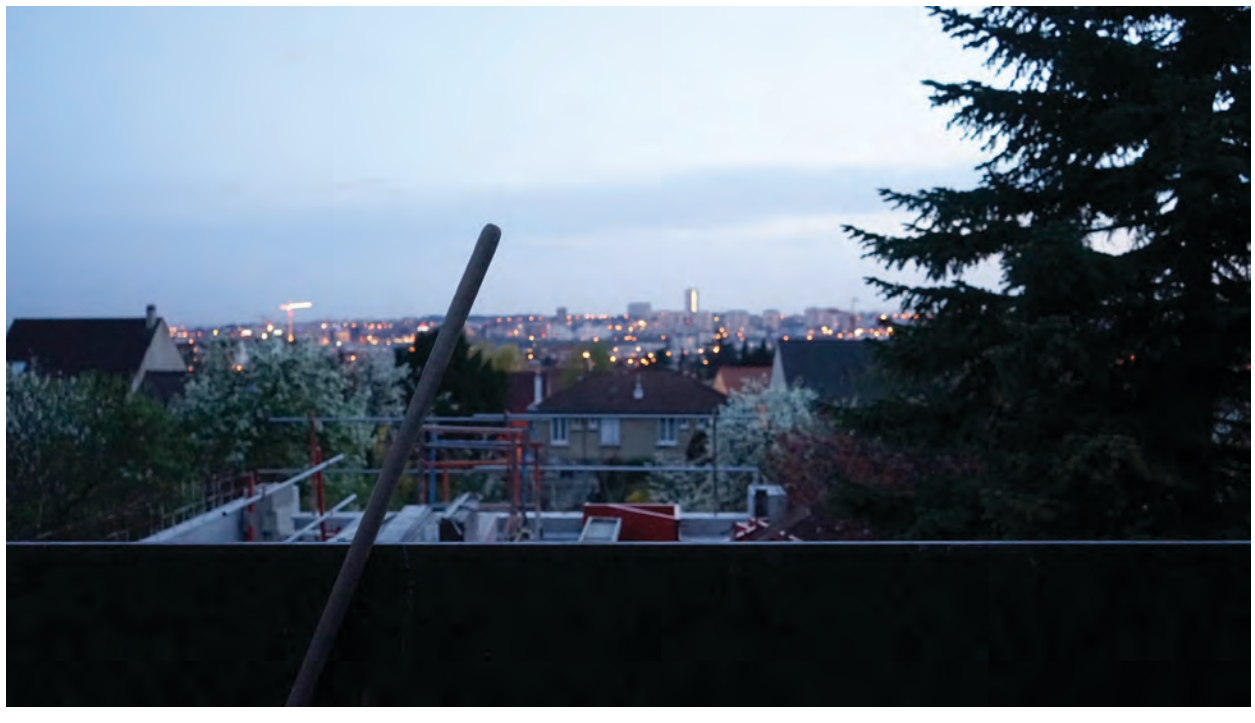
«
Si Lascaux incarne pour tous, les origines de l'art, Michel Lorblanchet défend la thèse qu'il existe des vestiges bien antérieurs, datés d'environ 2 millions d'années de forme sphéroïdale (les bolas) qui trahissent dès les origines une pensée esthétique. « Contrairement à ce qui a été souvent dit, écrit Michel Lorblanchet, nous pensons que l'homme, dès le début, fut capable de créer une forme parfaite simplement pour le plaisir, quitte à en découvrir ensuite de possibles usages. (…) C'est, ajoute-t-il, la première symétrie réalisée par l'homme au cours de son histoire. »
Cette dernière expérience est le fruit d'une collecte de plancton au filet. C'est long. C'est le retour du macroscopique. C'est un geste vain d'accumulation, qui restitue une sédimentation artificielle par modelage en forme de boule, comme les bolas, comme un dernier retour aux origines, comme les oranges séchées aussi. L'expérience d'un geste de plancton décrit la fugacité de certaines phases de vie unicellulaire, la constance de son errance, et l'incommensurable lenteur de sa fossilisation.
»
(extrait de *LLH papier*, *op. cit.*, p.37)



LLH13-Bolas, 18 mars 2014, image numérique (fichier pdf)*.

Observer, fictionner

Ces principes d'observation et de positionnement ont donné lieu au développement d'un projet récent. Il se construit à la lisière de la documentation vidéographique. Provisoirement, le projet s'intitule *Cancer vidéo*. Il s'est mis en place pendant nos travaux sur l'usure et consiste à réaliser des micro-vidéos de quelques minutes sur des artistes. Chaque artiste est filmé en silence, à un moment où il n'a rien à dire, rien à faire en apparence, un temps mort. Ces temps de prise de vue partent de l'hypothèse que la caméra agit dans ce cas contre sa fonction première, qui serait celle d'enregistrer des propos et des faits. Il n'y a plus de fait (plus précisément ce ne sont plus les mêmes), seulement quelques images et sons viraux qui s'incrustent entre ces temps morts. Et l'insistance de l'image produit sa propre fiction. L'image est mensongère en cela que la situation qu'elle décrit n'a plus de vérité. Observer ne suffit plus pour être neutre, et la fiction, qui prolifère dans l'insistance du regard qu'elle distille, se multiplie de façon organique, prolifération anormale et cancéreuse comme de manière maligne (on veut liquider l'idée que *cancer* est un mot qui fait peur). On renvoie le lecteur aux annexes de cette habilitation où l'on retrouve quelques développements complémentaires. Se joue une expérience plastique qui tente de ne pas situer s'il s'agit d'une documentation neutre ou d'un geste d'art. Ainsi, la fiction qui s'échappe du réel, dessine, elle aussi, comme celle qui se dissout dans l'étude des sciences naturelles (du plancton), une nouvelle ouverture à l'expérience du retrait, celle d'un artiste en témoin. Voir c'est faire.



Miguel Angel Molina _ MaccGuffin, 2014, vidéo HD, 2'36"*.

4

PENSÉE MOBILE

4

/////
Champ

Pensée plastique (2)
Les trois premières parties auront tenté de dresser les axes d'un projet intellectuel fondé sur la construction d'une théorie des objets libres. À ce projet intellectuel il faut adjoindre une position épistémologique quant à la mise en œuvre de cette recherche plasticienne dans un cadre élargi qui déborde du seul environnement universitaire. On tentera brièvement de faire état de ces positions conçues comme des extensions méthodologiques de nos travaux. *Ma façon de voir* (en référence à l'ouvrage éponyme de David Hockney) s'est bien évidemment modelée au fil du temps. Elle s'adosse à l'idée, qui prime sur toutes les autres, que cette pensée plastique se développe dans son exercice et que l'empirisme permet de donner chair à des conceptions abstraites. En cela je suis particulièrement redevable à Germain Rœsz, sous la direction de qui j'ai travaillé à une maîtrise d'arts plastiques en 1995. Germain Rœsz, avec Claude Gagean et Jean-François Robic, furent à Strasbourg de ceux qui défendirent très tôt une possibilité de recherche universitaire logée au cœur de la pratique, souvent contre vents et marées. Cette dette intellectuelle va avec une manière de penser la direction de recherche, recherche toujours en prise avec une incertitude, un trouble et une anxiété qui ne saurait être totalement balisée. On a pu lire plus avant l'importance de notre rencontre avec Michel Guérin, dont l'esprit de la méthode semble antithétique de celui de Rœsz. Toutefois, ces deux penseurs sont, d'abord, catégoriquement libres. Ils creusent en profondeur dans la pensée plastique, les mains dans la pensée. Ma manière d'être s'est construite à la croisée de ces deux modèles.

Contexte académique
Si le débat qui anime actuellement les universités et les écoles d'art sur les modalités de développement de la recherche est vif, il convient d'avancer quelques positions personnelles à cet égard. Si on prétend à une habilitation à diriger la recherche c'est aussi pour engager ses propres travaux et ceux de quelques autres vers des formes propres à la pensée plastique, qui convoque les champs, le cas échéant, de l'esthétique, de l'histoire de l'art, de la sociologie ou de l'anthropologie, de la biologie ou de l'optique. Nous ne sommes ni philosophe, ni historien, ni sociologue, ni anthropologue, ni biologiste et nous ne saurions l'être. La création plastique emporte avec elle sa propre faculté de penser. Il ne s'agit pas seulement d'avancer l'idée

Il faudrait mettre en perspective dans ce débat les raisons de la création de la discipline « arts plastiques » à l'université en 1968 – créée notamment en réaction aux académismes persistants dans les écoles d'art.

convenue et entendue que la création est recherche, mais de voir ce qui, sur la base d'une succession d'expériences et de développements, fait observation, analyse, explication et démonstration, et d'observer comment, adossée aux cadres académiques, la recherche en art suscite l'emploi de méthodes qui lui sont propres. Soyons clair, on n'invente rien, on affirme des positions.

Nous camperons rapidement les choix de méthodes que nous nous sommes attaché à mettre en œuvre. Ils concernent un appareil général qui touche l'apprentissage de la recherche en master (à l'université et en école d'art), la recherche doctorale (et ses engagements vers une thèse/création) et celle du chercheur. De façon coextensive ces méthodes nécessitent de considérer le rôle et l'utilité du chercheur plasticien, du chercheur artiste, dans un cadre universitaire, dont la politique doit faire face à des raisons économiques problématiques. On emploie ici à dessein le terme *utilité* parce qu'on choisit d'affronter le procès récurrent fait à ce type de discipline (plus encore que pour d'autres disciplines des Sciences humaines). Notre engagement d'universitaire s'est toujours concentré sur la portée fondamentale, non professionnalisante, de ces travaux (même si on a pris part à plusieurs formations à visée professionnelles, agrégation, masters pro, licence de médiation culturelle, etc.).

Par conséquent, associé à une tentative de redéfinition des contours de l'artiste chercheur, on tente d'observer comment il est possible de mettre en œuvre des protocoles de recherche adaptés aux spécificités de notre discipline, où l'expression par la parole et le texte laisse aussi sa place à l'expérience du geste et du faire. Tout ce qui précède s'est employé à le démontrer par les faits. Si on a jusqu'à présent fait usage, parmi des protocoles observés et d'autres qu'on décrira brièvement, de modèles académiques (journée d'étude, colloque, exposition, workshop, publication scientifique), on souhaite à l'avenir expérimenter d'autres modèles de valorisation de la recherche qui ne se réduisent pas à des voyages d'étude ou à ces formes précitées. L'expérience autour du projet *Cracovie* mené avec Stéphane Thidet, constitua une amorce de ces expérimentations, tout comme l'observation du projet *Collage en France*, mené par une équipe (Alex Pou, Michel Gaillot, Stéphane Thidet, etc.) de l'Ecole d'art de Clermont-Ferrand.

Pour exemple, si le projet scientifique *L'Usure*, auquel on s'est déjà référé, fut satisfaisant pour la richesse des apports théoriques et des productions artistiques qu'il a suscités, la méthodologie que nous avons employée (un colloque en deux volets et une exposition) ne nous satisfait que partiellement, car trop éloigné du processus.



Détail de *Collages en France*, Collectif, Publications de l'ESACM, Clermont-Ferrand, novembre 2013.

Ces travaux sont :
- *Cracovie*, (dir. Pierre Baumann), PUP, Bordeaux, 2013, 1-4;
- l'article « Cracovie, Stéphane Thidet et les étudiants. L'artiste à l'épreuve du déracinement », dans *L'appartenir en question*, dir. Hélène Sorbé, Gérard Peylet, Bordeaux, MSHA, 2015, 2-8
- et « Je ne sais pas ce que c'est, mouvement, détournement, montage », dans *La recherche en arts, l'oscillation des méthodes,* dir. J. Quaresma et F. Rosa Dias, Lisbonne, éd.Universitas Olisiponensis, 2015, 2-9
À ces productions, il faut ajouter les travaux que nous avons développés sur l'usure.

Contre la dialectisation théorie/pratique

Point ici un débat cartésien qui nous paraît déplacé entre *théorie* et *pratique*, contre lequel on s'oppose, tant il paraît, ainsi galvaudé, avoir eu des conséquences désastreuses sur la place du geste plastique au sein des protocoles de recherche à l'université. Il y aurait un temps du faire où on expérimente sans prise de recul, un recul qui dit par le geste et par la forme, auquel succède un temps de la théorisation, un temps abstrait, d'objectivisation, distant, qui met en ordre, pense et qui écrit, où l'écrit serait la forme adaptée de l'expression de la théorie, tant le langage est déjà en lui-même abstraction. Mais on ne peut oublier combien le geste plastique – et le processus continu du cubisme de Braque et Picasso en est la preuve – a aussi propension à l'analyse et l'objectivité, à la spéculation et à la hiérarchisation. L'opposition entre théorie et pratique ne tient pas si on affecte à la théorie l'expression exclusive d'une pensée via le langage textuel et à la pratique son expression par la forme plastique concrète. Accepter tel schématisme, ce serait renier tout un pan de l'art du XXe siècle, de la poésie concrète à l'art conceptuel en passant par le constructivisme et l'art concret (on a évoqué en amont combien Nagy avance la thèse d'une théorie plastique et combien cette thèse porte l'histoire de la création). On a tenté, en particulier dans le cadre de productions récentes (deux articles, dont l'un s'appuie sur les travaux de Christian Bonnefoi, et un projet global duquel résulte un ouvrage – *Cracovie,* mentionné ci-dessus) et dans le cadre de notre collaboration avec l'Ecole d'Art de Clermont-Métropole (en tant que membre invité du Conseil Scientifique), de détricoter cette dialectisation schématique. La relation entre théorie et pratique s'inscrit dans un processus continu, tressé et non dialectisé. Elle va de pair avec l'engagement général de cette synthèse. En un mot, il s'agit de s'emparer des différentes fonctions de l'écrit, de la parole et des gestes plastiques pour penser un processus *continu*. C'est dire que création et théorisation participent d'un même programme d'invention.

Si on entend assez facilement dans l'environnement universitaire actuel ce caractère continu de la recherche artistique, – toute la structure de nos formations universitaires tente d'avancer ce tressage des formes et des méthodes d'acquisition et d'emploi des savoirs – il y aurait beaucoup à écrire sur l'artificialité de la dialectisation théorie/pratique malgré tout persistante (rares sont les enseignements qui croisent, dans le même espace, les

personnalités, qui artiste, philosophe ou historien). D'autre part, le passage en master signifie pour l'étudiant trop souvent un abandon d'une production plastique nécessaire, qui perd de vue sa fonction première d'être le moteur de la pensée. Au risque de paraître sévère, cette pensée plastique analytique fait parfois encore défaut chez nos étudiants. Toute expression par la forme se fait l'accessoire et la caution détournée d'un ouvrage qui n'a pas l'étoffe de s'assumer comme pur produit d'esthétique ou d'histoire de l'art. La responsabilité relève bien évidemment de l'étudiant, mais il incombe aussi à nos formations – dont l'absence de sélection à l'entrée pose d'ailleurs souvent problème – de construire de nouveaux schémas, d'abord pédagogiques, puis de recherche, propices à la mise en œuvre de cette continuité qui caractérise les arts plastiques.

Le lecteur exigeant et précis objectera que j'enfonce là des portes ouvertes, objection à laquelle je répondrai que mon activité d'enseignant à l'université depuis 1999, dans trois établissements et après avoir endossé plusieurs responsabilités administratives (dont directeur de section/département à plusieurs reprises) m'a permis d'observer combien il est parfois difficile d'inscrire la recherche plastique dans cette suite continue de langages qui s'emboîtent, se tressent et se superposent. C'est cette spécificité épistémologique dont s'emparent actuellement les écoles d'art, parfois avec inventivité et qu'il est important de défendre dans notre environnement universitaire, au même titre qu'elle peut se développer dans d'autres pays tels que le Canada (et à l'UQAM en particulier). Continuité, mobilité et porosité, voilà les maîtres mots.

Ce projet d'habilitation va avec l'ambition de poursuivre à l'avenir des projets collectifs de travail qui investissent les dimensions expérimentales et continues de la recherche en art, mobiles et hétérogènes, avec des chercheurs de tous horizons. De façon coextensive, la réflexion sur la mise à disposition des données s'inscrit dans la continuité des positions écologiques adoptées quant à la traçabilité et la transmissibilité des ressources, et au développement des systèmes de création. Cette écologie artistique (scientifique) se fonde sur le modèle de Guattari : « un processus continu de re-singularisation. Les individus doivent devenir à la fois solidaires et de plus en plus différents[46]. »

Cette position éthique s'est, dans nos travaux, jusqu'à présent adossée à quelques principes généraux : agir en *amateur*, adopter un *principe d'incertitude* et de *bricolage*, et assumer la mobilité et l'importance de *l'expérience*. Ces principes généraux constituent les schèmes d'une écologie des *objets libres* à investir.

Parmi d'autres expériences d'ouverture des protocoles de recherche, on peut aussi mentionner le projet *Suspended space*, coordonné par Brent Klinkum, Jan Kopp, Daniel Lê, Françoise Parfait et Eric Valette. Ont contribué à ce projet de nombreux artistes et chercheurs, dont Christophe Viart.

Une bonne fois pour toute, je reprends les mots de Guattari : « La connotation de l'écologie devrait cesser d'être liée à l'image d'une petite minorité d'amoureux de la nature ou de spécialistes attitrés. Elle met en cause l'ensemble de la subjectivité et des formations de pouvoirs capitalistiques, lesquelles ne sont nullement assurées de continuer de l'emporter comme ce fut le cas durant la dernière décennie. » Ceci est écrit en 1989, dans *Les trois écologies*, p.48.

Le CERN de Genève constitue un modèle structurel particulièrement remarquable sur le plan structurel et éthique que nous souhaitons étudier.

46 Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, p.72.

« Création Permanente : l'ART est une fonction de la VIE plus FICTION , la fiction tendant vers zéro. Cet élément de fiction, c'est-à-dire le passage, le point minimum entre l'art et la vie, la vie et l'art, m'intéresse beaucoup ».
Robert Filliou dans *Teaching and learning as Performing Arts,* p.227.

/////
Attention voilà les indiens

L'amateur

L'amateur est celui qui aime, parfois sans tout à fait savoir faire. Penser en amateur, c'est accepter l'idée d'agir grâce au souffle de la passion, de la sensibilité et de la curiosité. L'intelligence se met au service de l'acquisition d'un geste parfois mal fait, approximatif, sans savoir apparent. La chose imparfaite engage le travail. On a parlé (cf. article 2-5) d'amateur, comme Valéry a pu l'écrire au sujet de Léonard de Vinci, d'un « homme universel[47] » qui « commence, lui aussi, par contempler simplement, et il revient toujours à s'imprégner de spectacles. Il retourne aux ivresses de l'instinct particulier et à l'émotion que donne la moindre chose réelle[48] (…). » Cette approche en amateur, en esthète (en cela qu'on perçoit d'abord « par les sens ») reste un trait de caractère qui avait fait l'objet de débat à l'occasion de notre soutenance de thèse en 2006 : l'amateur traite avec l'amateurisme et l'absence de professionnalisme… en somme ça n'est pas sérieux, au mieux ce serait un excès de modestie.

Or l'amateurisme (bien qu'on réfute d'en faire un -isme) renouvelle la fraîcheur du regard, préserve la primauté du sensible. Valéry, un peu plus loin dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, écrit, « la plupart des gens y voient par l'intellect, bien plus souvent que par les yeux. (…) Ils perçoivent plutôt selon un lexique que, d'après leur rétine, ils approchent si mal les objets, ils connaissent si vaguement les plaisirs et les souffrances d'y voir, qu'ils ont inventé les *beaux sites*[49]. »

Si la figure de l'amateur va avec la volonté de réfuter toute forme de spécialisation « professionnelle », le meilleur débouché de nos formations artistiques, sa plus grande *utilité*, ne seraient pas ceux de permettre d'accéder au statut social de professeur, *prof chercheur* ou artiste, mais de faire en sorte que la vie devienne plus intéressante par l'art (généralité galvaudée qui surgit pour la troisième fois dans cette synthèse, mais on parle ici de survie). De cette déclinaison de l'aphorisme « fillioues que », il faut par conséquent assumer la dimension gratuite et « récessive », récessive au sens où elle ne s'inscrit plus dans un logique « professionnelle » et productiviste, mais aimante (amant passionné de l'amateur). Filliou (auquel on s'est à plusieurs reprises référé) avait développé le « principe d'équiva-

47 Paul Valéry, *Œuvres 1,* « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », Paris, Pléiade, p.1164.

48 *ibid*, p.1165

49 *ibidem*

lence » basé sur le schéma éprouvé : « bien fait, mal fait, pas fait[50] ». Si l'expression s'offre à la critique de l'utopisme et du nihilisme altruiste – « la naïveté est nécessaire » dit Jean Dupuy –, ainsi inscrite dans la lignée post-duchampienne de l'indifférence esthétique, elle induit un regard ressourcé sur la précarité, l'approximation et le déplacement des savoir-faire. Plus encore, elle introduit un complexe esthétique qui met au cœur du débat, derrière l'artifice de *l'équivalence,* un ensemble de vecteurs essentiels. Un, l'écart entre dire et faire (ou ne pas faire et le dire) ayant trait au nominalisme conceptuel, on touche là au continuum complexe que Valéry nomme « la *pratique* même de la pensée[51] ». Comment dire et savoir ce qu'on fait. Deux, le geste précaire, bricolé, non professionnel et *faible,* mais vivant, donne à penser d'autres formes de montage de l'art. Trois, la création permanente, le seul fait d'engager la production de l'objet (mal faite, bien faite, ou pas du tout faite) inscrit la création dans un processus continu, une *création permanente,* un champ *mobile*, en d'autres termes une *pensée sauvage* qui élargit le champ de l'art où le vouloir – un *possible* comme *mordant physique* dirait Duchamp – c'est déjà faire.

Pensée Sauvage et bricolage

Cette synthèse a décrit et laissé entrevoir combien nos travaux sont guidés par l'opportunisme du geste artistique et par l'altruisme de la *Pensée Sauvage,* telle qu'elle fut développée par Claude Lévi-Strauss. Un article récent (cf. article 2-9) s'est attaché à observer comment la recherche artistique, dans la lignée de certaines études déjà développées, par Jehanne Dautrey[52] en particulier, assume la spécificité de la pensée plastique – autant qu'on puisse la généraliser – à la fois scientifique, méthodique, rigoureuse, précise et sensible, mais aussi caractérisée par ses facultés opportunistes et bricoleuses, indécidables (et non dialectiques), extensives, imaginatives et disséminées, totalement portées par l'expérience et l'empirisme.

On a pu observer combien cette pensée de la création possède des affections profondément matérialistes car issue de l'expérience et de la compré-

À ce titre, le clivage entre pensée scientifique et pensée plastique, lui aussi, ne tient pas par opposition. Étlenne Klein, dans son beau petit livre, *Eureka* !, tente de démontrer combien l'imaginaire des scientifiques joue un rôle fondamental, tout autant que la méthode. Il se réfère à Bachelard. « (…) en réalité, explique Bachelard, la raison scientifique et l'imagination poétique agissent de conserve puisqu'elles ont en commun de mettre l'esprit en branle, de ne pas se satisfaire des évidences premières, et surtout de se défier du sens commun. » (in É. Klein, *Eureka ! D'où viennent les idées (scientifiques*), Paris, Manucius, 2013, p.11.)

50 Ce *principe d'équivalence* est proposé pour la première fois à Dusseldorf à la Galerie Schmela et développé à la fin de son ouvrage *Teaching and Learning as Performing Arts*, Köln/New York, Verlag Gebruder Kasper König, 1970, p.227.

51 Paul Valéry, *op. cit*., p.1171.

52 cf. Jehanne Dautrey, *La recherche en art(s)*, « pour une pensée sauvage de la recherche en art », Paris, MF, 2010, p.17 sq.

«Toni Grand a disparu en 2005 et avec lui est aussi partie en fumée une grande partie de son travail. Très tôt pour décrire ses pieces, dès 1971, Grand emploie une formule qui le caractérise: « Je ne sais pas ce que c'est » dit-il régulièrement à propos des choses qu'il a bien faites mais qu'il ne parvient pas à nommer, parce qu'elles ouvrent la voie à une pensée plastique inconnue. Cette pensée relève du bricolage en cela qu'elle assume pleinement cette Pensée sauvage décrite par Levi Strauss (et mentionnée aussi à propos du travail de Frédéric Lavoie présenté non loin de l'œuvre de Grand), qui tire parti de ce qui lui tombe sous la main et qui bondit sur la moindre occasion avec opportunisme et contingence, mais aussi guidé par la faculté aiguë de saisir le sens profond de la matière.

L'économie du travail de Grand est une écologie des matériaux et des gestes ; elle résiste à l'usure et à la dégradation. A la fois elle nie et elle assume la perte. Elle est organique. L'utilisation du poisson par Toni Grand a, la première fois, agi comme une prescription médicale: le congre fut l'objet de réparation d'une pièce en bois offerte à Patrick Saytour. Le congre mou épouse la courbe du bois, s'enfouit comme une arête sous l'enveloppe épaisse et durcie de la résine et fait attelle. Ce geste d'Indien, (tiens, j'ai là un poisson pêché non loin de ma cabane…) donne la mesure à la longueur, l'épaisseur, la surface et la profondeur de la sculpture. Face à la complexité, Grand réduit, se dégage du bavardage et fait vivre ses objets par montages (une suite de dispositions) libres et mesurés. Le temps du travail de Grand (et le corps de l'artiste détruit par la maladie) s'épuise et s'use sous l'action nocive de la chimie des résines. Il vit de la radicale réduction des faits, des gestes et des dires. L'œuvre présentée à De Markten, composée de deux boîtes dont les mesures sont déterminées par la forme animale, au même titre que le Blackout de Willem Oorebeek fait figure d'ouverture manifeste : majesté de la perte. Toni Grand est un indien.»

Texte sur Toni Grand extrait du livret de présentation de l'exposition *La chaleur de l'usure*, écrit avec Amélie de Beauffort, 2014.

Il s'agit de l'œuvre *Réparation*, offerte à Patrick Saytour en 1974, malencontreusement cassée et réparée par Grand en 1987 qui a, par la suite, suscité toute la série de pièces avec les congres.



Toni Grand, *Réparation, 15 juillet 1987*, 1974-1987, poisson, bois et stratifié, 157x41x11 cm.

hension générale de la matière (où gestes et pensées sont aussi substance). Il faut ajouter que cette pensée de l'objet va contre toute sacralisation dans la mesure où elle défend l'utilité de l'objet tout autant que son caractère passager et éphémère. A cette propension au rebond (d'une boule de billard) qui, étymologiquement, caractérise le bricolage, la *Pensée sauvage* de Levi-Strauss dit que le rapport aux objets est coextensif à la pensée qu'ils contiennent. Jean-Marie Le Clézio a fort justement, lui aussi, exprimé combien ce qu'on aime en ces choses, c'est ce qui les emporte. A propos des objets indiens reproduits dans son livre *Haï*, il écrit:
« Ces objets sont vivants, ils vieillissent, ils sont périssables. Ils servent. Quand ils sont usés, brûlés, ternis, les Indiens les jettent. Ce ne sont pas les objets qu'ils aiment. C'est la PENSÉE[53] ».
Aucune affection sublime ou ruiniste en cela. Tout au contraire. L'objet sauvage, comme on dirait *libre*, est organique, à usiter, à employer, à refabriquer, à réparer pour qu'il poursuive sans cesse le processus vivant et continu dans lequel il s'inscrit, quand bien même cette continuité serait de cendre. Il est remplaçable et réparable.

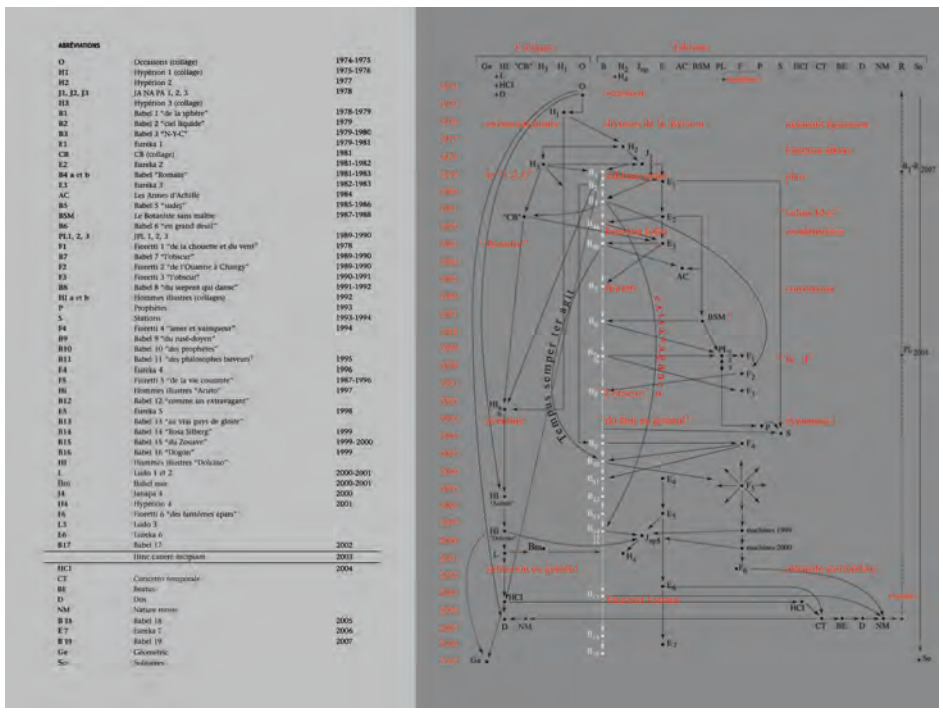
Principe d'incertitude : « Je ne sais pas ce que c'est » / Réparation
Les protocoles récents que nous avons mis en œuvre individuellement et sous forme de projets collectifs (*Cracovie* en particulier) se sont attachés à investir cet opportunisme indien. « L'Indien sait tirer parti de tout[54] ». Il est capable de construire un canoë avec le bois qui lui tombe sous la main. Toni Grand est un indien. Il est capable de réparer une sculpture cassée avec un poisson et un peu de résine à bateau qui lui tombent sous la main. Inutile de dire de quoi il s'agit. Toni Grand – qui joue un rôle particulièrement déterminant dans notre conception des objet mobiles/libres – a accompagné très tôt ses petits objets étranges produits à partir de 1971 d'un commentaire laconique assez taiseux :
« Je ne sais pas ce que c'est ».
Autrement dit, ce « je ne sais quoi » familier dit combien la création pose problème tant elle avance sa part d'inexplicable et combien cette création augmente le réel d'un objet qui constitue le programme d'une théorie à

53 Jean-Marie Le Clézio, *Haï*, Genève, Skira, 1971, p.163

54 Cette expression est extraite de la pièce sonore *Speeches* proposée par Frédéric Lavoie à l'occasion de l'exposition *La chaleur de l'usure* à De Markten à Bruxelles (novembre 2014).

venir. C'est une surprise. La *suite continue* n'est pas homogène en d'autres termes. Elle se construit aussi par l'incapacité de dire et par le silence (une autre forme de littérature arrêtée). Mais ce silence, cette « grande invention des indiens[55] », écrit encore Le Clézio, n'est « pas passif, triste, méditatif, mais une absence de bruit, comme cela, dans tous les actes de la vie quotidienne, qui est à la fois une défense et une attaque. Les animaux sauvages ne font pas de bruit[56]. » Aussi le silence de Grand est-il un refus de théorie. Il est silence de survie, silence offensif. Il est le temps dédié à la parole suspendue, à l'instar d'une forme qui, elle aussi, s'épanouit par son expression elliptique. Le silence de la parole égale le silence de la forme.
Pour Christian Bonnefoi aussi, cette analyse du fait d'art va avec la conviction (l'expression date de 1974, comme la première version de *Réparation*), qu'il débattra par la suite au fil de ses écrits plus récents, qu'« il n'y pas de théorie de ce qui se fait ». Il y aurait « une gestualité théorique » / « une théorie gestuelle[57] ». Mais en réponse à ce « silence épais[58] » de Toni Grand, Bonnefoi fait et défait l'indicible, écrit et désécrit, va déloger la théorie par « la ruse du tableau » (Damisch) : la création avance par coups, analyses, théories et contre-coups (faits et contre-faits). L'appareil de création de Christian Bonnefoi, qui s'est avéré être une redécouverte récente à l'occasion du projet *l'Usure*[59], construit un modèle d'étude remarquable, tant il parvient à croiser les modes analytiques plastiques (*Tableaux/Machines* et *Collages*), diagrammatiques et littéraires (*Lexique*). La confrontation récente de ces deux modèles de pensée (dans l'article 2-9 et dans le cadre du projet *l'Usure*) apporte là matière à l'analyse des écologies de travail qui nous préoccupent depuis peu : elle avance les termes de nouvelles figures de la perte, du retrait et du renoncement (par l'usure, l'érosion, la soustraction et surtout la transparence) ainsi qu'une extension des expériences du montage qui caractérisent une partie du travail de ces deux artistes. Elle donne matière à notre pédagogie.

« Le diagramme est en quelque sorte ce que la peinture, dans l'épaisseur du temps, a dégagé par elle-même, pour elle-même : un événement extra-pictural qui expose quelque chose qui n'était ni prévu, ni pensé, la figure d'un mouvement tendu vers le temps exclusif du futur : ce qui n'a jamais eu lieu, sans place ni présent, cela seulement alimente le désir de peindre. »
(Christian Bonnefoi, *La Part de l'œil n°20 Ouvrir le support*, « De l'in- à l'es- en passant par l'ob- », Bruxelles, 2004/2005, p.108.)



Christian Bonnefoi, *Diagramme*, 2008, photo Camille Bonnefoi.

Christian Bonnefoi, *Eureka VIII*, 2013, peinture sur toile, 240x280 cm et *Mur Machine «Le rêve du Sans-Fond»*, 2014, collage mural, 260x410 cm, exposition *La chaleur de l'usure,* Bruxelles, 2014*.



55 Jean-Marie Le Clézio, *op. cit.*, p.34.

56 *ibidem*

57 Christian Bonnefoi, *Ecrits sur l'art,* « Collages », Bruxelles, La Part de l'œil, 1997, p.25.

58 Jean-Marie Le Clézio, *op. cit.*

59 Nous avions fait quelques études non publiées sur l'artiste aux alentours de 2001 pour encadrer le mémoire de maîtrise en arts plastiques de Catherine Robelin.

Cette pédagogie du projet accompagne nos enseignements depuis 2001 environ. Nous avions sytématisé une fois par semestre des sessions collectives de travail intitulées *Contest*, conçues comme des « micro-compétitions » dont la finalité n'était pas « la gagne », mais l'émulation par la mise en cohabitation de différente équipes de travail autour d'une même thématique. Après une phase préparatoire de plusieurs séances, les étudiants avaient une journée pour réaliser et activer leur projet. On a surtout développé ces processus à l'université de Nîmes, puis à Aix en Provence entre 2001 et 2010.
Ces sessions prirent ensuite la forme de workshops à Bordeaux.





Cracovie, dir. P. Baumann, S. Thidet, collectif, coll. Un artiste des étudiants, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, 88 pages*.

/////

Recherches mobiles

Empirisme et pédagogie du projet

D'autre part, la dimension essentielle de l'empirisme, au cœur même de l'expérience créative de Bonnefoi (oh combien parmi tant d'autres artistes), que nous défendons comme le centre méthodologique de nos travaux, suscite depuis peu une attention à l'égard de théoriciens tels que John Dewey (on avance là dans l'inconnu), car même s'il y a matière à critique, la pédagogie du projet – collectif - (extension du principe de création permanente de Filliou) tient de nos jours une place déterminante, et à plus forte raison dans notre discipline (elle nécessiterait quelques renforcements dans nos formations universitaires à l'image de son usage banalisé dans les écoles d'art).

On s'est attaché à l'étude de programmes expérimentaux de recherche particulièrement exemplaires (tels que *Collage en France*, mentionné plus haut et mené par l'Ecole d'Arts de Clermont Métropole – analyse développée dans l'article 2-9) et à la mise en œuvre de telles méthodologies de travail, au cours de différents workshops, dont le projet *Cracovie* mené en collaboration avec l'artiste Stéphane Thidet et des étudiants de master en arts plastiques. Dans le cadre du programme transdisciplinaire « L'appartenir », mené par Hélène Sorbé et Gérard Peylet (Laboratoire Clare, Université Montaigne), *Cracovie* s'est développé sur une année entre mars 2012 et juin 2013, autour d'une journée d'étude, d'un workshop, du montage d'un petit film, d'une exposition et d'une publication collective, ainsi que d'un article théorique publié en janvier 2015 (2-10). Partant de deux mobiles simples (une donnée biologique l'anastomose, et un lieu – la friche bordelaise de « Cracovie » –) ils nous auront permis d'engager une suite d'expériences basées sur le nomadisme, l'analogie au modèle végétal (anastomose), sur ses extensions philosophiques et architecturales possibles, sur le développement de projets individuels et collectifs et sur la construction d'une fiction par opération de montage.

Les formes de la recherche

Ces expériences et l'ensemble des travaux qui jalonnent cette synthèse permettent d'émettre des hypothèses sur les différentes possibilités de production théorique à partir de l'écrit, mais aussi à partir de la production artistique (images, objets, documents, etc.). Cette ouverture de la forme théorique est relayée par des dispositifs de livraison divers (livre,

workshop, exposition, film, etc.). Parmi eux, le livre constitue toujours et encore une forme particulièrement efficace parce qu'il est le lieu – ainsi l'avions-nous écrit – « où se monte une théorie visuelle qui rend obsolète le clivage entre forme plastique et forme discursive. Ce mode de recherche convoque des savoirs théoriques tout autant que plastiques (visuels, chromatiques, compositionnels, matériologiques,…) qui sollicitent l'ensemble des compétences *plastiques* propres au savoir de l'artiste. La force du dispositif vient de son absence d'originalité fondamentale (c'est un livre) et de l'extrême diversité de ses investigations selon des méthodologies qui varieront selon les enjeux de la recherche engagée[60]. »

Protocoles mobiles

On a pu observer combien la mobilité donne chair au projet. Chaque jour on s'emploie à la mettre en œuvre et nos expériences de recherche avec les étudiants participent de ces appropriations. *Cracovie* en est l'illustration matérielle : notre équipe de travail est partie d'un site spécifique qu'est la friche de Cracovie à Bordeaux pour aller investir différents lieux de travail au bord de la Méditerranée et repenser les enjeux des gestes d'art et ses implications sur le territoire qu'on investit. Destiné à construire un projet collectif avec Stéphane Thidet, autour du travail de l'artiste – la réalisation d'une fiction documentaire sur un *Cracovie* imaginé qui prend chair par les témoignages fictionnels d'un autre territoire – chaque contributeur a pu introduire dans le récit ses propres investigations plastiques. Ainsi, par exemple, le film est traversé par un objet fictionnel qui délite le récit, bel et bien bricolé, monté, par Guillaume Brossier, qu'est le Tajik, objet un peu rituel de transmission des savoirs et outil nécessaire pour produire une eau-de-vie.

« J'ai fabriqué cet objet à 18 ans. Cet objet sert à craquer le tajik. Le tajik est un fruit que l'on trouve par ici et avec la pulpe on en fait une eau-de-vie. Cette eau de vie sera bue, partagée aux 18 ans de mon fils. C'est une tradition, ici, qui remonte au bas Moyen Âge. Quand mon fils aura 18 ans, il y aura donc le partage de cette eau-de-vie de tajik et il se mettra alors lui- même à fabriquer son propre craqueur de tajik. Le tajik pousse en haut des collines. Il y a plusieurs collines qui entourent le pays. Le pays est une vaste cuvette et ces collines encerclent cette cuvette où sont répartis tous nos villages et le tajik pousse en terrain humide au bas de ces collines. Le tajik c'est le fruit, mais ça c'est le craqueur de tajik ; il sert à craquer l'écorce du tajik pour en récupérer la pulpe. En général c'est le grand-père de la famille qui montre les premiers arbres à tajik à ses petits-enfants, etc. Il ne faut pas se tromper car il y a des espèces qui ressemblent fort au tajik mais qui n'en sont pas, qui peuvent se révéler assez nocives. En général, sur le vrai craqueur de tajik traditionnel, on y trouve des moulures, il est assez sculpté, c'est un objet que le père de famille met beaucoup de temps à construire. Mais celui-ci a été fait beaucoup plus sommairement. Chaque génération crée son propre craqueur de tajik évidemment. Celui-là peut-être va rejoindre le musée du tajik.»
(extrait du film *Cracovie*, transcrit dans l'ouvrage éponyme, p.77). Le récit construit par Guillaume Brossier fut joué par Michel Imbert, écrivain vivant à Calvisson.

L'anastomose désigne un phénomène de fusion racinaire.

Montage et fiction

Ces expériences récentes se sont employées à analyser la relation dynamique entre montage, déplacement et fiction. Si la fiction traverse plusieurs de nos travaux (le mensonge fait art) (articles 2-7, 2-8, 2-9 et 2-10 en particulier, *LLH* ou *Cancer vidéo*), elle s'avère être une extension du montage. Le montage serait une opération fondamentale de la recherche parce qu'il *fait voir*. Godard *invente* le cinéma par montage comme le cinéma a inventé le

60 Nous reprenons ici les termes de la conclusion de notre article « "je ne sais pas ce que c'est", mouvement, détournement, montage », 2-9.



Image de *Cracovie*, le Tajik et Jacques Gillet.

«
Il y aurait dans la forme politique du montage employé dans *Collages en France* la volonté manifeste (et en un sens historiquement parfaitement inscrite) de faire acte de recherche par le geste plastique au point d'absorber ce qui pourrait relever de la théorie du projet au cœur même de l'atlas (dans la puissante lignée d'une théorie visuelle warburgienne et de celle du Bauhaus). L'acquisition du savoir et l'invention (la recherche) passeraient par un effet de remake, par la répétition fondamentale du geste d'apprentissage (refaire et non décrire). Apprendre le montage de Godard, c'est voir ce qu'on met entre les deux bouts du film pour créer une nouvelle distance entre eux. C'est en ce sens, que cette forme de recherche est, par définition, profondément politique.
»
(extrait de l'article 2-9 : « Je ne sais pas ce que c'est », mouvement détournement, montage).



Détail de *Collages en France*, Collectif, Publications de l'ESACM, Clermont-Ferrand, novembre 2013.

montage. « L'histoire du cinéma sur laquelle je travaille sera plutôt celle de la découverte d'un continent inconnu et ce continent c'est le montage[61]. »
Didi-Huberman a montré, dans le volume 1 de *Quand les images prennent position*, combien le montage est la procédure incarnée de la modernité parce qu'elle opère par disposition et *dysposition* (cf article 2-9) : le montage est un geste de position et de mise à distance des parties, des images et des formes, des pensées et des concepts. Le montage crée la distance, et ses implications sur une méthodologie des objets libres s'avèrent particulièrement fructueuses tant il emporte avec lui l'idée qu'avant même le façonnage, la prise de vue ou la construction, voir et placer, prendre et déplacer constituent le moteur fondamental de la mobilité (cf. *LLH*). Le montage est un geste politique. Retour à la source, *Readymades* – renversés – et *Groupe mobiles* contiennent déjà l'expérience du montage. Monter c'est *inventer*, parfois ça marche, parfois ça ne marche pas. Monter permet aux objets de prendre vie, de se douer de pensée, d'errer, de s'ajuster, d'aller en quête du geste parfait. Monter c'est disposer l'ensemble des composants, approximativement, mais aussi précisément que possible pour faire en sorte que l'objet dessine la courbe optimale qui lui permet d'atteindre son objectif : petit retour sur la planche de BD qui se trouve en exergue de cette synthèse, la boule du bilboquet et sa tige doivent s'épouser parfaitement. Sport d'adresse et mécanique de précision.
Parfois ça marche, parfois ça ne marche pas.
La machine, comme douée de pensée, à une vie. Elle se démonte toute seule, échec mécanique et pessimisme cérébral.
Qu'on ne s'y trompe pas, « Y'a un cerveau là-dedans » dit Gaston Lagaffe.

Objets mobiles et pauvreté

« Les indiens ne veulent pas de la spécialisation, parce qu'elle entraîne la supériorité[62]. »
Les objets ont des vies. La pensée des objets libres interroge la nécessité même de la spécialisation. Sa conception entend une opérabilité élargie (un couteau suisse) dont le principal défaut reste son efficacité parfois approximative (pas toujours facile de couper un arbre avec un couteau suisse…), et sa qualité déterminante, celle d'une plus grande autonomie

61 Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Paris, Cahier du cinéma, 1998 (1985), pp.414-415.

62 Jean-Marie Le Clézio, *op. cit.*, p.45.

de survie (avec un couteau suisse, on peut couper du poisson, recoudre un vêtement, tailler une branche, percer un trou…). L'écologie des objets libres ouvre par conséquent aussi le vaste programme des conditions de survie d'une pensée créative, là où elle se dilue, se dissout, là où loin des marchés elle n'existe presque plus, car absorbée par une *pensée plastique universelle*.

En s'immergeant dans l'univers des sciences ou dans tout autre domaine de la vie, on peut être perdu pour l'art – c'est un peu le syndrôme de Bartleby – mais surtout on s'enrichit de l'art des formes et des méthodes libérées des contraintes parfois réglementées de la création. En ce sens si notre attention pour la science observe avec suspicion les analogies et les métaphores, elle avance, pour nos travaux à venir, quelques modèles politiques de pensée (le CERN est l'un de ces modèles sur lesquels nous souhaitons travailler).

Ce parcours à la fois touffu et lapidaire, qui saute délibérément sans préavis du *nous* au *on* en passant par le *je*, aura tenté de défendre le crédit hypothétique d'une pensée libre ; j'ai conscience de sa fragilité, car la pensée se construit sur la base d'une analyse de formes dispersées, opaques, ombreuses, instables et souvent pauvres. J'aurai honnêtement tenté de ne pas éviter les problèmes que je rencontre chaque jour et de les exposer aussi simplement que possible. Le lecteur pourra me reprocher cet excès de simplification et la fragilité de la philosophie que j'y déploie. Pourtant, c'est ainsi que j'entends la défendre, avec ses qualités, ce qu'elle apporte et avec ses manques et sa valeur de programme. Je n'ai pas peur d'écrire qu'indépendamment de toute convention académique, cette synthèse me permet de penser qu'il me reste maintenant à déployer un programme intellectuel beaucoup plus engagé et radical que ce que j'ai conduit au cours de ces dernières années.

Sans titre (objet libre), 2014, cèdre, 39,5x45x38 cm*.



TRAVAUX

OBJETS PLASTIQUES

CJ

5

OBJETS PLASTIQUES
Catalogue (presque) raisonné

1995 - 2015

À un moment donné, le poids intellectuel des formes qu'on a pu produire n'est pas à l'image de leur impact visuel. La chronologie de ce catalogue (presque) raisonné déforme ainsi la perception de ce qui, à ce jour, importe le plus : la réduction progressive de la présence matérielle des objets, leur réemploi, leur caractère éphémère et mobile.
Ainsi de nombreuses pièces qui figurent dans cet inventaire et qui, quantitativement, prennent une place importante, n'existent plus car elles furent détruites délibérément ou disséminées.
Leur trace affirme toutefois combien ces objets-là sont aussi responsables de ce qu'on sait actuellement des enjeux de la matière et des gestes qui les accompagnent. On est tout ça et on le restitue ici de manière subjective mais systématique, appâté par les attentions du moment. Ne figure pas dans cet inventaire de façon exhaustive la quantité non négligeable de carnets de travail (dessins, notes, montages, photographies).

Entre 1995 et 2005, on a produit beaucoup d'objets, entre 2005 et 2015, délibérément beaucoup moins. Penser qu'on n'en produira plus du tout paraît bien difficile; il s'agit alors de bien choisir leur place.

Sans titre

1995

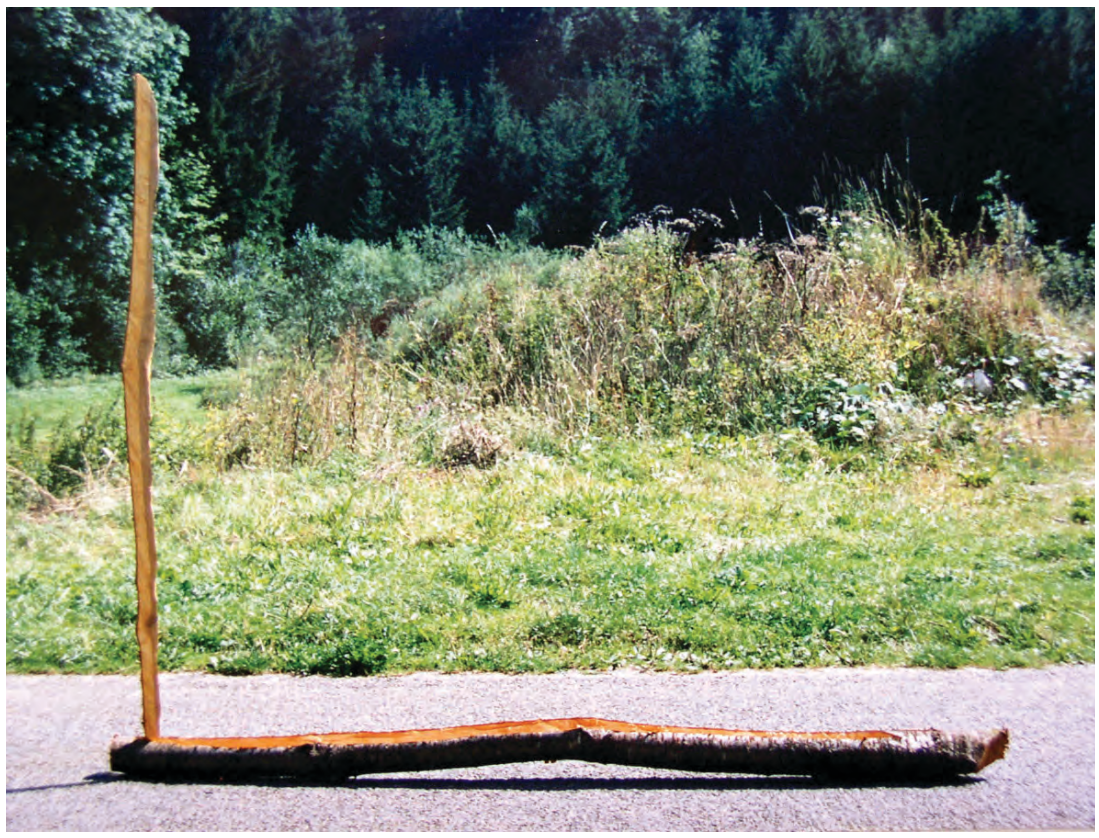
L'embarcation, comme objet et comme image symbolique d'un cheminement réel ou abstrait, fut soumise pendant un an à une série d'expérimentations sur des facteurs simples : le dehors et le dedans, la traversée, le plein et le vide, le solide et le liquide et, plus largement, la relation aux matériaux et à leurs différents états. Rétrospectivement, il m'apparaît que l'indicible présent dans ces propositions plastiques est plus efficace que toute entreprise de verbalisation, parce que ces différents objets, paradoxalement, possèdent tous une simplicité didactique qui se suffit à elle-même.



Creux du corps n°2
5-6/09/1995
bois d'épicéa, 184x68x54 cm



Creux du corps n°1
5-6/09/1995
bois d'épicéa, 147x55x33 cm





Contenant/contenu
27/02/1995
bois de merisier, 192x241x16 cm

Trajet
24/02/1995
bois de prunier, 233x12x8 cm



Coupe (premier état)
3/3/1995
bois d'épicéa, 46x97x46 cm



Coupe (dernier état)
03/1995
bois d'épicéa, 46x97x46 cm



Flèche
03/1995
bois de peuplier calciné, 311x18x18 cm









(objet)
22-23/07/1995
Deux éléments en sapin de 11 mètres de long, clairière de la galerie la Charbonnière, Saint-Laurent-en-Grandvaux.



Petites lames
03/1995
bois de hêtre, 6,5x44x4,5 cm; 8,5x43x4 cm; 6,5x44x3 cm; 8x43x4,5 cm
(image mémoire car image perdue)





(Objet)
21-22/05/1995
bois d'épicéa, deux éléments, 255x31x39 cm
et 251x29x37 cm
(à droite)

D'un pôle à l'autre II
17/02/1995
bois de sapin et hêtre, verre (casting)
et terre (raku), 9x434x9 cm
(en arrière-plan)







D'un pôle à l'autre I

16/02/195
bois de merisier et prunier et deux pièces de
verre (casting), 25x237x13 cm

Poussée d'Archimède (dernier état)
avril 1995
bois d'épicéa, 254x28x13 cm



(objet)
01/06/1995
bois d'épicéa, deux éléments 230x24x27 cm
et 228x24x27 cm







Vues de l'exposition à la galerie la
Charbonnière, Saint-Laurent-en-
Grandvaux, août et septembre 1995.

Matrice (état intermédiaire)
juillet 1995
plâtre sur bois, 15x60x50 cm





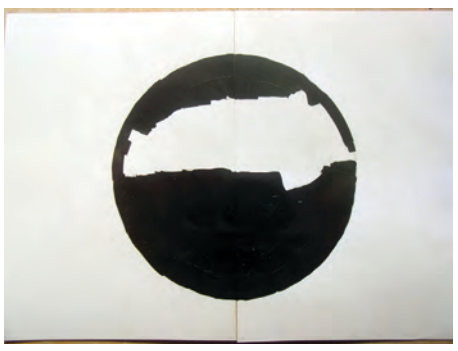


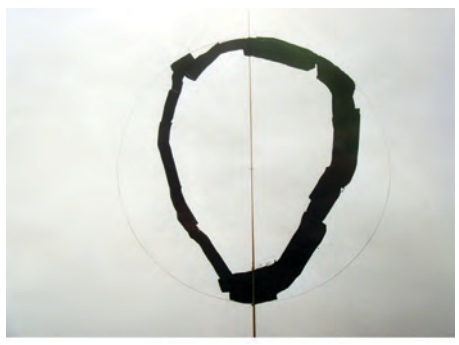
(Objet) Issu de la matrice I
9-10-24/08/1995
verre (casting) éclaté sur bois, 16x53x53 cm

(Objet) Issu de la matrice II
9-10-24/08/1995
verre (casting) éclaté et plâtre sur bois,
18x127x53 cm



(objet)
printemps 1995
verre (casting), 1,5x40x2,5 cm





Desseins
printemps 1995
24 dessins, acrylique sur papier pour les 19 premiers et pâte bitumée pour les 5 derniers, 100x140 cm



Coupe n°2
juin-juillet 1995
terre (raku), 46x46x25 cm



Coupe n°3
juin-juillet 1995
terre (raku), 50x46x15 cm



Coupe n°4
juin-juillet 1995
terre (raku), 49x46x18 cm



Coupe n°1
mai 1995
terre (raku), 38x37x37 cm





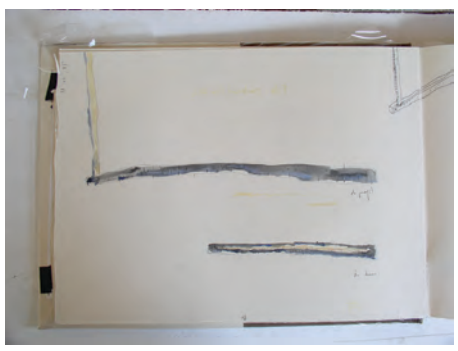




(Objet)
03/1995
verre (casting), deux éléments de 6x11,5x5,5 cm

(Objet)
printemps 1995
verre (casting), 7x30x8 cm

(Objet)
février et avril 1995
verre (casting) et terre (raku), 9x34x8 cm



Carnet
1995

Fragments

1995 - 1997

Ces objets sont nés d'une dérive de matériau. J'ai cherché à utiliser un substitut au verre, que j'avais travaillé un peu avant, moins contraignant et moins onéreux. Très vite le corps – et là c'est véritablement un travail de sculpture – s'est imposé comme le référent d'un jeu plastique (monter et démonter) où la fragmentation par la découpe et l'entaille a bousculé la lisibilité. J'ai pensé assez vite à cette idée de voisinage que l'on retrouvera plus tard. L'objet présente des analogies formelles à des corps qu'on ne peut qu'approximativement qualifier, parce qu'il est aussi l'outil qui prolonge les facultés de faire et d'imagination de l'humain. Il partage une part d'animalité qui s'impose dans l'angle mort de la raison. Il possède la proximité formelle des chairs. Dissections.

Baby hole
décembre 1995
paraffine, 6,5x24,5x8,5 cm





No sex last night
20/01/1996
paraffine, 28x13,5x5,5 cm



sans titre
19/01/1996
paraffine, 33x30x12,5 cm



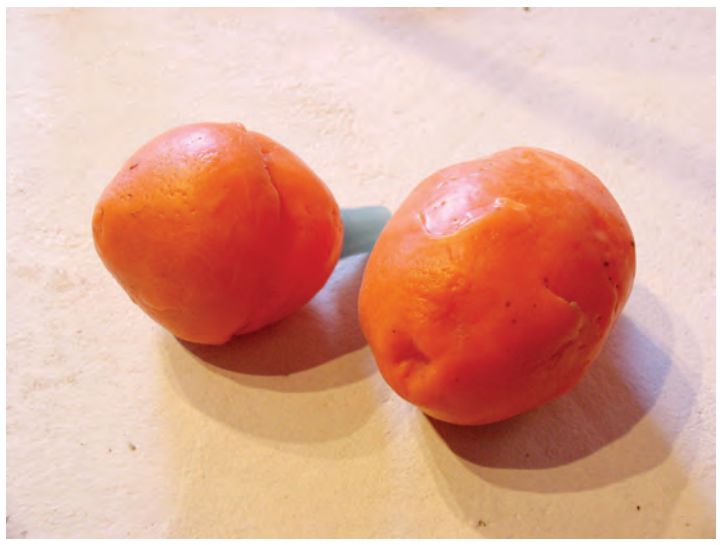
Monterchi 1
février 1996
paraffine, diamètre
35x7 cm

Passion
janvier 1996
paraffine, 12x23x4 cm



Monterchi # 1996-2003

Monterchi est une série transversale. Episodiquement, pendant quelques années, j'ai expérimenté des rapprochements avec *La Madone del Parto* de Piero Della Francesca. J'ai aperçu un jour dans un film cette vierge de l'enfantement encadrée de deux anges et protégée dans une tente capitonnée de vair. Touché par la modestie de son port, l'austérité structurelle et son chromatisme pondéré, j'ai entrepris irrégulièrement de produire des objets qui, soumis aux orientations du moment (paraffines, plans, etc.), imaginent un instant quelque proximité avec la fresque de Monterchi. Chaque proposition est accompagnée d'un court texte. Ce genre d'entreprise à la narration distendue s'adresse souvent à un public restreint. J'ai réalisé récemment, avec un peu de déception, l'attention fréquente apportée à cette Madone : miroir de nos intimités. Mince espace une fois de plus.



Monterchi 2 (version I)
21/02/1996
paraffine, 8x13,5x8 cm et 8x13,5x8 cm



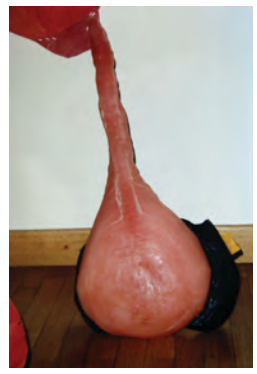
Monterchi 2 (version II)
avril 1996
paraffine





Le dixième de soi
décembre 1996, janvier et juillet 1997
paraffine, bois, acrylique sur toile marouflée sur bois, 60x146x45 cm
(premier et dernier état)

sans titre
février 1996
paraffine, 63,5x32x22 cm





Saint-Emilion
avril 1996
paraffine



sans titre (fragment de)
10 avril 1996
paraffine



Chiara jaune
08/05/1996
paraffine, 14,5x30,5x23 cm



Monterchi 4
juillet et août 1997
paraffine, toile paraffinée, rivets et matière plastique, 29x107x92 cm et 6x97x5 cm





Rodalquilar orange
06/08/1997
paraffine, 12x24x14 cm

Rodalquilar noir
06/08/1997
paraffine, 13x23x15 cm



sans titre
02/06/1996
paraffine, contreplaqué, métal et toile paraffinée

Corps à part
juillet 1997
paraffine, 17,5x27x11 cm



Entre-deux
juillet 1997
paraffine, 12x19,5x20 cm





Dedans le cœur
juin 1996
paraffine, contreplaqué, toile paraffinée et métal



sans titre
juillet 1997
paraffine, 6,5x8x5 cm



sans titre
juillet 1997
paraffine, 7,5x19x10 cm



Perdre connaissance n°2
juillet 1997
paraffine, 12x19x19 cm



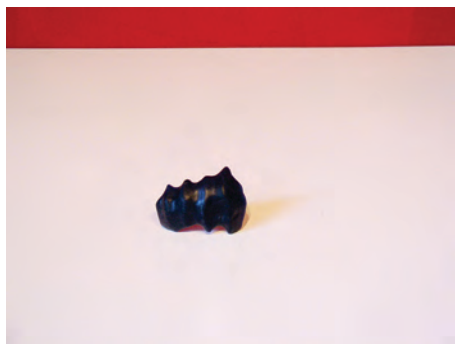
Perdre connaissance n°1
juillet 1997
paraffine, 13x26x9 cm et 9,5x13,5x11 cm



Ce par quoi la vie passe n°1
juillet 1997
paraffine, 12,5x25,5x15 cm



Ce par quoi la vie passe n°2
juillet 1997
paraffine, 12x19x14 cm



Ce par quoi la vie passe n°3
24/08/1997
paraffine, 5,5x8,5x2 cm



Ce par quoi la vie passe n°4
24/08/1997
paraffine, 12x26x10,5 cm

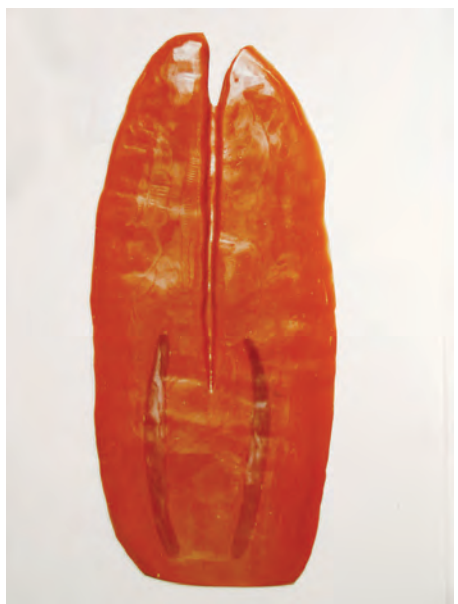


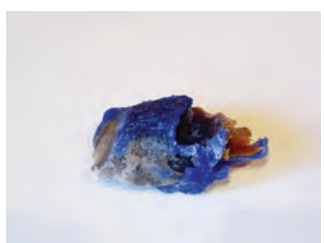
Monterchi 5
7-8-18/08/1997
paraffine, 26x31x30 cm

sans titre
18-18/08/1997
paraffine, 80x36x5 cm



Pour préserver le poids de l'air
7-8-18-19/08/1997
paraffine, 90x35x14 cm





Fragment
juillet 1997
paraffine



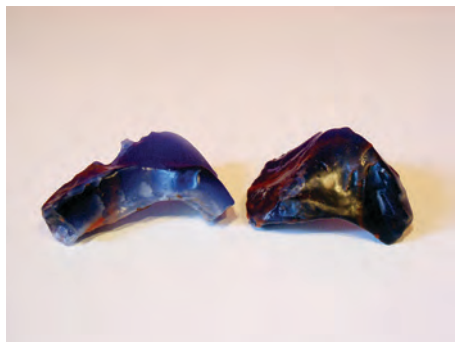
sans titre
juillet 1997
paraffine, série d'objets



Le volume de trop
juin 1997
paraffine



sans titre
août 1997
paraffine, 7x6x3,5 cm



Perdre connaissance n°3
juillet 1997
paraffine, 6x13,5x7 cm et 6,5x15x9,5 cm



sans titre
juillet 1997
paraffine



sans titre
juillet 1997
paraffine



sans titre (issu du poids de l'air)
juillet 1997 et juillet 2003
paraffine



sans titre (issu du poids de l'air)
juillet 1997 et juillet 2003
paraffine



sans titre (issu du poids de l'air)
juillet 1997 et juillet 2003
paraffine

Planches anatomiques

1996 - 1997

Cette série, comme celle des paraffines, m'a beaucoup plu par son immersion dans le matériau. Tremper des toiles de lin dans des bains de paraffine colorés et bouillants relève de la teinture et exige un bonne exécution. Les toiles doivent être étalées rapidement sur une plaque avant refroidissement. On se brûle toujours les mains et on se tapisse les poumons de vapeurs paraffinées. Le découpage dans ces feuilles de tissu, leur assemblage et leur suspension permet de jouer sur ces passages multiples d'une dimension à l'autre, sur lesquels je reviendrai avec les plans. Ce sont la plupart du temps des anatomies plates (dessins dans l'espace) ou des fruits plats à la sensualité effeuillée. Ces objets pliables rassemblés tiennent presque tous dans une valise, ce qui facilita à l'époque leurs transports mutiples du Jura, de Toulouse à Strasbourg.

Chiara bleue
29/03/1996
toile paraffinée agrafée, 187x84x23 cm



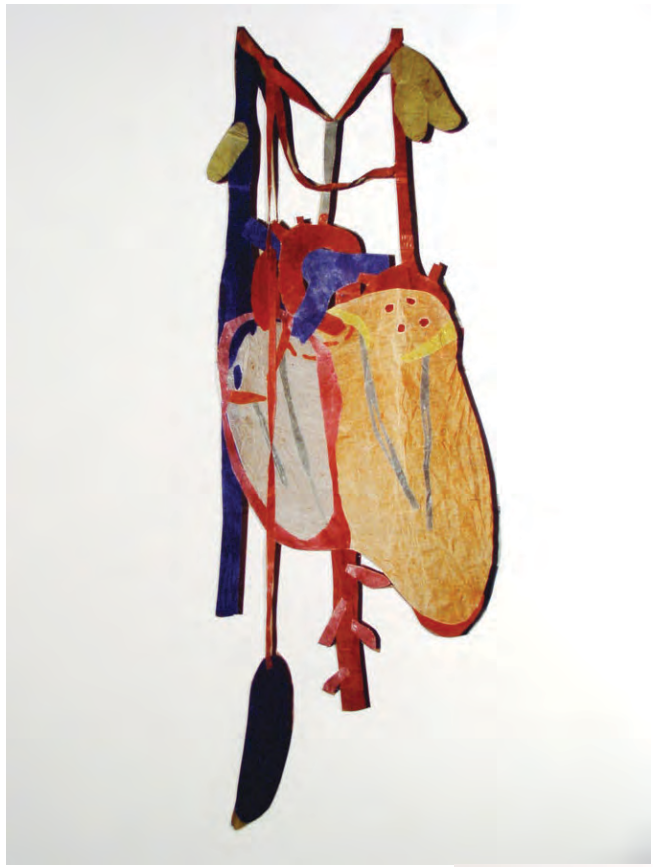


Exposition, Galerie du Faisant, Oriel, 1996, avec Gilles Fritsch et Christophe Baudson (groupe La Colonie), Strasbourg.

Feuilles vierges
22/11/1996
toile paraffinée rivetée



Anatomie 02 (fruit du corps)
30/04/1996
toile paraffinée agrafée, 220x72x15 cm





sans titre
14/11/1996
toile paraffinée rivetée, env.60x40x4 cm



Perdre la vie
22/11/1996
toile paraffinée rivetée, env.220x65x5 cm





À effeuiller
22/11/1996
toile paraffinée rivetée, 105x4x9 cm

Entr-ouvert
03/06/1996
toile paraffinée rivetée et agrafée, 215x29x12 cm



sans titre
juillet 1997 (château de Frontenay - Jura)
5 toiles de tissus cousus



Carnet 18
1996
écrits et dessins



Carnet 17
1996
écrits, dessins et photographies



Monterchi n°3
15-16/11/1996
toile paraffinée rivetée, 256x166x2 cm





Série de fruits plats (petits pois, cerise, etc.)
mars 1996
toile paraffinée agrafée, dimensions variables
(deux parmi d'autres)



Monterchi 5
avril 1997
toile paraffinée rivetée et feutre,
150x110x7 cm



Danae's fruits
29/03/1996
toile parafinnée agrafée, 188x103x16 cm

De fleur à fruit
29/04/1996
toile paraffinée agrafée, 238x105x5 cm



Figue ouverte
29/03/1996
toile paraffinée agrafée, 211x48x21 cm



Fertilité (grande grappe) et Aubergine
02/04/1996
toile paraffinée agrafée, 216x27xenv.20 cm
04/1996
toile paraffinée agrafée, 176x32x4 cm



sans titre
juillet 1997
toile paraffinée cousue



Usures capitales

1997 - 1999

Je pense souvent que chaque phase de mon travail n'est jamais vraiment à sa place. Insatisfaction motrice la plupart du temps, mais parfois décourageante. Ces différents objets en plastique furent pour moi une expérience artistique difficile à la limite du renoncement. J'ai trouvé une forme de réponse en travaillant sur le mythe de Méduse. La création est aussi une entreprise stratégique de contournement de la cible, par le regard et par le déplacement dans l'espace. J'ai donc accepté de laisser proliférer une forme capitale aux excroissances proliférantes pour que puisse se faire l'expérience d'une création qui s'oublie dans le labeur et la séduction chromatique. Ce plastique est un matériau ingrat, séduisant et repoussant. Ce sont des objets à garder dans un sac, parce qu'ils ont quelque chose de répugnant, de visqueux et de parfaitement impénétrable ; sans transparence.

Avec le temps, j'ai finalement, par le recul pris sur ces objets et par l'étude plus précise du travail de Peter Soriano, retrouvé, à mon sens, une certaine justesse perceptive difficile à saisir. C'est peut-être aussi le passage par l'analyse de l'abject chez Kippenberger et un rapport qui se rapprocherait plus du dégoût à l'égard de certains dessins de Brancusi qui justifie ce regain d'attention. Le travail du plastique, comme celui de la paraffine, comme encore auparavant celui du verre, fut une expérience de la chaleur, passant du très chaud (60°C) de la pâte fondue dans l'eau bouillante au très froid d'un jet d'eau pour figer la matière.

Peu à peu avec le temps, ce plastique perd de son élasticité et devient cassant comme le verre. La pérennité garantie par le fabriquant s'est avérée fallacieuse. Jour après jour ces sculptures se fendent ou se brisent au moindre choc et elles se délitent par l'effet d'une pétrification inattendue.

Durant l'été 2008 j'ai définitivement détruit presque l'intégralité de cette série.



Hypothèse capitale (premier objet de plastique)
octobre1997
plastique
quelques centimètres

Le pouce de mon père
27/12/1997
plastique, 24x32x23 cm

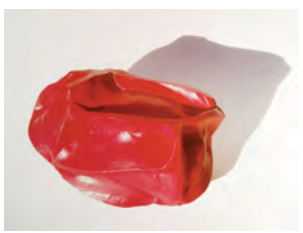
Supposition d'existence
26/12/1997
plastique

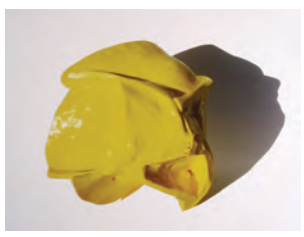
Supposition d'existence 2
07/01/1998
plastique

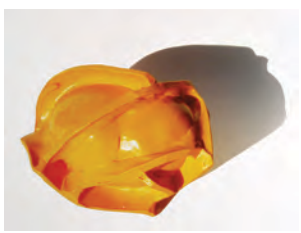














Approximation IV
13/01/1998
plastique, 11x19x11 cm

Approximation III
13/01/1998
plastique, 14x19x16 cm

Approximation II
12/01/1998
plastique, 11x17x12 cm

Approximation I
07-10-11/01/1998
plastique, 34x55x45 cm



Etre enclin à savoir
25-26/01/1998
plastique, 52x70x14 cm









Sans origine
12-13/02/1998
plastique, 31x81x82 cm



Etre encin à savoir II
27-28/01/1998
plastique, 29x60x11 cm



Prothèse?
mars 1998
plastique, 59x122x78 cm
(image mémoire)

sans titre
11/01/1998
plastique (document mémoire)



Peu importe
14-15/02/1998
plastique, 43x16x15 cm

Sans illusion
18/01/1998
plastique, 57x64x52 cm

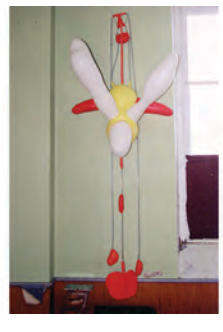


Perte de conscience
23-24-25/02/1998
plastique et toile paraffinée, 88x63x22 cm

Prendre au passage
14-15-17/01/1998
plastique, 178x25x25 cm

Conscience absente (trophée I)
16-17-18/07/1998
plastique





Trophée 2
juillet 1998
plastique, 240x55x7 cm

Méduse 23
27/03/1999
plastique, 54x108x55 cm

Méduse 10
octobre 1998
plastique, 9x14x9 cm

Méduse 7
octobre 1998
plastique, 19x27x30 cm

Méduse 5
octobre 1998
plastique, 19x39x38 cm

Méduse 13
octobre 1998
plastique, 16x22x14 cm

Méduse 22
24/03/1999
plastique, 59x107x77 cm

Méduse 9
octobre 1998
plastique, 24x25x22 cm

Méduse 6
octobre 1998
plastique, 15x44x19 cm

Méduse 4
octobre 1998
plastique, 12x19x13 cm

Méduse 12
octobre 1998
plastique, 12x11x9 cm

Méduse 3
octobre 1998
plastique, 80x70x70 cm

Méduse 2
octobre 1998
plastique, 34x95x44 cm

Méduse
octobre 1998
plastique

Méduse
octobre 1998
plastique

Méduse 8
octobre 1998
plastique, 14x22x13 cm

Méduse 16
octobre 1998
plastique, 17x29x34 cm

Méduse 21
10/03/1999
plastique, 72x94x71 cm

Méduse 14
octobre 1998
plastique, 29x12x10 cm

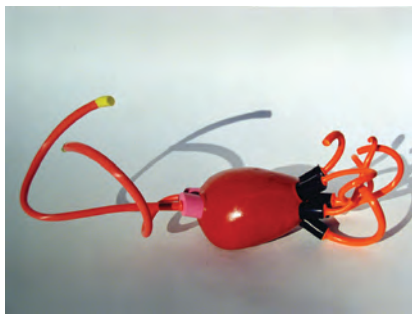
Méduse 18
25/10/1998
plastique, 41x15x13 cm

Méduse 19
12-12/11/1998
plastique, 106x153x128 cm



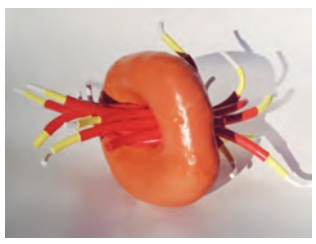








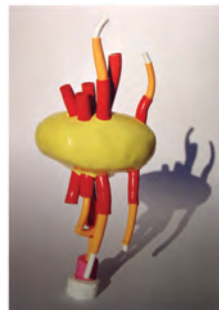


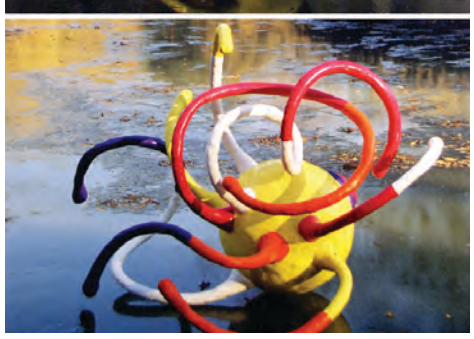










Méduse 15
octobre 1998
plastique, 17x34x11 cm

Méduse 1
septembre 1998
plastique, 35x55x31 cm

Méduse 11
octobre 1998
plastique, 5x10x10 cm

Méduse 17
octobre 1998
plastique, 15x23x18 cm











Cœur
octobre 1998
plastique, 17x26x23 cm

Portrait Méduse de Richard Deacon
06/03/1999
plastique, 66x27x24 cm

Portrait Méduse de Piero Della Francesca (II)
20/03/1999
plastique, 55x27x23 cm

Portrait Méduse de Michel Foucault
16-17/01/1999
plastique, 30x22x26 cm

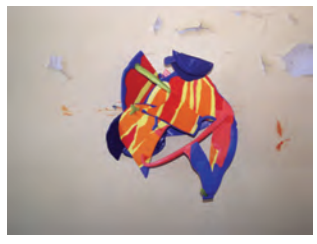
Autoportrait en Méduse
21/10/1998
plastique, 23x33x29 cm



sans titre
juillet 1998
plastique



sans titre
21/07/1998
plastique



sans titre
juillet 1998
plastique











3 Mains
02-03/11/1998
plastique, 35x19x8 cm, 21x17x9 cm, 34x18x8 cm

L'Equilibriste
(commande privée pour l'entreprise SMOBY)
août 1998
plastique, 230x118x89 cm

Esquisse préparatoire pour l'équilibriste
25/03/1998
plastique, hauteur 35 cm env.











Attaque à main 2 et 3
04/11/1998
plastique, 24x14x7 cm et 18x20x9 cm

Attaque à main 1 et 5
04/11/1998
plastique, 20x15x8 cm et 19x15x15 cm

Grande attaque à main
24-26-27-28/02/1999
plastique, 215x150x67 cm



Pouce
1998
photographie encadrée



Trophée 3
terminée le 25/10/1998
plastique, 22x112x41 cm

Plans 0

1997 - 2000

Ils ne constituent pas vraiment une série construite intentionnellement. Le découpage, le collage et l'assemblage déterminent un processus de travail commun dont les finalités restent liées à ce report de lisibilité explicite déjà abordé. Report de lisibilité à comprendre comme une mise à distance de ce que nous connaissons ; recherche d'une certaine forme de voisinage (iconique, formel et culturel). Ils portent les données structurelles essentielles des séries qui suivront : mixité, découpe, ambiguïté spatiale, assemblage, fonctionnalité, prolifération, plaisir de faire et de voir ...
Les cinq tirages contrecollés sur aluminium résultent d'un processus issu d'une série de petits collages de photographies argentiques faites au minilux (découpées et recomposées), ensuite scannés, retouchés, shootés sur diapositive argentique puis tirés sur papier photo. Après cela, j'ai définitivement systématisé l'emploi d'un appareil photo numérique.



A-jon-se/-ction 1 (mémoire blanche)
mars 1998
tirage superbrillant sur aluminium,
120x65x2,6 cm

A-jon-se/-ction 4 (cramoisi)
mars 1998
tirage superbrillant sur aluminium,
90x73x2,6 cm



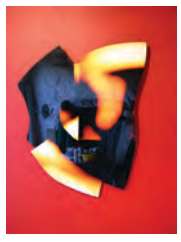
A-jon-se/-ction 3 (sculpture)
mars 1998
tirage superbrillant sur aluminium,
160x100x2,6 cm
(deux états)



A-jon-se/-ction 2 (jaune)
mars 1998
tirage superbrillant sur aluminium,
150x104x2,6 cm







A-jon-se/-ction 5 (entre autre)
mars 1998
tirage superbrillant sur aluminium,
70x66x2,6 cm

Carnet 20
1997
photocollages
(5 de ceux-ci furent exploités
pour A-jon-se/-ction).

















Maquette 1 à 4
05/12/2000
papier gouaché et carton

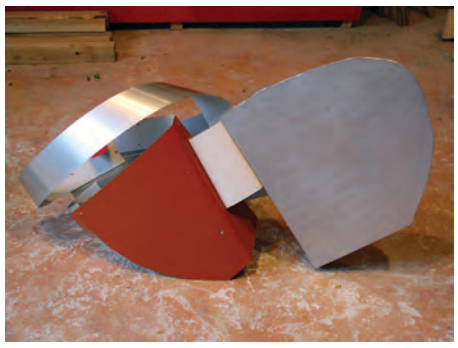
sans titre
11/11/2000
aluminium laqué et rivets pop

sans titre
12/11/2000
aluminium laqué et rivets pop

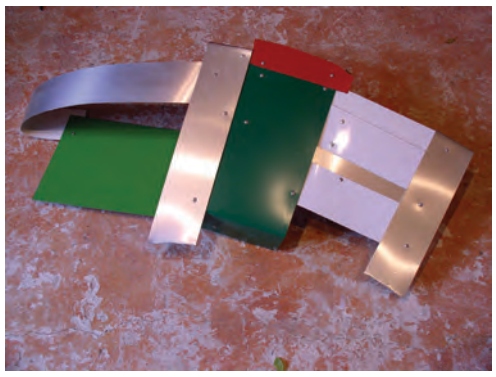
sans titre
10-11-12/11/2000
aluminium laqué, plastique modelé et rivets pop

sans titre
10-11/11/2000
aluminium laqué et rivets pop









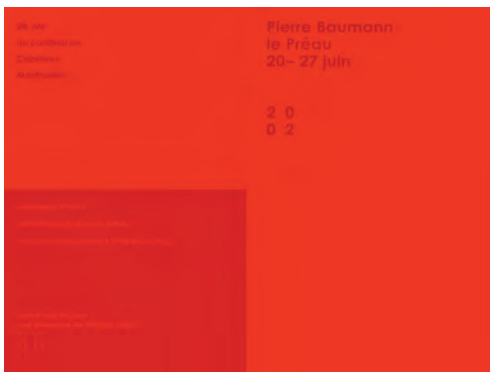
Plans _1

2001 - 2002

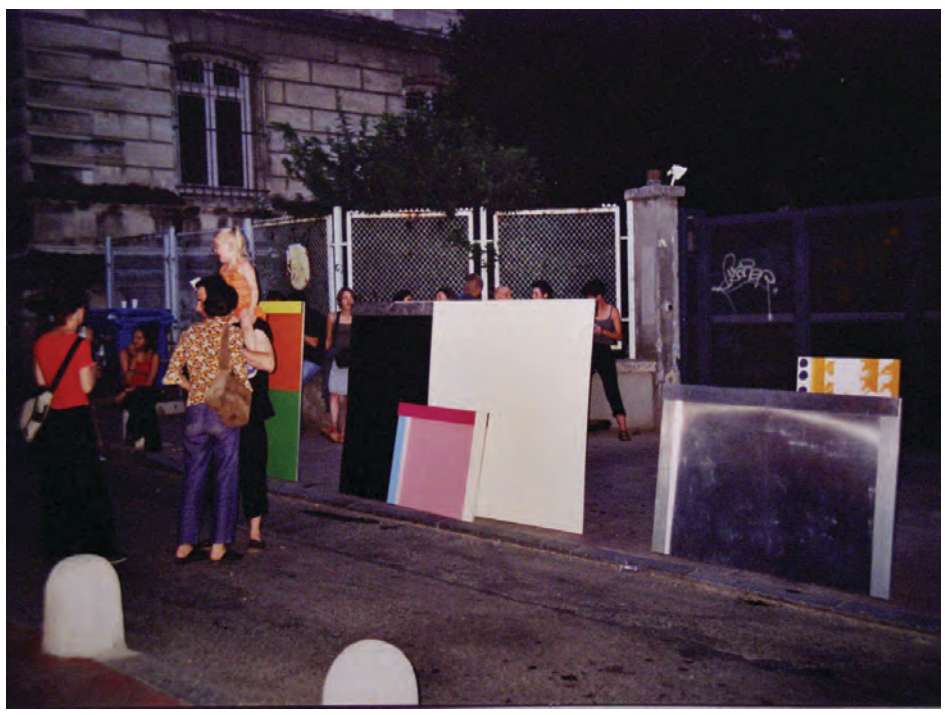
Démarche simple. Cette série interroge le rôle des influences. La contemplation de quelques pièces d'Imi Knœbel et la satisfaction qu'elles m'apportèrent me laissèrent penser qu'un exercice sur la couleur, le plan et la structure dans une relation non pas à la peinture, mais à l'objet et à l'action, présentent des formes pérennes réactualisées où les voisinages acceptés contribuent à l'étude de ces proximités. Le plan monochrome accuse l'espace pictural de son trop grand assujettissement à la représentation et donne un accès à la couleur sensibilisée, à la faiblesse de son épaisseur. L'étalement de la peinture est une activité aux dimensions démultipliées.

Dans le même temps, tout au long de la réalisation de ces pièces, j'ai consigné mes observations dans un journal (voir p.388).

Ayant tout à fait conscience de la proximité de certaines pièces avec celles de Knœbel (et par d'autres aspects de Blinky Palermo), à la différence du travail sur les *Colonnes sans fin*, ce rapprochement est à lire comme une citation, qui bien vite se met à distance conceptuellement et formellement.



Exposition Galerie du Préau, Montpellier, juin 2002 - commissariat Jean-François Desserre.



2002-Plans-1-00
Plan 0
150x100x3,7 cm
9 11 2001
aluminium





2002-Plans-1-00/15



2002-Plans-1-01
Plan 1
150x100x3,7 cm
09 11 2001
24 11 2001
25 11 2001
02 12 2001
03 12 2001
05 03 2002
16 03 2002
17 03 2002
19 03 2002
23 03 2002
aluminium et acrylique



2002-Plans-1-02
Plan 2
150x100x3,7 cm
17 11 2001
aluminium et acrylique



2002-Plans-1-03
Plan 3
150x100x3,7 cm
17 11 2001
aluminium et acrylique



2002-Plans-1-04
Plan 4
150x100x3,7 cm
18 11 2001
aluminium et acrylique



2002-Plans-1-04/01/15



2002-Plans-1-14/3

2002-Plans-1-05
Plan 5
150x100x3,7 cm
18 11 2001
aluminium et acrylique

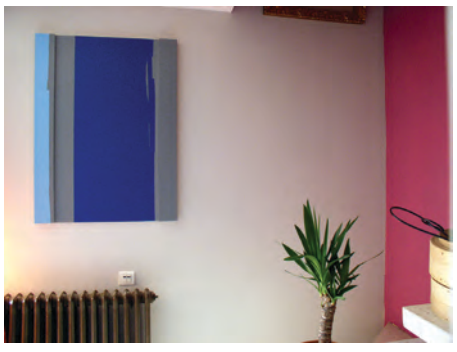


2002-Plans-1-06
Plan 6
150x100x3,7 cm
18 11 2001
aluminium et acrylique



2002-Plans-1-06/01/15





2002-Plans-1-07
Plan 7
100x75x3,7 cm
24 11 2001
03 12 2001
15 12 2001
aluminium et acrylique



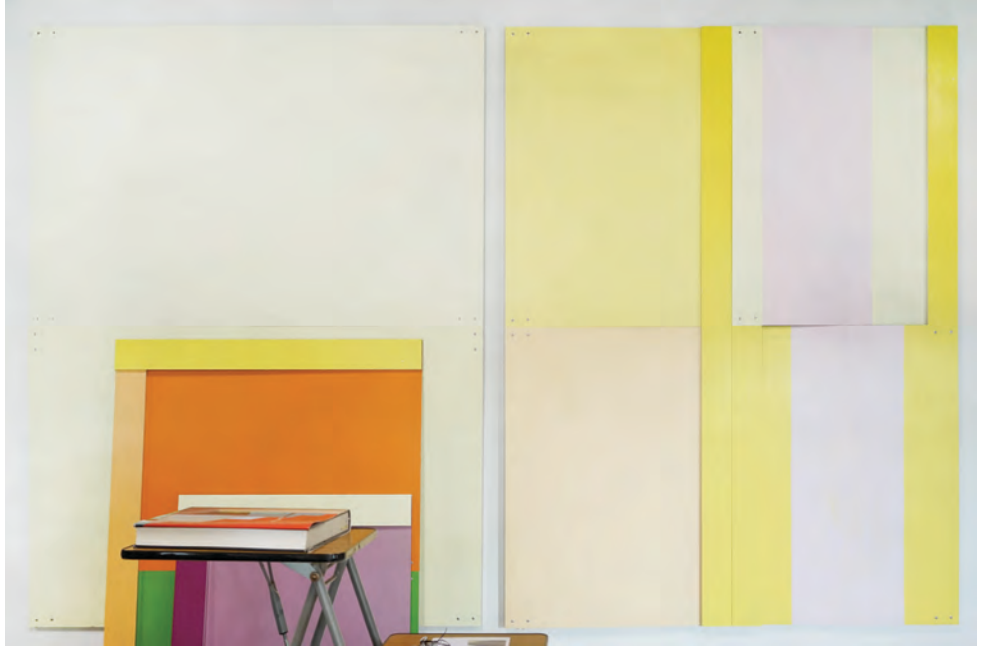
2002-Plans-1-08
Plan 8
100x75x3,7 cm
03 12 2001
09 12 2001
15 12 2001
aluminium et acrylique



2002-Plans-1-10
Plan 10
200x150x3,7 cm
26 12 2001
04 01 2002
aluminium et acrylique



2002-Plans-1-12
Plan 12
100x300x3,7 cm
15 09 2001
25 12 2001
04 01 2002
05 01 2002
aluminium et acrylique





2002-Plans-1-13-IMI 01
Plan 13
100x75 cm
08 12 2001
25 12 2001
aluminium et acrylique



2002-Plans-1-09
Plan 9 (à droite)
200x150x3,7 cm
07 12 2001
25 12 2001
03 01 2002
aluminium et acrylique

2002-Plans-1-14
Plan 14
100x75x3,7 cm
25 12 2001
26 12 2001
aluminium et acrylique



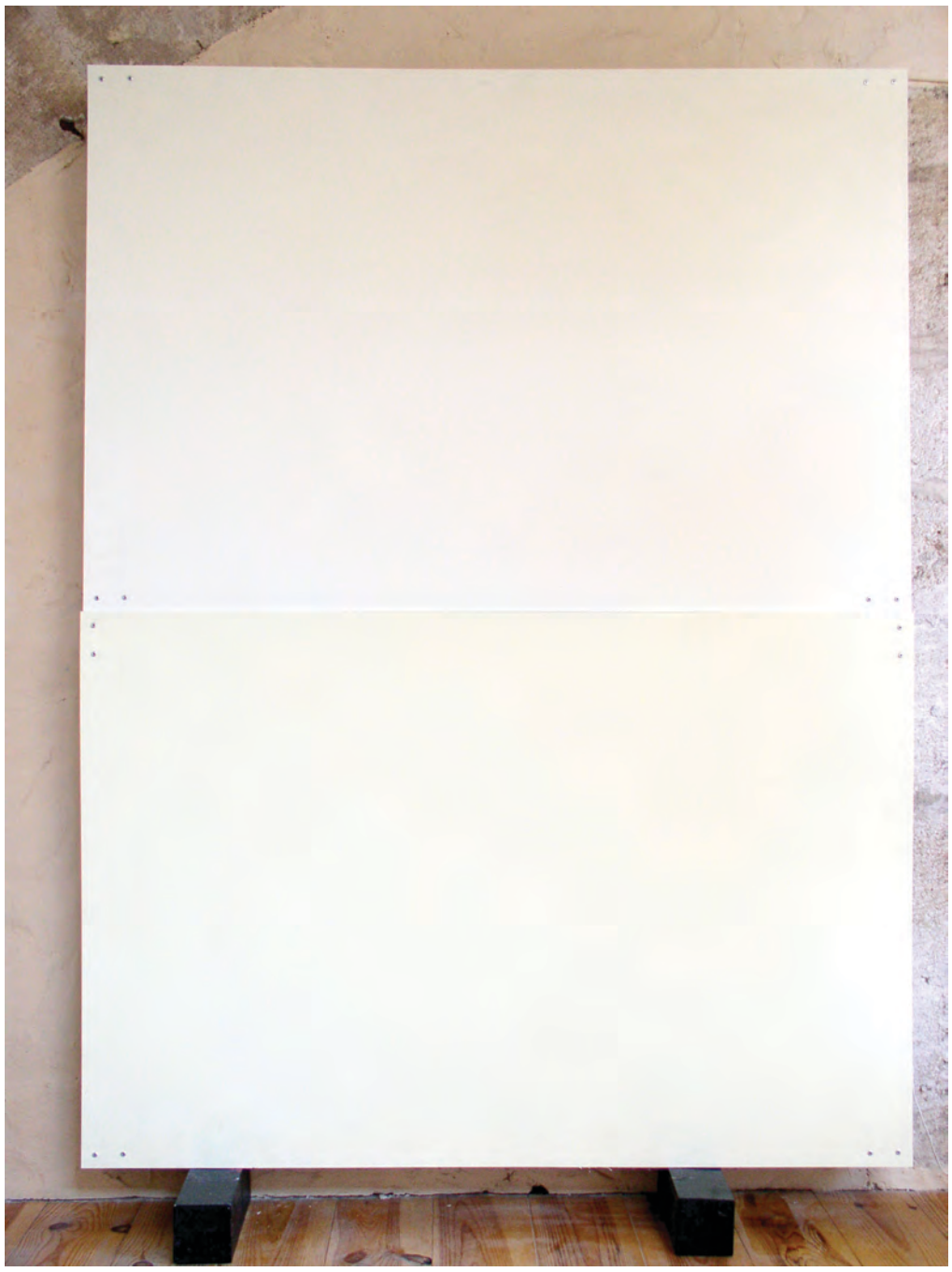
2002-Plans-1-AAAL-(1)
aluminium et acrylique



Plans-série-1-11
Plan 11
200x150x3,7 cm
08 12 2001
01 03 2002
04 03 2002
aluminium et acrylique

Plans-série-1-16
Plan 16
150x100x3,7 cm
03 03 2002
04 03 2002
aluminium et acrylique







2002-Plans-1-17
Plan 17
100x20x5,4 cm
20 12 2001
25 12 2001
26 12 2001
aluminium et acrylique

2002-Plans-1-15
Plan 15
200x150x3,7 cm
07 12 2001
15 12 2001
aluminium et acrylique

Plans 2

2002 _ 2004

La première série emportait l'expérience vers une recherche d'immersion dans un objet de grand format et de faible épaisseur, cette seconde série plus intimiste et plus réduite chromatiquement cherche à repérer ce qui fait objet dans l'accumulation de peinture et d'indices physiques et industriels de faible épaisseur ; un rond de feutre, une bande d'aluminium ou un badigeon pâteux. La structure reste le sujet de ce qui se porte hors du plan du mur pour peu à peu accepter des fonctionnalités autres ; étagères ou architectures inutiles. Ces plans ne sont jamais parfaits. Ils ont vécu les charges renouvelées de la construction. Les dernières pièces intitulées Iggy (couleurs pops assemblées au rivet pop!), rythmées par un jaune fluorescent de chantier, n'ont plus réellement d'état stable. Elles précipitent ponctuellement selon les situations.
En 2004, ces pièces furent recyclées en éléments mobiliers qui, eux aussi, prirent des formes variables. Le dernier état à peu près stable de ces assemblages est une étagère fixée au mur.
J'apprécie cette dissolution des choses. Seule la photographie garde la trace de ces précipitations.





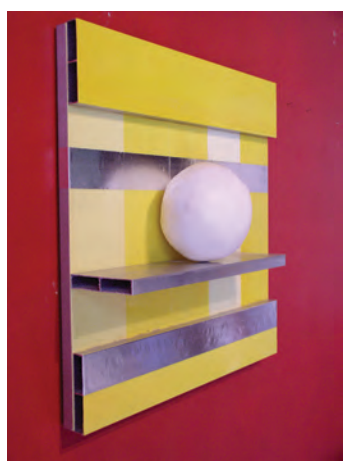
Plan 2#26 - Monterchi 15
Acrylique et résine sur aluminium, 37,5x20x3,5 cm, 13-14/10/2002 et 2/01/2003.

Plan 2#27 - Monterchi 16
Acrylique et résine sur aluminium, 37,5x20x3,5 cm, 13-14/10/2002 et 2/01/2003.

Plan 2#33 - Monterchi 19
Acrylique, et plastique sur aluminium, 42,5x40x13,5 cm, octobre 2002 à mars 2003.

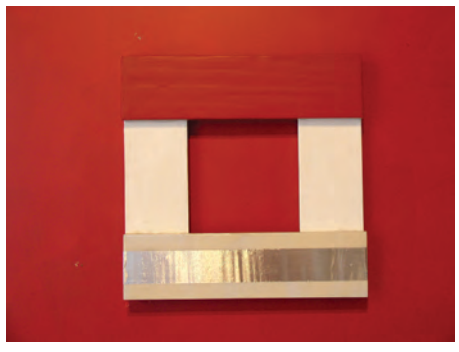
Plan 2#24 - Monterchi 17
Acrylique et prothèse sur aluminium, 37,5x30x11,7 cm, août 2002 à mars 2003.



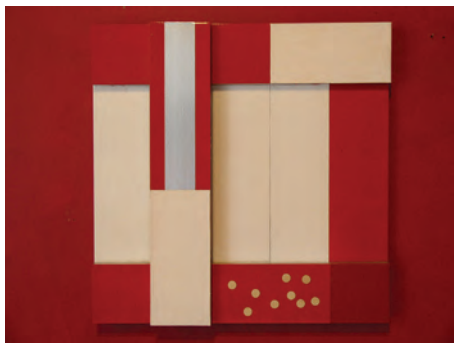




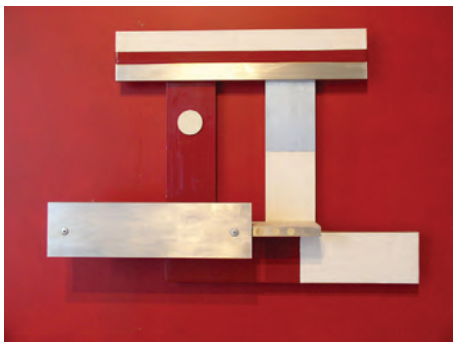
Plan 2#32 - Monterchi 18
Acrylique, scotch alu et plastique sur aluminium, 50x50x11,7cm, ocotbre 2002 à mars 2003.

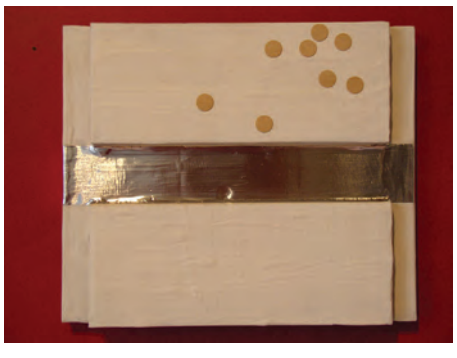


Plan 2#36 - IMI 7
Acrylique, résine et scotch alu sur aluminium, 37,5x37,5x3,5 cm, janvier à mars 2003.



Plan 2#31 - IMI 4
Acrylique, résine, scotch alu et ronds de bois sur aluminium, 50x50x5,5 cm, octobre 2002 à avril 2003.

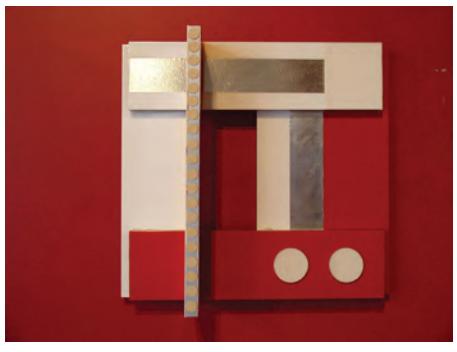


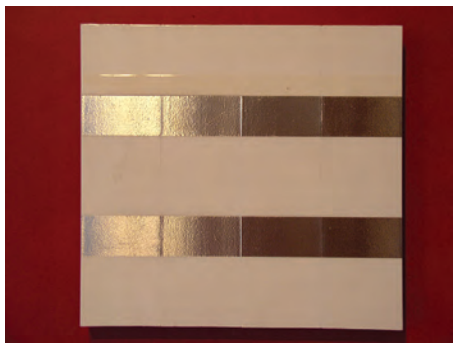


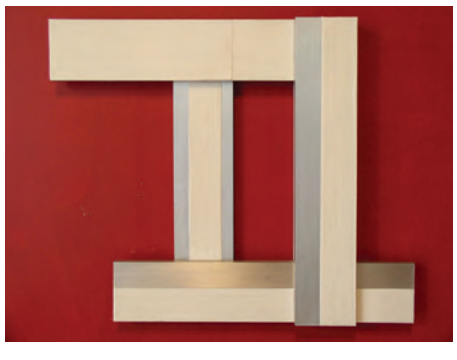
Plan 2#39 - IMI 10
Acrylique, résine, scotch alu, ronds de feutre et de bois et rivets pop sur aluminium, 50x70x13,5 cm, janvier à avril 2003.

Plan 2#23 - IMI 11
Acrylique, résine, scotch alu et ronds de bois sur aluminium, 25x30x3,5 cm, août 2002 à avril 2003.

Plan 2#37 - IMI 8
Acrylique, résine et scotch alu sur aluminium, 37,5x20x3,5 cm, janvier à avril 2003.









Pour mémoire:

Plans 2#18 et #19
Acrylique sur aluminium ,deux éléments de 25x20x3,5 cm

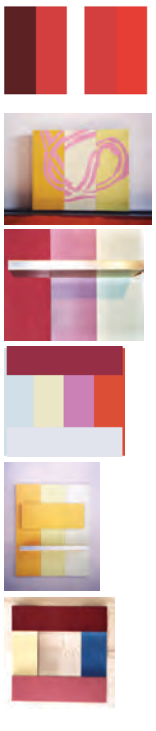
Plans 2#20
Acrylique sur aluminium, 25x30x3,5cm, août 2002.

Plans 2#21
Acrylique sur aluminium, 25x30x11,7cm, août 2002.

Plan 2#22
Acrylique sur aluminium, 37,5x30x3,5cm, août 2002.

Plan 2#25
Acrylique sur aluminium, 37,5x30x11,7cm, août 2002.

Plan 2#28
Acrylique sur aluminium, 40x40x3,5cm, août 2002.





Plan 2#30 - IMI 3
Acrylique, résine, scotch alu, ronds de feutre et de bois sur aluminium, 37,5x40x13,5 cm, octobre 2002 à avril 2003.

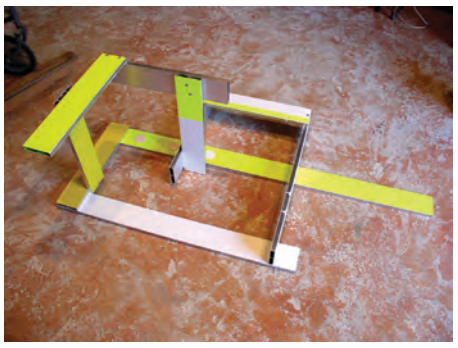
Plan 2#29 - IMI 2
Acrylique, résine et scotch alu, sur aluminium, 37,5x40x3,5 cm, octobre 2002 à mars 2003.

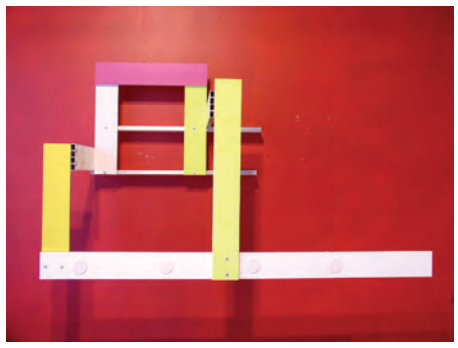
Plan 2#38 - IMI 9
Acrylique, résine, scotch alu et ronds de bois sur aluminium, 50x60x5,5 cm, janvier à mars 2003.

Plan 2#34 - IMI 5
Acrylique, résine et ronds de feutre sur aluminium, 50x20x3,5 cm, janvier à mai 2003.

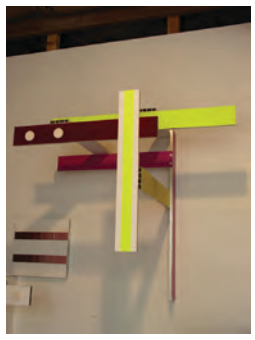


Plan 2#35 - IMI 6
Acrylique, résine, scotch alu et ronds de feutre et de bois sur aluminium, 50x20x3,5 cm, janvier à mai 2003.









Plan 2#42 - IMI 14
Acrylique, ronds de feutre et rivets sur aluminium, avril et mai 2003 (état intermédiaire).

Plan 2#43 - IMI 15

Acrylique, ronds de feutre et rivets sur aluminium, avril et mai 2003 (état intermédiaire).

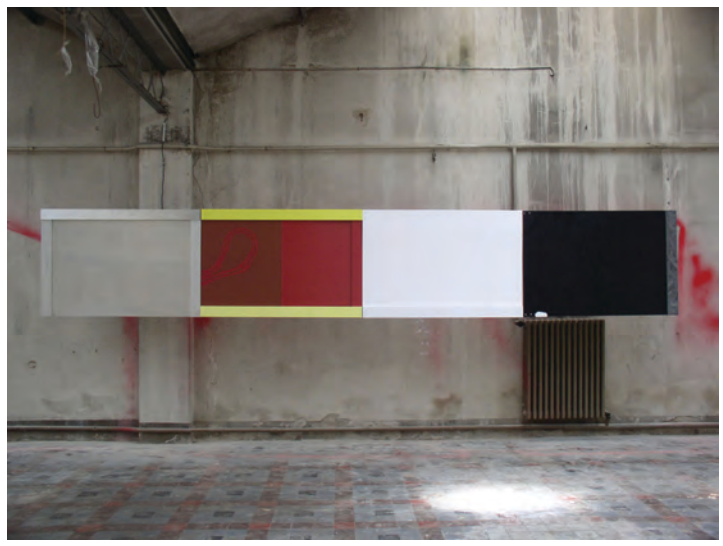
Plan 2#41 - IMI 13
Acrylique, ronds de feutre et rivets sur aluminium, avril et mai 2003 (état intermédiaire).

Plan 2#40 - IMI 12
Acrylique, ronds de feutre et rivets sur aluminium, avril et mai 2003.



Plan 2#44 - IMI 16 - somme de IMI 12+13+14+15
Acrylique, ronds de feutre et rivets sur aluminium, juin 2004 (premier état).





Plans 1#00/04/05/06
600x100x100 cm
aluminium, acier et acrylique.
Espace Notre-Dame, Nimes, juin 2004.



Plan 2#45 - IMI 17 - somme de IMI 12+13+14+15
(étagère!)
Acrylique, résine, ronds de feutre et rivets sur aluminium,
200x200x100 cm, septembre octobre 2004 (dernier état).



Exposition Carré d'Art de Nîmes, mur Foster,
28 mars au 23 avril 2006.

Les Sculptures qui n'existent pas

2004 - 2005

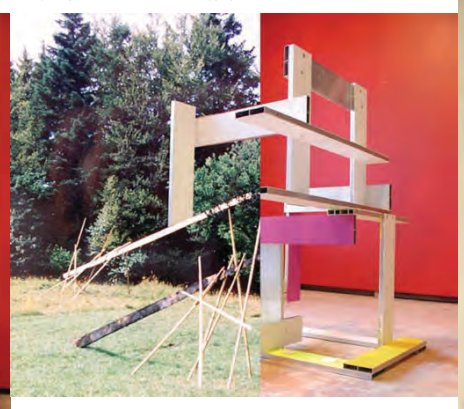
« Les sculptures qui n'existent pas sont des objets créés par combinaisons de sculptures qui existent peu. L'image permet de visualiser ces conceptions qui ne se montreront jamais autrement qu'à travers la planéité de la photographie. Elles sont des possibles ou mordants physiques. Elles ne prendront jamais forme. Le geste est simple, intuitif et sans ambition.
Ces sculptures sont produites en moyenne au rythme d'une par jour. Elles sont diffusées par mail le jour de leur fabrication. De faible définition, elles ne pèsent pas lourd. »

Chaque image fut envoyée à une liste de destinataires entre le 31 janvier 2004 et le 6 février 2005.
Ces projets virtuels de sculptures furent élaborés à partir d'un inventaire photographique de l'ensemble des pièces réalisées entre 1995 et 2005 et contenues dans *La Boîte infra-mince*. (voir p.394).

Lsqnep001 040131.jpg



Lsqnep002c 040201.jpg



Lsqnep003 040202.jpg



Lsqnep004b 040203.jpg



Lsqnep005 040204.jpg



Lsqnep006 040205.jpg



Lsqnep007b 040206.jpg



Lsqnep008b 040207.jpg



Lsqnep009a 040208.jpg



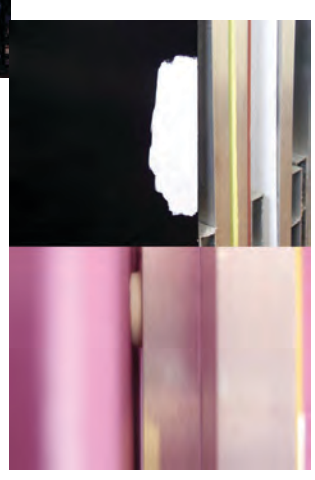
Lsqnep010 040209.jpg

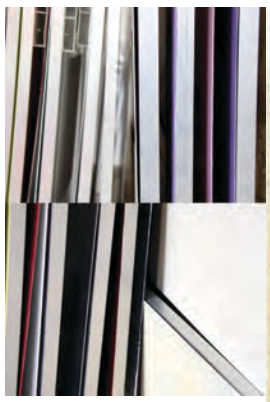


Lsqnep011 040212.jpg



Lsqnep012a 040213.jpg

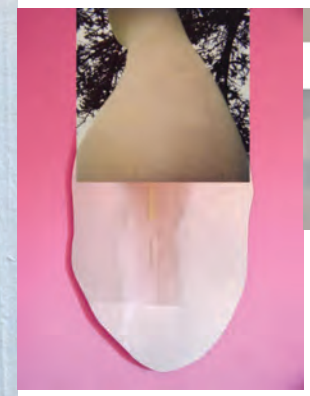




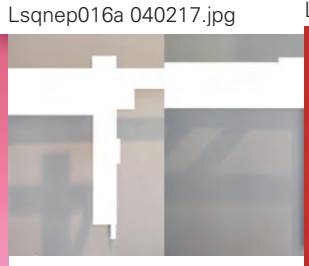
Lsqnep013 040214.jpg



Lsqnep014 040215.jpg



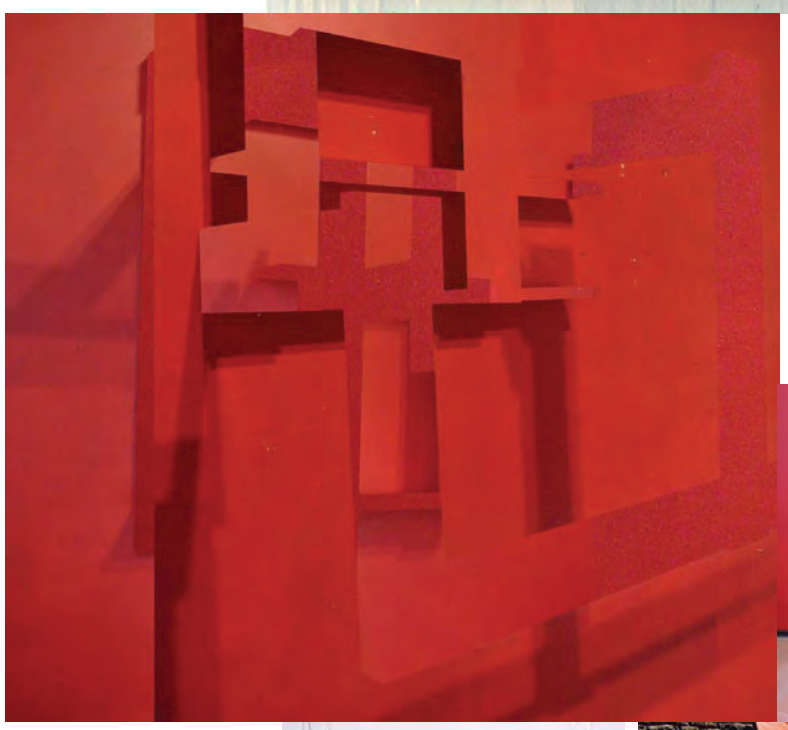
Lsqnep015 040216.jpg



Lsqnep016a 040217.jpg



Lsqnep017 040218.jpg



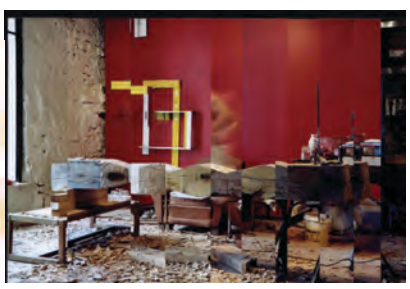
Lsqnep018 040219.jpg



Lsqnep019b 040220.jpg



Lsqnep020a 040221.jpg



Lsqnep021 040222.jpg



Lsqnep022 040224.jpg



Lsqnep023 040225.jpg



Lsqnep024 040227.jpg



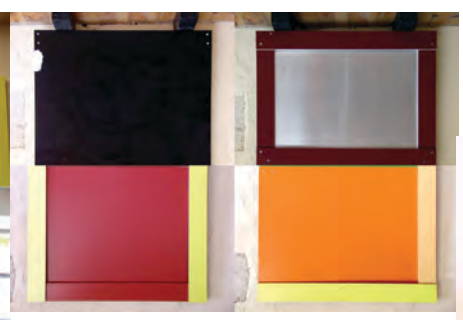
Lsqnep025 040228.jpg



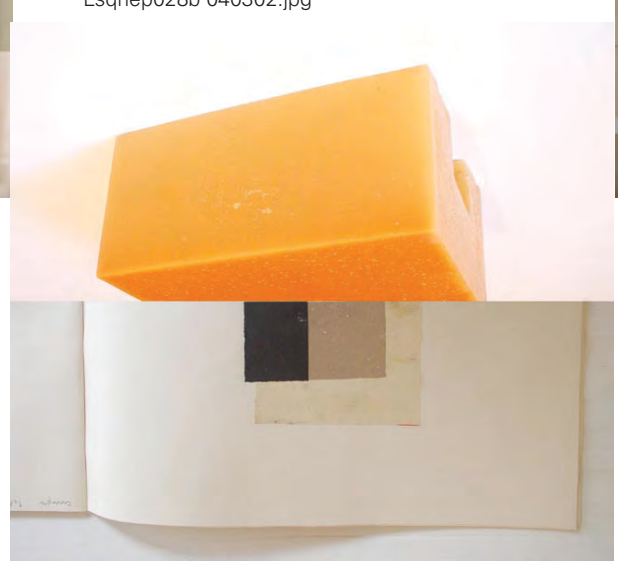
Lsqnep026 040229.jpg



Lsqnep027 040301.jpg



Lsqnep028b 040302.jpg





Lsqnep029 040304.jpg

Lsqnep030d 040305.jpg



Lsqnep031 040306.jpg

Lsqnep032e 040307.jpg



Lsqnep033c 040308.jpg



Lsqnep034 040309.jpg



Lsqnep035a 040310.jpg



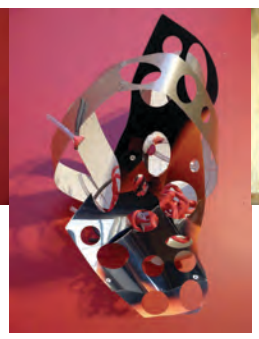
Lsqnep036a 040311.jpg



Lsqnep037 040312.jpg



Lsqnep038c 040313.jpg



Lsqnep039c 040314.jpg



Lsqnep040a 040315.jpg



Lsqnep041 040316.jpg



Lsqnep042d 040317.jpg



Lsqnep043 040319.jpg



Lsqnep044 040320.jpg



Lsqnep045b 040321.jpg



Lsqnep046d 040322.jpg



Lsqnep047a 040324.jpg



Lsqnep048 040325.jpg



Lsqnep049 040326.jpg



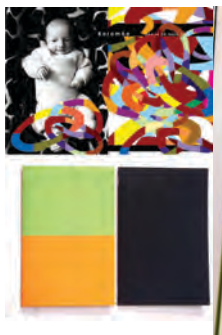
Lsqnep050 040328.jpg



Lsqnep051 040329.jpg



Lsqnep052b 040330.jpg

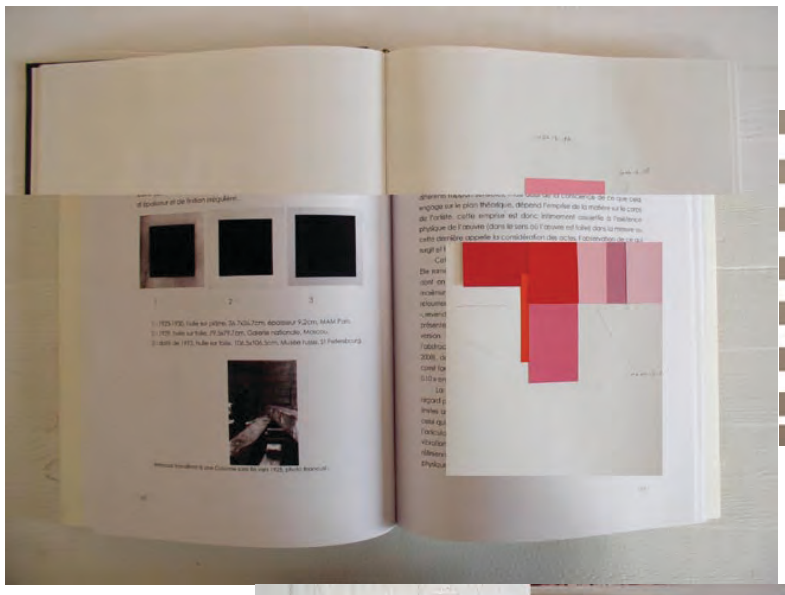


Lsqnep053 040401.jpg



Lsqnep054 040402.jpg





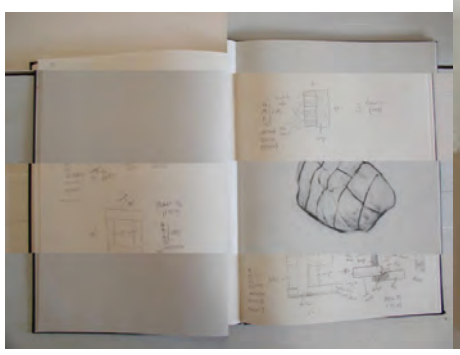
Lsqnep055 040403.jpg



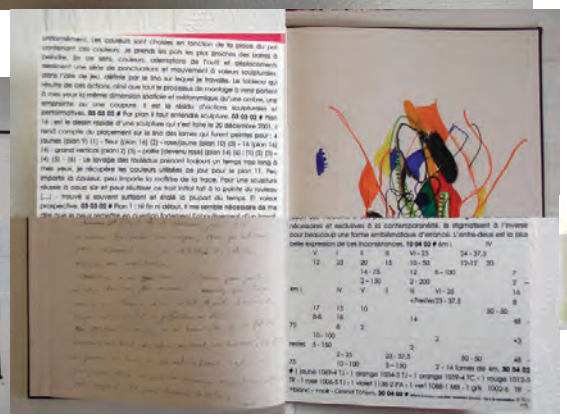
Lsqnep056 040404.jpg

Lsqnep057 040405.jpg

Lsqnep061 040412.jpg



Lsqnep058 040408.jpg



Lsqnep059 040409.jpg



Lsqnep060 040410.jpg



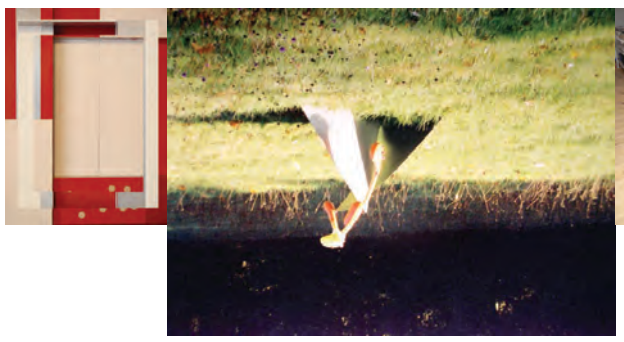
Lsqnep062 040413.jpg



Lsqnep063 040414.jpg

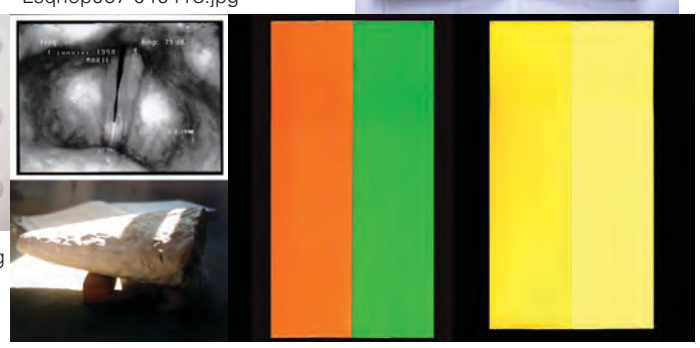
Lsqnep064 040415.jpg

Lsqnep065b 040416.jpg



Lsqnep066 040417.jpg

Lsqnep067 040418.jpg



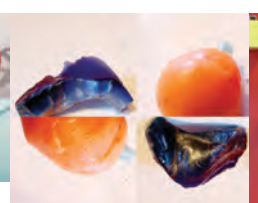
Lsqnep068 040419.jpg

Lsqnep069 040420.jpg



Lsqnep070 040422.jpg

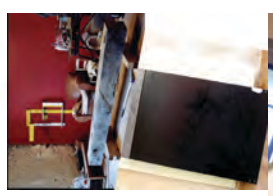
Lsqnep071 040425.jpg



Lsqnep072 040426.jpg



Lsqnep073b 040427.jpg



Lsqnep074c 040428.jpg



Lsqnep075 040429.jpg



Lsqnep076b 040430.jpg



Lsqnep077a 040501.jpg



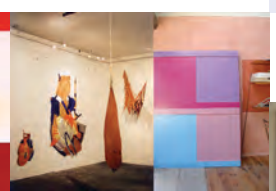
Lsqnep078 040502.jpg



Lsqnep079 040504.jpg



Lsqnep080 040508.jpg



Lsqnep081 040509.jpg



Lsqnep082 040510.jpg



Lsqnep083 040512.jpg





Lsqnep084 040513.jpg



Lsqnep085 040514.jpg

Lsqnep086 040516.jpg



Lsqnep087 040518.jpg





Lsqnep088 040519.jpg



Lsqnep089 040521.jpg

Lsqnep090 040523.jpg

Lsqnep091 040524.jpg





Lsqnep092 040527.jpg



Lsqnep093 040530.jpg



Lsqnep094 040531.jpg



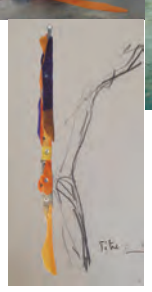
Lsqnep095 040602.jpg



Lsqnep096 040603.jpg

Lsqnep097 040604.jpg

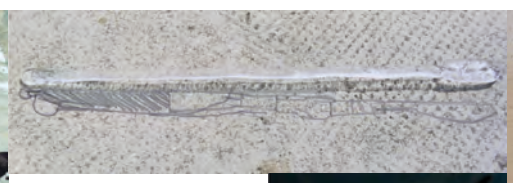




Lsqnep100 040611.jpg



Lsqnep098 040607.jpg



Lsqnep099 040609.jpg



Lsqnep101 040612.jpg



Lsqnep102 040613.jpg

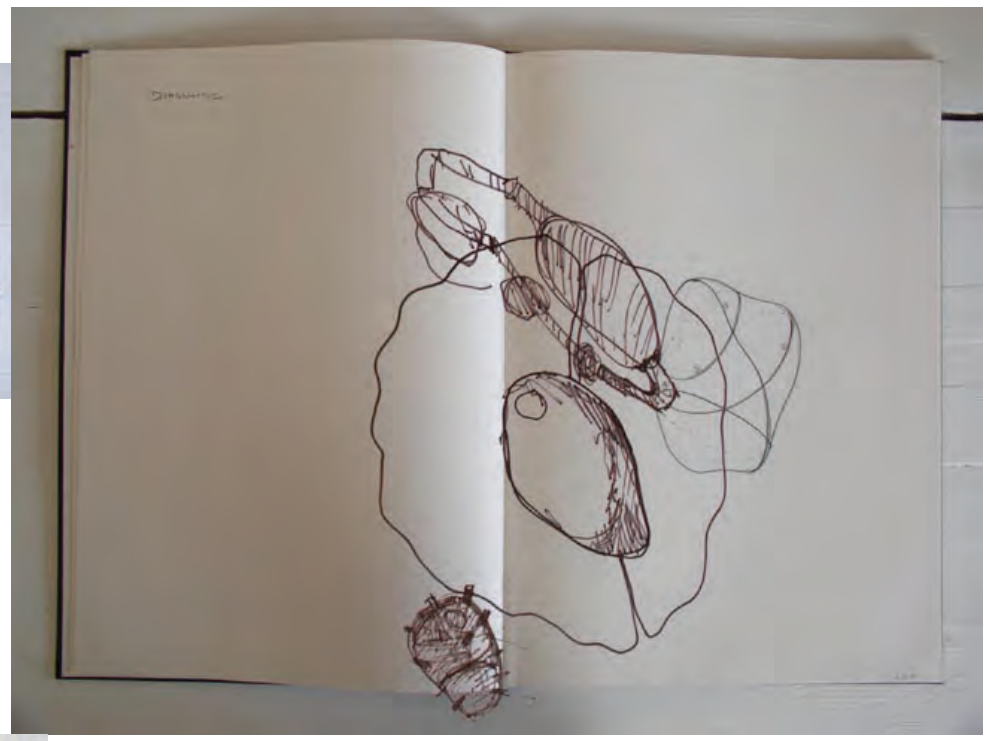


Lsqnep103 040615.jpg

Lsqnep104 040616.jpg



Lsqnep105 040617.jpg



Lsqnep106 040618.jpg

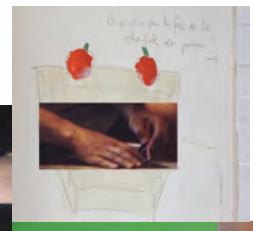


Lsqnep107 040621.jpg

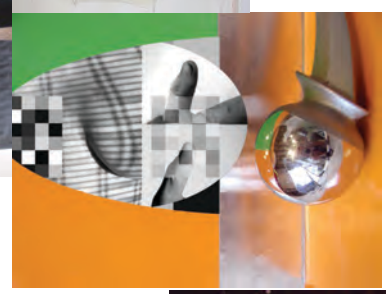


Lsqnep108 040622.jpg





Lsqnep110 040624.jpg



Lsqnep109 040623.jpg

Lsqnep115 040701.jpg

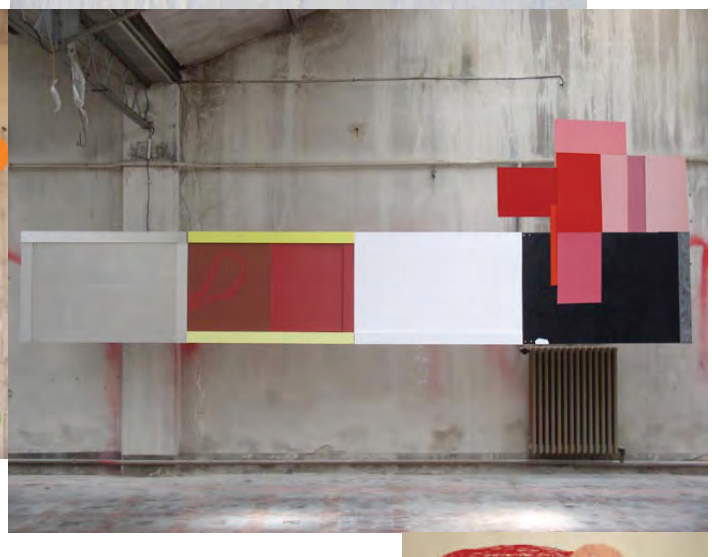
Lsqnep114 040630.jpg



Lsqnep111 040625.jpg



Lsqnep112 040626.jpg



Lsqnep113 040628.jpg

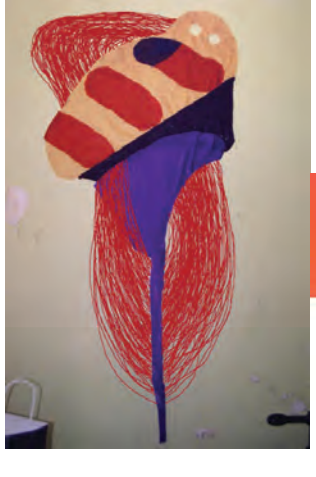




Lsqnep116 040702.jpg

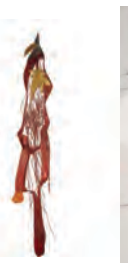


Lsqnep121 040710.jpg

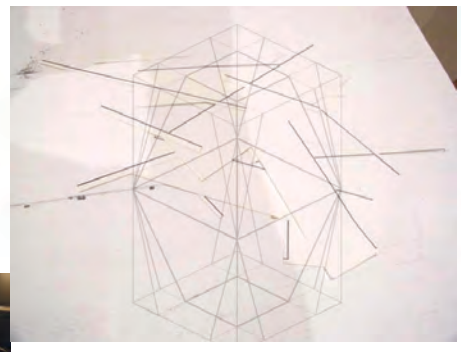




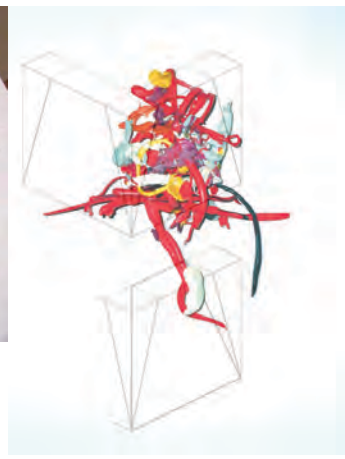
Lsqnep122 040713.jpg



Lsqnep120 040709.jpg



Lsqnep123 040901.jpg

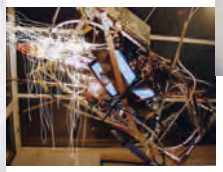


Lsqnep124 040902.jpg

Lsqnep118 040705.jpg

Lsqnep117 040703.jpg



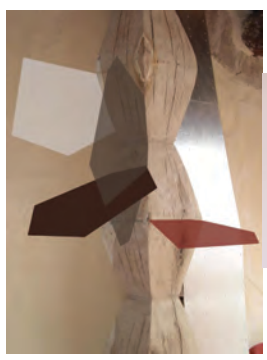


Lsqnep119 040707.jpg



Lsqnep125 040903.jpg

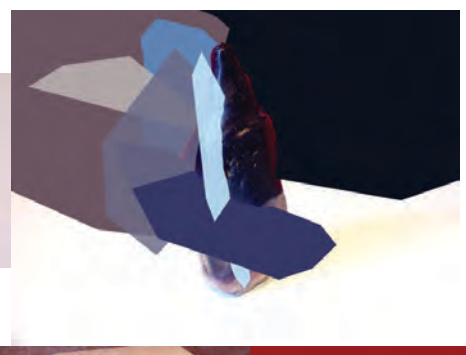
Lsqnep126 040905.jpg



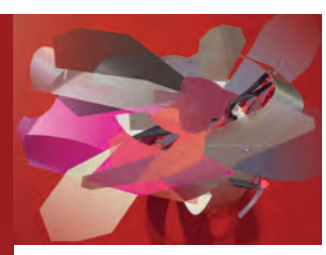
Lsqnep127 040908.jpg



Lsqnep128 040910.jpg

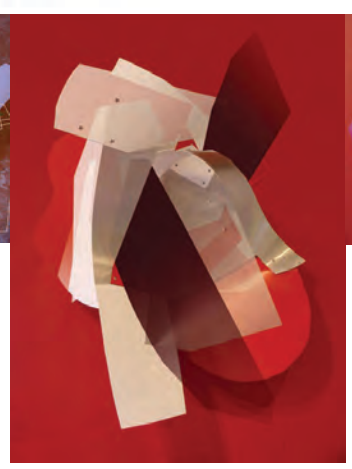


Lsqnep132a 040916.jpg





Lsqnep130 040914.jpg



Lsqnep131 040915.jpg

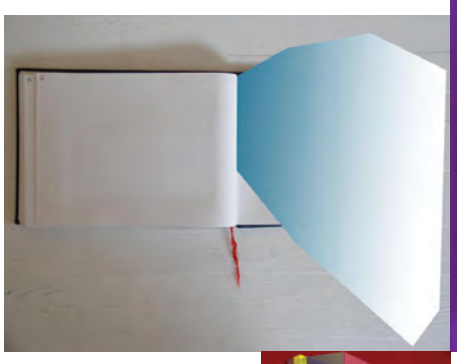


Lsqnep129 040912.jpg

Lsqnep137 041013.jpg



Lsqnep133 041006.jpg





Lsqnep135 041011.jpg



Lsqnep136 041012.jpg

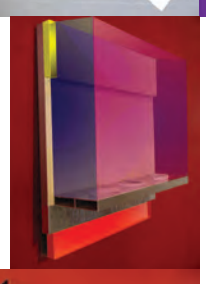


Lsqnep138 041023.jpg



Lsqnep134 041010.jpg

Lsqnep139 041024.jpg



Lsqnep140 041025.jpg





Lsqnep141 041026.jpg



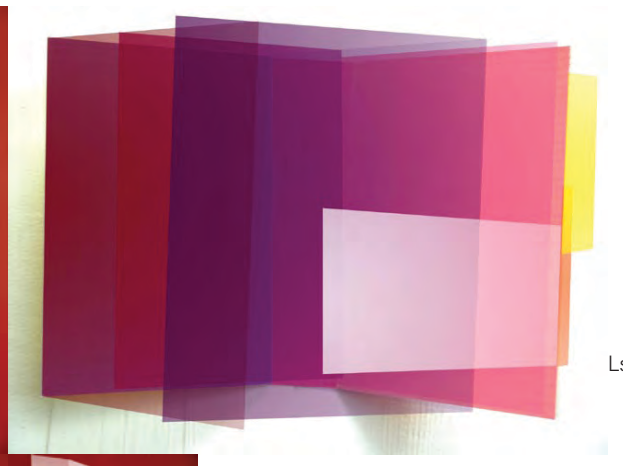
Lsqnep142 041027.jpg



Lsqnep143 041028.jpg



Lsqnep144 041029.jpg



Lsqnep145 041103.jpg

Lsqnep148 041111.jpg





Lsqnep147 041106.jpg

Lsqnep146 041104.jpg



Lsqnep149 041115.jpg

Lsqnep150a 041118.jpg



Lsqnep151 041119.jpg





Lsqnep152 041121.jpg



Lsqnep153 041125.jpg

Lsqnep154 041201.jpg





Lsqnep155 041202.jpg



Lsqnep156 041204.jpg

Lsqnep157 041207.jpg

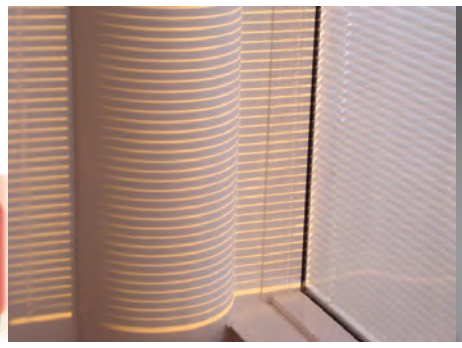




Lsqnep158 041209.jpg



Lsqnep159 041210.jpg



Lsqnep160 041211.jpg



Lsqnep161 041212.jpg



Lsqnep162 041213.jpg

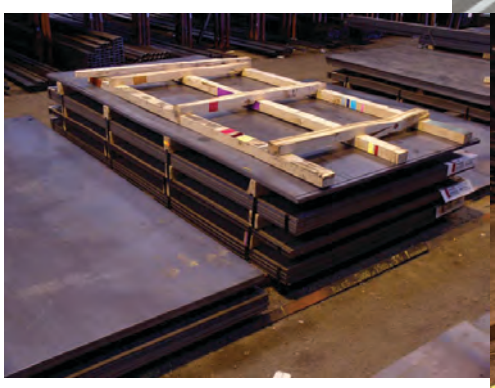
Lsqnep163 041216.jpg



Lsqnep164 041217.jpg



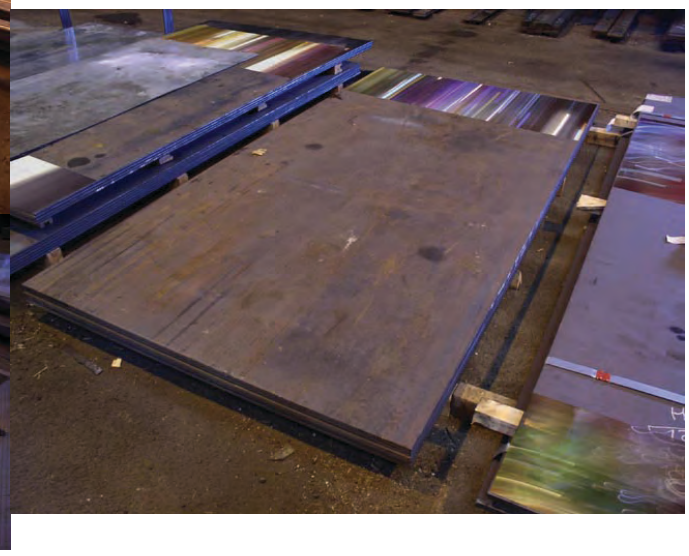
Lsqnep165 041218.jpg





Lsqnep166 041219.jpg

Lsqnep168 041221.jpg

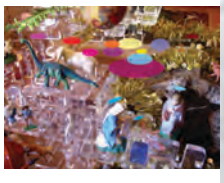


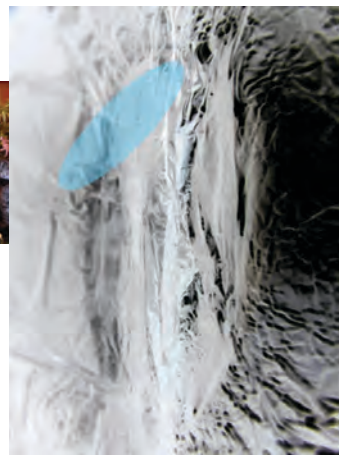
Lsqnep167 041220.jpg



Lsqnep170 041231.jpg

Lsqnep169 041224.jpg





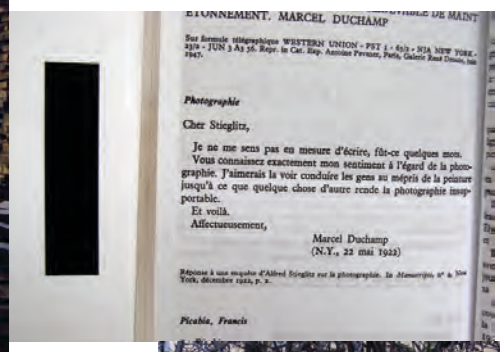


Lsqnep171 050101.jpg

Lsqnep172 050102.jpg



Lsqnep173 050105.jpg


ÉTONNEMENT. MARCEL DUCHAMP

Sur formule télégraphique WESTERN UNION - PST 1 - 6h2 - NJA NEW YORK - 23/6 - JUN 3 A3 56. Repr. in Cat. Exp. Antoine Pevsner, Paris, Galerie René Drouin, juin 1947.

Photographie

Cher Stieglitz,

Je ne me sens pas en mesure d'écrire, fût-ce quelques mots.
Vous connaissez exactement mon sentiment à l'égard de la photographie. J'aimerais la voir conduire les gens au mépris de la peinture jusqu'à ce que quelque chose d'autre rende la photographie insupportable.
Et voilà.
Affectueusement,

Marcel Duchamp
(N.Y., 22 mai 1922)

Réponse à une enquête d'Alfred Stieglitz sur la photographie. *In Manuscripts*, n° 4, New York, décembre 1922, p. 2.

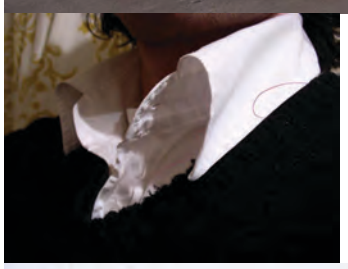
Picabia, Francis

Lsqnep174 050108.jpg



Lsqnep175 050112.jpg





Lsqnep176 050118.jpg

Lsqnep177 050122.jpg



Lsqnep178 050127.jpg



Lsqnep179 050206.jpg



Lsqnep180 050221.jpg



Easymades

2005 - 2006

Les Easymades sont, d'une certaine manière, des produits dérivés des *Sculptures qui n'existent pas*. Les *Easymades* sont des sculptures conçues pour exister. Ils semblent faciles à faire. Leur description est elle aussi envoyée par mail, sous des formes plus larges que les *Sqnep*. Cela peut être une image, une vidéo, un texte ou du son ; c'est-à-dire à partir de tout ce qui permettra de donner une idée précise sur l'objet. Or, ces descriptions ne permettent pas toujours de savoir s'il s'agit de sculptures faites ou à faire, si elles existent encore ou vont exister.
Les *Easymades* expérimentent les ressources de cette évaporation de l'œuvre réalisée, dans l'œuvre à l'état de projet.
Ils s'apparentent à des codes génétiques qui doivent permettre un développement vivant, une mise en œuvre créative et satisfaisante.
Les *Easymades*, après les *Sculptures qui n'existent pas*, jouent avec les dimensions de l'œuvre d'art.
Certaines *Sculptures qui n'existent pas* sont de possibles *Easymades*.
Les descriptions comme les réalisations des *Easymades* furent produites irrégulièrement et furent également transmise par courriel .

EM002 050311.jpg





EM001 050223.jpg

EM003 050328.jpg





EM004 050401.jpg



EM005 050402.jpg



EM006 050502.jpg

EM008 050504.jpg





EM007 050503.jpg

EM011 050518.jpg

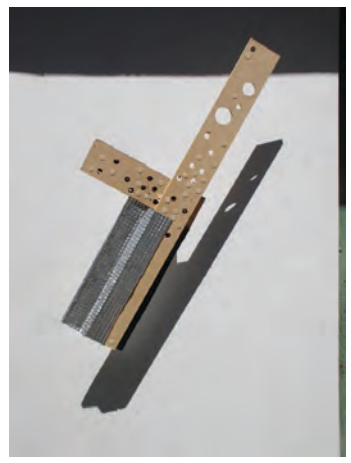


EM009 050516.jpg



EM010 050517.jpg

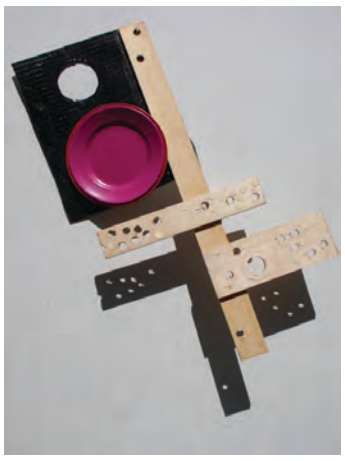




EM012 050519.jpg



EM013 050520.jpg



EM014 050521.jpg



EM015 050522.jpg



EM016 050529.jpg



EM017 050602.jpg

EM018 050806.jpg

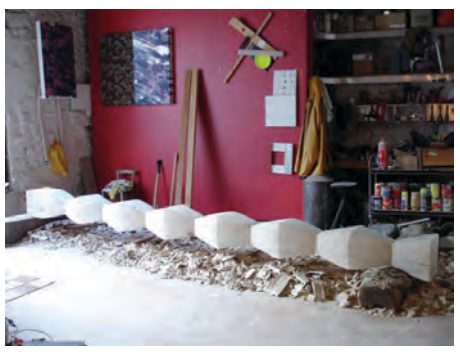


EM019 050807.jpg



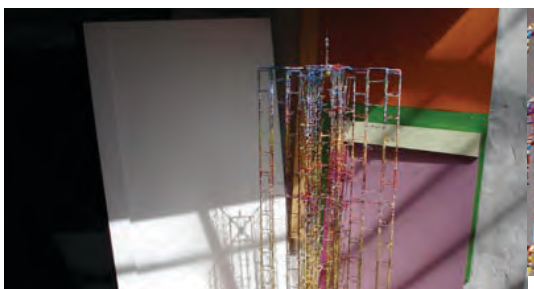
EM020 050808.jpg

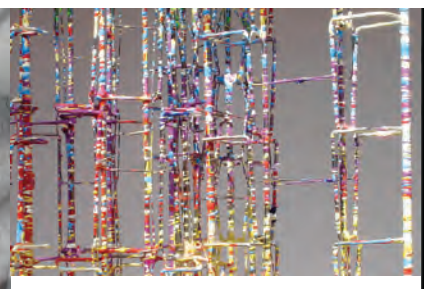




EM021 051013.jpg

EM022 051025 2.jpg





EM022 051025 3.jpg

EM022 051025 4wmv.png



EM023 051027 2wmv.png



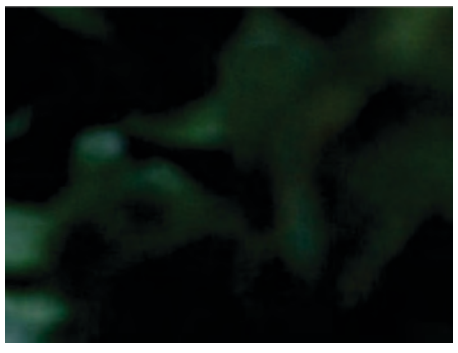
EM023 051027 1.jpg

EM024 051101 1.jpg



EM024 051101 2.jpg





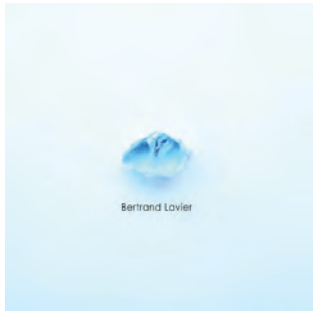
EM024 051101 3wmv.png



EM025 051216 01.jpg



EM025 051216 02.jpg



EM025 051216 03.jpg



EM025 051216 04.jpg



EM025 051216 05.jpg







EM025 051216 06.jpg



EM025 051216 07.jpg



EM025 051216 08.jpg

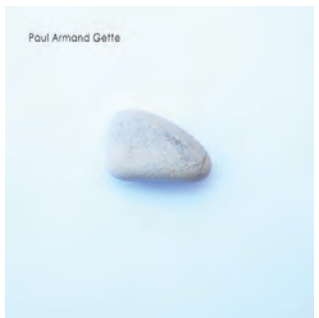
EM025 051216 09.jpg

EM025 051216 10.jpg









EM025 051216 11.jpg



EM025 051216 12.jpg

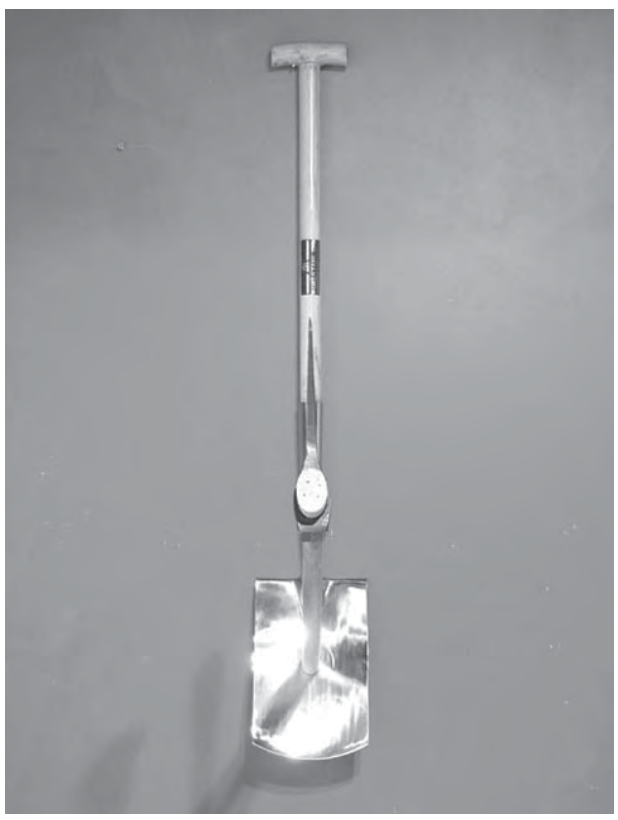
EM025 051216 13.jpg

EM025 051216 14.jpg

EM025 051216 15.jpg



EM025 051216 16.jpg



EM027 060107 1.jpg



EM027 060107 2.jpg



EM028 060327.jpg

Une main trouée

EM029 060420.jpg



EM030 060425.jpg





EM031 060501.jpg

Les Colonnes sans fin

2003 - 2013

Pour moi, la figure de *La Colonne sans fin* de Brancusi s'impose comme l'une des plus belles formes de la sculpture. J'ai donc décidé de réaliser une réplique de la première *Colonne* qui date de 1918. Il se trouve, point avantageux, qu'elle est la plus petite de toutes , deux mètres de haut et vingt-quatre centimètres de côté (sans le socle). J'ai entrepris en septembre 2003 sa réalisation à l'identique, dans la même essence de bois (chêne) et selon la même procédure de travail (à la scie et à la hache). Un peu plus tard, en octobre 2005, j'ai réalisé une seconde reconstitution, en référence à celle de 1928, nettement plus grande, haute de quatre mètres cinquante et de trente centimètres de section, en peuplier. Ces deux versions sont des reconstitutions de sculptures qui ensuite furent modifiées par l'artiste. Les œuvres originales de Brancusi n'existent donc plus sous cette forme. Les reconstitutions ne sont pas seulement des copies, mais aussi des formes de ré-activation d'une œuvre, au même titre qu'on peut ré-activer une performance. Ce sont des sculptures qui n'existent pas, parce qu'elles représentent des sculptures qui n'existent plus en l'état. C'est un peu après que je réalisai aussi leur virtualité d'un tout autre ordre. Ces expériences sont importantes à mes yeux car elles croisent l'idée des *Sculptures qui n'existent pas* avec le concept de *Easymade*.
Par la suite, j'ai prolongé ces expériences avec de nouvelles versions inédites et une autre réplique à partir de la *Colonne sans fin* de 1926. Cette synthèse développe longuement les enjeux de ce projet qui s'étire depuis plus de 10 ans.





Réplique de la Colonne sans fin de 1918,
chêne, 200x24x25 cm, socle en pierre calcaire,
52x37x37 cm, septembre et octobre 2003.

Reconstitution de la Colonne sans fin de 1928,
Peuplier 450x30x30cm et socle en pierre calcaire
32x60x58 cm, septembre 2005.





Reconstitution de la Colonne sans fin de 1928, peuplier, trois fragments, 300x30x30cm, 60x30x30cm et 63x30x30cm et deux socles en pierre calcaire (dont celui de la reconstitution de la Colonne de 1918), 32x60x58cm et 52x37x37cm, (deuxième état).









Etant donnés Brancusi(s):
Etant donné Brancusi 1918 et de Etant donné Brancusi 1928
Stéréoscopes, bois, métal, verre, caoutchouc, photographies et poussière de bois, 7,2 x 16,8 x 13,8 cm, 2006.

Un peu plus, un peu moins (after Brancusi) - première version
Poutre de chêne et trous , 200x25x24 cm, août 2007.





Un peu plus, un peu moins (after Brancusi) - seconde version
Poutre de chêne, plâtre, 200x25x24 cm, novembre et décembre 2008.



La somme des deux = la somme de l'air (after Brancusi)
Deux poutres de châtaignier et trous, deux fois 250x24x24 cm, juin et juillet 2007.



Constantin 2 (Optique n° 25)
Photographie, trois Colonnes, aluminium et sangles, juin 2008.



Projet de Colonnes trouées
Mai et juin 2007

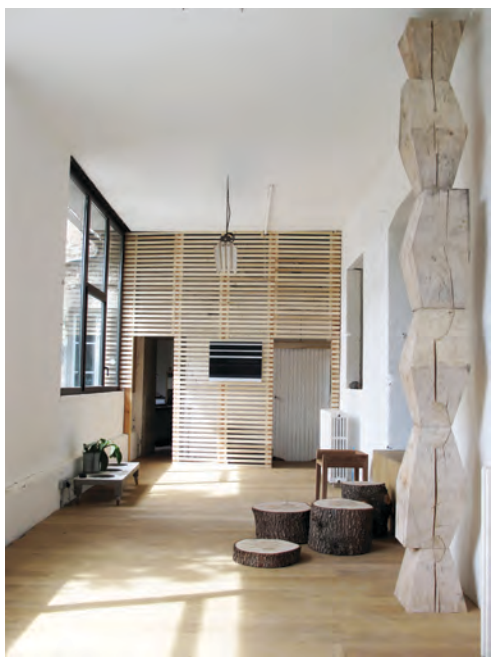




Faire des copeaux (premier état), peuplier, 735x35x35cm, novembre 2011, image négative (mémoire rétinienne), photographie numérique.

Faire des copeaux (deuxième état), peuplier, 280x35x35cm (élément 2/3) et 105x35x35cm (élément 3/3), septembre 2012 avec la Reconstitution de la Colonne de 1928 (deuxième état), peuplier, 300x30x30cm, La somme des deux = la somme de l'air, deux éléments en châtaignier (avec trous), 250x24x24cm, la Reconstitution de la Colonne de 1918, chêne, 200x24x25cm, Un peu plus un peu moins (after Brancusi) (deuxième version), chêne et plâtre, 196x25x24cm et les deux socles, août 2012, photographie numérique.





Faire des copeaux (deuxième état), peuplier, 350x35x35cm (élément 1/3), septembre 2012, photographie numérique.

Optiques

2007 - 2010

«*Optiques* se construit au fil des jours comme un roman pragmatique à partir d'objets et de documents.
Optiques active et réactive à bâtons rompus les instabilités de la vision et les solidifications variables de ses dispositifs.
Les images, envoyées par mail à une petite liste de destinataires, restituent les fluctuations de ces expériences et l'imperfection des transparences.
Optiques est composé de plusieurs sections qui, chacune, expérimentent un aspect particulier du froissement de l'appareil oculaire : *La Fabrique Optique (FO), L'angle mort de la vision (Notice de Léonard: NDL), Troubles stéréoscopiques (TS), Constantin (C), Percées discrètes (PD), Iris (I), Les dessins à la chambre claire (CC) et Optique haptique (OH).*»



O001 C01 071121.jpg

«Pour l'anatomie de l'œil, avait écrit Léonard de Vinci, afin de bien voir l'intérieur sans répandre son humeur aqueuse, tu placeras l'œil entier dans un blanc d'œuf et le feras bouillir et se solidifier, en coupant l'œuf et l'œil transversalement pour qu'aucune partie de la portion médiane ne puisse s'écouler au dehors.»
(Léonard de Vinci)



O002 NDL001 071211.jpg



O003 P01 071218.jpg

O04 PD02a 080218.jpg



O04 PD02b 080218.jpg



À défaut d'une orange, la *Fabrique optique* est une *camera obscura* transportable destinée à produire à l'intérieur, sur trois de ses pans, des projections éphémères et mobiles, enregistrées ponctuellement par quelques photographies.

O05 FO01b 080220.jpg



O05 FO01a 080220.jpg





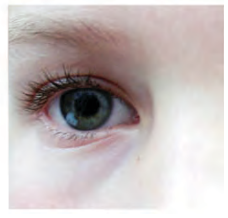
O06 FO02 080221.jpg

Le stéréoscope permet d'observer deux images d'un même sujet prises en léger décalé, qui se superposent par convergence, afin de restituer l'effet de profondeur du motif original. Deux objets volumineux de natures différentes placés sous les visées de l'un et l'autre œil donnent à voir une sculpture de synthèse, impalpable et incertaine car dépendante des variations de notre acuité visuelle.



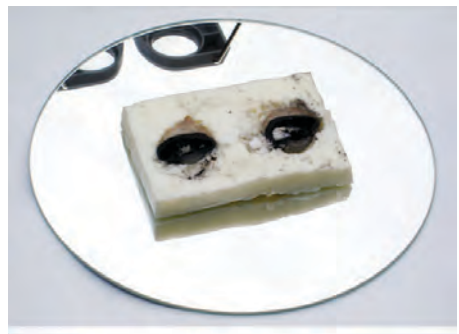
O07 TS01 080226.jpg





OD/O'D' + OG (spéculaire)/O'G' = O3d(D'')

O08 TS02 080307.jpg







O09 NDL02 080310.jpg

Cela pourrait s'appeler Sainte Lucie en stéréoscopie...

D'après *La Dioptrique* de René Descartes dans l'édition de 1668.

La chambre claire est constituée d'une tige télescopique qui se fixe à la planche à dessin et à l'extrémité de laquelle est emboîté un petit prisme. En plaçant l'œil au-dessus de ce prisme et en regardant précisément à la verticale en direction du dessin à faire, on peut, avec un peu d'entraînement, voir simultanément la pointe de son crayon sur le papier et le motif qui se trouve situé en face de soi, un paysage, un modèle, un objet ou une image.

O10 CC01 080311.jpg



O11 CC02 080312.jpg



O12 CC03 080313.jpg



O13 CC04 080317.jpg





O14 CC05 080328.jpg



O15 CC06 080329.jpg



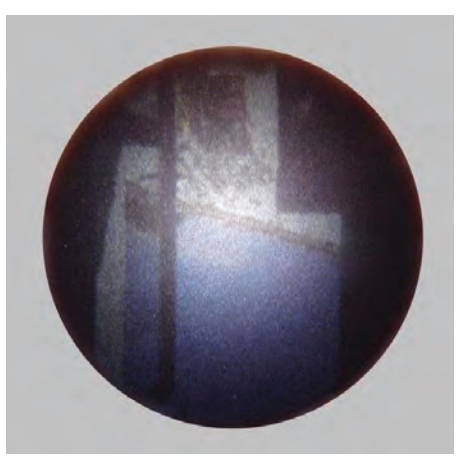
O16 FO03 080330.jpg

Autre souvenir de Dürer.



O17 FO04 080407.jpg

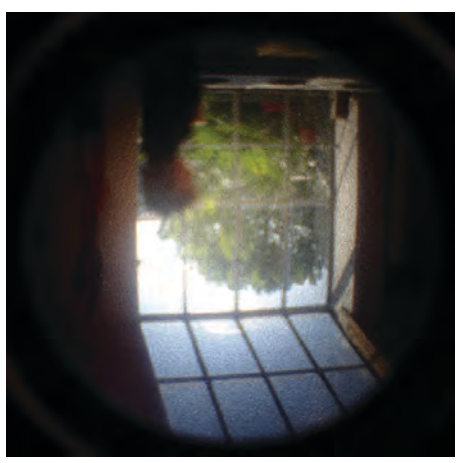
La caméra de voyage. Premier dispositif: Dans un œuf d'autruche une plaque de verre dépoli s'interpose entre l'œil et un trou d'épingle.



O18 FO05 080408.jpg

O19 FO06 080423.jpg





O20 FO07 080424.jpg

La caméra de voyage. Deuxième dispositif: Dans une œuf d'autruche une plaque de verre dépoli s'interpose entre l'œil et un trou d'épingle, trou d'épingle vite remplacé par une lentille optique afin de faire un peu plus abonder la lumière et l'intensité de ses projections renversées.

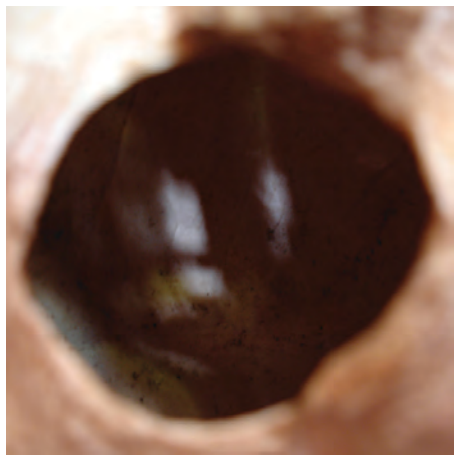
O21 FO08 080505.jpg





O22 FO09 080506.jpg

La caméra de voyage. Troisième dispositif.



O23 FO10 080512.jpg

La caméra de voyage. Quatrième dispositif.



O24 FO11 080513.jpg



O025 C02 080706.jpg

O030 FO16 080713.jpg

Nouvelles éclipses du gruyère, toujours.
Chambre noire - *camera obscura*.
Quatre lentilles.





O026 FO12 080707.jpg



O027 FO13 080708.jpg



O028 FO14 080710.jpg



O029 FO15 080711.jpg



O0031 C03 081027 1wmv.png

O0031 C03 081027 2.jpg

1928/1918
En 1918, Brancusi avait sculpté une première version de la *Colonne sans fin*. La poutre biseautée surmontait un socle de pierre calcaire, dont il s'est séparé un peu après 1926.
En 1928, il avait taillé une autre *Colonne* plusieurs fois reprise aux alentours de 1933, la partie basse ayant été également tronquée pour plus de radicalité.
1928/1918 réplique l'histoire de ces restes et leurs mises en scène successives.

O032 PD03 081123.jpg

«à regarder d'un œil de près»...

O033 PD04 081125 a.jpg

O033 PD04 081125 bwmv.png

O034 I01 081208 a.jpg





O034 I01 081208 bwmv.png



O035 C04 081214 a.jpg
Produire pour les yeux ce que la main saisit de la fabrique.



O035 C04 081214 bwmv.png



O036 PD05 081230 a.jpg
Oisiveté



O036 PD05 081230 bwmv.png



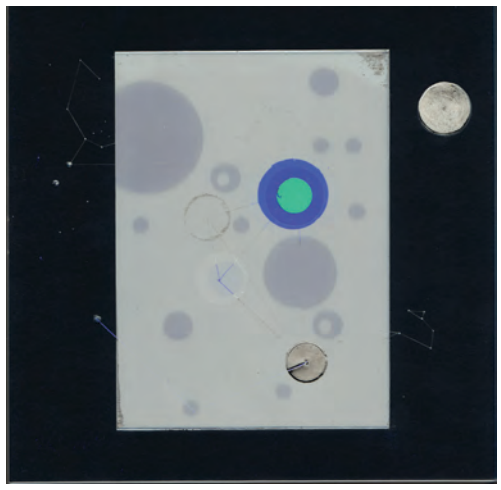
Les assommoirs
(Au Québec on assomme les poissons avec
des bois de cerfs taillés...)

O037 OH01 090417.jpg

Poncif / Négatif plaque verre des frères Lumière (à passer en positif) / Poudrage instable au gélatino bromure d'argent / Nuage stellaire / Fixé-sous-verre / Instantané numérique / Pas grand chose.



O038 PD06 090623.jpg



O039 PD 07 090625.jpg

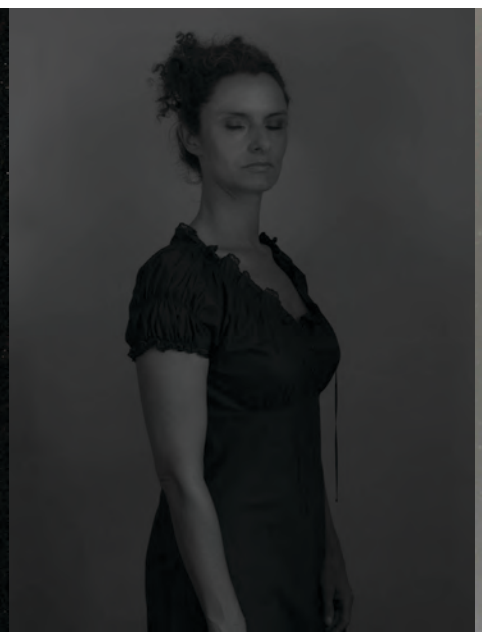
O040 FO17 090824.jpg
O041 PD08 090826.jpg
O042 AMV03 090828.jpg
O043 OH02 090830.jpg



Clignement 1 / Réminiscence stellaire / +1 an.



Clignement 2 / Poncif.



Clignement 3 /
«Quand je ferme les yeux je vois des points brillants
un pan de ciel en moi et ses milliers d'étoiles
si je rouvre les yeux par une nuit très claire
je fais partie du ciel qui fait partie de moi»
Claude Roy, A la lisière du temps.

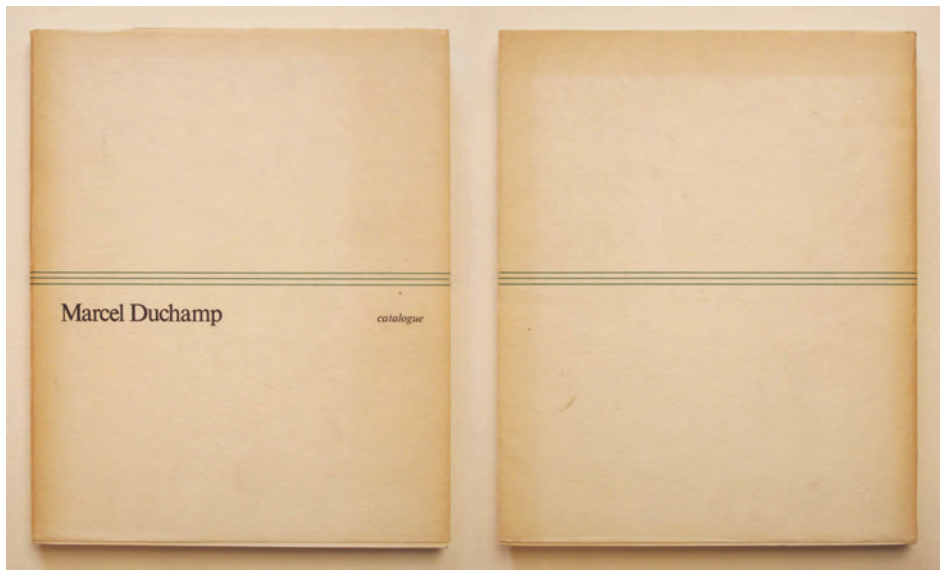


Clignement 4 / Neige d'été / poncif / autre réminiscence stellaire.

O044 OH03 090904.jpg



O045 OH04 090907.jpg

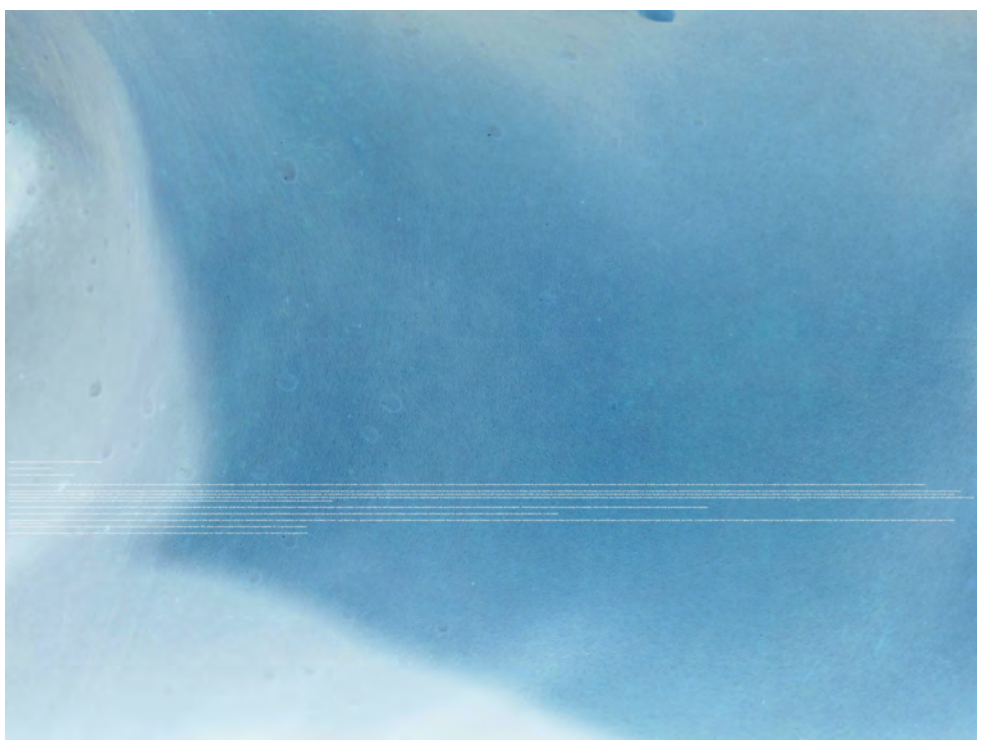


Le livre d'avant: env. 24x18 cm / Le livre d'après: env. 25x15 cm. (on doit admettre l'après plus indécis et supposer des voisinages inconstants.)

O046 OH05 090909.jpg



Automne 1912, Picabia, Duchamp et Apollinaire font route depuis Paris pour Etival dans la maison familiale de Gabrielle Buffet, épouse de Picabia. Il fait moche, le temps est gris, les trois amis mangent des morilles, du gibier, boivent de l'absinthe et du vin du Jura (pas malheureux). Apollinaire récite des poèmes et jette les premiers vers de Zone (Etival est proche de la zone franche). Duchamp, confortablement installé sur ce canapé, – dont la passion absolument (dit-on) platonique pour Gabrielle est à peine voilée – capte les premiers motifs de sa prochaine fiction à fixer sous verre: l'histoire d'un road moovie sur la route Paris-Jura, la mariée, son amour éthéré de célibataire, le rêve d'une mise à nu... et l'espoir qu'elle l'aime (même = m'aime).
Le souvenir de «La chaleur d'un siège (qui vient d'être quitté) est (...)» (Marcel Duchamp bien plus tard vers 1940)



O047 OH06 100112 br.jpg
-grain de mémoire



O048 FO17 100913.jpg

I would prefer not to...

2010
Résidence centre d'art Axenéo7, Gatineau / Canada
Installation: bois, aluminium, photographies, texte, lentilles optiques, trous.

Je suis allé à Gatineau au centre d'art Axeneo7 avec le projet de poursuivre l'écriture d'un roman, dont le sujet était une série de considérations sur l'optique et sur les modes de production des œuvres; un roman qui n'en finissait pas de s'écrire et qui semblait au fil du temps se forger au conditionnel. Un peu comme Barthes proposait de réfléchir à la question sur ce même mode conditionnel, mon activité à Axenéo 7 s'est mise en place avec la ferme intention de faire de ce séjour « une préparation au roman », une collecte de présomptions qui devraient contribuer à l'achèvement de ce projet.

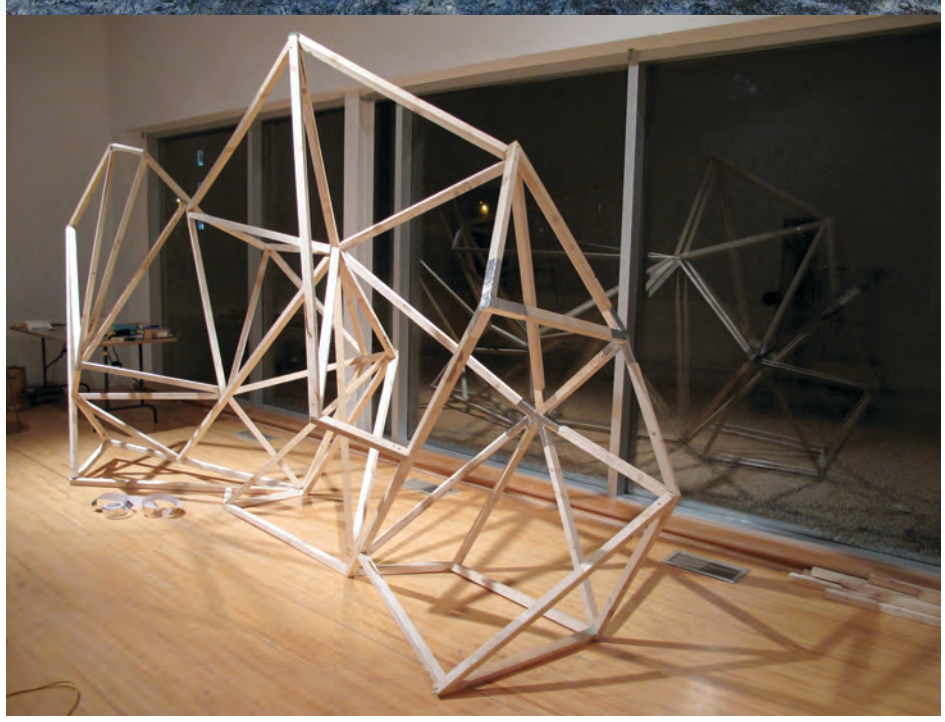
Conscient de la difficulté de parvenir à mes fins, ce programme s'est construit autour d'une activité détournée en faveur de la procrastination et de prétextes multiples pour différer cette conclusion. La nouvelle de Melville, *Bartleby le scribe* et la formule désormais mythique qui conduit le récit :
«I would prefer not to» ont défini un ensemble de stratégies obliques dont la finalité était de tout faire pour ne pas finir ce qui devait l'être.

Par conséquent, au cours de ce séjour j'ai réalisé une sculpture, produit des images, perforé avec soin et patience l'un des murs de la galerie qui contenait en lui l'histoire stratifiée des différentes expositions écoulées, constuit dans le couloir attenant une *camera obscura* qui restituait la succession de ces actions anodines, ainsi que la monotone circulation routière et la déambulation des écureuils, qui rythmaient mes journées derrière la baie vitrée de mon lieu de travail. J'y ai aussi invité à distance des amis, artistes, proches, ou philosophes à raconter l'histoire de Bartleby.
En somme, «I would prefer not to» tente de reconduire l'expérience créative par le renversement de l'entreprise du regard.

avec les participations de Christophe Baudson - Frédérique Baumann - Hans Birkemeyer - Alain Chareyre-Méjan - Nicolas Desplats - Nicolas Frespech - Sébastien Galland - Michel Guérin - Christophe Lopez - Miguel Angel Molina - Diane Watteau.

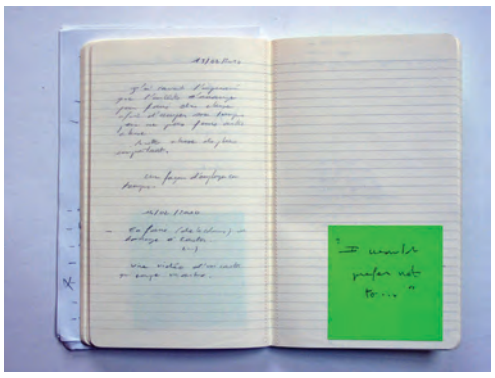


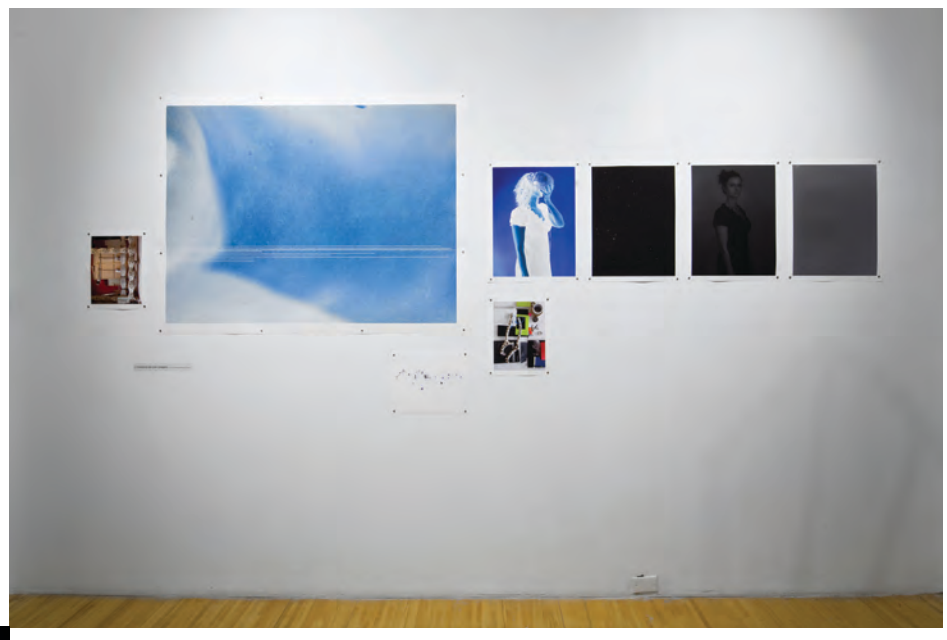






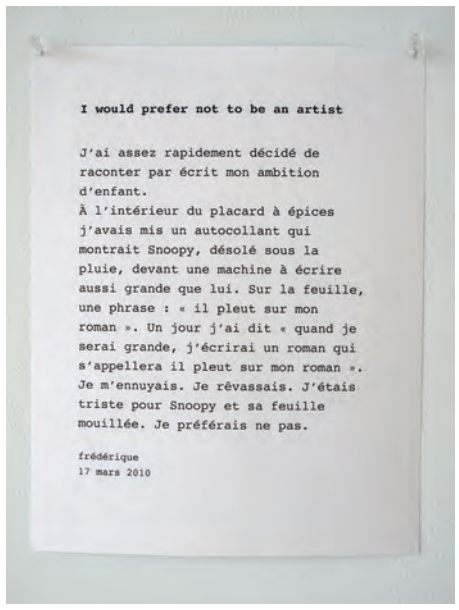
derrière le mur un couloir...







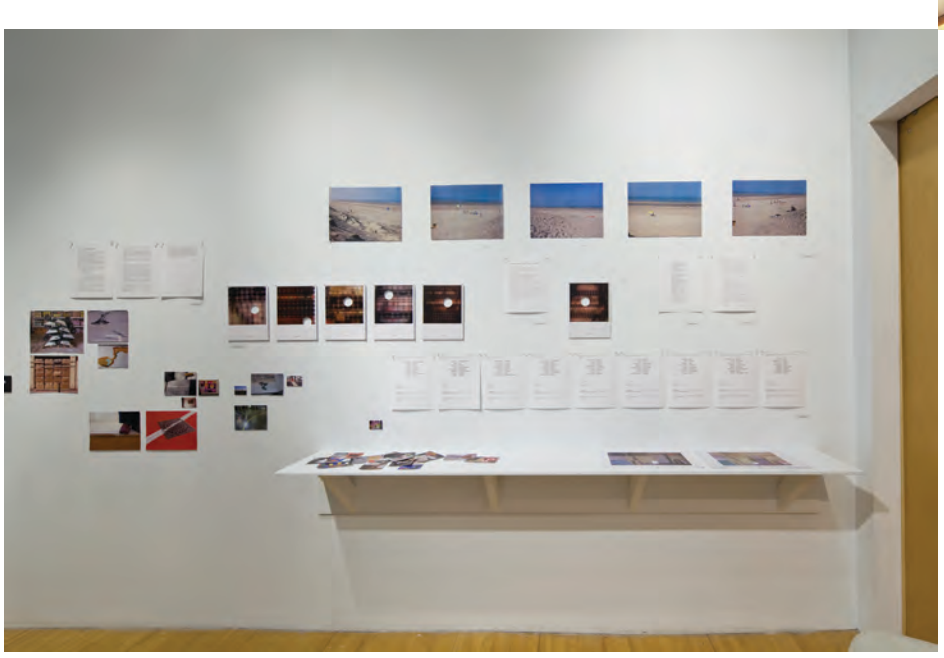




Frédérique Baumann
texte

Miguel Angel Molina
série d'images



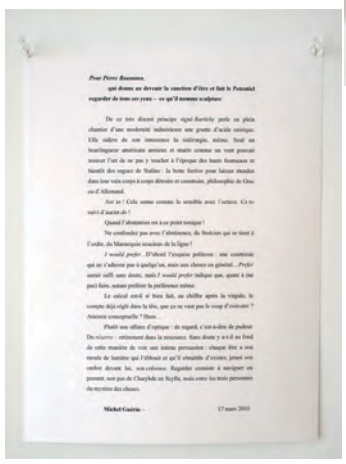


Hans Birkemeyer
abécédaire Bartleby



Diane Watteau
5 photos





Michel Guérin
texte



Christophe Baudson
6 images

Alain Chareyre-Méjan
texte







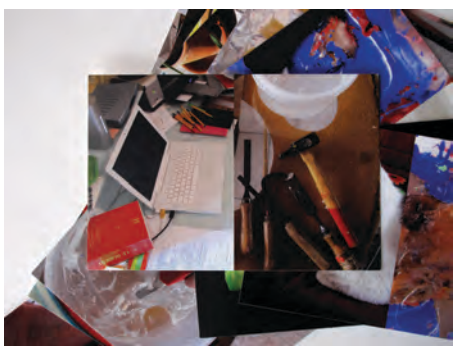


Nicolas Desplats
2 images

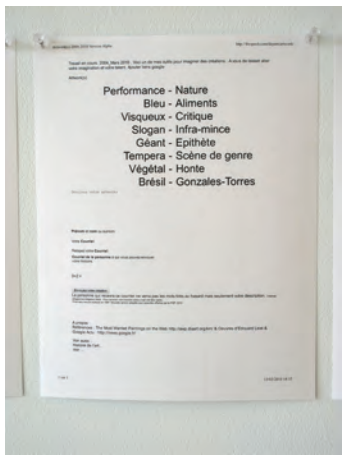




Sébastien Galland
texte



Christophe Lopez
16 cartes postales



Nicolas Frespech
9 protocoles générés avec «Artworks»



Impression spéciale
I would prefer not to, imprimé à deux exemplaires, 24,5x18,8x1,6 cm, 188 pages, février 2013 (7_9).
(inachevé)

Bore and be bored

#2011
Galerie de la MAAC
Exposition *Drawing in an expanded field*, Académie Royale des Beaux-Arts, Bruxelles
Installation, environ 350x850x150cm, tirage photographique, bois d'animaux, niveau à bulle, balles, citron séché, aluminium, placoplâtre, dessin sur papier, lentille optique, fossile, cailloux, flashcodes (*Flashsculptures #1*), savons, miroir noir (réplique des «9 tirés»), œuf d'autruche (*camera obscura*), série des 7 *Poncifs* (photographie et dessins, 50x50x3,5).

Bore and be bored part de l'homophonie anglosaxone entre percer et s'ennuyer, comme si s'ennuyer c'était percer platement le temps.
Ce projet fut adossé à une communication au cours du colloque/exposition «Drawing in an expanded field» (voir p.286 sq.), qui traitait de la relation entre activité graphique et expérience de la perforation, autour d'un procédé technique mis en œuvre dès la Renaissance pour reporter mécaniquement un dessin sur les parois d'une fresque, qui s'appelle un poncif.

Ces considérations permettaient de tisser le récit d'un inextricable rapport entre vide et incarnation graphique, entre invention du geste et transfert mécanique indifférent. Elles permettaient aussi tout autant de dresser une histoire des composantes fondamentales du geste sculptural qui négocie constamment, comme le dessin, avec les inconstances de la matière. Elles permettaient encore de construire une fiction graphique qui convoquait différents dispositifs de projection et différents rapports d'échelles, entre des composantes à finalités microscopiques (des processus de fossilisation ou les pores de la peau) et des données stellaires et célestes (un champ de perforations aléatoires et patientes à l'instar d'un pan d'étoiles).

L'économie de ces gestes (percer, placer, stratifier, mettre à niveau) renvendiquait quelques ambitions décroissantes basées sur l'étude précise d'une culture graphique marginale.
Faire une sculpture qui ne raconte presque rien, ce serait faire un dessin presque parfaitement perméable, hyperperforé. Poncif à banalité extrême.

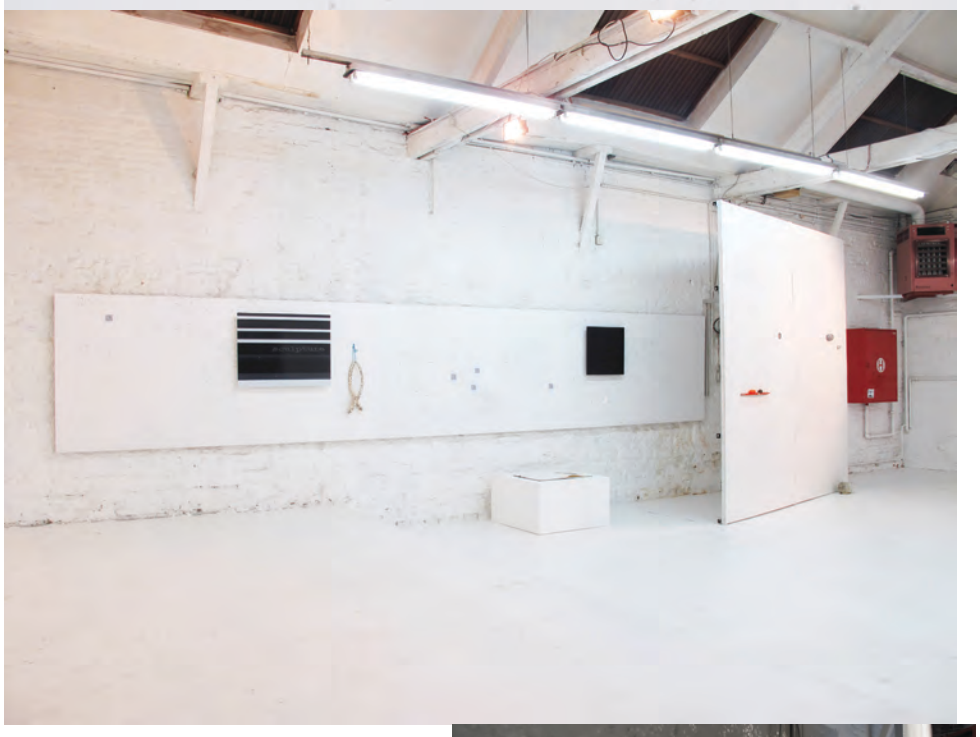



sculptures



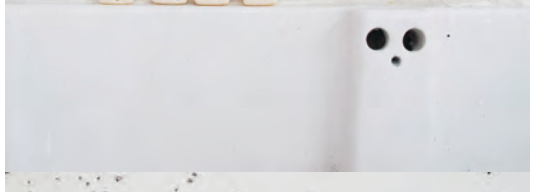


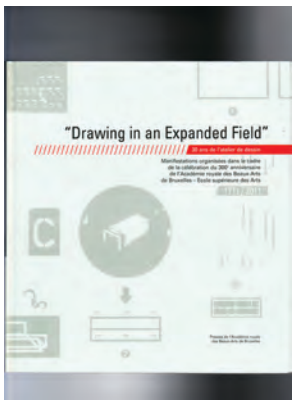




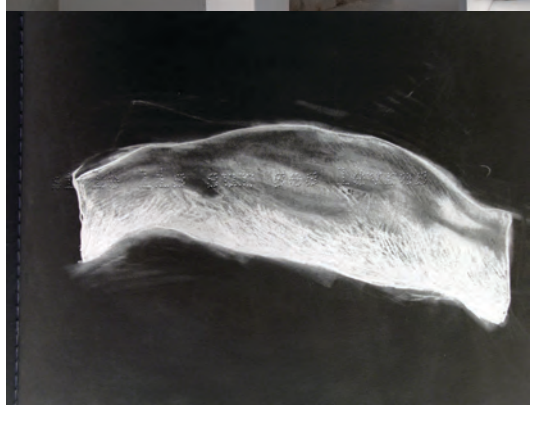







"Drawing in an Expanded Field"





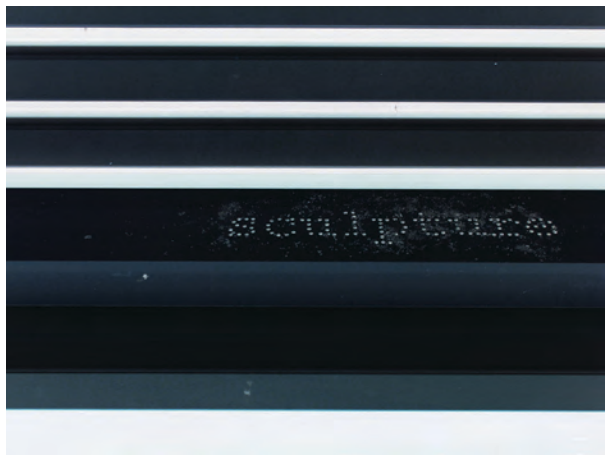




Flashsculpture.0 (1)

2011

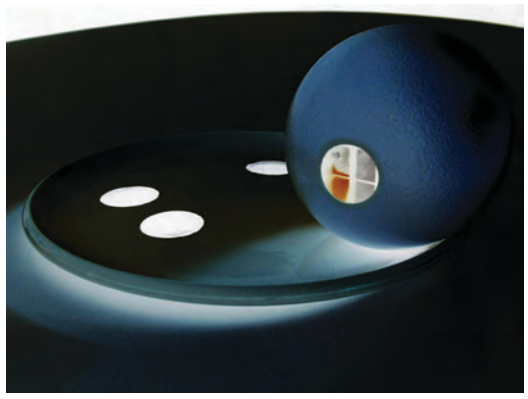
Flashsculpture.0 a pour projet de créer des situations sculpturales diffusées par mail et sous flashcode à partir d'un énoncé (textuel ou iconique) et basées sur la spontanéité, où l'image négative joue comme mémoire rétinienne (image flash). L'activation sur des supports numériques variables, dans des situations diverses, permet de démultiplier une *flashsculpture*. *Flashsculpture.0* est une série provisoire à durée de vie limitée, chargeable sur smartphones par flashage du code 2d.
Ce protocole est une composante du projet *Bore and be bored* exposé à Bruxelles. Il permettait de poursuivre la dissémination de certains éléments sculpturaux du dispositif. Par conséquent certaines images lui sont familières et seront par la suite réactivées dans les projets suivants.



Flashsculpture_01_110102.jpg

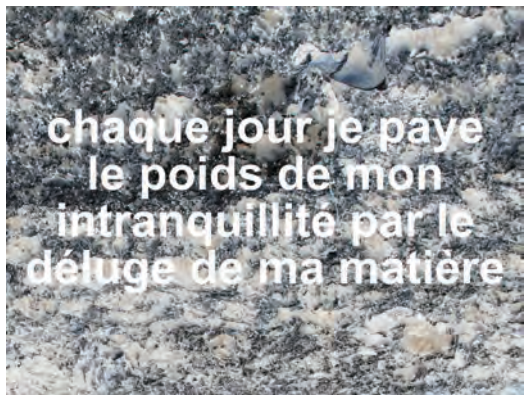


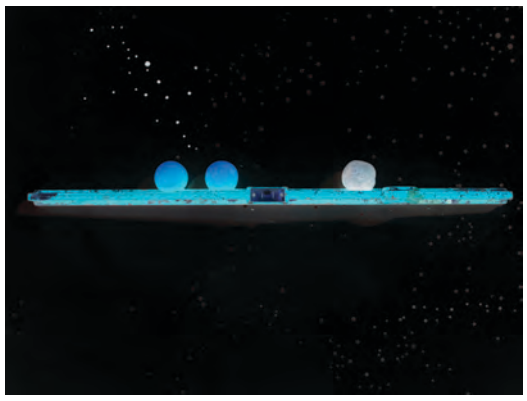
Flashsculpture_02_110204.jpg



Flashsculpture_03_110204.jpg

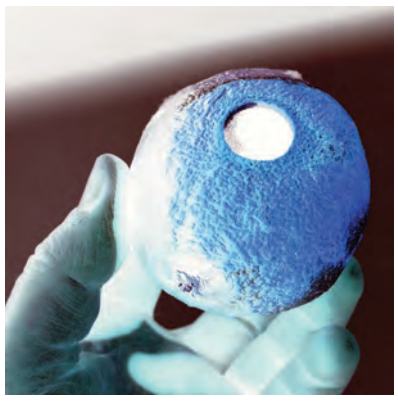
flashsculpture_04_110320.jpg





flashsculpture_05_110322.jpg

flashsculpture_06_110402.jpg





flashsculpture_07_110414.jpg

Flashsculpture.2

2012

Dessin numérique avec insertion de flascodes.

«Pour découvrir cette nouvelle série de sculptures, téléchargez la cartographie stellaire avec flashcodes et liens hypertexte. Imprimez (ou pas), flashez/cliquez.»
Ce projet est une proposition sur une invitation de la galerie Aperto à participer au salon du dessin «drawing room» (novembre 2012) à Montpellier.
Éditée sous forme d'affiches à tirage illimité, cette constellation contient 9 flashcodes qui renvoient à une série d'images. Ces images restituent la contemplation de micro-faits «sculpturaux». Cette carte est extensible *ad libitum* et contient elle-même un lien pour la télécharger et l'imprimer chez soi.
Ce projet participe aux considérations pratiques et théoriques relatives aux enjeux du numérique dans les dispositifs de création contemporains.

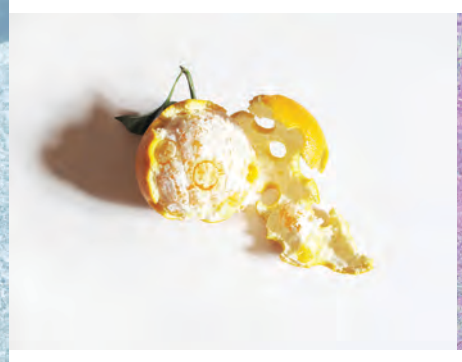




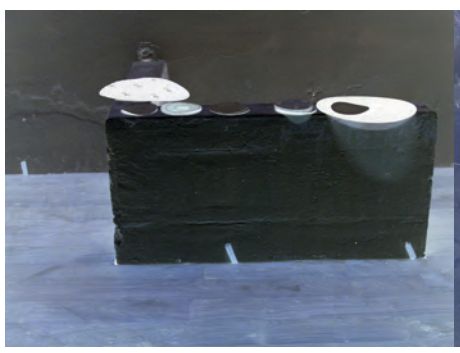






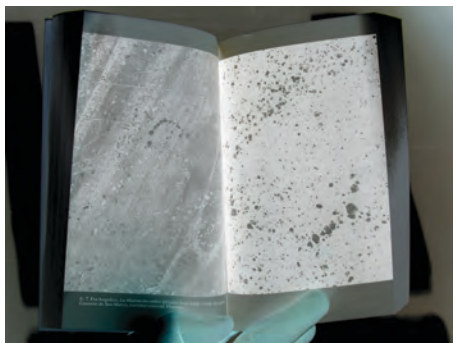












flashsculpture#2_01.jpg
flashsculpture#2_02.jpg
flashsculpture#2_03.jpg
flashsculpture#2_04.jpg
flashsculpture#2_05.jpg
flashsculpture#2_06.jpg
flashsculpture#2_07.jpg
flashsculpture#2_08.jpg
flashsculpture#2_09.jpg
flashsculpture#2_10.jpg

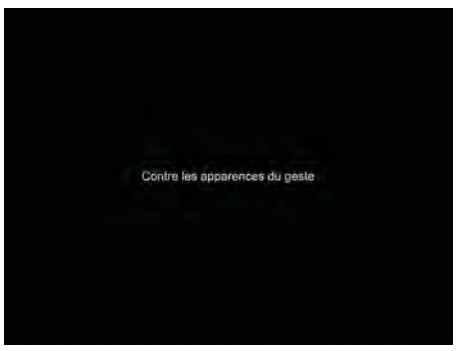


Le Livre et l'Hypothèse (LLH)

#LLH _ 2013/2014

Le livre et l'hypothèse restitue une série d'hypothèses sur l'apparence du geste artistique et sur l'étude du plancton, qui se consruit à partir d'un travail de sculpture, de photographie et d'écriture. Chaque livre se présente sous un format quasi universel : un pdf facilement téléchargeable. Ces fichiers sont en *Copyleft*. Chaque édition fait l'objet d'un envoi par mail. Ils contiennent entre 2 et une vingtaine de pages. Conçus pour exister numériquement, ces projets font aussi l'objet d'une publication sous forme de livre d'artiste, *LLH papier* (voir p.416 sq.). Cette édition est adossée à la publication (2014) d'un article «Contre les apparences du geste, un geste de plancton», dans l'ouvrage collectif (dir. Michel Guérin) *Le geste entre émergence et apparence*, éd.PUP (voir p.278 sq.).
Le projet se développe autour de trois idées générales qui guidèrent l'ensemble des expériences. Il investit l'esprit d'aventure qui caractérise la recherche et qui, sur le modèle de Charles Darwin, peut susciter des longs voyages. Il a tenté d'explorer les vertus du plancton entre autres grâce à l'appui de deux collègues du Cnrs d'Arcachon (Yolanda Del Amo et Valérie David). Il expérimente ces connaissances afin de construire un modèle esthétique de production de l'art et de «gestion» des gestes.

LLH01_Lascaux_130222























CONTRE LES IMAGES NEGATIVES

CONTRE

A lire comme

Contact étroit / choc / mouvement de butée
Réchauffement

Forme d'échange / rapport de deux grandeurs / vis à vis
(le micro contre le macro)

Mouvement inverse
Hostilité à prendre comme altérité et disponibilité offensive
Hostilité à l'égard des images
(très peu pensé contre comme « opposé à »)

L'IMAGE NEGATIVE
a plusieurs fonctions simples.

1 – Elle est l'image à la racine, celle qui prend forme sans tout à fait être visible. On voit l'image sans pouvoir la décoder intégralement. C'est son envers. Elle est étrange.
C'est un état brut qui trahit un processus chimique. Le négatif, en ce sens, c'est un degré abaissé de l'image, qui garde des traces physiques (une palpation optique de la lumière sur la surface photosensible) de son motif original. C'est une image native.
Toutefois cette conception photographique de l'image négative n'est plus tout à fait vraie, parce que les capteurs de nos appareils numériques agissent désormais par transferts de charges, qui n'ont plus grand-chose à voir avec le processus chimique initial, ni avec la réception inversée des couleurs et des valeurs.
Considérons que ces images gardent en elles une dimension « sousréelle » - comme on dirait « surréelle » à propos de certains tirages négatifs de Man Ray – d'un processus méfiant quand à l'apparence des images. Ce sont des images potentielles.

2 - Si l'image négative a perdu une partie de sa réalité chimique, au profit de nouveaux dispositifs photoniques, elle conserve malgré tout sa valeur d'empreinte. Elle agit comme le moule d'une image en devenir. En amont, elle agit comme le moule de la situation originale qu'elle représente. L'image négative conserverait quelques traces de matérialité sculpturale (comme un grain malconnu) contre le rayonnement, l'habitude et l'usure de l'apparence optique.

3 – Troisième degré, cette image négative est un stade intermédiaire d'une image qui, elle, ne prend consistance qu'à l'intérieur de l'œil. Il ne s'agit pas là de l'image projetée sur le fond de la rétine, que l'œil va décrypter par des mouvements multiples de décodage. Les images négatives sont conçues pour produire des images mémoire qui font appel à la rémanence et à la persistance rétinienne négative : quand on regarde avec insistance une image négative, l'œil restitue dans l'instant d'après et pendant quelques secondes seulement, l'image évanescente et négative de cette perception obstinée (qu'on entrevoit en fermant les yeux ou en fixant une feuille blanche). A cet instant, l'image négative redevient positive.
La conception des images négatives prend appui sur cette instabilité des receptions et elle signifie que le cheminement de l'expérience sculpturale, qui part de la matière en général macroscopique, va s'échouer, par éclipse, dans la matière micro organique (chimique) des échanges synaptiques. L'image négative incarne le macro contre le micro sculptural.

4 – L'image « en positif », fruit de la rémanence, est presque imperceptible, parce qu'impalpable, éphémère et intime, comme reléguée dans le domaine du possible. L'objet sculptural qu'elle incarne potentiellement n'est presque plus qu'une forme de la pensée, disons une sculpture de pensée.

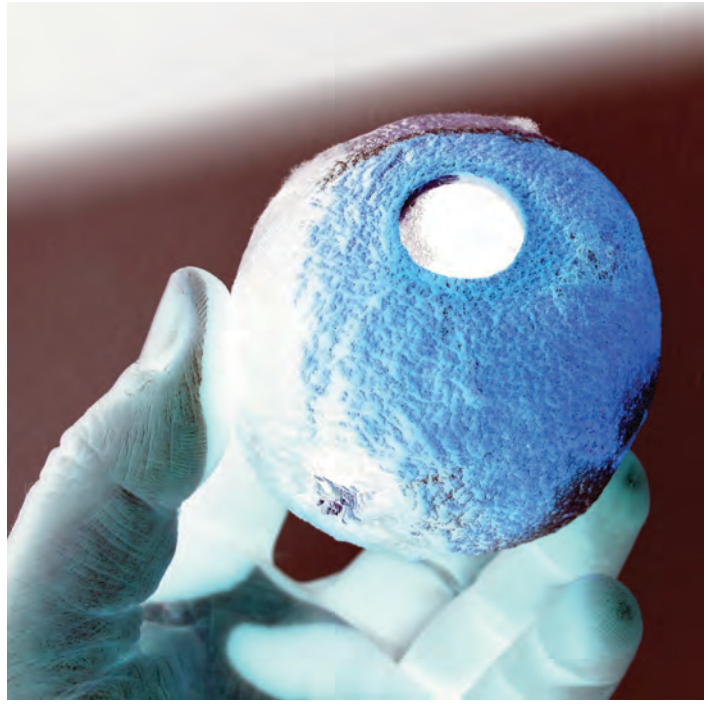
En ce sens, l'image photographique (négative) n'est pas la restitution d'une sculpture pré-existante, mais une partie constitutive d'un appareil expérimental élargi, élaboré à partir d'une forme matérielle, d'un opérateur photographe, d'une image négative, d'une interface de lecture (ordinateur, livre, impression sur papier, ...), d'un deuxième corps, de son œil, d'un cerveau, de cônes, de bâtonnets, de cellules ganglionnaires et de toute cette micro matière qui constitue la dimension microscopique de la sculpture. On passe là, d'un geste matériel de sculpture à un geste de pensée, lui aussi de sculpture.

En allant contre les images négatives, on va contre les apparences du geste ; j'émets l'hypothèse que l'expérience sculpturale décrit une boucle dimensionnelle entre micro et macroscopique qui permet de renouer avec le geste zéro de la sculpture.

Une sculpture de pensée.

LLH03_MainNégative_130305



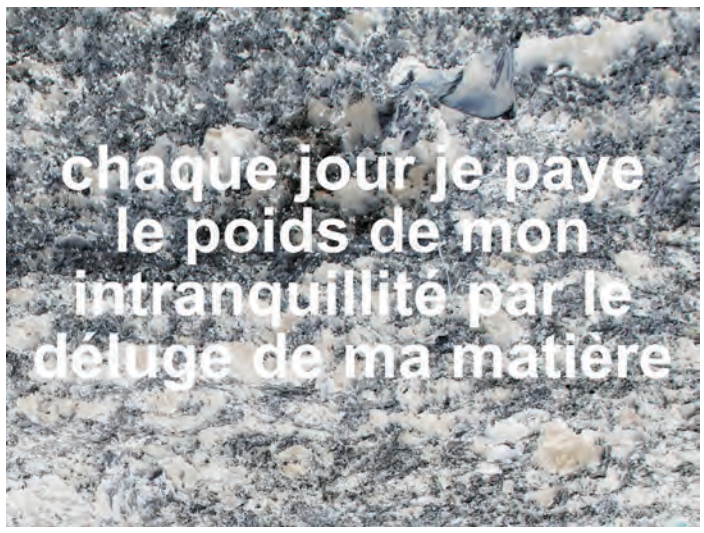


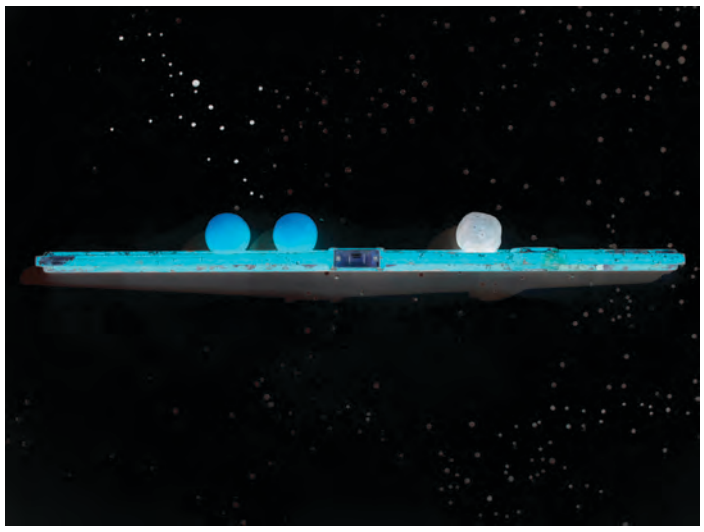
LLH04_PoséPortéPlacé_130306








chaque jour je paye
le poids de mon
intranquillité par le
déluge de ma matière





«Dans les eaux bleues de la mer infinie flottent à perte de vue les formations radiolaires.» (A. Portmann)

Voilà l'hypothèse:

LE PARADIGME DES RADIOLAIRES ET DES FORAMINIFERES

Prendre appui sur la forme vivante simple. Une analogie biologique.

«Les radiolaires sont des animaux unicellulaires (protozaires) marins qui appartiennent à la superclasse des Actinopodes. D'une taille comprise entre 50 et 300 micromètres, ces micro-organismes pélagiques font partie du zooplancton. Beaucoup présentent un squelette (test) siliceux dont la forme est très variée en fonction des espèces.» (Patrick de Wever in Encyclopedia Universalis)

Les Foraminifères sont également des protozaires qui définissent un deuxième ordre des Rhizopodes au même niveau que les Actinopodes. Leur taille peut varier de 0,1 à 120 millimètres, et comme leur nom l'indique ils sont assortis de trous (foramen).
«Ce sont des organismes surtout marins, libres ou fixés, dont le protoplasme est protégé par une coquille ou test, initialement chitinoïde, presque toujours enrichie en matières minérales. Elles sont, soit sécrétées par l'animal, soit empruntées au milieu et soudées entre elles.
(...)
Ce test est composé d'une ou plusieurs loges communiquant entre elles et avec l'extérieur par des ouvertures par lesquelles sortent des pseudopodes fins, ramifiés et parcourus de courants. La classification a été établie plutôt d'après des caractères morphologiques choisis arbitrairement, que sur des données relatives à l'organisme vivant; elle est donc artificielle.» (M. Neumann in Encyclopedia Universalis)

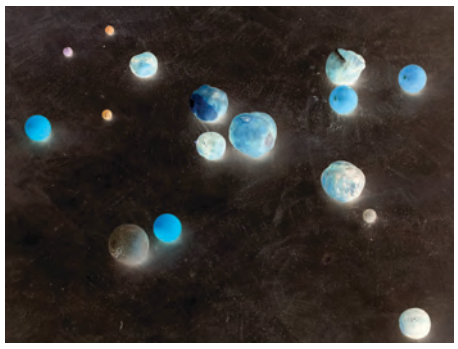
Radiolaires et Foraminifères composent une partie du zooplancton.

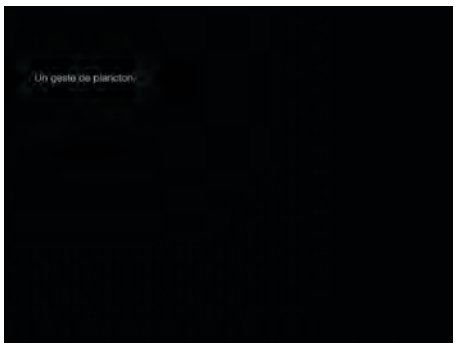
Observer les conséquences de cette analogie sur une redéfinition du caractère naturel et original du geste sculptural. Qu'en est-il de ces gestes fondamentaux en sculpture, disons unicellulaires, qui donnent à penser en quelque sorte une éthologie de la sculpture qui irait non pas avec une esthétique de «l'apparence animale» (Portmann toujours), mais contre les apparences du geste?

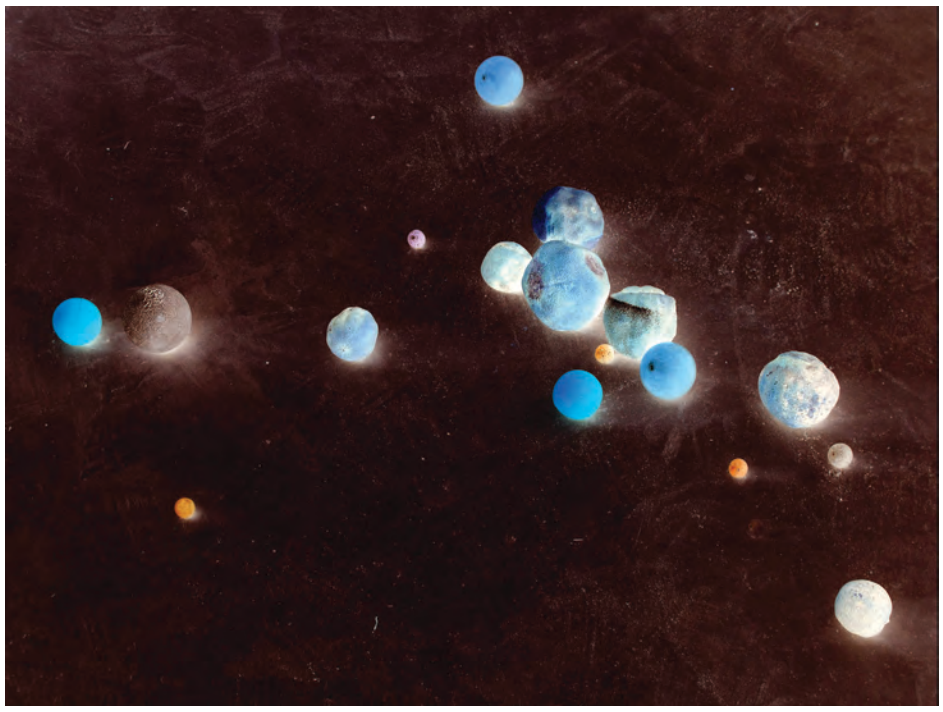
En quoi ces hypothèses permettent-elles de redéfinir les dimensions humaines de la sculpture par une tension entre un geste à l'animalité «sauvage» (M. Guérin) et complexifié, et un geste à la minéralité et à l'automatisme (é)«rôdé», presque sans âme.

C'est un peu aller au degré zéro du geste artistique.
Un geste chuchoté (grésillé)
Un geste comme microscopique.
Un geste réduit qui permettrait de penser une numérisation organique.
Une numérisation sculpturale: cliquer c'est sculpter.
A définir.

Penser l'image comme une sculpture.
Qu'est-ce alors que ce retour de l'apparence?





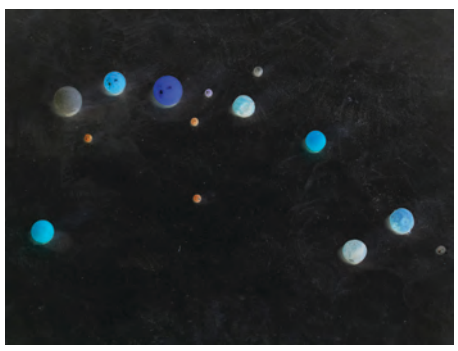


Considérer le plancton (particules vivantes), remiser le tripton (particules non vivantes) de l'ensemble des particules en suspension dans l'eau (seston).

«Le plancton constitue un vaste ensemble d'organismes (animaux et végétaux), souvent microscopiques, qui se développent dans tous les milieux aquatiques. (...)
Le plancton se déplace, par définition, au gré des courants. Pour autant, il n'est pas passif et fourmille d'activité. (...)
Le terme plancton trouve son origine dans l'*Odyssée* d'Homère où il est employé pour désigner des animaux qui «errent» (*planktós* en grec ancien) à la surface des flots. En 1887, le zoologiste allemand Victor Hensen reprend ce terme pour qualifier l'ensemble des organismes qui vivent en suspension dans les eaux douces, saumâtres ou salées, et sont inaptes à lutter contre les courants. Cette définition recouvre ainsi des organismes extrêmement variés, depuis les méduses, jusqu'aux bactéries, en passant par une multitude de petits crustacés et d'algues microscopiques. Ces organismes sont pour la plupart tout à fait capables de nager à leur échelle, mais ils sont soit trop petits, soit trop faibles pour échapper aux mouvements des masses d'eau dans lesquelles ils vivent.
Le plancton s'oppose au necton qui désigne, à l'inverse, l'ensemble des organismes de pleine eau (on parle d'organisme pélagiques) suffisamment puissants pour échapper aux courants (céphalopodes, poissons, cétacés) et soumis par conséquent à des contraintes environnementales différentes.»
(S. Gasparini, in Encyclopedia Universalis)

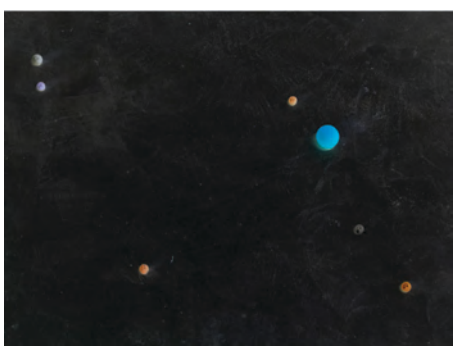


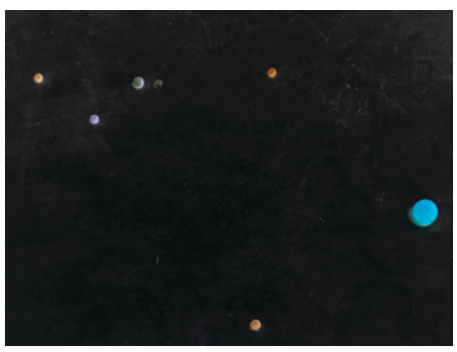
Enoncer des positions au gré des courants.



Penser un complexe de sculptures en suspension inaptes à lutter contre les flots.

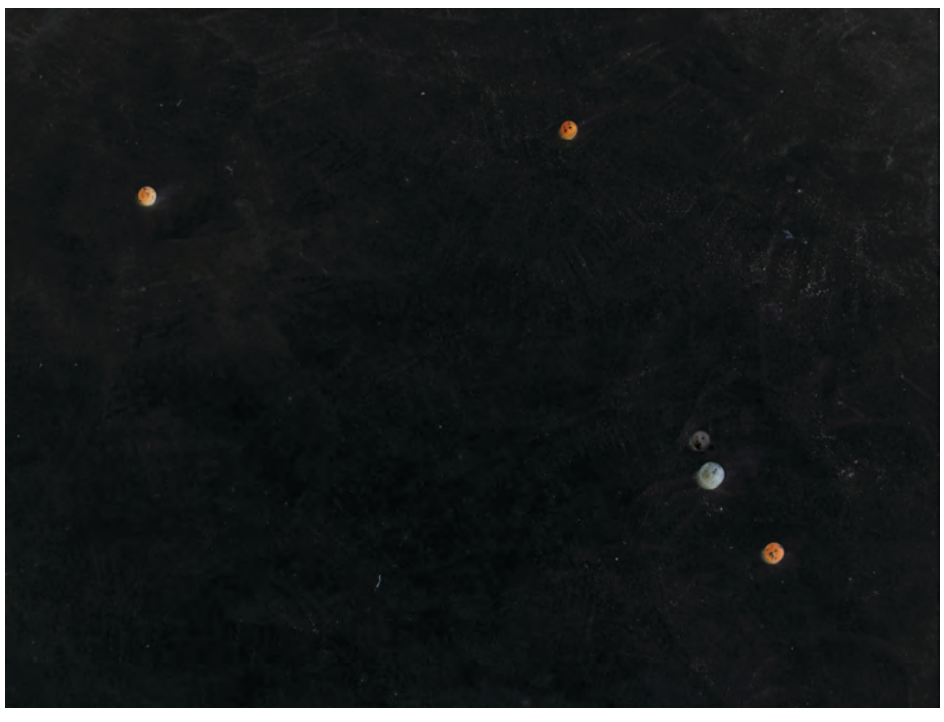
Nager à son échelle, en toute discrétion.





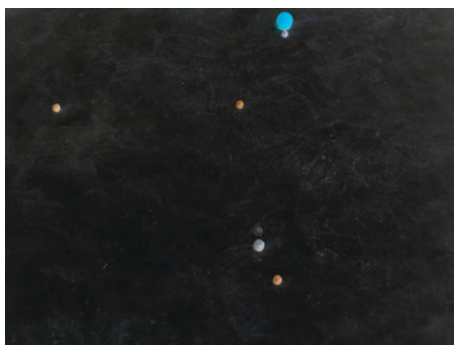
Conduire la sculpture et ses gestes dans un double déplacement, par dérive et microconduction.

Une autre manière de convoquer les origines du geste contre ses apparences.

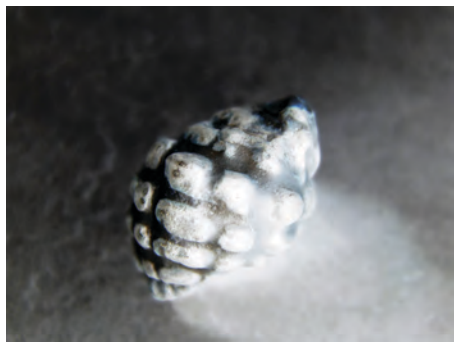


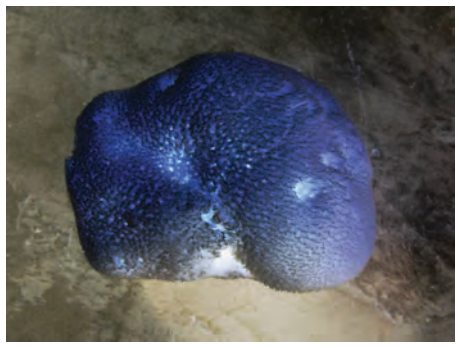
Comme le hasard d'un champ de clous qui crissent de Man Ray
(*Le Retour à la Raison*.)

(les belles)

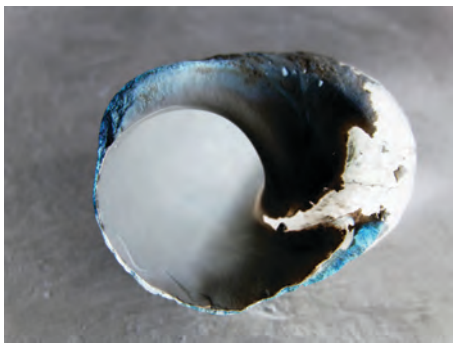


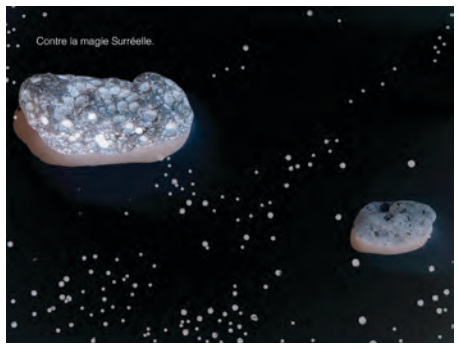




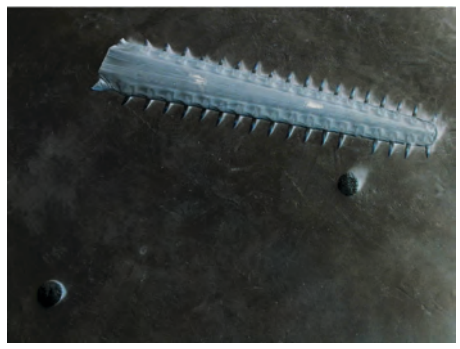


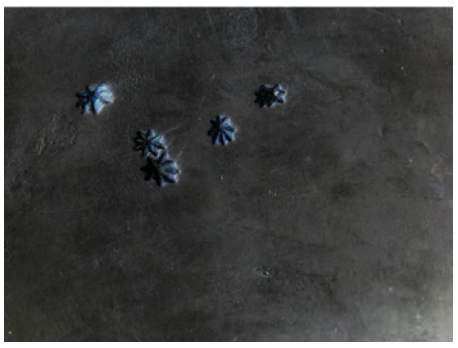




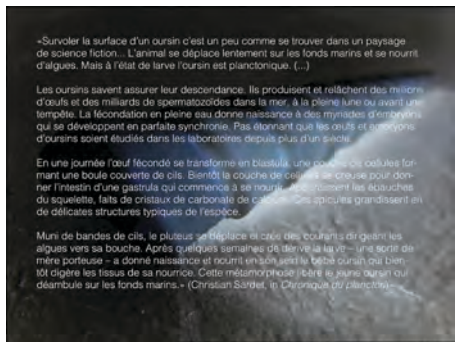










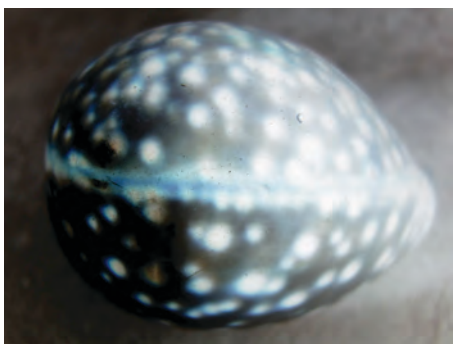


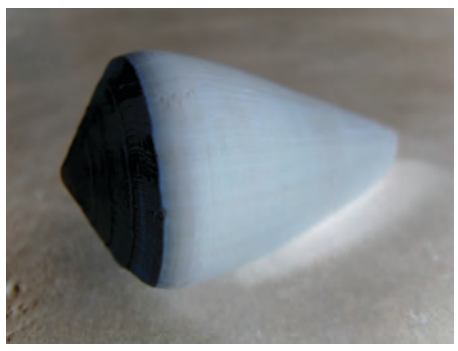






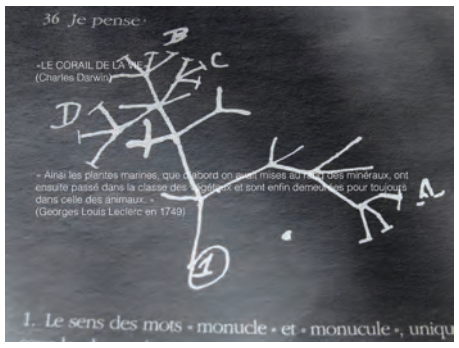
LLH08_FauxRadiolaires_130311

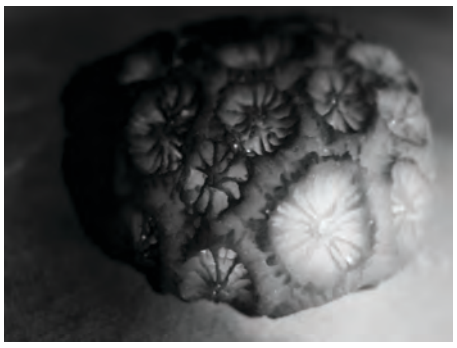




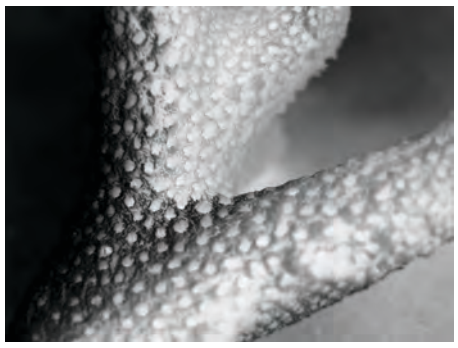


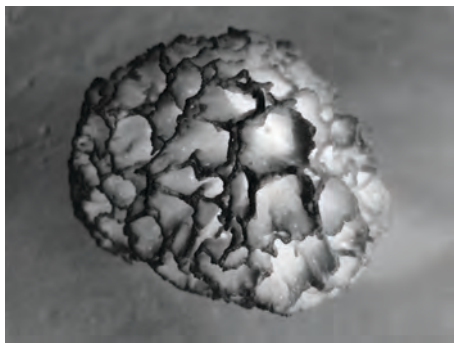


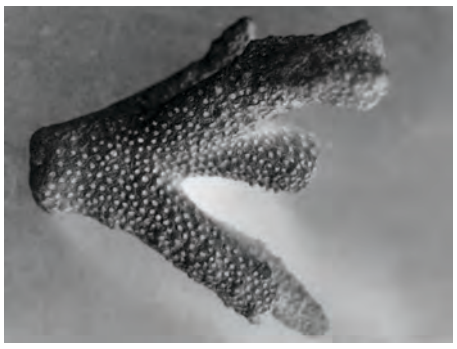




«Les Cnidaires comprennent trois classes : les Anthozoaires, les Hydrozoaires et les Scyphozoaires. Les Anthozoaires actuels se divisent eux-mêmes en deux sous-classes : les Octocoralliaires (ou Alcyonaires) et les Hexacoralliaires (ou Zoanthaires). Ces derniers regroupent plusieurs ordres dont celui des Actiniaires, représentés par les anémones de mer, et celui des Scléractiniaires ou coraux vrais (stricto sensu). Les Scléractiniaires sont, pour la plupart, des organismes coloniaux. Chaque individu composant la colonie de corail est un polype.
(...)
L'observation d'une anémone de mer ou d'un polype de corail révèle que les tentacules entourant la bouche des Hexacoralliaires sont au nombre de six ou d'un multiple de six. De même, la structure calcaire du squelette d'un corail présente six cloisons ou un multiple de six. C'est pourquoi ces organismes sont appelés des Hexacoralliaires (du grec hexa signifiant six).
(...)
Le mot corail est souvent utilisé au sens large pour désigner des organismes marins de l'embranchement des Cnidaires appartenant à la classe des Anthozoaires ou à celle des Hydrozoaires mais répartis dans différentes familles, genres et espèces aux caractéristiques anatomiques et écologiques très différentes. On peut ainsi citer: le corail rouge de Méditerranée, qui est un octocoralliaire (classe des Anthozoaires); les Alcyonaires, coraux dits « mous », appartenant également aux Octocoralliaires; le corail noir, hexacoralliaire (classe des Anthozoaires) appartenant au groupe des Antipathaires ou encore le corail de feu, qui est un hydrozoaire.»
(Pascale Joannot, in Encyclopedia Universalis)

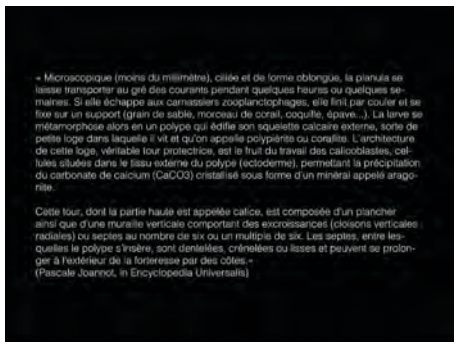




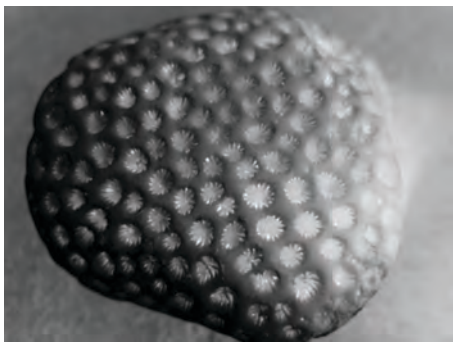


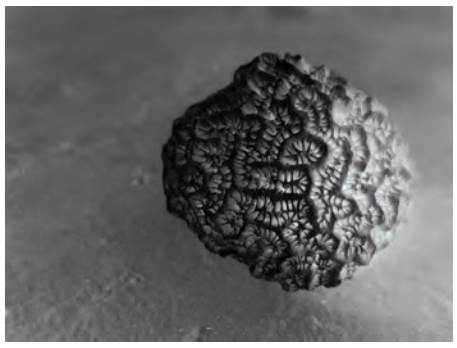


«La libération dans l'eau des gamètes mâles et femelles appelée « ponte en masse des coraux » est le mode de reproduction le plus fréquent. Connu depuis les années 1930, ce phénomène a été décrit pour la première fois dans les eaux de la Grande Barrière australienne en 1981 et en Nouvelle-Calédonie en 1989. Le facteur qui déclenche cet événement spectaculaire est un subtil cocktail de conditions extérieures et de maturation sexuelle des colonies. Cette ponte a lieu quelques nuits après la première pleine lune d'été (d'octobre à mars dans l'hémisphère Sud), à l'étale de marée basse et certainement lors d'une accalmie des vents qui soufflent à cette période de l'année. Les coraux libèrent des millions d'ovules – petites billes roses, beiges ou vertes – et des nuages de spermatozoïdes. Le spectacle est bref, car la ponte n'a lieu qu'une ou deux nuits par an et ne dure que quelques heures par nuit. Il faut donc peu de temps à ces scléractiniaires pour participer à la régénération du récif. Dans l'eau, les gamètes mâles et femelles se reconnaissent, s'unissent et donnent naissance à un œuf qui se développe en une larve nageuse appelée planula.»
(Pascale Joannot, in Encyclopedia Universalis)


« Microscopique (moins du millimètre), ciliée et de forme oblongue, la planula se laisse transporter au gré des courants pendant quelques heures ou quelques semaines. Si elle échappe aux carnassiers zooplanctophages, elle finit par couler et se fixe sur un support (grain de sable, morceau de corail, coquille, épave...). La larve se métamorphose alors en un polype qui édifie son squelette calcaire externe, sorte de petite loge dans laquelle il vit et qu'on appelle polypiérite ou corallite. L'architecture de cette loge, véritable tour protectrice, est le fruit du travail des calicoblastes, cellules situées dans le tissu externe du polype (ectoderme), permettant la précipitation du carbonate de calcium ($CaCO_3$) cristallisé sous forme d'un minéral appelé aragonite.

Cette tour, dont la partie haute est appelée calice, est composée d'un plancher ainsi que d'une muraille verticale comportant des excroissances (cloisons verticales radiales) ou septes au nombre de six ou un multiple de six. Les septes, entre lesquelles le polype s'insère, sont dentelées, crénelées ou lisses et peuvent se prolonger à l'extérieur de la forteresse par des côtes.»
(Pascale Joannot, in Encyclopedia Universalis)





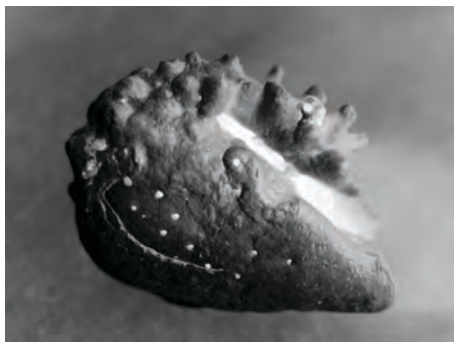


« Le corail développe un système de « self-service » ingénieux par le biais d'une alliance symbiotique avec des zooxanthelles vivant dans les tissus (endoderme) du polype. Ces micro-algues, comme tous les végétaux, synthétisent, grâce à la photosynthèse, de l'oxygène et des « sucres », composés organiques qui seront utilisés par le corail, animal essentiellement planctophage nocturne, pour compléter son alimentation.
(...)
Les zooxanthelles, dont la taille n'excède pas une dizaine de micromètres (1 µm = 1/1 000 mm), sont plusieurs millions par centimètre carré dans les tissus de l'animal. Elles participent, grâce à leurs pigments photosynthétiques, à la couleur du corail vivant. Lorsque ce dernier n'abrite plus de zooxanthelles, en raison d'un stress par exemple, cela entraîne d'ailleurs une perte des couleurs du corail ou blanchissement.»
(Pascale Joannot, in Encyclopedia Universalis)

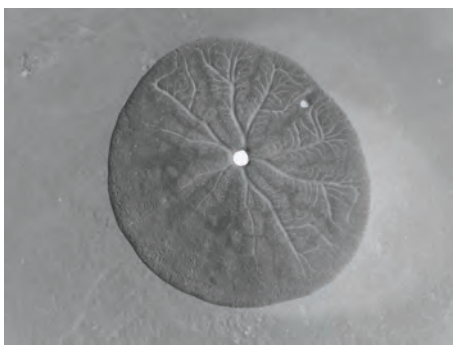




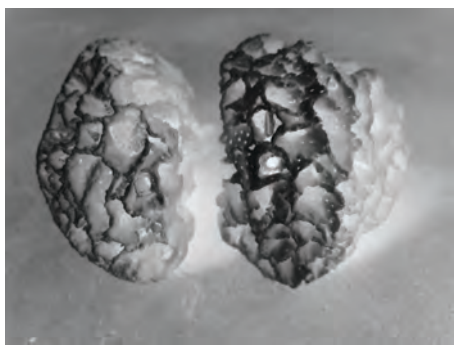


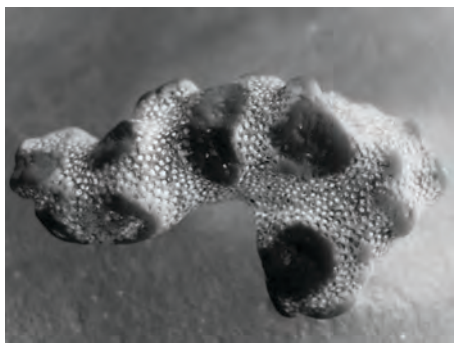




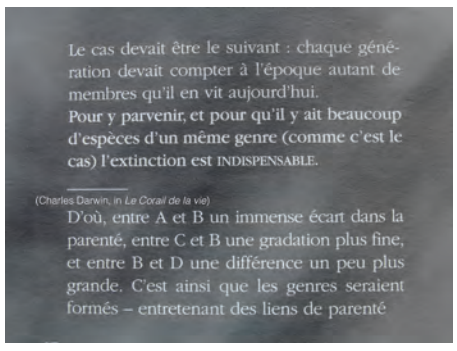






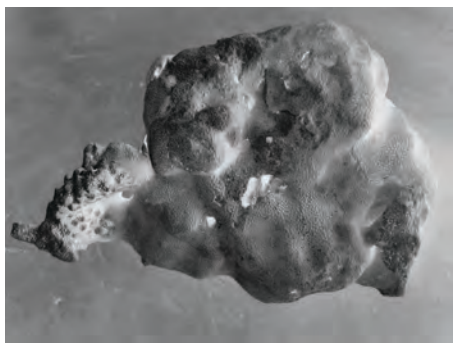


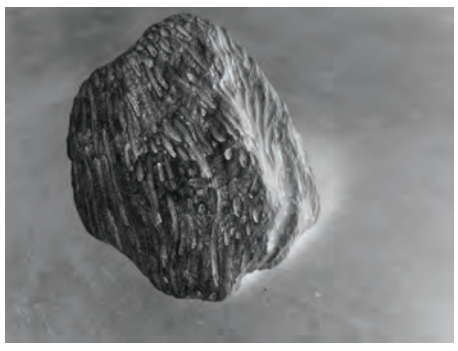

« Pour gagner quelques millimètres vers la lumière, il arrive que les coraux s'attaquent entre eux. Cette « guerre de l'espace » a été observée, in vitro, pendant près de dix ans à l'aquarium de Nouméa. Un corail du genre Psammocora sp. projetait ses filaments urticants pour écarter son voisin du genre Porites de « son territoire ». L'agressé, ne pouvant plus grandir normalement, s'allonge dans le sens de son axe de croissance et a modifié sa forme initiale.»
(Pascale Joannot, in Encyclopedia Universalis)


Le cas devait être le suivant : chaque génération devait compter à l'époque autant de membres qu'il en vit aujourd'hui.
Pour y parvenir, et pour qu'il y ait beaucoup d'espèces d'un même genre (comme c'est le cas) l'extinction est INDISPENSABLE.

(Charles Darwin, in *Le Corail de la vie*)
D'où, entre A et B un immense écart dans la parenté, entre C et B une gradation plus fine, et entre B et D une différence un peu plus grande. C'est ainsi que les genres seraient formés – entretenant des liens de parenté







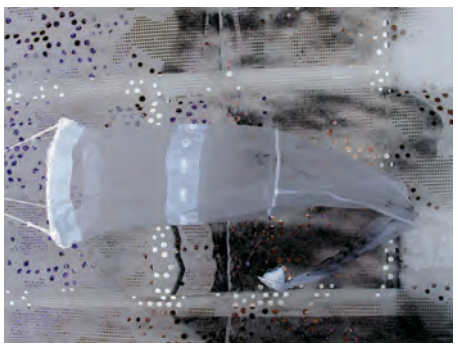




LLH10_filets_130507

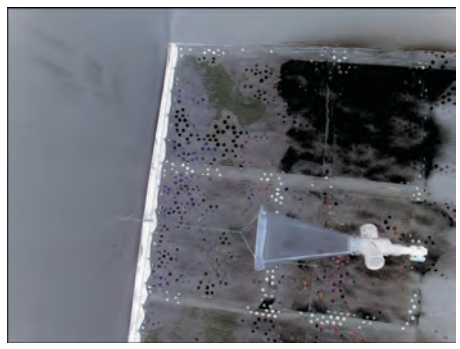


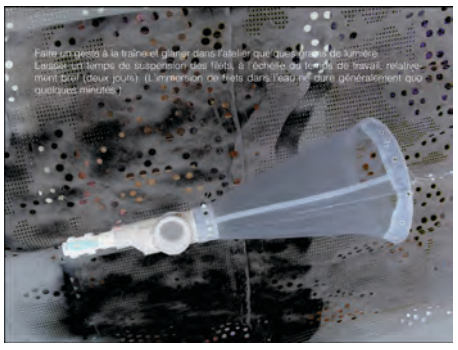


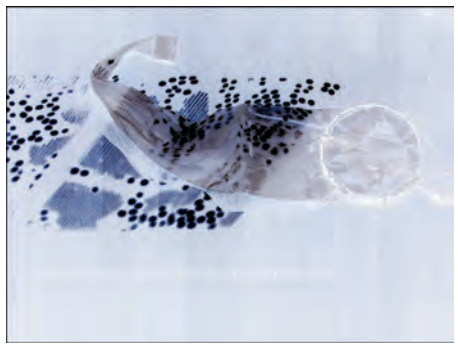


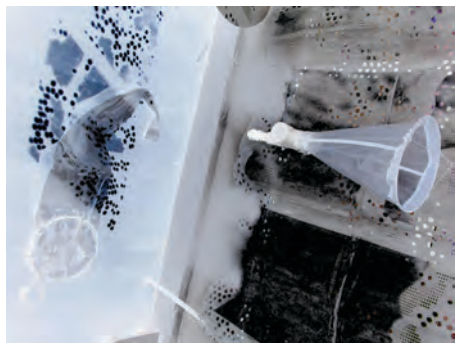






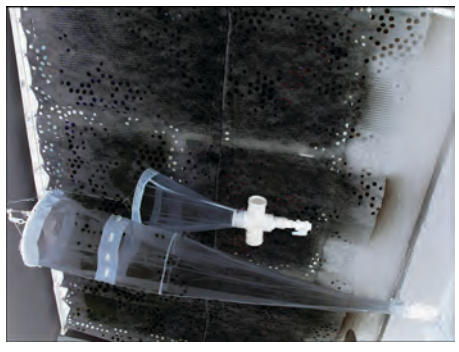


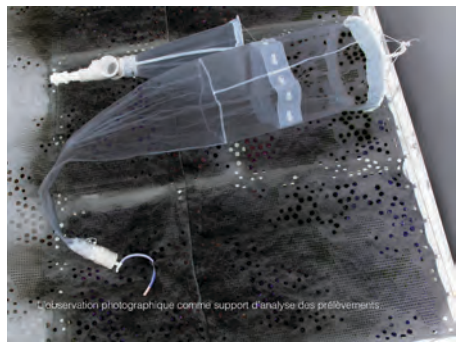






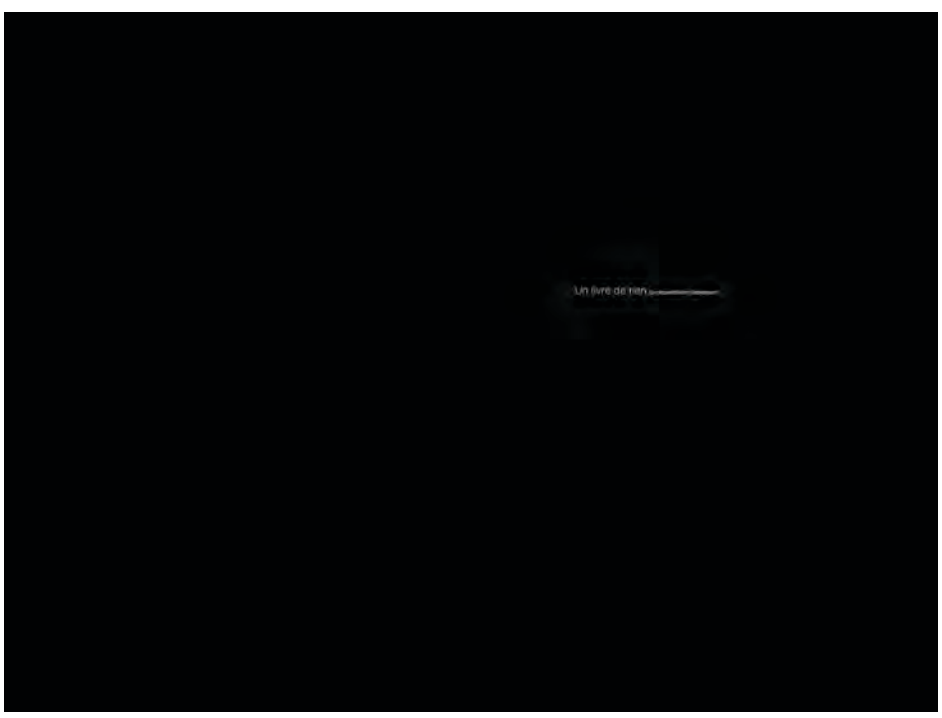


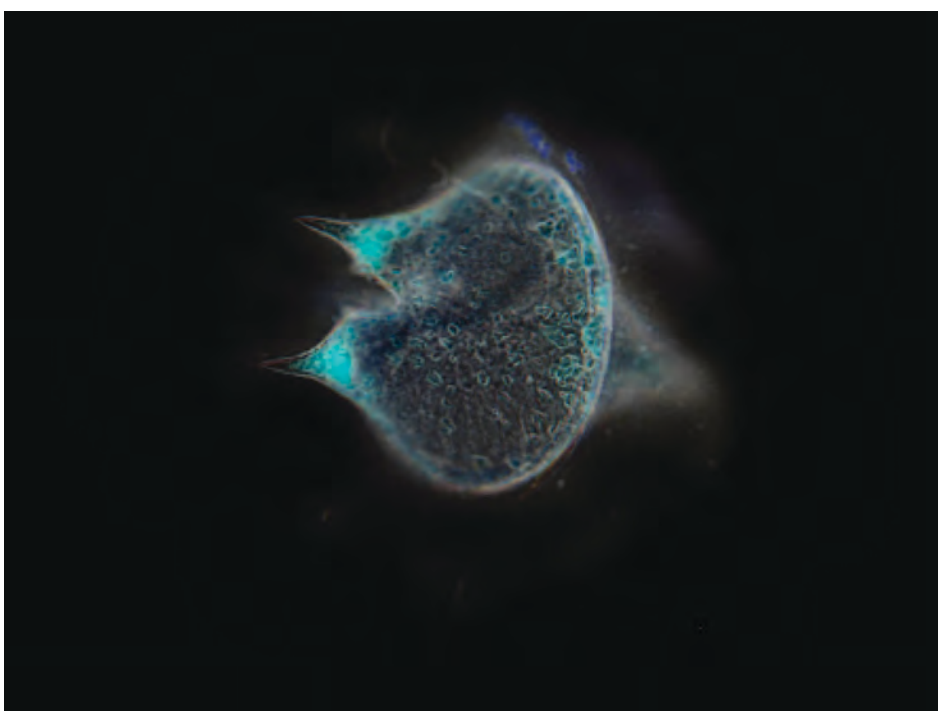


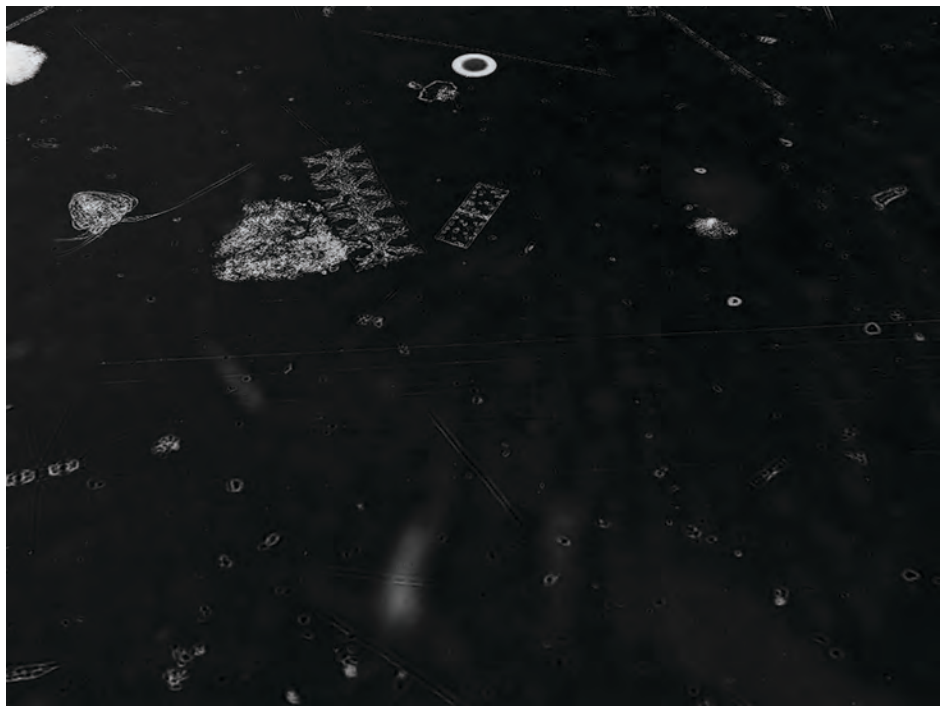




LLH11_unlivrederien_130518

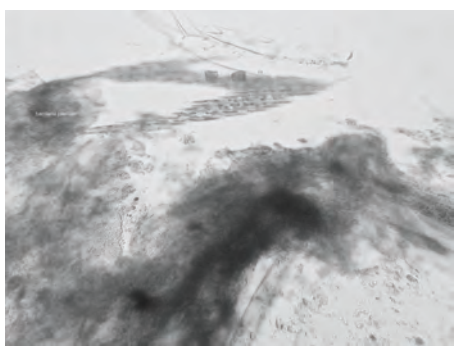


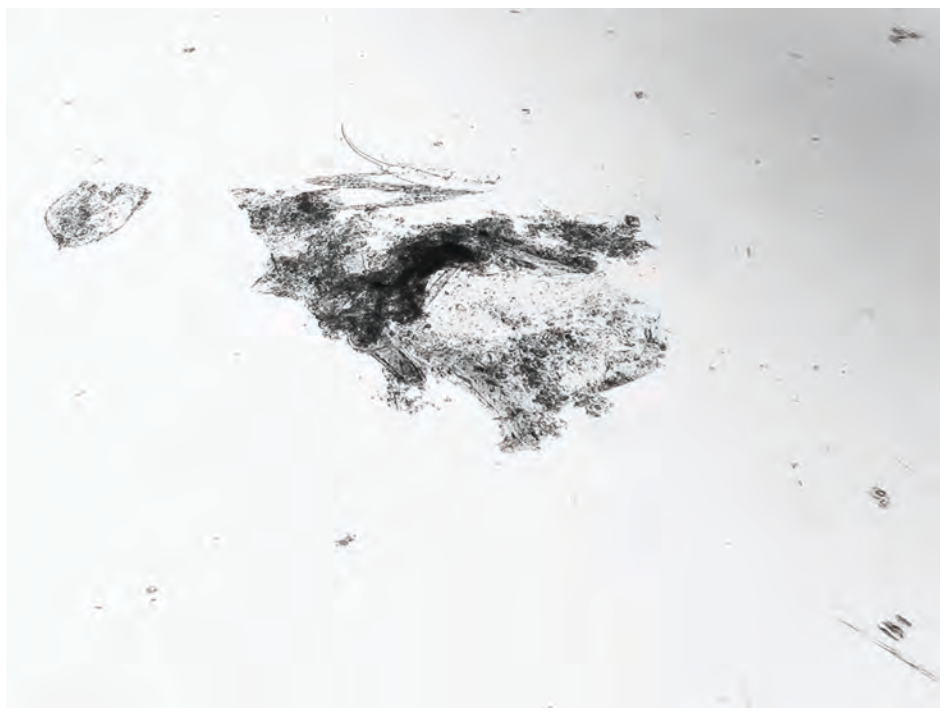





La querelle des positions
diatomées (bacillariophycées)











LLH13_bolas_140327_22.jpg

Mes favoris

#mai-juin 2014
5 négatifs plaque-verre, photographie et texte contenus dans une boîte, 25x19x3,5cm,
(chaque plaque plaque: 24x18x0,15 cm).

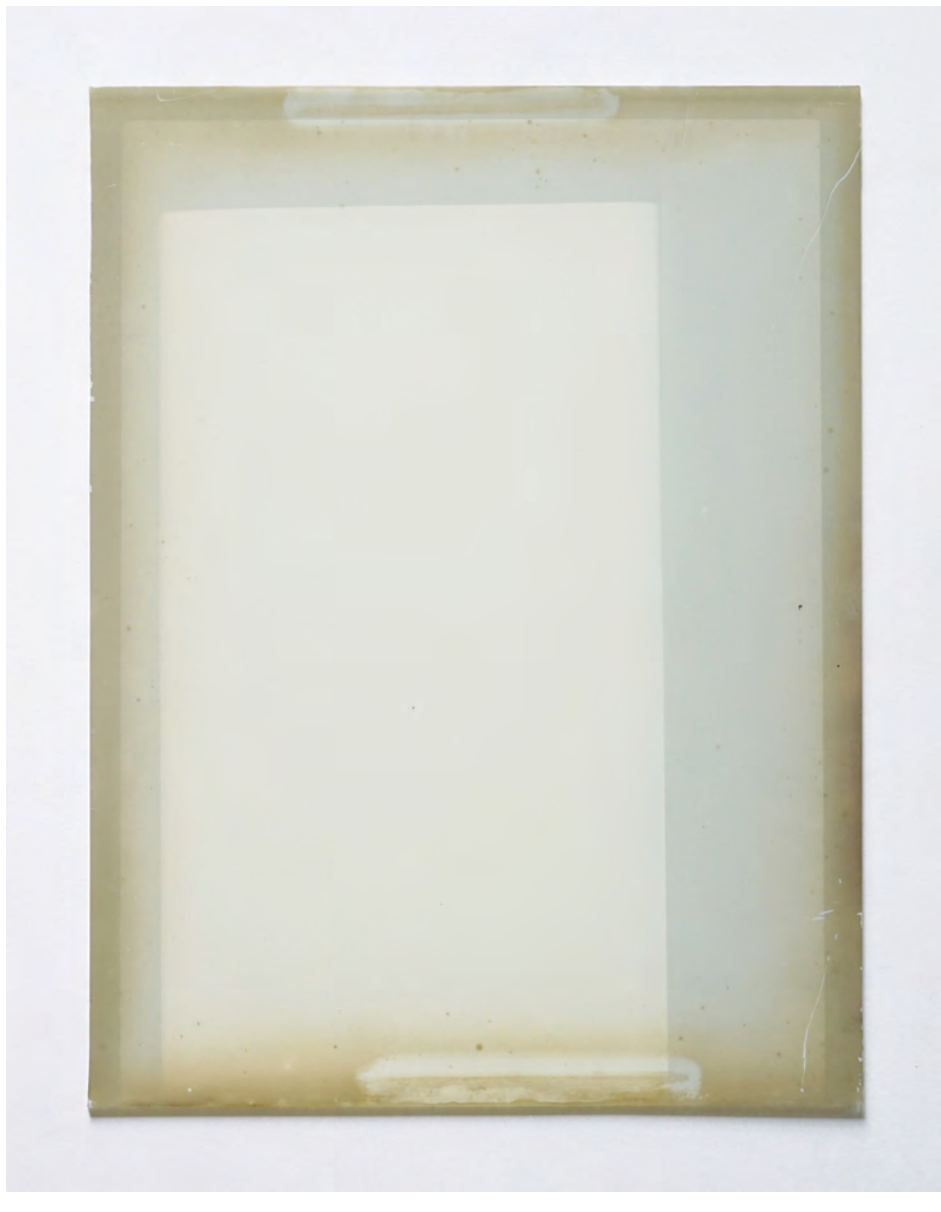
Mes favoris est avant toute chose un parcours plastique adressé à la pensée de Michel Guérin à partir de cinq de ses livres (*Nihilisme et modernité essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp, Marcel Duchamp portrait de l'anartiste, L'espace plastique, Pour saluer Rilke* et *Philosophie du geste*). Le choix est personnel. Ces livres sont importants pour moi. Ils ont à un moment ou à un autre guidé mes conceptions et continuent toujours à produire leurs effets. Ce sont mes livres favoris.
Mes cinq livres favoris sont rangés à part dans une petite bibliothèque.
J'ai inséré entre chaque livre une plaque diapositive à tons noirs, sensible, en verre, de 18x24 cm et ancienne (produites vers 1904). Chaque face du verre – et un livre par face – a été exposée sous la lumière naturelle pendant un temps variable. Chaque plaque exposée et non stabilisée est désormais conservée à l'abri de la lumière et elle raconte, par l'abstraction et la soustraction, le pouvoir de la littérature qui, livre après livre, et deux à deux, étoffe les dimensions de l'art. Leur consultation exige conciliation entre le temps de contemplation et la contraignante disparition programmée de ces nuances soumises aux nouvelles attaques lumineuses. On dira que ces plaques s'usent sous la double opération du regard et de son virage chimique.
Cette pièce construit le texte «Hommage à Michel Guérin, Mes favoris» à paraître aux PUP.



Plaque_1
Nihilisme/Duchamp anartiste
Nihilisme : Ciel couvert / variable 12'
Duchamp : Soleil 2'

Plaque_2
Duchamp Anartiste / Espace Plastique
Duch. : Soleil + petits nuages + soleil + nuage 2'30''
Esp. Pla. : Soleil + un gros nuage + trouée ensoleillée + nuage 9'











Plaque_3
Espace Plastique / Rilke
Espa. Pla. : Ciel couvert + variable 12’
Rilke : soleil 2’

Plaque_4
Rilke / Philosophie du geste
Rilke : soleil + 1 gros nuage + trouée de soleil + nuage 9’
Geste : Soleil + petit nuage + soleil + nuage 3’

Plaque_5
Nihilisme / Duchamp anartiste / Espace plastique / Rilke / Le geste
Variations nombreuses : nuages, soleil intense, …
Durées multiples, plusieurs reprises.



Figure

Cancer video

#2014
5 micro films vidéo HD.

Ces micro-vidéos furent développées avec l'idée que ce qui est important n'est pas exactement ce qui se passe dans l'image, et qu'en filmant avec insistance et neutralité quelqu'un qui n'y est pas préparé, qui ne joue pas non plus, qui se trouve seulement confronté à sa propre solitude, il y a quelque chose qui prolifère. Oui, on filme une chose simple et il y a quelque chose qui prolifère. Il ne se passe rien en apparence. Les gens sont pris au dépourvu. On ne leur demande ni de jouer, ni de parler, seulement de vivre sous le regard de la caméra. La minute de solitude est éternelle, souvent la parole réinvestit le territoire, inopportune, ailleurs, dans l'angle mort. Cette pensée de l'angle mort m'intéresse particulièrement.
C'est une manière de regarder le travail, mais au moment où il ne se fait pas, pour charger l'image de tous ses possibles. « À quoi tu penses? » a-t-on envie de dire. Mais on ne veut pas savoir. Seulement voir la fiction virale qui prolifère. Le vrai temps du travail est passé ou à venir. Le geste est à l'état de pensée et chacun cherche sa place.

Récemment, j'ai trouvé une belle citation d'Annick Bouleau sur cette question de la fiction, pensée comme un espèce de cancer du réel. Elle dit «Comme si la fiction était une sorte de cancer, de prolifération démesurée et incontrôlée des cellules de la réalité et que le cinéma allait pouvoir, dans sa spécificité, me donner à voir ces passages de la prolifération.»
J'aime cette idée de continuer le travail mine de rien autour de temps morts, d'angles morts, de micro-cancers de la réalité. Rien n'est mort alors, au contraire, c'est pensé comme une fructification cellulaire des pertes.



Bois_mémoire
Vidéo HD, 1'43''.
Une image fixe pour une respiration.

sans titre
Vidéo HD, 12’14’’.
A Sète, au cours d’un workshop en avril 2014 avec un groupe d’étudiants de master 1 en arts de l’Université Bordeaux Montaigne. Cette vidéo dresse une série de portraits en creux pendant leur phase d’inactivité. Un temps de pensée.















La virgule entre le sujet et le verbe
Vidéo HD, 2’37’’
Portrait de Sylvie Turpin et Christian Bonnefoi.







Miguel Angel Molina _ MaccGuffin
Vidéo HD, 2’36’’
Portrait de Miguel Angel Molina.







du puy palestein
Vidéo HD, 6’34’’
Portrait de Jean Dupuy (avec Olga Adorno).

Objets libres

#2014
Série de 5
(en cours)

Les objets libres.



sans titre (objet libre)
2014, cèdre,
39,5x45x38cm

sans titre (objet libre)
2014, cèdre,
37x48x46cm



PUBLICATIONS

6

1 - Ouvrages et direction d'ouvrage



1_1
L'invasion des petits hommes verts, propos d'artiste, Paris, éd. La Jeune Peinture, 1998, 20 pages.

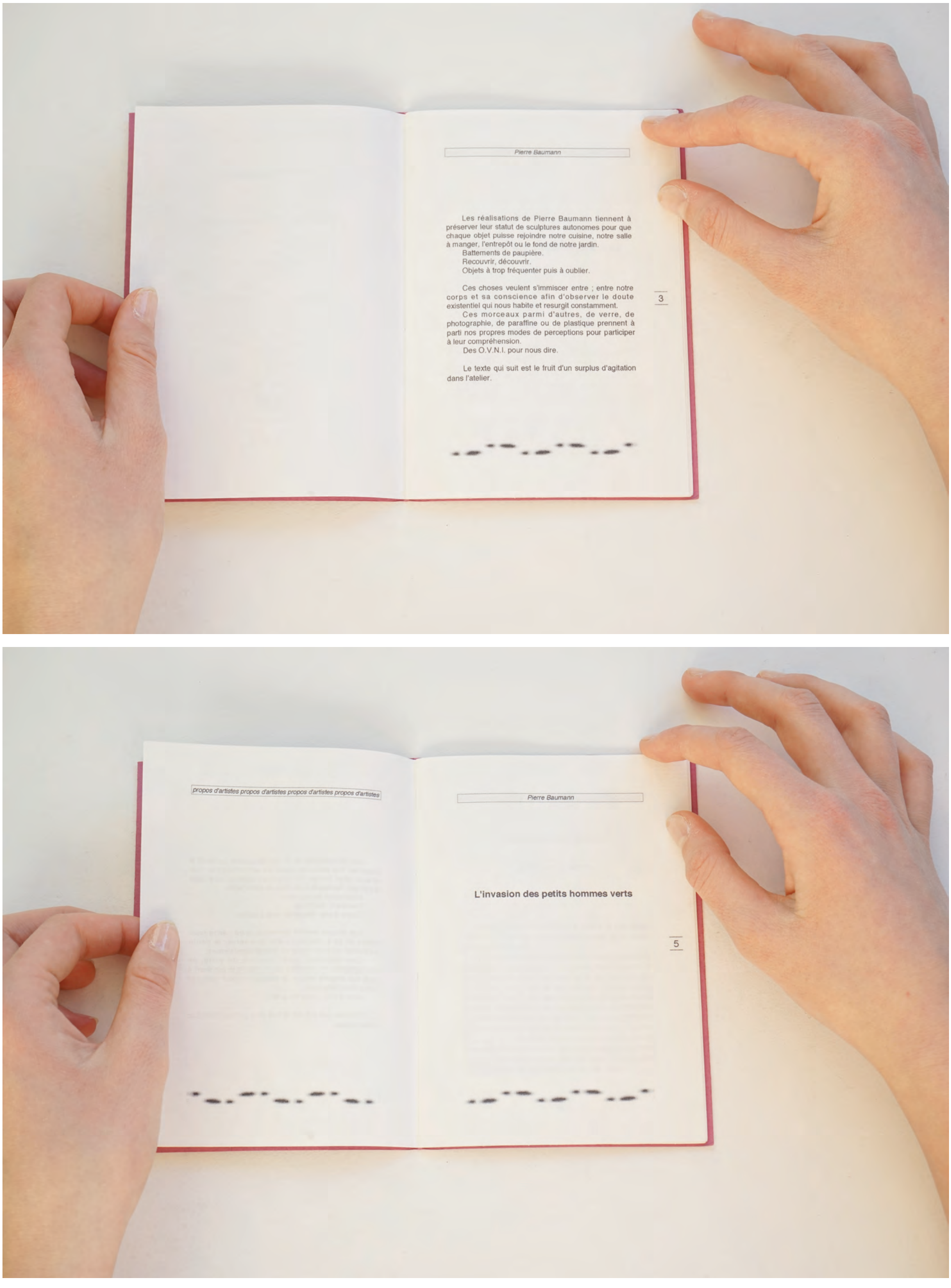
////
Pour
1_2
L'indolence de l'obscurité, éd. Appendices, octobre 2008, (vingt planches dans un cartonnage pelliculé comprenant textes et images), livre d'artiste publié dans le cadre des hors série de la revue *Appendices*, 40 pages **(7_8)**.

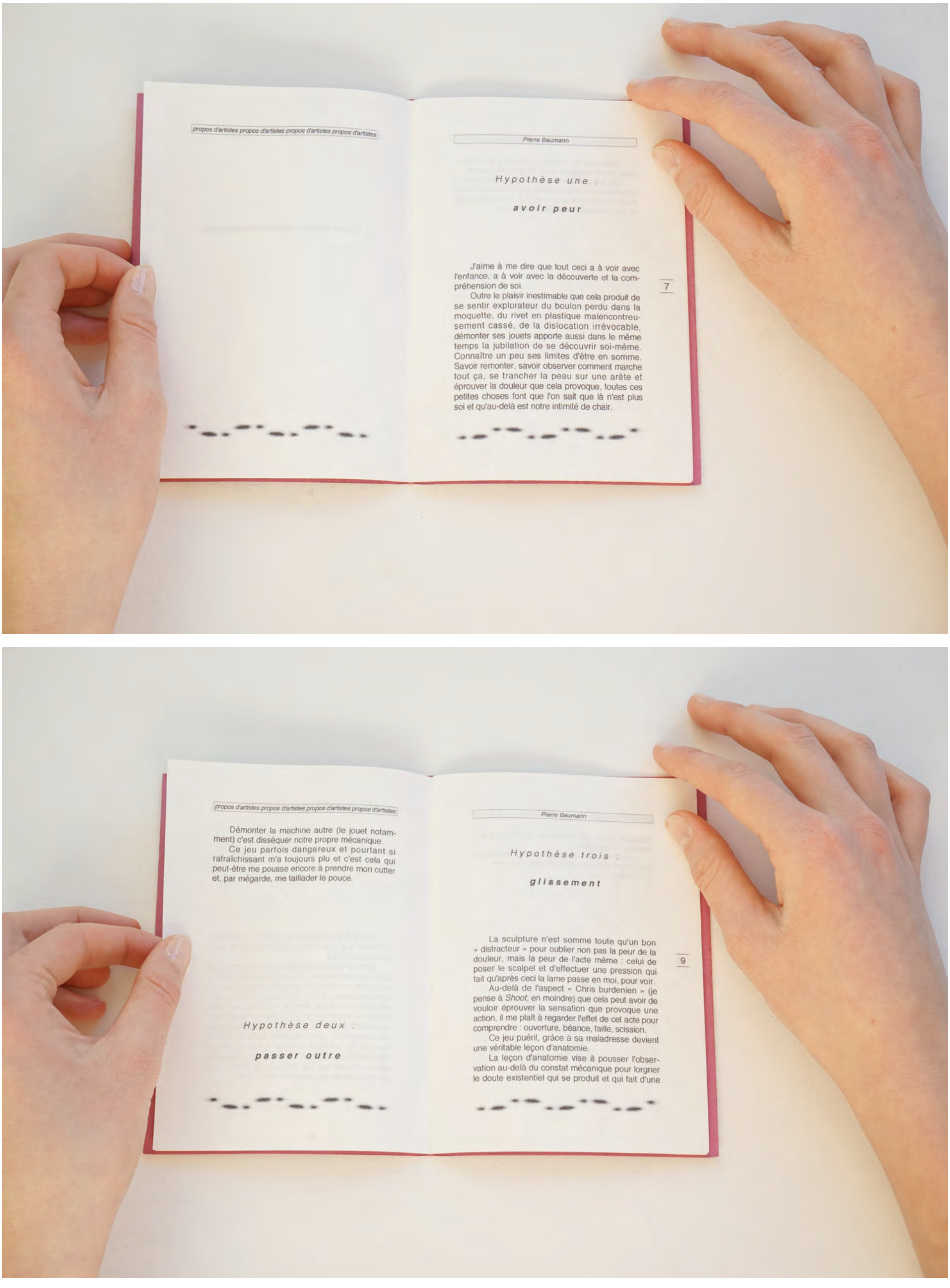
et

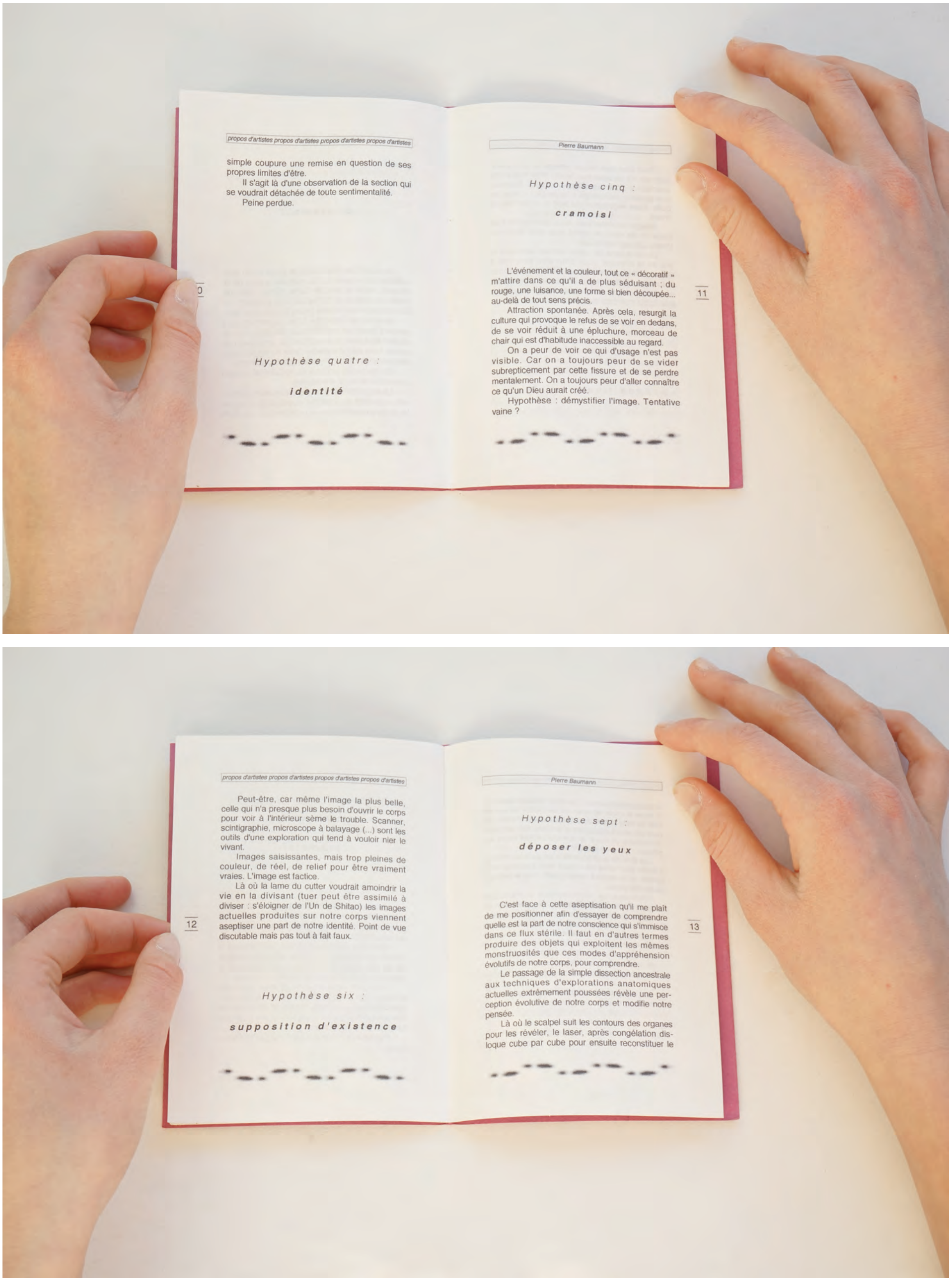
1_5
LLH papier, impression spéciale, janvier 2015, 162 pages **(7_10)**.

voir section 7 - Livres d'artiste




Pierre Baumann
Les réalisations de Pierre Baumann tiennent à préserver leur statut de sculptures autonomes pour que chaque objet puisse rejoindre notre cuisine, notre salle à manger, l'entrepôt ou le fond de notre jardin.
Battements de paupière.
Recouvrir, découvrir.
Objets à trop fréquenter puis à oublier.
Ces choses veulent s'immiscer entre ; entre notre corps et sa conscience afin d'observer le doute existentiel qui nous habite et resurgit constamment.
Ces morceaux parmi d'autres, de verre, de photographie, de paraffine ou de plastique prennent à parti nos propres modes de perceptions pour participer à leur compréhension.
Des O.V.N.I. pour nous dire.
Le texte qui suit est le fruit d'un surplus d'agitation dans l'atelier.
3
propos d'artistes propos d'artistes propos d'artistes propos d'artistes
Pierre Baumann
L'invasion des petits hommes verts
5


propos d'artistes propos d'artistes propos d'artistes propos d'artistes
Pierre Baumann
Hypothèse une :
avoir peur
J'aime à me dire que tout ceci a à voir avec l'enfance, a à voir avec la découverte et la compréhension de soi.
Outre le plaisir inestimable que cela produit de se sentir explorateur du boulon perdu dans la moquette, du rivet en plastique malencontreusement cassé, de la dislocation irrévocable, démonter ses jouets apporte aussi dans le même temps la jubilation de se découvrir soi-même. Connaître un peu ses limites d'être en somme. Savoir remonter, savoir observer comment marche tout ça, se trancher la peau sur une arête et éprouver la douleur que cela provoque, toutes ces petites choses font que l'on sait que là n'est plus soi et qu'au-delà est notre intimité de chair.
7
propos d'artistes propos d'artistes propos d'artistes propos d'artistes
Pierre Baumann
Démonter la machine autre (le jouet notamment) c'est disséquer notre propre mécanique.
Ce jeu parfois dangereux et pourtant si rafraîchissant m'a toujours plu et c'est cela qui peut-être me pousse encore à prendre mon cutter et, par mégarde, me tailladerle pouce.
Hypothèse deux :
passer outre
Hypothèse trois :
glissement
La sculpture n'est somme toute qu'un bon « distracteur » pour oublier non pas la peur de la douleur, mais la peur de l'acte même : celui de poser le scalpel et d'effectuer une pression qui fait qu'après ceci la lame passe en moi, pour voir.
Au-delà de l'aspect « Chris burdenien » (je pense à *Shoot*, en moindre) que cela peut avoir de vouloir éprouver la sensation que provoque une action, il me plaît à regarder l'effet de cet acte pour comprendre : ouverture, béance, faille, scission.
Ce jeu puéril, grâce à sa maladresse devient une véritable leçon d'anatomie.
La leçon d'anatomie vise à pousser l'observation au-delà du constat mécanique pour lorgner le doute existentiel qui se produit et qui fait d'une
9



simple coupure une remise en question de ses propres limites d'être.

Il s'agit là d'une observation de la section qui se voudrait détachée de toute sentimentalité.

Peine perdue.

Hypothèse quatre :

identité

Hypothèse cinq :

cramoisi

L'événement et la couleur, tout ce « décoratif » m'attire dans ce qu'il a de plus séduisant ; du rouge, une luisance, une forme si bien découpée... au-delà de tout sens précis.

Attraction spontanée. Après cela, resurgit la culture qui provoque le refus de se voir en dedans, de se voir réduit à une épluchure, morceau de chair qui est d'habitude inaccessible au regard.

On a peur de voir ce qui d'usage n'est pas visible. Car on a toujours peur de se vider subrepticement par cette fissure et de se perdre mentalement. On a toujours peur d'aller connaître ce qu'un Dieu aurait créé.

Hypothèse : démystifier l'image. Tentative vaine ?

Peut-être, car même l'image la plus belle, celle qui n'a presque plus besoin d'ouvrir le corps pour voir à l'intérieur sème le trouble. Scanner, scintigraphie, microscope à balayage (...) sont les outils d'une exploration qui tend à vouloir nier le vivant.

Images saisissantes, mais trop pleines de couleur, de réel, de relief pour être vraiment vraies. L'image est factice.

Là où la lame du cutter voudrait amoindrir la vie en la divisant (tuer peut être assimilé à diviser : s'éloigner de l'Un de Shitao) les images actuelles produites sur notre corps viennent aseptiser une part de notre identité. Point de vue discutable mais pas tout à fait faux.

Hypothèse six :

supposition d'existence

Hypothèse sept :

déposer les yeux

C'est face à cette aseptisation qu'il me plaît de me positionner afin d'essayer de comprendre quelle est la part de notre conscience qui s'immisce dans ce flux stérile. Il faut en d'autres termes produire des objets qui exploitent les mêmes monstruosités que ces modes d'appréhension évolutifs de notre corps, pour comprendre.

Le passage de la simple dissection ancestrale aux techniques d'explorations anatomiques actuelles extrêmement poussées révèle une perception évolutive de notre corps et modifie notre pensée.

Là où le scalpel suit les contours des organes pour les révéler, le laser, après congélation disloque cube par cube pour ensuite reconstituer le

corps numériquement. Le corps opaque disparaît. À nous le choix du voile qui permettra de scruter telle ou telle strate, dans l'espoir d'y en-trevoir une part de notre conscience enfouie en cet infini minuscule. À nous le voyage virtuel dans les artères.

Le rêve de la téléportation est presque réalisé. Il suffit pour cela de choisir son système référentiel : si on ne peut devenir petit, c'est le petit qui deviendra grand.

C'est avec les décrochements d'échelle qu'il me plaît de travailler. C'est avec la séduction de ces voiles que j'essaye « d'emballer ». C'est avec l'évolution de ces modes de perception que j'aime jouer pour mieux les interroger. Ils laissent ouverte en nous l'hypothèse d'être partout et tout à la fois vides d'une matérialité handicapante.

Nous avons l'âme des anges.

Hypothèse huit :

charme

Hypothèse neuf :

et prothèse

Le recul que je préfère avoir sur ces images se fait bien vite attraper par l'amour du corps. Je me suis toujours dit que les fragments de corps que je donnerais à voir ne seraient jamais malades. Et pourtant à vouloir les détacher d'une ressemblance directe à un organe, une partie précise déjà recensée chez nous, n'y a-t-il pas la preuve mal venue d'une certaine déliquescence de l'âme ?

Face à ces substituts de paraffine, de plastique ou de photographie, ne suis-je pas en train de fabriquer des prothèses pour un corps en péril ?

Et le jeu ne tourne-t-il pas à la pantomime ?

Peut-être.

Mais ce sont aussi des images à prendre comme telles, une formule de rhétorique qui laisse croire que tout cela peut être vrai mais ne l'est pas. Comme jouer aux monstres dans le noir, comme jouer à démonter ses jouets, il y a toujours la conscience sans illusion que ceci n'est qu'un jeu. Ce jeu, qui nous fait peur lorsqu'on oublie que tout cela est faux, nous permet quand même d'expérimenter aisément un peu du réel sans danger apparent.

Et pourtant j'ai toujours eu, petit, la crainte que les petits hommes verts invisibles de mes toilettes n'apparaissent vraiment derrière la porte...

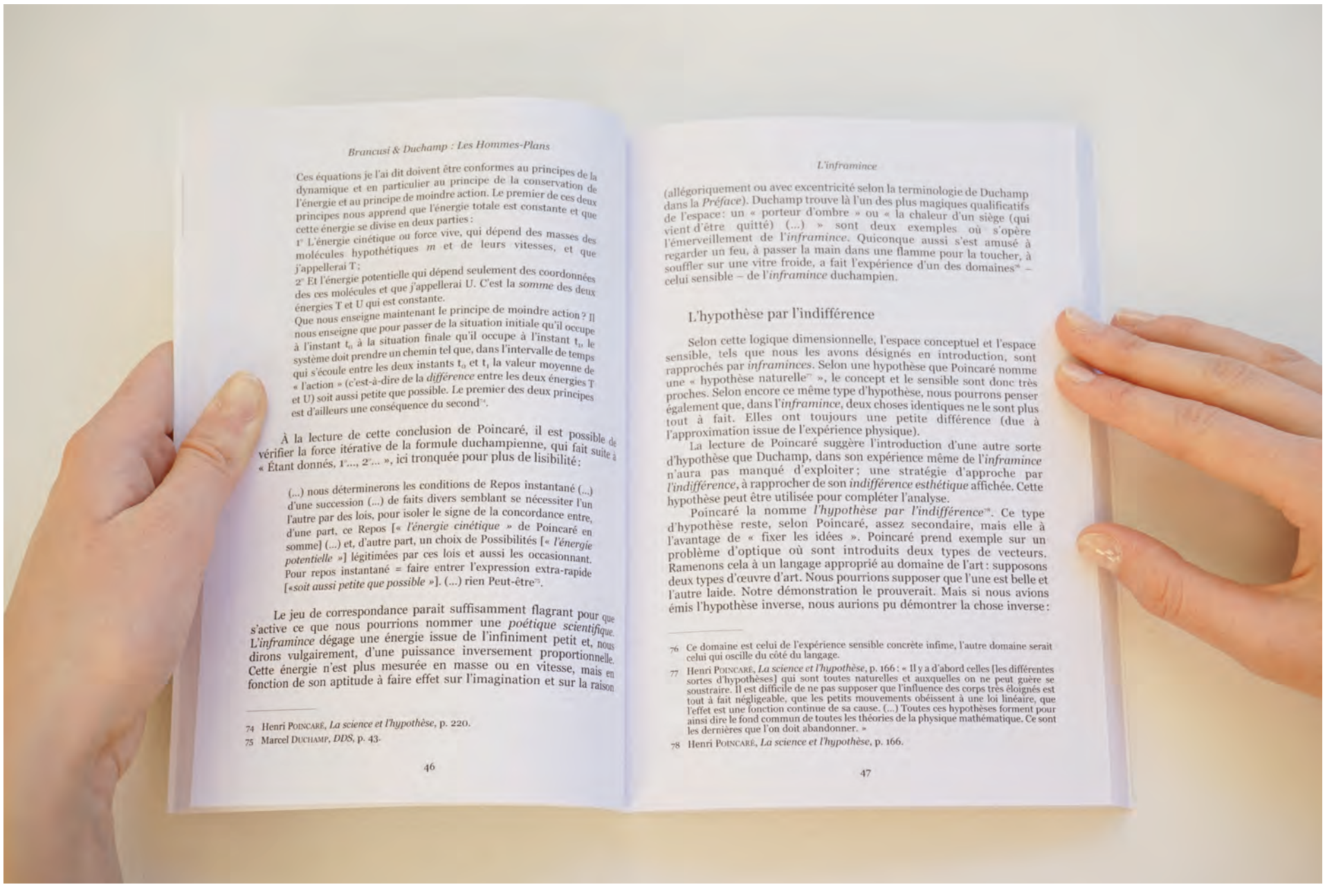
Hypothèse dix :

cœur

Pierre Baumann © 1998

1_3
Brancusi et Duchamp : les hommes-plans, sur les Colonnes sans fin et l'Inframince, Aix-en-Provence, éd. Publications Universitaires de Provence (PUP), septembre 2008, 214 pages.





Brancusi & Duchamp : Les Hommes-Plans

Ces équations je l'ai dit doivent être conformes au principes de la dynamique et en particulier au principe de la conservation de l'énergie et au principe de moindre action. Le premier de ces deux principes nous apprend que l'énergie totale est constante et que cette énergie se divise en deux parties :
1° L'énergie cinétique ou force vive, qui dépend des masses des molécules hypothétiques *m* et de leurs vitesses, et que j'appellerai T ;
2° Et l'énergie potentielle qui dépend seulement des coordonnées des ces molécules et que j'appellerai U. C'est la *somme* des deux énergies T et U qui est constante.
Que nous enseigne maintenant le principe de moindre action ? Il nous enseigne que pour passer de la situation initiale qu'il occupe à l'instant t_0 à la situation finale qu'il occupe à l'instant t_1, le système doit prendre un chemin tel que, dans l'intervalle de temps qui s'écoule entre les deux instants t_0 et t_1 la valeur moyenne de « l'action » (c'est-à-dire de la *différence* entre les deux énergies T et U) soit aussi petite que possible. Le premier des deux principes est d'ailleurs une conséquence du second[74].

À la lecture de cette conclusion de Poincaré, il est possible de vérifier la force itérative de la formule duchampienne, qui fait suite à « Étant donnés, 1°..., 2°... », ici tronquée pour plus de lisibilité :

> (...) nous déterminerons les conditions de Repos instantané (...) d'une succession (...) de faits divers semblant se nécessiter l'un l'autre par des lois, pour isoler le signe de la concordance entre, d'une part, ce Repos [« *l'énergie cinétique* » de Poincaré en somme] (...) et, d'autre part, un choix de Possibilités [« *l'énergie potentielle* »] légitimées par ces lois et aussi les occasionnant. Pour repos instantané = faire entrer l'expression extra-rapide [«*soit aussi petite que possible* »]. (...) rien Peut-être[75].

Le jeu de correspondance parait suffisamment flagrant pour que s'active ce que nous pourrions nommer une *poétique scientifique*. L'*inframince* dégage une énergie issue de l'infiniment petit et, nous dirons vulgairement, d'une puissance inversement proportionnelle. Cette énergie n'est plus mesurée en masse ou en vitesse, mais en fonction de son aptitude à faire effet sur l'imagination et sur la raison

74 Henri POINCARÉ, *La science et l'hypothèse*, p. 220.
75 Marcel DUCHAMP, *DDS*, p. 43.

46

L'inframince

(allégoriquement ou avec excentricité selon la terminologie de Duchamp dans la *Préface*). Duchamp trouve là l'un des plus magiques qualificatifs de l'espace : un « porteur d'ombre » ou « la chaleur d'un siège (qui vient d'être quitté) (...) » sont deux exemples où s'opère l'émerveillement de l'*inframince*. Quiconque aussi s'est amusé à regarder un feu, à passer la main dans une flamme pour la toucher, à souffler sur une vitre froide, a fait l'expérience d'un des domaines[76] – celui sensible – de l'*inframince* duchampien.

L'hypothèse par l'indifférence

Selon cette logique dimensionnelle, l'espace conceptuel et l'espace sensible, tels que nous les avons désignés en introduction, sont rapprochés par *inframinces*. Selon une hypothèse que Poincaré nomme une « hypothèse naturelle[77] », le concept et le sensible sont donc très proches. Selon encore ce même type d'hypothèse, nous pourrons penser également que, dans l'*inframince*, deux choses identiques ne le sont plus tout à fait. Elles ont toujours une petite différence (due à l'approximation issue de l'expérience physique).

La lecture de Poincaré suggère l'introduction d'une autre sorte d'hypothèse que Duchamp, dans son expérience même de l'*inframince* n'aura pas manqué d'exploiter ; une stratégie d'approche par *l'indifférence*, à rapprocher de son *indifférence esthétique* affichée. Cette hypothèse peut être utilisée pour compléter l'analyse.

Poincaré la nomme *l'hypothèse par l'indifférence*[78]. Ce type d'hypothèse reste, selon Poincaré, assez secondaire, mais elle à l'avantage de « fixer les idées ». Poincaré prend exemple sur un problème d'optique où sont introduits deux types de vecteurs. Ramenons cela à un langage approprié au domaine de l'art : supposons deux types d'œuvre d'art. Nous pourrions supposer que l'une est belle et l'autre laide. Notre démonstration le prouverait. Mais si nous avions émis l'hypothèse inverse, nous aurions pu démontrer la chose inverse :

76 Ce domaine est celui de l'expérience sensible concrète infime, l'autre domaine serait celui qui oscille du côté du langage.
77 Henri POINCARÉ, *La science et l'hypothèse*, p. 166 : « Il y a d'abord celles [les différentes sortes d'hypothèses] qui sont toutes naturelles et auxquelles on ne peut guère se soustraire. Il est difficile de ne pas supposer que l'influence des corps très éloignés est tout à fait négligeable, que les petits mouvements obéissent à une loi linéaire, que l'effet est une fonction continue de sa cause. (...) Toutes ces hypothèses forment pour ainsi dire le fond commun de toutes les théories de la physique mathématique. Ce sont les dernières que l'on doit abandonner. »
78 Henri POINCARÉ, *La science et l'hypothèse*, p. 166.

47

œuvre de manière tout à fait unique en fonction de son acquéreur (autre manière d'accepter en effet que « c'est le spectateur qui fait l'œuvre ») et en fonction d'un instant *t* (autre manière de dire qu'un « objet n'est pas le même à une seconde d'intervalle »).

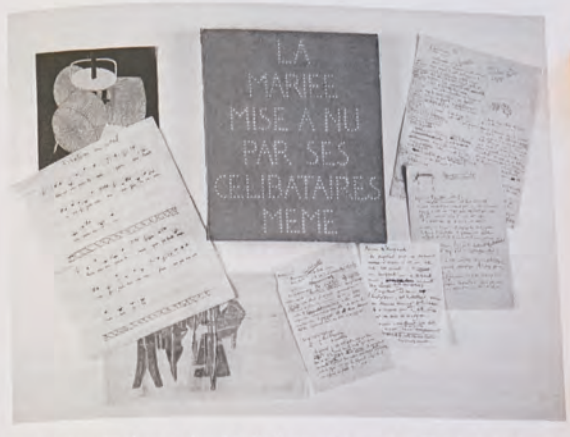
En d'autres termes, la récupération de l'aura par Duchamp n'est rien d'autre que le fruit d'un redimensionnement de l'œuvre reproductible (qui fait en particulier usage de la photographie), et logiquement sa participation possible à l'*inframince*.

Les propriétés reproductibles de la photographie rendent possible l'expérience de la répétition à l'identique de l'œuvre. Cette reproduction n'est rien d'autre que le signe d'un parallélisme mathématique qui détermine les conditions d'avènement d'une nouvelle dimension. C'est ce qui est entrepris par l'usage du multiple. L'identité (l'absence de différence, l'indifférence) n'est rien d'autre que la condition première de l'apparition dimensionnelle par *inframince*. L'usage de la reproductibilité, à l'aide du photographique, de l'imprimerie ou encore du moulage expérimente ces possibilités.

En cela, l'aura n'est plus déterminée par des conditions d'unicité et d'immuabilité, mais selon un principe d'immobilité relative (un exemplaire de *La Boîte verte* selon des critères physiques formels absolus reste la même – à quelque chose près – qu'un autre exemplaire de cette série) et d'une unicité fluctuante (les qualités d'un exemplaire de *La Boîte verte* sont déterminées par ses caractéristiques formelles absolues et selon sa situation exceptionnelle toujours mouvante, et toujours différente des autres situations exceptionnelles que sont en train de « vivre » au même moment les autres *Boîtes vertes*). L'aura à l'unicité fluctuante est relative.

Ce point d'identité est important. Il ne signifie pas que l'objet reproduit a désormais une existence déterminée par la variété de ses versions, où chacune d'elles deviendrait unique et suffisante à elle seule. Ce principe d'aura relative n'existe que si le parallélisme est maintenu, autrement dit si nous avons conscience qu'il existe plusieurs identiques et que chacun d'eux détient la preuve de l'équivalence formelle à ses homologues. Alors, une nouvelle apparition de l'aura redimensionnée est possible. Cette valorisation du multiple a produit de nos jours de nombreux effets. Il faudrait exploiter et interroger cette procédure de répétition tout à fait particulière induite par l'effet de parallélisme différenciant[137].

137 Nous renvoyons notamment à l'article que nous avons précédemment publié dans *Ligéia* n° 65-68 sur la *Réplique de Étant Donnés* de Richard Baquié.



Ill. 7 Marcel Duchamp, *Boîte verte* ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, boîte contenant 93 documents en fac-simile des notes pour le *Grand Verre* rédigées entre 1911 et 1915, septembre 1934, 33.2 x 28 x 2,5 cm, tirée à 300 exemplaires et 20 exemplaires de luxe.

Apparence/apparition, toujours, répétition et indifférence, encore

Toutefois, si des deux trous de la porte on ne voit pas la totalité de ce qui est à voir et qu'ensuite le *fac simile* en propose une série d'images réduites en dimension, l'œuvre persiste à ne pas être que *représentationnelle* (par le *visuel*, le *tactile* et le *moteur*). Elle envisage toujours ses transfuges possibles d'une dimension à une autre. Elle se situe en somme entre ce qu'on voit par le réel – d'apparence bidimensionnelle – et ce qu'on voit par ses images – d'apparence tridimensionnelle. Elle se loge autrement dit entre deux espaces compressés (comme on compresse un fichier informatique).

Nous n'avons, par deux fois, plus qu'une image presque bidimensionnelle d'un volume en trois dimensions. Nous n'avons plus qu'un *moule* tout à fait réaliste, qui utilise à la fois un réalisme photographique-optique-pictural et aussi sculptural (issu du bricolage) et tous deux nous mènent au plus près de ce que nous voyons, contre la matière elle-même, c'est-à-dire littéralement contre la porte.

Selon la logique dimensionnelle duchampienne, une chose est à la fois l'*apparence* d'un espace (« L'apparence de cet objet sera l'ensemble des données sensorielles usuelles permettant d'avoir une perception ordinaire de cet objet[149] ») et l'*apparition* (ou le moule) d'un espace de dimension supérieure. Cet espace de dimension supérieure a lui aussi une *apparence*.

Étant Donnés a l'apparence d'un objet en deux dimensions dont on peut envisager trois perspectives d'*apparition* :

Première possibilité, cette construction bricolée et volumineuse, inaccessible car cachée derrière une cloison pourrait bien être une machine à produire un souffle, une buée, mais une buée psychologiquement précisée : une buée issue d'une attraction érotique, par effleurement de deux corps rapprochés par parallélisme. L'effleurement est l'expression physique du changement de dimension et l'érotisme sa révélation la plus simple. *Étant Donnés* agirait un peu comme un linceul, ou comme une plaque photosensible, une interface. Sur la porte à l'emplacement des deux trous s'est formé un halot par les contacts et les haleines répétés des spectateurs (*Belle Haleine*[150]).

149 Marcel Duchamp, *DDS*, p. 120.

150 Pour Jean Lancri, cela en devient même le sujet voilé : « L'installation *Étant Donnés*... ne serait qu'un leurre. Elle n'aurait été conçue par Duchamp que pour piéger le spectateur, programmée puis bâtie que pour amener celui-ci à produire par contact,

Le quadrimensionnel est aussi issu du *coïtum*, au point de pouvoir alors « ne plus être obligé de rentrer dans des théories déjà existantes, esthétiques ou autres[151] », au point de faire de l'érotisme « un thème, et même plutôt un "isme[152]" », confirmant le jeu des paradoxes duchampiens : l'érotisme est l'apparition de l'indifférence esthétique.

Deuxième perspective, de cette image bidimensionnelle (compressée), qui scintille à travers les œilletons de la porte, peut *apparaître* un volume en trois dimensions. Et ce volume ne montre rien d'autre que ce qui matériologiquement le constitue pour produire un artifice. En effet la *Notice* donne une nouvelle vision posthume de l'œuvre. En levant le secret elle découvre l'apparition d'un assemblage de matériaux réalisé par un (bon) « technicien[153] ». Cette figure de l'apparition d'*Étant Donnés* n'est qu'un appareil, machine approximative érotique (masturbatoire) dans la continuité des *tavoletta*, chambres noires, miroirs concaves et autres perspectographes. Plate conclusion livrée en différée en guise de pirouette.

Troisième perspective, *Étant Donnés* est une image compressée d'un espace théâtralisé en trois dimensions qui « a du potentiel ». C'est l'espace de l'art ; représentationnel, théâtral, fictif ou virtuel ou *possible*, apte à se déployer... Son extension dimensionnelle (son *apparition*) par parallélisme, après décompression, n'est rien d'autre que le passage à un espace réel : la vie ; espace naturel, vivant, concret et certain : l'apparition de chaque élément moulé du mannequin n'est rien d'autre que la partie de corps qui a servi à sa prise d'empreinte, le sein de Maria Martins, le bras de Teeny... L'apparition du paysage photographique, c'est le paysage lui-même. L'extension dimensionnelle de l'œuvre d'art (dont l'argument est la représentation, à la barrière des perspectives

mais en quelque sorte malgré lui, ce halo (...) comme une œuvre ouverte, hantée littéralement par la notion même de seuil, (...) *work* éminemment duchampienne, à jamais *in progress* puisque faite par ses regardeurs même. » Jean Lancri, dans *La recherche photographique*, « la photographie est-elle une image pauvre ? », n° 18, 1995, p. 70-72, cité par Bernard Lafargue, dans *Histoire et esthétique du contact dans l'art contemporain*, p. 77.

151 Marcel Duchamp, *op. cit.*, p. 110.

152 *Ibid.*

153 Marcel Duchamp, notamment dans les *Entretiens avec Pierre Cabanne*, se plait à se considérer comme un technicien. *La Notice de montage* montre bien avec quelle précision dans les ajustements, mais aussi avec quel bricolage dans les assemblages, Duchamp développe un système créatif plus proche de la technique artisanale de fabrication que du savoir-faire artistique. La révélation *a posteriori* de la *Notice* permet de donner à *Étant Donnés* une dimension de plus.



Ill. 11 Léonard de Vinci, *La Vierge aux rochers*, 1506, huile sur bois, 189,5 x 120 cm.



Ill. 12 *Vue stéréoscopique de la Réplique de Étant Donnés réalisée par Richard Baguié, 1991, matériaux divers, 251 x 2104 x 406 cm. (photographie de l'auteur).*



Ill. 19 Vue de l'atelier, photo Brancusi, n° **4-PH8** (v. 1918).

Ill. 21 Vue de l'atelier, photo Brancusi, n° **7-PH274** (v. 1918).

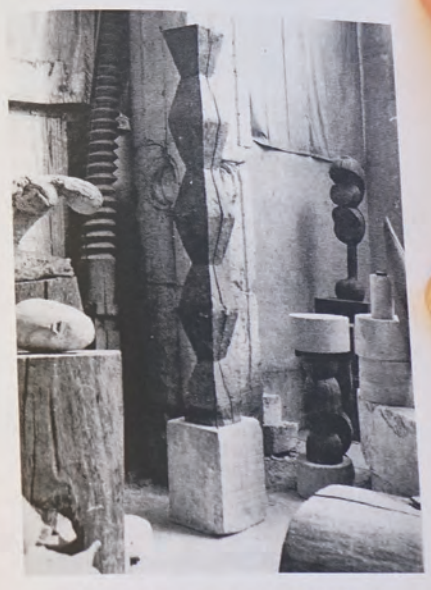


Ill. 20 La Chimère, photo Brancusi, n° **PH636** (AP. 1918).

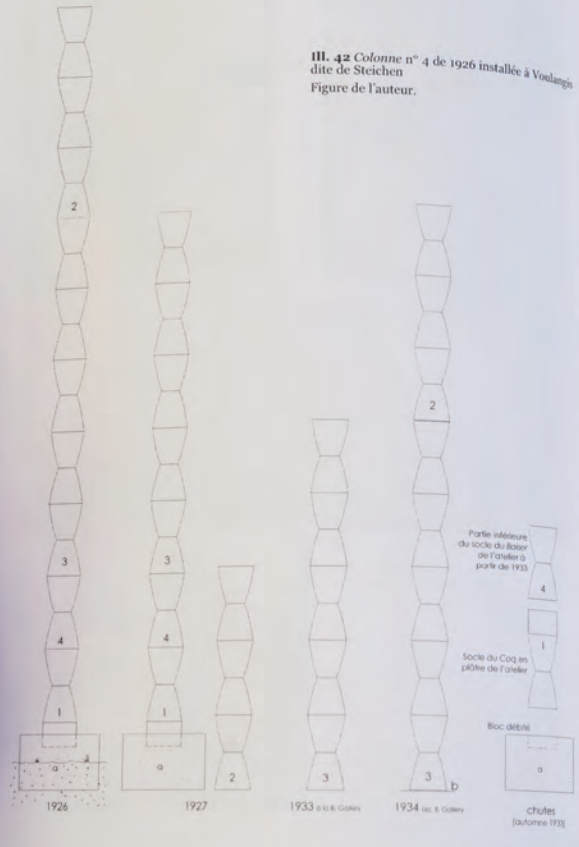


Colonne n° 1

- 1918
- titre : *Colonne sans fin*
- 203,2 x 25,1 x 24,5 cm
- socle en pierre dure calcaire de 52 x 37 x 37 cm
- chêne
- The Museum of Modern Art, New York, gift of Mary Sisler, 1983. John Quinn, 1922. Succession John Quinn, 1924-26 (Brummer Gallery, New York, 1926). M. Duchamp et H.-P. Roché, 1926. Prêt chez K. Dreier, West Redding, CT, 1935-45. Prêt au Moma, New York, 1945-1956. Jon N. Streep, New York, 1957. Mary et William Sisler, Palm Beach.
- Voir photo du legs n° **17-PH20** (25 mai 1922), n° **13-PH633** (v.1921), n° **16-PH469** (v. 1922), n° **11-PH12** (v.1920), n° **42-PH21** (av. fin 1922).



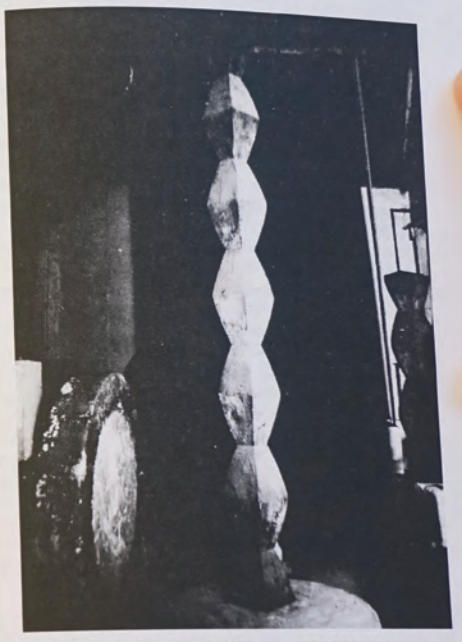
Ill. 22 Vue de l'atelier, photo Brancusi, n° **17-PH20** (1918).



Ill. 42 *Colonne* n° 4 de 1926 installée à Voulangis dite de Steichen
Figure de l'auteur.

Colonne n° 5 (III)

- probablement en 1928
- titre : *Colonne sans fin*
- 420 x 30 x 30 cm jusqu'en 1933 (déduction d'après photos)
- 360 x 30 x 30 cm à l'automne 1933 avant la Brummer Gallery
- 301,5 x 30 x 30 cm en 1934 après la Brummer Gallery
- socle en pierre 32 x 58 x 59.5 cm
- peuplier
- atelier Brancusi, Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, Paris, Legs Brancusi 1957, provenant de la collection de l'artiste.
- Voir photo legs n° **61-PH112** (1933), n° **70-PH552**(1933), n° **72-AM4002-1020** (automne 1933), n° **76-PH123** (1934), n° **78-PH124** (1934), n° **79-PH853** (1934), n° **PH717**.



Ill. 43 Vue de l'atelier, photo Brancusi, n° **72-AM4002-1020**, (automne 1933).

Ce dessin est simple. Il est d'abord composé d'une série de carrés de cotés équivalents à la section de la poutre sur laquelle ils sont tracés. Dans ces carrés s'inscrivent les trapèzes réguliers que nous avons décrits précédemment (de bases 1/2 et 1 et de hauteur 1) et qui s'alternent par retournements successifs.

Le dessin chez Brancusi n'est pas une activité de désignation par la délinéation, par le traçage de contour, presque irrémédiablement assujetti à une forme de représentation, parce que détourage. Brancusi adopte le dessin comme un geste sculptural dans un espace qui n'est plus exclusivement bidimensionnel. Accessoirement, ses œuvres sur papier, la plupart du temps figuratives, amputées de cette aptitude à se projeter dans l'espace sculptural souffrent dans un plat silence. Pour Sidney Geist, « ces dessins ne sont ni puissants ni habiles, ils sont généreux, doux, légers et ne sont jamais un fardeau ni pour leurs feuilles fragiles, ni pour nos esprits[41] ». Nous dirons plus prosaïquement qu'ils sont trop statiques, trop descriptifs, trop lisibles et sans potentiel. Le trait de Brancusi est un geste de sculpteur. La ligne n'est pas une ligne, mais un sillon (*limes*) de coupure prolongé par la taille et affirmé par le changement d'outil (du crayon à la hache). Il est graphique au sens étymologique, issu du grec *graphikos* et du haut allemand rattaché à une racine indoeuropéenne *gerbh-*[42] : écriture et coupure et non pas description. Il est graphique aussi parce qu'il ouvre la voie au repérage de la variation de la forme et de la figure dans l'espace, comme un inventaire topographique qui s'établit progressivement d'une dimension à l'autre : la ligne, le plan, puis le volume.

Les carrés, déployés verticalement sur chaque face et horizontalement par projection, décrivent une fluctuation répétée : sur les quatre plans de la *Colonne* et en coupe, dans la hauteur (comme un empilement de carrés croissant et décroissant progressivement). Brancusi cherche, semble-t-il, cette variabilité du carré comme une forme d'oscillation répétée et non finie. Un travers duchampien pourra aussi y déceler l'expression élémentaire de la constitution d'un espace plan et son extension tridimensionnelle par empilements parallèles de chacun d'eux. La variation de la surface des carrés permet de produire un volume qui n'est plus cubique, mais rhomboïdal et ce mouvement (qu'on dira rapide) semble figurer (par cinétisme) une nouvelle perspective, celle de la variation d'une même figure dans l'espace et dans le temps quadrimensionnel.

41 Sidney Geist, *Délicatesse de Brancusi*, p. 69.
42 Définition extraite du *Dictionnaire Historique de la langue française*, t. 2, p. 1628.



Ill. 58 Brancusi en train de tailler une *Colonne* de 1925, photo Brancusi, **PH832** (1925).

La figure renvoie à l'esprit sonore du rhombe et à sa structure fondamentale. En effet, le rhombe désigne également un petit instrument de musique océanien fait d'une planchette de bois, donc plate par définition, rattachée à une cordelette que le joueur faire tournoyer au-dessus de sa tête. Sa mise en mouvement, dessine un volume virtuel, tridimensionnel ventilé et sonore. Cette césure graphique, qui inscrit véritablement l'objet dans l'espace, n'est pas sans faire penser à la *Sculpture cinétique* (1920), littéralement réduite à un trait essentiel, de Naum Gabo et des effets optique des *Rotatives* (*Demi-Sphère (optique de précision)* et *Rotative Plaques Verre*) de Duchamp. Le souffle, produit par cet écartement de l'air, amplifié par sa répétition, modère la fonction du dessin chez Brancusi.

La trace de crayon ou de craie insuffle aux *Colonnes* une dimension sonore, immatérielle et mouvante. Cette inscription n'est pas définitive, ce qui, pour Brancusi, ne signifie pas qu'elle est destinée à disparaître. Elle est libérée, certes oscillatoire, mais consciemment inscrite dans le temps, vouée à un maintien à durée indéterminée. C'est-à-dire que le dessin de Brancusi suggère un prolongement sans fin de la *Colonne*, tout à fait conceptualisable, que l'objet en bois ne concède pas aussi facilement. Les *Colonnes*, on le sait, combinent avec adresse, hauteur, largeur, densité, nombre de rhombes et échelle par rapport au corps, pour trouver un juste équilibre relativement délimité.

chaque fois ce renoncement à la finalisation de l'œuvre. Brancusi parle bien de *Colonne sans fin*, rarement de *Colonne de l'infini*[80]. Peut-être est-ce le symptôme d'une volonté de ramener le spectateur vers l'espace que l'œuvre occupe par débordements.

La révolution des assises



Ill. 65 Brancusi érigeant la *Colonne sans fin* de Voulangis, photo Brancusi, n° **PH520** (1926).

artistes de pays différents. Le scandale provoqué par l'exposition amènera Szeemann à démissionner. On peut trouver un entretien rafraîchissant de Szeemann avec Jean-Pierre Bordaz (p. 259) dans le catalogue mythique *Hors Limite*.

81 Selon Stefan Georgescu-Gorjan, Brancusi parlait souvent de la *Colonne* et seulement à certaines occasions de la *Colonne infinie* (dans Stefan Georgescu-Gorjan, *Amintiri despre Brancusi* – mémoires sur Brancusi –, p. 176).

Les parties basses des *Colonnes* sont soumises à des appareillages bien spécifiques qui évoluent au fil du temps vers une radicalisation du système de présentation. Les cinq *Colonnes* en bois (de 1918, les deux de 1925, celle de Steichen de 1926 et la dernière de 1928) connaissent toutes, à l'exception de la première *Colonne* de 1925 rapidement débitée, le même type de transformation. Elles sont édifiées sur un socle en pierre et rallongées d'une base en bois qui remplit la fonction de tenon. Ce tenon est pour les trois *Colonnes* de *l'atelier Brancusi* (la seconde de 1925, celles de 1926 et 1928) planté dans une mortaise creusée dans la pierre. La *Colonne* de 1918 était simplement posée sur son socle. Notons que la petite *Colonne* du *groupe mobile* n'avait pas de socle. Nous observerons comment ces conceptions et ces mutations coordonnent des contraintes structurelles à des ambitions conceptuelles attentives à l'élargissement du statut de l'objet.

Effectivement, comme l'écrit Teja Bach[82], les socles (et les bases) remplissent une première fonction stabilisatrice. L'un par sa masse assure le lestage au sol, pendant que l'autre – la base – assure l'attache de la *Colonne* au bloc de pierre. Les bases permettent de ficher les *Colonnes* dans les socles sans réduire le premier demi-rhombe.

Brancusi, initialement, avait, de toute évidence, prévu qu'elles ne dépassent pas. En 1926 (ou avant) à la Brummer Gallery, ayant probablement constaté l'inutilité d'une fixation au socle, il sectionne la base de sa petite *Colonne* de 1918. Cette base, à cette date, ne remplissait à ses yeux qu'une fonction structurelle.

En 1926, dans le jardin de Steichen et en 1937 à Tîrgu Jiu, Brancusi laisse dépasser des fondations une partie des bases. Ce n'est pas une faute de savoir-faire ou d'attention. Dans l'atelier avant 1933, les *Colonnes* présentent la même disposition. En 1933, pour l'exposition de la Brummer Gallery, elles acquièrent une radicalité formelle nouvelle : sans socle, sans base, ni objet à leur sommet. Brancusi avait dit à Quinn, déjà cité :

> La *Colonne* n'a pas besoin de socle tant qu'elle n'est pas installée pour toujours dans un endroit particulier et supportant quelque chose de particulier[83].

En épurant ainsi leur système de présentation à partir de 1933 à New York – qu'il reconduit ensuite dans son atelier – Brancusi ne

82 Friedrich Teja Bach dans le catalogue de la rétrospective *Brancusi*, op. cit., en note 2, p. 161.

83 Lettre du 25 mai 1922 adressée à John Quinn par Roché qui cite Brancusi, *Collection*, New York Public Library.

L'aspect bombé est en somme l'expression d'une économie pour laisser la possibilité d'aplanir la surface (la rétablir) au moment de la finalisation du socle. L'aspect bombé est aussi une inflexion dynamique et vibrante de l'espace déployé par l'œuvre. De toute évidence, cette réserve fait partie du processus de pensée de l'artiste : le *non-fini* – pour dire vite – ne montre plus une œuvre en instance d'achèvement. Il est bien un repli ambigu (de la qualité de la surface et de la forme) de l'objet vers l'œuvre. Il est une forme de rétention du passage au socle ou en d'autres termes du glissement à un espace qui ne serait plus l'œuvre. Nous ne sommes pas au premier paradoxe de Brancusi, ici le *non-fini* maintient l'objet à l'état d'œuvre d'art. Cette qualité précise des *Colonnes*, hachées au sens propre du terme et bombées, montre bien une dimension particulière à laquelle elles accèdent : une forme d'énoncé du passage sans fin à l'œuvre par l'ajustement de la surface. Les *Colonnes* sont des instances, irrésolues, regroupées patiemment dans un coin de l'atelier. La latence du geste permet ce maintien essentiel. Duchamp avait suggéré cette lecture en exposant, à la galerie Brummer en 1933, les œuvres comme des formes de réserve, contre, dans l'angle et traversantes ; reproduisant ainsi une situation analogue à celle de l'atelier.

Irrésolu

Les *Colonnes sans fin* de Brancusi, par leur diversité de lecture possible, par leur effet décloisonnant, par la remise en cause du statut de l'objet, par leur implication dans un dessin spatialisé, par la force des attitudes qu'elles imposent, par leurs patientes mutations, par leur dimension intimiste et par leur modularité fonctionnelle, élèvent un geste d'art qui n'est jamais résolu. Elles élargissent le lieu de la création à des dimensions désormais extensibles mais non destituées. L'œuvre n'exprime plus seulement l'infini par l'énoncé conceptuel d'une forme qui se répète. Elle reste *sans fin*, car soumise à ces sauts dimensionnels répétés.

Cette échappée projette les *Colonnes* dans un espace conceptuel puissant, fait de croisements et de cheminements conjoints. Cet espace conceptuel marque une dimension artistique totalement assujettie à la matérialité de la forme plastique, mouvante dans le temps. Les *Colonnes* décrivent cette évaporation des deux espaces, conceptuel et plastique, au profit d'une *buée* ambiante (chère à Duchamp) plus ou moins épaissie en fonction des entrées dans la matière (taille du tronc) et des détachements de la pensée (monotonie du geste et de la conception). Ces fluctuations dépassent de loin – sans pour autant

l'effacer – l'oscillation formelle des *Colonnes* et actualisent cet irrésolu des attitudes, choisi par Brancusi, sans fin.

Choisi n'est pas le bon terme, car à la différence de Duchamp, l'impalpable oscillation des dimensions n'est pas une stratégie de création. Elle n'indique pas de méthode ni n'avise du sens de la vision. Elle s'extrait de la création.

Plus encore qu'une évaporation, la *Colonne sans fin* déclare ouverts tous les *possibles* de la sublimation ; c'est-à-dire qu'elle admet les sauts d'états, d'un extrême à l'autre, où les états eux-mêmes sont variables.



Ill. 70 Brancusi en train de tailler une Colonne de 1925 photo Brancusi, **PH1832** (détail) (1925).



4_1
Cracovie, (direction d'ouvrage), avec Stéphane Thidet, Frédéric Danjon, Christophe Hutin, Sabine Forero, Hélène Sorbé, Juliette Busch et Mélissa Martinez + contributions collectives, Bordeaux, éd. PUB (Presses Universitaires de Bordeaux), coll. Un artiste des étudiants, mai 2013, 88 pages.



Cracovie

Le film de l'intranquillité

Ce qui suit est à demi mensonge. C'est la fiction d'un film qu'on ne verra jamais, qui existe sous une forme instable, tout en restant résolument la formule insatisfaisante d'une expérience insatisfaisante elle aussi, par définition, parce qu'issue d'une recherche irrémédiablement inachevée.

Comme dans tout générique de film, on trouvera la liste de ses protagonistes, des acteurs, des opérateurs, des lieux aussi. Ce projet est né d'une rencontre avec « un artiste », Stéphane Thidet, au gré de quelques navigations improbables. Il y avait des étudiants. Aussi anonyme soit la formule — autant que celle de « l'artiste » — elle raconte un temps d'échange au cours d'un périple entre documentaire et fiction.

Nous sommes partis de Bordeaux 3, sans trop savoir à quoi s'attendre, un scénario ouvert en main, à réécrire chaque jour, avec à l'esprit que faire de la recherche c'est chercher. Faire de la recherche en art, c'est chercher l'art, mais penser aussi comment on cherche, avec quoi. Avec les mains, l'œil et les jambes, avec clarté, décidabilité et invention certes, mais aussi avec une bonne dose d'intranquillité[1]. Ce récit ne décrit pas la forme que ce parcours a pu produire, il raconte le sens des gestes qui ont guidé l'errance et les connivences avec ce qui forge notre territoire : un principe d'incertitude, de vérité, de cruauté et d'utopie ; de gentillesse et d'humanité aussi, derrière la violence des apparences et des déracinements. Il n'y avait probablement rien à mener à bien de concret. Cette aporie constitue certainement la clé longtemps incomprise par nous du sens de ce voyage.

Ce film (ce que vous avez entre les mains à l'instant je veux dire) raconte sans histoire l'angoisse du déracinement, la fusion des fibres humaines aussi et, avec dureté, la douleur du terrain : roche, terre, eau, vert et cendres ; racines et végétaux. Anastomose radicaire. Échappée de la science dans le monde d'un roman calciné !

Cette intranquillité destitue l'acteur (l'acteur, c'est l'artiste, l'enseignant, l'étudiant, l'aventurier, etc.) de ses habitudes, de son confort, de ses territoires jalonnés. Elle appelle le déplacement et la mise en péril. J'ai entendu dans le film Stéphane qui disait : « Il va falloir commencer à penser différemment, à revoir les choses. Je pense que vos relations vont changer d'humain à humain,

ça me paraît extrêmement important. » Nous avons perdu nos méthodes confortables. Ça a laissé des traces.

Intranquillité encore, car il est impossible de dire fondamentalement où commence la recherche en art et où elle s'arrête, à quel moment l'acteur cherche et à quel moment il redevient un « gamin solitaire », à quel moment les expressions sont verbalisées et à quel moment elles échappent à toute objectivation. À quel moment est-ce vrai, et à quel moment sommes-nous dans le roman ? J'ai, au cours des préparatifs au workshop, beaucoup pensé à *Perrot le fou*… mais aussi à Pessoa (évidemment). Là où l'un (Godard) dit que « dans le cinéma, comme dans la vie, il n'y a rien de secret, rien à élucider. Il n'y a qu'à vivre — et à filmer[2] », l'autre (Bernardo Soares) écrit : « Considérer tout ce qui nous arrive comme autant d'incidents ou d'épisodes d'un roman, auquel nous assistons non pas avec notre attention, mais avec notre vie[3]. »

La préparation au travail d'expérimentation avec Stéphane Thidet et les étudiants fut une préparation au film, et aussi, une « préparation du roman[4] ». Nous avons conçu la migration du groupe comme une réponse possible à l'expérience de la recherche et à l'immersion fictionnelle dans « l'Appartenir[5] ». Nous avons voulu mettre à l'épreuve quelques enjeux marquants de l'expérience de la mobilité (géographique et plus encore) que la création artistique contemporaine connaît désormais fort bien (chez Ally par exemple). Plus loin encore que les expériences postromantiques des landartistes américains et anglais, il faut certainement chercher dans les origines de cet appétit migratoire, la volonté d'emporter avec soi un peu de chez soi avec l'esprit nomade et encyclopédique, à l'image de la roulotte automobile de Raymond Roussel ou de l'inaugurale « route Jura-Paris » (en vérité il faudrait dire Paris-Jura) que parcoururent Duchamp, Apollinaire et Picabia en octobre 1912. Le 4 avril 2012, Arnaud, lui, part avec tout son chez lui et avec un artiste pour chauffeur au volant d'une Renault Espace, RTE 2.2 diesel, année 1999 à l'allumage capricieux. Nous quittons Cracovie (coordonnées gps 44°47'47.22N, 0°36'53.09O) en direction de la Méditerranée, en emportant avec nous le repérage d'un territoire en friche – qui fait actuellement l'objet d'un programme d'aménagement urbain de grande ampleur – pour un autre Cracovie.

La film de l'intranquillité ne commence pas à cette date précise. Mais un mois avant pour penser avec Thidet la valeur que la science apporte à la pensée créative, à l'appui d'un modèle étrange: l'anastomose. L'anastomose décrit la capacité que possèdent les végétaux (pins et hêtres notamment) à fusionner certains de leurs organes (racines, mais aussi branches ou troncs). Oui, Cracovie fut aussi ce temps de connaissance et de connivence entre l'artiste (Stéphane Thidet), le biologiste (Frédéric Danjon), l'architecte (Christophe Hutin) et la philosophe (Sabine Forero Mendoza), une façon de voir comment les savants contribuent aussi à l'expérience de la perte et à la redéfinition troublante des territoires du savoir. S'il fut question de définir en des termes précis et scientifiques le sens de cette croissance particulière des plantes, nous avons tenté d'observer comment, par analogie, l'anastomose peut générer un modèle de pensée pour l'expérience du territoire et de la création.

Alors, Thidet a gommé Cracovie de tous ses présupposés. Cracovie est né du glanage de témoignages qui permettraient de raconter et vivre un nouveau Cracovie. Un Cracovie fictionnel, mais fondé sur une base documentaire réelle, issue des rencontres faites au fil de ce voyage, des pièces façonnées le temps du périple (un Trèk par exemple) et des caractéristiques profondes des paysages alors traversés. Ce Cracovie-là n'est pas l'espace déserté bordelais où germe une nature infiltrée, il n'est pas non plus cette ville polonaise de la Shoah. Cracovie, tel qu'il s'est dessiné dans notre imaginaire de travail, semble avoir bénéficié d'une virginité quasi totale, comme si ce mot n'avait été qu'un mot blanc, parce que totalement recouvert par l'inscription d'une autre forme territoriale : la Méditerranée (une mer au milieu des terres). Cracovie est à la fois le fruit d'une série de réalités vécues et d'un imaginaire mental qui reformulent la vérité de notre compréhension du territoire.

Cela signifie que l'organisation du travail fut pensée par Stéphane Thidet comme un processus organique avant tout concentré sur la capacité ramifiante des mises en relations des différents acteurs. Cracovie, tel qu'il s'est dessiné, n'est pas, contrairement à certaines apparences, un territoire de terre, il élabore un territoire de chair, profondément humain, fait d'habitudes, d'errance, d'origines, de doutes et d'énigmes.

Cracovie s'est donc modelé sous les feux croisés de ces expériences multiples et des rencontres décidées ou fortuites. La collaboration avec un artiste, c'est aussi faire l'expérience de ses méthodes, de ses intuitions, de ses gestes et de son énergie. Apprendre à chercher, c'est flairer en parallèle à l'artiste le sens de la pensée créatrice. Là était peut-être l'origine même de l'appropriation de l'anastomose, et le film Cracovie l'expression profonde de l'intranquillité de l'acteur.

Notes:

1. Le mot fut inventé par Fernando Pessoa.
2. Jean-Luc Godard dans Jean-Luc Godard, tome I 1950-1984, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 1998 (1985), p.249.
3. Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, éd. Christian Bourgois, 1999, p. 272.
4. Roland Barthes, *La préparation du roman*, Paris, éd. Seuil, 2003.
5. Ce projet est le jeu programme de recherche dirigé par Hélène Sorbé et Gérard Peylet intitulé « Appartenir » rattaché au laboratoire Cleire de l'université de Bordeaux 3).

44° 47'47.22"N / 0° 36'53.09"O

L'ARTISTE, LE BIOLOGISTE, L'ARCHITECTE ET LA PHILOSOPHE





43° 47'10.04"N / 4° 10'23.23"E

Ces images, jamais elles ne me quittent, je ne les laisse jamais tomber



« Avec mes sœurs, nous voulions rééditer la façon de faire du feu avec le mode ancestral qui remonte à la préhistoire. C'était somme toute autorisé et nous prenions des bâtons que nous frottions avec nos mains dans la paille sèche, très fine, et nous arrivions à faire du feu avec ce procédé. On se marrait vraiment parce que c'était un exploit que de faire du feu sans allumette, sans briquet. »



43° 47'10.22"N / 4° 11'36.01"E

S'évoquer plus jeune ou plus âgé, un autre, soi-même meilleur ou soi-même pire





« C'est mon fils, il paraît, mais je ne l'ai pas revu depuis longtemps. J'aurais pu lui donner quelques conseils pour les finitions bien plus techniques. Il faut un vrai tourillon. Et puis peut-être le signer de manière sympathique et un petit peu jolie aussi, trouver un graphisme ou quelque chose qui le personnalise. Voilà. Sinon l'essentiel est que ça marche, il fonctionne, c'est ce qu'on lui demande. Maintenant la beauté n'est pas superflue. »

73

2 - Articles dans des ouvrages collectifs



2_1
La transparence comme paradigme, dir. Michel Guérin, LESA (Laboratoire d'Etude en Sciences des Arts), « Optique des appareils et déviations de la vision », Aix-en-Provence, éd. Publications Universitaires de Provence (PUP), septembre 2008, pp.153-179 (48 800 signes).



Optiques des appareils et déviations de la vision

Pierre BAUMANN

(...) et celle-ci a de l'obscurité derrière sa transparence – tout de même que derrière la transparence du verre il y a l'obscurité du tain, afin que les objets puissent mieux se réfléchir dans ce verre[1].
Léonard de Vinci

L'étude de l'œil ne se dissocie pas de celle de la lumière et elle captive l'imagination tant par l'inventivité – parfois erronée – des théories que par la corrélation permanente des approches géométriques, physiologiques et mécaniques de l'optique. L'optique explore le parcours de la lumière, sa traversée des matériaux et ses détournements.

Pour en faire l'expérience, les artistes et les scientifiques ont produit des appareils, dont la finalité était, selon, de vérifier des théories, d'aider à la représentation ou encore de se substituer au système oculaire.

En retour, tous ces appareils produisent de nouvelles façons de voir, qualifiées par la nature pragmatique de leur fabrication – bricolages, défauts de transparence des verres, diffusion et autres diffractions : l'appareil non seulement produit de nouvelles images et plus encore il se tient désormais – après être resté longtemps préservé comme un savoir secret – sur le lieu de l'œuvre, au cœur de l'édifice.

Aujourd'hui encore nos appareils à produire des images (projecteurs diapos, vidéoprojecteurs, appareils photo – argentiques ou numériques –, webcam ou télescopes utilisent toujours le même vecteur : un morceau de verre (ou de nature analogue) taillé, plat, concave ou convexe qui laisse passer ou réfléchit la lumière dans un peu d'obscurité. Pour résumer, ces appareils utilisent toujours des lentilles et

1 L. DE VINCI, *Les Carnets*, Gallimard, coll. « tel », 1942 (2006), vol. 1, p. 237.

des miroirs pour orienter, dévier et concentrer les rayons lumineux[2]. Nous tenterons d'extraire quelques éléments caractéristiques de cette expérience de l'appareil par un jeu de chassés-croisés entre une poignée de sources anciennes et d'autres faits d'actualité.

Disjonction préliminaire au sujet des planches de dessins qui accompagnent cet article

Tous ces dessins sont des copies de dessins, de schémas, de photographies ou d'objets que j'ai pu observer au cours de cette étude. Pour l'essentiel les dessins des traités (de Dürer et de Descartes) furent réalisés à l'appui des éditions originales datant du XV[e] ou XVI[e] siècle en particulier. Il se dégage de ces sources une aura et une texture qui échappe bien souvent à la reproduction photographique. J'ai souhaité, pour mieux me souvenir de ces aspérités, dessiner ces images en cherchant toutefois un esprit de synthèse.

Pour réaliser ces dessins et dans le but de ne pas m'éloigner inconsidérément de leur originalité, j'ai utilisé une chambre claire[3], datant de la fin du XIX[e] siècle[4]. Elle est constituée d'une tige télescopique qui se fixe à la planche à dessin et à l'extrémité de laquelle est emboîté un petit prisme. En plaçant l'œil au dessus de ce prisme et en regardant précisément à la verticale en direction du dessin à faire, on peut, avec un peu d'entraînement, voir simultanément la pointe de son crayon sur le papier et le motif qui se trouve situé perpendiculairement à la feuille en face de soi, un paysage, un modèle, un objet ou une image.

Le dessin à la chambre claire permet de réintroduire à la prise d'image de la durée dans l'ouvrage, qui fait défaut à la photographie

2 La technicité, l'hermétisme (ce sont des boîtes insondables et opaques) et la banalité de ces appareils semblent avoir galvaudé le spectaculaire des apparitions qu'ils sont capables de produire. Plus encore, depuis la naissance de la photographie jusqu'à maintenant, non seulement l'appareil fait apparaître une image de nature fugace, qui plus est, il l'enregistre sans autre action de l'homme que d'appuyer sur un bouton. C'est à vrai dire également assez fantastique, mais d'un autre attrait, qui ne relève plus de la puissance de l'apparition, mais de la force de l'enregistrement. Je ne traiterai pas de cette dernière perspective.

3 Ou *Camera lucida*.

4 Il existe plusieurs types de chambre claire. La première mise au point en 1804 est celle de Wollaston. Elle fut perfectionnée successivement par Lüdke en 1812, par Amici en 1816, puis par Soemmering, plus tard par Chevalier, par Oberhaüser, puis par Laussedat et Nachet. L'une des plus courantes et des plus simples à utiliser fut celle brevetée par le Français Pierre Berville à la fin du XIX[e] siècle.

« extra-rapide »[5], tout en préservant une objectivité toute relative dans la mise en œuvre de cette représentation. Travailler à la chambre claire permet de copier une image, avec fidélité structurelle, quelle qu'en soit ensuite la qualité du trait. Ceci dit, chacun peut comprendre sans difficulté l'observation de David Hockney à propos de son usage, comme à l'égard d'autres appareils d'optique. Hockney rappelle[6] que l'utilisation de l'appareil, s'il facilite la tâche[7] de l'artiste, ne fait pas de sa réalisation une œuvre.

Pour ma part, s'il y avait création éventuelle, ce serait dans la manière délibérée de mettre, disons vite, en retrait mon style. Le style se dégagerait de cette forme de neutralité perceptible à force de forger sans aspérité, d'une manière analogue à celle de Warhol ou de Polke par exemple. Je devrais reconsidérer ce que je pourrais nommer autrement un traitement par « indifférence », par équivalence, voire par parallélisme[8]. L'expérience ajuste une forme d'objectivité de l'artiste au temps délibérément plus long de la contemplation qui engage les gestes du dessin.

Je ne citerai que quelques points caractéristiques de ces faits et de ces factures : La durée du travail de reproduction de l'image à la chambre claire, de façon tout à fait identique à un dessin « sur le motif », donne le temps de rentrer en profondeur dans l'image. Chaque ligne reproduite est une ligne qui a été vue et transcrite à la main. C'est une ligne vécue. Et ce temps de copie, qui consiste à observer avec un œil par effleurement du prisme de la chambre claire, dédouble la consistance de la vision : ce temps donne à comprendre ce qui est à voir et ce temps fatigue notre propre outil visuel, l'œil, au point de rendre difficile et

5 La formule issue de la terminologie photographique est reprise fréquemment par Duchamp.

6 D. HOCKNEY écrit « Je dois souligner ici que ce ne sont pas les instruments qui font les marques, que seule la main de l'artiste peut y arriver et que cela requiert une grande habileté. Par ailleurs, dessiner en s'aidant d'un instrument d'optique n'est pas plus facile, bien au contraire. » dans *Savoirs secrets, les techniques perdues des maîtres anciens*, Seuil, édition augmentée 2006, p. 14.

7 La notice de la chambre claire, qui accompagne l'outil que j'ai utilisé, stipule : « La Chambre claire Universelle est donc indispensable aux artistes, auxquels elle économise un temps précieux et réduit notablement la durée des poses fatigantes du modèle vivant. Aux architectes, illustrateurs et dessinateurs, elle fournit rapidement des documents utiles. Quant aux amateurs (même sans étude préalable), elle leur procure une occupation amusante de l'intérieur ou du dehors. Plus artistique que la photographie (...). » (extrait de la notice de la Chambre claire Universelle Pierre Berville, p. 4-5).

8 Si la réplique n'est plus considérée aujourd'hui comme la production d'équivalents, c'est bien que cette opération n'agit plus aujourd'hui, pour faire image, comme un *calque* parfaitement transparent. Le *transparent* a des aspérités.

fatigant (pour l'œil et le cerveau – ça donne mal à la tête[9]) la copie d'un dessin complexe.

Le temps du travail, où l'œil passe sans cesse d'une image (celle du modèle) à une autre (celle de mon dessin), par mélange permanent de la transparence à l'opacité, enregistre aussi dans l'instant toute la tension de la représentation – en fonction de la position de mon œil par rapport au prisme, je peux voir le motif seul, mon dessin seul ou la superposition de ces deux images, avec des gradations multiples de transparence. Le moindre déplacement du support, de l'appareil ou du motif, produit immédiatement un décalage notoire du dessin par rapport au motif. Continuer le dessin signifie clairement l'acceptation de ces inflexions. La transparence de l'appareil stigmatise ces désistements permanents[10].

Ainsi, l'œil[11] à l'ouvrage peut, sans se soucier des problèmes de proportions, objectivement transcrire ce qu'il voit et contempler ses décalages. Il peut aisément observer les lacunes de ses gestes et, le cas échéant, les parasitages de la reproduction. Exemplairement, l'exercice de la chambre claire illustre cet effet de condensation des phénomènes de la vision qui passent sans ménagement d'un évènement lumineux – *ondulatoire* et *corpusculaire*, évanescent et à ce titre quasiment immatériel – à une projection concrète, opacifiée, de matière – graphique ou picturale. Et c'est ce changement d'état, qu'on pourrait appeler communément passage à l'œuvre, qui me paraît engager le problème du poïétique sur le terrain de l'optique. D'évidence il n'est d'absolue pureté qu'en théorie ; la transparence se voit toujours parasitée par les imperfections des matériaux et par les changements de propriétés de ces différents corps que traverse la lumière (réfractions, diffractions, opacifications ou filtrations).

Au cours de ces essais, j'ai souvent pensé qu'à lui seul l'usage de l'appareil était devenu le vrai sujet de mon travail, parce qu'il permettait de contenter mon affection pour la manipulation des objets et des formes tout en mettant à vif ce qui paraît être le plus cher de nos sens, la vision.

9 À elle seule cette remarque souligne l'idée que la transparence est physiologiquement soumise à contrainte. Cela permet aussi de préciser que l'appareil, souvent, provoque la fatigue oculaire car il schématise le processus de la vision, car il rigidifie quelque peu les phénomènes.

10 Ces glissements sont particulièrement perceptibles dans les portraits des gardiens de la National Gallery réalisés par Hockney. Ces figures sont à la fois très fidèles et on constate aussi qu'elles paraissent déformées très légèrement.

11 Car le travail à la chambre claire fait principalement appel à un seul œil.

Repères

L'optique, du grec *ê optikê* (sous-entendu *tekhnê*), signifie « art de voir, science de la vision » et ce nom désigne la science qui étudie la propagation du rayonnement lumineux. Au XVIII[e] siècle *une optique* désigne par métonymie un traité sur l'optique. L'*optique* qui aux XVIII[e] et XIX[e] siècles désignait de façon générale différents objets munis de lentilles ou de miroir destinés à produire des effets de vue, renvoie au XX[e] siècle également à la fabrication, à l'industrie des appareils d'optique. Dans sa définition même, l'optique rapproche l'objet de son étude aux appareils qui en résultent et l'œil en fait partie. Elle paraît éloigner (un instant au moins) l'aspect psychologique de la vision au profit d'une étude mécanique.

Pour ses démonstrations, l'optique va donc utiliser des lentilles et des miroirs. La nature des déviations qu'ils opèrent détermine deux familles de cette science générale des lois de la lumière et de la vision qu'est l'optique. La *dioptrique* étudie la lumière réfractée, c'est-à-dire déviée, lorsqu'elle traverse des corps de natures différentes. La *catoptrique*, quant à elle, traite de la lumière réfléchie.

Les discussions sur la nature de la lumière avaient été engagées dès l'antiquité avec les partisans des théories des *feux externes* (Empédocle d'Agrigente, Aristote), des *feux visuels* (Euclide) ou des *feux mixtes* (Platon). Au XVIII[e] siècle deux théories fondamentales se dégagent, à l'appui d'expériences scientifiques précises, sans qu'il semble possible de les départager : l'une tente de préciser la nature *ondulatoire* de la lumière (Huygens) et l'autre cherche à avérer son caractère *corpusculaire* (Newton). L'optique quantique parvient avec Einstein à une synthèse des aspects corpusculaire et ondulatoire de la lumière (grâce aux *quanta*, de nature corpusculaire, mais dont l'énergie s'exprime nécessairement en fonction de la fréquence de l'onde associée). L'optique aujourd'hui s'appuie encore sur cette *complémentarité* des natures de la lumière[12].

L'œil est un appareil

Afin de faire l'expérience de cette mécanique de la vision, parce qu'il n'est pas donné d'aller au-dedans de l'œil vivant et parce qu'il s'agit également de faire l'épreuve des mouvements de la lumière sur une base

12 Source : article de l'*Encyclopædia Universalis* en ligne 2007, article sur « la lumière, Histoire des idées » rédigé par M.-A. TONNELAT.

élargie, indépendante des données physiques de l'œil humain, les opticiens et les artistes mettent au point des appareils de substitution. Il y a toujours une base pragmatique[13] qui guide les théories de l'optique et cette base pragmatique est le ferment des opacifications de la transparence. Descartes décrit comment Jacques Metius avait en hiver taillé des lentilles dans de la glace[14], comment, encore, utiliser « l'œil d'un homme fraîchement mort, ou, au défaut, celui d'un bœuf[15] » pour en faire une chambre noire. Plus loin aussi dans *La Dioptrique*, le « Discours dixième » est consacré à la façon de tailler les verres.

Léonard, avant Descartes, consigne dans ses *Carnets* des expériences analogues :

> Pour voir l'office de la prunelle (luce) dans la pupille, fais fabriquer un objet de cristal semblable à une prunelle[16].
>
> Pour l'anatomie de l'œil, afin de bien voir l'intérieur sans répandre son humeur aqueuse, tu placeras l'œil entier dans du blanc d'œuf et le fera bouillir et se solidifier, en coupant l'œuf et l'œil transversalement pour qu'aucune partie de la portion médiane ne puisse s'écouler au-dehors[17].

L'image pour l'artiste est fulgurante ; elle contient dans ce geste simple – chauffer/couper – tout le mystère de l'incarnation sculpturale, par la transfiguration du matériau, passant du liquide au solide, du transparent à l'opaque, du positif au négatif, de l'informe à la forme et de l'organique au pétrifié. L'œil du scientifique profite à celui de l'artiste. Paul Valéry écrit de Léonard :

> Il y eut une fois Quelqu'un qui pouvait regarder le même spectacle ou le même objet, tantôt comme l'eût regardé un peintre, et tantôt en naturaliste ; tantôt comme un physicien, et d'autres fois, comme un poète ; et aucun de ces regards n'était superficiel[18].

Sous la diversité de ces regards, le moulage et la découpe de l'œil de bœuf décrit un possible inaugural, celui de l'appropriation d'un énoncé

13 Paul Valéry écrit en introduction des *Carnets* de Léonard : « Il (Léonard) ne concevait pas de savoir véritable auquel ne correspondît pas quelque pouvoir d'action. Créer, construire, étaient pour lui indivisibles de connaître et de comprendre », dans L. DE VINCI, *Les Carnets*, vol. 1, *op. cit.*, p. 8.

14 R. DESCARTES, *Discours de la Méthode*, suivi de *La Dioptrique*, Garnier-Flammarion, 1966, p. 99.

15 *Op. cit.*, p. 131.

16 L. DE VINCI, *Les Carnets*, vol. 1, *op. cit.*, p. 265.

17 *Op. cit.*, p. 265-266.

18 Paul Valéry dans L. DE VINCI, *Les Carnets*, *op. cit.*, vol. 1, p. 7.

basé sur des actions – non d'art – issues du réel et dont la finalité est aussi de trouver le spectaculaire dans l'anodin. Duchamp, qui connaissait bien les écrits de Léonard[19], en renversant la posture de l'artiste moderne renoue de toute évidence avec celle de l'artiste humaniste (artiste, homme de sciences, marchand, mondain – comme l'était Léonard – et indéfinissable). Lui aussi tente le plus simple :

> Récipient en verre – [recevant] toutes sortes de liquides colorés, morceaux de bois, de fer, réactions chimiques. Agiter le récipient, et regarder par transparence.
>
> Se servir du radiateur et d'un papier (ou autre chose) remué par la chaleur au-dessus.
>
> Photo. 3 performances – avec probablement un cadre de fond donnant indication meilleure des déplacements et déformations.
>
> Peut-être se servir de cela pour l'éclaboussement[20].

Réside ici dans cette formule une forme de poésie *mécanomorphique* (d'une mécanique simple il est vrai) chère à Duchamp qui s'était exprimée dans le *Nu descendant un escalier* de 1912 ou dans le corps de la *Mariée* du *Grand Verre* par exemple. Descartes avait déjà rapproché le corps à un automate et l'œil était l'un de ses composants. Jurgis Baltrusaitis, dans *Anamorphoses ou Magie artificielle des effets merveilleux*[21], consacre un chapitre, « Descartes : Les automates et le doute », aux *effets merveilleux* – et séduisants – que produit le rapprochement de Descartes entre l'homme et des machines – hydrauliques notamment. Selon Baltrusaitis ces analogies prolongent les spéculations des *perspectives artificielles* d'un Nicéron par exemple. L'énoncé de Duchamp actualise ces influences, renforcées par l'essor industriel de son temps.

Au-delà de cet aspect *plastique*, en « démontant » ainsi la machine humaine, Descartes[22] et Léonard tentent d'expliquer clairement un des principaux phénomènes de l'optique : la réfraction. La lumière est déviée lorsqu'elle traverse deux corps transparents de natures différentes. Cela

19 Duchamp avait eut l'occasion de parcourir des feuillets de Léonard (en particulier le *Traité élémentaire de la peinture par Léonard de Vinci* et les *Notes et dessins sur la génération et le mécanisme des fonctions intimes*) à la bibliothèque Sainte Geneviève, en 1913-1914 lorsqu'il y travaillait.

20 M. DUCHAMP, *Duchamp du signe*, Flammarion, coll. « Champs », 1994, p. 51.

21 J. BALTRUSAITIS dans *Anamorphoses ou Magie artificielle des effets merveilleux*, « Descartes : Les automates et le doute », Perrin, 1969, p. 59 *sq*. On trouvera ce texte dans J. BALTRUSAITIS, *Anamorphoses, Les perspectives dépravées – II*, Flammarion, coll. « Champs », 1996, p. 85 *sq*.

22 Comme Léonard une fois de plus. Lire L. DE VINCI, *Les Carnets*, *op. cit.*, vol. 1, p. 237 et 271.

définit une branche spécifique de l'optique : la Dioptrique, à partir de laquelle la transparence va pouvoir connaître, au profit des artistes, une série de froissements palpables.

Quelques aspects physiologiques

Alors que les opticiens, tels que Kepler, s'attachent peu aux aspects physiologiques de la vision, Léonard et Descartes tentent d'en approcher, là encore avec de multiples correspondances, mais avec un siècle d'écart, la consistance. Dans son Discours sixième de la *Dioptrique*, Descartes cherche à expliquer les principales « qualités » de la vue d'un objet : *la lumière, la couleur, la situation, la distance, la grandeur et la figure*. Ce chapitre est important car il souligne les défauts possibles de perception : un cristallin jauni laissera paraître des couleurs jaunâtres par exemple. Descartes explique ici également comment fonctionne notre perception de la profondeur par la vision stéréoscopique, et comment le cerveau latéralisé peut voir ses habitudes visuelles mises en péril, au même titre que ses habitudes tactiles perturbées par la perception d'une bille entre deux doigts croisés : le corps croit toucher deux objets.

Descartes a bien le sentiment qu'il y a transcription des données, de cette « peinture », renversée et spéculaire[23], inscrite sur la rétine et transmise au cerveau par les nerfs optiques par le biais de petits capteurs, mais il n'est pas encore dit comment s'opère cette conversion.

Auparavant, au cours de ses observations, Léonard avait eu l'intuition de cette proximité fonctionnelle entre certaines parties de la rétine et le cerveau, dont il avait perçu des parentés de matière. On sait aujourd'hui, que cette intuition est confirmée, et plus précisément que la rétine est une expansion du cerveau, qui fonctionne à la fois comme un capteur numérique et comme un ordinateur qui fait directement du traitement d'image pour envoyer au cerveau des informations pré-codées. La rétine est composée d'une série de couches, qui passent de ce qu'on appelle la *rétine sensorielle* à la *rétine cérébrale* et qui contiennent notamment les cônes et les bâtonnets.

23 Spéculaire : en miroir.

Appareils d'optique

Pour guider ces expériences, scientifiques et artistes utilisèrent quelques appareils dont je ne décrirai que les plus exemplaires[24]. Chaque appareil détermine des conditions de transparence et la nature de ces déformations suggère à chaque fois de nouvelles possibilités de travail. L'usage de ces appareils stimule des expériences créatives susceptibles d'enrichir les dimensions de l'œuvre.

Sur la chambre noire – *camera obscura* (*sténopé*)

Le principe est simple. Il suffit de percer un petit trou dans une pièce obscure, par lequel pénètrent les rayons lumineux venant de l'extérieur, qui vont se projeter sur le mur opposé. Il se forme alors une image renversée et spéculaire du paysage extérieur. Le phénomène est assez spectaculaire par sa simplicité. Aristote au IVe siècle avant J.-C. avait observé le phénomène et Alhazen au Xe siècle, Léonard ou Kepler (début XVIIe) en explorent les ressources et produisent un rapprochement par analogie avec la lentille de l'œil. Ce sont les premiers, par le croisement de ces observations à décrire le retournement des images qui s'opère à l'intérieur de l'œil. Par exemple :

> (...) L'expérience qui démontre que les objets transmettent leurs images ou ressemblances croisées à l'intérieur de l'œil, dans l'humeur albugineuse, indique ce qui se passe quand les images d'objets éclairés pénètrent par un petit trou rond dans une habitation très sombre[25]. (...)

Toutefois, pour Léonard, l'homme qui voit les choses à l'endroit ne peut pas les percevoir à l'envers. Afin de remédier à ce problème

24 Les artistes furent nombreux à s'approprier ces appareils – lentilles et miroirs – aptes à produire des images à l'instar de celles qui se dessinent merveilleusement sur la rétine. Leurs usages – et c'est la thèse défendue par David Hockney et Martin Kemp en particulier – ont permis, aux moments opportuns, d'introduire de nouvelles formes de réalismes en peinture. L'expression des défauts de transparence et de netteté, les inflexions des contrastes et du chromatisme, ont aussi infléchi les formes de représentation, en Flandres avec Van Eyck en particulier dès 1430, puis chez Léonard, chez Caravage, Vermeer ou Ingres. Les ouvrages de D. HOCKNEY, *Savoirs secrets...*, *op. cit.*, et de M. KEMP, *The science of the art*, Yale University Press, New Haven, 1990, présentent avec plus de profusion la nature de ces objets et leurs dérivés, textes et images à l'appui.

25 L. DE VINCI, *Les Carnets*, *op. cit.*, vol. 1, p. 238, lisible sous une autre forme p. 244.

conceptuel, il envisage alors un double retournement. La logique prend le relais de l'observation et l'intuition s'avère erronée scientifiquement, alors qu'elle révèle l'efficacité spéculative de ces jeux de renversements.

C'est à l'appui de ces phénomènes simples qu'Hubert Duprat avait produit une série d'expérimentations destinées à capter les subtilités de ces images extrêmement ténues, nettes en tout points. Dans son appartement de Pau, entre 1983 et 1985, il avait occulté ses fenêtres et laissé poindre la lumière pour produire des images, dont les ambitions créatives restèrent dans un premier temps quasi inavouées, car presque pas visibles tant la fugacité du phénomène paraît impalpable. Seuls quelques *documents* photographiques, au même titre que quelques dessins de Léonard, trahissent l'existence de ces observations à mi-chemin entre l'étude scientifique et artistique. Or c'est bien, il me semble, cette incapacité – acceptée et recherchée – de l'artiste à fixer intégralement les phénomènes de l'apparition lumineuse qui ressource l'idéologie actuelle du « tout accessible » et du « tout enregistrable ». C'est bien dans l'ombre temporaire des effets de transparence que se joue le renouvellement des expériences *léonardiennes* de l'optique et la puissance de sa fascination[26].

Sur les lentilles

En plaçant une lentille dans l'orifice, on peut augmenter son diamètre, concentrer les rayons lumineux et ainsi gagner en luminosité, sans pour autant modifier l'orientation retournée et spéculaire de l'image. Mais dès lors cette projection n'est plus nette en tous points ; il est nécessaire de faire une mise au point en rapprochant plus ou moins la lentille du mur afin de choisir la zone de netteté. Il suffit d'observer au XVII[e] siècle, par exemple, les peintures de Vermeer – il est désormais acquis qu'il utilisa une chambre noire –, pour observer les effets de ces jeux de diffractions de la lumière. Pour gagner en profondeur de champ, il suffit de réduire la taille du trou, c'est-à-dire fermer le diaphragme (et en contrepartie on perd en intensité lumineuse).

La lentille, souvent utilisée dans un contexte assombri[27] (du côté du peintre et éclairé du côté du motif) par quelques tentures (comme le fit

26 Il faut lire à ce sujet le texte – l'un des plus merveilleux écrit sur l'artiste – beaucoup plus précis et poétique que notre évocation rapide, de Ch. BESSON, *Hubert Duprat Theatrum Guide imaginaire des collections*, Musée départemental de Digne – RMN, 2002, p. 16-18.

27 Ces images produites ont une qualité de contraste et de saturation bien décrite par Hockney. Pour qu'elles soient exploitables, il faut un sujet très éclairé, de

Caravage) sera souvent intégrée à des chambres noires, au début imposantes et peu à peu portatives telles qu'on peut les voir au XVIII[e] siècle dans l'*Encyclopédie* de Diderot.

Avec Rodney Graham, dans son œuvre de 1992 *Millennial Project for urban plaza*, la chambre noire, parmi d'autres expériences optiques, est le théâtre d'une projection cinématographique éphémère d'un film qui se déroule en temps réel. Elle n'est plus le lieu confiné ou se recueille l'artiste pour transcrire l'évanescence de ces apparitions. Elle tente de redonner à voir ce que l'enregistrement automatique ne nous laisse aujourd'hui absolument plus voir : le spectacle d'une image en train de se faire.

La capacité de la lentille convexe à produire des images est l'une de ses propriétés intéressantes, les deux autres étant : un, de pouvoir voir plus gros lorsqu'on regarde à travers (pour fabriquer des lunettes, astronomiques ou à microscopes en particulier), deux d'avoir une zone de concentration des faisceaux lumineux au point de pouvoir enflammer ou fondre ce qu'on veut (utilisé par exemple pour la soudure ou pour allumer un feu).

La lentille est au cœur de l'appareil d'optique, position justifiée par la diversité de ces usages possibles. On comprend alors l'importance accordée à la fabrication de ces cristaux, objet de savoirs à garder secrets. Descartes dans son dernier discours de la *Dioptrique*, décrit une façon de tailler des verres, à l'instar de Léonard qui propose notamment d'adapter un tour de potier, alors que pour façonner son *Verre*, Duchamp engage une *broyeuse de chocolat* entraînée par une roue à aube, *chariot* faisant appel à l'énergie hydraulique, *chute d'eau* d'*Étant Donnés*.

Sur le miroir concave

Le miroir concave est lui aussi connu depuis l'antiquité (on a même retrouvé des miroirs de ce type datant de 1200 avant J.-C. au Mexique). Ses propriétés sont très proches de la lentille convexe. Il est grossissant[28], il concentre les faisceaux lumineux, alors miroir ardent et il permet d'obtenir, par réflexion, une image projetée et renversée sur un écran (mais non spéculaire, l'image est seulement retournée à 180°). Selon la qualité de son polissage (liée notamment aux matériaux

faible profondeur, afin d'éviter les réglages répétés. Elles produisent une intensité clair-obscur qu'on retrouve chez Caravage ou chez Vermeer, à l'image de *La femme à la balance* (1662-1664) : les perles éclatent de luminosité et s'engouffrent dans la pénombre.

28 C'est le miroir grossissant de nos salles de bain !

employés, roches dures, métaux ou verres étamés à l'argent, à l'étain ou au mercure) la projection qu'il renvoie se fait variablement nette et souvent diffractée à sa périphérie. Comme la lentille convexe, il nécessite, pour produire une image de belle nature, un motif très éclairé.

Son utilisation fut fréquente à la Renaissance et Charles Falco[29] explique bien que cet usage est aussi guidé par des contraintes de fabrication : Le polissage de deux surfaces, planes et horizontales, par frottement de l'une sur l'autre, entre lesquelles on aura placé de la pâte abrasive, permet d'obtenir deux miroirs ; l'un prendra naturellement une forme convexe[30] et l'autre une courbure concave[31].

Il est fort probable que Brunelleschi ait utilisé un miroir de ce type pour esquisser le dessin du Baptistère de Florence à l'appui duquel il mit au point son système géométrique de représentation. C'est certainement (selon Hockney et Kemp en particulier) avec ce même type de miroir (à la concavité très faible) qu'il fit sa démonstration de la *tavoletta* destinée à accréditer la validité de cette perspective conique qu'il conçut. Résumons.

Brunelleschi, en établissant les fondements d'un système de représentation basé sur la géométrie, pose les premières pierres d'une *perspectiva artificialis* dévouée à la ligne et à la mesure. Le système perspectif de Brunelleschi, repris dans la *costruzione legittima* d'Alberti, ne dépeint pas ce qu'on voit avec toutes les aspérités de la vision. La perspective de Brunelleschi ne décrit pas l'atmosphère ni même la mobilité de l'œil. Elle définit un point de vue précis et unique (qu'on appelle le « point de l'œil » ou « point de vision ») à partir duquel le peintre édifie la scène et qui indique ensuite d'où contempler la représentation. Elle détermine un plan d'intersection (le plan du tableau) sur lequel vont venir se projeter chaque point du motif observé. L'ensemble de la construction dépend des distances entre l'œil, le tableau et le motif.

Mais pour démontrer la validité de cette construction purement mentale et sa capacité à imiter fidèlement le visible, Brunelleschi met au point un dispositif qui permet de faire coïncider la peinture avec ce qu'elle représente, un dispositif basé sur des jeux d'optique.

Sur une planchette de bois, une *tavoletta*, Brunelleschi peint à l'appui des règles de sa « perspective artificielle » « centrale » le

29 Charles Falco dans D. HOCKNEY, *Savoirs secrets...*, *op. cit.*, p. 239.

30 Ces miroirs de forme convexe, parfois fortement bombés – alors fabriqués en verre soufflé – pour mieux englober le monde, sont aussi appelés « miroirs de sorcières » et ils sont fréquemment visibles chez les Flamands, dans le tableau de VAN EYCK, les *Époux Arnolfini*, par exemple, et fabriqués très tôt à Venise dès 1317. Caravage en possédait également.

31 Ce procédé est toujours utilisé en astronomie pour réaliser des miroirs à faible concavité.

Baptistère de Florence. Il perce un petit trou à l'endroit précis où se situe le point de fuite principal de son image, qui correspond géométriquement à la projection sur le tableau du « point de l'œil ».

Pour bien voir et bien comparer l'image peinte à son motif, il faut que le spectateur place son œil exactement au bon endroit, à la bonne hauteur et à la bonne distance du motif, afin que ce point de vue corresponde à celui établi par le peintre (l'architecte en l'occurrence) pour sa construction. Muni de la *tavoletta* dans une main, le spectateur place un œil à l'envers de la tablette et contemple l'édifice par la percée. Un miroir dans l'autre main, il peut en le déplaçant à loisir occulter partiellement la vision directe du Baptistère, voir l'endroit de la *tavoletta* et en faire correspondre ses parties peintes avec la réalité[32].

Le dispositif de Brunelleschi est judicieux parce qu'il permet de vérifier la vraisemblance de son système de représentation. Il l'est d'autant plus qu'il rend spectaculaire le rapprochement, qui aurait pu être plus simple[33], de l'image à son réel. L'œilleton, comme un viseur, à lui seul, semble faire de la réalité une image et il impose une vision monofocale, donc aplatie[34], presque réduite en dimensions, avant même qu'elle n'ait subi de transposition graphique. Cet œil unique se confond avec le point de fuite principal[35]. L'infini converge en un point précis qui se situe au centre même de l'appareil optique et c'est là la force conceptuelle du dispositif. Le miroir contribue à brouiller les repères. Il impose une peinture nécessairement spéculaire[36]. La peinture de

32 La meilleure description qui ait été faite par un contemporain de Brunelleschi fut celle rédigée par son biographe Antonio di Tuccio Manetti. On trouve une transcription de ce texte dans Ph. COMAR, *La perspective en jeu, les dessous de l'image*, Gallimard, coll. « Découvertes », 1992, p. 100-101, ainsi que dans *Savoirs secrets*, *op. cit.*, p. 243. Hockney démontre, par l'expérience et par déduction, que le miroir utilisé devait de toute évidence être légèrement concave. L'une des meilleures analyses de ces nouveaux outils renaissants reste celle d'H. DAMISCH, dans *L'Origine de la perspective*, Flammarion, coll. « Champs », 1993.

33 En effet, pour comparer le motif à sa peinture, il suffisait de placer le tableau et le spectateur à bonne distance du Baptistère et d'imposer un point de vue précis à l'aide d'un indicateur, un pyramidion de bois comme Dürer ou Léonard en firent usage par exemple. La peinture présentant une vue partielle de l'édifice aurait suffit à compléter la réalité.

34 Rappelons que c'est la vision avec deux yeux, en stéréoscopie, qui produit la sensation de relief.

35 Le point de fuite principal correspond au point de convergence de toutes les lignes qui, dans la réalité, se trouvent perpendiculaires au plan du tableau.

36 Nous ferons usage de ces termes à plusieurs reprises, pour la bonne entente, nous parlerons de deux types d'inversion : L'effet spéculaire est celui du miroir, ce qui est à gauche passe à droite et inversement ; par contre ce qui est en haut reste en haut et ce qui est en bas reste en bas. L'image renversée quant à elle subit simplement une rotation de 180° ; la tête passe aux pieds.

Brunelleschi n'a donc pas pu être totalement peinte sur le motif, « à vue de nez ». Nous avons pu constater que l'utilisation de ce dispositif est particulièrement délicate, car chaque partie – la planchette, l'œil et le miroir – doit être placée avec une extrême précision, autant en hauteur, qu'en profondeur et qu'en inclinaison.

Dans ce dispositif, bien que destiné à démontrer la validité de la perspective artificielle, sont contenues les bases du spectaculaire de l'optique linéaire : l'exception produite par l'appareil, l'avènement de l'œil, son placement, les décalages, voire les superpositions de la vision, les déviations des rayons lumineux et leurs inversions, expériences qui fleuriront sous des formes diverses dans les salons du XIX[e] comme des curiosités optiques.

La *tavoletta* interroge, par ce jeu de va-et-vient des rayons lumineux, le registre linéaire et géométrique de la vision. Quand bien même la ligne traverse le plan du tableau, elle agit virtuellement sur la base des mathématiques. Il n'y a pas de parasitage. Chez Brunelleschi, il n'y a ni réfraction, ni diffraction. Il y a réflexion et projection[37]. Cela signifie que, concrètement, les corps sont parfaitement opaques et qu'ils renvoient une image parfaite et définie. Conceptuellement ils sont parfaitement transparents et désignables en tous points, alors que Léonard s'attache aux aspérités optiques produites par ces mêmes outils.

La *Pariete di vetro*

La *paroi* de verre fait partie du complexe expérimental de Léonard sur l'optique, aux côtés des expériences déjà décrites en sus (de l'étude de l'anatomie de l'œil, de la chambre noire, de l'observation de la perspective atmosphérique – donc de la propagation de la lumière, du sfumato, du miroir concave[38], de la taille de cristaux de verre et des anamorphoses. Léonard évoque à plusieurs reprises le système de la *paroi de verre* :

> Prends un verre grand comme une demi-feuille de papier folio royal assujettis-le bien devant tes yeux, c'est-à-dire entre ton œil

37 La chambre claire, décrite en amont, est en quelque sorte un perfectionnement de la tavoletta, car elle permet désormais de projeter virtuellement sur un même plan le motif et le lieu de la représentation ; alors que Brunelleschi avait trouvé comment juxtaposer les termes, la chambre claire produit un phénomène de superposition par transparence.

38 L'usage du miroir permet à Léonard d'analyser la consistance des faisceaux lumineux, profondeur focale, netteté, etc. Un même objet ne se soumet pas au même sujet.

> et ce que tu veux représenter. Puis éloigne ton œil de deux tiers de brasse du verre, et fixe ta tête au moyen d'un instrument de façon à l'empêcher de faire aucun mouvement ; ferme ou couvre un œil, et avec un pinceau ou un bout de sanguine finement broyée, marque sur le verre ce qui est visible au-delà ; reproduis-le en décalquant le verre sur un papier, puis reporte-le sur du papier d'une qualité supérieure et peins-le si tu veux, en tenant compte de la perspective aérienne[39].

Les expériences de Léonard, sur un registre beaucoup plus physiologique (et naturaliste) que celle de Brunelleschi, étudient les aptitudes d'un corps transparent à accrocher la lumière qui le traverse et c'est bien cette « accroche » qui permet à l'image d'apparaître avec toute sa spécificité contenue : la transparence de Léonard n'agit pas sur le registre abstrait et épuré de la conception mentale (même si l'art est une *cosa mentale*). La transparence de Léonard négocie avec les aspérités du réel. L'air filtre et « bleuit » les lointains. Le miroir diffracte, le verre s'interpose... L'appareil optique chez Léonard tente d'étudier ces phénomènes. La *paroi de verre* est une de ces composantes, comme – et sur un autre registre – l'œil de bœuf figé dans le blanc d'œuf. Plus encore, ce qui apparaissait pour Brunelleschi comme des défauts hors sujet – mauvaise réflexion, etc. du fait des imperfections matérielles des appareils – retombe dans la ligne de mire expérimentale de Léonard. L'appareil – quelle que soit sa technique, optique, de guerre,... – est capable de produire un spectacle curieux, mêlant la fonctionnalité précise et réfléchie à la projection utopique et spéculative.

Le complexe expérimental de Léonard est révélateur d'une pensée profondément actuelle. Il est capable d'ausculter au plus loin la pureté de l'optique sans éclipser ses froissements – transparente qu'en apparence ? – au point d'énoncer une nouvelle manière de fixer la créativité : l'art apparaît (autrement dit il se crée une nouvelle dimension) grâce aux parasitages du réel. Les grains de poussière, les pixellisations, les flous, les vapeurs, les reflets et les jeux d'ombre de nos contemporains[40] répondent en sourdine au *sfumato* et autres revers lumineux imposés par l'atmosphère et l'expérience léonardienne de la vision.

Évidemment, le *Grand Verre* entretient une correspondance licite avec la *paroi de verre*. Une fois l'inscription faite sur le verre, sa réalité s'échappe au profit d'une nouvelle, et s'entame alors le jeu récurrent de diction et de contradiction, de parasitages et de projections d'ombres.

39 L. de Vinci, *Les Carnets*, *op. cit.*, vol. 2, p. 251.

40 La liste est grande. Pensons à des artistes aussi divers que Dan Graham, Hiroshi Sugimoto, Bill Viola, Bruce Nauman ou Hans Haacke par exemple. Laissons ouverte la prospective.

Là, effectivement, la *transparence* devient *ombreuse*[41], parce qu'elle résiste à la lumière, elle lui en défend partiellement des accès. Elle produit du grain, elle donne forme. Le pragmatisme de Léonard et le matérialisme actuel (aussi dématérialisé soit-il par les nouvelles technologies) ne peuvent produire, par définition[42], qu'une *transparence ombreuse*[43].

Les perspectographes de Dürer

Avec Dürer, sur le même principe du *plan intersecteur* que la *paroi de verre* – dont il avait également fait usage –, l'étude de l'optique prédispose la fabrication d'appareils, qui à eux-seuls deviennent sujets et, sans exception, l'avènement de ces appareils reconnaît et module les intersections légèrement opacifiantes afin de produire une inscription (picturale, graphique ou sculpturale en particulier). L'appel à la concision nous pousse à ne retenir que l'essentiel : Dürer fabrique des cadrans[44] qui permettent de numériser l'espace à partir d'une série de coordonnées simples, à l'appui d'une grille (de type abscisse et ordonnée, dans la gravure du peintre et son modèle) par exemple ou d'un jeu d'intersections entre un fil noir et le plan du tableau (gravure du portillon). À la différence de Brunelleschi, cette numérisation de l'espace n'est pas le fruit d'une régulation conceptuelle, mais le résultat de l'expérimentation d'une vectorisation empirique et pragmatique de l'espace. Elle n'est pas non plus comme chez Léonard la prise d'une empreinte optique quasi directe, par transparence, sur la paroi de verre, mais elle désigne l'étude de la *manière de mesurer* (*Underweysung*) à partir de l'édification d'un codage graphique de l'image en petits éléments[45]. Ces trames préfigurent les *picture elements* (dont la contraction a donné *pixel*[46]) de nos capteurs

41 La formule est de Michel Guérin.

42 La transparence d'un corps n'est jamais parfaite.

43 Il paraît évident que la transparence absolue, telle qu'elle est médiatisée aujourd'hui, relève d'un simulacre conceptuel destiné à séduire les foules d'un principe éthique tendancieux.

44 Cadrans dont on trouve les descriptions par Dürer dans A. Dürer, *Géométrie*, Seuil, coll. « Sources du savoir », 1995, p. 357 *sq*.

45 Je souligne : de toute évidence, l'intérêt des ces appareils réside dans leur conception et non pas dans leurs usages. Un bon dessinateur aura bien plus vite fait de saisir la structure d'une image à « vue de nez ». Mais l'idée d'un transfert mécanisé semble primer sur son efficience au même titre que le mythe de l'automate chez Descartes enrichissait l'Homme d'une nouvelle maîtrise, celle capable de construire un opérateur de substitution.

46 Rappelons que le pixel est le plus petit élément de teinte homogène d'une image enregistrée.

numériques actuels (beaucoup plus complexes techniquement il est vrai). C'est bien la particularité de cette vectorisation, issue de la spécificité inventive des appareils, *perspectographes* en tout genre, qui produit toujours et encore de nouvelles *optiques*.

L'appareil produit des optiques

Il faut donc chercher les artistes qui produisent des appareils optiques que le spectateur pourra à son tour expérimenter. En d'autres termes, le sujet ne serait pas ce que représente l'image, mais tout ce qui contribue à mettre en évidence les outils de sa formulation. Nous avons déjà cité Rodney Graham. Revenons un instant à Duchamp.

Duchamp, en particulier, confirme ce passage à l'appareil comme révélateur de l'optique. Le *Grand Verre* commence à se présenter comme un appareil à voir (le spectateur est actif) à l'instar du petit verre intitulé *à regarder (l'autre côté du verre) d'un œil de près pendant presque une heure*, mais il maintient une certaine forme de représentation qui fait appel aux nombreuses références à la perspective[47] et à la géométrie pluridimensionnelle. *Étant Donnés* se présente définitivement comme un appareil optique, une machine à voir qui se désisterait progressivement de la représentation[48]. Ce que je vois

47 Notamment, la *perspective* vient du substantif du latin *perspectivus* « relatif à l'optique » et désigne l'optique et la perspective géométrique. Le mot désignait aussi en moyen français les théories sur la réfraction, ainsi que la réfraction des rayons lumineux, et par métonymie un traité sur l'optique. C'est, à la Renaissance, l'influence du mot italien *prospettiva* qui introduira en peinture la différenciation entre la science de la vision (*perspectiva naturalis*) et de la représentation graphique moderne (*perspectiva artificialis*, *perspectiva pingendi*). Issu aussi du supin de *perspicere*, « regarder à travers », « regarder attentivement », « voir clairement », la perspective relève donc aussi de la transparence.

48 Le paradoxe de la peinture « non rétinienne » de Duchamp, c'est qu'elle ne révoque pas la question de l'optique : elle interroge les conditions d'une vision « extra-rétinienne », une vision qui peut toucher au concept ou qui donne à voir ce qui ne peut pas être vu. Il peut s'agir des perspectives géométriques de la quatrième dimension. Jean Clair a traité aussi des amalgames possibles entre le spiritualisme et les premières expériences électromagnétiques de la fin du XIX[e] siècle (dans *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, lire « la boîte magique », Gallimard, 2000). On sait aujourd'hui plus clairement que ces différentes considérations corroborent l'intérêt duchampien pour la dimension non rétinienne de l'optique : rappelons que seulement 4 % des corps de l'univers émettent de la lumière (96 % de l'univers n'émet pas de lumière) et que sur ces 4 % seulement 0,5 % des corps émettent de la lumière visible. Les 3,5 % de lumière non visible sont constitués des rayons X, gama, infrarouge, des micro-ondes, ultraviolet et autres ondes radios. L'expérience de la vision chez Duchamp

d'*Étant Donnés* est, sous cet angle de vue, l'appareil qui permet de voir quelque chose qui traverserait, selon ce qu'on voudrait appliquer comme terme, le prisme, la lentille, le miroir, l'empreinte d'une chose de dimension supérieure à peine perceptible car totalement transparente, évanescente : le sujet évanoui de la peinture (un nu parmi tant d'autres), le souffle de celui qui regarde dont il subsiste les substrats[49] sur la porte, notre amour déchu ou l'énergie[50]. Il ne faut pas perdre de vue que la plupart des œuvres de Duchamp sont des machines optiques[51] et que même dans un moulage, une « feuille de vigne » la lumière agit, se réfléchit sur l'objet au point de former un volume à faible consistance (*inframince*) lumineuse et « positive » parce que modelée à l'appui d'un négatif. Plus simplement le moulage, comme négatif, permet de faire une sculpture (positive) de lumière[52].

Les stéréoscopes de Duchamp, de Duprat et de Bismuth

Nous avons évoqué l'étude de la vision stéréoscopique par Descartes et Léonard en particulier. L'expérience montre que la vision produit une synthèse des deux images vues par chaque œil, comme par effet de

est, de toute évidence pour une part importante, de considération physique (quantique – associant de fait l'optique à l'électricité magnétique) destinée aussi à capter ces lumières non visibles par les yeux. Dans ce contexte, *Étant Donnés* n'est plus un simulacre, ni même la représentation d'un quelconque référent, c'est un appareil d'optique, au même titre qu'un prisme ou qu'un scanner qui fait apparaître par filtrage le peu visible.

49 *Étant Donnés* agirait un peu comme une passoire, ou comme un linceul, ou comme une plaque photosensible, une interface. Sur la porte à l'emplacement des deux trous s'est formé un halot par les contacts et les haleines répétés des spectateurs (*Belle Haleine*). Je développe cette analyse dans *Brancusi et Duchamp les hommes-plans sur les* Colonnes sans fin *et l'*inframince, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Arts », 2008.

50 Donc l'énergie au sens quantique, avec ce qu'elle engage d'optique.

51 En plus du *Grand Verre* et de *Étant Donnés*, les plus évidentes sont les *Rotoreliefs, Anemic cinéma, Rotative plaques-verre (optique de précision), Rotative demisphère (optique de précision), à Regarder (l'autre côté du verre) d'un œil de près pendant presque une heure* ou encore la *Roue de bicyclette* et les *readymades* sont eux aussi littéralement des points de vue renversés.

52 On retrouve fréquemment cette réversibilité des consistances, chez Bruce Nauman (le vide des chaises) et chez Henry Moore qui décrit très bien comment, par le trou dans la sculpture, « il est possible de sculpter l'air » (dans *Notes sur la sculpture*, L'échoppe, Caen, 1990) ou chez Beckett quand le creux de la bouche se remplit de terre.

superposition de calque. Nos deux points de vues légèrement décalés perçus en simultané nous permettent d'avoir conscience de la profondeur de l'espace et de la volumétrie.

Mais l'expérience montre aussi, de façon moins évidente, que cette image de synthèse est fluctuante, comme ondulatoire. Pour simplifier, c'est un peu comme si l'opacité de chaque calque n'était pas constante, laissant variablement prédominer telle ou telle partie de chaque chose vue, différente à chaque œil, en fonction de l'intensité lumineuse du motif et de la domination fluctuante d'un œil sur l'autre. L'expérience optique montre bien comment la vision n'est pas une chose constante et que le temps de la contemplation fait varier la lecture. La vision de chaque individu n'est pas non plus la même. C'est une manière, ici, purement physiologique, indépendamment des perspectives par ailleurs engagées par la relativité, de démontrer qu'une chose n'est pas la même à une seconde d'intervalle.

En particulier, le stéréoscope permet de retrouver cette combinaison de deux vues sur la base d'un appareillage assez simple (faisant usage de lentilles – ou non – afin de faciliter l'observation). Une image (photographique la plupart du temps) est donnée à voir à l'œil gauche et une autre, légèrement décalée de point de vue (logiquement d'un écartement correspondant à celui des deux yeux), à l'œil droit. Les yeux ont à voir ce qu'ils pourraient voir s'ils avaient à contempler la réalité, avec un décalage naturel analogue.

Là encore ce n'est pas ce qui est sur l'image qui m'intéresse ni même son type d'inscription graphique (par un dessin, une photo ou une vidéo par exemple), mais bien la sensation et le doute que le système suscite. L'effet est, il est vrai, assez saisissant et il se produit un léger trouble optique dû à une convergence forcée (car on regarde de très près ce qu'on observe en général au loin). Pour résumer, le stéréoscope produit un dérapage, une torsion du regard qui, associée au spectaculaire d cette apparition en profondeur, provoque un choc dimensionnel, un fois encore assez stimulant.

L'étude de ces stéréoscopes suggère une série d'expériences, qui mettent à profit la superposition des images. C'est ce avec quoi semblent renouer, avec un certain sentiment de désuétude attrayant tant l'effet simple est efficace[53], quelques artistes d'aujourd'hui comme Pierre Bismuth ou Hubert Duprat. Chez ceux-ci, comme chez Rodney Graham, le sujet paraît toujours être le croisement de l'image qu'il produit avec la nature expérimentale et plastique de ces appareils. Chacun de ces objets

53 Chacun aura déjà contemplé, parmi les milliers de fiches existantes, quelques vues de Paris, du Pont du Gard ou du Musée français du chemin de fer avec l'un de ces formidables stéréoscopes Lestrade bon marché !

participent à l'édification d'un corpus expérimental destiné à questionner les vertus de la vision et l'insaisissable des images produites.

On peut aussi, pour mettre à mal cette concordance entre les deux yeux, disposer, comme dans une *boîte magique*, deux objets différents sous chaque œil. Il se produit une image immatérielle issue de la combinaison par superposition de ces deux vues. Plus encore ici, l'image devient fuyante et oscillante, soumise aux interprétations fluctuantes (et plus ou moins maîtrisables) de notre cerveau. Nombreux, au XVIII[e] siècle et plus encore au XIX[e], furent alors les petits appareils optiques destinés à mettre à l'épreuve les curiosités de la vision – par stéréoscopie, interprétation ou rémanences rétiniennes : kinéscopes, stroboscopes, thaumatropes, zoetropes, praxinoscopes, flip book et autres lanternes magiques. C'est aussi cet attrait assez forain que les artistes ont tôt fait de reprendre à leur compte. Jean Clair et Rosalind Krauss ne manquent pas de le relever au sujet de Duchamp. L'appareil produit toujours une magie merveilleuse au creux des apparitions les plus simples. Le système a fait florès.

La levée du secret

Cet avènement de la transparence (car on voit désormais comment on voit) produit un désistement du sujet initial. Ce qui était jusqu'à présent resté en réserve derrière l'œuvre, l'appareil optique, embusqué, caché et cantonné dans le domaine des sciences et de la technique, protégé parmi les « savoirs secrets »[54] de l'atelier, ou montré comme curiosité triviale, accède dès à présent au domaine visible de l'art.

54 D. Hockney, dans *op. cit.*, fait appel à cette formule. Pour Hockney le désir de secret explique l'absence de preuve d'usage des appareils optiques. Le *secret* protège les savoirs au sein de corporations fermées, se prévaut des risques d'excommunication dont souffraient les auteurs des plus grandes innovations scientifiques et technologiques. La puissance *magique* des projections optiques, selon Hockney, justifia elle aussi cette confidentialité des connaissances. Hockney livre des extraits de Roger Bacon, de Giambattista Della Porta qui parle de l'importance des codes et il cite Brunelleschi qui dit en particulier : « Ne partagez pas vos inventions avec un grand nombre de personnes ; partagez-les uniquement avec les rares individus qui comprennent et qui aiment les sciences. Révéler trop de choses concernant vos inventions et réalisations revient à abandonner le fruit de votre ingéniosité. » dans D. Hockney, *op. cit.*, p. 235-236. Pourtant Einstein écrit, en Préface de sa *Théorie de la relativité restreinte et générale*, qu'il n'a « pas ménagé sa peine pour présenter les idées fondamentales d'une manière aussi claire et simple que possible (...). » dans A. Einstein, *Théorie de la relativité restreinte et générale*, Dunod, 2004, p. IX.

Il n'y a rien d'égal aux carnets, jamais publiés de son temps, de Léonard de Vinci qui compose avec ces différents degrés du langage, par le texte, dont l'écriture spéculaire finit d'affirmer sa nature à la fois plastique et confidentielle. Sur sa méthode de travail, il écrit, ce qui concourt un peu plus à cet effet morcelé[55] :

> Ceci sera un recueil sans ordre, fait de nombreux feuillets que j'ai recopiés avec l'espoir de les classer par la suite dans l'ordre et la place qui leur conviennent, selon les matières dont ils traitent ; et je crois qu'avant d'être à la fin de celui-ci, j'aurai à répéter maintes fois la même chose ; ainsi, ô lecteur, ne me blâme point car les sujets sont multiples et la mémoire ne saurait les retenir ni dire : "je n'écrirai pas ceci, parce que je l'ai déjà écrit". Et si je ne voulais pas tomber dans cette erreur, il serait nécessaire, pour éviter les répétitions, que chaque fois que je désire transcrire un passage, je relise tout le fragment précédent, d'autant plus que de longues périodes de temps se sont écoulées entre les moments où j'écris[56].

Les images de l'optique produisent un mystère. Un trouble. Un précipité des données au point d'en livrer une forme paradoxalement limpide et inaccessible. La force de Duchamp a été de transcrire cet hermétisme de l'image scientifique comme réponse éclairée à un art intellectualisé et difficile d'accès. Duchamp a été à ce titre, en réamorçant avec force l'expérience extra-sensible, le colporteur, avec David Hockney, Rodney Graham, Pierre Bismuth ou Hubert Duprat, parmi d'autres, de nos acquis sur l'optique[57]. J'aurai tenté de sélectionner quelques références parcellaires destinées à illustrer ces points de vue.

D'évidence cette levée du secret, en révélant les rouages de l'édification d'une *optique*, déporte l'accès à ces savoirs et crée de nouveaux sujets[58]. En tout état de cause l'appareil confirme, parce que l'apparence est toujours opacifiée, la consistance *ombreuse* de la transparence, et la mise en avant actuelle des jeux de codes[59] – secrets – (Le *Da Vinci Code* ou la série *24 heures* en sont deux exemples

55 Que Duchamp, une fois encore, en bon « décalqueur » n'aura pas manqué de reprendre à son compte

56 L. de Vinci, *Les Carnets*, *op. cit.*, vol. 1, p. 44.

57 Je dresse à ce sujet une bibliographie sélective de quelques grandes sources qui pourraient être utiles aux plasticiens en particulier.

58 Ainsi dévié, le sujet de la peinture de Gerhard Richter, par exemple, n'est plus tout à fait ce qui figure sur ses images, mais les caractéristiques particulières de ces images produites par des appareils remarquables (appareils photographiques précisément).

59 La limpidité de l'appareil n'est visible que pour celui qui possède les codes.

particulièrement visibles) fait parade à la pseudo-limpidité d'Internet et des réseaux communicationnels.

L'appareil optique produit un changement de dimension parce qu'il déplace la question du sujet. L'appareil optique produit un changement de dimension aussi parce qu'il questionne la relation entre art et sciences. Il met en évidence les conditions du partage des connaissances et de leurs usages, de la relation entre la théorie et sa vérification par l'expérience, de l'observation et de la méthode.

À lui seul par ce qui le constitue, l'appareil optique produit un changement de dimension parce qu'il évolue au cours du temps et au gré des nouvelles connaissances. Il produit de la dimension parce qu'il semble mettre en péril la stabilité apparente de notre vision : il produit des opacités, des réflexions, des réfractions, des déformations et des troubles de convergence.

L'appareil optique – placé désormais au devant de l'œuvre – crée des troubles qui laissent penser que si la transparence est maintenant un paradigme, cette transparence ne peut pas être parfaite. Plus encore, l'instabilité de cette transparence constitue le moteur dimensionnel de la prise de consistance de l'œuvre d'art.

La force actuelle de ces expériences me semble résider dans l'acceptation de ces « opacifications » et dans le désir d'aller à l'encontre d'une logique de stockage au profit d'une perception fugace destinée à l'évanouissement. La logique du partage passerait alors par la possibilité de réactiver des images fugaces toujours différentes à partir d'un appareil programmatique.

En passant du savoir secret (donc toujours destiné à enregistrer une image par la peinture en particulier dont on cherche à masquer les recettes) à l'appareil exposé, l'art se donne le temps de révéler une image fugace sans autre arrière-pensée que de contempler ses merveilles, avant même de chercher à la posséder.

Par une opération simple, en « aplatissant » la vie au point d'en faire un scintillement de photons écrasés sur une vulgaire surface plane, l'appareil donne à l'art de la vie. Filliou disait « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art »[60]. L'opacité de la transparence est ce qui rend la transparence plus intéressante que l'opacité.

60 Robert Filliou, cité dans R. Graham, catalogue exposition, MAC Marseille, 2002, p. 5.

Bibliographie

À quelques exceptions près – dont les feuillets de Léonard – les ouvrages anciens furent consultés à la Bibliothèque de la faculté de médecine de Montpellier.

Alberti Leon Battista, *De pictura (La peinture)*, traduction de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, revue par Yves Hersant, Paris, Seuil, coll. « Sources du savoir », 2004.

Baltrusaitis Jurgis, *Anamorphoses ou Magie artificielle des effets merveilleux*, Paris, Perrin, 1969.

– *Anamorphoses, Les perspectives dépravées – II*, Paris, Flammarion, 1996.

Besson Christian, *Hubert Duprat Theatrum, guide imaginaire des collections*, Musée départemental de Digne RMN, 2002.

Clair Jean, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2000.

Comar Philippe, *La perspective en jeu, les dessous de l'image*, Paris, Gallimard, 1992.

Damish Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1993.

Della Francesca Piero, *De la perspective en peinture*, traduction de Jean-Pierre Le Goff, préface d'Hubert Damisch, postface de Daniel Arasse, Éd. In Media Res, 1998.

Descartes René, *Discours de la méthode, suivi de la dioptrique, des météores, de la vie de Descartes par Baillet, du monde, de l'homme et de lettres* préface de Geneviève Rodis-Lewis, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

– *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vér dans les sciences plus la Dioptrique et les Météores qui sont des essais d cette méthode : revuë et corrigée en cette dernière édition*, imprimé par Michel Bobin et Nicolas le Gras, 1668.

– *Le Monde, l'Homme*, Paris, Seuil, coll. « Sources du savoir », 1996.

– *La Géométrie*, Éd. Ch. Angot, 1664.

Du Breuil Jean, *La perspective pratique. Qui donne une grande facilité à trouver les apparences de tous les corps solides, tant réguliers, qu'irréguliers, penchez, renversez, inclinez, & déclinez comme l'on voudra, soit qu'ils posent sur terre, ou qu'ils soient suspendus en l'air. Par un religieux de la Compagnie de Jesus*, Éd. Antoine Dezallier, Paris, 1679 – Achevé d'imprimer pour la première fois, le 8 mai 1647.

Duchamp Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1994 (1975).

Dürer Albrecht, *Alberti Dureri elementorum geometricorum libri 4. Lutetiae*, Th. Perrier, 1582.

– *Alberti Dureri... de urbibus, arcibus, castellisque condendis ac muniedis rationes aliquot, praesenti bellorum necessitati accommodatissimae :*

nunc recens e lingua germanica in latinam traductae, avec fig. Parisiis, ex officina Christiani Wecheli, 1535.

– *Géométrie*, présentation et traduction Jeanne Peiffer, Paris, Seuil, 1995.

– *Les quatre livres d'Albert Dürer de la proportion des parties et pourtraicts des corps humains*, trad. par Loys Meigret, Ch. Perrier, avec fig., 1557.

Einstein Albert, *La théorie de la relativité restreinte et générale*, préface de Marcel Lachièze-Rey, Paris, Dunod, 2004 (1916 pour la 1re édition allemande).

Encyclopædia Universalis en ligne 2007, article sur « la lumière, Histoire des idées » rédigé par Marie-Antoinette Tonnelat.

Euclide, *Optica et catoptica nunquam antehac graece edita*, Eadem latine reddita per J. Penam, And. Wechelus, 1557.

Faideau F., *Les amusements scientifiques*, Éd. La librairie illustrée, vers 1900.

Graham Rodney, catalogue exposition, MAC Marseille, Marseille, 2002.

Guérin Michel, *L'artiste et la toute-puissance des idées*, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Arts », 2007.

Hamou Philippe (présenté par), *La vision perspective (1435-1740)*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1995.

Hockney David, *Savoirs secrets, les techniques perdues des maîtres anciens*, Paris, Seuil, éd. augmentée 2006 (1re édition 2001).

Hugenius Chritstiaan, *opera reliqua*, avec fig., Amstelodami, apud Janssonio-Waesbergios, 1728, 2 vols (contient le *traité de la lumière*).

Huygens Christiaan, *Traité de la lumière*, introduction de Michel Blay, Paris, Dunod, 1992.

Kemp Martin, *The Science of Art, Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, Yale University Press, 1990 (1992 2e édition actualisée).

Kepler Johannes, *Les fondement de l'optique moderne : Paralipomènes à Vitellion 1604*, Paris, Vrin, coll. « L'histoire des sciences », 1980.

– *Vitellionen paralipomena quibus astronomiae pars optica traditur*, Éd. Cl. Marnius, Francofurti, 1604.

– *Dioptrique*, traduction de Jean Peyroux, Éd. A. Blanchard, 1990.

Kircher Athanase, *Grande camera obscura*, Amsterdam, 1671.

Leclerc Sébastien, *Discours touchant le point de veue dans lequel il est prouvé que les choses qu'on voit distinctement ne sont veuës que d'un œil...*, Éd. Th. Jolly, 1679.

Marin Louis, *Opacité de la peinture, Essai sur la représentation au quattrocento*, Éd. École des Hautes Études en sciences Sociales, 2006 (1re édition Usher, 1989).

Moore Henry, *Notes sur la sculpture*, Caen, Éd. L'échoppe, 1990.

Newton Isaac, *Traité d'optique sur les réflexions, inflexions et les couleurs de la lumière*, trad. par Coste, 2e éd. française, Queyrac, Éd. D. Montalant, 1722.

Niceron Jean-François, *La perspective curieuse, ou magie artificielle des effets merveilleux de l'optique, de la catoptrique, de la dioptrique, etc.*, avec fig., Éd. P. Bilaine, 1638.

– *Thaumaturgus opticus... pars prima de iis quae spectant ad visionem directam...*, Chartres, Éd. Langlois alias dicti, 1646.

Panofsky Erwin, *Le codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1996.

Poincaré Henri, *La science et l'hypothèse*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2001.

– La valeur de la science, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2003.

Simon Gérard, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris, Seuil, 1988.

Viator Jean Pellerin, *De Artificiali Perspectiva*, Toul, 1505.

Vinci Léonard de, *Les carnets*, vol. 1 et 2, Paris, Gallimard, coll. « tel », 2006 (1re édition 1942).

Vinciguerra Lucien, *Archéologie de la perspective, sur Piero della Francesca, Vinci et Dürer*, Paris, PUF, coll. « Ligne d'art », 2007.

Xuan Thuan Trin, *Les voies de la lumière, physique et métaphysique du clair-obscur*, Paris, Fayard, coll. « Le temps des sciences », 2007.

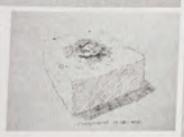
Planche 1





3

1 2



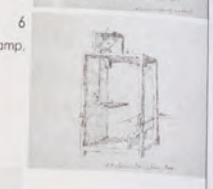


4

1 - Une chambre claire Pierre Berville datant de 1925.
2 - L'expérience de l'oeil coupé de Léonard réalisée par l'auteur, 2007.
3 - L'expérience de la bille entre les doigts d'après Descartes dans *Le Discours de la Méthode*, suivi de la *Dioptrique*, *etc.*, dans l'édition de 1668.
4 - D'après un dessin de chambre noire du XVIIème siècle.
5 - D'après *Millennial Project for Urban Plaza*, projet de chambre noire de Rodney Graham, 1992.
6 - Description d'une chambre noire portative d'après l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, 1751-1772.
7 - Machine à tailler les verres, d'après Descartes dans *Le Discours de la Méthode*, suivi de la *Dioptrique*, *etc.*, dans l'édition de 1668.
8 - D'après *La Mariée Mise à nu par ses célibataires, même* de Marcel Duchamp, 1915-1923.



5



6



7



8

Planche 2

1 - Schéma perspectif d'après l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, 1751-1772.
2 - Principe de la Tavoletta.
3 - La paroi de verre d'après Léonard, vers 1480/1482.
4 - Un perspectographe d'après Dürer publié dans l'Underweysung de 1538.
5 - D'après la deuxième de couverture de la *Notice de Montage de Etant Donnés* de Marcel Duchamp, 1966.
6 - D'après une vue à la lentille réalisée dans la Fabrique optique de l'auteur, 2007.
7 - D'après un stéréoscope d'Hubert Duprat, 1979/1980.
8 - D'après *The Smiths* in stereo de Rodney Graham, 2004
9 - D'après *Troubles* stéréoscopiques de l'auteur, 2007.





1 2



3



5



4



6



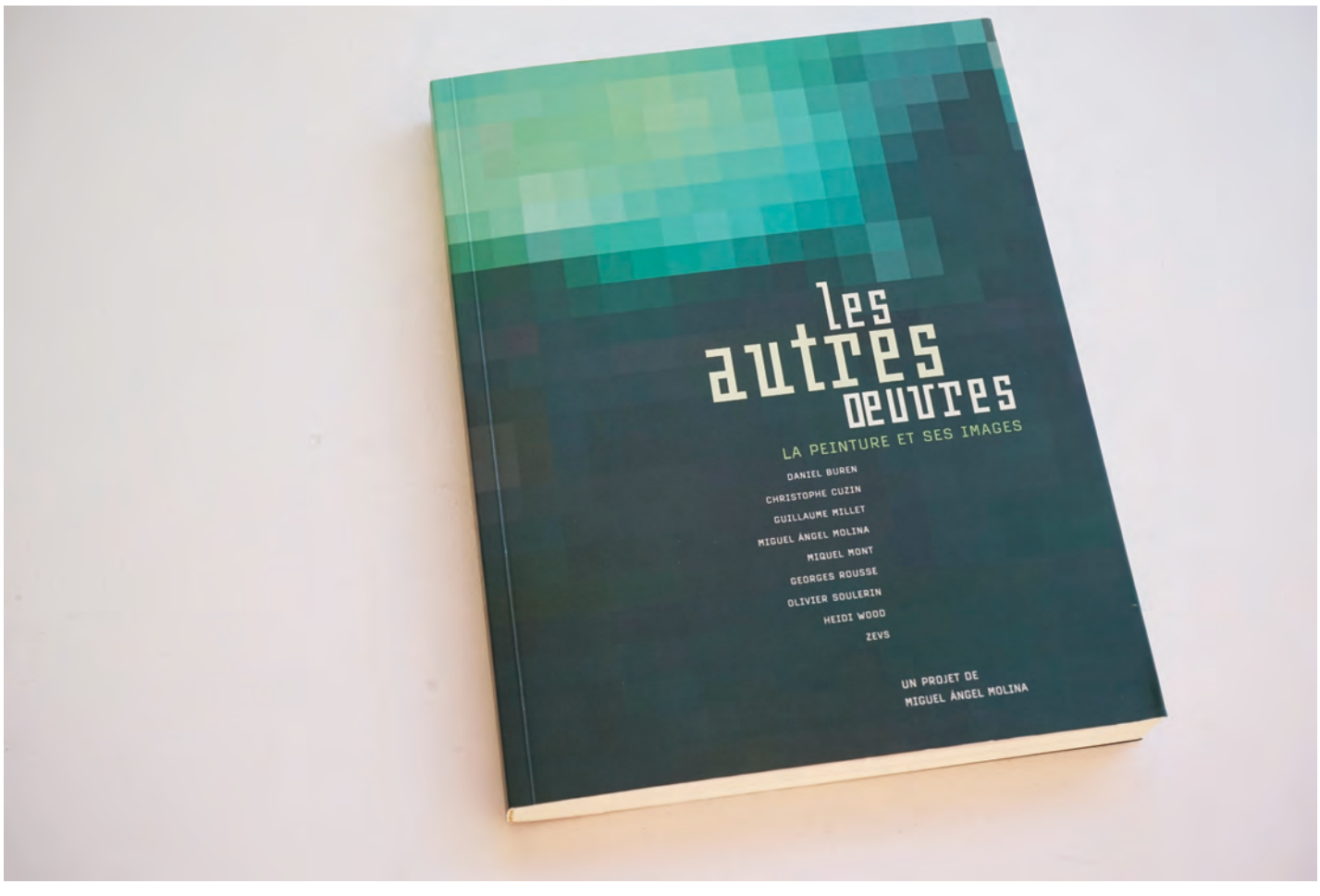
8



7



9



2_2
Les autres œuvres – La peinture et ses images, catalogue de l'exposition Centre d'art de la ville de Nanterre, (commissariat Miguel Angel Molina), texte de présentation, « Des espaces autres, L'haptique spéculaire et le devenir image des œuvres… », Nanterre, Éd. Du provisoire, mars 2010, pp.21-35 (21800 signes), Français/Espagnol.



OTROS ESPACIOS[1]

LO HAPTICO[2] ESPECULAR Y EL DEVENIR IMAGEN DE LAS OBRAS...

El devenir imagen de una obra es algo extraño, es otro lugar de la obra, una utopía anclada en lo real, una "heterotopía" (concepto forjado por Michel Foucault) ; y la percepción de esta heterotopía no pasaría únicamente por la transfiguración óptica de la obra inicial en imagen, sino por la reconfiguración del conjunto de sus propiedades sensibles de las cuales el principal vector, después de la retirada estratégica de lo visible, sería el tacto. Esta postura "háptica" tendría dos consecuencias: hacer de esas imágenes las "huellas" especulares de la obra inicial y en segundo lugar, edificar lo que podríamos llamar una heterotopía nómada sometida a las contingencias de la descompresión de esas imágenes en diversos lugares (en una página web, en la pantalla de un PC, etc.).

PINTAR / ESCULPIR FOTOGRAFIANDO

Realizar una obra, coger una cámara y tomar una o varias fotos de esa obra permite ciertamente hacer una reproducción del propio trabajo, a fin de difundir en papel o digitalmente una imagen. Pero es una reproducción empobrecida, ya que revela más las infidelidades a la obra original que sus equivalencias. Se pierde su factura, su dimensión, su color,... en resumen la reproducción no podrá nunca ser el doble idéntico de su original. Las "fotos-souvenir" de Daniel Buren son un ejemplo significativo.
Así pues, en la reiteración de estos lapsus es en donde se ponen de manifiesto los burbujeantes vectores de los procesos creativos renovados. Cuando el artista produce él mismo esas imágenes imperfectas (en el sentido, casi burlesco, de que nunca serán idénticas al original) el ojo del espectador dispone desde entonces de un nuevo objeto del que no sabría distinguir la originalidad de sus diferencias. Esto no es más que una evidencia. Pero como el artista es a partir de ahora el autor, será un placer asociarlo al proceso creativo.

Cuando Brancusi decide, a partir de 1905, realizar él mismo sus propios clichés (de una asumida ineficacia técnica que podríamos asimilar a nuestro *low tech* actual), introduce su escultura en el terreno desnudo de la placa de vidrio fotosensible. Ahora bien, es evidente que el gesto fotográfico de Brancusi no es solamente el archivo a través del documento

DES ESPACES AUTRES[1]

L'HAPTIQUE SPÉCULAIRE ET LE DEVENIR IMAGE DES ŒUVRES...

Le devenir image d'une œuvre est une étrangeté, c'est un autre lieu de l'œuvre, une utopie ancrée dans le réel, une "hétérotopie" (concept forgé par Michel Foucault) ; et la perception de cette hétérotopie ne passerait pas seulement par la transfiguration optique de l'œuvre initiale en image, mais par la reconfiguration de l'ensemble de ces propriétés sensibles dont le principal vecteur, suite à la mise en retrait stratégique du visible, serait le toucher. Cette posture haptique aurait deux conséquences : faire de ces images les "empreintes" spéculaires de l'œuvre initiale et deuxièmement édifier ce qu'on pourrait appeler une hétérotopie nomade soumise aux contingences de la "décompression" de ces images en des lieux divers (sur un site Internet, sur l'écran d'un ordinateur individuel, etc.).

PEINDRE / SCULPTER EN PHOTOGRAPHIANT

Faire une œuvre, prendre un appareil photographique et réaliser un ou plusieurs clichés de cette œuvre permet certes de faire une reproduction de son propre travail afin d'en diffuser sur papier ou numériquement une image, mais c'est une reproduction appauvrie car elle dénonce bien plus les infidélités à son ouvrage initial que ses équivalences. On perd de sa facture, de sa dimension, de sa couleur, ... bref la reproduction ne saurait être l'identique de son motif original. Les "photos-souvenir" de Daniel Buren en sont l'une des marques significatives.
Or c'est bien là dans les défaillances de l'itération que se soulèvent les pétillants vecteurs de processus créatifs renouvelés. Quand l'artiste produit lui-même ces images imparfaites (au sens caricatural où elles ne pourront jamais être l'identique de l'original) l'œil du spectateur dispose désormais d'un nouvel objet dont on ne saurait éluder les originalités de ses différences. Ceci n'est qu'évidence. Mais comme l'artiste en est désormais l'auteur, on aura tout le loisir de les associer à son processus créatif.

Lorsque Brancusi dès 1905 décide de réaliser lui-même ses propres clichés (d'une maladresse technique assumée qu'on pourrait presque assimiler à notre *low tech* actuelle) il engage alors la sculpture sur le terrain nu de la plaque de verre photosensible. Or il est probant que le geste photographique de Brancusi n'est pas seulement l'archivage par le

document d'un moment donné particulier de la sculpture, mais bien aussi une façon de faire de la sculpture avec un appareil photographique, histoire de capter, par l'argentique, le poli métallique des bronzes façonnés avec patience ou le noir bitume des ombres des cavités creusées dans les vieilles pièces de chêne, pour faire l'expérience de l'essence de la matière photographique. Pour preuve, Brancusi duplique régulièrement ses prises de vue afin d'exhausser les nouvelles implications du support photographique (courbure, griffures, pliure, macule, épaisseur, brillance et grain du papier, hausse des contrastes ou voile lumineux) épinglé sur une planchette et étiqueté par quelque coupon de journal facétieux, "on n'a pu encore expliquer..." peut-on lire sur l'une de ces vues.
Sculpture photographique en somme, à cela en moins, pour Brancusi, qu'elle perd en tridimensionnalité, à cela en plus, qu'elle gagne en enregistrement d'une situation éphémère, à cela en plus, encore, qu'elle "enregistre" (ou attrape) la matière photonique que l'artiste captait jusqu'ici par le polissage patient de ses métaux. Ce sont là deux temps de tension qui semblent particulièrement actifs dans l'assimilation de la photographie à la "chaîne" créative de l'artiste. Ce qui relevait de ce qu'on appelle aujourd'hui la "postproduction" n'a acquis véritablement la noblesse de sa terminologie qu'au moment où celle-ci s'est trouvée associée à l'œuvre elle-même depuis les années soixante chez Fluxus, les Conceptuels et les Performers. Pour être tout à fait honnête, il faudrait donc en reconnaître les paternités du côté



Photographie / Fotografía de Constantin Brancusi
(1876-1957), *Leda*, 1920
négatif verre au gélatino bromure d'argent, © adagp/rmn
negativo placa de vidrio bromuro de plata

de un momento dado de la escultura, sino también una manera de hacer escultura con una cámara fotográfica para captar, a través del sales de plata, el pulido metálico de los bronces trabajados con paciencia o el negro asfáltico de las sombras en los huecos excavados de viejos trozos de roble, para obtener la experiencia vital de la materia fotográfica. Prueba de ello es que Brancusi duplicaba regularmente sus tomas con el fin de realzar las nuevas implicaciones del soporte fotográfico (encorvamientos, arañazos, pliegues, manchas, espesor, brillo y grano del papel, alza de contrastes o velo luminoso) clavado con agujas sobre una plancha de madera y etiquetado con un recorte de gaceta humorística, "no hemos podido explicar..." puede leerse en alguna de esas fotos.
Para Brancusi se trata de una escultura fotográfica con algo menos : la pérdida de la tridimensionalidad, y algo más, la captura - y registro - de una situación efímera y además de ello la grabación de la materia fotosensible que el artista captaba hasta entonces con el pulido paciente de los metales. Se trata pues, de dos tiempos de tensión que parecen particularmente activos en la asimilación de la fotografía a la "cadena" creativa del artista. Lo que hoy llamamos la "post-producción" no adquiere verdaderamente la nobleza de su terminología que a partir del momento en que ésta se asocie a

d'artistes tels que Brancusi ou de Laszlo Moholy-Nagy et son inaugural *Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau* réalisé en 1930.
Plus récemment, c'est bien cette indissociable concomitance de la perte de dimension avec sa faculté d'enregistrement qui fait aussi sujet dans le travail de Georges Rousse, pour qui l'œuvre ne va pas sans la photographie, parce que l'œuvre est conçue *in fine* pour l'instant photographique et son point de vue précisément prédéfini. Le temps n'a de valeur qu'à partir de la conscience de cet étirement puis réduction en dimension.

L'INSOUCIANCE DE L'AMATEUR

Si on accepte facilement que cette photographie-là, celle de l'artiste sur son propre travail ne part pas seulement en quête d'un enregistrement du temps et d'une situation, cette photographie-là, réalisée par l'artiste non photographe cherche à contenir ce qui, pourtant, semble indubitablement lui échapper : la vérité physique de l'œuvre qu'il produit et l'intensité palpable de son immersion dans l'espace.
Le programme de cette photographie, non seulement ne peut être contenu exclusivement dans la photographie elle-même et plus encore il consiste à puiser dans les ressources du photographique ce qui permettra de prolonger et d'élargir le travail de l'œuvre : dire la peinture, dire le geste qui l'édifie, dire le lieu où elle se loge, dire ses origines, dire où elle se range, dire ce qu'elle était, dire tous les parasitages de sa perception qui s'infiltrent, etc. Les œuvres de Guillaume Millet contribuent à explorer la consistance de cette dilution apparente de l'objet artistique dès lors qu'elles s'édifient en *objets spécifiques*[3] dont

la obra original en los años sesenta con Fluxus, los Conceptuales y la Performance. Para ser honesto, habría que reconocer la paternidad de artistas como Brancusi o Laszlo Moholy-Nagy y su *Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau* realizado en 1930.

Más recientemente, esta indisociable concomitancia entre la pérdida de dimensión y su facultad de "registrar", es al mismo tiempo, sujeto de reflexión en el trabajo de Georges Rousse, para quien la obra no puede concebirse sin la fotografía, ya que la obra es concebida *in fine* para ese "instante fotográfico" y su punto de vista precisamente predefinido. El tiempo tiene valor únicamente a partir de la consciencia de ese estiramiento y reducción de su dimensión.

LA DESPREOCUPACIÓN DEL AMATEUR

Podríamos aceptar que esta fotografía, la del artista sobre su propia obra, no busca únicamente un registro del tiempo y de una situación. A pesar de ello, esa fotografía, realizada por el artista no fotógrafo, intenta retener lo que sin embargo parece sin duda escapársele: la verdad física de la obra que él mismo produce y la intensidad palpable de su inmersión en el espacio.

El programa de esta fotografía, no solamente no puede caber de forma exclusiva en la misma imagen fotográfica sino que además consiste en profundizar en los recursos de lo fotográfico, lo que permitirá prolongar y ensanchar el trabajo de la obra : decir la pintura, decir el gesto que la edifica, decir el lugar en que habita, decir sus orígenes, decir donde se

la peinture géométrique n'a de cesse de renouveler la multiplication de ces perspectives et de ses anamorphoses (au sens géométrique du terme). Le programme photographique n'est pas une étape négligée, loin de là, mais elle paraît aussi s'établir comme le *statement* transitoire pour de nouveaux énoncés graphiques : le temps de la photographie est un temps de repérage d'un espace architectural, qui subit la réduction extrême (une géométrisation en noir et blanc) au point de rejoindre une abstraction radicalisée qu'on pourrait rapprocher de Peter Halley, de Sarah Morris ou encore de Gerwald Rockenschaub.
La pratique photographique de Christophe Cuzin présente quelques affinités de pensée avec celle de Millet, parce qu'elle accompagne également le processus créatif, malgré sa discrète mise en retrait au profit d'un jeu numérique de reconfiguration graphique, comme si désormais il n'était plus tout à fait possible de savoir s'il s'agit uniquement d'un projet (la perspective est née d'intentions prospectives) ou d'un compte rendu dessiné d'une chose qui a déjà été peinte au cœur de quelques architectures. Chez Cuzin, le temps de l'œuvre est effectivement soudé à sa réalisation *in situ* et le processus documentaire, qu'il engage par cette volonté délibérée d'apparaître comme un schéma laconique, semble affirmer avec force qu'il est toujours et encore du ressort du spectateur d'en réaliser sa propre image utopique.

D'autre part, l'étrangeté de l'artiste à l'égard du médium photographique, sa pratique en amateur (en apparence en tout cas) ou sa volonté délibérée de faire usage d'un appareillage grand public, semblent permettre au peintre de retrouver une forme de spontanéité et d'insouciance, un œil nouveau sur son medium, une légèreté et une rapidité dans la pratique

sitúa, decir lo que fue, decir todas las interferencias que se infiltran en su percepción, etc. Las obras de Guillaume Millet, contribuyen a explorar la consistencia de esta disolución aparente del objeto artístico, a partir del momento en que se construyen como *objetos específicos*[3] de los que la pintura geométrica no ha cesado de renovar la multiplicación de sus perspectivas y de sus anamorfosis (en el sentido geométrico del término). El proceso fotográfico no es en absoluto una etapa banal. Sin embargo parece definirse como el *statement* transitorio de nuevos enunciados gráficos : el tiempo de la fotografía es el tiempo de la localización de un espacio arquitectónico, que sufre una reducción extrema (una geometrización en blanco y negro) hasta el punto de alcanzar una abstracción radical que podríamos asimilar a la de Peter Halley, Sarah Morris o Gerwald Rockenschaub.
La práctica fotográfica de Christophe Cuzin presenta algunas afinidades de pensamiento con la de Millet, ya que acompaña igualmente su proceso creativo, a pesar de su discreto alejamiento en favor de un juego gráfico de reconfiguración digital, como si ya no fuera del todo posible saber si se trata únicamente de un proyecto (la perspectiva nace de intenciones prospectivas) o de un resumen dibujado de algo que ha sido ya pintado en el interior de una arquitectura. En el caso de Cuzin, el tiempo de la obra va efectivamente ligado a su realización *in situ* y el proceso de documentación, que el inicia a través de esa voluntad deliberada de aparecer como un esquema lacónico, parece afirmar con fuerza que el espectador es todavía responsable de la realización de su propia imagen utópica.

Por otra parte, el desconocimiento del artista del médium fotográfico, su práctica de amateur (aparentemente en todo

merveilleusement salutaires et bénéfiques à l'élargissement de ses perspectives créatives (une peinture dans la rue, sur un coin de table, à même le sol, etc.). C'est une façon de faire de la peinture avec un appareil photographique et aussi une façon de citer d'autres préoccupations souvent inavouées dans sa peinture, en d'autres termes, une manière détachée d'entretenir l'émulation des possibles face aux troubles et routines de l'inspiration créative. En laissant ainsi s'échapper un peu de son travail, l'artiste nous laisse supposer qu'il enrichit par réduction le "tout photographiable" parce qu'il y puise seulement ce qui contribue à l'expression de sa propre façon de voir et à l'imprégnation de sa peinture dans son environnement.
Rien de nouveau, direz-vous, dans cette façon de voir. Ce qui néanmoins semble assez révélateur de notre époque, c'est cette volonté délibérée d'afficher, ce que Miguel Ángel Molina appelle, des "notes de pied de page" au même endroit que l'œuvre elle-même au point parfois de s'y substituer totalement. Aussi les photographies d'Olivier Soulerin prennent le relais de ses préoccupations picturales portées par la discrétion des pétillements optiques de ses éponges "siliconées" et autres peintures "stratifiées", et elles acceptent le paradoxe de leur existence éthérée souvent temporairement matérialisées par vidéo-projection.

LES NUAGES DE L'IMAGINATION

L'insouciance latente qui s'offre désormais à l'artiste, de pratiquer un "sport" en amateur sans arrière pensée productiviste (au sens où cette production devrait être immédiatement utile à l'œuvre maîtresse), semble satisfaire une

caso) o su voluntad deliberada de hacer uso de un material de base, parecen permitir al pintor encontrar una forma de espontaneidad y de despreocupación, una mirada nueva sobre sus materiales, una ligereza y una rapidez en la práctica maravillosamente saludable y benéfica de la ampliación de sus perspectivas creativas (una pintura en la calle, en la esquina de una mesa, en el mismo suelo, etc.). Es una manera de "hacer pintura" con una cámara fotográfica y también una manera de citar otras preocupaciones a menudo no dichas en su pintura, en otros términos, una manera desenvuelta de entretener una emulación de posibles respuestas contra los problemas y la rutina del trabajo creativo. Dejando escapar así un poco de su trabajo, el artista nos deja suponer que enriquece por reducción lo "todo fotografiable" porque profundiza solamente aquello que contribuye a la expresión de su propia manera de ver y a la impregnación de su pintura en el entorno.
Nada nuevo, dirán ustedes, en esa manera de ver. Lo que a pesar de todo parece bastante revelador de nuestra época, es esa voluntad deliberada de mostrar lo que Miguel Ángel Molina llama "notas a pie de página" en el mismo emplazamiento que las obras, al extremo de remplazarlas totalmente. De igual manera, las fotografías de Olivier Soulerin toman el relevo de sus preocupaciones pictóricas, llevado por la discreción del burbujeo óptico de sus esponjas "siliconadas" y otras pinturas "estratificadas", y aceptar la paradoja de su existencia etérea ocasionalmente materializada temporalmente por la videoproyección.

LAS NUBES DE LA IMAGINACIÓN

La despreocupación latente que se ofrece desde ese instante al artista, de practicar un "deporte" como amateur sin una

première nécessité qu'est celle modeste de documenter son propre travail avec la liberté et l'inventivité du *Mnémosyne* de l'historien d'art Aby Warburg. Aby Warburg réalise durant les années vingt un atlas visuel dont chaque planche rassemble une série d'images guidées non pas par une recherche historiciste ou sociologique mais par un jeu d'affinités iconologiques. On peut ainsi contempler sur une même planche, qui s'est construite sur un fond noir tendu sur le mur de sa bibliothèque, des reproductions en noir et blanc de peintures, d'architectures ou d'images extraites de journaux de son époque, d'un carré de papier piqué sur lequel figure le numéro de la planche, etc.

Bien sûr, ce qu'on voit aujourd'hui de cette archive monumentale n'est pas seulement son contenu iconologique merveilleux, on y aperçoit hors champ des rangées de livres et des étagères de sa bibliothèque fantastique de plus de quarante cinq mille volumes; tous étaient classés sans ordre alphabétique ni chronologique mais par filiations de contenus ou d'affinités thématiques. Ce qu'on aperçoit donc aussi aujourd'hui dans la liberté de ces systèmes de classification qui marquèrent le vingtième siècle, c'est aussi, par l'œil matérialiste de l'artiste qui cherche toujours à savoir "comment c'est fait", le sens de ses marges: les livres qui dépassent, la trame de la jute noire, les pinces, ... C'est-à-dire qu'il faut prendre en compte tout ce qui affirme la consistance réelle et matérielle de ces images symboliques (au sens où elles renvoient à une réalité externe, celle de l'œuvre représentée) et par là même le lieu réel de ces apparitions.
Miquel Mont n'inscrit-il pas, sur son *Collage mural* à la Villa du Parc à Annemasse en 2008 au cours de l'exposition *la même*



Document de travail d'après Aby Warburg / Documento de trabajo de Aby Warburg
Der Bilderatlas Mnemosyne, planche 79, 1927-1929, (image Pierre Baumann)

conciencia productivista (en el sentido en que esa producción debería ser inmediatamente útil al conjunto de la obra), parece satisfacer una primera necesidad de documentar modestamente su propio trabajo con la libertad y la inventiva de *Mnémosyne* del Historiador del arte Aby Warburg. Aby Warburg realiza durante los años veinte un *Atlas Visual* en el que cada plancha reúne una serie de imágenes, guiadas no por un interés historicista o sociológico sino por un juego de afinidades icónicas. En ese sentido, podemos contemplar sobre una misma plancha, construida sobre una tela negra tendida sobre un muro de su biblioteca, reproducciones en blanco y negro de pinturas, de arquitecturas o de imágenes extraídas de periódicos de la época y un papel cuadrado sobre el que figura el número de la plancha.

Lo que hoy percibimos en este archivo monumental no es solamente su maravilloso contenido iconológico, sino también y al fondo, las filas de libros y estanterías de su fantástica biblioteca de más de cuarenta y cinco mil volúmenes. Todos estaban clasificados no por orden alfabético o cronológico sino por familias de contenidos o afinidades temáticas. Lo que también percibimos hoy en la libertad de esos sistemas de clasificación que marcaron el siglo XX, es a través del ojo materialista del artista que busca siempre saber "cómo está hecho", el sentido de esos márgenes : los libros que sobresalen, la trama de la tela negra, las pinzas... Es decir, que hay que tener en cuenta todo aquello que afirma la consistencia real y material de esas imágenes simbólicas (en el sentido en que éstas nos llevan a una realidad externa, la de la obra representada) y al mismo tiempo el lugar real de esas apariciones.
Miquel Mont, inscribe sobre su *Collage mural* en la Villa du Parc-de Annemasse, durante la exposición *La même chose*

chose autrement, l'énoncé même de ces résidus actifs qu'on associera à son entreprise constante d'entre-prendre le vide par le contreplaqué, par le plexiglas, les étagères, les trous, les coup de cordeaux ou les bandes peintes : "ce qui est tenu pour bas et négligeable / ce dont rien ne paraît être / est choisi / pour détruire / ce qui est".

Aujourd'hui le nuage de mots ou d'images constitue un nouveau mode de classification qui crédite artificiellement la valeur de ces documents par un critère de fréquence d'apparition. Il en est de même pour la notation de 1 à 10 par Google nommé *page rank* (PR) des sites Internet en fonction du nombre de liens externes qui s'y rattachent. De plus, la faculté hyper-rapide[3] de nos appareils photo numériques (dont la plupart détectent désormais les sourires pour déclencher la prise de vue au moment opportun) et de tous nos outils de transmission des données, d'enregistrement et de mise en ligne (ordinateurs, téléphone à connexion *bluetooth* directement reliés à des plateformes d'accueil telles que *flickr*, *my space* ou *youtube*) accréditent la parfaite automatisation du système de production des images. Tous ce système des appareils cautionne par la même la thèse de Virilio[4], pour qui ces appareils divers fomentent une perte progressive des processus individuels de mémorisation, parce que notre cerveau n'a plus à engager ce processus d'intégration.

Cette "menace" de l'appareil est certes considérée comme réelle par de nombreux artistes tels que Nicolas Frespech : pourtant totalement "étiqueté" comme "netartiste". Néanmoins, pour cet artiste en particulier et son travail intitulé

autrement de 2008, el enunciado mismo de esos residuos activos que asociaremos a su actividad de permanente hacedor de vacío a través del contrachapado, el plexiglás, las estanterías, los agujeros, las líneas de cordón o las bandas pintadas : "lo que es considerado bajo y despreciable / lo que no parece ser nada / es elegido / para destruir / lo que es".

Hoy la nube de palabras o de imágenes constituye un nuevo modo de clasificación que acredita artificialmente el valor de esos documentos con un criterio de frecuencia de aparición. Ocurre lo mismo en la notación de 1 a 10 de *Google* llamada *page rank* (PR) de páginas internet en función del número de enlaces externos que se conectan. Además la facultad hiper-rápida[4] de nuestras cámaras digitales (de las que la mayor parte detectan ya las sonrisas para sacar la foto en el momento oportuno) y de todos nuestros aparatos de transmisión de datos, de grabación y de puesta en línea (ordenadores, teléfonos con conexión *bluetooth* directamente conectados a plataformas de acceso como *flickr*, *my space* o *youtube*) acreditan la perfecta automatización del sistema de producción de imágenes. Todo ese sistema de aparatos garantiza por sí mismo la tesis de Virilio[5], para quien esos diversos aparatos fomentan una pérdida progresiva de los procesos individuales de memorización, ya que nuestro cerebro no se ve obligado a realizar ese proceso de integración.

Esta "amenaza" de los aparatos es considerada como real por numerosos artistas como Nicolas Frespech, "etiquetado" sin embargo como "netartista". A pesar de ello, y en lo que concierne a este artista en particular y a su trabajo titulado *Echoppe photographique*[6], la crisis forma parte del programa actual de la fotografía de artista. Frespech se impone a sí mismo no

l'Echoppe photographique, sa mise en crise fait bel et bien partie du programme actuel de la photographie de l'artiste. Frespech s'impose de ne pas retoucher ses photographies et lance régulièrement des expériences à partir de ses propres images pour déceler les aberrations des modes d'indexation automatiques (par tag) ou de reconnaissance d'image à partir de formes afin de comparer l'individualité de sa production avec une base de donnée universelle (telle que *flickr* : http://labs.systemone.at/retrievr/). La résistance de l'artiste se situe aussi dans le maintien d'un mode d'indexation, ni automatique, ni méthodologique, mais profondément subjectif en fonction des inspirations de l'artiste. On ne peut aller chercher une image dans le moteur de recherche des images de *l'Echoppe* qu'à l'appui de ces considérations sensibles.
Alors, si en effet la technologie présente ces défiances à l'égard de la mémoire, les postures engagées par ces artistes tels que Miquel Mont, Miguel Ángel Molina, Olivier Soulerin, Heidi Wood ou Zevs présentés à Nanterre au cours de cette exposition *Les autres œuvres*, semblent défendre deux principes particulièrement stimulants qui ne sont pas que l'apanage du "netartiste". Le premier consiste en la considération systématique de ces marges que nous évoquions dans l'*Atlas* de Warburg : le mur qui cerne la peinture (Rousse), des gravas abandonnés (Soulerin), le petit bonhomme vert d'un passage piéton qui répond à la figure pictographique fictivement peinte sur un quatre mètres par trois (Wood), l'éclairage urbain d'une scène nocturne (Zevs), ou l'entropie d'une flaque d'eau au pied d'un trottoir (Molina)... Ces indices précisent que toute image scelle un pacte indéfectible avec la peinture qu'elle met en débat et le réel qui la jouxte.

retocar sus fotografías y lanza regularmente experiencias a partir de sus propias imágenes para detectar las aberraciones de los modos de indexación automáticos (por *tag*) o de reconocimiento de imágenes a partir de formas a fin de comparar la individualidad de su producción con una base de datos universal (como *flickr* : http://labs.systemone.at/retrievr/). La resistencia del artista se sitúa también en el mantenimiento de un modo de indexación, ni automático, ni metodológico, sino profundamente subjetivo en función de la inspiración del artista. No podemos encontrar una imagen con el motor de búsqueda de *l'Echoppe*, si no tenemos en cuenta estas consideraciones sensibles.
En consecuencia, si la tecnología plantea algún recelo con respecto a la memoria, las posturas comprometidas de artistas como Miquel Mont, Miguel Ángel Molina, Olivier Soulerin, Heidi Wood o Zevs, presentes en Nanterre durante la exposición *Las otras obras*, parecen defender dos principios particularmente estimulantes, que no son únicamente el atributo del netartista. El primero consiste en la consideración sistemática de esos márgenes que hemos evocado en el *Atlas* de Warburg : el muro que cierne la pintura (Rousse), escombros abandonados (Soulerin), el hombrecillo verde de un semáforo que responde al pictograma incrustado sobre un panel publicitario (Wood), la iluminación urbana de una escena nocturna (Zevs), o la entropía de un charco de agua al pie de una acera (Molina)... Esos indicios precisan que toda imagen sella un pacto indefectible con la pintura - con la que entra en debate - y la realidad que la circunda.

El segundo principio se apoya en la cultura persistente de un valor fundamental para el arte : la imaginación, oída y leída bajo la estimulante definición de Baudelaire de hace justo ciento cincuenta años, que escribía para el *Salon de 1859* :

Le second principe prend appui sur la culture persistante d'une valeur fondamentale pour l'art : *l'imagination*, entendue et lue sous sa définition des plus pétillante et stimulante donnée par Baudelaire il y a tout juste cent cinquante ans qui écrivait dans le *Salon de 1859* :

"Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer[5]".

L'artiste a en main ici la meilleure arme contre la culture des évidences actuelles : la faculté de choisir. La capacité créative de l'artiste ne réside pas aujourd'hui dans son aptitude à prendre une chose en photo, banale ou exceptionnelle, nette ou floue, en décalé ou au moment opportun (tout paraît de nos jours photographiable, même s'il suffit d'aller voir le site web rotten.com pour soulever l'inacceptable des images. Y-a-t-il dans ce cas encore un individu derrière l'appareil ?). Elle se trouve plus encore qu'auparavant dans sa faculté de voir et d'assembler contre les modèles courants.

LES HÉTÉROTOPIES

L'apparence de l'œuvre, qui prend donc toute sa consistance à partir de l'association d'une production réelle (une peinture ou une sculpture, etc.) avec son "équipement" iconographique dresse désormais une nouvelle spatialité douteuse. Cette

"autre œuvre" (donc issue de cette association) permet de dessiner de nouvelles fictions, de nouvelles utopies dès lors qu'elle met en doute la réalité géographique de son existence au point d'en faire une œuvre irréelle : elle était là, dans la rue, dans l'espace du musée ou de la galerie, et elle est désormais lovée dans ses nouvelles images. Or plus encore, on l'aura compris, la force des démarches ici décrites réside dans l'hypothèse de travail de départ que se donne désormais l'artiste. À tout moment, et qu'elle qu'en soit sa forme, l'œuvre édifie son propre lieu réel : une flaque de peinture existe dans la galerie, une flaque d'eau dans la rue et une image de l'œuvre à l'endroit où elle précipite, sur un écran d'ordinateur ou sur du papier baryté. Ce sont en somme des utopies qui s'édifient systématiquement autour de lieux réels dépendants des modes "d'affichage" des images. Cette configuration particulière de l'utopie qui conserve un lieu physique fut définie de façon inaugurale en 1967 par Michel Foucault au cours d'une conférence intitulée *Des espaces autres*. Ce sont les hétérotopies que Foucault définit en ces termes :

"Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que

"Todo el universo visible no es sino una tienda de imágenes y de signos a los cuales la imaginación dará un lugar y un valor relativo ; una especie de pastizal que la imaginación debe digerir y transformar[5]".
El artista tiene con ello, en la mano, la mejor arma contra la cultura de la evidencias actuales : la facultad de elegir. La capacidad creativa del artista no reside hoy en su aptitud para hacer una foto, banal o excepcional, nítida o borrosa, en desfase o en el momento oportuno (hoy en día todo parece fotografiable, incluso si uno va a la página rotten.com para enfrentarse a lo inaceptable de las imágenes. ¿Hay, en ese caso, alguien detrás de la cámara?). Su capacidad creativa se encuentra, incluso más que antes, en su facultad de ver y de obrar contra los modelos corrientes.

LAS HETEROTOPÍAS

La apariencia de la obra, que toma toda su consistencia a partir de la asociación de una producción real (una pintura o una escultura, etc.) con su "bagaje" iconográfico pone de manifiesto desde ahora una nueva espacialidad dudosa. Esa "otra obra" (extraída de esa asociación) permite dibujar nuevas ficciones, nuevas utopías a partir del momento en que se pone en duda la realidad geográfica de su existencia, al punto de devenir una obra irreal : estando ahí, en la calle, en el espacio del museo o de la galería, y a partir de ahora alojada en sus nuevas imágenes. Ya que, además, la fuerza de los trabajos que hemos descrito reside en la hipótesis de trabajo con la que desde el principio trabaja el artista. En todo momento y sea cual fuere la forma, la obra edifica su propio espacio real. Un charco de pintura existe en la galería, un charco de agua en la calle y una imagen de la obra en el lugar donde se precipita, sobre una pantalla de ordenador o sobre papel fotográfico. Se trata

en resumen de utopías que se levantan sistemáticamente en torno a lugares reales dependiendo del modo de "aparición" de las imágenes. Esta configuración particular de la utopía que conserva un lugar físico fué definida de manera inaugural en 1967 por Michel Foucault en el transcurso de una conferencia titulada *Des espaces autres*[8]. Foucault define la heterotopías en los siguientes términos :
"Existen igualmente, y ello probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares dibujados en la institución misma de la sociedad y que son una especie de contra-emplazamientos, de utopías efectivamente realizadas en las que los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que se pueden encontrar dentro de la cultura, son a la vez representados, contestados e invertidos, lugares fuera de cualquier lugar, y a pesar de ello efectivamente localizables. Esos lugares, precisamente porque son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, yo los llamaría, por oposición a las utopías, las heterotopías[8]...".

Entre los diferentes tipos de heterotopía, Foucault define en su cuarto principio las "heterotopías del tiempo" que son en las que "el tiempo no cesa de amontonarse y de subirse encima de sí mismo". Los museos o las bibliotecas forman parte de esta forma de heterotopía. Existe también otro tipo de lugar consagrado a las instituciones de paso que él ilustra a través de los recintos feriales, destinados a las implantaciones precarias y fugaces, y que llama heterotopías "crónicas".

Las otras obras tendrían más que ver con una forma de heterotopía crónica a partir del momento en que éstas se hacen

tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies[6]. (...)"
Parmi les différents types d'hétérotopie, Foucault définit dans son quatrième principe les "hétérotopies du temps", ce sont celles "dans lesquelles le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même". Les musées ou les bibliothèques font partie de cette forme d'hétérotopie. Il est aussi un autre type de lieux dévolus aux instances de passage qu'il illustre par les champs de foire destinés à des implantations précaires et fugaces, qu'il nomme les hétérotopies "chroniques".

Les autres œuvres auraient plus à voir avec une forme d'*hétérotopie* chronique dès lors qu'elles se font nomades à plus d'un titre, parce qu'elles voyagent de lieux d'art en lieu d'art (et la valeur du musée aujourd'hui et plus particulièrement celle du centre d'art s'en trouve modifiée par rapport à la définition qu'en donnait Foucault, désormais à la fois lieu de mémoire et champ de foire), et de plateforme contingente d'accueil en plateforme variables (le *web* et notre ordinateur en constituent la figure phare. l'usage qu'en fait Zevs en est l'illustration directe).
La conscience actuelle des artistes à l'égard de cette spécificité topologique de leur propre production montre bien comment on ne saurait schématiser leur processus de création d'image au seul accompagnement sophistiqué de leur travail. Il se définit de nos jours des hétérotopies d'un mode nouveau, où l'ordinateur portable comme la poche du pantalon qui accueille notre *iphone* définissent des "contre emplacements" passionnants pour les artistes.

nómadas en varios sentidos : viajando de centro de arte en centro de arte (el valor del museo hoy, y particularmente la de los centros de arte, se ve modificado con respecto a la definición que daba Foucault, inevitablemente lugar de memoria y a la vez recinto ferial) y de plataforma contingente de recepción a plataforma variable (la *web* y nuestro ordenador constituyen el ejemplo, como lo ilustra el uso que hace de ellos Zevs).
La consciencia actual de los artistas con respecto a esta especificidad topológica de su propia producción, nos muestra la dificultad que encuentran para esquematizar su proceso de creación de imagen como únicamente un acompañamiento sofisticado de su trabajo. Hoy en día, existen heterotopías de un tipo diferente, donde el ordenador portátil o el bolsillo del pantalón que acoge nuestro *iphone*, define nuevos "contraemplazamientos" apasionantes para los artistas.

UN HÁPTICO[10] ESPECULAR

Hemos podido ver en filigrana, que para que la obra actúe plenamente en el espacio abierto de esta heterotopía nómada, hay que aceptar la necesidad de una influencia física de esas imágenes y de su contenido. Una imagen solo es visible sobre un soporte físico (una hoja de papel o una pantalla de ordenador). La imagen se encuentra, por tanto, investida de consideraciones hápticas[11] como el tacto de una capa de pintura, el ángulo saliente de una arquitectura al lado de la cual se ve una foto colgada, la ergonomía de un visor de imágenes, el polvo que cubre la pantalla del ordenador, o la conciencia espacial del fondo de nuestro bolsillo al explorarlo con la mano. Esas "otras obras", formalmente complejas (objeto/lugar/imagen), funcionarían como imágenes especulares o reflejos ; en otras palabras, como huellas o moldes de un objeto que se revela

UNE HAPTIQUE SPÉCULAIRE...

Nous avons déjà pu l'observer en filigrane, pour que l'œuvre agisse pleinement dans l'espace décloisonné de cette hétérotopie nomade, il faut - aussi fictionnelles puissent être ensuite les prospectives de l'œuvre – accepter la nécessité d'une emprise physique de ces images et de leur sujet. Une image est toujours visible sur un support quel qu'il soit (une feuille de papier ou un écran d'ordinateur), en tout point palpable et cette image se trouve toujours investie de considérations *haptiques*[7] telles que la tactilité d'une couche de peinture, telles que l'angulation saillante d'une architecture à côté de laquelle la photo est accrochée, telles que l'ergonomie de la visionneuse qu'on utilise alors, telles que la poussière qui voile l'écran d'ordinateur, telles que la conscience spatiale du fond de notre poche qu'on explore avec sa main, etc.
Ces "autres œuvres" au corpus formel complexe (objet/lieu/image) fonctionneraient alors comme des images spéculaires (en miroir), en d'autres termes comme des empreintes, ou des moules d'un objet qui se révèle dans la conscience de ce négatif. Lorsque Miguel Ángel Molina photographie la peinture épaisse et visqueuse qui glisse entre ses doigts, ce n'est pas seulement l'onctuosité de la peinture qu'il énonce, mais c'est aussi la sensation physique de cette palpation que chacun pourra percevoir s'il restitue cette même action. Ce que Molina nous engage à sentir par la vision de cette image, c'est bien ce qui échappe à ce qu'elle me donne à voir, c'est ce qui, invisible, se trouve lové dans le creux de ses doigts, enrichi par



© MAM

Vues, tirage jet d'encre, 100 x 70 cm, édition de 5
Vistas, impresión de inyección de tinta, 100 x 70 cm, edición de 5

l'instant matériel de sa contemplation. Voir pour toucher/toucher pour vraiment voir, "voir" comme on dirait "entendre": comprendre par le sensible.
Cette hétérotopie nomade, conditionnée par ce que j'appellerai (conscient de sa facétieuse sonorité abstraite) *l'haptique spéculaire*, restitue la valeur de l'instant contre le flot incessant des images où une image n'a de valeur que si elle s'active en perspective de sa topologie élargie.

Pierre Baumann
février 2010

Notes

1 La formule est un emprunt à Michel Foucault et à sa conférence du 14 mars 1967 au Cercle d'études architecturales intitulée "Des espaces autres" et retranscrite dans Michel Foucault, *Dits et écrits*, vol. IVParis, éd. Gallimard, 1994 (1984), p. 752 sq.

2 J'emploie à dessein la formule maintenant ancienne, mais réputée, de Donald Judd issue de son article publié dans *Art Yearbook* "De quelques objets spécifiques" en 1965 (dont la traduction française figure dans Donald Judd, *Écrits* 1963-1990, Paris, éd. Lelong, 1991) parce qu'il faut peut-être voir dans ce reconditionnement spatial de l'œuvre une nouvelle manière de voir l'œuvre originale comme, par exemple, une peinture sans pour autant qu'elle en soit tout à fait...

en la conciencia del negativo. Cuando Miguel Ángel Molina fotografía la pintura espesa y viscosa escapándose entre sus dedos, no solo enuncia la untuosidad de la pintura, sino además, la sensación física de esa palpación que cada quien podrá percibir, si restituye la misma acción. Lo que Molina nos invita a sentir a través de la visión de esta imagen es justamente lo que escapa a la visión. Es lo que, invisible, se encuentra en el hueco de sus dedos, enriquecido por el instante material de su contemplación. Ver para tocar: tocar para, verdaderamente ver. "Ver" como diríamos "entender": comprender a través de los sentidos.
Esta heterotopía nómada, condicionada por lo que yo llamaría el "háptico especular" (consciente de su graciosa sonoridad abstracta), restituye el valor del instante contra el flujo incesante de imágenes, allí donde una imagen no tiene valor si no se activa en la perspectiva de su topología extensa.

Pierre Baumann
febrero 2010

Notas

1 La formula esta tomada de Michel Foucault en su conferencia del 14 de marzo de 1967 en el Círculo de Estudios de Arquitectura titulada "*Des espaces autres*". Michel Foucault, *Dits et écrits. Gallimard 1994*

2 Esta palabra, que no existe en español, podría traducirse como "táctil" o "palpable". He querido guardar el neologismo por razones que explicaré más adelante. N. del T.

3 qu'on substituera à la formule "extra-rapide" qui figurait sur les négatifs plaques verre produit par les frères Lumière vers 1900.

4 Paul Virilio, *La machine de Vision*, éd. Galilée, Paris, 1988.

5 Charles Baudelaire, "Salon de 1859", dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pleiade, 1975, p.627 ou dans *Baudelaire critique d'art*, Gallimard, Folio essais, 1992, p.287.

6 Michel Foucault, *op. cit.* p755-756.

7 Par haptique, j'entends sa relation au toucher et la faculté que peut avoir la main de comprendre une forme en la parcourant par contact. Je ferai appel aussi à sa dimension deleuzienne, c'est-à-dire en effet à une perspective qui atteste la priorité du toucher, mais un toucher qui ne se satisfait pas seulement de la main, un toucher qui engage aussi l'œil à l'image du bâton de Descartes : par contact immédiat et direct avec la matière. Ce qui me semble particulièrement captivant chez Deleuze (en plasticien dépourvu de la science du philosophe), c'est cet espèce d'agrégat trouble entre l'optique et l'haptique où l'optique engagée sur le terrain de l'haptique doit accepter de se rapprocher au point de se perdre dans l'objet à toucher. C'est bien d'une perspective, de *perspicere*, "regarder à travers", dont il s'agit, une façon de sentir à travers la contemplation d'une image photographique une cause qu'on penserait peu photographiable parce qu'elle s'adresse avant toute chose aux autres sens que celui de la vue. On entendra donc que cette conscience haptique échappe à sa seule destinée matérialiste. Elle engage aussi l'espace des idées, tel que le définit Michel Guérin à partir de l'étude de la figure rilkéenne, dans un espace également plastique, où une idée est aussi préhensible pour sa ductilité : idées lourdes, rugueuses, souples ou molles... (cf. Michel Guérin, *L'espace plastique*, Bruxelles, éd. La part de l'œil, 2008 ou *Pour saluer Rilke*, Belval, éd. Circé, 2008).

3 Aquí empleo voluntariamente, la formula ahora antigua, pero reputada, de Donald Judd extraída de su artículo publicado en *Art Yearbook* "De algunos objetos específicos" en 1965 - Donald Judd, *Écrits* 1963-1990 Lelong 1991 – porque habría que ver tal vez en ese recondicionamiento espacial de la obra, una nueva manera de ver la obra original como, por ejemplo, una pintura sin que por tanto lo sea...

4 que sustituiremos a la formula "extra-rapido" que figuraba en los negativos en placas de cristal producidos por los hermanos Lumière hacia 1900.

5 Paul Virilio, *La machine de Vision*. éd. Galilée, Paris, 1988.

6 *La tienda de fotos*. N. del T.

7 Charles Baudelaire, "Salon de 1859", en *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pleiade, 1975.

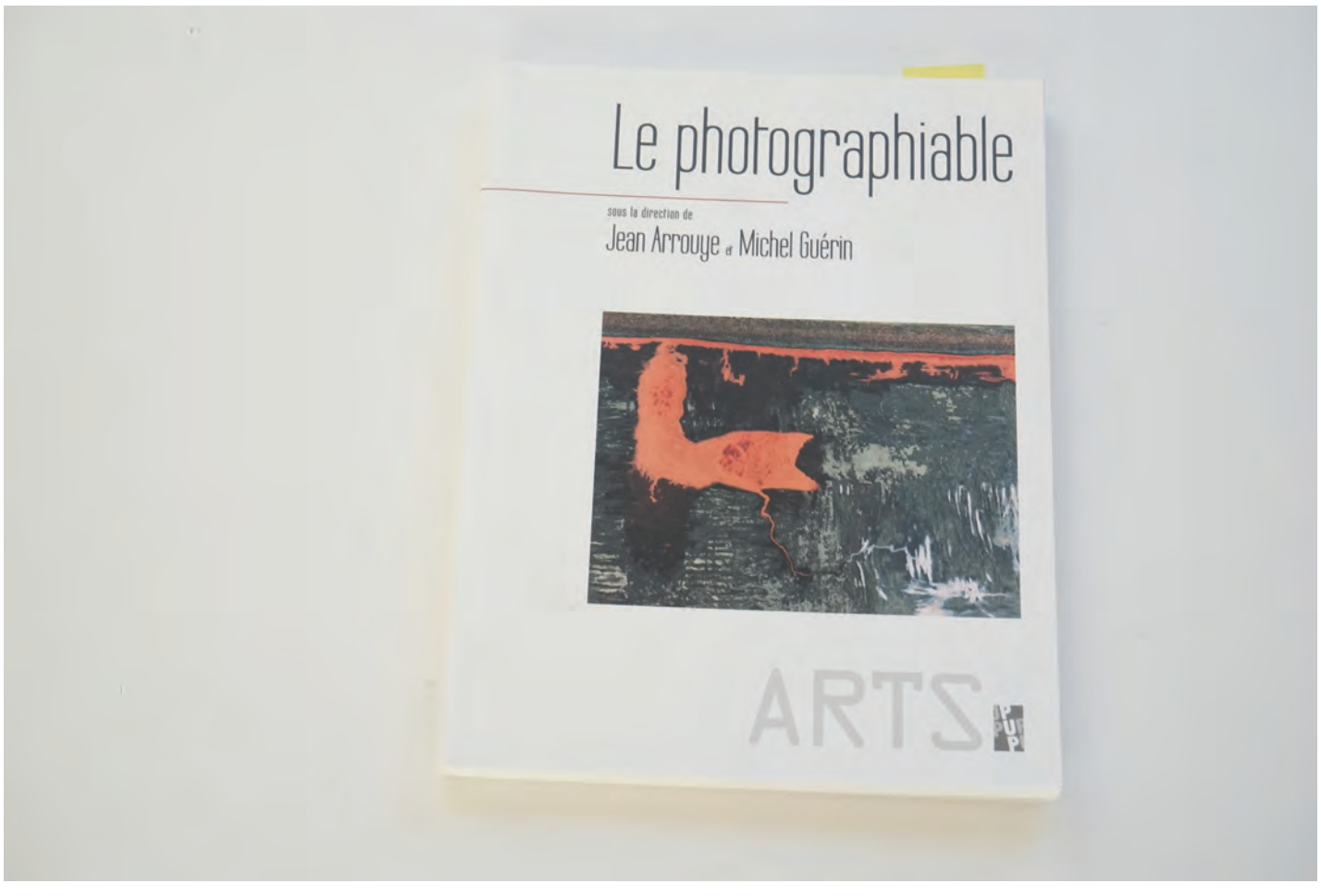
8 *Otros espacios*.

9 Michel Foucault, *op. cit.* p755-756.

10 "Háptico" es un neologismo del frances "haptique" asi mismo del griego *haptein* que significa tocar. Por extension "háptico" es todo lo que concierne al sentido del tacto. He preferido guardar esta forma que no existe en castellano para oponerla o complementarla con "óptica". N. del T.

11 Entiendo por "háptico" la relación al tacto y a la facultad que posee la mano de comprender una forma recorriéndola por contacto. También invocaría la dimensión "deleuziana", es decir una perspectiva que atesta la prioridad del tacto, pero de un táctil que no se satisface unicamente de la mano y que convoca el ojo como la imagen del bastón de Descartes por contacto inmediato y directo con la materia. Lo que me seduce particularmente de Deleuze (como artista desprovisto de la ciencia del filosofo), es esa especie de turbio conglomerado entre lo óptico y lo háptico y donde lo óptico, comprometido en el terreno de lo háptico debe aceptar que se aproxima al extremo de perderse en el objeto a tocar. Se trata efectivamente de una perspectiva, del latin *perspicere*, "mirar a través". Una manera de sentir a través de la contemplación de una imagen fotografica una causa que podríamos calificar de poco fotografiable ya que se dirige ante todo a otros sentidos más que al de la vista. Doy por sentado pués, que esta conciencia háptica escapa a su único destino materialista introduciendo el espacio de las ideas tal y como lo define Michel Guérin a partir del estudio de la Figura de Rilke en un espacio igualmente plástico, donde una idea puede ser atrapada por su ductilidad: ideas pesadas, rugosas, flexibles o blandas... (Michel Guérin, *L'espace plastique*, Bruxelles, ed. La part de L'œil, 2008 y *Pour saluer Rilke*, Belval, ed. Circé, 2008).

2_3
Le photographiable, dir. Jean Arrouye et Michel Guérin, « Gabriel Orozco et l'haptique photographique : quelques expériences sur les précipités photographiables de la sculpture », Aix-en-Provence, éd. PUP, mars 2013, pp.161-176 (27 000 signes).



de laquelle Guibert écrit : « Mon corps, tout à coup, se trouvait entre ses mains, et entièrement nu, ce que je n'accorde à aucun amant[52]. »

On se rend bien compte que toutes ces observations sur le comportement des aveugles – rapportées dans une histoire finalement rocambolesque – se développent à l'intérieur d'une fable dont la morale consiste à démontrer la supériorité de la reconstruction mentale par rapport à la vue. Guibert va même jusqu'à faire dire à l'un de ses personnages voyants : « La lumière en elle-même n'est rien qu'une imagination qui hante nos regards[53]. » Cette formule dépréciative par rapport à la vue, la présente comme une forme limitée de l'imagination par opposition aux représentations gigantesques, fantastiques, horribles[54], à toute une fantasmatique naturelle aux non-voyants qui procède, comme l'écriture romanesque, par reconstruction mentale. En ce sens, on peut dire que la cécité observée, approchée, désirée, redoutée et fictivement expérimentée dans ce roman, est mise en scène pour atteindre, aux limites de l'intime, une image sans extériorité, une image qui ne devrait rien à la vue, mais tout au désir, – le comble du photographiable.

La mise en perspective de ce roman de jeunesse avec l'ensemble de l'œuvre de Guibert est d'autant plus pertinente qu'il y est revenu quasiment jusqu'à la fin de sa vie : il en écrivit une adaptation théâtrale mise en scène par Philippe Adrien (1987) et travailla à l'écriture d'un scénario pour le cinéma[55]. Sa fascination pour la cécité peut être comprise comme un principe régulateur de l'œuvre entière : la répression de l'acte de prise de vue photographique qui traverse les essais critiques, la notion de fantasme omniprésente dans ses écrits, constituent des étapes vers une relégation de l'image visuelle fixe au profit de la passion de l'écriture. La question se pose alors du statut de son œuvre photographique qu'il n'a jamais reniée et qui semble contradictoire avec sa dilection pour ce que nous avons appelé le photographiable. Ces photographies, qu'il a publiées de son vivant, constituent le décor annexe de l'autofiction qui est le thème constant de ses écrits littéraires : environnement de travail, objets fétiches, parents, amis, d'une certaine façon une cartographie de son intimité. Elles n'ont rien à voir avec le fonds secret du photographiable, avec ces vues exceptionnelles parce qu'imprenables à partir desquelles l'auteur scénarise les moments de sa conscience d'écrivain et dramatise, à sa manière, une phénoménologie de la conscience intime d'écrire.

52 *Sur une manipulation courante (Mémoire d'un dysmorphophobe)*, in Hervé Guibert, Photographies, Gallimard, 1993, non paginé.
53 *Ibid. Des aveugles*, p. 107.
54 *Ibid.*, p. 66 et *sq.*
55 IMEC, fonds Hervé Guibert, A1.1.5.

Gabriel Orozco et l'haptique photographique
Sur les précipités photographiables de la sculpture

Pierre Baumann
Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3

L'art, disait Picasso à Éluard, c'est ce qui nous arrive quand rien n'a l'air en apparence de nous arriver.

Pablo Picasso[1]

La photographie du sculpteur[2]

La figure du sculpteur, celle du modeleur ou du tailleur de la forme à l'écoute des privilèges du matériau, aujourd'hui, n'existe presque plus en l'état. Heureusement, il y a Richard Serra, Richard Deacon, Giuseppe Penone et quelques autres. Mais il subsistera encore pour longtemps dans l'appareillage créatif de l'artiste des valeurs sculpturales immuables : le sens de la matière, le sens de l'espace, le temps et par-delà ces valeurs *élargies*[3], il faut adjoindre le toucher au point où, là où la peinture s'évanouit dès la vision abandonnée, la sculpture survit par la main quand bien même le sens de la vue aurait disparu.

Vers 1920, Constantin Brancusi avait réalisé une « tête de femme abstraite » pour John Quinn, qu'il renommera en 1949 « sculpture pour aveugle », qui alors explicitement faisait figure d'invitation au toucher, afin de réellement comprendre ce

1 Picasso, dans Claude Roy, *La Guerre et la Paix*, Paris, éd. Cercle d'art, 1954, p. 7.
2 Cet article est issu de ma communication au colloque « Le photographiable » dont nous avons ici les actes. Elle accordait une part importante et complémentaire au discours visuel. Seules quelques-unes des nombreuses images synchronisées sont ici visibles. Je choisis néanmoins de préserver l'esprit oral du discours et l'éclipse du *nous* « rhétorique » au profit d'un *je* à couleur expérimentale. Un ensemble plus complet des images personnelles diffusées est consultable sur <www.pierrebaumann.com>. Pour ce qui est des photographies de Gabriel Orozco, je renvoie à l'ouvrage de référence : *Gabriel Orozco*, cat. d'exposition du Museo de Bellas Artes Mexico, Londres, éd. Thames and Hudson, 2006. Voir aussi le catalogue postérieur à cette communication : *Gabriel Orozco*, sous la direction de Christine Macel et Ann Temkin, Paris Centre Pompidou/MoMA, 2010. Tous les documents originaux étaient en couleur.
3 Le terme renvoie bien évidemment à l'article de Rosalind Krauss, « La sculpture dans le champ élargi » dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, éd. Macula, 1993 (1985 pour la première édition américaine), p. 111 *sq.*

que le sculpteur nommait « l'essence des choses ». « Voir est une chose, y aller est une autre[4] » avait-il encore déclaré.

Aujourd'hui et depuis au moins les *Combines Paintings* de Robert Rauschenberg du début des années 1950, cette sculpturalité convole avec les autres domaines de l'art. Elle dialogue avec la picturalité en particulier, mais aussi avec ce qui fait l'enjeu du moment, une façon photo-graphique d'inscrire une trace, où la part chimique et mécanique (ou électronique) s'incarne par la lumière, alors que le sens de la vue domine toujours largement sur tous les autres, même si les expériences polysensorielles sont désormais monnaie courante.

On entendra donc que, quand je parle du sculpteur, je ne pense pas seulement à cette figure (soi-disant) en voie de disparition, mais à un artiste qui accorderait priorité aux valeurs sculpturales. Dans ces territoires ouverts, on pourra alors repérer des figures comme celles de Jessica Stockholder, Olafur Eliasson, Tatiana Trouvé, Damien Ortega, Delphine Coindet ou encore Gabriel Orozco parmi toute une veine d'artistes des années 1990 et 2000 qui se sont résolument et naturellement dégagés des limites de l'atelier.

C'est à cette cause que je souhaite aujourd'hui m'adresser, celle qui consacre une part non négligeable à la prérogative haptique de la sculpture. Par haptique, entendons sa relation au toucher et la faculté que peut avoir la main de comprendre une forme en la parcourant par contact. Je ferai appel aussi à sa dimension deleuzienne, c'est-à-dire en effet à une perspective qui atteste la priorité du toucher, mais un toucher qui ne se satisfait pas seulement de la main, un toucher qui engage aussi l'œil à l'image du bâton de Descartes : par contact immédiat et direct avec la matière.

Ce qui me semble particulièrement captivant chez Deleuze (en plasticien dépourvu de la science du philosophe), c'est cette espèce d'agrégat trouble entre l'optique et l'haptique où l'optique engagée sur le terrain de l'haptique doit accepter de se rapprocher au point de se perdre dans l'objet à toucher. C'est bien d'une perspective, de *perspicere*, « regarder à travers », dont il s'agit, une façon de sentir à travers la contemplation d'une image photographique une cause qu'on penserait peu photographiable parce qu'elle s'adresse avant toute chose aux autres sens que celui de la vue.

Alors, ma question préliminaire est simple et presque anodine tant on accepte aujourd'hui la mixtion des médiums et des postures. Néanmoins elle se pose avec récurrence à moi dans l'atelier :

En quoi la photographie d'un sculpteur différerait-elle de celle d'un peintre ou de tout autre artiste visuel ?

4 On retrouve les aphorismes de Brancusi repris dans de nombreux livres le concernant, je me rapporte ici au très bon petit ouvrage de synthèse : Marielle Tabart, *Brancusi, l'invention de la sculpture moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1995, p. 118.

Y a-t-il dans son programme photographique une façon spécifique de souligner ce qui vient se jeter sous le feu de l'appareil photographique ? Y aurait-il une façon de se saisir du poids des choses et de leur évanescence ? À l'inverse, la photographie n'apporterait-elle pas au sculpteur quelque moyen pour asseoir l'éphémère sculptural et transcender l'archaïsme de la matière ? Pour tout dire, plus qu'une question, il s'agit là d'une hypothèse appuyée par l'exemple de Brancusi et ses photographies, qui à lui seul impose quelque modestie quant à la nouveauté d'une telle posture.

Autrement dit encore, comment le sculpteur enregistre-t-il par l'image photographique tout un programme qui échappe au sens même de la finalité de ces appareils photo : produire une image pour les yeux, alors que le sculpteur forgerait une image pour les mains ?

Plus encore, je reprends la question que se pose alors Pierre Schneider au sujet des photographies de Brancusi : « Quel manque dans sa sculpture Brancusi a-t-il ressenti assez cruellement pour demander à la photographie de le combler ? Lesquels de ses attributs ont-ils pu l'inciter à croire qu'elle y parviendrait ?[5] »

Et d'en résumer la réponse ainsi qui viendra compléter l'hypothèse, je cite encore Schneider :

> Parce que la photographie a le don d'inscrire la réalité dans une plaque de verre ou une feuille de papier, Brancusi lui demande d'être le passeur qui transportera la sculpture de l'espace tridimensionnel à l'espace bidimensionnel, le seul ou l'infini puisse advenir[6],

je poursuis, le seul qui puisse en fixer un instant les états changeants par cet amoindrissement de dimension tout en préservant la valeur des particules sculpturales inhérentes au contact.

Pour comprendre l'esprit de ma méthode, je dois faire part d'une intime conviction bien loin des prérogatives universitaires : à ma mesure, j'ai conscience que je pense mieux par l'art que je fais, que par ce que j'écris, parce qu'il m'aide à comprendre l'art des autres, mais je sais aussi qu'en m'efforçant d'écrire sur l'art, j'échappe un instant aux doutes de la fabrique, au profit des incertitudes logées dans mon incapacité à manier le langage des mots. En somme, ce que j'espère sentir se situe alors aujourd'hui entre l'image et le texte, de façon triviale là où le texte touche l'image, dans ce que Duchamp appelait l'*inframince*.

Cette méthode privilégie l'expérimentation artistique et sa faculté d'aller déloger les questions dans l'antre de la fabrique et du processus, comme un chimiste irait chercher par la manipulation les vérifications de ses principes ainsi que quelques nouveautés inattendues et/ou accidentelles. Soyons clairs, on parle bien avec indépendance de résonance, de conversation, de projection et tentative de mise à

5 Pierre Schneider, *Un moment donné, Brancusi et la photographie*, Paris, éd. Hazan, 2008, p. 16.
6 *Op. cit.*, p. 75.

profit pour entendre à l'angle particulier de l'hypothèse haptique ce qui se trame dans le processus photographique de Gabriel Orozco.

Une précision pour ajuster la nature du projet : les images que j'utilise ici (celles de Gabriel Orozco comme les miennes) furent toutes produites, pour dire vite, sans retouche numérique. Chaque chose captée est issue simplement d'une pression sur un déclencheur (d'un appareil numérique ou argentique, ici peu importe). On pourrait dire selon la formule entendue : « tout est vrai[7] ! ».

Les quatre premières images qui suivent sont extraites de deux séries que j'ai produites entre 2005 et 2010, *Les optiques* et *Les Easymades*. Leur lieu d'existence est prioritairement le courriel. Ainsi, si cette activité s'appuie avec constance sur un travail manuel de sculpture, elle accepte résolument la dissolution de ces expériences dans l'image photographique et le texte numérisés, dématérialisés et sans espace géographique arrêté. Ces œuvres existent là où les fichiers sont activés, chez n'importe quel destinataire sous des formes variables (aperçu écran, impression,



Pierre Baumann, *Optique n° 41, Percée discrète 8*, 26 août 2009, image numérique à dimensions et supports variables

7 Je remise l'histoire d'un projet sculptural virtuel, que j'ai développé en 2004 et 2005, qui s'intitulait *Les sculptures qui n'existent pas*.

projection, etc.) et les objets qui parfois subsistent peuvent connaître des états variables d'une indépendance relative. Certains disparaissent, d'autres sont conservés, d'autres encore transformés, parfois exposés ou gardés dans l'intimité de l'atelier. Il paraît opportun d'interroger quelques aspects des problèmes que pose alors cette translation des données sculpturales. Le programme photographique de ces images n'est rien d'autre que cette valeur sculpturale.

La première image est une vue d'un ciel étoilé. Elle est simple et réalisée sans aucune prouesse technique. Elle est banale. Elle fait avec les parasitages de l'appareil numérique où l'infime lumière stellaire complote avec la petitesse des *pictures elements* (pixels). Ce que je vois ici s'inscrit dans la profondeur de l'optique et fait appel au maximum de sensibilité visuelle (comme mesure scientifique) au point de ne plus tout à fait permettre de savoir s'il s'agit d'une perception extérieure à moi ou d'un parasitage physiologique de mon appareillage optique. Les étoiles que je vois correspondent avec les phénomènes entoptiques en tout genre – manifestations physiologiques ayant lieu dans nos yeux et non illusions produites par le cerveau. Ces étoilements dans l'azur voisinent avec ces phénomènes déclenchés dans mes yeux par quelques chutes de tension ou par quelques pressions (haptiques) mécaniques sur les paupières qui produisent des phosphènes (plus simplement dit des « étoiles »). Tel était aussi l'objet de l'œuvre d'Ann Veronica Janssens, intitulée *Phosphènes, une exploration micro-organique* de 1997[8].

Le programme de cette photographie n'est pas, de ce fait, tout à fait ce que je vois, mais le résultat de la sculpture quasi immatérielle modelée par pression ininscriptible et que je tente ici par translation d'activer. C'est la paroi de mes paupières, qui alors agissant comme le poncif des dessinateurs renaissants (cette feuille de papier perforée pour laisser passer la poudre de charbon) qui tente d'incarner l'évanescence de ces dépôts de particules photoniques et le trouble persistant entre l'infiniment petit haptique des anomalies de mon appareil oculaire et l'infiniment grand optique du rayonnement lointain des corps célestes. « L'espace cosmique où nous finissons par nous dissoudre a-t-il notre goût[9] ? » s'interrogeait Rilke dans les *Élégies de Duino*.

Le grain de l'œil, le grain du ciel et le grain de l'appareil numérique indiquent une première formule de l'haptique photographique : la circonvolution des espaces macro et microscopiques : la solution précipitée pour toucher le lointain.

8 Ces phénomènes entoptiques peuvent être de natures diverses. En regardant l'azur, on peut voir poindre des filaments flottants dans le corps vitré de nos yeux (myodesopsies) et scintiller des étoilements (phénomène de la « surface bleue » dû aux déplacements de leucocytes dans les capillaires face à la rétine). Il existe aussi l'« Image de Purkinje » (projections inversées par réflexions de certaines parties de la cornée…), la « Houppe d'Haidinger » (motif bleu et jaune vibratile présent au centre du champ visuel) ou encore les phosphènes (produits par une chute de tension ou quelque pression sur les paupières).
9 Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino*, Paris, Seuil, 2006, p. 21.

Le trouble du trou



Pierre Baumann, *Easymade* n° 6, 2 mai 2005,
image numérique à dimensions et supports variables

La deuxième image est plus tranchée. Elle fait partie d'une série de travaux que j'ai réalisés sur le rapport entre l'apparente facilité d'un geste sculptural mis en évidence par l'image photographique et la complexité de sa formalisation par la photographie ; alors en pleine étude sur Duchamp j'avais anecdotiquement intitulé cette série « les *Easymades* ». Des choses en apparence facile à faire… Mais à faire vraiment et pas toujours aussi facile à faire que ça.

Les fondations de ce que je nomme ici l'*haptique photographique* sont édifiées à partir d'un geste sculptural fondamental, stimulateur d'espace et élémentaire : l'extraction de matière au point de créer un trou. Henry Moore a merveilleusement parlé du trou, comme moyen de « sculpter l'air[10] » et c'était toute la difficulté de son façonnage qui m'avait captivé en perspective de son apparente simplicité. Ce sont l'évidente disparition de matière, la fastidieuse et longue opération de sculpture contre l'éphémère reconstitution du vivant qui m'avaient plongé bien plus loin que

10 Henry Moore, *Notes sur la sculpture*, Caen, éd. L'Échoppe, 1990, p. 22.

l'optique dans les entrailles de la matière : la chair, l'eau, le tranchant des outils, le froid et la caverne de l'obturateur. L'énigme du vide motive le modelage de la forme et s'impose comme condition nécessaire de cet angle photographiable.

La frappe



Pierre Baumann, *Optique* n° 37, *optique haptique* 1, 17 avril 2009,
image numérique à dimensions et supports variables

La troisième image montre une partie de mon bureau, composée avec cette même attention que celle qu'on accorde à la mise en place d'une table pour des invités… – je mets le couvert en somme. Elle prolonge le travail précédent sur les poissons. Il se tisse ici un récit distendu dont je ne donnerai qu'un synopsis allusif et visuellement assez évident : les bois d'un animal taillés et percés et dont les trous furent comblés au plâtre ; c'est avec ce type d'objet qu'on assomme les poissons au Québec (les trous comblés mis à part). Il est aussi question d'espace, de trahison des images et de bricoleur masqué (Jean Dupuy pour ne pas le nommer), de notes, de tirs et de chocs, etc. Voici le troisième objet de mes préoccupations de l'instant : la frappe et le frottement comme disposition exposée de cet haptique photographique.

Le velours rouge de Venise



Pierre Baumann, *Optique* n° 46, *optique haptique* 5, 9 septembre 2009,
image numérique à dimensions et supports variables

La quatrième expérience porte sur une synthèse de ces trois premiers objets de spéculation, c'est-à-dire sur l'échelle de l'hapticité logée dans l'infiniment mince de la physique (oculaire en particulier), sur l'énigme de l'absence et l'expérience par contact. C'est la banale photographie d'un canapé.

Le courriel relatif à cette image, envoyé à une liste de destinataires, était accompagné du commentaire suivant :

> Automne 1912, Picabia, Duchamp et Apollinaire font route depuis Paris pour Étival dans la maison familiale de Gabrielle Buffet, épouse de Picabia. Il fait moche, le temps est gris, les trois amis mangent des morilles, du gibier, boivent de l'absinthe et du vin

du Jura (pas malheureux). Apollinaire récite des poèmes et jette les premiers vers de *Zone* (Étival est proche de la zone franche). Duchamp, confortablement installé sur ce canapé, – dont la passion absolument platonique (dit-on) pour Gabrielle est à peine voilée – capte les premiers motifs de sa prochaine fiction à fixer sous verre : l'histoire d'un *road moovie* sur la route *Paris-Jura*, la mariée, son amour éthéré de célibataire, le rêve d'une mise à nu… et l'espoir qu'elle l'aime (*même* « m'aime). Le souvenir de « La chaleur d'un siège (qui vient d'être quitté) est inframince » avait écrit Marcel Duchamp bien plus tard vers 1940.

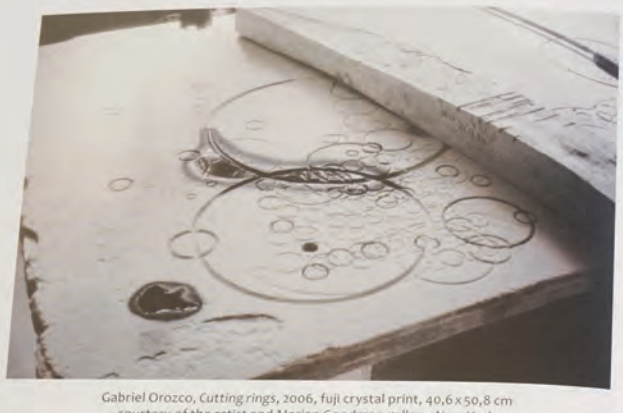
Le motif de cette image s'appuie bien sur une apparence ponctuelle d'un objet qui a vécu, mais la cible à tout prix se situe précisément dans la force des possibles d'une surface élimée. Le cœur du programme, c'est bien la zone de contact luisante et feutrée par les frottements répétés sur une assise d'un canapé sans exception. La cible évidente, c'est le négatif disparu. À Duchamp accordons cette pensée duchampienne : ce canapé est le moule d'un corps qui lui-même est allé chercher la mémoire d'un autre corps convoité en tâtant par lui-même ce velours rouge de Venise. Le moteur de l'érotisme n'est donc pas dans ce cas le troublant contour d'une forme qui ici n'est pas, mais sa valeur charnelle exhaussée par l'absence et par l'hapticité d'un tissu feutré dans *l'infiniment mince*.

La torsion de l'espace, l'énigme du vide, la frappe et le frottement, et la temporalité d'un contact *inframince* au fort potentiel érotique, voilà quatre hypothèses que nous tenterons de prolonger et de mieux comprendre dans l'œuvre de Gabriel Orozco.

Gabriel Orozco : photographier l'essence de la sculpture

Gabriel Orozco est un artiste mexicain né en 1962. Disons qu'il est sculpteur, il fabrique des objets, dont l'emblématique DS à une place de 1993, découpée avec un soin magistral. Il est aussi peintre (mais préfère ne pas peindre et procéder par délégation), dessinateur et photographe et un peu footballeur. On a pu rapprocher sa pratique de celle de Duchamp parce qu'il s'assimile lui-même à un « récepteur », comme si, à l'inverse, ses actes de sculpture pouvaient s'apparenter à un geste d'enregistrement photographique. Or si l'œuvre de Gabriel Orozco voisine avec celle de Duchamp, ce n'est pas le Duchamp de l'indifférence qu'il faut convoquer, mais le Duchamp des moulages, de la discrétion, de l'éclipse de l'intellect au profit du sensible. Les objets d'Orozco sont portés, roulés, ciselés, modelés, sculptés avec « amour », si j'ose dire, un amour de la matière.

Les photographies d'Orozco parlent de sculpture, mais la plupart du temps ces images ne sont pas des images de pièces qu'il a pu réaliser auparavant. Résolument nomade, Orozco a, avec le temps, forgé son travail en assumant pleinement les dispositions fortuites de ses déambulations à produire de la sculpture en dehors



Gabriel Orozco, *Cutting rings*, 2006, fuji crystal print, 40,6×50,8 cm
courtesy of the artist and Marian Goodman gallery, New York

de l'atelier. Ces velléités vagabondes favorisent la mise en œuvre d'un dispositif de production léger, souvent discret, éphémère et d'un usage de la photographie qu'on ne saurait réduire à sa seule dimension documentaire ou de note de travail. La photographie se donne comme le moyen d'incarner tout à la fois l'extrême mobilité du geste artistique bercé par les inflexions de la main sur son environnement, porté par les rencontres avec quelques individus (rempailleur ou potier, etc.), attentif à quelque curiosité d'une situation banale, sensible à la lumière et aux différents états éphémères de la matière. La photographie d'Orozco possède ce trait caractéristique d'assumer une formule contingente de la sculpture, de renier tout maniérisme de cadrage tout en modelant ses images avec le même œil et le même corps, avec la même réceptivité et la même sensibilité aiguë que ceux qui portent ses discrets façonnages. Ann Temkin, souligne que « la photographie fournit un autre moyen par lequel Orozco a libéré la sculpture de son poids[11] ». Si elle la libère de son poids, c'est bel et bien pour faire valoir ce qui justement n'en a presque plus, buée, irisations dans l'eau, poussière, lumière, usure…

Il se produit quelque chose, comme si le geste sculptural s'était trouvé réduit au minimum, incarné dans le programme de sa photographie.

11 Ann Temkin, dans le catalogue de l'exposition de Gabriel Orozco au Musée de Philadelphie, *Photogravity*, Philadelphie, éd. Philadelphia Museum of Art, 1999, p. 175.

Il se produit quelque chose, comme si à chaque fois, l'artiste avait lui-même manipulé son motif au minimum pour modeler l'ensemble de l'espace.

Il est dans cette disposition à la curiosité (le public y est convié aussi) un archaïsme sculptural attentif à ses origines latino-américaines proches ou lointaines, urbaines ou rurales, éphémères ou immuables, mais toujours particulièrement réceptive à la valeur archétypale de l'usure, comme origine de notre expérience des civilisations (et cela quand bien même nous vivons à l'ère de la dématérialisation et de la déterritorialisation).

Cet archaïsme sculptural s'exprime par la lisibilité élémentaire des gestes qui forgent l'essence même de la sculpture : rouler, couper, accoler, tailler, frotter, poser, percer (on pourrait en faire une liste à la Serra). Au cœur de ce corpus d'actions originelles, l'empreinte du corps occupe une place primordiale ; elle introduit la représentation en sculpture. Il faut admettre que cet aspect très formaliste inscrit un premier programme[12] de l'haptique photographique : empreinte de ses mains, boule de plasticine roulée sur une bouche d'égout, empreinte d'une feuille d'arbre, boites d'ampoules vides accolées avec fragilité, oranges posées sur des tables, un paquet d'agneaux dans la pampa, etc. Ces motifs à eux seuls captent cet essentialisme sculptural.

La formule du temps

Par ces évidences simples Orozco introduit un facteur qui traverse l'haptique et qui fonde toute entreprise sculpturale. Le temps, ce temps que je cherchais tout à l'heure à saisir dans la marche des phénomènes entoptiques, dans la mise à plat de la table de travail ou dans l'usure d'un velours, cristallise dans l'œuvre de Gabriel Orozco autour de quelques figures élémentaires saisies par la photographie. Ce sont la filtration des rayons du soleil à travers les toiles d'une serre délabrée, la diffusion par capillarité de l'eau à la surface d'un buvard, l'équilibre précaire de règles de chantiers sur une brouette fatiguée, le balayage joyeux de la queue d'un chien, l'érosion du sable dans le désert, l'usure de la souche d'un puits ciselée par le frottement des cordes qui remontent les outres, des ballons de foot usés jusqu'à la corde, que sais-je encore. Tout cela capte avec un pragmatisme poétique l'inéluctable et nécessaire usure du temps sur les choses. C'est en cela notamment qu'on pourrait dégager une certaine pensée mexicaine respectueuse de la valeur de l'usure. La photographie d'Orozco

12 On l'aura compris, il faut prendre le mot *programme* pour sa faculté d'établir une organisation et un classement des gestes. Le *programme* décrit et décode un ensemble d'opérations possibles inventoriées *a posteriori*, qui ne saurait s'établir comme règle suivie par l'artiste. S'il est un programme auquel l'artiste semble se soumettre, c'est celui de la réceptivité, du glanage, de l'errance et de l'ellipse.



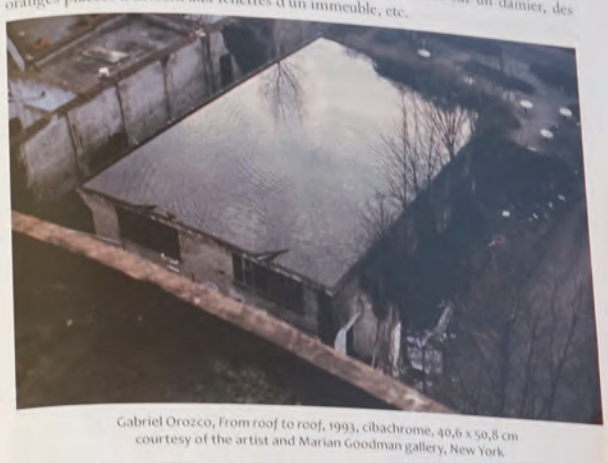
Gabriel Orozco, *Dog circle*, 1995, cibachrome, 40,6 x 50,8 cm
courtesy of the artist and Marian Goodman gallery, New York

officie comme les tables de travail qui remplissent son appartement et qu'il expose parfois. Elle accepte l'éphémérité d'une situation et l'enregistrement du temps dans la disparition de la matière. Le frottement souligne la temporalité sculpturale.

Plus encore, le *programme* d'Orozco affecte à la photographie une fonction précise qui serait celle de garder trace d'une sculpture qui n'a pas tenu (une sculpture de son fait ou seulement prélevée dans les hasards de la vie). Ceci semble expliquer pourquoi au cours de ces processus photographiques ne sont que très rarement captées les sculptures immuables (sa DS par exemple), sauf si celles-ci appellent l'originalité d'une temporalité photographiable[13]. La raison de l'haptique photographique est bien d'attraper au vol un instant sculptural inaccessible (car fugace ou sans évidence artistique) enchâssé avec force dans son contexte : une averse violente qui dématérialise les contours d'une maison en construction, une bulle de savon sur un

13 C'est justement le cas de *La DS* mise en image avec d'autres de ses œuvres au côté de reproductions de sculptures précolombiennes au cours de son exposition *Photogravity* au musée de Philadelphie en 1999. Orozco va puiser dans le fonds d'art précolombien conservé en réserve, qui fut légué par Louise et Walter Arensberg. Dans ce cas, le processus critique d'itération photographique était destiné à rendre équivalent par un processus d'historisation des origines (un art mexicain) des œuvres de racines et de nature diverses.

pied, un cimetière dans le désert, des quartiers de citron vert sur un damier, des oranges placées à dessein aux fenêtres d'un immeuble, etc.



Gabriel Orozco, *From roof to roof*, 1993, cibachrome, 40,6 x 50,8 cm
courtesy of the artist and Marian Goodman gallery, New York

Avant-dernier point avant d'en finir tout à fait, il semblerait se dégager de cette perspective haptique[14] une expérience de la surface qui rejoint les aspirations duchampiennes à la multidimensionnalité. Pour Duchamp, le plan est une condition de démultiplication dimensionnelle de l'œuvre, c'est une zone spatiale charnière, une zone de coupure ou de contact déterminante qui, couplée avec une condition d'hyper sensibilité (un *infiniment mince* ou ténu autrement dit), conduit à *l'inframince*. Il existe dans l'œuvre photographique d'Orozco toute une série de captures qui tentent elles aussi, sur le registre du sensible, de faire entendre la dimension haptique de cette mesure topologique en plan de l'espace sculptural. Cette zone spatiale agit véritablement comme une surface d'enregistrement, à l'instar du processus photographique (qui chez Orozco est argentique). Le grain de l'image (son vrai grain et sa profondeur de champ variable, en particulier) s'accouple avec le grain des motifs : les miroitements de l'eau au fond d'un pneu découpé ou d'un ballon dégonflé, la poussière qui tapisse la table de travail d'un marbrier…

14 Bien qu'il faille admettre l'idée que toute systématisation provoquerait immédiatement la défaillance de cette sensibilité.

Tout cela contribue à définir une zone sculpturale spécifique car réduite en dimension et qui, par conséquent, va chercher à en capter les moindres modifications fugaces : de la buée sur la laque d'un piano, les irisations dans l'eau (encore), des mégots flottants qui font la ronde à l'égal d'un jeté d'allumettes de Michael Heizer, des traces humides de vélo autour d'une flaque d'eau sur le goudron, etc. Question d'échelle aussi donc.

La figure de l'auréole



Gabriel Orozco, *Simon's island*, 2005, fuji crystal print, 40,6×50,8 cm
courtesy of the artist and Marian Goodman gallery, New York

Cette zone haptique de la photographie, logée dans l'infiniment mince, laisse se dégager une figure particulièrement récurrente dans l'œuvre photographique de Gabriel Orozco : la « Figure » de l'auréole. Je prends le mot « figure » au sens rilkéen, tel que le définit Michel Guérin dans *Pour Saluer Rilke*, c'est-à-dire l'expression d'un insaisissable, « une pure tension » à la temporalité fléchie et courbée. La Figure, écrit Michel Guérin, « fond dans une parfaite homologie le sensé et le sensible, ce qui dans le poème, parle au meilleur de l'esprit et à l'aigu de nos sens[15] ».

15 Michel Guérin, *Pour saluer Rilke*, Belval, éd. Circé, 2008, p. 58.

La figure de l'auréole chez Orozco affûte notre perception du toucher : elle signifie un point absolu de contact, un *punctum*, qui fait piqûre, une valeur minimale haptique (dont on pourrait expérimenter l'homonymie avec le pixel optique d'ailleurs), une note à la temporalité concentrée qui, dans les instants qui suivent, rayonne en tout point de façon circulaire. Et l'ellipse est alors la figure incarnée du cercle, cercle dévié par les impondérables de la nature et par sa mise en perspective.

Alors si la figure de l'auréole (celle de l'ange en particulier), comme le décrit Daniel Arasse, sertie par le religieux, est la figure de l'infigurable qu'est la divinité elle-même, elle est aussi le signe d'un toucher (même si ce n'est qu'un souffle) qui a eu lieu dans l'instant d'avant et dont on peut encore ressentir les rayonnements.

Pour conclure, sur un registre purement sculptural nous pourrions dire que la figure de l'auréole chez Orozco est une des formes les plus abouties de l'haptique photographique, plongée dans une métaphysique de la matière.

Et j'en déduis que ce programme photographique, mais c'est toujours une hypothèse, rend compte d'une manière de dire l'effroi provoqué par le mystère (mystère érotique aussi) de l'incarnation sculpturale qu'on ne saurait voir ni même sentir tout à fait par le toucher, toujours à faire et à refaire.

Nouer et dénouer le lien de coton sur la nuque d'une jeune fille.

Ou

L'ellipse dessinée par le ventre d'une femme enceinte qui émerge de l'eau.

Ou

Des ondes dans l'eau sur le toit d'une maison.

Ou

Le chien qui une fois de plus balaye joyeusement avec sa queue dans la poussière.

Voilà en somme une autre manière de toucher l'infini et de cultiver le jeu de la création.



2_4
Marges et territoires chorégraphiques de Pina Bausch, dir. Hélène Camarade et Marie-Lise Paoli, « La terrasse, les lignes de gravité (image, contact) », Paris, éd. L'Arche, décembre 2013, pp. 278-301.



La terrasse, les lignes de gravité (image, contact)

Pierre Baumann
Université Bordeaux-Montaigne

Pina [1]

1 – La pensée plastique

Le cadre courant de ma recherche se situe généralement dans le champ de la sculpture influencé par les modes numériques de diffusion de ses images. Il tente de questionner le dilemme qui s'énonce par la production d'un objet sculptural tangible aux prises avec le réel qu'on rencontre aussi bien dans l'intimité de l'atelier que dans l'espace public. Faire une sculpture aujourd'hui, c'est penser son protocole comme élément constitutif de l'œuvre. C'est interroger tout aussi bien le geste qui conduit à son apparition que le contexte

[1] Les légendes des images sont précisées en fin d'article.

de son incarnation (en un espace et un temps donnés). L'autre élément du dilemme se formule autour de la nécessité (apparente) de produire des images autour de cette incarnation sculpturale, image fixe ou animée et diffusée sur nos multiples écrans (de cinéma, d'ordinateurs, de tablettes numériques, de smartphone, etc.). L'argument de ce dilemme est de défendre l'idée que la sculpture n'échappe pas à une quête de préservation du contact, de conservation de la sensation physique, quand bien même elle se soumettrait à la dissolution de ses aspérités par l'image.

Pina (image renversée)

2 – Une façon de voir

Le deuxième point de méthode s'organise autour d'une friction constante entre la nécessaire prise de recul scientifique et la mise en jeu expérimentale d'une pratique artistique. Il s'agit en somme de forger dans le temps une figure particulière de l'artiste-chercheur dans le cadre spécifique de la recherche en art en France (que nous ne développerons pas ici). Pour le dire plus simplement : ce deuxième point



Pina

de méthode assume une forme d'insouciance spéculative qui invite à jouer plastiquement avec les formes sculpturales, mais aussi les formes littéraires, filmiques ou iconographiques. Assumer une telle portée spéculative convie en un sens à prendre le jeu de l'analyse des œuvres comme une expérience intertextuelle à part entière.

Le travail de Pina Bausch s'avère être dans ce cadre de recherche une découverte poignante et nous devrons accepter, aussi lapidaire soit-il, ce caractère intertextuel (au sens apporté par Kristeva) de sa déambulation parmi ses images. Je ne prétendrai pas « toucher » juste dans ma façon de voir l'œuvre de Pina Bausch, mais d'exposer sobrement une façon de voir.

3 – Le film / les images

Ce parcours dans l'œuvre de Pina Bausch prend appui sur le film de Wim Wenders. Quelles traces sensibles subsiste-t-il de Pina Bausch ? Quel regard porter sur son tra-

vail ? Assumer le principe de la mise à distance par le film, c'est en un sens poser sa découverte au creux d'une incompatibilité, celle de sa disparition. C'est assumer que le document et les témoignages s'imposent comme une fiction du réel plus vraie que nature. C'est aussi assumer que l'image fait sens là où l'on reste sans voix, là où on ne peut pas décrire les choses. Le film de Wenders prend en somme le relais de la danse pour transmettre cet indicible incarné par la danse et que décrit Pina : « Bien sûr, il y a parfois des situations où on ne peut rien dire, où on est sans voix. Il n'y a plus qu'à faire deviner. Même avec les mots, il ne s'agit pas des mots, mais de faire deviner quelque chose. Et c'est là que reprend la danse. » [2] L'image filmique participe à cet exercice de divination, et le corps de la caméra prend part à cette expression par le geste. Filmer = danser = vivre ?

4 – Vivre et filmer

Ce chapitre s'inscrit dans la simplicité d'une fiction qui prend appui sur la connivence des images. Il s'agit de tisser le récit autour de quelques affinités et émotions suscitées dans *l'entre* des corps dansants et des images qu'ils motivent. Je dirais que le sujet même de ce récit, c'est le *poids*, le poids comme contrainte physique, mais plus encore comme conditionnement du mouvement et comme transcendance des sentiments.

[2] Pina Bausch, dans le film de Wim Wenders, *Pina. Dansez, dansez sinon nous sommes perdus*, 12'.



Le Mépris

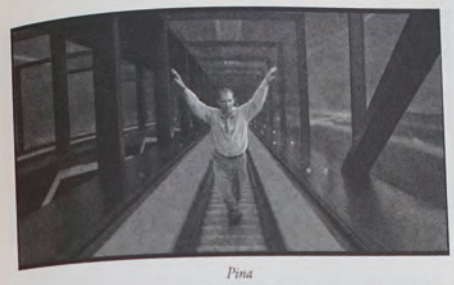
J'essaierai seulement de nommer quelques traits caractéristiques de ces jeux de gravités par l'emprunt de quelques références artistiques. Ces correspondances agissent plus comme des réseaux de familiarités que comme des principes historiques.

Très tôt ont résonné à propos de Pina Bausch deux phrases de Godard qui soulignent deux nécessités : retrouver le sentiment d'exister...



Le Mépris

et filmer la vie.



Pina

Le travail de Pina Bausch exacerbe ces expressions. Godard dit ces deux choses :

D'abord à une question posée par *Les Cahiers du Cinéma* :

« Les Cahiers : *Indépendamment de leur traitement, presque tous vos films sont sur l'esprit d'aventure.* »



Le Mépris

Godard : « Exactement ! L'important est de sentir qu'on existe. Dans la journée, les trois quarts du temps on oublie cette vérité qui resurgit, en regardant les maisons ou un feu rouge, tout à coup on a le sentiment d'exister dans le moment. » [3]

[3] À propos de *Pierrot le Fou*, in : *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, 1950-1984*, éd. Cahiers du cinéma, Paris, 1998, t.1, p.266.



Le Mépris

Et à propos du *Mépris* il écrit :

« Film simple et sans mystère, film aristotélicien, débarrassé de ses apparences, *Le Mépris* prouve, en 149 plans, que dans le cinéma, comme dans la vie, il n'y a rien de secret, rien à élucider, il n'y a qu'à vivre – et à filmer. » [4]

5 – La terrasse

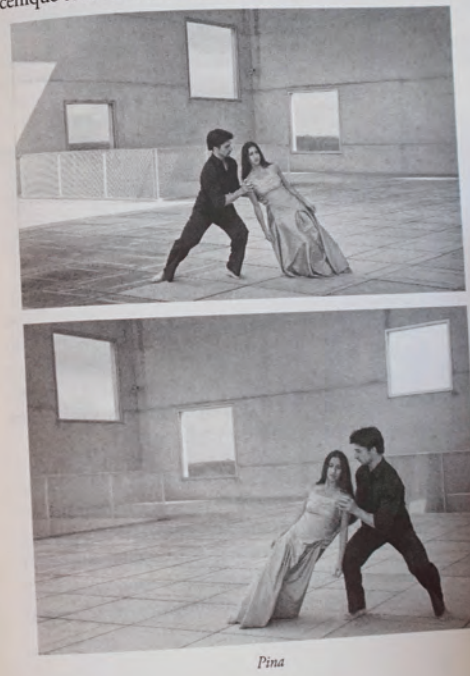


La terrasse de Corbusier

[4] *Ibid*, p.249.

En 1956, Agnès Varda prend cette photographie : *La terrasse de Corbusier*. Un homme et une femme se passent un enfant sous l'œil d'une photographie de famille en train de se faire. À quelque distance en arrière-plan, deux autres figures gravissent les quelques marches d'un promontoire. Autour, au loin le panorama d'une ville (Marseille) écrasée par la lumière et un pan de mur massif qui dessine les limites de ce paysage.

La terrasse borde l'étendue par le vide. Elle renverse l'espace scénique tout en conservant la délimitation de son espace.



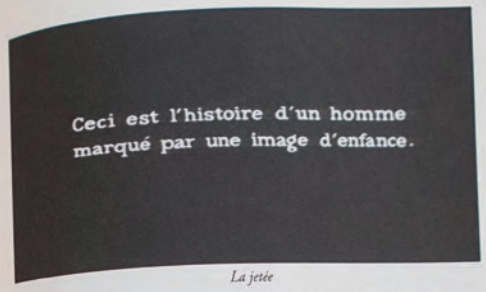
Pina

On est presque au bout du monde et c'est à la limite que se joue alors, sous la cruauté naturelle de son éclairage, la conclusion ultime et dramatique d'un temps courbé. Le temps est courbé parce que le corps bascule inlassablement de gauche à droite, à l'instar de ces mouvements récurrents des danseurs de Pina Bausch.



La terrasse de Corbusier

L'enfant passe d'une main à l'autre sans laisser savoir de quel ordre il s'agit. Ni début ni fin, la boucle, la répétition d'une séquence rythmique, fréquemment utilisée par Pina Bausch, peut être perçue comme une réponse à la pulsation incertaine d'une image fixe à la temporalité suspendue que représente, par exemple, celle de Varda.



La jetée

Or c'est bien cette propriété temporelle qui fonde aussi toute la structure du film roman-photo de Chris Marker dans *La jetée* (une autre terrasse).



La jetée

Dans *La jetée*, la scène à laquelle assiste l'enfant qui vient admirer le dimanche les avions qui partent et atterrissent – un homme qui meurt – n'est rien d'autre que sa destinée. L'image fixe favorise cette torsion du temps, tout comme l'expression du corps dansant, qui se renverse par déséquilibre et gravité chez Pina Bausch, incarne probablement (c'est une hypothèse) l'insaisissable temporalité de la danse.



La jetée

Le poids des choses est aussi le poids du temps.

En 2007, Agnès Varda *rejoue* sous un autre angle et par l'image filmique l'histoire de cette scène qu'elle a vécue cinquante ans plus tôt en faisant un récit elliptique sur les origines de cet instant photographique.

« Qu'est-ce qu'une image ? écrit Varda. Et qu'est-ce qu'un film sur une image ? » [5]

Il n'y a certainement pas de réponse exacte à ces questions, mais plutôt l'expression d'une volonté de remonter le fil du temps, de cerner l'histoire d'un geste par un autre mouvement, tout comme Wenders remonte le temps de la danse en faisant sortir la danse de son cadre scénique et linéaire. En déplaçant la danse dans l'espace public (une place, une station de tram, un bord de rivière, etc.), dans un espace ouvert – physiquement et métaphoriquement représenté par la figure de la terrasse –, le mouvement de la danse s'incarne à même la vie. En rentrant dans la fiction documentaire la danse garde vie. [6]

[5] Agnès Varda, *Y'a pas que la mer*, catalogue d'exposition du Musée Paul Valéry, éd. Au fil du temps, 2011, p.42.

[6] En 1989, Pina Bausch avait déjà filmé ses danseurs en extérieur, laissant à Wim Wenders la possibilité d'aller en ce sens.



Pina

6 – Les lignes de gravité : poids et contact

Si la photographie de Varda donne à penser le statut de l'image, elle souligne également l'importance du mouvement de bascule. Cette image n'est rien d'autre que l'histoire d'une transmission de masse et cette masse transporte des sentiments. Le film de Wim Wenders donne à déceler un décryptage fructueux de quelques principes fondamentaux du rôle du poids des corps dansants chez Pina Bausch. Tout, ou beaucoup d'eux, semble vouloir défier la gravité. La gravité, c'est la force de gravitation exercée par un astre sur un corps quelconque. La gravitation, c'est le phénomène selon lequel tous les corps s'attirent réciproquement de façon proportionnelle à leur masse et inversement proportionnelle au carré de leur distance. (Épargnons-nous le « proportionnelle au carré de la distance »). Le centre de gravité, c'est le point d'application de la résultante des actions de la pesanteur sur toutes les parties du corps.

Certes, ces définitions générales paraissent quelque peu barbares là où on cherche à extraire quelques figures poé-

tiques de la danse. Ce sont pourtant ces lois universelles de la gravitation qui construisent mon hypothèse de lecture : Comment Pina Bausch déplace-t-elle l'inexorable force d'attraction terrestre ? Comment dévie-t-elle les centres de gravité ? Comment trace-t-elle de nouvelles lignes gravitationnelles qui renversent la verticalité centrifuge de l'attraction terrestre ? Plus encore comment donne-t-elle tout son sens, immanent et transcendant, à la gravitation qui agit sur l'ensemble des corps ? Selon les lois générales de la physique, deux danseurs s'attirent, tout comme le danseur et les objets qu'il fréquente s'attirent. Comment Pina Bausch aimante-t-elle les dynamiques des corps, comment courbe-t-elle la trajectoire linéaire des forces d'attraction ? Il est possible d'observer quatre points de contact qui favorisent le renversement des gravités.



Pina

7 – L'abandon du poids, la confiance

Premier point, indépendamment de la parodie d'une structure classique de la danse (faire les pointes), la danse

n'est pas une lutte verticale, semble nous dire avec facétie Pina Bausch à travers ces images.

La viande n'est pas là pour amortir les coups et les souffrances, le corps du danseur n'est pas de la viande. Il n'est pas *indiscernable*. « Pitié pour la viande ! Tout homme qui souffre est de la viande » [7], écrit Gilles Deleuze.

L'inertie du corps chancelant ne s'inscrit pas dans ce registre. Le corps se donne à son poids, il dessine une rigidité élémentaire pour lâcher prise. Le corps est mu par sa propre masse sans opération apparente du muscle.



Pina

Le corps vacillant exprime avec intensité le temps suspendu d'une chute qu'on pourrait espérer sans fin parce qu'elle donne à vivre toute la pureté du corps mis en mouvement par la force de gravité. La compréhension ne va pas sans le soutien et la réception d'un partenaire. Cet abandon de son propre poids passe également par un don de confiance envers l'autre danseur. Peut-on considérer que cette attirance est à l'origine du vacillement, comme on aime à être aimanté ? Nous accepterons de le penser ainsi.

[7] Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, éd. La différence, Paris, 1981, p.20-21.

On dirait le geste comme parfaitement gravé dans les gènes du corps qui les réalise. Il est brut et naturel.

Dans la simplicité de ces actions, sobres d'abandon et en confiance, s'exprime l'habileté. Habileté d'une chute parfaite, d'une prise de distance exacte, d'une mesure interne de l'ensemble des gestes qui conditionnent la chute : appui des pieds, rigidité du corps, souffle, plongeon et pivot. « L'habileté, écrit Michel Guérin dans la *Philosophie du geste*, est d'abord art de continuer. [...] Telle apparaît l'habileté consommée : un juste dosage de mouvement inspiré et de savoir calculé, l'équilibre entre le mouvement du corps, spontanément lancé, et la connaissance analytique des solides. Est-il besoin d'ajouter que l'habitude, au meilleur de son sens, construit et conforte l'habileté ? » [8]

Autant dire encore que cette habileté n'est pas le signe d'une prouesse acrobatique, mais plutôt d'une connivence approfondie avec le corps toujours aux aguets parfaitement conscient de la dimension dynamique que représente la soumission au poids.

Une séquence (parmi d'autres) vient compléter l'idée : le corps semble conçu en parties indépendantes les unes des autres. La main vient prendre et déplacer chacune de ces parties, la tête (prise par les cheveux) ou les jambes. C'est comme si ces organes avaient perdu toute énergie mécanique, comme s'ils étaient devenus une partie inerte qu'on place et déplace à l'envie.

[8] Michel Guérin, *Philosophie du geste*, éd. Actes Sud, Arles, 2011, p. 33.



Pina

8 – L'APPUI ET LE LEVIER

Deuxième forme possible de déviation des lignes de gravité. À l'instar de Richard Serra, il s'agit là de tirer profit des propriétés du poids. Pour Richard Serra, « La gravité a toujours été un problème de sculpture. La façon dont ce problème est résolu fait partie de toute définition de la sculpture. » [9]

Tout le travail de Serra est guidé par le poids. Un texte fameux publié pour la première fois en 1988 dans le catalogue de l'exposition *Neues Skulpturen in Europa* décrit le rôle fondamental du poids dans son travail.

Serra dit : « Le poids est pour moi une valeur, non qu'il soit plus contraignant que la légèreté, mais j'en sais seulement davantage sur le poids que la légèreté, et j'ai par consé-

[9] Richard Serra, *Écrits et entretiens 1970-1989*, éd. Lelong, Paris, 1990, p. 220.

quent plus à en dire. J'ai plus à dire sur l'équilibre du poids, la réduction du poids, sur l'ajout et le retrait de poids, la concentration de poids, le levage de poids, l'appui du poids, le placement du poids, le verrouillage du poids, les effets psychologiques du poids, la rotation du poids, le mouvement du poids, la direction du poids, la forme du poids. J'ai plus à dire sur les ajustages perpétuels et méticuleux du poids, plus à dire sur le plaisir qui provient de l'exactitude des lois de la gravité. J'ai plus à dire sur le traitement du poids de l'acier, plus à dire sur la forge, le laminoir et le four à sole. Il est difficile de communiquer les idées du poids des objets de la vie quotidienne, car ce serait une tâche sans fin ; il y a une immensité impondérable de poids. » [10]

La série des *Props* (appuis) et celle des *Stacked* (empilements) donne tout particulièrement sens à ces paroles.



Pina

Sans faire dire à l'œuvre de Pina Bausch ce qu'elle ne voudrait pas impliquer, la transposition des propos de Serra vers son travail nous paraît opportune : danser, c'est sculpter,

[10] *Ibid.* p. 248.

danser c'est ajuster les masses à la psychologie de l'espace. Nous écrivons *psychologie* parce que l'espace comme le corps sont matières à penser. Danser c'est abstraire le corps de ses représentations au profit de ses réalités. Danser, c'est trouver les lois exactes des appuis, des empilements et des leviers qui donnent à voir un renversement quasi surnaturel des forces gravitationnelles. Le poids du corps contre un mur agit comme un corps aimanté. Les corps noués construisent sans fin un édifice passionnel qui se destine à s'effondrer.



Pina

Par conséquent, envisager ainsi les dispositions (presque formelles) des déplacements et des verrouillages du poids ne consiste pas à trouver des dispositifs durables mais au contraire à assumer le caractère inéluctablement éphémère d'un poids suspendu toujours en mouvement. La matière vivante des corps dansants de Pina Bausch se substitue à la matière inerte de l'acier chez Serra. Et ça change tout. La danse est mouvement, portée par l'endurance et la résistance physique.

9 – Le renversement et la courbure

Troisième point, la danse transcende la gravité en renversant le corps. Le corps renversé désaxe l'ensemble de l'espace. D'une certaine façon, haut et bas sont déviés et c'est l'environnement tout entier qui s'en trouve déstabilisé. Rodin en son temps avait expérimenté le jeu des renversements des gravités pour créer de nouvelles tensions corporelles dynamiques. *Je suis belle* (1882) était ainsi le fruit d'un assemblage et d'une bascule de deux sculptures modelées séparément (*L'homme qui tombe* et *La femme accroupie*).



Pina (image renversée)

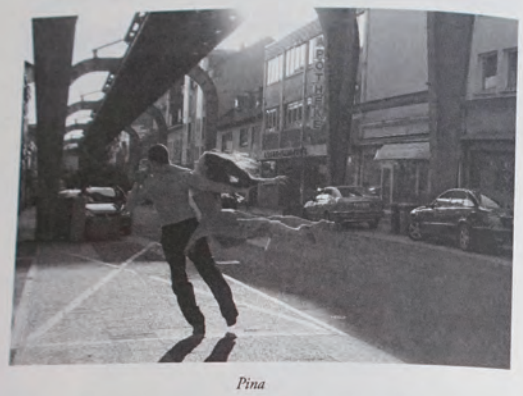
C'est une des forces des images de Wim Wenders que de donner à penser ce renversement éventuel et l'intensité de ces incertitudes spatiales.



Pina

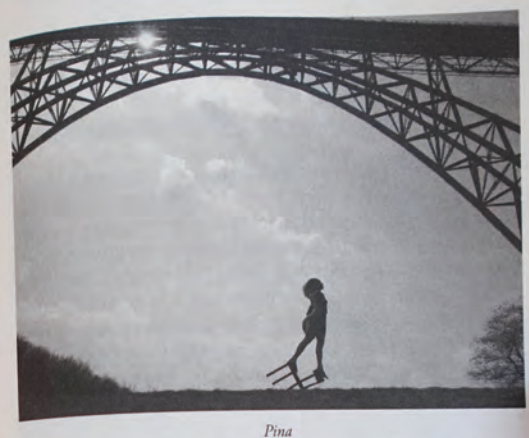
Alors, tout espace est ouvert et l'attraction peut être renversée. La corde ici tendue ne l'est que par traction constante du corps, comme si le corps n'était plus attiré vers le bas, mais renvoyé à la périphérie d'une ligne circulaire qui se dessine par le mouvement courbé du danseur. On ne sait plus exactement si le corps tire pour maintenir le fil tendu et s'échapper ou s'il est projeté hors centre ; la force centrifuge dessine une nouvelle ligne de gravité qui défie la pesanteur.

10 – La rotation, le vacillement et la bascule : l'apesanteur



Pina

Quatrième point, force centrifuge, vacillement et bascule dessinent une dernière ligne de gravité, inscrite dans la courbure et le pivot autour d'un axe central. C'est bien, dans ce cas, la dynamique du mouvement qui contribue à l'équilibre des masses.



Pina

« Je crois qu'à la fin elle a tout laissé derrière elle, comme libérée. Aussi je voudrais lui offrir ce moment de légèreté, ce sentiment d'apesanteur », raconte avec émotion Regina Advento dans le film de Wenders.

La bascule n'est pas seulement une forme d'acceptation de la pesanteur comme nous avons pu l'observer en début d'analyse. Elle est aussi la continuation du saut, la courbure gravitationnelle élémentaire. J'entends par là que la vitesse qui permet à la masse de s'élever (je dirai presque de se satelliser) cherche son apesanteur dans la figure elliptique. Cette ligne de gravité auréolaire dessine l'incommensurable de la danse, le non-mesurable de la danse. Cet incommensurable, par définition ne se mesure pas, il ne se pèse pas, il ne se quantifie pas. C'est un mystère qui se vit physiquement.

Conclusion : le temps de l'image [11]

Le film de Wenders s'achève par un début, celui d'une scène vide, non pas désertée, mais il est le lieu du théâtre de la vérité.

« Dansez, dansez, sinon nous sommes perdus », dit Pina Bausch.

Cette scène filmée par Wenders, c'est la terrasse à l'horizon d'azur du *Mépris*. C'est le point de mire vers l'autre rive. C'est aussi le belvédère duquel et sur lequel on se regarde vivre d'Agnès Varda, c'est encore là que se superpose, se sature et s'illumine un poids sans pesanteur. Chez Pina Bausch, la somme de ces corps soumis à la gravité incarne la légèreté, la dissolution progressive de la contrainte au profit d'un absolu épuré. La scène n'est pas noire, elle est la terrasse (levée de terre). Elle est blanche, parfaitement blanche,



Cabot Street Cinema, Massachussetts

[11] La formule est un emprunt au titre du livre de Régis Durand, *Le Temps de l'image, essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, éd. La différence, Paris, 1995.

d'une monochromie absolue. Je concède, l'image est abstraite, on la voit grise. Disons que la somme de tous ces mouvements imprime sur notre corps sensible la légèreté absolue.

Une image du photographe Hiroshi Sugimoto de la série des *Theaters*, intitulée *Cabot Street Cinema, Massachusetts* (1978), incarne chimiquement cette saturation des images : on y voit un écran blanc dans une salle de cinéma. Ce blanc, c'est la somme de toutes les images du film que Sugimoto a enregistrées sur sa pellicule photographique par un temps de pose aussi long que la durée du film. Synthèse additive. C'est peut-être par cette conscience du temps que l'image rend palpable la densité physique de la danse. Vivre la danse les yeux fermés, regarder dans la bonne direction pour trouver les bons sentiments et déjouer la gravité. C'est l'enseignement de Pina Bausch.

Légende des images : Wim Wenders, *Pina*, film documentaire en 3D, 106 min, 2011 / Jean-Luc Godard, photogrammes extraits de *Le Mépris*, film, 103 min, 1963 / Agnès Varda, *La terrasse du Corbusier*, photographie instantanée prise sur la terrasse de l'immeuble La Cité radieuse à Marseille, 106,2x165cm, 1956 / Chris Marker, photogrammes extraits de *La jetée*, film « photo-roman », 28 min, 1962 / Hiroshi Sugimoto, *Cabot Street Cinema*, Beverly, Massachusetts, photographie, dimension et support variables, 1978.

2_5
Le Corps sensible, dir. Steven Bernas, « L'impression haptique: un trou dans la main », Paris, éd. L'Harmattan, 2013, pp. 245-256.



avec cette statue »[348] ne pourra saisir les propos enthousiastes de Herder face à cette œuvre.

Autrement dit, le toucher, tout comme la palpation et la vision tactile ne peuvent se construire que sur ce que Peter Briggs nomme la mémoire tactile qui se compose d'une mémoire des formes, des textures, des volumes, mais comprend aussi une mémoire proprioceptive et kinesthésique, avec les mouvements de la main ou des doigts, et la mémorisation de différentes préhensions ou mesures effectuées avec la main par triangulation. En résumé, le tact ne se construit que par des mises en rapport avec des souvenirs de palpations antérieures.

Racontant ses nuits auprès d'une jeune femme, Goethe décrit de façon lapidaire et saisissante ce chiasme entre l'œil et la main, mais aussi comment la perception tactile se construit dans la durée par comparaison avec des souvenirs tactiles :

« L'amour au cours des nuits m'impose d'autres travaux : j'y gagne de n'être instruit qu'à demi, mais doublement heureux ? Et n'est-ce pas m'instruire que de suivre les contours des hanches ? Alors seulement je comprends les marbres ; je réfléchis et je compare. Des yeux, je palpe les reliefs, de la main je vois les contours »[349].

À n'en pas douter, à l'instar des marbres pour Goethe, les travaux de Peter Briggs nous auront bien appris à voir, parce que voir c'est sentir.

[348] *Opus cité*, p. 179.
[349] Johann Wolfgang von Goethe, *Elégies romaines*, Aubier-Montaigne, Paris, 1955, p. 35.

244

L'empreinte haptique : un trou dans la main

Pierre Baumann

« Ce que l'être humain peut connaître de plus beau et de plus profond, c'est le sentiment du mystérieux. Il est au fondement de la religion et de toute recherche approfondie dans l'art et dans la science. Qui n'a pas éprouvé ce sentiment m'apparaît, sinon comme un mort, du moins comme un aveugle. Sentir que se cache, derrière ce que nous pouvons connaître, quelque chose d'inaccessible à notre esprit, dont la beauté et le caractère sublime ne nous touchent qu'indirectement et au travers d'un écho affaibli, voilà la religiosité. C'est en ce sens que je suis religieux. Il me suffit de pressentir avec étonnement ces secrets et d'essayer en toute humilité de saisir intellectuellement un reflet mat de la structure sublime de l'être. »[350]
Albert Einstein

Avant toute chose, je dois m'expliquer sur les raisons de ma méthode. Prenez ces hypothèses comme les prémices (et les prolongements – je n'en finis jamais de commencer…) d'une déambulation facétieuse d'un amateur. Je dis un amateur comme Valery dirait un « homme universel »[351] qui « commence, lui aussi, par contempler simplement, et il revient toujours à s'imprégner de spectacles. Il retourne aux ivresses de l'instinct particulier et à l'émotion que donne la moindre chose réelle[352]. » Tenter en somme d'aborder la question en esthète, mais au premier sens du terme de « celui qui perçoit par les sens ». J'essayerai d'aller percevoir par ma rétine secondée par ma main. Voir et toucher en acceptant de ne jamais être tout à fait un spécialiste.

[350] Albert Einstein, profession de foi enregistrée sur disque au profit de la ligue allemande des droits de l'homme en 1932, cité dans Douglas Gordon, Paris, Gallimard, 2008, p.141.
[351] Paul Valéry, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », Pléiade, *Œuvres I*, p.1164.
[352] *Ibid.*, p.1165.

245

Faire les choses en amateur, c'est accepter l'altruisme qui guide l'approche de l'art, son absence de professionnalisme et sa capacité aussi à la négligence… négligence en cela qu'elle assume les approximations, « approximations démontables » (comme l'avait inscrit Duchamp en préambule de sa notice de montage *d'Etant donnés*…).

On bricole, mais on bricole pour ajuster ses positions, comme catapulte des idées.

En procédant ainsi, je poursuis un projet de dresser au fil du temps le portrait d'un de ces « hommes universels ». Une figure de fiction, accessoirement à laquelle bien sûr j'aimerais vaguement ressembler et dont logiquement j'emboîte le pas, qui patiemment se forge en filigrane de ces hypothèses dispersées.

Or la question que je souhaite me poser aujourd'hui prend racine dans une caractéristique physique de ce personnage de fiction qui se construit presque tout seul et sans explication au fil de mes considérations créatives :

Mon amateur (« homme universel » valérien) présente un trou dans la main (gauche ou droite je ne sais pas, mais dans une seule main).

Ce trou, s'il fallait le décrire a minima, mesure entre 3 et 4 cm de diamètre. Il est de contour net et de forme assez parfaitement circulaire, et absolument indolore. Il est sculpture, se laisse voir au travers et il suggère quelques expériences tactiles... comme attraper une balle (pas facile), etc. Cette image imparfaite l'illustre.

Pour bien l'imaginer autrement, on pourrait aussi faire cette expérience d'optique enfantine avec un tube de carton qu'on plaque sur un œil afin de contempler en vis à vis avec l'autre œil sa propre main. On y voit alors en effet un trou parfait dans la main. Voilà à quoi, approximativement, peut ressembler ce trou de l'amateur.

Quelle est la valeur de ce trou ? C'est la première question que je me poserai aujourd'hui.

Second point de méthode, ces considérations sur le corps sensible font suite aux expériences récentes que j'ai menées au Canada au Centre d'art Axenéo7 à Gatineau. Cette proposition est,

pour reprendre la formule de Barthes une « préparation au roman » que je tente d'écrire depuis quelques années tout en préférant toujours pour des raisons diverses en remettre l'ouvrage au lendemain, un roman guidé par des considérations sur l'optique et ses nécessités haptiques.

L'écriture n'est pas chose facile et ma lecture de la nouvelle de Melville, *Bartleby le scribe*, puis de *Bartleby et Cie* d'Enrique Vila-Matas l'été dernier, s'était trouvée là comme la malheureuse caution d'une procrastination (fait de remettre au lendemain), dont la *barbarie* du mot n'avait d'égal que ma cruauté à reléguer dans l'angle mort de la raison ma vraie mise au travail. Chaque jour était le prétexte à autre chose, histoire de cultiver le temps perdu (perdu pour le roman).

Le livre de Vila-Matas se construit comme une série de notes de pied de pages sur tous ces littérateurs qui décidèrent un beau jour de ne plus écrire ou s'y refusèrent avec pugnacité, Salinger, Rimbaud, Duchamp, Kafka et bien d'autres. L'ouvrage prend racine dans la nouvelle de Herman Melville, *Bartleby le scribe*, dont la vie dévouée à l'écriture réduite à son degré zéro parce que copie, se trouve peu à peu destituée de toute action par la plongée dans un autre conditionnel, encore plus radical que celui de Barthes : « *I would prefer not to*... » répond immanquablement Bartleby à toute proposition qui lui est faite. La conversion du refus par la préférence d'une négation (« Je préférerais ne pas… ») fonde de façon inaugurale tout le dilemme de la littérature (et de l'art) arrêtée, qui se refuse d'établir des choix, d'asseoir des positions ou encore d'affirmer son inaction. Ce conditionnel-là, empreint d'un scepticisme profondément aporétique, en cela qu'il exprime à la fois l'embarras et la contradiction, conçoit un nouveau mode d'existence et une topologie littéraire qu'on dirait presque purgatoire. Comment l'existence peut-elle s'accommoder de réticences ? Et comment moi chaque jour puis-je concilier mon hyperactivité de nature au temps perdu ?

Or c'est bien aussi ce temps perdu qui fait l'objet de mes préoccupations, dont la plus merveilleuse des dépenses est illustrée, par la conclusion lapidaire, magistrale et réputée de Proust dans *A la recherche du temps perdu*, à la fin du *Temps retrouvé*. Proust, à l'issue de ses quelques milliers de pages, clos son récit par l'annonce d'un roman, qui pourrait alors s'écrire et

qu'il n'a pas écrit… Certainement parce que dans la fiction le narrateur n'est pas tout à fait l'auteur, mais aussi parce que l'auteur a tué son temps à écrire une autre formule hypothétique de roman, celle qu'on a lu.

Pourquoi engager ainsi ce long préliminaire bartlebien ?

Il se trouve que ce désistement littéraire participe à la construction de mon hypothèse du jour : n'y a-t-il pas dans ces détours de la littérature une possibilité d'aller toucher sans y voir une production documentaire différée qui tente d'incarner le mystère de l'espace sculptural ?

En d'autres termes, l'incarnation par la négative, l'incarnation par le vide, qui s'édifie en « rodant autour d'une impossibilité » comme l'écrit Vila-Matas, constituerait la finalité du programme.

Et la figure de la main trouée serait alors l'impulsion du récit, le corps sensible par excellence, le moyen de coordonner l'optique et l'haptique autour d'un processus documentaire basé sur l'incarnation mystérieuse du vide et l'empreinte de l'espace.

De l'encre

Prenons un premier exemple. En 2001, Douglas Gordon réalise une série de petites actions intitulées *Hand with spot*, documentées à la manière d'une performance des années soixante-dix, à l'aide d'un polaroïd, technique à laquelle il soutire toute son aigreur imparfaite (surexposition du flash, défaut de netteté, chromatisme saturé et dévié et décalage du cadrage). Gordon prend appui sur un passage de *L'Ile au trésor* de Stevenson au cours duquel Billy Bones s'effondre mortellement suite au point noir que lui inscrit sur la main un vieil aveugle (*a blind man* nommé Pew). Ces images numérisées et agrandies (qui font alors 147x122 cm) dressent une série d'autoportraits macabres (et énigmatiques si on oublie leur référence), à la main droite, d'une main gauche crispée par une fictionnelle mort annoncée.

Bien qu'on y accède par la vue, cette série prend appui sur l'efficacité mystérieuse d'un poison appliqué par contact, à l'instar

des doigts noircis d'Umberto Eco dans *Le nom de la rose*, par une encre mortelle qu'on ne saurait mettre à la bouche.

Ici, le trouble de l'image agît par la virtuelle expression d'un stigmate christique (connotation qui n'est pas faite pour déplaire à Gordon) mais qui compose aussi avec les sous-entendus d'un corps encré prêt à imprimer son négatif dans l'espace.

Or c'est bien cette première configuration de l'impression qui fait virer l'énoncé topologique de la profondeur tridimensionnelle du trou vers la planéité épidermique d'un document digitalisé. Digitalisé au premier sens du terme bien évidemment (qui veut dire « de la grosseur d'un doigt »), mais qui par conséquent semble, dans l'infra mince, aussi rétribuer quelques sentiments haptiques à nos impressions digitales (dont l'étymologie vient cette fois de l'anglais digit : « qui opère sur des données discrètes, numériques et non pas continues) où le jet d'encre est une autre façon de toucher le corps sensible.

Ce passage du trou au point, comme on passe de l'insondable profondeur au trouble épidermique que produit la fiction de la tache n'est pas sans rappeler la sensuelle série de photographies réalisée en 1933 par Man Ray et qui, elle aussi, prend à parti l'imaginaire spéculaire de l'impression encrée.

On connaît cette image de Meret Oppenheim accoudée à la presse à graver du peintre Marcoussis, le bras maculée d'encre noire, qui fut publiée dans le n°5 de la revue Minotaure en 1934, intitulée à juste titre « érotique voilée ». Lorsqu'on observe la série de clichés qui précède ce choix « académique » au judicieux jeu de courbes et contrecourbes à la sulfure diffuse, on constate que le cœur du sujet n'est pas tout à fait la puissance érotique (indéniable) des formes de Meret Oppenheim mais celle de son bras maculé, que Marcoussis (affublé de barbe et moustache faunesque) essuie avec délicatesse sur un cliché et que Meret appose à l'horizontal contre un mur sur une autre vue. Et les indices de recadrage au stylo ne font que renforcer cette focalisation. C'est bien la puissance érotique, au même titre que l'étrangeté macabre chez Gordon, qui se trouve portée ici par les suggestions de l'impression

haptique[353]. Le trouble de l'image réside dans l'énoncé d'une spécularité en devenir, au cœur d'une romance en préparation.

L'exigence de la chair (ou le mystère de l'incarnation)

Il est évident que le basculement de l'espace qui s'opère par le bâillement de la surface convoque aussi dans la logique fictionnelle, et celle des Surréalistes en particulier, un attachement pour l'exploration irrationnelle de la chair. J'aimerais introduire un deuxième facteur à mon analyse qui serait alors celui du mystère de l'incarnation.

Dans *Le chien Andalou* de Luis Buñuel et Salvador Dali tourné en 1928, une scène montre la main de l'amant, tantôt amputée et mise en boîte, tantôt en train de peloter énergiquement la poitrine de sa fiancée (pas très d'accord à vrai dire avec cette procédure purement haptique)… Au cours d'une scène charnière et récurrente, l'amant observe dubitatif, incrédule et sans souffrance apparente un trou gros comme le doigt béant dans sa main droite, duquel sortent des fourmis. Bien sûr, on avait quelque indice explicite de la barrière à franchir en liminaire pour rentrer dans le cœur du film, cette scène mythique de l'œil sectionné à la lame de rasoir d'où s'échappe une larme d'humeur. Si l'on doit laisser de côté toute investigation optique raisonnée, ne doit-on pas aussi renouer avec l'appréhension haptique de l'espace onirique afin de préserver l'imaginaire bachelardien de la matière ? On pourra toujours prétendre à quelques correspondances sémantiques

[353] Par haptique, j'entends sa relation au toucher et la faculté que peut avoir la main de comprendre une forme en la parcourant par contact. Je ferai appel aussi à sa dimension deleuzienne, c'est à dire en effet à une perspective qui atteste la priorité du toucher, mais un toucher qui ne se satisfait pas seulement de la main, un toucher qui engage aussi l'œil à l'image du bâton de Descartes : par contact immédiat et direct avec la matière. Ce qui me semble particulièrement captivant chez Deleuze (en plasticien dépourvu de la science du philosophe), est cet agrégat trouble entre l'optique et l'haptique où l'optique engagée sur le terrain de l'haptique doit accepter de se rapprocher au point de se perdre dans l'objet à toucher. C'est bien d'une perspective, de *perspicere*, « regarder à travers », dont il s'agit, une façon de sentir à travers la contemplation d'une image photographique une cause qu'on penserait peu photographiable parce qu'elle s'adresse avant toute chose aux autres sens que celui de la vue.

d'ordre judéo-chrétiennes, mais j'en ferai abstraction car il est dans cette situation une forme d'archaïsme fondateur dans l'exposition de ces signes. Je dirai qu'ils opèrent comme Foucault considère qu'ils agissaient au XVI[e] siècle : en rapport avec le *divination*. Les signes écrit Foucault « n'avaient pas besoin d'être connus pour exister : même s'ils restaient silencieux et si jamais personne ne les apercevait, ils ne perdaient rien de leur consistance. Ce n'était pas la connaissance, mais le langage même des choses qui les instaurait dans leur fonction signifiante[354]. » Nous pourrions dire qu'on n'a pas besoin de connaître la valeur de ces signes que sont le trou et la main pour sentir alors toute l'énigme topologique de ce réel malmené.

Il y a dans ces accents de vérité (accents seulement, car on voit bien que cette main est une fiction délibérée, moulage *approximatif*[355], comme l'est aussi le trou dans la main de Gordon) l'énoncé des deux fondements du sens : la main et sa perspective haptique et le trou et sa prospective optique. Parlons de la prospective optique d'abord. Le trou qu'on franchit sans en toucher les bords laisse échapper le toucher au profit de la vision de l'espace, comme il laisse pénétrer la lumière. Or c'est bien cette capacité à trier la lumière qui fonde avec la *camera obscura* le processus d'édification des images.

Or, si par anachronisme, on contemple ce Saint François d'Assise qui reçut, après une vie animée de bâtisseur d'Eglise (au sens propre du terme, signe encore d'une approche sensible des choses), les stigmates du Christ, façon d'être dans ses pas, on peut imaginer toute la force iconographique de cette image pour un fidèle illettré et presque inculte. Ces trous dans les mains, qu'on voit point, comme on dirait piqûre, touchent bien au dilemme de l'incarnation d'un *mystère* (certes accessoirement celui de l'existence divine) celui de la vision des chairs dont on perçoit aussi l'inconsistance spatiale. On ne saurait exactement saisir le paradoxe de cet espace entre une vision qui dit ce dilemme et un toucher qui laisse échapper la matière. Cette peinture, de Guido di Graziano (datant du XIII[e] siècle), par la cruauté magnifique de sa

[354] Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, p.73.
[355] *Approximatif*, comme l'est *l'homme* de Tristan Tzara…

facture décèle merveilleusement ce trouble de l'*incarnat*, qui donne certes primauté au visible d'une peinture qu'on aperçoit comme lointaine sur les murs de l'église, mais que le peintre qui la fit et la toucha ne désinvestit jamais de ses palpitations balzacienne de la chair[356] ». Et cette chair évidée partiellement fonctionnerait comme l'entend Merleau-Ponty comme « l'initiation et l'ouverture à un monde tactile », comme une « chose générale, à mi-chemin de l'individu spatio-temporel et de l'idée », comme un « élément de l'être »[357].

L'incrédulité de saint Thomas ou le doute perceptif

Si l'image de Buñuel nous permet d'oublier la valeur passionnelle du Christ, elle permet de tirer profit du mystère spatial que ces mains percées qui traversent l'histoire portée par le mythe chrétien peuvent incarner : un trouble des sens qui jouerait presque par contradiction salutaire avec nos valeurs entendues.

Descartes écrivait, « c'est l'âme qui voit et non pas l'œil »[358], mettant au défi les incohérences de quelques impressions visuelles inaccoutumées qu'il illustre par transposition autour d'une expérience purement haptique qu'est celle de la bille entre deux doigts croisés. En croisant les doigts on contredit notre « sens commun » au point de produire une « cause extraordinaire » qui laisse entendre à notre cerveau deux objets alors qu'il n'en est qu'un…

Si nous poursuivons le fil de cette idée, le trou en guise d'espace est un corollaire d'un réel problématique car on capte en un instant grâce à la sensation tactile sur l'ensemble de la

[356] « Ce sein, voyez ? Ah ! qui ne voudrait l'adorer à genoux ? Les chairs palpitent. Elle va se lever, attendez. » S'exclame Frenhofer à l'adresse de son tableau dont on ne voit qu'un pied… « mais un pied délicieux, un pied vivant ! » écrit Balzac dans le *Chef d'œuvre inconnu*, Gallimard, folio, Paris, 1941, pp.65 et 66. « Exigence de la chair », incarnat et trouble balzacien, en ligne de mire de la *Peinture incarnée* de Georges Didi-Huberman, éditions de Minuit, Paris, 1985.
[357] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, pp.174 et p.182.
[358] René Descartes, *Discours de la méthode*, « La dioptirque, discours sixième », Flammarion, Paris, p.152.

périphérie du doigt l'impression d'un espace épluché car évidé. Alors, toucher cette topologie malmenée c'est vérifier l'incroyable aporie sculpturale des êtres et des choses. Or là où Descartes reléguait scientifiquement ces contradictions aux anomalies cérébrales des frénétiques (personnes atteintes de lésion cérébrales) ou des songeurs, l'art fait virer les incompatibilités.

Quand Le Caravage peint *l'Incrédulité de saint Thomas*, dont le sujet est bien la preuve par la vue et le toucher, dont le motif est certes d'ordre religieux (la preuve de la résurrection du Christ, rien que ça !), je n'ai pas le sentiment qu'il dépeigne la passion, la souffrance physique que provoque un tel état de matière (cette passion d'ailleurs, c'est du passé !), mais l'émoi et l'étonnement face à cette preuve.

Toute l'intensité de l'œuvre du Caravage réside dans la sublime expression du doigt qui s'introduit dans la chair (avec un soupçon d'abject il est vrai si on laisse subsister quelque cartésianisme) pour palper cette béance. C'est bien en allant toucher pour cerner le réel exprimé par l'empreinte du vide c… s'opère ici la véritable déposition du sensible. Le sensible (épaté… épatant !) prolonge la vérification par la vision à laquelle on n… saurait tout à fait faire confiance. Le trou interloque nos sens comme il coupe l'espace par l'expérience du corps.

À deux doigts de Jean Dupuy / humeurs mêlées

Soit, la transition est un peu sèche. En 1972, Jean Dupuy réalise une petite pièce espiègle, qui néanmoins reconduit les considérations haptiques de l'expérience de l'art - aux côtés de l'optique et de l'olfactif - comme composante motrice de l'expérience d'un corps sensible. On l'aura compris, si le trou et la main n'y sont pas concomitants, le trou et la main cohabitent pour cultiver l'inaccoutumé. Dupuy décrit lui-même sa machine « optique » comme suit :

« Le regardeur est invité à introduire son index dans le trou et à regarder dans les lentilles. Dans celle de droite, il voit son index grossi, et dans celle de gauche, une diapositive du Saint Jean-Baptiste de Léonard de Vinci. En regardant avec les yeux, le regardeur voit son propre index se superposer à celui de Saint Jean-

Baptiste. Une ampoule à gaz éclaire par en-dessous simultanément la diapositive et le « propre index », qui vu en transparence et à cette distance, apparaît toujours sale. »[359]

Ce qui m'intéresse aujourd'hui dans l'œuvre de Dupuy (et je fais suite à quelques points de vue sur cet artiste que j'ai soumis l'an dernier au cours d'un précédent colloque à Nantes), ce n'est pas cette perspective technologique qui prend à partie le bricolage comme processus actif, mais cette profonde amitié avec le sensible que Dupuy cultive depuis longue date et qui convoque en apparence l'optique pour toucher par des trous détournés à l'haptique. Le doigt tendu, « propre index » ou de Léonard, concilie voir et toucher. Montrer et vérifier. L'entreprise de Dupuy est profondément léonardienne, en cela qu'il agit véritablement en « homme universel » attentif à ces insignifiances *infra minces* et essentielles de la matière, porté par l'exigence constante de questionner les dimensions de l'espace, avec une facétie qu'on pouvait déjà déceler dans les émois de Saint Thomas du Caravage.

À propos de Dupuy, pour mémoire et pour ne pas oublier que ces considérations d'un corps sensible dépassent la seule question de la main, il avait par ailleurs, avec l'aide d'un ingénieur et d'un ami bricoleur, construit en 1968 une boîte à l'intérieur de laquelle il avait déposé du pigment rouge très volatile, du Lithol Rubin, sur une membrane reliée à un amplificateur, lui-même raccordé à un stéthoscope. Les battements de cœur du spectateur permettaient de produire la vibration nécessaire à la dispersion rythmée du pigment dans les airs. Poussière, transparence, technologie et souffle de vie, étaient inauguralement les motifs de cette merveilleuse expérience de la sensation.

Grâce à cette œuvre qu'il intitula d'abord *Heart beats dust*, puis *Cône pyramide*, Dupuy avait remporté un franc succès et par la même occasion le concours lancé par l'E.A.T. (Experiments in Art and Technology) créé par Billy Klüver et Robert Rauschenberg. À partir de cette date et jusqu'en 1973, grâce au soutien financier inconditionnel de la galeriste Ileana Sonnabend,

[359] Jean Dupuy, dans *Jean Dupuy. À la bonne heure*, Sémiose, Paris, 2008, p.163.

Jean Dupuy s'était alors engagé dans une pratique technologique de l'art destiné à expérimenter cet *infra mince* de la vie courante.

Parmi ces diverses expériences, je terminerai mes propos à l'appui d'une autre pièce oh combien attentive aux élégances des salissures haptiques et des déviations optiques. En 1974, Dupuy réalise *Table à imprimer*. Un périscope est caché sous une table, placée face à un miroir. Le spectateur regarde à travers la lentille du périscope, qui sort d'une feuille de papier blanc reposant sur la table. Il voit alors le sommet de son crâne grossi. Les taches dorées qui apparaissent sur le papier sont dues au contact répété de la peau des spectateurs (au niveau du front et du nez) avec la feuille (il faut environ 5000 passages pour une impression).

Oui bien sûr, *Etant Donnés* était déjà l'une de ces tables insidieuses à imprimer les velléités à toucher le modèle… À se plaquer le nez sur la porte pour mater le nu, Duchamp tirait déjà le portrait de tous ses voyeurs… et on pourra alors entendre qu'il est quelques affinités entre Duchamp et Dupuy (je n'ai pas le temps de développer mais elles sont nombreuses).

Là, pire encore (ou mieux, c'est réversible !) et pour conclure, ce qu'on lorgne n'est même pas le trou de l'origine du monde, mais un versant sous cet angle inaccoutumé de soi, mon banal que je ne préférerais pas voir… « *I would prefer not to…* » (Voir mes pellicules capillaires ou ma calvitie précoce !). Ni dieu, ni éros. L'optique devenue sans intérêt, le trou tire le portrait par déviation et par impression (donc par négatif), quasi par indifférence, de chairs incarnées par quelques extraits d'humeurs mêlées. Oui ce trou-là, comme l'écrivait Henry Moore, « du point de vue de la forme (…) peut avoir autant de signification qu'une masse solide ». Et ce qui le détoure n'est rien d'autres, par condensation comme un trou noir concentre la matière, que le document d'un corps sensible abandonné dans la béance du temps.

Le temps, justement, m'étant compté, je remise alors à plus tard d'autres perspectives plus technologiques que j'ambitionnais initialement de traiter sur les puces rfid, ces micros puces qu'on peut s'incruster dans la main - dernier retour de manivelle - et qui aspirent les données comme une nouvelle figure d'un mnémosyne terrifiant…

Extrapolation lapidaire vers le roman :

« À plusieurs reprises, *mon amateur* m'avait vanté, non sans quelque ridicule, les vertus du trou, soulignant chaque nuance de son étymologie et la polysémie du terme acquise au fil du temps, passant des allusions les plus anales aux extensions scientifiques les plus dures. *Mon amateur* plongeait ainsi dans des récits de voyage, qui géographiquement n'avaient jamais dépassé les limites de sa verrière, mais qui lui avaient permis de se satisfaire de toutes les nuances terminologiques et pratiques qui conduisaient à l'élaboration de ces cavités : fraisage, bossage, étamage, … *Mon amateur* disait souvent qu'à côté de l'histoire du poids que voulait écrire Richard Serra, devait être dessinée avec une égale importance une histoire du trou par qui voulait livrer bataille. Il lui était parfois difficile de visualiser l'ampleur d'une telle entreprise. Il lui était venu à l'esprit d'engager ce travail en rédigeant des listes, avec ce même souci de méthode didactique propre aux minimalistes : trou de mémoire, trou noir et autre trou du cul, trou de Descartes, de Moore, de Giacometti, de Burden, de Matta-Clark ou de Bismuth, constituaient l'étalonnage de ses considérations. Mais l'aspect conceptuel de cette supposition ne produisait jamais de satisfaction équivalente au temps de patience mentale et physique qu'engageaient le fraisage et le ponçage de ses œufs pour obtenir des trous à la taille exacte et à la circularité parfaite. Jamais la richesse des perspectives sémantiques n'avait égalé cette acuité sensible dévolue à l'édification du vide, à l'image de la nature.» [360]

[360] Pierre Baumann, Extrait de *L'indolence de l'obscurité*, Appendices, Nîmes, 2008, planche 19.

Étude du sensible chez le spectateur dans la réception des dispositifs-écrans

Serge Verny

En s'interrogeant sur ses rapports à l'image, dans le champ du cinéma, à travers des dispositifs variés, le spectateur est envisagé comme sujet corporel, lieu de toutes les captations. Que devient le corps selon les différents contextes ? Les écrans plans, cylindriques, sphériques, redéfinissent la position, l'orientation du spectateur, entre déambulation et immobilité.

Par ailleurs la projection, spectacle collectif, reste une expérience unique pour chacun. Des premiers panoramas jusqu'aux écrans larges, hémisphériques et jusqu'aux procédés de relief, la quête du cinéma intégral passe par l'immersion du spectateur dans l'image et l'évolution technologique renouvelle les notions de synesthésie. Ces différents dispositifs privilégient d'une part la dimension spectaculaire et ludique par rapport à l'univers diégétique, et d'autre part explorent, au-delà des formes stéréotypées des attractions, des expériences ciné plastiques, physiquement ressenties, de l'espace et du temps. Le lien entre sujet corporel et sujet spectatoriel peut être examiné par le biais de l'empathie kinesthésique, la nature motrice de l'imagination et la structure psychomotrice du film. Ces mises en situation du spectateur dans l'image favorisent la « vection, sensation illusoire de déplacement de soi » selon le terme de Daniel Mestre et sont à relier dans le champ de la réalité virtuelle avec la notion d'immersion sensorielle.

Au cinéma, le corps du spectateur est souvent décrit en état de sous motricité d'une part, et de sur-perception, d'autre part, ce qui permet la conversion du spectateur en sujet spectatoriel, double imaginaire du sujet, absorbé dans l'univers diégétique du film.

2_6
Le geste entre apparence et émergence, dir. Michel Guérin, « Un geste de plancton, contre les apparences du geste. », Aix-en-Provence, éd. PUP, décembre 2014, pp. 107-135.



anamorphose. Puisqu'en opérant cette transformation, l'homme se tend un miroir grâce auquel seulement il peut voir ce que d'ordinaire il ne parvient à distinguer clairement en lui. L'animal est ainsi l'image anamorphosique de l'homme, à partir de laquelle seulement l'homme arrache le secret à l'étrangeté de sa nature et se saisit comme ce hors de soi, surpris en face de soi, dans sa spontanéité gestuelle. « Le secret de ces êtres n'est-il pas notre secret ? » se demande Portmann à la dernière page de *La forme animale*?

Contre les apparences du geste, un geste de plancton

Pierre Baumann
Université Michel de Montaigne, Bordeaux III

La blancheur de la baleine par-dessus tout m'épouvantait[1].
Herman Melville, *Moby Dick*

Principe d'incertitude

En 1831, Charles Darwin, âgé de vingt-deux ans, embarque comme naturaliste sur le *Beagle* pour un périple incertain de cinq ans autour du monde, sans savoir exactement ce qu'il trouvera. Lorsque le biologiste et philosophe Ernst Haeckel prend aussi le large en 1872 à bord du navire *Challenger*, il ne sait pas non plus ce que va lui révéler cette aventure. Tous deux découvrent les merveilles (fonctionnelles et esthétiques) des formes naturelles – animales, végétales et anthropologiques. Si l'on connaît l'importance de Darwin pour la *théorie des espèces* et l'attention qu'il accorda au corail et à une petite algue, dénommée *Amphiroa orbignyana*[2], qu'il trouva en 1834 sur une plage en Argentine, les travaux d'Haeckel le sont presque autant pour avoir introduit en 1866 le terme d'écologie (œcologie). Ses travaux sur les radiolaires, publiés dès 1862 (*Kunstformen aus dem Meer / Formes artistiques de l'océan*) recèlent des planches analytiques d'une incroyable justesse scientifique et d'une qualité esthétique qui rivalisent de précision avec nos imageries scientifiques contemporaines, que seules viennent égaler les Méduses aquarellées de François Péron et Charles Alexandre Lesueur (1800, expédition Baudin).

Avec les outils d'aujourd'hui l'expédition *Tara* (bateau construit par Jean-Louis Étienne pour transarctica), levée par Erik Karsenti, avec en particulier Christian Sardet – spécialiste du plancton –, et portée par Agnès B et Romain Troublé, semble reconduire ce même esprit d'aventure[3], d'échantillonnage, d'observation, d'invention et de créativité.

1 Herman Melville, *Moby Dick*, Paris, Garnier-Flammarion, 1989, p. 221 (trad. Henriette Guex-Rolle).
2 Cf. Horst Bredekamp, *Les Coraux de Darwin*, Les presses du réel, Paris, 2008, p. 9 *sq*. Nous reparlerons de cette algue.
3 Deux ouvrages restituent d'une part le projet scientifique et humain de Tara océans et d'autre part le travail d'orfèvre d'imagerie sur le plancton de Christian Sardet : Erik Karsenti et Dino Di Meo, *Tara océans, chronique d'une expédition scientifique*, Paris, Actes Sud, 2012 et Christian Sardet, *Plancton, aux origines du vivant*, Paris, Éd. Ulmer, 2013. Références auxquelles il faut adjoindre le site *chronique du plancton*, initié également par Christian Sardet (http://www.planktonchronicles.org/fr/projet).

L'exploration de la nature et en particulier de ces micro-organismes errants, unicellulaires et microscopiques (radiolaires et autres protozoaires) qui composent le plancton, comme celui des coraux, ne va pas sans l'aventure incertaine qui emporte avec elle des hommes sur des mers agitées et macroscopiques. Il est d'autres expéditions épiques, comme celle de l'*Endurance*, menée par le Britannique Ernest Shackleton (entre 1914 et 1917) pour atteindre le pôle Sud, qui se conclurent par un échec. Cette odyssée raconte comment, pendant plus de vingt-deux mois, les hommes de Shackleton survécurent à des températures extrêmes et sortirent tous vivants de cette expédition stratégique et scientifique hors du commun destinée à gagner le pôle Sud. Pendant plusieurs mois, l'*Endurance* dériva emprisonnée par les glaces près de la côte de Luitpold en antarctique pour finalement terminer broyée et engloutie. Le récit fantastique qu'en fit Shackleton lui-même[4] décrit en détail la force mentale et la résistance physique de ces hommes qui leur permirent de regagner sur des embarcations de fortune l'île de l'Éléphant. Laissant ses hommes sur l'île, Shackleton s'engage avec trois équipiers à bord d'un canot de sept mètres, le *James Caird*, parcourt 1 500 km sur des mers démontées, poursuit à pied et traverse les chaînes de montagne de la Georgie du Sud, avant de rejoindre la station baleinière de Stromness le 21 mai 1916. Après quatre tentatives infructueuses, le 30 août 1916, Shackleton parviendra à sauver tous ses hommes restés sur l'île de l'Éléphant.

Ces récits épiques rappellent combien science et aventure sont indissociables, combien les échelles entre des objets d'étude infimes et la démesure des événements climatiques convoquent des gestes de mesure totalement antinomiques. La survie passe par l'instinct, la dérive, la persévérance et l'acceptation du *principe d'incertitude*[5]. Le projet décrit ci-après est imprégné de ces récits de voyages, guidé par le triple regard curieux de l'aventurier, du scientifique et de l'artiste, tous motivés par la découverte de l'inconnu. Nous avons construit une chronique soucieuse de sa vérité scientifique, pour le moins fictionnelle aussi, concise et livrée épisodiquement entre février 2013 et janvier 2014 à une liste de destinataires.

4 Ernest Shackleton, *L'Odyssée de l'Endurance*, Paris, Phébus, 1988.

5 Bien entendu, il faut entendre par là que toute entreprise d'exploration se soumet à l'indétermination naturelle de durée et de mouvement. Si, de nos jours, les missions scientifiques bénéficient d'un cadrage et de moyens techniques qui minimisent les risques, elles ne se départissent jamais de l'intuition, de l'esprit d'invention et de découverte fortuite. *Le principe d'incertitude*, scientifiquement parlant, renvoie à l'énoncé du prix Nobel Werner Heisenberg qui, en 1927, nomme ainsi une règle de la physique quantique qui stipule qu'on ne peut pas connaître en même temps la vitesse et la position d'une particule. On préférera ensuite la formulation de *théorème d'indétermination* pour désigner la part d'imprécision inéluctable de certains calculs scientifiques.

Contre

Si la forme que revêt cette chronique nécessite quelques explications préliminaires (nous y viendrons), notre hypothèse de travail se résume en peu de mots. Elle tient en une position, *contre*, et la confrontation de cette position avec les termes du présent ouvrage conduit par Michel Guérin : le *geste*, entre émergence et *apparence*. Il s'agira, autrement dit, d'investir un champ esthétique de création (artistique et scientifique) qui, d'abord, s'oppose à toute idée d'émergence et d'apparence d'un geste quelconque. Entendons par *geste* qu'il expose une manière d'être. Il faudrait se situer là où, semble-t-il, on ne voit pas grand chose qui bouge, là où, paraît-il, rien ne se fait. Du côté de l'art, il n'y aurait plus de création, plus de *faire*, ni tangible, ni visible. Du côté de la nature, il n'y aurait plus grand-chose qui vive, plus rien qui bouge en apparence.

Si faire un geste d'art consiste à produire une forme (un objet, une image, une structure ou un concept), aller contre, ce serait au choix : un, ne plus produire (ne rien faire ou opérer par stratégie détournée), deux, ne plus avoir de forme, quelle qu'elle soit. Dans ces cas présents, on saisit vite combien l'ascèse d'une telle hypothèse conduit à une aporie battue en brèche par les avant-gardes et par tous les expérimentateurs du vide, du désœuvrement, du monochrome, de la délégation, de la procrastination, du renoncement ou encore du nihilisme[6]. À ne rien faire, on cultive toujours un peu d'art *par indifférence*. Cette indifférence ducham-pienne ne souligne pas seulement quelque idéologie nihiliste rapidement balayée par la sensibilité. Elle renvoie à l'apparence d'une absence de différence que seule une reconfiguration des systèmes de perception permet désormais de requalifier. L'apparence du geste émerge (sort des flots, dépasse de sa surface) à condition de mettre en œuvre des outils de perception à la bonne échelle de mesure. En ce sens aller *contre*, c'est bien entendu aussi, plus qu'une opposition, aller au plus près, partir du principe qu'on augmente notre sensibilité, qu'on multiplie les dimensions[7] à considérer les insignifiances de l'art. Il faut regarder à la loupe.

Du côté de la création biologique, Adolf Portmann fait également remarquer combien cette connaissance du monde animal est aussi conditionnée, dans certains cas, par

6 Les exemples viendront nombreux à l'esprit du lecteur : les *White Paintings* de Robert Rauschenberg, les vides d'Yves Klein, d'Art & Language, de Robert Barry ou encore de Robert Irwin, les artistes sans œuvres étudiés par Jean-Yves Jouannais et Enrique Villa Matas, etc.

7 Ce que nous décrivons ici tient en un mot duchampien : *inframince* qui, dois-je admettre, accompagne depuis plusieurs années nos investigations. Cf. P. Baumann, *Brancusi et Duchamp les hommes-plans, sur les Colonnes sans fin et l'inframince*, Aix-en-Provence, PUP, 2008. « La différence (dimensionnelle) entre 2 objets faits en série [sortis du même moule] est un infra mince quand le maximum (?) de précision est obtenu. », in Marcel Duchamp, *Notes*, Paris, Flammarion, 1999 (1re éd. 1980), p. 24.

une observation rapprochée qui supplante l'observation directe (à l'œil nu). « Dans les eaux bleues de la mer infinie flottent à perte de vue les formations radiolaires, écrit-il en effet en ouverture de *La forme animale*. Aucun œil humain ne pourrait contempler leur beauté sans la découverte du microscope[8]. » Il prend alors appui sur les études et les dessins réalisés presque cent ans auparavant par Ernst Haeckel à l'aide d'un appareil technique aux apparences assez rudimentaires, un microscope à lentille immergée dans l'eau, du célèbre fabricant de microscopes Giovanni Battista Amici, et qui s'avérait pour l'époque redoutablement efficace.

Il s'agit par conséquent d'aller au-devant des apparences où, souvent, l'appareil technique prend le relais et filtre les processus d'étude. Mais on ne saurait réduire le rapprochement dimensionnel (entre art et science) à une exclusive question d'observation structurelle des *formes externes*[9]. Portmann différencie *forme externe* et *forme interne*. Il explique que « la recherche scientifique s'est frayée un chemin de l'extérieur vers l'intérieur, du visible et du palpable vers l'invisible et le secret. [...] Mais en nous plongeant dans ces recherches, nous en arrivons à perdre de vue les manifestations les plus spectaculaires des êtres vivants qui nous entourent[10] ». Ne confondons pas l'usage du microscope destiné à voir les formes externes de micro-organismes invisibles à l'œil nu et celui destiné à voir des cellules internes d'un corps macroscopique (une vache, un singe, etc.). Néanmoins l'observation au microscope du plancton conduit à observer des organismes unicellulaires (radiolaires, diatomées, protistes, salves ou larves d'oursin, etc.) souvent parfaitement transparents. Leur observation a de merveilleux qu'elle donne à voir à la fois leur forme externe et leur forme interne, et que leur apparence s'organise par la spectaculaire combinaison des deux.

Cette observation d'une forme externe combinée va de pair avec l'étude de ses gestes. C'est en cela qu'on ne saurait s'en tenir à la seule observation de ces formes externes, combien même elle donne à voir un univers absolument fantastique. Le naturalisme convoque l'éthologie. Il faut convenir que l'étude du comportement d'organismes planctoniques paraît faire appel au degré zéro de l'éthologie si on observe ce monde à l'œil nu, car en apparence ne sont décelables ni comportement, ni geste, seulement à la limite quelques gesticulations désordonnées de matière.

Nous tenterons de voir comment les objets de la science produisent des modèles pour la connaissance de l'art. Ces modèles sont certes des motifs d'observation, ils sont

8 Adolf Portmann, *La Forme animale*, Payot, Paris, 1961, p. 9. À la différence de Haeckel ou Darwin, nous noterons que Portmann travaille principalement d'après des modèles observés dans les muséums ou dans les ouvrages de ses prédécesseurs. Une nouvelle édition est enfin disponible depuis octobre 2013, Paris, Éd. La bibliothèque, coll. « L'Ombre animale ».

9 Adolf Portmann, *op. cit.*, p. 15.

10 *Loc. cit.*

aussi d'ordre méthodologique. Comment la biologie incite-t-elle à penser un geste de création ? Quelles fictions, quelles histoires de découvertes, quels gestes l'observation de la nature convoque-t-elle ? Nous conviendrons qu'il s'agit d'un récit désinvolte, que l'œil n'est pas celui d'un scientifique, que la science, comme langage étranger pour nous, décuple l'énigmatique portée du sens au profit de l'imagination.

La mesure de la métaphore

Le travail actuel qu'Évariste Richer produit depuis le milieu des années 1990, poursuit et compose adroitement avec cette poétique de la culture scientifique. Échafaudées à la croisée des *naturalia* et des *artificialia*, les œuvres de Richer soulignent l'étrangeté des outils de mesure (des sondes d'avalanche, le mètre étalon, la *Terrella* de Birkeland, ou encore des grêlimètres), des inventaires et des archives (des errata du journal *Le Monde*, la liste des satellites artificiels mis sur orbite entre 1957 et 2003, l'atlas *Eclipticalis, Borealis, Australis* d'Antonín Becvár, etc.). Elles cultivent la sérendipité, mise au service d'une meilleure connaissance des étrangetés de notre monde naturel (sel cristallisé, fulgurite, tranche de palmier fossilisé et autre météorite[11]). Le travail d'Évariste Richer a ceci de remarquable qu'il expose en toute simplicité, dans la lignée des *readymades* préparés, ces objets de la science à la fois technique et naturelle tout en décomposant poétiquement ce qui forge la mesure du monde micro et macrocosmique.

En ce sens le travail de Richer rejoint l'ouvrage de nos naturalistes, il convoque trois termes : la collecte de l'objet, la mesure et la documentation (inventaire/classement).

Se poster contre l'émergence et l'apparence du geste, composer avec cette poétique scientifique, retenir les vecteurs de ses modes opératoires – l'objet, sa mesure et son classement –, poser comme motif d'étude, par extension du domaine de l'art aux apparences inopérantes, la nature infime de nos océans (le plancton), voilà l'enjeu. L'entreprise de réduction du geste tiendrait dans cette contraction métaphorique : Peut-on penser un geste de plancton ? Quels sont les effets de ce modèle ? Où nous conduit la métaphore ? Cela voudrait dire qu'il faudrait d'abord penser un geste artistique réduit, unicellulaire, microscopique, à micro-conduction en se plaçant au « degré zéro » de l'éthologie, comme on dirait être au « degré zéro de l'écriture » (artistique). Si la référence ici présente à Roland Barthes suggère l'existence d'une écologie de l'écriture artistique qui, en se neutralisant, trouve son équilibre, nous avons constaté que du côté de l'art les exemples sont nombreux, auxquels il faut

11 Je renvoie au très bon catalogue *Évariste Richer Slowo Nowe*, Noisy-le-Sec/Paris, éd. La Galerie, Centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec, Frac Lorraine, Galerie Schleiger+Lage, Éditions B42, 2009 ainsi qu'à l'exposition Évariste Richer, *Le grand élastique*, du Palais de Tokyo (27/02/2013 au 20/05/2013).

ajouter *4'33" de silence* de John Cage[12]. Il se trouverait en effet dans cette entreprise de réduction du geste artistique, dans cette *indifférence* et ce *principe d'incertitude* mentionnés plus haut, une gestualité entropique basée sur l'*apparition*[13] de la mise sous silence (ou du « monde du silence[14] ») grâce à la valorisation de l'incertitude, de la dérive et de l'errance.

Amphiroa orbignyana

Le plancton (du grec ancien πλανκτός / *planktós*, errant, instable) est la multitude d'organismes animaux ou végétaux qui dérivent au gré des courants. Si l'étude plus précise du plancton promet quelques bénéfices à l'usage de la métaphore par analogie entre geste créatif et « geste » planctonique, il nous faut aussi abandonner la métaphore au profit de croisements entre les gestes évidents du scientifique avec ceux de l'artiste (sculpter au microscope, collecter des matériaux au filet à plancton, classer des sculptures…).

Nous défendrons l'idée générale que le geste de connaissance, s'il est un geste d'acquisition du savoir, est aussi un geste d'expérience et d'habilité, organisé autour d'une opération fondamentale qu'est celle du *placement* et du *positionnement*. La thèse serait celle-ci: un geste de plancton, prioritairement est un geste de *placement*. La suite des opérations qui conduisent à celui-ci cultive une attention, construit l'édifice de la connaissance et fait que tout objet (de la science ou de l'art) ne vit que parce qu'il est choisi. La chaîne de gestes passerait alors par un complexe établi comme suit: voir/cadrer = choisir = prendre/placer (où voir et prendre sont deux équivalents de processus perceptifs différents, l'un optique, l'autre haptique).

Dans *Les Coraux de Darwin*, Horst Bredekamp montre formidablement comment la petite algue (pensée comme un brin de corail par Darwin, car un temps classée avec les coraux du fait que, comme eux, elle se pétrifie par sécrétion de calcaire), choisie par Charles Darwin, ne devient le modèle d'une structure de pensée qu'à la suite d'une série d'extractions, qui cheminent entre formation naturelle et œuvre d'art:

> Dès lors que les choses de la nature sont saisies par l'homme, elles entrent en mouvement et franchissent la zone frontière entre formation naturelle et œuvre d'art. Dans le cas de *l'Amphiroa orbignyana*, il y a une intervention en cela que Darwin a vu, choisi,

12 Si les spéculations vont bon train sur les raisons de la durée du morceau (4'33"), l'une d'elles nous renvoie à un autre degré zéro, celui du zéro absolu (-273°C), température la plus basse qui correspondrait à l'immobilité absolu des molécules et par conséquent à l'absence totale de son. 4 minutes 33 secondes égale 273 secondes. L'absence de son est indissociable d'une absence de mouvement des particules.

13 Le mot est encore un emprunt duchampien.

14 *Le Monde du silence*, film documentaire de Jacques-Yves Cousteau et Louis Malle (alors âgé de 21 ans!) coréalisé entre 1954 et 1955. On ne pouvait pas ne pas le nommer!

> rompu et remporté cet organisme pour le faire convoyer à Londres, d'où il parcourut les différentes étapes de sa conservation. Avec les actes successifs de collection, d'incorporation, de codification et de protection s'est formée une aura propre qui, à chaque étape de son traitement, pénètre de plus en plus la sphère qu'occupent les œuvres d'art. Darwin nous montrera qu'ici il n'y a pas de hasard. Il offre l'occasion paradigmatique de déterminer le surplus de psychologie des formes qui se greffe aux choses dès qu'on les arrache à leur contexte[15].

Si l'originalité de l'analyse développée ensuite par Bredekamp tient au fait qu'il affecte aux gestes de Darwin un esprit d'iconologue basé sur le principe d'extraction, de décontextualisation et de recontextualisation – un esprit plasticien[16] toujours aussi opérationnel dirons-nous –, elle réside aussi dans un principe d'analyse formelle des choses marginales et involontaires qui s'échappent des différents diagrammes réalisés par Darwin sur le modèle du corail. Bredekamp analyse avec l'œil d'un criminologue[17] chaque trait, chaque interruption, chaque reprise, chaque rayon, chaque épaississement, chaque extension des dessins et cherche à y déceler les plus infimes résonances sur la modélisation de sa théorie de l'évolution, « définissant ainsi le medium du dessin comme une membrane de la pensée. L'image, écrit-il encore, n'est pas le dérivé ou l'illustration, mais le support actif du processus intellectuel. "I think": ainsi écrit le penseur et ainsi parle l'esquisse[18] ». Le mode de déploiement du motif du corail fait de l'évolution non plus un système croissant et hiérarchisé sur le modèle de l'arbre, mais véritablement « foisonnant dans toutes les directions comme un relevé cartographique[19] ». L'attention esthétique de Darwin doit-elle par conséquent être pensée comme le renversement de la métaphore? L'œil de l'artiste présent en Darwin aurait à voir avec la compréhension d'une structure évolutive naturelle qui passe par la projection d'un motif microscopique (ou presque) de croissance – ce corail qui fait œuvre – et particulière, pour être projetée sur un modèle macroscopique d'évolution des espèces généralisée? Éthologie à la racine.

15 Horst Bredekamp, *op. cit.*, p. 12-13.

16 C'est aussi l'état d'esprit du curieux, de l'amateur et des cabinets de curiosité qu'il élabore avec soin.

17 L'expression est de Bredekamp, *op. cit.*, p. 13.

18 Horst Bredekamp, *op. cit.*, p. 40. Le « I think » figure en haut du *Troisième diagramme de l'évolution* tiré du Notebook B, diagramme le plus connu de Darwin. Cf. Charles Darwin, *Le Corail de la vie, Carnet B (1837-1838)*, Paris, Éd. Rivages, p. 64. La qualité des ouvrages de Darwin vient notamment du fait qu'à la grande différence d'un Léonard qui s'était résigné à ne rien classer de ses notes, Darwin organise ses notes en carnets, en fonction de leurs domaines d'étude. Le Carnet B regroupe les notes relatives à « la transmutation des espèces », alors que le carnet A est intitulé « géologie ».

19 Horst Bredkamp, *op. cit.*, p. 44.

Voici donc où nous en sommes. Au complexe proposé plus haut: voir/cadrer = choisir = prendre/placer il faudrait ajouter un vecteur transversal: penser (« I think ») – bien évidemment compatible aux sciences comme aux arts.

Errer (*planktós*)
voir/cadrer = choisir = prendre/placer
« I think »

Le Livre et l'Hypothèse

Ce qui suit est à l'origine de ce qui précède, ainsi que son extension. Il faut donc préciser enfin comment s'est construite cette chronique. Elle reste par définition parcellaire et lapidaire, construite autour d'un mode opératoire guidé par l'expérience artistique comme on procéderait à des expériences scientifiques. Ces productions résultent d'une série d'observations et de rencontres humaines[20] dans le seul but de savoir où nous mène l'hypothèse saugrenue d'un geste de plancton (pourquoi pas un geste de ver de terre[21]!). Elles doivent donc être lues comme telles, étranges, fictionnelles, errantes et souvent imparfaitement verbalisées.

Cette chronique a un titre, *Le Livre et l'Hypothèse*, chaque chapitre de cette chronique comporte un numéro, une date et un sous-titre. Chaque chapitre (ou Livre) dresse une hypothèse d'expérience et restitue le fruit de ces investigations, forcément elliptiques, supportées par un concept, un protocole plastique, une composante structurelle, un modèle scientifique ou un appareil technique. Chaque chapitre tente de placer quelques éléments de réponses aux problèmes que nous avons énoncés ci-dessus (connaissance scientifique, valeur de la métaphore, typologie fondamentale de l'origine du geste, valeur de l'errance, dérive, etc.).

La forme même de cette chronique, ainsi que son mode de diffusion, participent à ces investigations sur le geste. Chaque chapitre est construit à partir d'images et de textes répartis sur plusieurs pages et reliés numériquement en un fichier pdf. Chacun de ces fichiers pdf est envoyé épisodiquement au moment de leur production par courrier électronique à une liste de diffusion choisie, mais ouverte, par l'intermédiaire d'un lien Internet. Il suffit en somme de cliquer sur le lien pour télécharger et

20 Yolanda Del Amo (spécialiste du phytoplancton) et Valérie David (spécialiste du zooplancton), toutes deux rattachées au CNRS d'Arcachon ont eu la gentillesse de m'accueillir et de répondre à ma curiosité. Christophe Ranger d'Explora Nova a également facilité mes investigations et contribué à me mettre entre les mains quelques objets précieux tels que *L'Odyssée de l'Endurance* et un microscope inversé, avant que nous n'allions plus loin dans ces explorations de l'imagerie microscopique actuelle.

21 J'ai hésité. (En 1881, Charles Darwin publie un ouvrage fondamental et précurseur, qui s'intitule: *Rôle des vers de terre dans la formation de la terre végétale*.)

voir, le clic étant une extension minimale du domaine de la préhension et de l'acquisition. L'essaimage de ces fichiers diffusés sous *licence art libre*[22] confirme la destinée incertaine et contingente des dispositifs de réception et de lecture, conditionnés par le choix du receveur d'ouvrir ou non le fichier sur un écran à qualité et dimensions variables, toute liberté d'exploitation lui étant cédée sous conditions.

Une édition papier à tirage illimité vient compléter ce mode de diffusion. Elle contient l'intégralité des textes et des images, dont il est fait ici la synthèse. L'ensemble des fichiers est également consultable sur le site pierrebaumann.com à la section LLH, ou en flashant les QRcodes qui figurent aux côtés de chaque image. Chaque fragment ne reproduit qu'une seule image, parmi parfois une vingtaine, et quelques éléments de citation. Ils sont associés à une courte synthèse qui ne figure pas dans les *LLH*.

Cette image du Livre 1, parmi d'autres qui décrivent des paysages calcinés, donne à voir une forêt de jeunes chênes. Précisément à la verticale de ce paysage se trouve à quelques mètres de profondeur la vraie grotte de Lascaux. Il n'est bien évidemment pas question ici de geste planctonique, mais d'une première formule introductive qui convoque l'origine du geste artistique: un geste lointain dans le temps (environ 17 000 ans av. J.-C.), des traces juste-là enfouies à quelques mètres, mais qu'on ne pourra presque plus jamais voir. Il y a un paysage évident et un paysage latent, mais qui n'émerge pas par une observation rapprochée ou microscopique, mais une plongée dans les entrailles de la terre, suite à un ensemble d'actions fortuites



LLH 01, Lascaux, 22/02/2013.

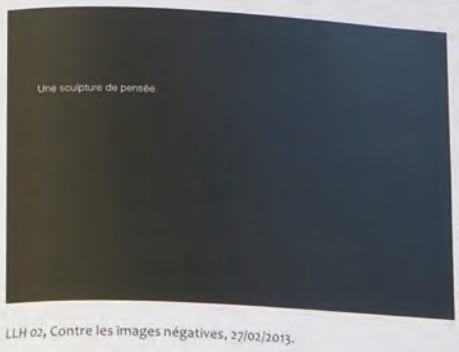
22 Avec la Licence Art Libre, l'autorisation est donnée de copier, de diffuser et de transformer librement les œuvres dans le respect des droits de l'auteur. Cf. http://www.artlibre.org

(un chien échappé, des adolescents Marc Ravidet, Jean Clauzel, Maurice Queyroi et Louis Périer à sa recherche) suivi d'une investigation obstinée et dégradante. L'origine du geste convoque l'histoire de l'humanité, sa lente progression vers la montée des images et des civilisations, elle stipule qu'un geste de pensée s'incarne par ses traces laissées à la surface d'une paroi. « I think ». Lascaux convoque Darwin qui convoque l'origine des espèces et nos origines unicellulaires.

L'histoire de Lascaux raconte aussi l'accélération de sa dégradation, de sa *combustion* précipitée causée par la multiplication des moisissures. Les microparticules organiques colportées par le plancton aérien, qui vinrent se fixer sur les parois et proliférer, contrarient les vestiges de l'art. Qu'on ne s'y trompe pas, ce paysage boisé n'est que l'*apparence externe* d'un paysage qu'on dira calciné, brûlé de l'intérieur par l'incandescence de nos respirations. L'image de Lascaux qui nous accompagne est avant toute chose celle de ses reproductions, de sa réplique (Lascaux 2) réalisée par Monique Peytral, puis Lascaux 3, de ses documentations iconographiques aussi. Notre découverte des images de Lascaux passe par l'exhumation fortuite sous les décombres d'un grenier de quatre dessins de Maurice Thaon. Ces dessins font partie des premières traces iconographiques de Lascaux – avant même son inventaire photographique et par calques – réalisés à la chambre claire par le jeune Maurice Thaon, missionné en 1941 par l'abbé Breuil pour réaliser les relevés des peintures de la grotte. Imparfaits et approximatifs ils ne sont pas moins poignants par leur originalité car ils figurent parmi les premiers gestes de réplique des peintures de la grotte.

Enfin s'il fallait retenir un geste primordial que suscite cette image de Lascaux, si ce n'est voir (pour peu qu'il soit admis qu'on en fasse un geste, car pour voir on bouge et on oriente les yeux), ce n'est pas graver, ce n'est pas tracer non plus, ce n'est pas pulvériser, c'est un geste de *préhension*[23] (Leroi-Gourhan). Prendre un objet c'est le choisir. Par extension prendre une image consiste à cadrer l'espace captable par l'appareil technique (photographie) dans le viseur, puis *percuter* le bouton déclencheur.
L'utilisation des images négatives s'avère régulière dans ce projet et les artistes, Giuseppe Penone, ou Man Ray (ainsi qu'une part importante de la photographie surréaliste) en particulier, firent un usage fréquent de cette procédure de révélation du document. Son influence sur le geste n'est pas évidente. Si elle assume sa valeur d'artifice de *l'inquiétante étrangeté* de l'image scientifique par la déréalisation de formes familières, disons qu'elle opère sur ce registre par connivence. Elle tente surtout de définir un flux qui restitue l'activité physique qu'engagent la perception

23 André Leroi-Gouhran, *L'Homme et la matière*, Paris, Albin Michel, 1971 (1re éd. 1943), p. 43 : « Les moyens élémentaires [d'action sur la matière] sont tout d'abord les *préhensions* dans les différents dispositifs qui relaient l'action directe de la main humaine, puis les *percussions* qui caractérisent l'action au point de rencontre de l'outil et de la matière. »



LLH 02, Contre les images négatives, 27/02/2013.

d'une image et son passage d'une apparence externe négative vers une perception interne positive. Elle convoque un ensemble d'opérations perceptives minimes qui assimilent la gestualité de la vision à un processus sculptural. Ce Livre 2 tente de définir comme suit la fonction de cette particularité iconographique. L'image négative a plusieurs fonctions simples.

1. Elle est l'image à la racine, celle qui prend forme sans tout à fait être visible. On voit l'image sans pouvoir la décoder intégralement. C'est son envers. Elle est étrange.

C'est un état brut qui trahit un processus chimique. Le négatif, en ce sens, c'est un degré abaissé de l'image, qui garde des traces physiques (une palpation optique de la lumière sur la surface photosensible) de son motif original. C'est une image native. Toutefois cette conception photographique de l'image négative n'est plus tout à fait vraie, parce que les capteurs de nos appareils numériques agissent désormais par transferts de charges, qui n'ont plus grand-chose à voir avec le processus chimique initial, ni avec la réception inversée des couleurs et des valeurs. Considérons que ces images gardent en elles une dimension « sousréelle » – comme on dirait « surréelle » à propos de certains tirages négatifs de Man Ray – d'un processus méfiant quant à l'apparence des images. Ce sont des images potentielles.

2. Si l'image négative a perdu une partie de sa réalité chimique, au profit de nouveaux dispositifs photoniques, elle conserve malgré tout sa valeur d'empreinte. Elle agit comme le moule d'une image en devenir. En amont, elle agit comme le moule de la situation originale qu'elle représente. L'image négative conserverait quelques traces

de matérialité sculpturale (comme un grain malconnu) contre le rayonnement, l'habitude et l'usure de l'apparence optique.

3. Troisième degré, cette image négative est un stade intermédiaire d'une image qui, elle, ne prend consistance qu'à l'intérieur de l'œil. Il ne s'agit pas là de l'image projetée sur le fond de la rétine, que l'œil va décrypter par des mouvements multiples de décodage. Les images négatives sont conçues pour produire des images mémoire qui font appel à la rémanence et à la persistance rétinienne négative : quand on regarde avec insistance une image négative, l'œil restitue dans l'instant d'après et pendant quelques instants seulement, l'image évanescente et négative de cette perception obstinée (qu'on entrevoit en fermant les yeux ou en fixant une feuille blanche). À cet instant, l'image négative redevient positive.

La conception des images négatives prend appui sur cette instabilité des réceptions et elle signifie que le cheminement de l'expérience sculpturale, qui part de la matière en général macroscopique, va s'échouer, par éclipse, dans la matière micro-organique (chimique) des échanges synaptiques. L'image négative incarne le micro contre le macro sculptural.

4. L'image « en positif », fruit de la rémanence, est presque imperceptible, parce qu'impalpable, éphémère et intime, comme reléguée dans le domaine du possible. L'objet sculptural qu'elle incarne potentiellement n'est presque plus qu'une forme de la pensée, disons une sculpture de pensée.

En ce sens, l'image photographique (négative) n'est pas la restitution d'une sculpture préexistante, mais une partie constitutive d'un appareil expérimental élargi, élaboré à partir d'une forme matérielle, d'un opérateur photographe, d'une image négative, d'une interface de lecture (ordinateur, livre, impression sur papier, …), d'un deuxième corps, de son œil, d'un cerveau, de cônes, de bâtonnets, de cellules ganglionnaires et de toute cette micro matière qui constitue la dimension microscopique de la sculpture. On passe là d'un geste matériel de sculpture à un geste de pensée, lui aussi de sculpture.

En allant *contre* les images négatives, on va *contre les apparences du geste* ; j'émets l'hypothèse que l'expérience sculpturale décrit une boucle dimensionnelle entre micro et macroscopique qui permet de renouer avec le geste zéro de la sculpture.
Une sculpture de pensée.

Le Livre 3 poursuit cette approche introductive, négative et originelle du geste. Elle énonce le trouble de l'apparence produit par la parure (comme celle d'un papillon) d'une main fardée de blanc et la réalité d'un geste à l'origine de la préhension : toucher/appuyer (juste avant le temps de saisissement). Le dessin de ce disque résulte d'une



LLH 03, Main négative, 05/03/2013.

pression sur un cylindre métallique qui marque en creux dans l'épaisseur de la chair les contours d'une forme peinte par la suite à même la main (une main droite pour un gaucher). L'empreinte est le gabarit d'une forme plane qui détermine une spatialité équivoque. Si l'opération use de deux artifices, celui d'un geste de peinture enclavé dans la boursouflure de l'empreinte et celui d'un passage en négatif de l'image, elle répond à la condition nécessaire que nous nous sommes imposée de restituer toute chose avec le plus de vérité possible[24].

Poser/porter/placer désigne la thèse fondamentale des opérations qui permettent de passer d'un geste d'observation à un geste d'action, d'énonciation et de valorisation des choix. Se mettre en position, placer son corps, placer ses mains, sa tête et ses yeux pour *observer*. Examiner, étudier, guetter pour mieux comprendre et glaner. Il n'y a plus de geste de transformation de la matière. En ce sens il est une objectivité du façonnage de l'objet réduite à sa plus grande neutralité. Si l'essentiel du geste est contenu dans le positionnement, il nécessite de la curiosité pour appréhender les formes avec un œil nouveau. C'est cette curiosité qui se trouve à l'origine de la chaîne de gestes de sélection, de classification et de conservation dont parle Bredekamp à propos de Darwin et du corail. Il semble qu'elle soit intimement liée à une forme d'intuition ou d'instinct d'une finalité hypothétique, issue d'une auscultation attentive de la forme.

24 Certes, toute vérité est bien évidemment relative. Disons avec simplicité, dans la subjectivité.



LLH 04, Poser/porter/placer, 07/03/2013.

Cette attention renverse bien évidemment l'indifférence, parce qu'elle outrepasse les seuils de la banalité. La rareté et l'exception ne sont pas forcément le propre de ces objets observés (même s'il en est), c'est bien la manière de leur affecter une position dans l'espace de nos contemplations qui produit cette rareté.

Ce Livre quatre énonce aussi le choix de son motif: les choses de la mer. Ici, un oursin (cet oursin qui à l'état de larve est passé par un stade planctonique) qui frétille lentement dans le creux des mains.

Le Livre 5 énonce en quatre images quatre éléments à partir desquels s'élabore l'hypothèse de travail.

La première image (toujours en négatif) énonce la sculpture comme medium. C'est une sculpture composée du mot sculpture écrit par perforation dans une barre d'aluminium. On est dans le champ de l'art.

La deuxième image décrit notre rapport *intranquille* à la matière: l'expérience de recherche est toujours une mise en doute, une errance incertaine. Elle s'édifie de manière fragmentaire, versatile, utopique et paradoxalement optimiste. Comme l'écrit Fernando Pessoa, le remède à ce pessimisme c'est le roman:

> Considérer tout ce qui nous arrive comme autant d'incidents ou d'épisodes d'un roman, auquel nous assistons non pas avec notre attention, mais avec notre vie. Seule cette attitude nous permettra de surmonter la méchanceté des jours et les caprices des évènements[25].

25 Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, (trad. Françoise Laye), Paris, Christian Bourgois, 1999, p. 272.



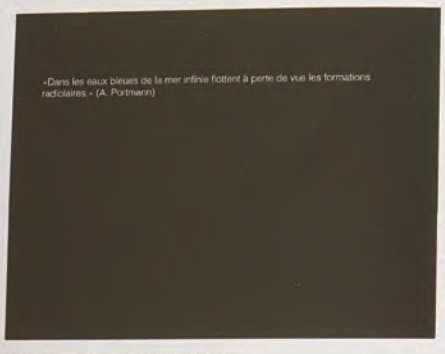
LLH 05, règle de 4, 08/03/2013.

Troisièmement, faire un geste d'art, produire une forme, va toujours avec la recherche d'un équilibre. On peut voir sur cette image un niveau à bulle (parfaitement horizontal) sur lequel sont posées trois sphères: un citron séché (la sculpture est une expérience de la durée) et deux balles oranges (qu'on voit bleues). Un vieux citron vaut bien deux oranges: le poids de la matière contre le poids de la couleur. Tout s'organise autour d'une impalpable bulle d'air.

Enfin la dernière image ici reproduite présente le fossile d'un mollusque. La fossilisation décrit un processus de minéralisation assujetti à la sédimentation et à la lente transformation de la matière organique. Ce processus est complexe et il englobe plusieurs mutations chimiques possibles. La fidélité de l'empreinte au cœur même de la matière organique qu'il produit fait du fossile une archive fidèle, déterminante dans l'étude de l'évolution des espèces. La récolte de fossiles que fit Darwin au cours de son périple à bord du *Beagle* fut d'une importance notoire dans l'élaboration de ses théories et pour le développement des recherches paléontologiques. Faut-il rappeler que le *Carnet A* de Darwin est consacré à la géologie? D'autre part, la fossilisation du plancton est la principale source de production du pétrole. La terre de diatomées, quant à elle, issue de la sédimentation de diatomées (phytoplancton) pendant des millions d'années dans les fonds marins, offre des champs d'application multiples (insecticide, pâte abrasive, absorbant industriel, isolant thermique, etc.). Alfred Nobel utilisa la poudre de diatomée pour stabiliser la très volatile et explosive nitroglycérine pour en faire de la dynamite (brevetée en 1867). L'observation de tels

modèles souligne combien cette opération de sédimentation (sédimenter c'est poser très lentement) détermine une économie et une écologie du geste et des usages de l'homme attentive au cycle durable de la matière. Le champ de l'art, à l'échelle du temps qu'impose la fossilisation, n'est que l'insignifiante, mais déterminante, expression d'une attention humaine précieuse et passagère, au même titre que la connaissance scientifique, dont les applications s'avèrent parfois explosives.

Ce Livre 6, uniquement composé de texte, énonce l'objet d'étude que nous avons développé dans la première partie de l'article, questionner l'analogie biologique, envisager les composants planctoniques comme des paradigmes. Il introduit des descriptions scientifiques qui caractérisent deux familles d'organismes planctoniques (appartenant au zooplancton), les radiolaires (rencontrés au fil de nos lectures chez Portmann et Haeckel) et les foraminifères (observés comme modèle formel dans une série d'œuvres de Tony Cragg). Les pièces de Cragg, intitulées Forminifera, réalisées entre 1989 et 1997, reprennent la structure microperforée (foramens) des foraminifères ainsi que certaines données formelles croisées (pour ne pas dire mutées) avec la dérive des contenants (bol, vase et autres bouteilles étirés) qui caractérise une partie de son travail. Les origines de ce projet sur le plancton trouvent en partie leur racine dans la rencontre fortuite de certaines de ces pièces exposées en 1998 à Sienne en Italie. Leur majesté formelle n'avait d'égal que l'harmonie de leurs modèles microscopiques.



LLH 06, voilà l'hypothèse, 09/03/2013.

> Les radiolaires sont des animaux unicellulaires (protozaires) marins qui appartiennent à la superclasse des Actinopodes. D'une taille comprise entre 50 et 300 micromètres, ces micro-organismes pélagiques font partie du zooplancton. Beaucoup présentent un squelette (test) siliceux dont la forme est très variée en fonction des espèces[26].

Les Foraminifères, quant à eux, sont également des protozaires qui définissent un deuxième ordre des Rhizopodes au même niveau que les Actinopodes. Leur taille peut varier de 0,1 à 120 millimètres, et comme leur nom l'indique, ils sont assortis de trous (foramen).

> Ce sont des organismes surtout marins, libres ou fixés, dont le protoplasme est protégé par une coquille ou test, initialement chitinoïde, presque toujours enrichie en matières minérales. Elles sont, soit sécrétées par l'animal, soit empruntées au milieu et soudées entre elles. [...] Ce test est composé d'une ou plusieurs loges communiquant entre elles et avec l'extérieur par des ouvertures par lesquelles sortent des pseudopodes fins, ramifiés et parcourus de courants[27].

Les formes et structures épatantes construites autour de ces squelettes minéralisés décrivent de formidables organisations sculpturales articulées autour de leur construction alvéolaire, symétrique et rayonnante. Cette édification de la sculpture par le vide n'aurait certainement pas été reniée par Henry Moore qui, à ma connaissance, bien qu'ayant étudié de nombreuses structures naturelles (ossements et galets érodés), n'a jamais fait état de telles influences. Néanmoins *l'éthologie sculpturale* (acceptons la contraction terminologique) ne passerait pas seulement par la contemplation des merveilles formelles de la nature. Elle tente de conceptualiser une *humanité sculpturale* (guidée par le « I think » de Darwin) à partir d'une figure corporelle (comme quelque chose s'approchant d'une danse) répartie entre un geste à l'animalité « sauvage » (Michel Guérin), instinctif et complexifié et un geste à la minéralité et à l'automatisme (é)« rôdé » presque inanimé. Les images qui suivent tentent de traduire cette hypothèse logée dans la microscopie et le degré zéro du geste artistique, à la lisière du jet de dés mallarméen et de la sédimentation diatoméenne.

Considérer ces correspondances:

Degré zéro du geste artistique<>degré zéro du geste animal.

Degré zéro de l'œuvre<>degré zéro de l'organisme (être unicellulaire).

Il y a une vie dans tout ça.

26 Patrick de Wever, « Radiolaires », in *Encyclopedia Universalis (en ligne)*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/radiolaires/

27 Madeleine Neumann, « Foraminifères», in *Encyclopedia Universalis (en ligne)*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/foraminiferes/

Un geste de plancton (Les Planctes)

Ce fichier construit un développement proche d'une microanimation photographique (chronophotographie ou stop motion) issue de la succession d'images qui décrivent les placements et les déplacements d'objets simples dans le champ cadré par l'appareil photographique. Il convoque le glanage. Les sphères qui servent de motif à ce jeu de



LLH 07, Plancton, 10/03/2013.

placement sont le fruit de collectes fortuites (des billes en terre et des balles trouvées ici ou là) et d'une « culture » patiente d'agrumes laissés à sécher (il faut plusieurs mois pour faire sécher une orange). Il faut certainement trouver un principe d'équivalence entre les infimes évolutions de ces formes inertes (argileuses et pétrochimiques) ou organiques (agrumes) et le plancton.

> Le plancton constitue un vaste ensemble d'organismes (animaux et végétaux), souvent microscopiques, qui se développent dans tous les milieux aquatiques. [...] Le plancton se déplace, par définition, au gré des courants. Pour autant, il n'est pas passif et fourmille d'activité[28].

Dans son article de l'*Encyclopedia universalis* (en ligne), Stéphane Gasparini reprend l'étymologie générale qu'on attribue au mot plancton, dont on trouverait l'origine dans l'*Odyssée* d'Homère « pour désigner des animaux qui "errent" (*planktós* en grec ancien) à la surface des flots[29]. » Dans le texte d'Homère, ce n'est pas exactement ce

28 Stéphane Gasparini, « Plancton », in *Encyclopedia Universalis (en ligne)*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/plancton/

29 *Ibid.*

qui est défini, parce que justement, ce n'est pas clair. Homère évoque les *Planctes*, comme une composante trouble de Charybde et Scylla tantôt nommée comme « les tourbillons du feu dévorant[30] » (chant XII, vers 64) puis plus loin comme des « roches mouvantes[31] » (chant XXIII, vers 327). En cela, les *Planctes* ne sont ni des animaux, ni des végétaux, ils déterminent une zone d'indiscernabilité absolue mais vorace (elle absorbe les hommes et les bateaux) géographiquement indéterminée car fluctuante. L'écrivain renaissant Jean Dorat, dans *Mythologicum*[32], introduit une seconde (la première étant *planktós*) origine possible au terme, dérivée de *plazéin* ou *planan* (égarer, séduire) et souligne ainsi l'ambivalence terrible et attirante de cet informe étrange et rougeoyant (on ne peut penser qu'au bloom spectaculaire autrement nommé efflorescence algale, dont il faudrait savoir si l'antiquité connaissait déjà la toxicité de ses eaux). Fondamentalement, formellement, structurellement et organiquement les *Planctes* confèrent au plancton une indiscernabilité, un non-mesurable qui l'associent rapidement à un incommensurable cosmique (*plancte* et planète).

Ce n'est que bien plus tard, en 1887, que le zoologiste allemand Victor Hensen reprend ce terme (plankton) pour qualifier l'ensemble des organismes qui vivent en suspension dans les eaux douces, saumâtres ou salées, et qui sont inaptes à lutter contre les courants. Gasparini ajoute que « Cette définition recouvre ainsi des organismes extrêmement variés, depuis les méduses, jusqu'aux bactéries, en passant par une multitude de petits crustacés et d'algues microscopiques. Ces organismes sont pour la plupart tout à fait capables de nager à leur échelle, mais ils sont soit trop petits, soit trop faibles pour échapper aux mouvements des masses d'eau dans lesquelles ils vivent.

Le plancton s'oppose au necton qui désigne, à l'inverse, l'ensemble des organismes de pleine eau (on parle d'organismes pélagiques) suffisamment puissants pour échapper aux courants (céphalopodes, poissons, cétacés) et soumis par conséquent à des contraintes environnementales différentes[33]. »

Le programme photographique de ce fichier (LLH7) convoque ce jeu d'indiscernabilité trompeuse.

30 Homère, *L'Odyssée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 177.

31 *Ibid.*, p. 331.

32 Jean Dorat, *Mythologicum, ou Interprétation allégorique de l'Odyssée. X-XII et de l'hymne à Aphrodite*, Genève, Droz, 2000, p. 59.

33 Stéphane Gasparini, art. cit.

Énoncer des positions au gré des courants

Penser un complexe de sculptures en suspension inaptes à lutter contre les flots.

Conduire la sculpture et ses gestes dans un double déplacement, par dérive et microconduction, comme le hasard d'un champ de clous qui grésillent sur la pellicule fragile et photogrammatique de Man Ray (*Le Retour à la Raison.*)

Nuage de particules

(Considérons le plancton (particules vivantes), remisons le tripton (particules non vivantes) de l'ensemble des particules en suspension dans l'eau (seston).)

Faux radiolaires/pixels stellaires

> Survoler la surface d'un oursin c'est un peu comme se trouver dans un paysage de science-fiction... L'animal se déplace lentement sur les fonds marins et se nourrit d'algues. Mais à l'état de larve l'oursin est planctonique. [...] Les oursins savent assurer leur descendance. Ils produisent et relâchent des millions d'œufs et des milliards de spermatozoïdes dans la mer, à la pleine lune ou avant une tempête. La fécondation en pleine eau donne naissance à des myriades d'embryons qui se développent en parfaite synchronie. Pas étonnant que les œufs et embryons d'oursins soient étudiés dans les laboratoires depuis plus d'un siècle.



LLH 08, Faux radiolaires, 11/03/2013.

En une journée l'œuf fécondé se transforme en *blastula*, une couche de cellules formant une boule couverte de cils. Bientôt la couche de cellules se creuse pour donner l'intestin d'une *gastrula* qui commence à se nourrir. Apparaissent les ébauches du squelette, faites de cristaux de carbonate de calcium. Ces spicules grandissent en de délicates structures typiques de l'espèce. Muni de bandes de cils, le *pluteus* se déplace et crée des courants dirigeant les algues vers sa bouche. Après quelques semaines de dérive la larve – une sorte de mère porteuse – a donné naissance et nourrit en son sein le bébé oursin qui bientôt digère les tissus de sa nourrice. Cette métamorphose libère le jeune oursin qui déambule sur les fonds marins[34].

LLH08 occulte la magie surréelle, la force d'abstraction des choses de la mer et la nécessité d'oublier toute recherche d'anthropomorphisme. Il dresse un récit fictionnel, pourtant issu d'une étude consciencieuse des formes de la nature. Jean Painlevé, avant Cousteau et avant les remarquables images sur le plancton produites par Sardet, fut l'un des premiers à introduire, contre vents et marées, le cinéma comme outil scientifique juste avant 1930. L'étrangeté du monde qu'il décrit et l'œil photographique expressif qu'il adopte ont marqué ceux qui reconnurent immédiatement la force fantastique du cinéma, les Surréalistes qui publièrent certaines de ses images dans la revue *Documents*. Tous ses films sont à voir! À ce titre, constamment postée entre regard scientifique et vision artistique, l'acuité de Painlevé est fondamentale. En 1935, il revendique dans la revue *Voila* une position qui va à l'encontre du sentiment anthropomorphique qui passionna les Surréalistes et qui fait de lui un remarquable naturaliste :

> Et que de légendes à détruire! Tout est matière à l'anthropomorphie la plus saugrenue, tout a été fait pour l'homme et à l'image de l'homme et ne s'explique qu'en fonction de l'homme sinon « ça ne sert à rien ». Même en tenant compte de cet état d'esprit, les observations sont inexactes. [...] Alors[35] ?

Allons contre (en appui de) cette magie surréelle pour négocier avec la force et la fonction des apparences.

LLH9 est le second fichier sur l'observation et l'expérimentation à l'œil nu des ramifications planctoniques. Il traite des coraux, de l'évidente résonance darwinienne et de son *Carnet B*.

Il relate leur organisation biologique de la classe des Cnidaires et leur structure symétrique d'ordre six ou d'ordre huit. L'investigation du geste passe cette fois-ci par la collecte, le placement et la contemplation à l'œil photographique de leur diversité

34 Christian Sardet, « Oursin, naissance planctonique », in a *Chronique du plancton*, www.planktonchronicles.org

35 Jean Painlevé, *Voila* n° 215, 1935. Il est possible de consulter la plupart de ses films sur le site http://www.jeanpainleve.org/



LLH 09, Le corail, 15/03/2013.

formelle et structurelle. Peu à peu, l'étude du plancton détermine de nouveaux (pour l'artiste) gestes de manipulations des appareils.
« Ainsi, écrit Georges Louis Leclerc de Buffon en 1749, les plantes marines, que d'abord on avait mises au rang des minéraux, ont ensuite passé dans la classe des végétaux et sont enfin demeurées pour toujours dans celle des animaux[36]. »

Aussi,

> Le mot corail est souvent utilisé au sens large pour désigner des organismes marins de l'embranchement des Cnidaires appartenant à la classe des Anthozoaires ou à celle des Hydrozoaires mais répartis dans différentes familles, genres et espèces aux caractéristiques anatomiques et écologiques très différentes. On peut ainsi citer: le corail rouge de Méditerranée, qui est un octocoralliaire (classe des Anthozoaires); les Alcyonaires, coraux dits « mous », appartenant également aux Octocoralliaires; le corail noir, hexacoralliaire (classe des Anthozoaires) appartenant au groupe des Antipathaires ou encore le corail de feu, qui est un hydrozoaire[37].

Chaque individu composant la colonie de corail est un polype. La suite de l'histoire raconte la « ponte en masse des coraux », phénomène exceptionnel et spectaculaire qui n'a lieu qu'une ou deux fois par an pour donner naissance à des larves nageuses, les planulas. Puis

36 Cité par Pascale Joannot dans « Récifs coralliens », in *Encyclopedia Universalis* (en ligne), http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/recifs-coralliens/.

37 Pascale Joannot, *ibid.*

microscopique (moins du millimètre), ciliée et de forme oblongue, la planula se laisse transporter au gré des courants pendant quelques heures ou quelques semaines. Si elle échappe aux carnassiers zooplanctophages, elle finit par couler et se fixe sur un support (grain de sable, morceau de corail, coquille, épave...). La larve se métamorphose alors en un polype qui édifie son squelette calcaire externe, sorte de petite loge dans laquelle il vit et qu'on appelle polypièrite ou corallite. L'architecture de cette loge, véritable tour protectrice, est le fruit du travail des calicoblastes, cellules situées dans le tissu externe du polype (ectoderme), permettant la précipitation du carbonate de calcium ($CaCO_3$) cristallisé sous forme d'un minéral appelé aragonite.
Cette tour, dont la partie haute est appelée calice, est composée d'un plancher ainsi que d'une muraille verticale comportant des excroissances (cloisons verticales radiales) ou septes au nombre de six ou un multiple de six. Les septes, entre lesquelles le polype s'insère, sont dentelées, crénelées ou lisses et peuvent se prolonger à l'extérieur de la forteresse par des côtes[38].

De formes généralement coniques, les filets à plancton permettent de collecter phyto et zooplancton. Leur longueur varie selon la taille du plancton ciblé, ainsi que leur maille comprise entre 5 à 690 microns. Les prélèvements peuvent se faire horizontalement ou verticalement, à la traîne à bord d'un bateau ou directement depuis la berge à des profondeurs allant de la surface jusqu'à 1000 mètres. Lorsqu'ils souhaitent prélever des micro-organismes inférieurs à 5 microns, les scientifiques utilisent des pompes péristaltiques qui permettent de remonter et filtrer l'eau dans des tamis de plus en plus petits afin de les trier par taille. Pour les grandes profondeurs, il existe également des bouteilles de Niskin. L'extrémité de ces filets est reliée à un collecteur



LLH 10, Les filets, 07/05/2013.

38 *Ibid.*

dont le degré de technicité varie lui aussi selon la précision souhaitée des mesures quantitatives et par la recherche d'économie de moyens, eu égard à la fréquence de leurs usages et de leur fragilité. Les modèles simples de collecteurs se fabriquent avec une vanne, quelques bagues et tubes de PVC.

L'expérience oscille entre d'improbables et poétiques équivalences d'une récolte à la traîne faite en mer avec la sédimentation des images dans l'atelier et la mise en œuvre guidée par des gestes techniques de ces filets associée à la fabrication de leurs collecteurs.
Faire un geste à la traîne et glaner dans l'atelier quelques grains de lumière.
Laisser un temps de suspension des filets, à l'échelle du temps de travail, relativement bref (deux jours).

Faire un geste à la traîne pour récolter la bonne quantité de plancton.
(L'immersion de filets dans l'eau ne dure généralement que quelques minutes.)
L'heure, la météo et la marée déterminent la densité planctonique.

Fabriquer des objets (rudimentaires) qui ne sont pas d'art en réponse à leur fonction (collecteurs de plancton) et y voir un peu d'art dans la bricole du geste, de la forme et de sa fonction.
L'observation photographique comme support d'analyse des prélèvements.
On erre dans l'air comme dans l'apesanteur marine.

Un livre de rien est l'observation microscopique d'un *Protoperidinium depressum*. Ces petites choses sont des organismes végétaux phytoplanctoniques unicellulaires de la famille des Dinophycées (ou Dinoflagellés), souvent dotés de flagelles qui permettent leur déplacement en créant de petits tourbillons autour du corps cellulaire. Ces Dinophycées contribuent de manière importante à la production de photosynthèse du phytoplancton. Leur prolifération excessive peut produire des eaux rouges et toxiques (voilà à quoi ressemble l'informe monstruosité des Planctes!), rendant impropre la consommation de coquillages ou de poissons par l'homme. Leur comptage régulier, comme celui des autres organismes planctoniques permet par conséquent d'établir une veille sanitaire et écologique quant à la santé de nos océans.

Cette régulière et parfois monotone activité de surveillance est l'une des composantes de recherche sur le plancton et notamment de l'UMR EPOC de la station marine CNRS d'Arcachon (Yolanda Del Amo et Valérie David) où nous avons réalisé nos prélèvements et nos observations. La suite des gestes techniques de ces chercheurs (prélever, classer, identifier, analyser, archiver, décrypter et inventer) détermine un appareil scientifique qui pourra être mis en relation avec l'économie de travail du domaine de l'art.



LLH 11, Un livre de rien, 19/05/2013.

La production d'une image microscopique résulte de la combinaison d'une série de contraintes techniques (typologie des outils d'observation, conditions d'observation, mode de préparation des dilutions, mode d'enregistrement, etc.) et d'une suite de conversions codifiées destinées à rendre exploitable les données observées. Mais l'image scientifique, aussi rigoureuse soit-elle, reste une poétique abstraite en cela qu'elle ne livre qu'une analyse partielle des composants qu'elle observe. Elle n'est qu'une partie du complexe de gestes qui participent à l'investigation scientifique énoncé un peu plus haut.

De toute évidence, le postulat initial, « contre les apparences du geste » s'en trouve par conséquent déplacé et nous éloigne un temps de l'inaugural geste de préhension. Il convoque les bases arrière de la chaîne de gestes qui conduisent à l'édification d'un modèle (scientifique ou artistique) à l'instar du processus qui fit du brin de corail de Charles Darwin, ce petit rien errant, une œuvre d'art.



LLH 12, La querelle des positions, 01/12/2013.

Dernier retour sur les apparences

> Les Diatomées ou Bacillariophycées sont des algues microscopiques unicellulaires caractérisées par une enveloppe siliceuse externe à structure très particulière, le frustule.
> [...]
> Les Diatomées peuvent se développer partout où elles trouvent un minimum de lumière et d'humidité: eaux douces, saumâtres et marines, mais aussi dans le sol et en milieu aérien.
> [...]
> La cellule des Diatomées est un organisme entièrement autonome. Elle peut vivre isolée: c'est le cas d'un grand nombre d'espèces. Mais, dans d'autres, les deux cellules issues d'une bipartition restent liées par des structures mucilagineuses ou des expansions du frustule. Au bout d'un certain temps se forme une colonie. Dans celle-ci chaque cellule conserve son individualité et la possibilité de redevenir libre. Les types de colonies sont nombreux et fixes pour une espèce donnée. Chez les Centriques on observe des chaînettes plus ou moins longues (Chaetoceros, Melosira). Chez les Pennées, ce sont des colonies rubanées (Fragilaria), en éventail sur un pédicelle commun (Licmophora), en étoile, en zigzag (Grammatophora), des tubes contenant des cellules mobiles dans un mucilage fluide (Navicula), et, enfin, des colonies déformables (Bacillaria) dont les cellules glissent très rapidement les unes sur les autres grâce à une gouttière siliceuse fonctionnant comme un rail.
> [...]
> Le squelette externe des Diatomées est constitué par de la silice faiblement cristallisée (quartz alpha) associée à un composant organique probablement protéique. Sa structure est un caractère constant et exclusif de la classe. Le frustule se compose de deux pièces principales, les valves dont les bords ou manteaux sont réunis l'un à l'autre par un nombre variable de bandes intercalaires annulaires. Manteaux et bandes intercalaires constituent ensemble la zone connective. La forme des valves est

> généralement circulaire ou ovale chez les Centriques, parfois triangulaire ou conique. Chez les Pennées, elle présente toute une gamme de variations à partir d'un contour losangique. Dans tous les cas, la surface des valves et de la zone connective est ornée de ponctuations, stries, pores, soies et protubérances de formes diverses. À ces structures superficielles, généralement visibles en microscopie photonique, correspondent, dans l'épaisseur de la paroi, des types variés d'ultrastructures révélés par la microscopie électronique[39].

L'observation de l'harmonie et de l'ingéniosité fonctionnelle de ces formes, en comparaison avec leur microscopie, pose des problèmes techniques de définition des images. Si la microscopie actuelle tend à abandonner dans l'infiniment petit ce qui lui pose problème, l'opticité-même, au profit d'outils purement mathématiques et chimiques, l'échelle de nos observations (environ 300 ou 400 fois selon les motifs) n'a pas affaire à ces cas de conscience (supprimer l'optique afin de pallier à ses limitations théoriques[40], pour mieux voir). Quoi qu'il en soit, les avancées technologiques augmentent régulièrement la précision de leur résolution. Les images produites par Sardet en sont la preuve. Le rapport inversé entre le caractère élémentaire du motif observé (des corps unicellulaires) et l'augmentation maximale de la résolution des images, dessine une courbe de correspondances imaginaires entre l'unité biologique (la cellule) et l'unité fondamentale numérique qu'est le pixel. PIXEL est une contraction de *picture element*. Il définit la plus petite surface homogène constitutive d'une image enregistrée (par un système informatique) et pouvant être transmise. L'attention qu'on accorde au plancton ne va pas sans la considération de ses équivalents numériques. Dans ce contexte, l'extension numérique du geste de préhension, c'est cliquer ou flasher (des QR-codes).

L'incongruité de l'hypothèse « un geste de plancton » trouve son origine dans la constatation première d'une relative incompatibilité entre la géométrie parfaite de ces formes de la nature et leur apparente distribution entropique dans l'étendue liquide qui les transporte. Or il en faut peu pour penser combien cette entropie de la géométrie fondamentale incarne parfaitement une métaphore de l'art dont on pourra trouver les origines chez Stéphane Mallarmé comme chez Robert Smithson en

39 Marie-France Simon, « Diatomées », in *Encyclopedia Universalis (en ligne)*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ditomees/

40 La limite théorique de définition est de 250 nm. En deçà de cette limite dimensionnelle, les objets que l'on veut observer ne sont plus que des taches indéfinies en raison de phénomènes de diffraction. Cette limite théorique est surpassée par la technique qui développe un champ de la microscopie appelé « microscopie de super résolution » ou nanoscopie. La solution technique passe par un système dit de *colocalisation*. Sans entrer ici dans les détails, cette solution de colocalisation passe par l'ingénierie génétique et plus récemment par l'utilisation de l'immuno-marquage (développé par le Centre de physique moléculaire optique et hertzienne et les biologistes du laboratoire Physiologie cellulaire de la synapse, deux laboratoires CNRS/Université de Bordeaux). Pour plus d'information consulter le site du CNRS: http://www2.cnrs.fr/presse/communique/1952.htm.

passant par John Cage. Cette contingence dans la disposition et le déplacement de ces formes organiques semble répondre au principe général de conservation des espèces. L'errance est une forme d'essaimage et la nature recèle d'inventivité pour développer des stratégies variées de reproduction. Par extension, ces investigations cellulaires facilitent la modélisation d'une écologie de la création basée sur la combinaison de vecteurs complexes (articulations des savoirs à l'intuition, paramètres techniques, indifférence, curiosité, etc.) mais qui semblent converger vers un constat fort simple. La plupart du temps ça tombe bien. Certes, ça tombe bien, mais cet opportunisme des positions se rapporte toujours à l'étroite relation entre une suite de facteurs hasardeux et une série de finalités (biologiques ou esthétiques) bien précises. L'histoire de l'art des XXe et XXIe siècles peut être décrite comme une constante affaire de *position*[41] basée sur une suite d'opportunités, et l'une des plus fondamentales opérations qui s'y rapporte – duchampienne entre autre – est le *renversement* (presque tous les *ready-mades* sont des objets renversés, roue de bicyclette, pissotière et autre portemanteau et dans une autre mesure *Étant Donnés*). Les quatre images qui composent ce chapitre font état de cette écologie du travail, guidée par la bienveillance des positions et par le basculement du point de vue.

Si Lascaux incarne pour tous les origines de l'art, Michel Lorblanchet défend la thèse qu'il existe des vestiges bien antérieurs, datés d'environ deux millions d'années de forme sphéroïdale (les *bolas*) qui trahissent dès les origines une pensée esthétique.



LLH 13, La boule, 27/01/2014.

41 La *position* ayant maille à partir avec la *localisation*, nous garderons à l'esprit ce que pourrait donner à penser l'analogie entre les systèmes de *colocalisation* des techniques de super résolution et le domaine de l'art.

> Contrairement à ce qui a été souvent dit, écrit Michel Lorblanchet, nous pensons que l'homme, dès le début, fut capable de créer une forme parfaite simplement pour le plaisir, quitte à en découvrir ensuite de possibles usages. [...] C'est, ajoute-t-il, la première *symétrie* réalisée par l'homme au cours de son histoire[42].

Cette dernière expérience est le fruit d'une collecte de plancton au filet. C'est long. C'est le retour du macroscopique. C'est un geste vain d'accumulation, qui restitue une sédimentation artificielle par modelage en forme de boule, comme les bolas, comme un dernier retour aux origines, comme les oranges séchées aussi. L'expérience d'un geste de plancton décrit la fugacité de certaines phases de vie unicellulaire, la constance de son errance, et l'incommensurable lenteur de sa fossilisation.

42 Michel Lorblanchet, *La Naissance de l'art. Genèse de l'art préhistorique*, Paris, Errance, 1999, p. 118.

2_7
Revue La Part de l'Œil, n°29 Le dessin dans un champ élargi, dir. Lucien Massaert, « Drawing, carve, bore and be bored », Bruxelles, éd. La part de l'œil, janvier 2015, pp. 42-65.





Le groupe mobile... Détail de l'installation *Bore and be bored*, pans d'aluminium laqué et perforés, barres d'aluminium, carnet de dessins, tirage photo, miroir noir (réplique des *9 tirés*), placoplatre, bois d'animaux, fossile, cailloux, niveau à bulle, citron, balles de pala, flashcodes, lentille optique, trous, 300 x 850 x 150 cm, février 2011, galerie de la MAAC, Bruxelles (sans mention contraire les documents sont de l'auteur).

42

Drawing, carve, bore and be bored

Pierre Baumann

Août 2014

* * *

L'installation *Bore and be bored* fut présentée en mars 2011 à la galerie de la MAAC à Bruxelles et réalisée à l'occasion de l'exposition *Le dessin, Drawing in an expanded field*. Le dispositif était un ensemble composé d'un tableau d'aluminium laqué blanc de 3 x 3 m monté sur un châssis, lui aussi en aluminium. Sa surface criblée de centaines de trous de diamètres variables (quelques millimètres) répartis aléatoirement dessinait une constellation en négatif qui laissait passer partiellement la lumière pour projeter sur le mur placé en oblique à quelque distance du tableau un pan d'ombre étoilé. Sur ce même mur, se déployait un bandeau de placoplatre blanc d'environ 7.5 mètres de long sur une hauteur de 1.2 mètre, ayant servi de martyr au travail des feuilles d'aluminium et par conséquent lui aussi criblé d'impacts de perceuse. À cela s'ajoutaient plusieurs objets (un niveau à bulle – un trou dans l'eau –, des bois de chevreuil taillés, une réplique des *9 tirés*, une photographie, un fossile, des cailloux érodés, une lentille optique, un carnet de dessins, des flashcodes, un citron séché – évaporation par les pores – et deux balles de pala) qui tissaient l'histoire d'une investigation sur les pouvoirs graphiques d'un geste simple, faire un trou, et de sa valeur d'usure. Pour compléter venait le texte qui suit, présenté sous forme de conférence et qui, directement impliqué dans le processus, engageait un "je" de réserve (qui ne prétendait pas à la généralisation d'une théorie).

Dans l'intervalle de temps entre son énoncé et sa publication (trois ans), la pensée s'est déplacée, mais ce qui est ici inscrit, délibérément peu transformé, garde en lui un « je ne sais pas ce que c'est[1] » manifeste, un *possible*, pleinement assumé qui donne à lire les détours et les origines de ce projet. Après-coup, il apparaît que cette entreprise intellectuelle cherchait à *faire voir*[2] par le *montage*, comment le trou se place au centre d'un dispositif intellectuel qui nous permet d'interroger le rapport entre sa fonction optique et sa portée haptique (projection de matière à plat) et de voir comment le poncif, en se dérobant de sa fonction technique (assujettie à un dessin préliminaire), permet d'émettre l'hypothèse que la porosité de la surface (désormais contingente) déplace les « manières de mesurer » le dessin, l'érotise et l'épuise.

Ce texte n'est pas l'explication du dispositif ni sa justification, il n'est pas venu après-coup mais dans le temps de la réalisation du projet, conçu comme une composante

1. Expression empruntée à Toni Grand.
2. « Le montage (...) c'est ce qui fait voir » écrit Godard. Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 1998 (1985), p. 415.

43

plastique au même titre que le reste des matériaux mis en œuvre (aluminium, pierre, verre, air...). Le début du texte, parce qu'il fut lu publiquement, tente de situer les enjeux, puis rapidement s'échappe, va voir ce qui se produit à côté des objets, s'efface, se *pulvérise*. L'écriture est la partie d'un appareillage et les images qui l'accompagnent sont à la fois résiduelles (quelques représentations lapidaires de l'installation) ou extensives pour certaines, en ce sens qu'elles fournissent des éléments visuels complémentaires qui venaient éclore à l'intérieur de ce dispositif global (références à d'autres expériences et à d'autres sources artistiques). Elle réaffirme que les gestes opèrent par l'éclipse, la disparition et le non-dit (ça tombe sous le sens : le dessin fait sens par le manque) au sein de cet appareillage du dessin par le vide. Aussi précis espère-t-on être, l'écriture se soumet à un mode de recherche qui relève d'une pensée discontinue non académique, concentrée sur le sens que peut délivrer la forme plastique, sur la répétition du faire plus que du décrire qui agit par déplacement, détournement et montage.

Mars 2011

* * *

Le dessin peut être pensé comme une extension du domaine de la sculpture ou de la construction. C'est en tout cas en ces termes qu'il accompagne mes expériences de ces dernières années. Les écrits d'Henry Moore sur le rapport entre dessin et sculpture, comme les expériences de Bruce Nauman, de Michael Heizer, de Richard Serra et de Constantin Brancusi (un dessin dans l'espace) constituent les fondements de ma manière de penser le dessin. En vérité, le dessin, comme la peinture et la photographie, reste pour moi une façon de faire de la sculpture. En écrivant cela, j'ai bien conscience de fausser le système élargi qui me préoccupe, mais ceci résume ma façon de voir la sculpture et le dessin comme deux pratiques indissociables, assez fidèle aux analyses de Rosalind Krauss auxquelles l'exposition "Drawing in an expanded field"[3] se réfère. Krauss y définit un diagramme structuraliste quaternaire (paysage/architecture, non-paysage/non architecture) qui inaugure l'ouverture d'une pensée post-moderne. En mettant en cause la négativité binaire du modernisme, elle revendique qu'un médium ne se définit pas par des matériaux et que cette logique de déconstruction passe par une opération d'activation des inverses. Les expériences qui suivent avancent avec cette pensée des inverses, qu'une cause de la sculpture s'inscrit dans le versant spéculaire du dessin, autrement dit que la matière conspire avec la découpe de l'espace.

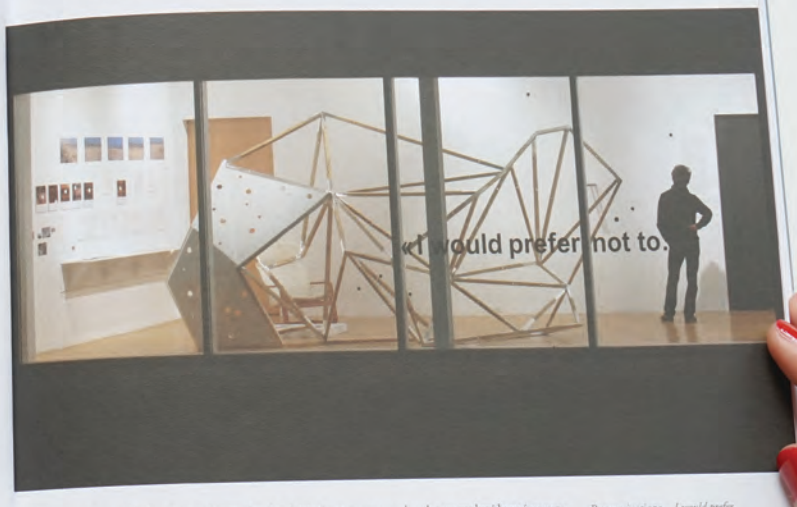


Hypothèse : un trou...

Ce projet prend racine dans une série de sculptures destinées à réaliser quelques expériences d'optique et qui, elles-mêmes, conduisent à quelques réalisations photographiques et graphiques de nature assez stellaires, toutes soumises à de lentes, répétitives et fastidieuses procédures de travail. En somme, c'est une étude poétique sur des données sculpturales non insistantes et nomades. Non insistantes parce qu'elles apparaissent souvent par opportunité, et nomades parce que j'envisage ces choses comme transportables et à activations variables. Et le *poncif* – constitué de petites perforations qui viennent cribler certains dessins pour faciliter leur transfert "mécanique" par pulvérisation de ponce sur un support plus définitif – participe à ces petites expériences et à l'incarnation de l'ennui par le vide, alors qu'il convoque de manière plus lointaine le micro trou du sténopé. Je reviendrai sur le rôle de ce dispositif qui convoque la percée, la projection, la lenteur et l'optique.

Cette expérience du dessin par le vide se trouve donc au centre des préoccupations de ce travail. Ces dessins récents (quand bien même on accepte de les désigner comme tels) reviennent sur quelques-unes de mes procrastinations canadiennes qui datent de 2010. Au cours de ce séjour, j'avais tenté de bizuter et de biseauter une forme approximative de sculpture graphique, littéraire et quasi plate (littéralement et sémantiquement), immergée dans des considérations spatiales éthérées, portées par une stratégie créative décalée et guidées par l'aphorisme melvillien « I would prefer not to... », dont il fallut négocier l'aporétique désœuvrement. J'avais pris beaucoup de plaisir, pendant un mois, à perdre mon temps dans une pratique délibérément insouciante et déplacée en vue d'en tirer quelque bénéfice littéraire (l'écriture d'un roman sur l'optique toujours et certainement à jamais inachevé !). Le plaisir sensuel et immédiat de la pratique, et son optimisme l'avaient une fois encore emporté, malgré la fastidieuse banalité des tâches que je m'étais assignées : percer des trous, tailler des bouts de bois comme Lucky Luke, procéder par délégation, etc. Tout ça pour ne pas avoir à écrire...

3. Rosalind Krauss, "La sculpture dans le champ élargi", dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, éd. Macula, 1993, p. 111 sq.



Ce que je cherche à cultiver, c'est le plaisir du contact avec les choses malgré la prégnance de plus en plus importante des modes de communication numériques et des modes d'archivage avec lesquels il faut débattre. Comment conserver une part d'hapticité en chaque chose, comment rendre activable encore et toujours le sens du toucher pour voir ? Comment filtrer ? Comment sculpter/dessiner la discrétion ?
Première hypothèse : peut-être par la défaillance assumée de la mémoire comme sensibilité profondément érotique de l'expérience créative (là encore il faudra s'en expliquer). Peut-être aussi par quelques ambitions décroissantes afin de résister à l'usure de la surproduction.
Faire une sculpture qui ne raconte presque rien ce serait faire un dessin presque parfaitement perméable, hyperperforé. Poncif à banalité extrême.

Les questions que je me suis posées n'ont à aucun moment porté sur le fait de savoir si ce que je faisais pouvait bien relever du dessin ou de la sculpture, non pas parce qu'il y aurait une forme d'évidence que malgré le manque de forme patente (de supports, de technique) c'en était bel et bien, ou au contraire qu'il n'en était plus... Disons, pour être tout à fait à l'aise avec ce faux dilemme, qu'il est dans ces expérimentations une

Procrastinations... *I would prefer not to...*, Centre d'art Axeneo7, Gatineau, dispositif avec objets divers et des contributions de Christophe Baudson, Frédérique Baumann, Hans Birkemeyer, Alain Charevre-Méjan, Nicolas Desplats, Nicolas Frespech, Sébastien Galland, Michel Guérin, Christophe Lopez, Miguel Angel Molina, Diane Watteau, mars 2010.



Un trou dans la main... *Flashsculpture #2011 n°2*, 4 février 2011, image numérique diffusée par flashcode.

forme d'expression en devenir qui, pour reprendre les termes de Jean-Luc Nancy, est une "non totalisation de la forme"[4]. J'ai choisi avec partialité quelques exemples qui contribuèrent fortement à forger ma façon de conduire ce projet.

Il est une part d'inexplicable et de non-dit, de cécité délibérée ou d'éblouissement que je ne chercherai pas à filtrer. Il y aura des sauts et des sursauts qui tenteront de dessiner les contours du projet. C'est bien un ensemble, au sens mathématique du terme[5], que j'aimerais cerner par allusions, par complémentarité entre le texte, les images, les objets incarnés et des intuitions. J'en tracerai un *récit* lapidaire et elliptique en cinq chapitres guidés par les hypothèses suivantes :

Premièrement : de l'incapacité à dissocier la sculpture du dessin et de processus mécaniques d'édification des images. Faire de la sculpture en dessinant, dessiner en sculptant.
Deuxièmement : de la primauté de l'incarnation. Je parlerai du présupposé haptique, du code graphique (vers la *flashsculpture*) et du (négatif) photographique comme support d'une image constitutive d'une mémoire rétinienne (pour une *haptique* rétinienne).
Troisièmement : j'interrogerai, la dimension *soustractive* du dessin, le trou comme piqûre auréolaire à partir de la figure du poncif. La spécularité, la transparence et le décalage constituent le moteur de ces pulvérisations.
Quatrièmement : l'ennui... Qu'en est-il de ce titre bricolé porté par l'homonymie entre *bore* et *be bored*... Percer et s'ennuyer sont les principales activités d'exaspération du sensible et d'irritation de l'imagination. Comment peut-on penser une usure créative ?
Cinquièmement enfin : est-il acceptable de considérer la *défaillance* comme nécessité romanesque et par voie de conséquence comme champ élargi du dessin ?
Dernier point de ces considérations préliminaires, cette communication constitue le volet final d'une série d'études sur l'haptique engagée entre 2009 et 2011.

1 – Un dessin dans l'espace (drawing)

La première chose qui se dégage de cette proposition, c'est le caractère indissociable de la sculpture, du dessin et de l'édification des images.
Brancusi, Dürer, Soriano, *Camera obscura*.

* * *



Le dessin dans l'espace... Constantin Brancusi, *Vue d'atelier : L'Enfant au monde*, groupe mobile, groupe dispersé en chêne avec trace de craie, environ 170 cm de haut, avant 27 décembre 1917, photographie de Brancusi, épreuve gélatino-argentique, 30,1 x 23,9 cm, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

En 1917, Constantin Brancusi engage un processus remarquable tant il coordonne avec majesté une sculpture en mouvement, un dessin évanescent et un processus mécanique photographique inauguralement dépendant de la mise en consistance de l'œuvre. Si cette photographie n'est plus seulement un acte documentaire (je remise cette question qui n'est pas exactement mon objet du moment), elle décrit un appareil – car il s'agit bien d'un appareil conçu comme une préparation d'une prochaine apparition – composé d'une série d'objets en bois à peine achevés[6], sur lesquels figurent les suppositions du devenir de la sculpture, le tout stratégiquement accordé avec la texture et la partie cubique et aérée de ce coin d'atelier.
Le tracé à la craie, qu'on perçoit sur plusieurs faces, inscrit avec assurance le projet de ce qui adviendra pour une part, et de ce qui s'éclipsera dans le possible pour l'autre. Son devenir, c'est une petite colonne antérieure à la première *Colonne sans fin* de 1918, qui au hasard des envies et des nécessités, sera ensuite débitée en socle, réincarnée. On a ici la *Colonne sans fin* à la racine. Son potentiel signifié à la craie, c'est une colonne qui ne vit pas le jour, perforée sur son flanc gauche (par rapport à l'image). On retrouvera par la suite des traces fréquentes de cette incarnation complémentaire de la matière par le vide, exhaussée par le trou (dans la *Chimère* par exemple).
Les autres parties de cette constellation sculpturale, le petit personnage amputé aux accents primitifs et la coupe stylisée et pleine, s'échappetont par la suite de cette première installation *mobile*, devenant pour l'un *La petite fille française* et pour l'autre une *Coupe* – dont il existe plusieurs versions – qui viendra régulièrement rythmer les empilements si caractéristiques de Brancusi[7].
La dimension spéculative de cet appareil créatif, éminemment graphique dans ce qu'il a, d'une part, de saillant, de sécant, d'*intersecteur* et, d'autre part, de profondément prospectif par sa capacité à forger le futur, comme une perspective assurément incertaine et prioritaire, donne tout son sens à l'indissociable partage de la sculpture, du dessin et d'une mécanique générale d'édification des images. *Le groupe mobile* se donne à voir comme un *perspectographe*. Ce *perspectographe*, dont j'emprunte à dessein le terme à Dürer, n'a plus pour motif la représentation, mais la conception élargie d'un programme sculptural qui va tenir sur une vie : "l'essence des choses"[8] ou de façon moins métaphysique, l'origine de l'abstraction, le dessin de la forme, la mobilité, la modularité, la répétition, la patience, la contingence et la transitivité des parties. Ce perspectographe-là (le *Groupe mobile*) induit une autre lecture du perspectographe de Dürer (celui au portillon en particulier), une lecture sculpturale de l'exercice du dessin. On trouve à la fin de l'*Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt*... (*Instructions pour la mesure à la règle et au compas*...), publié à Nuremberg en 1525, plusieurs dessins gravés sur bois qui proposent une traduction mécanique du système géométrique d'une projection d'une série de points sur un plan (dans la lignée de la construction légitime albertinienne). Dürer accompagne alors ses images d'une notice précise qui décrit comment construire et employer chaque appareil. Si la description est fastidieuse, leur usage semble l'être tout autant. Si l'on résume, le dessin résulte d'une suite de repérage de points sur le motif, d'ouverture et de fermeture du portillon pour en reporter sur le tableau leur projection en plan.

La force du projet de Dürer est contenue dans le design d'un appareil mobile, spéculatif (une utopie jamais construite par l'auteur ?) et prospectif, dont l'efficacité géométrique n'a d'égal que sa monotone mise en œuvre.
Retenons deux propriétés sur lesquelles je reviendrai plus tard : la force du point par vectorisation (il s'agit de définir une série de points d'intersection d'une ligne mobile avec un plan) et la rébarbative tâche engagée par ses opérateurs (pointer, repérer, dégager, fermer, marquer, rouvrir).

Mais avant d'y revenir, j'aimerais encore souligner deux autres facteurs dynamiques de cette invention de la sculpture par le dessin (et vice versa).
Le premier, c'est la force de cette mobilité induite, qui désarçonne les prérogatives de la forme sculpturale et graphique. Peter Soriano réalise en 2008 une œuvre intitulée *Other side # 34*, à partir de barres d'aluminium, de câbles inox et de peinture en bombe. Cet artiste a engagé au fil des années un travail de sculpture de plus en plus sensible au nomadisme. Ses œuvres récentes soulignent l'importance contenue dans l'hypothèse des gestes, leur capacité à faire vivre la perméabilité des espaces, leur volonté de pulvériser (à la bombe et mentalement) des indices fondamentaux et simplifiés d'un imaginaire sculptural réduit à quelques signes. Ce qu'il reste de matériel, barre d'aluminium, câbles inox et autres tenseurs, construit un *appareil mobile* qui ne va pas sans ses tracés dynamiques

4. Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, Paris, éd. Galilée, 2009, p. 9 (cité en exergue du colloque).
5. Au sens de déterminer quelques propriétés communes.
6. Brancusi réalise cette photographie et l'envoie à son quasi exclusif collectionneur de l'époque (vers 1917), un américain nommé John Quinn, pour lui proposer l'ensemble. Quinn déclinera l'offre et l'histoire sculpturale poursuivra son cours plutôt que d'avoir été figée par un achat.
7. D'ailleurs, la coupe, à elle seule, est l'appareil qui désenclave les territoires, comme une assiette posée sur une table signifie que la table a une fonction précise, comme un oreiller posé sur cette même table aurait vite fait de la transformer en paillasse...
8. La formule précise de Constantin Brancusi est : « Ce n'est pas la forme extérieure des choses qui est réelle, mais l'essence des choses ; partant de cette vérité, il est impossible à quiconque d'exprimer quelque chose de réel en imitant la surface extérieure des choses ». Cité dans Marielle Tabart, *Brancusi l'inventeur de la sculpture moderne*, Paris, éd. Gallimard/Centre Pompidou, 1995, p. 119.



Peter Soriano, *Other side #34 (QUEL)*, 2008, aluminium, câbles en inox et peinture à la bombe, 102 x 182 x 104 cm (exposition à la galerie Jean Fournier à Paris du 20 novembre 2008 au 3 janvier 2009).

(le trait de bombe a quelque chose du trait de craie de Brancusi) et la spatialité ouverte des murs de la galerie.
Plus encore, cette œuvre de Soriano souligne aussi la faculté particulièrement symptomatique de notre époque qu'ont les œuvres et les documents à s'activer et se réactiver sous des interfaces variables (numériques en particulier), en l'occurrence ici sur des murs différents selon les lieux d'exposition. Enfin, Soriano donne à penser le perspectographe de Dürer comme une sculpture destinée à dessiner par délégation (après quelques entraînements évidemment). Ces œuvres de Soriano peuvent être réalisées par un opérateur d'après notice et quelques indications méthodologiques. La mobilité du dessin tiendrait en trois termes, la délégation, le nomadisme et la potentialité.

Le second facteur dynamique suggère un passage propice à l'invention et à la rêverie par la capacité que peuvent avoir ces appareils, sous prétexte d'ouvrir une perspective, à agiter le sens de l'optique, comme on agiterait des particules.
Or, on a pu laisser entendre que cet appareil, *groupe mobile* ou *perspectographe* – comme il est aussi investi par la chambre noire – nous captive parce qu'il suggère que l'art apparaît désormais presque par magie, sans qu'on ait plus grand chose à y faire. On peut presque penser qu'alors, l'art survient par nature[9] et qu'il ne nous reste plus qu'à le contempler. *Ars magna lucis et umbrae*, ainsi s'intitule le fameux ouvrage sur la couleur d'Athanasius Kircher publié en 1646 à Rome. *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, dans lequel la couleur est assimilée à une "lumière ombreuse", inclut la chambre noire parmi les choses de la nature capables de produire des images, à l'instar des pierres ou de certains paysages.

Quelques précautions sont nécessaires pour ne pas abuser de cette fantasmagorie[10]. Elles sont contenues dans l'espace sensible de notre disposition, de notre placement choisi et de notre capacité à façonner un objet (plutôt imparfait), un appareil sculptural à vel-

9. Cf. Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Rome, 1646, p. 808. Y figure une image de camera obscura parmi d'autres curiosités de la nature également reproduite dans Martin Kemp, *The science of the art*, éd. Yale University Press, Londres, 1990, p. 191.
10. Les premières fantasmagories au XVIII[e] siècle étaient des images lumineuses et mobiles créées à l'aide d'une lanterne magique.

lélités graphiques et à prédisposition optique. C'est bien cet élargissement de *l'ensemble* qui nous désinvestit immédiatement de la seule extase produite par un phénomène naturel au profit d'une surprise déclenchée par les déviations, et de l'opérateur, et des défaillances matérielles[11].

Je m'explique par l'exemple. Afin d'éprouver cette *curiosité* – mais tout ceci est apparu de manière beaucoup plus intuitive qu'il n'y paraît – j'ai en 2008 lancé une série de petites expériences basées sur la contemplation de ces phénomènes, sur leurs implications sculpturales et sur leur capacité à produire du récit (littéraire en particulier). Alors, j'ai consacré un certain nombre d'heures à façonner des œufs d'autruche pour les transformer en chambre noire. Pour résumer, il s'agissait de percer un trou à chaque extrémité pour y placer l'œil d'un côté et y laisser pénétrer la lumière de l'autre. Il fallait également trancher partiellement l'œuf pour y inclure une plaque de verre dépoli faisant office de plan intersecteur sur lequel venait se projeter l'image du dehors, l'important n'étant pas d'enregistrer une image, mais seulement de contempler ces apparitions instables au grain si particulier.

Pour élargir cette expérience, j'avais alors construit une chambre noire nomade (2 x 2 x 4 m), munie de quatre

11. David Hockney, dans *Savoirs secrets, les techniques perdues des maîtres anciens*, explique très clairement cette réappropriation immédiate par les peintres de ces indifférences de la nature.





La camera de voyage (deuxième dispositif), façonner un œuf d'autruche... *Optique n° 19 – Fabrique optique 6*, image numérique, 23 avril 2008.

Les grains de lumière à l'intérieur d'un œuf d'autruche... *Optique n° 20 – Fabrique optique 7, la camera de voyage*, image numérique, 24 avril 2008.

La fabrique des images... *Optique n° 48 – Fabrique optique 17, «I would prefer not to...»*, image numérique sur une camera obscura réalisée en 2008, 13 septembre 2010.

Une armée dans un crâne... *Optique n° 40 – Fabrique optique 17, clignotement 1 / réminiscence stellaire / « I am»*, image numérique, 24 août 2009.

oculaires, que j'ai notamment installée au milieu des bois pour y contempler une autre texture du paysage.

Un peu après, en contemplant un crâne ancien, j'ai constaté qu'il agissait comme une chambre noire à perforations multiples, projetant au fond de ses excavations toute une série de petites images. Mario Bettini, en 1642, dans son *Apiaria Universae, Philosophia Mathematicae*, avait émis l'hypothèse d'une démultiplication des images à partir d'une *camera obscura* criblée de trous. Un seul soldat devenait alors une armée entière. Le crâne agissait ainsi. Néanmoins, l'idée de renouer avec une forme primitive de technicité, avec ce qu'on pourrait qualifier de relecture de l'ancêtre de la photographie, assez rapidement associée au regard curieux du collectionneur averti, n'a jamais fait partie de mes préoccupations et aurait même eu tendance à tempérer ces velléités expérimentales. Le seul motif de ces délibérations était de scruter les merveilles des grains de la matière et de la lumière qui se formaient sur la surface du verre dépoli. Et le façonnage patient de certains de ces objets, les œufs d'autruche en particulier, y apportait quelques sensations supplémentaires.

12. Je conçois donc l'appareil comme une forme quasi architecturale, aux accents matérialistes avec ce qu'elle porte comme valeur de préparatif. Jean-Louis Deotte souligne que l'art apparaît parce qu'il y a eu appareillage et que, par conséquent, l'appareil est une préparation. On est ici à la racine de son étymologie, issue de *apparare*, "préparer" et de *parare*, "parer". Mais je prendrai également appui sur la conception plus élaborée de Pierre Damien Huyghe dans *L'art au temps des appareils*, Paris, éd. L'Harmattan, 2005, pp. 25-26. « Un appareil – c'est toujours à partir de Benjamin que je peux avancer cette proposition – est un dispositif dont le régime peut parvenir à faire de la conscience. Lorsqu'il n'y parvient pas, lorsque "les sujets" semblent se passer de l'expérience de l'appareil, c'est que ce dernier est instrumenté ou, mieux, indu-strié. Alors il sécrète ses effets sans s'exercer pleinement : l'instrumentation d'un appareil, comme en certains usages de la photographie, en diminue la capacité (instrumenter, c'est employer dans un seul sens) [...] »
Plus loin, p. 28, Huyghe précise encore sa définition : « Je formulerai mon ultime hypothèse en mettant précisément en cause la notion de revenu. Un appareil est, pour le dire dans la terminologie que j'essaie de mettre ici au point, dans son "exercice" et non dans son "emploi" lorsque ce produit échappe au revenu. Ou encore : ce que vaut l'appareil ne se définit pas sur les revenus, économiques ou symboliques, qu'il génère par ailleurs. Ce qu'il y a – le fait, la donne de l'appareil – excède alors la question de savoir à qui attribuer une propriété et comment revenir au propre ».

L'installation *Bore and be bored* présentée à la MAAC, en même temps que ce texte fut lu lors du colloque, prenait notamment racine dans ces considérations où le façonnage patient de l'appareil[12] technique (optique) se construit comme un *préparatif* au travail graphique de l'espace.

2 – L'haptique et sa mémoire rétinienne (carve)

De la primauté de l'incarnation. Le présupposé haptique, le code graphique (vers la flashsculpture*) et le (négatif) photographique comme support d'une image constitutive d'une mémoire rétinienne (pour une haptique rétinienne). Le dessin dans la rétine.*
Brancusi, Descartes, Penone, flashcode.

* * *

J'aimerais revenir sur ces constats optiques parce qu'ils ne vont pas selon moi (toujours dans ma façon de travailler j'entends) sans quelques prérogatives haptiques que je signifiais à l'instant à propos de la conscience du grain.

Il est une question qui se pose régulièrement quand je travaille à ces réalisations. Bien souvent, ces expériences sont de natures éphémères, issues d'une situation donnée. Et ce qui me préoccupe particulièrement, c'est d'essayer de voir comment traduire la valeur du contact qui agit. Un contact, pour résumer, que je dirai *haptique*, mais qui, comme j'ai pu le développer en d'autres lieux, ne se dégage pas de ses prérogatives optiques (l'approche empruntée en effet à Deleuze dans la manière de concevoir cette hapticité, et à cette hapticité de la vision telle qu'il a pu la penser à partir de la peinture de Francis Bacon).

De plus en plus régulièrement, la photographie, comme ce fut déjà le cas chez Brancusi, prend part à cette narration du récit sculptural et plus encore avec le temps, elle a perdu son rôle accessoire au profit d'un principe actif constitutif de ces appareils créatifs que j'essaie de monter. Et ce principe actif possède quelque chose de graphique parce qu'il a valeur d'inscription. Je reprends une fois encore la formule de Nancy, de "non totalisation de la forme". Cet usage de la photographie agit véritablement comme un moyen de réincarner la sculpture et ses dessins là où elle ne l'est pas.
En cela, c'est bien plus qu'une mémoire, c'est bien plus qu'une "photo souvenir" comme le dirait Buren.

J'ai trouvé dans le négatif photographique, dont l'histoire est longue, une façon de déposséder l'image de sa lisibilité immédiate au profit de sa valeur d'empreinte (rien de neuf). C'est une empreinte qui renverse la sensation, à l'instar de l'expérience de la bille entre les doigts croisés décrite par Descartes dans la *Dioptrique* (il s'agit de la déstabilisation des sensations par la contradiction de notre latéralisation). Ce n'est pas seulement une procédure d'inversion, mais c'est également une perception qui a à faire avec notre conscience et notre manière d'intérioriser et d'intellectualiser haptiquement ces images.

Bien sûr elle porte aussi en elle la poésie du réversible, la capacité à incarner le vide en le mettant au-devant. Giuseppe Penone a réalisé en 2010 une série de photographies imprimées en négatif, intitulées *La géométrie dans les mains* (ouvrage édité par Bernard Chauveau) et qui reprennent le titre éponyme d'une série de petites sculptures que l'artiste réalisa en emplissant de plâtre le creux de ses paumes bouchonnées par une petite pièce de bois géométrique. La sculpture est le fruit d'un moulage par les mains, qui le temps de la prise du plâtre laisse l'instant liquide prendre la mesure fidèle du corps avant de se solidifier. Elle est la trace négative d'une géographie corporelle modifiée par la prise en main d'un objet élémentaire. L'image négative prolonge ce renversement des valeurs et elle conduit l'expérience du regard du côté de l'empreinte.



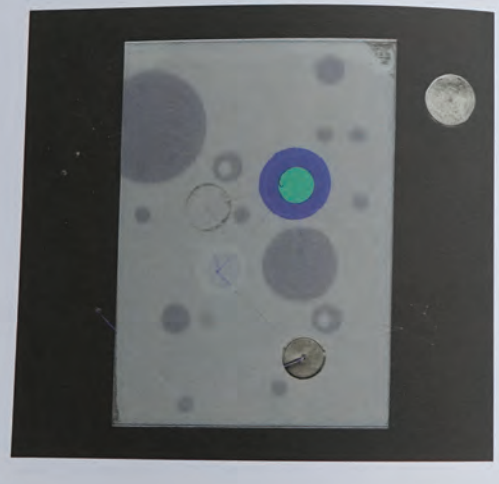
Une bille entre les doigts... René Descartes, image extraite du *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences : plus : La dioptrique : et : Les météores : qui sont des essais de cette méthode*, Paris, éd. Michel Bobin et Nicolas Legras, édition de 1668, p. 116.



Mémoire rétinienne... *Flashsculpture 01, n°1*, image numérique diffusée par flashcode, 2 janvier 2011.

Depuis peu j'expérimente ce type d'images négatives comme une manière d'agir physiquement et haptiquement sur la physiologie interne de notre perception des images. Elles font partie de l'appareil sculptural et sont conçues comme des "mémoires rétiniennes".
Le principe général qui les sous-tend prend en compte le fait qu'elles ne sont effectivement efficaces qu'au moment où l'œil palpe leur consistance, dans le temps de leur persistance fugace et cela de façon négative par intensité de contraste (comme lorsqu'on regarde une image à luminosité intense). Autrement dit, la consistance de ces images ne serait pas liée à leur présence matérielle et négative, mais produite par leur incarnation moléculaire particulièrement excitée.
Peut-être qu'au fond, ce qui me plaît dans tout ça, c'est l'idée de sculpter/dessiner en agitant des molécules, de créer des trains d'impulsions qui partent de la rétine pour conduire la sculpture dans le cortex, où c'est bien là, dans un temps presque sans durée, que va se forger l'image. C'est là alors, qu'on peut parler d'image rétinienne. L'image rétinienne n'est pas celle supposée qui se projetterait sur le fond de la rétine, mais celle recomposée, reformulée de façon "extra-rapide" mais non immédiate dans le cerveau.
Peut-être est-ce de cette manière, en assumant la défaillance de la pensée scientifique (j'aurais tendance à dire ma désinvolte appropriation), que la photographie négative agit comme une mémoire au service d'un modelage rétinien, comme une pression, comme un point qui déclenche une onde, qui use les grains. Un *punctum* en somme.

Deux éclipses graphiques me semblent venir compléter cette gravure éphémère du temps par le point.



Un temps d'exposition... *Optique n° 39 – Pereté discrète 7 – Poncif, etc.*, image numérique, 25 juin 2009.

La première stimule l'imaginaire stellaire, renverse l'infiniment petit vers l'infiniment grand. Les motifs circulaires grisâtres de ce dessin furent réalisés sur une *plaque verre* photographique non stabilisée (dont on a ici qui plus est l'image négative) et par conséquent voués à la disparition par l'usure des regards, le temps de la perception étant dans ce cas nécessairement un temps éclairé, avant de retrouver la temporaire sauvegarde par occultation. Voir c'est littéralement faire disparaître.

La deuxième éclipse graphique est certainement moins poétique, même si elle nous plonge dans la constellation abstraite du numérique et si elle reconduit un presque nominalisme créatif dans la lignée des *Telefonbilder* (images par téléphone) conçu dès 1922 par László Moholy Nagy, projet qui sera repris par Jan Van der Marck pour l'exposition mythique de 1969, intitulée *Art by telephone*, au Musée d'art contemporain de Chicago.

Très récemment, cette réflexion sur les natures étendues du graphisme m'a conduit à développer une ramification que je n'avais pas pressentie en travaillant au projet de la MAAC. L'expérience s'intitule *flashsculpture*. Elle prolonge cet exercice de conductivité des objets que j'essaye d'essaimer par mail depuis plusieurs années maintenant.
Flashsculpture[13] est une série de sculptures conçue pour les smartphones. Elles ont pour ambition de créer des situations sculpturales aux propriétés particulièrement haptiques à partir d'un énoncé (textuel ou iconique) diffusé sous flashcode et basées sur la spontanéité. Par conséquent, c'est l'activation de l'énoncé lui-même sur des supports téléphoniques variables et dans des situations diverses qui devrait permettre de créer une flashsculpture (et non pas la photographie d'une sculpture qu'on pourrait visionner sur écran).
Le flashcode, comme tout autre code graphique avec ses modes d'abstraction propres (codage, perte de dimension, géométrisation, graphie, vectorisation, etc.), propose par conséquent un dessin abstrait aux perspectives concrètes (dans la lignée de l'art concret, François Morellet fait également partie des figures qui m'ont particulièrement marquées). La lecture d'un flashcode passe par l'utilisation d'une petite application gratuite installée communément sur les téléphones à connexion Internet. Il suffit de photographier ces points (généralement carrés) vectorisés, qui une fois décryptés par l'appareil se connectent à une page Internet. En somme, c'est l'adresse url de la page qui est codée et non pas l'image ou le texte qui y figure.

Flashcode de *Flashsculpture 01, n° 5*, 22 mars 2011.

Les propriétés graphiques de ces codes barres en deux dimensions, poétiquement abstraits certes, ne peuvent connaître de véritable extension qu'à partir d'un processus de décodage appareillé dont il faut dégager deux considérations. Un, l'incarnation du code est toujours conçue à partir de paramètres dépendants de l'appareil qui décode. Deux, par conséquent, ces sculptures sont à moitié occultes, parce qu'elles nécessitent un smartphone (répandu, mais non universel). En cela, ces dessins diffèrent de ceux qui font appel à des codes évidents – perspective conique, axonométrie – mais ils rejoignent d'autres modes de représentations hermétiques – dessins techniques.
Pour les "aveugles" (ceux qui ne possèdent pas de smartphone), il ne nous reste plus qu'à imaginer...
Or, c'est bien d'imagination (de la matière) qu'il s'agit, car cette formule de la sculpture s'est forgée dans le creux de mes spéculations aveugles. Rares sont en effet les sculptures que je conçois de cette manière et que je pourrai voir et plus encore palper parce qu'elles sont censées dépendre de la situation particulière de chaque activation.
Provisoirement, les *flashsculptures* existent à partir des images négatives telles que la main "trouée" ou "sculpture". Ces images négatives sont certainement à considérer comme le pendant d'une inscription graphique par la négative incarnée par l'expérience du trou.
Voilà ce qu'il en est de mes préoccupations haptiques décrites en un temps de mémoire rétinienne et deux éclipses graphiques.

13. Ce texte fut écrit en février 2011. Depuis, ce projet de *Flashsculptures* a connu quelques développements plus élaborés (consultables sur pierrebaumann.com) avant de cesser son activité. La banalisation récente des usages des flashcodes a quelque peu freiné ces velléités.

3 – Si le lis sur les lèvres (bore) – le goût de sa pureté...



Sculpter l'air... *Optique n° 7 – Trouble stéréoscopique 1*, image numérique, 26 février 2008.

La dimension soustractive du dessin, le trou comme piqûre auréolaire à partir de la figure du poncif. La spécularité, la transparence et le décalage constituent le moteur de ces pulvérisations.
Des galets troués, Henry Moore, le poncif, la *Madonna del Parto*, *L'annonciation*, Léonard, Dürer, Uccello, Rodin.

* * *

J'ouvrirai ce troisième chapitre, qui suit le fil de cette dispersion graphique, à partir d'une note marginale. Pour Henry Moore, la chose est écrite dans un petit texte lumineux, *Notes sur la sculpture*[14], il est véritablement possible de "sculpter l'air". Telle est l'une des conclusions amenées par son travail et par sa contemplation régulière de roches naturellement sculptées par l'érosion de l'eau et par l'étude des ossements en particulier. Le décor de mes spéculations optiques, attaché à cette filiation esthétique, m'a conduit à sculpter littéralement avec l'air par un jeu de superpositions stéréoscopiques de galets percés, glanés sur les plages. L'effet de surprise de cette expérience vient du fait que l'image mentale qui se construit par la superposition des deux vues, celle de l'œil gauche et celle de l'œil droit, n'est pas stable et que la consistance du vide varie. Elle se joue de la domination variable d'un œil sur l'autre et des dégradations virtuelles de la matière. Non seulement la matière voit sa consistance troublée et le vide prend chair par un processus éminemment ambigu, régi par une transparence granuleuse sculpturalement filtrée, et porté par la dimension *soustractive* de l'entreprise. Si je devais reprendre une terminologie relevant de l'esthétique alimentaire catalane (Ferran Adrià), je dirais que c'était une manière de faire une *espuma* (une écume) de roche, d'aérer par soustraction une matière elle-même déjà évidée par érosion.
De toute évidence, cette dimension "soustractive", empreinte des lectures de Krauss et de Robert Smithson[15], contribue à rendre impossible toute différenciation entre sculpture et dessin. Et, une fois encore, si tel n'est pas ici l'enjeu, cette poétique soustractive de l'espace – poétique car la soustraction n'est pas claire – prolonge la capacité du trou à projeter de l'art.



Si le Lis sur ses lèvres... *Sans titre, carnet 17*, mine de plomb et perforations. (détail), 30 x 40 cm, 1996/2011.

Si le trou de la pierre fait apparaître l'air, si le trou d'aiguille fait apparaître le monde dans la chambre noire (sténopé), le trou est le vecteur de toutes les projections graphiques et le poncif fut la figure consécutive à ces considérations.
Le cœur du projet présenté à la MAAC prend appui sur ce motif de travail, éminemment sculptural parce qu'il s'agit de faire des trous, et particulièrement graphique car il fait partie de l'appareil technique utilisé régulièrement dès la Renaissance par les artistes.



Le clonage des anges... Piero della Francesca, *Madonna del Parto*, vers 1445, fresque, 260 x 203 cm, Monterchi, Museo Comunale.

L'utilisation du poncif, dit *spolvero* en italien, est une technique graphique courante chez les fresquistes en particulier, utilisée, a priori, à partir du milieu du XV[e] siècle, et destinée à faciliter le report, d'un dessin préparatoire réalisé sur papier, sur un autre support, mur d'Église ou panneau de bois. L'opération consiste à perforer les lignes d'un dessin avec un petit poinçon ou une molette, à la suite de quoi, il suffisait de quelques secondes pour reporter par pulvérisation de poudre colorée assez volatile (charbon ou sanguine) contenue dans un petit tampon de tissus, un dessin conçu avec mesure dans l'atelier. Ce mode de transfert permettait, chose non accessoire, de gagner un temps compté (notamment par délégation de ce report à un assistant) dans l'avancée de la fresque matériellement rythmée en *giornate*, et dépendante de la couche nécessairement travaillée dans le frais de l'*intonaco*, couche superficielle de l'enduit à la chaux.

Ces cartons souvent précieusement conservés pouvaient être repris et réutilisés, parfois plusieurs années après, ou démultipliés dans une même peinture, comme le fit Piero della Francesca dans la *Madonna del Parto* pour la réalisation symétrique des deux anges spéculaires et chromatiquement complémentaires.
Ces dessins gardent souvent la double trace de cette exécution, piqués et légèrement maculés, bien que, très certainement, une double perforation ait été de temps en temps pratiquée, le dessin original servant de matrice à la réalisation d'un second pochoir en papier ensuite utilisé pour le report. Cette opération dédoublée permettait de conserver intact (ou presque car poinçonné) le dessin original. Le poncif facilite le placement. Il ne se substitue pas au geste de l'artiste. Il détermine un territoire, à l'appui duquel le dessin va s'incarner une seconde fois.

D'une certaine façon, si ces considérations sur le poncif ont pris racine dans mon travail à la suite du façonnage des petites *camera obscura*, évoquées plus haut[16], si de manière plus lointaine elles commencèrent à se raconter vers 1996 à la suite d'une rêverie créative autour de la *Madonna del Parto* de Piero, c'est la réalisation de l'ensemble présenté à la MAAC qui nous donne à penser les deux "mesures" qui suivent.

- **Première mesure, celle par décalage**

Parmi les nombreux dessins de Léonard, comme la plupart fort connus, on trouve un dessin qui, semble-t-il, a servi d'étude préparatoire et de motif de projection au *Lis* de l'Ange de son *Annonciation* de 1473-1475. Le dessin est d'une rigueur et d'une clarté exquise, guidé par l'œil du botaniste. Il est traversé par une série de perforations qui dessinent les grands contours de ses formes.

14. Henry Moore, *Notes sur la sculpture*, Caen, éd. L'Echoppe, 1990, cf. pp. 20-21 en particulier.
15. Bien que cette logique de travail ait pris de nos jours quelques distances avec la rigueur structuraliste de Krauss, il faut admettre que la dimension "soustractive", telle qu'elle l'envisage dans *Passages*, et dans le chapitre intitulé "*Double negative*, une nouvelle syntaxe pour la sculpture" reste encore efficace. J'entends le mot aussi en référence, et surtout, à Robert Smithson dans sa manière d'inventorier les caractéristiques du *Site*, l'acte soustractif, de manière générale, étant l'une des opérations les plus signifiantes de ces actions in situ. Cf. Robert Smithson, "The spiral Jetty", *Arts of the environnement*, collectif coordonné par Gyorgy Kepes, éd. George Braziller, 1972.





Le Lis et les sens... Léonard de Vinci, *Annonciation*, 1472-1475, huile sur bois, 98 x 217 cm, Florence, Galerie des Offices.

Je reprends la formule de Paul Valéry, oh combien connue, mais oh combien lumineuse :
« Il y eut une fois Quelqu'un qui pouvait regarder le même spectacle ou le même objet, tantôt comme l'eût regardé un peintre, et tantôt en naturaliste ; tantôt comme un physicien, et d'autres fois, comme un poète ; et aucun de ces regards n'était superficiel »[17].
Or, il se trouve que toute la tension de ce partage entre le dessin et la peinture – qui aussi souligne le glissement d'une façon scientifique de décrire les choses vers une manière picturalement poétique de rendre cette chose par allusion – s'épanouit à partir d'un triple décalage orchestré par l'appareil perforé qu'est le poncif.
Un : nous le voyons, Léonard pique avec détachement[18] les contours de son dessin, il privilégie certaines parties, en envisage à peine d'autres et abandonne certains traits (parce que secondaires et/ou parfaitement inscrits dans sa mémoire). L'appareil vacille. L'appareil s'échappe déjà.

Deux : Léonard place le lis dans l'interstice parfaitement rythmé d'obscurité et de clarté, entre la main et le profil de l'ange, dans la trouée d'un paysage lointain. La correspondance entre le dessin et la peinture est patente, mais Léonard cultive l'écart, au service de l'équilibre de la composition et du sens. Les proportions et la répartition des fleurs et des boutons de part et d'autre de la tige sont analogues.

Mais ayant placé la fleur de droite – peu importe l'ordre – Léonard remonte la structure de gauche pour qu'elle vienne distraire les sens olfactifs de l'ange plutôt que celui des papilles. Léonard a semble-t-il privilégié logiquement l'odeur de la pureté à son goût plus charnel. Le souffle auréolaire de l'infigurable semble avoir une odeur (le moins apparent des sens mais le plus persistant dans notre mémoire ?) et il passe ici par une redisposition déviée du dessin[19]. Je laisse entendre bien évidemment que Léonard aurait appliqué le poncif pour reporter la figure sur la peinture en jouant de décalage (d'ailleurs quelques ouvrages en font état). Mais ce n'est pas possible. Ces deux motifs floraux n'ont tout simplement pas la même taille. Quelle conclusion tirer ?

16. Pour être précis, la première d'entre elles était réduite à sa plus simple expression. Elle était constituée d'un tout petit trou sur le flanc d'un œuf d'Emeu. Le deuxième trou, à la pointe de l'œuf, ayant été percé au préalable par l'éleveur de ratites (famille des oiseaux qui ne volent pas comprenant les autruches, les émeus et les kiwis en particulier), mon travail avait été des plus faciles !
17. Paul Valéry, *Les carnets de Léonard de Vinci*, Paris, éd. Gallimard, coll. Tel, 1942, p. 7.
18. Pas étonnant que cette légère indifférence ait plu à Duchamp.
19. La pratique est d'ailleurs courante. Ce décalage, comme insoumission du sens de la composition au transfert mécanique se trouve également présent chez Piero, qui lui aussi fit usage très régulièrement de cette technique du *spolvero* et dans la mise en place de la composition de *La Madonna del Parto* dont les deux anges spéculaires qui cernent la Madone sont issu du même carton. C'est ce que souligne Judith Veronica Field dans son ouvrage récent, *Piero Della Francesca, A mathematician's art*. J. V. Field souligne que la symétrie n'est pas parfaite et que la position de l'ange de gauche est décalée d'environ 2 cm à gauche du dessin préparatoire pulvérisé, probablement afin de rééquilibrer la dissymétrie de la figure de la vierge. Judith Veronica Field, *Piero Della Francesca, A mathematician's art*, London, éd. Yale University Presse, 2005, p. 183.









Léonard de Vinci, *Annonciation* (détail et rapprochement des deux images du Lis).

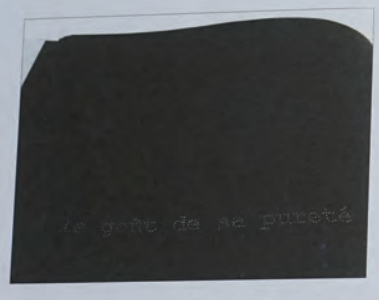
Superposition dessin/peinture.

Superposition et décalage de la partie gauche du dessin.

Comparer la taille des deux lis... Photomontage restituant les dimensions de chaque lis de Léonard de Vinci.

L'avenir du poncif n'est pas cette peinture, mais cette peinture garde les traces de la mémoire parfaite et adaptée à la composition de cette fleur.
Ces points suspendent le temps du dessin vers un avenir incertain, en tout cas inconnu (disparue ? On ne connaît pas d'autre peinture de Léonard qui puisse correspondre à ce dessin), ou tourné vers un passé antérieur (la procédure aurait-elle été engagée dans l'autre sens ? Le poncif aurait-il amené le dessin à l'appui d'une ascendance graphique qu'on ne connaît pas ?).
Une certitude subsiste, le poncif n'est "utile" qu'en forme de délégation du dessin, ou comme chez Piero comme matériel de géométrie (symétrique). L'important ne serait plus de connaître les destinées du poncif, mais ce qu'il incarne à l'instant : un *appareil mobile* sans ascendance temporelle à *délégation potentielle* et fort hypothétique.
D'une part, il faut assumer la toute puissance de la mémoire du peintre (l'artiste n'oublie jamais son dessin de sitôt !) et sa capacité de reproduction sans instance mécanique, même par homothétie. Une figure dessinée est une figure mémorisée. Et cette mémoire est plus rapide que n'importe quelle opération vectorielle mécanique.
D'autre part, le poncif n'a de valeur que s'il accepte l'inconnu exact de sa destinée, s'il perd toute faculté de mémoire vive. Autrement dit ce dessin perforé acquiert toute sa dimension expressive si on accepte d'oublier sa finalité. Il n'est plus secondaire (une étape dans l'élaboration d'un processus pictural), mais premier (original et nécessaire).

Trois : il reste un dernier décalage évident, Léonard ne suit pas à la lettre la formulation du dessin. Il destitue la figure graphique et botanique de son délinéament consciencieux au profit d'une peinture transparente, évanescente, trouble, ombreuse et incorporée à l'espace. La peinture crée donc une troisième distance.
Cette première mesure, basée sur trois types de décalage (spatial, d'échelle et factuel) est donc une mesure flexible, une mesure relativiste, dont la condition d'expression passe par la percée de la surface du papier.
C'est l'échappée du goût de sa pureté.



Le goût de sa pureté..., *Sans titre, carnet 17*, perforations, 1996/2011.

• **Deuxième mesure, celle par triangulation,** comme une manière, pour reprendre l'expression de Dürer, de "mesurer à la règle et au compas", mais sans règle et sans compas. On l'aura compris tout ceci prend appui sur l'expérience.

En effet, le poncif, parce qu'il cartographie l'espace par une série de points, pourrait être envisagé sous l'angle du prolongement de la construction par point du schéma perspectif. Si la *construction légitime*, reprise par Uccello notamment, nous place bien évidemment du côté de la géométrisation pure de l'espace par vectorisation, les prospectives empiriques qui soldent l' *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt* (*Instructions pour mesurer à la règle et au compas*) donnent la part belle à l'indifférence de l'appareil qui guide la projection bidimensionnelle de la figure[20]. Néanmoins il est dans un cas comme dans l'autre question de mesurer l'espace.

Alors, étant données ces perspectives, le point perforé[21] partage avec l'appareil perspectographe et la méthode du compas, la capacité à arpenter et borner l'espace. Soit, cet arpentage se soumet malgré tout au choix initial de l'artiste, qui pique ici ou là comme Léonard a pu le faire avec force liberté pour garder ouvert les possibles, mais ce choix cède déjà à quelques concessions esthétiques au profit d'une série d'opérations quasi mécaniques, qu'on pourrait presque mener avec vacuité, à tel point que cette préparation était parfois réalisée par un opérateur. Mais le poncif fait échapper la triangulation.
Le point est libre, même s'il suit la ligne.
Il n'y a qu'un pas à faire, abandonner le chemin de la représentation, pour obtenir un système libéré de ses finalités de transfert, pour accéder à un mode de pulvérisation dévolu à sa propre expression.
Alors, si on cultive l'insoumise indifférence du geste, plus encore si on cède les privilèges du positionnement à l'appareil, l'art semble apparaître comme par magie, sans motif, sans dessin de référence, par contingence, comme pure dispersion stellaire au profit d'une recherche de perméabilité épurée et de l'envers.
À la question que je me suis posée en travaillant : « pourquoi n'y a-t-il aucune (ou presque) construction préétablie ? », j'ai tendance à répondre « parce qu'il s'agit simplement de n'éprouver que la sensation pure, abstraite, concrète, de la traversée de l'espace ».
Cette mesure de l'écart ne se consacre plus à la topologie métrique, mais à la fuyante

20. Une méthode analogue de la *mise au point au compas*, mais en trois dimensions, est pratiquée en sculpture, par Rodin en particulier, pour faire reproduire une forme par un opérateur afin de passer du plâtre au marbre par exemple. Elle utilise elle aussi la faculté du compas à mesurer les écarts sans qu'on ait même à leur attribuer une valeur numéraire.
21. Soulignons que le point est nécessaire au dispositif, parce qu'il conditionne la tenue de la forme. Très simplement, une découpe linéaire au cutter disloquerait totalement le dessin. Si la succession de points sous-tend la ligne, cette ligne est en instance.

imprécision de l'ennui. Le poncif devient mesure psychologique en quelque sorte, où l'hyper-perforation devient condition d'épanouissement du banal et le désistement, le vecteur opératoire du geste sculptural/graphique.

4 – Le temps de l'ennui : la chair stellaire (be bored)

La quatrième expression du dessin, c'est l'épanouissement par l'ennui. Le prétexte à la rêverie et à l'imagination, mais aussi aux spéculations théoriques et aux conversations avec quelques homologues de renom.
Le poncif, dessinet = sculpter sur un coin de table, occuper son temps et se satisfaire du plaisir que cela produit, Duchamp, le pore de la peau, l'érotisme, Baquié.

* * *

J'aimerais dans ce quatrième chapitre revenir un peu en arrière pour essayer de préciser le ton de la mesure subjective qui guide cette façon de faire, parce qu'elle a deux conséquences.
Cette mesure est une mesure poreuse. Elle a des pores. C'est une mesure sensible qui précise la couleur de l'indifférence mécanique.
Revenons à Léonard encore. La désinvolture du piqué du dessin du *Lis* gardait ouvert le champ des possibles de la figure, mais, comme on peut l'observer aussi sur cet autre dessin perforé de Léonard, qui représente *Isabelle d'Este*, il épousait avec douceur le modelé de ses chairs.



Le point libre et la douceur du modelé... Léonard de Vinci, *Portrait d'Isabelle d'Este* (détail), craie, estompe, papier préparé, pierre noire, rehauts de blanc, sanguine et perforations, 61 x 46,5 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.

Le poncif n'est pas qu'une mise à plat (au point), c'est bien une manière d'accorder à ces promesses de contact une attention extrême, en détail, aux reliefs sensuels du corps.

À n'en pas douter, Duchamp avait noté la sensuelle indifférence de ce procédé mécanique[22] et son potentiel érotique mis en œuvre jusqu'au moindre détail, repérables

22. Duchamp n'en est pas à son premier "coup" de poncif. Le titre en couverture de l'édition de collection de la *Boîte verte* était inscrit au poinçon. L'autre coup de poncif qui joue comme pulvérisateur de lumière, c'est le petit disque de métal perforé, monté devant un néon contenu dans une boîte à gâteau, qui tourne avec lenteur et éclaire par l'arrière et par transparence la cascade d'*Étant donnés*.



Un poncif pour patron érotique... Marcel Duchamp, *Étude pour la mariée de Etant Donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, 1950, gouache sur plexiglas perforé et transparent, 91,3 x 55,9 cm, collection particulière.

sur ces deux documents, l'étude préparatoire pour la figure de *Étant donnés* gravée et perforée sur plexiglas[23] vers 1950 et une petite pièce à peine plus ancienne intitulée *Le gaz d'éclairage et la chute d'eau*.

Il ressort avec évidence que le poncif s'épanouit autour d'une sémantique croisée avec celle du grain de la peau. Mais on doit concéder que son expression a ici quelque chose de caricatural, presque de grossier. Ces points préparés sur le plexi étaient-ils destinés à cribler de poudre le cuir du nu d'*Étant Donnés*, ou à assouplir sa texture par piqûre ?



Le modelage par points à la mine de plomb... Marcel Duchamp, *Etant Donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* (détail), 1948-1949, cuir peint sur relief en plâtre monté sur velours, 50 x 31 cm, Stockholm, Moderna Museet.

Le plein épanouissement de ces promesses sensuelles, de celles qui véritablement nous plongent au cœur de l'épiderme féminin sont introuvables en l'état chez Duchamp car ces objets présents sont trop schématiques, presque trop vectoriels. On ne peut pas non plus aller vérifier de très près ces dires sur le nu d'*Étant Donnés* duquel on est mis à distance, mais par contre, on peut saisir dans la troublante et magistrale réplique (d'*Étant Donnés*) de Richard Baquié, ce qui semble être en jeu.

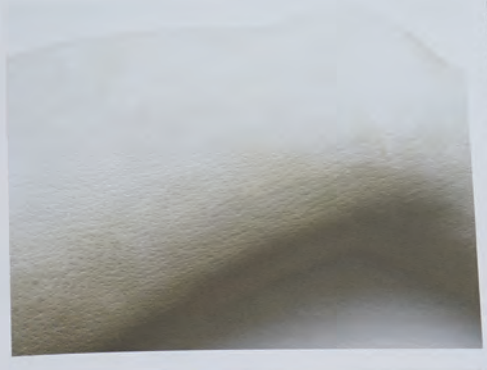
À y regarder de plus près, la peau du mannequin réalisé par Baquié, dont on voit ici un fragment avant son montage, présente un réalisme mordant, et nous plonge dans la porosité stellaire d'un espace désormais ambigu parce que presque sans échelle. C'est ici que le poncif est réaliste, parce qu'il n'a plus pour tâche de suivre le dessin, mais de s'incorporer à la matière.

23. Cette plaque de plexiglas gravée et percée vers 1950, destinée selon Jean Clair, comme pour Arturo Schwarz, à déterminer les contours du nu d'*Étant donnés* (le poncif est bien un patron !) n'a jamais été conçue comme une œuvre à part entière. L'heure n'est pas ici au développement de l'analyse, mais cet objet laisse soupçonner une fois encore que les préoccupations dimensionnelles de Duchamp ne sont pas seulement de mode mathématique (le passage de la bidimension à la tridimension), mais bien guidées par une condition de mesure hyper fine (inframince) et subjective (érotique).
J'aimerais néanmoins aller plus en avant dans l'expression de ce soupçon car je n'ai pas tout compris de cet objet étonnamment délaissé par les historiens.
S'il n'est pas tout à fait d'art, il a bel et bien eu une fonction et il aurait – comme le suggère une autre pièce de Duchamp, dont on observe ici un détail, intitulée, *Le gaz d'éclairage et la chute d'eau* à peine antérieure au plexiglas – favorisé le modelage du corps. On devine en effet sur ce cuir plaqué sur un relief en plâtre une série de points réalisés au crayon et particulièrement volatils. En effet, Duchamp souligne au verso du bas-relief, qu'il ne faut pas laver cette surface faute de quoi on ferait disparaître le modelage de l'épiderme tacheté à la mine de plomb dans les ombres.

Voilà la raison de ce retour en arrière qui donne sens à cette dernière mesure du poncif. C'est une mesure, pour utiliser le langage duchampien, conditionnée par l'*inframince*[24]. C'est une mesure sensible à l'imaginaire érotique. C'est une mesure délibérément sans échelle où la piqûre de l'aiguille est le pore de la peau, où elle est aussi la trouée scintillante et stellaire du pan de ciel qui me recouvre.

24. L'*inframince*, pour le dire en deux mots, c'est une condition dimensionnelle. Cf. Pierre Baumann, *Brancusi et Duchamp les hommes plants, sur les colonnes sans fin et l'inframince*, Aix en Provence, éd. PUP, 2008.





Un fragment de réplique... Richard Baquié, la jambe droite de la *Réplique sans titre n°1 : Étant donnés. 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* (détail), plâtre, métal et cuir de porc, 1991 (photographie de l'auteur pendant sa participation au montage de l'œuvre au Château de Jau dans le cadre de l'exposition *Chauffe Marcel*, commissariat Emmanuel Latreille, printemps 2006).

Un détail de la jambe... Richard Baquié, *ibid.*

Vers l'inframince... Richard Baquié, *ibid* (image négative)





Dans le texte et la porosité de l'épiderme... *Optique n°47 – optique haptique 6 – grain de mémoire*, (détail), image numérique, 12 janvier 2010.

Érotisme optique... *Optique n°47 – optique haptique 6 – grain de mémoire*, image numérique, 12 janvier 2010.



En tout cas, c'est en ces termes que j'avais envisagé, avant de revenir à ces sources, cette image à double lecture. Son programme était de contenir un petit texte littéraire sur la *Maja dénudée* de Goya, seulement lisible par grossissement important de l'image. Une façon de rentrer dans le récit en s'immisçant au cœur de l'image, pour y découvrir dans le même temps l'abstraite porosité de l'épiderme tout en repoussant les limites de la pixellisation.

Ce n'est qu'en s'éloignant qu'on pouvait alors retrouver le sens général de cette image négative. Sans en avoir l'air, mais parce qu'elles font partie du même temps de production, les pièces de la MAAC partagent cette façon de penser la matière et cette façon de cultiver son érotisme.
Je n'ai pas conçu cette image en pensant à Baquié, j'ai conçu cette image en pensant au temps, au temps passé à scruter chaque parcelle de corps, comme on arpente le corps (le corps du tableau aussi) pour le piquer, pour l'aérer et pour lui soustraire un peu de poids, pour lui donner plus de réalisme.
C'est seulement après cela que m'est revenue cette sensation inscrite de façon diffuse dans ma mémoire, de l'instant ou, ayant en main cette cuisse *bluffante* de la réplique, j'avais remarqué ces piqûres, faites au poinçon avec un geste répétitif en apparence, mais non mécanique (ce sont en fait les pores naturels de la peau de porc, fort proche de celle de notre corps). L'artiste s'était plongé



dans la monotonie de la fabrique au profit du réalisme, avec une patience qui m'avait captivé et il proposait là une lecture de Duchamp nullement exprimée par ailleurs.
Oui, la monotonie est réaliste. Oui, la monotonie est érotique. Voilà une manière de toucher au vif de ce qui me préoccupe dans ce projet. J'aurais pu, comme je l'ai fait en introduction, partir d'un excès d'indifférence, du prétexte de la répétition pour ne pas avoir à engager d'autres procédures.

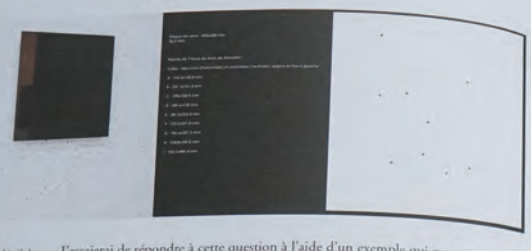
L'ennui provoqué par la monotonie de ces gestes, l'ennui comme lassitude, comme impression de vide, comme déformation du temps, cet ennui accablant, dépressif, cet ennui proustien, je suis allé le chercher dans l'indétermination d'un procédé graphique.
J'ai trouvé dans le poncif une activité quasi mécanique capable d'occuper prioritairement mon temps (c'est important de faire une œuvre !), capable d'exacerber mes sensations physiques autour de manipulations simples, capable de n'occuper qu'une parcelle infime de mon esprit à la réalisation du geste élémentaire (appuyer sur la perceuse pour percer ad libitum deux pans d'aluminium), capable de créer de l'optique, capable de laisser place à l'imagination, à la rêverie, mais aussi aux spéculations théoriques et aux conversations intimes avec quelques homologues de renom. L'ennui est un temps allongé qui nous rend disponible. (Par les temps qui courent c'est plutôt agréable.)
Cet ennui-là, néanmoins, ne fonctionne pas comme un principe, ni comme une recette de dessin. Il est encore moins intrinsèque à la pratique du dessin ou de la sculpture.
Cet ennui-là, créatif, propice à l'invention, fait de la défaillance un roman.
C'est l'entrée dans les constellations, le début de la mémoire rétinienne...
Pourquoi de la défaillance un roman ?

L'ennui... *Bore and be bored*, pans d'aluminium laqué et perforé, barres d'aluminium, carnet de dessins, tirage photo, miroir noir (réplique des 9 tirés), placoplatre, bois d'animaux, fossile, cailloux, niveau à bulle, citron, balles de pala, flash-codes, lentille optique, trous, 300 x 850 x 150 cm, février 2011, galerie de la MAAC, Bruxelles.

5 – la défaillance et l'intuition

Enfin cinquième indice, de méthode cette fois-ci, c'est la défaillance comme nécessité romanesque. La faculté que possède le contre cours des choses à créer du récit. L'alimentation réciproque des langages créatifs. Je fais car je ne sais pas dire, je dis car je ne sais pas faire, je dis ce que je pourrais faire pour le faire autrement, je fais ce que je dis pour le dire autrement. C'est la mise sous approximation du nominalisme.
Duchamp, les *9 tirés*, Barthes, etc.

* * *



Une adresse ordinaire... détail de l'installation *Bore and be bored*, réplique, version miroir noir, des *9 tirés* présents sur le *Grand Verre* de Marcel Duchamp (avec plan de position des trous et coordonnées), plaque de verre de 50 x 50 cm percée de 9 trous.

J'essaierai de répondre à cette question à l'aide d'un exemple qui montre comment Duchamp renverse ce qu'il appelait une "peinture de précision"[25] en un dessin d'imprécision.
En travaillant sur ces dispositifs, en usant mon temps à percer et percer encore, par divagation intellectuelle, je me suis passagèrement replongé dans des observations qui m'avaient occupé aux alentours de 2005, et qui portaient sur les vertus dimensionnelles de l'expérience duchampienne mises sous conditions par des valeurs *inframinces*. Dans le *Grand Verre* (dessin et appareil perspectif par excellence, comme solution pour une peinture non rétinienne) en particulier, il se trouve sur sa partie haute, à droite, neuf petits trous réalisés à partir d'une série de tirs produits avec un petit canon enfantin et des allumettes (comme projectiles), mouillées de peinture à leur extrémité et qui vinrent marquer préalablement la surface du verre avant sa perforation mécanique. Ces *9 tirés* (un "coup tiré" par *célibataire* [...], par série de trois et dans trois positions...) déterminent ainsi une *figure* à neuf points d'autant plus fructueuse dimensionnellement qu'elle est réalisée avec une *adresse ordinaire*[26] (un peu de maladresse s'avère nécessaire pour ne pas toucher qu'en un *point*). Question de perspective, de *punctum*, de visée, de distance, d'approximation, d'écart d'intention, de possible, de mémoire évidemment, mais aussi de désir, d'envie, de corps, d'humour, de littérature, d'érotisme, d'homonymie, d'infime épaisseur... Duchamp a laissé une trace de marque : la défaillance comme processus performant.
L'écart entre des intentions et des faits reste la condition de la naissance d'une romance, tout comme l'énoncé verbal d'une équivalence, qui gronde dans l'homophonie de son titre, la mariée cache dans son écart un amour caché : même = m'aime. Cette fille mariée qui l'aimait s'appelait Gabrièle. L'homophonie est une expression littéraire de *l'inframince* parmi d'autres.

25. "Peinture de précision, beauté d'indifférence", Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, éd. Flammarion, 1994, p. 46.
26. On est alors à peine étonné de retrouver dans *l'Étude pour la mariée de Étant donnés*, 9 points, parmi la centaine qui criblent la silhouette de plexiglas, entourés à dessein judicieusement placés pour certains (à la pointe des seins, du nombril et du pubis) et en apparence plus approximativement pour les cinq autres (vers d'autres zones érogènes ?). Ces points entourés parfois accompagnés de petites flèches et croix signifient bien que c'est "ici" que ça se passe.



Un temps de fossilisation... Détail de l'installation *Bore and be bored*, février 2011.

Cela n'est, évidemment, qu'un exemple.
Le temps du poncif (bore) est un temps de l'ennui (be bored), mais ce temps de l'ennui est l'interstitiel du dessin, où la mécanique connaît des défaillances au profit de complications stellaires. Le temps de l'ennui est un temps de fossilisation, d'infiltration poreuse de la matière.



Le poids de l'air... Détail de l'installation *Bore and be bored*, février 2011.

Exaspération du sensible, le poids de l'air.
Irritation de l'imagination.
L'ennui fait de la défaillance un roman, ou tout au moins, sous le contrôle de Barthes, sa préparation. Cela reste à démontrer.

Pierre Baumann



2_8
L'appartenir en question, ce territoire que j'ai choisi, dir. Hélène Sorbé, Gérard Peylet, « Cracovie, Stéphane Thidet et les étudiants. L'artiste à l'épreuve du déracinement », Bordeaux, éd. MSHA, janvier 2015, pp. 379-394.

langue commune qu'il partage avec ses références. De cette approche comparative naît un dictionnaire où figurent des mots mais aussi des concepts: laboratoire, organique, organisme vivant, abolition de la distance entre l'acteur et le public, élimination de la figure du spectateur, invention de moments de rencontres et d'actions collectives, rôle attribut du théâtre et non de l'acteur, mise au rebut des masques, émergence de soi-même, trace intime et entendement de l'autre, présence de l'être à autrui, mensonges et vérité sur nous-mêmes, pudeur, courage de la révélation, autonomie, émotion, instinct, implication personnelle de l'actant, son propre processus, son imaginaire, ses impulsions, don total de l'*acteur* pour le jeu organique et immédiat, valorisation de la présence de l'acteur, mise entre parenthèses des éclairages, décors et costumes superflus, essence du théâtre dans l'organique, dans l'acteur, le non-vu du public, techniques du corps-énergie, approche du souffle, parathéâtre, théâtre pauvre, total, dépouillé, champ de pratiques, discours créateur comme performance (Ouaknine, 1999 : 10), connaissance comme question, présence, silence…Tous les auteurs, metteurs en scène, comédiens, sont influencés par d'autres et portent les traces de cette influence dans leurs œuvres mais comme le rappelle Ludwig Wittgenstein, ce que l'auteur, le metteur en scène et/ou le comédien signifie pour nous, ce n'est que sa personnalité. «Ce qui provient des autres, ce ne sont là que des coquilles d'œufs. Qu'elles existent, nous devons le considérer avec indulgence, mais ce ne sont pas elles qui font notre nourriture spirituelle» (Wittgenstein, 2002 : 80).

Ces autres, par leurs discours l'ont éduqué, construit et pensé ce qu'il est devenu, à savoir : un sujet autonome capable d'accompagner à son tour d'autres sujets vers l'autonomisation. En ce sens le théâtre d'Elie Briceno se veut être une méta transmission, c'est-à-dire la transmission d'une transmission. Une transmission qui contient en son sein la figure d'un grand-père anarchiste aragonais porteur de valeurs : autonomie du sujet, accès à la parole, mélange par articulation du chacun au tous. De sorte que la rencontre avec Elie Briceno est aussi pensable sous l'angle d'une invite au voyage spatio-temporel, et sur le mode d'une translation vers un ailleurs, l'Espagne, autrefois, la guerre civile. Et c'est précisément lorsque lui-même effectue cette translation spatio-temporelle qu'il est ému. Émotion qui n'est rien d'autre que l'efficience d'une conscience de cette articulation entre 1) ce *hic* et *nunc* et cet ailleurs, autrefois et 2) entre lui-même et ceux qui l'ont précédé.

Cracovie, Stéphane Thidet et les étudiants. L'artiste à l'épreuve du déracinement

Pierre Baumann

Principe d'incertitude[1] : Le film de l'intranquillité[2]

[1]* Le protocole de recherche sur lequel nous allons nous attarder a associé un artiste et des étudiants et il fut une composante du programme « L'appartenir » mis en œuvre par Hélène Sorbé et Gérard Peylet. Je me propose de rendre compte des résultats de ce processus parce qu'il convoquait des questions associées à ce verbe substantivé : « L'appartenir ». S'il est substantivé, comme le rappellent nos organisateurs, c'est qu'il renvoie à sa valeur d'action. C'est un peu comme si nous tentions de cerner, comme si nous tentions d'objectiver un territoire qui ne se dessine pas par ses seules limites géographiques physiques, mais aussi par un ensemble de faits et gestes qui déterminent une identité territoriale. Il s'agirait d'en dresser la cartographie psychologique autant que physique. Le substantif a la force de concilier la mouvance du verbe avec son ancrage topographique. « L'appartenir » ne serait, par conséquent, pas un état de fait (je suis né ici ou là), mais bien un mode de vivre avec les racines du lieu (sa terre, ses habitats, ses réseaux routiers, ses hommes, ses animaux, etc.).

L'expérience que nous décrirons a tenté d'appréhender « l'appartenir » en ce sens que le « caractère » de ces actions étudiées tente à la fois de cerner l'originalité d'un territoire donné, mais aussi celle de ceux qui, étrangers, ont tenté de l'arpenter.

---

* Le premier chiffre ci-dessus et les suivants renvoient aux images regroupées en fin d'article

1 *Le principe d'incertitude* se réfère à l'expression scientifique qui renvoie à l'énoncé du prix Nobel Werner Heisenberg qui, en 1927, nomme ainsi une règle de la physique quantique qui stipule qu'on ne peut pas connaître en même temps la vitesse et la position d'une particule. On préférera ensuite la formulation de *théorème d'indétermination* pour désigner la part d'imprécision inéluctable de certains calculs scientifiques.

2 *L'intranquillité* vient de Fernando Pessoa, cf. Pessoa F., *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1999, p. 272, (trad. Françoise Laye).

Pour ne pas avancer trop longtemps dans l'abstraction des généralités, voici quels en furent la forme et les enjeux.

Ce projet s'appelle *Cracovie*. Ce Cracovie-là, auquel nous nous sommes référé n'était pas la Cracovie de la Shoah. Il s'agit en fait, tout au début, parce que les choses se sont ensuite échappées, d'une friche qui se situe au nord de Bordeaux, vers Bordeaux-Lac, entre cité HLM et zone d'activité industrielle plus ou moins salubre (il est notamment une usine de batterie qui décharge ses restes dans un ruisseau glauque qui longe la friche).

Ce projet s'est construit autour d'une méthodologie de travail qu'a inaugurée Hélène Sorbé en 2009 et qui se résume à « un artiste / des étudiants ». Cette méthodologie part du principe simple qu'on n'apprend jamais mieux les enjeux inhérents à la création qu'en étant au plus près du travail de l'artiste. Dans notre cas, il s'est donc agi d'engager une collaboration avec un artiste, Stéphane Thidet, afin, non pas de nous faire l'assistant à la réalisation d'une pièce de l'artiste, mais d'engager véritablement une collaboration de recherche plastique et théorique avec l'artiste. Ces étudiants étaient issus du master 1 recherche en arts plastiques, et ils se nomment : Juliette Busch, Mélissa Martinez, Angèle Bonnaud, Guillaume Brossier, Pauline Caillet, Arnaud Coutellec, Jeanne Czerbakoff, Julie Deurveilher, Pauline Fournier, Sébastien Gensous, Amélie Innocente, Morgane Kerarvran, Aurore Laronze, Lou-Andrea Lassalle, Kaliane Meret et Marion Morin.

S'il est par conséquent une dimension épistémologique dans le projet qui ne fait pas l'objet de la présente communication, il faut noter tout de même qu'elle nous a permis d'avancer des postures de recherche au cœur des enjeux actuels de redéfinition des protocoles de recherche en arts à l'université et en école d'art. L'un des arguments de ce protocole, c'est qu'il a mis étudiants, artistes, universitaires, chercheurs du CNRS ou encore architectes dans un même « bateau ».

[2] Au printemps 2012, nous avons travaillé avec Stéphane Thidet, sur sa proposition, autour d'une expérience de réappropriation d'un phénomène biologique, *l'anastomose* (qui a donné lieu à une journée d'étude inaugurale) et de reconstruction d'un territoire fictionnel à partir d'un travail d'investigation basé sur une enquête et un arpentage d'un village français

(ce fut le deuxième temps du travail, sous forme d'un workshop d'une semaine). Cette fiction a pris la forme d'un film (ce fut le temps d'un travail à la durée peu quantifiable …), puis d'une exposition (dont le commissariat fut assuré par Arnaud Coutellec et Guillaume Brossier), puis d'un livre élaboré en étroite collaboration avec l'artiste, les scientifiques et les étudiants (pendant les premiers mois de 2013). Ce livre fut publié dans la collection, elle aussi créée par Hélène Sorbé, intitulée « Un artiste des étudiants » aux Presses Universitaires de Bordeaux ; il fut conçu et réalisé en collaboration avec Juliette Busch et Mélissa Martinez[3].

Ce protocole de recherche avait quatre objectifs. Le premier était de reconstruire une histoire (réinventée) d'un territoire abandonné qu'est la friche de Cracovie à Bordeaux.

Le deuxième objectif était d'expérimenter en quoi l'anastomose (phénomène biologique de soudure racinaire) pouvait être étudiée scientifiquement et créativement, puis exploitée par modélisations, analogies, projections et imagination dans un espace de création. Ce modèle biologique prenait véritablement, sans faux jeu de mot, la question de l'appartenance au territoire à la racine.

Le troisième objectif était de produire une expérience de création basée sur la mise en péril et la déstabilisation d'habitudes de travail, au profit d'une pensée collective, nomade et précaire (comme modèle méthodologique pour penser la recherche en arts). Qu'apporte au sentiment d'appartenir l'expérience nomade ? S'il s'est agi, à travers le prétexte d'une expérience de création, de jouer à l'artiste en errance, cette figure un peu fictive (car l'errance avait quelques balises), nous aura permis de faire l'expérience d'une forme de précarité et d'*intranquillité* (matérielle et intellectuelle) issue d'une perte assez radicale des habitudes de travail rangées que peut connaitre un étudiant dans le cadre rassurant de l'université. Ne pas savoir exactement où l'on se rend et ce qu'on va y faire a paradoxalement permis de reconquérir

3 Les images présentées dans cet article sont extraites de cette publication : Stéphane Thidet, Pierre Baumann (dir.), Juliette Busch, Mélissa Martinez, (etc.), Cracovie, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Un artiste des étudiants », 2013.

la question des origines et des nécessités.

Le quatrième objectif était de voir comment la fiction peut se mettre au service du documentaire, de l'investigation et d'une compréhension du territoire, forgée autour d'appartenances profondes et de faits et gestes géolocalisés. Autrement dit, très vite, nous avons décidé de quitter le lieu quelque peu hétérotopique qu'était la friche de Cracovie pour aller réaliser un documentaire sur *Cracovie* à partir d'une enquête menée sur un territoire qui n'était pas Cracovie, mais qui s'est employée à lui donner une consistance. Nous avons étudié la géographie de ces lieux, nous y avons construit des formes, nous l'avons habité, nous avons rencontré ses habitants, nous avons étudié leurs mœurs, leurs habitudes, leurs histoires, nous avons inséré une partie de nos propres appartenances, nous avons aussi tenté de comprendre ce que nous faisions là-bas, à quoi appartenait-on ? Si l'étude de l'anastomose n'a pas été un modèle formel de production (ou si peu) elle a servi de modèle structurel et organique de travail qu'on dira, à l'instar de Deleuze, en rhizome, ou à l'instar de Darwin, comme le « corail de la vie ».

[3] Voilà en somme le « *pitch* »[4]. Pour en restituer le parcours, j'ai décidé, sur le modèle du livre, qui lui-même raconte le film, qui lui-même raconte le parcours que nous avons fait, de partir des lieux que nous avons arpentés. Prenons l'exposé comme une chronique lapidaire soumise aux contraintes temporelles de l'exercice. Chaque commentaire du lieu se propose de relever ce qui a posé le « problème » de « l'appartenir » sous le filtre de la pensée plastique. Chaque lieu se résume à quelques coordonnées gps. À chacun d'y projeter sa réalité verbale et géographique.

Nous avons commencé par gagner la mer au milieu des terres : la Méditerranée.

(…)

Peut-être un peu sur le modèle de l'*Odyssée*.

(…)

4 *Pitch*, mot d'origine anglo-saxonne renvoie à fiction et désigne la synthèse de l'histoire d'une œuvre de fiction.

44°47'47,22"N/0°36'53,09"O - L'anastomose, l'artiste, le biologiste, l'architecte et la philosophe.

Plus exactement, un peu avant, nous avons commencé par arpenter. Arpenter c'est mesurer la superficie d'un terrain, mais aussi avancer d'un pas large et décidé. Notre terrain d'étude fut *l'anastomose* et le pas qui fut adopté fut jalonné par la participation de quatre spécialistes en arpentage fort différents : un artiste, Stéphane Thidet, un biologiste, Frédéric Danjon, un architecte, Christophe Hutin et une philosophe, Sabine Forero Mendoza.

L'heure étant à la synthèse et à la restitution lapidaire, résumons par une équation simple.

[4] Soit x, Stéphane Thidet. On ne saurait réduire non seulement l'œuvre de Stéphane Thidet à quelques lignes, et moins encore Stéphane Thidet lui-même. L'intention aurait d'ailleurs quelque chose de présomptueux, d'échevelé et d'incompatible avec l'hypothèse même de travail, à savoir, s'appuyer sur un artiste pour faire l'expérience de méthodes et sensibilités qui lui sont propres, totalement non quantifiables et qui, néanmoins, permettent de cultiver l'énergie, la rigueur, l'exigence et la méthode de travail. La définition des appartenances passe par une série de mesures subjectives et mobiles. Il faut toutefois noter que cette impermanence et le trouble des consistances territoriales peuvent caractériser une partie de son travail : contradiction spatiale, expérience de la durée, mise en péril, apparition sur-naturelle, entropie et intuition, sont des composantes fortes qui, notamment, traversent sa façon de vivre avec l'art.

Le refuge, une œuvre de 2007, est une cabane de montagne construite avec le strict nécessaire (une table, une chaise, un livre aussi, etc.), comme un module de survie partageable, qui se donne passagèrement en territoire d'accueil au randonneur, à l'errant, aux hommes perdus, aux petits poucets que nous sommes tous. Malheureusement il y pleut des trombes d'eau, ce qui nous conduit bien vite à y vivre le déluge. L'expérience de Cracovie s'est construite autour d'une équivalente instabilité des états et des territoires désignés.

[5] Soit y, l'anastomose.

L'anastomose est un phénomène biologique problématique car encore mal connu scientifiquement et qui nous plonge dans les entrailles du végétal. C'est

un phénomène biologique qui, du côté du botanique, consiste en la fusion de système racinaires d'arbres différents ; il en résulte une série d'échanges chimiques entre des organismes indépendants et une série de propriétés mécaniques (renforcement des sols, plus grande résistance aux vents, etc.). Nous nous sommes référés, là, à la communication de Frédéric Danjon[5]. Il n'y a qu'un pas pour envisager la multiplicité des extensions possibles de ce modèle scientifique, du côté de l'architecture d'une part – ce qui permet d'introduire le vecteur humain au sein des systèmes de réseau d'habitation par exemple, cf. Christophe Hutin – et d'autre part comme support de création ou d'analyse scientifique à l'appui de la métaphore, ce qui fut développé par Sabine Forero Mendoza au cours de cette même journée d'étude. C'est cette métaphore qui, en son temps, aux alentours de 1834, permit à Charles Darwin de construire, sur le modèle du corail – en fait une algue nommée *amphiroae obignyana*[6] –, sa théorie de l'évolution. L'anastomose engage donc l'expérience de *l'appartenir* dans une aventure qui se doit d'être habitée par l'œil inventif du naturaliste et par la conscience que tout ceci, inexorablement nous ramène sur le terrain de l'humain.

La combinaison de x avec y – qu'on placera en abscisse et en ordonnée – détermine une série de tracés, qu'on pourra décrire aussi comme des courbes. Ce réseau graphique enchevêtré, est déterminé par la relation variable entre les appartenances de l'artiste – sa sensibilité artistique, sa personnalité, ses savoir-faire, ses habitudes de travail, ses gestes, ses disponibilités, etc. – et les appropriations, elles aussi variables, du modèle scientifique – rôle de la métaphore, observation des phénomènes de la nature, analogie entre végétal et humain, croissance entropique, etc.

[6] **44°52'14,93"N/0°34'17,77"O - Cracovie (la friche)**

La friche est un territoire que nous avons parcouru et qui nous a surtout laissé penser qu'il fallait en partir, non pas par indifférence à son égard, mais par conscience que l'appartenir passe aussi par un jeu de projection. L'expérience en

5 Les propos de Frédéric Danjon, chercheur CNRS, sont restitués dans *Cracovie*, p. 20 sq.
6 Cf. Horst Bredekamp, *Les coraux de Darwin*, Paris, Les presses du réel, 2008, p. 9 sq. Horst Bredekamp y décrypte superbement la découverte de cette algue (un temps pensée comme du corail par Darwin) et toute sa portée modelisante qu'elle eut pour Darwin.

question convoquait aussi le plaisir de l'inconnu, l'abandon de nos propres territoires habituels, la nécessité de re-sentir guidé par l'œil tourné vers l'inconnu. Cette cassure du confort n'a pas été facile pour tous. Elle a semé le trouble, l'inquiétude et la pensée précaire. Paradoxalement, la fonction de la friche s'est trouvée renversée. Elle a engagé la responsabilité de l'artiste pour aller reconstruire une identité qui, même si elle a bien évidemment la vie de sa végétation qui reprend le pouvoir sur l'abandon des hommes, devait reconstruire le récit d'un territoire effacé, gommé, parce que placé dans l'angle mort d'un pan urbanisé.

Voilà comment commence le film de *l'intranquillité*. Il commence aussi et surtout par ces mots de Pauline caillet :

[7] « Rien n'a changé ici, sauf moi. Je sens encore les mêmes odeurs qu'à l'époque, celles que j'aimais, qui enivraient ma vie de gamin solitaire. J'y vois encore les mêmes fossés infranchissables qu'à l'époque, ceux que j'aimais et qui constituaient le théâtre de ma vie minable. Depuis, j'ai vu d'autres choses, aimé d'autres paysages, senti d'autres odeurs, mais j'ai le sentiment aujourd'hui que pendant tout ce temps je n'ai fait qu'attendre ce retour. Je n'ai fait que partir pour mieux ramener à ma terre ces sensations d'ailleurs que j'ai toujours connues. Car ici, chez moi, c'est un lieu constitué par les autres. Je dors dans votre lit car je m'y sens chez moi. Dans votre quotidien, j'y vois mon pieu, le lit de mon ignorance. Alors oui pour certains j'ai gâché ma vie, j'ai jamais connu l'amour, j'ai jamais eu de chien, de barrière et de boîte aux lettres, j'ai jamais fait les courses pour quatre, pour une famille en achetant deux sirops car mon petit frère n'aurait pas aimé le même que le mien mais ça on me l'a jamais appris. On m'a jamais appris à préférer la conversation au silence, on m'a jamais dit qu'il fallait toujours répondre après une interrogation et on m'a jamais dit que détester les gens dès le premier regard était interdit. Parce que moi ce que j'ai appris, c'est qu'il faut dormir lorsque l'on a faim mais qu'on a rien à manger, moi ce que j'ai appris, c'est qu'il vaut mieux dormir sous que dessus, moi ce que j'ai appris, c'est que l'instinct n'est pas de survie mais l'origine même de la vie. J'ai tout ramené pour mon retour, j'avais tout prévu et pourtant là maintenant j'en suis malade, j'ai envie d'en chialer tellement j'ai été naïf. Car tout ce que j'ai, ne rentrera jamais[7]. »

7 Ces mots sont dits au début du film *Cracovie* et sont retranscrits dans *Cracovie* (le livre), p. 4.

43°24'6,57"N/3°41'23,72"E - La mer

La mer, Agnès Varda, les veuves et l'éphémère

Cette Odyssée fut tout sauf un voyage touristique. Elle a connu la pluie, puis la pluie et encore la pluie… – comme une extension du *Refuge* – et la mer aussi, celle d'Agnès Varda. De manière fortuite et déterminante, nous sommes tombés – comme nos bras – sur l'œuvre de Varda.

[8] L'œuvre d'Agnès Varda raconte la déshérence du regard, la poignante déchirure que la mer opère sur ces mères devenues veuves. *Les veuves de Noirmoutier* est une installation vidéo de 2005, composée d'un film et de 14 vidéos en boucle. Elle raconte l'histoire de ces femmes qui ont perdu leurs maris en mer. Varda décrit les choses ainsi :

> « Un film avec le son de la mer et celui d'un violon, parfois. En polyptyque, des écrans encadrent l'image. 14 images de femmes. Elles sont muettes jusqu'à ce que l'on choisisse de les écouter. Il y a 14 chaises et des écouteurs prévus à cet effet. Le dispositif propose un rapport nouveau à des personnages de documentaires : le visiteur rencontre une veuve, ou une autre, tandis que tourne le lent manège des femmes en deuil[8]. »

Agnès Varda nous enseigne combien l'appartenance est également affaire de déchirure et combien encore la force documentaire passe par un savant maillage de l'espace et de la fiction. Il n'est plus question de fiction comme mensonge contre la vérité, mais d'une fiction qui, si elle est en effet un récit mensonger sur l'ordre des paroles et des gestes, ne restitue pas moins la vérité des vies, des souffrances et aussi des forces de résistances pour défendre l'optimisme humain (féminin !). Varda raconte aussi l'histoire des images, elle s'est remarquablement placée, entre l'abscisse (Thidet) et l'ordonnée (anastomose).

Elle écrit aussi :

> « Y'a pas que la mer, y'a l'éphémère[9] »

Alors nous avons poursuivi notre chemin. On a laissé la mer pour l'éphémère – au diable l'effet mer !

8 Agnès Varda, *Y'a pas que la mer*, Sète, Musée Paul Valéry, 2012, p. 59.
9 *Ibid*, p. 20.

[9] 43°47'43,50"N/4°9'54,83"E - Le camp

De l'architecture précaire (la mémoire de Soweto…). Un laboratoire/l'atelier nomade. La nature étrangère. La carte. La perte des repères. L'exotisme. Semer, disséminer. La survie. Du montage vidéo sous la pluie.

Le campement s'est organisé comme le refuge de nos investigations. Comme *Le refuge* de Stéphane Thidet – cette cabane de montagne à l'intérieur de laquelle il pleut abondamment –, il a beaucoup plu sur et dans notre refuge. Il a par conséquent fallu penser ce site hétérotopique autour de ces contraintes climatiques et des activités fondamentales qui ont rythmé notre séjour : manger, dormir, chercher, débattre et fabriquer. Un plan d'architecture précaire s'est mis en place selon des critères fonctionnels fondamentaux, liés aux activités que je viens de mentionner, de la volonté de chaque acteur de définir son propre territoire –absolument partagé pour certains, plus cloisonné ou isolé pour d'autres –, mais aussi en fonction d'une imparfaite maitrise des considérations techniques élémentaires – créer un espace couvert et étanche, etc. Le froid et l'humidité ont également induit la construction d'un espace centralisé par le feu. Ce feu, objet de quelques considérations à venir, parce qu'il a plu, a reconstruit l'architecture de nos positions. Cette expérience simple sur la fonction du feu est certes secondaire dans l'expérience de nos « appartenirs », mais elle nous aura permis d'y retrouver toutes ses valeurs qui font de l'usage de cet élément, ainsi que l'écrit Leroi-Gourhan dans *L'homme et la matière*, « un des critères majeurs d'humanité[10] », parce qu'on s'y réchauffe, on y cuisine, on y transforme la matière et on échange le langage.

Le campement dresse une typologie particulière, une forêt vierge aux bruits étrangers, une zone géographique incertaine qu'on peine à placer sur la carte.

[10-11] Il est l'espace pour un temps intime d'une série d'investigations exotiques hésitantes et disséminées, dont la fonction qu'il a prise dans l'histoire de Cracovie fut aussi celle d'un « jardin en mouvement » (formule de Gilles Clément) parce qu'il y fut bien question d'organiser l'espace, non pas au rythme des saisons, mais en fonction des expériences de création de chacun de ces plasticiens. Il y fut certes question de bricolage, de modelage, de

10 André Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, Paris, Albin Michel, 1943, p. 65.

montage vidéo, mais aussi de semence et de dissémination – Angèle Bonnaud avait planté des graines tout autour de nos tentes pour qu'il pousse par la suite le dessin de nos placements.

[12] **43°47'10,04"N/4°10'23,23"E - La carrière**

Sur la carrière, les champs de blé et les lotissements. Sur les espaces indéfinis et intermédiaires (Bégout/La France de Depardon/Godard). Le rôle du geste photographique pour aller à l'encontre de ces zones contre-écologiques.

Cette partie du projet raconte comment l'arpentage du territoire interroge la valeur des ressources premières qu'il produit. Nous avons travaillé, sur une carrière et sur son environnement proche, quelques cultures sélectives de blé d'hiver entre vignes et zones de lotissements à extension « intensive ». Il est apparu dans le processus, une fois encore, un principe d'analogie entre ce que produit économiquement le territoire et ce que permet l'expérience documentaire du geste artistique qui, selon les cas, s'est traduit pas une investigation photographique ou vidéo.

Toujours guidé par cet objectif de synthèse, disons qu'il est apparu en ces lieux deux perspectives antinomiques d'exploitation du territoire : l'une *soustractive* et minérale – et je reprends ici la formule à dessein en référence à l'esthétique du *site* définie par Robert Smithson –, et l'autre additive, organique et architecturale.

La carrière, par définition, à l'instar des expériences de Michael Heizer et de *Double negative* en particulier, est un site dont l'économie repose sur l'extraction de matière minérale. Elle forge une conception du travail basée sur ce qu'on dira être une contre-écologie au sens où elle ne contribue en aucun cas à une interaction pensée entre l'activité humaine et l'équilibre des ressources produites par un territoire. D'autre part, ces champs de blé perforés par ces constructions périurbaines décrivent une forme d'ensemencement qui contredit elle aussi toute logique écologique et empathique. Elles constituent des ensembles au caractère « indéfini », basées sur une exploitation déraisonnable, dont la rationalisation est elle aussi guidée par la productivité. J'emprunte le mot *indéfini* (aussi universel soit-il) à Bruce Bégout qui l'utilise pour désigner des « villes indéfinies » telles que Los Angeles. « Elle est une ville, écrit-

il, qui s'échappe à elle-même et dont il est difficile de faire l'épreuve[11] ».

Cette frange territoriale dessine une forme géographique qui se donne presque à voir en miroir de la friche que constitue Cracovie à Bordeaux. Elle est humainement dense mais désincarnée par l'absence de spécificité des entités – un pavillon égale un autre, un grain de blé égale un autre, parce que transgénique – et parce qu'elle garde quelque chose de mal connu.

On a, au cours de ce périple, entendu dire :

> « oui, il y a des carrières sur la route de la déchetterie, car quand je vais à la déchetterie, je passe devant, mais dans les carrières mêmes, je n'y suis jamais allé. (…) Je ne sais pas trop si ça vaut le coup de s'y arrêter[12]. »

Évidemment, à l'inverse de ce que présuppose l'indéfini du champ de blé ou de la zone pavillonnaire comme celui de la carrière, il est un exercice du regard à mener. Sur le moment, nous n'avons pas pensé à Depardon car nous étions certainement emportés par une logique errante, dans la lignée de Godard où « il n'y a qu'à vivre et à filmer ». Mais, avec le temps, il faut certainement tirer les enseignements de la démarche de Depardon qui est de prendre la France en photo, de retrouver une attention pour cette « France des sous-préfectures[13] ». Il écrit encore « j'ai quitté tout doucement le monde rural pour entrer dans les zones intermédiaires de la périphérie qui mène au centre-ville. En ce début de XXI[e] siècle, il me semble que c'est là que la France bouge [14] ». La photographie témoigne aussi de ces « appartenirs » intermédiaires et elle endosse le rôle de devoir penser avec elle ce qui reconstruit une image et une attention renouvelée : arpenter, placer, voir, cadrer, enregistrer. S'il est par conséquent une écologie à penser à partir de ces espaces en apparence défaits, elle passe par la façon de voir, par une pensée en mouvement – comme on dirait un « jardin en mouvement » – et par la plus grande attention accordée à la construction de l'image.

11 Bruce Bégout, *Suburba*, Paris, Inculte, 2013, p. 226.
12 *Cracovie*, *op. cit.*, p. 62.
13 Raymond Depardon, *La France*, Paris, BNF, 2010, avant dernière page de son introduction, non paginée.
14 *Idem*.

[13] **43°48'17,28"N/4°11'0,27"E - La forêt calcinée**

Le dessin, la combustion, la mémoire.

La forêt calcinée raconte comment une terre détruite nous a plongés au cœur d'un dessin de fusain. La forme cristallisée du charbon, le graphite, dit combien matière et gestes sont indissociables : graphite et graphie partagent la même étymologie, du grec *graphein* : « écrire ». Le charbon à sa source, là au cœur de la forêt, dessine sa propre histoire, celle de ses origines. Dans ce cas présent, les vestiges brûlés convoquent les sentiments troublés de l'attention plastique, ballottée entre les merveilles graphiques des branches entremêlées et noircies, des traces qu'il laisse sur nos corps et l'histoire d'un brûlage pastoral[15] qui a mal tourné. Cette écriture-là, la carbonisation, convoque par conséquent l'esthétique du désastre d'un « appartenir » mal conduit et tous les dilemmes d'une écologie qui opère par la combustion.

[4] Cracovie, bien sûr, nous plonge, par son nom, aussi dans un imaginaire où corps et combustion convoquent les fantômes des pires exactions contre la diversité de nos « appartenirs ». Néanmoins, si on n'échappe pas à la force de la mémoire, c'est probablement ici le seul endroit où l'imaginaire de notre « Cracovie » s'est fait rattraper par le noir de ces affiliations concentrationnaires.

Par conséquent, parcourir un paysage calciné c'est un peu explorer les origines de notre pensée plastique ainsi que notre rapport à l'histoire et à la mémoire.

Comme le raconte Pierre (O.), c'est aussi, avec plus de facétie, certainement renouer avec le fondement des gestes humains et le risque que ces jeux d'enfants échappent à leur maîtrise :

> « Avec mes sœurs, nous voulions rééditer la façon de faire du feu avec le mode ancestral qui remonte à la préhistoire. C'était somme toute autorisé et nous prenions des bâtons que nous frottions avec nos mains dans la paille sèche, très fine, et nous arrivions à faire du feu avec ce procédé. On se marrait vraiment parce que c'était un exploit que de faire du feu sans allumette, sans briquet[16]. »

15 Qu'on appelle aussi, communément, écobuage bien qu'il n'opère pas exactement de la même manière. L'écobuage consiste en le déracinement des végétaux avant brûlage alors que le brûlage pastoral brûle les végétaux sur pied.
16 Pierre O. cité dans *Cracovie*, *op. cit.*, p. 68.

[15] **43°47'10,22"N/4°11'36,01"E - Les hommes**

Les hommes, la fiction des histoires vraies, le geste, le tajik, « I think » et Charles Darwin.

S'il y a eu dans cet arpentage du territoire la mer, un camp, la carrière et la forêt calcinée, il y a eu aussi et surtout des hommes.

Pendant une semaine, nous sommes allés chercher dans le récit de ces habitants la fiction de Cracovie. Roger, Jacques, Annie, Pierre, Michel ou encore John et bien d'autres nous ont raconté l'histoire de Cracovie, parce qu'on leur a demandé d'imaginer comment était ce Cracovie et surtout comment ils en étaient, comment ils l'ont modelé par leur manière de l'habiter. Nous leur avons soumis un territoire imaginaire produit par les récits que nous avons à peine esquissés de toutes pièces, par les objets que nous avons fabriqués pour faire rentrer le réel de leurs appartenances dans notre histoire qui n'avait aucun fil.

[16] La fiction qui s'est donnée à eux ne fut rien d'autre que le territoire sans jugement propice au récit de leurs propres histoires vraies – un cheval qui s'appelait Carmen–, de leurs déclarations – « Avec mes sœurs nous voulions rééditer la façon de faire du feu avec le mode ancestral qui remonte à la préhistoire… » – , de leurs indications – « les carrières sont sur la route de la déchetterie ». C'est un peu comme si le prétexte de ce récit permettait à chacun de se saisir des fissures de la vie et de fouiller des strates subtiles – faites de connaissance de leur terre, de ses pratiques et de leur vie – qui construisent leur appartenance au territoire.

[17] En contrepartie, l'expérience fut aussi de construire nos propres appartenances en tentant de voir ce qui fait qu'un geste d'art, parce qu'il investit un pays de son regard et de ses glanages, parce qu'il cadre, parce qu'il mesure, parce qu'il scrute, parce qu'il décrit par l'écrit, parce qu'il s'imagine des vies – humaines mais aussi organiques –, parce qu'il marche, construit son « appartenir ». La force d'invention de l'art n'est pas de forger des formes nouvelles, mais de donner à voir ce qu'on a sous les pieds, comme on invente une grotte – comme on découvre une grotte.

La qualité de ce substantif, « l'appartenir », réside donc aussi dans sa dimension artificielle. Forger un mot, c'est lui donner une tonalité légèrement différente, souligner qu'il joue un nouveau rôle, qu'il endosse d'autres fonctions. C'est ac-

cepter que le mot a aussi valeur d'acteur, qu'il accepte de déplacer les formes de la pensée afin de les conduire vers d'autres histoires et d'autres territoires.

En somme, substantiver le verbe permet de résoudre l'incompatible objectivité documentaire au profit d'une « fiction documentaire » qui, peut-être, fait apparaitre plus facilement les nuances de nos ramifications humaines.

Guillaume Brossier, partant d'un jeu de mot – un peu douteux il faut admettre –, a conçu un « Craqueur à eau de vie » – un Cracovie –, un maillet articulé, à l'esthétique fort rudimentaire, destiné à craquer des « Tajik » – ce sont des fruits – et qui se passe de père en fils. Il a demandé à Michel, un écrivain qui écrit sous un pseudonyme chinois des romans chinois (c'est la vérité) d'en raconter l'histoire. Michel, c'est le faux fils de Jacques (qui figure ici sur l'image). Jacques, dans la vraie vie, fut professeur à l'école Boulle, alors quand il s'agit de commenter l'esthétique du Tajik, il n'y va pas par quatre chemins. Le vrai fils de Jacques est architecte, ce que n'est pas du tout Michel… Alors ici, « l'appartenir », avec toute la force fictionnelle du substantif, endosse le pouvoir de vérité d'un acteur qui retourne à la racine des transmissions ancestrales. Il renvoie à chacun la question de la finalité de nos gestes et par extension de nos gestes de création.

Par conséquent l'expérience qui fut menée autour du film *Cracovie*, les difficultés qui furent ensuite celles de son montage, rendent compte des obstacles techniques et pratiques qu'oppose toute expérience créative. Mais elles révèlent aussi toute la complexité des enjeux soulevés par la question des origines, des enracinements, des ramifications et du nomadisme de la pensée artistique. Cette suite d'expériences ne permet pas de dire ce à quoi on appartient. Elle confirme seulement toute l'importance d'avoir un modèle de pensée. Charles Darwin avec un petit dessin de rayons de corail dresse le modèle du principe de l'évolution des espèces. En haut de ce dessin, il écrit « I think », comme on écrirait « Je pense », certes, mais aussi « Je suppose ». *L'appartenir* est une affaire de connivence intellectuelle basée sur un *principe d'incertitude*.

fig. 1



fig. 2



fig. 3



fig. 5

fig. 4







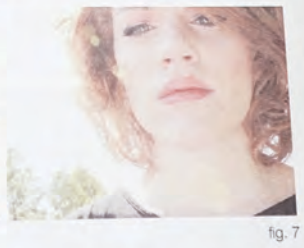


fig. 6

fig. 7

fig. 8



fig. 9



fig. 10



fig. 11



fig. 12



fig. 13



fig. 14



fig. 15



fig. 16



fig. 17



Cinquième partie

Appartenir et expression littéraire

2_9
La recherche en art, l'oscillation des méthodes, dir. José Quaresma, Fernando Rosa Dias, «Je ne sais pas ce que c'est. Mouvement, détournement, montage », Lisbonne, éd. Universitas Olisiponensis, Centro de Philosofia, janvier 2015, pp.157-177, portugais, anglais, français.





« Je ne sais pas ce que c'est »
Mouvement, détournement, montage

Pierre Baumann

Il n'y a pas de théorie de ce qui se fait (de ce que je fais : des « collages »), parce que ce qui se fait ne ressort d'aucune globalité. Tout au plus peut-on parler du geste qui inaugure la production, de son intentionnalité, de sa « musculature », de sa vitesse, de son rapport au plan, de l'espace qu'il engendre, du vent qu'il agite, etc. : « une gestualité théorique » / « une théorie gestuelle » — le moment où la forme est tout entière (inconnue-informe comme l'impossible) dans le geste suspendu[1].
Christian Bonnefoi, « Collages », 1974

Prologue
La difficulté méthodologique de la recherche en art émane en particulier du fait qu'elle convoque l'expérience artistique comme une composante inhérente de la recherche en art.

Le deuxième problème viendrait du litige esthétique contenu dans l'analyse de formes et de faits qui se devraient d'être verbalisables, conceptualisables, *théorisables* et ce qui résiste à cette théorisation, parce que certaines choses se font et ne se théorisent pas, alors qu'il paraît impossible de rassembler par le discours l'ensemble des expressions qui se dégagent d'une forme plastique.

Enfin la méthodologie de la recherche en art pose problème parce qu'elle convoque des procédures anti-académiques qui vont parfois à l'encontre des directives ministérielles de développement de la recherche en art.

Les enjeux soulevés par ce projet d'édition sur les oscillations de méthodes (entre théorie et pratique) dans la recherche en arts sont par conséquent complexes car ils

1 Christian Bonnefoi, *Écrits sur l'art*, « Collages », La Part de l'œil, Bruxelles, 1997, p.25.

157



Plan de travail, photo Pierre Baumann.

convoquent de nombreux facteurs à considérer (d'ordres idéologiques, économiques, esthétiques, pédagogiques, pratiques et structurels), ce qui explique qu'il suscite de nombreuses exégèses motivées en particulier en Europe par la mise en œuvre du processus de Bologne. Acceptons par conséquent l'idée qu'on dira ce qui déjà a pu être dit afin d'avancer une proposition méthodologique et conceptuelle qui défend une position possible parmi d'autres, obtenue par l'expérience. Joseph Beuys ne préconisait-il pas que « La perception de la substance intérieure des choses ne peut être obtenue que par l'exercice[2] », formule sur laquelle il nous faudra revenir par la suite.

L'enjeu des réformes actuelles n'est ni de cliver les institutions qui proposent de développer la recherche en art, ni de vitupérer contre l'homogénéisation des structures de formation à l'échelle européenne (c'est la sauce « Bolognaise ») mais bien de tirer profit des dispositifs existants et stimulants qui germent pas à pas ici ou là (notre étude portera sur des cas Français pour l'essentiel, cadre dans lequel j'évolue) et qui parfois parviennent à tirer profit des structures existantes et de leur potentiel de perméabilité.

On l'aura compris entre les lignes, la position que nous défendrons n'est pas révolutionnaire, non qu'elle cherche en contrepartie à adopter une position académique, mais au contraire parce qu'elle défend l'idée que les mutations peuvent se faire à partir d'un *détournement* de l'existant. Ce détournement n'est rien d'autre que la mise en œuvre d'une *Pensée sauvage* à rapprocher du *bricolage*. C'est la thèse que défendait déjà en

2 Joseph Beuys, Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art*, L'Arche, Paris, 1992, p.163.

2010 Jehanne Dautrey à l'appui des écrits de Levi-Strauss[3]. Nous la développerons pour en explorer les conséquences à partir, en particulier, d'un programme que nous avons expérimenté à l'Université Montaigne de Bordeaux et d'un autre développé par l'Ecole d'art de Clermont-Ferrand qui, tous deux, prennent appui sur les vertus d'une expérience organique du déplacement. A cela s'ajoute la nécessité intellectuelle de prendre appui sur la fondamentale parole des artistes.

Préambule économique

Le différent[4] idéologique qui persiste et oppose encore les arts enseignés à l'université aux écoles d'arts nous semble infondé. Si les écarts (méthodologiques et idéologiques) persistent, nous disposons là de systèmes complémentaires et poreux. Alors qu'il existe de plus en plus de ponts pédagogiques et de recherche (trop isolés certes), il est aussi des universitaires qui interviennent régulièrement en école d'art et des artistes renommés enseignants à l'université[5].

Si différence il y a, elle trouve aussi son origine dans le fait que la recherche en arts à l'université dépend du Ministère de la Recherche alors que celle qui s'échafaude dans les écoles d'art est soumise à la tutelle du Ministère de la Culture. Ces centralisations variables ont de multiples répercutions sur lesquelles nous aurons ponctuellement l'occasion de revenir. L'une d'entre-elle est économique. Il serait excessif d'avancer que les variations de traitement de la recherche en art sont les conséquences de critères économiques, mais il faut, toujours en préambule, souligner que les régimes varient non seulement en fonction des institutions porteuses, mais aussi en fonction des localisations géographiques, et du statut des institutions publiques ou privées selon les cas. On ne saurait occulter que les régimes drastiques de restrictions budgétaires (dans les universités en particulier) appellent le renforcement des formes de financements multiples (Régions, Europe, Conseils Généraux, récupération de taxe d'apprentissage, etc.) de la recherche et l'invention de nouveaux systèmes économiques (appel à des fonds privés, partenariat, sources participatives, limitation des coûts, etc.). Si dans ce contexte, le modèle économique de financement des sciences dites « dures » peut s'avérer dynamisant

3 Jehanne Dautrey (dir.), *La recherche en art(s)*, « Pour une pensée sauvage de la recherche en art », éditions MF, Paris, 2010, p.17 sq. S'emparer d'un tel auteur pour penser une recherche innovante en art s'avère d'autant plus renversante lorsqu'on connaît le différent qui avait opposé Pierre Soulages contre l'article « Le métier perdu» de Levi-Strauss publié dans le numéro 10 (mars 1981) de la revue Débat, texte en réaction de Soulages intitulé «Le prétendu métier perdu » et publier dans le n°14 (juillet-aout 1981) de cette même revue. Dautrey ne manque pas de souligner le paradoxe et c'est probablement aussi ce qui tempère son appropriation. On ne peut en effet n'être que relativement convaincu par certains développements de Levi-Strauss sur la peinture (et le « modèle réduit », ou sur « la vogue intermittente des collages » par exemple).

4 Il est parfois surprenant de voir combien persiste de part et d'autre des formes de mépris mutuels bien souvent fondés sur des préjugés inexpérimentés ou portés sur des individualités.

5 Ma position statutaire revendique cette porosité : Artiste et maître de conférences en arts plastiques à l'Université Bordeaux Montaigne, je suis également membre du Conseil scientifique de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Clermont Métropole et intervenant épisodique dans cette école. Nous menons par ailleurs avec Amélie de Beauffort enseignante à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, une collaboration scientifique de recherche autour d'un programme sur *L'usure* rapprochant nos deux institutions.

(aussi parce qu'il peut susciter des collaborations scientifiques entre différents champs disciplinaires), pour la bonne raison que la pratique de la recherche en art nécessite de façon analogue à ces domaines scientifiques des moyens matériels souvent lourds (équipement numérique, atelier de production graphique, de sculpture, etc.), la recherche en arts appelle l'invention de nouveaux dispositifs économiques qui passent par le soutien inconditionnel des instances de direction où se développent ces recherches.

Par conséquent, l'inventivité de cette recherche en art, toujours guidée par le présupposé qu'elle privilégie le tressage intime de la théorie avec la pratique, va de pair avec la capacité à déployer des économies de travail capables de tirer profit des moindres interstices des structures en jeu.

Schéma croisé entre intuition et discursivité

En France, comme dans de nombreux pays européens, le processus de Bologne a marqué en profondeur l'étalonnage du cursus des formations en écoles d'art, sur le modèle du LMD (Licence, Master, Doctorat). Nombreuses furent les publications qui discutèrent des enjeux de telles réformes (on mentionnera le bon numéro 45 de la revue *L'Art Même*, daté du quatrième trimestre 2009[6]).

En imposant un principe d'équivalence des diplômes (et de la problématique mobilité possibles des étudiants à tous les stades de leur formation — ce n'est pas ici l'objet du propos) c'est bien aussi du rapport entre le rapprochement de méthodes et de champs de compétences variables qu'il fut question, où la place de l'expérience artistique occupe des positions multiples qu'on ne saurait résumer sous une formule « toute production artistique est recherche ». Il est par conséquent aussi à débattre ce que soulèvent nos directeurs éditoriaux José Quaresma et Fernando Rosa Dias, ce qui s'impose avec ambivalence au cœur de l'expérience artistique, le rapport entre une production *libre* (qui échapperait à toute investigation discursive) et une théorisation objective (qui tenterait de contenir les enjeux dans le périmètre d'une entreprise discursive établie). Entre ces deux écueils, celui qui pousserait à penser qu'on ne peut pas dire ce qui se fait, et celui d'éroder le geste sensible par trop d'explication, il est en question l'expérience d'une méthodologie au cœur des séismes produits par les réformes actuelles de la recherche en art, qui se prête opportunément au jeu des investigations et des croisements entre geste et théorie de la création comme entre institutions : des *oscillations*.

Nous défendrons l'idée que la crise (car elle est vraiment mise sous la critique) actuelle des enseignements et de la recherche en art agit favorablement sur l'appropriation nouvelle de ces ambivalences de méthode de recherche, entre ce qui échappe et ce qui se soumet à la conceptualisation méthodique. On ne saura réduire trop vite le schéma à cette équivalence : la pratique artistique (parce que schématiquement considérée comme non verbale) serait intuition alors que le discours serait par définition décidable

6 Cette même revue vient de consacrer un autre numéro sur la question (mais avec plus ou moins toujours les mêmes auteurs) au deuxième trimestre 2014.

(cartésien, « scientifique »). Au contraire l'analyse des ambivalences va avec le fait qu'une pratique artistique, évidemment peut être décidable et très objectivement conceptualisée alors que le discours peut lui aussi de son côté prendre des chemins de traverse libres.

Il faut ajouter au corpus d'analyse que la relation entre une pratique artistique et un discours (appelons les choses ainsi pour simplifier) n'est pas celle univoque du discours analytique sur une pratique artistique. La pratique artistique a aussi portée analytique sur le discours, tout comme le discours peut prendre des accents herméneutiques (discours sur le discours), et la pratique aussi sur d'autres pratiques.

Le dilemme Ecole d'art / Université ou l'évaporation des rentabilités

Si les écoles d'art sont — un peu forcées et — contraintes d'inventer de nouveaux modèles de recherche à la lisière des schémas universitaires[7] (et souvent en revendiquant une mise à distance critique, sans même toujours savoir précisément ce qui s'y fait, ni même en connaître la diversité des méthodes) les formations artistiques à l'université doivent penser l'avenir de leur recherche à partir d'une entreprise de décloisonnement renforcée et d'une plus grande indépendance vis à vis des académismes imposés par des méthodologies universitaires souvent forgées sur le modèle d'autres disciplines (universitaires, telles que l'histoire de l'art, la philosophie ou les sciences des arts), qui ne sont pas confrontées à l'implication de la pratique dans les dispositifs de recherche. On ne saurait généraliser à l'excès, mais à l'université, la difficulté à faire exister cette recherche plasticienne vient aussi de la pénurie patente d'enseignants chercheurs artistes. Alors, l'apport des écoles d'art permet de fournir quelques sources d'inspiration fructueuses pour malmener les scepticismes ambiants auxquels sont confrontés les formations artistiques de la part de leurs pairs, au sein même des universités : moins d'académisme, plus d'inventivité et de mobilité.

Il est acquis que les « Beaux-Arts, ainsi l'écrit Thierry de Duve dans *Faire école (ou la refaire)*, ne forment pas des artistes comme une école de médecine des médecins[8] », ce qui dans l'ouvrage ne finit pas de désespérer l'auteur. Ajoutons de façon spéculaire que les arts plastiques à l'université ne forment pas (que) des professeurs, comme une école de médecine des médecins, et que par conséquent la fonction sociale affectée à ces formations et à leurs étudiants résiste à ce profil de rentabilité. Il investit l'acquisition de ces savoirs d'une autonomie et d'une gratuité basée sur la conscience des pouvoirs élargis du geste artistique. Les formations s'adaptent aux enjeux actuels de la création

7 Et pourtant, il est frappant de lire combien la *Charte nationale de la recherche en école d'art*, écrite par l'Association Nationale des Ecoles supérieures d'Art (ANdEA), présidée par Emmanuel Tibloux, manque d'inventivité et se dissout dans des schémas plaqués sur celui des universités, notamment sur la question de détermination des critères de scientificité des méthodes et sur le mode de reconnaissance du statut de chercheur par leurs pairs.. Charte consultable sur le site de l'ANdEA : http://www.andea.fr/doc_root/andea/commissions/530dda267366c_charte-de-la-recherche-v3-nov-13.pdf , consultée le 29 aout 2014.

8 Thierry de Duve, *Faire école (ou la refaire)*, Presses du Réel / Mamco, Dijon/Genève, 2008, p.174. Thierry de Duve discute de cette assertion tout au long de son ouvrage, mettant en cause la question de l'utilité sociale de ces étudiants en arts qu'on fait peser sur leur épaules et que de Duve considère tout bonnement «intenable».

qui misent sur un décloisonnement des spécialités et sur une plus grande porosité des méthodologies mises en œuvre. La recherche artistique agit à la fois comme le moteur et le sujet de ces considérations, sur l'invention de nouvelles formulations de l'expérience de l'art et sur de nouvelles façons d'appréhender les productions de son histoire. Elle se doit aussi par là d'inventer de nouvelles compétences faites d'érudition, de savoir-faire et de professionnalisme afin d'ouvrir les domaines d'intervention de ces plasticiens chercheurs. La formule fétiche de Robert Filliou « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » n'en est que plus vrai ; elle favorise la fuite des fonctions de l'enseignement et de la recherche en art vers des territoires dispersés et parfois sans finalités professionnalisantes. Nous tenterons d'éclairer cette assertion générale.

Enseignant chercheur / artiste chercheur

Cette crise de fonction sociale pèse d'abord sur les épaules des étudiants en art (T. de Duve) — que l'on charge de définir leur propre utilité collective. D'autre part, la précarité et les disparités de la recherche en art sont aussi dépendantes d'un critère économique et statutaire qu'est celui des contrats variables dispensés aux enseignants et acteurs de la recherche en art. Ceux-ci ont logiquement une incidence sur la variation de leurs engagements en faveur de la recherche.

En France, à l'heure actuelle, le statut d'*enseignant chercheur* à l'université (Maître de conférence ou Professeur des Universités) offre une grille de rémunération largement supérieure à celle d'un enseignant en école d'art (à ancienneté équivalente) Ne parlons pas des écarts tout aussi criants en fonction des différents pays européens. En contrepartie, il incombe dans ses fonctions à l'enseignant chercheur de produire et de développer sa recherche (individuelle ou collective). Autrement dit, le chercheur est payé (et évalué) pour produire de la recherche (généralement couplée à de l'enseignement) tout en étant inscrit dans un laboratoire, qui de plus en plus croise à l'envie les spécialités disciplinaires.

En contrepartie, l'*artiste chercheur* en école d'art est rémunéré pour les enseignements qu'il dispense. La rémunération de sa recherche passe, en fonction de son activité en tant qu'artiste, critique, commissaire, etc., par l'éventuelle vente de ses œuvres, des droits d'auteur qu'il perçoit ou par toute autre forme de rémunération extérieure à l'école. Le revenu de ces recherches n'émane pas de l'école qui les emploie (généralement[9]). Cette disparité, accentuée par les difficultés économiques que nous connaissons en Europe actuellement, explique combien l'introduction de protocoles de recherche dans les écoles d'art dissociés de l'activité pédagogique (qui incombe à ces employés) et du cadre de la production individuelle de recherche de chacun (on considère comme acquis que l'œuvre d'un artiste fait recherche[10]), est problématique dès lors qu'elle tient compte de ces critères de rémunération.

Passées ces considérations structurelles, nous avons pu constater combien, pour de nombreux enseignants en école d'art, l'impulsion de dynamiques de recherche lancée depuis les années 2010 fut (pas toujours loin s'en faut) accueillie avec enthousiasme par sa capacité à ouvrir plus encore les champs d'investigations expérimentales. Toutefois la générosité, l'altruisme et la curiosité des artistes sont épuisables. A cela s'ajoute le fait que s'est aussi posé le problème (autre forme d'oscillation problématique) de la relation entre des recherches majoritairement menées individuellement (à l'instar d'une carrière d'artiste — autre contraction abusive qu'on saura nous reprocher, que celle d'assimiler carrière artistique et recherche artistique) et la mise en place de programmes conduits par un petit collectif d'artistes et de théoriciens au sein-même de l'école porteuse du projet. Nous tenterons de voir quelles réponses apporter à cette portée collective de la recherche.

Tous chercheurs ?

Les considérations qui suivent ne vont pas sans ces données contextuelles. S'agissant, une fois encore, d'exposer un exemple de méthodologie spécifique, qui pourra être lu parmi d'autres au sein de ce programme éditorial collectif, nous accepterons le principe que cette proposition ne prétend pas faire règle, mais propose des modalités possibles d'actions pour mettre en application l'hypothèse que la recherche artistique cultive à dessein l'art du *détournement*. Si le cadre académique universitaire établit de manière tout à fait logique des gradations quant à l'acquisition progressive du statut de chercheur (le doctorat étant l'accréditation académique de cette faculté à développer le savoir savant, avant lequel l'apprenti chercheur expérimente en master les méthodes d'investigation de ce savoir), il convient de penser que dans un contexte élargi les expériences de méthodes novatrices de recherche en art doivent pleinement assumer un décloisonnement de cette hiérarchie.

Nous postulerons qu'un étudiant, qu'un enseignant, qu'un artiste, qu'un écrivain, qu'un philosophe, quand bien même ne posséderait pas de doctorat participe, chacun à son niveau, à cette élaboration de méthodes de recherches spécifiques au champ de la création artistique. En d'autres termes penser la recherche en art nécessite qu'on se dédouane de quelques privilèges académiques propres aux Universités. Comme nous avons pu le préciser il ne s'agit pas là d'une remise en cause des fondements idéologiques de la recherche universitaire[11] qu'on ne saurait caricaturer à grands traits comme contre-productives, mais que la recherche en art traverse les différents espaces où agit la création.

9 L'enseignant peut accessoirement solliciter une décharge d'enseignement pour activité de recherche au sein de son établissement. Cf. charte de l'ANDEA, op. cit.

10 Nous savons combien la formule est elle-même débattue. Mais l'objet n'est pas ici d'argumenter en sa faveur, encore moins en sa défaveur. Nous la prendrons comme postulat.

11 Je concède qu'il y a déformation professionnelle du fait de mon parcours universitaire qui tend à considérer abusivement que la recherche en art s'organise autour des schémas universitaires. Déformation personnelle certes, mais réduction induite aussi par le fait que le processus de Bologne a imposé aux écoles d'art la restructuration de leurs formations sur le modèle universitaire. C'est à une éthique intellectuelle universelle de la recherche universitaire que je me réfère, celle qui conserve, transmet, discute et modèle la connaissance.

Des schémas libres pour une *pensée plastique*

L'exercice de la pédagogie des arts se soumet à des grilles établies par les équipes pédagogiques ensuite évaluées par l'AERES (en France, Agence d'Evaluation de la Recherche et de l'Enseignement Supérieur) dans lesquelles sont précisément affectés un certain nombre d'ECTS (crédits) pour chaque Unité d'Enseignement au point de rendre parfois rigide la porosité des dispositifs pédagogiques au cœur d'une même formation (en France, n'y aurait-il pas tout autant à réformer ces modes d'enseignement que les structures de la recherche ?). En revanche, les programmes de recherche qui se mettent en place disposent la plupart du temps d'une très grande liberté méthodologique quant à l'organisation de leurs protocoles expérimentaux. Bien souvent on retrouve quelques « fondamentaux » structurels qui, quels que soit la façon de les nommer (colloques, journées d'étude, workshops, séminaires, expositions, résidence) contribuent à l'édification de plateformes d'échanges scientifiques. Toutes ces structures, comme le disait Beuys, permettent de « creuser la question[12] », de déclencher des *exercices*[13] autour d'une pensée *plastique* mise en œuvre au cœur de dispositifs très libres telles que des cellules de recherche en mouvement qui quittent les habitudes d'un cadre de travail maîtrisé et connu. Les deux projets qui nous serviront de cas d'étude, *Cracovie* et *Collages en France*, illustrent la mise en application de cette expérience du déracinement et du *détournement*.

Cette pensée plastique a le sens expérimental que prôna Beuys (mais qui selon des principes peut-être moins processuels et performatifs furent aussi ceux des artistes du Bauhaus). Ce sens associe transformation (malléabilité) et forme appliquées à un sujet tout à fait ouvert (matière, pensée, société, ...). Les objets de Beuys sont les vecteurs de ces transformations. Beuys a de nombreuses fois verbalisé cette relation au *plastique*. En 1979 en introduction à son catalogue de son exposition au Musée Salomon R. Guggenheim, il écrivait :

> « Mes objets doivent être compris comme des incitations à transposer l'idée du plastique. Ils veulent amener à réfléchir sur ce que peut être la plastique et comment la notion de plastique peut être étendue aux substances invisibles et utilisées par chacun :
> Formes de pensées — Comment nous formons nos pensées.
> Formes de paroles — Comment nous transformons nos pensées en mots.
> Plastique sociale — Comment nous formons et façonnons le monde dans lequel nous vivons : la sculpture est un processus évolutionnaire, chaque être humain est un artiste.
>
> C'est pourquoi ce que je mets en forme par la plastique n'est pas arrêté et achevé. Les processus se poursuivent : réactions chimiques, processus de fermentation, transformation de la couleur, décomposition, dessèchement. Tout se transforme[14]. »

12 Joseph Beuys, op. cit., p.18.

13 Le mot se réfère encore à Beuys, comme possibilité de comprendre les choses par l'expérience. Ceci nous place par conséquent d'emblée du côté d'une méthodologie appliquée.

14 Joseph Beuys, op.cit., p.16.

Le mouvement opère à tous les niveaux de l'expérimentation. La recherche serait à penser comme une structure dynamique et instable, sans état véritablement arrêté, sans conclusion définitive.

Le mouvement

Le philosophe, que nous ne sommes pas, objectera qu'il serait bon d'aller chercher plus en amont encore cette dynamique expérimentale de la matière dans les conceptions bergsoniennes de l'élan vital développées dans *La Pensée créatrice* (1907), Beuys n'étant que le facétieux homme orchestre de concepts fondamentaux qui trouvent leurs origines plus lointaines. Certes, l'ouverture resterait à considérer.



Deux pages de Cracovie, Pierre Baumann, Stéphane Thidet (dir), coll. Un artiste des étudiants, éd. PUB, Bordeaux, mai 2013, courtoisie Pierre Baumann.

L'expérience de la recherche en art donne à penser l'objet *plastique* comme tout autre objet technique et comme n'importe quelle action fondamentale sur la matière. André Leroi-Gourhan souligne dans *L'homme et la matière*, que « les moyens élémentaires sont tout d'abord des gestes de préhensions[15] (...) »

À ses débuts chercher c'est donc aller prendre, et avant même la prise il y a le *mouvement* de déplacement (un geste de positionnement). En lui-même, le mouvement doit être conçu comme le premier temps de l'expérience artistique, celui où l'on cherche sans savoir, celui où l'on arpente le territoire, celui propice au glanage, celui qui détermine la trajectoire du corps et de la main. En contrepartie cette expérience du mouvement signifie qu'il y a déracinement, déstabilisation, déséquilibre. Aussi les sensibilités s'exhaussent, l'œil retrouve de l'objectif et de l'indécidable. On arpente à l'envi parfois sans savoir ce qu'on cherche.

Première expérience, en mars et avril 2012, dans le cadre d'un programme de recherche intitulé *L'appartenir* (au territoire), initié par Hélène Sorbé et Gérard Peylet (laboratoire CLARE de l'Université Bordeaux Montaigne), nous avons développé un projet

15 André Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, Albin Michel, Paris, 1943 (édition de 1971), p.43. Ces préhensions sont rangés dans quatre catégories de gestes : « accrocher avec les doigts, pincer entre les doigts (préhension digito-interdigitale), saisir à pleine main (préhension digito-palmaire), contenir dans les mains ajustées en récipient. » (p.44)

nommé *Cracovie*[16]. Cette recherche a consisté en une investigation théorique et pratique sur les vertus de l'anastomose. Organisé autour de la présence de l'artiste français Stéphane Thidet, le projet s'est développé à partir d'une journée d'étude sur ce phénomène biologique de fusion racinaire (anastomose) qui vit intervenir un biologiste de l'Inra (Frédéric Danjon), un architecte (Christophe Hutin), une philosophe (Sabine Forero) et l'artiste Stéphane Thidet. Elle a associé des étudiants de master arts plastiques (de l'Université Bordeaux Montaigne). Dans un deuxième temps nous sommes partis de Bordeaux (de la friche de « Cracovie » en particulier) pour engager un processus de reconstruction d'un territoire fictionnel à partir d'un travail d'investigation basé sur une enquête et un arpentage d'un village français. Cette fiction a pris la forme d'un film, puis d'une exposition, et enfin d'un livre[17] élaboré en étroite collaboration avec l'artiste, les scientifiques et les étudiants (pendant les premiers mois de 2013). Ce livre fut publié dans la collection « Un artiste des étudiants » aux Presses Universitaires de Bordeaux. Ce protocole de recherche avait quatre objectifs :

Le premier était de reconstruire une histoire (réinventée) d'un territoire abandonné qu'est la friche de Cracovie à Bordeaux par le mouvement et l'errance en assumant un *principe d'incertitude*[18].

Le deuxième objectif était d'expérimenter en quoi l'anastomose pouvait être étudiée scientifiquement et artistiquement, puis exploitée par modélisations, analogies, projections et imagination autour d'une pensée plastique. Ce modèle biologique prenait véritablement la question de l'appartenance au territoire à la racine.

Le troisième objectif était de produire une expérience de création basée sur la mise en péril et la déstabilisation d'habitudes de travail, au profit d'une pensée collective, nomade et précaire (comme modèle méthodologique sur lequel nous reviendrons). Qu'apporte au sentiment *d'appartenir* l'expérience nomade ? S'il s'est agit, à travers le prétexte d'une expérience de création, de jouer à l'artiste en errance, cette figure un peu fictive (car l'errance avait quelques balises), nous aura donné de faire l'expérience d'une forme de précarité et *d'intranquillité*[19] (matérielle et intellectuelle) issue d'une perte assez radicale des habitudes de travail en atelier de l'université. Ne pas savoir exactement où l'on se rend et ce qu'on va y faire a paradoxalement permis de reconquérir la question des origines et des nécessités.

Le quatrième objectif était de voir comment la fiction peut se mettre au service du

16 Au résumé qui suit s'ajoute un article de synthèse plus développé paru dans *L'appartenir en question*, « Cracovie, Stéphane Thidet et les étudiants. L'artiste à l'épreuve du déracinement », sous la direction d'Hélène Sorbé et Gérard Peylet, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015.

17 Ouvrage collectif sous la direction de Pierre Baumann et Stéphane Thidet (Juliette Busch, Mélissa Martinez, Frédéric Danjon, Christophe Hutin, Sabine Forero Mendoza, Hélène Sorbé, Angèle Bonnaud, Guillaume Brossier, Pauline Caillet, Arnaud Coutellec, Jeanne Czerbakoff, Julie Deurveilher, Pauline Fournier, Sébastien Genious, Amélie Innocente, Morgane Kerarvran, Aurore Laronze, Lou Andrea Lassale, Kaliane Meret, Marion Morin), *Cracovie*, Bordeaux, éd. PUB, mai 2013.

18 *Le principe d'incertitude* se réfère à l'expression scientifique qui renvoie à l'énoncé du prix Nobel Werner Heisenberg qui, en 1927, nomme ainsi une règle de la physique quantique qui stipule qu'on ne peut pas connaître en même temps la vitesse et la position d'une particule. On préférera ensuite la formulation de *théorème d'indétermination* pour désigner la part d'imprécision inéluctable de certains calculs scientifiques.

19 *L'intranquillité* vient de Fernando Pesso. Fernando Pesso, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1999, (trad. Françoise Laye).

documentaire, de l'investigation et d'une compréhension du territoire, forgée autour d'appartenances profondes et à des faits et des gestes géolocalisés. Autrement dit, très vite nous avons décidé de quitter le lieu quelque peu *hétérotopique* qu'était la friche de Cracovie pour aller réaliser un documentaire sur *Cracovie* à partir d'une enquête menée sur un territoire qui n'était pas Cracovie, mais qui a tout fait pour lui donner une consistance. Nous avons étudié la géographie de ses lieux, nous y avons construit des formes, nous l'avons habité, nous avons rencontré ses habitants, nous avons étudié leurs mœurs, leurs habitudes, leurs histoires, nous avons inséré une partie de nos propres appartenances, nous avons aussi tenté de comprendre ce que nous faisions là-bas, à quoi appartenait-on ? Si l'étude de l'anastomose n'a pas été un modèle formel de production (ou si peu) elle a servi de modèle structurel et organique de travail qu'on dira, à l'instar de Deleuze, en *rhizome*, ou à l'instar de Darwin, comme le « corail de la vie ».

Cette formule méthodologique courante, que de partir en voyage d'exploration, énonce une composante fondamentale du geste artistique : avancer sans savoir. En d'autres termes, dans le schéma que posent nos directeurs éditoriaux quant à l'oscillation des méthodes — J.Quaresma et F. Rosa Dias —, la dimension discursive et l'explication, ne sauraient précéder l'expérience, elles ne sauraient faire effet d'annonce. Ça se joue toujours dans « l'après-coup » dirait Christian Bonnefoi[20].

Bricolage/détournement — « rejet en arrière »

Christian Bonnefoi, dont on sait oh combien ses écrits constituent une composante fondamentale de sa pensée plastique, affirme (cf. citation en exergue de l'article) qu'«il n'y a pas de théorie de ce qui se fait». « L'espace plastique[21] » (formule empruntée à Michel Guérin) serait occulté par une zone d'indicibilité.

Aussi, Toni Grand utilisait souvent cette formule en guise de commentaire de son travail :

> « Je ne sais pas ce que c'est[22] »

Au delà du détachement apparent de la formule que Patrick Saytour, l'un de ses plus proche ami, ne manquait pas de relever,

> « (...) ce que signifiait Toni, complète encore Saytour, était beaucoup plus précis que ce qu'une désinvolture trompeuse laissait supposer.
> Ce qu'il disait clairement, c'était ceci : ce que j'observe, ce que je fais, ce que l'histoire, y compris la plus récente, produit, je sais ce que c'est. Ce que je viens de créer, c'est, avec la

20 Christian Bonnefoi, *La Part de l'œil n°20 Ouvrir le support*, «De l'in- à l'es- en passant par l'ob-», Bruxelles, 2004/2005, p.108.

21 *L'espace plastique* est le titre d'un des ouvrages de Michel Guérin, (éd. La Part de l'œil, Bruxelles, 2008) qui constitue lui aussi un point d'appui théorique à nos travaux de ce qu'il engage du côté de le «figurologie».

22 Expression de Toni Grand citée par Patrick Saytour, in *Toni Grand la légende*, éd. Analogues, Arles, 2007, p.62.

> plus grande attention, avec toute la pertinence dont je suis capable, le plus exactement qu'il m'est possible de le réaliser, ce que je ne sais pas. Le petit bout de ce que j'ignore, le peu que je suis capable de faire et qui n'a pas de statut, qui n'a pas de nom.
> Ce qui fait la nécessité d'être, ayant nécessairement et exactement perçu le possible territoire où je vais devoir travailler[23] »

Si l'œuvre a toujours valeur de programme pour les expériences à venir, c'est bien la relation entre ce qui « tombe » sous la main, la rigueur et l'exigence des transformations, des assemblages, des détournements et de leur nouvelle organisation qui forge cette étrangeté, un nouveau « territoire où je vais devoir travailler » un *possible*. En ce sens notamment, « il n'y a pas de théorie de ce qui se fait » (C.B.). Cela ne veut pas dire qu'à l'instant où la chose se fait il n'y a pas de pensée ou qu'il n'y a pas de science. Il y a bien une science à ce stade, élaborée par chaque individu et issue d'une perception sensible, à l'affût, souvent intuitive (et il est un temps où la répétition intuitive d'un geste qui « marche » devient consciente, connaissance intellectualisée, rentabilisée), une forme particulière de *connaissance des gestes* basée sur la sensibilité, la manipulation et l'observation.



Deux pages de *Cracovie*, Pierre Baumann, Stéphane Thidet (dir), coll. Un artiste des étudiants, éd. PUB, Bordeaux, mai 2013, courtoisie Pierre Baumann.

C'est ce qui permet à Jehanne Dautrey dans son très bon article introductif à *La recherche en art(s)*, d'associer habilement la pensée plastique à la *pensée sauvage* décrite par Levi Strauss.

Dans *La pensée sauvage*, Levi Strauss oppose la démarche scientifique à celle du bricolage, le bricolage étant le propre d'un savoir Indien, un savoir attaché au sensible, à la perception, à l'imagination et à l'action qui opère par détournement de la fonction initiale des objets pour un autre projet. Le savoir occidental, quant à lui, « a à charge de théoriser et de développer des sciences abstraites telles que les mathématiques, la physique, la chimie ou la philosophie[24]. »

Si J. Dautrey se défend d'amalgamer bricolage et recherche en art, il y a dans ses propos une aspiration méthodologique fructueuse à associer dans une même chaîne

23 Patrick Saytour, le 13 mai 2007, *ibid.*

24 Jehanne Dautrey (dir.), *La recherche en art(s)*, «pour une pensée sauvage de la recherche en art», Paris, éd. Mf, 2010, p.29.

de pensée les deux termes en cela que la recherche en art se définirait comme « un geste d'exploration et de quête d'éléments, et un geste de sollicitation du collectif [25] », qu'à la différence du bricolage (qui fait avec ce qui lui tombe sous la main) la recherche en art se saisirait d'éléments, issus de « champs hétérogènes », qu'elle va chercher. Si, d'une part, on fait tomber cette barrière, disons, topologique (il est tout un pan de l'art qui agit par glanage dans des sphères physiques immédiates par économie de moyens et de choix — Toni Grand en est) et si, d'autre part, on s'accorde à penser que le bricolage, dans son empirisme convoque une *forme de connaissance des gestes*, ce « je ne sais pas ce que c'est » constitue nécessairement rétrospectivement la source d'un programme de recherche sur les origines d'un geste de montage savant, c'est ce qui se passe à l'instant « du mouvement incident : celui de la balle qui rebondit[26] (...). »



Double page de *Collages en France*, Collectif, éd. Publications de l'ESACM, Clermont-Ferrand, novembre 2013, courtoisie les auteurs, crédit photo Pierre Baumann.

C'est peu dire que Toni Grand était un indien ...

Cette analyse de cette oscillation entre l'intuition et l'intelligence du geste incident, prend appui sur l'idée que la pensée plastique opère par montage, à l'instar du bricolage, à partir d'un *inventaire* préalable (souvent non dit, premier) et du « compromis entre la structure de l'ensemble instrumental et celle du projet[27] ». La production plastique crée un « événement » dépendant d'une suite *contingente* (on dira une série de rebonds), qui se manifeste pour Lévi-Strauss à trois niveaux : à celui de « l'occasion[28] », de « l'exécution » et de la « destination ».

Ce temps particulier de la recherche, rétrospectif, ce « rejeté en arrière[29] » qui tente après-coup de comprendre les faits, serait alors aussi, par superposition, un nouveau temps de montage — non bricolé au sens où il récupère et sollicite des matériaux pour les abstraire —, analytique, diagrammatique, à l'instar du *diagramme*

25 Jehanne Dautrey, op.cit., p.35.

26 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, éd. Plon Pocket, 1962 (éd. de 2014), p.30 Cet exemple donné par Lévi-Strauss se réfère à l'origine de la signification du bricolage.

27 C. Levi Strauss, op. cit., p.35.

28 Terme aussi exploité par Christian Bonnefoi.

29 Christian Bonnefoi, op. cit., p.114, influence bergsonienne majeure pour l'artiste.



Le diagramme de Christian Bonnefoi en 2008, courtoisie Christian Bonnefoi, crédit photo Camille Bonnefoi.

de Christian Bonnefoi[30]. Le diagramme de Bonnefoi (nécessairement assorti d'un lexique / série d'articles / notes), comme son nom l'indique, schématise visuellement une chronologie dans laquelle s'échafaude une topologie précise des expériences, des connexions, un « trajet[31] ». « Ces expériences, écrit-il encore, ont mis à jour telle ou telle articulation (visuelle non-visuelle). Elles peuvent être des retombées théoriques liées à des œuvres personnelles (Brunelleschi, Albers, Moholy Nagy, Picasso, Khan, etc.) ou des moments de refonte générale : le point de fuite unique pour la Renaissance ; le collage cubiste pour le XX[e] siècle[32]. (...) » Le diagramme n'est pas pour autant l'œuvre d'un historien d'art (même si Bonnefoi fut élève de Damisch) il s'inscrit dans la pensée plastique :

> « Le diagramme est en quelque sorte ce que la peinture, dans l'épaisseur du temps, a dégagé par elle-même, pour elle-même : un événement extra-pictural qui expose quelque chose qui n'était ni prévu, ni pensé, la figure d'un mouvement tendu vers le temps exclusif du futur : ce qui n'a jamais eu lieu, sans place ni présent, cela seulement alimente le désir de peindre[33]. »

30 La découverte plus approfondie du travail de Bonnefoi vient des inspirations produites par notre collaboration avec Amélie de Beaufort sur le projet *L'usure* (colloque / exposition / publication — Bordeaux 2013 / Bruxelles 2014) déjà mentionné.

31 Op.cit., p.108.

32 Op.cit., p.114.

33 Op.cit., p.108.

Le diagramme représenté ci-dessus constitue un ensemble de relations complexes balayées par une chronologie mise à mal (les concepts et les faits sont traversants). Chaque abréviation renvoie à une série d'œuvres de Bonnefoi. Celles-ci peuvent être des *Collages* ou des *Tableaux*. Parmi les Tableaux, il existe une composante particulière appelée *Machines*. Cette chaine de recherche n'existe pas sans la consistance et la spatialité spécifique de ces *Machines* parce qu'elles déterminent une instance de travail, un *Site* spécifique conçu comme un appareil perspectif[34] (de *perspectiva*, « voir à travers ») comme avait pu l'être la *Tavoletta*[35] de Brunelleschi. Ces *Machines* sont des dispositifs, lieux-même d'investigations non pas écrites, mais manuelles, prospectives et autonomes, quelque chose aussi qui relèverait de la *bricole*, au sens où elles se construisent comme de petites catapultes (des faits et des idées), par quelques habiles moyens détournés.



Un mur de *Machines* dans l'atelier de Christian Bonnefoi, environ 2mx6m, 1974-2012, courtoisie Christian Bonnefoi, crédit photo Camille Bonnefoi.

> « Machine, écrit Bonnefoi qui là encore se réfère à Bergson, = à la fois dispositif élaboré pour chaque série ; investissement sous-jacent de ce qui détermine le visible sans apparaître ("l'intervalle entre la matière elle-même et la perception que nous en avons" H.B.) ; libération de la technique comme mode conceptuel spécifique à la peinture qui vise le tableau[36]. »

34 On retrouve ce rapprochement dans le récent petit catalogue de l'exposition Bonnefoi qui s'est tenue au Japon à la Ginza Maison Hermès de Tokyo fin 2013 début 2014, p.21.

35 C'est aussi à la fonction première des *tavolette*, des registres de comptes richement illustrés, qu'il faut penser : les *Machines* enregistrent et déconstruisent les origines des processus mécaniques de la peinture ou du collage (factuelle, optique...). Il y a dans l'appareillage de Bonnefoi quelque chose qui relève de cette même précision d'enregistrement comptable et ouvragée des chiffres de la peinture.

36 Christian Bonnefoi, op.cit., p.110.

Collages, Tableaux, Diagramme, Lexique, Machines : La recherche, en d'autres termes, serait ce qui dans l'intervalle de l'impensé et du pensé, dans l'intervalle des faits plastiques (y compris écrits), dans l'intervalle de temps, alimente le désir.

La méthode analytique de Bonnefoi est exemplaire en cela qu'elle s'attaque à ce qui résiste dans la *destruction* de l'art et le *non savoir* empirique du bricolage (« empiries » - C.B.) artistique[37]. Elle diffère radicalement de celle de Toni Grand pour la simple raison que Grand gardait pour lui ce « rejet en arrière » (réserve délibérée qui le caractérisait — il n'y a pas de sémiologie attestée de la sculpture chez Grand), mais elle spécule sur des causes communes, à savoir, par quel *montage* la modernité se construit et s'épuise, par quels méfaits aussi quelque chose « n'a pas pu prendre figure », « a été expulsé du champ plastique au cours de la production et que seule l'écriture peut réinvestir[38] ».

Le montage

> « L'histoire du cinéma sur laquelle je travaille sera plutôt celle de la découverte d'un continent inconnu et ce continent c'est le montage. Lorsque Dos Passos a monté ses romans d'une certaine façon, lorsque William Burroughs a plié ses papiers d'une certaine façon, cela venait du cinéma qui est effectivement l'art du montage. Le cinéma c'est l'invention du montage. (...) Or le montage (...) c'est ce qui fait *voir*[39]. »

Dans le volume 1 de *Quand les images prennent position*, Georges Didi-Huberman analyse la poétique de Brecht. Il explique qu'« on ne montre, on n'expose qu'à *disposer* non pas les choses elles-mêmes (...) mais leurs différences, leurs chocs mutuels, leurs confrontations, leurs conflits[40]. » Cette disposition conduit « à *disposer* les choses, à désorganiser leur ordre d'apparition», comme «un choc des hétérogénéités[41] ». « C'est cela, affirme-t-il encore, le montage : on ne montre qu'à démembrer, on ne dispose qu'à "disposer" d'abord[42] ».

On *montre par montage*.

Didi-Huberman ajoute au cinéma d'autres impulsions historiques au montage, celle des tranchées et de la guerre. Le montage est coupure, césure, fruit du confit et par conséquent « *méthode moderne* par excellence[43] ». En cela, Grand, Bonnefoi, Godard et Didi-Huberman s'accordent. Méthodologiquement, cela veut dire que l'analyse de cette modernité (de ces césures), passe par une nouvelle *disposition* encore, par une succession de *déplacements*[44].



Double page de *Collages en France*, Collectif, éd. Publications de l'ESACM, Clermont-Ferrand, novembre 2013, courtoisie les auteurs, crédit photo Pierre Baumann.

Pour comprendre le montage de Godard, il faudrait disposer le montage de Godard, placer, démembrer, créer des chocs nouveaux *entre*, créer une distance[45], c'est-à-dire engager le montage d'une nouvelle série d'images, de textes, de sons...

Parce que le voyage de recherche est *mouvement, bricolage, détournement*, propice au *rejet en arrière*, parce qu'il opère par glanage, quête, chasse, perte, intuition, traque, tension, observation, assemblage et collage, il est le motif particulièrement propice de cet exercice du montage. Le montage serait l'opération fondamentale de la recherche, parce qu'il *fait voir*.

Si nous en fîmes l'expérience avec le projet *Cracovie*, le projet *Collages en France* de L'ESACM (Ecole Supérieure d'Art de Clermont Métropole) s'est très précisément attaché à la tâche de disposer le montage de Godard. L'ESACM mène depuis 2012 un programme de recherche intitulé « L'expérience du paysage » au sein duquel furent programmés plusieurs voyages d'étude (qui se différencient de ce qui, dans les écoles d'art, s'appelle des ARC — Atelier de Recherche et de Création — en cela qu'il ne sont rattachés à aucun atelier particulier).

37 Elle nécessiterait plus de travail encore de notre part sur ce digramme de Bonnefoi.

38 Christian Bonnefoi, *Ecrits sur l'art*, «Collages», op.cit., p.26.

39 Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Paris, éd. Cahier du cinéma, 1998 (1985), pp.414-415.

40 Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire 1*, Paris, éditions de Minuit, 2009, p.86.

41 ibid.

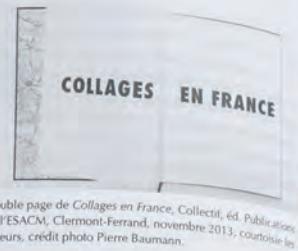
42 ibid. Et Didi-Huberman se réfère à Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg et Marc Bloch.

43 Ibid.

44 A la lecture de ces lignes, C. Bonnefoi, dans une correspondance avec l'auteur du 1er septembre 2014, relève combien il est aussi induit dans l'apparition du montage un autre niveau de déplacement, qu'il appelle « migration » et qui décrit l'oscillation constante de la pensée plastique : « Une remarque à propos de Godard : le cinéma n'a pas inventé le montage ; c'est le collage et Eisenstein (j'en ai souvent parlé) a eu le génie d'en voir les conséquences énormes pour le cinéma ; il ne s'agit pas d'arguties de spécialiste mais bien de saisir ce que j'appelle les fonctions migratoires ; ex : la fonction migratoire que le collage invente à l'intérieur de la peinture a ceci de particulier qu'elle peut se déplacer sur d'autres supports ; bien entendu il y a réciprocité : certaines fonctions produites dans le champ littéraire ou autre peuvent être assimilées par la peinture. Ce qu'il y a d'important dans la migration c'est de considérer le moyen d'extraction, puis celui de déplacement, enfin celui d'intégration dans le nouveau support. Car il n'y a pas de transposition automatique : chaque moment implique une opération spécifique : la technique (au sens large, incluant le bricolage, le dispositif etc.) est ce qui assure le mouvement ; la technique est devenue pour moi, en opposition au concept, la posture essentielle de l'exercice « plastique ». Mais celle-ci est elle-même incluse dans un mouvement où, produisant une forme, elle en reçoit en retour des effets qui la modifient. Entre technique et forme il y a un lien d'émulsion plutôt que de fusion, si bien que la technique doit toujours être en devenir, et que ce devenir ne peut être que dans l'expérience, le bricolage. »

45 C'est aussi en substance la position que défend Artavazd Pelechian : « Le plus important, pour moi, ne commence pas au moment où je raccorde deux morceaux à monter, mais quand je les sépare et met entre eux le troisième, le cinquième, le dixième morceau. En prenant deux images de base, je n'essaie pas de les rapprocher (...), mais de créer une distance entre elles. » in Annick Bouleau, *Passages du cinéma*, 4992, Paris, éd. Ansedonia, 2013, p.569.

Le projet *Collages en France* est une composante de ce programme[46]. *Collages en France* s'est, de façon similaire au projet *Cracovie*, élaboré à partir d'une journée d'étude sur le cinéma de Jean-Luc Godard, puis d'un voyage de 10 jours pour traverser la France et la Suisse jusqu'à Rolle constitué d'une équipe, notamment emportée par Alex Pou, Michel Gaillot et Philippe Eydieu, et conçu véritablement comme une production collective. Ce voyage de recherche donna lieu à une publication de grand format (de 39x30 cm, à la manière des atlas, à la couverture cartonnée doublée de tissu bleu). En 120 pages se construit un film discontinu en textes et en images, de choses glanées, extraites, découvertes, puisées, volées ou fabriquées.



Double page de *Collages en France*, Collectif, éd. Publications de l'ESACM, Clermont-Ferrand, novembre 2013, courtoisie les auteurs, crédit photo Pierre Baumann.

L'ouvrage, fonde sa construction sur cette logique d'analyse et d'expression par *disposition* et *dysposition* à partir des systèmes de construction qui, plus encore que d'assumer leur dette envers un mode « godardien » du montage, tente de faire voir ce que Godard (et le montage en général) apporte à l'exercice de l'art (montage) et de la vie. Il y a de toute évidence volonté manifeste d'affecter à cette construction savante une dimension analytique et diagrammatique. Le « film » de l'ouvrage répète un schéma fondamental de montage sur chaque double page qui localise les formes plastiques (images, textes cités ou produits) dans, à la croisée ou traversant sept composantes fondamentales filmiques (extensibles à presque toute production artistique) : *TEMPS, LIEUX, HISTOIRES, TECHNIQUE, VISAGES, VOIX, EN MARGE*, qui ne viennent plus se placer en amont du dispositif de construction du film, mais



Double page de *Collages en France*, Collectif, éd. Publications de l'ESACM, Clermont-Ferrand, novembre 2013, courtoisie les auteurs, crédit photo Pierre Baumann.

46 *Collages en France*, Clermont-Ferrand, éd. Publications de l'ESACM, collectif (Vincent Blesbois, Alex Chevalier, Philippe Eydieu, Michel Gaillot, Juliette Gibelin, Adrien Hoffmann-Hervé, Gaëtant Larant, Golnaz Payani, Alex Pou), novembre 2013. Un autre programme clermontois renverse la relation à l'inconnu en allant travailler à trois reprises dans un même lieu mythique : Marfa.

après-coup, comme l'énoncé même d'une nouvelle forme montée, et par conséquent d'une nouvelle pensée plastique à part entière.

Il y aurait dans la forme *politique* du montage employé dans *Collages en France* la volonté manifeste (et en un sens historiquement parfaitement inscrite) de faire acte de recherche par le geste plastique au point d'absorber ce qui pourrait relever de la théorie du projet au cœur même de l'atlas (dans la puissante lignée d'une théorie visuelle warburgienne et de celle du Bauhaus). L'acquisition du savoir et l'invention (la recherche) passeraient par un effet de *remake*, par la répétition fondamentale du geste d'apprentissage (refaire et non décrire). Apprendre le montage de Godard, c'est voir ce qu'on met entre les deux bouts du film pour créer une nouvelle distance entre eux. C'est en ce sens, que cette forme de recherche est, par définition, profondément *politique*.

Conclusion sur les bénéfices d'une méthodologie de la recherche par montage / livre-recherche / collectif / forme de pensée — forme plastique

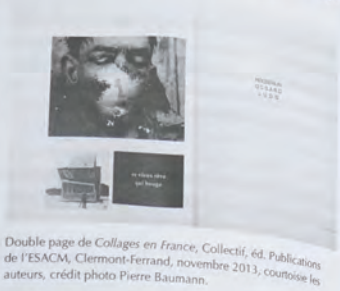
Le livre constitue un lieu de recherche à part entière, un espace où se monte une théorie visuelle qui rend obsolète le clivage entre forme plastique et forme discursive. Ce mode de recherche convoque des savoirs théoriques tout autant que plastiques (visuels, chromatiques, compositionnels, matériologiques,...) qui sollicitent l'ensemble des compétences *plastiques* propres au savoir de l'artiste. La force du dispositif vient de son absence d'originalité fondamentale (c'est un livre) et de l'extrême diversité possible de ses investigations selon des méthodologies qui varieront selon les enjeux de la recherche engagée. Si nous nous sommes référés à *Collages en France*, Bonnefoi, Godard, ou passagèrement à Warburg, nous aurions tout aussi bien pu élargir encore le champ d'investigation à *Vision in motion* (*Vision en mouvement*) de Laszlo Moholy-Nagy publié à Chicago en 1947, qui excelle par sa puissance d'invention par le montage.

Le *forme-livre* (comme *forme plastique*) a la ruse de prendre la forme matérielle favorite du chercheur comme mode de restitution d'une investigation (et donc plus facilement, par *a priori*, acceptable — il agirait par stratégie détournée). C'est un peu le loup dans la bergerie, « voici (en apparence) le compte rendu de nos recherches » pourrait-on avancer aux méthodes académiques. Mais parce qu'il investit aussi le voyage qui le précède et sa cohorte de faits (comme forme originale de création), le livre n'est pas le seul support de cette recherche. Il n'est pas non plus exclusivement une forme documentaire de restitution. Il crée sa propre forme plastique, critique, analytique... et *bricolée*. Ce livre-là n'a pas l'exacte fonction du livre d'artiste, qui est notamment d'interroger sa propre rhétorique comme le lieu unique de la forme plastique qu'il édifie. Ce *livre-recherche* est par excellence l'expression d'un après, d'un présent et d'un futur (il a aussi valeur de programme).

Au sein de ce dispositif toutes les formes de langage opèrent. Le *livre-recherche* est un *objet spécifique* (Judd) et *dé-montable* (comme la *Maison démontable* de Buster Keaton).

Au livre-recherche, on pourra aussi alors ajouter le film-recherche, l'exposition-recherche tous aussi attentifs à la mise en évidence de leur montage.

Petit retour en arrière, la dimension politique du montage modifie entre autre le concept de communauté partagée. La forme collective de travail/recherche, un petit groupe de chercheurs ne résorbe pas les identités. Elle défendrait l'idée d'une éthique de la citation au profit d'une dimension collective de la recherche en art qui résorbe les notions de propriété privée (copyright) au profit d'une somme de propriété individuelles possibles récupérables (copyleft[47]). Par conséquent la dimension collective de la recherche n'en finit pas de s'étirer dans le temps, favorisée par la démultiplication du *montage* et des *détournements*. Elle construit une écologie de travail basé sur la préservation et la valorisation de chaque individu et de chaque production (récupérable *ad libitum*).



Double page de *Collages en France*, Collectif, éd. Publications de l'ESACM, Clermont-Ferrand, novembre 2013, courtoisie les auteurs, crédit photo Pierre Baumann.

Jehanne Dautrey parlait à juste titre dans son article déjà mentionné d'une recherche qui se construit comme « une sollicitation du collectif» qui «ne se fait pas seulement de l'artiste vers les objets des autres que dans la rencontre entre des questionnements au départ éloignés[48] ».

Si la recherche est par conséquent l'expression d'une collectivité (collectée), cette dimension ne résorbe d'aucune manière les individualités, ni même des objets personnels de recherche propre à tout créateur (artiste, philosophe, écrivain, ...), qui ailleurs et sous cette impulsion collective pourront découvrir et inventer de nouvelles perspectives personnelles de travail.

L'étude nécessiterait de développer plus en détail encore la teneur même de cette pensée plastique à laquelle on se réfère, mais l'heure est à la conclusion. Cette pensée plastique transpire de nos propos, elle est au cœur même de ce qui fait qu'un bricoleur peut devenir un bricoleur de génie dès lors qu'il cherche « avec la plus grande attention ». Tel était Toni Grand. Rigueur et sensation.

L'un des auteurs de *Collages en France* (sans aucun doute Michel Gaillot) écrivait cela :

47 Le copyleft s'inscrit dans la logique des licences art libre et prône, sans résorber la notion de propriété intellectuelle, la libre circulation et récupération des idées, des productions techniques, comme des œuvres. Cf. http://artlibre.org/licence/lal/ Plusieurs de nos publications firent l'objet de cet usage.

48 Jehanne Dautrey, op.cit., p.35.

« D'ailleurs, ayant abordé rapidement le sujet avec Alex, notamment sous ce terme d' « *esthétique* », (...) j'ai eu un moment l'idée d'y consacrer dans notre livre un «petit» texte, déjà pour essayer de dépoussiérer quelque peu ce mot et — au-delà de toute «science du beau» ou de toute théo-rie (voire idéologie) prescriptive et normative de l'art ou du goût — de lui rendre son sens premier, ne serait-ce qu'en faisant entendre en lui, comme l'inscrit déjà sa propre étymologie, cette idée de « sentir en commun » (...). Dès lors avec ce texte (...), ce serait là comme une sorte de théorie de cela même que nous essayerions de mettre en œuvre dans notre livre à travers nos mots et nos images ou autres, c'est-à-dire en fin de compte, pensé rigoureusement, un programme absolument romantique... »

Les *formes-plastiques* induites par cette méthodologie du voyage et du montage construisent des *objets-libres*[49], au sens où on ne leur impose plus de s'inféoder à un régime social basé sur l'édification économique d'une œuvre d'art. Trop rapidement (ce serait le deuxième objet d'étude concomitant à la *pensée plastique* à développer) il s'agirait de dispositifs créatifs sans œuvres (avec des *artistes sans œuvres*), assimilable à une expérience, une application, un *exercice* (retour de Beuys). Ce n'est pas une dégradation de la fonction de ces productions de la recherche, mais au contraire une édification au rang d'un statut indépendant. L'opérabilité du dispositif décrit part de ce présupposé évident, condition même d'un diagramme de recherche ouvert.

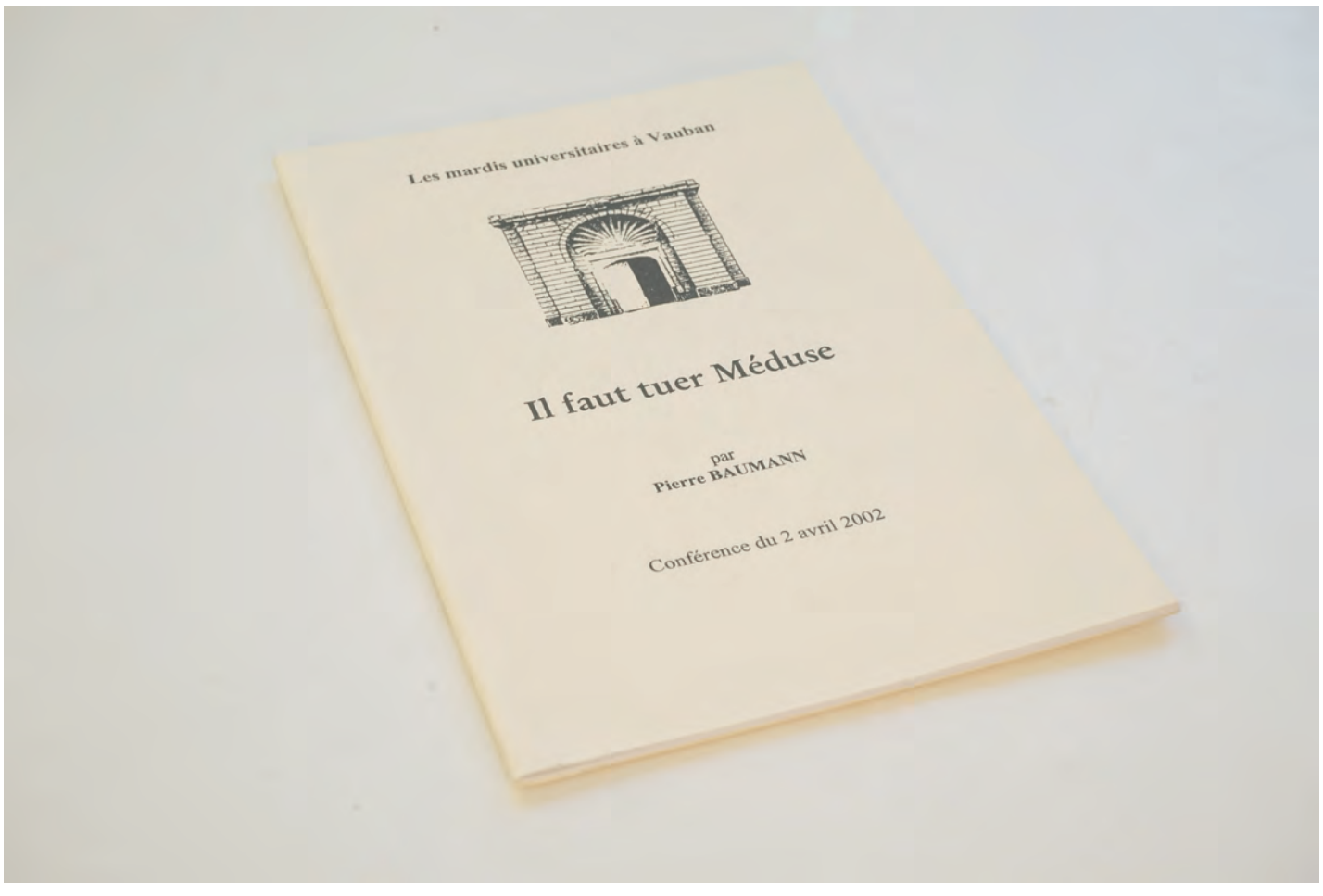
De tels protocoles se développent de plus en plus ici ou là[50], assumant par les faits et les échanges humains l'évidente porosité nécessaire entre les institutions. Si l'ambition de tels projets rend parfois complexe leur montage économique, elle appelle certainement aussi que soit renforcée au cœur même des dispositifs de formation souvent trop codifiés (en particulier en licence et master dans les universités françaises) une mise en œuvre précoce de telles méthodologies de recherche.

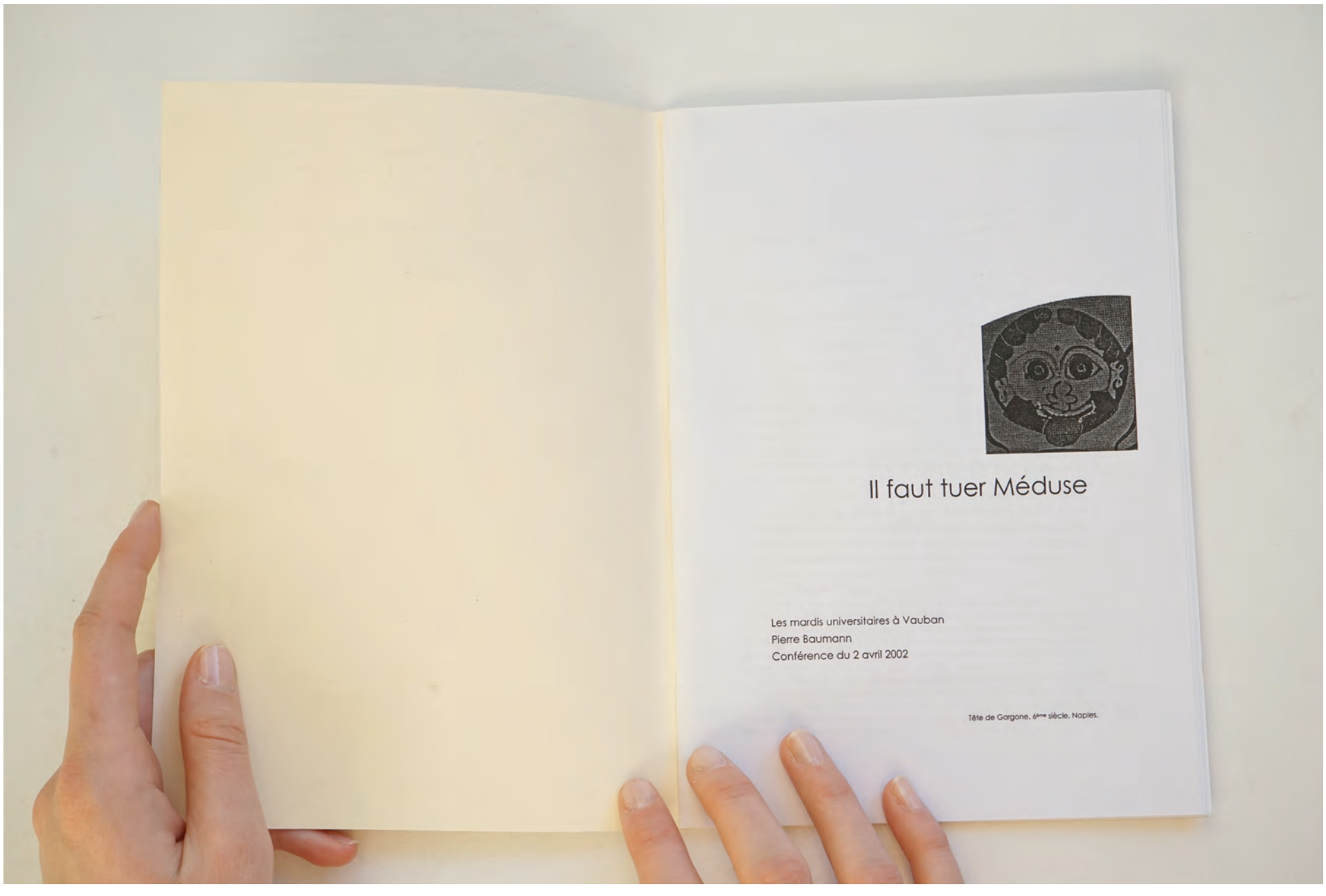
49 Ces *objets-libres* font l'objet d'un ouvrage en préparation.

50 On pourrait mentionner le projet *Suspended Space* qui expérimente des formes de recherche proches des méthodologies décrites : expérience collective (mais production individuelles) et déplacement. Il a aussi donné lieu à une publication éditée en 2012 aux éditions Black Jack.

2a - Actes de conférences

2a-1
Il faut tuer Méduse, éd. Les mardis universitaires à Vauban, Nîmes, avril 2002, 38 pages.





Des corps qui meurent
et des ombres qui survivent aux corps

des ombres sur la terre
des ombres sous la terre
des ombres
notre sagesse

ruines et ombres

le sang de la couleur pas la couleur du sang

regarder un tableau les yeux fermés
tout regarder les yeux fermés

Claudio Parmiggiani, *Il Sangue del colore*, éd. Les musées dela ville de Strasbourg et Vanni Scheiwiller, Milan, 1988, p68

Tout part de cette nécessité d'aller régulièrement dans l'atelier pour ne pas perdre de sa verve.

Persée fait partie de ces plasticiens qui vont vraiment au baston (excusez l'expression).

Il faut d'emblée ne pas penser à des rapports analogiques entre l'art et le récit, entre l'artiste et Persée ou encore entre l'œuvre et Méduse.

« Si nous devions faire l'analyse du mythe de Persée – qui raconte comment avec l'aide des dieux, un héros ose affronter le regard mortel de Méduse, comment il parvient en décapitant le monstre à conquérir la face de terreur et à échapper à la poursuite des deux Gorgones survivantes, - il nous faudrait, d'Hésiode et Phérécyde à Nonnos et Ovide, en reprendre, pour les comparer, les versions diverses. »[2]

Pour résumer, Persée, missionné par le roi Polydectès (...), part donc tuer Méduse.

Il est aidé par Hermès et Athéna (qui lui prêtent pour l'un son épée d'argent et pour l'autre son bouclier). Après son passage chez les Grées qui l'informent du lieu de vie des trois Gorgones, Persée fait halte chez les Hyperboréens, qui lui fournissent des sandales ailées, une besace magique (qui prend la taille de l'objet qu'elle contient) et un bonnet qui rend invisible.

Arrivé sur les lieux, il coupe la tête de Méduse d'un coup d'épée bien senti et la jette rapidement dans sa besace. Coiffé du bonnet et chaussé des sandales, invisible et léger comme l'air, Persée s'échappe avant que les deux sœurs Gorgones de Méduse ne l'attrapent. En chemin, il tombe sur Andromède liée à un rocher (à cause de la vantardise de sa mère), qu'il sauve, qu'il épouse et qu'il emmène sur l'île du roi Polydectès.

Sa mère, Danaé, s'est réfugiée dans un temple avec Dictys (frère de Polydectès, mais gentil et simple pêcheur qui les avait recueillis ; elle et Persée), pour se protéger du courroux de Polydectès. Il est en effet très offensé par l'affront de la toujours aussi belle Danaé, qui refuse sa demande en mariage.

Persée se rend chez le roi et lui brandit le visage de Méduse toujours aussi efficace. Ainsi se termine le règne néfaste de Polydectès, pétrifié par le masque terrifiant du monstre qu'il avait convoité pour se débarrasser de Persée.

Le héros place Dictys sur le trône et coule des jours heureux avec Andromède (après avoir tout de même tué son grand-père, Acrisios, d'un lancé de disque malencontreux et respectant ainsi les prédictions d'un oracle...). Il est l'arrière grand-père d'Héraclès. La tête de Méduse fut donné à Athéna qui la plaqua sur le bouclier de Zeus.

L'habitat de Méduse force Persée dans ses retranchements, au point limite de ses conditions d'existence. En cet état, tout ce qui va se jouer relève en un sens de cette volonté de se sentir être et l'histoire de l'action dresse des opérations majeures qui questionnent cette quête de la sensation. Persée quitte l'espace des hommes où sa reconnaissance en tant qu'individu n'est pas encore admise. Persée quitte les mortels pour accéder au droit de vivre dans un cadre social installé. Etre reconnu pour sa bravoure, sa particularité vis à vis de l'autre, prendre femme et protéger sa mère afin de se donner droit sur une lignée à venir et préserver ce qui fut fait.

Persée se rend là où le simple fait de respirer devient un exploit. Il pénètre dans un lieu où la seule action de voir le met en danger de mort. En ce sens il est celui qui quitte tout pour mieux prendre conscience de ses conditions d'existence. Avant même d'affronter le monstre, Persée se construit, aidé par les dieux (Epée d'Hermès, bouclier d'Athéna, ...). Son voyage le ramène à une perception plus objective des choses, qui le conduit à relativiser les facteurs préétablis de son rapport au monde.

Le trajet ainsi mené est une première mort, celle de l'abandon de ses attaches illusoires et confortables qui rendent la vie facile en apparence. Premier paradoxe, premier retour à la vie car il est conscient de sa sensibilité exacerbée par les conditions (odeur, cris, visions, déplacement). Bien entendu, le regard et la vision sont les facteurs essentiels de cette hypertrophie de la sensation. Cette puissance de l'œil participe à une expression générale de la monstruosité qui met à jour une face de

Méduse éloignée de toute neutralité. Il ne s'agit pas simplement de voir, mais bel et bien de pétrifier par la vision.

Les sons qui s'échappent de cette tête de Gorgone modifient eux aussi l'identité faciale de l'adversaire.

Jean-Pierre Vernant[3] distille avec clarté et force synthétique l'importance du facteur auditif dans la confrontation de Persée avec son adversaire. Il s'appuie sur Thallia Phillies Howes, qui rattache Gorgô, gorgôs, gorgoûnai au sanscrit gôrg pour prélever les connotations sonores du masque de la Gorgone et sur Pindare narrant la poursuite de Persée par les Gorgones qui soulèvent des plaintes criardes venant à la fois de leur bouche et des serpents qui constituent leur chevelure. Il renvoie aussi ce cri à la plainte guerrière d'Achille, au son de la flûte, instrument inventé par Athena, aux gémissements de désespoir des morts emprisonnés dans l'Hadès, aux claquements de dents d'Achille et de Gorgô évoqués par Homère et plus avant par Aristarque. Ce repérage permet de souligner que Persée se trouve en ce lieu de combat confronté à un champ auditif exacerbé. Et il est intéressant de remarquer la pluralité des sources sonores de Méduse (bouche et tête de serpent) être ambigu, polymorphe et polyphonique à l'apparence perturbée ; masque à la voix stridente et gutturale, déformé par la puissance terrifiante de ses actes.

Par une mécanique analogue il est très probable que la puissance olfactive de Méduse exige elle aussi de Persée une force vitale suffisante pour résister à l'odeur acide, saumâtre, venimeuse croupissante et abjecte d'un corps moite de terreur opérant pétrification sur pétrification. Certainement que de ses yeux vulvaires suinte une glaire sensuelle et enivrante mais écœurante et abjecte parce que monstrueuse.[4]

Persée confronté à tout cela, sur un sol instable ne peut qu'être appelé à reconsidérer son aptitude à ressentir, invité à la maîtriser mais aussi à la développer. Le mythe devient alors captivant, parce qu'il exige le déplacement et la décontextualisation.

Si l'analogie au processus de création est aisée, elle renvoie aussi à une formule trop stéréotypée. Le processus créatif peut effectivement être envisagé sous cet angle, comme un lieu d'action où les choses se nouent et où il est nécessaire d'abandonner le lieu commun pour trouver l'espace

de l'atelier. Lieu où l'aptitude à la sensation est requis. Lieu de non être en quelque sorte, où tout se noue, mais où tout se joue pour une perception ultérieure.
En cela rien de nouveau. C'est certainement parce qu'il n'y a rien de nouveau qu'il est possible de faire appel au mythe. Et c'est peut-être par l'intermédiaire de celui-ci que le stéréotype s'en verra enrichi. C'est peut-être avec l'aide de celui-ci que les enjeux de ce qui se passe dans l'atelier peuvent être interrogés encore. Et c'est probablement par lui qu'il est possible d'en sortir.

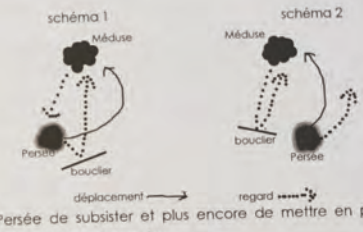
Peut-être par crainte de faire retomber la tension de ce qui se dit en ce lieu (celui de l'atelier) la démarche préfère poursuivre à partir du mythe ; travail de contournement utilisé en d'autres termes par Michel Foucault dans *Les mots et les choses*[5] qui s'est avéré efficace.

Le mythe de Méduse fait appel à cette aptitude au contournement. Persée ne peut pas se planter face à Méduse, l'observer dans le blanc des yeux et franchement lui couper la tête. Non impossible ; Méduse est pétrifiante et figerait dans l'instant Persée moins rusé qu'il n'y paraissait. Le scénario est autre et ses versions diverses.
Homère, Hésiode, Pindare, Ovide, Pline, Nonnos, Phérécyde ou encore Philostrate [6] proposent chacun leur version du récit. Cette pluralité offre dans sa multiplicité, un support de réflexion sur lequel une entente est possible, dégagée de toute hypothétique polysémie du mythe. Réflexion menée dans un lieu commun, espace ambigu, double, sans possibilité de repérage géographique précis, malgré les apparences. Bien vite, le mythe nous ramène au lieu de la création artistique, justifiant ainsi la nécessité de poursuivre l'appropriation du champ gorgonéen.
Kristeva[7] souligne "qu'une généalogie secrète se dessine au fil des siècles entre le pouvoir des Gorgones et l'expérience esthétique".
Il semble dans ce contexte intéressant de poursuivre l'exploration du récit.

Persée, aidé du bouclier d'argent offert par Athena, selon les versions, l'utilise pour observer indirectement Méduse sans croiser son regard ou pour renvoyer à Méduse sa propre image captivante[8]. Quelle que soit l'hypothèse, Persée énonce deux choses :

- le chemin le plus court n'est pas forcément le plus direct, ou l'art du contournement, de la diversion, du dédain apparent.
- la sensation qui coefficiente l'art relève de la vision et joue de son détournement vers une perception autre de la scène (à développer : accessibilité corporelle, ouïe, odorat, touché, ...) Plus encore, dans ce cadre, la vision est l'élément le moins fiable, celui dont il faut se méfier.

Il est aisé d'imaginer la scène et son développement spatial ainsi que son phénomène de diversion pour voir comment l'art du contournement



permet à Persée de subsister et plus encore de mettre en place une occupation de l'espace plus vaste.

Dès son commencement, la conscience de Persée favorise une compréhension de son intégration dans le lieu qui ne s'attache pas qu'au point nœudal qu'est Méduse, mais surtout au lien qui le rattache à Gorgô par un biais détourné. En ce sens, l'écart qui le sépare de Méduse est accru. Dans ce cas, l'affaire est plus qu'avantageuse. L'espace qui sépare alors Méduse de Persée n'appartient plus à Méduse. Persée en prend possession et c'est avant même l'acte final une première victoire sur la mort. Fissure d'autant plus intéressante qu'elle est très vite projection d'une autre fissure qui sera interrogée plus tard ; celle qui sépare le corps de la tête de Méduse.

Définir un cadre de jeu et une évolution possible en son sein (Nauman, Beuys, ...). Belle invitation méthodologique à ramener à l'espace de

travail propre à la création artistique qui reste ici à nouveau de l'ordre de l'allusion pour un temps et qui fait appel à un point sur lequel il faut revenir avant d'aller plus loin dans l'action.

Le refus d'aborder de front les problèmes qui surgissent dans l'atelier, ramène l'écriture face à un mur difficile à contourner. Persée initiant son voyage vers Méduse entreprend, avant même d'accomplir l'exploit un processus de construction identitaire fondé sur une compréhension accrue de ses sensations. Persée parvient au pays des Hespérides, du côté de la nuit. Méduse est là, toute puissante de sa force terrifiante, toute puissante de sa renommée propagée bien au-delà de sa terre d'accueil, toute puissante de sa force imageante et imaginante. (En somme, Persée « fouette ».)

Le lieu de l'action, éloigné de tous et exploré par quelques rares héros(dont il ne subsiste que les restes pétrifiés), entretient l'existence du mythe, dont l'imagination en est le meilleur relais. Car ce que nous imaginons reste souvent plus horrible que ce que nous pouvons observer objectivement (le fantastique) tout en autorisant les incohérences biologiques (une femme avec des serpents sur la tête,...). Le mythe, toujours par ce détachement géographique n'est que plus facile à exploiter. Cet éloignement autorise dans le même temps son exploration et son implication dans un espace terrestre courant. En ce sens, le mythe n'a pas besoin de grand chose pour opérer dans des champs d'application extérieurs à lui.

Et par cette relative virtualité, il suscite interrogation et digression sur la vérité du récit qu'il développe. Vrai / faux, faux / vrai, peuvent faire l'objet d'une considération approfondie. Une brève analyse du "cas Burden" permettra d'en repérer une appropriation possible.

Sans vouloir développer un répertoire exhaustif et laborieux de différents possibles, la question pose le problème de la qualité de la perception. Perçu comme une vérité réelle ou comme un faux, peut-être plus justement entendu comme une abstraction, le rapport au mythe met en jeu deux approches de la sensation.

Persée arrive donc face à la célèbre Méduse. Son existence ne pèse pas lourd face à la force physique de tuer que possède Gorgô. Plus

encore, Persée se trouve bien faible, confronté au pouvoir médiatique de Méduse. Le mythe est sans intérêt s'il est méconnu de tous. Persée, par son choix, fait preuve d'intelligence en allant défier un tel monstre. Quel que soit l'aboutissement ses pairs lui en seront reconnaissants de bravoure ou de déroute. Persée doit se sentir autrement exister face à une telle présence, si petit et faible. Que faire alors pour subsister ? Tuer ce qui est susceptible de le pétrifier pour exister et le remplacer. Solution adoptée par Persée. En supposant que cela soit possible, Persée aurait pu se lier d'amitié avec Méduse et devenir son compère pour terrifier les autres à son tour. Dans ce cas c'est dire adieu à sa future reconnaissance en tant qu'individu intégré dans le cadre social des mortels. En d'autres termes c'est accepter une certaine forme de mort. Vampirisé devient vampire...

Avant même la décollation, sa subsistance fait appel à la coupure, à la rupture et à l'éradication de l'ennemi, d'une manière ou d'une autre. Chez Persée, l'analyse préalable a laissé entrevoir que cette existence, entreprise de destruction de l'autre, passe par une appropriation de l'espace.

Nouvelle analogie illusoire à la création artistique. Dans son rapport à l'œuvre, l'artiste se doit d'en contourner les emprises pour se les approprier et dans un rapport à autrui il doit appréhender le lieu occupé par ceux qui l'impressionnent pour l'exploiter à nouveau, autrement. Position bien différente d'une conception avant-gardiste de la création. Cette pensée a vite fait de nous renvoyer à un essentiel. L'action est au centre de ces enjeux.
Cette action, pour l'instant au stade d'un préambule incontournable pour une bonne compréhension du ressentir, appelle avec force l'acte final.
Persée par un effet de contournement décisif, d'un coup de lame bien senti, tranche la tête de Méduse (qui n'en perdra pas pour autant sa force pétrifiante). Il est intéressant de voir comment dans le récit, tout se noue avec une relative lenteur avant le développement final pour saisir avec une instantanéité sans détour la décollation :
« Lui-même, cependant, dans le miroir de bronze du bouclier qu'il portait à sa main gauche, il avait aperçu le hideux personnage de Méduse. Profitant d'un lourd sommeil qui s'était emparé d'elle et de ses serpents, il

lui avait détaché la tête du cou ; Pégase, à la course ailée, et son frère [Chrysaor] étaient nés du sang de cette mère. » Ovide, *Les Métamorphoses*[9].

Qu'en est-il des sensations perçues par Persée à cet instant fondateur ? Là, le mythe prend toute sa puissance par son ambiguïté. Bien avant la satisfaction ultime d'avoir vaincu le monstre et bien avant de prendre conscience de toutes les répercutions à venir, Persée s'est très certainement trouvé confronté à une absence pesante.
Persée arme le bras et fait appel à toute sa conscience martiale, tension du geste, orientation de la lame, détournement du regard avant que d'être vu, stabilisation de la respiration indépendamment de l'odeur, équilibre corporel malgré les bruits rauques et stridents (le son produit par Méduse est polyphonique). Puis le bras s'abat, lourd, puissant, dirigé par l'automatisme du corps qui permet au geste d'être parfait. Sans avoir à penser dans l'instant trop bref. Il est probable qu'à ce moment Persée est absence, être là mais ailleurs, corps physique sans l'âme qui permettrait à Méduse de le toucher. Pire encore (pour Méduse), Persée traverse très certainement la conscience de Méduse. La coupure est vécue par Persée de l'intérieur pour en percevoir plus profondément la souffrance, certain alors d'anéantir le monstre. Persée est Giacometti, Brancusi, Bacon, Michel-Ange, Giotto, Velasquez, Matisse, Burden et tous les autres à l'œuvre.

Retour en arrière. Le bras s'arme, le corps tendu. La lame part. Méduse n'existe déjà plus. Persée achève son entreprise d'appropriation de l'espace initiée quelques instants auparavant à l'aide du bouclier. A nouveau, Méduse n'est qu'une image immatérielle, reflet sans consistance, que Persée s'attache à déliter. Persée prête à nos yeux la conscience que Méduse n'a d'emprise que sur ceux qui la conceptualisent en tant que telle.
Méduse est immatérielle? Pas le moins du monde pour autant. Persée parvient à tuer Méduse parce qu'il a cette double conscience de l'être : Méduse n'a plus d'emprise sur lui grâce à la faculté d'abstraire du héros (Méduse n'a plus de lien direct avec le réel), mais peut être décapitée

parce qu'elle est faite de chair, d'os et de cartilages concrets. En ce sens, Méduse est une sculpture abstraite au sens où l'entend Hans Arp.
" Je trouve qu'un tableau ou une sculpture abstraite qui n'ont pas eu d'objet pour modèle sont aussi concrets et sensuels qu'une feuille ou une pierre".[10]

Analogie possible : Persée l'artiste, Méduse l'œuvre. Mais il semble que cette dialectique aussi clairement définie ne suffise pas à révéler toute la force opérante du mythe. Car au moment de l'acte, Persée n'est plus, Méduse est ailleurs, Persée est médusé. Avant l'acte, Méduse peut très bien être l'œuvre mais aussi l'artiste emblématique. Toute la force du mythe réside dans cette ambiguïté qui à nouveau invite au contournement.

Persée et Méduse ne sont qu'un, deux parts antinomiques et complémentaires de l'être. Vernant dit à ce sujet : "La face de Gorgô est l'autre, le double de vous-même, l'étrange en réciprocité avec votre figure (...)"[11], Il n'est pas certain que cela relève de la schizophrénie comme il est certain que l'artiste et l'œuvre ne font pas un. Mais il est fort probable que cette polysémie offre un champ méthodologique extrêmement riche car libre de cloisonnement arbitraire.
En ce sens, l'histoire de Méduse fait appel à une mécanique de la sensation frappante d'activité par sa faculté d'hybridation, par son invitation à considérer l'action comme paramètre inhérent à l'œuvre (et non plus seulement comme préambule) et par la stratégie qu'il met en place.

Partant de ces premiers constats, le propos n'est pas ici d'annoncer une série exhaustive d'exemples permettant d'illustrer les appropriations directes ou indirectes des facteurs opératoires recensés précédemment. L'objectif n'est pas non plus de démontrer que le mythe de Méduse influence une création plus actuelle par un biais de cause (le mythe) à effet (une production récente).
De manière plus ouverte, le développement se propose de repérer en quoi l'acte et la situation emblématique de Persée mettent à jour une entreprise de récupération des facultés de perception pour les ré-interroger. En quoi cet outil méthodologique renvoie-t-il à une nouvelle

élaboration du mythe et par quel chemin ce processus s'inscrit-il dans une exploration concrète du phénomène de la coupure ?
Si implicitement la méthode de travail interroge, dans le champ de la création artistique, le principe de la section, de la prolifération induite et de l'élaboration d'une stratégie basée sur le contournement, elle se propose explicitement de poursuivre l'analyse de la mise en place et de la réalisation de l'acte à partir d'un exemple précis.
La lecture laissera ensuite place à une approche plus distanciée ; celle qui rend compte de quelques expériences personnelles menées dans l'atelier et qui parlent du contournement de la peinture par la sculpture, prise en compte de l'environnement global du tableau.

Le 19 novembre 1971, Chris Burden, alors âgé de 25 ans, se fait tirer une balle dans le bras. Seuls quelques amis sont présents. Il se tient debout devant un mur, habillé d'une chemise à manches courtes, et d'un pantalon. A environ 5 mètres de lui, un ami se tient avec une 22 long rifle. Il vise le bras gauche de Burden avec l'intention de l'effleurer. La balle traverse plus largement la chair du bras provoquant malgré tout un moindre mal. A l'époque, il achève à peine ses études à l'University of California, Irvine et sa renommée n'est pas encore faite.
Comme Persée, l'action qu'il mène alors, par son caractère démesuré va faire de lui, en d'autres termes que Persée, un personnage extrêmement médiatique. Comme Persée, la stratégie mise en place relève d'une haute perception de l'espace du jeu. Mais là s'arrête l'analogie, au risque de tomber dans un dialogue stérile coefficienté par l'identification d'une personne à une autre et d'une action à une autre. Or, il apparaît que si résonance il y a, elle n'est sans doute pas conditionnée par de telles correspondances géographiques (l'être là, le non là, ...), mais dans la mise en place d'une stratégie d'action similaire basée sur l'appropriation et la perception avec lucidité d'un espace donné. Espace sculptural (l'artiste, la galerie, la traversée de la balle, ...), espace culturel (baigné par la tendance minimaliste) et espace mental (attaché à une perception toute relative des choses).

Par d'autres voies, l'action de Burden permet également d'interroger l'entreprise d'élaboration du mythe à travers les sources iconographiques, écrites ou orales, qui relatent l'événement.

Les sources écrites et iconographiques de cet event sont rares. Burden choisit avec mesure quelques photos et une description succincte pour le décrire ; sources que l'on retrouve avec récurrence dans les multiples ouvrages abordant les enjeux de cette action.[12]



Chris Burden, Shoot, F Space, Santa Ana, 19 novembre 1971

Quelques jours après l'événement, le journal *Newsweek* contribue fortement à l'édification d'un mythe autour de Burden. L'artiste souligne le caractère dévastateur d'une telle médiatisation, qui n'a fait que perdurer et qui l'a forcé à tirer des conclusions rapides de telles propositions :
"Je pense que beaucoup de gens m'ont mal compris parce qu'ils croyaient que j'avais fait ces pièces par goût du sensationnel, ou pour essayer d'attirer l'attention. Mais elles étaient en fait très privées. Souvent, il n'y avait que deux ou trois personnes pour les voir, ou peut-être juste les gens qui devaient m'aider. Après *Newsweek* et toute cette publicité, j'ai du arrêter de faire ce genre de choses parce que je ne pouvais continuer à les faire dans le contexte de ce type de publicité... C'était plus pour moi

une sorte d'expérience mentale (voir comment j'allais réagir mentalement) : vous savez qu'à 7h30 vous allez être dans une pièce et qu'un type tirera sur vous. Je l'avais imaginé en en parlant à quelques personnes et cela devait se passer ainsi. C'était presque comme organiser le destin, ou quelque chose comme ça, d'une façon réellement contrôlée. L'aspect violence n'était pas si important, c'était juste quelque chose de monté pour que se déclenche tout ce truc mental."[13]

Les bonnes intentions de Burden font appel à un paradoxe qui sans nul doute dénonce l'élaboration d'une stratégie maîtrisée et cohérente, qui dépasse très probablement cette acceptation d'un échec tout relatif dû à une médiatisation de *shoot* non voulue. L'analyse du "cas Burden" par Thimothy Martin dans le catalogue *Hors Limite* permet de repérer clairement la mécanique des performances de Burden qui s'appuient sur : "le pouvoir, le contrôle, l'exécution de directives prédéfinies."[14]
La manière de rendre compte de ces actions participe de cette maîtrise : "L'esthétique de la documentation des performances de Burden est plus conceptuelle que théâtrale, sa convention texte-photo-objet est délibérément distante et inanimée, ce qui la rend plus efficace pour véhiculer des idées que pour décrire ce qui s'est passé."[15]
Si, en apparence, la médiatisation de ces actions n'est alors plus maîtrisée, il est clair que celle-ci a un écho proportionnel au degré de violence de l'action menée par Burden. Action qui renvoie très vite à un lieu de vie commun révélateur d'un cadre culturel contemporain (violence des faits divers, exécution, blessure par arme à feu, avec ce que cela peut avoir de plus banal avec *shoot* ; présence du religieux dans un cadre judéo-chrétien avec *transfixed* ; dormir avec *bedpiece*, espace carcéral et limitation de l'espace vital à un essentiel [boire et uriner] avec *five days locker piece*).
Pour Burden, les intentions déjà citées ("C'était juste quelque chose de monté pour que se déclenche tout un truc mental."[16]) font appel à la réalité des choses énoncées pour en percevoir l'intensité sculpturale et mentale de l'intérieur. Il est clair que ce processus d'identification à un lieu commun (se faire tirer dessus, ...) n'autorise pas la production d'une image théâtralisée et fictive. Image qui le cas échéant renverrait comme

beaucoup d'autres (images publicitaires, rubrique des chiens écrasés dans un journal) à une lecture en retrait des phénomènes culturels relevés, dénuée de toute réalité de la sensation. Véritable pétrification de l'être et de son aptitude à percevoir. Burden, par la vérité de cette action (volonté de ressentir l'effet d'une balle qui traverse le bras) met le doigt sur la violence de ce lieu commun. Et, par la revendication de cette action comme intervention artistique (gratuite), immerge le spectateur dans cette réalité. Par la propagation calculée de l'information concernant l'*event*, décontextualisée, Burden fait appel à la puissance d'imagination de chacun.

Il est clair qu'il place de cette manière le spectateur dans un espace de réflexion qui relève du mythe, ancré dans la réalité de notre vie commune et pourtant suffisamment détaché pour que chacun renvoie cette identité à sa propre réalité. Cette gratuité exige de nous une faculté de ressentir plus objective et nous renvoie bien vite à la stérilisation constante de notre perception. En ce sens, la stratégie de Burden est élaborée avec finesse, au point de considérer les conséquences ultimes de ces actions : il n'était pas possible de poursuivre plus longtemps de telles actions, menacé par une nouvelle forme de banalisation, celle de l'utilisation à outrance d'une telle posture artistique, répétition proliférante mortelle.

Les intentions faussement naïves et leurs justifications ("c'était juste quelque chose de monté pour que se déclenche ce truc mental.") permettent de ne pas laisser le champ libre à une appropriation de l'action simplement par l'image (ce qui justifie par ailleurs la sobriété des sources iconographiques et écrites). Analogie possible avec Persée et son bouclier, Burden met en place une stratégie du contournement pour éviter la force pétrifiante et anesthésiante des images. Les propos de Burden constituent un bouclier, miroir qui, tout comme sa convention photo-texte destinée à relater les faits, permettent par leur objectivité de renvoyer avec plus de force la puissance terrifiante de la signification de l'acte. En ce sens, pour reprendre les mots de Martin, "Le document lui-même (et la parole) n'est guère plus qu'une entrée dans le journal de

bord d'une histoire obscure qui contient un récit, dont l'objet le plus véridique et le plus irréductible n'est pas un événement, mais une idée"[17].
Le contournement opéré permet à Burden d'être au centre même du processus de décollation mis en place, tant sur le plan physique (recevoir la balle dans le bras, être Méduse décapitée et Persée initiateur de l'acte, car Burden détermine l'action du tireur), que sur le plan mental (surpasser la peur première d'être là, surmonter la crainte de l'acte, lutter contre l'effroi causé par la douleur annoncée, éradiquer l'idée préconçue qui fait de cet acte une entreprise impossible et particulièrement impertinente par sa qualité inaccessible, être Persée-héros et Persée-Méduse qui ressent la douleur de Méduse). Dans la décollation de Méduse c'est Persée qui ressent la douleur de méduse ; Méduse ne subit pas la souffrance mais l'effroi.
L'analyse devrait alors se poursuivre avec l'observation des enjeux de la perforation du bras, en relation avec le lieu de la coupure chez Méduse. Nécessité d'aller au delà de l'écran, volonté de perturber la dialectique bien assise du dehors et du dedans. Elle s'en tiendra là.

L'entreprise menée par Burden et par ses contemporains dans les années 70 (Gina Pane, Stelarc, Beuys, Journiac, ...) utilise une stratégie proche de celle élaborée par le mythe de Persée. Déplacement dans un lieu accessible par le seul héros. Médiatisation du récit faisant appel à la force imaginante de chacun. Sensations exacerbées. Projection dans le lieu commun pour le ré interroger. Stratégie du contournement.
Approché de cette manière, l'analyse que fait Burden de ses propositions prend tout son sens : "A l'instant même où l'œuvre est réalité (...) elle commence à devenir un mythe."[18] Et c'est à ce même moment, qu'elle prend toute sa dimension sculpturale.
Le corps est le matériau d'un processus de création qui fait appel à la transformation. L'œuvre existe dans l'instantanéité de l'acte, au moment où le tireur vient d'appuyer sur la gâchette, au moment où la balle transperce la chair. Persée est au sommet de son existence lorsque l'épée tranche Méduse. La suite n'est que conclusion de l'action et médiatisation de l'événement. Tout comme la manière parcimonieuse et allusive de transmettre le mythe, la sculpture de Burden fait voir ce qu'est voir et

percevoir, repérage des sensations révélées par la sobriété et l'intensité du propos. Sa sculpture est là où elle n'est pas, par ce qu'elle suggère de vide, par ce qu'elle montre de déplacement (voyage de la balle, du corps), par ce qu'elle montre de résistance face à la matière. La sculpture de Burden rayonne par son absence et son objectivité relative (action révolue, pas d'objet matérialisé s'annonçant comme une sculpture). Elle fait appel à la force de suggestion. Elle est sculpture dans ce qu'elle a de plus graphique, parce qu' "il peut se faire aussi que ce soit le contenu qui reste vide, tandis que la forme extérieure est dense : ceci se produit lorsque la méthode se transforme sans que la pensée ait pris consciemment part à ce changement, en sorte que la forme extérieure s'est trouvée à sa plénitude avant de s'être changée de contenu."[19]

La sculpture de Burden est habitée par cette pensée orientale. C'est peut-être en ce sens qu'elle renvoie à Cage, à Fluxus ou au minimalisme. C'est peut-être aussi par cette voie qu'elle met en place une stratégie de l'occupation de l'espace proche de celle de Persée. Persée est à ce titre sculpteur comme l'est Burden. Les maîtres du contournement.

Les quelques mots qui suivent viennent compléter et conclure pour un temps ces considérations sur Persée. Encore une fois, ils ne doivent pas être lus comme une illustration complémentaire à cette brève analyse du récit. Elles ne cherchent pas non plus à proposer un équivalent plastique à la posture de Burden. Les mots et les objets portent la réflexion vers un terrain qui au départ n'est pas le mien, mais qui pourtant est attirant : un champ coloré peint par pur plaisir d'étendre de la couleur. A travers une série de constats et un besoin de sensibilité accrue, ces pans de couleurs deviennent des lieux de travail pour des constructions qui dépassent l'exclusivité du plan du tableau. La couche de peinture est sculpture, comme les plaques et barres d'aluminium plus ou moins distordues. Les objets ne sont que le résultat d'une série d'actions entreprises et révolues, souvent résiduelles à travers l'écrit. Ils parlent de cette impossibilité à regarder les choses de face. Ils proposent une lecture parallèle comme le sont ces images projetées depuis le début, qui rendent compte de ce travail.

La sculpture est un problème de peinture

11 11 01

Au sol comme au mur.

11 11 01

La brosse en mousse est loin d'être à la hauteur des attentes.
Le trait n'est pas assez parfait.
Problème de peinture ;
Essai sur une lame :
Refus de résultat qui s'avère trop pictural, trop expressif et trop aléatoire.
A sec recouvrement au rouleau des traces déjà présentes sur le support. Gris métallique.
Résultats analogues aux encres lavées. C'était attendu. Plaisant pour le caractère métallique et la figure de style.

13 11 01

La nécessité de peindre un motif n'est pas encore justifié.
(attention à motif, figure, figuration, représentation, projection de peinture, matière peinture-sculpture).
La projection en plan (ombres platonicienne ou duchampiennes) de sculptures pré-existantes apparaît à ce jour comme un stimulus qui permet de limiter une action picturale à une action sculpturale, sans cette quête ornementale vers laquelle le travail aurait vite fait de tendre. Stella.
La peinture dans ce rapport à la sculpture, par ce processus, ramène bien vite l'action dans un processus de représentation qui ne me plait guère. Problème de couleur. Ombre de couleur est silhouette. Ton sur ton ?
Voir comment ces projections peuvent exister comme présence sculpturale avec tout ce qui se définit en elle : fine couche de peinture colorée, formée et articulée dans le plan qui renvoie au plan et au châssis distordant.

13 11 01

Dans le fond, la trace peinte sur le pan monochrome voudrait dissoudre un peu de cette radicalité déjà interrogée. Acte moyen entre le trop peint et le pas assez peint.
Dans tous les cas de figure, action sculpturale.

13 11 01

Observer tout ce qui s'immisce –imperfection- mais non provoquée. Tout ce qui tranche et fait acte sculptural.

- poil de pinceau
- trace de rouleau
- barbe d'aluminium
- coulure involontaire et non provoquée sur la tranche
- trace de choc ou de ventouses mécaniques sur la plaque
- éclat de peinture
- renflement de peinture
- rayure de l'aluminium brut
- salissure
- poussière incrustée
- trace de goutte d'eau sur la peinture encore fraîche
- décalages des plaques aux découpes et dimensions légèrement imparfaites
- recouvrement d'une figure trop représentative

13 11 01

Il est factice d'évacuer la couleur dans la sculpture, en tant que recouvrement et pas simplement en tant que matérialité inhérente au matériau.
Elle n'est pas comme chez les grecs un événement d'appoint pour approfondir la *mimesis*.
Le pan de couleur, peint, articule chaque plan du volume et participe à sa spatialisation. Un peintre le sait très bien.
Le pan de couleur ne peut s'inscrire exclusivement dans une pensée formaliste. Caro le savait déjà et ses condisciples aussi (Woodrew) ; mais aussi Lavier.
Le pan de couleur n'est pas pour autant une donnée sociologique comme l'entend Halley. Il n'est pas uniquement minimaliste comme chez Judd.
Le pan de couleur existe dans cet interstice sculptural qui lui laisse comprendre qu'il n'est ni tout et un peu de tout cela.
Pan moyen. Pan coupé.
Le pan de couleur est vaguement choisi, vaguement associé à un autre pan, comme vaguement d'accord. Sans plus.
Plan plaisant simplement.
Il n'y a pas de refus de bon ou de mauvais goût. Il y a goût pour l'assez bon goût. Sans plus.

13 11 01

Plan 1

Première forme trop picturale et trop proche de la représentation (rose violet).
Recouvrement avec un gris moyen qui n'est pas un geste expressif, mais simplement un pan de recouvrement coloré, poché et bifté.
Picot + coulure de peinture sur le gris frais.
Recouvrement d'un gris légèrement désaturé par le blanc. Presque identique.
Mauvaise sur couche, gênante à souhait.

25 11 01

Plan 6
Bande du dessus grise. Méandre aux effet faciles et communs. Décor plaisant.
Exercice de style (voir 13/11/01 (1)).

Noir sur noir.
Ombres de Méduse blanche 21.
Tracé fait = bien fait. Protocole d'action déterminé. La brosse agit plus ou moins bien sans importance.

Faux plat

Eclats de peinture.
Recouvert de peinture primaire.

25 11 01

Remplir un panel de couleurs choisies par goût et par souci de diversité suffisante sans qu'elles possèdent de véritables valeurs expressives (quelles qu'elles soient).
(Choix dans le nuancier Photoshop.)
Faire fabriquer ces couleurs au plus près.
Fabriquer les couleurs intermédiaires non prétabriquées au plus près ou éventuellement totalement différentes, mais de nombre réduit, suggérées par la vision réelle des autres couleurs. Laisser venir, en somme, et commencer à repérer les points de coupure non maîtrisés. Manque de saturation d'une couleur, mauvaise opacité, plus ou moins bonne accroche, fluidité variée, ... Pour sculpture.
Accepter le non vu parce qu'il est à la fois irrémédiable et très acceptable.
Sorte de douceur médiane.

(Ne pas craindre l'activité discursive qui ne peut dans tout les cas pas grand chose face à ce système flottant)

Chaque couleur a un nom pour l'instant très vague:
Vert
Rouge
Rouge-violet
Rouge-orangé
Violet
Violet-bleu
Etc.

Une couleur seule ou des pans de couleurs associés, par souci d'accords plaisant ou pour renvoyer à une sculpture déjà existante.
Ne pas trop en dire.

Laisser surgir une action de peinture si elle fait acte de sculpture réellement. Sinon la réfuter.
Accepter son éventuelle nécessité. Refuser son systématisme dans la mesure où le protocole d'action répertorie ses possibles apparitions comme ses fréquentes absences.

26 11 01

Parler des pans.
Passage sur les faux plats.

26 11 01

Balayer à sa porte.

26 11 01

Plan 8
Place aux restes
(partie 1)
Reste de gris du plan 1 du 3 12 01.
Reste de blanc (primaire) des couches préparatoires d'un plan 4 (100x75x4), d'un double plan (150x100x2) et d'un plan (150x100).
Reste d'une barre de 100 préparée en blanc.
Série de flaques sur la barre avec le gris. La peinture s'écoule. Y voir avant tout la dimension sculpturale des mouvements (verticaux-écoulement, puis horizontaux-étalement) : coupes.
Linéarité satisfaisante. Nécessité de trouver le plan horizontal au niveau pour préserver la rondeur des flaques pendant leur phase d'extension.
Reste du blanc : sur le plan à choisir. Rapport plaisant, valse hésitation et du orangé par Frédérique.
Série de flaques blanches placées avec désordre. Peu satisfaisant car trop dynamique et trop profond, trop expressif et pas assez sculptural.
Recouvrement au rouleau. Passages successifs pour étaler ces flaques : de bas en haut et de haut en bas, successivement, en partant de la droite et sans chevauchement des passages du rouleau. Fin des passages au moment où toutes les flaques sont étalées.
Déroulement plaisant.
(crêpe roulée-gateau roulé).
Arrêt.

(...)
Considérer le séchage des flaques grises.
(...)
(Considération d'actions en définitive très formelles).

03 12 01

La continuité d'un plan avec son suivant n'est plus simplement lié à des rapports formels, ou à des relations iconiques ou sémantiques. Elle est directement assujettie à la masse restante de peinture produite par la portée de l'incertitude face au travail.
Elle impose l'acceptation du reliquat comme facteur de poursuite, quantité elle-même déterminante pour définir l'ampleur des engagements à venir.
En ce sens, toute la force opérante du matériau sculptural prend son sens au moment où elle quitte le lieu initial sans être encore parvenu au lieu terminal.
La peinture est efficace parce qu'elle patiente, existante, dans son pot.

03 12 01

Plan 7
Du décalage dû aux débordements et bordements.
(Gris du reste de plan 1 du 24 11 01)
(voir la poursuite)

03 12 01

Prendre en compte l'espace occupé par autrui au cours d'un temps d'absence mental relatif : sans pour autant relever de l'automatisme.
(exemple : dessin réalisé pendant une conversation téléphonique).

Protocole proposé à Frédérique : réalisation et observation des résultats – observation et constats – réponse éventuelle déterminée par la recherche du développement sculptural.

Lui faire faire une peinture en téléphonant ?

04 12 01

Plan 9
En 4 plan (100x75x4) placés en carré
De g à d, de h en b :
1 (1) : rose clair
1 (2) : jaune saturé (recouvrement du 1 (1))
1' : rose clair (bande sur le 1(2))
2 : orangé clair
3 : jaune clair
4 : jaune clair (intermédiaire entre 1(2) et 3)
Rose clair peu convaincant.
Recouvrement de jaune saturé (1(2))
Reste de rose clair versé sur 1 et 3 par flaques.
Bof à nouveau.
Passage au rouleau (comme pour plan 8).
Effet trace de pneu sur celui-ci effrayant.
Etalement en bande avec décalage de 1 et 3 au préalable de 10cm (1 largeur de barre).
Appui du tracé : barre d'alu.
Mieux ;
(à suivre).

(...)
Prospective :
Barres
Toutes les barres jaune saturées ?
(...°

07 12 01

Fissures
Lieux de passages
Arborescences
Saisir le moment où la césure permet la tenue et la poursuite du travail.

07 12 01

A priori tout peut être expliqué et énoncé. Parce que tout ce qui est expliqué n'entame en rien la force d'action de l'objet.
Tout ce qui est expliqué n'asservit pas le plan à un système conditionné par la captation calme de ce qui advient en travaillant.
~~(« (...) Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant. (...) AG »)~~

08 12 01

etc.



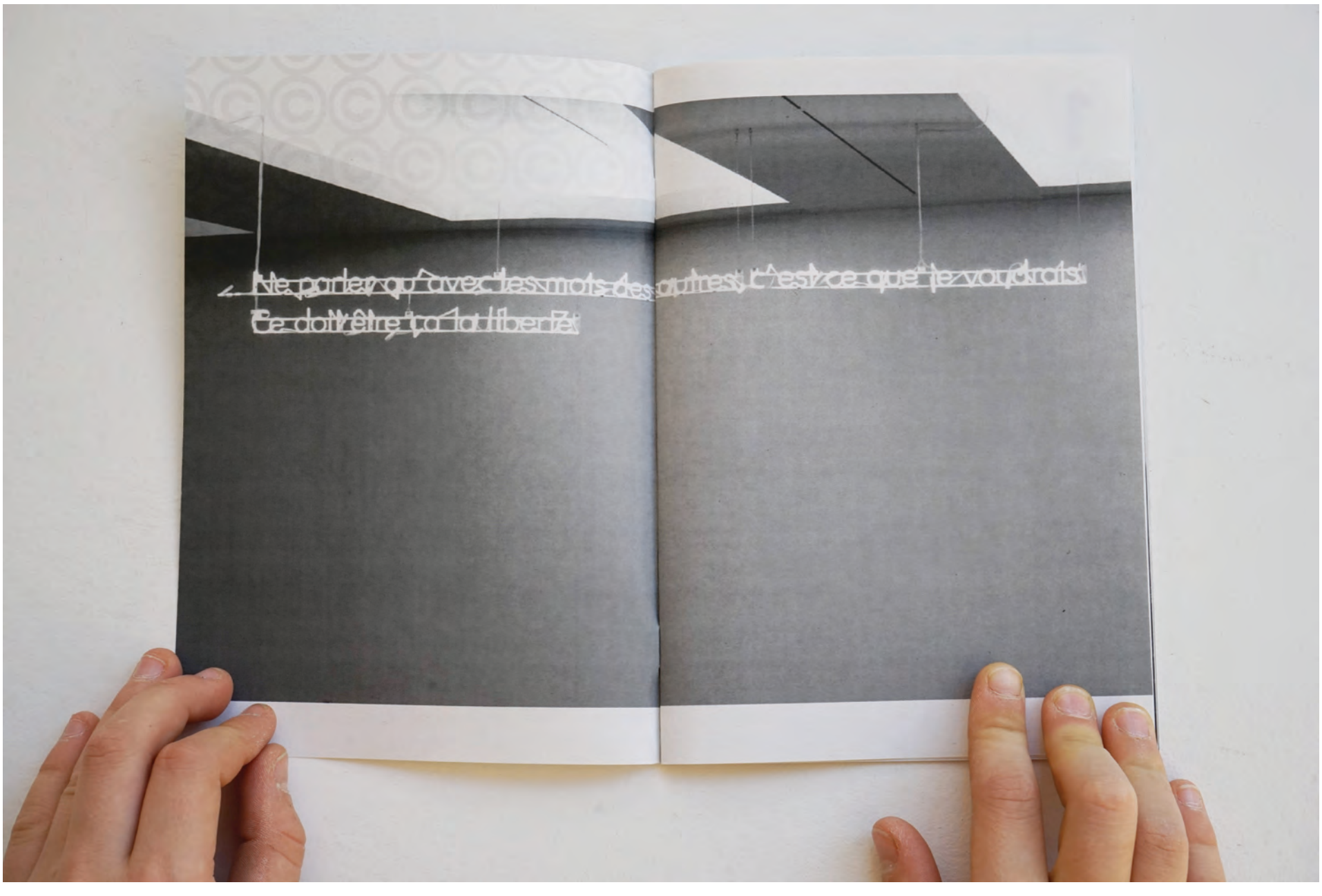
Vue de l'atelier, février 2002

Notes :

(1) : Robert FLECK, *L'actualité du happening*, p317, dans catalogue *Hors Limite*, éd. Centre G. Pompidou, Paris, 1994.
(2) : Jean-Pierre VERNANT, *La mort dans les yeux*, éd. Hachette, col. Pluriel, Paris, 1998, p75
(3) : Jean-Pierre VERNANT, *La mort dans les yeux*, pp40-41, p56
(4) : Sur le caractère monstrueux et grotesque du masque de Gorgô ; sur la sexualité auquel il renvoie, voir J P VERNANT, La mort dans les yeux, *op. cit.*, p32 sq, p79 sq.
(5) : Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*, éd. Gallimard, col. Tel, Paris, 1993, (1966), chapitre *Les suivantes*.
(6) :Jean-Pierre VERNANT, *Mythes grecs au figuré*, pp135-166
(7) :Julia KRISTEVA, *Visions Capitales*, éd. Du Seuil, Paris, 1983, p43
(8) : cf : OVIDE. *Métamorphose*, éd.GF-Flammarion, Paris, 2000, (1966), IV, 790, p132. cf : APOLLODORE, II, 4,3 et cf J P VERNANT, La mort dans les yeux, *op. cit.* p78
(9) : OVIDE, *Métamorphose*, éd.GF-Flammarion, Paris, 2000, (1966), IV, 790, p132
(10) : Hans ARP, *dans encyclopedie universalis*, Paris, 1995, vol.3, 12, b
(11) : Jean-Pierre VERNANT, *La mort dans les yeux*, *op. cit.*, p81
(12) : cf *Hors Limite*, *op. cit.*, notamment Timothy MARTIN, Trois Hommes et un bébé, p269 sq
cf : *L'art au corps*, éd. MAC Marseille, Marseille, 1996, notamment Tom MARIONI, *L'art corporel en Californie et ses origines internationales*, p154 sq
(13) : Chris BURDEN, entretien avec Jim Moisan, *High Perfomance*, n°5, mars 1979, p9 (cité par Timothy MARTIN, *Hors limite*, p271)
(14) : Timothy MARTIN, *Hors Limite*, *op. cit.*, *Trois Hommes et un bébé*, p268 sq
(15) : ibid, p270
(16) : Chris.BURDEN, entretien avec Jim Moisan, *High Perfomance*, n°5, mars 1979, p9
(17) : Timothy. MARTIN, *Hors Limite*, *op. cit.*, *Trois Hommes et un bébé*, p270
(18) : Chris. BURDEN, cité par D.CAROLL, Chris Burden, *Art in the Firing Line*, *Coast*, août 1974, p29
(19) : SHITAO, *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille amère*, éd. Hermann, col. Savoirs sur l'art, Paris, 1984, *La méthode des rides*, p77



2a-2
Réplique / fiction juridique, Bordeaux, éd. ESBA Bordeaux, juin 2014, 22 pages.



1

« Ne parler qu'avec les mots des autres, c'est ce que je voudrais. Ça doit être ça la liberté »
(Une citation d'Alexandre dans La maman et la putain de Jean Eustache, écrite en lettres de néon par Mekhitar Garabedian en 2011)

2

Ne jouons pas sur les mots : statut légal de la réplique.
On préférera le terme réplique au mot copie, parce qu'il sous-entend une forme de réponse. On donne la réplique à quelqu'un.
La réplique sismique est la conséquence d'un séisme premier. Pour Elaine Sturtevant, dont tout l'œuvre se fonde sur un travail de « remake » (qu'elle nomme aussi « répétition »), si on veut être précis, il faut parler de réplique[1]. Surtout, ne pas associer Elaine Sturtevant aux appropriationnistes, elle s'y refuse. Selon elle, la réplique est une prérogative de l'artiste qui produit une nouvelle fois sa propre pièce, elle prend l'exemple de Duchamp et des répliques de readymades.
Passées ces considérations terminologiques, la formule de la répétition est séduisante, parce qu'elle sous-entend, de fait, que cette redite (on est instantanément du côté du langage) s'inscrit dans un continuum impulsé par l'original.

Néanmoins, quel que soit le terme utilisé, en matière de droit, ... «Reproduire une œuvre d'art, c'est-à-dire produire une nouvelle œuvre qui prendrait des éléments de formes caractéristiques dont la première œuvre tirait son originalité, ceux-là même qui la rendaient "unique"; que l'on qualifie cette réalisation de copie, de réplique, de reconstitution ; qu'elle soit totale ou partielle, fidèle, servile, maladroite... fait tomber son auteur sous le coup des sanctions prévues par cette protection, organisée [en France] par le Code de la Propriété Intellectuelle[2]. » C'est en ces termes que Corinne Morini, avocate associée au Cabinet de Maître Phung à Montpellier avait, lorsque je l'avais consultée en 2005, sur le plan juridique, stoppé toute spéculation terminologique, à l'appui de laquelle j'aurais pu défendre l'acceptabilité légale d'un statut spécifique accordé à ces objets.

1 Elaine Sturtevant, dans *Sturtevant The Razzle dazzle of thinking*, Paris, ARC/MAM Paris/Paris musée, 2010, p.152.

2 Corinne Morini, extrait des conclusions à une consultation à ma demande sur le statut de la réplique, non publié, rendues le 1er octobre 2005.

3

La réplique comme document.
Il semble évident que la récupération d'une œuvre à des fins créatives se soumet en théorie à l'intéressement de l'auteur copié ou de ses ayants droit et de leur tolérance. La réplique, par définition, possède un caractère documentaire, car elle n'existe qu'à partir de la reconnaissance de son original, et comme la preuve de son existence. La tolérance de l'auteur envers ce nouveau document donnerait à penser la tolérance des récupérations documentaires qu'il suscite. Toute réplique assumée comme telle fait document et elle répond par ailleurs aux mêmes conditions d'analyse qu'un document (typologie de la trace, subjectivité, délocalisation, pertes, disposition critique, degré d'interprétation, trouble de la vérité – un document est toujours la fiction de ce qu'il documente, car il n'est pas sa vérité, diffusion de l'information, historicité, etc.).
La réplique n'est dangereuse que pour l'artiste qui craint une autre vérité sur son œuvre (bonne ou mauvaise). Penser la réplique comme forme documentaire peut être chose intéressante car elle présuppose qu'il ne s'agit définitivement pas d'une copie, pas d'un fac-simile, mais plutôt comme l'a judicieusement souligné Ann Dressen[3] au sujet des copies réalisées par Sturtevant de fleurs de Warhol, d'un « italique » et, plus encore et de toute manière, seulement d'un Sturtevant. Il n'y a pas de danger à se faire répliquer dès lors qu'on accepte une forme de divulgation et de dissolution d'une identité qui nous échappe. C'est aussi une façon de faire son entrée dans le mythe, de devenir le protagoniste d'un récit fabuleux. Andy Warhol l'avait bien compris, alors intérrogé pour la énième fois sur la réalisation de ses Flowers aurait répondu
« Je ne saurais vous répondre. Demandez à Elaine (Sturtevant)[4] ».

3 Ann Dressen, dans *Sturtevant The razzle dazzle of thinking*, Paris, MAM Paris, 2010, p.13.

4 Citation extraite de la notice sur Elaine Sturtevant consultable sur le site du Palazzo grassi : http://www.palazzograssi.it/fr/artiste/sturtevant (consulté le 24 avril 2014). La source reste de l'ordre de l'anecdote. On retrouve d'ailleurs la formule à l'identique en réponse à la question

4

La logique de récupération mise en place par la réplique conduit à conclure à une double forme d'effacement de la figure de l'artiste : l'auteur original cède un peu de son unicité et l'auteur qui copie assume de ne plus être que l'inventeur de son choix et non pas d'une forme originale, dont il aurait initié l'idée (il n'a presque plus à justifier son sujet).
Deuxième conclusion, bien souvent les artistes qui font l'objet de réplique ont un œuvre qui le suscite et le suggère : La colonne sans fin fonde sa structure formelle sur la répétition à l'identique d'un même module, sur la multiplication de ses versions et sur un effacement des hautes valeurs du savoir-faire sculptural.
Troisièmement, ces artistes ont peu d'inquiétude quant à une hypothétique perte de bénéfice financier causée par de telles pratiques. Ce fut bien le cas de Warhol qui, non content de ne rien perdre financièrement, a accessoirement accru sa renommée sur la base de cette reproduction et en particulier celle de Sturtevant. Il faut souligner à ce titre l'importance de Sturtevant quant au caractère visionnaire de ses choix. Ses premiers remakes de Flowers datent de 1964, alors que les premières Flowers de Wahrol furent réalisées... en 1964, avec bientôt leur passage à la postérité.

que Duchamp avait posé à Warhol sur sa manière de travailler, avec en place de Sturtevant Gerard Malanga : « Vous ne voulez pas poser quelques questions à Gerard Malanga ? Il a fait beaucoup des mes peintures. », dans Andy Warhol, retrospective, Paris, Centre Pompidou, 1990, p.56.

5

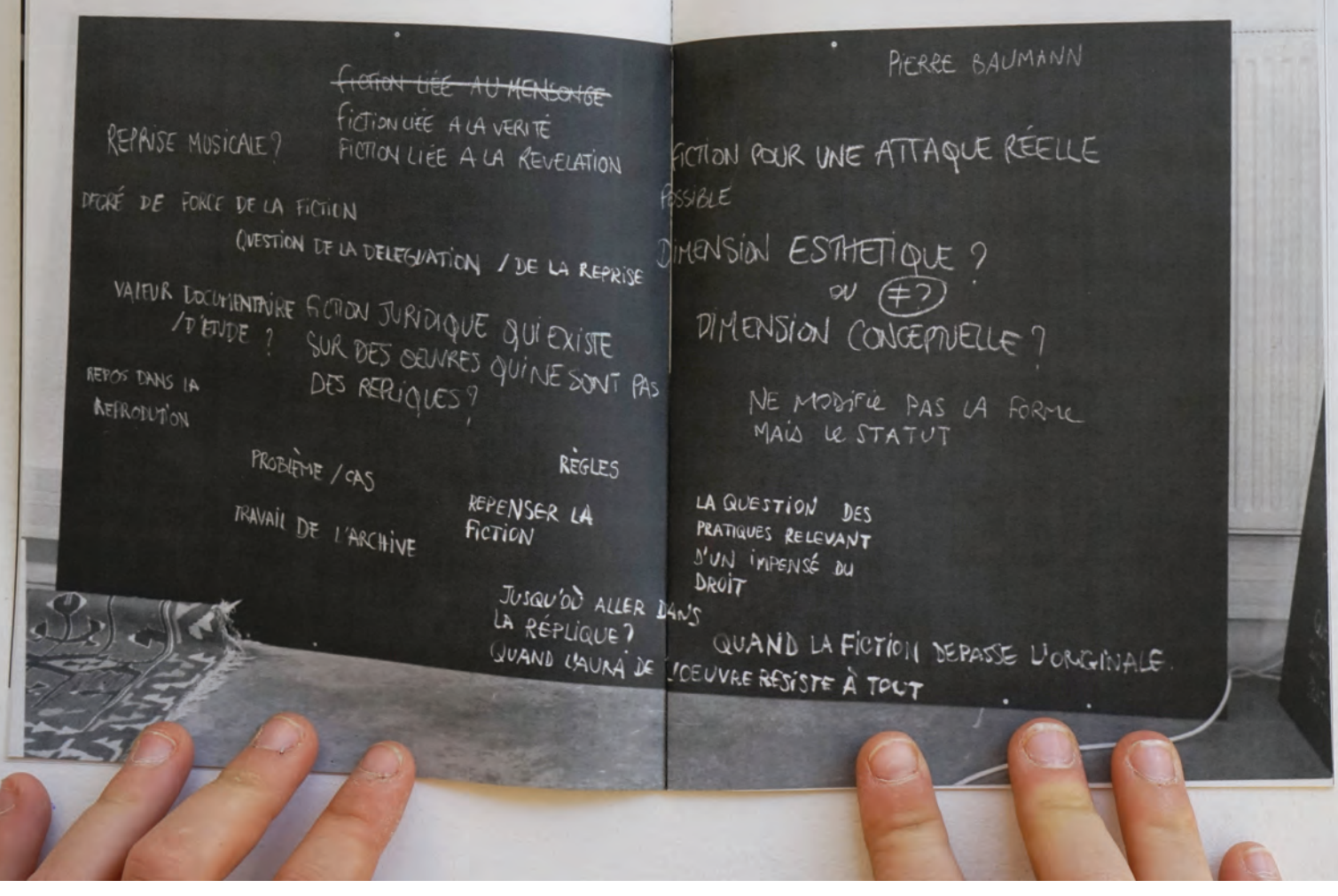
Revenons un instant en arrière. Non sans avoir à l'esprit le procès Brancusi (qui en 1927 avait légiféré sur le statut artistique de formes abstraites de certaines de ses œuvres acquises par Edward Steichen, retenues par la douane américaine, décision qui a longtemps fait jurisprudence), j'ai sollicité Théodore Nicol, de l'Estate Brancusi, en Septembre 2005, afin d'obtenir son aval à la réalisation de mes reproductions. J'avais défendu l'idée qu'il s'agissait « d'œuvre dérivée ». Une œuvre dérivée est une œuvre créée à partir d'une ou plusieurs œuvres préexistantes. La réponse de Theodor Nicol, en toute logique, après quelques hésitations, fut négative. Accepter comme œuvre dérivée une copie appliquée (mais non servile), aussi proche que possible de son original, n'était logiquement pas acceptable pour un défenseur de « l'œuvre d'un grand artiste comme Brancusi » et des intérêts financiers substantiels que représente la maîtrise des droits de reproduction iconographiques en particulier. L'argument artistique, la valeur fictionnelle (on savait bien qu'on allait voir un faux, en tout cas assimilé comme tel) de cette expérience documentaire n'a pas été retenue. I faut admettre que l'espoir inavoué d'une telle prise de contact misait sur l'évidence de la conclusion : une réponse négative qui, dès lors, permettait de dresser une fiction juridique.

6

Une fiction juridique, écrit Yan Thomas dans Les opérations du droit,

> « consiste à d'abord travestir les faits, à les déclarer autres qu'ils ne sont vraiment, et à tirer de cette adultération même et de cette fausse supposition les conséquences de droit qui s'attacheraient à la vérité que l'on feint, si celle-ci existait sous les dehors qu'on lui prête.[5] »

5 Yan Thomas, *Les opérations du droit*, « Fictio legis L'empire de la fiction romaine et ses limites médiévales », Paris, éd. EHESS/Gallimard/Seuil, 2011, p.133.



7

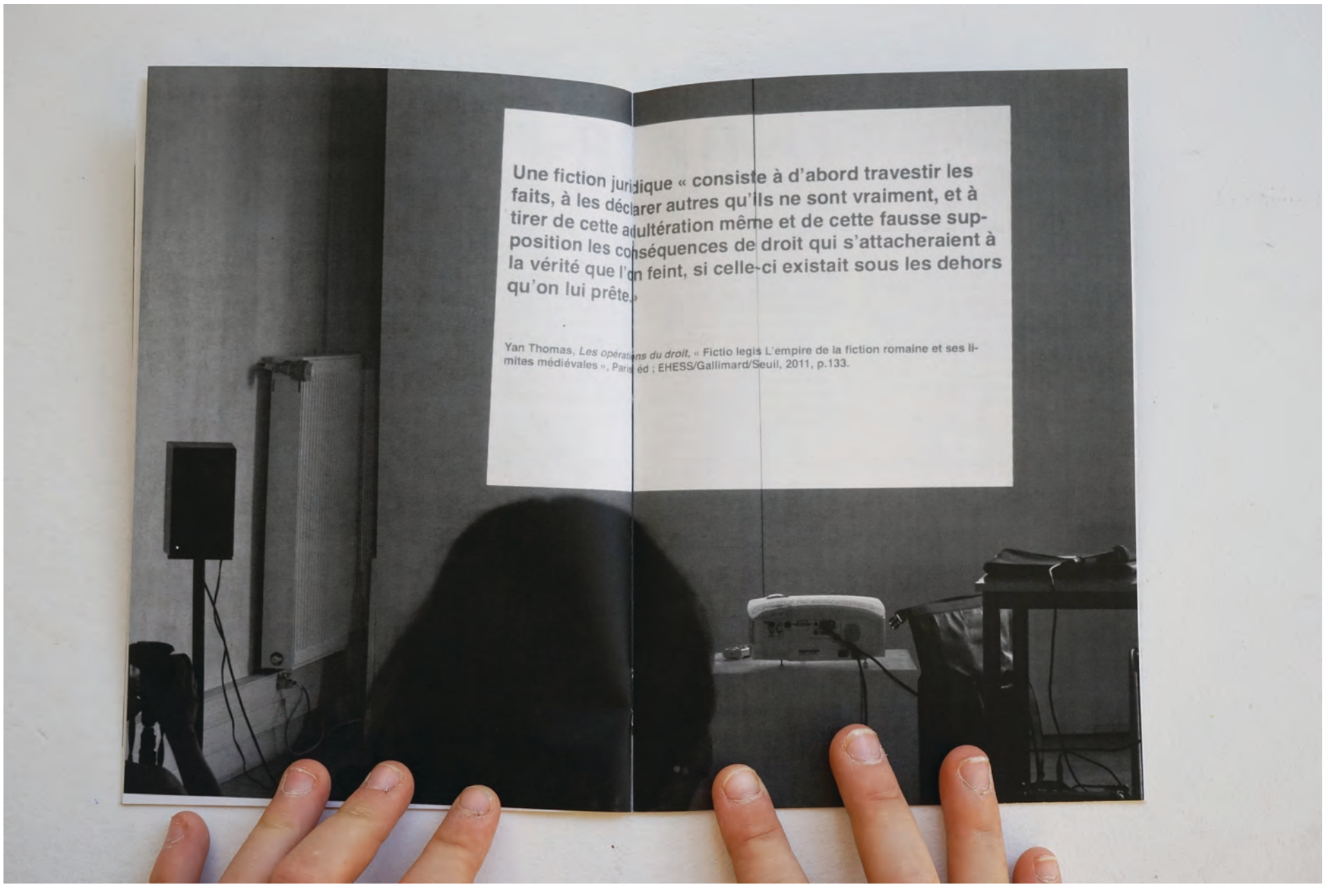
En disant qu'il n'est pas possible (refus des ayants droit), on affirme qu'il n'en est pas (d'œuvre). La conséquence de cette affirmation est simple : ces répliques sont des sculptures qui n'existent pas, plaçant ces objets en parfaite contradiction avec la réalité de leur apparence naturelle[6]. Ce transfert vers une fiction juridique prend plus précisément appui sur celle nommée par Yan Thomas la fiction négative. La fiction négative, « c'est une fiction d'inexistence. Plutôt que d'inventer ce qui n'existe pas, le droit nie ostensiblement ce qui existe[7] ». Un « comme si[8] » l'objet n'était pas un objet d'art parce qu'il ne pouvait pas exister (« comme s'il(s) n'étai(en)t pas tombé(s) au pouvoir de l'ennemi[9] »).

6 Comme le rappelle Yan Thomas, « La fiction requiert avant tout la certitude du faux. » (...) « Elle consiste "à prendre le faux pour le vrai", falsitas pro veritate accepta (sur code, 9, 2, 7) ; mais encore et surtout faut-il que le faux ne laisse aucun doute et que la dénaturation dont il s'agit soit absolument assurée. » *op. cit.*, p.133.
7 Yan Thomas, op. cit., p.139.
8 *idid*, p.135.
9 *ibid*, p.140

8

Or, c'est bien aussi ce revers existentiel qui surcharge la forme d'un nouveau dispositif : ce que la réplique dit n'est pas ce que son original atteste. La réplique augmente ou déplace le récit qui contient les circonvolutions de ces incompatibilités légales[10] par l'usage d'une double négation[11] : en niant l'existence de la réplique, la fiction nie le caractère identique de l'objet (la réplique) et par conséquent atteste qu'entre ces deux objets (l'original et sa réplique) il serait une différence esthétique qui réside, pour simplifier, entre une œuvre qui existe par son originalité et son existence (naturelle et légale) – le « vrai Brancusi » - et une œuvre qui existe par la virtualisation de son existence du fait de sa disparition légale (mais non naturelle) – le « faux » Brancusi. Cette virtualisation, parce qu'elle augmente l'objet d'une nouvelle dimension esthétique permettrait d'inventer une nouvelle œuvre.

10 Sans compter toutes ses différences physiques patentes, ni même le fait qu'une réplique à l'identique s'avère être la preuve de sa manifeste contradiction avec toute idée d'apparition nouvelle d'une œuvre originale de l'artiste : les originaux sont répertoriés et parfaitement comptés (le fond photographique de Brancusi vient verrouiller plus encore cet inventaire). Quand bien même on supposerait qu'il apparaisse une nouvelle *Colonne sans fin*, il faudrait qu'elle soit faite dans l'esprit de l'artiste mais avec des accents d'originalité par rapport au corpus défini, de la même manière que chaque colonne réalisée par l'artiste présente ses spécificités formelles subtiles. L'acte faussaire n'existe qu'à partir d'un rapport de proximité basé sur un écart patent entre les œuvres d'une même famille (artiste). Un bon faussaire ne fait pas des jumeaux, mais des frères et des sœurs illégitimes.
11 Yan thomas, *op. cit.*, p.140.



9

L'important n'est pas d'assumer l'insoumission au droit pour attester l'existence d'un objet revendiqué comme œuvre, à l'encontre de toute menace de sanction qui l'accompagne, mais, si on accepte d'autre part l'amalgame entre œuvre et document, d'observer comment la réplique (œuvre/document) s'empare de ces dimensions légales pour construire une nouvelle fiction esthétique qui prend appui sur la preuve de l'existence de son original de référence et sur sa mise en crise par l'artifice de la fiction juridique.

10

Penser l'œuvre comme une structure organique signifie qu'elle se laisse traverser, qu'elle est poreuse en somme. Sur le plan juridique, la métaphore suscite l'usage de licences tolérantes et plus ouvertes qui admettent la libre réutilisation des inventions. Ces licences sont multiples, groupées sous l'appellation de licence Creative Commons ou encore GNU (licence publique général) et elles déterminent des combinaisons de possibilités et de restrictions d'utilisation très ouvertes. En France, Antoine Moreau a conçu la Licence Art Libre (créée en juillet 2000) qui, dans la lignée du Copyleft mis au point par Richard Stallman[12], s'inscrit dans le cadre du CPI, mais verbalise les tolérances du propriétaire de l'œuvre. Elle est basée sur la « liberté d'usage, de copie, de diffusion, de transformation et l'interdiction d'appropriation exclusive[13]. »

Si elle confirme la conservation des droits moraux de l'auteur, elle exige de tout repreneur de l'œuvre une attitude équivalente.

> « La LAL n'a pas pour objet de nier vos droits d'auteur sur votre contribution ni vos droits connexes. En choisissant de contribuer à l'évolution de cette œuvre commune, vous acceptez seulement d'offrir aux autres les mêmes autorisations sur votre contribution que celles qui vous ont été accordées par cette licence. Ces autorisations n'entraînent pas un dessaisissement de vos droits intellectuels. » (art. 6 LAL 1.3)

12 Stallman avait mis au point ces licences avant toute chose pour favoriser la libre circulation et le développement des logiciels.

13 Préambule de la Licence Art Libre, site Licence art libre, http://artlibre.org/licence/lal , consulté le 15 mars 2013.

11

Donc, si l'artiste ne perd pas sa paternité, il accepte de la transmettre. Joan Fontcuberta se proposait de penser une autre forme de paternité des images, non plus basée sur une originalité « génétique », mais sur un principe d'adoption. L'adoption est un cas bien particulier du droit qui prend naissance chez les romains, et qui de nos jours encore s'appuie lui aussi sur une fiction juridique, qui consiste en la déclaration préalable d'un abandon ou d'une adoptabilité, puis d'un changement de paternité.
Sur le même plan, déclarer fictivement l'abandon d'une œuvre permet son adoption et sa croissance renouvelée. Cette fiction juridique ne dit pas la même chose que celle employée en amont pour décréter la virtualité des répliques de Colonnes.
Là où adossé au CPI, T. Nicol virtualisait un objet, l'adoption de l'œuvre telle qu'elle est pensée par Fontcuberta, adossée à la Licence Art Libre permet de cultiver une forme d'écologie de l'art au sens où l'abandon de paternité (maternité !) ne contredit pas les identités. Dans le cas présent, la fiction ne conduit pas à une virtualisation, mais à une démultiplication des pouvoirs de l'œuvre. Aujourd'hui la réplique a valeur d'exemple pour penser cette paternité poreuse des œuvres qui, par extension, fonctionne pour tout autre forme d'adoption créative.

Ce texte est une citation d'une communication donnée à Marseille au cours du colloque Document, fiction et droit le 21 mars 2013 (organisée par Jean Arnaud et Bruno Goosse), donnée à l'EBABX Ecole d'enseignement supérieur d'art de Bordeaux dans le cadre des journées d'études, Archives vivantes, recherches indisciplinaires, le 19 juin 2014.
Ce texte dans son intégralité sera publié aux éditions La part de l'Œil / PUP.

Sa version actuelle a été élaborée et mise en forme à la suite de sa performance parlée pour une édition le soir-même par Mathilde Delanne, Gwendal Raymond, Amélie Reynes, Jean-Marie Le Besq, Christian Vannier, Luce Lenoir, Nicolas Moreau, Michel Aphesbero, Didier Lechenne, et Fabien Vallos. Elle est en copyleft, cette œuvre est libre, vous pouvez la copier, le diffuser et la modifier selon les termes de la Licence Art Libre. http://www.artlibre.org
Design Chrisrtian Vannier
Impression Patrick Mouret

jeune fille travaille dans un restaurant de Quiberon. L'hiver, elle rentre dans sa famille et c'est ainsi qu'elle a pu tourner *L'Or des mers*.» (*Jean Epstein, cinéaste, scénariste, monteur, producteur, essayiste*, in Jean Epstein nous parle de «L'Or des mers», *Pierre Leprohon, Cinémonde, n°184, 28 avril 1932, p. 342*)

→ ***documentaire**: Ivens*

1134 «La façon qu'a la fiction de prendre un coude tout d'un coup, à partir d'un jeu de regard ou d'un temps de silence ou d'une cessation de la parole – je pense à la rencontre des deux femmes dans *Cat people*.» (*Benoît Jacquot, cinéaste, scénariste, réalisateur TV*, in Entretien avec Benoît Jacquot (*Les Enfants du placard*, *propos recueillis par Pascal Bonitzer et Serge Daney*, *Cahiers du cinéma, n°277, juin 1977, p. 40*)

1135 «Cela dit, je ne pense pas que *Shadows* puisse être qualifié de documentaire. Certes, on y trouve une description de la façon dont vivent les gens, mais plus encore une appréciation affective de cette façon de vivre, plus personnelle que tous les documentaires que j'ai pu voir, car indépendante du regard du metteur en scène. Un documentaire analyse, examine soigneusement tout, même des émotions, mais selon un choix dicté, organisé par le metteur en scène. Même s'il observe des phénomènes naturels, le metteur en scène ne retient que ce qui lui plaît. Je n'ai rien choisi ni retenu, les événements se sont produits. Et ces événements étaient plus naturels, parce que réels. Ils n'émanaient pas de moi, ni de la caméra. Ils émanaient des gens qui les créaient, car dans la vie vous vivez, et dans n'importe quel spectacle, vous créez. Autrement il suffirait de sortir et de filmer, disons, une soirée. Ce pourrait être merveilleux, mais en même temps ce serait de la vie plutôt que du spectacle.» (*John Cassavetes, cinéaste, acteur, scénariste*, Derrière la caméra, par John Cassavetes, *propos recueillis au magnétophone*, *Cahiers du cinéma, n°119, mai 1961, p. 2*)

→ ***jouer**: Bresson*

→ ***acteur**: Artaud*

→ ***nature du cinéma**: Sternberg*

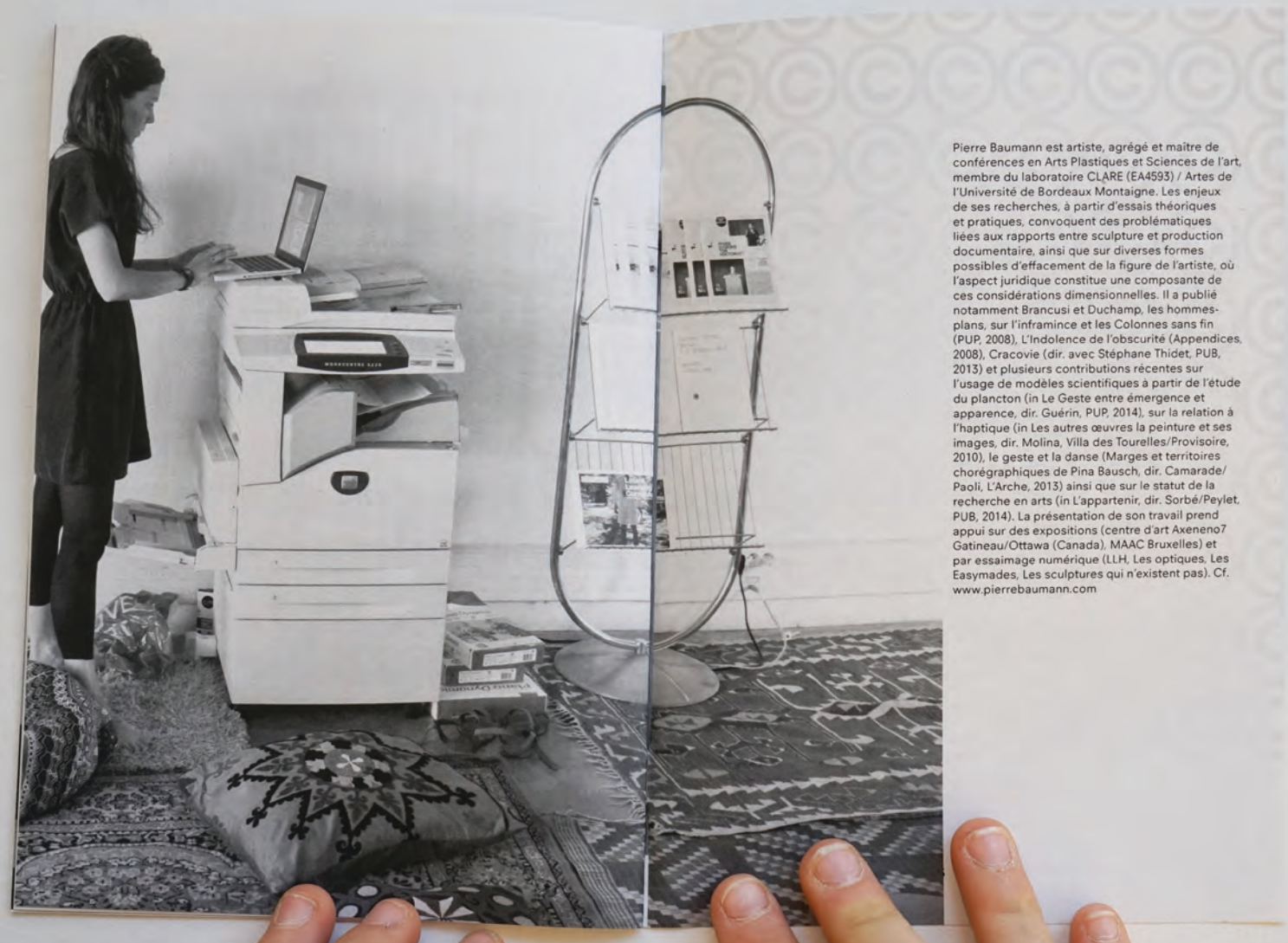
1136 «C'était mon idée de départ pour *L'Instant fatal*. Demander à des gens qui n'y étaient pas préparés de me donner un peu de leur vie, simplement en filmant leur visage pendant un temps non déterminé à l'avance. En m'arrêtant de filmer quand ils me le demanderaient. Je voulais voir si l'image enregistrée pouvait, dans le mouvement de la durée, avoir été le dépositaire d'une trace de fiction. Comme si la fiction, ne naissait pas seulement d'une idée plaquée sur la réalité et développée par l'enchaînement des plans et du récit, mais pouvait venir du cinéma lui-même, directement de la prise de vue. Comme si la fiction était une sorte de cancer, de prolifération démesurée et incontrôlée des cellules de la réalité et que le cinéma allait pouvoir, dans sa spécificité, me donner à voir ces passages de prolifération. J'ai mis dix ans pour ouvrir le *Gaffiot* au terme "fingo" et découvrir que le premier sens de ce verbe, c'était modeler, façonner. *Fingere cerum*, modeler la cire, c'est l'exemple du *Gaffiot*. Alors je m'obstine à toujours remettre les choses à nu, pour retrouver le cinéma qui va travailler, modeler, façonner, fictionner, si je lui en laisse le temps, ce milieu du monde qui vient à la rencontre de ma caméra.» (*Annick Bouleau, cinéaste, cadreuse, monteuse, productrice*, Conversation avec moi-même, *inédit, 15 novembre 1998*)

3371 «Mais je dis aussi: "Chaque chose dans un film est une forme." Par là, je voulais m'en prendre aux malentendus habituels sur le documentaire. Ce n'est pas du documentaire, ce n'est pas du vrai non plus: c'est une *forme*, de la *matière formée* et transportée, de la *fiction*. Et puis, je reprends et je dis: "Quand même, c'est quelqu'un avec qui j'ai vécu: au revoir!" Herman existe dans la fiction et en même temps dans le réel.» (*Johan van der Keuken, cinéaste, chef opérateur, monteur, photographe*, in Entretien avec Johan van der Keuken, *propos recueillis par Serge Daney et Jean-Paul Fargier, janvier 1978. Amsterdam. Cahiers du cinéma, n°290-291, juillet/août 1978, p. 65.* Herman Slobbe, l'enfant aveugle 2)

6356 «Les acteurs ont une existence double. Ils jouent leur personnage et, dans la mesure où il y a de l'improvisation, ils ont conscience d'être en train de le faire. Puisque j'essaie le plus possible de m'approcher de ce statut double des acteurs/personnages, je dois m'éloigner d'une histoire dramatique et me rapprocher au maximum de la quotidienne où les sentiments sont en état d'instabilité permanente. d'évolution très rapide. La durée est donc impliquée par le dispositif du film: plus les scènes sont simples et plus elles sont longues, plus on pourra s'approcher de la complexité des sentiments.» (*Nobuhiro Suwa, cinéaste, scénariste*, in «M/Other» – Lorsqu'une image est profonde – Entretien avec Nobuhiro Suwa, *propos recueillis par Stéphane Bouquet à Cannes, en mai 1999, Cahiers du cinéma, n°544, mars 2000, p. 53-54*)

→ ***feed-back**: Egoyan*

Annick Bouleau, *Passage du cinéma, 4992*, Ansedonia, 2014, p.404



Pierre Baumann est artiste, agrégé et maître de conférences en Arts Plastiques et Sciences de l'art, membre du laboratoire CLARE (EA4593) / Artes de l'Université de Bordeaux Montaigne. Les enjeux de ses recherches, à partir d'essais théoriques et pratiques, convoquent des problématiques liées aux rapports entre sculpture et production documentaire, ainsi que sur diverses formes possibles d'effacement de la figure de l'artiste, où l'aspect juridique constitue une composante de ces considérations dimensionnelles. Il a publié notamment Brancusi et Duchamp, les hommes-plans, sur l'inframince et les Colonnes sans fin (PUP, 2008), L'Indolence de l'obscurité (Appendices, 2008), Cracovie (dir. avec Stéphane Thidet, PUB, 2013) et plusieurs contributions récentes sur l'usage de modèles scientifiques à partir de l'étude du plancton (in Le Geste entre émergence et apparence, dir. Guérin, PUP, 2014), sur la relation à l'haptique (in Les autres œuvres la peinture et ses images, dir. Molina, Villa des Tourelles/Provisoire, 2010), le geste et la danse (Marges et territoires chorégraphiques de Pina Bausch, dir. Camarade/Paoli, L'Arche, 2013) ainsi que sur le statut de la recherche en arts (in L'appartenir, dir. Sorbé/Peylet, PUB, 2014). La présentation de son travail prend appui sur des expositions (centre d'art Axeneno7 Gatineau/Ottawa (Canada), MAAC Bruxelles) et par essaimage numérique (LLH, Les optiques, Les Easymades, Les sculptures qui n'existent pas). Cf. www.pierrebaumann.com

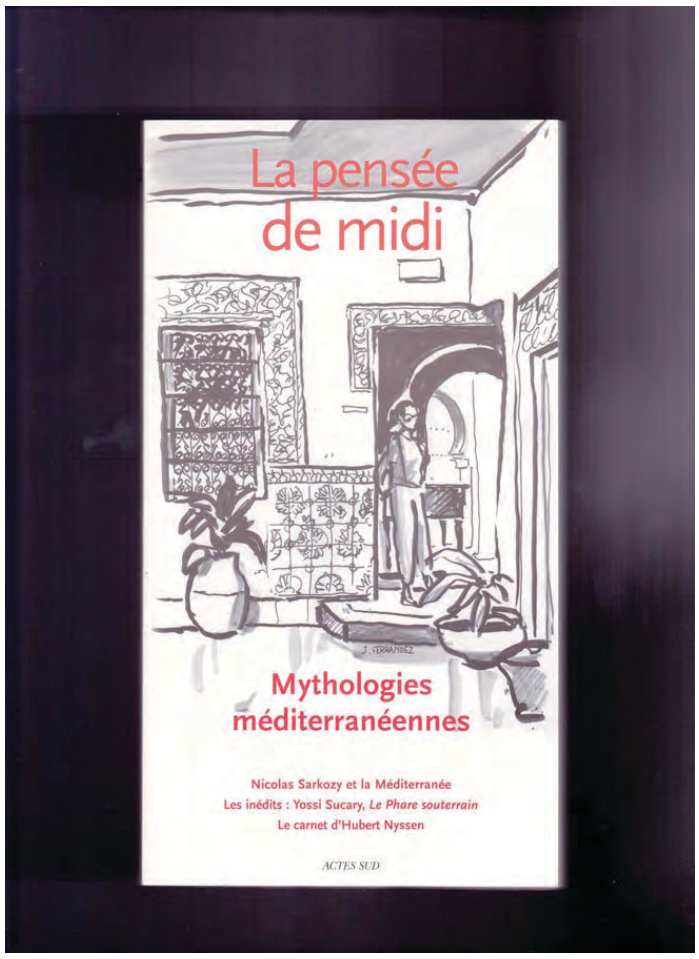
3- Contributions à la revue *La Pensée de Midi* /

éd. Des Sud / Actes Sud

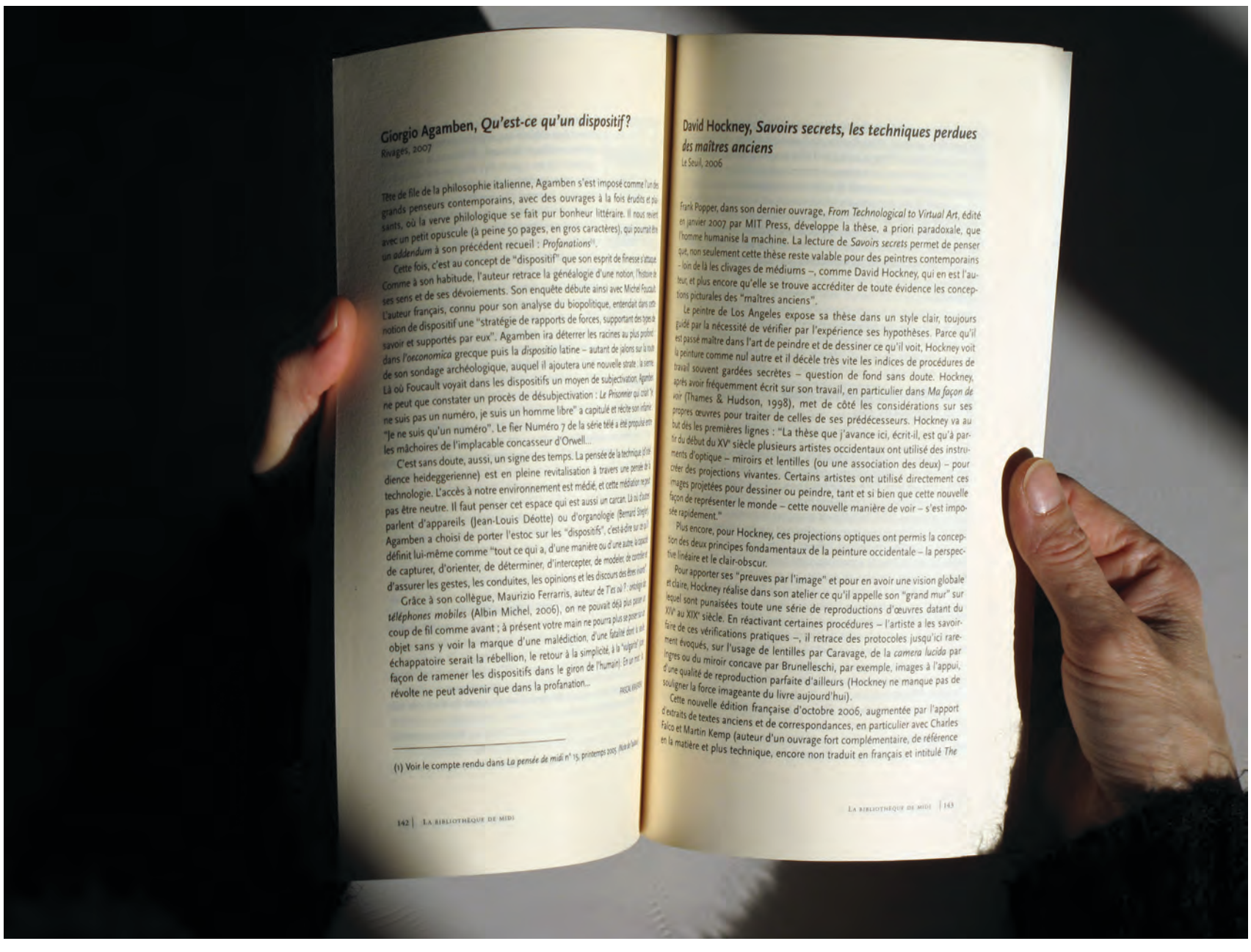
Membre du comité de rédaction et contributeur de la revue littéraire et à débat d'idées, dirigée par Thierry Fabre, de novembre 2007 à mai 2010 (dernier numéro) dans les rubriques «la bibliothèque de midi» et «carnets d'artistes»

/////

Dans le rubrique « La bibliothèque de midi »



3-1
N°22, *Mythologies méditerranéennes,* novembre 2007 : « David Hockney, Savoirs secrets, les techniques perdues des maîtres anciens », (3700 signes) et « Bernard Piffaretti, after pas égaux », (4100 signes).



Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*
Rivages, 2007

Tête de file de la philosophie italienne, Agamben s'est imposé comme l'un des grands penseurs contemporains, avec des ouvrages à la fois érudits et puissants, où la verve philologique se fait pur bonheur littéraire. Il nous revient avec un petit opuscule (à peine 50 pages, en gros caractères), qui pourrait être un *addendum* à son précédent recueil : *Profanations*(1).

Cette fois, c'est au concept de "dispositif" que son esprit de finesse s'attaque. Comme à son habitude, l'auteur retrace la généalogie d'une notion, l'histoire de ses sens et de ses dévoiements. Son enquête débute ainsi avec Michel Foucault. L'auteur français, connu pour son analyse du biopolitique, entendait dans cette notion de dispositif une "stratégie de rapports de forces, supportant des types de savoir et supportés par eux". Agamben ira déterrer les racines au plus profond, dans l'*oeconomica* grecque puis la *dispositio* latine – autant de jalons sur la route de son sondage archéologique, auquel il ajoutera une nouvelle strate : la sienne. Là où Foucault voyait dans les dispositifs un moyen de subjectivation, Agamben ne peut que constater un procès de désubjectivation : *Le Prisonnier* qui criait "Je ne suis pas un numéro, je suis un homme libre" a capitulé et récite son infâme "Je ne suis qu'un numéro". Le fier Numéro 7 de la série télé a été propulsé entre les mâchoires de l'implacable concasseur d'Orwell...

C'est sans doute, aussi, un signe des temps. La pensée de la technique (d'obédience heideggerienne) est en pleine revitalisation à travers une pensée de la technologie. L'accès à notre environnement est médié, et cette médiation ne peut pas être neutre. Il faut penser cet espace qui est aussi un carcan. Là où d'autres parlent d'appareils (Jean-Louis Déotte) ou d'organologie (Bernard Stiegler), Agamben a choisi de porter l'estoc sur les "dispositifs", c'est-à-dire sur ce qui définit lui-même comme "tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants".

Grâce à son collègue, Maurizio Ferrarris, auteur de *T'es où ? : ontologie du téléphones mobiles* (Albin Michel, 2006), on ne pouvait déjà plus passer un coup de fil comme avant ; à présent votre main ne pourra plus se poser sur un objet sans y voir la marque d'une malédiction, d'une fatalité dont il sera vain d'échappatoire serait la rébellion, le retour à la simplicité, à la "vulgarité" (une façon de ramener les dispositifs dans le giron de l'humain). En un mot : la révolte ne peut advenir que dans la profanation...

PASCAL ROUSSEL

(1) Voir le compte rendu dans *La pensée de midi* n° 15, printemps 2005, *Rive de bain*.

142 | La bibliothèque de midi

David Hockney, *Savoirs secrets, les techniques perdues des maîtres anciens*
Le Seuil, 2006

Frank Popper, dans son dernier ouvrage, *From Technological to Virtual Art*, édité en janvier 2007 par MIT Press, développe la thèse, a priori paradoxale, que l'homme humanise la machine. La lecture de *Savoirs secrets* permet de penser que, non seulement cette thèse reste valable pour des peintres contemporains – loin de là les clivages de médiums –, comme David Hockney, qui en est l'auteur, et plus encore qu'elle se trouve accréditer de toute évidence les conceptions picturales des "maîtres anciens".

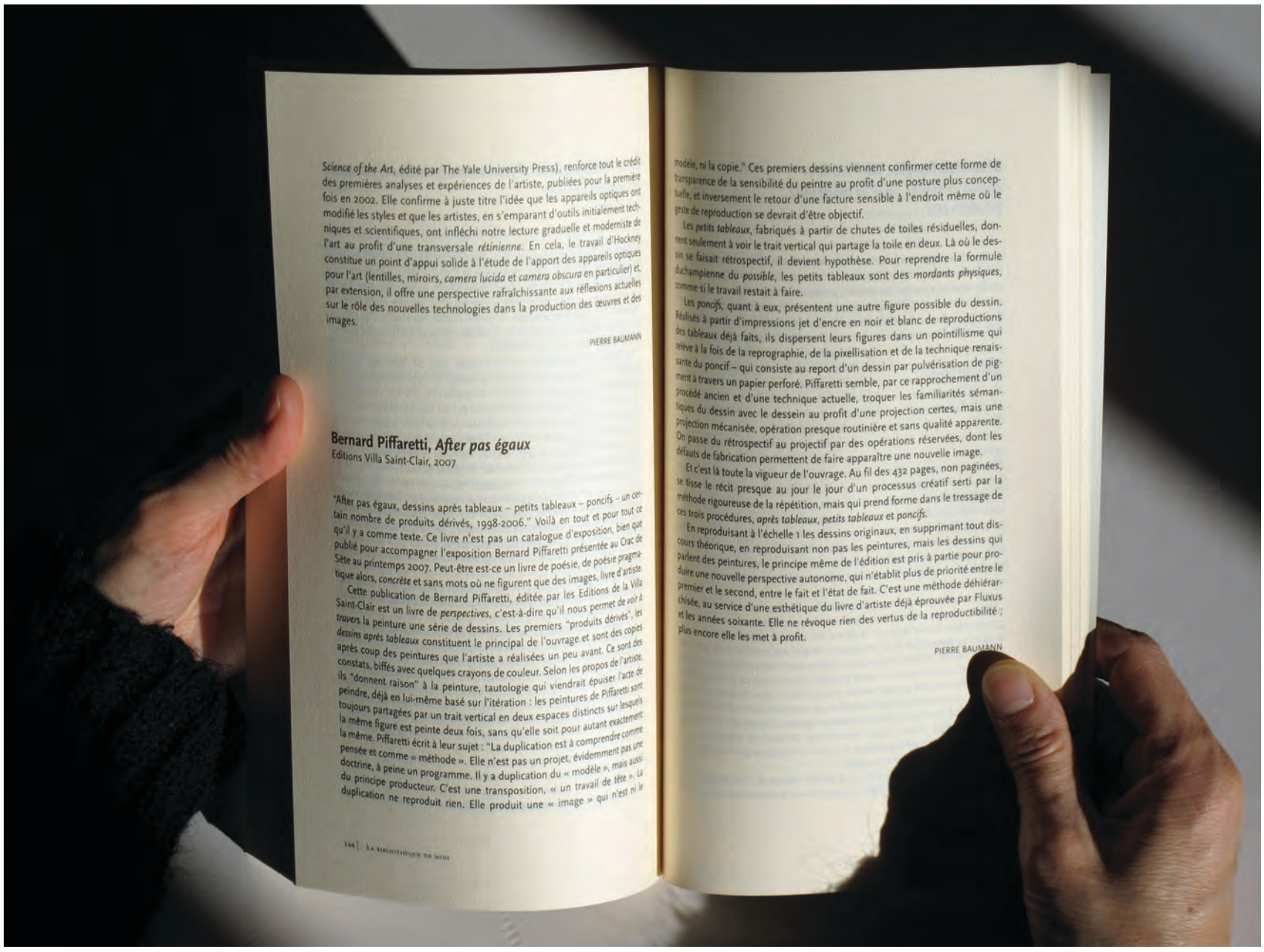
Le peintre de Los Angeles expose sa thèse dans un style clair, toujours guidé par la nécessité de vérifier par l'expérience ses hypothèses. Parce qu'il est passé maître dans l'art de peindre et de dessiner ce qu'il voit, Hockney voit la peinture comme nul autre et il décèle très vite les indices de procédures de travail souvent gardées secrètes – question de fond sans doute. Hockney, après avoir fréquemment écrit sur son travail, en particulier dans *Ma façon de voir* (Thames & Hudson, 1998), met de côté les considérations sur ses propres œuvres pour traiter de celles de ses prédécesseurs. Hockney va au but dès les premières lignes : "La thèse que j'avance ici, écrit-il, est qu'à partir du début du XVe siècle plusieurs artistes occidentaux ont utilisé des instruments d'optique – miroirs et lentilles (ou une association des deux) – pour créer des projections vivantes. Certains artistes ont utilisé directement ces images projetées pour dessiner ou peindre, tant et si bien que cette nouvelle façon de représenter le monde – cette nouvelle manière de voir – s'est imposée rapidement."

Plus encore, pour Hockney, ces projections optiques ont permis la conception des deux principes fondamentaux de la peinture occidentale – la perspective linéaire et le clair-obscur.

Pour apporter ses "preuves par l'image" et pour en avoir une vision globale et claire, Hockney réalise dans son atelier ce qu'il appelle son "grand mur" sur lequel sont punaisées toute une série de reproductions d'œuvres datant du XIVe au XIXe siècle. En réactivant certaines procédures – l'artiste a les savoir-faire de ces vérifications pratiques –, il retrace des protocoles jusqu'ici rarement évoqués, sur l'usage de lentilles par Caravage, de la *camera lucida* par Ingres ou du miroir concave par Brunelleschi, par exemple, images à l'appui, d'une qualité de reproduction parfaite d'ailleurs (Hockney ne manque pas de souligner la force imageante du livre aujourd'hui).

Cette nouvelle édition française d'octobre 2006, augmentée par l'apport d'extraits de textes anciens et de correspondances, en particulier avec Charles Falco et Martin Kemp (auteur d'un ouvrage fort complémentaire, de référence en la matière et plus technique, encore non traduit en français et intitulé *The*

La bibliothèque de midi | 143



Science of the Art, édité par The Yale University Press), renforce tout le crédit des premières analyses et expériences de l'artiste, publiées pour la première fois en 2002. Elle confirme à juste titre l'idée que les appareils optiques ont modifié les styles et que les artistes, en s'emparant d'outils initialement techniques et scientifiques, ont infléchi notre lecture graduelle et moderniste de l'art au profit d'une transversale *rétinienne*. En cela, le travail d'Hockney constitue un point d'appui solide à l'étude de l'apport des appareils optiques pour l'art (lentilles, miroirs, *camera lucida* et *camera obscura* en particulier) et, par extension, il offre une perspective rafraîchissante aux réflexions actuelles sur le rôle des nouvelles technologies dans la production des œuvres et des images.

PIERRE BAUMANN

Bernard Piffaretti, *After pas égaux*

Editions Villa Saint-Clair, 2007

"After pas égaux, dessins après tableaux – petits tableaux – poncifs – un certain nombre de produits dérivés, 1998-2006." Voilà en tout et pour tout ce qu'il y a comme texte. Ce livre n'est pas un catalogue d'exposition, bien que publié pour accompagner l'exposition Bernard Piffaretti présentée au Crac de Sète au printemps 2007. Peut-être est-ce un livre de poésie, de poésie pragmatique alors, *concrète* et sans mots où ne figurent que des images, livre d'artiste.

Cette publication de Bernard Piffaretti, éditée par les Editions de la Villa Saint-Clair est un livre de *perspectives*, c'est-à-dire qu'il nous permet de *voir à travers* la peinture une série de dessins. Les premiers "produits dérivés", les *dessins après tableaux* constituent le principal de l'ouvrage et sont des copies après coup des peintures que l'artiste a réalisées un peu avant. Ce sont des constats, biffés avec quelques crayons de couleur. Selon les propos de l'artiste, ils "donnent raison" à la peinture, tautologie qui viendrait épuiser l'acte de peindre, déjà en lui-même basé sur l'itération : les peintures de Piffaretti sont toujours partagées par un trait vertical en deux espaces distincts sur lesquels la même figure est peinte deux fois, sans qu'elle soit pour autant exactement la même. Piffaretti écrit à leur sujet : "La duplication est à comprendre comme pensée et comme « méthode ». Elle n'est pas un projet, évidemment pas une doctrine, à peine un programme. Il y a duplication du « modèle », mais aussi du principe producteur. C'est une transposition, « un travail de tête ». La duplication ne reproduit rien. Elle produit une « image » qui n'est ni le modèle, ni la copie." Ces premiers dessins viennent confirmer cette forme de transparence de la sensibilité du peintre au profit d'une posture plus conceptuelle, et inversement le retour d'une facture sensible à l'endroit même où le geste de reproduction se devrait d'être objectif.

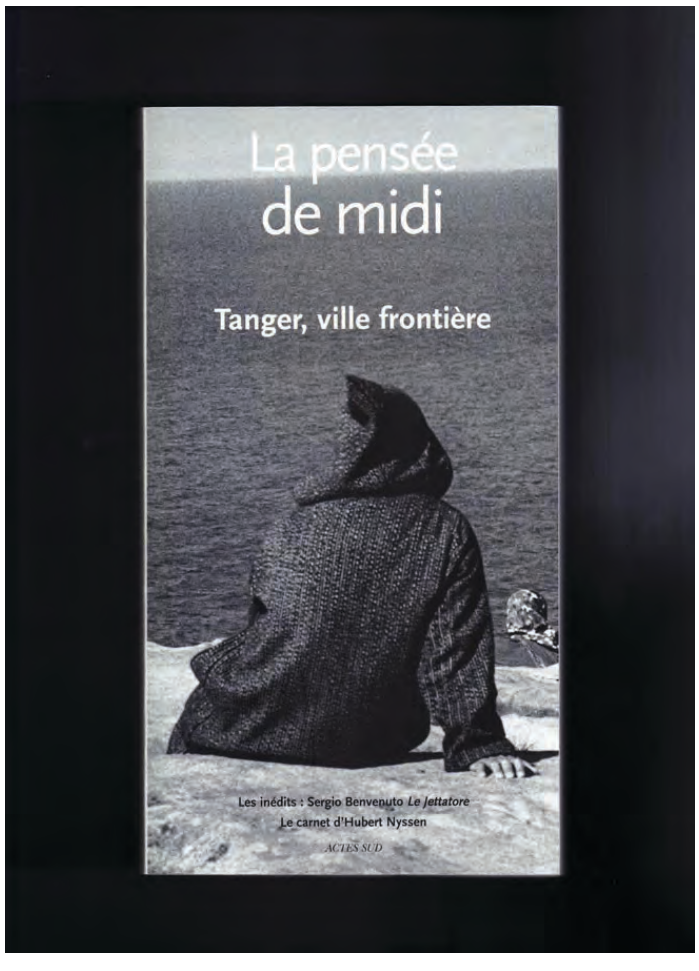
Les *petits tableaux*, fabriqués à partir de chutes de toiles résiduelles, donnent seulement à voir le trait vertical qui partage la toile en deux. Là où le dessin se faisait rétrospectif, il devient hypothèse. Pour reprendre la formule duchampienne du *possible*, les petits tableaux sont des *mordants physiques*, comme si le travail restait à faire.

Les *poncifs*, quant à eux, présentent une autre figure possible du dessin. Réalisés à partir d'impressions jet d'encre en noir et blanc de reproductions des tableaux déjà faits, ils dispersent leurs figures dans un pointillisme qui relève à la fois de la reprographie, de la pixellisation et de la technique renaissante du poncif – qui consiste au report d'un dessin par pulvérisation de pigment à travers un papier perforé. Piffaretti semble, par ce rapprochement d'un procédé ancien et d'une technique actuelle, troquer les familiarités sémantiques du dessin avec le dessein au profit d'une projection certes, mais une projection mécanisée, opération presque routinière et sans qualité apparente. On passe du rétrospectif au projectif par des opérations réservées, dont les défauts de fabrication permettent de faire apparaître une nouvelle image.

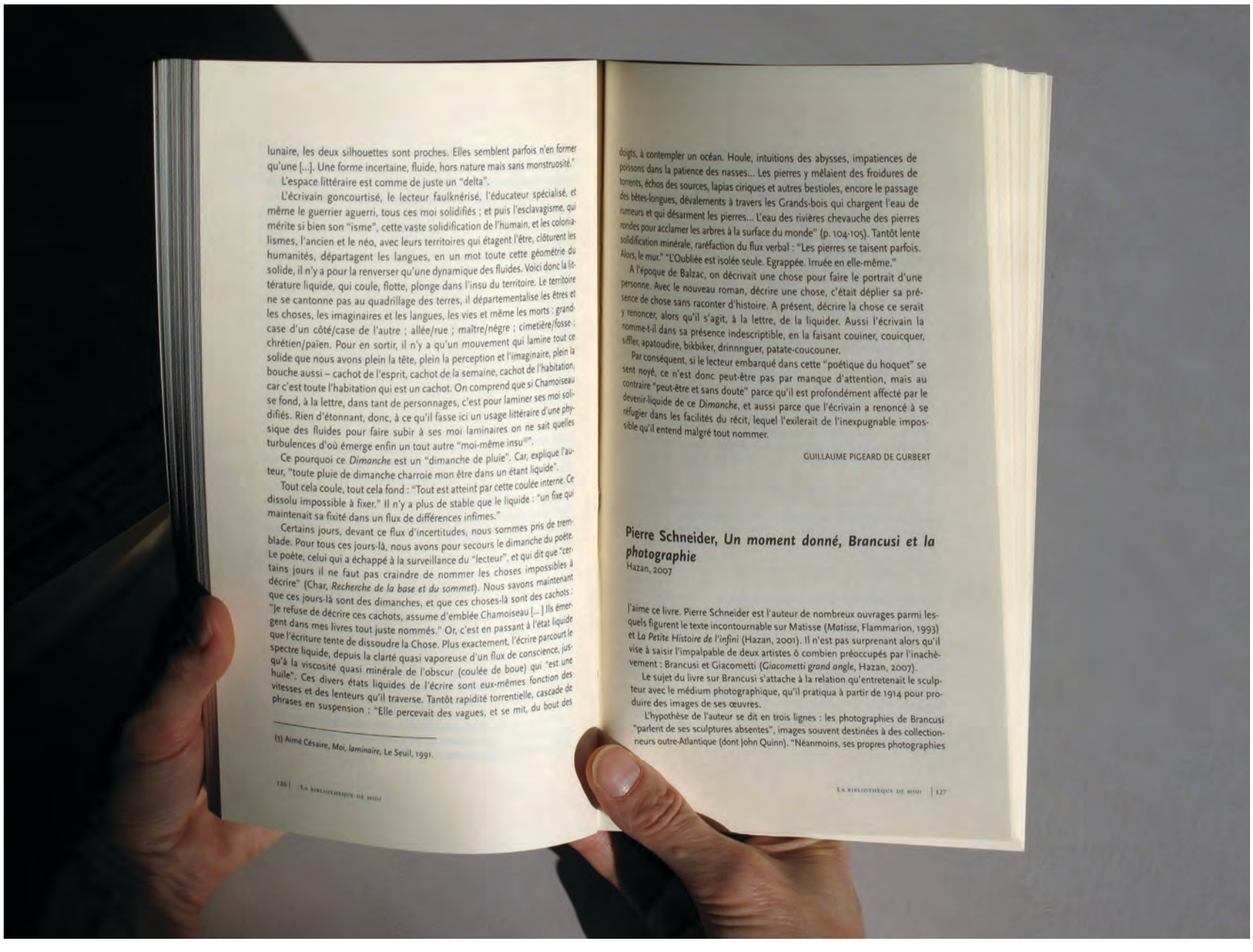
Et c'est là toute la vigueur de l'ouvrage. Au fil des 432 pages, non paginées, se tisse le récit presque au jour le jour d'un processus créatif serti par la méthode rigoureuse de la répétition, mais qui prend forme dans le tressage de ces trois procédures, *après tableaux*, *petits tableaux* et *poncifs*.

En reproduisant à l'échelle 1 les dessins originaux, en supprimant tout discours théorique, en reproduisant non pas les peintures, mais les dessins qui parlent des peintures, le principe même de l'édition est pris à partie pour produire une nouvelle perspective autonome, qui n'établit plus de priorité entre le premier et le second, entre le fait et l'état de fait. C'est une méthode déhiérarchisée, au service d'une esthétique du livre d'artiste déjà éprouvée par Fluxus et les années soixante. Elle ne révoque rien des vertus de la reproductibilité ; plus encore elle les met à profit.

PIERRE BAUMANN



3-2
N°23, *Tanger ville frontière*, février 2008, « Toni Grand, la légende » (4600 signes) et « Un moment donné, Brancusi et la photographie » (7200 signes).



lunaire, les deux silhouettes sont proches. Elles semblent parfois n'en former qu'une [...]. Une forme incertaine, fluide, hors nature mais sans monstruosité."

L'espace littéraire est comme de juste un "delta".

L'écrivain goncourtisé, le lecteur faulknérisé, l'éducateur spécialisé, et même le guerrier aguerri, tous ces moi solidifiés ; et puis l'esclavagisme, qui mérite si bien son "isme", cette vaste solidification de l'humain, et les colonialismes, l'ancien et le néo, avec leurs territoires qui étagent l'être, clôturent les humanités, départagent les langues, en un mot toute cette géométrie du solide, il n'y a pour la renverser qu'une dynamique des fluides. Voici donc la littérature liquide, qui coule, flotte, plonge dans l'insu du territoire. Le territoire ne se cantonne pas au quadrillage des terres, il départementalise les êtres et les choses, les imaginaires et les langues, les vies et même les morts : grand-case d'un côté/case de l'autre ; allée/rue ; maître/nègre ; cimetière/fosse ; chrétien/païen. Pour en sortir, il n'y a qu'un mouvement qui lamine tout ce solide que nous avons plein la tête, plein la perception et l'imaginaire, plein la bouche aussi – cachot de l'esprit, cachot de la semaine, cachot de l'habitation, car c'est toute l'habitation qui est un cachot. On comprend que si Chamoiseau se fond, à la lettre, dans tant de personnages, c'est pour laminer ses moi solidifiés. Rien d'étonnant, donc, à ce qu'il fasse ici un usage littéraire d'une physique des fluides pour faire subir à ses moi laminaires on ne sait quelles turbulences d'où émerge enfin un tout autre "moi-même insu[3]".

Ce pourquoi ce *Dimanche* est un "dimanche de pluie". Car, explique l'auteur, "toute pluie de dimanche charroie mon être dans un étant liquide".

Tout cela coule, tout cela fond : "Tout est atteint par cette coulée interne. Ce dissolu impossible à fixer." Il n'y a plus de stable que le liquide : "un fixe qui maintenait sa fixité dans un flux de différences infimes."

Certains jours, devant ce flux d'incertitudes, nous sommes pris de tremblade. Pour tous ces jours-là, nous avons pour secours le dimanche du poète. Le poète, celui qui a échappé à la surveillance du "lecteur", et qui dit que "certains jours il ne faut pas craindre de nommer les choses impossibles à décrire" (Char, *Recherche de la base et du sommet*). Nous savons maintenant que ces jours-là sont des dimanches, et que ces choses-là sont des cachots : "Je refuse de décrire ces cachots, assume d'emblée Chamoiseau [...] Ils émergent dans mes livres tout juste nommés." Or, c'est en passant à l'état liquide que l'écriture tente de dissoudre la Chose. Plus exactement, l'écrire parcourt le spectre liquide, depuis la clarté quasi vaporeuse d'un flux de conscience, jusqu'à la viscosité quasi minérale de l'obscur (coulée de boue) qui "est une huile". Ces divers états liquides de l'écrire sont eux-mêmes fonction des vitesses et des lenteurs qu'il traverse. Tantôt rapidité torrentielle, cascade de phrases en suspension : "Elle percevait des vagues, et se mit, du bout des

(3) Aimé Césaire, *Moi, laminaire*, Le Seuil, 1991.

doigts, à contempler un océan. Houle, intuitions des abysses, impatiences de poissons dans la patience des nasses... Les pierres y mêlaient des froidures de torrents, échos des sources, lapias ciriques et autres bestioles, encore le passage des bêtes-longues, dévalements à travers les Grands-bois qui chargent l'eau de rumeurs et qui désarment les pierres... L'eau des rivières chevauche des pierres rondes pour acclamer les arbres à la surface du monde" (p. 104-105). Tantôt lente solidification minérale, raréfaction du flux verbal : "Les pierres se taisent parfois. Alors, le mur." "L'Oubliée est isolée seule. Egrappée. Irruée en elle-même."

A l'époque de Balzac, on décrivait une chose pour faire le portrait d'une personne. Avec le nouveau roman, décrire une chose, c'était déplier sa présence de chose sans raconter d'histoire. A présent, décrire la chose ce serait y renoncer, alors qu'il s'agit, à la lettre, de la liquider. Aussi l'écrivain la nomme-t-il dans sa présence indescriptible, en la faisant couiner, couicquer, siffler, apatoudire, bikbiker, drinnnguer, patate-coucouner.

Par conséquent, si le lecteur embarqué dans cette "poétique du hoquet" se sent noyé, ce n'est donc peut-être pas par manque d'attention, mais au contraire "peut-être et sans doute" parce qu'il est profondément affecté par le devenir-liquide de ce *Dimanche*, et aussi parce que l'écrivain a renoncé à se réfugier dans les facilités du récit, lequel l'exilerait de l'inexpugnable impossible qu'il entend malgré tout nommer.

GUILLAUME PIGEARD DE GURBERT

Pierre Schneider, *Un moment donné, Brancusi et la photographie*

Hazan, 2007

J'aime ce livre. Pierre Schneider est l'auteur de nombreux ouvrages parmi lesquels figurent le texte incontournable sur Matisse (*Matisse*, Flammarion, 1993) et *La Petite Histoire de l'infini* (Hazan, 2001). Il n'est pas surprenant alors qu'il vise à saisir l'impalpable de deux artistes ô combien préoccupés par l'inachèvement : Brancusi et Giacometti (*Giacometti grand angle*, Hazan, 2007).

Le sujet du livre sur Brancusi s'attache à la relation qu'entretenait le sculpteur avec le médium photographique, qu'il pratiqua à partir de 1914 pour produire des images de ses œuvres.

L'hypothèse de l'auteur se dit en trois lignes : les photographies de Brancusi "parlent de ses sculptures absentes", images souvent destinées à des collectionneurs outre-Atlantique (dont John Quinn). "Néanmoins, ses propres photographies

– et c'est précisément ce qui les distingue de celles de ses amis photographes – ne sont pas des reproductions d'objets, mais des productions [...]." Voilà le problème posé : "Quel manque dans sa sculpture Brancusi a-t-il ressenti assez cruellement pour demander à la photographie de le combler ? Lesquels de ses attributs ont-ils pu l'inciter à croire qu'elle y parviendrait ?"

Fidèle à sa quête de pureté, la photographie y contribue par réduction, comme pour n'en garder que les sucs. "Parce que la photographie a le don d'inscrire la réalité dans une plaque de verre ou une feuille de papier, Brancusi lui demande d'être le passeur qui transportera la sculpture de l'espace tridimensionnel à l'espace bidimensionnel, le seul où l'infini puisse advenir", le seul qui puisse en fixer un instant les états changeants par cet amoindrissement de dimension.

Est-ce dû à cette variabilité omniprésente chez Brancusi, toujours est-il, qu'une fois de plus – et c'est dommage – les indications sur les natures (dimensions, etc.) des objets cités souffrent de quelques approximations, alors que l'ouvrage prend la peine de présenter des reproductions des photographies de Brancusi d'une qualité presque inégalée jusqu'à présent (grâce à des tirages réalisés directement d'après les plaques originales). Le pourtant très beau *Brancusi photographe* de Marielle Tabart et Isabelle Monod Fontaine, de 1977, parce que trop retouché, n'avait pas atteint cette force de réalisme. C'est là un apport complémentaire non négligeable de l'ouvrage de Schneider.

Partant de là, le texte est dense, taillé avec vigueur, précision et simplicité. J'ai rarement eu le sentiment d'être aussi justement à la bonne mesure de la quête de Brancusi, parfaite synthèse du pragmatique et du spirituel, de l'ancien et du contemporain. Parce qu'il a la force d'accepter les élisions, Schneider produit ici un ouvrage clé, comme s'il avait manqué jusqu'à présent un éclairage sobre et sans oripeaux, qui nous permette de faire une synthèse fidèle à l'artiste de tout ce qui a pu être dit jusqu'à présent à son sujet.

Pourtant l'idée est simple, et paradoxalement évitée par Mircea Eliade, toutefois attaché aux racines roumaines de l'artiste (*Témoignages sur Brancusi*, Arted, 1967). Pour Schneider, celui qui se prénomme Constantin ne peut ignorer, même dans les profondeurs de soi, inconsciemment ou consciemment, l'art byzantin.

Là encore sans détour, l'entrée en matière... passe par la matière, par la quête de "l'essence des choses" (formule de Brancusi) qui impose sa nature : "Partout où se manifeste la matière, il y a résistance [...]." A ce titre la résistance de la pierre est supérieure et son impression de substantialité aussi. Toute l'entreprise de Brancusi réside désormais dans cette apparente incompatibilité à aller en quête des "firmaments", tout en étant confronté à l'irrémédiable finitude de l'objet.

Schneider propose un rapprochement inédit et lumineux entre le travail des socles et l'échelle de Jacob – c'est la "méthode Climaque" – surmontée en son sommet d'un "plateau" et à partir de laquelle s'édifie une double voie du terrestre au céleste et du céleste au terrestre. Et la *Colonne sans fin* en est l'aboutissement le plus parfait.

Schneider donne à penser une spiritualité dégagée des consignes de loges qui, en éclairant l'œuvre de Brancusi, semble capable d'éclabousser assez vite notre lecture de l'art actuel souvent épris de fausse spiritualité.

Le haut c'est fait, voyons en bas : Schneider écrit "*La Petite Fille française*, *La Sorcière*, *Le Roi des rois*, *Socrate*, sont des enfants de la nuit et des rêves, les incubes et les succubes engendrés par l'inconscient équarisseur d'un sculpteur épris de polissage. Pendant qu'en haut, poursuit-il, on quintessencie ferme, en bas on s'abandonne à ce que Tristan Corbière appelait « le mélange adultère de tout »."

Pour tout dire il y a abus – dans le sommeil – de la matière au point de produire tout un bestiaire *premier* – plutôt que *primitif*. C'est bien de ce paysage "préhistorique" déjà décrit avec puissance par Jean Cocteau qu'il s'agit ici, et la photographie en est, une fois de plus, le seul résidu fossile qui rende réellement compte de ces stratifications basiques. C'est désormais une topologie de l'horizontal qui se met en place, théâtralisée et profonde, parce qu'en perspective.

Schneider trouve dans le travail (Brancusi disait lui-même qu'il "travaillait", la "création" relevant du divin) photographique du sculpteur une réponse au retour du céleste ici-bas, par l'entremise des toiles tendues derrière les sculptures (si peu évoquées par les autres historiens), comme des "draps d'honneur" : "La modernité c'est le fond retrouvé". Laissons au lecteur le plaisir d'en découvrir la teneur.

Non seulement la photographie tient une place essentielle dans l'œuvre du sculpteur, qui plus est, comme peu l'ont dit sans défaire l'artiste de sa sculpturalité – ce qui n'était pas le cas d'Anne-Françoise Penders notamment –, elle paraît être le vecteur de la transcendance de l'œuvre : "Ainsi, la photographie convertit en essences les corps que Brancusi échoue à transfigurer par les seuls moyens de la sculpture." Et cette opération de transfiguration de la sculpture par la photographie se fait, comme en sculpture, aussi par opérations peu ou pas maîtrisées, où lumière et hasard corroborent l'extrême attention accordée au polissage de ses pièces qui en deviennent les réflecteurs.

Chemin faisant, c'est la fin de l'ouvrage (bien trop court à mon goût tant il absorbe avec poétique). La photo finale – sans en lever ici le voile – de l'atelier prise par Doisneau est une surprise : elle laisse transparaître à travers les verrières une toiture d'un bâtiment voisin, des cheminées, un contexte concret

que les photographies de Brancusi se sont toujours refusées de figurer. "En quittant hier l'atelier de la Colonne sans fin, avait écrit Hans Arp, (...) j'attrapai avec ma main un peu de ciel incandescent du soir. Il grimaçait et rigolait de moi, mais je le dévorai. C'était ma première et ma dernière visite chez Brancusi." Schneider décrit si bien ce monde clos, épris de durée et pourtant hors du temps, railleur à l'idée de tenter d'en mesurer la finitude, alors qu'il y a tout juste cinquante ans Brancusi lâchait prise pour la postérité.

PIERRE BAUMANN

Toni Grand, la Légende. Catalogue[1] *de l'exposition Toni Grand au musée d'Art contemporain (MAC) de Marseille, juin/septembre 2007*

Editions Analogues, 2007

Cher Toni Grand,

Je n'ai jamais eu l'honneur de vous rencontrer, mais c'est sans importance. Votre œuvre est de celles qui me sont les plus chères et cela me suffit. L'histoire est tout à fait véridique (je passe quelques détails pourtant assez cocasses) : un jour de juin 2006 à Marseille j'ai trouvé chez un bouquiniste près du Vieux-Port votre catalogue de Chicago. Quelques minutes plus tard j'étais assis à manger un sandwich sur le quai quand un gars a envoyé valser sans raison, d'un coup de savate bien senti, ma sacoche à plusieurs mètres dans l'eau glauque au milieu des bateaux. Partagé entre l'envie de mettre un "pain" à cet hurluberlu et la nécessité de récupérer mon paquet trempé avant qu'il ne coule, j'ai plongé ni une ni deux en slip dans le port, et j'ai dû, après séchage, placer sous presse entre deux serre-joints – outil que vous connaissez bien – votre bouquin pour lui redonner une forme un peu carrée. N'ayant pas eu la prétention d'une traversée à la niçoise d'un Ben encore marrant en 1963, croyez bien qu'en bon Jurassien, à mes yeux, j'avais tout de même touché le sommet de l'exotisme un peu dingue du Sud, avec tout ce que cela comporte de caricatural. Mais peut-être, comme dirait Filliou, que tout cela n'a pas d'importance.

(1) Collectif (A. Grand, F. Vasseur-Cologan, D. Semin, D. Larnac, E. Fabre, Y. Michaud, P. Saytour, R. Deacon...)

Il est vrai que ces choses sans importance sont nécessaires, elles produisent de la vie et donnent sens aux formes qui en résultent. Mais je ne crois pas que l'anecdote – comme la série de témoignages à votre égard dans le dernier catalogue du MAC de Marseille – soit suffisante pour décrire et analyser toute la portée historique de votre œuvre qui, pour beaucoup, est l'une des plus importantes de la sculpture française de ces cinquante dernières années.

Ce catalogue récent me laisse un goût amer parce que j'ai le sentiment de faire intrusion dans votre album de famille, après votre disparition en 2005, et les textes qui l'étoffent sont souvent d'un *pathétisme* implicitement *réfléchi* qui malheureusement vire au mélodramatique. La recette du riz aux oignons – que j'appellerai désormais "de Toni" – (simple et délicieuse, il est vrai) distillée par Didier Semin paraît répondre à un appel lancé par l'éditeur – dont les livraisons sont bien souvent impeccables – d'entreprendre une mythification par le banal, à moins qu'il ne s'agisse tout simplement d'un moyen de dire "moi aussi j'y étais". Dommage, on pouvait s'attendre à de vrais enseignements de la part de Semin, comme de toutes ces personnalités très très respectables du monde de l'art qui contribuent à cette publication.

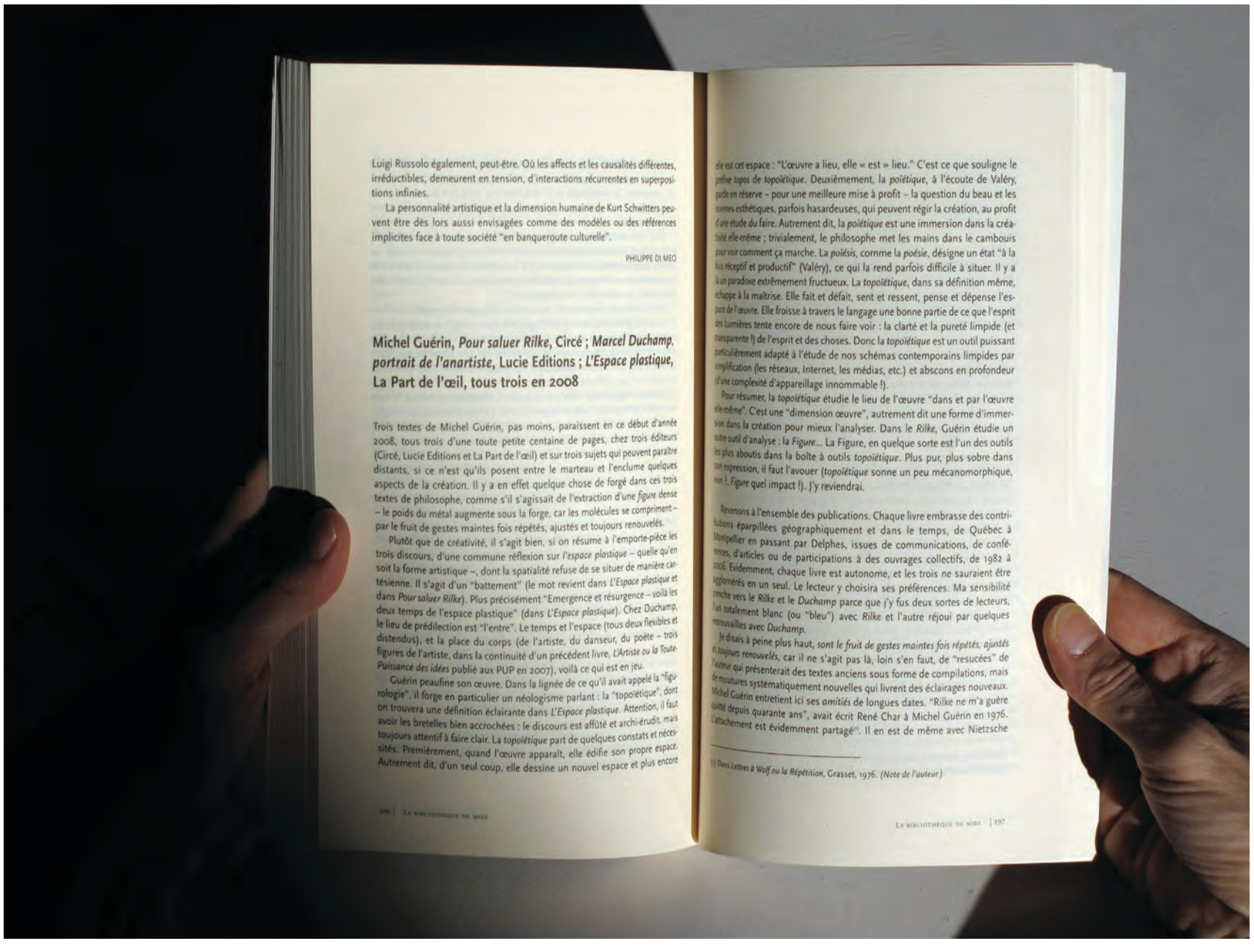
C'est un catalogue – plaisant hors contexte, mais bien trop lapidaire pour avoir l'étoffe du catalogue de la première "grande" exposition post-mortem de l'artiste – constitué de photographies d'archives avec quelques récits de faits divers, à voir, à avoir, à parcourir pour y déceler les indices – par les images avant tout – d'une œuvre dense. C'est un catalogue en creux insatisfaisant pour ceux qui préfèrent l'œuvre à l'homme, bien trop parcellaire car sans réel travail d'accompagnement théorique ni même d'inventaire iconographique un peu exhaustif.

Il est vrai que l'œuvre de Toni Grand a quelque chose de dramatique, de sobre, de muet, d'incertain, d'oblique et encore de réservé. Mais même dans la pauvreté des moyens (et tout est relatif), comme l'écrit avec une pondération d'exception Jean-Marc Andrieu, dont l'œuvre est elle aussi trop rare, "si rien ne se dit d'important, c'est dans le respect de l'équilibre" que s'édifie l'œuvre de Toni Grand. Il est vrai aussi que l'œuvre du sculpteur est difficile à montrer, car assez peu présente dans les collections des musées français et, sinon, en grande partie disparue, car Grand a détruit à la fin de sa vie quantité de ses pièces. Et pour tenter d'en situer la valeur et disposer enfin d'un document de référence à son sujet, il fallait bien plus qu'une fausse rétrospective, qu'un presque dédain de la part du Centre Pompidou (qui en parallèle à l'exposition de Marseille ne présentait que peu de pièces à l'atelier Brancusi) et qu'un faux catalogue historique censé inscrire l'artiste dans la *légende*, manque de moyens (disons financiers) engagés en somme. Il faudra donc attendre encore un peu avant de disposer d'une vraie publication à la hauteur de l'œuvre. Comme disait Toni Grand, "je ne sais pas ce que c'est".

PIERRE BAUMANN



3-3
N°24/25, *Le Mépris,* mai 2008, « Pour saluer Rilke, Marcel Duchamp, portrait de l'anartiste, L'espace plastique », (15200 signes).



Luigi Russolo également, peut-être. Où les affects et les causalités différentes, irréductibles, demeurent en tension, d'interactions récurrentes en superpositions infinies.

La personnalité artistique et la dimension humaine de Kurt Schwitters peuvent être dès lors aussi envisagées comme des modèles ou des références implicites face à toute société "en banqueroute culturelle".

PHILIPPE DI MEO

Michel Guérin, *Pour saluer Rilke*, Circé ; *Marcel Duchamp, portrait de l'anartiste*, Lucie Editions ; *L'Espace plastique*, La Part de l'œil, tous trois en 2008

Trois textes de Michel Guérin, pas moins, paraissent en ce début d'année 2008, tous trois d'une toute petite centaine de pages, chez trois éditeurs (Circé, Lucie Editions et La Part de l'œil) et sur trois sujets qui peuvent paraître distants, si ce n'est qu'ils posent entre le marteau et l'enclume quelques aspects de la création. Il y a en effet quelque chose de forgé dans ces trois textes de philosophe, comme s'il s'agissait de l'extraction d'une *figure* dense – le poids du métal augmente sous la forge, car les molécules se compriment – par le fruit de gestes maintes fois répétés, ajustés et toujours renouvelés.

Plutôt que de créativité, il s'agit bien, si on résume à l'emporte-pièce les trois discours, d'une commune réflexion sur *l'espace plastique* – quelle qu'en soit la forme artistique –, dont la spatialité refuse de se situer de manière cartésienne. Il s'agit d'un "battement" (le mot revient dans *L'Espace plastique* et dans *Pour saluer Rilke*). Plus précisément "Emergence et résurgence – voilà les deux temps de l'espace plastique" (dans *L'Espace plastique*). Chez Duchamp, le lieu de prédilection est "l'entre". Le temps et l'espace (tous deux flexibles et distendus), et la place du corps (de l'artiste, du danseur, du poète – trois figures de l'artiste, dans la continuité d'un précédent livre, *L'Artiste ou la Toute-Puissance des idées* publié aux PUP en 2007), voilà ce qui est en jeu.

Guérin peaufine son œuvre. Dans la lignée de ce qu'il avait appelé la "figurologie", il forge en particulier un néologisme parlant : la "topoïétique", dont on trouvera une définition éclairante dans *L'Espace plastique*. Attention, il faut avoir les bretelles bien accrochées : le discours est affûté et archi-érudit, mais toujours attentif à faire clair. La *topoïétique* part de quelques constats et nécessités. Premièrement, quand l'œuvre apparaît, elle édifie son propre espace. Autrement dit, d'un seul coup, elle dessine un nouvel espace et plus encore elle est cet espace : "L'œuvre a lieu, elle « est » lieu." C'est ce que souligne le préfixe *topos* de *topoïétique*. Deuxièmement, la *poïétique*, à l'écoute de Valéry, garde en réserve – pour une meilleure mise à profit – la question du beau et les normes esthétiques, parfois hasardeuses, qui peuvent régir la création, au profit d'une étude du faire. Autrement dit, la *poïétique* est une immersion dans la créativité elle-même ; trivialement, le philosophe met les mains dans le cambouis pour voir comment ça marche. La *poïésis*, comme la *poésie*, désigne un état "à la fois réceptif et productif" (Valéry), ce qui la rend parfois difficile à situer. Il y a là un paradoxe extrêmement fructueux. La *topoïétique*, dans sa définition même, échappe à la maîtrise. Elle fait et défait, sent et ressent, pense et dépense l'espace de l'œuvre. Elle froisse à travers le langage une bonne partie de ce que l'esprit des Lumières tente encore de nous faire voir : la clarté et la pureté limpide (et transparente !) de l'esprit et des choses. Donc la *topoïétique* est un outil puissant particulièrement adapté à l'étude de nos schémas contemporains limpides par simplification (les réseaux, Internet, les médias, etc.) et abscons en profondeur (d'une complexité d'appareillage innommable !).

Pour résumer, la *topoïétique* étudie le lieu de l'œuvre "dans et par l'œuvre elle-même". C'est une "dimension œuvre", autrement dit une forme d'immersion dans la création pour mieux l'analyser. Dans le *Rilke*, Guérin étudie un autre outil d'analyse : la *Figure*... La Figure, en quelque sorte est l'un des outils les plus aboutis dans la boîte à outils *topoïétique*. Plus pur, plus sobre dans son expression, il faut l'avouer (*topoïétique* sonne un peu mécanomorphique, non ?, *Figure* quel impact !). J'y reviendrai.

Revenons à l'ensemble des publications. Chaque livre embrasse des contributions éparpillées géographiquement et dans le temps, de Québec à Montpellier en passant par Delphes, issues de communications, de conférences, d'articles ou de participations à des ouvrages collectifs, de 1982 à 2006. Evidemment, chaque livre est autonome, et les trois ne sauraient être agglomérés en un seul. Le lecteur y choisira ses préférences. Ma sensibilité penche vers le *Rilke* et le *Duchamp* parce que j'y fus deux sortes de lecteurs, l'un totalement blanc (ou "bleu") avec *Rilke* et l'autre réjoui par quelques retrouvailles avec *Duchamp*.

Je disais à peine plus haut, *sont le fruit de gestes maintes fois répétés, ajustés et toujours renouvelés*, car il ne s'agit pas là, loin s'en faut, de "resucées" de l'auteur qui présenterait des textes anciens sous forme de compilations, mais de moutures systématiquement nouvelles qui livrent des éclairages nouveaux. Michel Guérin entretient ici ses *amitiés* de longues dates. "Rilke ne m'a guère quitté depuis quarante ans", avait écrit René Char à Michel Guérin en 1976. L'attachement est évidemment partagé[1]. Il en est de même avec Nietzsche

(1) Dans *Lettres à Wolf ou la Répétition*, Grasset, 1976. *(Note de l'auteur.)*

depuis, disons presque toujours[2], de toute évidence, qui miroite dans les trois ouvrages et qui sera le sujet du prochain. Quant à l'amitié avec Duchamp… je dirais qu'elle est de nature, naturellement, beaucoup plus *indifférente* et spéculative (philosophiquement, encore qu'il est question de profit perdu). Une fois de plus, à suivre…

D'abord revenons à Rilke. *Pour saluer Rilke* présente deux essais. Le premier sur les *Elégies de Duino* (œuvre tardive) et le second sur Rilke et Cézanne (lettres à Clara[3]). L'ordre s'explique : "Le chef-d'œuvre de sa maturité, *Les Elégies de Duino*, poussera au suprême degré la leçon de Cézanne. Rassembler le visible : c'est la moisson des *Nouveaux Poèmes*. Il s'agira dans les *Elégies*, de l'explorer, d'aller voir en dessous, comme Cézanne travaillait en dessous des couleurs pour les mieux révéler." Dans *Pour saluer Rilke*, d'entrée de jeu le lecteur est prévenu. Ça n'est pas facile à voir. C'est une question d'attention, de sensibilité et de patience. "La grandeur, et sans doute la difficulté d'accès pour le lecteur pressé, de la poésie de Rilke, tient à ses *tours*, au-delà des images, comparaisons ou métaphores, lèvent des lièvres métaphysiques, enregistrent les mouvements de fond de notre existence. Ce sont les Figures. Rilke m'a appris la Figure, à penser en figures et c'est cette « méthode » que je lui dois, tout en admettant que ce mot (qui signifie le droit chemin, la voie rectiligne) n'est peut-être pas le plus approprié : car la Figure a une courbure, une flexion." Guérin aurait-il vu dans mes pensées, moi qui, n'ayant lu de Rilke que les *Lettres sur Cézanne* – j'en déduis que c'est un choix peu judicieux pour une première lecture – avec relâchement car d'un style trop *précieux* à mes yeux comparé à la "claque" que m'avait envoyée la peinture de Cézanne ? La force de l'ouvrage restitue cet apprentissage de la pensée en Figure. (Pour le plasticien, c'est merveilleux, l'expert jugera, lui, en expert…) Guérin le dira à plusieurs reprises, pour que ça marche (saisir l'insaisissable de la Figure *rilkéenne*), il faut oublier l'esprit de clarté distincte cartésienne. L'image de la Figure échappe sans cesse. Elle ne se détoure ni géométriquement, ni comme les frontières d'un pays. Au fil des pages, Michel Guérin nous fait entendre la Figure, parmi lesquelles – et ce ne sont pas des symboles – on trouve l'ange, l'adieu, l'étoile, l'arbre, le vol de l'oiseau, la paume de la main, le jet de la balle, etc. Mais la figure n'est pas assujettie à la forme. Car "la pensée du poète, à la recherche d'un « espace pur » *(« reiner Raum »)*, est tendue vers l'impérieuse transsubstantiation du visible en invisible." Je passe et j'avance alors que s'égrène, sans que je puisse en relever ici toutes les nuances, l'analyse de la Figure de l'ange… "Les Figures se donnent comme pure tension" : "L'ange des *Elégies* ne parle ni ne chante : il est notre effroi." La Figure est

(2) *Nietzsche, Socrate héroïque*, Grasset, 1976. *(N.D.A.)*
(3) Rainer Maria Rilke, *Lettres sur Cézanne*, Le Seuil, 1991. *(N.D.L.R.)*

affaire de temps : "La plasticité de la Figure *rilkéenne* ne tient pas d'abord à l'espace et à la vue, mais à la vision du temps pur." C'est une temporalité courbe et flexible qui fait appel à toutes nos facultés : la Figure "fond dans une parfaite homologie le sensé et le sensible, ce qui dans le poème, parle au meilleur de l'esprit et à l'aigu de nos sens." Là encore pour résumer trop vite, deux conséquences à cela : la Figure a de multiples dimensions et elle gagne en transparence. Non seulement le "petit Rilke" invite à la lecture de Rilke en en donnant quelques outils d'analyse, mais encore il corrobore la satisfaction logée dans la difficulté du situable et l'anéantissement des certitudes. Agréable par les temps qui courent, et fait d'actualité scientifique aussi. L'astrophysicien Jean-Pierre Luminet parle d'univers *chiffonné*, d'univers en d'autres termes non rectiligne et donc d'apparence trompeuse. Cette Figure *chiffonnée* conviendrait-elle à Michel Guérin ?

En tout cas, c'est certain, c'est tout de même une question d'*incertitude* – facétieuse aussi. Dans *Marcel Duchamp, portrait de l'anartiste*, Guérin revient sur l'art de vivre de Duchamp. "Vivre…" avait répondu Marcel à James Johnson Sweeny au cours d'un entretien réputé (transcrit dans la petite bible duchampienne – car s'il est un livre à avoir sur Duchamp et ses écrits, c'est bien celui-là – *Duchamp du signe*), "Vivre, c'est croire ; c'est du moins ce que je crois." Autrement dit en un mot : *entre*. Voilà en somme l'affaire du livre, et de là, à quelques pas du Rilke.

Le Duchamp est à déclamer à voix haute, car il est gouleyant et ciselé. On retrouve la force de l'oralité de ce texte issu d'une conférence donnée en 2006 à Montpellier dans le cadre de l'exposition du Frac Languedoc-Roussillon "Chauffe Marcel". La relation entretenue par l'auteur avec Duchamp n'est pas la même qu'avec Rilke de toute évidence. Duchamp est pour le coup ce qu'il suscite trop souvent : une reformulation des analystes selon son propre style. Par circumduction en bon ruminant, alors on dirait que Duchamp est sa propre "machine célibataire" et les caricatures font florès. Or, dans ce "petit Duchamp", comme chez les plus *subtils* (le mot est de Jean Clair) Jean Suquet (*Le Guéridon et la virgule*) et Octavio Paz (*Deux transparents* – merveilleux transparents !), Guérin ne se laisse pas attraper. D'emblée, dans cette édition – il faut le dire, plus raffinée dans son format, son papier et sa mise en page que le Rilke un peu rêche –, il annonce la couleur : "Duchamp n'est pas un marginal, il cultive le porte-à-faux qui lui permet d'être à la fois « dans les coups » et au-delà ou bien à côté, tout près de là où ça brûle, de jouer plusieurs coups d'avance tout en laissant passer le premier train." C'est bien le portrait d'un (an)artiste qu'on retrouve ici. Le texte, impeccablement concis, reprend toutes, et un peu plus, les références qu'il faut connaître au sujet de Duchamp : l'œuvre (exemplairement le ready-made dont on [re]découvre qu'il n'est pas le fait d'un premier jet, mais bien plus le fruit d'une série, disons, d'*approximations* et d'*ajustements*), l'artiste (un dandy bien plus sensible qu'il n'y paraît, un "survivant", un "anticipateur" plus qu'un "précurseur"), et surtout

un autre mode d'apparition de la Figure (plastique) par l'expérience de la *dimension*. Duchamp, dans la logique *topoïétique*, s'avère donc être un cas d'étude particulièrement approprié. Duchamp l'outil.

La *dimension*. Là, Michel Guérin (qui manifeste sa reconnaissance envers Jean Clair et son incontournable *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*[4]) prolonge et profile ses dires de *Nihilisme et modernité* au sujet de Duchamp. On constate que tout se noue… Je cite : "[…] c'est à la dimension comme telle qu'il [Duchamp] réfléchit. Elle offre en effet, elle qui déplace le regard dans l'espace-temps, entre faire et voir, le déforme et le reforme selon les appareils ou dispositifs, la possibilité d'une métaphysique sans *la* métaphysique et, pour tout dire d'un nihilisme antinihiliste." Guérin conclut au *transparaître* (correspond plus ou moins à la *transfiguration rilkéenne* ?), et "la notion d'infra-mince [élaborée par Duchamp] corrobore et condense subtilement cette pensée dimensionnelle. […]". Lisez. L'une des thèses défendues par l'auteur est alors de dire que la force de Duchamp fut, par la production d'objets en quantités limitées, le ready-made en particulier, de *raréfier* l'art, à valeur de *test*, sur la *limite* et le *possible*, et ce *croire*, si cher à Duchamp, n'est rien d'autre que la formule de l'*hypothèse* (au sens mathématique). *"Less is more"*… *Etant Donnés*, etc., sous couvert d'un énoncé scientifique (qui a mal tourné) se donne désormais à voir comme une *Figure*.

Ce "petit" *Portrait de l'anartiste*, par sa concision, sa capacité à embrasser la connaissance en philosophe – un peu grivois heureusement – livre ici en fine lame, un bon coup pour épingler notre cher Marcel.

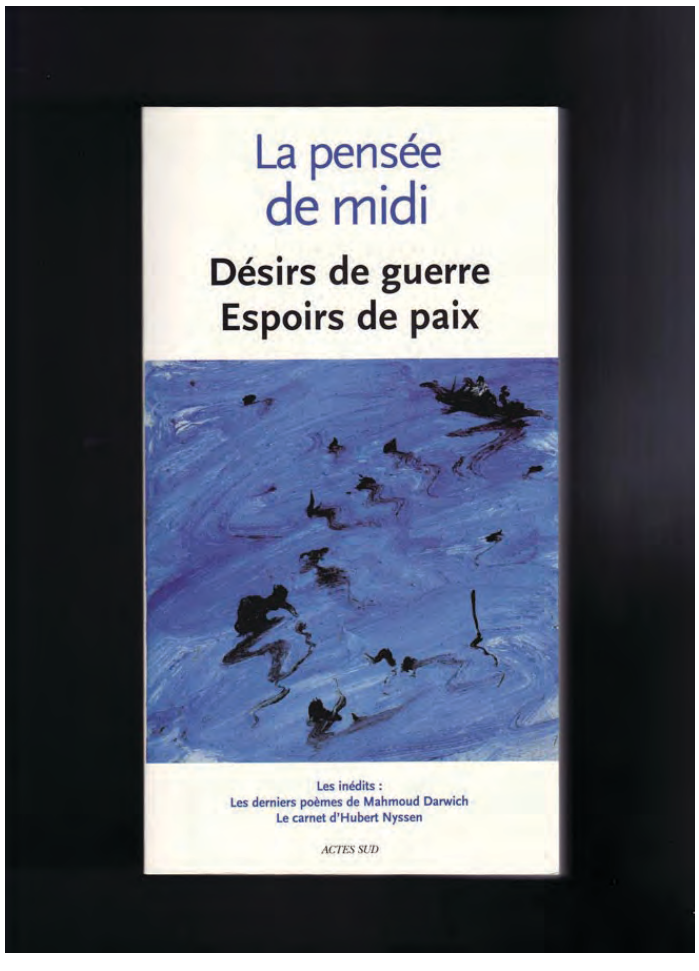
On l'aura compris en amont, le troisième livre, *L'Espace plastique*, se trouve à la croisée de ces pérégrinations et nous engage en trois temps, du côté de la danse et de l'espace scénique (au lecteur d'en découvrir la teneur), au contact de la *topoïétique* et, comme pour conclure sur de l'*initial* (titre de la dernière partie), au seuil de l'apparition dans l'encoignure de l'œuvre, à ses premiers *battements*, au dessin. Sur la couverture de l'ouvrage figure un dessin daté du 16 avril 1936. Picasso ce jour-là, biffe, compose, annote, grignote aussi, modèle, module, oscille sur les formes ballonnées d'un corps de femme dessiné une quinzaine de fois, sans avouer d'ailleurs si elle sera peinture, sculpture ou toute autre chose. Elle est seulement voluptueuse par "l'aventure du trait" et sensationnelle car gorgée d'encre. La force du texte est de rendre encore plus dense la rareté de ces instants de création et l'intensité peu dicible de l'espace qu'ils constituent. La *topoïétique*, rappelons-le, "voudrait d'abord souligner que la première chose créée par la création, c'est son lieu propre". C'est une "poétisation du lieu" qui ne pense pas comme la pensée logique (qui elle est *catégorielle*, *analytique* et *discursive* selon l'auteur). Ici, l'analyse

(4) Gallimard, 2000. *(N.D.A.)*

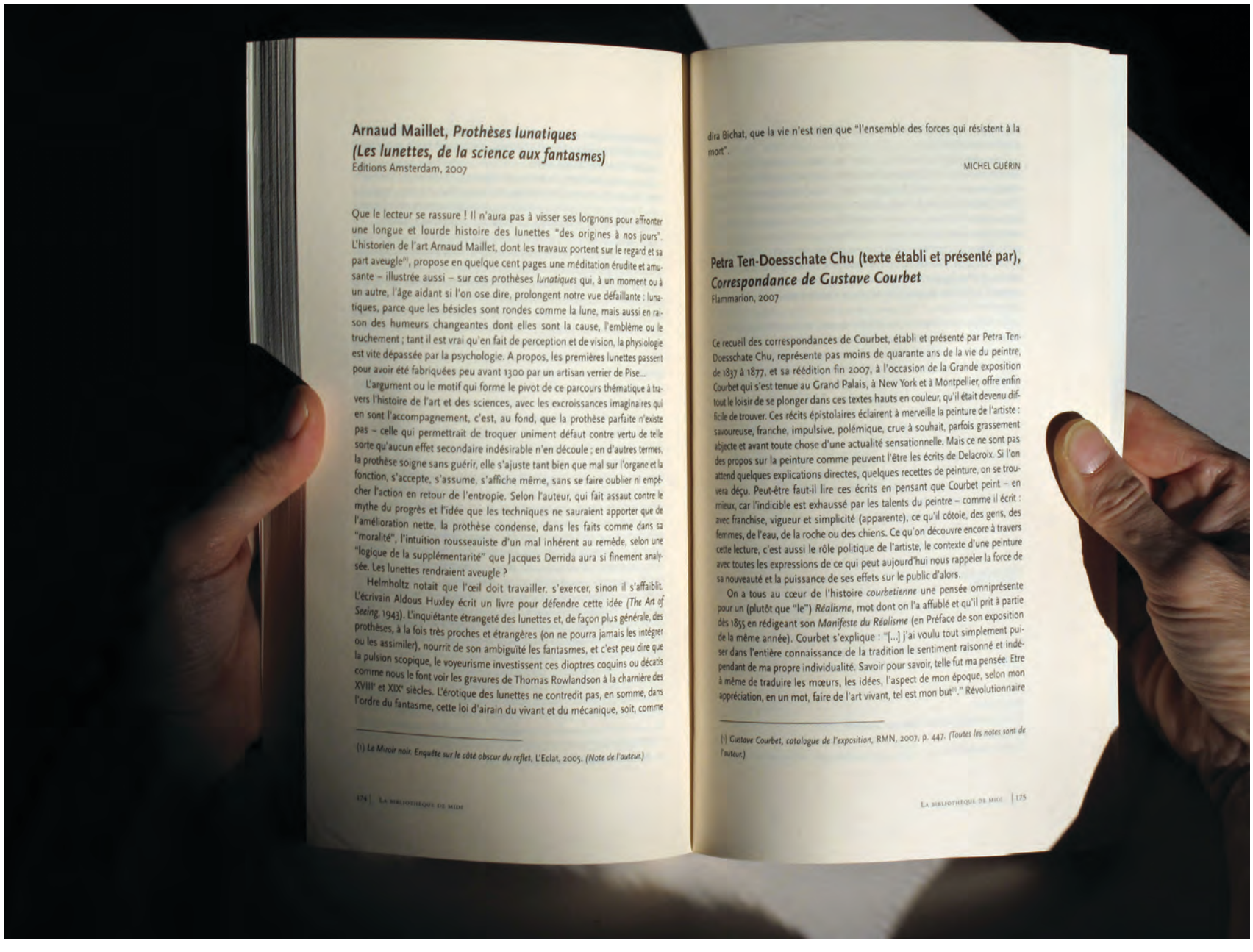
s'appuie notamment sur la définition du fantasme chez Freud. La pensée plastique et par amalgame la *topoïétique*, est *constellante* ou *rayonnante*. Elle traite avec l'infini, avec l'inachèvement nécessaire et le sublime. Tout cela nous renvoie au début de l'article.

Chez Michel Guérin, les concepts ont toujours quelque chose de palpable, de tactile, de ductile, de sensible (c'est la force de la Figure ?), qui n'échappera pas aux plasticiens. L'espace qu'il nomme est un espace à échelle moléculaire, un espace à sensibilité aiguë, qui subit des transformations par sauts d'états extrêmes : par *sublimation* et *déposition*, au sens physique des termes, c'est-à-dire en passant directement du solide au gazeux, sans étape par le liquide, et inversement, avec tout ce que cela peut représenter de merveilleux et de surnaturel. Et cela, ce n'est pas fait pour me déplaire. Que chacun y trouve sa substance.

PIERRE BAUMANN



3-4
N°26, *Désirs de guerre Espoirs de paix*, octobre 2008, « Correspondance de Gustave Courbet », (7300 signes) et « Hans Ulrich Obrist, Conversations » (4300 signes).



Arnaud Maillet, *Prothèses lunatiques (Les lunettes, de la science aux fantasmes)*
Editions Amsterdam, 2007

Que le lecteur se rassure ! Il n'aura pas à visser ses lorgnons pour affronter une longue et lourde histoire des lunettes "des origines à nos jours". L'historien de l'art Arnaud Maillet, dont les travaux portent sur le regard et sa part aveugle[1], propose en quelque cent pages une méditation érudite et amusante – illustrée aussi – sur ces prothèses *lunatiques* qui, à un moment ou à un autre, l'âge aidant si l'on ose dire, prolongent notre vue défaillante : lunatiques, parce que les bésicles sont rondes comme la lune, mais aussi en raison des humeurs changeantes dont elles sont la cause, l'emblème ou le truchement ; tant il est vrai qu'en fait de perception et de vision, la physiologie est vite dépassée par la psychologie. A propos, les premières lunettes passent pour avoir été fabriquées peu avant 1300 par un artisan verrier de Pise...

L'argument ou le motif qui forme le pivot de ce parcours thématique à travers l'histoire de l'art et des sciences, avec les excroissances imaginaires qui en sont l'accompagnement, c'est, au fond, que la prothèse parfaite n'existe pas – celle qui permettrait de troquer uniment défaut contre vertu de telle sorte qu'aucun effet secondaire indésirable n'en découle ; en d'autres termes, la prothèse soigne sans guérir, elle s'ajuste tant bien que mal sur l'organe et la fonction, s'accepte, s'assume, s'affiche même, sans se faire oublier ni empêcher l'action en retour de l'entropie. Selon l'auteur, qui fait assaut contre le mythe du progrès et l'idée que les techniques ne sauraient apporter que de l'amélioration nette, la prothèse condense, dans les faits comme dans sa "moralité", l'intuition rousseauiste d'un mal inhérent au remède, selon une "logique de la supplémentarité" que Jacques Derrida aura si finement analysée. Les lunettes rendraient aveugle ?

Helmholtz notait que l'œil doit travailler, s'exercer, sinon il s'affaiblit. L'écrivain Aldous Huxley écrit un livre pour défendre cette idée *(The Art of Seeing*, 1943). L'inquiétante étrangeté des lunettes et, de façon plus générale, des prothèses, à la fois très proches et étrangères (on ne pourra jamais les intégrer ou les assimiler), nourrit de son ambiguïté les fantasmes, et c'est peu dire que la pulsion scopique, le voyeurisme investissent ces dioptres coquins ou décatis comme nous le font voir les gravures de Thomas Rowlandson à la charnière des XVIII[e] et XIX[e] siècles. L'érotique des lunettes ne contredit pas, en somme, dans l'ordre du fantasme, cette loi d'airain du vivant et du mécanique, soit, comme dira Bichat, que la vie n'est rien que "l'ensemble des forces qui résistent à la mort".

MICHEL GUÉRIN

(1) *Le Miroir noir. Enquête sur le côté obscur du reflet*, L'Eclat, 2005. *(Note de l'auteur.)*

Petra Ten-Doesschate Chu (texte établi et présenté par), *Correspondance de Gustave Courbet*
Flammarion, 2007

Ce recueil des correspondances de Courbet, établi et présenté par Petra Ten-Doesschate Chu, représente pas moins de quarante ans de la vie du peintre, de 1837 à 1877, et sa réédition fin 2007, à l'occasion de la Grande exposition Courbet qui s'est tenue au Grand Palais, à New York et à Montpellier, offre enfin tout le loisir de se plonger dans ces textes hauts en couleur, qu'il était devenu difficile de trouver. Ces récits épistolaires éclairent à merveille la peinture de l'artiste : savoureuse, franche, impulsive, polémique, crue à souhait, parfois grassement abjecte et avant toute chose d'une actualité sensationnelle. Mais ce ne sont pas des propos sur la peinture comme peuvent l'être les écrits de Delacroix. Si l'on attend quelques explications directes, quelques recettes de peinture, on se trouvera déçu. Peut-être faut-il lire ces écrits en pensant que Courbet peint – en mieux, car l'indicible est exhaussé par les talents du peintre – comme il écrit : avec franchise, vigueur et simplicité (apparente), ce qu'il côtoie, des gens, des femmes, de l'eau, de la roche ou des chiens. Ce qu'on découvre encore à travers cette lecture, c'est aussi le rôle politique de l'artiste, le contexte d'une peinture avec toutes les expressions de ce qui peut aujourd'hui nous rappeler la force de sa nouveauté et la puissance de ses effets sur le public d'alors.

On a tous au cœur de l'histoire *courbetienne* une pensée omniprésente pour un (plutôt que "le") *Réalisme*, mot dont on l'a affublé et qu'il prit à partie dès 1855 en rédigeant son *Manifeste du Réalisme* (en Préface de son exposition de la même année). Courbet s'explique : "[...] j'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité. Savoir pour savoir, telle fut ma pensée. Etre à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but[1]." Révolutionnaire

(1) Gustave Courbet, catalogue de l'exposition, RMN, 2007, p. 447. *(Toutes les notes sont de l'auteur.)*

oui, avant-gardiste non, car Courbet ne cherche pas à faire table rase (posture d'autant plus actuelle).

Pour compléter la sensation..., dans sa lettre à Champfleury de 1854, Courbet avait déjà décrit le projet d'un tableau (qui aura pour titre *L'atelier*) et c'était bien aussi sa vision du réalisme qu'il laissait échapper avant l'heure : "C'est l'histoire morale et physique de mon atelier. Première partie : ce sont les gens qui me servent, me soutiennent dans mon idée et participent à mon action. Ce sont les gens qui vivent de la vie, qui vivent de la mort. [...] Seconde partie. Puis vient la toile sur mon chevalet, et moi peignant [...]." Le réalisme de Courbet n'est plus un rapport distancié de la peinture à son motif. Le peintre est dans la peinture, au plus près de ce que nos yeux voient et il nous engage là où l'art est en prise directe avec la réalité vécue, immanquablement subjective et politique.

Courbet, au grand dam de ses courtisans, est impétueux et exigeant : "J'ai brûlé mes vaisseaux. J'ai rompu en visière avec la société. J'ai insulté tous ceux qui me servaient maladroitement. Et me voici seul en face de cette société[2]" écrit-il à Alfred Bruyas (son mécène et marchand de toujours). Evidemment, Courbet refuse les honneurs à ceux qui font tomber les médailles : "L'Etat est incompétent en matière d'art. Quand il entreprend de récompenser, il usurpe sur le goût public. [...] La sagesse pour lui serait de s'abstenir. Le jour où il nous aura laissés libres, il aura rempli vis-à-vis de nous ses devoirs. [...] J'ai cinquante ans et j'ai vécu libre. Laissez-moi terminer mon existence libre : quand je serai mort, il faudra qu'on dise de moi : « Celui-là n'a jamais appartenu à aucune école, à aucune église, à aucune institution, à aucune académie, surtout à aucun régime, si ce n'est le régime de la liberté » [...][3]".

Ces lettres sont *oxygénantes* par leur portée historique certes, mais aussi par la banalité de leurs propos : "Comme chaque année quand j'ai fini mon exposition mes hémorroïdes ont repris." écrit-il à Urbin Cuenot le 6 avril 1866[4]. Partout, elles (les lettres) éclairent d'une lumière concrète l'aspect mercantile de l'art : "Je désirerai que mon *Enterrement* y soit, et pourtant je ne pourrais le céder qu'au prix de quinze mille[5]." A vrai dire, rares sont les missives qui ne parlent pas finances... Ces lettres nous plongent au cœur de la réalité de la vie du peintre et elles préfigurent le courant appelé *réalisme capitaliste* des années 1980 des Allemands Gerhard Richter et Sigmar Polke.

D'ailleurs il est frappant de constater avec quelle proximité la posture de Courbet peut être mise en parallèle avec les peintres allemands. Wilhelm Leibl (1844-1900), en tout premier, fut fortement influencé par Courbet. Et plus

(2) *Ibid.*, p. 107.
(3) *Ibid.*, Lettre du 23 juin 1870 à Monsieur le Ministre, p. 336.
(4) *Ibid.*, p. 248.
(5) *Ibid.*, 22 mars 1866, p. 247.

récemment, la figure de l'artiste Courbet présente de nombreuses similitudes avec celle de l'artiste Martin Kippenberger (1953-1997) qui, à l'instar de son aîné, dans sa boulimie créatrice, n'hésitait pas à faire peindre ses œuvres par des artistes-assistants (rien de bien neuf en cela) et plus encore signait les tableaux de ses collaborateurs lorsqu'il les jugeait dignes de son nom (opportunisme plus exceptionnel), au point parfois d'en négliger la qualité.

En acceptant l'anachronisme, Courbet aurait pu reprendre cette formule de Kippenberger : "Bien peindre signifie qu'il n'y a pas de tableaux véritablement bons ni mauvais. Il y a seulement une régularité, une haute qualité. Ce n'est pas très excitant. [...] Les bons tableaux mettent en valeur les mauvais, on peut les reconnaître, y trouver quelque chose pour soi. [...] Ce genre de procédure est plus orienté vers l'expérience. L'art devrait être aussi cela. Pour revenir au bon et au mauvais... Ce ne sont que des concepts[6]."

Or c'est peut-être cette posture – qui en rien ne ternira son succès – totalement libérée, opportuniste, attachée à la vie, frisant parfois le mauvais goût, gouailleuse et enivrante, qui scella définitivement Courbet à la fois dans et au-delà de la réalité de son temps. C'est bien dans cette aptitude à déborder, par l'attitude et la matière picturale, que le réalisme prend toutes ses caractéristiques. Aujourd'hui, avoir des sentiments pour le *Chêne de Flagey* ou pour la *Femme au perroquet*, rien de très difficile car le motif est partageable et la peinture absolument majestueuse. Par contre, comment ne pas être indifférent à quelques mièvres scènes de chasse ? La lecture de leurs revers – les lettres –, les mots d'une époque, situent le motif, au point d'en rappeler l'engouement qu'ils pouvaient susciter au même titre que quelques tableaux néopops de bon ton qu'on peut trouver aujourd'hui au dessus de quelques canapés arty. Les réalismes (dont celui de Courbet, comme plus tard le nouveau réalisme ou le pop art) imposent de ne pas se départir du goût moyen, voire du mauvais goût. En cela, l'œuvre de Courbet (peut-être plus que le réalisme des Flamands de la Renaissance et du XVII[e]) et l'écriture de ces lettres, ont renouvelé et renouvellent toujours et encore le débat du réel.

PIERRE BAUMANN

(6) *Martin Kippenberger sans peine*, Mamco, 1997, p. 69.

Hans Ulrich Obrist, *Conversations*
Manuella éditions, 2008

Disons pour commencer que Hans Ulrich Obrist est commissaire d'exposition, sans attache, même s'il travaille actuellement à la Serpentine Gallery de Londres. Né en 1968, il a dirigé, entre autres, le programme *Migrateurs* au musée d'Art moderne de la ville de Paris et il a co-organisé en 2007 la septième biennale de Lyon, ainsi que plus de 150 expositions. Résumons, Obrist est un hyperactif.

Ce livre est un tout petit format (17 x 13 x 4 cm), un bloc disposé au nomadisme, à lire dans les interstices de nos vies occupées. Il est composé d'une très longue série d'entretiens, répartis sur près de neuf cents pages, qu'a pu mener Hans Ulrich Obrist avec des personnalités aussi diverses que – pris au hasard – Pierre Boulez, Matthew Barney, Christian Boltanski (pour une part instigateur de la démarche d'Obrist), Jamel Debbouze, Raymond Depardon, Jeff Koons, Nathalie Sarraute ou encore Chen Zhen.

Le paradoxe de ce livre est de tisser une personnalité complexe autour de l'effacement du personnage Obrist au profit de ses interlocuteurs, au point de dessiner à travers l'éclectisme de ces choix le premier volume (car Obrist a l'intention de poursuivre) encyclopédique d'un état des lieux dans lequel se meut la création aujourd'hui.

L'autre paradoxe tient au fait qu'on saisit bien que le cœur du sujet est l'art, mais ce sujet n'impose aucune délimitation ni géographique, ni de champ d'action. Le comique côtoie l'artiste "branché", qui lui-même côtoie l'historien "classique", qui lui-même côtoie l'écrivain publié à la Pléiade, et ainsi de suite.

Bien évidemment, la première richesse de ce document se loge dans l'intensité de tous ces témoignages. Obrist questionne ses interlocuteurs avec patience, attention, altruisme et réserve afin de mettre à profit au maximum la parole de son confrère. Je dis confrère, car, en agissant ainsi, Obrist construit sa propre figure de l'artiste par infiltration, tantôt écrivain, tantôt critique, tantôt peintre... Au point peut-être, encore un paradoxe, d'être envahissant.

Obrist a construit de lui une figure artistique symptomatique de la complexité *déconstructive* de notre temps et de l'art contemporain en particulier – ce qui fait la deuxième grande richesse de ce livre : être tout et partout à la fois, voir tout à tout moment et tenter d'éviter le désistement annoncé d'un corps qui a perdu toute attache. Ne pas dormir, ne négliger aucun médium, n'oublier aucune parcelle de la planète, n'omettre aucune possibilité de communication (par la parole directe, par le Net, par téléphone, par avion...). Obrist est un martien, un "cyberpunk" écrit Parreno en préface. En postface, Stefano Boeri tente de montrer comment ce glanage révoque les schémas établis. Obrist n'est pas critique d'art (dont le rôle serait de "circonscrire et classifier sur le plan de l'histoire actuelle"), ni commissaire d'exposition (dont le rôle serait de "circonscrire et classifier sur le plan de la géographie actuelle"). Ce clivage a subi des superpositions, au point même, souligne Boeri, que "Comme on a pu souvent le remarquer, chaque artiste devient même potentiellement auteur de sa critique et curateur de son œuvre." Pour Boeri, le travail d'Obrist ne relève plus, ni de la classification, ni de la circonscription, mais du "positionnement", "[...] sur l'état des choses existantes" (formule de conclusion, il faut le dire, assez banale).

Il faut voir dans la reconnaissance des pères auxquels Obrist se rattache une forme d'affirmation viable d'une autre manière de favoriser l'existence de l'art, non pas à l'appui des discours critiques modernistes et formalistes qui prédominèrent au XX[e] siècle, mais plutôt par l'inspiration de ses dissidences, par "flexibilité", "adaptation" et "mutations" (méthode qu'il doit avec reconnaissance à Alexander Dorner, directeur du musée de Hanovre dans les années 1920) et en se pensant plutôt comme un *ausstellungs macher* (formule de Harald Szeemann, qu'Obrist traduit par "commis de l'artiste"), en cela profondément à l'écoute de l'art et éminemment convaincu de son instabilité requise. Ce livre donne à penser tant par la structure et les enjeux de son énoncé que par la richesse des propos qu'il contient.

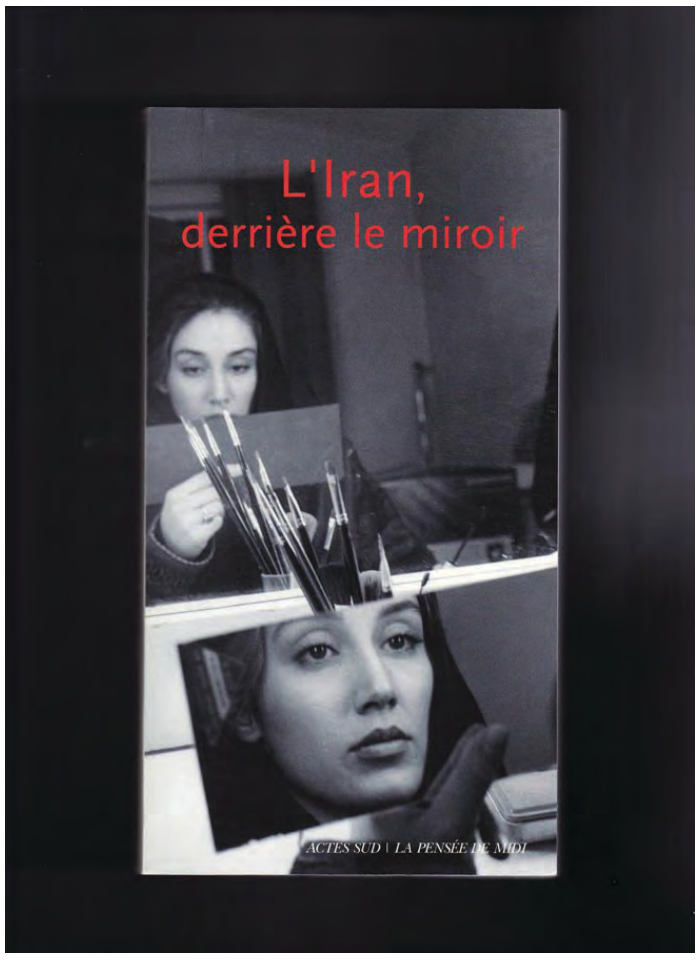
PIERRE BAUMANN

Julien Blaine, *POëMES VULGOS*
Al-Dante/transbordeurs, 2007

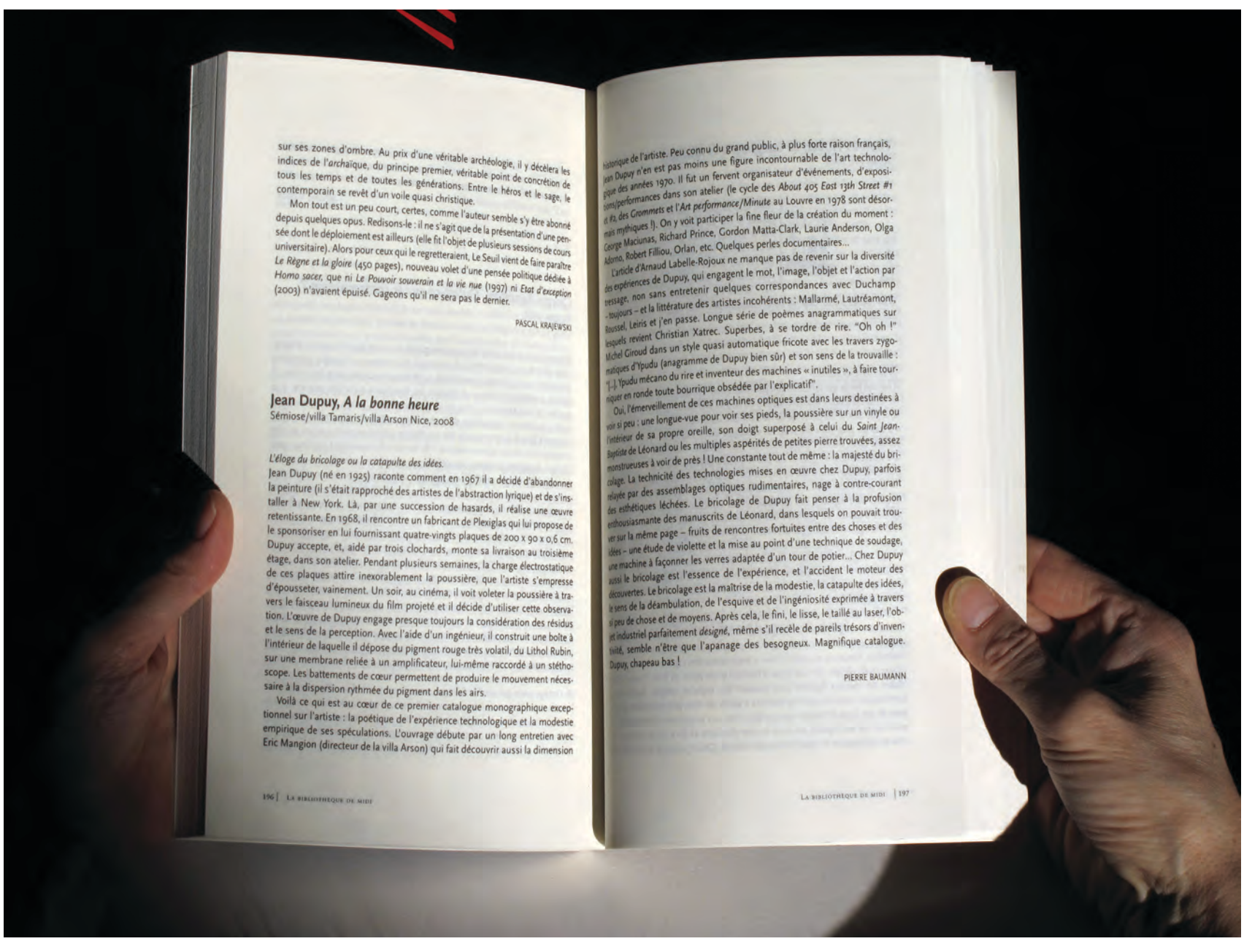
Pour Julien Blaine, le livre est une trace ordurière. Un cadavre laissé là, un gisant qui reste lorsque le poète a disparu. Cela dit, que penser à la lecture de son dernier ouvrage ? Est-ce sa dépouille que l'on tient entre les mains ? Ou bien *POëMES VULGOS* est-il un cercueil de papier dans lequel sa volubile poésie se voit définitivement mise en bière ? En réalité, ce dernier opus du poète n'est rien de tout cela. Ses 288 pages au format démesuré (24x36 cm) sont le théâtre d'opérations de la conversion de la force du corps performé (ce avec quoi il a rompu après quarante ans d'exercice[1]) en une force issue de son corps à corps avec la matière même de la langue.

L'ouvrage n'a rien d'un recueil de poésie dont le sérieux de l'auteur appellerait, poème après poème, toute la solennité de la lecture. Il prend plutôt l'aspect

(1) Julien Blaine, *Bye bye la perf*, éd. Al-Dante, 2006. *(Toutes les notes sont de l'auteur.)*



3-5
N°27, *L'Iran, derrière le miroir*, mars 2009, « Jean Dupuy, À la bonne heure » (4400 signes) et « Thomas Huber, La langueur des losanges » (5100 signes).



sur ses zones d'ombre. Au prix d'une véritable archéologie, il y décèlera les indices de l'*archaïque*, du principe premier, véritable point de concrétion de tous les temps et de toutes les générations. Entre le héros et le sage, le contemporain se revêt d'un voile quasi christique.

Mon tout est un peu court, certes, comme l'auteur semble s'y être abonné depuis quelques opus. Redisons-le : il ne s'agit que de la présentation d'une pensée dont le déploiement est ailleurs (elle fit l'objet de plusieurs sessions de cours universitaire). Alors pour ceux qui le regretteraient, Le Seuil vient de faire paraître *Le Règne et la gloire* (450 pages), nouveau volet d'une pensée politique dédiée à *Homo sacer*, que ni *Le Pouvoir souverain et la vie nue* (1997) ni *Etat d'exception* (2003) n'avaient épuisé. Gageons qu'il ne sera pas le dernier.

PASCAL KRAJEWSKI

Jean Dupuy, *A la bonne heure*

Sémiose/villa Tamaris/villa Arson Nice, 2008

L'éloge du bricolage ou la catapulte des idées.

Jean Dupuy (né en 1925) raconte comment en 1967 il a décidé d'abandonner la peinture (il s'était rapproché des artistes de l'abstraction lyrique) et de s'installer à New York. Là, par une succession de hasards, il réalise une œuvre retentissante. En 1968, il rencontre un fabricant de Plexiglas qui lui propose de le sponsoriser en lui fournissant quatre-vingts plaques de 200 x 90 x 0,6 cm. Dupuy accepte, et, aidé par trois clochards, monte sa livraison au troisième étage, dans son atelier. Pendant plusieurs semaines, la charge électrostatique de ces plaques attire inexorablement la poussière, que l'artiste s'empresse d'épousseter, vainement. Un soir, au cinéma, il voit voleter la poussière à travers le faisceau lumineux du film projeté et il décide d'utiliser cette observation. L'œuvre de Dupuy engage presque toujours la considération des résidus et le sens de la perception. Avec l'aide d'un ingénieur, il construit une boîte à l'intérieur de laquelle il dépose du pigment rouge très volatil, du Lithol Rubin, sur une membrane reliée à un amplificateur, lui-même raccordé à un stéthoscope. Les battements de cœur permettent de produire le mouvement nécessaire à la dispersion rythmée du pigment dans les airs.

Voilà ce qui est au cœur de ce premier catalogue monographique exceptionnel sur l'artiste : la poétique de l'expérience technologique et la modestie empirique de ses spéculations. L'ouvrage débute par un long entretien avec Eric Mangion (directeur de la villa Arson) qui fait découvrir aussi la dimension

historique de l'artiste. Peu connu du grand public, à plus forte raison français, Jean Dupuy n'en est pas moins une figure incontournable de l'art technologique des années 1970. Il fut un fervent organisateur d'événements, d'expositions/performances dans son atelier (le cycle des *About 405 East 13th Street #1* et *#2*, des *Grommets* et l'*Art performance/Minute* au Louvre en 1978 sont désormais mythiques !). On y voit participer la fine fleur de la création du moment : George Maciunas, Richard Prince, Gordon Matta-Clark, Laurie Anderson, Olga Adorno, Robert Filliou, Orlan, etc. Quelques perles documentaires...

L'article d'Arnaud Labelle-Rojoux ne manque pas de revenir sur la diversité des expériences de Dupuy, qui engagent le mot, l'image, l'objet et l'action par tressage, non sans entretenir quelques correspondances avec Duchamp – toujours – et la littérature des artistes incohérents : Mallarmé, Lautréamont, Roussel, Leiris et j'en passe. Longue série de poèmes anagrammatiques sur lesquels revient Christian Xatrec. Superbes, à se tordre de rire. "Oh oh !" Michel Giroud dans un style quasi automatique fricote avec les travers zygomatiques d'Ypudu (anagramme de Dupuy bien sûr) et son sens de la trouvaille : "[...] Ypudu mécano du rire et inventeur des machines « inutiles », à faire tourniquer en ronde toute bourrique obsédée par l'explicatif".

Oui, l'émerveillement de ces machines optiques est dans leurs destinées à voir si peu : une longue-vue pour voir ses pieds, la poussière sur un vinyle ou l'intérieur de sa propre oreille, son doigt superposé à celui du *Saint Jean-Baptiste* de Léonard ou les multiples aspérités de petites pierre trouvées, assez monstrueuses à voir de près ! Une constante tout de même : la majesté du bricolage. La technicité des technologies mises en œuvre chez Dupuy, parfois relayée par des assemblages optiques rudimentaires, nage à contre-courant des esthétiques léchées. Le bricolage de Dupuy fait penser à la profusion enthousiasmante des manuscrits de Léonard, dans lesquels on pouvait trouver sur la même page – fruits de rencontres fortuites entre des choses et des idées – une étude de violette et la mise au point d'une technique de soudage, une machine à façonner les verres adaptée d'un tour de potier... Chez Dupuy aussi le bricolage est l'essence de l'expérience, et l'accident le moteur des découvertes. Le bricolage est la maîtrise de la modestie, la catapulte des idées, le sens de la déambulation, de l'esquive et de l'ingéniosité exprimée à travers si peu de chose et de moyens. Après cela, le fini, le lisse, le taillé au laser, l'objet industriel parfaitement *designé*, même s'il recèle de pareils trésors d'inventivité, semble n'être que l'apanage des besogneux. Magnifique catalogue. Dupuy, chapeau bas !

PIERRE BAUMANN

Thomas Huber, *La Langueur des losanges*
Kerber Art, 2008



Non, vous ne pouvez pas voir le tableau. Vous ne pouvez le voir en aucun cas. Pourquoi ne puis-je voir le tableau ? Vous le regarderiez si vite. Cela m'attristerait. Vous regarderiez si vite le tableau que j'ai mis tant de temps à produire. D'un regard, vous saisiriez ce pour quoi il m'a fallu presque une vie. Oui une vie. Vous déroberiez ma vie, vous me la déroberiez si vite. Cela me serait insupportable. Non, vous ne pouvez pas voir le tableau.

Thomas Huber

La peinture en catimini

Il est des livres qui fonctionnent par infiltration. On les prend, on les feuillette, on les laisse à notre indifférence et plus tard ils prennent feu. Des livres qui n'en sont pas tout à fait parce qu'ils ne sont que les documents de peintures qu'on n'a pas ou plus sous les yeux. Le catalogue d'une exposition de peinture est, comme dirait Buren, "photo-souvenir", un nouveau document après l'œuvre, une nouvelle œuvre. Celui-ci est peu imposant physiquement et il rend compte d'une exposition présentée au musée Carré d'art de Nîmes à l'automne 2008.

On peut y voir des vues de peintures qui montrent des vues d'espaces dans lesquels sont exposés des tableaux, et ces tableaux représentés parlent eux-mêmes d'espace. Ils décrivent des architectures simples ou des compositions abstraites géométriques, qui elles aussi décrivent le rangement de l'espace par la mesure, des carrés avec des ronds emboîtés, parfois ceinturés par des bandes.

Ces images décrivent, en apparence avec lenteur, deux dilemmes de la peinture dont l'objectif semble d'être au plus lisible et limpide : la conception d'un espace perspectif ou sa révocation par l'abstraction et l'évanouissement de l'objet pictural dans la surface peinte.

Huber, dans sa peinture, renvoie aux espaces perspectifs conçus à la Renaissance, régis par un chiffrage mathématique de l'espace, côté *perspectiva artificialis*, à la différence près que les perspecteurs renaissants Piero Della Francesca, Masaccio et autres Dürer s'imposaient des espaces centrés, symétriques, tous dirigés par une ligne d'horizon et un point de fuite central. Chez Huber, les espaces figurent bien souvent des espaces rangés, équilibrés et symétriques, mais ils sont représentés à partir de deux points de fuite principaux et une ligne d'horizon qui parfois n'est pas exactement horizontale. Le point de vue est déplacé, on ne se trouve plus bien en face de la peinture, on s'en échappe ou on s'y rend. On est en chemin. On ne peut pas tout à fait voir le tableau comme il se devrait. On est en biais. Le carré est déformé, anamorphosé. Il devient losange. Quant à elles, les figures géométriques décrivent des scènes abstraites qui retracent notamment le passage marqué par le minimalisme, où la peinture, avec Franck Stella en particulier, acquit une dimension matérielle à partir du dessin géométrique qui s'y déployait (et non plus l'inverse, c'est-à-dire des formes de la peinture qui s'organisent dans un espace donné). La figure détermine la forme de l'espace qui l'accueille.

En représentant ainsi ces salles idéales de musée, aseptisées et sans présence humaine, dans lesquelles sont accrochées des peintures archétypales (qui parfois sont elles-mêmes des tableaux qu'il a déjà peints), Huber dispose des projets de peinture en perspective d'autres projets : la conception d'une architecture aux relents modernistes, simple et transparente et le lent processus contemporain d'introspection et de déplacement du site de la peinture. La peinture chez Huber n'existe plus en tant qu'objet, mais comme un document à distance de sa réalité. Les espaces sont fictifs, les peintures sont fictives, la peinture est sans facture, la peinture ne présente pas beaucoup d'exceptions ; elle est presque naïve stylistiquement, les couleurs sont sans ambition, régies par la forme la plus ingrate de la géométrie : le losange ; il n'y a pas, là non plus, de prouesse de perspecteur – on est loin des exploits graphiques des renaissants –, décidément la peinture est difficile à défendre ! Et c'est pour cette raison qu'elle résiste.

Le Musée imaginaire d'Huber n'est pas le lieu de la peinture, ni même le lieu où la peinture est exposée, mais le catalogue. Huber est convaincu que de plus en plus les expositions sont "conçues pour les illustrations des revues d'art, pour le catalogue". La "reproduction dans un médium bidimensionnel" les "restitue de manière idéale". Et Wolfgang Ulrich – qui est l'auteur du texte introductif aux tableaux reproduits, texte probablement trop peu consistant ! – souligne que "c'est ici, dans la reproduction complétant les originaux, qu'ils découvrent les véritables œuvres d'art".

Oui ! Chez Huber, "la photographie est le musée idéal", écrit encore le peintre. Huber semble accepter de se départir (en théorie au moins) de ce que Malraux n'avait pas encore lâché – parce que les œuvres dont il parlait ne s'y prêtaient pas –, la nécessité de voir vraiment le tableau. Ce catalogue offre le précieux avantage pour l'esprit de glisser l'idée que, dans le pli ouvert et courbé du livre, se loge ici et chez moi la peinture en catimini.

PIERRE BAUMANN



3-6
N°30, *De l'Humain*, février 2010, « Penser l'art» (4500 signes) et « L'Atlantique à la rame – Vides – White cube, l'espace de la galerie » (11800 signes).

Dans sa postface, Michel Le Lannou se fait le juste interprète de l'artiste en soulignant à son tour combien la volonté d'intensifier le visible se dresse contre tous les modes de son "absentement", de sa fuite dans la signification, voire l'image. En ce sens, Soulages ne cherche pas, tel un Barnett Newman (c'est moi qui amène ici cette référence), à requalifier le "sujet de la peinture" – le chaos, selon le peintre américain (on lira à ce propos, d'intéressantes confidences de Soulages touchant ses relations avec les peintres américains d'après-guerre, tel Rothko) ; ce n'est pas seulement un peintre non figuratif, entendez soucieux de figurer une autre réalité que celle qui se signifie immédiatement dans les objets nous environnant : c'est décidément et très délibérément un *abstrait*, pour qui seule prime la concrétude de la chose peinte ! "Je peins sans paroles !" dit Soulages.

MICHEL GUÉRIN

Magali Le Mens et Jean-Luc Nancy, *L'Hermaphrodite de Nadar*

Creaphis Editions, 2009

Ce petit ouvrage de quelque soixante pages de texte est singulier d'abord par ce qu'il donne à voir : neuf photographies de Félix Nadar, réalisées en 1860 et montrant un hermaphrodite, un *cas* au sens médical du terme. Ces images, qui sont conservées à la BNF, font, pour certaines d'entre elles, intervenir un deuxième personnage : celui qui, en somme, montre le monstre, le médecin. Sur telle photographie, celui-ci s'aperçoit sur la gauche (son visage affairé), d'autre fois, c'est sa main qui est là, ses doigts qui pincent, étirent, exhibent cet organe qui n'a pas pris son parti d'un sexe. La nudité crue de ces parties indécises, mêlée aux bas grossiers attachés aux genoux et à la blanche chemise troussée, à la coiffure en bandeau, les positions "démonstratives" qu'on fait prendre à ce patient d'un genre particulier en quête de son "vrai" sexe, tout cela concourt pour conférer à ces images – dont Magali Le Mens souligne qu'elles n'ont jamais fait l'objet d'une exposition publique dans leur ensemble – des résonances étranges. Imaginez un autre docteur Tulp qui ne serait plus, cette fois, au centre du tableau de Rembrandt et dont les assistants se seraient égaillés, perdus dans l'anonymat du regardeur moderne révélé par l'invention photographique...

A la fois, la seconde partie du XIX[e] siècle conforte les distributions exclusives de la société bourgeoise (il faut être femme ou bien homme, par exemple, comme une porte doit être ouverte ou fermée, ainsi le veut l'ordre ; l'*entre* n'est ni licite ni possible, car il y a forcément un *vrai* sexe) et elle tend à substituer aux stigmatisations anciennes, brutales, une normativité plus rassise d'allure médicale (positivisme aidant). Mais ce regard, pour se déclarer désormais *clinique*, est-il pour autant neutre ? La langue (française) peut-elle l'être, elle qui s'organise axialement et a besoin d'"accorder en genre et en nombre", b.a.-ba de la grammaire ? De façon plus générale, quelle vision du monde véhicule donc le regard médical, assisté par la photographie alors en pleine exploration de son programme et de ses dispositifs (à moins que l'inverse ne vaille aussi) ? Sans compter que le sexe, c'est aussi une inscription sociale (toujours alternative : ou bien, ou bien), la base de l'identité (vécue) et de l'identification imputée (par signes extérieurs), affaire d'intimité autant que de police... Magali Le Mens a découpé autour de Nadar un morceau de sa thèse intitulée *Ambiguïté sexuelle dans l'art de Winckelmann à Mondrian (1750-1930)* et s'est efforcée d'éclairer, en historienne de l'art familière de problématiques épistémologiques connexes, le sens de ce petit ensemble photographique qui méritait vraiment d'être considéré dans sa totalité. Est-il besoin d'ajouter que, dans le propos qui conclut l'ouvrage et que signe Jean-Luc Nancy sous le titre opportunément ambigu *L'un des deux sexes*, le lecteur est assuré de s'instruire des choses du désir en prenant plaisir à (de) l'écriture ?

MICHEL GUÉRIN

Sous la direction de Jean-Noël Bret, Michel Guérin et Marc Jimenez, *Penser l'art, histoire de l'art et esthétique*

Ed. Klincksieck, Séminaire Interarts de Paris, hors-série, 2009

Penser l'art... Voilà un titre a priori ambitieux. Cet ouvrage regroupe les actes de deux colloques qui se sont tenus en 2005 et 2007 à Marseille et qui s'étaient donné pour sujet la façon de penser l'art, d'une part du côté de l'historien et d'autre part, du côté du philosophe. Il faut donc en accepter l'éclectisme et les inégalités de ce livre comme principe constitutif, même s'il n'est pas dépourvu de structure. Marc Jimenez ne manque pas de mettre en lumière deux figures fondatrices (après, chronologiquement, Giorgio Vasari et

ses *Vies*, qui reviennent régulièrement au fil des pages) : celle de Johan Joachim Winckelmann, historien et archéologue, et celle d'Alexander Gottlieb Baumgarten, philosophe. Tous deux ont vécu en même temps que Voltaire, Diderot et Rousseau (qui eux aussi ont pensé l'art), au siècle des Lumières. Le propos de l'ouvrage n'est pas, bien entendu de départager l'historien du philosophe, même si comme le rappelle avec facétie "notre" philosophe de *La pensée de midi*, Michel Guérin « l'art est une chose sensible », alors entre l'historien qui n'en vient jamais au fait et le philosophe qui suppute à outrance, cet ouvrage rend hommage à Daniel Arasse.

La partie dévolue à l'histoire de l'art s'appuie sur trois axes. Le premier est celui de l'art et de la connaissance. Quelle connaissance ? Une connaissance du temps et de son temps. On pourra lire à ce sujet les articles de Jean-Lucien Bonillo, d'Edouard Pommier, d'Alain Schnapp, de Nadeije Laneyrie-Dagen notamment. Deuxième axe : l'art et la théorie. Là, Sally Bonn reprend en conclusion Walter Benjamin pour qualifier une perspective récurrente, celle d'une "distance convenable" qui est l'objet de plusieurs considérations, de Michel Makarius ou de Dimitri Sandler, par exemple. Enfin troisième et dernier axe : l'art et l'expérience, expérience de la délectation (renvoi est fait par Sally Bonn à Jean-Noël Bret), expérience du voir chez Jean Vion-Dury, expérience de l'œuvre en action chez Alain Jaubert, etc. On l'aura compris, cette partie du livre se donne pour ambition de se frotter vraiment aux différences pour tenter de comprendre aussi ce qui, toujours, et heureusement, gardera sa part d'inaccessible : l'art lui-même.

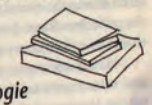
Dans la seconde partie de l'ouvrage, dévolue à une approche esthétique du penser l'art, Alain Chareyre-Méjean écrit : "L'appréhension esthétique est l'art d'être sensible à ce à quoi on est sensible. Mais cela revient d'abord à ne plus penser. Qu'est-ce que penser en intensifiant simplement la réceptivité sensible ? C'est développer en nous la capacité non pas seulement de sentir les choses, mais de les sentir, au surplus, « être »."

En somme cette seconde partie tente bien, non pas de donner les règles d'accès aux passages qui s'opèrent entre la pensée de l'art et la manière de penser l'art, mais de figurer par touches (Michel Guérin revient sur Nietzsche et la "figurologie" qu'il a traités par ailleurs) un espace peu situable où la pensée sur l'art doit nicher dans l'œuvre elle-même pour s'activer (Dominique Château) et une façon d'aller contre le régime des masses pour valoriser "le différent de la forme" (Pierre-Damien Huygue). Cette hypothèse qui se dessine transversalement pour penser l'art, de toute évidence, va contre la pensée de l'économie culturelle (Marc Jimenez), et l'une des solutions pour s'inscrire en résistance contre la schématisation de la pensée critique de l'art voit naître dans ce livre une hypothèse qu'on pourra trouver particulièrement heureuse et optimiste parce qu'elle renverse les velléités d'aller toujours et plus vite en avant. Elle est exemplairement proposée par Sébastien Rongier à l'appui de Proust et de Duchamp. La fin du *Temps retrouvé* est l'annonce d'un livre à

écrire. Et "le retard serait un éloge du temps perdu comme question même de l'art et de la pensée", conclut Rongier. Acceptons dès lors de penser l'art avec du retard, de perdre un peu de temps à perdre le fil de la pensée de l'art, et alors il semblerait que cette manière aporétique (être toujours en décalage avec son temps) de penser l'art devienne particulièrement fruitive : "L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art", avait écrit Robert Filliou, formule reforgée par Alain Chareyre-Méjean dans la conclusion de son article.

PIERRE BAUMANN

Didier Semin, *L'Atlantique à la rame*
Mamco/Presses du réel, 2008
Sous la direction de John Armleder, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret, Clive Phillpot, Laurent Le Bon, Philippe Pirotte, *Vides*
Centre Pompidou et JRP/Ringier, 2009
Brian O'Doherty, *White Cube. L'Espace de la galerie et son idéologie*
JRP/Ringier, 2008



Dans *L'Atlantique à la rame*, Didier Semin rapporte une blague de comptoir bien connue :

"Derrière toi il y a un tank. Devant toi il y a un camion. A gauche, un cochon, à droite le vide, au-dessus un hélicoptère. Qu'est-ce que tu fais ?

...

Tu descends du manège..."

Ce pourrait être (presque, enfin pas tout à fait tout de même) du Beckett, écrit-il. Doit-on supposer qu'il est dans cette cocasse situation – qu'on dirait aussi sortie d'un bon (ou mauvais d'ailleurs peu importe) film d'action – une oppressante circumambulation à la lisière du vide assez fidèle au *Dépeupleur* ? Il y a, toujours est-il, le vide en question.

L'Atlantique à la rame raconte, sur un ton léger, une série de ce qu'on pourrait nommer des considérations sur les presque rien. Une pensée prise au vol, un stéréotype idéologique, une remarque dite à soi, mais qu'on expédie bien vite ou qu'on balance à table pour animer la soirée ; mais toutes ces notes ont

des accents de vérité et plus de subtilité qu'il n'y paraît. *L'Atlantique à la rame* est publié, à bon escient, par les éditions du Mamco de Genève (intégrées désormais aux Presses du réel) aux côtés d'autres écrits d'art, dont le merveilleux *Kippenberger sans peine*, et il fait partie d'un corpus de textes que l'auteur consacre à la création et aux considérations des modes d'écriture sur l'art[1]. Nous voilà avertis, *L'Atlantique à la rame* spécule avec les stratégies indirectes qui permettent de voir l'art (les smileys et Marge Simpson sont de la partie !). Une divagation avant le sommeil qui tourne mal, enfin pas comme Semin l'entendait ; l'érotisme irrigué par l'imagination s'est malheureusement embrouillé dans la loge du gardien...

On prendra donc cet opuscule de Semin en élixir de bonne humeur, qu'on pourra lire à bâtons rompus comme on se doit de le faire avec les *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel ou avec les écrits de Marcel Duchamp. A ce propos, dans *Duchamp du signe*, Michel Sanouillet ne conseille-t-il pas à juste titre "au lecteur de prendre ce philtre intellectuel avec modération. Une phrase par jour, matin et soir, nous paraît constituer la dose convenable. Sinon l'ivresse ou le dégoût se manifesteront dès la première heure. ATTENTION POISON[2]."

Bien évidemment, la lecture de Semin ne produit pas cet effet d'hermétisme propre aux textes rousseliens ou duchampiens. Au contraire presque. En effet, le verbe de Didier Semin est clair, limpide même, et d'une transparence évidente, qu'on diluera plus encore en solution homéopathique (au diable les détracteurs des médecines douces !) en choisissant de ne pas tout lire afin de s'en garder en réserve pour se concocter un nuage littéraire aux précipitations variables.

L'Atlantique à la rame négocie bien avec le rien, l'invisible, l'ineffable ou le vide, et les inspirations de Semin ne sont pas voilées. Elles tiennent en un mot qui fait histoire : "inframince", qu'on écrira aussi "infra-mince" ou "infra mince". La chose se situe dans l'entre-deux mots. Dans ce livre Semin résume la texture de ce terme inventé par Duchamp. L'auteur cite Duchamp et l'un de ses *inframinces*[3] : "La chaleur d'un siège (qui vient d'être quitté) est inframince." On connaît l'effet psychologique, voire érotique (selon l'origine de cette chaleur...), de cette sensation qui va à l'encontre de l'objectivité de la physique quantique. Autant dire qu'il vaut mieux avoir *chaud au cul*... Semin s'en est fait une spécialité (de l'*inframince*, je veux dire).

L'*inframince* est un qualificatif et une condition qui définissent un certain seuil de perception (de l'art) qui balance entre l'hermétisme abstrait et le peu

(1) Dont Didier Semin, *Le Peintre et son modèle déposé* (Mamco, 2001), ouvrage dans lequel il traite de la question des droits d'auteur, de la dépossession du geste de l'artiste, de la virtualisation des œuvres qui interrogent leur mode de conservation et de médiation.

(2) Michel Sanouillet, *Duchamp du signe*, Flammarion, 1994, p. 40.

(3) L'intégralité de ces énoncés duchampiens se trouve dans *Notes* (Flammarion, 1999), dans une section spécialement dédiée à ce terme.

perceptible sensible. Ce concept est le fruit d'une lente maturation de la part de Duchamp, stimulé par différentes sources d'inspiration scientifiques (Jouffret et Poincaré) et littéraires (Pawlowski en particulier), dévolu à la pluridimensionnalité et peu à peu modelé du côté du sensible. Pour en trouver une autre approche générale un peu plus étoffée de la part de Didier Semin, dans la lignée de Jean Clair (on doit reconnaître, qu'après lui, on n'a pas tellement plus à dire à ce sujet), il suffit de se plonger dans le très réussi catalogue *Vides* édité par le Centre Pompidou. Didier Semin y précise les émanations du terme : "Les notes sur l'infra-mince cherchent à identifier ces moments inouïs où la pure abstraction de la quatrième dimension se livrerait de manière indiscutablement concrète, bien qu'extraordinairement fugace. [...] Surprendre la dimension infra-mince dans les circonstances les plus triviales de l'existence."

Voilà le programme, et l'*inframince* est l'une des entrées possibles dans le vide : là, où il n'y a en apparence plus rien à percevoir, se jouent encore quelques agitations improbables de molécules. L'anthologie du catalogue *Vides* a l'heureuse idée d'en proposer encore bien d'autres – agitations de molécules –, considérations d'une quarantaine de contributeurs aussi divers que Françoise Bonardel, Lucy Lippard, Jean-François Chevrier, Henry Flynt ou Anne Moeglin-Delcroix. Le rayonnement est large et toujours éclairant, réparti en cinq domaines : vide, rien, vacuité, invisible/ineffable et rejet/destruction. On y parle de l'art oriental, du *Carré noir sur fond blanc*, du dessin de Willem De Kooning gommé par Rauschenberg, du fantastique George Brecht (malheureusement mort en 2008, à l'âge de quatre-vingt-trois ans tout de même !), de livres vierges ou de vierges creuses...

Voici un de ces catalogues comme le Centre Pompidou sait encore en faire parfois : *réchement* raffiné (trois qualités de papier, glacé immaculé, couché mat et recyclé beige clair pour trois sections : catalogue, anthologie et pages d'artistes) avec une couverture impression argent sur cartonnage beige. Sobre et efficace. On ne peut s'empêcher de penser à l'un des plus vitaminés qui ait été du même genre, le catalogue *Hors limites* de l'exposition du même nom de 1994, perle rare de rugosité matérielle à l'image de la rudesse de son sujet. Belle lignée donc, qui contraste avec le maniérisme esthétique des toujours plus beaux et plus colorés livres d'art.

Ce catalogue *Vides* fut édifié autour de la présentation au Centre Pompidou (et à la Kunsthalle de Berne) d'une série d'expositions réalisées entre 1958 (inaugurée par le *Vide* d'Yves Klein à la galerie Iris Clert à Paris – dont le titre complet était *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*) et 2006 avec *More Silent Than Ever* de Roman Ondák (exposition basée sur l'installation fictive de systèmes d'écoute cachés). Toutes ces expositions avaient pour fait commun de ne montrer qu'un espace, qu'une galerie ou qu'un musée totalement vides.

Certes, la *reconstitution* qu'en ont fait les commissaires (Laurent Le Bon et Philippe Pirotte, directeurs, et trois artistes, un curateur et un écrivain, John



Armleder, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret et Clive Phillpot) prête à débat. Ce ne sont justement pas des reconstitutions : les salles du musée sont laissées vides sans chercher à reproduire la topologie des espaces référencés. Aucune volonté documentaire, aucun travail de reconstruction du site d'origine. Le vide de chaque salle n'est autre que le vide propre au musée qui accueille cet inventaire du vide exposé auparavant autrement. Les organisateurs s'en expliquent. Le catalogue poursuit cet engagement radical et livre dans la première section, textes théoriques à l'appui, toutes les informations qu'on pourrait souhaiter pour comprendre plus avant les nuances de ces expériences. Un dernier cahier d'interventions d'artistes – à chaque artiste sa page blanche– réalisées spécialement pour la publication, enrichit de façon roborative l'ensemble de l'ouvrage. On n'est pas loin de penser que si c'est la matière qui enveloppe le vide qui permet de le formaliser, ce catalogue à lui seul constitue la part incontournable de l'exposition. Et, en exposant le *Cube blanc* comme la composante première de l'événement artistique, les auteurs de l'ouvrage ont ici trouvé une belle formule pour agréger son *idéologie* en un bloc de papier. Ils ont également la finesse (ce sont tout de même les figures "branchées" de la création contemporaine) de tendre une ligne entre les appropriations actuelles omniprésentes sur la question (si le vide ne s'expose pas avec systématisme aujourd'hui, le presque vide fait salle pleine) et les postulats inauguraux des années 1950.

White Cube. L'Espace de la galerie et son idéologie, de Brian O'Doherty (dont on retrouve d'ailleurs un fragment dans *Vides*) permettra de parfaire cette petite panoplie stimulante dévolue au vide. Cet ouvrage mythique est enfin livré en version française depuis fin 2008 (et réédité en juin 2009 car sitôt épuisé). Les quatre articles qui le composent furent d'abord publiés dans *Artforum* entre 1976 et 1981 et ils sont ici enrichis de deux textes supplémentaires de 1986 et 2007. Ce corpus constitue, comme le souligne à juste titre Patricia Falguières dans sa préface tirée à quatre épingles, "l'une des plus belles boîtes noires dont disposent aujourd'hui artistes, critiques, curateurs et collectionneurs".

Il possède le précieux avantage d'élargir les valeurs modernistes dédiées à la peinture (on parle de planéité de la surface du tableau, d'*objectité*) à l'ensemble de l'espace d'exposition, où le spectateur contribue activement à l'expérience artistique. Au-delà des reconnaissances, O'Doherty entame une critique sévère du modernisme greenbergien. Je cite : "[...] une galerie est construite selon des lois aussi rigoureuses que celles qui présidaient à l'édification des églises au Moyen Age. Le monde ne doit pas y pénétrer – aussi les fenêtres sont-elles généralement condamnées ; les murs sont peints en blanc ; le plafond se fait source de lumière. [...] L'art y est libre « de vivre sa vie ». [...] Dans ce contexte, un cendrier à pied devient presque un objet sacré, tout comme un manche d'incendie dans un musée d'art moderne n'évoque pas

tant un manche d'incendie qu'une énigme esthétique. Le déplacement de la perception qu'a initié le modernisme – de la vie vers les valeurs formelles – trouve ici son aboutissement. C'est l'une des affections mortelles du modernisme. [...] Cet espace sans ombre, blanc, propre, artificiel, est dédié à la technologie de l'esthétique. [...] L'art y vit dans l'espèce d'éternité de l'exposition, [...] le temps n'a pas de prise sur lui. [...] pour se trouver là il faut être déjà mort." Après l'attaque rangée, O'Doherty passe en revue les possibles démantèlements de son espace à l'appui d'exemples de production de son époque et, juste pour finir, une dernière citation : "Tous ces gestes [ceux de Klein, d'Arman, de Christo ou encore de Robert Barry qui en 1969 annonça – et le fit – « Durant l'exposition, la galerie sera fermée »] identifient la galerie comme vide gros de contenu qui fut jadis celui de l'art. Régler ses comptes avec ce lieu mythifié qui avait fait main basse sur la puissance transformatrice de l'art suscita une multitude de stratégies : la mise à mort de la métaphore, le recours croissant à l'ironie, l'assignation bouffonne de valeur à ce qui est inutile, la « dé-création ». Il faudrait ajouter : la destruction. [...] Une petite apocalypse nous tombe dessus." La force de ce texte réside dans la véhémence et la limpidité de ses propos (O'Doherty fut aussi l'un des premiers à produire des émissions TV de vulgarisation sur l'art) et dans les richesses prospectives des alternatives expérimentales qu'il recense. A lui seul, le titre fait image, merveilleusement bien lové dans l'éthéré.

PIERRE BAUMANN

L'Univers d'Alejandro Jodorowsky

coll. "Les Introuvables", Wild Side Video, 2009 ; coffret quatre DVD

Il faut saluer comme il se doit la parution, il y a plusieurs mois déjà, d'un coffret regroupant les trois premiers longs-métrages de l'artiste chilien. Celui qui fut tour à tour metteur en scène de théâtre, écrivain, auteur de pièces pour le mime Marceau, membre fondateur de Panique[1] aux côtés d'Arrabal et de Topor, ou scénariste de bande dessinée à succès (la fameuse série l'*Incal*, illustrée avec brio par Moebius), fut aussi cinéaste à ses heures – et pas des

(1) Mouvement actionniste créé par Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal, Olivier O. Olivier, Jacques Sternberg et Roland Topor en 1962. *(N.d.R.)*

3-7
N°31, *Histoires d'un 20 janvier*, mai 2010, « Bartleby et compagnie» (7600 signes).





surlignages en rouge, les lettres des grands-parents, font attendre un journal intime. Mais il n'en est rien, car pour Oskar, ce qui compte se passe sur l'instant, dans sa vie présente, et pas seulement dans la nostalgie et le pathos de son for intérieur. "Le pire jour", comme Oskar le nomme, le pousse loin d'une introspection. Ou bien alors celle-ci est totalement ouverte au monde. Un jour, un autre jour de sa vie, Oskar trouve une enveloppe qui contient une clé et sur laquelle est écrit "Black". Associant l'indice à un patronyme, Oskar se lance à la rencontre des Black de New York. Il se confronte sur son chemin à la diversité des existences qu'il croise et découvre aussi, à travers cette pérégrination, la vie de ses grands-parents, Juifs originaires de Dresde, qu'une autre catastrophe, celle de la barbarie nazie, poussa sur la route et vers des vies hantées comme la sienne par la peur de l'effacement. Pour Oskar, la rencontre du Mr ou de la Mrs Black désigné par l'enveloppe pourra seule lui révéler la vérité sur la disparition de son père. Une vérité qui, sous la forme d'une serrure, correspondra à sa clé. Au fond, nous le savons, la quête d'Oskar est sans fin. Après tout, qu'importe puisque seule compte réellement la quête, c'est-à-dire la vie elle-même en tant que recherche. L'itinérance new-yorkaise et la découverte de la différence se présentent à Oskar comme une manière de tisser sa vie et de s'inventer un devenir : un moyen de dépasser l'absence de l'autre tout en gardant à l'esprit la fatalité de sa mort. Le caractère inédit d'*Extrêmement fort et incroyablement près* ne tient pas simplement à la multiplicité des points de vue que Jonathan Safran Foer propose sur le réel (mises en abyme et polyphonie sur le sens de l'histoire, la sienne comme celle de ses grands-parents, mais aussi sur celle des catastrophes qui les impactent). Son roman convie le lecteur à un dépassement de soi par l'exploration de la diversité de la nature humaine. Il l'appelle à faire l'expérience du monde en dépassant ses phobies et ses rancœurs pour chercher la clé d'une nouvelle humanité : celle dans laquelle, à l'image d'Oskar, chacun n'est jamais qu'un prototype (Oskar est inventeur, astronome amateur, collectionneur de papillons morts de mort naturelle, francophile, végétalien, etc.) que l'attention de tous doit préserver. Il incarne une manière en somme plus constructive d'être "tous américains" qui sort chaque lecteur du statut de victime télévisuelle et lui permet d'aller au-delà de cette crispation iconique qui s'impose à lui comme seul consensus légitime et le prive d'autres formes d'avenir partagé.

GILLES SUZANNE

124 | La bibliothèque de Midi

Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*

Christian Bourgeois, 2002[1]

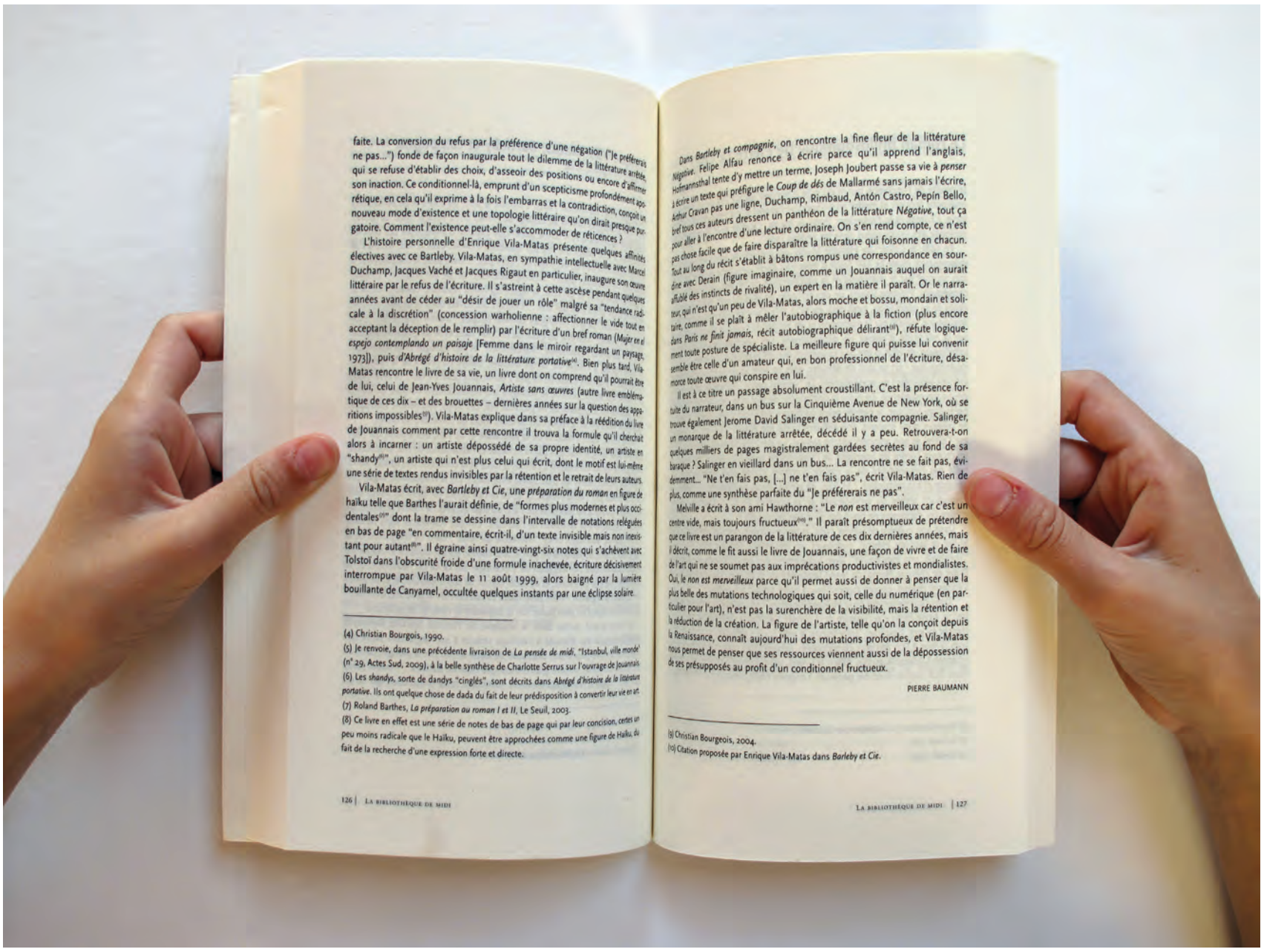
"La préparation du roman", ainsi s'intitule la série de cours et de séminaires que Roland Barthes donna au Collège de France entre 1978 et 1980. Le roman n'est pour Barthes qu'un terme générique capable d'envelopper ces œuvres ayant trait à une littérature liée par quelques affinités avec le réel. Barthes se met en situation de l'écrire, mais ne l'écrit pas. Il reste dans le conditionnel, à deux pas du possible, dont l'"accomplissement" serait, par réduction absolue et glissement dans le présent, la figure du haïku japonais. Contenir en deux lignes le plus beau *tout* qui soit : "L'enfant découvert dans le couloir dormait dans un carton, sa tête émergeait comme coupée", avait-il noté pendant son séjour au Maroc[2] comme un essai de fin, non sans avoir longuement auparavant mis au débat l'excellence "marcellienne" et son épilogue majestueux qui, en trois lignes, à l'issue du *Temps retrouvé*, balaye du revers de la main une œuvre qui n'a jamais cessé de ne pas s'écrire, une œuvre à faire. Le livre-fleuve de Proust est aussi, comme le souligne merveilleusement Barthes, un livre à faire réduire en acceptant de ne pas tout lire. Les livres, renchérit-il, sont aussi faits pour l'élision et la réduction de leurs mots qu'on rendra invisibles.

Il est donc, dans l'histoire de la littérature et de l'art, des artistes qui marquèrent leur temps, non pas par la richesse et l'abondance de leur production, mais parce qu'ils concèdent à l'ennui la force et la concision des haïkus. Ainsi, le temps perdu recèle les plus belles essences ("[...] le craquement organique des boiseries [...]", écrit Proust...). Et ce temps perdu est aussi un temps délibérément passé à ne pas faire de l'art, ou tout au plus, le moins possible, un temps consacré à la rétention de l'écriture. Enrique Vila-Matas, dans *Bartleby et compagnie*, voit dans cette "littérature du refus", dans ce "labyrinthe de la Négation", "une tentation d'où part le seul chemin encore ouvert à la création littéraire authentique ; la tentation de s'interroger sur ce qu'est l'écriture et de se demander où elle se trouve, et de rôder autour de son impossibilité, et de dire la vérité quant à la gravité – mais aussi quant au caractère on ne peut plus stimulant – du pronostic que l'on peut porter sur la littérature en cette fin de millénaire".

Le livre prend racine dans la nouvelle de Herman Melville *Bartleby le scribe*[3], dont la vie dévouée à l'écriture réduite à son degré zéro parce que copie, se trouve peu à peu destituée de toute action par la plongée dans un autre conditionnel, encore plus radical que celui de Barthes : "I would prefer not to..." répond immanquablement Bartleby à toute proposition qui lui est

(1) Édition en langue originale espagnole, 2000.
(2) *Œuvres complètes*, Le Seuil, 2002, vol. V.
(3) Nouvelle édition à la Bibliothèque de la Pléiade, février 2010.

La bibliothèque de Midi | 125



faite. La conversion du refus par la préférence d'une négation ("Je préférerais ne pas...") fonde de façon inaugurale tout le dilemme de la littérature arrêtée, qui se refuse d'établir des choix, d'asseoir des positions ou encore d'affirmer son inaction. Ce conditionnel-là, emprunt d'un scepticisme profondément apparétique, en cela qu'il exprime à la fois l'embarras et la contradiction, conçoit un nouveau mode d'existence et une topologie littéraire qu'on dirait presque purgatoire. Comment l'existence peut-elle s'accommoder de réticences ?

L'histoire personnelle d'Enrique Vila-Matas présente quelques affinités électives avec ce Bartleby. Vila-Matas, en sympathie intellectuelle avec Marcel Duchamp, Jacques Vaché et Jacques Rigaut en particulier, inaugure son œuvre littéraire par le refus de l'écriture. Il s'astreint à cette ascèse pendant quelques années avant de céder au "désir de jouer un rôle" malgré sa "tendance radicale à la discrétion" (concession warholienne : affectionner le vide tout en acceptant la déception de le remplir) par l'écriture d'un bref roman (*Mujer en el espejo contemplando un paisaje* [Femme dans le miroir regardant un paysage, 1973]), puis *d'Abrégé d'histoire de la littérature portative*[a]. Bien plus tard, Vila-Matas rencontre le livre de sa vie, un livre dont on comprend qu'il pourrait être de lui, celui de Jean-Yves Jouannais, *Artiste sans œuvres* (autre livre emblématique de ces dix – et des brouettes – dernières années sur la question des apparitions impossibles[b]). Vila-Matas explique dans sa préface à la réédition du livre de Jouannais comment par cette rencontre il trouva la formule qu'il cherchait alors à incarner : un artiste dépossédé de sa propre identité, un artiste en "shandy[6]", un artiste qui n'est plus celui qui écrit, dont le motif est lui-même une série de textes rendus invisibles par la rétention et le retrait de leurs auteurs.

Vila-Matas écrit, avec *Bartleby et Cie*, une *préparation du roman* en figure de haïku telle que Barthes l'aurait définie, de "formes plus modernes et plus occidentales[7]" dont la trame se dessine dans l'intervalle de notations reléguées en bas de page "en commentaire, écrit-il, d'un texte invisible mais non inexistant pour autant[8]". Il égraine ainsi quatre-vingt-six notes qui s'achèvent avec Tolstoï dans l'obscurité froide d'une formule inachevée, écriture décisivement interrompue par Vila-Matas le 11 août 1999, alors baigné par la lumière bouillante de Canyamel, occultée quelques instants par une éclipse solaire.

(4) Christian Bourgois, 1990.

(5) Je renvoie, dans une précédente livraison de *La pensée de midi*, "Istanbul, ville monde" (n° 29, Actes Sud, 2009), à la belle synthèse de Charlotte Serrus sur l'ouvrage de Jouannais.

(6) Les *shandys*, sorte de dandys "cinglés", sont décrits dans *Abrégé d'histoire de la littérature portative*. Ils ont quelque chose de dada du fait de leur prédisposition à convertir leur vie en art.

(7) Roland Barthes, *La préparation au roman I et II*, Le Seuil, 2003.

(8) Ce livre en effet est une série de notes de bas de page qui par leur concision, certes un peu moins radicale que le Haïku, peuvent être approchées comme une figure de Haïku, du fait de la recherche d'une expression forte et directe.

Dans *Bartleby et compagnie*, on rencontre la fine fleur de la littérature *Négative*. Felipe Alfau renonce à écrire parce qu'il apprend l'anglais, Hofmannsthal tente d'y mettre un terme, Joseph Joubert passe sa vie à *penser* à écrire un texte qui préfigure le *Coup de dés* de Mallarmé sans jamais l'écrire, Arthur Cravan pas une ligne, Duchamp, Rimbaud, Antón Castro, Pepín Bello, bref tous ces auteurs dressent un panthéon de la littérature *Négative*, tout ça pour aller à l'encontre d'une lecture ordinaire. On s'en rend compte, ce n'est pas chose facile que de faire disparaître la littérature qui foisonne en chacun. Tout au long du récit s'établit à bâtons rompus une correspondance en sourdine avec Derain (figure imaginaire, comme un Jouannais auquel on aurait affublé des instincts de rivalité), un expert en la matière il paraît. Or le narrateur, qui n'est qu'un peu de Vila-Matas, alors moche et bossu, mondain et solitaire, comme il se plaît à mêler l'autobiographique à la fiction (plus encore dans *Paris ne finit jamais*, récit autobiographique délirant[9]), réfute logiquement toute posture de spécialiste. La meilleure figure qui puisse lui convenir semble être celle d'un amateur qui, en bon professionnel de l'écriture, désamorce toute œuvre qui conspire en lui.

Il est à ce titre un passage absolument croustillant. C'est la présence fortuite du narrateur, dans un bus sur la Cinquième Avenue de New York, où se trouve également Jerome David Salinger en séduisante compagnie. Salinger, un monarque de la littérature arrêtée, décédé il y a peu. Retrouvera-t-on quelques milliers de pages magistralement gardées secrètes au fond de sa baraque ? Salinger en vieillard dans un bus... La rencontre ne se fait pas, évidemment... "Ne t'en fais pas, [...] ne t'en fais pas", écrit Vila-Matas. Rien de plus, comme une synthèse parfaite du "Je préférerais ne pas".

Melville a écrit à son ami Hawthorne : "Le *non* est merveilleux car c'est un centre vide, mais toujours fructueux[10]." Il paraît présomptueux de prétendre que ce livre est un parangon de la littérature de ces dix dernières années, mais il décrit, comme le fit aussi le livre de Jouannais, une façon de vivre et de faire de l'art qui ne se soumet pas aux imprécations productivistes et mondialistes. Oui, le *non est merveilleux* parce qu'il permet aussi de donner à penser que la plus belle des mutations technologiques qui soit, celle du numérique (en particulier pour l'art), n'est pas la surenchère de la visibilité, mais la rétention et la réduction de la création. La figure de l'artiste, telle qu'on la conçoit depuis la Renaissance, connaît aujourd'hui des mutations profondes, et Vila-Matas nous permet de penser que ses ressources viennent aussi de la dépossession de ses présupposés au profit d'un conditionnel fructueux.

PIERRE BAUMANN

(9) Christian Bourgeois, 2004.

(10) Citation proposée par Enrique Vila-Matas dans *Barleby et Cie*.

Contribution à la revue *La Pensée de Midi* /

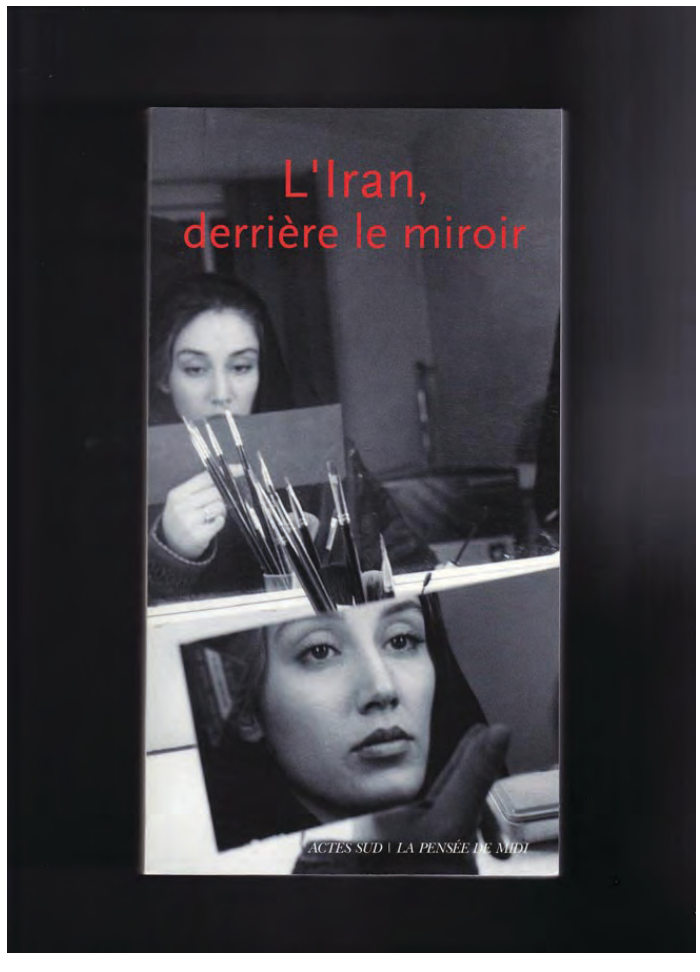
éd. Des Sud / Actes Sud

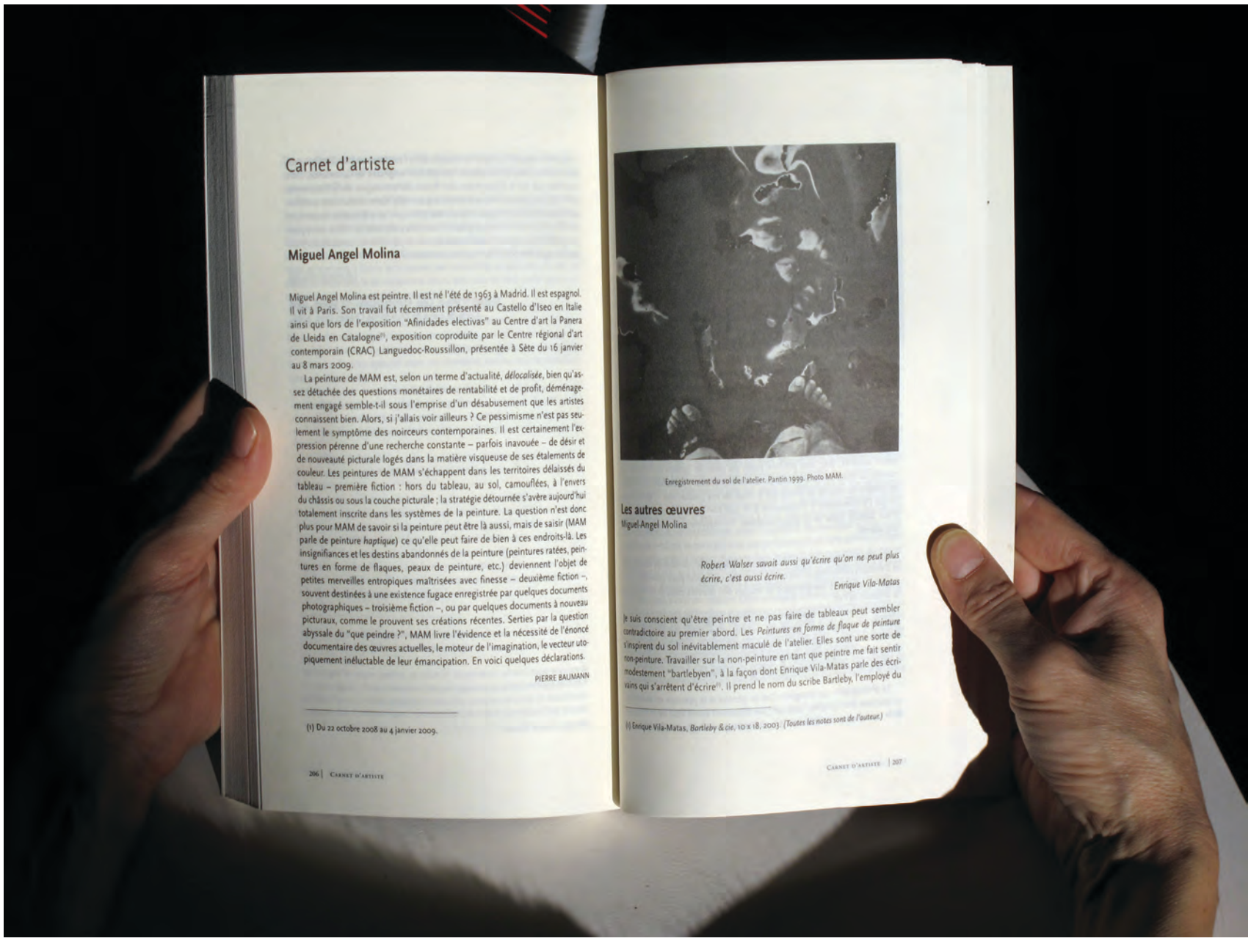
/////

Dans le rubrique « Carnets d'artistes »

3-8

N°27, *L'Iran, derrière le miroir,* mars 2009, « Miguel Angel Molina » (2100 signes) suivi d'un texte de l'artiste, « les autres œuvres ».




Carnet d'artiste

Miguel Angel Molina

Miguel Angel Molina est peintre. Il est né l'été de 1963 à Madrid. Il est espagnol. Il vit à Paris. Son travail fut récemment présenté au Castello d'Iseo en Italie ainsi que lors de l'exposition "Afinidades electivas" au Centre d'art la Panera de Lleida en Catalogne[1], exposition coproduite par le Centre régional d'art contemporain (CRAC) Languedoc-Roussillon, présentée à Sète du 16 janvier au 8 mars 2009.

La peinture de MAM est, selon un terme d'actualité, *délocalisée*, bien qu'assez détachée des questions monétaires de rentabilité et de profit, déménagement engagé semble-t-il sous l'emprise d'un désabusement que les artistes connaissent bien. Alors, si j'allais voir ailleurs ? Ce pessimisme n'est pas seulement le symptôme des noirceurs contemporaines. Il est certainement l'expression pérenne d'une recherche constante – parfois inavouée – de désir et de nouveauté picturale logés dans la matière visqueuse de ses étalements de couleur. Les peintures de MAM s'échappent dans les territoires délaissés du tableau – première fiction : hors du tableau, au sol, camouflées, à l'envers du châssis ou sous la couche picturale ; la stratégie détournée s'avère aujourd'hui totalement inscrite dans les systèmes de la peinture. La question n'est donc plus pour MAM de savoir si la peinture peut être là aussi, mais de saisir (MAM parle de peinture *haptique*) ce qu'elle peut faire de bien à ces endroits-là. Les insignifiances et les destins abandonnés de la peinture (peintures ratées, peintures en forme de flaques, peaux de peinture, etc.) deviennent l'objet de petites merveilles entropiques maîtrisées avec finesse – deuxième fiction –, souvent destinées à une existence fugace enregistrée par quelques documents photographiques – troisième fiction –, ou par quelques documents à nouveau picturaux, comme le prouvent ses créations récentes. Serties par la question abyssale du "que peindre ?", MAM livre l'évidence et la nécessité de l'énoncé documentaire des œuvres actuelles, le moteur de l'imagination, le vecteur utopiquement inéluctable de leur émancipation. En voici quelques déclarations.

PIERRE BAUMANN

(1) Du 22 octobre 2008 au 4 janvier 2009.

206 | Carnet d'artiste

Enregistrement du sol de l'atelier. Pantin 1999. Photo MAM.

Les autres œuvres

Miguel-Angel Molina

Robert Walser savait aussi qu'écrire qu'on ne peut plus écrire, c'est aussi écrire.

Enrique Vila-Matas

Je suis conscient qu'être peintre et ne pas faire de tableaux peut sembler contradictoire au premier abord. Les *Peintures en forme de flaque de peinture* s'inspirent du sol inévitablement maculé de l'atelier. Elles sont une sorte de non-peinture. Travailler sur la non-peinture en tant que peintre me fait sentir modestement "bartlebyen", à la façon dont Enrique Vila-Matas parle des écrivains qui s'arrêtent d'écrire[1]. Il prend le nom du scribe Bartleby, l'employé du

(1) Enrique Vila-Matas, *Bartleby & cie*, 10 x 18, 2003. *(Toutes les notes sont de l'auteur.)*

Carnet d'artiste | 207

texte d'Herman Melville qui, quand on lui commande un travail ou qu'on lui demande de raconter quelque chose sur sa vie, répond toujours par le fameux "I would prefer not to" ("je préférerais ne pas".)

Le parcours certainement mélancolique de Bartleby vers le non-agir est le contrepoint absurde de la création : la pulsion négative, l'attirance vers le néant.

Je m'étais arrêté de peindre ainsi, tout en peignant. Cette négation oxymore et antihéroïque, comme celle de Bartleby, devint une stratégie intéressante et productive. Les *Peintures en forme de flaque de peinture* sont aujourd'hui un échec maîtrisé, enfin plus ou moins. La peinture échouée qui se répand sur le parquet en créant des flaques de couleur me fait penser à la *Musique d'ameublement* qu'Erik Satie composa comme un simple fond sonore pour les entractes d'un spectacle de Max Jacob. Darius Milhaud, qui collabora à cette création, conseillait pour mieux percevoir cette "non-musique" de ne pas vraiment l'écouter, mais simplement de l'entendre sans y prêter attention. Des années plus tard, sous l'influence de la pop, Brian Eno reprend le concept pour en faire la *Ambient Music*. Le principe est toujours celui de créer des environnements sonores. Le concept d'environnement est aussi une des préoccupations esthétiques des premiers Buren. Une attitude qui prend à contre-pied les principes de la modernité, une façon de noyer l'œuvre dans le contexte.

Peut-être parce que ces peintures étaient condamnées à disparaître, ou peut-être parce qu'elles s'étalaient dans l'espace comme aucune autre de mes peintures, j'ai commencé à les photographier, sous tous les angles, avec différentes lumières, avec mes propres pieds ou ceux de quelqu'un d'autre qui marche sur elles, créant une mise en scène orchestrée. J'ai étendu cette façon de prendre les œuvres en photo sur le reste de ma production. C'est comme ça que j'ai commencé à m'intéresser à ce que l'on pourrait nommer aujourd'hui, dans le cadre de la postproduction, l'enregistrement photographique des œuvres.

Il suffit de visiter la librairie d'un musée et de voir le nombre de catalogues et d'éditions consacrées à l'art ou de se rendre sur le Net pour constater l'importance croissante que prennent les images des œuvres dans le domaine de la diffusion de l'art.

Nous sommes tous consommateurs de ces images. Notre culture est faite aussi de tout ce qu'on n'a jamais vu, mais que l'on "connaît" par des reproductions. La notion d'expérience évolue parallèlement avec l'idée qu'on se fait de la réalité. Cela opère des changements dans la façon de concevoir les reproductions, car cela nous confronte à l'énigme de l'œuvre.

La photographie qui enregistre l'art en général et la peinture en particulier se veut une photographie "sans art", un document visuel issu de la tradition de la reproduction des œuvres d'art par l'estampe ou la gravure. Jusqu'à la fin



Tableaux ratés. Le 10neuf. Montbéliard 2005. Photo Daniel Novak.

du XVIII[e] siècle, la reproduction des œuvres d'art était assurée par les différentes méthodes de gravure. L'invention de la lithographie bouleverse quelque peu cette tradition, mais ce n'est qu'à partir des années 1850 que la photographie intéresse le monde de l'édition. Dès lors, de plus en plus, les artistes commencent à se soucier de la reproduction de leurs œuvres, mais la haute technicité de la photographie rend cette pratique difficilement accessible aux profanes.

Le système de représentation qui règle les reproductions des différentes œuvres d'art, tout en étant techniquement très performant, reste en général assez conventionnel. C'est seulement à partir des années 1960 que ces images commencent à se transformer avec l'apparition de nouvelles formes d'art, comme le land art, le body art avec ses performances, et l'arte povera. Le changement même de la notion d'œuvre dans le cas de l'art conceptuel fait passer la photographie, qui est d'abord considérée comme un simple moyen d'enregistrement, à une condition, voire à un objectif pour l'existence de l'œuvre.

C'est sans doute en relation à ces pratiques historiques que l'art contemporain nourrit ses recherches actuelles en ce qui concerne l'enregistrement. Le rapport entre les œuvres et l'espace qui les abrite ainsi que les nouvelles notions de proximité, de contact, voire d'interaction entre l'œuvre et le spectateur, font de l'enregistrement photographique un sujet complexe.

Pour faire face à ces nouveaux enjeux, la photographie va être obligée de trahir pour traduire. Malraux[6] met bien l'accent sur le fait que la photographie

(6) André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Gallimard, 1996 (1[re] édition 1947).



Peinture en forme de Flaque de Peinture. Des Singuliers débordements. Maison de la Culture. Amiens 2002.

engendre la fiction. Et c'est parce qu'elle est génératrice de fiction qu'elle peut être un art, et non parce qu'elle serait uniquement mimétique.

Si l'enregistrement photographique contemporain prend en considération ces paramètres, il peut aussi aller plus loin. C'est ce point qui, à mes yeux, présente un intérêt nouveau.

Les nouvelles générations d'artistes assument naturellement la responsabilité de l'enregistrement de leurs propres œuvres et de sa mise en forme. La postproduction pose le problème plus général de la relation entre l'œuvre, la fabrication et la diffusion de ses reproductions.

L'exemple de la musique me semble pertinent, car si pendant des années, les musiciens interprètes assumaient la partie musicale de l'enregistrement – ce qu'on enregistre –, l'ingénieur de son s'occupait de l'aspect technique.

Brillant pianiste et musicien, Glenn Gould montra dès le milieu des années 1950 un grand intérêt pour les techniques d'enregistrement et le travail en studio en général dans la musique classique. Le jazz, le rock et la pop se servent d'effets sonores à l'intérieur du studio d'enregistrement et montrent l'intérêt des musiciens pour l'univers de l'enregistrement, à qui ils confèrent un statut artistique.

Aujourd'hui, on ne conçoit pas la création musicale sans son enregistrement, et bien que plus portés sur les arts vivants ou les créations artistiques

éphémères, les arts plastiques connaissent aussi une nouvelle forme d'existence dans leur dématérialisation.

La fiction moderniste de l'"autonomie de l'œuvre" a ouvert les consciences au "ici et maintenant" de l'exposition, donc à une façon de la photographier qui prend en compte l'espace qui l'entoure à un moment donné. Ces photographies essaient de reproduire le moment de l'expérience esthétique avec ces nouveaux paramètres. Dans ce sens, elles s'approchent de la photographie des œuvres éphémères.

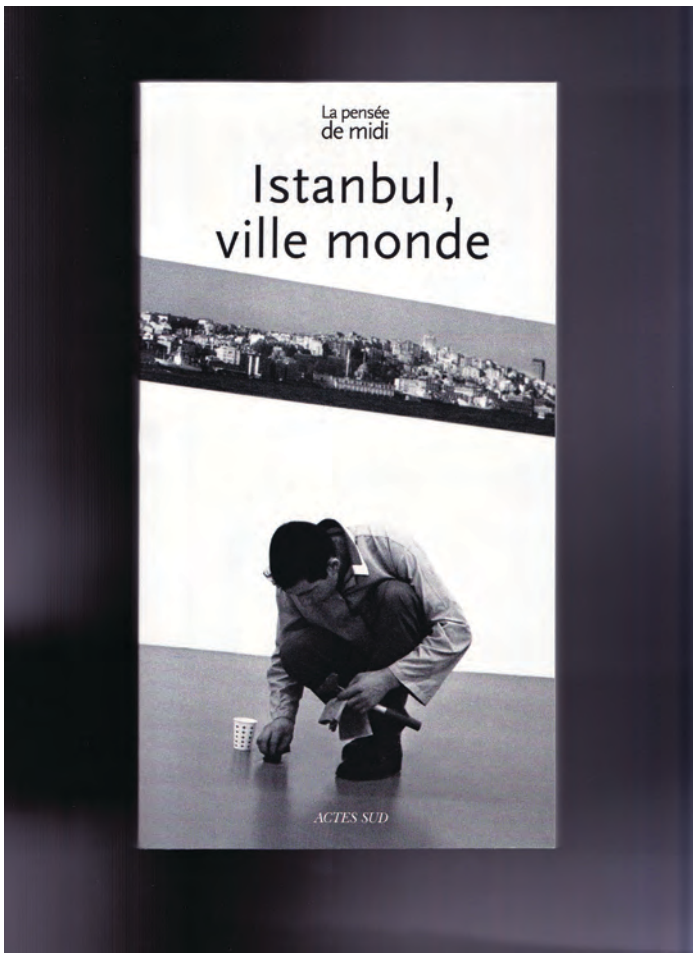
J'aime noter à quel point la reproduction de l'œuvre d'art photographique ne suit pas ces variations. Le cliché même de la photo devient souvent sa propre reproduction dans un catalogue, et rarement sa mise en place dans un espace. Aussi, le photogramme d'un film représente le film en entier et non pas une image de la projection en salle obscure ou du *making off*.

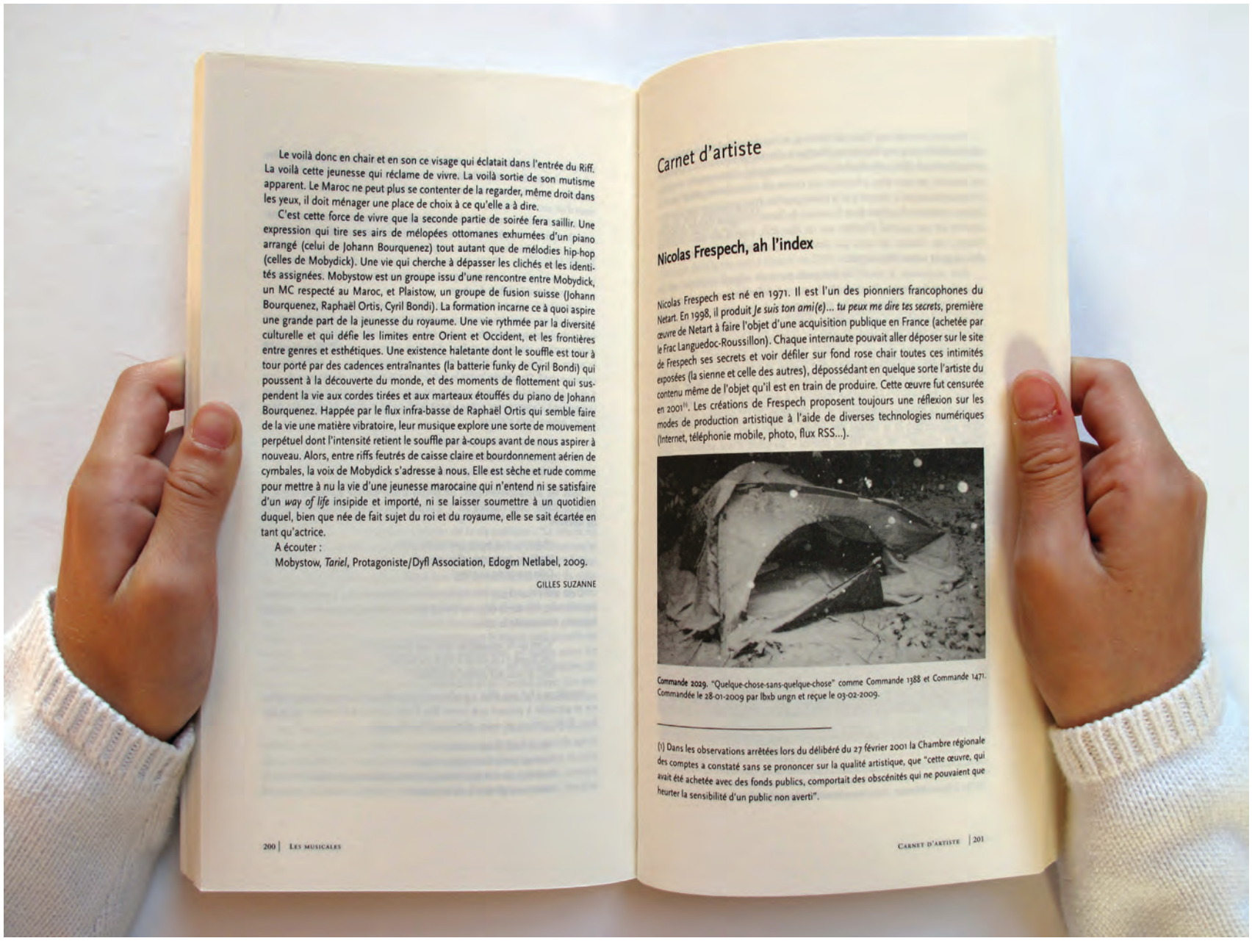
L'apparition de la photographie numérique au début des années 2000 fait partie du grand boom électronique qui va de la téléphonie mobile à l'Internet en passant par la création de logiciels de traitement d'image à la portée de tous. Contrairement à la complexité technique de la photographie argentique, la photographie numérique et les logiciels de retouche vont faciliter l'accès des artistes à la fabrication des reproductions de leur propre travail.

Comment ces documents font-ils partie du dispositif de l'œuvre ? En quoi la peinture peut-elle se voir modifiée à partir du moment où l'on accepte une interaction avec son image photographique ? Quel est le statut de ces images ? Le document sur l'art ne serait pas en train de se substituer à l'art ? La photographie, comme disait Malraux dans son "musée imaginaire", ne serait-elle pas en train de métamorphoser les œuvres et de créer des "arts fictifs" ? Ou bien d'autres œuvres ?

MIGUEL ANGEL MOLINA

3-9
N°29, *Istanbul ville monde*, octobre 2009, « Nicolas Frespech : ah l'index » (2700 signes) suivi de propos de l'artiste.





Le voilà donc en chair et en son ce visage qui éclatait dans l'entrée du Riff. La voilà cette jeunesse qui réclame de vivre. La voilà sortie de son mutisme apparent. Le Maroc ne peut plus se contenter de la regarder, même droit dans les yeux, il doit ménager une place de choix à ce qu'elle a à dire.

C'est cette force de vivre que la seconde partie de soirée fera saillir. Une expression qui tire ses airs de mélopées ottomanes exhumées d'un piano arrangé (celui de Johann Bourquenez) tout autant que de mélodies hip-hop (celles de Mobydick). Une vie qui cherche à dépasser les clichés et les identités assignées. Mobystow est un groupe issu d'une rencontre entre Mobydick, un MC respecté au Maroc, et Plaistow, un groupe de fusion suisse (Johann Bourquenez, Raphaël Ortis, Cyril Bondi). La formation incarne ce à quoi aspire une grande part de la jeunesse du royaume. Une vie rythmée par la diversité culturelle et qui défie les limites entre Orient et Occident, et les frontières entre genres et esthétiques. Une existence haletante dont le souffle est tour à tour porté par des cadences entraînantes (la batterie funky de Cyril Bondi) qui poussent à la découverte du monde, et des moments de flottement qui suspendent la vie aux cordes tirées et aux marteaux étouffés du piano de Johann Bourquenez. Happée par le flux infra-basse de Raphaël Ortis qui semble faire de la vie une matière vibratoire, leur musique explore une sorte de mouvement perpétuel dont l'intensité retient le souffle par à-coups avant de nous aspirer à nouveau. Alors, entre riffs feutrés de caisse claire et bourdonnement aérien de cymbales, la voix de Mobydick s'adresse à nous. Elle est sèche et rude comme pour mettre à nu la vie d'une jeunesse marocaine qui n'entend ni se satisfaire d'un *way of life* insipide et importé, ni se laisser soumettre à un quotidien duquel, bien que née de fait sujet du roi et du royaume, elle se sait écartée en tant qu'actrice.

A écouter :
Mobystow, *Tariel*, Protagoniste/Dyfl Association, Edogm Netlabel, 2009.

GILLES SUZANNE

Carnet d'artiste

Nicolas Frespech, ah l'index

Nicolas Frespech est né en 1971. Il est l'un des pionniers francophones du Netart. En 1998, il produit *Je suis ton ami(e)... tu peux me dire tes secrets*, première œuvre de Netart à faire l'objet d'une acquisition publique en France (achetée par le Frac Languedoc-Roussillon). Chaque internaute pouvait aller déposer sur le site de Frespech ses secrets et voir défiler sur fond rose chair toutes ces intimités exposées (la sienne et celle des autres), dépossédant en quelque sorte l'artiste du contenu même de l'objet qu'il est en train de produire. Cette œuvre fut censurée en 2001[1]. Les créations de Frespech proposent toujours une réflexion sur les modes de production artistique à l'aide de diverses technologies numériques (Internet, téléphonie mobile, photo, flux RSS...).

Commande 2029. "Quelque-chose-sans-quelque-chose" comme Commande 1388 et Commande 1471. Commandée le 28-01-2009 par lbxb ungn et reçue le 03-02-2009.

(1) Dans les observations arrêtées lors du délibéré du 27 février 2001 la Chambre régionale des comptes a constaté sans se prononcer sur la qualité artistique, que "cette œuvre, qui avait été achetée avec des fonds publics, comportait des obscénités qui ne pouvaient que heurter la sensibilité d'un public non averti".

Souvent exposé aux feux de l'intime, et sous couvert d'une apparente dépossession du geste de l'artiste, Frespech développe depuis 2004 *L'Echoppe photographique* (http ://www.frespech.com/echoppe). Cette œuvre consiste, en passant par son site, à honorer un carnet de commandes rédigé par les internautes auquel il répond par la photographie. Pour prolonger ces déambulations créatives discrètes dans l'univers du banal, il distille depuis 2005 des *instants* de son journal d'artiste sur un flux RSS, inspiré du journal d'Andy Warhol, des chaînes de news qui tournent 24/24, du *Vite* de Giorgio Vasari, des blogs et autres Messenger.

Non seulement le travail de Frespech porte un regard sceptique sur les nouvelles technologies (il est plutôt du genre à défendre son bon vieux Nokia contre l'Iphone) et affectionne les grésillements du *low tech* et de la *basse définition*[2] ; plus encore, il nous conforte dans l'idée que toutes ses images produites par le texte ou la photographie ne sont jamais pour l'artiste les motifs d'une surexposition obscène, mais bien "un magasin d'images", dirait Baudelaire, "une pâture que l'imagination doit digérer et transformer." "Mon journal d'artiste en RSS travaille sur le rythme et le droit à une expression libre", déclare Frespech (*Poptronics*), expression destinée à éprouver la temporalité d'une œuvre qui se dessine patiemment au fil des jours. Si l'indexation (surdéterminante aujourd'hui) et le filtrage des images guident ses créations, c'est pour mieux les croquer – en bon fils de Warhol – au profit d'une sensibilité aigre-douce. La force de l'artiste est l'émotion de sa *façon de voir*, même peu. Les propos qui suivent, extraits de déclarations inédites, mais aussi des *Instants* et de *L'Echoppe* de Nicolas Frespech, exposent quelques aspects de son travail.



Commande 1811. Echange. Bien sûr, il ne faut pas oublier que la notion d'échange est importante en philosophie. Commandée le 26-09-2008 par sy et reçue le 05-10-2008.

(2) Sur la basse définition : http://www.bassedef.net/wordpress/

"Tue, 06 Jun 2006 18:43:12
Actualiser Filmer Divulguer Mourir Photographier Fixer Jouer Parler Ecrire Attaquer Voyager Compliquer Situer Afficher Perdre Téléphoner Envoyer Désirer Partager Informer

Tue, 23 May 2006 16:08:37
Elle parle dans le vide.

Sun, 18 Jun 2006 19:36:17
J'ai laissé dans la rue tout à l'heure un DVD vidéo que je n'aimais plus, je viens d'aller voir... il est parti... dans un autre lecteur !"

L'indexation
Sur *L'Echoppe*, les photos sont indexées manuellement, avec si possible une gestion efficace de ce qui est vu sur l'image. Mais cette indexage n'est que partiel, car indexer un document iconographique est un métier. Aujourd'hui on ne parle plus d'indexage méthodologique et si possible objectif, mais on parle de *tag*, ce système d'indexation plutôt sensible et limité. L'indexage de *L'Echoppe* correspond au fond du projet. La recherche dans les photos de *L'Echoppe* se fait avec les champs que j'ai indexés, mais qui ne s'affichent pas sur le site, par intitulé de commande de l'auteur ou par des mots clés de type documentaire (maison, ciel...) et subjectif (bonne humeur, désir...). Aujourd'hui, l'indexation évolue vers la reconnaissance d'images à partir de formes : on peut dessiner sur certains logiciels une forme, et le logiciel ira chercher une image qui correspond à cette forme ; on peut aussi charger une image, et le logiciel ira chercher une image correspondante en analysant les formes, les couleurs...

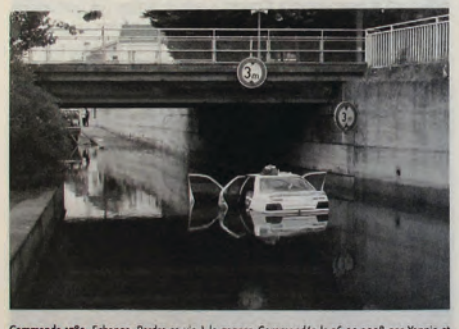


Commande 537. Petit jardin comprenant une cabane toute petite pour mettre le matériel du jardin, un petit banc de bois protégé par un chapiteau du même ensemble, des panneaux de bois pour border ce jardin, des bacs contenant des petits cyprès, et trois tables en plastique. Commandée le 21-02-2005 par Marie-Line Paty et reçue le 13-03-2005.

Cette avancée technologique permet à ce jour de proposer sur le marché des appareils photo numériques (APN) qui se déclenchent quand la personne sourit... La dictature du : "Je suis heureux" ! Qu'allons-nous laisser aux générations futures, seulement des personnes qui sourient ?

J'ai testé certains services avec des images de *L'Echoppe*, images personnelles, pour voir le résultat que cela donnait dans la base mondiale Flickr. Pas encore très concluante, mais pas inintéressante cette passerelle entre une image personnelle et son "équivalent" dans une des plus grandes bases mondiales photographiques. Une des évolutions de *L'Echoppe* sera la *labellisation* GPS : tous les appareils vont offrir cette fonction, et dans la logique des choses, je risque de travailler prochainement avec ce type de service (données intégrées dans les méta-données Exif). Est-ce que cela apportera quelque chose de supplémentaire à *L'Echoppe* ? Pas sûr, car les données GPS n'entrent pas dans la "narration" ni le concept de *L'Echoppe*.

Sat, 06 Jan 2007 21:21:32
Sur le site *Les Secrets la censure* avait été faite sur un propos d'une autre personne. Toujours le souci des mots, même virtuels. Sur cette création, c'est moi qui risque une censure, il n'y aurait pas les mêmes risques si cette création avait été réalisée avec des images... à ce propos...



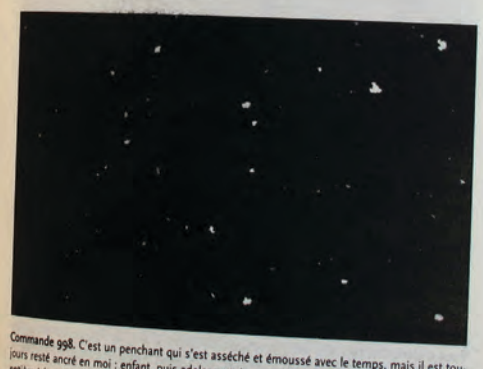
Commande 1789. Echange. Perdre sa vie à la gagner. Commandée le 16-09-2008 par Yannis et reçue le 16-09-2008.

Tous photographes ?
C'est la question que tout le monde se pose actuellement (voir l'exposition au musée de l'Elysée, à Lausanne, en Suisse : http ://www.ecrans.fr/Tous-Photographes-les-nouvelles.html).

Les APN vous accompagnent pour faire une photo nette, bien cadrée... Idem pour les mobiles avec des logiciels intégrés de retouche d'images. Photoshop ou son équivalent Gimp sont utilisés aussi. Sur *L'Echoppe*, les images ne sont pas retouchées, c'est un choix artistique : si une image ne fonctionne pas, elle est archivée ou jetée. Luc Dall'armellina (http ://lucdall.free.fr/), à propos de *L'Echoppe*, m'a dit que cette création était bienvenue dans l'ère où toutes les images existent... cette approche faussement personnalisée.

Tous archivistes ?
Les sites qui hébergent de la vidéo ou de la photo sont très populaires ; ils offrent des services efficaces et adaptés aux besoins des utilisateurs. Pour revenir à l'indexation, ces documents sont très souvent tagués "Cool, moi, Avignon", on peut localiser ses clichés sur une carte Google, on peut partager des commentaires, mais attention tout n'est pas si rose ! Ces services offrent trop de documents pour en dégager d'intéressants. D'ailleurs, de plus en plus d'artistes se détournent de YouTube pour aller sur des plates-formes plus connotées art.

Quand l'utilisateur valide les CGU (conditions générales d'utilisation), il accepte à peu près tout de l'entreprise. Certains sites avaient même décidé qu'ils devenaient automatiquement propriétaires de toute photo mise sur le serveur. Autre risque : le fait d'être censuré, et ça arrive souvent. Filtres automatiques ou humains, ces plates-formes dessinent un paysage médiatique erroné et très politiquement correct.



Commande 998. C'est un penchant qui s'est asséché et émoussé avec le temps, mais il est toujours resté ancré en moi : enfant, puis adolescent, je ne rechignais pas à consacrer une journée entière à la rêverie. Commandée le 05-01-2006 par Marc Hodges et reçue le 06-01-2006.

Tue, 06 Feb 2007 15:05:34
"Laissez le temps au photographe de décider de parler."

Technique éthique et droit d'auteur
L'Echoppe n'utilise pas ces hébergeurs pour ces différentes raisons De plus, l'hébergeur de *L'Echoppe* est situé en France et les machines aussi, éthique oblige ! La programmation est aussi libre, c'est du PHP, et il est important dans ce cadre-là de maîtriser cette technique de programmation. Elle permet de scénariser librement l'interface et le parcours des internautes dans les images. Je reste bien entendu certain que l'on n'est pas obligé de maîtriser une technique pour faire une bonne œuvre, mais sur le Net les stratégies marketing de ces grosses entreprises (presque toutes américaines) ont imposé leurs techniques et représentent d'autres contraintes créatives, subversives.



Commande 1859. De l'amour à la haine, il n'y a qu'un pas. Commandée le 30-09-2008 par Mériam et reçue le 30-09-2008.

Thu, 08 Feb 2007 17:00:05
Pas le moral.Pas la peine alors de faire de la photo. Je ne peux rien faire d'intéressant si je n'ai pas un regard optimiste, même pour photographier des poubelles.

Le droit d'auteur ? Les images de *L'Echoppe* représentent beaucoup d'objets. Pour différentes raisons, dont le respect du droit à l'image des personnes. Les images de *L'Echoppe* sont en licence art libre, elles peuvent circuler librement (http ://artlibre.org/).

Fri, 08 Aug 2008 18:22:41
Je viens de faire un test, vendre un mot de passe sur E-bay, je vais voir combien de temps l'annonce va tenir en ligne !

Sun, 17 Aug 2008 23:37:26
Dans *Paris-Match*, deux photos. Une photo d'une mémé vivante, les jambes écartées, à moitié nue, au milieu du feu. Une autre image d'un jeune garçon devant le corps mort de sa mère en pleine nature. Ça se passe en Géorgie. Je n'ai pas vu des images de viols par des militaires russes.



Commande 944. L'incapacité à se projeter dans un avenir, sans pouvoir se représenter un seul instant sa propre décadence. Commandée le 19-11-2005 par EdWood et reçue le 21-11-2005.

Sat, 22 Nov 2008 15:51:46
Elle n'est pas encore morte et ils vident déjà sa maison, c'est vraiment triste.

Fri, 30 Jan 2009 11:02:58
J'écoute le message laissé sur le répondeur, voix douce, jolis mots, ça me fait du bien ! Je fais le 123 et je commence déjà à sourire.

Wed, 20 May 2009 12:20:42
Je serais super-emmerdé s'il fallait que j'invente un sport !

PIERRE BAUMANN SUR DES PAROLES ET DES IMAGES DE NICOLAS FRESPECH



3-10
N°30, *De l'humain*, férvier 2010, « Nicolas Desplats, monts et merveilles de l'autre rive, l'azur » (4400 signes).

Du possible et je souffle
Sur l'ennui qui m'engouffre
Quand retentit l'écho
Aujourd'hui qui m'étouffe
A corps et à cri, vient le jazz
Qui me prend et m'arrache
A cette torpeur qui saisit
Au-delà, bien plus loin, il m'aimante
Et voilà qu'il suffit
J'y suis, j'y reste et j'expire.

Du possible qui m'essouffle
Est-ce le jazz que tu cries ?
Loin d'un soupir, le dernier
Du souffle, il adviendra
A perdre haleine, à bout de souffle
Presque coupé, jamais jusqu'au bris
C'est le jazz que tu cries
Un peu plus et après,
Juste après, elle t'anime
Cette force que tu cries, inspires et souffles.

Du possible alors souffle
Aux arômes klezmer
Du "A" train vers Harlem
D'Odessa aux *Cloisters*
Trépidante bouffée d'air
Vapeurs et fumées que New York instille
Dans la vie des héros
D'Ayler à Coltrane
D'Ellington à Parker
Tu souffles ce jazz profond qui célèbre la vie.

A écouter :
Raphaël Imbert/Joe Martin/Gerald Cleaver, *N_Y Project*, Zig-Zag/Harmonia Mundi, 2009.

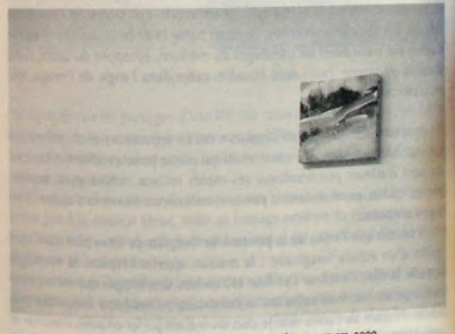
GILLES SUZANNE

Carnet d'artiste

Nicolas Desplats, monts et merveilles de l'autre rive, l'azur

L'œuvre de Nicolas Desplats s'inscrit en toute discrétion dans le sillon d'une peinture qui fut portée par les idéaux spatiaux de la Renaissance, une façon d'aller voir à travers la surface du tableau pour déloger les profondeurs transparentes de nos atmosphères.

Ainsi on saisira tout le ressort des perspectives que tisse Desplats dans ses images : elles reviennent sur les principes fondamentaux d'une *perspectiva artificialis* dont le programme est bien l'édification de la profondeur à l'appui d'un processus géométrique et conceptuel. La peinture est projet/projection. Elle conspire aussi avec régularité sur les impalpables transmissions de couleurs, éthérées par la profondeur de ses volumes d'air, et l'œil n'a plus qu'à se tenir là où la peinture accepte de délivrer quelques mystères inavoués. On est ici au cœur de cette *perspectiva naturalis* chère à Léonard où le paysage n'est pas le pays de nos contemporains, mais celui, primitif immémorial, où l'*historia* a pris naissance.



Vue d'atelier, sur le mur une acrylique sur toile, 20 x 20 cm, 2009.

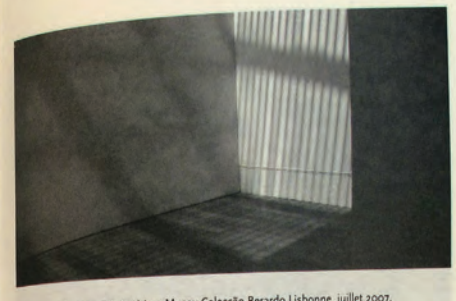


Photo d'intérieur, réhabilitation et accrochage, sur le mur trois acryliques sur toile, 55 x 38 cm, 2008.

S'il est un enjeu fort dans cette pratique picturale, même si on admet bien évidemment qu'elle s'immisce dans l'indicible et l'indescriptible, c'est bien la quête persistante de faire parler les dimensions *entre* de la peinture : en cela les vrais motifs de sa peinture (au sens de ce qui motive le peintre à faire cela), c'est une hypothèse bien sûr, ne sont pas les motifs évidents, montagnes, tableaux, tréteaux ou coins de pièces, mais ce qui se trouve "moulé" par ces choses de quelque consistance : le coin d'air au coin d'un mur, l'espace vide qu'occupaient des peintures, l'atmosphère entre les montagnes, l'ombre et la lumière, le carré d'air dans le creux des tréteaux, mais aussi des choses (au sens de cause) prises en partie dans ce qui définit la peinture même – la dimension mince entre l'acte graphique instaurateur du tableau et l'acte pictural, qui par la couleur, de *celare*, cache en partie l'édifice ; mais par ce qu'elle cache, elle trahit aussi les transfuges du médium, échappée du cadre, cadre dans la montagne, cadre dans le cadre, cadre dans l'angle de l'image, évanouissement du motif.

A ce titre, les peintures de Desplats n'ont en apparence rien de subversif, il est vrai. Elle ne font appel à aucun motif qui puisse poser problème d'iconicité. Ils sont d'ailleurs peu nombreux ces motifs initiaux : montagnes, appartements, cadres, peinture dans la peinture, tréteaux ou éléments d'atelier ; c'est à peu près tout.

Il semble que l'enjeu de la peinture de Desplats se situe plus dans cette quête d'un espace imaginaire : la maison appelle l'espace, la montagne appelle la mer, l'intérieur l'en-face et l'en-face des images qui ne sont pas celles qu'on voit, mais celles qui se construisent dans notre imaginaire pour édifier l'espace de l'autre rive. Je dois un instant parler en mon nom, car ce que construit en moi la peinture de Desplats contribue malgré moi à désigner



Photographie, intérieur Museu Colecção Berardo Lisbonne, juillet 2007.



Photographie, "Rien naît à sa place".

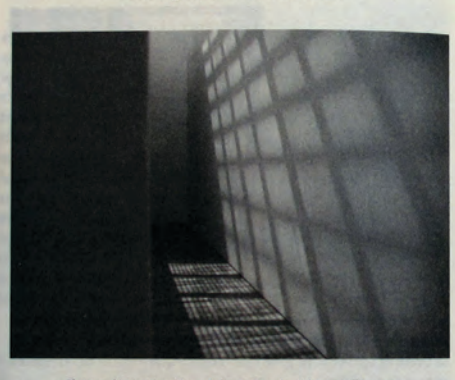
ma façon de voir les paysages d'une Méditerranée que je ne connais pas, paradoxalement celle qui pense le désert comme le lieu privilégié de la sensation : un Orient de fiction qui me porte dans la territorialité minérale de ses espaces, sèche et de poussière.

Alors, quand je contemple l'azur de ses peintures, le ciel au loin, je ne pense pas à la couleur bleue, mais au broyage extrême du minerai dans son mortier, celui du lapis-lazuli, *lazurwad* en arabe, qui contribue à l'incarnation en finesse de la peinture.

La peinture de Desplats, en prenant des motifs qu'on dira immuables, traverse et renverse avec tact (de toucher) un temps contemporain dans l'art de peindre qui s'inscrit véritablement dans la durée, ce projet persistant de viser l'autre rive afin de penser le mystère et l'immatériel feutré par l'atmosphère de la peinture.



Photomontage acrylique sur papier et vue d'atelier.



Photographie, intérieur Museu Colecção Berardo, Lisbonne juillet 2007.

Le carnet inédit que propose ici Nicolas Desplats prend à partie l'espace du livre afin de composer un parcours en image dans son travail, où chaque image raconte un peu de la peinture qui la porte, mais aussi de l'espace qui nous conduit à elle par renversement permanent du tableau dans l'ombre et les absences feutrées de l'atelier.



Acrylique sur toile et vernis 150 x 110 cm, 2008, "Chambre à voir".



Vue d'atelier, sur le mur une acrylique sur toile, 195 x 135 cm, 2009.

Nicolas Desplats est peintre, mais il peint aussi avec des tréteaux, des murs défraîchis, un bout d'atelier dans une rue de Marseille et l'air ambiant. Et c'est dans cette mise en abyme, semble-t-il, que l'autre rive délivre la magie de sa matière broyée.



Installation dans l'atelier, deux acryliques sur toile, 195 x 135 cm, 2009.

Nicolas Desplats est né en 1975 à Strasbourg, où il obtient en 1998 une maîtrise d'arts plastiques. Il vit et travaille à Marseille. Il expose régulièrement en France et en Allemagne, et il est notamment représenté par la galerie Martagon à Malaucène. En 2009, il a bénéficié du soutien de la Drac Paca. Son travail sera exposé en mars 2010 à l'artothèque Antonin-Artaud à Marseille. Voir aussi : nicolasdesplats.com.



Acrylique sur toile et vernis 150 x 110 cm, 2007, "Espèces de coins".



Photo d'intérieur, réhabilitation et accrochage, sur le mur, une acrylique sur toile, 55 x 38 cm, 2008.

3-11
N°31, *Histoires d'un 20 janvier*, mai 2010, « Giuseppe Penone, le temps d'être fleuve, le temps d'être arbre, le temps d'être paysage » (3900 signes) suivi d'un entretien avec l'artiste par Vincent Gaston.





Quant au style inventé par les Gacha Empega en 1997 : polyphonies et percussions à main, développé par le patient et généreux travail de Manu Théron et le succès de son groupe fondé en 2001, Lo Cór de la Plana – "Le groupe le plus frappant du GlobalFest 2008", selon Jon Pareles du *New York Times*(5) –, il devient presque un nouveau genre musical, que se réapproprient de nombreux ensembles, amateurs et professionnels, à travers tout le sud de la France.

L'exploration des univers linguistiques, que ce soient les parlers d'oc ou d'autres langues mais aussi d'autres langages musicaux, nourrit chacun des répertoires des musiciens d'expression occitane. Cette envie d'ailleurs se traduit également par la création, notamment au cours des dix dernières années, de festivals et de lieux de résidence ouverts sur les cultures du monde(6), à l'initiative de plusieurs de ces artistes. Localisme et replis identitaire sont fuis : "Pour avoir jonglé avec la notion d'identité, nous en avons aussi fait les frais. Le terme « identitaire » est aujourd'hui fétide, où que l'on soit. Les emblèmes et les slogans de naguère ont perdu leur charge et, pire, perdu leur humour en changeant de mains. S'en départir aujourd'hui coule de source(7)...", explique le multi-instrumentiste et compositeur Patrick Vaillant, qui fut l'un des principaux artisans du renouveau des musiques traditionnelles en Occitanie orientale.

Avec cet art de vivre, le milieu de la création musicale en Oc se libère tout autant d'un localisme jugé désuet que du pur militantisme, et ne cesse de s'épanouir grâce à son ouverture sur le monde, en particulier sur les deux rives de la Méditerranée. Les terres de langue d'oc, et singulièrement Marseille, sont donc au carrefour de ces rencontres musicales qui émergent dans le Bassin méditerranéen. Patrick Vaillant, citant volontiers Darius Milhaud, dans son évocation d'une Provence qui irait d'Aix-en-Provence à Rio de Janeiro, rappelle cette liberté dans laquelle se reconnaissent les musiciens contemporains sensibles à la culture d'oc : "La Provence des musiciens ne se sent pas prisonnière d'un territoire. Elle appartient à l'émotionnel, au libre choix et au hasard(8)."

ÉLISABETH CESTOR

(5) "*The most striking group at Globalfest 2008*", in "*To See (and Hear) the World in Five Hours: Unique Sounds Ripe for Import*", 15 janvier 2008.
(6) Festival Zin Zan créé par Henri Maquet aux Baux-de-Provence en 2008 ; festival Mandopolis créé par Patrick Vaillant dans la région niçoise en 2004 ; festival Les Vésubiales créé par Thierry Cornillon en Vésubie en 2003 ; festival Les Joutes et espace de résidence créé par Miqueu Montanaro dans le Var, à Correns (Le chantier) en 2002, etc.
(7) Patrick Vaillant, *in* Marlène Belly (dir.), *Des racines au rhizome - Actes des assises nationales des musiques et danses traditionnelles*, FAMDT, 2009.
(8) Patrick Vaillant, "L'ici et l'ailleurs", *Guide Provence-Alpes-Côte d'Azur des musiques et danses traditionnelles et musiques du monde*, Arcade, 2002, p. 86.

168 | Les musicales

Carnet d'artiste

Giuseppe Penone, le temps d'être fleuve, le temps d'être arbre, le temps d'être paysage

Giuseppe Penone est l'une des figures essentielles de l'arte povera, mouvement italien qui a pris naissance à la fin des années 1960 sous l'impulsion de l'analyse critique de Germano Celant. Sous cette "appellation" s'est ainsi définie une tendance marquante contemporaine du land art et de l'art conceptuel qui regroupa des artistes majeurs de l'art italien de cette fin de XX[e] siècle, tels que Mario Merz, Jannis Kounellis, Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio, Alighiero e Boetti ou Luciano Fabro. Si la liste n'est pas exhaustive, c'est que, plus que de se fonder en mouvement, cette tendance de l'art regroupa des artistes d'une affinité commune pour une relative pauvreté des matériaux mis en œuvre(pauvreté relative, car ces matériaux présentent toujours une "noblesse" naturelle, tels le marbre, la terre, le verre, une botte de foin ou un cheval) et le souhait délibéré d'aller là où leur autonomie n'était en rien altérée.

Giardino delle sculture fluide (Jardin des sculptures fluides), 2003-2007. Parco Basso de la Reggia de Venaria Reale (Turin). Installation permanente réalisée grâce au Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea avec le soutien de la Compagnia di San Paolo et de la Regione Piemonte. Photo © Archivio Penone.

Carnet d'artiste | 169



Vue de l'installation *Ripetere il bosco (Répéter la forêt)*, 1969-1997, Toyota Municipal Museum of Art, Toyota 1997. Photo © Archivio Penone.

Penone sculpte avec patience, humilité, lâcher-prise et poésie le temps incarné dans la matière. Penone sculpte comme la nature agit, à la différence qu'il y insuffle (je pense à *Souffle*, une motte de terre brute et l'empreinte de son corps) l'esprit de l'humain.

Penone remonte à la source du geste sculptural : en 1981, il réalise *Etre fleuve*, une œuvre qui se voulait la réplique de la nature afin de rentrer dans le geste sculptural de l'eau. Reproduire le long et lent travail d'érosion de l'eau sur la roche en remontant le fleuve, y prélever une roche brute de même source pour tenter ensuite d'en restituer l'exacte apparence érodée.



Pelle di marmo (Peau de marbre), 2003-2007, marbre de Carrare, 2400 x 1722 cm. Installation permanente, *Giardino delle sculture fluide (Jardin des sculptures fluides)*, Parco Basso de la Reggia de Venaria Reale (Turin). Œuvre réalisée grâce au Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea avec le soutien de la Compagnia di San Paolo et de la Regione Piemonte. Photo © Archivio Penone

En 2002-2003, il reconduit un geste qu'il avait inauguré en 1973 : tailler dans un arbre pour aller au-devant de son origine. Suite à la tempête de 1999, il récupère un cèdre de Versailles pluricentenaire qu'il creuse avec patience afin de retrouver en son cœur l'arbre plus jeune qui dort encore en lui. L'œuvre est majestueuse, elle restitue toute la condensation lente du rapport de l'homme à la nature et aux gestes d'un jour (si on s'accorde que le temps de la sculpture à l'échelle du temps de l'arbre est mesure insignifiante...). Le paysage n'est plus celui qui s'étale au lointain aux environs de l'arbre, mais en son sein même et d'une autre ère.

Pour voir ces œuvres, il faut oublier la dimension historique de l'artiste et les codes d'analyse littéralistes propres aux années 1970 dont on l'affuble encore trop souvent. Abus de schématisme probablement de ma part, la valeur d'une œuvre est aussi ce qu'elle façonne au présent avec la force de nos lectures actuelles.

Ce qui paraît particulièrement important dans l'œuvre de Penone pour l'art de ces dernières années, ce n'est pas qu'on puisse penser que l'art aujourd'hui perd toute consistance (loin de là), mais que l'œuvre de Penone, c'est toujours *le sang de la couleur*[1], le sang d'un pan de l'art, qui s'étend au-delà de *l'arrière-pays*, et

(1) *Le Sang de la couleur*, recueil de poèmes magnifique de Claudio Parmiggiani édité par les musées de Strasbourg en 1988.

de reprendre Yves Bonnefoy : "C'est un chemin de la terre, un chemin qui serait la terre même[2]." Le temps, le paysage, le sens de la matière, cet entretien qui suit, réalisé par Vincent Gaston, nous conduit une fois encore vers cette merveilleuse étendue de pays qui s'ouvre à nous.

PIERRE BAUMANN



Disegno d'acqua (Dessin d'eau), 2003-2007, bassin en granit noir, Vert Alpes, Volga Bleu, eau, air en flux temporisés, 60 x 2702 x 3450 cm. Installation permanente, *Giardino delle sculture fluide (Jardin des sculptures fluides)*, Parco Basso de la Reggia de Venaria Reale (Turin). Œuvre réalisée grâce au Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea avec le soutien de la Compagnia di San Paolo et de la Regione Piemonte. Photo © Archivio Penone

(2) Yves Bonnefoy, *L'Arrière-Pays*, Gallimard, 2003 (1972), p. 57.

"Quand je touche un arbre, je fais une empreinte."

Entretien avec Giuseppe Penone, réalisé par Vincent Gaston

VINCENT GASTON : Pouvez-vous nous parler de votre parcours ? Vous avez commencé votre carrière d'artiste très jeune, dans les années 1966-1967 ?

GIUSEPPE PENONE : En 1966, je me suis installé à Turin, j'étudiais la comptabilité et parallèlement je me suis inscrit à l'Ecole des beaux-arts. J'avais choisi Turin parce que c'était la ville la plus proche de mon village du sud du Piémont, près de la Ligurie. C'était plutôt intéressant, nous apprenions différentes langues : le français, l'anglais... Mais mon principal intérêt était dirigé vers l'art. 1966 et 1967 correspondent à des années de réflexion, même si en 1967 j'ai commencé à réaliser des œuvres. A partir de 1968, mes œuvres ont attiré l'attention. J'avais vingt et un ans. C'était un travail sur la croissance des arbres. Je m'intéressais à la sculpture, j'ai remis en question l'acte de sculpter. J'ai pensé alors que n'importe quel mouvement pouvait provoquer une sculpture. Ma première idée était de créer ce geste avec une matière qui allait créer la sculpture. Avec le temps la croissance de l'arbre formerait la sculpture. La question était de garder mon action sur l'arbre et de le conserver pendant des années. Faire un calque de ma main et la poser sur l'arbre pour indiquer cette action. Tout a commencé ainsi. J'avais fait une série d'œuvres, des choses très simples, je ne voulais pas aborder cela comme un objet. En 1969, j'ai réalisé un autre travail en partant de l'idée de la croissance de l'arbre, l'arbre comme élément, comme matière fluide. Si on a une vision limitée dans le temps, on imagine l'arbre comme une matière dure, mais je pensais qu'on pouvait retrouver la forme de l'arbre à l'intérieur de ses anneaux de croissance. J'ai essayé de le faire à l'intérieur d'une poutre. Ce travail a été à l'origine d'une série d'œuvres que je continue encore aujourd'hui. C'est un processus qui est toujours surprenant, car chaque arbre a une identité, une forme, une histoire. Quelquefois on peut retrouver une partie de l'histoire de l'arbre, c'est une idée de sculpture qui est très juste et très agréable à réaliser.

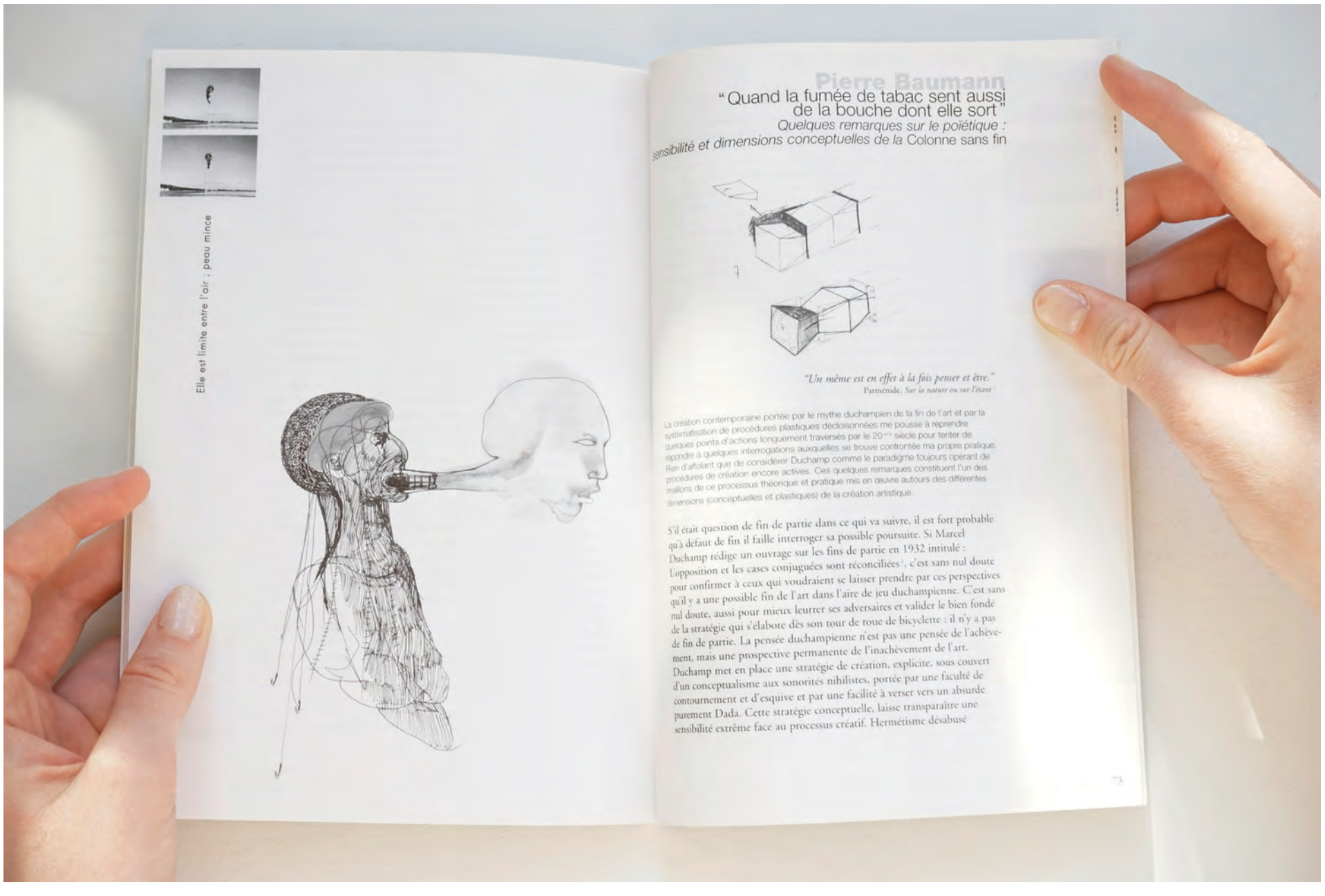
V. G. : Dans cette époque d'ébullition des années 1960, vos influences artistiques étaient plutôt classiques ou contemporaines ?

G. P. : J'essayais de tout regarder, je pouvais être intéressé par Giotto, sa manière d'intégrer les figures dans la nature, de transformer la nature en figure, ou Léonard de Vinci... Il ne s'agissait pas d'intérêts spécifiques qui se seraient inscrits dans une suite. Souvent, on considère qu'il y a des enchaînements logiques dans l'histoire de l'art ; cela existe mais ce n'est pas forcément une clé. Quand vous vivez dans des lieux comme l'Italie, la France, Marseille,

4 - Articles dans revues à comité de lecture

4-1
« Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale », revue *Los Flamencos no comen*, n°2, printemps 2003, (16 900 signes).







C'est un acte sexuel dans les deux sens ; dans le même temps.

(la question du choix des ready-made notamment), dispersion et fragmentation des traces littéraires (voir ses notes) ou plastiques (disparition de la Fontaine), multiplication et diffusion des sources (la boite verte par exemple) fondent une pensée éminemment plasticienne et édifiante pour bon nombre d'artistes. S'il convient de citer Rauschenberg, Cage et leurs condisciples de Fluxus et Beuys en particulier pour qui "Le silence de Marcel Duchamp est surestimé" [3], John Armleder ou Jeff Koons sont les brillants descendants d'une stratégie à interroger.

Les écrits de Duchamp restent les meilleurs arguments pour confirmer le bien fondé de cette hypothèse, même si en d'autres lieux Jean Clair, Octavio Paz, Maurice Frechuret et Thierry de Duve, mais aussi Kurt Schwitters notamment permettraient de nuancer tout le potentiel plastique de la pensée Dada .

Dans ce cadre dadaïste, se dessine un objet qui dépasse la simple dialectique entre le concept asséché et la sensibilité créatrice prodigue : loin d'évacuer les fondamentales questions posées par les avant-gardes et en particulier Dada sur le retournement de l'art, sur son effacement, sur de nouveaux processus de création (utilisation du hasard, assemblage, collage, ...) et sur leurs véritables primeurs, le cas Duchamp rapporte sans cesse et inexorablement l'œuvre à sa forme matérialisée, quelle soit purement plastique, littéraire, poétique, sonore ou performative.

En d'autres termes, l'hypothèse laisserait à penser que Dada, reste la confirmation d'une pensée plasticienne qu'un Schwitters ou un Picabia possèdent également. Une telle hypothèse, excessive, laisse craindre un égarement qui ne pourrait dès lors plus vraiment reconnaître toute la force subversive et radicale de Dada. La force de dada est dans cette dimension transitoire portée par la plastique et éminemment conceptuelle. La création est une pensée interstitielle. Elle est pensée de l'infra mince pour reprendre le terme de Duchamp et sa définition :

" Les infra minces sont diaphanes et quelquefois transparents (...)
Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche dont elle sort, les 2 odeurs s'épousent par infra mince. (...)
2 formes embouties dans le même moule (?) diffèrent entre elles d'une valeur séparative infra mince.
Tous les "identiques" aussi identiques qu'ils soient, (et plus ils sont identiques) se rapprochent de cette différence séparative infra mince. (...)
Les buées – sur surfaces polies (verre, cuivre)
Infra mince
(...)
La querelle de l'ombre portée dans son rapport avec l'infra mince
70+40=110
à haute voix ou à voix basse (surtout énoncé mentalement)
70+40 font plus de 110 – (par infra mince)
(...)" [4]

L'infra mince prend en compte la présence de ce peu présent qui n'est pas la plupart du temps considéré parce qu'exclu d'un référentiel établi trop globalement et trop exclusivement. L'infra mince n'a pas d'identité particulière. Il est présent dans l'entre deux chose et fait césure.
La partie d'échec déborde largement du plan de l'échiquier.
La pensée duchampienne navigue entre faire et non faire, entre dit et non dit. Les choix des structures opératoires, des systèmes de section (car il s'agit bel et bien d'un processus de section et dissection de l'image, du mot et de la pensée) de Duchamp sont sans cesse pesés.
En ce sens les problèmes de composition de rapports de formes ou de sonorités dépassent largement le champ de l'œuvre matérialisée pour occuper des dimensions du système de création plus étendues : posture de l'artiste, lieu de présentation, œuvre dans l'œuvre, mode de présentation ou de représentation (usage des perspectives et dimensions multiples), matérialité, diffusion. Infra minces.

La création duchampienne, et plus largement dadaïste, avance une série de systèmes opératoires fondés sur la fragmentation des faits (matérialité plastique, mots, concepts). Elle permet de placer le réel au centre du processus de création tout en préservant le pouvoir d'abstraction de l'œuvre. Elle favorise l'exploration des différents niveaux de la pensée entre conscient et inconscient, entre rigueur logique et puissance de l'absurde. Infra minces.
L'espace créatif n'est plus dès lors porté par le concept pur ou par la plasticité exclusive. Il est un infra mince où la pensée abstraite s'évapore sur le dépôt du matériau.

Les échanges entre ces deux espaces apporte d'autres correspondances ; celles de Duchamp et Brancusi, qui complètent les propos : Comment un concept s'édifie au profit de la forme, ou comment la forme réduite à une structure minimale se porte en concept autonome ? Les *Colonnes sans fin* de Brancusi rapportent l'action de coupure à une action plastique pure : entaille de scie puis de hache dans la matière. Elles posent la question de la nécessité de leur existence et mises en perspective avec le champ Dada, de leur réalisation.
Pour en confirmer les hypothèses, il faudrait expérimenter la réalisation d'une colonne sans fin, entreprise qui semble-t-il ne présente pas de grandes difficultés techniques :

Notice pour réaliser une Colonne sans fin *(ready-made préparé)*[5] : *(voir croquis p. 73) Choisir une poutre à section carrée de chêne, de peuplier ou accessoirement d'une autre essence. Tracer sur une face une série de carrés d'un nombre pair. Réduire chaque carré à un trapèze isocèle dont la base a la même mesure que la hauteur du trapèze et dont le sommet mesure la moitié de la base. Le sommet du trapèze initial devenant la base du trapèze suivant, le second trapèze est identique au précédent, mais subit une rotation de 180°. La succession peut ainsi être développée infiniment.*





c'était bien...

conceptuel de l'objet est radical : Un élevage de poussière sur le grand verre. La surface et le dessin dans l'espace de la *Colonne sans fin*. Mais aussi un pan monochrome de Kelly ou un pan monochrome et des tabourets de bar de Armleder. Non pas être tout. Non pas être autre.
Mais être ce peu dans le plan de coupure. L'infra mince est ce trop peu pour n'être rien.

La pensée plastique relève en ce sens d'une pensée présocratique de l'être et de l'étant. Si à priori, l'art de Duchamp ou de Brancusi n'est pas un art qui renvoie à l'abîme de l'être , il postule pour un art extatique et stupéfiant doué d'une force gorgonéenne. C'est sans nul doute d'Heidegger qu'il faut reprendre les pensées :
"La méditation sur ce qu'est l'art est entièrement et décisivement déterminée par la seule question de l'être" [10].

La *Colonne sans fin* (comme les cases de l'échiquier) n'est fin de l'art que si elle se cantonne dans des espaces unidimensionnels (le concept opposés à la plastique, le plan dissocié du volume, le dessin loin de la sculpture...).
Vue comme espace infra mince – quand l'œuvre porte le concept de l'épreuve physique qu'est l'acte de création et quand dans le même temps elle se détache de sa matérialité – elle regagne sans encombre ses possibles."
Possible. La figuration d'un possible. (Pas comme contraire d'impossible ni comme relatif à probable ni comme subordonné à vraisemblable).
Le possible est seulement un "mordant" physique [type vitriol] brûlant toute esthétique ou callistique." [11] disait Marcel.

Notes :
1. PARMÉNIDE, *Sur la nature ou sur l'étant*, éd. Seuil, Paris, 1998, p. 79.
2. Marcel DUCHAMP, *L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*, Paris et Bruxelles, éd. l'échiquier, 1932.
3. A propos de *Le silence de Marcel Duchamp est surestimé*, voir dans *Beuys Joseph*, Paris, éd. Centre Pompidou, 1994, p. 275.
4. Marcel DUCHAMP, *Notes*, éd. Flammarion, Paris, 1998, pp. 33,34.
5. On pourrait ici proposer une autre figure du *ready made*, par analogie aux différentes terminologies de Duchamp (voir dans *Duchamp du signe*, p. 191) pour définir un objet d'art susceptible d'être fabriqué par quiconque, soutenu par une notice : un *ready made* préparé.
6. Gilles DELEUZE, *Logique de la sensation*, éd. la Différence, Paris, 1996.
Il faut y voir ici le rapport qui dès lors se pose entre abstraction et figuration : tous deux des espaces de figuration : *"Et à cet égard, on peut faire le même reproche à la peinture figurative et à la peinture abstraite : elles passent par le cerveau, elles n'agissent pas directement sur le système nerveux, elles n'accèdent pas à la sensation, elles ne dégagent pas la Figure, et cela parce qu'elles restent à un seul et même niveau."* p. 28.
7. Le volume de Klein reprend la figure du ruban sans fin, de Möebius, dans un espace, non pas à deux, mais à trois dimensions. Il ne possède ni intérieur, ni extérieur car constitué d'une seule et unique face.
8. David HUME, dans Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Puf, Paris, 1968 / 2000, p. 96.
9. Gilles DELEUZE, *op. cit.*, p. 97.
10. Martin HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part*, "l'origine de l'œuvre d'art", éd. Gallimard, Paris, 1962 / 1990, p. 67.
11. Marcel DUCHAMP, *Duchamp du signe*, éd. Flammarion, Paris, 1994, p. 104.

" Quand s'approche le bulldozer, la terre, face à lui,
se retourne et s'accumule,
Quand tu te dresses face à lui, t'attirent vers le bas les monticules,
Et tu tombes,
Quand tu grimpes sur un monticule, tu dois parvenir jusqu'au faîte
Pour garder ton équilibre en t'appuyant sur la mâchoire du bulldozer.
Et il te reste peu de temps pour sauter de côté
Et fuir pour t'abriter
Et continuer à crier, de côté
Après la chute, la question est de savoir si le bulldozer va
s'arrêter et qu'on puisse retirer le corps tombé sous lui
Mais si le bulldozer recule et continue de retourner la terre,
la pelle risque de blesser encore
[...]
Quand les entrailles de la terre se retournent, elle veut vomir
Vomir la vie qui s'engloutit en elle avant son heure
Mais le sang coule déjà, et impossible de l'arrêter
Mais elle essaie de vomir les mots inconnus d'elle
Des mots de deux milles ans d'exil sans voix
[...]
Pousse et creuse, pousse et creuse, taureau ivre
Ta sœur qui se tenait en son sanctuaire pour t'arrêter
A touché l'extrémité de la fronde comme
touchant la pointe du sceptre d'un roi ivre
Le sort en est jeté
Pousse et creuse, pousse et creuse
Ta sœur, sa voix de sang
Pousse, creuse, crie
Pousse, creuse du dedans
Pousse, creuse la terre ".

Haviva Pédaya
Extrait des *Chants de la terre de la colombe*.
(Le poème dont nous reproduisons ici des extraits, a été publié dans le quotidien *Libération* le 27 mars 2003, p.17).

à RACHEL CORRIE

Le 17 mars 2003, une jeune pacifiste américaine est morte écrasée sous un bulldozer israélien, à Rafah (sud de Gaza) alors qu'elle tentait de s'opposer à la destruction d'une maison par l'armée.

4_2

« Presque en forme de ready-made – à propos des Colonnes sans fin de Brancusi », revue *Los Flamencos no comen*, n°7, février 2005, (7600 signes).





artistiquement fort reposant – qui accessoirement va spatialement par sa longueur traverser le premier atelier en diagonale. Le geste artistique atteint une neutralité assez proche de l'indifférence duchampienne à un écart près, de taille : Brancusi façonne, Duchamp s'en détourne par la fabrication à couvert d'objets dérivés du ready made (la *Boite en Valise* en particulier). Brancusi agit par approximations successives. Officiellement Duchamp choisit. Brancusi se plait dans cet apaisement esthétique de la colonne sans fin. Duchamp joue le détachement, la dérision. L'heure n'est pas à la comparaison. Mais revenons sur quelques faits. Force est de constater que le rapprochement, s'il est permis, n'est pas dans la recherche d'équivalences systémiques, mais par la commune considération d'une entité artistique glissante : une chose transfuge trahit les bonnes règles du cloisonnement pour en découdre avec des rapports infra minces.

Paradoxe avancé, Brancusi dans sa méthode a quelque chose de plus séduisant que celle de Duchamp, en apparence et contre l'image officielle colportée par ces deux personnages. L'un reclus (toutefois un peu fêtard) et l'autre mondain et médiateur médiatique (toutefois secret). Tous deux convoient une sensibilité plastique aiguë. Tous deux manient l'objectivité conceptuelle avec un sens stratège de l'inachèvement, du recyclage et de la répétition.

Certes, les colonnes ne sont pas des ready mades, non pas parce qu'elles sont fabriquées par l'artiste, mais parce que l'artiste a besoin de les fabriquer. Elles ne sont pas des objets manufacturés, recontextualisés. Mais elles sont parfaitement réalisables par quiconque. La où le ready made est – censé être – nominaliste, la colonne sans fin ne peut pas, contre toute idée hâtive, l'être. La colonne doit exister physiquement. S'il y a rapprochement possible entre ready made et colonne sans fin, il passe par ces différences.

Il y a bien cette histoire de changement de statut de l'objet chez Brancusi évoqué par Michel Gauthier : tantôt œuvre, tantôt élément de mobilier, tantôt socle, la colonne et ses fragments créent des voisinages qui, opération commune à Duchamp, produit un " brouillage de la frontière entre l'art et le non art (…). "[3]

Le geste et l'objet décrivent une zone d'art équivoque. Est-ce là encore une sculpture ? Est-ce un élément d'architecture ou de mobilier réalisé par un bon artisan ? Est-ce simplement le déploiement d'un dessin dans l'espace ? Les colonnes sont plus ambiguës que les readymades de Duchamp. Elles acceptent cette équivocité qui leur permet parfois de passer du statut d'œuvre à celui de socle, d'être irrésolument non finies, amputées, réassemblées et déplacées.

Cette irrésolution tisse une pensée suspicieuse à l'égard de l'objet d'art. Mais elle s'en satisfait. Brancusi, c'est sûr, aime cette incertitude auréolée de lucidité. Il accepte les éventuels replis d'un objet mobilier vers lui même.

Un tabouret muté en socle peut très bien redevenir tabouret. Et, chose peu pensable chez Duchamp, il remplira sa fonction. Le ready made réciproque (un Rembrandt transformé en planche à repasser) ne lui fait pas peur : une colonne non seulement, peut-être tronçonnée - Brancusi coupe à plusieurs reprises ses colonnes et parfois les ré-assemble - mais à défaut de planche à repasser, peut devenir un tabouret. Cette navigation libre, montre bien l'aisance rusée avec laquelle Brancusi manipule les choses, instruit bien entendu des gloses avant-gardistes, dont il fut d'ailleurs l'un des vaillants opérateurs, par la polémique et le procès historique amorcés avec l'*Oiseau dans l'espace* de Steichen.[4]



Les colonnes ont quelque chose de préparé, un protocole avancé assez conceptuel et radical ; froid, neutre et facilement descriptible. La taille ensuite est relativement longue, mais absolument pas fastidieuse, légère, mais comme l'a déjà relevé Geist, qui exige une attention tout de même soutenue pour maintenir la qualité des renflements et la pureté des arêtes. Elle est réalisable par qui veut comprendre le sens de la sensibilité plastique inscrit dans cette action artistique épurée. Brancusi introduit là une donnée essentielle. Il affirme l'importance de l'expérience – exercice – intime. Il renonce à une exclusive pensée formaliste et donne à l'attitude un rôle déterminant dans l'expérience de l'œuvre.

George Maciunas dirait qu'il s'agit d'un flux kit géant. J'avais émis l'idée d'un concept de ready made préparé. Dans une continuité duchampienne, la pureté du concept, la facilité du geste et l'engagement presque lancé et détaché, ressemblent fort à un jeté de dés miraculeux, qui par hasard produit un empilement extraordinaire, un easy made m'a-t-on dit.

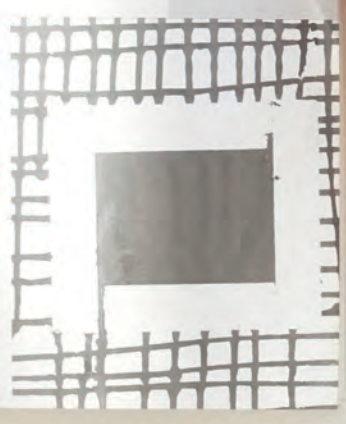
Notes

1. Correspondance avec Sidney Geist, septembre 2004. Sidney Geist a publié deux ouvrages de référence au sujet de Brancusi, *A study of the sculpture*, éd. Grossman Publishers, New york, 1967 et *Constantin Brancusi 1876-1957. A retrospective Exhibition*, éd. The Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 1969. Ce vieux monsieur, toujours aussi vif, a amorcé une relecture de l'œuvre de Brancusi en même temps que les minimalistes, qui pour certains furent en contact avec lui : Robert Morris en particulier.

2. Op.cit.

3. Michel Gauthier, "Brancusi : ouvertures", Les Cahiers du musée national D'Art Moderne, n°54, éd. Centre Pompidou, Paris, hiver 1995, p.24.

4. Pour résumer la polémique, je renvoie à la Préface de Margit Rowell dans *Brancusi contre États-Unis. Un procès historique*, 1928, éd. Adam Biro, Paris, 1995, pp. 5 sq.



4_3

« Etant Donnés, la Réplique et Richard Baquié : Morphogenèse de la reproductibilité », revue *Ligeia*, n°65/66/67/68, janvier-juin 2006, (77 800 signes).



54

ACTUALITÉS ET DÉBATS

ETANT DONNÉS, LA *RÉPLIQUE* ET RICHARD BAQUIÉ : MORPHOGÉNÈSE DE LA REPRODUCTIBILITÉ

Pierre Baumann

"La différence (dimensionnelle) entre 2 objets faits en série [sortis du même moule] est un infra mince quand le maximum de précision est obtenu"[1].

Marcel Duchamp

Préambule

Alors que la question du droit à la copie est largement posée aujourd'hui, il semble opportun de revenir sur deux œuvres, *Étant Donnés* de Marcel Duchamp et la *Réplique* de Richard Baquié. L'une fut achevée en 1966 et l'autre en 1991. Elles interrogent, dans leur rapport, une dimension bien particulière de la reproductibilité d'une œuvre d'art, qui ne passe pas par l'utilisation d'un procédé de reproduction mécanisé, mais par la réappropriation d'une œuvre par un autre artiste, au point de nous faire croire à une nouvelle œuvre identique à son original.

L'opération ne relève plus seulement, ni de la citation, ni de l'emprunt, mais bien d'une activation a priori parfaite de la répétition. Ainsi réitérée, l'œuvre paraît ne plus pouvoir exister par son unicité.

Si Duchamp, par l'entremise du ready-made et des *Boîtes (de 1914, vertes, alertes, blanches, en valise, ...)* réalisées en série, a très tôt affirmé une forme d'art issue de la reproduction manuelle ou mécanisée, il s'est aussi, de fait, exposé à la reprise de son propre œuvre par autrui, à l'instar de Richard Baquié, Sturtevant, Mike Bidlo et Sherry Levine[2].

Le schéma dans lequel s'inscrit une réplique est simple : une œuvre existe et elle a son propre sujet. Elle est créée par un artiste à un moment donné et dans un contexte particulier (le *hic* et le *nunc* de Benjamin) selon des intentions créatives qui lui sont propres. La copie de cette œuvre est réalisée par un autre artiste, à un autre moment, dans un autre contexte et avec d'autres matériaux (même s'ils sont similaires). Dans ce champ de référence, cette formule particulière de la répétition, la copie, est donc par définition différente de l'original.

Étudier l'objet répété consiste à repérer son véritable sujet, qui n'est pas seulement le sujet de l'œuvre reproduite. La reproduction a en partie le même sujet que sa référence, mais elle a aussi pour sujet la relation de l'original à sa copie. Aussi, les écarts de contextes, de période et d'attitude créative de l'artiste étoffent le sujet. Conclure, que l'œuvre et sa copie sont deux mêmes choses, produit une réduction insatisfaisante. Nous ne verrions de cet ensemble de motifs qu'une abstraction simplifiée, où seul subsiste à nos yeux le même ; une apparence générale décontextualisée.

La vision contemporaine que nous avons des œuvres, soumises à cet effet de reproductibilité de masse, par l'image diffusée abusivement par tous les moyens (livres, films, sites Internet et objets commerciaux) pousse trop souvent à croire qu'ayant acquis cette image, c'est l'œuvre reproduite qui vient à nous, ou au moins une vision de celle-ci suffisante et relativement satisfaisante. Le plaisir se produit, faute de pouvoir acquérir l'original ou être face à lui. On cherche à oublier les différences entre l'œuvre originale et sa reproduction. C'est là, le danger de cette appropriation, qui gomme littéralement tout le cheminement, qui part de l'original et qui nous mène par raccourci à sa copie. Cet effacement reste acceptable lorsqu'il n'a pas pour sujet de faire oeuvre ; c'est-à-dire lorsqu'on ne voit dans la copie qu'une reproduction qui n'est plus une œuvre d'art ou si on accepte sa dilution dans des tirages multiples (gravures, lithographies, ...). Chacun alors, à loisir, peut faire sans souci l'acquisition d'une affiche reproduisant *la Danse* de Matisse, par exemple, en sachant bien que ce que l'on possède n'est plus une œuvre d'art, n'est pas *la Danse* de Matisse, mais seulement une image distante (aussi fidèle et de qualité soit-elle) issue d'un procédé de reproduction mécanisé. Benjamin soulignait ces vertus[3].

Comme quiconque achète une reproduction sur papier glacé d'une peinture pour disposer un peu d'une œuvre qui lui reste inaccessible, l'artiste, en réalisant une copie s'autorise le plaisir (certes accessoire) d'avoir ce qu'il ne pourrait posséder autrement pour en disposer, lui aussi, à loisir. Répéter ainsi l'œuvre d'un autre, donne à l'artiste la possibilité, à proximité, de contempler une œuvre qui artistiquement ne lui appartient pas, mais qu'il est parvenu à refaire comme tout bon faussaire.

Il est certain que cette satisfaction première ne fait pas du copieur un artiste. Si l'artiste est artiste par une opération de copie, c'est que son cheminement appelle un processus créatif particulier et reconnu comme tel.

La seconde piste, aussi imparfaite, passe par l'acquisition d'un savoir-faire. La copie d'étude, depuis la Renaissance, s'est toujours obstinée à découvrir ce qui se cache dans la technicité des chefs-d'œuvre étudiés. Comment la profondeur d'un apprêt révèle-t-il la vivacité des chairs, comment le rehaut par glaçage donne-t-il vie à la pupille d'un œil ? Etc. Refaire a toujours suggéré l'idée, comme on répète un mot – par imitation – que l'on acquiert du métier et que l'on rentre dans la pensée de l'autre. Certes, dans toute expérience créative de la répétition (d'un geste ou d'une œuvre), se loge ce rapport implicite à la maîtrise de la technique. Une bonne copie ne se fait pas sans un minimum de technique. Mais l'artiste qui réalise une copie ne saurait indéfiniment et exclusivement se satisfaire de cette méthode, faute de quoi d'ailleurs, il n'aurait pas le statut d'artiste ; tout au plus, là encore, celui de bon copieur.

Marcel Duchamp, vue de *Etant Donnés : 1 la chute d'eau 2 le gaz d'éclairage...*, photographie de Marcel Duchamp extraite de la *Notice de montage* réalisée par l'artiste en 1966 et éditée en *fac simile* en 1987 par le Musée de Philadelphie, (Musée de Philadelphie). Tous les autres documents sur Marcel Duchamp sont extraits de ce même fac simile, sauf mention contraire.

La copie d'artiste n'existe pas dans cette réduction du schéma créatif où l'œuvre ne serait que l'alter ego de son original et comme pure démonstration de la technique. Il est indispensable de revenir sur les temps de la production qui mènent à la copie et qui, comme nous le disions à l'instant, présentent irrévocablement des écarts. Si l'expé-

NOTES

1. Marcel Duchamp, *Notes*, Flammarion, Paris, (1980) 1999, p. 17.
2. Nous renvoyons là à la lecture de *Aspect de l'art au XXème siècle. L'œuvre reproductible, Mike Bildo, Sherry Levine, Richard Petibone, Sturtevant Philip Taafe*, Centre d'art contemporain de Meymac, Meymac, 1991.
3. Walter Benjamin, lire dans *Œuvres III*, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939)", Gallimard, col. Folio essais, (1972) 2000, p. 271 sq.

rience de l'artiste ne tombe pas dans le plagiat, c'est qu'elle aborde avec conscience ce qui se démêle dans cette seconde mise en œuvre, faite par un autre artiste et dans un nouveau contexte. C'est véritablement un glissement du sujet de l'œuvre qui s'opère. Un artiste répond à un autre artiste et il expose son point de vue particulier, qu'il donne à voir de manière nouvelle. À ce titre, il oublie bien vite le cadre légal que nous n'évoquerons qu'allusivement ici et que nous étudions par ailleurs

Nous envisagerons une analyse de ce mode particulier de la répétition en prenant appui sur un exemple précis. En 1991, Richard Baquié entreprend la réalisation d'une œuvre intitulée : *Réplique, sans titre n° 1 : Etant Donnés : 1 la chute d'eau, 2 le gaz d'éclairage*. Elle se résume à la reproduction la plus fidèle possible de *Etant donnés 1 la chute d'eau, 2 le gaz d'éclairage* de Marcel Duchamp. En tous points, l'œuvre de Baquié ressemble à celle de Duchamp. Elle diffère néanmoins de manière non négligeable dans sa présentation. La *Réplique* de Baquié rend visible la partie originellement cachée de l'œuvre de Duchamp. Elle lève le voile sur l'appareillage duchampien[4].



Marcel Duchamp, vue de *Etant Donnés : 1 la chute d'eau 2 le gaz d'éclairage*..., la porte et la vue par l'un des trous, 1946-1966, musée de Philadelphie, (Musée de Philadelphie).

Cette analyse cherchera à nuancer le statut de ces œuvres soumises à la reproductibilité : 1 - En effet une œuvre répétée ne semble plus être une œuvre d'art. 2 - Elle n'est plus une peinture, ni même une sculpture, apparemment. 3 - Elle devient presque dans la logique d'un objet qu'on prélèverait dans le réel, comme tout bon ready-made, une œuvre *virtualisée* parce que l'objet se délite dans sa répétition. 4 - Mais elle répondrait aussi à un doute persistant chez l'artiste : la répétition reste une possibilité de continuer à faire (à créer) en refaisant. Paradoxalement, la répétition maintient en vie ; celle de l'artiste. 5 - Parce que la répétition existe, elle force le regard. Elle impose la perception affinée des écarts. Elle change le point de vue. "Dans le temps, un même objet n'est pas le même à une seconde d'intervalle écrivait Duchamp"[7]. Différence formelle, spatiale et temporelle. 6 - La différence est aussi présente dans le glissement du sujet. La copie n'a plus tout à fait pour sujet le sujet de l'œuvre copiée. Elle a, en plus, pour sujet la copie de cette œuvre copiée. 7 - Elle valorise une esthétique de la morphogenèse. 8 - La copie pérennise l'œuvre en lui attribuant une valeur d'engramme ; une mémoire qui se démultiplie par la reproductibilité. Paradoxalement elle accentue la relation à la vérité.

NOTES

4. Thierry Raspail, dans une correspondance avec l'auteur décrit l'œuvre de Richard Baquié ainsi : "*Etant donnés* n'est pas une reconstruction exécutée par un restaurateur ou un historien, mais une œuvre conçue par un artiste, qui pour une part se rapproche de l'œuvre, au point de nous faire "croire" à l'original, et pour l'autre part s'en distingue, puisque "la mécanique" de l'installation cachée chez Duchamp, est visible chez Baquié, grâce à un principe de contournement que l'on ne distingue pas immédiatement. Mon rôle a consisté à convaincre Richard d'achever au plus vite son projet (qui était en cours) pour l'exposer à la première Biennale. L'œuvre a été vue par Tiny Duchamp que j'accompagnai. Elle a simplement dit : "je crois que Marcel aurait été content". (...)". Cette étude doit être lue dans la continuité d'une logique de l'objet débordant de la question du ready made, initiée par Dada, les artistes post-dadaïstes et les néodadaïstes – Oldenburg à ses débuts, Jasper Johns – et pérennisée par Sherry Levine, Jeff Koons, Haim Steinbach, Sturtevant, Richard Pettibone ou encore Mike Bidlo. Le champ d'analyse est vaste, imposant tous les discernements requis entre répétition/présentation (Steinbach), sanctification/détournement (Levine, Koons), picturalisation/dégradation (Johns, Oldenburg) et poétique/discontinuité (Dolla), par exemple. Bertrand Lavier et John Armleder participent aussi à cette relecture de l'objet, guidée par une satisfaction esthétique bien différente de l'indifférence duchampienne. Le sens de leurs objets pourraient - si on schématise - faire appel à une logique de recontextualisation/relecture plus proche de Brancusi, même si le nominalisme reste essentiel pour ces deux artistes. Contrairement aux apparences, ces systèmes créatifs tous aussi bien huilés qu'efficaces et séduisants, relèvent peut-être bien plus d'une esthétique picturale de la muralité que de sculptures qui jouent totalement de et pour la tridimensionnalité. La démonstration ne serait pas très complexe : Lavier "photoreliefe". Armleder placarde ses sculptures mobilières jouxtees de monochromes dans une logique de l'accrochage qui rejoint les étagères de Steinbach et les "jalousies" de Dolla. Oldenburg met en vitrine et Koons autrement aussi. Jasper Johns repeint et Sherry Levine idem à une métallisation près. Voilà un exercice qui, vite en besogne, expédie tout un pan essentiel de l'art et l'objet, traité depuis longtemps par Fried, Hindry, Cabanne, Soutif, Lascault, ou encore Fréchuret. Cet énoncé vite jeté reste à démontrer ; en d'autres lieux.



Richard Baquié, vue de la *réplique sans titre n° 1 : Etant Donnés : 1 la chute d'eau 2 le gaz d'éclairage*, 1991, matériaux divers, 251x204x406cm, collection du MAC de Lyon, (courtesy Yves Gallois).

1 - Un non-art

Le premier symptôme de la répétition met en doute l'existence de l'œuvre d'art. Clement Greenberg, à propos de certains artistes minimalistes[8], parle d'un glissement vers la production d'objet de non-art. La cause de cette perte est en particulier la répétition d'une même forme qui peut se déployer potentiellement à l'infini pour produire un ensemble. L'œuvre, construite de modules répétés, subit un effet de banalisation qui va à l'encontre de toute idée d'originalité et d'unicité de l'œuvre. Fried et Greenberg s'appuient à l'époque très explicitement sur les œuvres d'Ann Truit et de Donald Judd en particulier.

Formellement, le doute est introduit par la perte de prévalence d'une forme sur une autre. Si, au sein même de l'œuvre, chaque partie est équivalente, l'œuvre se dilue, en apparence, dans une répétitivité potentielle qui fait d'elle un objet tout à fait reproductible. Les œuvres minimalistes sont souvent reconstruites et réactivées tels que le furent les *L Beams* de Robert Morris[8] réalisés, détruits et construits à nouveau.

Historiquement, la valeur de la répétition en sculpture fut auparavant explicitement mise à l'épreuve par Rodin. La référence n'est pas anodine, parce qu'elle permet de relier ce principe de répétition formel à un usage largement pratiqué en sculpture.

En France, tout artiste est autorisé à réaliser autant de tirages qu'il le souhaite d'une même sculpture. Les nuances juridiques de taxation, que nous ne développerons pas ici[9], tendent toutefois à limiter la quantité à huit tirages originaux et quatre épreuves d'artiste. Sous ce régime, on pourra donc contempler, en plusieurs lieux à la fois, une même œuvre, du seul fait de la multitude (huit) de ses originaux : l'un à Orsay, l'autre à Philadelphie, l'autre

NOTES

5. Marcel Duchamp, *Notes*, "infra minces", *op. cit.*, p. 21.
6. Le terme est de Clement Greenberg dans son article "Recentness of sculpture", cité dans "Art and Objecthood" par Mickael Fried, in *Artstudio L'art et l'objet*, n° 6, automne 1987, Paris, pp. 13-14.
7. Rosalind Krauss introduit aussi l'idée, notamment dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, "L'originalité de l'avant-garde : une répétition post-moderniste", Macula, Paris, (1993) 1998, p. 129 sq.
8. Les *L Beams* de Robert Morris sont construits en contreplaqué en 1965, au nombre de trois formes identiques orientées différemment dans l'espace. Ils sont ensuite détruits pour être reconstruits en cas de besoin.
9. "Sur le plan du droit d'auteur, il n'y a aucune limitation (article L.112-2 du Code de la propriété intellectuelle). L'usage est de considérer comme originaux : huit exemplaires numérotés et signés et quatre épreuves hors commerce réservées à l'artiste. Lorsque l'édition dépasse ce nombre, on utilise généralement l'appellation de multiples. L'auteur reste entièrement libre de choisir les modalités de divulgation de son œuvre. Mais cette distinction a des conséquences fiscales importantes (article 98 A, annexe III du code général des impôts). En effet si l'artiste réalise lui-même des multiples, il n'est plus considéré dans cette activité comme auteur d'œuvres originales ce qui a pour principales conséquences l'imposition au titre de bénéfices industriels et commerciaux (BIC), la perte de l'exonération de la taxe professionnelle, le régime de droit commun de la TVA et sur le plan social l'assujettissement au régime des artisans...". extrait du mémorandum édité par le CNAP sur le statut social, fiscal et juridique des artistes plasticiens, en juin 2003.

au Japon par exemple. C'est un premier effet, produit depuis longue date, de la dissolution d'une œuvre par la répétition. On parlera, aussi bien pour l'un ou l'autre exemplaire, de *tirage original*. C'est une particularité que ne possède pas la peinture. On peut parler de version en peinture. Mais chaque version est lisiblement différente. Pensons aux deux *Embarquements pour Cythère*, l'un au Louvre et l'autre à Berlin, de Watteau.

L'aspect sémantique de cet ensemble de tirages originaux en sculpture, vu comme une œuvre globale, fut, avant Rodin, très rarement repris. Rodin fut un des premiers à utiliser explicitement le potentiel de ces fontes multiples, en présentant plusieurs de ces tirages dans un même ensemble sculptural. *Les Trois Ombres* reste une expérience exemplaire. Cette œuvre présente trois fois la même figure d'Adam, reprenant indirectement le motif, fréquemment utilisée en sculpture, des *Trois Grâces*.

À propos de ce dernier motif, Krauss souligne[10] l'effet narratif produit par la scansion de trois figures presque identiques ; comme si chacune d'elle n'était qu'une seule et même figure représentée dans la durée. *Les Trois Ombres*, dans la continuité de ce motif ternaire, gomme totalement toute différence formelle entre chacune de ses figures. L'équivalence parfaite entre chaque corps rend caduc le temps de l'histoire. Les trois *Adam* sont identiques : tous trois destinés à trôner au sommet de *La Porte de l'Enfer*.

Cette absence de différence formelle déplace la narration à l'extérieur du champ de la représentation. Le corps devient modulaire. Il tue l'exceptionnel du récit. La répétition exhibe la teneur du processus créatif et elle motive le mouvement du spectateur. C'est désormais ce mouvement qui guide la narration. L'œuvre, dont le motif se répète, n'est plus faite d'un objet unique, mais toutes ses parties sont identiques. L'expression de la différence réside désormais dans la diversité de ses contextes, des points de vue et des moments. Ce n'est plus un ici et maintenant : *Hic* et *Nunc*, dont la dimension est historique[11].

C'est une localisation évolutive, qui de ce fait modifie toujours l'unicité de l'œuvre en fonction de son contexte. La force de cette œuvre de Rodin fut d'introduire ce schéma, aujourd'hui fondamental, que le minimalisme en particulier a repris. L'objet sculptural, anciennement destiné à être unique, ainsi jeté sous le régime de la répétition, doit prendre en compte le fait nécessaire *d'actualisation* dont parle Benjamin : "En multipliant les exemplaires, elle [la technique de reproduction] substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit"[12]. C'est une modalité rapportée usuellement aux différents systèmes qui rendent reproductibles une œuvre d'art : la gravure, la lithographie ou la photographie en particulier.

En faisant perdre à l'œuvre un peu de son unicité, Rodin *actualise* sa sculpture. Il se décharge en partie d'une *aura*, qui permettait à celle-ci de vivre individuellement, au profit d'une perception sans cesse renouvelée. En écrivant cela, nous ne discutons pas la dimension *historique* qui fonde l'authenticité de l'œuvre, selon Benjamin, sur le rituel qui "fut sa valeur d'usage originelle et première"[13]. Néanmoins, l'instauration ambiguë de la reproductibilité au sein même d'une œuvre unique rend désormais nécessaire la prise en compte de la localisation et du moment. Rodin introduit l'idée qu'une œuvre initialement conçue comme non-reproductible peut le devenir. Plus encore, il agit comme s'il avait pensé très tôt à produire une œuvre, contrairement aux apparences, tout à fait reproductible, dont le sens nouveau proviendrait d'une disposition nouvelle.

Il faut situer le travail sur la réplique, celui de Richard Baquié en particulier, dans cet environnement issu à la fois de la négation minimaliste de l'individualité de l'objet et de l'héritage sculptural combinatoire de Rodin. La réplique est en effet une formule particulière de la répétition d'une forme, où cette forme détient le sous-entendu de sa reproductibilité potentielle. Le passage de la forme produite, d'un artiste à un autre, radicalise un peu plus encore l'effet d'expropriation d'un geste artistique unique.

Baquié parle de *réplique* ; non pas de copie ni même de reproduction. Nous conviendrons du contenu sémantique des termes reproduction, copie et réplique :

Reproduire a le sens de produire à nouveau (produire est issu du latin *producere* : conduire en avant, mener), répéter l'équivalent de. Il possède, dans le domaine artistique, le sens "d'imiter l'apparence", par affaiblissement. Le sens économique renvoie au fait de "faire exister à de nombreux exemplaires une chose déjà produite". Rapporté aux êtres vivants, se reproduire renvoie à l'idée de produire des êtres semblables à soi-même.

Copier est emprunté du latin médiéval *copiare* "reproduire un récit". Copie étant issu également de copia "abondance, copieux" suggère une nuance plus positive que le terme reproduire. Au XVII[e] siècle, copier est utilisé pour qualifier la "reproduction d'une œuvre d'art" et pour "imiter la nature", dans la théorie de l'imitation (*mimesis*), ou "l'œuvre d'autrui", les manières de quelqu'un.

Mais copier possède aussi une valeur péjorative scolairement, de "fraude". Copieur eut même en moyen Français le sens de "moqueur, railleur", aujourd'hui sorti d'usage, d'après les emplois de *copier* "contrefaire par moquerie". Cette signification a été reprise péjorativement à propos de la personne qui copie servilement l'œuvre d'autrui et de l'élève qui copie frauduleusement. La valeur plus neutre du terme copie, issue notamment de l'imprimerie, est plus récente.

Réplique est certainement le plus riche des trois termes énoncés, parce qu'il permet d'établir fortement la relation de dialogue ferme qui s'installe entre une création et une autre, entre un artiste et un autre, tout en suggérant la similitude forte entre un original et sa reproduction. Répliquer est emprunté au latin *replicare* "replier, recourber, renvoyer, refléter", d'où "dérouler (un manuscrit), lire, parcourir", alors synonymes de *revolvere* qui signifie "dérouler", et, à basse époque, en droit, "répondre vivement à une objection". Répliquer signifie "répondre avec vivacité et a-propos à des raisonnements, des objections". Il a valeur aussi de "répondre avec impertinence et obstination".

Réplique a une expansion sémantique plus riche : Le terme a en effet le sens correspondant au verbe : "réponse pour réfuter ce qui vient d'être dit ou écrit", et "réponse vive et prompte, impertinente". En théâtre, le terme prend le sens plus courant de dernier mot d'un acteur et au sens plus large de conversation. D'après l'ancien sens de *répliquer* "reporter à plusieurs reprises" et "répéter, redoubler", réplique a pris le sens de "reproduction, simulacre". Ce sens a été repris en art pour la répétition d'une œuvre par son créateur ou sous la surveillance de celui-ci. Par extension, le mot désigne une œuvre semblable à son original et une personne qui semble être le double d'une autre. En musique, réplique désigne la répétition d'une note à l'octave et la reprise du sujet principal dans une fugue.[14]

Quand Baquié réalise sa *Réplique* de *Etant Donnés*, d'une certaine manière, lui aussi rend modulaire une œuvre qui existe, comme l'a déjà fait auparavant Rodin. Même s'il n'est pas le créateur de l'œuvre originale, il propose une réponse à Duchamp en s'inscrivant dans la ressemblance. Respectant la teneur du terme *réplique*, il accepte de se mettre sous surveillance (celle purement intellectuelle de l'artiste qui regarde l'œuvre de l'autre et celle plus juridique et secondaire des ayants droits). À aucun instant Baquié ne se détache d'une pensée créative. Sa pensée est guidée par la force problématique de cette répétition à l'identique d'une œuvre, pour en proposer sa propre formulation et faire nouvellement œuvre.

La réplique de Baquié répète l'œuvre et met en doute son unicité et son autonomie. Il la présente à nouveau. Il la représente. Il la théâtralise. Il la remet en scène. C'est d'autant plus vrai que *Etant donnés* parle elle-même de cet effet de théâtralisation de l'espace et de reproductibilité. Le spectateur est un voyeur. Il regarde par les trous une mise à nu, comme on mate par le trou d'une serrure et comme opère mécaniquement l'appareil photographique. Duchamp dit en quelque sorte : "voilà ce qu'on voit/vole en étant spectateur, étant donnés nos déplacements possibles (très contraints) et la lumière qui donne à voir ; *Etant Donnés, 1 la chute d'eau, 2 le gaz d'éclairage* pour synthétiser. La chute d'eau crée le mouvement et le gaz éclaire"[15].

NOTES

10. Rosalind Krauss, *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Macula, Paris, (1977) 1997, p. 25.
11. Pour Walter Benjamin, *op. cit.*, une œuvre d'art a toujours un *hic* et un *nunc*, c'est-à-dire une "unicité de son existence au lieu où elle se trouve." (p. 273). Elle possède, toujours selon Benjamin, immanquablement une fonction rituelle, cultuelle : l'œuvre est dans un lointain si proche (p. 280 et p. 282). Le *hic* et le *nunc* déterminent un mode d'existence authentique (p. 274) qui traverse l'histoire (p. 273).
12. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 276.
13. *Ibid*, p. 280.

14. Définitions extraites du *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris, (1992) 1998.
15. C'est d'autant plus vrai qu'un effet de mouvement de la chute est produit par la mise en marche d'un petit mécanisme éclairant et que le bec de gaz produit de la lumière, et est éclairé par une rangée de spots. C'est du théâtre.

Baquié propose une nouvelle mise en scène en utilisant de manière très précise les indications de la *Notice* réalisée en 1966 par Duchamp pour aider au montage de son œuvre. Cette *Notice* est importante, à titre technique, mais surtout parce qu'elle décrit avec précision ce que Duchamp (l'artiste) a vu (et conçu). En agissant ainsi, Duchamp, même par divulgation tardive après sa mort, facilite d'éventuelles reproductions en expliquant les rouages de l'objet. Un plan de construction permet en général de reconstruire un appareillage ; le cas échéant de toutes pièces.

La réplique de Baquié, qui expose l'ensemble de la construction, dit véritablement : "Voilà ce que Duchamp a vu" et "voilà ce que je vois de l'œuvre de Duchamp, qui a vu son œuvre". Baquié lève plusieurs voiles, ceux de la construction, ceux de la perception et de fait ceux de l'intellectualisation. Il effeuille l'œuvre. Il dissocie ce que notre regard voyait par le trou comme aplati sur un seul plan. La porte, le mur de brique, les broussailles et le paysage, et plus encore tout ce qu'on ne voit pas hors champ ou derrière le paysage, se trouvent effeuillés, dévoilés, déshabillés, mis à nu. Cette mise à nu préserve chacune de ces strates.

Baquié propose simplement une dilatation de l'espace. Le spectateur exauce son rêve d'être entre l'étoffe et la peau, en sous-vêtement : mais aussi entre le corps et le paysage, dans le sas entre le mur de brique et la porte, entre la lumière et les choses, entre les nuages de coton et la paroi de verre qui se trouvent derrière la photo de paysage. Le spectateur s'immisce partout dans ces espaces *infra minces*. L'œil est partout. Il perd lui aussi tout repère topologique précis. Il devient un œil qui se répète, ça, là, là-bas et toujours le même (celui d'un nouveau voyeur). Il est l'œil d'un voyeur qui aurait la possibilité de tout happer, d'absorber l'illimité, un peu à la manière de Jean Genet dans *Notre-Dame des fleurs* : "Il m'est arrivé (…) d'embrasser ma main, puis encore, n'en pouvant plus d'émotion, de désirer m'avaler moi-même en retournant ma bouche démesurément ouverte par-dessus ma tête, y faire passer tout mon corps, puis l'Univers, et n'être plus qu'une boule de chose mangée qui peu à peu s'anéantirait : c'est ma façon de voir la fin du monde"[16].

La théâtralisation de Baquié produit, d'une certaine manière, cet effet d'inversion de l'œuvre de Duchamp. C'est une inversion au sens mathématique : un retournement littéral de l'espace. Tout ce qui est à l'intérieur vient à l'extérieur et tout ce qui est à l'extérieur rentre à l'intérieur. Si l'œil rentre en tout point de l'espace de l'œuvre, c'est le corps tout entier du voyeur qui s'y trouve absorbé. Si le voyeur peut tout voir et en tout point de vue, il se fait engloutir par la création. Il se perd dans les dédoublements de la répétition : de l'œuvre et de l'œil. Il n'y a plus de distance suffisante entre le spectateur et une scène, un écran ou une surface peinte. L'effet de picturalité qui est associé à ces termes devient évanescent.

2 - Le passage par la picturalité comme forme de "réalisation" de l'œuvre : la mise en objet. Si la peinture évoque la répétition d'une chose perçue, l'objet décrit aussi cet effet de redite et il expose les incompatibilités de la peinture à copier le réel.

Baquié produit une nouvelle perspective, comme à la Renaissance. La peinture s'est reconstruite à l'aide de "bricolages" optiques (*perspectiva naturalis*) et de constructions mathématiques (*perspectiva artificialis*). La valeur itérative de la réplique ou de la reproduction renvoie au même effet d'imitation présent dans la représentation du monde visible. La peinture suggère la mise en place d'un point de vue. Elle aplatit, projette ou renverse l'espace. Elle met en œuvre un appareillage tout à fait voisin de celui mis en place par Baquié.

La pensée de Duchamp est collée à la question de l'optique. En cela elle croise systématiquement des problèmes de peinture et de perspectives[17]. Les ready-mades, à eux seuls, ne posent pas uniquement la question du statut de l'objet qui s'expose. Ils décrivent des opérations dont les résonances sont picturales, dans la mesure où la peinture décrit une

NOTES

16. Jean Genet, *Notre Dame des Fleurs*, cité dans Philippe Comar, *La perspective en jeu*, Gallimard, Paris, (1992) 2005, p. 25.

17. Jean Clair, en préliminaire à son chapitre "Thaumaturgus opticus", dans *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Gallimard, col. Art et Artistes, Paris, 2000, p. 63, donne quelques notes diverses qui soulignent que, pour Marcel Duchamp, *Le Grand Verre* a pour principal sujet la perspective. C'est en l'occurrence une perspective mathématique. *Étant Donnés* décrit essentiellement une perspective optique.



Auguste Rodin, *Les trois ombres*, 1880, bronze, 97x92x54cm, (Musée Rodin).



Robert Morris, 3 *L Beams*, 1965, contreplaqué peint, 3 modules de 244x244x61cm, (Galerie Leo Castelli).





Marcel Duchamp, vues de *Etant Donnés : 1 la chute d'eau 2 le gaz d'éclairage…*,

Marcel Duchamp, vues de *Etant Donnés : 1 la chute d'eau 2 le gaz d'éclairage…*, avec Tiny et Marcel Duchamp.

Richard Baquié, vue de la *réplique sans titre n° 1 : Etant Donnés : 1 la chute d'eau 2 le gaz d'éclairage*, avec Richard Baquié, (courtesy Yves Gallois).



opération visible qui trouble l'optique : il nous semble voir, ce qui n'est pas exactement ce qui est là. La bicyclette tourne et est retournée. Le porte-bouteille possède lui aussi un effet "cinétique" produit par la répétition d'anneaux concentriques hérissés de picots ; la pissotière est renversée et sa fonction et sa perception avec. La pelle est accrochée comme un tableau ; le portemanteau est vissé au sol. À ce titre, le rapport de l'art à l'objet déroulé chez Duchamp - qui lui aussi propose une réplique à tous ces objets manufacturés - n'est pas une seule remise en cause des limites acceptables de l'art. Il interroge sans cesse la relation forte entretenue entre un objet et son point de vue particulier, qui va faire de lui, d'une certaine manière, une image *picturalisée* - c'est-à-dire fixée - ou, au moins, une œuvre d'art. Ainsi, Duchamp libère, par le glissement d'envergure si célèbre de la pissotière, un effet de nominalisme pictural qui va être déployé encore plus savamment par *Étant Donnés*.

Baquié s'éloigne de ce procédé pour présenter une autre formule de la vision : celle du sculpteur. Nous pourrions dire synthétiquement que Baquié aime tout ce que Duchamp parcourt : l'optique, le paysage, le bricolage, le secret, les objets, les mots et les brouillages. La réplique de Baquié est une copie très fidèle à l'original de Duchamp sur le plan formel. Mais le procédé de présentation est totalement différent. Baquié donne accès à l'œuvre en tout point, comme s'il donnait accès à l'envers du décor. Il n'y a plus un seul point de lecture imposé par les trous percés dans la porte, mais une quantité illimitée de points de vue autour de l'œuvre. En ouvrant l'espace, c'est la structure même de l'œuvre qu'il modifie. Nous n'avons plus à voir une image produite par un appareillage caché, mais un appareillage à partir duquel s'élabore une série d'images. Baquié ne renvoie plus exclusivement à l'effet produit par la représentation, il décrit le mécanisme de l'objet. Baquié prend "le mythe moteur Duchamp"[18] comme un objet merveilleux à manipuler, à découper et à repositionner dans l'espace selon un principe totalement sculptural. Cette pensée, comme celle de Duchamp, garde quelque chose de décousu. Cette couture à battons rompus décrit une forme de compréhension parfois discontinue et poétique. L'objet chez Baquié ne se soumet jamais à une formule descriptive parfaite et fermée.

3 - L'objet ready-made qui n'existe pas (plus). L'œuvre de Duchamp est prise comme tout autre objet existant. L'expérience de la fabrication renvoie à une démarche empirique de la connaissance.

Richard Baquié écrit dans un carnet : "Le ready-made peut paraître comme une dérision de l'art, une critique du fonctionnement du système artistique. Il faudrait connaître les intentions de Duchamp parfaitement. Il y a d'autres explications si l'on resitue dans l'histoire. Je ne pense pas qu'il critique mais plutôt une démonstration de la force (formelle, commerciale, pratique) dans l'apparition de l'objet manufacturé diffusé à grande échelle dans une société. Il ne s'agirait pas d'une critique de l'art ou sa dérision mais plus la revendication d'une consommation et de la richesse de l'objet manufacturé par sa diffusion, par sa valeur esthétique particulière. Les valeurs esthétiques des objets manufacturés rassemblent les valeurs de l'objet d'art par les qualités de la forme et des matières et par un simple déplacement ou détournement avec la reconnaissance du musée, d'un lieu particulier transforme cet objet d'une charge émotive, ce qui entraîne une réflexion sur le lieu d'exposition et la disposition du regard et du mental par le lieu et non par l'objet. État qui s'est banalisé aujourd'hui et qui met en doute la capacité de l'objet d'art à contenir un sens supérieur car déplacé de son contexte privilégié il le perdrait immédiatement. C'est bien la disposition du regard ou mental à admettre qui crée la charge de l'art. (…)"[19].

NOTES

18. Richard Baquié, *Carnet C2-89*, non publié, p. 1; également présent dans catalogue *Richard Baquié 1952-1996 rétrospective*, éd. MAC Marseille et CAPC Bordeaux, Bordeaux, 1997, p. 100, sous une forme variante. Les extraits de carnet de note de Richard Baquié sont cités et publiés dans cette revue avec l'aimable autorisation d'Axelle Galtier. Ces notes n'ont jamais été publiées, à l'exception de quelques passages figurant dans le catalogue *Richard Baquié 1952-1996 rétrospective*. La classification et la numérotation de ces pages sont d'Axelle Galtier. Toutes les citations de Baquié, datées de 1989, sont extraites du carnet C2-89, relatif à la réalisation de la *Réplique* en particulier.

19. Richard Baquié, *Carnet C2-89*, *op. cit.*, pp. 6-7. Cette citation vient d'une note manuscrite rapidement par l'artiste. Elle doit être lue dans ce mouvement. L'écrit suit la pensée sans prêter attention aux déviations de la syntaxe.

Les sculptures de Baquié utilisent toute cette force autonome de l'objet, qui en passant du côté de l'œuvre, acquiert une nouvelle dimension. C'est bien à la richesse de l'objet manufacturé que Baquié pense, quand il aborde le ready-made. De toute évidence, nous devrions considérer la *réplique* comme une action de prélèvement dans le réel sur un mode similaire. *Étant Donnés* est un objet ready-made, mais non-indifférent, qui reformulé, acquiert une nouvelle efficacité. Certes, il faut nuancer, car ce prélèvement n'est pas fait à l'aveugle. Baquié est conscient de prendre un objet, qui déjà était d'art, dont les significations concourent à son propre discours créatif.

Baquié se pose assez peu la question de la paternité du geste artistique et de l'effet d'*artification* d'un objet commun. Pour lui tout est potentiellement d'art et naturellement récupérable. Au moins c'est efficace. Il y a comme une série d'incompatibilités mal saisies à propos de Baquié et sa réplique, sur laquelle très peu de choses furent écrites.

C'est, en premier lieu, peut-être dû à l'oubli de la relation assez particulière que semblait entretenir Baquié avec la connaissance, et de ce fait, sa relation à la référence (au "mythe moteur Duchamp" précisément). Baquié est, comme beaucoup d'artistes, un autodidacte exigeant. Sa pensée est humaniste et empirique. Elle cherche la connaissance par la compréhension et l'expérience d'un mécanisme (physique et de pensée) de manière totalement pratique, dont le maître mot reste le bricolage (au sens noble du terme). Baquié va par-ci par-là en fonction des besoins, pour parvenir à ses fins, avec ce qu'il possède de matière première (elles aussi matérielles ou conceptuelles). Ces finalités sont éminemment intellectuelles, contrairement à certaines apparences (petits revolvers ou avions gonflables), qui ont affublé son œuvre d'une certaine forme d'anecdote.

En refaisant *Étant Donnés*, Baquié re-connaît l'œuvre de Duchamp. Ne négligeons pas cette remarque de Baquié, dans le documentaire d'Achille Chiappe, qui disait qu'il n'avait absolument rien appris de plus sur *Étant Donnés* en réalisant la *Réplique*, qu'il ne sache déjà sur Duchamp : "J'ai beaucoup de choses intéressantes à dire, je n'ai pas forcément envie de les dire. Le rapport au geste, le rapport à la pensée, entrer dans les gestes de Duchamp quand on reproduit une œuvre. D'ailleurs c'est le problème des copistes, qui refont les tableaux. Entrer dans le geste est-ce que c'est entrer dans la pensée de quelqu'un ? Entrer dans une sorte de parallèle. Je ne crois pas beaucoup à tout ce qu'on dit sur Duchamp. Voilà ce que je peux en dire. Je crois qu'on se trompe toujours. C'est pour ça qu'on ne peut pas parler à la place de quelqu'un. Il serait plus intéressant de le voir, de l'entendre, de le voir vivre. En refaisant *l'Etant Donnés*, je n'ai absolument rien trouvé, ni compris plus que ce que je savais au départ. Ça reste toujours très mystérieux. Obscur"[20].

Ce n'est pas une contradiction, ni même une négation de sa part. Baquié laisse peut-être entendre par là, que tout, dans cette mise à nu, était déjà inscrit dans ses *gènes* créatifs. Répliquer l'œuvre de Duchamp ne décrit pas un certain mode d'apprentissage comme pourrait le faire un copiste. Pour Baquié, la *Réplique* est une *confirmation*. Il sait déjà ce qu'il croit.

Les automatismes de travail étaient déjà présents dans son œuvre. Très tôt avec *Projections* (1983) ou avec la *Plymouth* (1985), Baquié met à l'épreuve l'opération complexe de l'appareillage, qui associe l'optique au mot et au mouvement. Il travaille l'hésitation du bricolage, qui s'exténue à vouloir produire une chose fixe, statique et parfaite ; une image. Très tôt, Baquié reconnaît l'insatisfaction motrice que possède la mise en œuvre d'un appareillage. Il y a toujours une fuite de quelque chose (d'air, d'eau, de lumière), un brouillage (cathodique, électrique, vibratoire) qui parasite une émission, une mauvaise découpe ou une disparition (d'un mot, d'un composant) qui produit une élision de sens. L'artiste est toujours en proie à ces négociations systématiques avec la matière pour parvenir à ses fins. L'erreur serait peut-être de penser trop vite à des artistes voisins sur le plan formel : Tinguely par exemple. Or Baquié semble plutôt penser comme Dürer, Léonard de Vinci ou les frères Lumière. Ce sont les mêmes sources que celles de Duchamp.

Alors, sur certains points, Baquié pense comme Duchamp, au temps de la vision, à l'équilibre entre l'absurde, le poétique, et la logique méthodique et scientifique. Baquié écrit : "Nous ne

NOTES

20. Richard Baquié, dans le documentaire d'Achille Chiappe, *Étant donné Richard Baquié*, production Artémis film, Marseille, 1998.

prenons conscience du temps qu'à travers le mouvement dans l'espace. Le problème de représentation du temps dépend des conceptions plastiques du mouvement. (…) C'est l'échelle du temps qui n'est pas dans notre conscience sauf par symbolisation"[21].

La démarche de Baquié sur la *Réplique* possède une signification loin de l'anecdote et de la perte d'identité. Nous pensons trop souvent que, faire une copie c'est disparaître un peu soi-même. La réplique est une manière simple de présenter une évidence créative. Baquié au fil de ses actions empiriques parvient à une croisée de chemins qui fait, bien que cela puisse paraître fort ambitieux, que *Étant Donnés* aurait très bien pu faire partie de ses propres créations, aux côtés de *Morphogène*, *Constats d'échecs* ou *Tôt ou tard*. C'est un geste risqué qui peut prêter à confusion. N'oublions pas que, pour un artiste, toutes les œuvres appartiennent à tout le monde. Il est nécessaire pour créer de ne pas s'inquiéter du poids des figures tutélaires. Baquié, comme peu d'artistes le font, accepte de dire sans détours ni dérision, l'adhésion sincère à une œuvre, comme si celle-ci, potentiellement eût été la sienne, à un petit changement (de taille) près : l'ouverture de l'espace du spectateur.

La réplique se situe temporellement, non pas en début de carrière, comme pourrait le faire un artiste en cours d'apprentissage, mais bien à un moment de maturité artistique important ; au moment où il est essentiel à l'artiste de faire une mise au point sur sa propre création. Axelle Galtier parle bien au sujet de la *Réplique* de "mise au point"[22]. Il ne s'agit certainement pas, comme le suggère Enrici[23], d'un "acting out". La Réplique n'est ni un terme, ni une sortie, ni une rupture, ni une disparition. Nous pensons qu'on perd beaucoup à assimiler trop directement la vie de l'artiste à son œuvre[24].

Didier Larnac nous répondait : "D'ailleurs, s'il fait cette sculpture, c'est simplement pour prouver à une personne, qui le qualifie de "petit-fils de Duchamp", qu'il est précisément Baquié. Il me l'a dit ! (Je connais cette personne, mais je ne vous dirai pas son nom). Je crois d'ailleurs que cette personne ne sait même pas que cette œuvre existe par sa faute et ne le saura jamais non plus"[25]. Didier Larnac nous écrivait aussi que ce n'est pas la seule raison motivante.

Baquié fait une mise au point : il décrit la bonne distance entre une œuvre et une autre, en apparence identiques (la *Réplique* égale *Étant Donnés* ; Baquié égale Duchamp) et dans les faits totalement différentes. Baquié fait une sculpture d'une œuvre originale qui masquait ses dimensions. "En l'occurrence il déconstruit par le mouvement autour de la sculpture, *Etant Donnés* ne rentre pas dans le cadre des sculptures par ailleurs (…)"[26].

Dans cette relation au ready-made, c'est-à-dire au prélèvement de l'objet, Baquié réalise lui aussi un renversement ; une redisposition : il lève le voile sur l'ensemble de l'appareillage de l'œuvre de Duchamp. Cette *réplique* de Baquié est plus qu'une synthèse adroite des différents temps de son Oeuvre, dont il accepte de dresser le bilan par l'effacement apparent, *objectivisé*, de sa propre personnalité.

La réplique de Baquié décrit un grand ménage, une simplification, un abandon de tous les oripeaux. La réplique annonce la disparition de tous les "gadgets" afin de préserver uniquement le sens profond et nécessaire de sa création : la puissance sobre du mot, la mise en doute de la perception, la puissance poétique de la discontinuité, l'évanouissement du matériel vers *l'infra mince*. *Tôt ou tard*, l'une de ses dernières pièces, n'est faite que de transparence, de souffle et de verre brisé. Cette œuvre possède un effet de synthèse tout à fait remarquable située entre *Étant Donnés* et le *Grand Verre*.

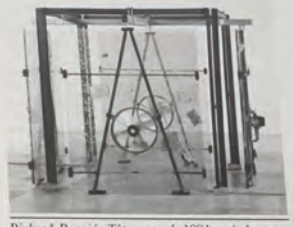
L'acte de réplique est à lui seul une manière de produire un glissement vers une œuvre nouvelle qui, ne l'oublions pas, puise sa force dans l'apparition d'un identique. Baquié ne rejette à aucun moment ce fait d'art inscrit dans la répétition. C'est même l'entrée en matière de sa réponse au sujet de Duchamp, devant laquelle seuls les plus superficiels restent en arrêt ; un peu comme si accompagné d'un geste faussement expédié il disait : "voilà ma réponse. Vous me dites que Baquié c'est Duchamp. Je vous réponds d'accord. Baquié c'est Duchamp. Mais encore…". La Réplique est avant tout gardée par cette ressemblance. N'oublions pas que, pour l'artiste, l'essentiel de la démarche fut de reprendre les pas de Duchamp pour retrouver le geste et produire exactement le même objet formel ; en particulier à l'aide de la notice de montage publiée par le Musée de Philadelphie en 1987.

Nous l'avons évoqué plus haut, l'œuvre de Baquié dit cette conviction ; tout est potentiellement d'art. Baquié ne se pose à aucun moment le problème de l'accès à l'art d'une réplique, objet manipulable au même titre que n'importe quelle chose qui lui tombe sous la main. On retrouve chez Bertrand Lavier ce même naturel à prélever des objets ou des tableaux de peintres.

Y-a-t-il persistance d'un geste artistique ? Y'a-t-il encore œuvre ? La question, pour Baquié, ne semble pas se poser, à juste titre, parce que l'ensemble de son travail est guidé par la distance (spatiale, intellectuelle, sémantique, poétique, plastique, …). Plus encore la réplique signifie pour Baquié un engagement créatif puissant, qui impose à chacun la perception des différences là où elles semblent justement se dissoudre. Baquié écrit sur la réplique : "Cet acte iconoclaste marque un terme pour moi à une participation passive"[27]. Baquié écrivait encore, à peu près à la même époque : "Chercher un regard de femme qui obsède une chaleur une douceur une odeur une violence comme unique but. L'absence n'a pas de sens"[28].

La réplique de Baquié reste avant tout une formule poétique immergée dans l'ensemble de sa création ; vivante. Elle donne à voir ce que, de loin, nous ne voyons plus. Elle donne à différencier ce que, d'un œil vague, nous ne discernons plus. Duchamp, parlant aussi d'odeurs, préfère, sur un ton plus sarcastique, évoquer "Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale (…)"[29].

La réplique en particulier, chez Baquié, met fin, selon ses propres termes, à sa "participation passive". Elle redonne sens à la fonction de ses appareillages. Elle conduit une perception, la formule et permet de la comprendre. Paradoxalement cette aptitude est retrouvée par la perte d'invention. À trop vouloir inventer de machines à comprendre, Baquié fut certainement amené à produire des machines inutiles. La re-production de la machine efficace de Duchamp redonne sens à la finalité de son travail, au même titre qu'il est essentiel de rester attentif à toutes les perceptions fugaces : regard de femme et petites vapeurs.



Richard Baquié, *Tôt ou tard*, 1994, métal, verre, ventilateur, bois, 240x200x200cm, (courtesy Yves Gallois).



Richard Baquié, *Projection*, 1983, matériaux divers, 193x213x200 cm, (inconnu).

NOTES

21. Richard Baquié, *Carnet C2-89*, *op. cit.*, p. 11.
22. Pour Axelle Galtier c'est une "mise au point", dans entretien de l'auteur avec Axelle Galtier, non publié.
23. Michel Enrici dans *Richard Baquié rétrospective*, *op. cit.*, p. 29.
24. D'une part Baquié en 1991/93 ne savait pas (même convaincu qu'il mourrait jeune) qu'il ne lui restait que trois ans à vivre. Plus encore, les artistes (quand bien même conscients de se trouver) au seuil de la vie sont toujours dans la prospective créative ; peut-être plus fortement encore. Ce point de vue subjectif ne conforte en rien notre analyse ; au mieux il l'étoffe. C'est à noter voilà tout.
25. Didier Larnac, réponse de Didier Larnac à un questionnaire de l'auteur, non publié. Didier Larnac fut l'un des principaux galeristes, avec Eric Fabre, de Richard Baquié.
26. Didier Larnac, *op. cit.*
27. Richard Baquié à propos de *Étant Donnés* dans *Richard Baquié Rétrospective*, *op. cit.*, p. 100 et p. 1 du carnet C2-89. Nous citerons un peu plus loin la formule complète.
28. Richard Baquié, *Carnet C2-89*, *op. cit.*, p. 12.
29. Marcel Duchamp, *Notes*, *op. cit.*, p. 24.









Richard Baquié, *Amor mio (Plymouth ouest, sud, nord et est)*, 1985, matériaux divers, 305x150x65 cm, 144x195x176 cm, 138x479x176 cm, 220x232x100 cm, (coutesy Yves Gallois).

4 - Refaire pour pouvoir continuer à faire. La réplique motive le désir. Elle le resitue dans l'univers du palpable ; de la vérité.

Nous pourrions avancer communément que la réplique est une manière de maintenir une activité créatrice à un moment de doute commun à tout artiste. Quoi faire ? Ou "qu'est-ce que je peux faire ?" (comme le disait Anna Karina dans *Pierrot le fou*). Refaire ce qu'un artiste a déjà fait doit permettre, de toute évidence, de reprendre le fil de sa propre vision ; de récupérer le sens de ses propres préoccupations. La réplique force le paradoxe de la répétition. La répétition suggère la dissolution de l'un dans l'autre. Mais malgré tout, elle motive le désir de percevoir ce qui differe d'une chose à l'autre. La réplique est une façon de voir et une manière de prendre. Elle comprend et elle entreprend.

Baquié, interroge la valeur de l'illusion duchampienne. En mettant à nu *Étant Donnés*, il matérialise les caractéristiques du désir (d'image et d'érotisme). Marie-Laure Bernadac, dans *Féminin masculin le sexe de l'art*, souligne bien qu'il existe "une histoire mêlée du voir et du désir"[30]. Baquié analyse *Étant donnés* : "(…) La dernière sculpture de Duchamp dépasse ce problème, ce cas de conscience d'une activité pour poser la question sur le regard. Perception. Ce n'est plus la démonstration d'un constat mais bien l'évolution de son œuvre vers la relation regard œuvre. Hors lieu. Le regard serait ce que fabrique le mental ou ce que désire le mental. Considérant que le désir mental collectif est identique génétiquement et par éducation. Dans l'étant donné il y a 2 choses, l'une réelle, l'autre illusoire. Le gaz d'éclairage et la chute d'eau. La chute d'eau est une simulation de l'eau par la lumière. Le gaz d'éclairage ou la lumière certes est réelle mais s'éclaire soi-même dans sa réalité. Ce qui est donné est faux artificiel. Ces [il écrit "c'est les"] 2 fonctionnements physiques sont faux. Par le titre, on peut considérer leur réalité. C'est une histoire qui commence par deux éléments. Le reste est un énorme bricolage qui correspondrait à un désir dans un lieu et le lieu du désir"[31]. Et il écrit encore : "accentuer / -la relation au réel, / -le déplacement, / -l'analyse du monde contemporain. Le changement brutal à une société internationale. (Médiatisation). / Ou / La sexualité érotique"[32].

Jean Clair a signifié la relation lisible entre le *Grand Verre* et *Étant donnés*. Chronologiquement l'un précède l'autre. Dans le *Grand verre*, la *Mariée*, est représentée "avant la jouissance qui la fera déchoir" selon les termes de Duchamp lui-même.[33] Dans *Étant Donnés*, pour Jean Clair, elle est sans nul doute représentée *post-coitum*, redescendue du ciel *quadrimensionnel*[34] dans la réalité, visible à nos yeux, de l'univers tridimensionnel. Elle a pris corps comme objet de désir. Elle a pris corps et tout dans le dispositif, comme nous l'avons déjà noté, relève du photographique. La femme, elle-même est faite à partir de photographies et de moulages. Baquié a procédé aussi ainsi. Tout, dans ce qu'on y voit, est, dès lors, aguicheur dans son chromatisme et ses formes. Jean Clair cite Rodin : "Il y a une basse exactitude, celle de la photographie et du moulage"[35]. Ces images scientifiques, moulage et photographie, toujours d'après Rodin suspendent le temps, à la différence de l'image artistique qui produit une synthèse. *Étant Donnés*, volontairement semble suspendre le temps en produisant une image qui accorde le photographique avec le moulage.

Ce corps alangui semble aussi être mort (pourtant il tend le bras). En effet, on ne s'allonge pas suavement dans un buisson épineux sans défaillir. Pour être réaliste et parfaitement érotisante, il eût fallu que La litière soit de foin ou de paille. Ce que voit Baquié, c'est en effet cette belle mécanique (optique), qui mêle adroitement et érotiquement la vision au désir, et la jouissance à la mort en apparence. Il semblerait que Baquié en élargissant l'accès à l'œuvre ouvre cette proximité de la jouissance et de l'inerte - totalement assujettie à la dimension de l'image visible d'un œil de loin, impénétrable et impalpable - vers une dimension qui, désormais, sera celle du palpable, du manipulable dans un réel théâtralisé.

Il faut préciser. La jouissance appliquée est désormais celle de la manipulation de la matière. Reprenons au moment où le corps (mannequin moulé et recouvert de peau de porc) est mort après la jouissance, dans l'histoire qui nous est racontée depuis le point de vue unique des trous de la porte. Si la femme (corps amputé de ses extrémités à l'exception du bras gauche) paraît morte, ce n'est peut-être pas parce qu'elle l'est (représentée comme l'étant en tout cas), mais parce qu'une fois de plus on ne voit pas ce qu'on voit, dévié par l'impulsion de représentation. Elle est inerte parce que c'est un mannequin. Ce n'est qu'un mannequin lâché dans des branchages et qui fait simulacre.

Étant Donnés est un appareillage complexe et bricolé, voilé d'une apparence érotique, plus encore assez obscène. On a tout de même l'œil projeté dans le sexe glabre d'une femme nue les jambes écartées. Mais cette femme nue n'est qu'une poupée de bas étage, qui ne satisfait que le regard. N'en oublions pas l'effet, voisin de celui produit par la peinture de Courbet. L'effet est réaliste. (Au point, d'ailleurs, que Duchamp voile pudiquement le sexe du mannequin avec un tissu blanc, pendant le montage de l'œuvre.) C'est-à-dire que le corps est violemment exposé, sans filtre, avec le moins de distance possible entre le réel et la représentation.

Les notes de montage donnent les clés de ce bricolage que Baquié expose. *Étant Donnés* est un appareillage, un automate, bien habillé, pour affir-

NOTES

30. Marie-Laure Bernadac, dans *Féminin masculin le sexe de l'art*, (catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou du 24 octobre 1995 au 12 février 1996), sous la Direction de Marie-Laure Bernadac et Bernard Marcadé, Centre Pompidou, Paris, 1995, p. 164.
31. Richard Baquié, *op. cit.*, pp. 7-8.
32. Richard Baquié, *op. cit.*, p. 13.
33. Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe*, Flammarion, col. Champs, paris, (1975) 1994, p. 64.
34. Par *quadrimensionnel*, pour résumer il faut entendre la chose courante entendue : les trois dimensions spatiales et la temporalité.
35. Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, p. 279, cite Auguste Rodin. *L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, 1919.

mer un simulacre. On voit une femme, alors qu'on vise un mannequin, alors qu'on vise une sculpture faite par empreinte. Cette manière de répéter la forme, par moulage, suspend en effet le temps, comme les trois *Adam* répliqués de Rodin suspendaient la narration aussi longtemps qu'ils n'étaient pas *actualisés* (en un lieu et un moment). *Étant donnés*, avant que ne soit levé ce mystère de l'appareillage, préservait sa force d'illusion et un temps forclos du nôtre. Comme dans *l'Olympia* ou *La Venus d'Urbin*, l'œuvre de Duchamp possède sa propre échelle de lieu et de durée, extérieure à ce que le réel détermine. C'est un espace de synthèse, régi par ses propres lois. Les plans se succèdent, mais ne se lient pas parfaitement. Il y a des vides coupants qui dissocient l'homogénéité de l'espace. L'espace du mannequin et celui du paysage ne sont pas continus.

Au moment où elle semble perdre son unicité (spatiale et temporelle), au moment où elle révèle ses leurres (photographie et moulage), la *Réplique* de Baquié retrouve immédiatement une nouvelle spatialité et une nouvelle temporalité, enrichies d'une nouvelle perspective. Elle s'échappe dans la quatrième dimension en se laissant parcourir non plus par un seul accès, mais de toute part. L'œuvre n'existe désormais que dans le temps où elle est parcourue et observée par le spectateur. Cette observation en mouvement, nous permet aussi de remonter dans le temps de la fabrication : voir comment les choses s'assemblent, comprendre comment la femme (disons la *Mariée* pour une fois) est construite à partir d'une prise d'empreinte totalement sensuelle. La *Mariée* retrouve sa force érotique, au moment où elle venait de déchoir, quand nous prenons conscience de ce que signifie sa fabrication : elle est issue du réel. Elle vient d'une série de moulages de parties de femmes différentes, toutes aussi séduisantes les unes que les autres. L'attirance ne passe plus par l'œil, mais par l'imaginaire de la matière. Le fait d'*actualisation* de l'œuvre qui se réplique, réside aussi - après, certes, la prise en compte du lieu et du moment où on contemple l'œuvre - dans cet historique de la matière, qui rappelle les échanges physiques réels vécus entre l'opérateur (l'artiste) et son modèle (la femme, la *Mariée*).

La *Réplique* figure une expérience. Là où la peinture miroite, la sculpture se laisse manipuler (et bricoler). Le mannequin n'est pas une *synthèse* (Rodin), c'est un moulage, c'est le récit de vérités. Baquié opère un mouvement qui rend explicite et fait passer *Étant Donnés* du domaine de l'optique à un autre mode de perception, qui passe certes aussi par l'œil, mais dont le ressort est l'expérience de la matière.

Ayant fabriqué la réplique, ayant façonné chaque pièce de bois, planté chaque clou, compté chaque brique, moulé chaque partie du corps, re-photographié et ré-assemblé chaque fragment de paysage… et en donnant à voir tout cet ouvrage, Baquié ne se contente pas seulement de mettre en exergue un simulacre. Il déplace le regard vers l'expérimentation empirique de la sculpture, qui à elle seule permet d'accéder à ce que Bachelard appelle l'*imagination matérielle*[36].

Baquié, d'une manière beaucoup plus pudique qu'il n'y paraît, découvre ce que Duchamp voilait certainement à dessein, l'érotique caché derrière l'obscène. Il met à nu une finalité créative intime : redessiner "le désir dans un lieu et le lieu du désir"[37]. Le lieu et le paysage sont essentiels parce qu'ils permettent de moduler les prises de distances. La réplique de Baquié permet de réévaluer les qualités de cet espace particulier mis en scène. Elle rend visible la théâtralisation qui modifie les critères de la durée. On n'a plus une seule temporalité désignée : Par exemple, le gaz (volatile et invisible) qui fait lumière et la cascade (qui produit les buées et s'écoule) sont deux mesures du temps : l'une avec lenteur (la vitesse d'un corps qui chute puis s'écoule) et l'autre *extra-rapide* (la vitesse de la lumière). Ils indiquent deux temporalités différentes, deux formes de propagation dans l'œuvre. Ces deux opérateurs *infra minces* simulent deux modes de découvertes, deux mises à nu dans le mouvement. Le désir (érotique, de manipuler, de parcourir et de bricoler) motive ces variations rythmiques logées dans la déformation de l'espace-temps.

NOTES

36. Gaston Bachelard distingue philosophiquement deux imaginations : "une imagination qui donne vie à la cause formelle et une imagination qui donne vie à la cause matérielle ou, plus brièvement, l'imagination formelle et l'imagination matérielle." Dans *L'eau et les rêves*, José Corti, Paris, (1942) 1993, p. 2. Pour mieux saisir, poursuivons un instant les propos de Bachelard : "Il faut qu'une cause sentimentale, qu'une cause du cœur devienne une cause formelle pour que l'œuvre ait la variété du verbe, la vie changeante de la lumière. Mais outre les images de la forme, si souvent évoquées par les psychologues de l'imagination, il y a – nous le montrerons – des images de la matière, des images *directes* de la *matière*. La vue les nomme, mais la main les connaît." p. 2.
37. Richard Baquié, *op. cit.*, p. 8.



Marcel Duchamp, vue de *Etant Donnés : 1 la chute d'eau 2 le gaz d'éclairage…*



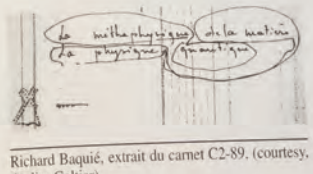
Richard Baquié, vue du mannequin en cours de réalisation, (courtesy Axelle Galtier).

5 - Le faible écart : Le changement de point de vue

Il y a dans la conscience créative de Baquié une forme d'analyse systématique de l'espace et de la psychologie, qui passe par une étude en profondeur de la matière. Baquié appréciait assez peu le personnage de Beuys (il tient à son égard des propos très secs).[38] Toutefois, il existe certainement dans cette expérience de la réplique, une parenté entre Beuys et Baquié. Baquié parle à plusieurs reprises de morphogenèse, c'est-à-dire d'étude de la forme et de la matière (du relief terrestre ou du développement de structures organiques). Beuys produit des *exercices* de la matière. Leurs expériences ont des résonances duchampiennes, logées dans *l'infra mince*.

Baquié dans ses carnets lâchait : "J'aime et j'émets un désir. Quelle est la consistance de mon désir ? Ma relation physique à l'espace la relation entre particules extérieures et les miennes. Une vibration et la dispersion. Une onde de choc et mon désir se dissout se subdivise de particules en particules. La conscience des particules à mon désir. L'intention"[39]. Baquié, à peine plus loin dans ses carnets écrit[40] :

Ce rapport à la différence met à jour deux attitudes à l'égard de la vision du paysage. Duchamp construit un paysage en maniant avec dextérité les opérateurs qui conditionnent sa construction : mode perspectif, étagement spatial, rapport à la photographie (aux chromos qui rendent plus beau…) et perspective atmosphérique. Ces effets sont renforcés par la disposition du tirage photographique sur une plaque de verre qui permet un éclairage par l'arrière comme dans les panoramas du XIXe siècle. On peut jouer avec la modification de la profondeur par la lumière : produire des effets de nuage avec du coton, … animer une image fixe avec des petits mécanismes (comme pour la cascade). Une fois de plus on n'est pas loin du spectaculaire des fêtes foraines qu'affectionnait Duchamp. La lumière, qui éclaire la scène, est *classique* (selon les principes d'analyse de Wölfflin), aussi artificielle et lisible que celle déployée dans une peinture de Piero della



Richard Baquié, extrait du carnet C2-89, (courtesy, Atelier Galtier).

NOTES

38. Lire Richard Baquié, dans *Richard Baquié. Rétrospective*, pp. 94-95.
39. Richard Baquié, *carnet* C2-89, p. 14.
40. Richard Baquié, *op. cit.*, p. 15.

Francesca, pour qui la lumière naturelle est l'expression d'un monde terrestre illimité et la lumière artificielle celle d'un monde divin[41].

Duchamp lui aussi joue avec cette ambiguïté entre naturalisme et déréalisation (théâtralisation) : le bec de gaz (naturel) est censé éclairer et bien que réel il éclaire peu la scène. En fait ce qui éclaire, ce sont les sources multiples et artificielles placées hors champ : les spots au-dessus de la scène et le néon derrière la photo. Duchamp joue sur les variations ténues entre la perception qu'on peut avoir d'un espace et sa réalité, induites de ses conditions de fabrication.

Le glissement spatial essentiel, opéré par Baquié, reste cet effet de contournement possible de la scène. Nous le répétons une fois encore. La réplique de Baquié ne donne plus à contempler un paysage construit. Elle propose l'expérimentation d'un paysage qui se construit et qui, par élargissement du point de vue, donne à voir un espace plus vaste, qui tombe dans le réel. C'est là, semble-t-il, une part importante de l'esthétique créative de Baquié perceptible à travers plusieurs de ses œuvres[42]. Baquié ne révoque jamais l'espace représentationnel lié à l'image. Il l'introduit seulement dans un ensemble théâtralisé crûment posé dans la réalité. L'image chez Baquié est toujours visible, accompagnée de ses appareillages. Ce nouvel objet, bien qu'assez parfaitement identique à l'original de Duchamp, donne à voir une chose nouvelle. Pour Baquié, *Étant Donnés* "est le lieu du désir". Passant de particules en particules de matière, il opère l'espace, la matière et l'image, comme on disséquerait un corps pour comprendre le vivant dans les chairs. À cette époque (vers 1991), Baquié parle de *constats d'échecs*, sans doute conscient que l'exercice mental est vain, mais salvateur.

NOTES

41. L'espace de *La Flagellation du Christ* de Piero della Francesca est partagé en deux parties, soumises à un même système perspectif, mais dépendantes de deux modes d'éclairage différents. La partie gauche de la peinture, qui s'inscrit dans un carré parfait, décrit la flagellation du christ : espace divisé par excellence, éclairé artificiellement pas une source lumineuse placée à une hauteur médiane entre la seconde et la troisième colonne de la loggia. Cette lumière, qui n'existe que par le concept, exprime l'immatériel divin. La seconde partie du tableau, à droite, inscrit un espace irrationnel au sens mathématique et elle est éclairée par une lumière naturelle, illimitée, terrestre par définition. L'ordonnancement de Duchamp n'est pas loin de cette construction mentale de l'espace.
42. On peut penser à *La Plymouth* ou à *Nulle part est un endroit*, par exemple.
43. Richard Baquié, *op. cit.*, p. 8.

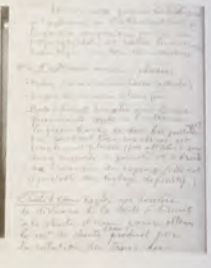




Marcel Duchamp, vues de *Etant Donnés : 1 la chute d'eau 2 le gaz d'éclairage…*, les nuages de coton, le mécanisme de la chute d'eau et les spots éclairant artificiellement la scène.









Richard Baquié, vue de la *réplique sans titre n° 1 : Etant Donnés : 1 la chute d'eau 2 le gaz d'éclairage*, (courtesy Yves Gallois).

6 - Le glissement du sujet. La copie n'a plus seulement pour sujet le sujet de l'œuvre copiée. Elle a, aussi, pour sujet la copie de cette œuvre copiée. C'est une approximation.

Cette déviation spatiale produit clairement un détour du sujet. Le sujet de Duchamp s'attache à la question de l'optique. Duchamp avait une très grande connaissance de tous ces processus de la vision décryptés au fil du temps : par Brunelleschi, Léonard De Vinci, Albrecht Dürer, Le Viator ou Johannes Vermeer en particulier. Chacun d'eux a expérimenté des procédés, souvent dépendants d'un bricolage riche de perspicacité : *tavoletta*, *parete di vetro*, *perspectographes*, *camera obscura* et bien entendu plus tardivement appareil photographique et stéréoscope. Le livre de Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp*[44], décrit en profondeur les rouages de cette érudition duchampienne. *Étant Donnés* donne toute la mesure de cette relation complexe entre ce que produit l'optique et ce qui l'établit.

Contentons-nous de rappeler que Marcel Duchamp avait souhaité que cette œuvre soit présentée au Musée de Philadelphie en compagnie de l'ensemble de ses œuvres en possession de ce musée, déjà nombreuses. La fondation Cassandra, après l'avoir acquise en 1968 en fait don au Musée de Philadelphie, qui se charge alors de la démonter, l'ensemble ayant été remisé par Duchamp dans un petit local commercial de New York au 80 Est de la 11ème rue, et de la remonter à Philadelphie. Elle est rendue visible au public en juillet 1969. Duchamp avait souhaité qu'il ne soit édité aucune photographie de l'intérieur de la construction, ni de la *Notice de montage* pendant une période d'au moins quinze ans. Cette *Notice* ne sera publiée sous forme de *fac simile* qu'en 1987[45]. Constituée d'un classeur noir, elle contient l'ensemble des notes écrites et des photographies prises par l'artiste - elles-mêmes annotées - et de schémas permettant le démontage et le remontage de *Étant Donnés*.

Un premier onglet de papier, placé au début du classeur, confirme l'inscription faite sur le bras droit du mannequin. Duchamp écrit précisément et lisiblement : "Approximation démontable, exécutée entre 1946 et 1966 à N.Y. / (par approximation j'entends une marge d'ad libitum dans le démontage et remontage) / Titre : ETANT DONNES : / 1° LA CHUTE D'EAU / 2° Le GAZ D'ECLAIRAGE… / Marcel Duchamp / 1966"[46]. Ainsi, c'est une œuvre démontable et remontable dont on aura pour certaines parties le choix d'ajustements. Les nuages de coton, sur le ciel bleu ou sur le verre dépoli, sont notamment positionnables *ad libitum*.

Cette *approximation* est importante. Duchamp, bien qu'affectionnant les mécaniques de précision,

NOTES

44. Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de* l'art, *op. cit.*
45. Marcel Duchamp, *Notice de montage pour Étant Donnés 1 la chute d'eau 2 le gaz d'éclairage…. fac simile*, Musée de Philadelphie, Philadelphie, 1987.
46. Marcel Duchamp, première page du *fac simile*, non paginé.
47. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 185.

n'appréciait guère la perfection. Il préférait *croire*[47] et accepter les incertitudes. Duchamp procède par ajustements successifs. La matière semble toujours négocier avec le concept. L'*infra mince* est une *approximation*. Le nominalisme duchampien aussi. Tous deux n'échappent pas à la réalité de la matière. L'intellect manipule et explore les ressources de ces *possibles*[48] glissements. L'approximation est enrichissante. Elle produit la profondeur : formelle, spatiale, temporelle et intellectuelle.

L'ensemble optique de Duchamp est binoculaire. Il y a deux trous dans la porte. Un pour chaque œil. "La vision binoculaire introduit au relief, écrit Jean Clair, à l'espace tridimensionnel, au volumineux"[49]. "Si une figure à deux dimensions peut être, selon les lois perspectivistes, la matrice d'un corps solide, par analogie, on dira d'un corps solide qu'il peut être à son tour la matrice, le "moule", d'un corps à quatre dimensions", poursuit encore Jean Clair[50]. Le décalage dimensionnel, stéréoscopique, très vite saisi par Baquié, est produit par l'espacement des deux trous, qui correspond à l'écart entre l'œil gauche et l'œil droit. Cette vision binoculaire est probablement l'*approximation* principale de *Étant Donnés*. Elle permet de croire au tridimensionnel. Elle motive le désir et elle suggère le possible élargissement de l'espace au temps, en d'autres termes son ouverture sur le *quadrimensionnel* (Jean Clair).

La force de Duchamp reste de savoir mêler la rationalité scientifique de l'optique à l'expérience érotique de la vision. Bien que tout à fait érudit en matière d'optique et de perspective, Duchamp n'est pas un scientifique[51]. En exposant le corps nu d'une femme, il produit un désir de changement de dimension, qui dépasse le rationnel et plonge dans le mystère.

Il y a chez Duchamp un cheminement quelque peu odysséen à vouloir produire un objet qui donne l'impression d'être une image. Et cette image stéréoscopique produit l'illusion d'être en trois dimensions. Elle suggère une réalité virtuelle, pourtant produite à partir d'une mise en scène tridimensionnelle réaliste. Mais en fin de compte, la mise en scène n'est qu'une illusion - de plus - d'un corps de femme dans un paysage, en décalage avec le réel. Cette vision binoculaire, qui produit la tridimensionnalité, s'offre à Baquié comme une extension possible vers le *quadrimensionnel*. Pour rendre perceptible le *quadrimensionnel*, il suffit de "démouler" le corps à trois dimensions, c'est-à-dire de l'ouvrir en contournant la vision unique imposée par les deux trous. Par cet effet d'ouverture spatiale, ce que montre Baquié de *Étant Donnés* produit un glissement du sujet. Le spectateur peut désormais prendre du recul. Il peut voir, s'il le souhaite, l'effet produit par l'œuvre de Duchamp en regardant la scène par les trous de la porte, comme il regarderait *Étant Donnés*.

Il peut voir aussi tous les temps de l'espace, l'envers du décor et tous ses trucages, et aussi ceux qui regardent tout ce décor. Cette vision de recul déplace le sujet et produit une différence incontournable dans l'expression de l'œuvre. Le sujet de l'œuvre de Baquié aborde cette expérience de la vision, non plus stéréoscopique, mais *polyscopique*, si on peut dire. Cette façon d'affirmer ce qu'on voit, en multipliant les regards, renforce le réalisme de la scène, au sens de Courbet qui disait que le réalisme est "ce que mes yeux voient"[52]. En un sens, il trahit le secret.

La construction de cet espace se fait à l'aide de moyens tout à fait banals. Le bricolage expose une forme d'approximation matérielle conduisant à une image qu'on pensera très juste. Le sujet de Baquié porte sur cet empirisme créatif, qui mène au paysage ; celui de Duchamp sur le secret et l'hermétisme de l'image. Baquié propose un nouveau temps d'exposition, au sens photographique. En travaillant sur le même motif que Duchamp, Baquié produit une nouvelle image. Il surexpose en ouvrant l'espace de

NOTES

48. Marcel Duchamp, *op. cit.*, p. 104 : "Possible. *La figuration d'un possible*. (Pas comme contraire d'impossible ni comme relatif à probable ni comme subordonné à vraisemblable) Le *possible* est seulement un "mordant" physique [genre vitriol] brûlant toute esthétique ou callistique."
49. Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, *op. cit.*, p. 99.
50. Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, *op. cit.*, p. 100.
51. Il y a cette même inaccessibilité chez Duchamp, que dans les traités de perspective de Piero della Francesca, de Dürer ou du Viator. La lecture de ces traités reste souvent pour le non érudit d'un hermétisme tout à fait poétique, tant la logorrhée des nombres et des mesures se charge de mystère ! Duchamp avoua à Pierre Cabanne, dans *Marcel Duchamp, entretiens avec Pierre Cabanne*, Somogy, Paris (1966) 1995, p. 48 : "(…) Je n'ai jamais été un scientifique." La lecture de Duchamp est érudite et attentive, mais aussi tout à fait consciente de ces effets mous rationnels.
52. Gustave Courbet cité par Jean Clair dans *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, *op. cit.*, p. 162.

l'œuvre, alors que Duchamp sous-exposait en réduisant le champ de la vision[53].

Le bricolage sous-entend que l'important n'est pas la forme qui est construite, mais ce qu'elle produit comme efficacité. Même s'il est omniprésent dans l'œuvre de Baquié, le bricolage n'est pas une finalité formelle. C'est une forme d'intelligence particulière. Didier Larnac nous écrit : "Baquié était un bricoleur de génie, c'est une forme d'intelligence qui nourrit aussi les neurones"[54].

"La réplique, toujours selon Didier Larnac, est aussi une réponse différenciante dans la controverse. Duchamp reste Duchamp, je suis Baquié. De plus, la réplique détermine l'origine de la représentation, la problématique d'une morphogenèse forme très certainement un centre d'intérêt majeur pour la conscience humaine et en particulier pour celle de l'artiste puisque d'une certaine manière son activité principale réside dans la production de la forme informée à partir du chaos"[55].

Axelle Galtier nous dit que ce bricolage est une donnée importante. "Nous avions une même façon de comprendre et même, une même façon de bricoler. Ce qui est drôle c'est que les bricoleurs ne bricolent pas tous pareil. Richard et moi bricolions de la même manière"[56], complète-t-elle. Ce bricolage, qui est fondu à la recherche du geste de l'autre, est une possibilité de penser, de rentrer dans la pensée de l'autre. Pour Axelle Galtier, Richard Baquié était un glaneur. L'attitude concourt avec une pensée empirique et autodidacte. "C'est toujours de la promenade, parce qu'à partir du moment où ce n'est pas son œuvre, mais celle d'un autre, on est obligé de se promener dans la pensée, dans le cheminement de la pensée d'un autre – celle de Duchamp – donc d'aller dans le comment et dans les gestes de l'autre. Il se promenait effectivement dans cet espace extrêmement vague qui est entre le geste et la pensée. À la manière de la formule de Cézanne, il ne voulait être que comme une "plaque qui impressionne", qui n'intervient pas dans ce qu'il voit"[57].

Pour Baquié, le travail de la réplique fut un acte tout à fait méticuleux, non pas comme recherche de la technique, mais comme expérience profonde de la *morphogenèse*. Il fallait vraiment chercher à rester dans la reproduction la plus juste possible pour que la chose fonctionne comme une réplique et non pas comme une interprétation. Seul cet acte dans l'identique lui permettait ensuite d'agir comme un opérateur photographique afin de produire une nouvelle vérité saisissante et différente parce qu'exposée différemment.

L'histoire de la *Réplique*, qui nous est racontée par Axelle Galtier, débute en 1989 au Japon, à la suite d'une présentation par Marc Partouche de sa publication à venir sur Duchamp[58]. Baquié est très impressionné par la force du secret qui avait voilé toute la réalisation de *Étant Donnés* jusqu'à sa présentation en 1969. À ce même moment, en 1989, il est l'heure pour Baquié de faire le "constat d'échec". Baquié était très déçu des lectures qui étaient faites de son travail, pour certaines trop "poétisantes", pour les autres simplement trop anecdotiques, trop liées à sa vie personnelle et à sa personnalité forte d'artiste marseillais. Baquié motivait certainement en partie ce genre de lecture. Axelle Galtier rappelle que "Quand on écrit : "la chaleur de ton sexe" sur la queue de la *caravelle*… si on ne provoque pas un peu, …"[59]. Un tel retranchement et une telle disparition apparente de soi, par la réalisation de l'ouvrage d'un autre, rendaient inertes de telles incompatibilités de lecture. Nous comprendrons un peu plus encore, le sens profond de cette expérience pour Baquié qui fut menée avec la plus grande attention. L'œuvre, une fois terminée, est présentée à la première Biennale de Lyon en 1993. Baquié sollicite ses amis pour trouver ce qui lui manque à la construction de la *Réplique*, pour récupérer exactement la bonne pièce, pour réaliser les moulages du mannequin et pour reconstituer le paysage photographique. Il fait le voyage à Philadelphie pour prendre des mesures précises de

NOTES

53. N'oublions pas que l'énoncé commun au *Grand Verre* et à *Étant Donnés* négocie avec le paradigme photographique. La *Préface* et l'*Avertissement*, notes manuscrites entre 1912 et 1915, insérées dans *La Boîte Verte* de 1934 exploitent explicitement un vocabulaire photographique. Nous abordons ce rapprochement dans une autre étude concernant le rapprochement des jeux photographique de Marcel Duchamp et Constantin Brancusi. Nous ne citons ici que les termes a-propos : "Repos instantané", "posé", "extra-rapide" et "conditions de la meilleure exposition." Ces notes débutent par : "Étant donnés : 1° La chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage, (…)." Dans Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe*, *op. cit.*, p. 43.
54. Didier Larnac, *op. cit.*
55. Didier Larnac, ibid.
56. Axelle Galtier, entretien de l'auteur avec Axelle Galtier, *op. cit.*
57. Ibid.
58. Marc Partouche, *Marcel Duchamp : j'ai eu une vie absolument merveilleuse*, Images en manœuvres, Marseille, 1991.
59. Axelle Galtier, ibid.

l'œuvre de Duchamp, sans toutefois pouvoir accéder à l'arrière de l'œuvre. Enfin, il s'appuie sur la fameuse *Notice de montage* rédigée par Duchamp en 1966, document essentiel sans lequel l'entreprise n'eut été impossible.

Axelle Galtier, Didier Larnac, et Jean-Jacques Surian, en particulier, nous ont décrit tout le soin avec lequel Richard Baquié a réalisé cette réplique. Chaque chose était choisie dans un esprit aussi fidèle à l'original que possible. Par exemple, Jean-Jacques Surian témoigne : "Richard était très préoccupé de trouver les bons matériaux pour réaliser à la perfection *Étant Donnés*, il avait fait (peut être plusieurs fois) le voyage aux U.S.A., il avait trouvé chez moi, dans un spot Mazda "Lita cadre" la lentille optique qui éclaire le nu couché. Il m'avait montré la pièce presque terminée dans son atelier de la Joliette. La façon dont je perçois cette pièce m'amène deux pistes :

1/ La recherche du travail méticuleusement réalisé (le faussaire n'a pas d'autre issue que de se hisser au niveau de l'original), ne plus avoir à justifier ses sujets, quitter un semblant de narration, il n'aimait pas être interrogé sur ce terrain.

2/ Peut-être pour quitter à la fois une manière et donner l'image contraire de celle du sculpteur "bricolant" avec les rebus de la civilisation"[60].



Marcel Duchamp, vues de *Etant Donnés : 1 la chute d'eau 2 le gaz d'éclairage…*, les deux trous et le velours noir.

7 - Ce souci d'exactitude n'est à aucun moment une recherche de technicité. C'est une étude de la morphogenèse. La réplique, par son exemplarité guide une synthèse complexe de la relation systématique de l'œuvre de Baquié à la répétition. Cette expérience profonde articule un ensemble de termes cohérents : la morphogenèse, la vérité, le paysage, l'optique, l'actualité, le politique et un nominalisme bien *spécifique*, le désir.

Richard Baquié a le *désir* de la construction (édifier et structurer) au propre et au figuré. La construction se fait en deux temps. Un temps de réalité matérielle (de fabrication) et un temps mental. Mais ces deux temps ne sont ni concomitants ni successifs, ils sont tressés l'un dans l'autre. Le désir démultiplie ces deux temps dans un espace allongé entre le souhaité et le réalisé. Cette structure constitue la *morphogenèse* qui prend en compte des données à la fois matérielles et mentales : des données topologiques, morphologiques et matériologiques, et des données psychologiques.

Le temps de *réalité matérielle* dépend de tout ce qui est physiquement manipulable : une carcasse de voiture, un mannequin, un écran, un châssis, … Ce temps détermine un certain mouvement dans la construction. Il fait la péréquation entre la volonté d'assemblage et ce que la réalité lui impose. Il est sensible et concret.

Le temps *mental* est un temps d'abstraction. Il analyse la structure réelle. Il déploie des combinaisons de concepts. Il négocie les méthodes mentales : poétiques, scientifiques, rationnelles ou irrationnelles. Il expérimente les critères de production d'une image intellectualisée par la diversité du langage. Le mot joue un rôle essentiel.

Ces deux temps sont toujours tressés. La forme matérielle conduit à l'analyse mentale. Le concept littéraire motive la fabrication d'un objet. Ces croisements sont abondants et variés, difficiles à qualifier un à un. Chaque œuvre produite est l'expression de cette joute. Chaque exposition de l'objet est un nouveau fait d'*actualisation* (Benjamin). L'œuvre engage une nouvelle lecture. Elle critique son temps, non pas au sens de jugement de valeur. L'œuvre est critique parce qu'elle amène un changement. Elle est politique. La réplique participe à l'expression de cet engagement. Elle précise le sens de la répétition. Baquié est assez explicite à ce sujet.

NOTES

60. Jean-Jacques Surian, correspondance de l'auteur avec l'artiste, non publié. Jean-Jacques Surian est peintre et fut l'un des très bons amis de Richard Baquié.

À propos de la *Réplique* il écrit : "Cet acte iconoclaste, marque un terme pour moi à une participation passive. La référence par son application excessive, la citation abusive entretient l'ignorance. La rupture. C'est détruire le mythe (mythe moteur Duchamp), ouvrir la sculpture et comprendre le mécanisme de perception, démontrer la limite du regard sur le monde qui nous rend identiques aux colonisateurs, faire de l'individu un être en évolution autonome et un sujet. Il y a urgence. Ne plus laisser l'apparence d'un contre-pouvoir aux médias qui ne servent qu'à désamorcer les tentatives de mise en évidence, qui banalisent l'événement par une consommation illusoire de l'information, dans une apparence de liberté, par une éthique de la raison, par la sélection, manipulant les populations mondiales"[61].

Didier Larnac nous dit à propos de Baquié : "Il œuvre dans et avec une réalité politique, et la représentation paysagère ou autre est aliénée au politique"[62]. On pourrait résumer le désir de construction de Baquié à l'une de ses propres formules déjà citée : "(…) la relation au réel / le déplacement / l'analyse du monde contemporain"[63].

Trois précisions enfin, concernant la paysage, la photographie et le mot. Il est normal que le paysage soit l'un des principaux motifs de Baquié. Le paysage est introduit par la vision et le bricolage de Baquié dépasse *l'inconscient utilitaire* dont parle Cézanne au sujet des fermiers de la Sainte Victoire. L'histoire de Cézanne sied parfaitement à Baquié. "Avec des Paysans, dit Cézanne à Joachim Gasquet, tenez, j'ai douté parfois qu'ils sachent ce que c'est qu'un paysage, un arbre, oui. J'ai fait des promenades parfois, j'ai accompagné derrière sa charrette un fermier qui allait vendre ses pommes de terre au marché. Il n'avait jamais vu Sainte Victoire. Ils savent ce qui est semé, ici, là, le long de la route, le temps qu'il fera demain, si Sainte Victoire a son chapeau ou non, ils le flairent à la façon des bêtes, comme un chien sait ce qu'est un morceau de pain, selon leurs seuls besoins, mais que les arbres sont verts et que ce vert est un arbre, que cette terre est rouge et que ces rouges éboulés sont des collines, je ne crois pas réellement que la plupart le sentent, qu'ils le sachent, en dehors de leur inconscient utilitaire. Il faut, sans rien perdre de moi-même, que je rejoigne cet instinct, et que ces couleurs dans les champs épars me soient significatives d'une idée comme pour eux d'une récolte"[64].

L'omniprésence de la photographie ou de l'image vidéo est explicable. Elle fait concorder à la perfection ce rapport entre la vision (sa mentalisation) et l'expérience sensible (dépendante de ses appareillages), toutes deux liées à la durée de l'exposition. Avant même que de se dire artiste, Richard Baquié s'est intéressé à la photographie depuis son plus jeune âge. Le regard était là. Ses premières prises de vues sont des petites photographies de paysages et des collages de cartes postales découpées, qui représentaient elles aussi des paysages et qui présentaient quelques proximités avec le paysage suisse que Duchamp a logé dans *Étant Donnés*.

Dernière précision, dans l'œuvre de Baquié, le mot n'est pas, dans ce contexte, purement nominaliste. Il possède aussi l'efficacité multiple de faire sens par le mental et par sa valeur brute, découpée dans la réalité. C'est un nominalisme particulier ; un nominalisme *utilitaire* (Cézanne), par complémentarité : l'expression sémantique est produite par la force abstraite du langage et par sa connivence avec la matière. La vérité est là.

Pour terminer, citons encore une fois Cézanne qui se disait : "Je suis un cérébral, tant que vous voudrez, mais je suis aussi une brute"[65]. La formule, qui n'a rien de péjoratif, convient aussi à Baquié, qui voyait en chaque chose la puissance du matériau.

8 - La répétition produit un effet d'*actualisation* : elle précise une dimension voilée et elle affirme la reproductibilité. La réplique de Baquié est le second maillon d'une démultiplication annoncée.

Nous venons de circonscrire, certainement très partiellement et trop subjectivement, la valeur du travail sur la *Réplique* de *Étant Donnés* de Richard Baquié. Rappelons enfin une dernière conséquence

NOTES

61. Richard Baquié. Extraite du *carnet* C2-89, cette citation diffère de celle compilée dans le catalogue *Richard Baquié rétrospective*, *op. cit.*
62. Didier Larnac, idid.
63. Richard Baquié, *op. cit.*, p. 13.
64. Paul Cézanne, dans Joachim Gasquet, *Cézanne*, Fricre marine, La Versanne, 2002, p. 263.
65. Paul Cézanne, *op. cit.*, p. 280.

du procédé. L'œuvre de Duchamp ainsi répétée, se dissout dans une nouvelle formule. Mais elle ne perd pas sa valeur originale. La *réplique* est une actualisation critique, qui n'existe que dans cette relation première à l'identique. Cette actualisation a deux effets.

Le premier effet fait de *Étant Donnés* un engramme ; un point de mémoire susceptible d'ouvrir de nouveaux développements. Elle est le premier maillon d'une morphogenèse inachevée. La *réplique* produit le contraire de l'annoncé. Elle ne délite pas l'original. Elle précise seulement une dimension voilée par Duchamp.

Le second effet confirme cette prise de dimension totalement duchampienne. *Étant Donnés* se voit souligner sa présence incontournable dans le champ de la reproductibilité. *Étant Donnés*, qui semblait "souffrir"[65] d'une unicité hors du commun, eu égard à l'ensemble de l'œuvre de Duchamp (toute l'œuvre de Duchamp met à l'épreuve le principe de répétition[66]), trouve une réitération salvatrice, réalisée par Baquié et rendue possible par la *Notice de montage*.

Pour Richard Baquié c'est une fiction parmi d'autres. Il écrit dans ses carnets : "Avant par l'image de la fragilité et la fragilité des objets, je tentais de situer une durée. / Maintenant je pense cerner la durée l'instant par ~~la symbolique~~ [biffé] une fiction dans des objets"[67].

Le titre de l'œuvre de Richard Baquié, précisément, est : *Réplique, sans titre n° 1 : Etant Donnés : 1 la chute d'eau 2 le gaz d'éclairage*. Que peut bien signifier ce "n° 1" ? Axelle Galtier nous a rapporté que Baquié avait dans l'idée de poursuivre sur "cet œuvre" d'autres répliques... comme si en fait il n'y avait rien de fini dans cette expérience de la réplique.

Marcel Duchamp et Richard Baquié étaient tous deux très attentifs aux doutes, aux incertitudes, aux transparences, aux dépôts de poussière, aux brisures de verre, à l'évanouissement du langage, à l'air, aux buées, à la fonte de la glace, aux changements d'états, aux instants, à l'invisible, à la discrétion, au secret, aux échecs, ... La liste peut être longue. Elle confirme l'attention récurrente des deux artistes pour l'impalpable. Une fois encore le terme le plus approprié pour qualifier cet ensemble est bien *infra mince*.

La *Réplique* de Baquié, comme merveilleux *infra mince*, est une démultiplication attendue, en toute logique, par Duchamp. *Étant Donnés* reste encore disponible à d'autres, sous d'autres formes, totalement différentes et identiques. C'est un point de vue que nous partageons avec Francis M. Naumann qui écrit : "Il est hors de doute que, lorsqu'on en venait aux problèmes impliquant son œuvre, Duchamp – comme tout bon joueur d'échecs – anticipait pleinement les répercussions potentielles de ses actions, non seulement pour qu'elles s'appliquaient à sa propre évolution artistique, mais aussi parce qu'elles touchaient à des concepts esthétiques plus vastes affectant la définition même de l'art. C'est naturellement dans cette capacité que vit l'héritage de Duchamp, à travers l'œuvre des jeunes artistes actuels qui se consacrent également à explorer les stratégies conceptuelles de la duplication et de l'appropriation, thèmes de plus en plus récurrents dans l'art contemporain et que Duchamp, comme beaucoup d'autres, a généralement anticipés"[68].



Richard Baquié, *Centre Ti ou l'assassinat de la dorade royale. Tout ce que je vis ne peut-être écrit*, œuvre éphémère présentée au musée Sainte Croix à Poitiers en 1983. (inconnu).

NOTES

66. Lire en particulier à ce sujet l'analyse de Francis M. Naumann, dans *Marcel Duchamp L'Art à l'Ere de la Reproduction Mécanisée*, Hazan, Paris, 1999, dont l'ouvrage est le sujet même de cette énoncé.
67. Richard Baquié, *op. cit.*, p. 2.
68. Francis. M. Naumann, *Marcel Duchamp l'Art à l'Ere de la Reproduction Mécanisée*, *op. cit.*, p. 23.



Marcel Duchamp, vue d'ensemble de *Etant Donnés : 1 la chute d'eau 2 le gaz d'éclairage…*

Conclusion sur une généralité

La copie n'est valable que si elle pose de nouvelles conditions d'expression et de lecture de l'œuvre. Elle n'est opérante que si elle s'inscrit totalement, dans la procédure créative de l'artiste, comme point particulier, placé dans une zone limite. Elle permet alors de renouer avec une forme de reconnaissance et d'enrichissement créatif.

À l'instar de Sherry Levine, ou de Richard Petibone, le processus de réplication peut guider une problématique de création, comme d'autres artistes travailleraient sur la littéralité ou le corps… Toutefois, la copie comme formule possible de création rencontre deux difficultés principales : l'indifférence et la nécessité de multiplier les termes de l'analyse par deux. Elle exige, d'une part, une lecture nuancée des ressemblances et, d'autre part, elle appelle une observation attentive de l'original, puis de sa copie. De fait, elle ne peut conduire à une quelconque classification stylistique, car chaque entreprise de copie détermine son propre système d'analyse, relatif à son référentiel original. Au-delà d'un aspect purement formel, une œuvre de Marcel Duchamp ne se copie pas comme une œuvre de Constantin Brancusi.

La copie constitue certainement le paradigme d'une aversion courante qui surgit impulsivement à l'égard de ce qui bouscule les codes. La consommation rapide de l'art laisse croire à l'instantanéité photographique de la lisibilité des images et à leur acquisition facile. L'avant-garde, dans ce discours expédié, ne serait qu'une chose bruyante et fulgurante ; la copie qu'une chose banale sans originalité. Or au-delà des apparences, avec Duchamp, un pan de l'avant-garde dadaïste s'étire dans le silence et la lenteur du temps optique. Avec Baquié, la réplique devient une expérience cinématographique : elle motive le mouvement, la rapidité et la transcription.

Godard disait à propos du *Mépris* : "Film simple et sans mystère, film aristotélicien, débarrassé des apparences, *Le Mépris* prouve en 149 plans, que dans le cinéma comme dans la vie, il n'y a rien de secret, rien à élucider, il n'y a qu'à vivre - et à filmer"[69]. *Le Mépris*, sur une histoire aussi banale que celle du fait-divers duchampien, ne décrit rien d'autre que le *théâtre de la cruauté*[70], c'est-à-dire le *théâtre de la vie* et de la *nécessité*.

La copie, parce qu'elle ressemble simplement à ce qui existe déjà, paraît, elle aussi, ne pas avoir de secret, ni rien avoir à élucider. Pourtant, à l'instar de *Étant Donnés*, jetée sous les feux croisés de l'avant-gardisme et du contemporain, dans la lignée du cinéma de Godard, la répétition d'une oeuvre dessine peu à peu une morphogenèse cruelle et inachevée de la reproductibilité.

Pierre Baumann

NOTES

69. Jean-Luc Godard, dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Cahiers du Cinéma, Paris, (1985) 1998, p. 249, publié pour la première fois dans les *Cahiers du cinéma* n° 146, août 1963.
70. Nous empruntons à dessein le terme à Antonin Artaud qui, dans *Le théâtre et son double*, "troisième lettre", Gallimard, Folio Essais, Paris, (1964) 1994, p. 177, écrit : "J'ai donc dit "cruauté", comme j'aurais dit "vie" ou comme j'aurais dit "nécessité", parce que je veux indiquer surtout que pour moi le théâtre est acte et émanation perpétuelle, qu'il n'y a en lui rien de figé, que je l'assimile à un acte vrai, donc vivant, donc magique."



4_4
« Imi Knœbel, l'illimité », revue *Le regardeur*, n°1, juillet 2006, (37 500 signes).

Imi Knoebel
L'illimité

Il est deux œuvres d'Imi Knoebel présentes au Musée du Carré d'Art de Nîmes : *Mama Look at the Sea* (1988) et *Sans titre* (1991). La première est composée de cinq éléments : deux blocs d'acier galvanisé à l'état brut, une barre d'acier de 4,5 cm de section pla cée en encoignure du mur et du sol, et deux petits monochromes sur bois. Cette peinture en relief est installée avec équilibre, même si elle évoque une combinaison d'éléments provisoirement entreposés ainsi. L'autre œuvre, *Sans titre*, possède un caractère plus conventionnel dans l'accrochage. Elle est faite d'un grand panneau d'isorel en deux parties montées sur châssis de bois. Elle est entaillée en surface à la disqueuse et recouverte de laque noire très brillante. Pour "bien voir" cette œuvre, et y repérer toute sa vie graphique, il faut aborder de biais le plan monochrome. D'une certaine manière, pour l'une et l'autre œuvre, on n'y voit bien, qu'à condition de rôder autour.

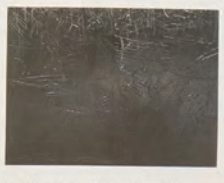
L'exposé sur ces œuvres interroge la dimension ouverte de l'expérience du monochrome - de l'objet visible à l'objet conceptuel, du comique au sérieux, exercice de haute école ou esthétique de l'indicible selon Denys Riout.[1] Pour en éprouver les dimensions et illustrer nos propos, nous avons expérimenté un jeu de projections d'images sur ou à côté des œuvres.

Si l'expérience de Knoebel poursuit entre autres, l'idée de "spécificité" minimaliste de l'objet propre aux années soixante-dix,





Imi (Klaus Wolf dit) Knoebel, *Mama Look at the sea*, 1988, acier et huile sur bois, 5 éléments: 2 blocs en acier: 175x86x62 cm et 179x75x50 cm; 2 huiles sur bois: 13x20x6,5 cm et 50x101x6,5 cm ; barre en acier : 108x4,5x4,5 cm, Carré d'Art de Nîmes.



Imi Knoebel, *Sans titre*, 1991, laque sur isorel, diptyque, 240X300X8,5 cm, Carré d'Art de Nîmes.

elle renvoie aussi à des perspectives actives et performatives auxquelles l'artiste reste très attaché. Elle n'impose pas pour autant la disparition des images au profit de l'objet réel. L'œuvre de Knoebel regarde systématiquement l'histoire de l'art. C'est une œuvre cultivée, qui s'entretient, dans des rapports multiples, avec la peinture, dont elle suggère les manipulations possibles, bien au-delà de la seule question du monochrome. Un peu comme Robert Mangold à propos de la *Madone del Parto* de Piero della Francesca, Knoebel suscite les mises en perspectives, frontales ou biaisées, voisines ou distanciées, d'un retable renaissant ou d'un assemblage minimaliste.

Procédant ainsi par rapprochements, nous chercherons à repérer les changements de valeur de ces objets monochromes. Ils glissent d'un usage en écran - comme plan d'interposition qui accueille ou rejette une image - à une présentation en objet - aux prises avec le réel. Contrairement à une idée préconçue, l'abstraction n'est pas un effacement de la représentation en peinture. Catherine Perret parle plutôt de forme "d'accomplissement de l'âge de la représentation" [2]

Ces deux œuvres de Knoebel sont des constructions qui questionnent cet accomplissement. Elles reformulent l'articulation d'une portion de peinture à son environnement. Elles jouent, de ce fait, sur deux modes de représentation du paysage, l'un rapporté à son expression en surface de la peinture, l'autre grâce à son déploiement dans l'espace, par l'effeuillage des plans associés à des niveaux de profondeur différents. Cet effeuillage conduit à la fuite des dimensions de cette surface peinte emblématique.

Nous proposons de voir comment cette fuite de la représentation dans l'espace (tridimensionnel, temporel et du conceptuel au sensible) révèle plus un accomplissement (nous pencherons pour un avènement) qu'une disparition de la représentation. Le glissement de la peinture en tant que surface vers l'objet, surmode purement formel reste peu fructueux s'il n'est pas envisagé sous l'angle de la construction (mentale) du paysage, avant tout basée sur l'expérience sensible relayée par la conception. L'œuvre semble alors faire fuir ses propres dimensions.

1 - L'écran
(Surface sensible)

Toute l'histoire de la peinture est guidée par l'idée que la surface du tableau est un écran (au sens de surface faisant arrêt, qui fixe une image) où se déroule l'historia (d'Alberti): "Une peinture est une surface plane couverte de zones colorées, qui peut être un panneau de bois, un pan de

un morceau de toile, sur lequel courent des lignes (…)"[3]écrivait Vasari. Quand Alberti dans De Pictura dit que la peinture est "une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire (…)"[4], il ne dit pas que la peinture est un simple cadrage de ce que j'ai sous les yeux mais plutôt que la peinture construit cette ouverture sur l'histoire. Elle fait apparaître un paysage. Pour preuve, souvent, la peinture n'est pas un instantané comme pourrait l'être une photographie. Elle présente fréquemment des temps différents sur une même image. On peut y voir, par exemple, les rois mages à des moments différents, un peu comme un film qui se déroulerait sur la surface du retable de l'Adoration des Mages de Gentile Da Fabriano, de 1423. Toute la peinture n'est pas régie par cette multiplicité des temps inscrits dans l'œuvre, mais ce point vient rappeler que, de toute manière, la peinture est une étendue qui se parcourt visuellement et physiquement, et qui ne peut pas se saisir dans l'immédiateté.



Même si l'œuvre de Knoebel prend du relief, même si "elle ne représente rien", n'oublions pas cette idée que la surface se soumet patiemment au déroulement du regard. Un monochrome raconte lui aussi une histoire ; une suite de faits qui peuvent être extrêmement simples et ténus : la vibration d'une couleur variant en fonction des changements de lumière par exemple, ou en fonction de notre position; ce à quoi avait ainsi pensé Rauschenberg en réalisant ses *White Paintings* (les peintures blanches peintes en 1951). Il disait "(…) J'ai toujours pensé aux peintures blanches comme étant non pas passives mais très… - en fait hypersensibles. (…) Si bien qu'on pouvait les regarder et pratiquement voir d'après les ombres portées, combien de personnes étaient dans la pièce, ou quelle heure de la journée il était. (…)". [5]



A ce titre, l'œuvre renvoie toujours ce qu'elle capte de son environnement c'est une surface sensible. Si nous nous interrogeons volontiers sur ce qu'une œuvre nous donne ("qu'est que ça apporte ?") nous ne posons peut-être pas assez souvent la question : qu'est-ce que cette œuvre nous prend ? Qu'est-ce que cet écran vient prélever de notre environnement ? Qu'est-ce que l'œuvre vient déloger ? Nous oublions peut-être trop vite la

brèche ouverte par le premier temps de la vision merleau-pontienne, où "être absent de moi-même" produit immanquablement une fuite de soi. [6] En toute logique, à voir l'œuvre avec cette attention sensible, c'est bien moi, aussi, en fuite que je perçois.

Espaces projetés : pan et plan)

Regardons dans un premier temps ces écrans, comme à l'époque renaissante des *Pariete de Vetro*. Le plan de peinture agit comme une surface où peut s'inscrire presque par transparence une certaine vision du monde.



Plus encore, le plan monochrome agit, à l'image des toiles unies utilisées en photographie (par Brancusi par exemple pour réaliser certaines de ses prises de vue) comme une surface d'intersection, qui va "révéler" la profondeur de l'espace inscrit entre l'objet mis en avant et le monochrome à l'arrière plan. Assez explicitement, *Mama Look at the Sea* joue sur cet effeuillage de l'espace en multipliant les plans. Il est possible de les dénombrer rapidement : les surfaces frontales des deux blocs d'acier posés au sol et appuyés contre le mur, les deux petits monochromes accrochés et un plan plus suggéré qu'explicite, déduit de la largeur de la barre posée dans l'angle du mur et du sol, à droite des blocs d'acier et élevé potentiellement à hauteur du grand monochrome peint. Ces cinq plans de qualité, de surface et à distance du mur variables, suggèrent l'idée d'une peinture à plusieurs niveaux de visibilité.



Vue de l'atelier Brancusi
(Centre Pompidou)
avec les monochromes bleu et blanc

La référence à Brancusi permet d'affirmer l'attachement précoce, physique, objectal et environnental de la peinture à une histoire du monochrome, non réduite à la seule question de la perte nihiliste de représentation. L'attrait du vide est d'autant plus conceptualisable qu'il s'échappe

d'une matérialité voisine (une sculpture ou un objet quelconque).
Cet enseignement, en ce sens n'est pas seulement issu de la peinture orientale, qui prône la valorisation du vide.[7] Brancusi, qui pourrait jouxter la conception de l'*inframince* duchampien, reste un exemple emblématique.
La surface peinte possède une densité dans sa faible épaisseur, voire sa dématérialisation. Elle s'étoffe dans la démultiplication de l'espace.

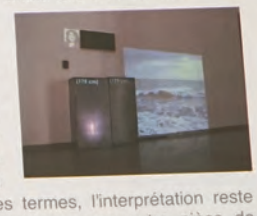
(la condensation des images)
Knoebel, comme Brancusi, prend le plan monochrome pour point d'appui. C'est une peinture qui, en quelque sorte, fait fond et se met en vibration par l'exacerbation de son contexte. De manière purement formelle, la lumière réfléchie par ces écrans décrit des plans aux dimensions variables que nous avons dénombrées.
Chacun y projette ce qu'il veut, imagine ce qu'il veut, ou ne voit que ce qu'il voit. Le « on voit ce qu'on voit » de Stella reste toujours une solution littérale.
La lecture reste ouverte à un imaginaire qui n'est pas sans rappeler les écrans de cinéma blancs, saturés d'images, de Sugimoto. Ces écrans de cinéma renvoient la lumière émise par la totalité de la projection d'un film.Tout ce qui fut de passage trop fugace se dissout dans la matière persistante et fixe. Le public disparaît dans son mouvement et seule subsiste l'architecture. La lumière rayonnante du film produit ce blanc absolu de synthèse, par condensation de toutes les images du film. Seule cette lumière rayonnante éclaire l'enceinte du lieu. La capture photographique ne donne accès à ce résultat que si elle utilise un temps de pause correspondant approximativement à la durée du film. L'image devient alors plus picturale, car elle perd cet effet d'instantané photographique.
Elle est la synthèse d'une somme d'images (latentes). Elle transcrit un *possible*, explicitement pour le coup, *mordant physique* selon le terme duchampien[8]. Ces images, toutes là, qu'on ne voit plus, ont "mordu" l'écran. Ce possible, qui n'est plus assujetti à une chose qui pourrait advenir, mais dépendant d'un événement contenu dans l'œuvre, rapproche cet exemple de *Mama look at the sea*. Contre toute attente,



Hiroshi Sugimoto, *Cinéma de Cabot Street, Massachusetts*, 1978, papier gélatino-bromure.

pour une fois, l'expression *inframince*, qui se dégage de cette œuvre, n'est pas le résultat d'un effet de grossissement d'un bref instant (regarder ce qui se passe entre un instant *t* et avant même cet instant *t*). Il s'accomplit par l'élongation disproportionnée de la durée. Ne s'imprime plus sur la rétine ou la pellicule photographique une image passagère, mais une vue qu'on n'arrive plus à fixer. Le "ça" (de Barthes) des images n'a plus "été". L'instant s'est dilué dans la durée.

(Le retour du langage)
Perdue dans cette invisibilité faite de *possibles*, si l'œuvre ne nous laisse plus vraiment y voir, le titre pourrait faire indice sur ce qui se décrit sur les surfaces de l'œuvre. Or le titre reste à priori troublant. *Mama look at the sea*, comme injonction verbale, ne se soumet pas à un mouvement de projection littéral de l'image produite par le mot sur ce que l'œuvre donne à voir. On ne voit ni la mer, ni ma mère. Le titre n'opère à sa juste valeur que s'il est abordé selon un mode de pensée proche de celui qui guide la vision de l'œuvre : en renvoyant l'image mentale qu'il produit à un champ de possibles tout à fait ouvert. C'est-à-dire que seuls le discontinu et la superposition des images qu'il fait naître devrait permettre de revenir à une correspondance plus dense entre le titre et ce que l'œuvre nous montre. Cette poétique a quelque chose de Dada. Elle crée un choc entre ce que je vois et ce qui m'est dit. "*Mama look at the see*". Le titre peut faire penser à une injonction du genre "Eh, dit maman, regarde la mer !" Alors le regardeur deviendrait la mère… On pourrait aussi flâner mentalement sur l'assimilation de "mère" et "mer", ou "regarder" et "voir" en anglais ("look" et "see"). La mer et la peinture sont alors des étendues illimitées. Par la confusion volontaire des termes, l'interprétation reste ouverte à une discontinuité poétique. D'ailleurs, une autre pièce de Knoebel s'appelle *Papa look at the mountain*.



Knoebel suggère d'emblée un rapport complexe à l'objet/peinture. Certes l'œuvre fait forme et motive des actions dans le réel - comme relation à un art concret en quelque sorte. Mais elle se déploie en tant que peinture monochrome qui fait image par la perspective abstraite du vocabulaire créatif (texte - forme - conceptualisation, comme sujet de représentation).

Knoebel fait vaciller son œuvre du sujet de pensée (où l'abstraction est une représentation conceptuelle, parce qu'elle fuit le concret) vers l'objet sensible (où l'objet qui ne représente rien est bien concret parce qu'inscrit dans le réel). Le mot de la peinture de Knoebel, a des correspondances avec la poésie concrète présente chez Tristan Tzara mais aussi qui se rapportent à Hugo Ball, à Kurt Schwitters, ou plus proches de nous à Brian Gysin et Isidore Isou. Ce mâchage, comme Ball *mâche* les mots de *La Caravane des Eléphants* et de La *Chanson aux nuages de labadas*, compose un dialogue entre la matière, la sensibilité et la dimension conceptuelle du mot :
"gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori (...)" avait entonné Hugo Ball en 1916 lors de la première soirée Dada au Cabaret Voltaire.[9]

Cet effet du langage force les limites de compréhension de l'œuvre. Il rend sceptique l'accès apparent au sens pour produire une nouveauté.
Le langage, à juste titre, constitue un des éléments de classification du monochrome selon Denys Riout :
"L'ensemble des monochromes ou quasi monochromes exploite deux grands registres, le comique et le sérieux. Les surfaces unies destinées à faire rire convoquent toujours explicitement le langage: l'adéquation entre le sujet annoncé et l'"image" à laquelle il donne lieu, fondement de la peinture d'histoire, s'y manifeste sur un mode sarcastique. Quant aux monochromes sérieux, ils se répartissent en deux catégories antithétiques les uns, en quête d'absolu, ressortissent aux divers aspects du spiritualisme, les autres, strictement autotéliques, revendiquent un attachement à l'immanence du fait esthétique."[10]
La relation au langage évoquée par Riout évoque, certes, un comique plus littéral du déni de la représentation ; de l'ordre du "ceci n'est pas une pipe" de Magritte. L'histoire du monochrome est liée au jeu de mots. Mais il sous-entend aussi le rire et la "consternation devant ce jamais entendu"[11] déclenché par ce renoncement de la représentation du langage d'Hugo Ball.



Knoebel utilise, explicitement cette relation au comique. A ses débuts, alors élève de Beuys, *Imi*, dont le prénom est à lui seul un pseudonyme construit de toute pièce "Ich Mit Ihm" ("moi avec lui") partagé avec son ami Rainer Giese, a expérimenté ces travers post-dadaïstes (Fluxus), qui gèrent avec une extrême lucidité les relations modulées à l'abstraction, au réel, à l'action et à la représentation du corps sillonnée par le langage.

Le titre, donc, ne décrit pas ce que nous voyons. Il fonctionne comme une impulsion vers la construction d'un contexte sonore. Il donne une tonalité en rupture et produit un contraste.

(Plans rythmiques)

Le titre de cette œuvre permet de produire un écart entre ce qu'on voit et ce qu'on dit. Il suggère le retour du langage sur lui-même. Il propose le dépassement de l'apparence visuelle et déclenche la remise en cause du schéma où la peinture peu à peu deviendrait sculpture par cet accès à la tridimensionnalité. La manipulation des monochromes de Knoebel reste dépendante de cette perception des *possibles* : *possibles* dans leurs relations au langage et possibles inscriptions des plans. La mise en avant de ces éléments monochromes n'est donc pas chez Knoebel, réduite à un fait d'école, ni à un énoncé doctrinaire d'une peinture pour ou contre la représentation, à la faveur ou à la défaveur de l'objet. L'œuvre de Knoebel interroge toujours ces fuites plus ou moins résolues de dimensions, selon un principe toujours très attaché à la pondération et à la conscience rythmique.
Dans cette oeuvre, *Mama look at the sea*, chaque partie, chaque écran dialogue et prend son équilibre avec les autres pour créer un ensemble posé, composé, dynamique et très construit. La tension et le rythme sont produits par de petits écarts (un espacement, un vide, un dessin, une mise à l'écart, ...). Knoebel n'oublie pas, "qu'un tableau, selon les termes de Maurice Denis, - avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote - est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées."[12]
L'ensemble sonne très juste. D'ailleurs Kippenberger, pape de la blague et du n'importe quoi, pensait que c'était toujours trop parfait : Pour lui, "(...) surtout que les œuvres ne soient pas toutes bonnes ! Lupertz comme Knoebel sont aussi parfaits l'un que l'autre, c'est une vraie misère. Si tout est bien, plus rien ne vaut rien."[13]



La projection de *The Happy end of Franz Kafka's Amerika* (Kippenberger, 1994, Rotterdam) montre bien que le contraste est marqué. L'un sature l'espace alors que l'autre l'aère. C'est bien toujours, une histoire de mise en espace et de mise en doute de ce qui vient se jeter sous le regard.

2 - Vers l'objet
(L'objet appétant)

Souvenons-nous qu'en 1921, Rodtchenko avait peint trois monochromes: un rouge, un jaune et un bleu comme fin de la représentation - donc encore dans un rapport limite à l'espace de représentation -, non pas pour tomber dans un monde éthéré, mais pour ancrer la création dans une réalité concrète, construite, matérielle, mais à l'époque utopique. L'abstraction radicale et pure appelle peu à peu l'objet. S'il n'y a plus rien de peint à voir, on regarde la construction du tableau. Chez Knoebel, chaque plan monochrome ne décrit pas une immensité abstraite, détachée de la réalité. Ils ne sont pas de purs concepts exclus du monde sensible. Les plans monochromes de Knoebel sont matériels. Ce sont aussi des objets aux dimensions ambiguës : entre la sculpture et le mobilier, entre la peinture et la sculpture. Chaque écran possède une épaisseur et une matérialité significative. De profil chaque module se détache du mur. La difficulté, si c'en est une, c'est que Knoebel joue avec cette équivocité : entre écran et objet (d'ailleurs comme beaucoup de peintres ; dont Stella déjà cité). Tout ce qui se produit autour de cet objet participe à l'effet produit par cette œuvre : lumière, mouvement, ... (repensons à la citation de Rauschenberg).



Dans son rapport à l'objet, cette logique créative participe à un champ qui a largement dominé depuis trente ans, où l'objet d'art s'impose en tant qu'*objet spécifique, littéraliste*, dont la ligne fut en particulier verbalisée par les minimalistes et les artistes du land art : Objets entre peinture, sculpture, design et architecture que Krauss conçoit assez justement comme une expression générale de doute existentiel"[14] et largement marqué par la proposition de Fried comme anoblissement d'un non-art (nommé ainsi par Clément Greenberg) fuyant le clivage entre peinture et sculpture : Cet état *d'objectité* (traduction de Objecthood proposée par De Duve) serait le signe, selon Fried [15], d'un état qui, par sa synthèse de l'espace, le rapprochement de l'objet et du sujet par l'expérience de situations, mène à la théâtralité. L'œuvre est le fruit d'une composition d'objets avec son environnement. Cette exposition théâtralisée de l'œuvre rapporte l'art *littéraliste* (Fried) à une forme de naturalisme, qui semble abruptement conduire une expérience de la durée où "être à même de

continuer indéfiniment est essentiel."[16] L'œuvre d'art, parce qu'elle devient une chose réelle et matérielle, se soumet aux épreuves répétées de notre perception. Nous comprenons bien alors, cette nécessité de fuir le mur pour faire de l'œuvre un objet. La peinture fait un saut, rompt avec le modernisme greenbergien, pour gagner une dimension supplémentaire. La logique développe ce que Fried qualifie de "structures déductives" ; une mise en oeuvre où la peinture dépend de sa forme et réciproquement. A ce titre, les *black strips paintings*, de Franck Stella sont exemplaires.

Il ne faut pas faire d'amalgame. Les propos de Knoebel ne sont pas uniquement minimalistes, mais ils affectionnent eux aussi à se positionner dans un espace littéraliste démultiplié, qu'il doit être possible d'inventorier, selon des directives variées, aussi bien aux côtés de Donald Judd, Liam Gillick, John Armleder, Bertrand Lavier, Noël Dolla que Haim Steinbach.

(la théâtralisation et le mouvement)
Sur un mode purement formel, cela se traduit effectivement par la multiplication de la forme plus ou moins identique telle qu'a pu le développer Judd. A sa manière elle est mise à l'épreuve par Knoebel qui rend opérationnelle cette démultiplication de l'œuvre par l'accumulation de formes typologiquement voisines : dans le cas de *Mama look at the sea*, il s'agit de structures parallélépipédiques.

Sur un principe qui prendrait en considération les faits de condensation de l'image pour revenir à des possibles, tel que nous l'avons abordé auparavant, l'objet présenté ne peut être que mobile, soumis en d'autres termes à un effet d'effeuillage spatial.
Déjà signalé en préambule, ces pièces ont un agencement tout à fait équilibré et malgré tout, indiscutablement en mouvement. Si elles possèdent cette dimension dynamique par leur agencement formelle des modules accotés et appuyés au mur, happées par ces *possibles*, elles mettent littéralement en avant la représentation. La représentation est à entendre comme phénomène théâtralisé de l'espace. L'œuvre décrit une construction de l'espace. Elle indique des directions et des mouvements possibles. Elle est une mise au point de la pensée. C'est à dire que l'objet détermine concrètement des points de repère (géographiques et plastiques). Ces points sont pris pour relais par la pensée afin d'élaborer le montage de la représentation de l'espace. En ce sens l'œuvre possède bien cette dimension théâtrale dont parle Fried. Cette traversée de la représentation dans la tridimensionnalité qui conduit à la théâtralisation

n'est donc pas qu'un retour d'une figure sur le plan, en rapport à une figure antérieure. Elle n'est pas seulement un exposé réitératif. La représentation se voit délinéarisée. Elle est la mise en avant d'une scène plastique qui peut, comme le même duchampien, dont nous parlions auparavant, être en référence à une antériorité ou à une postériorité : une chose faite, en train de se faire ou à faire.

(l'avènement)

La mise en avant littérale, quant à elle, n'est pas, en conséquence, qu'une déduction et qu'une réduction progressive d'images et de formes. C'est un avènement particulier. Par définition cet avènement est bien ce qui fait arriver et ce qui, dans le même temps, redonne une nouvelle jeunesse (à la représentation). Nous préférons ce terme à "l'accomplissement" dont parle Catherine Perret. Ce terme d'accomplissement possède une valeur progressiste et confère au monochrome l'expression d'une perfection de la représentation. Nous penchons pour l'idée qu'il s'agit bien plus, que le monochrome gagne à être perçu comme une chose plus douteuse détaché de toute idée de progrès. L'œuvre présente ce qu'elle est (et ce qu'elle n'est pas). On ne sait pas bien en fait s'il s'agit, en terme d'image, du début d'apparition de l'image ou de l'instant de sa disparition. On ne sait plus si la structure formelle est une amorce fondamentale ou si elle fut le fruit de maints mouvements. On ne sait plus si elle cherche à perdre toute relation à la représentation ou si elle s'y maintient malgré tout. Cette surprise se dégage souvent des tableaux monochromes qui sillonnent l'histoire de l'art. A l'image du tableau d'école noir en ardoise (où les mots et les dessins s'inscrivent, s'effacent et se superposent), cette œuvre de Knoebel propose, par ce retour constant des possibles, une figure exemplaire de cet avènement de la représentation. Cet avènement reflète l'aptitude à synthétiser dans le mouvement ces possibles : de la conceptualisation et de la sensibilité. La valeur d'objet de l'œuvre reste une des conditions nécessaires de cette mobilité.

L'effet d'obscurité que peut produire tant d'abstractions enchaînées peut être minimisé par l'approche d'une conception tout à fait entendue ; celle du paysage. Elle renvoie l'avènement du monochrome à une expression totalement dépendante de son contexte.

3 - Le paysage

Cette œuvre nous parle de paysage ; certes par son titre : *Mama look at the see* ; mais aussi pour une autre raison. Sa volumétrie (l'objet), qui se combine avec l'effet d'écran, laisse penser qu'il s'agit bien ici de se faire porter par le parcours que peut conduire notre regard dans l'œuvre et par le déplacement physique que nous pouvons entamer. Nous voyons en marchant en somme.

Par définition, le paysage est la partie de pays qui se porte à notre regard. Le pays est cet espace de territoire habité dont les limites peuvent être plus ou moins définies. Le paysage est donc une expérience liée à la perception et à la conception. En ce sens c'est un environnement remanié par l'homme. Il a toujours une fonction imagée, voire imaginaire. Le paysan connaît mal le paysage, alors que le peintre l'explore.Cézanne parle de cela dans ses discussions avec le jeune poète Gasquet. Parlant d'un fermier, qui avait toujours vécu au pied de la Sainte-Victoire, Cézanne dit : "Il n'avait jamais vu Sainte-Victoire."[17] Parce que cette pièce de Knoebel est ouverte sur un contexte qui n'est pas clairement délimité, elle fonctionne comme un paysage. On ne sait pas bien, où se posent les limites de l'œuvre. Le travail du regard doit se faire afin que se construise un lieu.

Knoebel joue sur le dessin d'un paysage. Il en détermine la profondeur, la largeur, la hauteur, ses limites diffuses et ses ouvertures. Comme dans un paysage, cette œuvre invite à se mouvoir, à avancer, à reculer, à se baisser, à choisir sa ligne d'horizon, à se plaquer au mur pour essayer de prendre toute la mesure de l'épaisseur de l'œuvre.

En 1966, dans un article publié dans Artforum, intitulé "Entropie et les nouveaux monuments"[18], Robert Smithson décrit une attitude fondatrice pour le land-art et pour bon nombre d'œuvres comme celle de Knoebel : l'entropie est l'aptitude à créer une dispersion, une expansion, parfois peu contrôlable. Dans sa relation à l'espace, *Mama look at the sea* fonctionne ainsi. Cette œuvre déclenche l'action (et la discussion ; ce dont parle Beuys à propos de la chaise de graisse de 1963).[19] Le tableau, c'est à dire un plateau qu'on appuie (ou qu'on accroche) au mur, fait partie de ce système. Le monochrome, une fois de plus, n'est pas un néant, mais un lieu où, potentiellement, peut s'inscrire quelque chose à



parcourir. Il est mobile. Beuys, le professeur de Knoebel à l'espace 20 de l'académiede Düsseldorf, avait en son temps joué avec ces vertus dans son œuvre *Richtkräfte (forces directrices)* au cours de deux activations en 1974 et en 1977 : l'inscription, la mobilité, l'instabilité et le parcours possible.

Knoebel découpe, empile, déplace, laisse agir l'œuvre et cherche à préserver la possible mobilité des objets. Knoebel recherche le bon tempo. Il expérimente les manières de glisser d'une dimension à une autre, d'un état à un autre. Il bâtit. Les éléments s'assemblent et se ré-assemblent. Ils peuvent se combiner de manière variable selon l'espace d'exposition. L'œuvre *Raum 19*, installée à plusieurs reprises est un exemple. A chaque fois, elle fut "activée" différemment en fonction de l'espace d'exposition.







Imi Knoebel, *Raum 19*, 1968,
isorel et bois, dim. variables,
Dia Art Foundation NewYork/Beacon.

Installée en 1968 à la Galerie Heiner Friedrich à Cologne (sur la projection à gauche),
à Eindhoven au Van Abbemuseum en 1982 (en haut)
et à Winterthur au Kunstmuseum en 1983 (ci-dessus).

4 - La fuite des dimensions

Mama look at the sea exprime une relative fuite des dimensions. On ne sait plus ce qu'on voit, pour dire vite.

Certes, Knoebel, avec cette œuvre, parle de l'énoncé des constituants du tableau (le support, le "subjectile", le châssis, et le mur). Pourtant Knoebel donne l'impression, sans chercher à faire dire à l'artiste ce qu'il ne dirait pas, que ce type d'énoncé didactique lui importe peu. Il n'est pas dans cette logique première, que les artistes de *support/surface* ont expérimenté avec dextérité et comme "coup" rhétorique et historique. Les objets de Knoebel sont liés au sensible, au poétique, à la satisfaction de la prise en forme, au ténu, au faible écart et à l'irrésolution.

L'autre tableau de Knoebel présent dans la même salle du Musée du Carré d'art que *Mama Look at The Sea* est important aussi. Il fait figure de "chose" (parce que dans l'angle mort de la vision on ne sait pas bien ce que c'est) qu'on perçoit sans la fixer vraiment. Il est difficile à voir, car tout noir, brillant et ciselé. On ne le voit pas bien ou on ne veut pas bien le voir. S'en approcher, c'est un peu prendre du recul vis à vis de l'autre œuvre étudiée de Knoebel. C'est aussi chercher dans ces brillances instables ce que nous raconte cette surface impalpable. Ce second tableau est plaisant. Il trahit l'idée que la peinture s'exprime non pas sur un plan stable (très plat), mais par ses faibles prises d'écarts (de profondeurs, car gravées). La peinture est ce dépôt de poussière que nous évoquions avec Duchamp : un fardage qui fait exister le reste. Knoebel agit souvent ainsi, par inflexions légères de matières, parfois par superpositions de couches, tout comme Blinky Palermo.

Palermo joue d'écarts d'échelles importants entre proche et lointain, entre la globalité à voir avec beaucoup de recul et l'appel à lorgner ce qui se passe sur la tranche et en sous-couche.



Blinky Palermo, *To the people of New York*, 1976, acrylique sur aluminium, détail, (document personnel)



Blinky Palermo, *To the people of New York*, part IX, 1976, acrylique sur aluminium, 15 parties incluant 40 pans variant de 21x16cm 100x200cm, Dia Art Foundation,

Mondrian, avec *Broadway Boogie-Woogie* jouait déjà avec ces incertitudes : rien n'est parfait et Mondrian le dit bien. La peinture tremble. Elle n'est pas, en vrai, aussi parfaite que la reproduction des livres le laisse à penser. Ce tremblement est encore plus léger quand nous ne le regardons pas directement. Voir une œuvre (*Mama look at the See*) permet, paradoxalement, de percevoir un peu plus cet évanouissement de la peinture évoqué par l'œuvre *Sans titre* (noire, brillante et griffée) de Knoebel. La peinture gagne une dimension lorsqu'elle se loge, dans l'angle mort de la vision. Son expression est diffuse comme un grain de poussière. Elle crée une aspérité.Elle utilise un point de vue omniprésent auquel nous sommes peu attentifs : notre faculté de voir sans voir, et qui pourtant attire notre attention. Les œuvres de Knoebel acceptent ces regards vagues où la netteté oscille. Ce mode de la vision a quelque chose de latent. Il est *inframince*. Il est, en dernier lieu de notre analyse, un juste retour des choses : il introduit une dernière nuance à l'approche de l'œuvre de Knoebel, à laquelle peuvent également se soumettre les dernières œuvres présentées en septembre 2005 à la galerie Tadheus Ropac à Paris. L'œuvre ne se voit jamais aussi bien que lorsqu'elle est mal vue ; lorsqu'elle parvient à mettre le spectateur dans une position totalement virtuelle - en puissance. Alors, elle est à la fois traversée par toute cette relation à la représentation (donc à l'Histoire) du monochrome que nous avons évoquée et, dans le même temps, où le spectateur n'a encore rien vu, totalement vierge dans un paysage éminemment construit. Là, c'est une totale découverte.



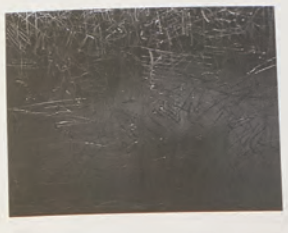
Piet Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie* 1942-43, huile sur toile, 127x127cm, Moma New York, détail, (document personnel)

A ce titre, l'œuvre de Knoebel trahit dans sa pensée une virtualité exemplaire, qui traverse l'histoire de l'art. Palermo ou Mondrian en sont les exemples complémentaires. L'œuvre n'est pas limitée en dimensions. Elle semble inscrite dans le réel. Elle est, par ces glissements répétés de la représentation, en puissance.

Pierre Baumann - mars 2006







Imi Knoebel, *Sans titre*, 1991, laque sur isorel, diptyque, 240x300x8,5 cm, Carré d'Art de Nîmes, détail

(Les images présentant des projections sur ou à côté de l'œuvre Mama Look at the sea sont extraites d'une conférence que j'ai donnée en janvier 2005 au Musée du Carré d'Art à Nîmes. On pouvait ainsi voir en vis à vis : des éléments graphiques et des pans colorés propices à l'analyse, des vues d'œuvres, à échelle un quand cela était possible (L'Adoration des Mages de Gentile Da Fabriano, une White Painting de Rauschenberg, les Trois Monochromes de Rodchenko, une vue de The Happy End of Franz Kafka's Amerika de Kippenberger et de Richtkräfte de Beuys ; plusieurs œuvres de Knoebel, dont Raum 19, l'Espace Proun de Lissitzky et l'Elevage de poussière de Man Ray), des photos (un portrait de Richard Serra, la mer, ma mère et un jouet d'enfant) et une silhouette (d'une Colonne sans fin).)

Notes du Chapitre

1 Denys Riout, *La peinture monochrome, histoire et archéologie d'un genre*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996, p. 247 sq.

2 Catherine Perret, Revue Rue Descartes n°16, "Pratiques abstraites", PUF, Paris, avril 1997, p. 8.

3 Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Berger-Levrault, Paris, 1981, t.I, p. 15

4 L. Battista Alberti, De pictura (*De la peinture*), Macula-Dédale, Paris, 1992, Livre I, p. 115. La phrase complète est : "Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire, et là je détermine la taille que je veux donner aux hommes dans ma peinture."

5 Robert Rauschenberg, dans Tomkins Calvin, *Off the wall. Robert Rauschenberg and the Art World of our Time*, Penguin Book, Hardmonsworth, p. 71.

6 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Folio Essais, Paris (1964) 1995, p. 81.

7 Shitao écrit : "Le peintre habile à manier l'encre et le pinceau enferme un contenu dense sous une apparence vide ; étant habité par l'Unique Trait de Pinceau, il peut faire face à tous les problèmes sans erreur ni faiblesse. Il peut se faire aussi que ce soit le contenu qui reste vide, tandis que la forme extérieure est dense : ceci se produit lorsque la méthode se transforme sans que la pensée ait pris consciemment part à ce changement, en sorte que la forme extérieure s'est trouvée à sa plénitude avant de s'être chargée de contenu.", Shitao, dans Les *Propos sur la peinture du moine citrouille amère*, Hermann, Savoir, Paris, 1984, pp. 76-77.

8 Marcel Duchamp, dans *Duchamp du Signe*, Flammarion, Champs, (1975) 1994, p. 104, "Possible. La figuration d'un possible. (Pas comme contraire d'impossible ni comme relatif à probable ni comme subordonné à vraisemblable) Le possible est seulement un "mordant" physique [genre vitriol] brûlant toute esthétique ou callistique."

9 Hugo Ball, *Fuite hors du temps*, Joseph Stocker, Lucerne, 1927, p.99.

IO Hugo Ball, op. cit.

11 Denys Riout, op. cit., p.248.

12 Maurice Denis, "Définition du Néo-Traditionnisme", Art et Critique, 23 Août 1890, p. 540 ; repris dans Maurice Denis, *Théories* 1890-1910 Rouart et Watelin, Paris, 1914, p. 1.

13 Martin Kippenberger, Kippenberger sans peine, Mamco Genève, 1997, p. 47.

14 En particulier dans l'article "Grilles", p.96, dans Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris, (1993) 1998.

15 Fried dans « Art and Objecthood », traduit en français dans Arstudio n°6, "L'art minimal", Paris, automne 1987, forge sa réflexion en s'appuyant sur une analyse de ce que Clément Greenberg décrit comme une forme de non-art, créée par des effets de présence ; présence réduite à des objets simples de grande dimension. Greenberg parle alors de "Minimalisme" (notamment à partir d'une analyse de l'œuvre d'Anne Truitt, dans son texte "Recentness of sculpture" cité par Fried, p.13). Fried cherche à nuancer la teneur de ces objets qui relèvent d'un "état de non art" (Greenberg), qui ne sont "ni peinture, ni sculpture" en parlant en effet "d'objectité". Fried écrit (p.14) : « La réponse que je voudrais proposer est la suivante : L'adhésion littéraliste à l'objectité n'est en fait qu'un prétexte à un nouveau genre de théâtre et le théâtre est maintenant la négation de l'art. La sensibilité littéraliste est théâtrale. »

16 Michael Fried, « Art and Objecthood », p. 20.

17 Paul Cézanne, dans Joachim Gasquet, Cézanne, Encre Marine, La Versanne, 2002, p. 263. Le passage, dans son intégralité est encore plus riche : "Et encore je ne sais pas. Avec des paysans, tenez, j'ai douté parfois qu'ils sachent ce que c'est qu'un paysage, un arbre, oui. Ça vous paraît bizarre. J'ai fait des promenades parfois, j'ai accompagné derrière sa charrette un fermier qui allait vendre ses pommes de terre au marché. Il n'avait jamais vu Sainte-Victoire. Ils savent ce qui est semé, ici, là, le long de la route, le temps qu'il fera demain, si Sainte-Victoire a son chapeau ou non, ils le flairent à la façon des bêtes, comme un chien sait ce qu'est ce morceau de pain, selon leurs seuls besoins, mais que les arbres sont verts, et que ce vert est un arbre, que cette terre est rouge et que ces rouges éboulés sont des collines, je ne crois pas réellement que la plupart le sentent, qu'ils le sachent, en dehors de leur inconscient utilitaire. Il faut, sans rien perdre de moi-même, que je rejoigne cet instinct, et que ces couleurs dans les champs éparses me soient significatives d'une idée comme pour eux d'une récolte. Ils sentent spontanément, devant un jaune, le geste de moisson qu'il faut commencer, comme je devrais, moi, devant la même nuance mûrissante, savoir par instinct poser sur ma toile le ton correspondant et qui ferait onduler un carré de blé. De touche en touche ainsi la terre revivrait. A force de labourer mon champ un beau paysage y pousserait...", pp.262-264.

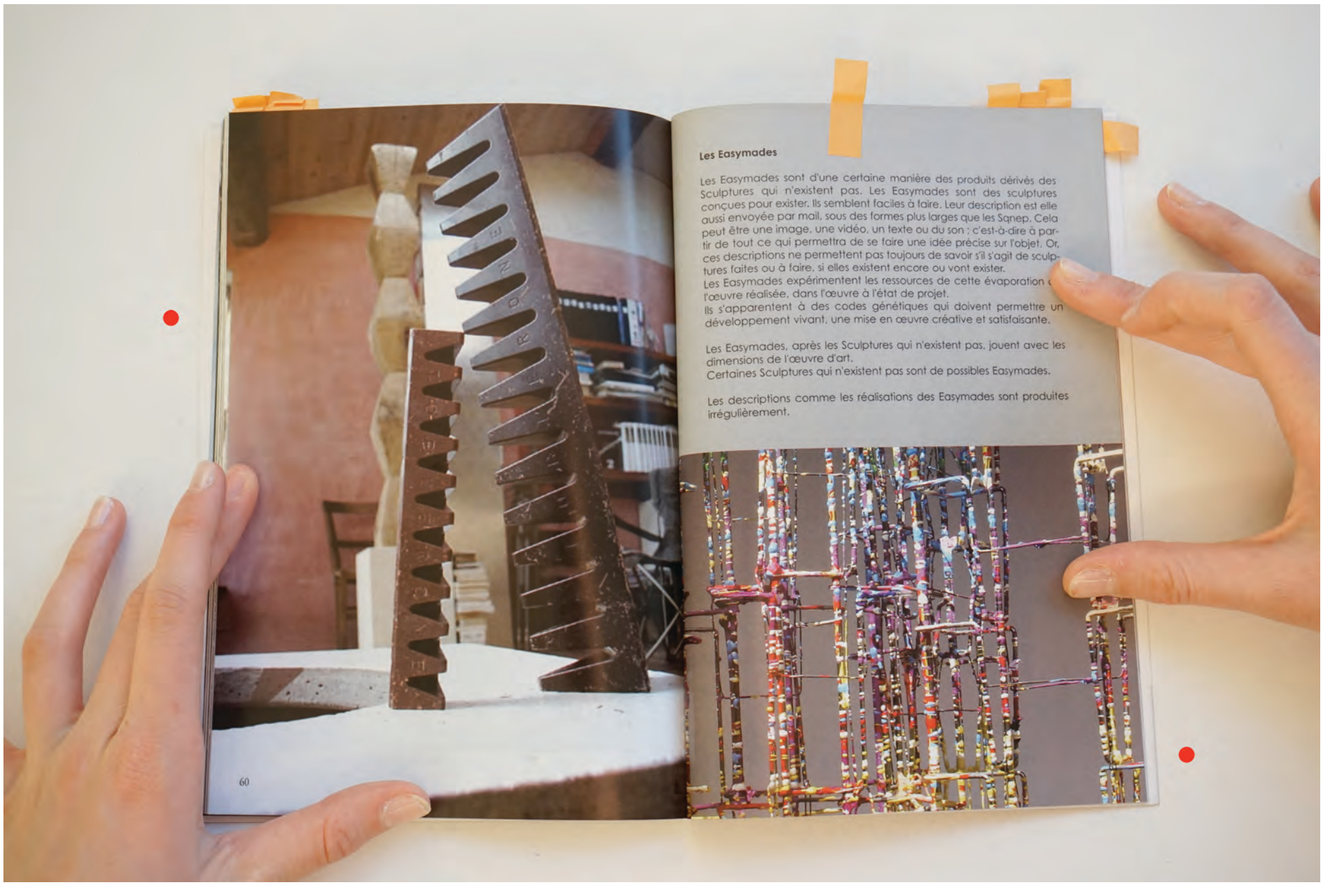
18 Robert Smithson, dans Artforum, "Entropie et les nouveaux monuments", 1966.

19 *Joseph Beuys*, catalogue exposition du Centre Pompidou, Centre Pompidou, Paris, 1994, p. 151.

4_5

« Chronique lapidaire : à propos de deux séries, les *Sqnep* et les *Easymades* et ma façon de voir les images », revue ***Appendices***, n°1, octobre 2007, (17 300 signes).





Ma façon de voir les images

Ma façon de voir les images se résume aux idées suivantes. La photographie tient une part importante dans cette élaboration des images de la série des Sculptures qui n'existent pas (Sqnep) et des Easymades.

La photographie, c'est un mode d'archivage, un moyen de rendre compte d'une situation à un moment donné. Elle permet de valoriser une forme particulière. En ce sens, la photographie n'est jamais objective. C'est à partir de cette subjectivité que je travaille.

L'image est toujours un possible. Elle décrit des éventualités (faits révolus, présents ou à faire). Elle stimule l'éphémère de l'œuvre pérenne. Elle a incontournablement un aspect formel dans sa structure (cadrage, composition, etc.), mais ce n'est pas sa seule finalité.
Sa finalité c'est l'espace qu'elle produit. C'est un espace apte à se déployer (il est multidimensionnel).
Ses autres finalités sont aussi le plaisir de l'image et l'irrésolution de ses dimensions. C'est un doute persistant.

Je ne cherche pas à tromper le spectateur. Même très très diffus, il y a toujours des indices de perception qui permettent de saisir la vérité de l'image ou sa virtualité. Je pense que le fonctionnement de mes images est simple.
Les Sqnep ont une finalité explicitement virtuelle. Les Sqnep n'existeront jamais concrètement, exactement selon l'apparence que l'image leur donne. Et c'est très bien ainsi. C'est un certain mode de représentation par le photomontage.
Les Easymades ont une finalité plus concrète. L'image produite décrit un projet de sculpture, au sens large, réalisé, à réaliser, ou en cours de réalisation. À ce titre, les Easymades demandent plus de travail, et ce travail est parfois "estompé" par la photographie.
Le problème qui se pose avec ce type d'image est comment faire exister les objets qu'elle décrit. Parfois il suffit de réaliser la sculpture, ou de la faire réaliser. Ce fut le cas pour la "vis" (Easymade n° 26), pour les boules de pétanque (Easymade n° 28) ou encore pour la hache (Easymade n° 27). Dans ce cas la photographie vient souvent après, pour rendre compte de la fabrication de l'objet. Mais elle n'est pas qu'archivage. Elle se soumet à des procédés de construction qui affirment le type d'existence de l'objet qu'elle représente. Pour le cas de la "vis", objet à optique cinétique et à facettes, son image fut produite à partir d'un assemblage d'une trentaine de photographies qui, comme un puzzle, reconstituent une apparence qui n'était pas exactement celle visible sur l'image. En effet, l'objet n'était pas enveloppé par cet environnement gris très clair. C'est le déplacement autour de la sculpture d'une plaque de placoplâtre, suivi par des prises de vues successives assemblées en une seule image, qui a permis d'obtenir cette apparence dimensionnellement plus étendue qu'elle n'y paraît. Dans le cas des Easymades, je l'ai dit, l'objet a toujours une finalité concrète, mais l'image, elle, est toujours virtualisée par un procédé particulier.

À propos des Easymades, il existe une autre possibilité, qui permet de conduire autrement à l'objet. Dans cet autre cas, l'image est produite. Puis vient la réalisation de l'objet. Par exemple, je perce virtuellement un objet photographié avec un logiciel de retouche d'image comme photoshop. Il y aurait beaucoup à dire, trivialement comme le fait Pierre Bismuth ou sérieusement comme le fit Henry Moore, sur la vertu des trous, mais ce n'est pas ici l'objet. Puis réellement je perce l'objet qui avait été photographié. Ce fut le cas d'une bonne partie des Easymades (n° 9 à n° 17) en bois troué, qui furent amorcés concrètement, photographiés, retouchés numériquement, retravaillés concrètement selon ces indications informatiques, puis enfin re-photographiés.

Parfois encore, ces projets élaborés par le biais de la photographie rencontrent un problème d'un autre type. Il n'est pas toujours possible, malgré de bonnes intentions et pour différentes raisons matérielles (argent, temps, moyens techniques en particulier), de réaliser l'objet projeté. Percer un rocher d'un trou de 30 cm de diamètre n'est pas à la portée de tous. Tony Cragg s'y emploie et c'est déjà bien. Cette impasse s'avère assez stimulante mais peu concluante pour l'instant. Dans ce cas, la photographie-objet devient une possibilité. Produire un tirage sur un support valorisant peut permettre d'en faire un objet. Néanmoins, expérience faite, cette solution, même en s'employant pour que le travail ait une " esthétique " propre (tirage sur aluminium, sous diasec, j'en passe), m'est apparue sculpturalement peu probante. Ce fut le cas pour deux ou trois Easymades qui concernaient les rochers en particulier. En fait, je préfère la transitivité immatérielle de ces images, à l'opposé des ambitions concrètes des objets conçus. Par transitivité, j'entends que l'image existe quel que soit son support et où que ce soit. L'image diffusée par internet sur un site et surtout envoyée par mail à des destinataires choisis a, à mon sens, une dimension virtuelle et contingente plus intéressante. L'image n'existe plus sous une forme particulière. Elle s'adapte aux conditions de visibilité de chacun. Ces images fonctionnent mieux dès lors qu'elles appartiennent potentiellement à tout le monde. Cette gratuité dépendante de la virtualité me semble plus séduisante.

Enfin, ce dernier problème de concrétisation de la sculpture fait apparaître une forme de contingence conditionnée par la réception de ces images immatérielles envoyées par mail. Le cas s'est présenté avec une personne qui a souhaité acquérir le Easymade n° 2, des pastilles colorées dispersées sur les rochers d'un éboulis. La personne ne sachant pas

si cette "peinture" in situ existait réellement ou non, j'ai fait trois propositions : l'une consistait à déplacer l'éboulis pour l'apporter sur un lieu choisi par l'acquéreur. L'autre se proposait de " réactiver " l'environnement sur un autre site avec d'autres rochers (type de réactivation que j'ai utilisé pour le Easymade n° 1 au Carré d'art de Nîmes, initialement réalisé dans mon atelier). Et enfin, la dernière possibilité se résumait à la fabrication d'un tirage sous diasec de l'image envoyée par mail, mais avec une meilleure définition. Ce fut cette dernière possibilité que choisit l'acquéreur. J'ai trouvé dans cette dynamique initiée par l'image une dimension contingente, comme je le disais à l'instant, assez poétique, poésie révélée non pas par le côté "participatif" qui me hérisse, mais parce que la photographie confirmait bien son aptitude à décrire des possibles dont on n'a pas systématiquement la maîtrise.

Dans tous les cas de Easymade, ces objets existent ou ont existé un temps. La photographie joue bien entendu toujours son rôle d'aide mémoire. Les poissons ont bel et bien été percés. Ce fut d'ailleurs un travail fastidieux, de congélation et de dissection. Le scepticisme ambiant, l'incrédulité permanente provoquée par l'efficacité des moyens numériques actuels résorbe presque systématiquement notre croyance en l'image dès qu'elle paraît "sur-réelle" ou peu plausible. Or j'attribue toujours à mes images une fonction, non seulement réaliste, mais aussi réalisante. Que l'image ait l'apparence de la réalité est une chose, mais l'image photographique (ou vidéo d'ailleurs) est avant tout pour moi un geste de sculpture. Elle guide la concrétisation de l'objet. L'œuvre existe désormais dans un champ de possibles qui se coordonnent ensemble. Une œuvre existe par la combinaison de sa forme immatérielle qu'est la photographie avec sa matérialisation concrète. L'œuvre rentre en mouvement cinétique. Elle peut passer sans encombre du réel au virtuel.

Je mes suis éloigné du motif de travail qui, avant les Easymades, avait initié ma première série (les Sqnep) sur les images. La digression me semble néanmoins utile. L'utilisation de l'image par les Sqnep avait à ses débuts pris une direction qui pourra paraître opposée aux Easymades, mais qui s'avère complémentaire. Les finalités de chacune des séries sont communes. Elles cherchent à trouver la motricité sculpturale de la photographie.
Les Sqnep sont nées d'un travail d'archivage, fonction non négligeable de l'image, observé chez bon nombre d'artistes (Brancusi, Buren, Molina par exemple). Il y a toujours un aspect contemplatif un peu pathétique à regarder son propre travail à partir de ces photos, parfois un peu cornées, qu'on garde dans l'atelier. En même temps, cette attention s'attache à la force de la situation (lieu, d'installation, type d'objet, cadrage photographique, etc.) comme je l'ai énoncé un peu plus haut. En somme, très vite, cette situation n'est pas du seul fait de l'objet mais aussi de l'apparence de l'image et même de la qualité du support de cette image, elle-même à

nouveau mise en situation dans l'atelier. Cet ensemble de situations particulières détermine un espace élargi à la photographie.

Le travail des Sqnep est parti de cette observation. Elle invite chacun à penser rapidement, que le pathétisme excessif et le travail d'inventaire systématique, permettent de faire "virer" les images : on n'est plus dans la mélancolie de l'image, mais face à la possibilité de produire un nouvel environnement créatif moteur. La production photographique utilise les vertus du dessin. Elle permet, par l'assemblage d'images d'inventaire, de composer de nouvelles situations possibles. Comme le dessin, pour que cette manière de produire soit facile, elle doit être journalière. Elle est facile si elle s'attache à des systèmes simples. Elle est facile, dès lors qu'elle accepte de ne s'imposer aucune ambition préliminaire. Par conséquent, ces images furent conçues comme des utopies et non pas comme des projets à réaliser. Je souhaitais faire face à la tentation qui pouvait être grande d'associer deux sculptures déjà faites sur les indications d'un "dessin photographique" préparé. En cela les Sqnep diffèrent des Easymades. La première série est conçue à partir d'images de sculptures déjà faites. La seconde série part d'une image pour faire une sculpture. Cette différence modifie les intentions de travail.
Les Sqnep n'ont jamais eut cette ambition de réaliser l'objet à partir du dessin. Elle me sont apparues très vite comme des exercices qui permettent de manipuler des systèmes plastiques (couleur, forme, matière, lumière,...) avec simplicité et autonomie. En ce sens, ces images ont une dimension formaliste revendiquée.
Dans le même temps, elles figuraient explicitement des sculptures virtuelles à imaginer comme telles : purement immatérielles et pourtant d'une apparence réaliste. Or elles n'existent pas et cette finalité reste essentielle. Elle autorise le croisement du rétrospectif avec le prospectif et avec l'introspectif. C'était devenu pendant un an, jour après jour, une procédure d'intériorisation de la sculpture.
J'ai apprécié ce que cela produisait en moi : plus d'acuité visuelle, plus d'imagination et plus de résistance face à la nécessité impulsive de produire des objets (j'ai toujours eu une tendance sur-productive).

Ce processus d'intériorisation a rendu plus ouvert les champs spatiaux de mon travail : dans et hors l'atelier. Il s'est opéré un glissement progressif, en faveur d'une extériorisation de la sculpture : vers l'image, vers une situation particulière. Un "cul de camion" par exemple (Sqnep 163 et 164) suffisait à faire une sculpture. L'image qui en était faite permettait d'imaginer tout son potentiel créatif. Il n'y a pas de contradiction entre "intériorisation" et "extériorisation". Le premier terme décrit le renforcement de l'imagination et le second l'émancipation de l'objet. Les Sqnep, peu à peu se sont construites comme des méthodes. Elles sont, de plus en plus, devenues des indications à partir desquelles il m'était possible de faire de nouvelles sculptures.
Peu à peu, en somme, est venue l'envie d'oublier l'inventaire et de pren-

dre l'image comme le support d'une nouvelle production. C'est ainsi que je suis passé d'une intention créatrice à une autre. C'est ainsi que je suis passé des Sqnep aux Easymades.

Je suppose qu'il vaut mieux parfois ne pas trop penser à ce qu'on fait. C'est une manière de lutter contre cette "asphyxiante culture" dont parle Dubuffet. Je ne cherche pas toujours à savoir ce qui ou ce que constitue chacune de mes images. Dès lors qu'elles me renvoient à la manipulation de l'objet, je dirai que j'en suis satisfait. La photographie comme médium, parmi les porteurs possibles de l'image, m'intéresse en fait assez peu. Ce qui m'intéresse, c'est de voir comment l'œuvre passe d'un espace à un autre. En ce sens le monochrome était aussi une manière de questionner, par la déliquescence de la représentation au profit de l'objet, l'apparition d'une nouvelle image. Il en est de même pour l'ensemble des travaux que j'ai réalisés jusqu'à présent, aussi vaste soit la diversité formelle de chacun d'eux.

Il est vrai que rien ne paraît innovant dans cette lecture de l'art. Ma façon de voir l'image stimule ma volonté de reconsidérer systématiquement les dimensions particulières de l'œuvre d'art. Je crois que le relativisme en mouvement constitue l'objet de mon travail.

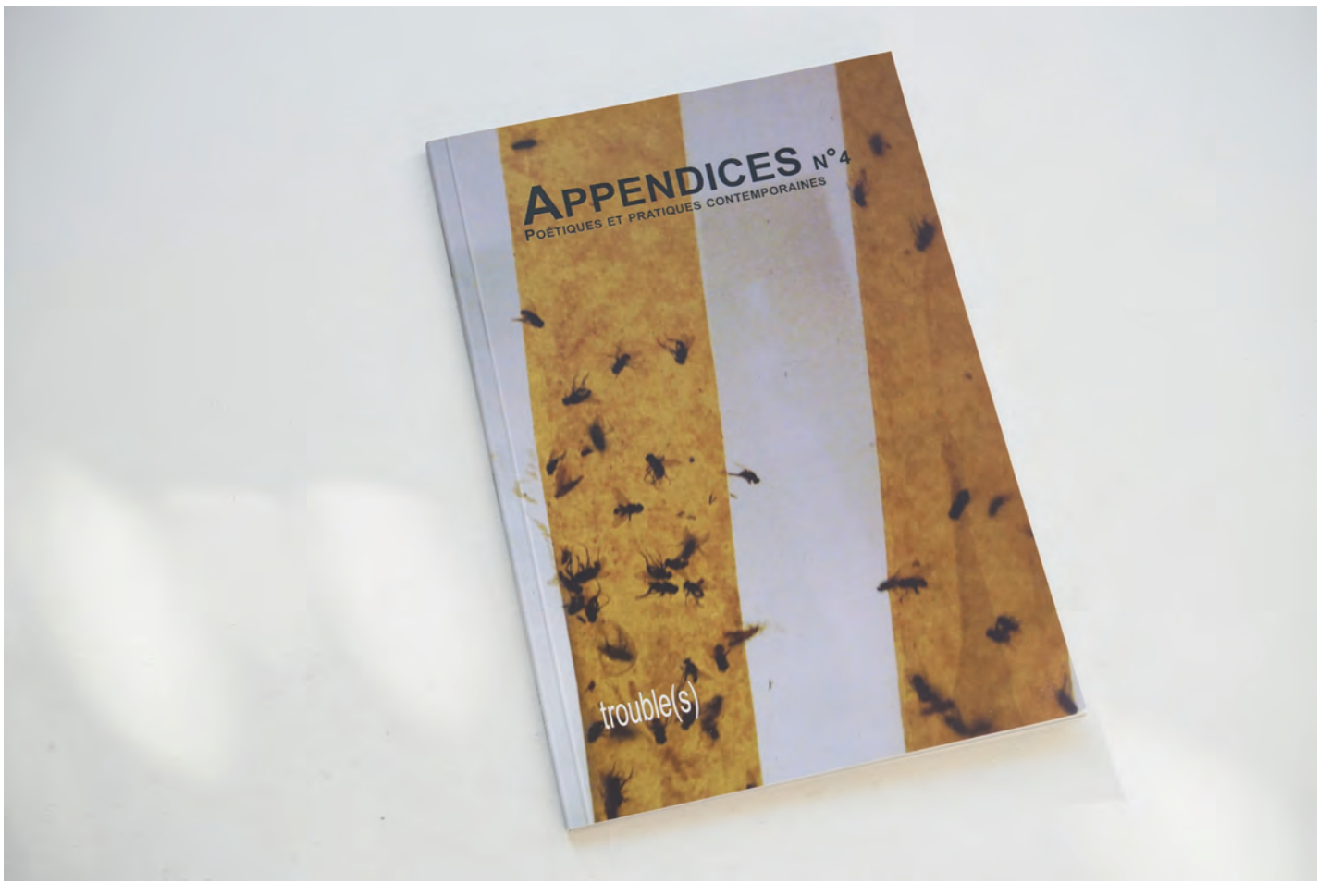
Pierre Baumann



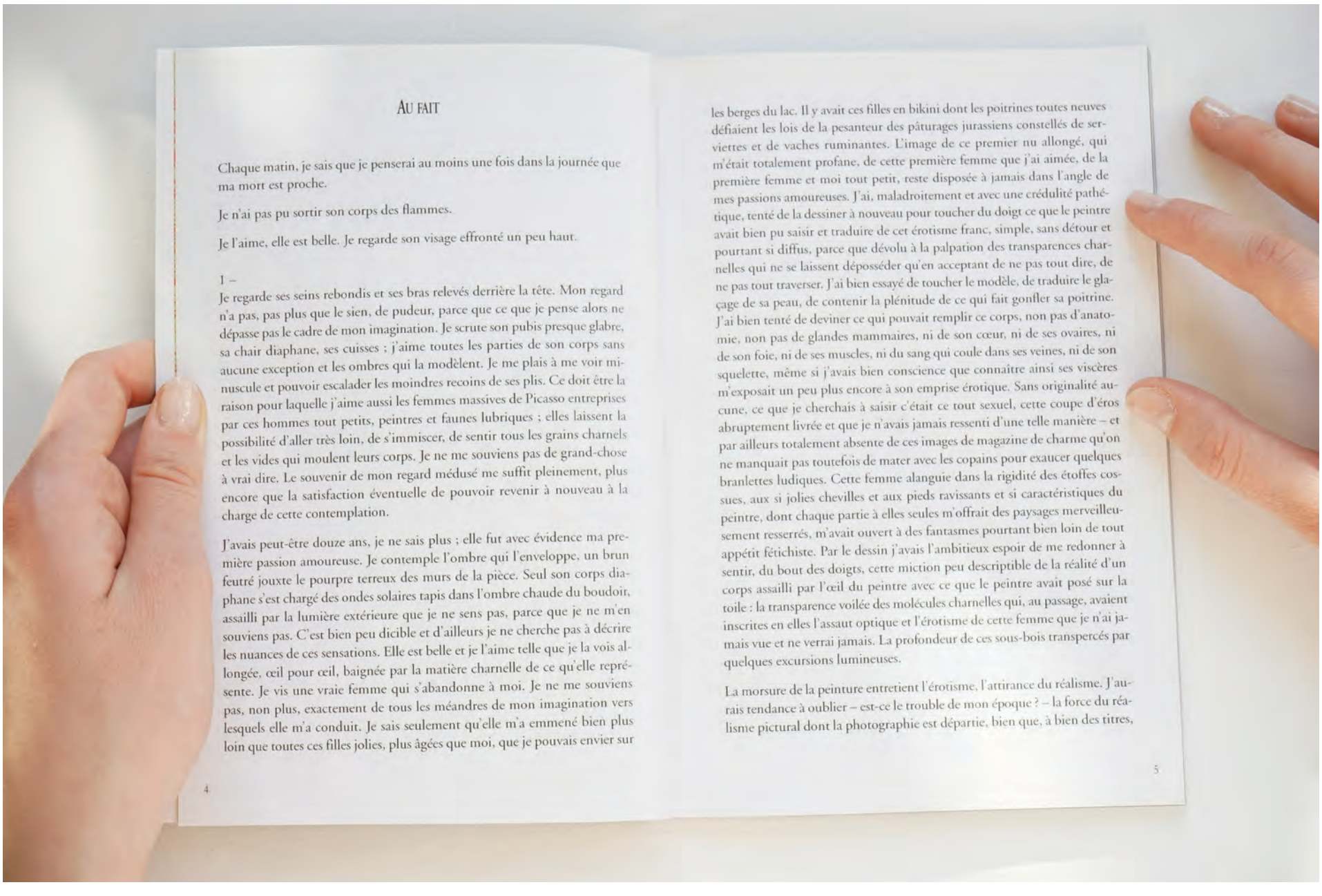
Richard Serra







4_6
« Au fait », revue *Appendices*, n°4, février 2010, (7 400 signes).



AU FAIT

Chaque matin, je sais que je penserai au moins une fois dans la journée que ma mort est proche.

Je n'ai pas pu sortir son corps des flammes.

Je l'aime, elle est belle. Je regarde son visage effronté un peu haut.

1 –
Je regarde ses seins rebondis et ses bras relevés derrière la tête. Mon regard n'a pas, pas plus que le sien, de pudeur, parce que ce que je pense alors ne dépasse pas le cadre de mon imagination. Je scrute son pubis presque glabre, sa chair diaphane, ses cuisses ; j'aime toutes les parties de son corps sans aucune exception et les ombres qui la modèlent. Je me plais à me voir minuscule et pouvoir escalader les moindres recoins de ses plis. Ce doit être la raison pour laquelle j'aime aussi les femmes massives de Picasso entreprises par ces hommes tout petits, peintres et faunes lubriques ; elles laissent la possibilité d'aller très loin, de s'immiscer, de sentir tous les grains charnels et les vides qui moulent leurs corps. Je ne me souviens pas de grand-chose à vrai dire. Le souvenir de mon regard médusé me suffit pleinement, plus encore que la satisfaction éventuelle de pouvoir revenir à nouveau à la charge de cette contemplation.

J'avais peut-être douze ans, je ne sais plus ; elle fut avec évidence ma première passion amoureuse. Je contemple l'ombre qui l'enveloppe, un brun feutré jouxte le pourpre terreux des murs de la pièce. Seul son corps diaphane s'est chargé des ondes solaires tapis dans l'ombre chaude du boudoir, assailli par la lumière extérieure que je ne sens pas, parce que je ne m'en souviens pas. C'est bien peu dicible et d'ailleurs je ne cherche pas à décrire les nuances de ces sensations. Elle est belle et je l'aime telle que je la vois allongée, œil pour œil, baignée par la matière charnelle de ce qu'elle représente. Je vis une vraie femme qui s'abandonne à moi. Je ne me souviens pas, non plus, exactement de tous les méandres de mon imagination vers lesquels elle m'a conduit. Je sais seulement qu'elle m'a emmené bien plus loin que toutes ces filles jolies, plus âgées que moi, que je pouvais envier sur les berges du lac. Il y avait ces filles en bikini dont les poitrines toutes neuves défiaient les lois de la pesanteur des pâturages jurassiens constellés de serviettes et de vaches ruminantes. L'image de ce premier nu allongé, qui m'était totalement profane, de cette première femme que j'ai aimée, de la première femme et moi tout petit, reste disposée à jamais dans l'angle de mes passions amoureuses. J'ai, maladroitement et avec une crédulité pathétique, tenté de la dessiner à nouveau pour toucher du doigt ce que le peintre avait bien pu saisir et traduire de cet érotisme franc, simple, sans détour et pourtant si diffus, parce que dévolu à la palpation des transparences charnelles qui ne se laissent déposséder qu'en acceptant de ne pas tout dire, de ne pas tout traverser. J'ai bien essayé de toucher le modèle, de traduire le glaçage de sa peau, de contenir la plénitude de ce qui fait gonfler sa poitrine. J'ai bien tenté de deviner ce qui pouvait remplir ce corps, non pas d'anatomie, non pas de glandes mammaires, ni de son cœur, ni de ses ovaires, ni de son foie, ni de ses muscles, ni du sang qui coule dans ses veines, ni de son squelette, même si j'avais bien conscience que connaître ainsi ses viscères m'exposait un peu plus encore à son emprise érotique. Sans originalité aucune, ce que je cherchais à saisir c'était ce tout sexuel, cette coupe d'éros abruptement livrée et que je n'avais jamais ressenti d'une telle manière – et par ailleurs totalement absente de ces images de magazine de charme qu'on ne manquait pas toutefois de mater avec les copains pour exaucer quelques branlettes ludiques. Cette femme alanguie dans la rigidité des étoffes cossues, aux si jolies chevilles et aux pieds ravissants et si caractéristiques du peintre, dont chaque partie à elles seules m'offrait des paysages merveilleusement resserrés, m'avait ouvert à des fantasmes pourtant bien loin de tout appétit fétichiste. Par le dessin j'avais l'ambitieux espoir de me redonner à sentir, du bout des doigts, cette miction peu descriptible de la réalité d'un corps assailli par l'œil du peintre avec ce que le peintre avait posé sur la toile : la transparence voilée des molécules charnelles qui, au passage, avaient inscrites en elles l'assaut optique et l'érotisme de cette femme que je n'ai jamais vue et ne verrai jamais. La profondeur de ces sous-bois transpercés par quelques excursions lumineuses.

La morsure de la peinture entretient l'érotisme, l'attirance du réalisme. J'aurais tendance à oublier – est-ce le trouble de mon époque ? – la force du réalisme pictural dont la photographie est départie, bien que, à bien des titres,

4

5

réaliste elle aussi, merveilleuse et presque picturale, comme peuvent l'apparaître les images du photographe Gregory Crewdson. Le peintre a peint dans son esprit chaque parcelle de chair, chaque granulosité de la peau, au point de faire croire qu'on vit la femme dans la profondeur de son hapticité : l'érotisme pictural a toujours franchi ce seuil de partage des incarnations, celles du peintre et celles de son modèle au point de laisser ouvertes toutes les pistes possibles pour notre imaginaire.

La femme que j'ai vue est bien une femme qui n'existe qu'en peinture, une femme merveilleuse car elle ne m'a jamais reproché l'impudeur de mon regard. Ce que j'ai vécu était aussi d'un érotisme abstrait et profondément concret, un amour pour la chair et pour cette capacité extraordinaire qu'avait la peinture à produire plus que ce que le réel pouvait certainement susciter. Cette femme peinte et malicieuse, en quelques minutes, est devenue tout pour moi, le peintre avait disposé face à mes yeux candides mille fois mieux que la cruauté du réel. Le pan incarnat.

La peinture est généreuse, parce qu'elle nous donne à penser qu'elle nous aime. Elle m'aime comme elle vous a aimé, comme elle a aimé le peintre au travail dès lors qu'elle se donne au regard. Je l'aime cette femme, pour tout ce qu'elle est, totalement inaccessible sinon à force d'acceptation de l'indicible et de l'intouchable. Je l'aime – aussi ridicule suis-je –, parce qu'elle a inauguré en moi un amour indéfectible pour les femmes et les peintures. Même au cœur des plus profonds *Désastres*, je les aime. J'aime les pans qui constituent la peinture comme j'aime chaque pan d'un corps de femme. Cette peinture m'a appris un certain mode de vol sensuel par le regard, un vol de panache, pour l'étoffe. J'ai trouvé ma place dans l'entre, aimer ce qu'on regarde sans le viol ineffable du voyeur qui saisit sans ménagement pour consommer et jeter. Aller, venir, faire miroir, traverser sans déposséder, glacer, feutrer, palper avec franchise, comme le peintre saisit son modèle sans ménagement, mais sans offense.
Oui, comme beaucoup d'autres je présume, ce fut ma manière de découvrir comment posséder les filles par l'œil dans le creuset de la timidité. Et ce que j'ai pu apprendre ensuite sur cette femme, 1804, amante, premier nu profane de l'histoire de la peinture occidentale, etc., n'a que bien peu d'importance.

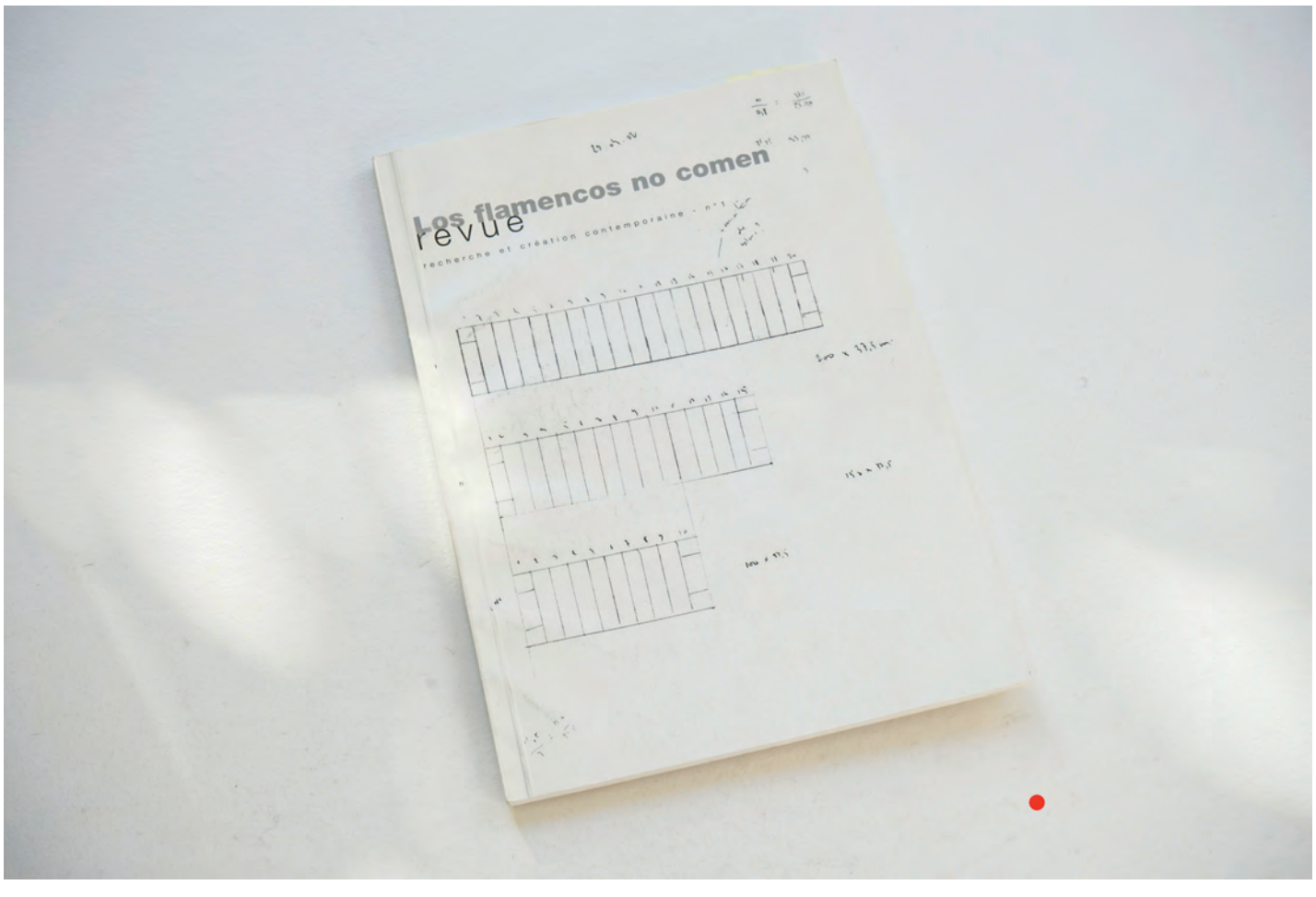
Après cette rencontre, comment voulez-vous dire à la petite amie de votre âge qui vous attend à la sortie du musée que vous avez rencontré entre Bosch et les *Ménines* bien plus intéressant que ses baisés mal « talochés » sous les vernis vieux de deux siècles ? Non, vraiment non, ceci je le garde pour moi.

(…)

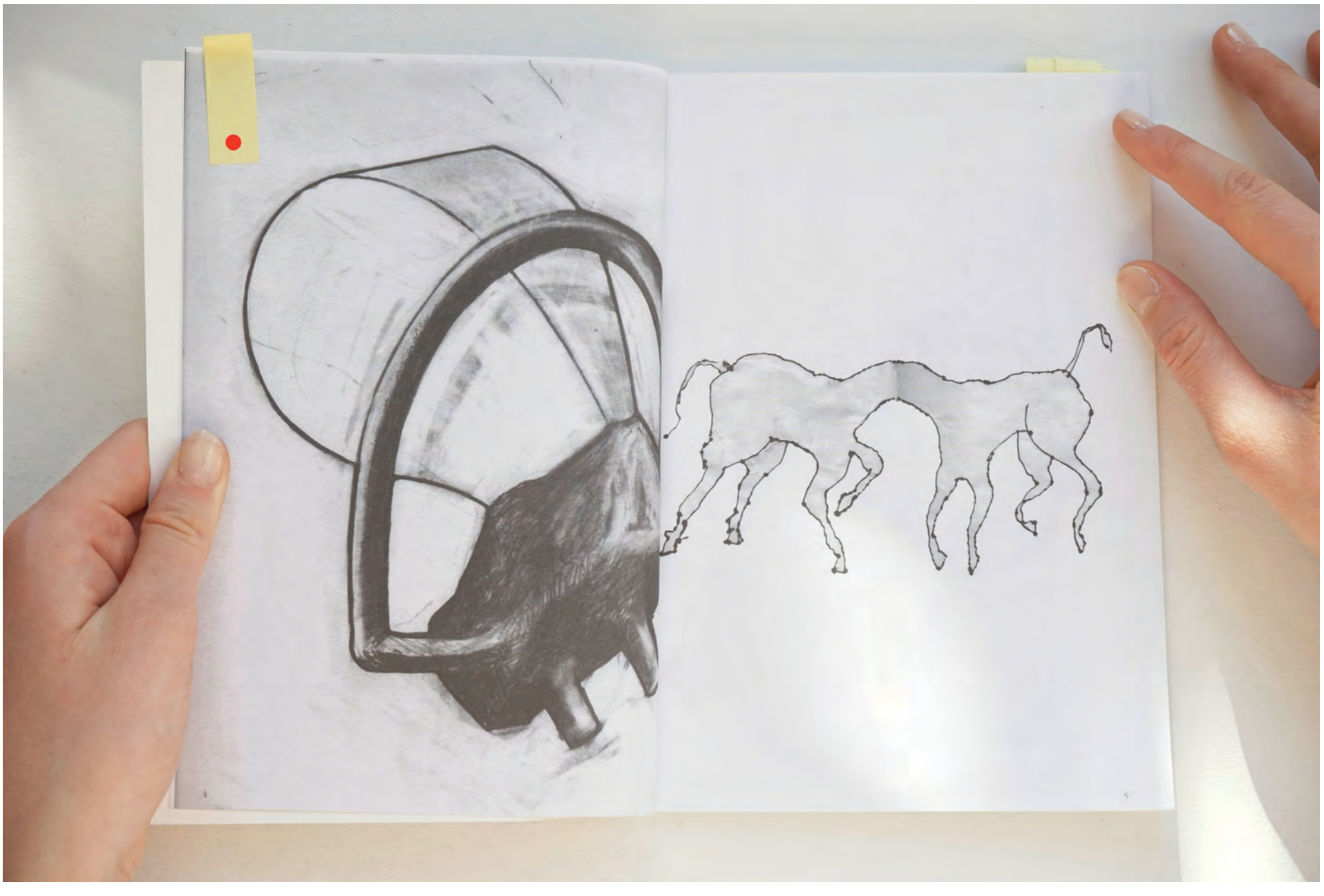
Pierre BAUMANN



5 - Publications d'œuvres graphiques et photographiques dans des revues dédiées aux pratiques contemporaines



5_1
Revue *Los Flamencos no comen*, n°1, automne 2002, (5 pages de dessins dont couverture).




6
7
10
11



iconographie

PIERRE BAUMANN
p. 1 *Alpha*, extrait du *cahier n°2 sur les Plans*, 2002.
p. 4 *8 12 96 (2)*, extrait du cahier :
Peu importe le degré de réalité, chapitre II, 1996.
p. 6 *7 12 96*, extrait du cahier :
Peu importe le degré de réalité, chapitre II, 1996.
p. 10 *8 12 96 (1)*, extrait du cahier :
Peu importe le degré de réalité, chapitre II, 1996.
intérieur couverture *Rapports du plan de Duchamp, Brancusi et Malevitch*, extrait du *cahier n° 2 sur les Plans*, 2002.

CÉCILE COLLE
p. 69 *Dramatis personae* (vidéo), 2002
p. 70 *Extrinsèque* (vidéo), 1999
p. 70 *Les transes de Magda* (vidéo), 2000

JEAN-FRANÇOIS DESSERRE
p. 3 *Tête*, 2002
p. 9 *Tête*, 2000
p. 13 *La mort de Patrocle*, 2000
p. 14 *Moscou*, 2002
p. 22 *Troie*, 2000
p. 38 *Agnès*, 2001
p. 79 *Satyre*, 2001

MANUEL FADAT
p. 60 *sans titre*, 2000

ALAIN DOMAGALA
p. 72 *Architecture 2*, 2002

RODOLPHE HUGUET
p. 71 *A chacun son tour*, 2000
Hamac sécu, 2000
sans titre, 2000
sans titre, 2000
Route, 1997/2000
sans titre, 1997

JULIE KARABÉGUIAN
p. 74 *Féroce*, 2002
p. 75 *Jardin de solitude*, 2001

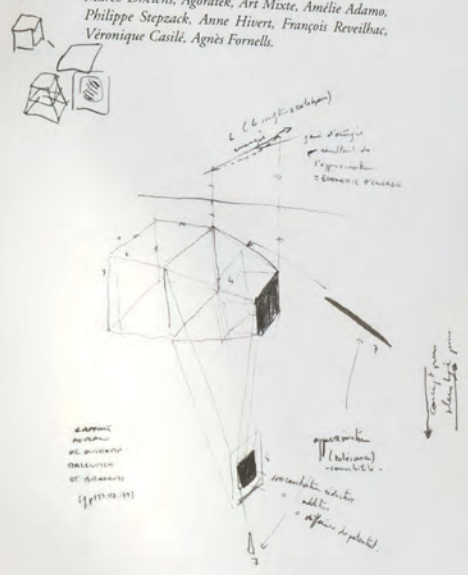
MX-700
p. 31 à 58 *sans titre*, 2000

ALAIN LAPIERRE
p. 5 *sans titre*, n. d.
p. 7 *sans titre*, n. d.
p. 23 *sans titre*, n. d.
p. 61 *sans titre*, n. d.

PIERRE MALPHETTES
p. 73 *sans titre*, 2002

YELLOW KID
p. 8 *sans titre*, n. d.
p. 12 *sans titre*, n. d.
p. 18 *sans titre*, n. d.

Nous remercions chaleureusement les personnes qui nous ont fait confiance et qui nous ont soutenu pour que cette revue puisse voir le jour :
Olivia Mauron (La Cit), Guy et Nicole Fadat, John et Kathryn Harrison, Wicki Gerbranda et Jean-Louis Fine, Yolande Desserre, Art Kino, Christophe Salles et Amar Médouakh, Angéla Freres et Yacine Belambri, Thierry Trilles et Meriem Bezzar, Valérie Douton et Nicolas Gal, Suzette Combernoux, Bernard Brizon, Suzanne Brizon, Nadia Errabih, Gabriel Preiss, Cyril Chartier-Poyet, François Theillez, Cécile Chevrier, Emmanuelle Etienne et Alain Lapierre, Julien Fadat, Isabelle Lecourtois, Eléonore Fadat, Florence Fadat, Christian Koeppel, Jessica Champlaine, Clarisse Lebas, Marco Dhelens, Agoratek, Art Mixte, Amélie Adamo, Philippe Stepzack, Anne Hivert, François Reveilhac, Véronique Casilé, Agnès Fornells.

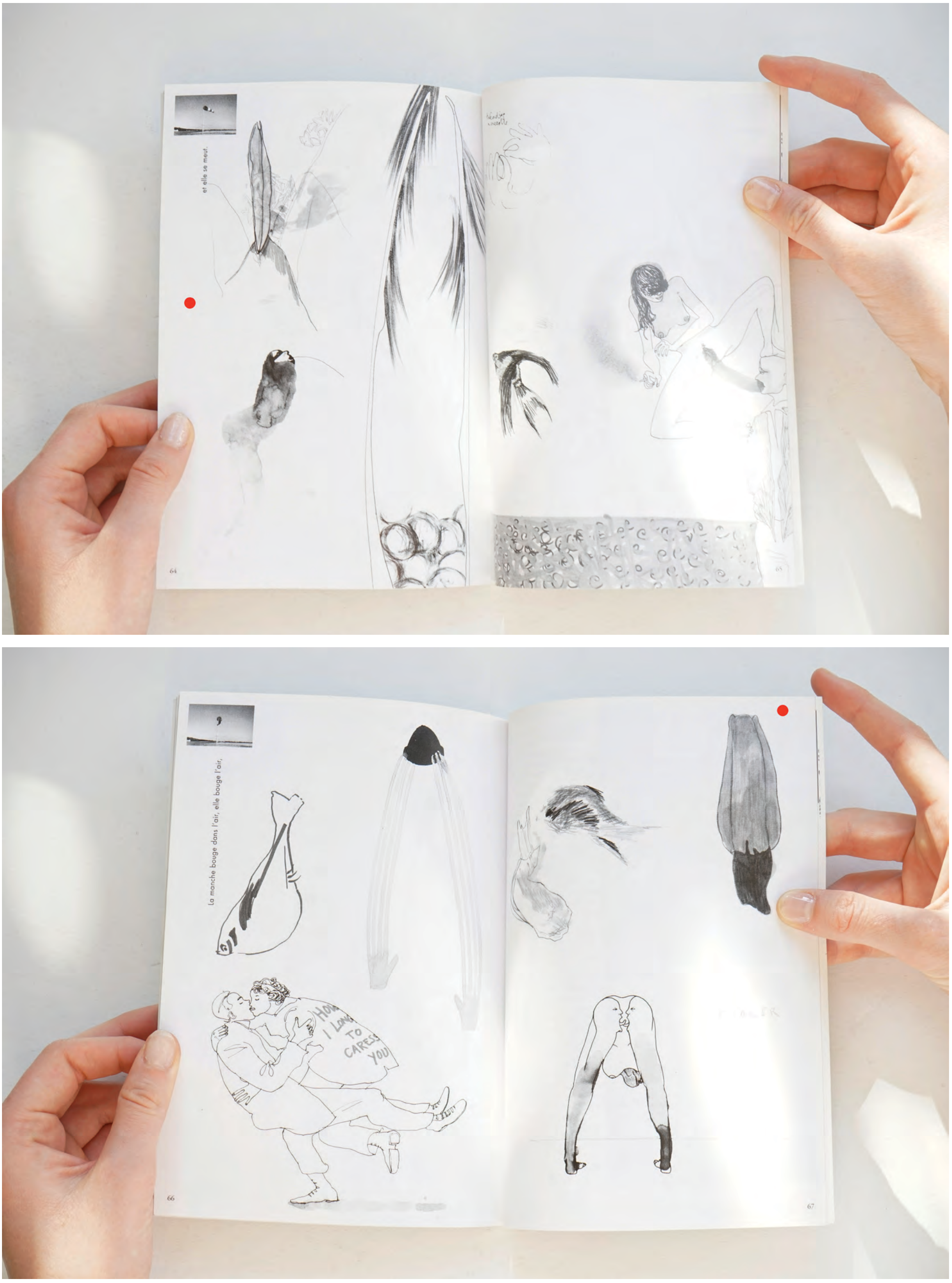


achevé d'imprimer
sur les presses de l'imprimerie AJF,
Lavérune, septembre 2002.
Ce numéro a été tiré à 500 exemplaires.

5_2
Revue *Los Flamencos no comen*, n°2,
printemps 2003,
(3 dessins sur deux pages collectives).






et elle se meut.
64
65
La manche bouge dans l'air, elle bouge l'air.
66
67

5_3
Revue *Appendices*, n°1 *Entropie(s)*, octobre 2007, (16 documents photographiques).






Yan Pei Ming
NB
24
25


Lundi 13 juin 2005
102.
La précipi très soudaine et peu étendue a occasionné une sortie de
l'un véhicul r sans faire de blessé, ainsi que la panique d'un troupe
aches échap son enclos.
EDF a entre des travaux dans la nuit du dimanche au lundi afin de ré
réseau électrique endommagé par la foudre.
Le retour d'un paysage hivernal à quelques jours de l'été !

terraine se montre, se fait jour, livrant par la même le fond de la forme, l'image apparaît dans sa quintessence, en tant qu'étant (ce qui fait que les choses sont) et non en tant qu'être (ce qui est). Est-ce ici « *la dimension par excellence du simultané* » qu'évoquait Merleau-Ponty, l'« *ouverture* », le « *totum simul* » (le « tout-à-la-fois ») de l'image ? Rien n'empêche vraiment de le croire ; il est même bon de le penser…

David Brunel

1. P. Klee, *La Pensée créatrice*, trad. Sylvie Girard, éd. Dessain & Tolra, 1973, p. 6.
2. Est-il nécessaire de rappeler que l'image photographique, tout comme les autres images, s'inscrit en toute logique dans une tradition iconographique de type discontinuiste amorcée depuis l'antiquité, par la suite relayée au Moyen-Âge avec la victoire des iconophiles sur les iconoclastes, et depuis bien entérinée ? Or, la photographie a parfois tendance – malgré elle – à charmer son regardeur à tel point que ce dernier penche sans s'en rendre compte du côté d'une tradition de type continuiste, ce qui est radicalement différent et pose *de facto* problème (et pas des moindres puisqu'il s'agit tout bonnement de l'incarnation !).
3 Bien que ce travail de l'artiste américaine véhicule une problématique autre, plutôt sous-tendue par la question de l'auteur et de son effacement propre au postmodernisme, il n'en reste pas moins significatif, voire, disons-le crûment, illustratif, des propos tenus sur la ressemblance. En effet, les photographies de Sherrie Levine, des reprographies de photographies de Walker Evans ressemblent elles, (trop) parfaitement à leur modèle (la photo d'une photo écrase la différence entre le modèle et l'original). Elles perdent l'écart, la différence. La poche des dichotomies et des paradoxes est percée, il n'y a que du même, l'image est réduite à une fonction (envisagée sous cet angle seulement, nous répétons que la thématique que développe Sherrie Levine est ailleurs). Pourtant, la photographie initiale était bien détentrice de cette profondeur qui la fonde en tant qu'image. Son devenir modèle a été fatal à ses suivantes.



Ousmane Sow

lement puits des yeux, trouée me rejetant à l'accès de la profondeur vaginale d'en bas, elle frottant éraflant sans caresses, et moi, oui à turbiner à bien sentir le défi et la douleur du regard affrontant l'étale de ma hargne, sans honte imaginant ce qu'elle pense, ce qu'elle dissimule sans simuler, ce qu'elle me renvoie de son retrait, oui à n'avoir de cesse de ruer, de vouloir la rouer, lui faire payer ce défi, sa bouche close, ces lèvres sèches, sans étincelles, ces yeux ternes, s'ouvrant sur un indéfinissable frisson de deuil de son corps, oui à me buter, à fuir dans les nuées de mes coups de reins, à foncer, faire retour, à rebours y aller de nouveau, entre ses jambes nouées, foncer sans s'arrêter, plus loin, encore, à la maudire de ce masque, de son regard, à savoir le prix de ma jouissance, la mort de ses yeux, à avoir le reflet de mon visage dans l'impassible souffle de sa peau, continuer pour qu'elle sache aussi ce que je lui donne en retour de sa fausse monnaie, ce que je lui retourne comme avidité, comme ingratitude, assumant, là, bouche ouverte, blanc de l'oeil cramoisi, notre réciproque silence, éjaculer, éjaculer, éjaculer et vous croyez que cela me fait jouir, sans cesse cracher, beugler ma substance, m'éreinter dans la canalisation visqueuse de leur entre-tombe, pénétrer, jouir et frémir, crever mes nerfs à l'endurance de leur organisme, m'élancer dans leur antre, sentir et jaillir, m'irriter le vis, creuser leurs aspérités frétillantes ; plonger, plonger, encore plonger par le va et vient de mon membre, sillonner, pilonner, parcourir les plis, me faire ventouse, et tout cela vous croyez que cela m'fait jouir ; vriller leur sexe, décapiter leur conscience, forniquer encore et leur corps, glisser, m'émasculer de petites morts, crier, au dent le mors, me grimer des grimaces de jouissance, trembler, battre la peau du fléau de ma chair, verge de feu, fouet salace, pénétration en leur sein, violence à leur âme ; sans scrupule, en brûlant mon souffle, bafouer la soit disant pureté, la marteler, la rendre insipide pur qu'elle ne parle plus, pour qu'elle muselle sa jactance, ravale son impératif, se masturbe solitaire de sa parole catégorique ; aimer les embrasser, les lécher, éviscérer leurs pores, laminer leurs creux, cueillir et blêmir, l'oeil révulsé, pantois, reflet bleu, reflet rouge, étoile concupiscente, vitriole de ton rire, avaler, digérer. Ah ! tu aimes cette salinité qui fond sous ta langue et se liquéfie entre tes doigts ; tourner, marelle à la règle fastidieuse, jette la pierre, langue qui vague à me pomper, raviner mon gland, griffer ma peau lisse, plissée, lisse, plissée… merde granuleuse au trou de nos mémoires, merde suppliciée le long des flaques de nos souffles ; parles et clames ton dégoût, pâlis, rougis, antinomie de ton sexe, tu bouges, arpentes mon torse, salives le long de ma hampe ; engouffres mon vice, engouffres l'énergie de mes gestes hélices, engouffres ma franchise ; blessé, meurtri, je te souille de l'égoïsme qui irrigue la plaie de mon manque ; te baiser, te faire pleurer, du pareil au même, sentir les larmes qui sclérosent ma concentration qui ne peut dès lors se répandre là-bas, au lieu de ton orgasme ; t'enculer, te fourrer, te transpercer la gorge de ce geste qui me hante, me révulse, globes oculaires inversés, m'envoûte et me possède ; t'encuver, t'écrire verset de glèbe en mirage de ma peau ; putain sans salaire, à la fois micheton et macro, je me fais cercle autour de tes hanches ; alors toi aussi

SAMEDI 5 MARS 2005

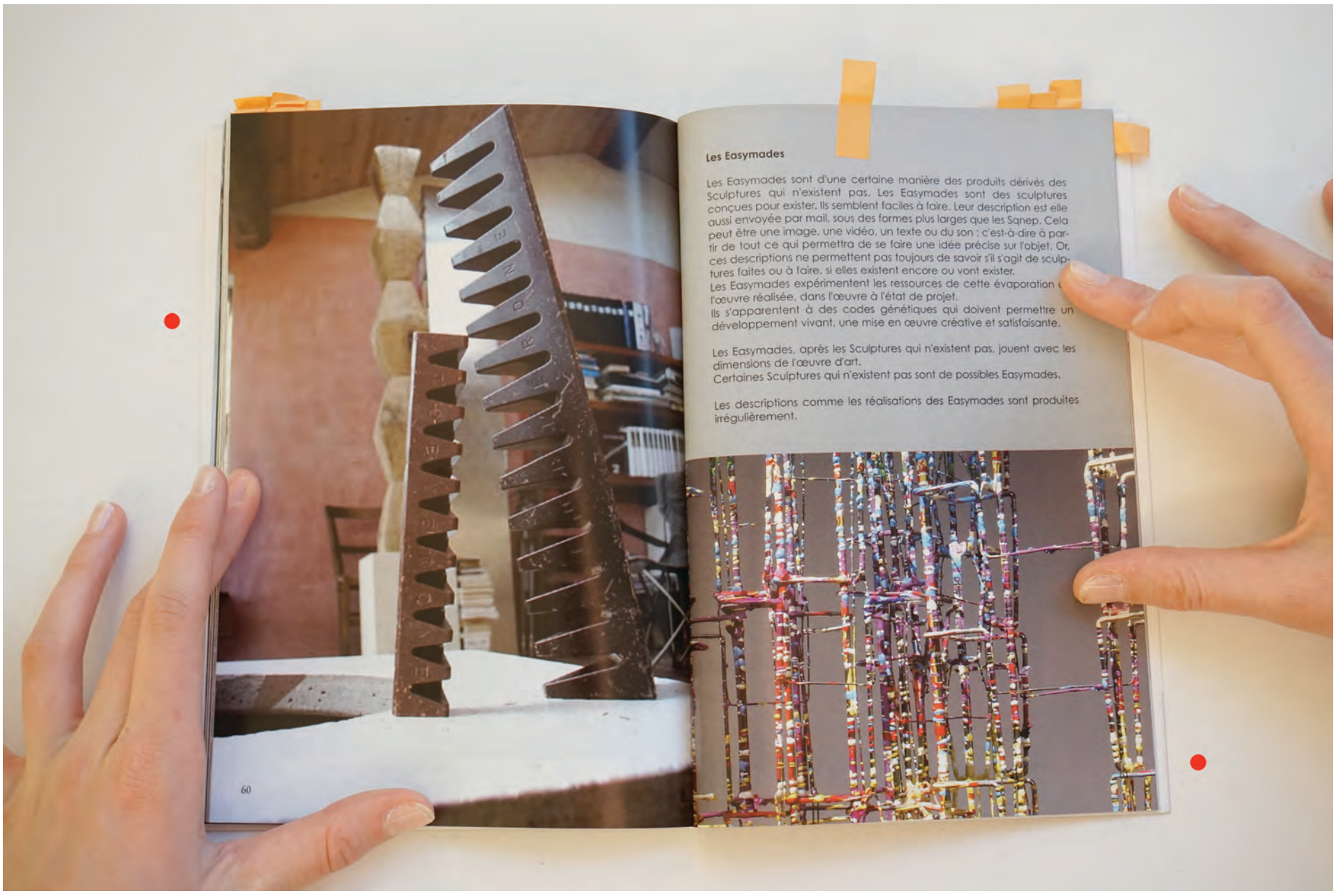
forniques, montes moi, gravites en réserve de mon corps, au revers de ma puissance ; puises, puises dans l'abîme de mon désir ; tu te brûleras à la fournaise d'un plaisir que tu ne pourras enfermer, oui puises, égares toi au plus profond du tiroir sans derrière de mon halètement ; loin l'étincelle d'une union, la simplicité des caresses, l'unité d'une seule pliure, absent l'empiétement de nos consciences en un noeud immobile.

Philippe Boisnard

Georg Baselitz






Les Easymades
Les Easymades sont d'une certaine manière des produits dérivés des Sculptures qui n'existent pas. Les Easymades sont des sculptures conçues pour exister. Ils semblent faciles à faire. Leur description est elle aussi envoyée par mail, sous des formes plus larges que les Sqnep. Cela peut être une image, une vidéo, un texte ou du son ; c'est-à-dire à partir de tout ce qui permettra de se faire une idée précise sur l'objet. Or, ces descriptions ne permettent pas toujours de savoir s'il s'agit de sculptures faites ou à faire, si elles existent encore ou vont exister.
Les Easymades expérimentent les ressources de cette évaporation
l'œuvre réalisée, dans l'œuvre à l'état de projet.
Ils s'apparentent à des codes génétiques qui doivent permettre un développement vivant, une mise en œuvre créative et satisfaisante.
Les Easymades, après les Sculptures qui n'existent pas, jouent avec les dimensions de l'œuvre d'art.
Certaines Sculptures qui n'existent pas sont de possibles Easymades.
Les descriptions comme les réalisations des Easymades sont produites irrégulièrement.
60
AAAAH?
72
62
63

dre l'image comme le support d'une nouvelle production. C'est ainsi que je suis passé d'une intention créatrice à une autre. C'est ainsi que je suis passé des Sqnep aux Easymades.

Je suppose qu'il vaut mieux parfois ne pas trop penser à ce qu'on fait. C'est une manière de lutter contre cette "asphyxiante culture" dont parle Dubuffet. Je ne cherche pas toujours à savoir ce qui ou ce que constitue chacune de mes images. Dès lors qu'elles me renvoient à la manipulation de l'objet, je dirai que j'en suis satisfait. La photographie comme médium, parmi les porteurs possibles de l'image, m'intéresse en fait assez peu. Ce qui m'intéresse, c'est de voir comment l'œuvre passe d'un espace à un autre. En ce sens le monochrome était aussi une manière de questionner, par la déliquescence de la représentation au profit de l'objet, l'apparition d'une nouvelle image. Il en est de même pour l'ensemble des travaux que j'ai réalisés jusqu'à présent, aussi vaste soit la diversité formelle de chacun d'eux.

Il est vrai que rien ne paraît innovant dans cette lecture de l'art. Ma façon de voir l'image stimule ma volonté de reconsidérer systématiquement les dimensions particulières de l'œuvre d'art. Je crois que le relativisme en mouvement constitue l'objet de mon travail.

Pierre Baumann



68

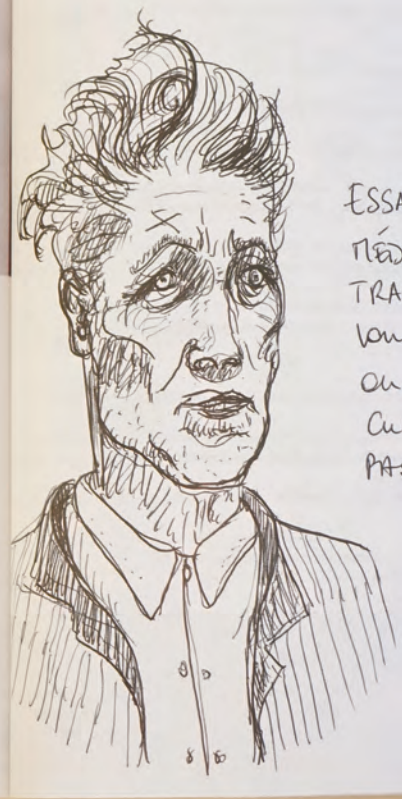
Richard Serra





69

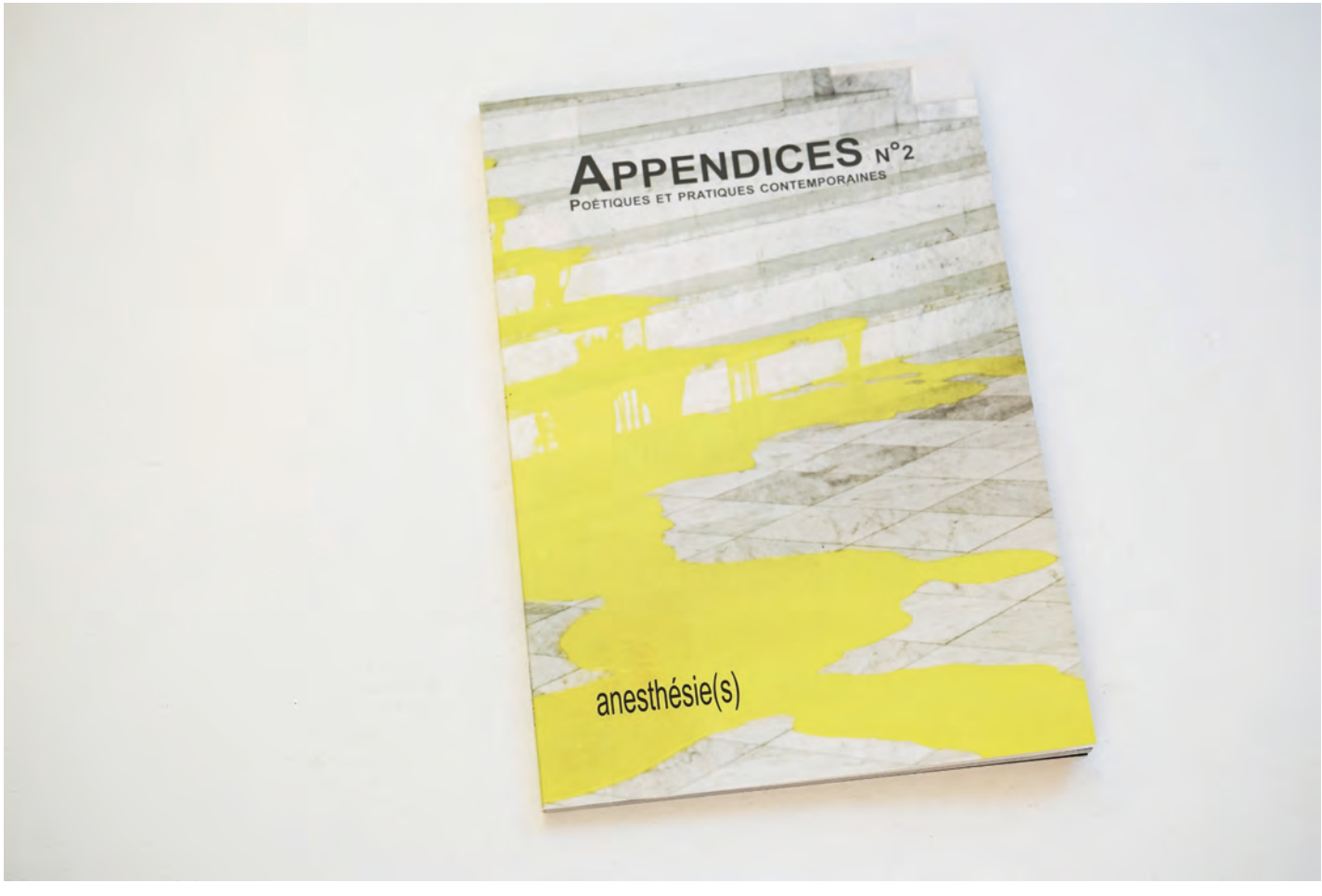




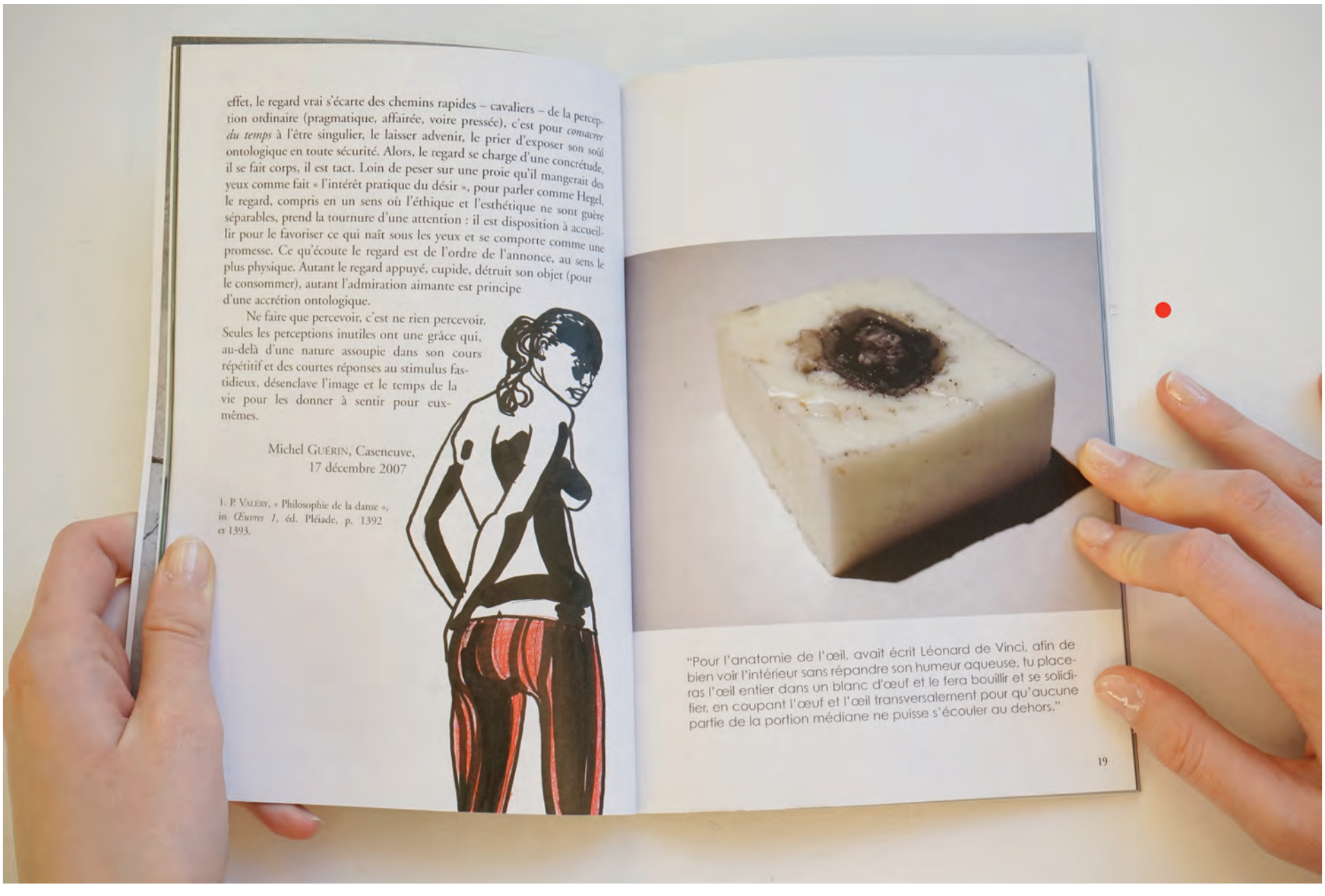
ESSAYEZ LA MÉDITATION TRANSCENDENTALE ... LOUIS "VERREZ" OU LA MÉDITATION CULTURELLE, POURQUOI PAS ..?

70

71



5_4
Revue *Appendices*, n°2 *Anesthésie(s)*, avril 2008, (8 documents photographiques et textuels)




"la Fabrique optique est une camera obscura transportable destinée à produire à l'intérieur, sur trois de ses pans, des projections éphémères et mobiles, enregistrée ponctuellement par quelques photographies."
33


38
39

6 - Catalogues d'exposition



6_1
Fragments voisins, avec C. Baudson et G. Fritsch (groupe *La Colonie*), catalogue d'exposition Musée départemental de Solutré du 1er octobre 1997 au 31 mars 1998, textes de Geneviève Lagardère, Christophe Baudson, Pierre Baumann et Gilles Fritsch, Solutré, éd. Conseil Général de Saône-et-Loire et Musée départemental de Préhistoire de Solutré, 1997, 24 pages.



Ce par quoi la vie passe.



Monterchi n° 6
(Douée de Cœur)
26 x 31 x 30 cm
paraffine.
08 - 1997





Ce par quoi la vie passe.
n° 1 - 2 - 3 - 4
12,5 x 25,5 x 15 cm, 12 x 19 x 14 cm
5,5 x 8,5 x 2 cm, 12 x 26 x 10,5 cm
Paraffine
07 - 1997



Pour préserver le poids de l'air.
90 x 35 x 14 cm
Paraffine
08 - 1997

Le dixième de soi.
60 x 146 x 45 cm
Paraffine, bois, acrylique sur toile marouflée sur bois.
12 - 1996 / 01 - 1997 et 07 - 1997

6_2
La jeune peinture, Paris, éd. La jeune peinture, 1998.



6_3
La jeune peinture, Paris, éd. La jeune peinture, 1999.





6_4
Cabinet de curiosité, Montpellier, éd. Aperto, 2004.



6_5
Stock en stock, Montpellier, éd. Aperto, 2004.

6_7
Les 20 ans de Nemausus, dir. Laurent Duport, Montpellier, éd. de l'Espérou, 2010.







6_7
Drawing in an expanded field, Bruxelles, éd. Presses de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 2011.



SCULPTURE
drawing, carve, bore and be bored...

Bien qu'ayant rempli un certain nombre de carnets, le dessin n'a jamais été une priorité (faire un dessin pour faire un dessin) dans mon travail parce que j'ai toujours entretenu un rapport plutôt frais avec la représentation (dans ma façon de faire en tout cas, et dans un premier temps), ce qui rapidement m'a conduit vers la sculpture (j'aurai l'occasion de m'en expliquer). Assez tôt, j'ai été très impressionné par les écrits d'Henry Moore à ce sujet et par les expériences de Nauman, d'Heizer, de Serra et de Brancusi (un dessin dans l'espace). En vérité, le dessin, comme la peinture et la photographie, reste pour moi une façon de faire de la sculpture. En écrivant cela, j'ai bien conscience de fausser le système élargi qui me préoccupe, mais ceci résume ma façon de voir la sculpture et le dessin comme deux pratiques indissociables, assez fidèle aux analyses de Rosalind Krauss auxquelles cette exposition se réfère.

Ce projet prend racine dans une série de sculptures destinées à réaliser quelques expériences d'optique et qui, elles-mêmes, conduisent à quelques réalisations photographiques et graphiques de nature assez stellaire, toutes soumises à de lentes, répétitives et fastidieuses procédures de travail. En somme, c'est une étude poétique sur des données sculpturales non insistantes et nomades. Non insistantes parce qu'elles apparaissent souvent par opportunité, et nomades parce que j'envisage ces choses comme transportables et à activations variables. Et le poncif – constitué de petites perforations qui viennent cribler certains dessins pour faciliter leur transfert "mécanique" par pulvérisation de ponce sur un support plus définitif – participe à l'incarnation de l'ennui par le vide.

En travaillant sur ces dispositifs, en usant mon temps à percer et percer encore, par divagation intellectuelle, je me suis passagèrement replongé dans des observations qui m'avaient occupé aux alentours de 2005, et qui portaient sur les vertus dimensionnelles de l'expérience duchampienne mises sous conditions par des valeurs inframinces. Dans le Grand Verre (dessin par excellence) en particulier, il se trouve sur sa partie haute, à droite, neuf petits trous réalisés à partir d'une série de tirs produits avec un petit canon enfantin et des allumettes (comme projectiles), mouillées de peinture à leur extrémité et qui vinrent marquer préalablement la surface du verre avant leur percée mécanique. Ces *9 tirés* (un "coup tiré" par célibataire [...], par série de trois et dans trois positions) déterminent ainsi une figure à neuf points d'autant plus fructueuse dimensionnellement qu'elle est réalisée avec une adresse ordinaire (un peu de maladresse s'avère nécessaire pour ne pas toucher qu'en un point). Question

de perspective, de punctum, de visée, de distance, d'approximation, d'écart d'intention, de possible, de mémoire évidemment, mais aussi de désir, d'envie, de corps, d'humour, de littérature, d'érotisme, d'homonymie, d'infime épaisseur... Duchamp a laissé une trace de marque : la défaillance comme processus performant.

De façon moins détournée, ces dessins récents reviennent sur quelques-unes de mes procrastinations canadiennes d'il y a un an, séjour au cours duquel j'avais tenté de bisuter et de bisoter une certaine forme de sculpture graphique, littéraire et quasi plate (littéralement et sémantiquement), immergée dans des considérations spatiales éthérées, concentrées, portées par une stratégie créative décalée et guidées par l'aphorisme melvillien "I would prefer not to...", dont il fallut négocier l'aporétique désœuvrement. J'avais pris un plaisir intense, pendant un mois, à perdre mon temps dans une pratique délibérément insouciante et déplacée en vue d'en tirer quelque bénéfice littéraire (l'écriture d'un roman sur l'optique toujours inachevé !). Le plaisir sensuel et immédiat de la pratique et son optimisme l'avaient une fois encore emporté, malgré la profonde et fastidieuse banalité des tâches que je m'étais affectées : percer des trous, tailler des bouts de bois comme Lucky Luke, [...], tout ça pour ne pas avoir à écrire.

Ce que je cherche à cultiver, c'est le plaisir du contact avec les choses malgré la prégnance de plus en plus importante des modes de communication numériques et des modes d'archivage avec lesquels il faut débattre. Comment conserver une part d'hapticité en chaque chose, comment rendre activable encore et toujours le sens du toucher pour voir ? Comment filtrer ? Comment sculpter/dessiner la discrétion ? Peut-être par la défaillance assumée de la mémoire comme sensibilité profondément érotique de l'expérience créative. Peut-être aussi par quelques ambitions décroissantes.
Faire une sculpture qui ne raconte presque rien, ce serait faire un dessin presque parfaitement perméable, hyperperforé. Poncif à banalité extrême.

Le souffle de l'ennui colporte le déluge de la matière. L'ennui comme moteur de l'imagination.
Le (négatif) photographique et le dessin comme impression haptique sur la rétine (mémoire rétinienne) d'une sculpture nomade. In the pocket.

Pierre Baumann

Né en 1973 à Mâcon, (F).
Agrégé et Maître de conférences dans le département des Arts Plastiques à l'Université de Bordeaux 3.
Membre du comité de rédaction de la Revue La Pensée de Midi (Actes Sud) et des éditions/revue Appendices.

Expositions récentes

2010 *Exposition/résidence Blind spot, "I would prefer not to...", en collaboration avec Sylvain Baumann et Florine Lacroix, Axenéo7, Gatineau, Québec (solo/catalogue), bourse d'aide à la création PhotoHelvetia*
2009 *Le pacte des appareils*, Galerie le Lac gelé, Nîmes (F), présentation et accrochage autour de la publication de *L'indolence de l'obscurité*, éd. Appendices (solo)
Jardins publics /jardins privés, Aldébaran, Castries (F), (collective)
Collectif photographique, Galerie le lac Gelé, Nîmes (F), (collective)
2007 *Les 20 ans de Nemausus*, "Fabrique optique", Nîmes (F), (collective)
2006 *Les sculptures qui n'existent pas*, musée Carré d'art, mur Foster, Nîmes (solo)
Stock en stock, Montpellier, (collective/catalogue)

Publications récentes

2010 *Les autres œuvres – La peinture et ses images*, catalogue de l'exposition au Centre d'art de la ville de Nanterre, (commissariat Miguel Angel Molina), "Des espaces autres, L'haptique spéculaire et le devenir-image des œuvres...", éd. Du provisoire, Nanterre
Troubler(s), "Au fait", revue Appendices n° 4, février 2010
2008 *L'indolence de l'obscurité*, éd. Appendices, octobre 2008, livre d'artiste publié dans le cadre des hors série de la revue Appendices
Brancusi et Duchamp : les hommes-plaris, sur les Colonnes sans fin et l'inframince, éd. Publications Universitaires de Provence (PUP)
La transparence comme paradigme, sous la direction de Michel Guérin, LESA (Laboratoire d'Etude en Sciences des Arts), éd. Publications Universitaires de Provence (PUP), "Optique des appareils et déviations de la vision"

Contributions récentes à la Revue *La Pensée de Midi*, dans la rubrique "Carnets d'artistes"

2010 N° 31, *Histoires d'un 20 janvier*, avril 2010, "Giuseppe Penone, le temps d'être fleuve, le temps d'être arbre, le temps d'être paysage", suivi d'un entretien avec Giuseppe Penone par Vincent Gaston
N° 30, *De l'Humain*, février 2010, "Nicolas Desplats, monts et merveilles de l'autre rive, l'azur", suivi de propos de l'artiste
2009 N° 29, *Istanbul ville monde*, octobre 2009, "Nicolas Frespech : ah l'index", suivi de propos de l'artiste
N° 27, *L'Iran, derrière le miroir*, mars 2009, "Miguel Angel Molina", suivi d'une texte de l'artiste, "Les autres œuvres"

Communications récentes sur l'haptique

2010 *Mnémosyne à l'ère du numérique : l'art est dans la poche. (Sur quelques sculptures récentes de Peter Soriano)*, colloque "L'Art au XXIe siècle, un premier état des lieux", Université d'Aix Marseille 1
Comment la main touche le cerveau... (considération sur la conjugaison d'apprendre à être), Journée d'étude "Théorie de la pratique", Université de Rennes 2.
L'impression haptique : un trou dans la main, colloque "le Corps sensible", INHA, Université Paris-Est et Université Paris III
2009 *L'haptique photographique. sur les précipités photographiables de la sculpture à l'ère du numérique* (sur Gabriel Orozco) colloque "Le photographiable", Université de Provence, Marseille
A propos des fermentations poiétiques de deux ou trois modèles scientifiques : Les inframinces de Duchamp, les bricolages de Jean Dupuy et L'échoppe photographique de Nicolas Frespech, colloque "Fictions du modèle 2 : Mutations et controverses", Université de Nantes



7 - Livres d'artiste



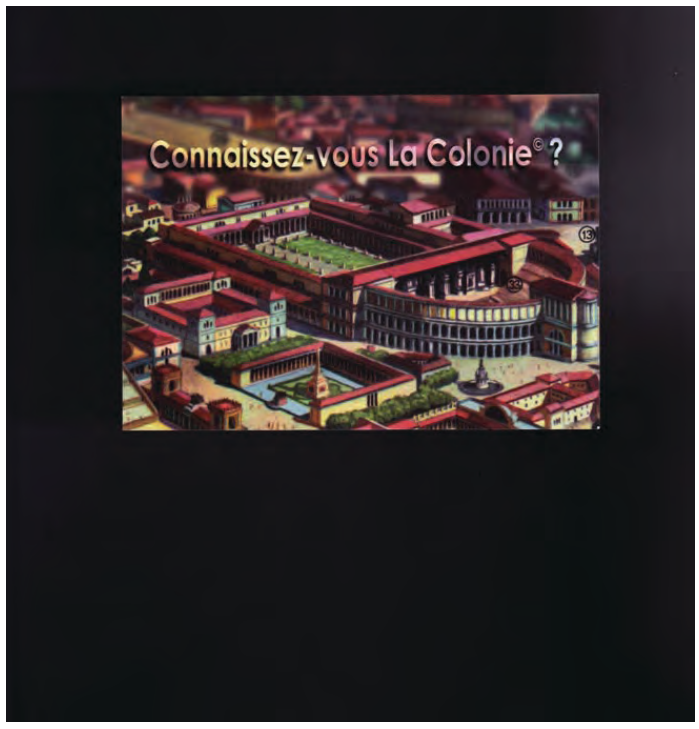
7_1
1 – Les obsédés – (sans un pli), avec Christophe Baudson, carte postale, 500 exemplaires, Carted, 1996.



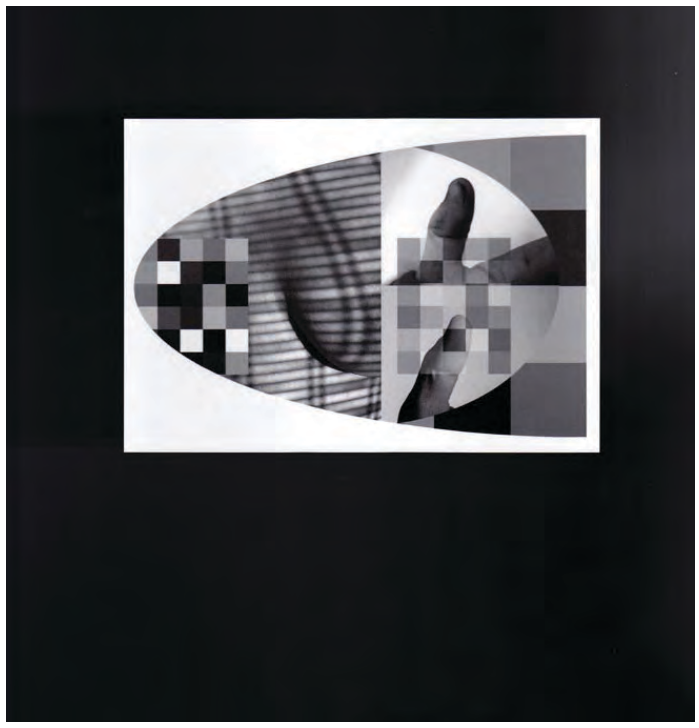
7_2
2 –Tarzan et les danseurs – (l'expédition de la carotte), avec Christophe Baudson, carte postale, 500 exemplaires, Carted, 1997.



7_3
Monterchi n°7 – aiMer (viole de lèvre), carte postale, 500 exemplaires, Carted, 1998.



7_4
La Colonie, avec Christophe Baudson et Gilles Fritsch, carte postale, 500 exemplaires, Carted, 1999.

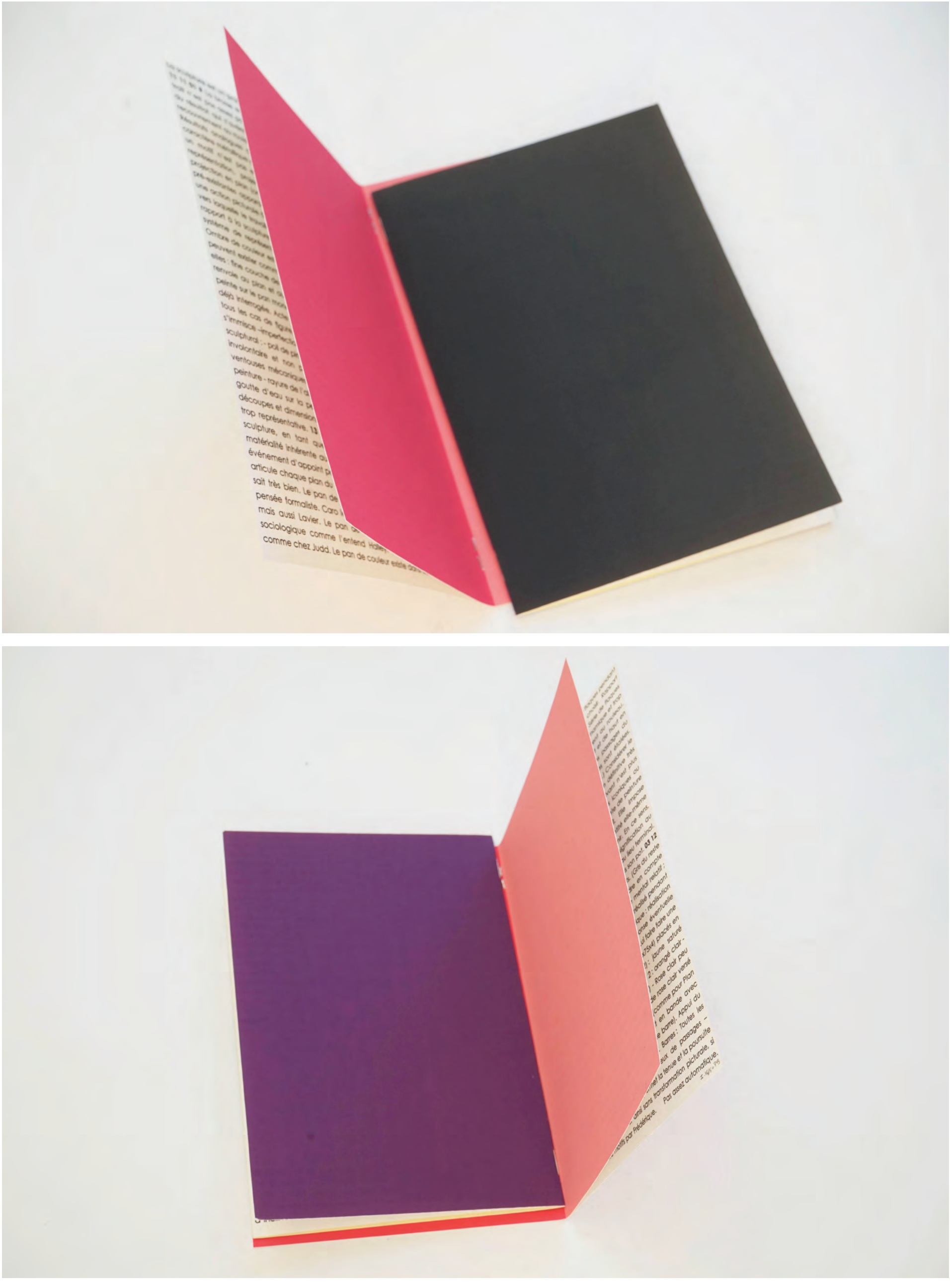


7_5
Monterchi n°9 – (Auréole de l'ange), carte postale, 500 exemplaires, Carted, 2000.

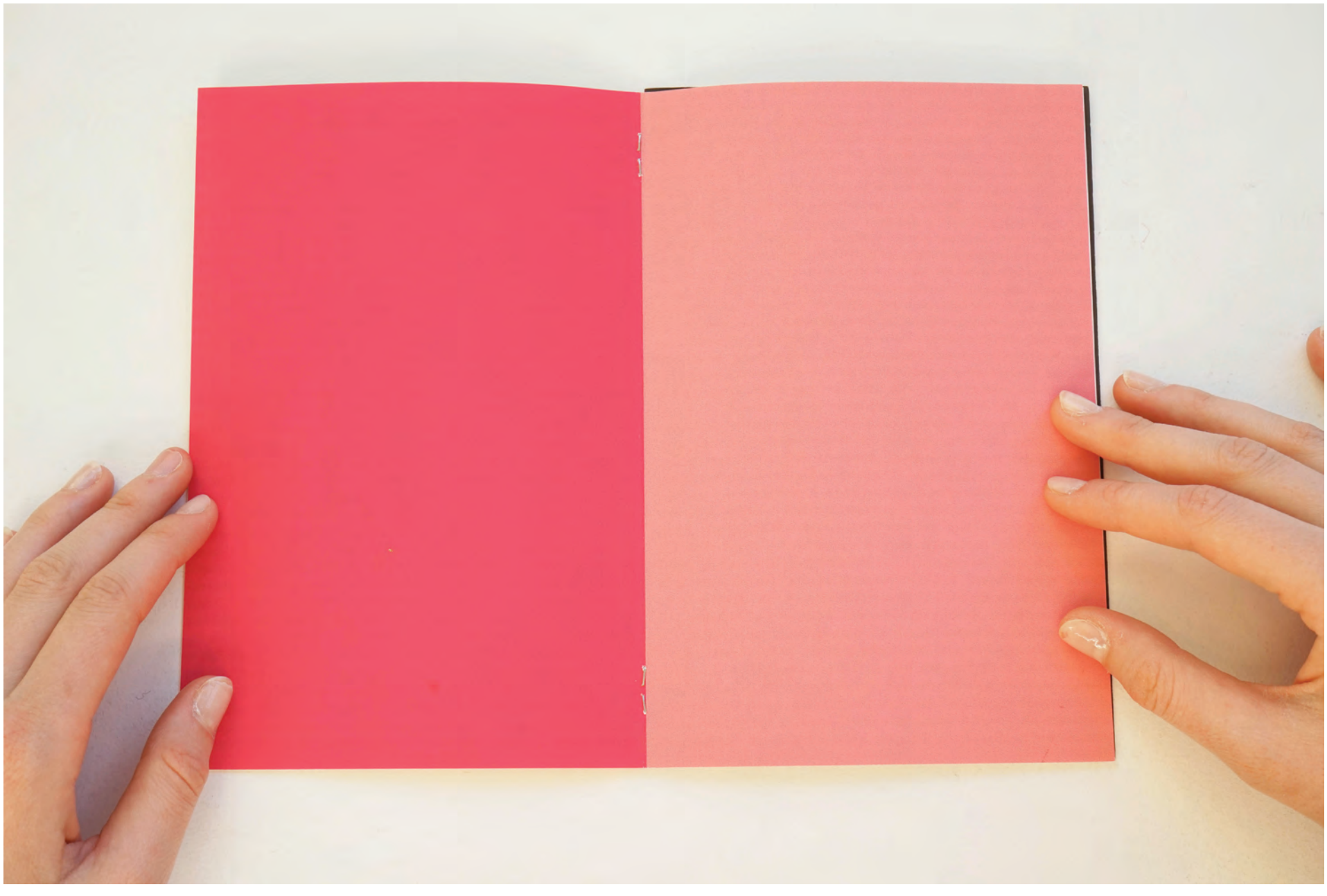
7_6
Journal du 11 11 2001 au 30 04 2002, impression spéciale, tirage limité à 50 exemplaires, 18,6x12,3 cm, Montpellier, en coédition avec la galerie le Préau, mai 2002, 16 pages.

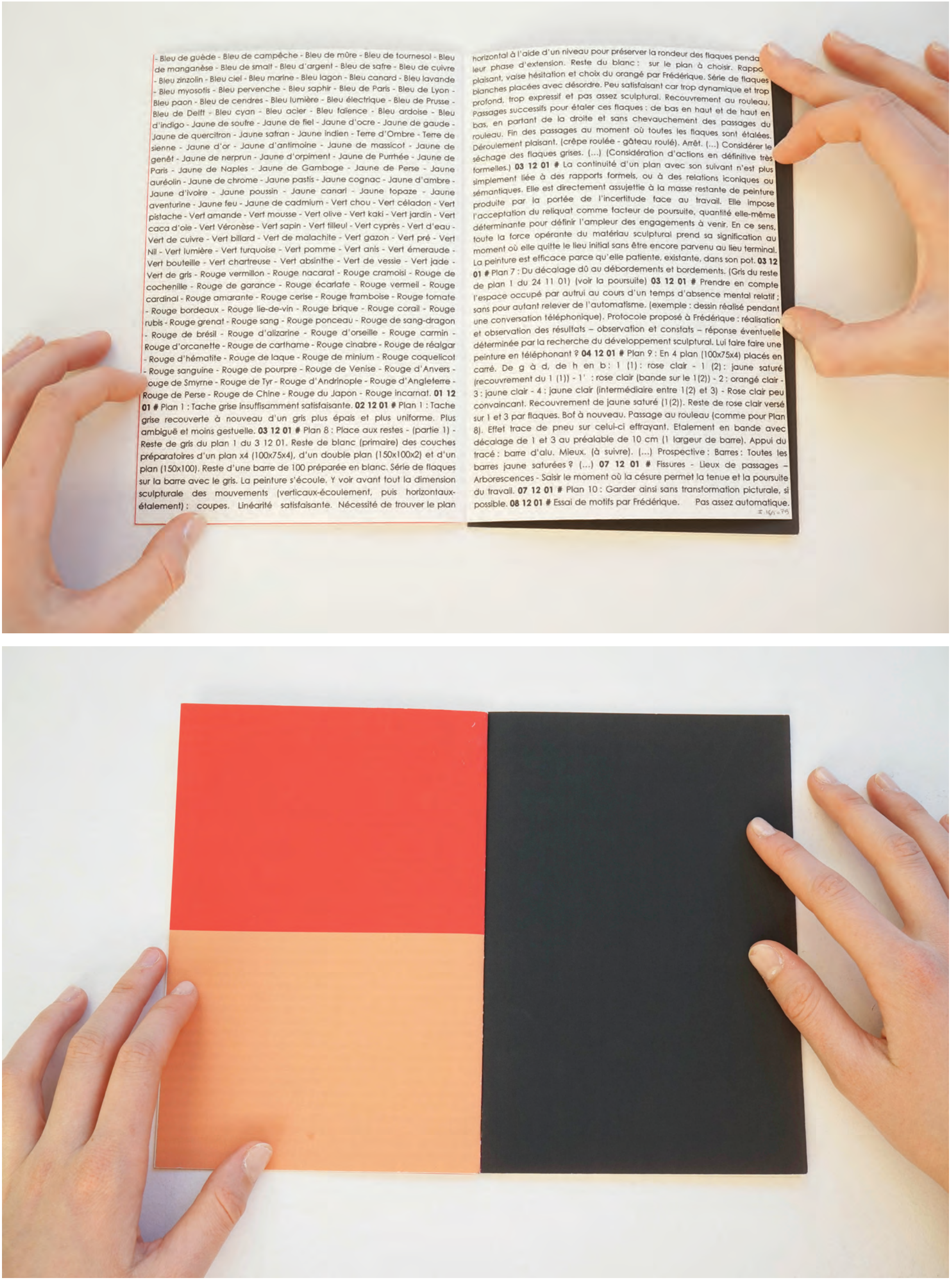


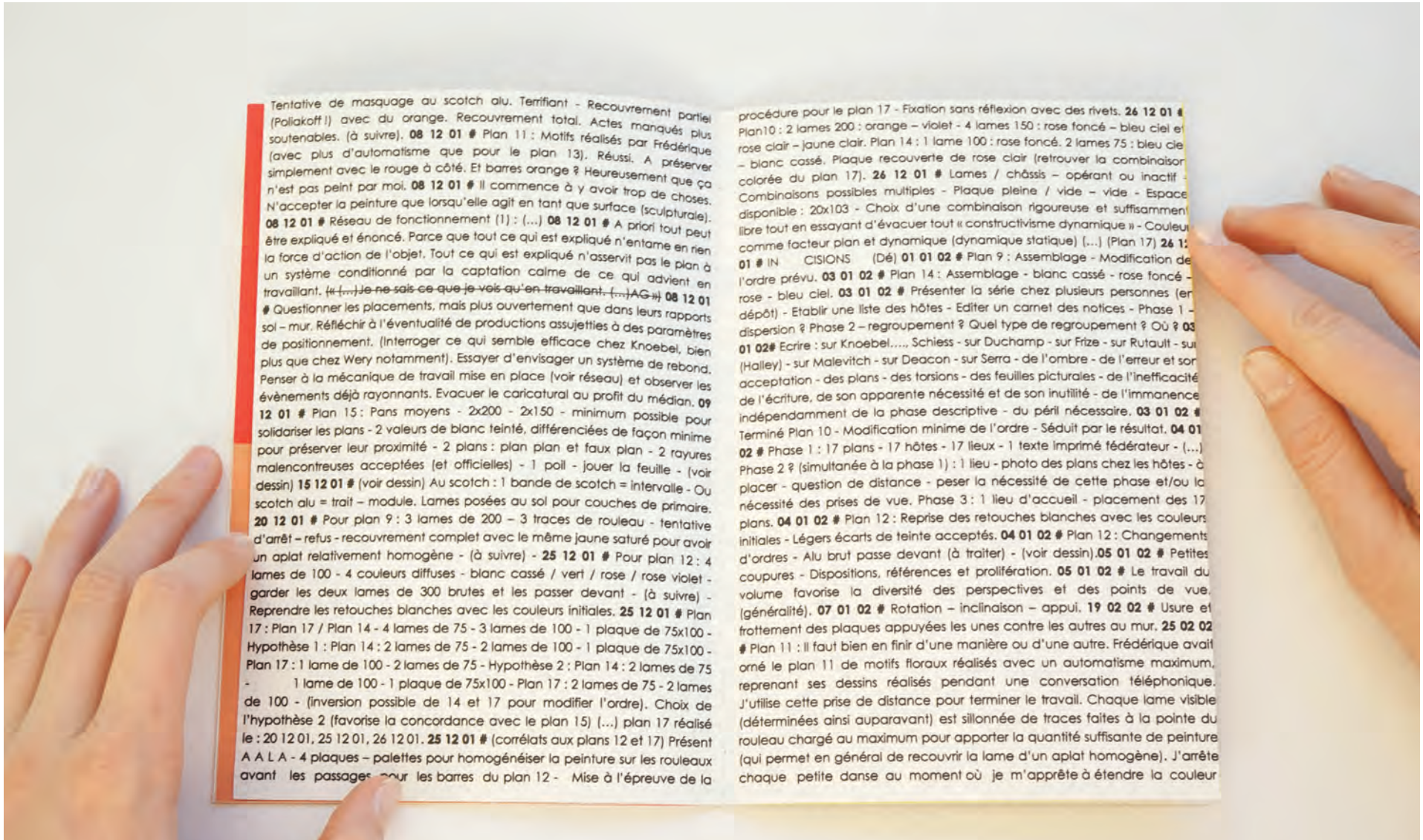


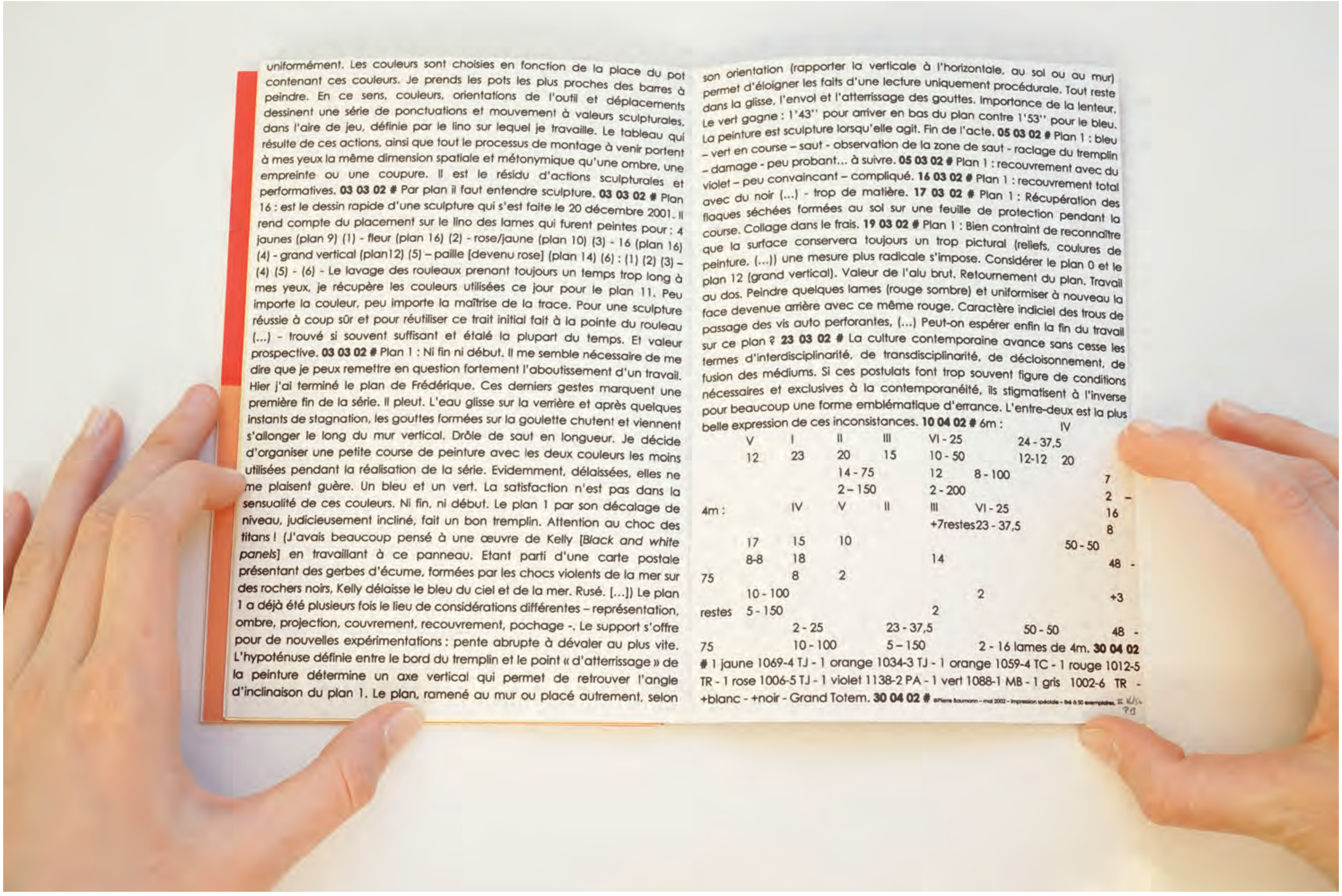


La sculpture est un problème de peinture. **11 11 01 #** Au sol comme au mur. **11 11 01 #** La brosse en mousse est loin d'être à la hauteur des attentes. Le trait n'est pas assez parfait. Problème de peinture. Essai sur une lame. Refus du résultat qui s'avère trop pictural, trop expressif et trop aléatoire. A sec recouvrement au rouleau des traces déjà présentes sur le support. Gris acier. Résultats analogues aux encres lavées. C'était attendu. Plaisant pour le caractère métallique et la figure de style. **13 11 01 #** La nécessité de peindre un motif n'est pas encore justifiée. (attention à motif, figure, figuration, représentation, projection de peinture, matière peinture-sculpture). La projection en plan (ombres platonicienne ou duchampiennes) de sculptures pré-existantes apparaît à ce jour comme un stimulus qui permet de limiter une action picturale à une action sculpturale, sans cette quête ornementale vers laquelle le travail aurait vite fait de tendre. Stella. La peinture dans ce rapport à la sculpture, par ce processus, ramène bien vite l'action vers un système de représentation qui ne me plait guère. Problème de couleur. Ombre de couleur est silhouette. Ton sur ton ? Voir comment ces projections peuvent exister comme présences sculpturales avec tout ce qui se définit en elles : fine couche de peinture colorée, formée et articulée dans le plan qui renvoie au plan et au châssis distordant. **13 11 01 #** Dans le fond, la trace peinte sur le pan monochrome voudrait dissoudre un peu de cette radicalité déjà interrogée. Acte moyen entre le trop peint et le pas assez peint. Dans tous les cas de figure, action sculpturale. **13 11 01 #** Observer tout ce qui s'immisce –imperfection- mais non provoqué, tout ce qui tranche et fait acte sculptural : - poil de pinceau - trace de rouleau - barbe d'aluminium - coulure involontaire et non provoquée sur la tranche - trace de choc ou de ventouses mécaniques sur la plaque - éclat de peinture - renflement de peinture - rayure de l'aluminium brut – salissure - poussière incrustée - trace de goutte d'eau sur la peinture encore fraîche - décalages des plaques aux découpes et dimensions légèrement imparfaites - recouvrement d'une figure trop représentative. **13 11 01 #** Il est factice d'évacuer la couleur dans la sculpture, en tant que recouvrement et pas simplement en tant que matérialité inhérente au matériau. Elle n'est pas comme chez les grecs un événement d'appoint pour approfondir la *mimesis*. Le pan de couleur, peint, articule chaque plan du volume et participe à sa spatialisation. Un peintre le sait très bien. Le pan de couleur ne peut s'inscrire exclusivement dans une pensée formaliste. Caro le savait déjà et ses condisciples aussi (Woodrow) ; mais aussi Lavier. Le pan de couleur n'est pas pour autant une donnée sociologique comme l'entend Halley. Il n'est pas uniquement minimaliste comme chez Judd. Le pan de couleur existe dans cet interstice sculptural qui lui laisse comprendre qu'il n'est ni tout et un peu de tout cela. Pan moyen. Pan coupé. Le pan de couleur est vaguement choisi, vaguement associé à un autre pan, comme vaguement d'accord. Sans plus. Pan plaisant simplement. Il n'y a pas de refus de bon ou de mauvais goût. Il y a goût pour l'assez bon goût. Sans plus. **13 11 01 #** Plan 1 : Première forme trop picturale et trop proche de la représentation (rose violet). Recouvrement avec un gris moyen qui n'est pas un geste expressif, mais simplement un pan de recouvrement coloré, poché et biffé. Picot + coulure de peinture sur le gris frais. Recouvrement d'un gris légèrement désaturé par le blanc. Presque identique. Mauvaise sur-couche, gênante à souhait. **25 11 01 #** Plan 6 : Bande du dessus grise. Méandres aux effets faciles et communs. Décor plaisant. Exercice de style (voir 13/11/01 (1)). Noir sur noir. Ombres de Méduse blanche 21. Tracé fait = bien fait. Protocole d'action déterminé. La brosse agit plus ou moins bien sans importance. Faux plats. Eclats de peinture. Recouvert de peinture primaire. **25 11 01 #** On m'a proposé de peindre les tranches.1 : De quoi je me mêle ? 2 : J'aime le décor mais pas celui-ci. 3 : Incompréhension probante des plans. **26 11 01#** Constituer un panel de couleurs choisies par goût et par souci de diversité suffisante sans qu'elles possèdent de véritables valeurs expressives (quelle qu'elles soient). (Choix dans le nuancier Photoshop.) Faire fabriquer ces couleurs au plus près. Fabriquer les couleurs intermédiaires non préfabriquées au plus près ou éventuellement totalement différentes, mais de nombre réduit, suggérées par la vision réelle des autres couleurs. Laisser venir, en somme, et commencer à repérer les points de coupure non maîtrisés. Manque de saturation d'une couleur, mauvaise opacité, plus ou moins bonne accroche, fluidité variée, ... Pour sculpture. Accepter le non vu parce qu'il est à la fois irrémédiable et très acceptable. Sorte de douceur médiane. (Ne pas craindre l'activité discursive qui ne peut dans tout les cas pas grand chose face à ce système flottant.) Chaque couleur a un nom pour l'instant très vague : Vert – Rouge - Rouge-violet - Rouge-orangé – Vilolet - Violet-bleu- Etc. Une couleur seule ou des pans de couleurs associés, par souci d'accords plaisants ou pour renvoyer à une sculpture déjà existante. Ne pas trop en dire. Laisser surgir une action de peinture si elle fait acte de sculpture réellement. Sinon la réfuter. Accepter son éventuelle nécessité. Refuser son systématisme dans la mesure où le protocole d'action répertorie ses possibles apparitions comme ses fréquentes absences. **26 11 01 #** Parler des pans. Passage sur les faux plats. **26 11 01 #** Accepter toute l'immensité et la puissance d'action de ce lieu maussade qui se dégage peu à peu. **26 11 01 #** Balayer à sa porte. **26 11 01 #** Bleu pastel - Bleu turquoise - Bleu de cobalt - Bleu azur - Bleu outremer - Bleu de lapis-lazuli




- Bleu de guède - Bleu de campêche - Bleu de mûre - Bleu de tournesol - Bleu de manganèse - Bleu de smalt - Bleu d'argent - Bleu de safre - Bleu de cuivre - Bleu zinzolin - Bleu ciel - Bleu marine - Bleu lagon - Bleu canard - Bleu lavande - Bleu myosotis - Bleu pervenche - Bleu saphir - Bleu de Paris - Bleu de Lyon - Bleu paon - Bleu de cendres - Bleu lumière - Bleu électrique - Bleu de Prusse - Bleu de Delft - Bleu cyan - Bleu acier - Bleu faïence - Bleu ardoise - Bleu d'indigo - Jaune de soufre - Jaune de fiel - Jaune d'ocre - Jaune de gaude - Jaune de quercitron - Jaune safran - Jaune indien - Terre d'Ombre - Terre de sienne - Jaune d'or - Jaune d'antimoine - Jaune de massicot - Jaune de genêt - Jaune de nerprun - Jaune d'orpiment - Jaune de Purrhée - Jaune de Paris - Jaune de Naples - Jaune de Gamboge - Jaune de Perse - Jaune auréolin - Jaune de chrome - Jaune pastis - Jaune cognac - Jaune d'ambre - Jaune d'ivoire - Jaune poussin - Jaune canari - Jaune topaze - Jaune aventurine - Jaune feu - Jaune de cadmium - Vert chou - Vert céladon - Vert pistache - Vert amande - Vert mousse - Vert olive - Vert kaki - Vert jardin - Vert caca d'oie - Vert Véronèse - Vert sapin - Vert tilleul - Vert cyprès - Vert d'eau - Vert de cuivre - Vert billard - Vert de malachite - Vert gazon - Vert pré - Vert Nil - Vert lumière - Vert turquoise - Vert pomme - Vert anis - Vert émeraude - Vert bouteille - Vert chartreuse - Vert absinthe - Vert de vessie - Vert jade - Vert de gris - Rouge vermillon - Rouge nacarat - Rouge cramoisi - Rouge de cochenille - Rouge de garance - Rouge écarlate - Rouge vermeil - Rouge cardinal - Rouge amarante - Rouge cerise - Rouge framboise - Rouge tomate - Rouge bordeaux - Rouge lie-de-vin - Rouge brique - Rouge corail - Rouge rubis - Rouge grenat - Rouge sang - Rouge ponceau - Rouge de sang-dragon - Rouge de brésil - Rouge d'alizarine - Rouge d'orseille - Rouge carmin - Rouge d'orcanette - Rouge de carthame - Rouge cinabre - Rouge de réalgar - Rouge d'hématite - Rouge de laque - Rouge de minium - Rouge coquelicot - Rouge sanguine - Rouge de pourpre - Rouge de Venise - Rouge d'Anvers - Rouge de Smyrne - Rouge de Tyr - Rouge d'Andrinople - Rouge d'Angleterre - Rouge de Perse - Rouge de Chine - Rouge du Japon - Rouge incarnat. **01 12 01 #** Plan 1 : Tache grise insuffisamment satisfaisante. **02 12 01 #** Plan 1 : Tache grise recouverte à nouveau d'un gris plus épais et plus uniforme. Plus ambiguë et moins gestuelle. **03 12 01 #** Plan 8 : Place aux restes - (partie 1) - Reste de gris du plan 1 du 3 12 01. Reste de blanc (primaire) des couches préparatoires d'un plan x4 (100x75x4), d'un double plan (150x100x2) et d'un plan (150x100). Reste d'une barre de 100 préparée en blanc. Série de flaques sur la barre avec le gris. La peinture s'écoule. Y voir avant tout la dimension sculpturale des mouvements (verticaux-écoulement, puis horizontaux-étalement) : coupes. Linéarité satisfaisante. Nécessité de trouver le plan horizontal à l'aide d'un niveau pour préserver la rondeur des flaques pendant leur phase d'extension. Reste du blanc : sur le plan à choisir. Rapport plaisant, vaise hésitation et choix du orangé par Frédérique. Série de flaques blanches placées avec désordre. Peu satisfaisant car trop dynamique et trop profond, trop expressif et pas assez sculptural. Recouvrement au rouleau. Passages successifs pour étaler ces flaques : de bas en haut et de haut en bas, en partant de la droite et sans chevauchement des passages du rouleau. Fin des passages au moment où toutes les flaques sont étalées. Déroulement plaisant. (crêpe roulée - gâteau roulé). Arrêt. (...) Considérer le séchage des flaques grises. (...) (Considération d'actions en définitive très formelles.) **03 12 01 #** La continuité d'un plan avec son suivant n'est plus simplement liée à des rapports formels, ou à des relations iconiques ou sémantiques. Elle est directement assujettie à la masse restante de peinture produite par la portée de l'incertitude face au travail. Elle impose l'acceptation du reliquat comme facteur de poursuite, quantité elle-même déterminante pour définir l'ampleur des engagements à venir. En ce sens, toute la force opérante du matériau sculptural prend sa signification au moment où elle quitte le lieu initial sans être encore parvenu au lieu terminal. La peinture est efficace parce qu'elle patiente, existante, dans son pot. **03 12 01 #** Plan 7 : Du décalage dû au débordements et bordements. (Gris du reste de plan 1 du 24 11 01) (voir la poursuite) **03 12 01 #** Prendre en compte l'espace occupé par autrui au cours d'un temps d'absence mental relatif ; sans pour autant relever de l'automatisme. (exemple : dessin réalisé pendant une conversation téléphonique). Protocole proposé à Frédérique : réalisation et observation des résultats – observation et constats – réponse éventuelle déterminée par la recherche du développement sculptural. Lui faire faire une peinture en téléphonant ? **04 12 01 #** Plan 9 : En 4 plan (100x75x4) placés en carré. De g à d, de h en b : 1 (1) : rose clair - 1 (2) : jaune saturé (recouvrement du 1 (1)) - 1' : rose clair (bande sur le 1(2)) - 2 : orangé clair - 3 : jaune clair - 4 : jaune clair (intermédiaire entre 1(2) et 3) - Rose clair peu convaincant. Recouvrement de jaune saturé (1(2)). Reste de rose clair versé sur 1 et 3 par flaques. Bof à nouveau. Passage au rouleau (comme pour Plan 8). Effet trace de pneu sur celui-ci effrayant. Etalement en bande avec décalage de 1 et 3 au préalable de 10 cm (1 largeur de barre). Appui du tracé : barre d'alu. Mieux. (à suivre). (...) Prospective : Barres : Toutes les barres jaune saturées ? (...) **07 12 01 #** Fissures - Lieux de passages – Arborescences - Saisir le moment où la césure permet la tenue et la poursuite du travail. **07 12 01 #** Plan 10 : Garder ainsi sans transformation picturale, si possible. **08 12 01 #** Essai de motifs par Frédérique. Pas assez automatique.


Tentative de masquage au scotch alu. Terrifiant - Recouvrement partiel (Poliakoff !) avec du orange. Recouvrement total. Actes manqués plus soutenables. (à suivre). **08 12 01 #** Plan 11 : Motifs réalisés par Frédérique (avec plus d'automatisme que pour le plan 13). Réussi. A préserver simplement avec le rouge à côté. Et barres orange ? Heureusement que ça n'est pas peint par moi. **08 12 01 #** Il commence à y avoir trop de choses. N'accepter la peinture que lorsqu'elle agit en tant que surface (sculpturale). **08 12 01 #** Réseau de fonctionnement (1) : (...) **08 12 01 #** A priori tout peut être expliqué et énoncé. Parce que tout ce qui est expliqué n'entame en rien la force d'action de l'objet. Tout ce qui est expliqué n'asservit pas le plan à un système conditionné par la captation calme de ce qui advient en travaillant. ~~(« (...)Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant. (...)AG »)~~ **08 12 01 #** Questionner les placements, mais plus ouvertement que dans leurs rapports sol – mur. Réfléchir à l'éventualité de productions assujetties à des paramètres de positionnement. (Interroger ce qui semble efficace chez Knoebel, bien plus que chez Wery notamment). Essayer d'envisager un système de rebond. Penser à la mécanique de travail mise en place (voir réseau) et observer les évènements déjà rayonnants. Evacuer le caricatural au profit du médian. **09 12 01 #** Plan 15 : Pans moyens - 2x200 - 2x150 - minimum possible pour solidariser les plans - 2 valeurs de blanc teinté, différenciées de façon minime pour préserver leur proximité - 2 plans : plan plan et faux plan - 2 rayures malencontreuses acceptées (et officielles) - 1 poil - jouer la feuille - (voir dessin) **15 12 01 #** (voir dessin) Au scotch : 1 bande de scotch = intervalle - Ou scotch alu = trait – module. Lames posées au sol pour couches de primaire. **20 12 01 #** Pour plan 9 : 3 lames de 200 – 3 traces de rouleau - tentative d'arrêt – refus - recouvrement complet avec le même jaune saturé pour avoir un aplat relativement homogène - (à suivre) - **25 12 01 #** Pour plan 12 : 4 lames de 100 - 4 couleurs diffuses - blanc cassé / vert / rose / rose violet - garder les deux lames de 300 brutes et les passer devant - (à suivre) - Reprendre les retouches blanches avec les couleurs initiales. **25 12 01 #** Plan 17 : Plan 17 / Plan 14 - 4 lames de 75 - 3 lames de 100 - 1 plaque de 75x100 - Hypothèse 1 : Plan 14 : 2 lames de 75 - 2 lames de 100 - 1 plaque de 75x100 - Plan 17 : 1 lame de 100 - 2 lames de 75 - Hypothèse 2 : Plan 14 : 2 lames de 75 - 1 lame de 100 - 1 plaque de 75x100 - Plan 17 : 2 lames de 75 - 2 lames de 100 - (inversion possible de 14 et 17 pour modifier l'ordre). Choix de l'hypothèse 2 (favorise la concordance avec le plan 15) (...) plan 17 réalisé le : 20 12 01, 25 12 01, 26 12 01. **25 12 01 #** (corrélats aux plans 12 et 17) Présent A A L A - 4 plaques – palettes pour homogénéiser la peinture sur les rouleaux avant les passages pour les barres du plan 12 - Mise à l'épreuve de la procédure pour le plan 17 - Fixation sans réflexion avec des rivets. **26 12 01 #** Plan10 : 2 lames 200 : orange – violet - 4 lames 150 : rose foncé – bleu ciel et rose clair – jaune clair. Plan 14 : 1 lame 100 : rose foncé. 2 lames 75 : bleu ciel – blanc cassé. Plaque recouverte de rose clair (retrouver la combinaison colorée du plan 17). **26 12 01 #** Lames / châssis – opérant ou inactif - Combinaisons possibles multiples - Plaque pleine / vide – vide - Espace disponible : 20x103 - Choix d'une combinaison rigoureuse et suffisamment libre tout en essayant d'évacuer tout « constructivisme dynamique » - Couleur comme facteur plan et dynamique (dynamique statique) (...) (Plan 17) **26 12 01 #** IN CISIONS (Dé) **01 01 02 #** Plan 9 : Assemblage - Modification de l'ordre prévu. **03 01 02 #** Plan 14 : Assemblage - blanc cassé - rose foncé – rose - bleu ciel. **03 01 02 #** Présenter la série chez plusieurs personnes (en dépôt) - Etablir une liste des hôtes - Editer un carnet des notices - Phase 1 – dispersion ? Phase 2 – regroupement ? Quel type de regroupement ? Où ? **03 01 02#** Ecrire : sur Knoebel...., Schiess - sur Duchamp - sur Frize - sur Rutault - sur (Halley) - sur Malevitch - sur Deacon - sur Serra - de l'ombre - de l'erreur et son acceptation - des plans - des torsions - des feuilles picturales - de l'inefficacité de l'écriture, de son apparente nécessité et de son inutilité - de l'immanence indépendamment de la phase descriptive - du péril nécessaire. **03 01 02 #** Terminé Plan 10 - Modification minime de l'ordre - Séduit par le résultat. **04 01 02 #** Phase 1 : 17 plans - 17 hôtes - 17 lieux - 1 texte imprimé fédérateur - (...) Phase 2 ? (simultanée à la phase 1) : 1 lieu - photo des plans chez les hôtes - à placer - question de distance - peser la nécessité de cette phase et/ou la nécessité des prises de vue. Phase 3 : 1 lieu d'accueil - placement des 17 plans. **04 01 02 #** Plan 12 : Reprise des retouches blanches avec les couleurs initiales - Légers écarts de teinte acceptés. **04 01 02 #** Plan 12 : Changements d'ordres - Alu brut passe devant (à traiter) - (voir dessin).**05 01 02 #** Petites coupures - Dispositions, références et prolifération. **05 01 02 #** Le travail du volume favorise la diversité des perspectives et des points de vue. (généralité). **07 01 02 #** Rotation – inclinaison – appui. **19 02 02 #** Usure et frottement des plaques appuyées les unes contre les autres au mur. **25 02 02 #** Plan 11 : Il faut bien en finir d'une manière ou d'une autre. Frédérique avait orné le plan 11 de motifs floraux réalisés avec un automatisme maximum, reprenant ses dessins réalisés pendant une conversation téléphonique. J'utilise cette prise de distance pour terminer le travail. Chaque lame visible (déterminées ainsi auparavant) est sillonnée de traces faites à la pointe du rouleau chargé au maximum pour apporter la quantité suffisante de peinture (qui permet en général de recouvrir la lame d'un aplat homogène). J'arrête chaque petite danse au moment où je m'apprête à étendre la couleur



uniformément. Les couleurs sont choisies en fonction de la place du pot contenant ces couleurs. Je prends les pots les plus proches des barres à peindre. En ce sens, couleurs, orientations de l'outil et déplacements dessinent une série de ponctuations et mouvement à valeurs sculpturales, dans l'aire de jeu, définie par le lino sur lequel je travaille. Le tableau qui résulte de ces actions, ainsi que tout le processus de montage à venir portent à mes yeux la même dimension spatiale et métonymique qu'une ombre, une empreinte ou une coupure. Il est le résidu d'actions sculpturales et performatives. **03 03 02 #** Par plan il faut entendre sculpture. **03 03 02 #** Plan 16 : est le dessin rapide d'une sculpture qui s'est faite le 20 décembre 2001. Il rend compte du placement sur le lino des lames qui furent peintes pour : 4 jaunes (plan 9) (1) - fleur (plan 16) (2) - rose/jaune (plan 10) (3) - 16 (plan 16) (4) - grand vertical (plan12) (5) – paille [devenu rose] (plan 14) (6) : (1) (2) (3) – (4) (5) - (6) - Le lavage des rouleaux prenant toujours un temps trop long à mes yeux, je récupère les couleurs utilisées ce jour pour le plan 11. Peu importe la couleur, peu importe la maîtrise de la trace. Pour une sculpture réussie à coup sûr et pour réutiliser ce trait initial fait à la pointe du rouleau (...) - trouvé si souvent suffisant et étalé la plupart du temps. Et valeur prospective. **03 03 02 #** Plan 1 : Ni fin ni début. Il me semble nécessaire de me dire que je peux remettre en question fortement l'aboutissement d'un travail. Hier j'ai terminé le plan de Frédérique. Ces derniers gestes marquent une première fin de la série. Il pleut. L'eau glisse sur la verrière et après quelques instants de stagnation, les gouttes formées sur la goulette chutent et viennent s'allonger le long du mur vertical. Drôle de saut en longueur. Je décide d'organiser une petite course de peinture avec les deux couleurs les moins utilisées pendant la réalisation de la série. Evidemment, délaissées, elles ne me plaisent guère. Un bleu et un vert. La satisfaction n'est pas dans la sensualité de ces couleurs. Ni fin, ni début. Le plan 1 par son décalage de niveau, judicieusement incliné, fait un bon tremplin. Attention au choc des titans ! (J'avais beaucoup pensé à une œuvre de Kelly [*Black and white panels*] en travaillant à ce panneau. Etant parti d'une carte postale présentant des gerbes d'écume, formées par les chocs violents de la mer sur des rochers noirs, Kelly délaisse le bleu du ciel et de la mer. Rusé. [...]) Le plan 1 a déjà été plusieurs fois le lieu de considérations différentes – représentation, ombre, projection, couvrement, recouvrement, pochage -. Le support s'offre pour de nouvelles expérimentations : pente abrupte à dévaler au plus vite. L'hypoténuse définie entre le bord du tremplin et le point « d'atterrissage » de la peinture détermine un axe vertical qui permet de retrouver l'angle d'inclinaison du plan 1. Le plan, ramené au mur ou placé autrement, selon son orientation (rapporter la verticale à l'horizontale, au sol ou au mur) permet d'éloigner les faits d'une lecture uniquement procédurale. Tout reste dans la glisse, l'envol et l'atterrissage des gouttes. Importance de la lenteur. Le vert gagne : 1'43'' pour arriver en bas du plan contre 1'53'' pour le bleu. La peinture est sculpture lorsqu'elle agit. Fin de l'acte. **05 03 02 #** Plan 1 : bleu – vert en course – saut - observation de la zone de saut - raclage du tremplin – damage - peu probant... à suivre. **05 03 02 #** Plan 1 : recouvrement avec du violet – peu convaincant – compliqué. **16 03 02 #** Plan 1 : recouvrement total avec du noir (...) - trop de matière. **17 03 02 #** Plan 1 : Récupération des flaques séchées formées au sol sur une feuille de protection pendant la course. Collage dans le frais. **19 03 02 #** Plan 1 : Bien contraint de reconnaître que la surface conservera toujours un trop pictural (reliefs, coulures de peinture, (...)) une mesure plus radicale s'impose. Considérer le plan 0 et le plan 12 (grand vertical). Valeur de l'alu brut. Retournement du plan. Travail au dos. Peindre quelques lames (rouge sombre) et uniformiser à nouveau la face devenue arrière avec ce même rouge. Caractère indiciel des trous de passage des vis auto perforantes, (...) Peut-on espérer enfin la fin du travail sur ce plan ? **23 03 02 #** La culture contemporaine avance sans cesse les termes d'interdisciplinarité, de transdisciplinarité, de décloisonnement, de fusion des médiums. Si ces postulats font trop souvent figure de conditions nécessaires et exclusives à la contemporanéité, ils stigmatisent à l'inverse pour beaucoup une forme emblématique d'errance. L'entre-deux est la plus belle expression de ces inconsistances. **10 04 02 #** 6m :

								IV	
	V	I	II	III	VI - 25		24 - 37,5		
	12	23	20	15	10 - 50		12-12	20	
			14 - 75		12	8 - 100			7
			2 – 150		2 - 200				2 –
4m :		IV	V	II	III	VI - 25			16
					+7restes23 - 37,5				8
	17	15	10					50 - 50	
	8-8	18			14				48 -
75		8	2						
	10 - 100					2			+3
restes	5 - 150				2				
		2 - 25		23 - 37,5			50 - 50		48 -
75		10 - 100		5 – 150		2 - 16 lames de 4m. **30 04 02**			

1 jaune 1069-4 TJ - 1 orange 1034-3 TJ - 1 orange 1059-4 TC - 1 rouge 1012-5 TR - 1 rose 1006-5 TJ - 1 violet 1138-2 PA - 1 vert 1088-1 MB - 1 gris 1002-6 TR - +blanc - +noir - Grand Totem. **30 04 02 #** ©Pierre Baumann – mai 2002 – Impression spéciale – tiré à 50 exemplaires.



7_7
L'objet inframince 2004, inventaire photographique de l'ensemble des œuvres produites de 1995 à 2003, contenu dans trois boîtes aluminium rouge, jaune et bleue de 18,5x9,5x3,5cm, édition spéciale, tirage limité à 12 exemplaires, janvier 2004, 629 photographies.







7_8
L'indolence de l'obscurité, Nîmes, éd. Appendices, octobre 2008, (vingt planches dans un cartonnage pelliculé comprenant textes et images), 21,5x15,5 cm, 150 exemplaires (également cité plus haut dans les livres).



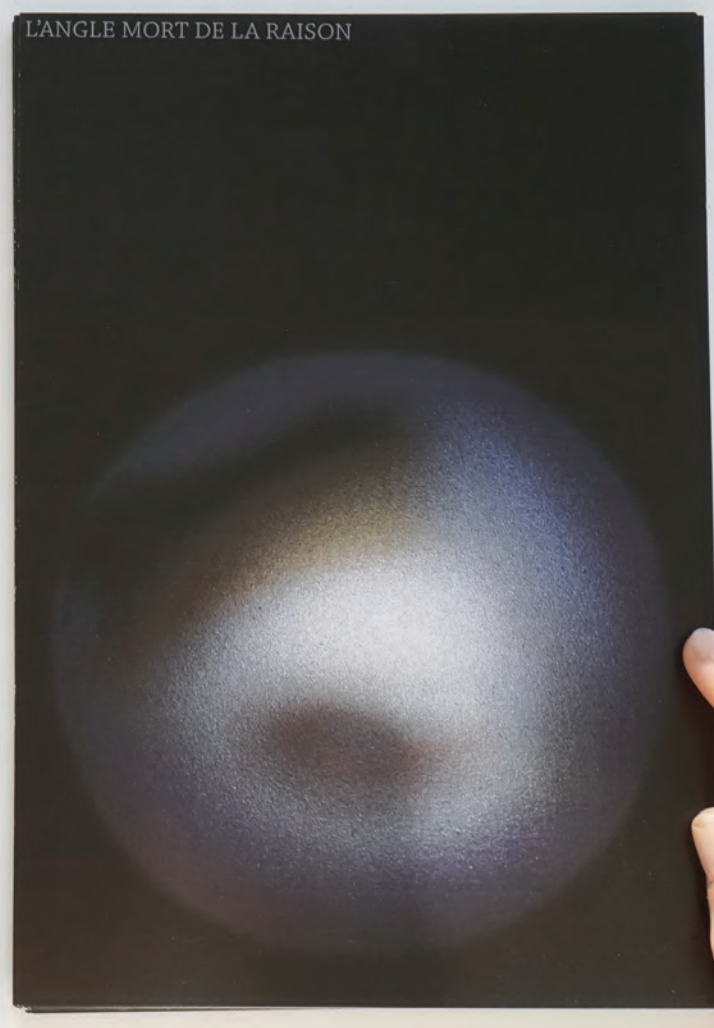


PERCÉES DISCRÈTES



La première *camera obscura* de voyage est une tentative avortée d'attaquer à l'acide une moitié de la surface d'un œuf d'autruche, afin d'amoindrir l'épaisseur de sa coquille, au point de voir apparaître par transparence sur sa surface extérieure une image qui se projetterait à l'intérieur par le jeu de la chambre noire. Cet œuf, insuffisamment obscur, n'a jamais fonctionné. Les deux dispositifs suivants sont des configurations efficaces, qui combinent l'usage d'une lentille, d'un petit trou et l'insertion d'une plaque de verre dépoli sur laquelle vient se projeter la lumière. Le quatrième œuf permet d'observer la projection ténue d'une image à partir de deux simples trous, l'un fraisé à la pointe de l'obus, d'un diamètre équivalent au globe de l'œil, et l'autre percé à quelques centimètres seulement du premier, d'un millimètre à peine. Le premier permet d'y coller son regard, le second d'y laisser s'engager la lumière pour projeter une image presque en face de l'œil, à l'intérieur de la coquille. Le cinquième dispositif est un œuf d'émeu, percé d'un seul trou de très faible diamètre. Cette dernière *camera obscura* produit des projections qu'on ne pourra jamais voir,

L'ANGLE MORT DE LA RAISON



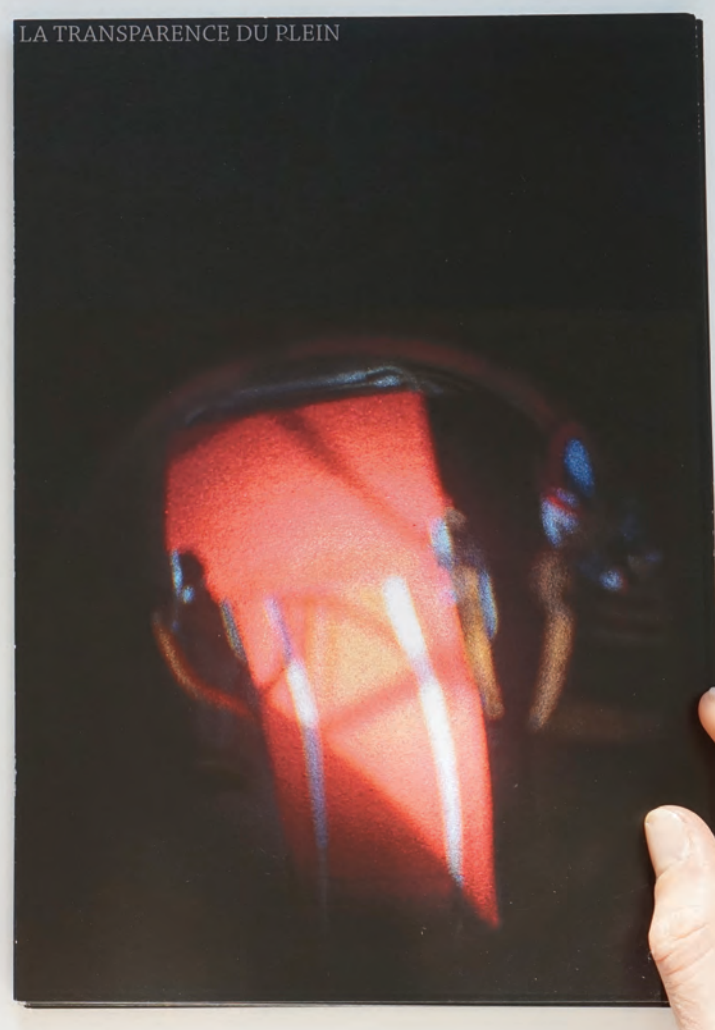
« Pour l'anatomie de l'œil, avait écrit Léonard de Vinci, afin de bien voir l'intérieur sans répandre son humeur aqueuse, tu placeras l'œil entier dans un blanc d'œuf et le fera bouillir et se solidifier, en coupant l'œuf et l'œil transversalement pour qu'aucune partie de la portion médiane ne puisse s'écouler au dehors. »

LES GRAINS



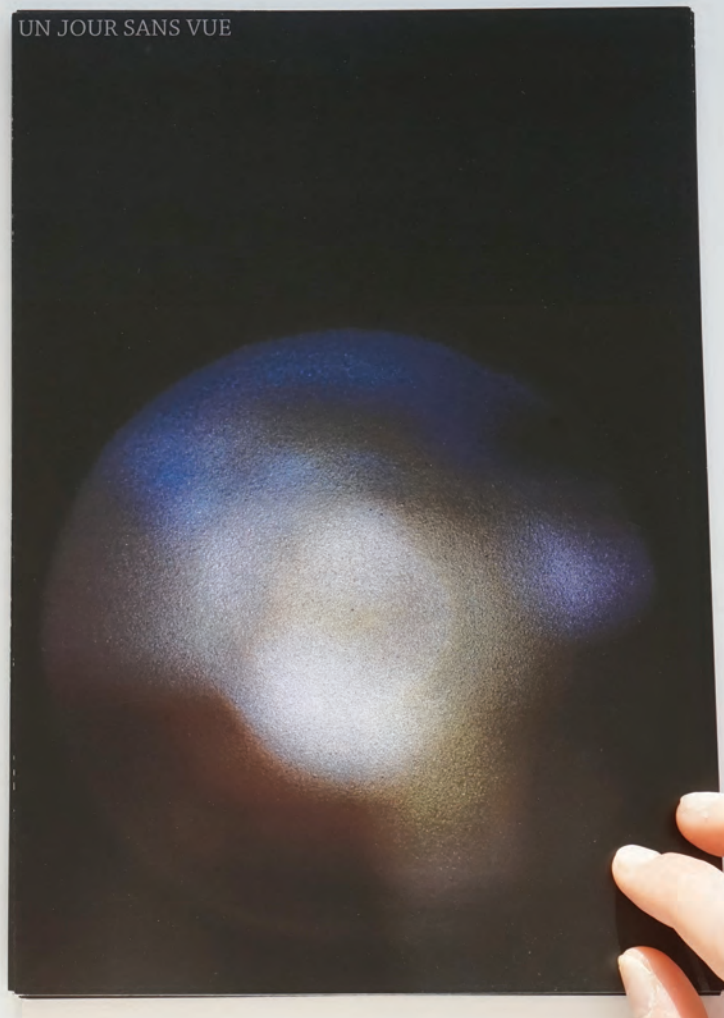
Pour *mon amateur*, l'enregistrement des images n'a pas d'importance et les motifs qui y figurent tout aussi peu… même si la projection qui se dépeint fait échapper la nature du filtre qui permet d'accrocher la lumière. Le vrai motif, c'est le grain sculptural de ces apparitions qui se dégage de la surface du verre,

LA TRANSPARENCE DU PLEIN



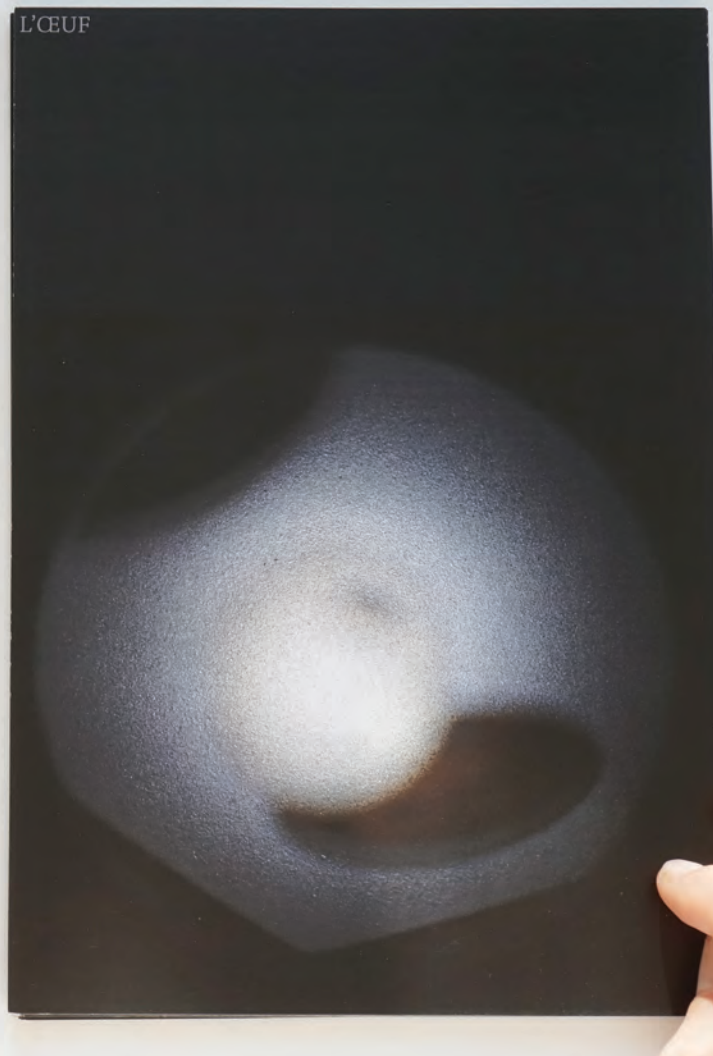
À force de construction, les objets et les choses devenaient effroyablement transparents,

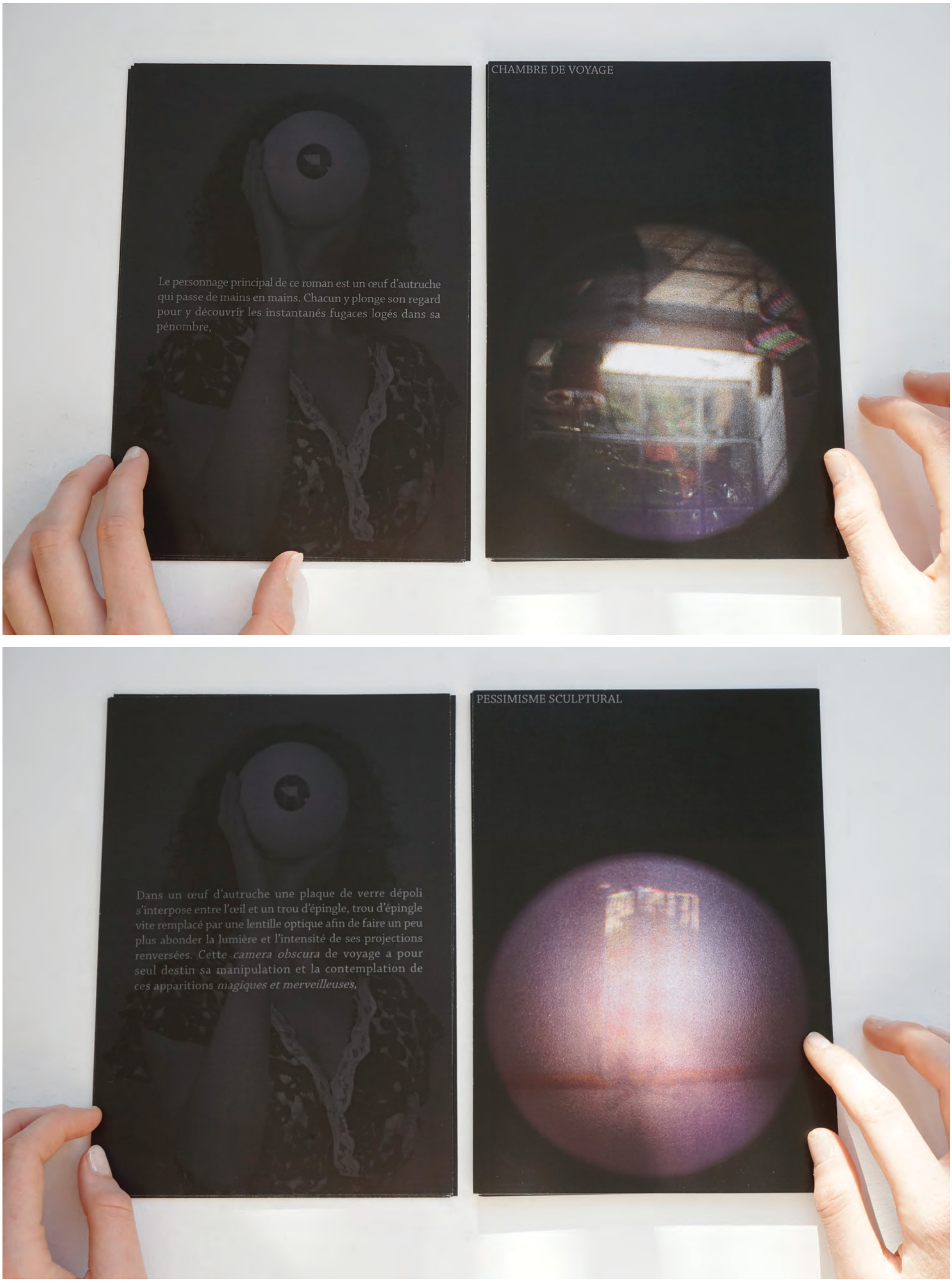
UN JOUR SANS VUE

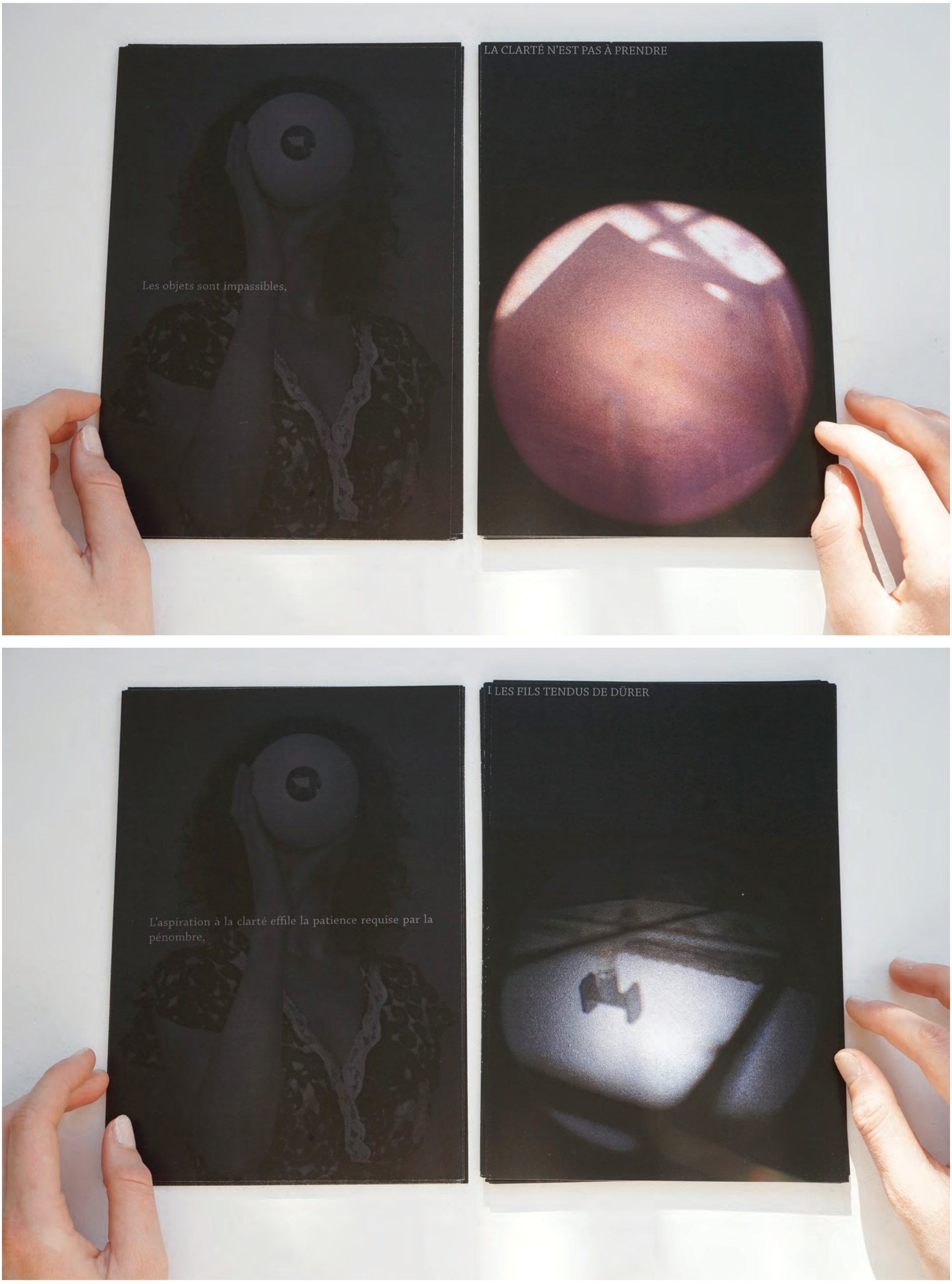


Mon amateur croyait assez peu à l'aspect vaniteux, à la flamande, des têtes de mort. En bon rigolard, il allait même jusqu'à chercher quelques transfigurations de l'effroi en scrutant les images – comme un pré-fond de l'âme – qui se formaient dans l'antre de ces cavités crâniennes, qu'il collectionnait pour peu qu'elles ne soient pas factices. En plaçant son œil dans le trou occipital il ne se lassait pas de contempler la profusion des projections produites par tous ces petits trous aux noms aussi exotiques que didactiques : trou de la lame criblée, fente ethmoïdale, trou optique, trou grand rond, ovale ou petit rond, trou déchiré ou sphénoïdal. Chacun laissait apparaitre selon, un pan de ciel bleu, une fenêtre ouverte ou quelques lambeaux de lumière, le tout variant de netteté et d'intensité par des jeux d'angles adroitement maîtrisés, que *mon amateur* pilotait en bon opérateur. C'était sa manière à lui de rester captivé par ses arrière-pensées néfastes, par ces jours sans vue,

L'ŒUF

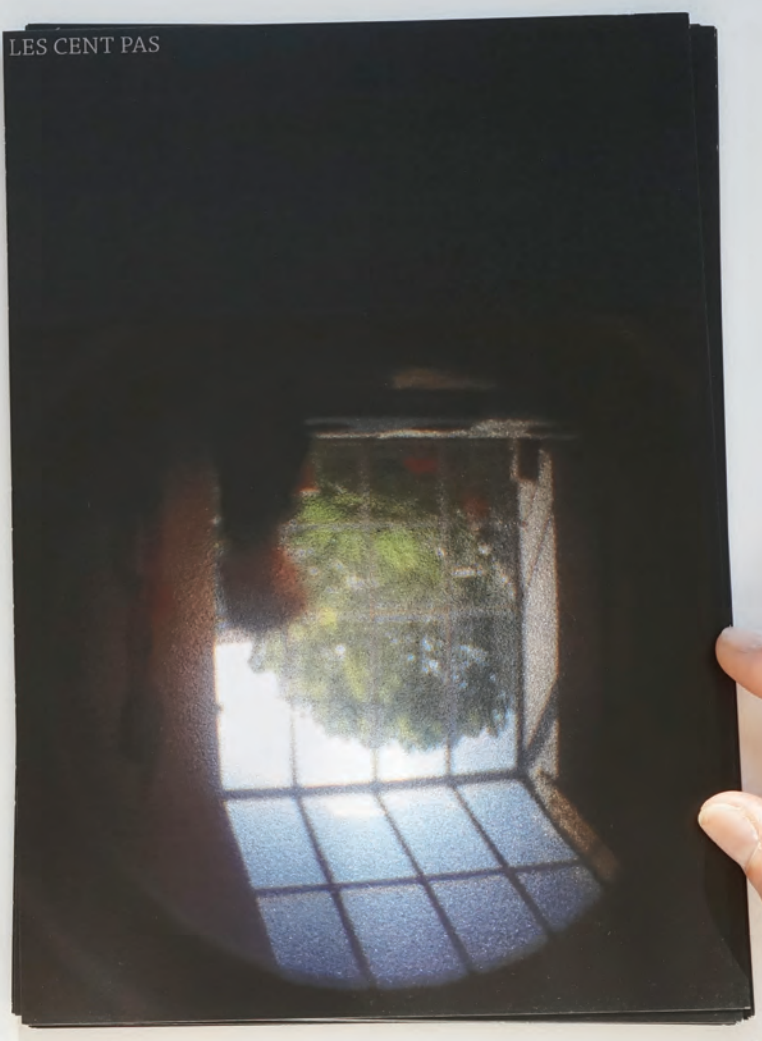



Le personnage principal de ce roman est un œuf d'autruche qui passe de mains en mains. Chacun y plonge son regard pour y découvrir les instantanés fugaces logés dans sa pénombre,
CHAMBRE DE VOYAGE
Dans un œuf d'autruche une plaque de verre dépoli s'interpose entre l'œil et un trou d'épingle, trou d'épingle vite remplacé par une lentille optique afin de faire un peu plus abonder la lumière et l'intensité de ses projections renversées. Cette *camera obscura* de voyage a pour seul destin sa manipulation et la contemplation de ces apparitions *magiques et merveilleuses,*
PESSIMISME SCULPTURAL


Les objets sont impassibles,
LA CLARTÉ N'EST PAS À PRENDRE
L'aspiration à la clarté effile la patience requise par la pénombre,
I LES FILS TENDUS DE DÜRER

Albrecht Dürer avait conçu vers 1538, dans l'*Underweysung der Messung*, quelques perspectographes destinés à assister le peintre dans son ouvrage. Tous basés sur la partition vectorisée de l'espace (par quadrillage ou intersection d'une ligne avec un plan), ces appareils avaient le don de fixer le regard au point de plonger la vision dans l'antre du motif – entre autre un corps de femme bien évidemment – et cela seulement avec l'usage de quelques ficelles. Immergé dans la pénombre de ses œufs, *mon amateur* avait parfois pensé, à la contemplation de ses effets, qu'il y avait dans ces projets de Dürer la préfiguration des *picture elements (pixels)* de nos appareils numériques,

LES CENT PAS



Les cent pas dessinent un trajet qu'il est bon de soupeser: sous l'effet des passages répétés, pas après pas, le sol, aussi dur soit-il au départ, s'en trouve toujours imaginairement écrasé et la matière densifiée, comme le métal martelé sous l'action du forgeron. Chaque passage est répertorié dans l'univers mental sur le registre des «territoires parcourus et compressés», registre dans lequel est également gravé l'inventaire des images encodées, elles aussi, pas à pas, de plus en plus denses,

DÉSŒUVREMENT

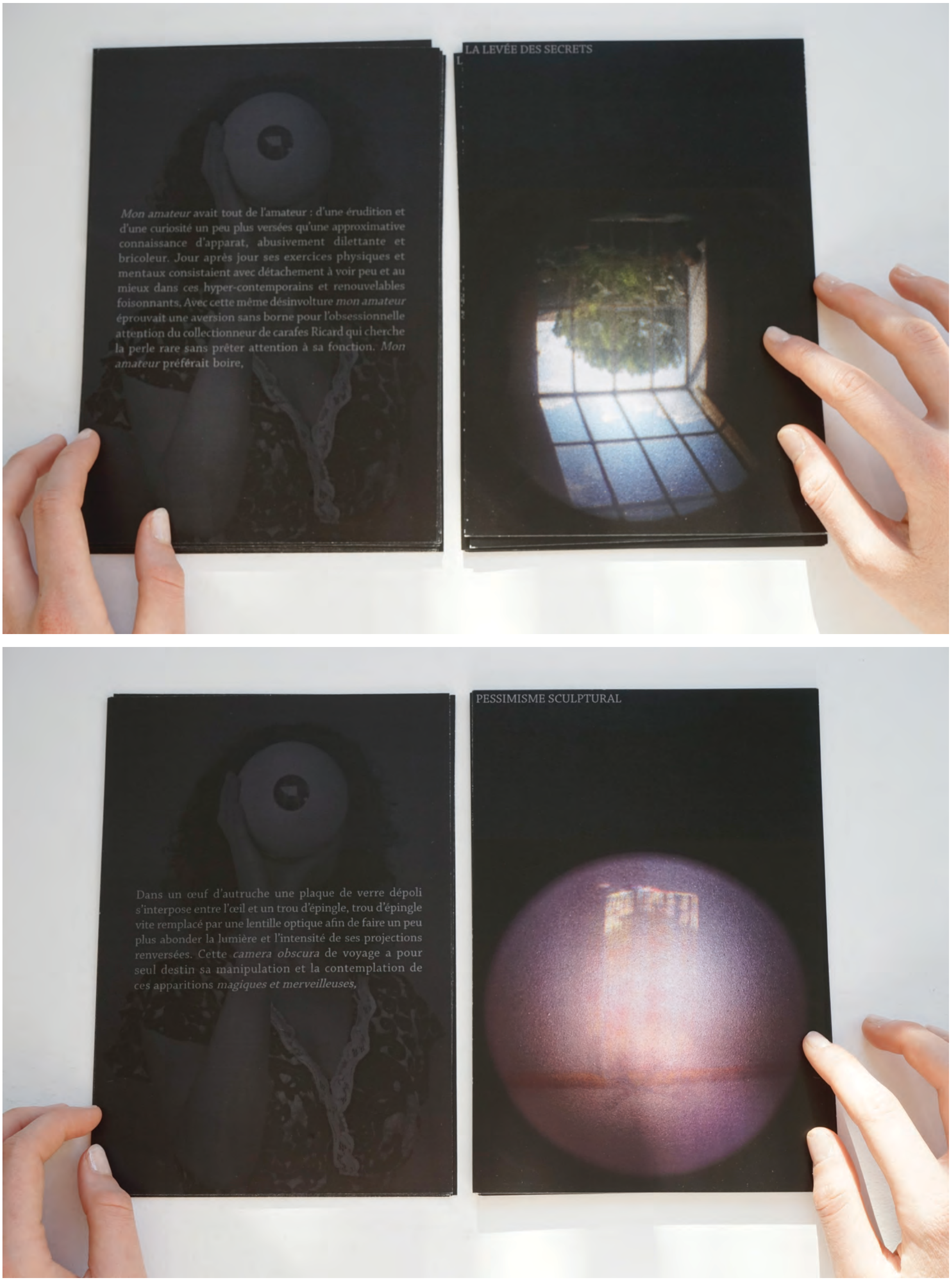


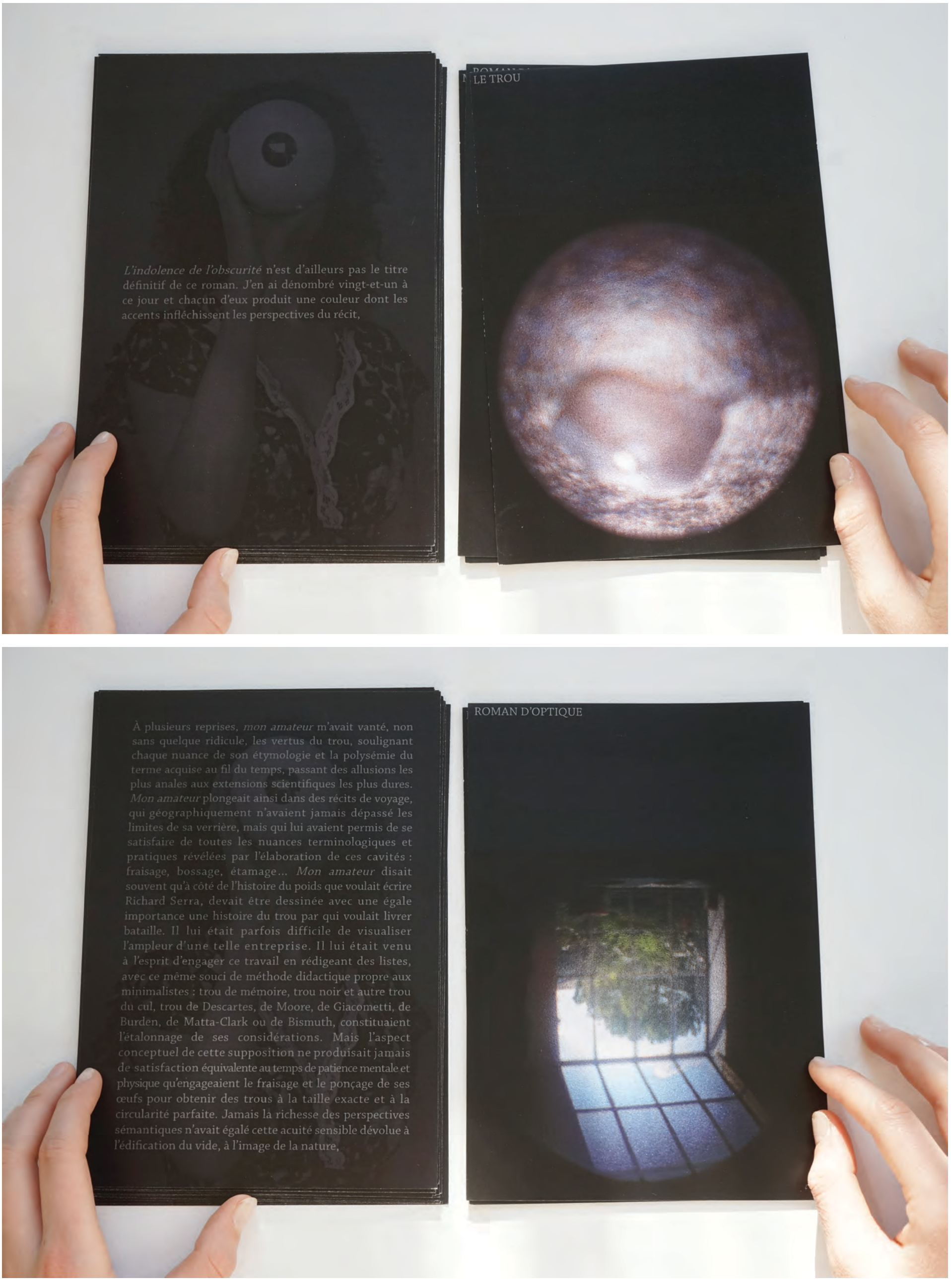
Nombreux étaient les jours sans appétits et sans envies, sans préférences ni consistance. Souvent, pour épuiser son apathie, *mon amateur* tentait de chasser les images avec ses œufs,

FABRIQUE OPTIQUE

À l'instar de ces petites constructions utopiques destinées à emporter l'imagination du promeneur au siècle des Lumières, les œufs, entre autres micro-folies architecturales, placés ça et là dans la maison, permettaient au visiteur de s'échapper quelques secondes – rares étaient ceux qui se risquaient à des abandons longue durée – dans le tréfonds de ce qui passagèrement constituait l'habitat de son œil, l'alcôve de ses divagations intellectuelles, à l'envers d'un corps ridiculement exposé et aveuglé un œuf dans l'œil,

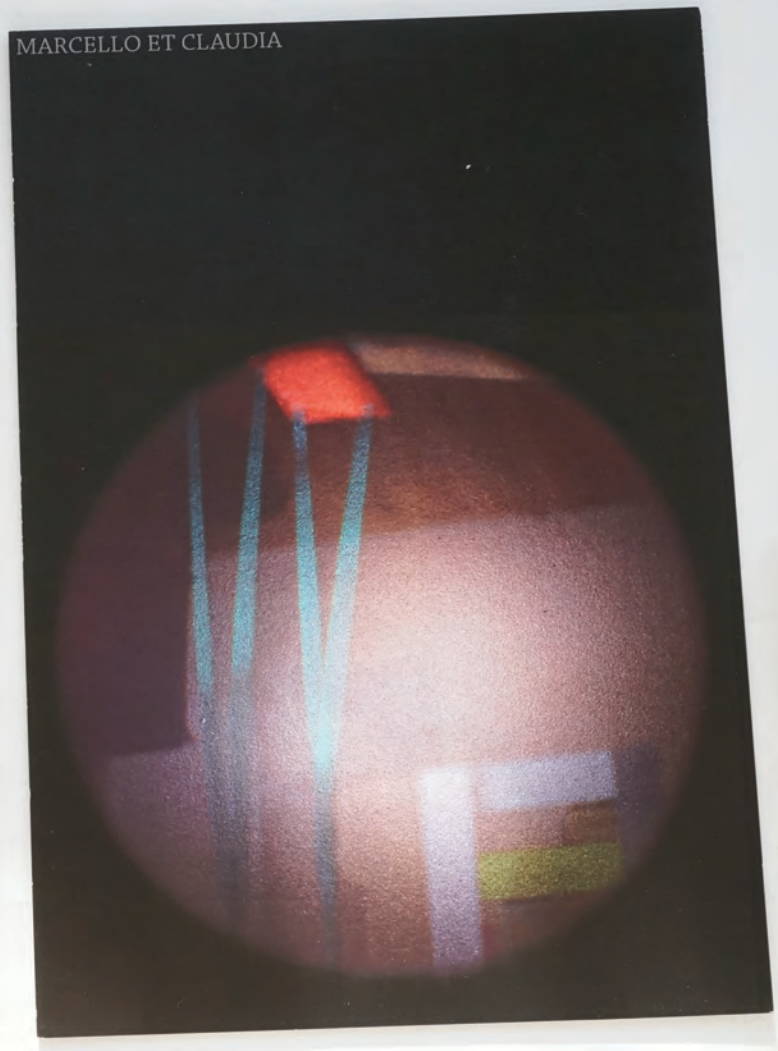
LE VERRE DE L'AMATEUR


Mon amateur avait tout de l'amateur : d'une érudition et d'une curiosité un peu plus versées qu'une approximative connaissance d'apparat, abusivement dilettante et bricoleur. Jour après jour ses exercices physiques et mentaux consistaient avec détachement à voir peu et au mieux dans ces hyper-contemporains et renouvelables foisonnants. Avec cette même désinvolture *mon amateur* éprouvait une aversion sans borne pour l'obsessionnelle attention du collectionneur de carafes Ricard qui cherche la perle rare sans prêter attention à sa fonction. *Mon amateur* préférait boire,
LA LEVÉE DES SECRETS
Dans un œuf d'autruche une plaque de verre dépoli s'interpose entre l'œil et un trou d'épingle, trou d'épingle vite remplacé par une lentille optique afin de faire un peu plus abonder la lumière et l'intensité de ses projections renversées. Cette *camera obscura* de voyage a pour seul destin sa manipulation et la contemplation de ces apparitions *magiques et merveilleuses*,
PESSIMISME SCULPTURAL


L'indolence de l'obscurité n'est d'ailleurs pas le titre définitif de ce roman. J'en ai dénombré vingt-et-un à ce jour et chacun d'eux produit une couleur dont les accents infléchissent les perspectives du récit,
LE TROU
À plusieurs reprises, *mon amateur* m'avait vanté, non sans quelque ridicule, les vertus du trou, soulignant chaque nuance de son étymologie et la polysémie du terme acquise au fil du temps, passant des allusions les plus anales aux extensions scientifiques les plus dures. *Mon amateur* plongeait ainsi dans des récits de voyage, qui géographiquement n'avaient jamais dépassé les limites de sa verrière, mais qui lui avaient permis de se satisfaire de toutes les nuances terminologiques et pratiques révélées par l'élaboration de ces cavités : fraisage, bossage, étamage... *Mon amateur* disait souvent qu'à côté de l'histoire du poids que voulait écrire Richard Serra, devait être dessinée avec une égale importance une histoire du trou par qui voulait livrer bataille. Il lui était parfois difficile de visualiser l'ampleur d'une telle entreprise. Il lui était venu à l'esprit d'engager ce travail en rédigeant des listes, avec ce même souci de méthode didactique propre aux minimalistes : trou de mémoire, trou noir et autre trou du cul, trou de Descartes, de Moore, de Giacometti, de Burden, de Matta-Clark ou de Bismuth, constituaient l'étalonnage de ses considérations. Mais l'aspect conceptuel de cette supposition ne produisait jamais de satisfaction équivalente au temps de patience mentale et physique qu'engageaient le fraisage et le ponçage de ses œufs pour obtenir des trous à la taille exacte et à la circularité parfaite. Jamais la richesse des perspectives sémantiques n'avait égalé cette acuité sensible dévolue à l'édification du vide, à l'image de la nature,
ROMAN D'OPTIQUE

L'indolence de l'obscurité est le premier titre d'une série de tentatives d'écriture, par l'objet, l'image et le texte d'un roman sur l'optique. Il peut s'agir là, peut-être aussi, seulement de la figure du premier (ou énième) chapitre de ce roman,

MARCELLO ET CLAUDIA



Un stéréoscope permet d'observer deux images d'un même sujet prises en léger décalé, qui se superposent par convergence, afin de restituer l'effet de profondeur du motif original. *Mon amateur* avait souvent tenté de retrouver un effet stéréoscopique analogue avec l'œuf et ses images écrasées sur la paroi de verre suite à l'impression fugace ressentie de très rares fois au cinéma, issue d'une corrélation parfaite entre une situation filmique précise (scène parfaitement fixe et travelling traînant) et un clignement imprévu et opportun assez lent des paupières (dont le temps de pose – s'il avait fallu le calculer – devait de toute évidence être dépendant de la vitesse du travelling et de l'intensité lumineuse de la scène). L'effet stéréoscopique, férocement perçu à la vue de Marcello Mastroianni et Claudia Cardinale dans une scène du *Bel Antoine*, apparaissait désormais par la superposition d'une image donnée sur la réminiscence à peine différente de l'instant d'avant,

PATIENCE RÉTINIENNE




Le 14 juillet c'est l'été et le début des vacances, je décide arbitrairement de troquer ma misanthropie cyclique contre une philanthropie de rigueur, ayant quelque espoir de faire ainsi face à ce que Deleuze nommait – si bien – le *pessimisme cérébral*. Le 15 juillet : non, décidément non... Pour de meilleurs résultats je bats le fer par diversion. Je bannis un temps mes illusions et les illusions d'optique et décide de faire confiance au ciel bleu. En regardant l'azur, je vois poindre des filaments flottants dans le corps vitré de mes yeux et scintiller des étoilements. La contemplation de ces phénomènes entoptiques – manifestations physiologiques ayant lieu dans nos yeux et non illusions produites par le cerveau –, myodésopsies pour l'un et phénomène de la « surface bleue » (dû aux déplacements de leucocytes dans les capillaires face à la rétine) pour l'autre, motivent de petites activités sportives destinées à déclencher quelques entrées particulières de lumière dans mes yeux afin d'en observer les effets concrets. « Images de Purkinje » (projections inversées par réflexions de certaines parties de la cornée...), « Houppe d'Haidinger » (motif bleu et jaune vibratile présent au centre du champ visuel) et autres phosphènes (produits par une chute de tension ou quelques pressions sur les paupières) deviennent le principal sujet de mes déclinaisons. Non, décidément non, ce que je vois, sans illusion, n'est pas seulement ce qui se trouve juste là devant à l'extérieur de moi,

7_9
I would prefer not to..., impression spéciale, 24,5x18,8x1,6 cm, 2 exemplaires, 188 pages, février 2013.

avec les contributions de Christophe Baudson - Frédérique Baumann - Hans Birkemeyer - Alain Chareyre-Méjan - Nicolas Desplats - Nicolas Frespech - Sébastien Galland - Michel Guérin - Christophe Lopez - Miguel Angel Molina - Diane Watteau.





00

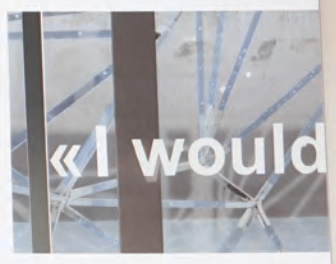
rien
nier

(le rôle de l'air pour la valeur de l'horizon)

Apories de circonstances.
Désespoirs de consistances.

Impassibilité capitale.





... désoeuvrements

Mars 2010, je m'installe pendant un mois au centre d'art Axenéo7, à Gatineau au canada. J'y suis venu avec le projet de poursuivre l'écriture d'un roman, dont le sujet est une série de considérations sur l'optique et sur les modes de production des œuvres, un roman qui n'en finit pas de s'écrire et qui semble au fil du temps se forger au conditionnel. Un peu comme Barthes proposait de réfléchir à la question sur ce même mode conditionnel, mon activité à Axenéo7 s'est mise en place avec la ferme intention de faire de ce séjour « une préparation au roman », une collecte de présomptions qui devraient contribuer à l'achèvement de ce projet.

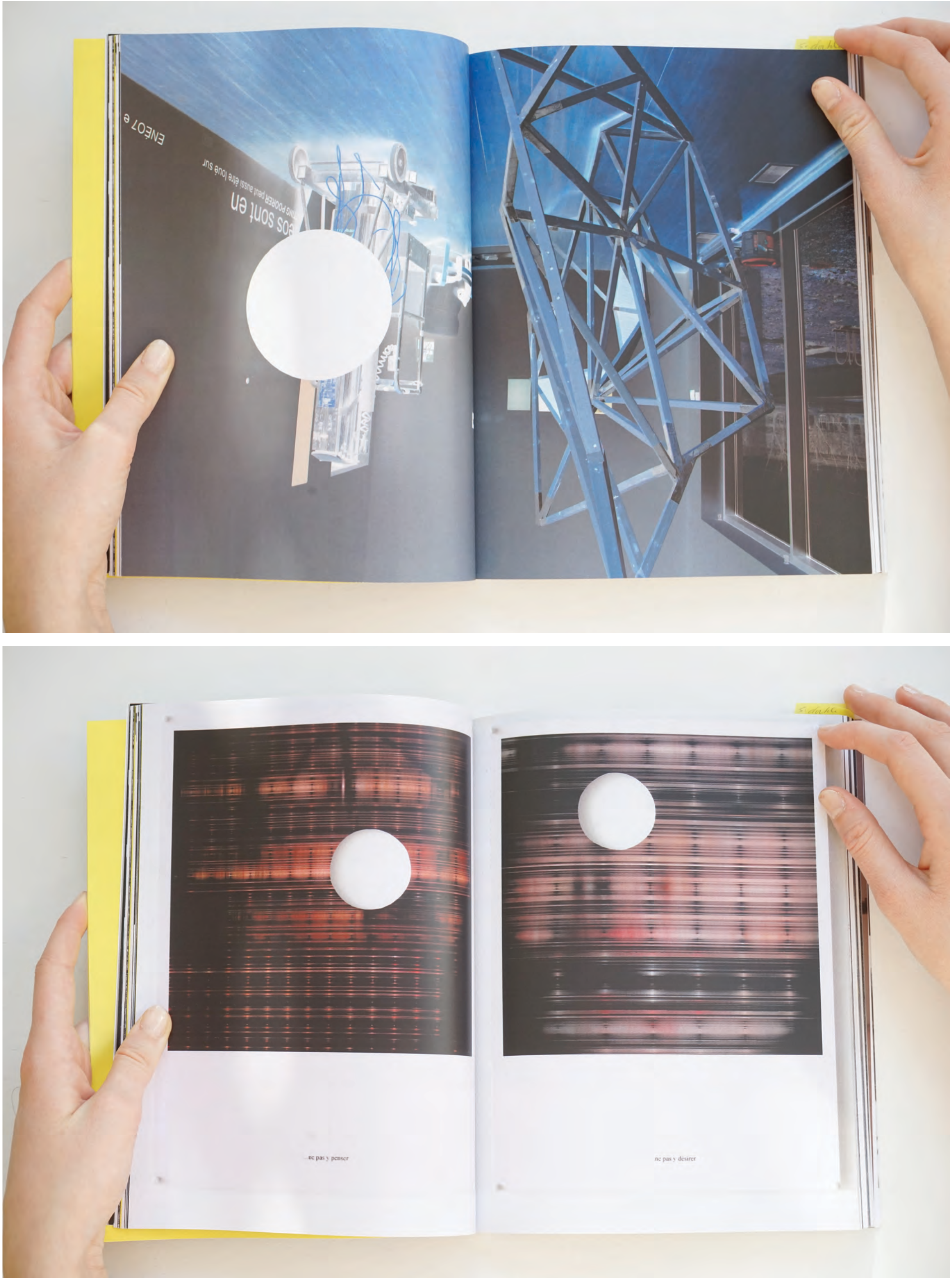
En même temps, et pour diverses raisons (activité professionnelle complémentaire que les artistes connaissent bien, vie de famille, fausses excuses en somme), j'ai toujours préféré ne pas tout à fait honorer les ambitions de ce programme. L'écriture n'est pas chose facile et ma lecture de la nouvelle de Melville, Bartleby le scribe, puis de Bartleby et Cie d'Enrique Vila Matas l'été dernier, s'était trouvée là comme la malheureuse caution d'une procrastination (fait de re-


mettre au lendemain, terme qui m'est soufflé par un ami dont le nom est en lui-même un roman : Miguel Angel Molina), dont la barbarie du mot n'avait d'égal que ma cruauté à reléguer dans l'angle mort de la raison ma vraie mise au travail. Chaque jour était le prétexte à autre chose, histoire de cultiver le temps perdu (perdu pour le roman).

Le livre de Vila Matas se construit comme une série de notes de pied de pages sur tous ces littérateurs qui décidèrent un beau jour de ne plus écrire ou s'y refusèrent avec pugnacité, Salinger, Rimbaud, Duchamp, Kafka et bien d'autres. L'ouvrage prend racine dans la nouvelle de Herman Melville, Bartleby le scribe, dont la vie dévouée à l'écriture réduite à son degré zéro parce que copie, se trouve peu à peu destituée de toute action par la plongée dans un autre conditionnel, encore plus radical que celui de Barthes:
« I would prefer not to… » répond immanquablement Bartleby à toute proposition qui lui est faite. La conversion du refus par la préférence d'une négation (« Je préférerais ne pas… ») fonde de façon inaugurale tout le dilemme de la littérature (et de l'art) arrêtée, qui se refuse d'établir des choix, d'asseoir des positions ou encore d'affirmer son inaction. Ce conditionnel là, emprunt d'un scepticisme profondément aporétique, en cela qu'il exprime à la fois l'embarras et la contradiction, conçoit un nouveau mode d'existence et une topologie littéraire qu'on dirait presque purgatoire. Comment l'existence peut-elle s'accommoder de réticences ? Et comment moi, chaque jour, puis-je concilier mon hyperactivité de nature au temps perdu ?

Or c'est bien aussi ce temps perdu qui fait l'objet de mes préoccupations, dont la plus merveilleuse des dépenses est illustrée par la conclusion lapidaire, magistrale et réputée de Proust dans A la recherche du temps perdu, à la fin du Temps retrouvé. Proust, à l'issue de ses quelques milliers de pages, clos son récit par l'annonce d'un roman, qui pourrait alors s'écrire et qu'il n'a pas écrit… Certainement parce que dans la fiction le narrateur n'est pas tout à fait l'auteur, mais aussi parce que l'auteur a tué son temps à écrire une autre formule hypothétique de roman, celle qu'on a lu.


Frédérique Baumann
I would prefer not to be an artist
J'ai assez rapidement décidé de raconter par écrit mon ambition d'enfant.
À l'intérieur du placard à épices j'avais mis un autocollant qui montrait Snoopy, désolé sous la pluie, devant une machine à écrire aussi grande que lui. Sur la feuille, une phrase : « il pleut sur mon roman ». Un jour j'ai dit « quand je serai grande, j'écrirai un roman qui s'appellera il pleut sur mon roman ». Je m'ennuyais. Je rêvassais. J'étais triste pour Snoopy et sa feuille mouillée. Je préférais ne pas.
frédérique
17 mars 2010
not


ne pas y penser
ne pas y desirer

Michel Guérin

Pour Pierre Baumann,

qui donne au devenir la sanction d'être et fait le Potentiel regarder de tous ses yeux – ce qu'il nomme *sculpture*

De ce très discret principe signé *Bartleby* perle en plein chantier d'une modernité industrieuse une goutte d'acide onirique. Elle sidère de son innocence la sidérurgie, même. Seul un bourlingueur américain anxieux et marin comme un vent pouvait trouver l'art de ne pas y toucher à l'époque des hauts fourneaux et bientôt des orgues de Staline : la botte furtive pour laisser étendus dans leur vain corps à corps détruire et construire, philosophie de Grec ou d'Allemand.

Not to ! Cela sonne comme la sensible avec l'octave. Ce *to* suivi d'aucun *do* !

Quand l'abstention est à ce point tonique !

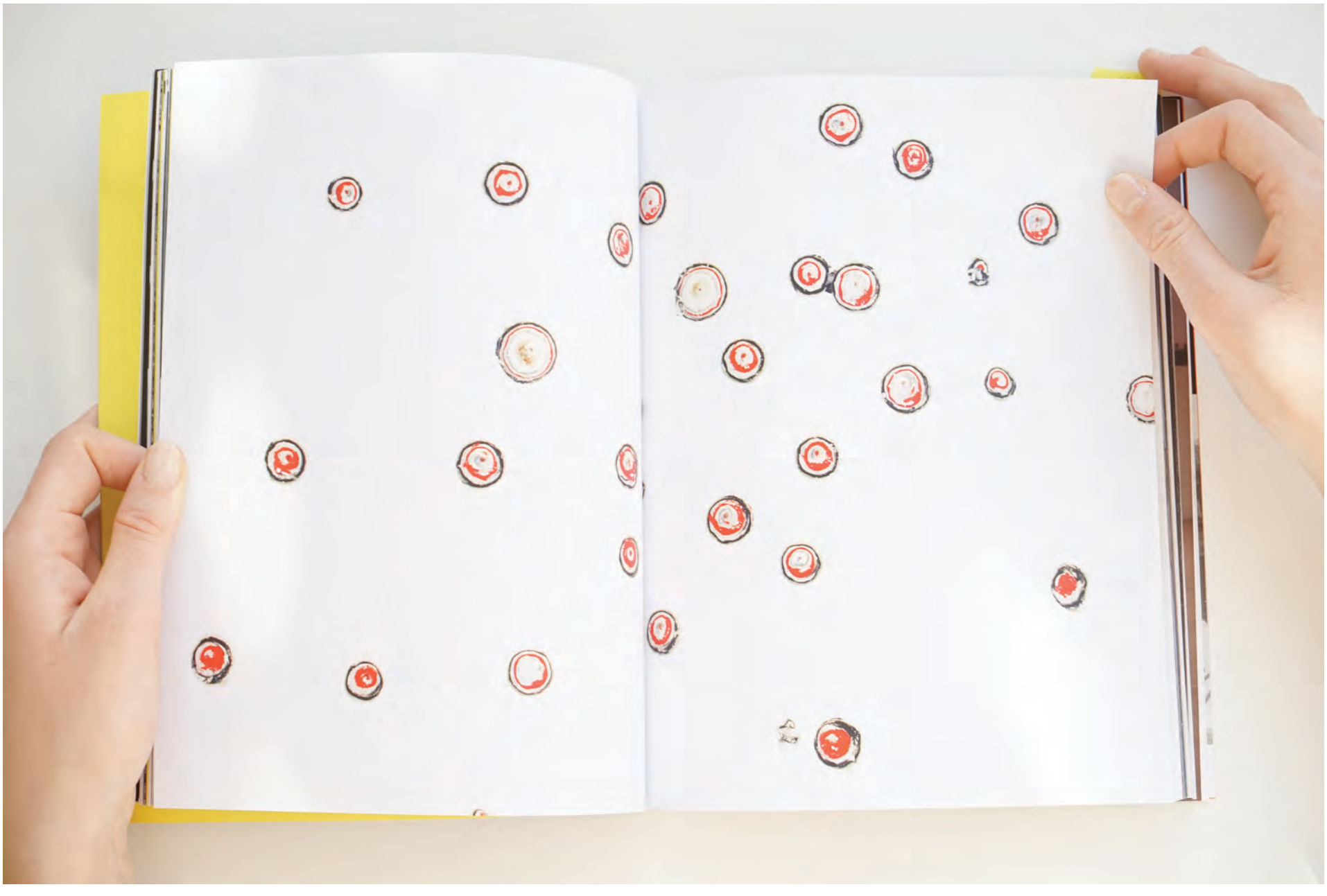
Ne confondez pas avec l'abstinence, du Stoïcien qui se tient à l'ordre, du Mannequin soucieux de la ligne !

I would prefer...D'abord l'exquise politesse : une courtoisie qui ne s'adresse pas à quelqu'un, mais aux choses en général...*Prefer* aurait suffi sans doute, mais *I would prefer* indique que, quant à (ne pas) faire, autant préférer la préférence même.

Le calcul est-il si bien fait, au chiffre après la virgule, le compte déjà réglé dans la tête, que ça ne vaut pas le coup d'exécuter ? Ataraxie conceptuelle ? Hum…

Plutôt une affaire d'optique : de regard, c'est-à-dire de pudeur. De *réserve* – retirement dans la ressource. Sans doute y a-t-il au fond de cette manière de voir une intime persuasion : chaque être a son moule de lumière qui l'éblouit et qu'il obnubile d'exister, jetant son ombre devant lui, son *colossos*. Regarder consiste à naviguer en passant, non pas de Charybde en Scylla, mais *entre* les trois personnes du mystère des choses.

Michel Guérin – 17 mars 2010




Hans Bakemeyer
Artwork(s) 2004-2010 Version Alpha
http://frespech.com/depart/artwork/
Travail en cours. 2004_Mars 2010 . Voci un de mes outils pour imaginer des créations...A vous de laisser aller votre imagination et votre talent. Ajouter liens google
Artwork(s)
Land Art - Politique
Bleu - Cheval
Visqueux - Externaliser
Slogan - Infra-mince
Extraordinaire - Parenthèse
Pastel - Poétique
Fonte - Suspens
Méditerranée - Basquiat
Prénom et nom ou surnom:
Votre Courriel:
Retapez votre Courriel:
Courriel de la personne à qui vous pouvez envoyer votre histoire:
3+2 =
Envoyez votre création
La personne qui recevra ce courrier ne verra pas les mots tirés au hasard mais seulement votre description
A propos :
Références : The Most Wanted Paintings on the Web http://awp.diaart.org/km/ & Oeuvres d'Edouard Levé &
Google Actu : http://news.google.fr/
Voir aussi :
Histoire de l'art...
Voir ...
1 sur 1
Danse - Rétro
Vert - Centre
Piquant - Star
Emotions - Jalousie
Banal - Asyndète
Gouache - Poétique
Peluche - Souffrance
Russie - Ruff
13/03/2010 14:15



7_10
LLH papier, édité avec le soutien du laboratoire Clare et des éditions Appendices, 18,7x14x2 cm, 100 exemplaires, 162 pages (60 planches recto-verso et un livret de 42 pages), janvier 2015.

Voir aussi catalogue des objets plastiques LLH, p.207 sq.









//

Le Livre et l'Hypothèse

« La blancheur de la baleine par-dessus tout m'épouvantait[1]. »
Herman Melville, *Moby Dick*

Principe d'incertitude

En 1831, Charles Darwin, âgé de 22 ans, embarque comme naturaliste sur le Beagle pour un périple de cinq ans autour du monde, sans savoir exactement ce qu'il trouvera. Lorsque le biologiste et philosophe Ernst Haeckel prend à son tour le large en 1872 à bord du navire Challenger, il ne sait pas non plus ce que va lui révéler cette aventure. Tous deux découvrent les merveilles (fonctionnelles et esthétiques) des formes naturelles – animales, végétales et anthropologiques. Si on connaît l'importance de Darwin pour la *théorie des espèces* et l'attention qu'il accorda au corail et à une petite algue, dénommée *Amphiroa orbignyana*[2], qu'il trouva en 1834 sur une plage en Argentine, les travaux d'Haeckel le sont presque autant pour avoir introduit en 1866 le terme d'*écologie* (*œcologie*). Ses travaux sur les radiolaires, publiés dès 1862 (*Kunst formen aus dem meer / Formes artistiques de*

1 Herman Melville, *Moby Dick*, Paris, éd. Garnier-Flammarion, 1989, p.221 (trad. Henriette Guex-Rolle).
2 Cf. Horst Bredekamp, *Les coraux de Darwin*, éd. Les presses du réel, Paris, 2008, p.9 sq. Nous reparlerons de cette algue.

l'océan) recèlent des planches d'une incroyable justesse scientifique et d'une qualité esthétique qui rivalisent de précision avec nos imageries scientifiques contemporaines, que seules viennent égaler les Méduses aquarellées de François Péron et Charles Alexandre Lesueur (1800, expédition Baudin).
Avec les outils d'aujourd'hui l'expédition Tara (bateau construit par Jean-Louis Etienne pour transarctica), semble reconduire ce même esprit d'aventure[3], d'échantillonnage, d'observation, d'invention créative et d'imagerie sur le plancton (Christian Sardet).

L'exploration de la nature et en particulier de ces micro-organismes errants, unicellulaires et microscopiques (radiolaires et autres protozoaires) qui composent le plancton, comme celui des coraux, ne va pas sans l'aventure incertaine qui emporte avec elle des hommes sur des mers agitées et macroscopiques. Il est d'autres expéditions épiques, comme celle de l'Endurance, menée par le Britannique Ernest Shackleton (entre 1914 et 1917) pour atteindre le pôle Sud, qui se conclurent par un échec. Cette Odyssée raconte comment, pendant plus de 22 mois, les hommes de Shackleton survécurent à des températures extrêmes et sortirent tous vivants de cette expédition stratégique et scientifique hors du commun destinée à gagner le pôle Sud. Pendant plusieurs mois, l'Endurance dériva emprisonnée par les glaces près de la cote de Luitpold en antarctique pour finalement terminer broyée et engloutie. Le récit fantastique qu'en fit Shackleton

3 Deux ouvrages restituent d'une part le projet scientifique et humain de Tara océans et d'autre part le travail d'orfèvre d'imagerie sur le plancton de Christian Sardet : Erik Karsenti et Dino Di Meo, *Tara océans, chronique d'une expédition scientifique*, Paris, éd. Actes Sud, 2012 et Christian Sardet, *Plancton, aux origines du vivant*, Paris, éd. Ulmer, 2013. Références auxquelles il faut adjoindre le site *chronique du plancton*, initié également par Christian Sardet (http://www.planktonchronicles.org/fr/projet).

lui-même[4] décrit en détail la force mentale et la résistance physique de ces hommes qui leur permirent de regagner sur des embarcations de fortune l'île de l'Eléphant. Laissant ses hommes sur l'île, Shackleton s'engage avec trois équipiers à bord d'un canot de sept mètres, le James Caird, parcourt 1500 km sur des mers démontées, poursuit à pied et traverse les chaînes de montagne de la Georgie du Sud, avant de rejoindre la station baleinière de Stromness le 21 mai 1916. Après quatre tentatives infructueuses, le 30 août 1916, Shackleton parviendra à sauver tous ses hommes restés sur l'île de l'Eléphant.

Ces récits épiques rappellent combien science et aventure sont indissociables, combien les échelles entre des objets d'étude infimes et la démesure des évènements climatiques convoquent des gestes de mesure totalement antinomiques. La survie passe par l'instinct, la dérive, la persévérance et l'acceptation du *principe d'incertitude*[5].
Le projet décrit ci-après est imprégné de ces récits de voyages, guidé par le triple regard curieux de l'aventurier, du scientifique et de l'artiste, tous motivés par la découverte de l'inconnu. Nous avons construit une chronique soucieuse de sa vérité scientifique, pour le moins fictionnelle aussi, concise et livrée par mail épisodiquement entre février 2013 et janvier 2014 à une liste de destinataires.

4 Ernest Shackleton, *L'odyssée de l'Endurance*, Paris, éd. Phébus, 1988.
5 Bien entendu, il faut entendre par là que toute entreprise d'exploration se soumet à l'indétermination naturelle de durée et de mouvement. Si, de nos jours, les missions scientifiques bénéficient d'un cadrage et de moyens techniques qui minimisent les risques, elles ne se départissent jamais de l'intuition, de l'esprit d'invention et de découverte fortuite. *Le principe d'incertitude*, scientifiquement parlant, renvoie à l'énoncé du prix Nobel Werner Heisenberg qui, en 1927, nomme ainsi une règle de la physique quantique qui stipule qu'on ne peut pas connaître en même temps la vitesse et la position d'une particule. On préférera ensuite la formulation de *théorème d'indétermination* pour désigner la part d'imprécision inéluctable de certains calculs scientifiques.

Contre
Notre hypothèse de travail se résume en peu de mots. Elle tient en une position, *contre*, et la confrontation de cette position avec le geste de création (cf. *Le geste, entre émergence et apparence*, dir. Michel Guérin, éd. PUP). Il s'agira, autrement dit, d'investir un champ esthétique (artistique et scientifique) qui, d'abord, s'oppose à toute idée d'émergence et d'apparence d'un geste quelconque. Entendons par *geste* qu'il expose une manière d'être. Il faudrait se situer là où, semble-t-il, on ne voit pas grand chose qui bouge, là où, paraît-il, rien ne se fait. Du côté de l'art, il n'y aurait plus de création, plus de *faire*, ni tangible, ni visible. Du côté de la nature, il n'y aurait plus grand-chose qui vive, plus rien qui bouge en apparence.

Si faire un geste d'art consiste à produire une forme (un objet, une image, une structure ou un concept), aller contre, ce serait au choix : un, ne plus produire (ne rien faire ou opérer par stratégie détournée), deux, ne plus avoir de forme, quelle qu'elle soit. Dans ces cas présents, on saisit vite combien l'ascèse d'une telle hypothèse conduit à une aporie battue en brèche par les avant-gardes et par tous les expérimentateurs du vide, du désœuvrement, du monochrome, de la délégation, de la procrastination, du renoncement ou encore du nihilisme[6]. A ne rien faire, on cultive toujours un peu d'art *par indifférence*. Cette indifférence duchampienne ne souligne pas seulement quelque idéologie nihiliste rapidement balayée par la sensibilité. Elle renvoie à l'apparence d'une absence de différence que seule une reconfiguration des systèmes de perception permet

6 Les exemples viendront nombreux à l'esprit du lecteur : les *Whites paintings* de Robert Rauschenberg, les vides d'Yves Klein, d'Art & Language, de Robert Barry ou encore de Robert Irwin, les artistes sans œuvres étudiés par Jean-Yves Jouannais et Enrique Villa Matas, etc.

désormais de requalifier. L'apparence du geste émerge (sort des flots, dépasse de sa surface) à condition de mettre en œuvre des outils de perception à la bonne échelle de mesure. En ce sens aller *contre*, c'est bien entendu aussi, plus qu'une opposition, aller au plus près, partir du principe qu'on augmente notre sensibilité, qu'on multiplie les dimensions[7] à considérer les insignifiances de l'art. Il faut regarder à la loupe.

Du côté de la création biologique, Adolf Portmann fait également remarquer combien cette connaissance du monde animal est aussi conditionnée, dans certains cas, par une observation rapprochée qui supplante l'observation directe (à l'œil nu). « Dans les eaux bleues de la mer infinie flottent à perte de vue les formations radiolaires, écrit-il en effet en ouverture de *La forme animale*. Aucun œil humain ne pourrait contempler leur beauté sans la découverte du microscope[8]. »
Il prend alors appui sur les études et les dessins réalisés presque cent ans auparavant par Ernst Haeckel à l'aide d'un appareil technique aux apparences assez rudimentaires, un microscope à lentille immergée dans l'eau, du célèbre fabriquant de microscopes Giovanni Battista Amici, et qui s'avérait pour l'époque redoutablement efficace.
Il s'agit par conséquent d'aller au-devant des apparences où, souvent, l'appareil technique prend le relai et filtre les processus d'étude. Mais

7 Ce que nous décrivons ici tient en un mot duchampien : *inframince* qui, dois-je admettre, accompagne depuis plusieurs années nos investigations. Cf. P. Baumann, *Brancusi et Duchamp les hommes-plans, sur les Colonnes sans fin et l'inframince*, éd. PUP, Aix en Provence, 2008. « La différence (dimensionnelle) entre 2 objets faits en série [sortis du même moule] est un infra mince quand le maximum (?) de précision est obtenu. » in Marcel Duchamp, *Notes*, éd. Flammarion, Paris, 1999 (1980), p.24.
8 Adolf Portmann, *La forme animale*, éd. Payot, Paris, 1961, p.9. À la différence de Haeckel ou Darwin, nous noterons que Portmann travaille principalement d'après des modèles observés dans les museum ou dans les ouvrages de ses prédécesseurs. Une nouvelle édition est enfin disponible depuis octobre 2013, Paris, éd. La bibliothèque, coll. L'Ombre animale.

on ne saurait réduire le rapprochement dimensionnel (entre art et science) à une exclusive question d'observation structurelle des *formes externes*[9] . Portmann différencie *forme externe* et *forme interne*. Il explique que « la recherche scientifique s'est frayée un chemin de l'extérieur vers l'intérieur, du visible et du palpable vers l'invisible et le secret. (…) Mais en nous plongeant dans ces recherches, nous en arrivons à perdre de vue les manifestations les plus spectaculaires des êtres vivants qui nous entourent[10] ». Ne confondons pas l'usage du microscope destiné à voir les formes externes de micro-organismes invisibles à l'œil nu et celui destiné à voir des cellules internes d'un corps macroscopique (une vache, un singe, etc.). Néanmoins l'observation au microscope du plancton conduit à observer des organismes unicellulaires (radiolaires, diatomées, protistes, salves ou larves d'oursin, etc.) souvent parfaitement transparents. Leur observation a de merveilleux qu'elle donne à voir à la fois leur forme externe et leur forme interne, et que leur apparence s'organise par la spectaculaire combinaison des deux.

Cette observation d'une forme externe combinée va de pair avec l'étude de ses gestes. C'est en cela qu'on ne saurait s'en tenir à la seule observation de ces formes externes, combien même elle donne à voir un univers absolument fantastique. Le naturalisme convoque l'éthologie. Il faut convenir que l'étude du comportement d'organismes planctoniques paraît faire appel au degré zéro de l'éthologie si on observe ce monde à l'œil nu, car en apparence ne sont décelables ni comportement, ni geste, seulement à la limite quelques gesticulations désordonnées de matière.
Nous tenterons de voir comment les objets de la science produisent

9 Adolf Portmann, op.cit. p.15.
10 Ibid.

des modèles pour la connaissance de l'art. Ces modèles sont certes des motifs d'observation, ils sont aussi d'ordre méthodologique. Comment la biologie incite-t-elle à penser un geste de création ? Quelles fictions, quelles histoires de découvertes, quels gestes l'observation de la nature convoque-t-elle ? Nous conviendrons qu'il s'agit d'un récit désinvolte, que l'œil n'est pas celui d'un scientifique, que la science, comme langage étranger, décuple l'énigmatique portée du sens au profit de l'imagination.

La mesure de la métaphore
Le travail actuel qu'Evariste Richer produit depuis le milieu des années 90, poursuit et compose adroitement avec cette poétique de la culture scientifique. Échafaudées à la croisée des *naturalia* et des *artificialia*, les œuvres de Richer soulignent l'étrangeté des outils de mesure (des sondes d'avalanche, le mètre étalon, la *Terrella* de Birkeland, ou encore des grêlimètres), des inventaires et des archives (des errata du journal Le Monde, la liste des satellites artificiels mis sur orbite entre 1957 et 2003, l'atlas *Eclipticalis, Borealis, Australis* d'Antonín Becvár, etc.). Elles cultivent la sérendipité, mise au service d'une meilleure connaissance des étrangetés de notre monde naturel (sel cristallisé, fulgurite, tranche de palmier fossilisé et autre météorite[11]). Le travail d'Evariste Richer a ceci de remarquable qu'il expose en toute simplicité, dans la lignée des readymades préparés, ces objets de la science à la fois technique et naturelle tout en décomposant poétiquement ce qui forge la mesure du monde micro et macrocosmique.
En ce sens le travail de Richer rejoint l'ouvrage de nos naturalistes,

11 Je renvoie au très bon catalogue *Evariste Richer Slow Now*, Noisy-le-Sec/Paris, éd. La Galerie, Centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec, Frac Lorraine, Galerie Schleiger+Lage, Editions B42, 2009 ainsi qu'à l'exposition Evariste Richer, *Le grand élastique*, du Palais de Tokyo (27/02/2013 au 20/05/2013).

il convoque trois termes : la collecte de l'objet, la mesure et la documentation (inventaire/classement).

Se poster contre l'émergence et l'apparence du geste, composer avec cette poétique scientifique, retenir les vecteurs de ses modes opératoires - l'objet, sa mesure et son classement-, poser comme motif d'étude, par extension du domaine de l'art, aux apparences inopérantes, la nature infime de nos océans (le plancton), voilà l'enjeu. L'entreprise de réduction du geste tiendrait dans cette contraction métaphorique : Peut-on penser un geste de plancton ? Quels sont les effets de ce modèle ? Où nous conduit la métaphore ? Cela voudrait dire qu'il faudrait d'abord penser un geste artistique réduit, unicellulaire, microscopique, à micro-conduction en se plaçant au « degré zéro » de l'éthologie, comme on dirait être au « degré zéro de l'écriture » (artistique). Si la référence ici présente à Rolland Barthes suggère l'existence d'une *écologie* de l'écriture artistique qui, en se neutralisant, trouve son équilibre, nous avons constaté que du côté de l'art, les exemples sont nombreux, auxquels il faut ajouter *4'33" de silence* de John Cage[12]. Il se trouverait en effet dans cette entreprise de réduction du geste artistique, dans cette *indifférence* et ce *principe d'incertitude* mentionnés plus haut, une gestualité entropique basée sur l'*apparition*[13] de la mise sous silence (ou du « monde du silence[14] ») grâce à la valorisation de l'incertitude, de la dérive et de l'errance.

12 Si les spéculations vont bon train sur les raisons de la durée du morceau (4'33"), l'une d'elles nous renvoie à un autre degré zéro, celui du zéro absolu (-273°C), température la plus basse qui correspondrait à l'immobilité absolu des molécules et par conséquent à l'absence totale de son. 4 minutes 33 secondes égale 273 seconde. L'absence de son est indissociable d'une absence de mouvement des particules.
13 Le mot est encore un emprunt duchampien.
14 *Le monde du silence*, film documentaire de Jacques-Yves Cousteau et Louis Malle (alors âgé de 21 ans !) coréalisé entre 1954 et 1955.

Amphiroa orbignyana
Le plancton (du grec ancien πλανκτός / *planktós*, errant, instable) est la multitude d'organismes animaux ou végétaux qui dérivent au gré des courants. Si l'étude plus précise du plancton promet quelques bénéfices à l'usage de la métaphore par analogie entre geste créatif et « geste » planctonique, il nous faut aussi abandonner la métaphore au profit de croisements entre les gestes évidents du scientifique avec ceux de l'artiste (sculpter au microscope, collecter des matériaux au filet à plancton, classer des sculptures…).
Nous défendrons l'idée que le geste de connaissance, s'il est un geste d'acquisition du savoir, est aussi un geste d'expérience et d'habilité, organisé autour d'une opération fondamentale qu'est celle du *placement* et du *positionnement*. La thèse serait celle-ci : un geste de plancton, prioritairement est un geste de *placement*. La suite des opérations qui conduisent à celui-ci, cultive une attention, construit l'édifice de la connaissance et fait que tout objet (de la science ou de l'art) ne vit que parce qu'il est choisi. La chaîne de gestes passerait alors par un complexe établi comme suit : voir/cadrer = choisir = prendre/placer (où voir et prendre sont deux équivalents de processus perceptifs différents, l'un optique, l'autre haptique).

Horst Bredekamp dans *Les coraux de Darwin*, montre formidablement comment la petite algue (pensée comme un brin de corail par Darwin, car un temps classée avec les coraux du fait que, comme eux, elle se pétrifie par sécrétion de calcaire), choisie par Charles Darwin, ne devient le modèle d'une structure de pensée qu'à la suite d'une série d'extractions qui cheminent entre formation naturelle et œuvre d'art :

« Dès lors que les choses de la nature sont saisies par l'homme, elles entrent en mouvement et franchissent la zone frontière entre

formation naturelle et œuvre d'art. Dans le cas de *l'Amphiroa orbignyana*, il y a une intervention en cela que Darwin a vu, choisi, rompu et remporté cet organisme pour le faire convoyer à Londres, d'où il parcourut les différentes étapes de sa conservation. Avec les actes successifs de collection, d'incorporation, de codification et de protection s'est formée une aura propre qui, à chaque étape de son traitement, pénètre de plus en plus la sphère qu'occupent les œuvres d'art. Darwin nous montrera qu'ici il n'y a pas de hasard. Il offre l'occasion paradigmatique de déterminer le surplus de psychologie des formes qui se greffe aux choses dès qu'on les arrache à leur contexte[15]. »

Si l'originalité de l'analyse développée ensuite par Bredekamp tient au fait qu'il affecte aux gestes de Darwin un esprit d'iconologue basé sur le principe d'extraction, de décontextualisation et de recontextualisation - un esprit plasticien[16] toujours aussi opérationnel dirons-nous -, elle réside aussi dans un principe d'analyse formelle des choses marginales et involontaires qui s'échappent des différents diagrammes réalisés par Darwin sur le modèle du corail. Bredekamp analyse avec l'œil d'un *criminologue*[17] chaque trait, chaque interruption, chaque reprise, chaque rayon, chaque épaississement, chaque extension des dessins et cherche à y déceler les plus infimes résonances sur la modélisation de sa théorie de l'évolution, « définissant ainsi le medium du dessin comme une membrane de la pensée. L'image, écrit-il encore, n'est pas le dérivé ou l'illustration, mais le support actif du processus intellectuel. "I think" : ainsi écrit le penseur et ainsi parle l'esquisse[18]. »

15 Horst Bredekamp, op.cit. pp.12-13.
16 C'est aussi l'état d'esprit du curieux, de l'amateur et des cabinets de curiosité qu'il élabore avec soin.
17 L'expression est de Bredekamp, op.cit. p.13.
18 Horst Bredekamp, op.cit. p.40. Le « I think » figure en haut du *Troisième diagramme de l'évolution* tiré du Notebook B, diagramme le plus connu de Darwin. Cf. Charles

Le mode de déploiement du motif du corail fait de l'évolution non plus un système croissant et hiérarchisé sur le modèle de l'arbre, mais véritablement « foisonnant dans toutes les directions comme un relevé cartographique[19] ». L'attention esthétique de Darwin doit-elle par conséquent être pensée comme le renversement de la métaphore ? L'œil de l'artiste présent en Darwin aurait à voir avec la compréhension d'une structure évolutive naturelle qui passe par la projection d'un motif microscopique (ou presque) de croissance – ce corail qui fait œuvre – et particulière, pour être projetée sur un modèle macroscopique d'évolution des espèces généralisée ? Ethologie à la racine.
Voici donc où nous en sommes. Au complexe proposé plus haut : voir/cadrer = choisir = prendre/placer il faudrait ajouter un vecteur transversal : penser (« I think ») – bien évidemment compatible aux sciences comme aux arts.

Errer (*planktós*)
voir/cadrer = choisir = prendre/placer
« I think »

Le Livre et l'Hypothèse
La chronique qui suit est à l'origine de ce qui précède, ainsi que son extension. Elle reste par définition parcellaire et lapidaire, construite autour d'un mode opératoire guidé par l'expérience artistique comme on procéderait à des expériences scientifiques. Ces productions

Darwin, *Le corail de la vie, Carnet B (1837-1838)*, Paris, éd. Rivages, p.64. La qualité des ouvrages de Darwin vient notamment du fait qu'à la grande différence d'un Léonard qui s'était résigné à ne rien classer de ses notes, Darwin organise ses notes en carnets, en fonction de leurs domaines d'étude. Le Carnet B regroupe les notes relatives à « la transmutation des espèces », alors que le carnet A est intitulé « géologie ».
19 Horst Bredkamp, op. cit. p.44.

résultent d'une série d'observations et de rencontres humaines[20] dans le seul but de savoir où nous mène l'hypothèse saugrenue d'un geste de plancton (pourquoi pas un geste de vers de terre[21] !). Elles doivent donc être lues comme telles, étranges, fictionnelles, errantes et souvent imparfaitement verbalisées.
Cette chronique a un titre, *Le Livre et l'Hypothèse*, chaque chapitre comporte un numéro, une date et un sous-titre. Chaque chapitre (ou Livre) dresse une hypothèse d'expérience et restitue le fruit de ces investigations, forcément elliptiques, supportés par un concept, un protocole plastique, une composante structurelle, un modèle scientifique, ou un appareil technique.

La forme même de cette chronique, ainsi que son mode de diffusion, participent à ces investigations sur le geste. Chaque chapitre est construit à partir d'images et de textes répartis sur plusieurs pages et reliées numériquement en un fichier pdf. Chacun de ces fichiers pdf (13 exactement) fut envoyé épisodiquement au moment de leur production sous forme de lien internet par courrier électronique à une liste de diffusion choisie, mais ouverte. Il suffit de cliquer sur le lien pour télécharger et voir, le clic étant une extension minimale du domaine de la préhension et de l'acquisition. L'essaimage de ces fichiers diffusés sous *licence art libre*[22] confirme la destinée incertaine et

20 Yolanda Del Amo (spécialiste du phytoplancton) et Valérie David (spécialiste du zooplancton), toutes deux rattachées au CNRS d'Arcachon ont eu la gentillesse de m'accueillir et de répondre à ma curiosité. Christophe Ranger d'Explora Nova a également facilité mes investigations et contribué à me mettre entre les mains quelques objets précieux tels que *L'Odyssée de l'Endurance* et un microscope inversé, avant que nous n'allions plus loin dans ces explorations de l'imagerie microscopique actuelle.
21 En 1881, Charles Darwin publie un ouvrage fondamental et précurseur, qui s'intitule : *Rôle des vers de terre dans la formation de la terre végétale.*
22 Avec la Licence Art Libre, l'autorisation est donnée de copier, de diffuser et de transformer librement les oeuvres dans le respect des droits de l'auteur. Cf. http://www.artlibre.org

contingente des dispositifs de réception et de lecture, conditionnés par le choix du receveur d'ouvrir ou non le fichier sur un écran à qualité et dimensions variables, toute liberté d'exploitation lui étant cédée sous conditions d'en conserver sa traçabilité. La présente édition papier vient compléter ce mode de diffusion. L'ensemble des fichiers est également consultable sur le site pierrebaumann.com à la section LLH, ou en flashant les qrcodes du présent livret. Ces qrcodes permettent de retrouver l'ordre des images ici destinées à être dispersées. Ce livret contient 13 didascalies relatives à ces 13 LLH.

LLH01: Lascaux // 22/02/2013

Cette image du Livre 1, parmi d'autres qui décrivent des paysages calcinés, donne à voir une forêt de jeunes chênes. Précisément à la verticale de ce paysage se trouve à quelques mètres de profondeur la vraie grotte de Lascaux. Il n'est bien évidemment pas question ici de geste planctonique, mais d'une première formule introductive qui convoque l'origine du geste artistique : un geste lointain dans le temps (environ 17 000 ans avant JC), des traces juste-là enfouies à quelques mètres, mais qu'on ne pourra presque plus jamais voir. Il y a un paysage évident et un paysage latent, mais qui n'émerge pas par une observation rapprochée ou microscopique, mais par une plongée dans les entrailles de la terre, suite à un ensemble d'actions fortuites (un chien échappé, des adolescents Marc Ravidet, Jean Clauzel, Maurice Queyroi et Louis Périer à sa recherche) suivi d'une investigation

obstinée et dégradante. L'origine du geste convoque l'histoire de l'humanité, sa lente progression vers la montée des images et des civilisations, elle stipule qu'un geste de pensée s'incarne par ses traces laissées à la surface d'une paroi.
« I think ».

Lascaux convoque Darwin qui convoque l'origine des espèces et nos origines unicellulaires.
L'histoire de Lascaux raconte aussi l'accélération de sa dégradation, de sa *combustion* précipitée causée par la multiplication des moisissures. Les microparticules organiques colportées par le plancton aérien, qui vinrent se fixer sur les parois et proliférer, contrarient les vestiges de l'art. Qu'on ne s'y trompe pas, ce paysage boisé n'est que l'*apparence externe* d'un paysage qu'on dira calciné, brûlé de l'intérieur par l'incandescence de nos respirations. L'image de Lascaux qui nous accompagne est avant toute chose celle de ses reproductions, de sa réplique (Lascaux 2) réalisée par Monique Peytral, puis Lascaux 3, de ses documentations iconographiques aussi. Notre découverte des images de Lascaux passe par l'exhumation fortuite sous les décombres d'un grenier de quatre dessins de Maurice Thaon. Ces dessins font partie des premières traces iconographiques de lascaux - avant même son inventaire photographique et par calques - réalisés à la chambre claire par le jeune Maurice Thaon, missionné en 1941 par l'Abbé Breuil pour réaliser les relevés des peintures de la grotte. Imparfaits et approximatifs ils ne sont pas moins poignants par leur originalité car ils figurent parmi les premiers gestes de réplique des peintures de la grotte.

Enfin s'il fallait retenir un geste primordial que suscite cette image de Lascaux, si ce n'est voir (pour peu qu'il soit admis qu'on en fasse un geste, car pour voir on bouge et on oriente les yeux), ce n'est pas graver, ce n'est pas tracer non plus, ce n'est pas pulvériser, c'est un geste de *préhension*[23] (Leroi-Gourhan). Prendre un objet c'est le choisir. Par extension prendre une image consiste à cadrer l'espace captable par l'appareil technique (photographie) dans le viseur, puis *percuter* le bouton déclencheur.

LLH02: Contre les images négatives // 27/02/2013

L'utilisation des images négatives s'avère régulière dans ce projet et les artistes, Giuseppe Penone, ou Man Ray (ainsi qu'une part importante de la photographie Surréaliste) en particulier, firent un usage fréquent de cette procédure de révélation du document. Son influence sur le geste n'est pas évidente. Si elle assume sa valeur d'artifice de *l'inquiétante étrangeté* de l'image scientifique par la déréalisation de formes familières, disons qu'elle opère sur ce registre par connivence. Elle tente surtout de définir un flux qui restitue l'activité physique qu'engage la perception d'une image et son passage d'une apparence externe négative vers une perception interne positive. Elle convoque un ensemble d'opérations perceptives minimes qui assimilent la gestualité de la vision à un processus sculptural. Ce Livre 2 tente de définir la fonction de cette particularité iconographique.

23 André Leroi-Gouhran, *L'homme et la matière*, Paris, éd. Albin Michel, 1971 (1943), p. 43 : « Les moyens élémentaires [d'action sur la matière] sont tout d'abord les *préhensions* dans les différents dispositifs qui relaient l'action directe de la main humaine, puis les *percussions* qui caractérisent l'action au point de rencontre de l'outil et de la matière (…). »

L'image négative a plusieurs fonctions simples.
1 – Elle est l'image à la racine.
2 – Elle agit comme un moule.
3 – Elle produit une pression optique pour générer une image positive issue de la persistance rétinienne.
4 – Parce que quasiment imperceptible, cette image persistante construit une sculpture de pensée. On atteind là le geste zéro de la sculpture. Une sculpture de pensée.

LLH03: Main négative // 05/03/2013

Le Livre 3 poursuit cette approche introductive, négative et originelle du geste. Elle énonce le trouble de l'apparence produit par la parure (comme celle d'un papillon) d'une main fardée de blanc et la réalité d'un geste à l'origine de la préhension : toucher/appuyer (juste avant le temps de saisissement). Le dessin de ce disque résulte d'une pression sur un cylindre métallique qui marque en creux dans l'épaisseur de la chair les contours d'une forme peinte par la suite à même la main (une main droite pour un gaucher). L'empreinte est le gabarit d'une forme plane qui détermine une spatialité équivoque. Si l'opération use de deux artifices, celui d'un geste de peinture enclavé dans la boursouflure de l'empreinte et celui d'un passage en négatif de l'image, elle répond à la condition nécessaire que nous nous sommes imposée de restituer toute chose avec le plus de vérité possible, sans artifice numérique.

LLH04: Poser/porter/placer // 07/03/2013

Poser/porter/placer désigne la thèse fondamentale des opérations qui permettent de passer d'un geste d'observation à un geste d'action, d'énonciation et de valorisation des choix. Se mettre en position, placer son corps, placer ses mains, sa tête et ses yeux pour *observer*. Examiner, étudier, guetter pour mieux comprendre et glaner. Il n'y a plus de geste de transformation de la matière. En ce sens il est une objectivité du façonnage de l'objet réduite à sa plus grande neutralité. Si l'essentiel du geste est contenu dans le positionnement, il nécessite de la curiosité pour appréhender les formes avec un œil nouveau. C'est cette curiosité qui se trouve à l'origine de la chaîne de gestes de sélection, de classification et de conservation dont parle Bredekamp à propos de Darwin et du corail. Il semble qu'elle soit intimement liée à une forme d'intuition ou d'instinct d'une finalité hypothétique, issue d'une auscultation attentive de la forme.
Cette attention renverse bien évidemment l'indifférence, parce qu'elle outrepasse les seuils de la banalité. La rareté et l'exception ne sont pas forcément le propre de ces objets observés (même s'il en est), c'est bien la manière de leur affecter une position dans l'espace de nos contemplations qui produit cette rareté.
Ce Livre quatre énonce aussi le choix de son motif : les choses de la mer. Ici, un oursin (cet oursin qui à l'état de larve est passé par un stade planctonique) qui frétille lentement dans le creux des mains.

LLH05: règle de 4 // 08/03/213

Le Livre 5 contient quatre images anciennes qui posent l'origine de l'hypothèse.
La première image (toujours en négatif) énonce la sculpture comme medium. C'est une sculpture composée du mot sculpture écrit par perforation dans une barre d'aluminium. On est dans le champ de l'art. Un poncif.
La deuxième image décrit notre rapport *intranquille* à la matière : l'expérience de recherche est toujours une mise en doute, une errance incertaine. Elle s'édifie de manière fragmentaire, versatile, utopique et paradoxalement optimiste. Comme l'écrit Fernando Pessoa, le remède à ce pessimisme c'est le roman :

« Considérer tout ce qui nous arrive comme autant d'incidents ou d'épisodes d'un roman, auquel nous assistons non pas avec notre attention, mais avec notre vie. Seule cette attitude nous permettra de surmonter la méchanceté des jours et les caprices des évènements[24]. »

Troisièmement, faire un geste d'art, produire une forme, va toujours avec la recherche d'un équilibre. On peut voir sur cette image un niveau à bulle (parfaitement horizontal) sur lequel sont posées trois sphères : un citron séché (la sculpture est une expérience de la durée)

24 Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, éd. Christian Bourgois, 1999, p.272, (trad. Françoise Laye).

et deux balles oranges (qu'on voit bleues). Un vieux citron vaut bien deux oranges : le poids de la matière contre le poids de la couleur. Tout s'organise autour d'une impalpable bulle d'air qui met tout le monde d'accord.
Enfin la dernière image ici reproduite présente le fossile d'un mollusque. La fossilisation décrit un processus de minéralisation assujetti à la sédimentation et à la lente transformation de la matière organique. Ce processus est complexe et il englobe plusieurs mutations chimiques possibles. La fidélité de l'empreinte au cœur même de la matière organique qu'il produit fait du fossile une archive fidèle, déterminante dans l'étude de l'évolution des espèces. La récolte de fossiles que fit Darwin au cours de son périple à bord du Beagle fut d'une importance notoire dans l'élaboration de ses théories et pour le développement des recherches paléontologiques. Faut-il rappeler que le *Carnet A* de Darwin est consacré à la géologie ? D'autre part, la fossilisation du plancton est la principale source de production du pétrole. La terre de diatomées, quant à elle, issue de la sédimentation de diatomées (phytoplancton) pendant des millions d'années dans les fonds marins, offre des champs d'application multiples (insecticide, pâte abrasive, absorbant industriel, isolant thermique, etc.). Alfred Nobel utilisa la poudre de diatomée pour stabiliser la très volatile et explosive nitroglycérine pour en faire de la dynamite (breveté en 1867). L'observation de tels modèles souligne combien cette opération de sédimentation (sédimenter c'est poser très lentement) détermine une économie et une écologie du geste et des usages de l'homme attentive au cycle durable de la matière. Le champ de l'art, à l'échelle du temps qu'impose la fossilisation, n'est que l'insignifiante, mais déterminante, expression d'une attention humaine précieuse et passagère, au même titre que la connaissance scientifique, dont les applications s'avèrent parfois explosives.

LLH06: Voilà l'hypothèse // 09/03/2013

Ce Livre 6 présente le paradigme du plancton fondée sur l'analogie biologique. Il introduit des descriptions scientifiques qui caractérisent ces deux familles d'organismes planctoniques (appartenant au zooplancton), les radiolaires (rencontré au fil de nos lectures chez Portmann et Haeckel) et les foraminifères (observés comme modèle formel dans une série d'œuvres de Tony Cragg). Les pièces de Cragg, intitulées *Foraminifera*, réalisées entre 1989 et 1997, reprennent la structure microperforée (foramens) des foraminifères ainsi que certaines données formelles croisées (pour ne pas dire mutées) avec la dérive des contenants (bol, vase et autres bouteilles étirés) qui caractérise une partie de son travail. Les origines de ce projet sur le plancton trouvent en partie leur racine dans la rencontre fortuite de certaines de ces pièces exposées en 1998 à Sienne en Italie. Leur majesté formelle n'avait d'égal que l'harmonie de leurs modèles microscopiques.

« Les radiolaires sont des animaux unicellulaires (protozaires) marins qui appartiennent à la superclasse des Actinopodes. D'une taille comprise entre 50 et 300 micromètres, ces micro-organismes pélagiques font partie du zooplancton. Beaucoup présentent un squelette (test) siliceux dont la forme est très variée en fonction des espèces[25]. »

25 Patrick de Wever, « Radiolaires », *Encyclopedia Universalis (en ligne)*, consulté le 24/02/2012, URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/radiolaires/

Les Foraminifères, quant à eux, sont également des protozaires qui définissent un deuxième ordre des Rhizopodes au même niveau que les Actinopodes. Leur taille peut varier de 0,1 à 120 millimètres, et comme leur nom l'indique, ils sont assortis de trous (foramen).
« Ce sont des organismes surtout marins, libres ou fixés, dont le protoplasme est protégé par une coquille ou test, initialement chitinoïde, presque toujours enrichie en matières minérales. Elles sont, soit sécrétées par l'animal, soit empruntées au milieu et soudées entre elles. (...) Ce test est composé d'une ou plusieurs loges communiquant entre elles et avec l'extérieur par des ouvertures par lesquelles sortent des pseudopodes fins, ramifiés et parcourus de courants.[26]. »
Les formes et structures épatantes construites autour de ces squelettes minéralisés décrivent de formidables organisations sculpturales articulées autour de leur construction alvéolaire, symétrique et rayonnante. Cette édification de la sculpture par le vide n'aurait certainement pas été reniée par Henry Moore qui, à ma connaissance, bien qu'ayant étudié de nombreuses structures naturelles (ossements et galets érodés), n'a jamais fait état de telles influences. Néanmoins l'*éthologie sculpturale* (acceptons la contraction terminologique) ne passerait pas seulement par la contemplation des merveilles formelles de la nature. Elle tente de conceptualiser une *humanité sculpturale* (guidée par le « I think » de Darwin) à partir d'une figure corporelle (comme quelque chose s'approchant d'une danse) répartie entre un geste à l'animalité « sauvage » (Michel Guérin), instinctif et complexifié et un geste à la minéralité et à l'automatisme (é)« rôdé »

26 Madeleine Neumann, « Foraminifères», *Encyclopedia Universalis (en ligne)*, consulté le 24/02/2012, URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/foraminiferes/

presque inanimé. Les images de ce livre 6 tentent de traduire cette hypothèse logée dans la microscopie et le degré zéro du geste artistique, à la lisière du jet de dés mallarméen et de la sédimentation diatoméenne.
Considérer ces correspondances :
Degré zéro du geste artistique<>degré zéro du geste animal.
Degré zéro de l'œuvre<>degré zéro de l'organisme (être unicellulaire).
Il y a une vie dans tout ça.

LLH07: Plancton // 10/03/2013

Un geste de plancton.
(Les Planctes.)

Ce fichier construit un développement proche d'une microanimation photographique (chronophotographie ou stop motion) issue de la succession d'images qui décrivent les placements et les déplacements d'objets simples dans le champ cadré par l'appareil photographique. Il convoque le glanage. Les sphères qui servent de motif à ce jeu de placement sont le fruit de collectes fortuites (des billes en terre et des balles trouvées ici ou là) et d'une « culture » patiente d'agrumes laissés à sécher (il faut plusieurs mois pour faire sécher une orange). Il faut certainement trouver un principe d'équivalence entre les infimes évolutions de ces formes inertes (argileuses et pétrochimiques) ou organiques (agrumes) et le plancton.

« Le plancton constitue un vaste ensemble d'organismes (animaux et végétaux), souvent microscopiques, qui se développent dans tous les milieux aquatiques. (...) Le plancton se déplace, par définition, au gré des courants. Pour autant, il n'est pas passif et fourmille d'activité[27]. (...) »

Dans son article de l'*encyclopedia universalis* (en ligne), Stéphane Gasparini reprend l'étymologie générale qu'on attribue au mot plancton, dont on trouverait l'origine dans l'*Odyssée* d'Homère « pour désigner des animaux qui « errent » (*planktós* en grec ancien) à la surface des flots[28]. » Dans le texte d'Homère, ce n'est pas exactement ce qui est défini, parce que justement, ce n'est pas clair. Homère évoque les *Planctes*, comme une composante trouble de Charybde et Scylla tantôt nommée comme « les tourbillons du feu dévorant[29] » (chant XII, vers 64) puis plus loin comme des « roches mouvantes[30] » (chant XXIII, vers 327). En cela, les *Planctes* ne sont ni des animaux, ni des végétaux, ils déterminent une zone d'indiscernabilité absolue mais vorace (elle absorbe les hommes et les bateaux) géographiquement indéterminée car fluctuante. L'écrivain renaissant Jean Dorat, dans *Mythologicum*[31], introduit une seconde (la première étant *planktós*) origine possible au terme, dérivée de *plazéin* ou *planan* (« égarer, séduire ») et souligne ainsi l'ambivalence terrible et attirante de cet informe étrange et rougeoyant (on ne peut penser qu'au bloom spectaculaire autrement nommé efflorescence

27 Stéphane Gasparini, « Plancton », *Encyclopedia Universalis (en ligne)*, consulté le 24/02/2912, URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/plancton/
28 ibid.
29 Homère, *L'odyssée*, Paris, éd. Garnier-Flammarion, 1965, p.177.
30 Idid, p.331.
31 Jean Dorat, *Mythologicum, ou, Interprétation allégorique de l'Odyssée, X-XII et de L'hymne à Aphrodite*, Genève, éd. Droz, 2000, p.59.

algale, dont il faudrait savoir si l'antiquité connaissait déjà la toxicité de ses eaux). Fondamentalement, formellement, structurellement et organiquement les *Planctes* confèrent au plancton une indiscernabilité, un non-mesurable qui l'associent rapidement à un incommensurable cosmique (*plancte* et planète).

Ce n'est que bien plus tard, en 1887, que le zoologiste allemand Victor Hensen reprend ce terme (plankton) pour qualifier l'ensemble des organismes qui vivent en suspension dans les eaux douces, saumâtres ou salées, et qui sont inaptes à lutter contre les courants. Gasparini ajoute que « Cette définition recouvre ainsi des organismes extrêmement variés, depuis les méduses, jusqu'aux bactéries, en passant par une multitude de petits crustacés et d'algues microscopiques. Ces organismes sont pour la plupart tout à fait capables de nager à leur échelle, mais ils sont soit trop petits, soit trop faibles pour échapper aux mouvements des masses d'eau dans lesquelles ils vivent.
Le plancton s'oppose au necton qui désigne, à l'inverse, l'ensemble des organismes de pleine eau (on parle d'organisme pélagiques) suffisamment puissants pour échapper aux courants (céphalopodes, poissons, cétacés) et soumis par conséquent à des contraintes environnementales différentes[32]. »

Le programme photographique de ce fichier (LLH7) convoque ce jeu d'indiscernabilité trompeuse.
Énoncer des positions au gré des courants.
Penser un complexe de sculptures en suspension inaptes à lutter contre les flots.

32 Stéphane Gasparini, ibid.

Conduire la sculpture et ses gestes dans un double déplacement, par dérive et microconduction, comme le hasard d'un champ de clous qui grésillent sur la pellicule fragile et photogrammatique de Man Ray (*Le Retour à la Raison.*)

Nuage de particules.

(Considérons le plancton (particules vivantes), remisons le tripton (particules non vivantes) de l'ensemble des particules en suspension dans l'eau (seston).)

LLH08: Faux radiolaires // 11/03/2013

Faux radiolaires/pixels stellaires.

« Survoler la surface d'un oursin c'est un peu comme se trouver dans un paysage de science fiction... L'animal se déplace lentement sur les fonds marins et se nourrit d'algues. Mais à l'état de larve l'oursin est planctonique[33]. (...) »

LLH08 occulte la magie surréelle, la force d'abstraction des choses de la mer et la nécessité d'oublier toute recherche d'anthropomorphisme. Il dresse un récit fictionnel, pourtant issu d'une étude consciencieuse

33 Christian Sardet, « Oursin, naissance planctonique », Chronique du plancton, consultable à l'adresse : www.planktonchronicles.org

des formes de la nature. Jean Painlevé, avant Cousteau et avant les remarquables images sur le plancton produites par Sardet, fut l'un des premiers à introduire, contre vents et marées, le cinéma comme outil scientifique juste avant 1930. L'étrangeté du monde qu'il décrit et l'œil photographique expressif qu'il adopte ont marqué ceux qui reconnurent immédiatement la force fantastique du cinéma, les Surréalistes qui publièrent certaines de ses images dans la revue *Documents*. Tous ses films sont à voir ! À ce titre, constamment posté entre regard scientifique et vision artistique, l'acuité de Painlevé est fondamentale. En 1935, il revendique dans la revue *Voilà* une position qui va à l'encontre du sentiment anthropomorphique qui passionna les Surréalistes et qui fait de lui un remarquable naturaliste :

« Et que de légendes à détruire ! Tout est matière à l'anthropomorphie la plus saugrenue, tout a été fait pour l'homme et à l'image de l'homme et ne s'explique qu'en fonction de l'homme sinon "ça ne sert à rien". Même en tenant compte de cet état d'esprit, les observations sont inexactes. (...) Alors[34] ? »

Allons contre (en appui de) cette magie Surréelle pour négocier avec la force et la fonction des apparences.

34 Jean Painlevé, dans *Voila* n°215, 1935. Il est possible de consulter la plupart de ses films sur le site http://www.jeanpainleve.org/.

LLH09: Le corail // 15/03/2013

LLH9 est le second fichier sur l'observation et l'expérimentation à l'œil nu des ramifications planctoniques. Il traite des coraux et de l'évidente résonance darwinienne et de son *Carnet B.*

Il relate leur organisation biologique de la classe des Cnidaires et leur structure symétrique d'ordre six ou d'ordre huit. L'investigation du geste passe cette fois-ci par la collecte, le placement et la contemplation à l'œil photographique de leur diversité formelle et structurelle. Peu à peu, l'étude du plancton détermine de nouveaux (pour l'artiste) gestes de manipulations des appareils.

« Ainsi, écrit Georges Louis Leclerc de Buffon en 1749, les plantes marines, que d'abord on avait mises au rang des minéraux, ont ensuite passé dans la classe des végétaux et sont enfin demeurées pour toujours dans celle des animaux[35]. »

35 Cité par Pascale Joannot dans « Récifs coralliens », *Encyclopedia Universalis (en ligne)*, consulté le 24/02/2912, URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/recifs-coralliens/

LLH10: Les filets // 07/05/2013

De formes généralement coniques, les filets à plancton permettent de collecter phyto et zooplancton.
L'expérience oscille entre d'improbables et poétiques équivalences d'une récolte à la traîne faite en mer avec la sédimentation des images dans l'atelier et la mise en œuvre guidée par des gestes techniques de ces filets associée à la fabrication de leurs collecteurs.
Faire un geste à la traîne et glaner dans l'atelier quelques grains de lumière.

Laisser un temps de suspension des filets, à l'échelle du temps de travail, relativement bref (deux jours).
Faire un geste à la traîne pour récolter la bonne quantité de plancton. (L'immersion de filets dans l'eau ne dure généralement que quelques minutes.)

L'heure, la météo et la marée déterminent la densité planctonique.
Fabriquer des objets (rudimentaires) qui ne sont pas d'art en réponse à leur fonction (collecteurs de plancton) et y voir un peu d'art dans la bricole du geste, de la forme et de sa fonction.
L'observation photographique comme support d'analyse des prélèvements.

On erre dans l'air comme dans l'apesanteur marine.

LLH11: Un livre de rien // 19/05/2013

Un livre de rien est l'observation microscopique d'un *Protoperidinium depressum*. Ces petites choses sont des organismes végétaux phytoplanctoniques unicellulaires de la famille des Dinophycées (ou Dinoflagellés), souvent dotés de flagelles qui permettent leur déplacement en créant de petits tourbillons autour du corps cellulaire. Ces Dinophycées contribuent de manière importante à la production de photosynthèse du phytoplancton. Leur prolifération excessive peut produire des eaux rouges et toxiques (voilà à quoi ressemble l'informe monstruosité des Planctes !), rendant impropre la consommation de coquillages ou de poissons par l'homme. Leur comptage régulier, comme celui des autres organismes planctoniques permet par conséquent d'établir une veille sanitaire et écologique quand à la santé de nos océans.

Cette régulière et parfois monotone activité de surveillance est l'une des composante de recherche sur le plancton et notamment de l'UMR EPOC de la station marine CNRS d'Arcachon où nous avons réalisé quelques prélèvements et observations. La suite des gestes techniques de ces chercheurs (prélever, classer, identifier, analyser, archiver, décrypter et inventer) détermine un appareil scientifique qui pourra être mis en relation avec l'économie de travail du domaine de l'art.
La production d'une image microscopique résulte de la combinaison d'une série de contraintes techniques (typologie des outils

d'observation, conditions d'observation, mode de préparation des dilutions, mode d'enregistrement, etc.) et d'une suite de conversions codifiées destinées à rendre exploitable les données observées. Mais l'image scientifique, aussi rigoureuse soit-elle, reste une poétique abstraite en cela qu'elle ne livre qu'une analyse partielle des composants qu'elle observe. Elle n'est qu'une partie du complexe de gestes qui participent à l'investigation scientifique.
De toute évidence, le postulat initial, « contre les apparences du geste » s'en trouve par conséquent déplacé et nous éloigne un temps de l'inaugural geste de préhension. Il convoque les bases arrière de la chaîne de gestes qui conduisent à l'édification d'un modèle (scientifique ou artistique) à l'instar du processus qui fit du brin de corail de Charles Darwin, ce petit rien errant, une œuvre d'art.

LLH12: La querelle des positions // 01/12/2013

Dernier retour sur les apparences.

« Les Diatomées ou Bacillariophycées sont des algues microscopiques unicellulaires caractérisées par une enveloppe siliceuse externe à structure très particulière, le frustule. (...)
Les Diatomées peuvent se développer partout où elles trouvent un minimum de lumière et d'humidité : eaux douces, saumâtres et marines, mais aussi dans le sol et en milieu aérien[36]. (...) »

36 Marie-France Simon, « Diatomées », *Encyclopedia Universalis (en ligne)*, consulté le 24/02/2912. URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/diatomees/

L'observation de l'harmonie et de l'ingéniosité fonctionnelle de ces formes, en comparaison avec leur microscopie, pose des problèmes techniques de définition des images. Si la microscopie actuelle tend à abandonner dans l'infiniment petit ce qui lui pose problème, l'opticité-même, au profit d'outils purement mathématiques et chimiques, l'échelle de nos observations (environ 300 ou 400 fois selon les motifs) n'a pas affaire à ces cas de conscience (supprimer l'optique afin de pallier à ses limitations théoriques[37], pour mieux voir). Quoi qu'il en soit, les avancées technologiques augmentent régulièrement la précision de leur résolution. Les images produites par Sardet en sont la preuve. Le rapport inversé entre le caractère élémentaire du motif observé (des corps unicellulaires) et l'augmentation maximale de la résolution des images, dessine une courbe de correspondances imaginaires entre l'unité biologique (la cellule) et l'unité fondamentale numérique qu'est le pixel. PIXEL est une contraction de *picture element*. Il définit la plus petite surface homogène constitutive d'une image enregistrée (par un système informatique) et pouvant être transmise. L'attention qu'on accorde au plancton ne va pas sans la considération de ses équivalents numériques. Dans ce contexte, l'extension numérique du geste de préhension, c'est cliquer ou flasher (des qrcodes).
L'incongruité de l'hypothèse « un geste de plancton » trouve son

37 La limite théorique de définition est de 250 nm. En deçà de cette limite dimensionnelle, les objets que l'on veut observer ne sont plus que des taches indéfinies en raison de phénomènes de diffraction. Cette limite théorique est surpassée par la technique qui développe un champ de la microscopie appelé « microscopie de super résolution » ou nanoscopie. La solution technique passe par un système dit de *colocalisation*. Sans entrer ici dans les détails, cette solution de colocalisation passe par l'ingénierie génétique et plus récemment par l'utilisation de l'immuno-marquage (développé par le Centre de physique moléculaire optique et hertzienne et les biologistes du laboratoire Physiologie cellulaire de la synapse, deux laboratoires CNRS/Université de Bordeaux). Pour plus d'information consulter le site du Cnrs : http://www2.cnrs.fr/presse/communique/1952.htm (consulté le 18 janvier 2014).

origine dans la constatation première d'une relative incompatibilité entre la géométrie parfaite de ces formes de la nature et leur apparente distribution entropique dans l'étendue liquide qui les transporte. Or il en faut peu pour penser combien cette entropie de la géométrie fondamentale incarne parfaitement une métaphore de l'art dont on pourra trouver les origines chez Stéphane Mallarmé comme chez Robert Smithson en passant par John Cage. Cette contingence dans la disposition et le déplacement de ces formes organiques semble répondre au principe général de conservation des espèces. L'errance est une forme d'essaimage et la nature recèle d'inventivité pour développer des stratégies variées de reproduction. Par extension, ces investigations cellulaires facilitent la modélisation d'une écologie de la création basée sur la combinaison de vecteurs complexes (articulations des savoirs à l'intuition, paramètres techniques, indifférence, curiosité, etc.) mais qui semblent converger vers un constat fort simple. La plupart du temps ça tombe bien. Certes, ça tombe bien, mais cet opportunisme des positions se rapporte toujours à l'étroite relation entre une suite des facteurs hasardeux et une série de finalités (biologiques ou esthétiques) bien précises. L'histoire de l'art du XX[e] et XXI[e] siècle peut être décrite comme une constante affaire de *position*[38] basée sur une suite d'opportunités, et l'une des plus fondamentale opération qui s'y rapporte – duchampienne entre autre – est le *renversement* (presque tous les readymades sont des objets renversés, roue de bicyclette, pissotière et autre portemanteau et dans une autre mesure *Etant Donnés*). Les quatre images qui composent ce chapitre font état de cette écologie du travail, guidée par la bienveillance des positions et par le basculement du point de vue.

38 La *position* ayant maille à partir avec la *localisation*, nous garderons à l'esprit ce que pourrait donner à penser l'analogie entre les systèmes de *colocalisation* des techniques de super résolution et le domaine de l'art.

LLH 13 : La boule // 27/01/2014

Si Lascaux incarne pour tous, les origines de l'art, Michel Lorblanchet défend la thèse qu'il existe des vestiges bien antérieurs, datés d'environ 2 millions d'années de forme sphéroïdale (les *bolas*) qui trahissent dès les origines une pensée esthétique. « Contrairement à ce qui a été souvent dit, écrit Michel Lorblanchet, nous pensons que l'homme, dès le début, fut capable de créer une forme parfaite simplement pour le plaisir, quitte à en découvrir ensuite de possibles usages. (...) C'est, ajoute-t-il, la première *symétrie* réalisée par l'homme au cours de son histoire[39]. »

Cette dernière expérience est le fruit d'une collecte de plancton au filet. C'est long. C'est le retour du macroscopique. C'est un geste vain d'accumulation, qui restitue une sédimentation artificielle par modelage en forme de boule, comme les bolas, comme un dernier retour aux origines, comme les oranges séchées aussi. L'expérience d'un geste de plancton décrit la fugacité de certaines phases de vie unicellulaire, la constance de son errance, et l'incommensurable lenteur de sa fossilisation.

//

pierre baumann, janvier/décembre 2014

39 Michel Lorblanchet, *La naissance de l'art, Génèse de l'art préhistorique*, Paris, éd. Errance, 1999, p.118.

Copyleft pierre baumann, janvier 2015.
Cette œuvre est libre, vous pouvez la copier, la diffuser et la modifier selon les termes de la Licence Art Libre http://www.artlibre.org

Ce livre est produit avec le soutien du Laboratoire Clare / Artes de l'Université Bordeaux Montaigne et des éditions Appendices (Nîmes).

Il est composé de 60 planches, d'un livret, d'une feuille volante, de 6 aimants et de 6 clous.

Le texte qu'il contient est paru sous une forme déclinée dans *Le Geste, entre émergence et apparence* (dir. M. Guérin, éd. Presses Universitaires de Provence, décembre 2014), avec l'aimable autorisation du directeur éditorial et de l'éditeur.

Imprimé sur papier GALAXI Mat en Minion et Helvetica light
à 100 exemplaires sur les presses du PPI Bordeaux Montaigne en décembre 2014.

ISBN 978-2-918102-05-2
9 782918 102052

12€

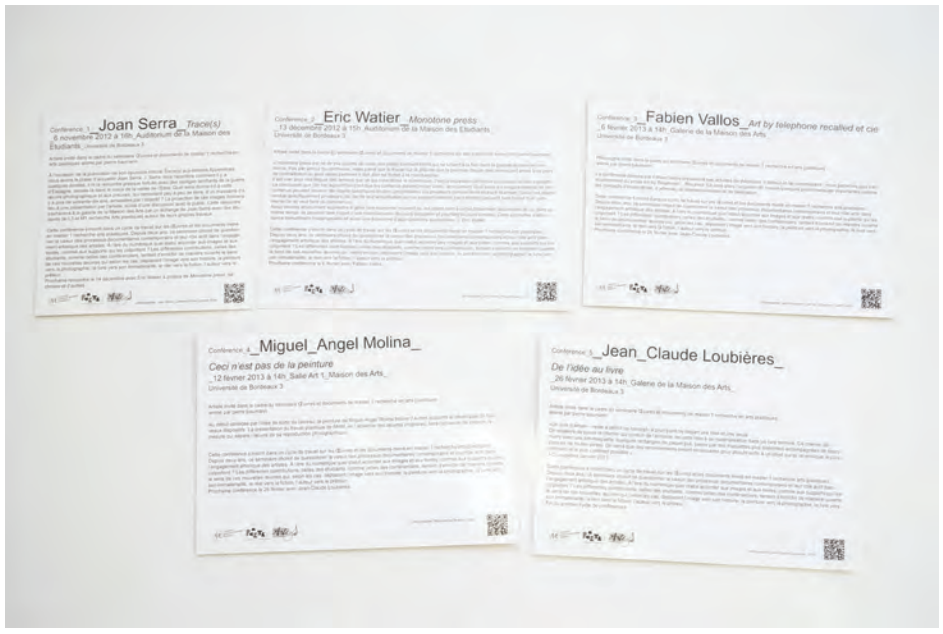
contre les apparences du geste

8 - Documents récents de communication colloques/conférences/expositions



Programme et carton de la journée d'étude *Art et anatosmose* du 5 mars 2012 avec Stéphane Thidet, Sabine Foréro, Frédéric Danjon et Christophe Hutin, et de l'exposition *Cracovie*, Maison des arts, université Bordeaux Montaigne, novembre 2012.





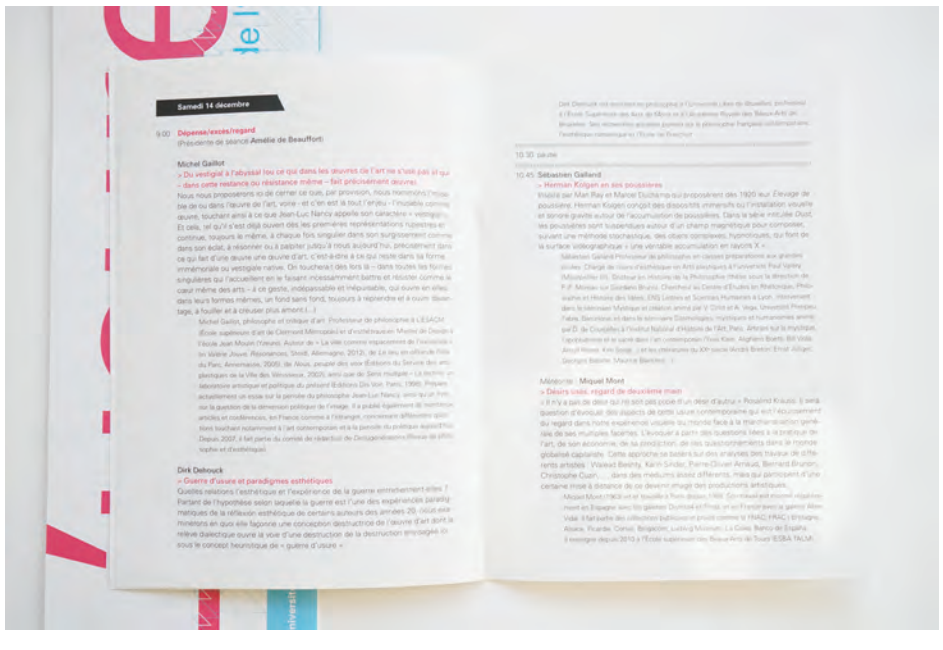
Cartons de présentation des conférences du cycle *Œuvres et documents*, avec Joan Serra (6/11/2012), Eric Watier (13/12/2012), Fabien Vallos (06/02/2013), Miguel Angel Molina (12/02/2013) et Jean-Claude Loubières (26/02/2013).



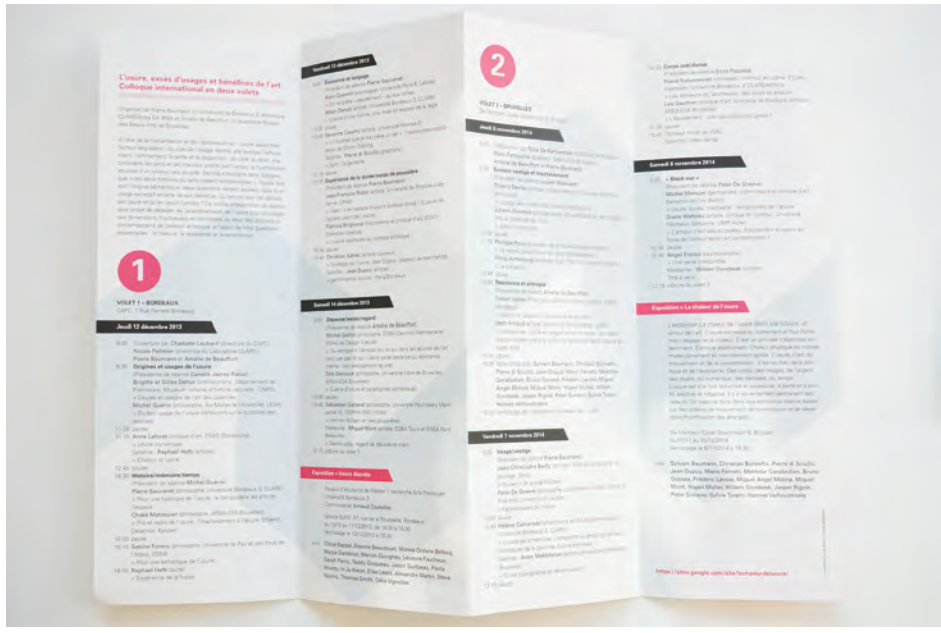
Programme du *Marathon des doctorants de Clare*, coordination Hélène Camarade et P. Baumann, Université Bordeaux Montaigne, 4 février 2013, (graphisme Ludivine Martin).

Programme du volet 1 du colloque *L'usure, excès d'usages et bénéfices de l'art*, CAPC Bordeaux, décembre 2013, organisé avec Amélie de Beauffort ARBA Bruxelles, (graphisme Anne Quévy).







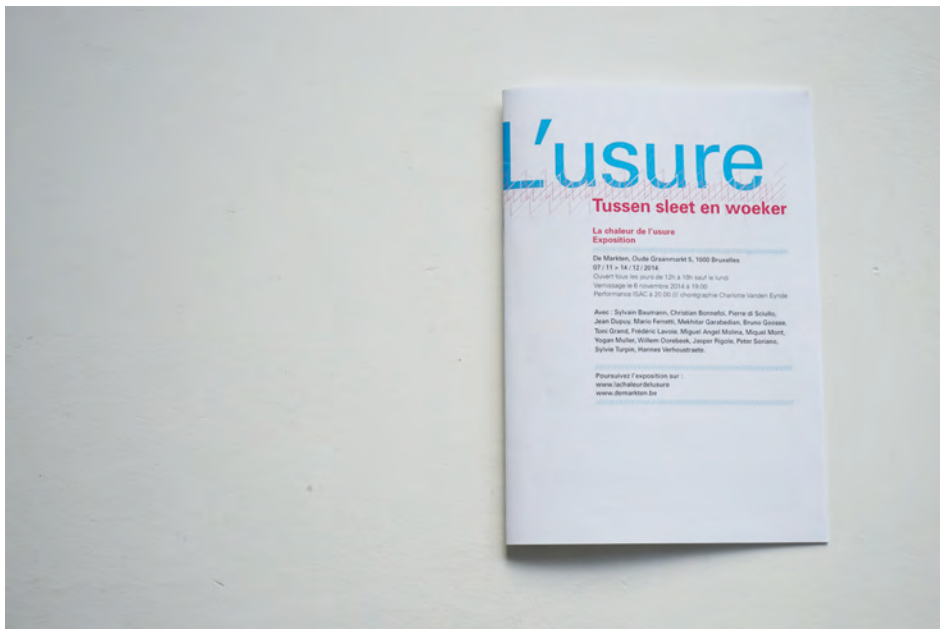


Documents de communication du volet 2 du colloque *L'usure, excès d'usages et bénéfices de l'art* et de l'exposition *La chaleur de l'usure*, De Markten, Bruxelles, novembre 2014, documents bilingues français/néerlandais, organisé avec Amélie de Beauffort ARBA Bruxelles, (graphisme Anne Quévy).

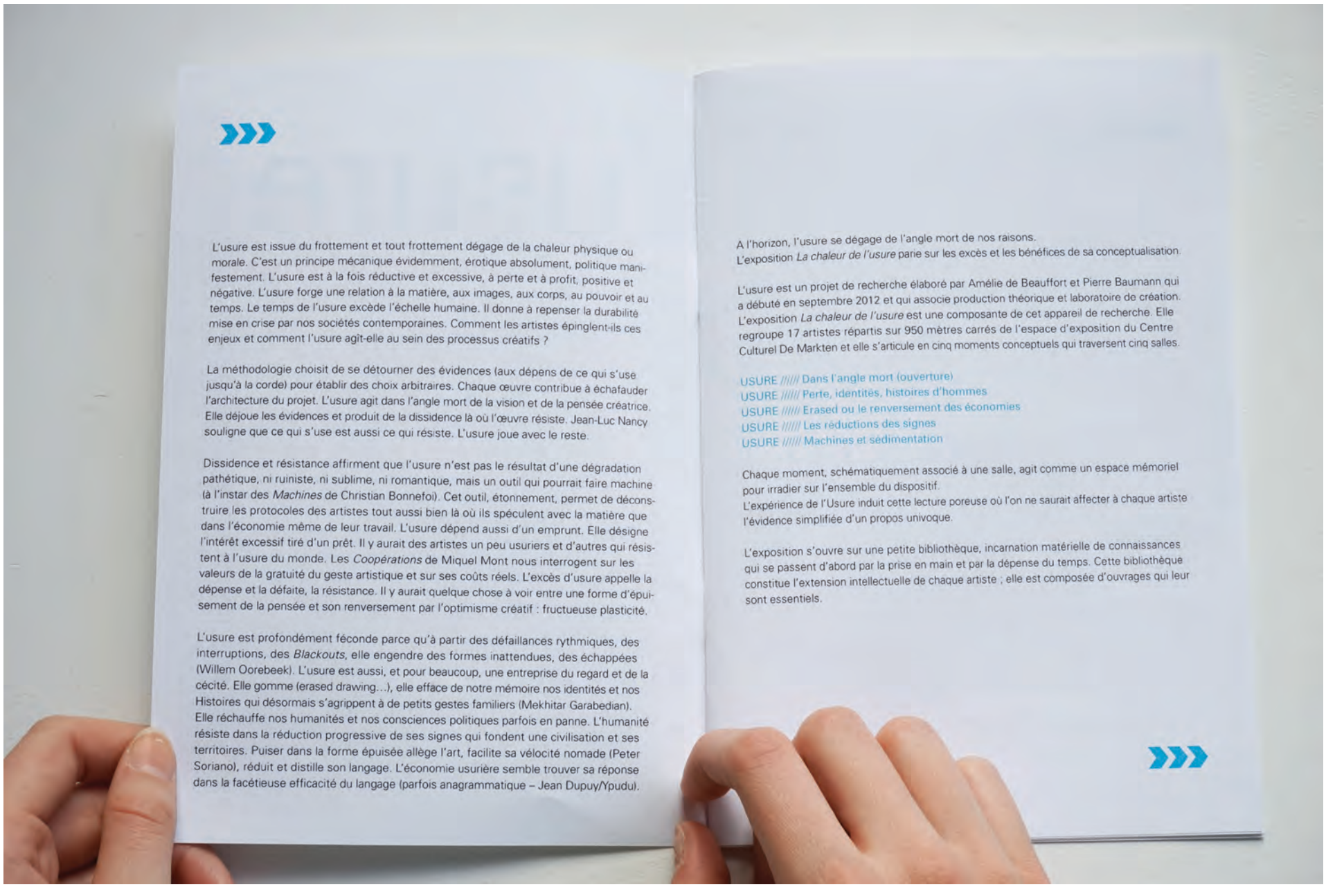








Livret de présentation de l'exposition *La chaleur de l'usure*, De Markten, Bruxelles, novembre 2014, textes d'Amélie de Beauffort et P. Baumann.



L'usure est issue du frottement et tout frottement dégage de la chaleur physique ou morale. C'est un principe mécanique évidemment, érotique absolument, politique manifestement. L'usure est à la fois réductive et excessive, à perte et à profit, positive et négative. L'usure forge une relation à la matière, aux images, aux corps, au pouvoir et au temps. Le temps de l'usure excède l'échelle humaine. Il donne à repenser la durabilité mise en crise par nos sociétés contemporaines. Comment les artistes épinglent-ils ces enjeux et comment l'usure agît-elle au sein des processus créatifs ?

La méthodologie choisit de se détourner des évidences (aux dépens de ce qui s'use jusqu'à la corde) pour établir des choix arbitraires. Chaque œuvre contribue à échafauder l'architecture du projet. L'usure agit dans l'angle mort de la vision et de la pensée créatrice. Elle déjoue les évidences et produit de la dissidence là où l'œuvre résiste. Jean-Luc Nancy souligne que ce qui s'use est aussi ce qui résiste. L'usure joue avec le reste.

Dissidence et résistance affirment que l'usure n'est pas le résultat d'une dégradation pathétique, ni ruiniste, ni sublime, ni romantique, mais un outil qui pourrait faire machine (à l'instar des *Machines* de Christian Bonnefoi). Cet outil, étonnement, permet de déconstruire les protocoles des artistes tout aussi bien là où ils spéculent avec la matière que dans l'économie même de leur travail. L'usure dépend aussi d'un emprunt. Elle désigne l'intérêt excessif tiré d'un prêt. Il y aurait des artistes un peu usuriers et d'autres qui résistent à l'usure du monde. Les *Coopérations* de Miquel Mont nous interrogent sur les valeurs de la gratuité du geste artistique et sur ses coûts réels. L'excès d'usure appelle la dépense et la défaite, la résistance. Il y aurait quelque chose à voir entre une forme d'épuisement de la pensée et son renversement par l'optimisme créatif : fructueuse plasticité.

L'usure est profondément féconde parce qu'à partir des défaillances rythmiques, des interruptions, des *Blackouts*, elle engendre des formes inattendues, des échappées (Willem Oorebeek). L'usure est aussi, et pour beaucoup, une entreprise du regard et de la cécité. Elle gomme (erased drawing…), elle efface de notre mémoire nos identités et nos Histoires qui désormais s'agrippent à de petits gestes familiers (Mekhitar Garabedian). Elle réchauffe nos humanités et nos consciences politiques parfois en panne. L'humanité résiste dans la réduction progressive de ses signes qui fondent une civilisation et ses territoires. Puiser dans la forme épuisée allège l'art, facilite sa vélocité nomade (Peter Soriano), réduit et distille son langage. L'économie usurière semble trouver sa réponse dans la facétieuse efficacité du langage (parfois anagrammatique – Jean Dupuy/Ypudu).

A l'horizon, l'usure se dégage de l'angle mort de nos raisons.
L'exposition *La chaleur de l'usure* parie sur les excès et les bénéfices de sa conceptualisation.

L'usure est un projet de recherche élaboré par Amélie de Beauffort et Pierre Baumann qui a débuté en septembre 2012 et qui associe production théorique et laboratoire de création. L'exposition *La chaleur de l'usure* est une composante de cet appareil de recherche. Elle regroupe 17 artistes répartis sur 950 mètres carrés de l'espace d'exposition du Centre Culturel De Markten et elle s'articule en cinq moments conceptuels qui traversent cinq salles.

USURE ////// Dans l'angle mort (ouverture)
USURE ////// Perte, identités, histoires d'hommes
USURE ////// Erased ou le renversement des économies
USURE ////// Les réductions des signes
USURE ////// Machines et sédimentation

Chaque moment, schématiquement associé à une salle, agit comme un espace mémoriel pour irradier sur l'ensemble du dispositif.
L'expérience de l'Usure induit cette lecture poreuse où l'on ne saurait affecter à chaque artiste l'évidence simplifiée d'un propos univoque.

L'exposition s'ouvre sur une petite bibliothèque, incarnation matérielle de connaissances qui se passent d'abord par la prise en main et par la dépense du temps. Cette bibliothèque constitue l'extension intellectuelle de chaque artiste ; elle est composée d'ouvrages qui leur sont essentiels.

Salle 1

USURE ////// Dans l'angle mort

C'est l'énoncé du dilemme de l'usure : il est une usure corrosive qui épuise et érode et une usure économique qui excède en bénéfices et produit de la dette. Il se fixe dans l'angle mort de la raison. L'usure n'est pas une évidence ni une stratégie créative des artistes. Elle opère de façon latérale. L'usure produit de la dissidence et de la résistance, elle n'a de valeur qu'à travers ce qui lui résiste. On y trouvera Toni Grand (l'usure des neurones par la chimie nocive des résines, la dangereuse démence, la réduction radicale des faits, des gestes et des dires) et Willem Oorebeek (*Blackout* comme une éclipse de la vision qui nomme aussi à sa manière la portée analytique de l'usure, user la corde de quelques tapis persans d'une banquette freudienne). Une petite machine, celle de Jasper Rigole, use patiemment la pellicule d'un film qui ne finit pas d'épuiser le dilemme d'une lecture visuelle frappée par son indissociable mort annoncée. L'usure est combustion des formes les plus solides (Ferretti). Quelques sons de Frédéric Lavoie relayent la *Pensée sauvage*, celles des indiens nord-américains, elle aussi consumée. C'est la réponse des indiens à l'indien (Toni Grand).

Avec des œuvres de Toni Grand, Willem Oorebeek, Jasper Rigole, Frédéric Lavoie et Mario Ferretti (dans la cour)

Salle 2

USURE ////// Perte, identités, histoires d'hommes

C'est le temps de et le rapport à l'histoire, celui de son intégrité civilisationnelle aussi. Quatre artistes (Garabedian, Muller, Verhoustraete, Lavoie), remontent le cours de notre patrimoine identitaire, par la valeur de leurs vestiges documentaires, des mœurs, des racines et de ce qui fonde nos constructions personnelles : un paysage, un geste, une pratique culinaire... Cette histoire-là passe par la petite histoire, celle subjective qui vient confirmer que le sujet se construit par la perte, par la dissolution de la mémoire, par l'expatriation, par la dissolution du motif, par le remake, par son encodage aussi.

Avec des œuvres de Mekhitar Garabedian, Yogan Muller, Hannes Verhoustraete, Frédéric Lavoie

Salle 3

USURE ////// Erased ou le renversement des économies

L'usure dépend d'un emprunt. Elle désigne l'intérêt excessif d'un prêt. Si l'histoire de ces intérêts abusifs remonte à près de 4000 ans, elle convoque toujours la morale au pied des valeurs monétaires. Il y avait péché d'usure (qu'on retrouvera dans la salle des machines) longtemps puni par le religieux pour ces retours d'intérêts illégaux. De nos jours ces intérêts de prêts sont balisés par des réglementations économiques (variables selon les pays) qui tentent de fixer des « seuils d'usure ».
Dans cette salle, quatre artistes problématisent le « retour sur investissement » esthétique à partir de quatre formes de développement d'une contre-économie du regard et du geste. Cette économie-là ne vise pas l'efficacité d'usage, mais la fructification optimiste d'un processus en apparence régressif : biffer, effacer, poncer, recouvrir ou faire disparaître (des textes, des images, des couleurs, une surface, mais aussi du profit, de la productivité apparente) sont les signes d'une affection profonde pour les formes et les processus. Ces positions relèvent d'une éthique radicale profondément politique.

Avec des œuvres de Miquel Mont, Bruno Goosse, Willem Oorebeek et Miguel Angel Molina

Salle 4

USURE ////// Les réductions des signes

Mur / sol / mur. Trois artistes entreprennent un minutieux processus de déconstruction des signes, des dispositifs qui permettent de percevoir l'espace et les mediums qu'ils traversent. Cette usure-là est une usure visuelle, certes, où chaque partie est le fruit d'une réduction patiente des éléments du vocabulaire de l'artiste. S'y côtoient trois œuvres, celle de Peter Soriano, celle de Sylvain Baumann et celle de Miguel Angel Molina. Cette usure analytique de l'espace passe aussi par l'approche intuitive du corps comme on avancerait à tâtons pour en délimiter les contours. Il est question de mémoire (des formes), de dégradation (du regard), de déconstruction (de l'espace social).

Avec des œuvres de Peter Soriano, Sylvain Baumann, Miguel Angel Molina et Frédéric Lavoie

Salle 5

USURE ////// Machines et sédimentation

Habituellement, l'usure est la bête noire de la machine. Elle grippe, à force d'usage, son bon fonctionnement. Elle produit la déperdition des énergies et l'affaiblissement des matières. Pourtant, elle s'avère être au cœur même des processus dynamiques de production des artistes parce qu'elle est capable de transformer une forme d'énergie en une autre, voire de tirer profit de cette transformation. Le concept même d'usure agît comme une forme d'énergie positive en convertissant les effets nuisibles de l'usure au profit de ses inverses. Le temps des machines adopte la polysémie de ses usages : la machine est outil plastique de pensée (Bonnefoi), structure organique, érotique, machine littéraire (Dupuy). Une fois de plus c'est le retour du langage comme forme de résistance à l'usure. La machine est un appareil à sédimenter le temps (Turpin), à faire fructifier la haute valeur du processus, à marier la poussière.

Avec des œuvres de Sylvie Turpin, Christian Bonnefoi, Jean Dupuy et Mekhitar Garabedian

Bio et présentation des artistes

>>>>>>>>> Sylvain Baumann

Né en 1981, vit et travaille en France et en Suisse.
Il a récemment exposé à Schwarzwaldallee (Bâle, 2014), à Untengasse Sechzig (Bâle, 2014), à Development AIR (Auckland, NZ, 2014), au KunsthausBaselland (Bâle, 2013), chez Dreier Frenzel Architecture + Communication (Lausanne, 2013), à la Kunsthalle de Bâle (2012), au Centquatre (Paris, 2011), au Musée d'Art Contemporain de Montréal, (Canada, 2011), au Kunstverein de Freiburg, (Allemagne, 2010), ou encore au Kuandu Museum of Fine Art de Taipei (Taiwan, 2010).
www.sylvainbaumann.com

A partir d'un dispositif totalement décloisonné, Sylvain Baumann reprend les composantes fondamentales de notre structure sociale et les caractéristiques des architectures collectives (salle d'attente, zones de transit, etc.), qui interpellent notre rapport personnel aux choses. Il met en place une méthodologie qui vise à la réduction progressive de tous les termes expressifs et, en ce sens, met en œuvre une entreprise systématique de concentration des signes qui rendent lisible notre expérience des espaces banalisés.
En cela le travail de Sylvain Baumann possède à la fois l'évidence et la clarté d'un message publicitaire (icônes transparentes, images directes, texte limpide, surfaces parfaitement découpées, aménagements explicites, sobriété sensuelle) et la conceptualité de dispositifs profondément abstraits (filtrage chromatique, solitude sociale, éclipse spatiale, stratifications et contradictions des plans de circulation, coupe et bégaiement du langage des formes).
Sylvain Baumann développe une réflexion qui prend appui sur une « bipolarité conceptuelle » entre un « toi » et un « nous » (You et Us) pour interroger la relation entre espace individuel et espace collectif. L'usure serait alors une entreprise de réduction et de densification allant contre la notion de spécificité d'un site au profit d'une plus grande potentialité des positions et des intentions par l'épuisement des systèmes de conductions architecturales.

Christian Bonnefoi

Né en 1948 à Salindre dans le Gard, vit et travaille à Gy-Les-Nonains ainsi qu'à Paris. Son travail a été récemment présenté en 2013 : Fondation Dom Luis, Cascais, Portugal, Symposium d'Aspat, Turquie galerie Hélène Trintignan, Montpellier. En 2012 : Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis Centre d'Art Domaine de Kerguéhennec, Morbihan, Musée de Céret. En 2011 : La Borne, Chinon, Riva Yares Gallery, Scottsdale, AR, USA, Galerie Oniris, Rennes, Galerie Jacques Elbaz, Paris. En 2010 : Riva Yares Gallery, Santa Fe, N-M, USA, galerie Jacques Elbaz, Paris, galerie Monos, Liège. En 2009 rétrospective Musée des Beaux-Arts de Liège, Belgique, galerie Rosa Turetsky, Genève, galerie Jacques Elbaz, Paris, Temple University, Rome Casa della Letteratura, Rome, La Verrière-Hermès, Bruxelles. En 2008 : galerie Oniris, Rennes (France), rétrospective MNAM-Centre Pompidou, Paris.

www.christian-bonnefoi.com

L'usure comme érosion est un indice qui décale le statut de la peinture de celui de l'image médusante. C'est un mouvement particulier qui conjugue le temps de la peinture et celui du spectateur. Christian Bonnefoi oppose le faire du processus plastique au défaire de l'usure comme des temporalités différentes qui œuvrent par forces contraires.
« Dès lors, écrit Christian Bonnefoi, la question n'est plus simplement d'arriver au terme d'une forme mais par le biais d'un mouvement régressif dont l'usure est un des noms, de faire en sorte que la forme informe le processus, c'est-à-dire le transforme en créant un nouvel espace de réflexion et de visualisation par l'introduction de ce que j'appelle des *machines*. » Ces *Machines* constituent un organe bergsonien fondamental dans le processus de recherche de Bonnefoi parce qu'elles déterminent une instance de travail, un *Site* spécifique conçu comme un appareil de pensée. Elles sont des dispositifs cellulaires, lieux même d'investigations non pas écrites, mais, manuelles, prospectives et autonomes, quelque chose aussi qui relèverait de la *bricole*, au sens où elles se construisent comme de petites catapultes (des faits et des idées), par quelques habiles moyens détournés. Avant, elles préconisent et après-coup elles analysent les systèmes de la peinture. Aussi, l'écran que compose la peinture aux transparences avantageuses, n'agit que là où elle retient la forme (opacité de la transparence) ; sans métaphore ni transcendance, elle attrape dans le filet de ses gribouillis l'histoire élémentaire des origines aquatiques de la vie (un bouillon originel). Le « mouvement régressif » (= usure) chez Bonnefoi se situe aussi dans un « I think » darwinien : une supposition conceptuelle embusquée dans le montage (*Collage*) de la peinture (*Diagramme*).

> « L'usure de la peinture, au sens simple du mot, de l'érosion, de l'épuisement, est peut-être la première expérience à me montrer, car il s'agit là d'une sorte d'accident dans le visible, qui en souligne la dégradation, donc qui saute aux yeux, qu'elle n'était pas simple affaire de miroir où se glace l'image, mais qu'elle révélait par ses failles, trous, brisures ou écaillement, le fond sur lequel elle repose et qui ne cesse de la travailler, lui refusant le repos du définitif pour la livrer à une perpétuelle mutation, c'est à dire à une durée très particulière où se conjugue le temps des matériaux et celui du spectateur (le modèle de cette association oblique me semble se trouver dans l'*Orion Aveugle* de Claude Simon)
> C'était lors d'une lecture du *Déluge Universel* d'Uccello par Jean-Louis Schefer, à son séminaire de l'ENS, qui m'amenât à reconsidérer le tableau du côté de l'épaisseur plutôt que de la spatialisation, à rebours donc des données de l'époque, qu'elles vinssent de l'abstraction expressionniste ou de l'installation.
> Le processus me semble être le mouvement inversé de l'usure; à travers la technique (gestes, dispositifs, agencement, etc...) il se destine à une fin qui est l'œuvre proprement dite, tandis que l'usure tend à le défaire et à lui objecter son fond comme résistance, autrement dit à opposer un temps régressif au temps progressif.
> La présence de ce conflit entre deux temporalités simultanées m'a éloigné du process art dont je trouvai la forme progressive et déductive trop didactique, pour privilégier ce que j'ai nommé l'obstacle et qui est une caractéristique de l'objet. Dès lors la question n'est plus simplement d'arriver au terme d'une forme mais, par le biais du mouvement régressif dont l'usure est l'un des noms, de faire en sorte que la forme informe le processus, c'est à dire le transforme en créant un nouvel espace de réflexion et de visualisation par l'introduction de ce que j'appelle des « machines ».
> Elles sont en quelque sorte l'intervalle entre les deux temps où s'installe l'objectivité comme critère de la profondeur, par opposition à la subjectivité comme critère de la surface.
> L'usure est l'inverse du processus ou, un processus inversé. »
> Christian Bonnefoi

Pierre di Sciullo

Né à Paris en 1961, est un graphiste, typographe et dessinateur de caractères français. Il vit et travaille à Paris.

http://www.quiresiste.com/

Graphiste indépendant, éditeur depuis 1983 de « Qui ? Résiste », publication expérimentale où il écrit, dessine et s'initie à la typographie. Se basant sur ces expériences de lecture, il crée des polices de caractères – le *Quantange*, le *Minimum*, le *Gararond*, *l'Amanar* qui permet aux Touaregs d'accéder pleinement à l'imprimé et à l'écran, le *Durmou*, le *Sonia*, le *Maximum*, etc. Dès 1987, il intervient dans les écoles d'art en France et à l'étranger comme chargé de cours et pour des workshops. Il donne régulièrement des conférences. Il développe depuis une dizaine d'années ses projets dans l'espace public. Sculptures typographiques, dessins de façades, signalétiques ludiques et sensuelles sont des cristallisations de l'écriture dans l'architecture et dans la rue. Ses recherches sur l'incarnation de la voix dans l'écriture et sur le langage interpellent à la fois le lecteur, le citoyen et le joueur. Il a notamment réalisé la charte typographique du Centre National de la Danse à Pantin, et collaboré avec Reza Azard pour la scénographie de l'exposition Le Siècle de Jazz au musée du Quai Branly, avec la typographie Sonia Delaunay.

Proposition de workshop dans le cadre de l'exposition
« Du pareil au même pas peur »

« Il s'agit de produire une série d'affiches au format MUPI (120 x 176 cm, format standard des sucettes Decaux) qui seront posées au centre de Bruxelles à proximité de l'école et du lieu d'exposition, pour annoncer le colloque/exposition-match retour. Projet réalisable sur des affiches au bon format déjà imprimées grâce au partenariat avec la ville de Bruxelles, qui posera les affiches issues du workshop, puis les déposera et les restituera.
Le workshop aura lieu dans l'atelier de sérigraphie.
Durée : 5 jours, fin octobre 2014. Groupe de 8-10 étudiants maximum. On travaillera au verso, sur la surface déjà imprimée des affiches fournies, ou au recto. Une partie informative sera intégrée à l'affiche.
Chaque participant mettra au point un vocabulaire graphique faisant sens, qui sera décliné sur sa série d'affiches (au moins 3). Les éléments, une fois mis-au-point, seront intangibles mais leur agencement évoluera et surtout leur superposition, leur opacité ou transparence. Chaque affiche sera donc une composition unique d'éléments préparés à l'avance dont la position et la présence varient. »
Pierre di Sciullo

Jean Dupuy

Né en 1925 à Moulins, France, vit à Nice.
Nationalités française et américaine.

http://www.loevenbruck.com/index.php

La machine, est une mécanique parfois pétaradante qui produit de la poussière et de la chaleur par son usure et sa dépense d'énergie. C'est un peu par là que le travail technologique de Jean Dupuy a commencé en 1970 avec *Fewafuel*. On y voyait un moteur mis à nu rendant visible ses excrétions poussiéreuses nocives (monoxyde de carbone et autres résidus de combustions) et ses dépenses énergétiques. Puis le temps passant se succédèrent une série d'appareils à mettre en émoi la poussière (magistral *Heart beat dust, Aero air*, etc). La machine, de plus en plus bricolée, mais aux réglages absolument calculés, n'a souvent pas d'autre projet que celui de métamorphoser la moindre action (Dupuy est une des figures de la performance newyorkaise, instigateur de soirées mémorables dans son Grommet Studio ou encore au P.S.One), moindre action usante mutée en facétieux exercices corporels souvent grivois (mais pas que). À cela s'ajoute en 1973 une autre mécanique, celle du langage anagrammatique cette fois-ci découvert à partir d'une phrase : « American Venus Unique Red », balancée en « Univers Ardu en Mécanique ». Tout y est, à partir de 1979 Dupuy systématise cette pratique qui, depuis, accompagne fidèlement les objets qu'il produit. L'anagramme est bien plus qu'une didascalie, ni même un commentaire, elle renverse la machine du côté du langage, elle optimise l'économie du travail (les mots sont plus légers), réduit l'atelier à une table d'écriture, rentabilise le peu, le temps, et l'espace. Il recycle les poussières de la langue (ses lettres), les réorganise et prolonge l'histoire de ses objets. Dupuy/Ypudu use la langue comme on dépense sans compter, au diable les excès de bénéfices. L'art n'est pas qu'une pompe à fric. Il a son écologie. L'expérience est aussi une affaire de contemplation, d'usure du regard.
Dupuy s'attache ici à déloger quelques luxures dans les fresques de le chapelle Scrovegni édifiée pour expier quelques péchés d'usure, peintes par Giotto (temps compté et mesuré de la fresque). Jean Dupuy, bon pied bon œil, passe son temps à écrire en lettres de couleur des textes-machines et cultive le langage comme une écologie de travail.

Mario Ferretti

Né à Ath en 1970, vit à Mons. Il enseigne à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. En août 1999, 2001 et 2007, il organise le Symposium International d'Intégration en Milieu Naturel « Sites en Ligne » à Silly, Belgique. Il expose régulièrement notamment à Lotto Mons Expo (2013), la Commanderie des Templiers d'Elancourt (2011), et à la galerie 360, Braine-l'Alleud (2008).

http://ferretti.info

Le travail de Mario Ferretti s'inscrit dans la lignée d'une sculpture profondément manuelle où la physiologie du matériau (et le bois en particulier) tient une place déterminante, à l'instar des œuvres de Giuseppe Penone, David Nash, Richard Deacon ou Franz Krajcberg. Chez Ferretti, la sculpture a quelque chose d'athlétique, non pas de performatif, mais qui relève la valeur fondamentale du poids, de la manipulation, du sens de la fibre et de l'évidement. Elle est structure. Le projet que développe ici Ferretti s'appuie sur la taille brutale d'une forme organique massive, osseuse qui se soumet à la combustion. Si la combustion (un geste de sculpture parmi d'autres) opère comme le vecteur d'une transfiguration formelle, elle affecte aussi à l'expérience du geste de soustraction fondamental une fonction transcendante au sens où la forme carbonisée est le vestige, le reste d'un processus sculptural profondément dématérialisé : ce qui de la pièce de bois est parti en fumée est l'essence même de ce qui caractérise l'usure : une déperdition d'énergie qui donne à penser que ce qu'on voit ici n'est que le squelette de formes élargies.

Mekhitar Garabedian

Né en 1977, en Syrie, vit et travaille à Gand en Belgique. Il est actuellement affilié au KASK / École des Arts de Gand en tant que Chercheur et Professeur Invité (installation et médias).
http://www.garabedian77.be

D'origine Arménienne, né en Syrie, Mekhitar Garabedian vit en Belgique. Marqué par les ruptures, son œuvre s'ancre dans ses origines diasporiques. Garabedian agit dans la discrétion du remake, puise dans l'histoire de notre culture cinématographique (et littéraire) qui, elle-même, raconte cette reconstruction de l'existence par le transfert d'identité : « Ne parler qu'avec les mots des autres, c'est ce que je voudrais, ce doit être ça la liberté » écrit-il en lettre de néon, citation de *La maman et la putain*... Parler avec les mots de Godard aussi, avec ceux de Marcel Duchamp, de Douglas Gordon, de Léos Carax, de ses ancêtres... Cette forme de remake, on dirait une usure identitaire, un effacement de soi, se dégage d'une inspiration purement intertextuelle détachée, parce qu'elle se rend utile à la relecture de ses propres héritages culturels : ce n'est pas une occidentalisation de la pensée Syrienne, mais en retour une orientalisation de l'esthétique occidentale qui passe par une omniprésente ré-investigation des pouvoirs de l'écriture. Si l'écriture de Garabedian raconte la perte, le déracinement, la dette, la maladie, l'angoisse et l'envie de réinvestir une généalogie, elle parle aussi de l'amour, des sentiments et des gestes familiaux qui cultivent l'affection pour nos pensées.

Bruno Goosse

Né en 1962, vit et travaille à Waterloo. Bruno Goosse est artiste et professeur de cours artistiques à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. D'abord attentif aux questions de temporalités qui se marquent principalement par le recours à des procédures explicites, à la suite d'une expérience d'écriture de textes juridiques qui l'a marqué, sa pratique, devenue essentiellement vidéographique, propose une expérimentation de la contrainte tant textuelle qu'imaginaire. Il tente de donner forme à ces impératifs et à ce qui les ruine. Ses investigations visent la manière dont le texte, notamment juridique, et ses montages fictionnels, conditionnent notre rapport au réel, à l'image et à l'art. Ses travaux ont été montrés récemment à Ottignies-Louvain-la-neuve (Biennale 8), Pékin (Namoc), Berlin (G.A.S-station), Bruxelles (de Markten), Kassel (Documentary Film and Video Festival), Dusseldorf (UN...SHAPNESS), Quimper (le Quartier)...
http://www.tirantdair.org

Le travail de Bruno Goosse possède l'évidence des outils qu'il convoque : politique et juridique. Si les systèmes de ces instances œuvrent chaque jour pour la pérennisation et la conservation des idées, des principes et des lois qu'elles développent, Bruno Goosse interroge en contrepartie les dilemmes de leur épuisement et de leur contradiction. Il use d'un paradoxe qu'est celui de l'éthique de la destruction de documents de travail ministériels, qu'on ne saurait garder sans trahir la confidentialité de ces échanges internes. Bruno Goosse propose une série de courtes vidéos intitulées *Notes jaunes* accompagnées d'une série de classeurs noirs. Il utilise uniquement les notes rédigées par BG pour FD via MP. Ces notes s'inscrivaient dans le cadre d'une réforme de l'enseignement supérieur artistique.
Le geste de l'artiste s'organise autour de leur incompatible subsistance, de leur dernière lecture (filmée – archivée) et de leur irrévocable, non pas disparition, mais transformation artistique par une opération de suppression de sa lisibilité par la biffure au feutre noir. L'art s'immisce dans le droit pour rejouer cette logique de l'effacement à partir de documents que Goosse a conservé pour les détruire définitivement. Il se produit quelque chose qui relève d'une *fiction juridique* (forme juridique chère à B. Goosse) fondée sur l'idée que ces documents n'existent plus (parce que moralement il n'ont plus le pouvoir d'exister) et peuvent ainsi investir une nouvelle forme de présence.

> « Si l'art ne se décrète pas, écrit Bruno Goosse, son enseignement lui, est régi par un dispositif législatif qu'il a bien fallu mettre un jour en place. Ces notes n'ont pas été détruites comme on l'avait pourtant expressément demandé. Se posait alors la question de la propriété de ces notes, de leur auteur, et du droit qui pourrait y être attaché. Il s'agit d'écrits qui semblent garder un statut proche de celui de paroles, liées à un contexte particulier. Or, ce contexte, ici, disparaît : qu'il soit historique, politique, relationnel ou lié à une actualité. Ne reste que le document écrit, réactivé oralement, non pas seulement une dernière fois, mais aussi pour la première fois, et ce en pure perte. »

Toni Grand

Né en 1935 et mort en 2005, Toni Grand a passé l'essentielle de sa vie dans le Gard et les Bouches du Rhône en France. Passagèrement associé au mouvement Support/ Surface, il fut enseignant aux Beaux-Arts de Paris, de Marseille, puis de Nîmes. En 1982 il représenta le France à la Biennale de Venise avec Simon Hantaï. Une retrospective récente fut présentée au Mamco de Genève en 2014. Ses pièces sont rares car beaucoup d'entre elles furent détruites par l'artiste à la fin de sa vie et trop peu furent acquises par les institutions alors qu'il est une figure majeure de la sculpure contemporaine. L'œuvre exposée à de Markten l'est grace à l'attention précieuse d'Eric Fabre, qui fut longtemps son galeriste ainsi que de nombreux autres artistes tels que Richard Baquié ou Hans Birkemeyer.

Toni Grand a disparu en 2005 et avec lui est aussi parti en fumée une grande partie de son travail. Très tôt pour décrire ses pieces, dès 1971, Grand emploie une formule qui le caractérise : « Je ne sais pas ce que c'est » dit-il régulièrement à propos des choses qu'il a bien faites mais qu'il ne parvient pas à nommer, parce qu'elles ouvrent la voie à une pensée plastique inconnue. Cette pensée relève du bricolage en cela qu'elle assume pleinement cette *Pensée sauvage* décrite par Levi Strauss (et mentionnée aussi à propos du travail de Frédéric Lavoie présenté non loin de l'oeuvre de Grand), qui tire parti de ce qui lui tombe sous la main et qui bondit sur la moindre occasion avec opportunisme et contingence, mais aussi guidé par la faculté aigue de saisir le sens profond de la matière.
L'économie du travail de Grand est une écologie des matériaux et des gestes ; elle résiste à l'usure et à la dégradation. A la fois elle nie et elle assume la perte. Elle est organique. L'utilisation du poisson par Toni Grand a, la première fois, agi comme une prescription médicale : le congre fut l'objet de réparation d'une pièce en bois offerte à Patrick Saytour. Le congre mou épouse la courbe du bois, s'enfouit comme une arête sous l'enveloppe épaisse et durcie de la résine et fait atèle. Ce geste d'indien, (tiens, j'ai là un poisson pêché non loin de ma cabane...) donne la mesure à la longueur, l'épaisseur, la surface et la profondeur de la sculpture. Face à la complexité, Grand réduit, se dégage du bavardage et fait vivre ses objets par montages (une suite de dispositions) libres et mesurés. Le temps du travail de Grand (et le corps de l'artiste détruit par la maladie) s'épuise et s'use sous l'action nocive de la chimie des résines. Il vit de la radicale réduction des faits, des gestes et des dires. L'œuvre présentée à de Markten, composée de deux boîtes dont les mesures sont déterminées par la forme animale, au même titre que le Blackout de Willem Oorebeek fait figure d'ouverture manifeste : majesté de la perte. Toni Grand est un indien.

Frédéric Lavoie

Vit et travaille à Montréal. Il détient une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal ainsi qu'un baccalauréat en anthropologie de l'Université de Montréal. Son travail a été présenté dans des galeries universitaires, des centres d'artistes, des musées et lors de plusieurs manifestations vidéo internationales. Il prépare actuellement un projet pour le musée Mccord à Montréal.
www.fredericlavoie.net

Pendant plusieurs mois, Frédéric Lavoie a exploré les ressources sonores issues de l'histoire du cinéma nord-américain. Tel un documentariste, il tente de revenir sur l'identité d'une culture enfouie et érodée par les cultures de masse et par la pression territoriale menée par les politiques gouvernementales. On y entend des récits en langue innu, mohawk, attikamek, francophone ou anglophone, témoignages d'une *Pensée Sauvage*. A l'instar de cette pensée sauvage décrite par Levi Strauss, Lavoie procède par détournement des sources et bricolage des matériaux qui lui sont tombés sous l'oreille pour donner à l'écoute un monde sensible propice à l'imagination. Le regard de Lavoie sur ces vestiges de la civilisation n'est pas analytique, il n'est pas scientifique (il en adopte peut-être quelques méthodes d'investigations). Il expose l'étrangeté d'une source sonore qui a laissé s'échapper les raisons de leur témoignage. Il décrit ce qui résiste à l'écrasement des cultures endémiques. L'usure n'est pas seulement celle évidente des différentes dégradations des documents, pas celle d'un montage de fragments perdus dans la masse documentaire, c'est celle d'une civilisation dominante, qui pèse sur les plus faibles. Face à cela, Lavoie donne à lire et écouter la ruse de cette *Pensée sauvage* toujours capable d'adapter sa position de résistance et d'imagination avec les moyens dont il dispose sur le moment (un hache, une marche, du bois...). « L'indien sait tirer parti de tout ».

Miguel-Angel MOLINA

Né en Espagne, travaille et vit et travaille à Montreuil.
Docteur en arts plastiques. Professeur à l'Ecole Régionale des Beaux Arts de Rouen / Le Havre. Ses œuvres sont présentées à la Galeria Trinta (Saint Jacques de Compostelle), et à la galerie Una (Paris). Il a participé à de nombreuses expositions collectives CRAC de Sète, Artothèque du Limousin, au POCTB. (Orléans), 6bis. Saint Denis, Galerie Christophe Gaillard.
http://www.miguel-angel-molina.com

Le travail de Miguel Angel Molina se développe autour de l'idée que la peinture vit dans d'autres espaces que ceux qui lui sont communément affectés. Ses œuvres décrivent une peinture qui s'échappe (au sol, au mur ou vers quelques objets mobiliers). Si elle décrit la fuite, elle contredit aussi l'histoire de ses réussites par un renversement fréquent des valeurs (peintures ratées, peintures retournées, renversées, coulantes...). Cette histoire de la peinture a à voir avec la perte et l'érosion, le retrait et le désistement ; elle négocie sa dégradation. En ce sens le dégradé coloré, s'il organise le plan autour de sa spatialisation, de sa mise en relief, de sa modulation d'intensité, donne aussi à voir l'usure, la mise en ruine de la peinture par l'éclipse progressive de son existence et le profit récupéré par la sensualité monochromatique.
Le projet de Miguel Angel Molina se construit à partir d'une peinture murale basée sur le principe du dégradé obtenu par ponçage du mur. Molina engage ici un processus de dégradation de la peinture par soustraction. Cette économie du travail de l'artiste convoque une forme de non peinture devenue poussière, renouant avec une esthétique picturale de la réduction, où l'œuvre subsiste par inachèvement du geste de l'artiste, condition même de la survie du processus, peinture persistante qui ne saurait totalement s'éteindre.

Miquel Mont

Né à Barcelone (Espagne) en 1963 et vit et travaille à Paris depuis 1988.
Son travail à été exposé ce derniers années à la galerie Distrito4 à Madrid, à Art dans les Chapelles, au Crac de Sète, au centre d'art La Panera à Lleida, au Frac Alsace, et également au sein des projets collectifs; Kunsthalle Bohüslands (Suède), exposition « le tableau » à la galerie Cheim & Read ou la 1ère Triennale de Paris (la Force de l'Art). Ses œuvres sont présentes dans plusieurs collections publiques (FNAC, FRAC Alsace, FRAC Bretagne, FRAC Corse, FRAC Picardie, FMAC, Belgacom, Museum Ludwig

(Wien), La Caixa (espagne), Banco de España, Fundación Helga de Alvear, fundació Suñol (Barcelona) Artium (Espagne)... Il est représenté en france par la galerie Aline Vidal.
www.alinevidal.com

A la croisée de différents héritages inhérents à l'histoire moderne et post-moderne de la peinture, de l'expérience du monochrome et de la *spécificité* des objets, Miquel Mont semble revenir paradoxalement à la peinture pour elle-même, dans l'espace, véritablement conçue comme un *appareil* conceptuel destiné à questionner le poids du regard, la persistance des images et la valeur de l'objet d'art dans le cadre économique qui la transforme. La peinture de Miquel Mont est en ce sens complexe à approcher parce qu'elle est certes ce qu'elle est (souvent une série de strates colorées dans l'espace faites de matériaux divers) mais aussi le fruit d'une construction littéraire, dont l'écriture se forge à partir de citations (de choses readymades) plus ou moins évidentes issue du langage ouvert de la peinture, de la philosophie et de notre culture partagée.
Miquel Mont présente deux *Coopérations*, Ces *Coopérations* disent combien feuilletage et transparence des plans de la peinture, entre-autre, nous interrogent sur les valeurs de la gratuité du geste artistique et sur ses coûts réels (le don appelle le contre-don – Mauss –, l'excès d'usure la dépense, et la défaite la résistance). Ces peintures, qui collaborent avec la sculpture et avec notre position du regard, avancent une éthique contre-productiviste qui peut s'avérer incarner une forme de résistance par excellence à nos logiques économiques usurières. La monochromie (et la recherche du simple qui va avec) est un geste politique relayée par un autre appareil plastique que sont les *Collages idéologiques*. Ces collages donnent à voir par montage (avec tout ce que cela relève de cinématographique) trois temps matériels de la peinture qui se soumettent à l'épuisement de la pensée : un temps monochromatique, un temps photographique (iconique) et un temps textuel (citationnel). Chez Mont cette hiérarchisation des termes passe par la déprise, la non circonscription et le haut potentiel critique, mais aussi l'adresse et l'interpellation du regard.

> « La question de l'épuisement du regard, par rapport à notre expérience visuelle conditionnée par les objets, les marchandises. L'usure serait celle de la mise à distance de gestes artistiques, figée dans la conversion en «image» de toute production artistique. C'est le schéma de la réification au sens du spectacle de Debord, (...) L'idée serait de confronter cette déperdition du regard, ce côté indifférent, avec les aléas que le réel fait subir aux œuvres par sa circulation. Une autre approche serait celle des modifications de l'avènement du tout numérique et de l'essor d'internet. Comment cette dématérialisation de l'image, qui circule aujourd'hui sur les écrans, et qui n'a qu'une existence électronique pour beaucoup d'entre nous, est à mettre en rapport avec la dématérialisation de l'économie. Comment l'espace des œuvres dans ce contexte relève en quelque sorte d'un espace de projection sans imaginaire et n'est pas relié à celui qui regarde. »
> Miquel Mont.

>>>>>>>>> Yogan Muller

Né le 1er janvier 1987 à Toulouse en France. Titulaire d'une Licence de Mathématiques pures et d'un Master recherche en Cinéma et audiovisuel, il prépare actuellement un doctorat en 'Art et sciences de l'art' entre La Cambre et l'Université Libre de Bruxelles en Belgique. Ses recherches ambitionnent de comprendre le processus de construction de ce nébuleux objet culturel que nous appelons «paysage». Il tente ainsi de comprendre cette artialisation, mieux, de la vivre.
http://yogan-muller.com/home.html

Arpenter, photographier. Pour Yogan Muller la marche est une expérience du vide et de l'intensité. Intensité de l'expérience et de l'exposition lumineuse qui confèrent à ses photographies un devenir monochromatique. Muller les définit comme « des faux noir et blancs ».
Hic et nunc vont par deux. Verso du versant, dédoublement, cette présentation en diptyque ouvre l'espace, nous projette dans l'espace du déplacement. Mais l'image ne reste pas indemne, (elle ne l'a jamais été). Le matériaux numérique est retravaillé, les procédures (de zoom, re-échantillonage, conversion, rognage, etc...) usent le paysage qui devient littéralement langage. Nous savions que le paysage est une fabrication. Chez Yogan Muller le paysage est résolument une construction, et une déconstruction. Son projet, intitulé « L'épuisement du visible », prend appui sur une expérience du paysage menée en Islande en 2013 et en 2014, dont le principe méthodologique était d'entreprendre une rationalisation de la lecture du paysage à partir d'une expérience photographique basée sur la clarté et l'évidence du visible. La répétition devient le moteur de ces investigations destinées à dresser une cartographie méthodique de ce qui fonde la lecture photographique de l'espace. Peu à peu, Muller épuise l'icône photographique par sa conversion et sa codification et glisse progressivement d'une expérience sensible, absorbante, vers une procédure conceptuelle comme on mènerait une expédition scientifique.

>>>>>>>>> Willem Oorebeek

Né en 1953 à Rotterdam. Il vit et travaille à Bruxelles.
Il fut enseignant à l'Académie Jan van Eyck à Maastricht, aux Ateliers à Amsterdam et à the Hochschule der Künste à Hamburg. Il dirige le programme de résidence au WIELS
Son travail d'images imprimées, d'installations et de livres a été exposé dans de nombreuses expositions personnelles et collectives parmi lesquelles : Marres, Maastricht (2013), Generali Foundation, Vienna (2011), Culturgest, Lisbon (2008), S.M.A.K., Ghent (2006), Badisher Kunstverein, Karlsruhe (2004). En 1997, Il participa également à la 47e biennale de Venise (Pavillion des Pays-Bas).

Willem Oorebeek développe notamment depuis plusieurs années un travail d'ascèse visuelle fondé sur un principe élémentaire d'impression de monochromes noirs à partir de l'usage de la lithographie. La profondeur et la sensualité de ces icônes émanent d'abord de cette imprégnation inaugurale du papier. Chez Oorebeek, l'histoire des images qui s'en dégage n'est pas le fruit du travail fouillé du graveur qui va extraire dans le noir la vie des formes. Elle est le fruit d'une disposition, celle de cette surface d'encre sur une image préexistante, pré-imprimée (une icône publicitaire, historique ou politique) pour produire une image occultée, une panne visuelle : un *blackout*. Mais à arpenter la surface avec le regard, on y voit, car l'image pré-imprimée résiste de manière irrégulière à l'imprégnation du papier par l'encre. La tache noire trahit la porosité variable de ces images banales. Elle donne à voir une nouvelle image par un exercice du regard et de la cécité qui agit en profondeur et par la recherche d'oblicité, dans *l'angle mort de la vision*, vers son *point aveugle*. Le *blackout* agit *in the blind spot (of the reason)*. L'image usée, consommée à l'excès (médiatique) récupère de sa sympathie dans l'épuisement de ses valeurs, elle gagne en affection (comme certaines images de Polke) grâce à sa facétieuse reconstruction par oblitération. La série que présente ici Willem Oorebeek, *the blackouts of the communist leaders*, avance, non sans un soupçon de malice et par renversement de l'effacement, une critique de la panne visuelle, économique et politique de notre société contemporaine.

>>>>>>>>> Jasper Rigole

Né en 1980 à Bruges. Doctorant à l'Université de Gand (KASK), Il vit et travaille à Gand.
Il a achevé ses études en 2004 au département Cinéma de l'Académie Royale des Beaux-Arts (KASK), à Gand. Il prépare actuellement un doctorat dans la même institution. Prix et bourses : Young Belgian Art Prize 2013, Prix Ars Electronica 2011, mention honorable pour l'œuvre Outnumbered, dans la catégorie art hybride, EHMN - Festival It's my film competition, Vicenza, Italie (Temps Mort), Prix quadriennal des arts visuels de la province de Flandre occidentale, prime, Input/Output 2009, Bruges, lauréat du prix pour Paradise Recollected, Festival Courtisane 2009, Gand, lauréat de la compétition nationale pour Paradise Recollected, AON award 2009 du HISK pour Paradise Recollected.
http://www.jasperrigole.com

Depuis 2005, Jasper Rigole travaille sur un projet mutlimédia intitulé IICAVAH (Institut International de la Conservation, l'Archivage et la Diffusion des Souvenirs d'Autrui). Non sans connivence avec le travail d'archivage photographique de Dieter Roth, Rigole collecte patiemment les documents qui peu à peu construisent le récit d'une mémoire collective basée sur la banalisation d'un document originellement produit à des fins personnelles. Si l'esthétique du travail de Rigole se fonde sur la construction d'une histoire des images assez « warburgienne » (à l'instar du fameux Mnemosyne d'Aby Warburg) qui procède par montage, par copier/coller et par found footage, elle questionne aussi l'ensemble de l'appareillage technique et idéologique qui structure l'archive et sa muséographie.
Fading memory est composé d'un projecteur video 8 et d'une bande qui projette un film irrémédiablement voué à la disparition : une lame de cutter use patiemment le déroulement du film, en dégrade inéluctablement les images et fonde par conséquent l'efficacité de son objet sur l'usure parfaitement réglée d'un processus précaire (bricolé). A l'instar de Frédéric Lavoie ou Mekhitar Garabedian, ce projet de Jasper Rigole convoque la valeur mémorielle de l'archive et son rapport à la disparition. Certes l'usure est là face à son évidence – sa logique de la dégradation –, mais elle convoque aussi la problématique relation que nous entretenons avec la mémoire forgée par l'esthétique de ces images émoussées.

>>>>>>>>> Peter Soriano

Né en 1959 À Manille, Philippines. Vit et travaille à New York. Artiste américain contemporain et sculpteur dont le travail a été exposé dans des galeries et des musées depuis 1994. Il est représenté par Lennon, Weinberg, Inc à New York, par Galerie Jean Fournier à Paris et par Galerie Bernard Jordan à Zurich. Ses œuvres sont présentes dans les collections de la Morgan Library & Museum à New York, du Fogg Museum à l'Université de Harvard, aux Fonds d'Art national Contemporain à Paris, à la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, et à la Wanas Foundation en Suède, parmi d'autres institutions.
http://www.petersoriano.com

Peter Soriano s'est d'abord intéressé aux objets et à leurs espaces, pour lentement réduire les dimensions de son travail, abandonnant celle de la profondeur pour ne déployer plus que celles de la surface. Attentif au lieu d'inscription, à son architecture et aux variations qui s'y succèdent au long du jour, son travail est une façon d'être là. Chaque projet s'élabore, se pense à l'échelle dans son atelier et dans un carnet, où chaque geste pictural est précisément analysé et décrit. Sur les murs, tracés à la bombe, ses gestes ont une apparente simplicité, celle du signe. Giotto ne traça-t-il pas un cercle parfait à main levée comme attestation de son génie ?
Tout se passe dans une grande tension entre la surface, la main et le temps. A quelle vitesse, à quelle distance de la surface, faut-il « bomber » pour obtenir ce tracé à main levée ? N'est-ce pas comme l'action d'un précipité, non pas de composants chimiques, mais de quelques évènements liés au lieu, un miroitement, un rai de lumière, son trajet sur le mur au fil du jour ? Peter Soriano use du signe et le rend à la plasticité.
Les « sprays » récents de Peter Soriano ne dérogent pas à une pensée sculpturale qui le caractérise, elle trouve en partie son origine dans l'observation des traces de bombes présentes sur les voies publiques pour préparer des opérations de chantier. Ils renvoient par conséquent à des gestes fonctionnels qui engendrent des procédures de travail en profondeur (une tranchée, une mesure, etc.). Ces pièces de Soriano se donnent à penser non plus comme des objets qui résultent d'une série d'actions passées, mais comme des énoncés d'une suite possible d'opérations à venir. Elles sont dans une économie de la préparation, de la gestuelle de répétition (comme on répète avant sa représentation une pièce de théâtre) basée sur la mémoire fuyante de l'espace. Accédant ainsi à une forme particulièrement légère de mise en œuvre, l'économie de travail de Peter Soriano se libère des contraintes pragmatiques de production en atelier et de transport au profit d'une logique de fabrication particulièrement propice au nomadisme.

>>>>>>>>> **Sylvie Turpin**

Vit et travaille à Paris et Changy les Nonains. Récemment, elle a exposé à la Galerie Horizon Colera (Espagne) 2013, à la Galerie MGE (Paris) 2013 et 2012, au Domaine de Kerguéhennec, 2013, à l'atelier Cantoisel, (Joigny) en 2012 et 2011, à la Galerie Rachel Devreuve (Nice) en 2010, chez Monos Gallery en 2009 et 2008, à la Biennale de la Gravure (Liège), à L'art Dans Les Chapelles, Pontivy Chapelle St Meldéoc, 2007.
http://www.sylvieturpin.com

Son travail est héritier de la technique traditionnelle de la fresque. Sylvie Turpin façonne des entités de mortier teintes dans la masse. C'est un travail patient de strates, de division et de relations. Malgré l'apparente objectité de ses pièces, Sylvie Turpin œuvre dans l'espace poudreux de l'inframince. Elle taloche ses surfaces et les polit. Ces gestes répétés, tendus vers la perfection de la surface en révèlent non seulement le grain mais leurs couleurs littéralement matérielles. Ses œuvres entretiennent des relations ambigües avec le mur qui les supportent. A la fois découpes et inscriptions, elles troublent les relations entre intérieur et extérieur et se tiennent dans un espace qui oscille entre mur et objet peinture.
Il y aurait une facétieuse relation à la fresque qui rapproche ses pièces du travail de Dupuy (l'un s'amuse des fresques issues de l'usure peintes par Giotto à Padoue pour en produire des machines textuelles, alors que l'autre – Turpin – s'adonne aux gestes acrobatiques et construits menés a fresca). La « machine » convoquée par Dupuy, Bonnefoi, Rigole et d'autres, n'est certes pas une composante du langage de l'artiste mais parce que la temporalité du geste est dictée par le temps de séchage, ce premier geste d'imprégnation de la couleur dans la matière renoue avec les origines de l'appareil artistique. Le temps du processus aurait à voir avec une forme de contre-usure qui fait de la sédimentation, du dépôt, machine des origines.

>>>>>>>>> **Hannes Verhoustraete**

Né le 15 novembre 1986, master dans les Arts Audiovisuels, cinéma documentaire, KASK Gent.
Filmographie : 28 Rue Brichaut (31')2013, Moving, playing, not moving (17') (CC Strombeek, Nacht van de Bibliotheek Brugge, 201, You know where my ranch is Curly? (12') (winner best documentary Berlinaire festival, laureat M2Live festival Maastricht), 2011.
http://28ruebrichaut.tumblr.com

Il s'est passé quelque chose 28, rue Brichaut. Mais quoi ? La vidéo, en cela n'est pas dans cette réalisation de Verhoustraete une expérience plastique d'un montage de documents d'archive, elle ne raconte pas l'usure du temps par l'usure des images. 28 rue Brichaut tente de reconstruire une histoire individuelle logée dans l'adresse d'un lieu à partir d'une enquête où la fiction (quelques images mensonges) se met au service de l'enquête documentaire. La méthodologie de Verhoustraete semble se situer à la croisée d'une approche pragmatique, factuelle et la liberté poétique d'une écriture rilkéenne à laquelle l'artiste se réfère.
Il s'agit bien en ce sens de construire une *figure* documentaire, comme la *figure* chez Rilke, c'est-à-dire non pas une représentation, non pas une image, mais une pulsation qui passe par l'ajustement progressif de petits faits, de petits lieux, de micro-témoignages, de touches de vie comme les touches optiques d'un tableau de Vermeer (autre source que convoque Verhoustraete).
Par conséquent l'usure que donne à penser *28 rue Brichaut* convoque la fragmentation, les récits d'une vie qui résistent aux désastres de la guerre à l'instar de *Videomappings : Aida, Palestine* de Till Roeskens. La guerre c'est le mépris de la vie, son indifférence, son absence de regard. Le cinéma est une lutte contre cette indifférence, un témoignage qui se loge aussi dans les détails, un numéro : 28. Une rue, un pays, un territoire.

En parallèle :
L'usure, excès d'usages et bénéfice de l'art
Colloque international en deux volets / Volet 2
De Markten, Oude Graanmarkt 5, 1000 Bruxelles
06 / 11 > 08 / 11 / 2014
Avec la participation de Jean Arnaud, Hélène Camarade, Thierry Davila, Angel Enciso Bergé, Léa Gauthier, Peter De Graeve, Pierre Katuszewski, Maurizio Lazzarato, Aram Mekhitarian, Michel Métayer, Philippe Roux, Willem Oorebeek, Fabien Vallos, Diane Watteau. Table ronde avec les artistes de l'exposition.

Worshop : « Du pareil au même pas peur »
Avec Pierre di Sciullo
Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles
15 / 10 > 20 / 10 / 2014
Du 15 au 20 octobre 2014, Workshop avec Pierre di Sciullo et des étudiants de l'ARBA Bruxelles et de l'Université Montaigne autour d'une production originale d'affiches exposées dans une trentaine d'espaces d'affichage public dans Bruxelles le temps de l'exposition. (Avec le soutien du Service culturel de l'Ambassade de France en Belgique)
Worshop : Avec Charlotte Vanden Eynde
Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles
21 / 10 > 06 / 11 / 2014
Du 21 octobre au 6 novembre, workshop avec Charlotte Vanden Eynde et des étudiants de l'ISAC avec la collaboration photographique des étudiants de 2e Bac de l'orientation photographie de l'ARBA.

www.lachaleurdelusure
www.demarkten.be
Contact des organisateurs :
Amélie de Beauffort : troffuaeb@gmail.com
(AdB est artiste et professeure de dessin à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles)
Pierre Baumann : pierre.baumann@u-bordeaux-montaigne.fr
(PB est artiste, maître de conférences en arts plastiques, directeur de la section arts plastiques-design de l'Université Bordeaux Montaigne et membre du laboratoire CLARE/Artes EA 4593)

Nous remercions :
Faouzia Hariche, Echevine de l'Instruction publique, de la Jeunesse et de la Petite enfance (Ville de Bruxelles)

ARBA ESA Bruxelles :
Daphné de Hemptinne (Directrice), Marc Partouche (Directeur), Enzo Pezzella (Isac), Joëlle Kumps (administration), Murielle Parent (administration), Sophie Guillaume (administration)

Université Bordeaux Montaigne :
Jean-Paul Jourdan (Président), Michel Pernot (Président du Conseil Scientifique), Nicole Pelletier et Danièle James-Raoul (Directrices laboratoire CLARE), Pierre Sauvanet (Directeur de l'équipe Artes), Fabienne Oliva (administration)

Equipe De Markten :
Nora de Kempeneer (Directrice), Etienne Philips (communication)

Communication :
Anne Quévy (graphisme programmes), Natalia Oyarzun (graphisme carton), Michael Meert (traduction), Emily Van Olden (traduction), Agathe Huisman (traduction), Olivier Bouckaert (traduction), Philippe Hunt (relecture et traduction)

Equipe étudiants :
Chloé Bappel, Teddy Gicqeau, Etienne Beaudoin, Tomas Smith, Oriane Helbert, Yannick Ilito, Cécile Chainiaux

Mécénat, soutiens :
Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, Université bordeaux Montaigne (Laboratoire CLARE/Artes EA 4593), Isac, Garage Cosmos (Éric Fabre), Fédération Wallonie Bruxelles, Région Wallonne, Centre Culturel De Markten, Ville de Bruxelles, Wallonie Bruxelles Internationnal, Ambassade de France, Anglo Belge Special Risks Insurance, Banque Degroof, Palm, Rodenbach, Audioframe, Librairie Tropismes

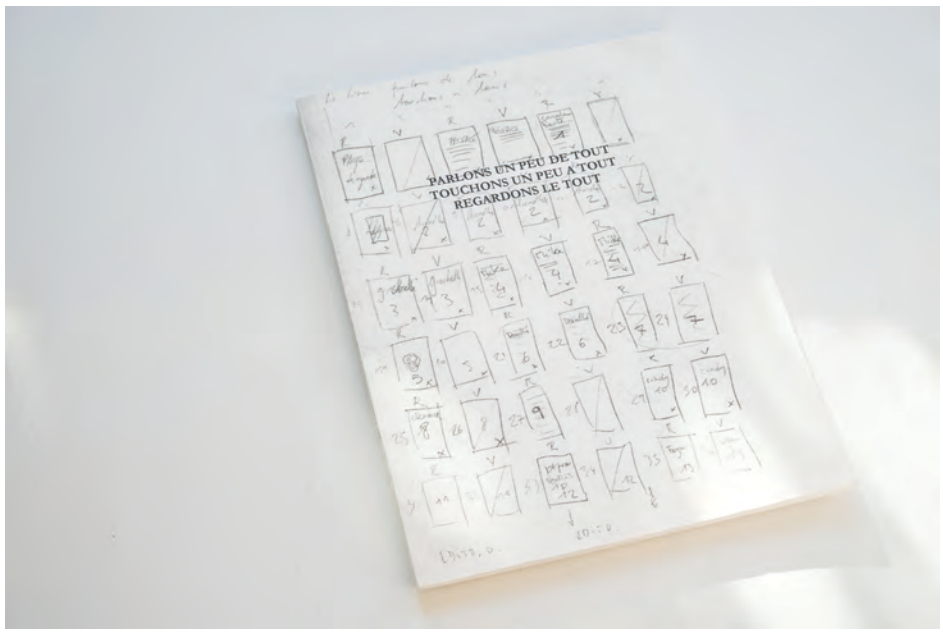
Les artistes et les participants au colloque, Lucien Massaert et Michel Guérin pour l'impulsion qu'ils ont donné à ce projet, ainsi que Bruno Goosse et Anne Quévy

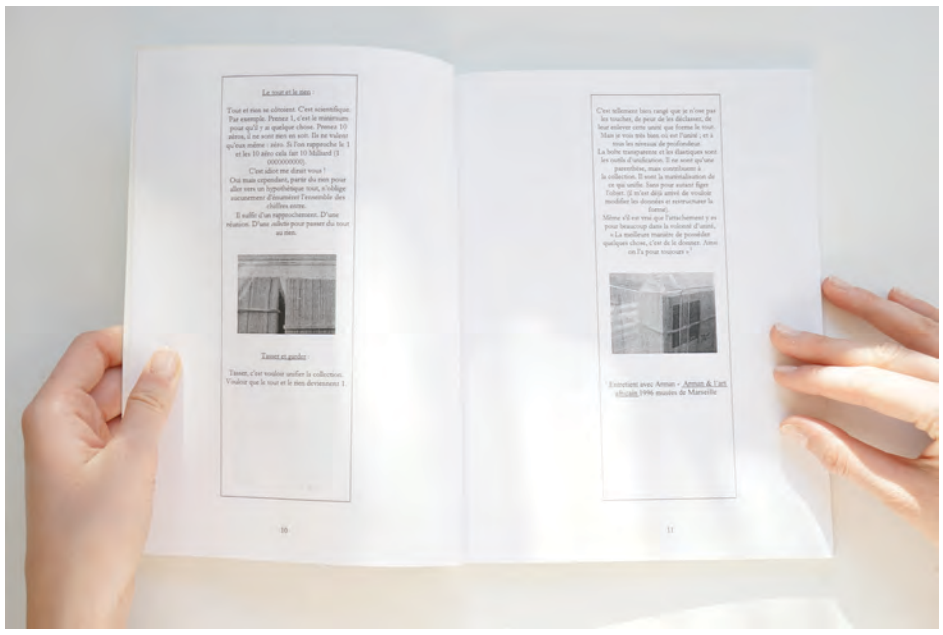
9 - Sélection d’auto-éditions réalisées avec des étudiants

Parlons un peu de tout, touchons un peu à tout, iimpression spéciale dans le cadre du séminaire de maîtrise arts plastiques *Écrits d’artistes*, Université de Nîmes, mai 2003, 45 exemplaires.

Les peintres meurent prématurément, impression spéciale dans le cadre du séminaire de maîtrise arts plastiques *Écrits d’artistes (2),* Université de Nîmes, mai 2004, 45 exemplaires.

D’image en image en images, ouvrage réalisé par Alain Lapierre en collaboration avec des étudiants de licence d’arts plastiques de l’Université de Nîmes, coordination pédagogique C. Mélissent, P. Baumann, éd. Frac Languedoc-Roussillon, ESBA Montpellier, Université de Nîmes, Association AODN Montpellier, 500 exemplaires, juin 2007.

















Œuvres et documents, actes de séminaire avec textes critiques des étudiants de master 1 arts plastiques, Université Bordeaux Montaigne, présentation de leur travaux plastiques et compte-rendus des conférences de Joan Serra, Eric Watier, Fabien Vallos, Miguel Angel Molina, Jean-Claude Loubières, avril 2014, 14,7x21 cm, 15 exemplaires, 152 pages, conception graphique Ludivine Martin.



Écologie, impression spéciale dans le cadre du workshop «écologie» à Sète avec des étudiants de master 1 arts plastiques, Université Bordeaux Montaigne, avril 2014, 31,5x22,5 cm, 40 exemplaires, 32 pages.





Tremblements, Kinya Maruyama, dir. Hélène Saule-Sorbé, coordination pédagogique P. Baumann, Bordeaux, éd. PUB, coll. Un artiste des Etudiants, mars 2014, 96 pages.





CURRICULUM VITAE

7

pierre baumann
né le 24 février 1973
à Mâcon

1 – carrière et responsabilités

laboratoires de rattachement

// Depuis septembre 2010
CLARE (Cultures-Littérature-Arts-Représentations-Esthétiques) – EA 4593 – Equipe Artes - Université Michel de Montaigne Bordeaux 3.
// Avril 2008 à septembre 2010
LESA (Laboratoire d'Etude en Sciences de l'Art) – EA 3274 - Université de Provence Aix-Marseille I.

fonctions

Depuis septembre 2010
Maître de conférences – Université de Bordeaux Montaigne – département des Arts Plastiques
2009/2010
Titulaire agrégé d'arts plastiques à l'Université d'Aix-Marseille I, département Arts Plastiques
2002/2008
Titulaire agrégé d'arts plastiques à l'Université de Nîmes département Arts Plastiques
1999/2002
Titulaire agrégé d'arts plastiques à l'Université de Montpellier III, département Arts Plastiques.
1997/1999
Titulaire remplaçant, agrégé d'arts plastiques, collèges de Pithiviers et de Briare-sur-Loire, Loiret (45).

diplômes et concours

Candidatures postes MCF :
2008 : auditionné, classé 3e, Université Sorbonne Paris I
auditionné, classé 3e, Université Aix-Marseille I
2007 : auditionné, classé 3e, Université de Rennes II

2007
Qualification, 18e section, corps maître de conférences, 08/02/07.
2002/2006
Doctorat Arts Plastiques et Sciences de l'art, mention « très honorable avec félicitations du Jury », sous la direction de Michel Guérin, Professeur à l'Université de Provence et membre de L'Institut Universitaire de France. Titre : Les sculptures qui n'existent pas, essai sur l'extension des dimensions de Duchamp et Brancusi. Thèse soutenue le 6 novembre 2006 à Aix en Provence. Jury : Michel Guérin (professeur Université Aix Marseille I), Sylvie Coëllier (professeur Université Aix Marseille I), Richard Conte (professeur Université Paris I), Germain Rœsz (professeur Université Strasbourg II) et Dominique Gauthier (peintre et professeur à l'Ecole des Beaux Arts de Paris), 2 volumes, 694 pages.
2001
DEA Arts Plastiques : La coupure, syndromes de la prolifération, mention bien, Université Strasbourg II, sous la direction de Jean-Louis Flecniakoska, jury : Claude Gagean, Jean-François Robic et Jean-Louis Flecniakoska.
1996
Agrégation externe d'Arts Plastiques.
Capes externe d'Arts Plastiques.
1995
Maîtrise d'Arts Plastiques, sous la direction de Germain Rœsz, mention très bien, jury : Germain Rœsz et Claude Gagean, Université Strasbourg II.
1994
Licence d'Arts Plastiques, mention très bien (major).
1993
Deug d'Arts Plastiques, mention bien (major).
1991
Bac C, mention assez bien.
Accessit au Concours Général d'Arts Plastiques.

vacations complémentaires

De 2006 à 2009
Chargé d'enseignements à l'Université Aix-Marseille I

responsabilités pédagogiques et administratives

Depuis septembre 2013
Directeur de la section Arts Plastiques/Design Université Bordeaux Montaigne
Depuis juin 2012
Membre invité permanent du Conseil Scientifique de l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Clermont Métropole.
Depuis 2011
Membre élu du Conseil d'Equipe du laboratoire CLARE – Université de Bordeaux 3. Chargé de la valorisation des doctorants (avec Hélène Camarade).
2009
Membre élu du conseil du Département Arts et Sciences Université de Nîmes (démission en 2009 pour mutation)
2008
Membre nommé du CTP (Comité Technique Paritaire) de l'Université de Nîmes (démission en 2009 pour mutation)
2002/2006
Membre élu du Conseil Scientifique du CUFR de Nîmes.
2005/2007
Responsable du département Arts Plastiques du CUFR (Centre Universitaire de Formation et de Recherche) de Nîmes.
2004/2005
Responsable de la licence (L3) Arts Plastiques du CUFR (Centre Universitaire de Formation et de Recherche) de Nîmes.
2003/2004
Co-responsable du département Arts Plastiques, CUFR de Nîmes.
2002/2003
Responsable du département Arts Plastiques, CUFR de Nîmes.
2000/2001
Co-responsable du département Arts Plastiques, antenne de Nîmes, Université Montpellier III.

expertises / jurys

Avril 2015
Membre de comité de sélection (section 18) Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.
Mai 2014
Président de comité de sélection, recrutement d'un poste de Maître de conférences (section 18), Université Bordeaux Montaigne.
Juin 2013
Président du jury de DNAP, Ecole des Beaux-Arts de Rouen.
Novembre 2012
Membre du jury de thèse de Miguel Angel Molina (dir. Ivan Toulouse, Université de Rennes)
De mars 2011 à juillet 2013
Membre de jurys à l'agrégation externe d'arts plastiques, épreuve d'histoire de l'art de l'admissibilité
et
Membre de jurys à l'agrégation externe d'arts plastiques, épreuve de pratique plastique de l'admission.
Avril 2012
Président du jury de soutenance des mémoires de diplôme DNSEP – École Supérieure des Beaux -Arts de Clermont Métropole.
Juin 2012
Membre du jury de diplôme DNSEP – Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Clermont Métropole.

activités liées au rayonnement scientifique

Membre du comité de rédaction de la revue *La pensée de midi*, directeur éditorial Thierry Fabre, co-éditions Des Sud et Actes Sud, de novembre 2007 à mai 2010.

congé pour recherche

CRCT d'un semestre (mouvement local) : septembre 2014 à janvier 2015.

2 – pédagogie et valorisation de la recherche

enseignement des arts plastiques

Cours magistraux et travaux dirigés, niveau L1 à M1 en arts plastiques, arts appliqués, médiation culturelle et IUP métiers des arts et de la culture :
Enseignements théoriques :
Histoire de l'art (XXe et art contemporain), histoire de la sculpture, Sciences de l'art (problématiques contemporaines).

Cours d'atelier :
Pratiques artistiques transversales et ateliers de pratiques fondamentales (croquis, observation, techniques de représentation de l'espace, bidimension, espace–volume, couleur, analyse d'œuvre).

Séminaires (master 1 recherche) :
Exemples :
Séminaire 2011/2012 à 2013/2014 : Les œuvres et les documents (3 volets).
Séminaire 2010/2011 : Brancusi/Duchamp : itération et inframince.

Préparations aux concours :
2013-2014 : préparation à l'épreuve d'histoire des arts agrégation externe arts plastiques.
2003 à 2005 : Préparation aux épreuves pratiques du Capes externe d'arts plastiques.

Depuis janvier 2008 l'ensemble des enseignements théoriques du moment sont mis en ligne sur un environnement numérique de travail (bases iconographiques et documentaires, dossiers complémentaires, etc.).

Direction de mémoire
(Premières directions de maîtrise arts plastiques en 2001)
Direction de masters 1 recherche arts plastiques
Direction de masters 2 recherche arts plastiques
Direction de mémoire de master 2 professionnel Pratique Artistique et Actions Sociales
Direction de mémoire de master MEEF

Expositions et valorisation de travaux étudiants (sélection) :
// *Cracovie*, (commissariat Arnaud Coutellec, Guillaume Brossier), Galerie de la Maison des Arts, Université Bordeaux Montaigne, novembre 2012.
// *Art'n book*, exposition de livres d'artistes réalisés par les L3 arts plastiques (Bordeaux 3), scénographie L1 arts plastiques, Bibliothèque universitaire de Bordeaux 3, du 12/12/12 au 12/01/13, Université de Bordeaux 3.
// *D/LA Dessin/Livre d'artiste*, exposition de travaux d'étudiants et de livres des éditions Incertain Sens et Uls, dans le cadre du cours de graphisme en L3 d'arts plastiques, Bibliothèque universitaire de Provence du 1 au 12 février 2010, Université de Provence.
// *Espèces d'espaces*, exposition de travaux d'étudiants, réalisés dans le cadre du cours d'organisation d'espace en L2 d'arts appliqués animé avec Denise Béchard, Bibliothèque Universitaire Vauban, Université de Nîmes, du 27 janvier au 13 février 2009.
// Galerie des Arènes, *A corps,* exposition de travaux d'étudiants organisée dans le cadre d'un partenariat entre le pôle Arts du CUFR de Nîmes, l'école des Beaux-Arts de Nîmes et le Lycée de la Camargue, du 18 mars au 8 avril 2006 (catalogue).
// Soirées vidéos impromptues, projections de vidéos d'étudiants, CUFR de Nîmes, 2004 et 2005.
// Contests, mini workshops en une journée et en équipe dans le cadre de séminaires de licence 3, 2002 à 2009, Université de Nîmes.
// *Articulation*, Galerie Hôtel des Allégories, magasin design Domus et librairie du Musée Carré d'art, Nîmes, Juin 2001.
// *Art in situ*, installations d'étudiants dispersées sur le site de l'Université de Montpellier III, mai 2000.

Direction de synthèses de séminaire et outils pédagogiques
// *Écologie*, impression spéciale dans le cadre du workshop «écologie» à Sète avec des étudiants de master 1 arts plastiques, Université Bordeaux Montaigne, avril 2014.
// *Tremblements*, Kinya Maruyama, coordination pédagogique, Hélène Saule-Sorbé et Pierre Baumann, Bordeaux, PUB, coll. Un artiste des Etudiants, mars 2014.
// Compte-rendu de séminaire de master 1 « les œuvres et les documents » avec des textes d'étudiants et notes de synthèse des conférences issues du cycle du même nom, impression spéciale, 30 exemplaires, mai 2013.
// *Glossaire à l'usage de l'organisation d'espace*, L2 Arts Appliqués, document de synthèse de l'atelier d'organisation d'espace, impression spéciale, 50 exemplaires, mars 2008 et édition numérique actualisée janvier 2009.
// *D'image en image en images,* ouvrage réalisé par Alain Lapierre en collaboration avec des étudiants de licence d'arts plastiques de l'Université de Nîmes, coordination pédagogique C. Mélissent, P. Baumann, Frac Languedoc-Roussillon, ESBA Montpellier, Université de Nîmes, Association AODN Montpellier, tiré à 500 exemplaires, juin 2007.
// Compte rendu de séminaire de maîtrise « écrits d'artistes II » : écriture et acte de création, textes d'étudiants choisis : *Les peintres meurent prématurément*, impression spéciale à 45 exemplaires, juin 2004
// Compte rendu de séminaire de maîtrise « écrits d'artistes I » : écriture et acte de création, textes d'étudiants choisis : *Parlons un peu de tout, touchons un peu à tout, regardons le tout*, impression spéciale à 45 exemplaires, juin 2003.

encadrement de la recherche

Co-direction de thèse (en tant que MCF), Université Bordeaux Montaigne :
Depuis septembre 2014 : thèse de Céline Domengie, co-direction avec Hélène Sorbé (Pr).
Depuis septembre 2014 : thèse d'Oriane Helbert, co-direction avec Pierre Sauvanet (Pr). Thèse qui bénéficie d'une bourse doctorale.

valorisation de la recherche

Organisation de colloque, workshops, conférences et journées d'étude :
// Co-organisation avec Amélie de Beauffort (Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles) du colloque/exposition « L'Usure », volet 2 avec exposition, novembre 2014, De Markten, Bruxelles.
// Co-organisation avec Amélie de Beauffort (Académie Royale des Beaux Arts de Bruxelles) du colloque/exposition « L'Usure », volet 1, CAPC Bordeaux, décembre 2013.
// Co-organisation avec Hélène Camarade du « Marathon des doctorants de Clare », journée d'étude de restitution des axes de recherche des doctorants du laboratoire Clare (EA 4593), 4 février 2013.
// Cycle de conférences sur « Les œuvres et les documents », 5 invités : Joan Serra, 6/11/2012, Eric Watier, 13/12/2012, Fabien Vallos, 6/2/2013, Miguel Angel Molina, 12/2/2013 et Jean-Claude Loubières, 26 février 2013. Workshop avec Stéphane Thidet, artiste, avril 2012.
// Journée d'étude « art et anastomose » avec Stéphane Thidet, Christophe Hutin, Sabine Foréro, et Frédéric Danjon, mars 2012.
À l'Université de Nîmes :
// Conférence, Hubert Duprat, sculpteur, février 2006.
// Journée d'étude, avec Laurent Perbos, artiste, mars 2006.
// Journée d'étude, avec Rose Lowder, cinéaste, avril 2006.
// Workshop, avec Miguel Angel Molina, peintre plasticien, mars-avril 2006.
// Journée d'étude (co-organisation avec Diane Watteau), Art interactif, avec Martin Le Chevalier, vidéaste, 2004.
// Journées d'études (co-organisation avec Serge Gal), Photographie, avec Yves Guillot, photographe, 2004 ; avec Bernard Plossu, photographe, 2003 ; avec Jean-Marc Bustamante, photographe plasticien, 2002.
// Journée d'étude (co-organisation avec Diane Watteau), Arts Plastiques et chorégraphie, avec Alain Buffard, chorégraphe, 2004.
// Journée d'étude, Infographie, avec Jérôme Joy, plasticien multimédia, 2003.
// Journée d'étude, La question de l'exposition, avec Frank Lamy, critique d'art, 2003.
// Journée d'étude (co-organisation avec Diane Watteau), Art et nature, avec Jean-Luc Bichaud, artiste, 2003
// Conférence, Galerie/librairie/performance, avec Philippe Pannetier, galeriste, 2002.

Partenariats avec des établissements hors Université :
// Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles : collaboration scientifique (colloque L'usure) et signature d'une convention Erasmus avec l'Université Bordeaux Montaigne (2013/2014).
// Musée CAPC Bordeaux : collaboration scientifique sur le colloque « L'usure » et accueil du musée (2013).
// Musée d'Art Contemporain Carré d'Art de Nîmes (étudiants assistants de montage d'exposition, E. Ballet, Gilles Barbier, etc., 2004 à 2006).
// Ecole des Beaux Arts de Nîmes (étudiants accueillis dans différents ateliers, sculpture, peinture, dessin, photographie, 2003 et 2006/2007).
// Maison d'Arrêt de Nîmes (en collaboration avec l'association Peuple et Culture du Gard et le Service Pénitentiaire d'Insertion Probatoire, atelier de peinture dans le quartier des mineurs, encadré par des étudiants, 2006).
// Frac Languedoc-Roussillon (sélection et accrochage d'œuvres du Frac, 2005 et publication d'un livre d'artiste, artiste Alain Lapierre, 2006/2007).
// Collège Jean Rostand, Nîmes (atelier de sculpture avec des collégiens, co-encadré par Denis Schmitt, sculpteur, et des étudiants).

artiste/chercheur invité

2013
// Artiste invité, Académie Royale des Beaux Arts de Bruxelles (atelier de dessin de Lucien Massaërt et Amélie de Beauffort), octobre.
// Animation d'un workshop d'une semaine – ESBA Clermont Métropole, octobre.
2012
// Animation d'un workshop d'une semaine – ESBA Clermont Métropole, octobre.
2010
// Artiste en résidence avec Sylvain Baumann et Florine Léoni (collaboration), Centre d'art Axénéo 7, Gatineau, Canada, mars.

commissariat et productions associées

2014
Commissaire avec Amélie de Beauffort de l'Exposition *La chaleur de l'usure* avec Sylvain Baumann, Christian Bonnefoi, Pierre di Sciullo, Jean Dupuy, Mario Ferretti, Mekhitar Garabedian, Bruno Goosse, Toni Grand, Frédéric Lavoie, Miguel Angel Molina, Miquel Mont, Yogan Muller, Willem Oorebeek, Jasper Rigole, Peter Soriano, Sylvie Turpin, Hannes Verhoustraete, dans le cadre du projet L'usure, Centre culturel flamand De Markten, novembre 2014.

2009
Commissaire en ligne invité par Nicolas Frespech et les cinq ans de l'Echoppe photographique. (http://www.frespech.com/echoppe/kit.php).

2006
Organisation pour le Frac Languedoc-Roussillon de deux soirées conférences (12 octobre à l'Université de Montpellier III et 19 octobre au CUFR de Nîmes) dans le cadre de « Chauffe Marcel » (commissariat Emmanuel Latreille), invités : Anne Mœglin-Delcroix, Michel Guérin, Patrick Perry, Emmanuel Latreille et P. Baumann.
Montage de la Réplique de Etant Donnés réalisée par Richard Baquié, avec Gaëlle Philippe, régisseuse au Musée d'art contemporain de Lyon, Centre d'art contemporain du château de Jau, expositions « Chauffe Marcel » (commissariat Emmanuel Latreille, Frac Languedoc-Roussillon).

3 – communications et publications

conférences/communications

0_20
« Cracovie, Stéphane Thidet et les étudiants. L'artiste à l'épreuve du déracinement. A quoi appartient-on ? », colloque *L'appartenir en question*, 23-25 janvier 2014, Université bordeaux 3 (ouvrage à paraître aux PUB).

0_19
« Contre les apparences du geste », conférence dans le cadre du séminaire Artes *Ecriture et création*, dir. Pierre Sauvanet, Université Bordeaux Montaigne, 2 avril 2013.

0_18
« L'art à l'ère de rien », conférence en tant qu'artiste invité, Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles (Amélie de Beauffort et Lucien Massaert), 30 octobre 2013.

0_17
« Contre les apparences du geste : l'originalité des radiolaires et ses conséquences sculpturales. Entre animalité et minéralité du geste. », colloque *Le geste*, 27 mars 2013, Université Aix Marseille 1 (publication 2-6)

0_16
« Code de la propriété intellectuelle – CPI - : fossilisation et porosité du document à l'épreuve de ses insoumissions », colloque *Document, fiction et droit*, 20 mars 2013, Université Aix Marseille 1, Archives départementales des Bouches du Rhône (ouvrage à paraître aux PUP/La Part de l'œil).

0_15
« Pina Bausch : La terrasse, les lignes de gravité (image, contact) », colloque *Pina Bausch*, 22 mai 2012, Université de Bordeaux 3 (avec actes).

0_14
« Faire un Brancusi, l'expérience de la *Colonne sans fin* : images, répétition et réplique », colloque *Contrainte et création*, 15/17 décembre 2011, Université de Bordeaux 3.

0_13
« Drawing, carve, bore and be bored », colloque *Le dessin – Drawing in an expanded field*, 25-27 février 2011, Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles.

0_12
« Mnémosyne à l'ère du numérique: l'art est dans la poche. (Sur quelques sculptures récentes de Peter Soriano) », Colloque *L'Art au XXIe siècle, un premier état des lieux*, 18/20 novembre 2010, Université d'Aix Marseille1.

0_11
« Comment la main touche le cerveau... (considération sur la conjugaison d'apprendre à être) », Journée d'étude *Théorie de la pratique*, 10 juin 2010, Université de Rennes 2

0_10
« L'impression haptique: un trou dans la main » Colloque *Le corps sensible*, 14/15 mai 2010, INHA, Université Paris-Est et Université Paris III.

0_9
« L'haptique photographique : sur les précipités photographiables de la sculpture à l'ère du numérique. », Université de Provence, colloque *Le photographiable*, 26/28 novembre 2009.

0_8
« A propos des fermentations poïétiques de deux ou trois modèles scientifiques : Les inframinces de Duchamp, les bricolages de Jean Dupuy et L'échoppe photographique de Nicolas Frespech. », Université de Nantes, colloque *Fictions du modèle 2 : Mutations et controverses*, 17 mai 2009.

0_7
Goya : « Non vous ne pouvez pas voir le tableau », Ecole des Beaux-Arts de Valence, invité par « Les apprentis Philosophes », conférence donnée dans le cadre du cycle dédié à *Goya, les tableaux de l'angoisse*, 21 novembre 2008.

0_6
« Art et science : Optique et savoirs secrets», Université de Nîmes et Lycée Camargue (Nîmes), Fête de la science 2008, 18 et 19 novembre 2008.

0_5
« Optique des appareils et déviations de la vision : de Léonard à Rodney Graham», Ecole des Beaux-Arts de Nîmes, dans le cadre des *20 ans de Némausus*, 12 novembre 2007.

0_4
Duchamp à l'œil des échappées de Brancusi, invité par l'association Humanisme en Fezensac, Vic-Fezensac, 1er décembre 2006.

0_3
Etant donnés, Marcel Duchamp et Richard Baquié : morphogénèse de la reproductibilité, dans le cadre des expositions « Chauffe Marcel » organisée par le Frac Languedoc-Roussillon/ Crac de Sète, participants : Anne Mœglin–Delcroix, Pierre Baumann,19 octobre 2006, CUFR Nîmes.

0_2
« Imi Knœbel des paysages», conférence / projection sur les œuvres d'Imi Knœbel *Mama look at the see* (1988) et *sans titre* (1991), invité par l'Amac et le Musée d'art contemporain de Nîmes, Musée Carré d'art, Nîmes, 28 janvier 2005.

0_1
« Il faut tuer Méduse», dans le cadre des mardis universitaires de Vauban, site de Nîmes, université Paul Valéry, Montpellier III, avril 2002 (acte publié par le Centre universitaire Vauban et bibliothèque universitaire, Nîmes, 2002).

publications

1 - Livres

1_5
LLH papier, édité avec le soutien du laboratoire Clare et des éditions Appendices, 162 pages, janvier 2015. (voir section livres d'artiste)

1_4
Cracovie, (direction d'ouvrage), avec Stéphane Thidet, Frédéric Danjon, Christophe Hutin, Sabine Forero, Hélène Sorbé, Juliette Busch et Mélissa Martinez + contributions collectives, Bordeaux, PUB (Presses Universitaires de Bordeaux), col. Un artiste des étudiants, mai 2013.

1_3
Brancusi et Duchamp : les hommes-plans, sur les Colonnes sans fin et l'inframince, Aix-en-Provence, Publications Universitaires de Provence (PUP), septembre 2008, (214 pages).

1_2
L'indolence de l'obscurité, Nîmes, Appendices, octobre 2008, (vingt planches dans un cartonnage pelliculé comprenant textes et images), livre d'artiste publié dans le cadre des hors série de la revue Appendices. (voir section livres d'artiste)

1_1
L'invasion des petits hommes verts, propos d'artiste, Paris, La Jeune Peinture, 1998, texte de 20 pages.

2 - Ouvrages collectifs

2_10
Document, fiction et droit, dir. Jean Arnaud, Bruno Goosse, « La réplique à l'épreuve de sa fiction juridique (Brancusi/Baquié) » (ouvrage à paraître aux PUP/Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 2015).

2_9
La recherche en art, l'oscillation des méthodes, dir. José Quaresma, Fernando Rosa Dias, «Je ne sais pas ce que c'est. Mouvement, détournement, montage», Lisbonne, Universitas Olisiponensis, Centro de Philosofia, janvier 2015, pp.157-177 (portugais, anglais, français).

2_8
L'appartenir en question, dir. Hélène Sorbé, Gérard Peylet, «Cracovie, Stéphane Thidet et les étudiants. L'artiste à l'épreuve du déracinement», Bordeaux, MSHA, janvier 2015, pp.42-65, .

2_7
Le dessin – Drawing in an expanded field, dir. Lucien Massaert, « Drawing, carve, bore and be bored », Bruxelles, éditions La part de l'œil, Bruxelles en 2015), pp.92-115.

2_6
Le geste entre apparence et émergence, dir. Michel Guérin, « Un geste de plancton, contre les apparences du geste. », Aix-en-Provence, Publications Universitaires de Provence, décembre 2014, pp.107-135.

2_5
Le Corps sensible, dir. Steven Bernas, « L'impression haptique: un trou dans la main », Paris, L'Harmattan, 2013, pp.245-256.

2_4
Marges et territoires chorégraphiques de Pina Bausch, dir. Hélène Camarade et Marie-Lise Paoli, « La terrasse, les lignes de gravité (image, contact) », Paris, L'Arche, décembre 2013, pp278-301.

2_3
Le photographiable, dir. de Jean Arrouye et Michel Guérin, « Gabriel Orozco et l'haptique photographique : quelques expériences sur les précipités photographiables de la sculpture »,Aix-en-Provence, PUP, mars 2013, pp.161-176.(27000 signes).

2_2
Les autres œuvres – La peinture et ses images, catalogue de l'exposition au Centre d'art de la ville de Nanterre, (commissariat Miguel Angel Molina), texte de présentation, « Des espaces autres, L'haptique spéculaire et le devenir image des œuvres… », Nanterre, Du provisoire, mars 2010, pp.21-35 (21800 signes).

2_1
La transparence comme paradigme, dir. Michel Guérin dans le cadre d'un groupe de travail du LESA (Laboratoire d'Etude en Sciences des Arts), « optique des appareils et déviations de la vision », Aix-en-Provence, Publications Universitaires de Provence (PUP), septembre 2008, pp.153-179, (48800 signes).

2a - Actes de conférences

2a-1
Il faut tuer Méduse, Les mardis universitaires à Vauban, Nîmes, avril 2002, 38 pages.

2a-2
Réplique / fiction juridique, Bordeaux, ESBA Bordeaux, juin 2014, 22 pages

3 - Contributions à La Pensée de Midi

Membre du comité de rédaction et contributeur de la revue à débat d'idées La Pensée de Midi dirigée par Thierry Fabre, coédition Actes Sud, Des Sud, Marseille/Arles :

Dans la rubrique « carnets d'artistes »

3_11
N°31, Histoires d'un 20 janvier, mai 2010, « Giuseppe Penone, le temps d'être fleuve, le temps d'être arbre, le temps d'être paysage» (3900 signes) suivi d'un entretien avec l'artiste par Vincent Gaston.

3_10
N°30, de l'Humain, février 2010, « Nicolas Desplats, monts et merveilles de l'autre rive, l'azur » (4400 signes).

3_9
N°29, Istanbul ville monde, octobre 2009, « Nicolas Frespech : ah l'index » (2700 signes) suivi de propos de l'artiste.

3_8
N°27, L'Iran, derrière le miroir, mars 2009, « Miguel Angel Molina » (2100 signes) suivi d'une texte de l'artiste, « les autres œuvres ».

Dans la rubrique « la bibliothèque de midi »

3_7
N°31, Histoires d'un 20 janvier, mai 2010, « Bartleby et compagnie» (7600 signes).
3_6
N°30, De l'Humain, février 2010, « Penser l'art » (4500 signes) et « L'Atlantique à la rame – Vides – White cube, l'espace de la galerie » (11800 signes).
3_5
N°27, L'Iran, derrière le miroir, mars 2009, « Jean Dupuy, A la bonne heure » (4400 signes) et « Thomas Huber, *La langueur des losanges* » (5100 signes).
3_4
N°26, Désirs de guerre Espoirs de paix, octobre 2008, « Correspondance de Gustave Courbet », (7300 signes) et « Hans Ulrich Obrist, Conversations » (4300 signes).
3_3
N°24/25, Le Mépris, mai 2008, « Pour saluer Rilke, Marcel Duchamp, portrait de l'anartiste, L'espace plastique », (15200 signes)
3_2
N°23, Tanger ville frontière, février 2008, « Toni Grand, la légende » (4600 signes) et « Un moment donné, Brancusi et la photographie » (7200 signes)
3_1
N°22, Mythologies méditerranéennes, novembre 2007 : « David Hockney, Savoirs secrets, les techniques perdues des maîtres anciens », (3700 signes) et « Bernard Piffaretti, after pas égaux », (4100 signes).

4 - Articles dans autres revues à comité de lecture

4_6
« Au fait », revue *Appendices*, n°4, février 2010, (7400 signes).
4_5
« Chronique lapidaire : à propos de deux séries, les *Sqnep* et les *Easymades* et ma façon de voir les images », revue *Appendices*, n°1, octobre 2007, (17300 signes).
4_4
« Imi Knœbel, l'illimité », revue *Le regardeur,* n°1, juillet 2006, (37500 signes).
4_3
« Etant Donnés, la Réplique et Richard Baquié : Morphogenèse de la reproductibilité », revue *Ligeia*, n°65/66/67/68, janvier-juin 2006, (77800 signes).
4_2
« Presque en forme de ready-made – à propos des Colonnes sans fin de Brancusi », revue *Los Flamencos no comen*, n°7, février 2005, (7600 signes).
4_1
« Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale », revue *Los Flamencos no comen,* n°2, printemps 2003, (16900 signes).

5 - Publication d'œuvres graphiques et photographiques dans revues dédiées aux pratiques contemporaines

5_4
Revue *Appendices*, n°2, avril 2008, (8 documents photographiques et textuels)
5_3
Revue *Appendices*, n°1, octobre 2007, (16 documents photographiques).
5_2
Revue *Los Flamencos no comen*, n°2, printemps 2003,
(3 dessins sur deux pages collectives).
5_1
Revue *Los Flamencos no comen*, n°1, automne 2002,
(5 pages de dessins dont couverture et troisième de couverture).

6 - Catalogues d'expositions

6_7
Drawing in an expanded field, Presses de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, Bruxelles, 2011.
6_6
Les 20 ans de Nemausus, dir. Laurent Duport, de l'Espérou, Montpellier, 2010.
6_5
Stock en stock, Aperto, Montpellier, 2006.
6_4
Cabinet de curiosité, Aperto, Montpellier, 2004.
6_3
La jeune peinture, La jeune peinture, Paris, 1999.
6_2
La jeune peinture, La jeune peinture, Paris, 1998.
6_1
Fragments voisins, avec Christophe Baudson et Gilles Fritsch (groupe La Colonie), catalogue de l'exposition au Musée départemental de Solutré du 1er octobre 1997 au 31 mars 1998, textes de Geneviève Lagardère, Christophe Baudson, Pierre Baumann et Gilles Fritsch, Conseil Général de Saône-et-Loire et Musée départemental de Préhistoire de Solutré, Solutré, 1997.

7 - Livres d'artistes

7_10
LLH (Le Livre et l'Hypothèse), version papier, tirage à 100 exemplaires, juin 2014 (avec le soutien du laboratoire Clare) (janvier 2015).
7_9
I would prefer not to..., impression spéciale, 24,5x18,8x1,6 cm, 2 exemplaires, 188 pages, février 2013.
7_8
L'indolence de l'obscurité, Appendices, octobre 2008, (vingt planches dans un cartonnage pelliculé comprenant textes et images), tiré à 150 exemplaires (également cité plus haut dans les livres).
7_7
L'objet infra mince 2004, inventaire photographique de l'ensemble des œuvres produites de 1995 à 2003, contenu dans trois boîtes aluminium rouge, jaune et bleue, édition spéciale, tirage limité à 12 exemplaires, janvier 2004.

7_6
Journal du 11 11 2001 au 30 04 2002, impression spéciale, tirage limité à 50 exemplaires, en coédition avec la galerie le Préau, Montpellier, mai 2002.
7_5
Monterchi n°9 – (Auréole de l'ange), carte postale, 500 exemplaires, Carted, 2000.
7_4
La Colonie, avec Christophe Baudson et Gilles Fritsch, carte postale, 500 exemplaires, Carted, 1999.
7_3
Monterchi n°7 – aiMer (viole de lèvre), carte postale, 500 exemplaires, Carted, 1998.
7_2
2 –Tarzan et les danseurs – (l'expédition de la carotte), avec Christophe Baudson, carte postale, 500 exemplaires, Carted, 1997.
7_1
1 – Les obsédés – (sans un pli), avec Christophe Baudson, carte postale, 500 exemplaires, Carted, 1996.

8 - Texte critique pour des artistes et texte sur mon travail
8_2
« Les humeurs et les abattis, vie immobile », texte sur Christophe Lopez pour son exposition *Still Life*, Galerie Le Lac Gelé, Nimes, mai 2014.
8_1
Jean-François Desserre, *texte sans titre* sur Pierre Baumann, publié par la Galerie du Préau à l'occasion de l'exposition, Plans $^{20}_{02}$, Montpellier, 2002.

4 – créations en ligne et expositions

créations en ligne
L'ensemble de ces créations sont consultables sur :
http://www.pierrebaumann.com et elles sont sous licence art libre.

2012/2013 : diffusion par mail de *LLH (Le Livre et l'Hypothèse)*.
2012, diffusion par mail de *Flashculpture 2*
2011, diffusion par mail de *Flashculpture 1*
De novembre 2007 à septembre 2010, diffusion par mail de *Optiques*.
De février 2005 à mai 2006, diffusion par mail des *Easymades*
Contribution de 2004 à 2005 au site de création numérique en ligne « Babil-on » (http://babiloff.free.fr).
De février 2004 à février 2005 diffusion par mail des *Sculptures qui n'existent pas* (de 1 à 180).

expositions personnelles
2010
Centre d'art Axénéo 7, *I would prefer not to…*, Gatineau (Canada), mars/avril 2010 (résidence/exposition en collaboration avec Sylvain Baumann et Florine Léoni).
2008
Galerie le Lac gelé, *Le pacte des appareils*, Nîmes, octobre, présentation et accrochage autour de la publication de *L'indolence de l'obscurité*, Appendices.
2006
Carré d'art musée d'art contemporain de Nîmes, mur Foster, *Les sculptures qui n'existent pas*, Nîmes, du 28 mars au 23 avril.
2002
Galerie du Préau, *Plans $^{20}_{02}$*, Montpellier, avec une performance *Free Jazz* de François-Xavier Debray et Philippe Le Floch.
1999
Galerie Jo Du Bayon, *Méduse et autres fragments*, Aix-en-Provence.
1997
Musée départemental de Préhistoire de Solutré, *Fragments Voisins*, avec Gilles Fritsch et Christophe Baudson (groupe La Colonie), Solutré, (catalogue).
Lycée Paul Emile Victor, Champagnole.
1996
Galerie du Faisant, *Oriel*, avec Gilles Fritsch et Christophe Baudson (groupe La Colonie), Strasbourg.
1995
Aula du Palais Universitaire, *L'Embarcation*, Strasbourg.
Galerie La Charbonnière, *sans titre*, Saint-Laurent-en-Grandvaux.

expositions collectives
2012
Salon *Drawing Room*, sur une invitation de la galerie Aperto, Montpellier, nov. 2012.
2011
Drawing in an expanded field, dans le cadre de la célébration du 300e anniversaire de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, sur une invitation de Lucien Massaërt, Galerie de la MAAC, mars 2011.
2008
Jardins publics / jardins privés, association Aldébaran, Castries, juin 2008.
Collectif photographique, Galerie Le Lac Gelé, Décembre 2008.
2007
Les 20 ans de Némausus, « Fabrique optique », Nîmes, novembre 2007.
2006
Collectif Aperto, *Stock en stock*, Montpellier, (catalogue).
2005
Livres d'artistes moment II, Palais universitaire, Université Marc Bloch, Strasbourg.
2004
// Collectif Aperto, *Bloody Mary, un cabinet de curiosités*, Montpellier, (catalogue).
// Espace rue Notre-Dame, *Polaroid*, avec Géraldine Paoli, Nicolas Frespech, Joël Renard, André Debono, Patrice Loubon, David Brunel, Denis Schmitt, Miguel-Angel Molina, Mark Alsterlind, Serge Gal, Diane Watteau, Caroline

Muheim, Pierre-Marie Corbel, Nîmes.

2003

Rue Baratier, Plan plan !, collectif avec invités Sylvain Baumann, Gilles Fritsch, Jean-François Desserre, André Debono, Serge Gal, David Brunel, Philippe Lagaillarde, Diane Watteau, Calvisson (30).

2002

Site nomade de La Colonie (II), *Les couleurs du temps,* collectif avec Gilles Fritsch, Christophe Baudson, Willerval /Lille.

2001

// Galerie H D Nick, *collectif*, Aubais.
// CRAC Alsace, *Œuvres en cours*, Altkirch.
// Galerie Philippe Pannetier, *collectif*, Nîmes.

2000

// *Site nomade de La Colonie (I),* dans le cadre des ateliers ouverts à Nancy, avec Christophe Baudson, Gilles Fritsch et Michel Aubry.
// Galerie La Charbonnière, *Les dix ans de la Charbonnière*, Saint-Laurent-en-Grandvaux (39).

1999

Salon de la Jeune Peinture 99, Espace Eiffel Branly, Paris, (catalogue).

1998

// *Salon de la Jeune Peinture 98*, Espace Eiffel Branly, Paris, (catalogue).
// Galerie du Faisant, *Les Toques Modèles*, Parc des expositions, Colmar (68).

1997

Art Contemporain à Frontenay (39), installation in situ.

1996

// *Art Strasbourg 96*, Strasbourg (67), présenté par la galerie du Faisant.
// CARCOM, *Tous Les Arts Sont à Voir*, Lons-le-Saunier (39).
// Bœuf sur le Toit, *Les Sept Colonnes du Ciel*, Lons-le-Saunier (39).

commandes privées et publiques

// *L'Equilibriste*, sculpture pour l'entreprise SMOBY (39), 1998.
// Installation pour l'agence de communication TEXT 100 Paris, 1997.
// Mur peint : trois anamorphoses, palissade (200m^2) stade de Bram, Louhans (71), 1995.
// Mur peint, réfectoire école Stella, Louhans (71), 1994.
// Salle de réunion, Le Frasnois (39), 1993.

INÉDIT

LE DROIT À LA RÉPLIQUE

Objets libres et écologie (1)

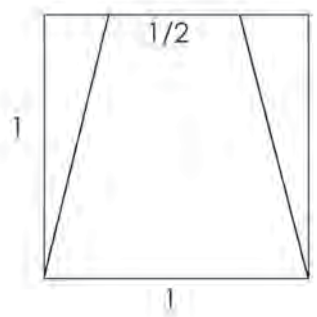
8

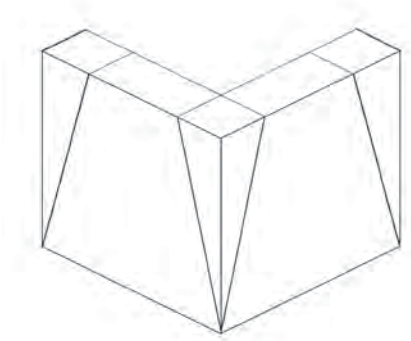
8

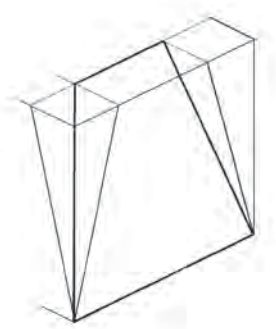
LE DROIT À LA RÉPLIQUE
Objets libres et écologie (1)

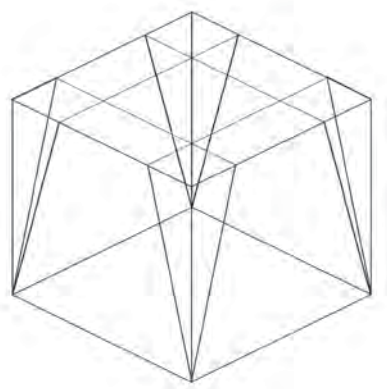
Pierre Baumann

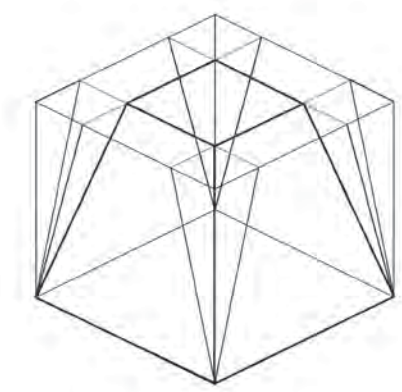
(inédit)

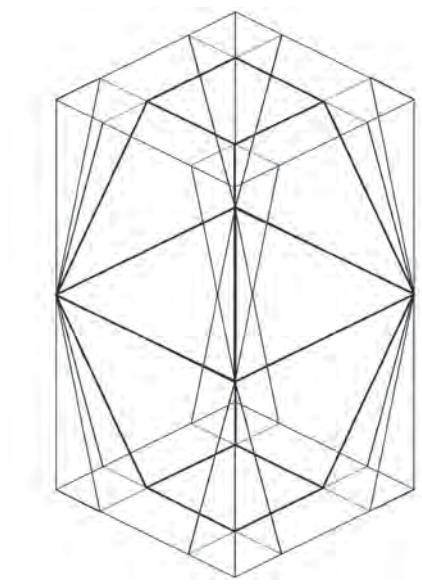

1/2
1
1











Choisir une poutre à section carrée, comprise entre 24 et 37 cm de côté, de chêne, de peuplier ou accessoirement d'une autre essence.

Tracer sur une face une série de carrés d'un nombre pair dont les côtés correspondent à la largeur de la poutre.

Réduire chaque carré à un trapèze isocèle dont la base a la même mesure que la hauteur du trapèze et dont le sommet équivaut à la moitié de la base .

Le sommet du trapèze initial devient la base du trapèze suivant, le second trapèze est identique au précédent, mais subit une rotation de 180°. La succession de ces trapèzes débute toujours par une large base et se termine toujours par une large base également.

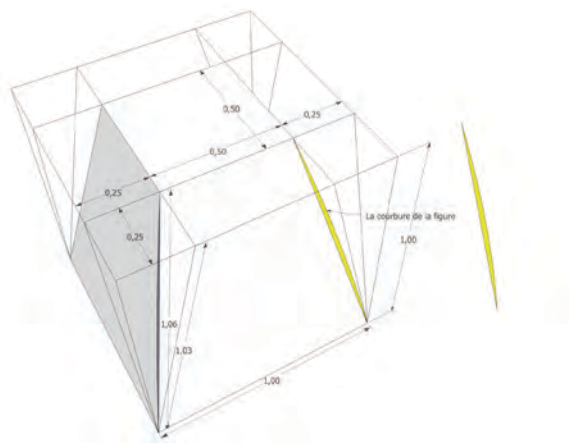
Développer *ad libitum*.

Projeter ce tracé sur chaque pan de la poutre.

À partir de ce tracé, entailler à la scie les petits côtés des trapèzes d'une profondeur d'un quart de poutre (jusqu'à la limite du petit côté du trapèze adjacent).

Enlever à la hache les "coins" issus de ces dessins jusqu'à la fin de l'entaile de scie, en prenant soin de former des faces légèrement bombées (la courbure de la figure).

À une extrêmité, préserver un tenon de même dimension que le carré modulaire.



«Le double ne saurait faire disparaître l'original[1]»

1 Yan Thomas, *Les opérations du droit*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, 2001, p.39.

Sauf mention contraire, les documents sont de l'auteur et sont tous sous Copyleft.

OBJET LIBRE

La contrainte appelle le jeu et le double jeu.

En France, la contrainte est une composante fondamentale du droit. Elle permet d'assurer la sécurité, elle limite le mouvement. Elle pose les conditions de ce qu'on a le droit (et plus encore la capacité physique) de faire. Par exemple, faire une réplique d'une œuvre d'art est assimilé à une copie et considéré comme de la contrefaçon, alors passible de 500 000 euros d'amende et cinq ans de prison. Franchir l'interdit, rendre possible ce qu'il n'est pas légalement autorisé de faire, voilà vers quel chemin nous emmène la réplique. La contrainte est faite pour être malmenée. Mais on ne saurait se contenter de cette affirmation légère. Il y a quelques années, j'ai réalisé trois répliques (réfutées par les ayants droit auxquels je m'étais adressé) de quelques œuvres de Constantin Brancusi qui s'intitulent la *Colonne sans fin*[1].

1 Premier signe *d'indifférence* pourra-t-on penser, chacune

Mais une réplique c'est quoi ? C'est d'abord une copie qui n'est pas un faux parce qu'elle dit ce qu'elle est, une copie, si possible fidèle formellement à son original, mais non servile. La réplique est d'abord une répétition (on ré-plique comme on ré-pète), une multiplication. Elle aurait à voir avec un processus organique, *réplication* de l'ADN, caractérisée par la génération d'entités identiques. Alors, la réplique se déroule, comme on déroule un ruban. Ça, c'est contenu dans l'origine même du mot. *Réplique* est emprunté au latin *replicare* « replier, recourber, renvoyer, refléter », mais aussi « dérouler (un manuscrit), lire, parcourir ». Répliquer, lire, dérouler, est synonyme de *revolvere* qui, en droit latin, signifie aussi « répondre vivement à une objection » (le droit introduit le droit à la réponse). Ainsi la réplique, parce qu'elle introduit la réponse, se construit dans le dialogue. Ce qui semble intéressant dans la réplique, c'est qu'elle déplace très vite l'objet (la forme plastique) du côté du langage. Elle suscite les coups et les contrecoups, les réponses vives.

Ce petit livre vient d'un refus de droit ; il tente de démontrer simplement que ce processus n'est pas un geste de copie, n'est pas simple imitation. Il tente de répondre à l'évidente conclusion du droit en avançant qu'on ne saurait déposséder le processus de ses nuances. Le droit ne peut pas, *a priori*, caricaturer le vivant. Le

d'elles porte ce même titre : *Colonne sans fin*.

droit n'est pas pour autant ce à quoi il faut s'opposer par souci schématique d'indépendance. La réplique, elle, avec ses airs de rien, ne répète pas ce qui a déjà été pensé, mais repense ce qui a déjà été dit. Elle met le droit face à la précarité de sa définition de l'art – la création d'une forme originale qui omettrait trop vite ce que le processus engendre : de la différence. Le droit à la réplique doit faire évoluer les dispositions juridiques qui organisent la défense de la propriété intellectuelle de l'auteur. L'histoire de la création est traversée par une suite de répliques. Sismiquement parlant, l'art avance suivi par sa cohorte de secousses. L'art n'est pas un fil tendu ; il est tremblement. C'est un point dans l'eau duquel ses ondes se propagent. Plus précisément l'art est cet ensemble de dictions et de répercussions des dires. On retrouvera quelques-unes de ces sources, où l'art, sous le contrôle ou non de l'artiste tutélaire, se développe par la redite. Une redite sans perte apparente (ou si peu). L'art contemporain est, en particulier, jalonné par de nombreux exemples. Les *appropriationnistes* tels que Sherry Levine, Mike Bidlo ou Richard Pettibone auraient, au même titre que Richard Prince ou Rodney Graham, pu servir la critique. Or le récit de notre expérience n'a pas trouvé ses motivations dans une lecture de l'histoire, mais dans la mise en œuvre plastique, dans la simplicité de son hypothèse initiale et dans la radicalité du même qu'il

souhaite employer. D'autre part, l'ambition de ce texte n'est pas d'engager un plaidoyer en faveur de l'utilisation systématique de la réplique (car elle s'applique sous certaines conditions), mais d'introduire l'idée que si le statut juridique de la réplique doit être repensé c'est, par extension, celui-là même de toute œuvre d'art. Aussi, la réplique ayant à voir avec la propriété intellectuelle, il ne s'agit pas, par projection, de frayer tous azimuts dans l'étendue peu régulée du numérique pour en conclure que tout appartient à tout le monde ou, plus précisément, à une ou deux grandes compagnies auxquelles on cède nos droits dès lors qu'on fait usage de leurs *applications*. A partir d'un cas simple, à l'appui d'une œuvre qui ne peut pas être matériellement plus rudimentaire, sans haute technologie, à la structure formelle des plus élémentaires, on espère poser les premiers éléments d'une théorie des objets qui s'est construite par l'expérience au cours de ces dernières années. Ces travaux avaient trouvé leur origine dans un premier livre sur les *Colonnes sans fin* de Constantin Brancusi et les *Inframinces* de Duchamp, publié en 2008. Ce livre a construit une théorie de l'art basée sur la redéfinition des dimensionnalités de l'œuvre. En substance, cette théorie avançait la répétition, l'effacement et la refonte des unités de mesure de l'art comme condition dimensionnelle.

Le texte ici présent, qui n'est qu'une partie

de l'iceberg, peut être lu isolément comme le récit d'un voyage marginal mené pendant plus de dix ans. Il constitue aussi le premier volet d'une théorie des objets fondée sur l'expérience (du faire, de l'art) destinée à remettre en cause les économies capitalistes de l'art au profit d'une écologie. On souhaite renouer avec les origines de ce mot usé par les médias pour construire une éthique esthétique qui porte en elle ce que Félix Guattari nomme une « écosophie mentale[2] ». Cette écologie ne se destine pas à l'écriture d'une nouvelle idéologie de l'art. Elle projette simplement d'appréhender les œuvres d'art pour leur capacité à faire vivre les ressources, comme le dit Wacjman, aussi à cultiver « l'absence » et leur autonomie. Ce sont, dit-il dans *L'objet du siècle*, des objets « qui pensent et qui font voir ». Il faudrait dire encore que ces objets de création n'ont même plus à se soucier de savoir comment on les appelle, œuvre d'art ou objet design, vrai ou faux. L'important c'est qu'ils emportent nos doutes et nos attentions vers leurs « mystères » et qu'avec eux la vie aille mieux, plus simple, plus intense ou plus dure.

2 Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, p.22. « L'écosophie mentale, écrit-il, sera amenée à ré-inventer le rapport du sujet au corps, au fantasme, au temps qui passe, aux « mystères » de la vie et de la mort. Elle sera amenée à chercher des antidotes à l'uniformisation mass-médiatique et télématique, au conformisme des modes, aux manipulations de l'opinion par la publicité, les sondages, etc. »

L'idée, c'est de dire qu'on a tous au bout des doigts un petit traité des objets libres. Ce premier livre, donc, décrit en toute simplicité comment la réplique, c'est-à-dire un « même » (aimé), dit qu'il n'y a rien d'identique. Il n'y a que des rencontres.

LA RÉPLIQUE COMME EXPÉRIENCE

À la théorie écrite, coexiste la théorie plastique. La réplique, issue de la logique de répétition est l'une des composantes de cette mise en œuvre de la théorie plastique. Elle a véritablement construit au fil des années un pan important de nos travaux. Elle a fait l'objet d'une série de pièces et de plusieurs publications sur la question. La chose est apparue très simplement et c'est donc sur le même mode qu'on tentera d'en retracer l'histoire. Ça vient d'un objet particulier.

L'étude théorique des *Colonnes sans fin* de Brancusi au Centre Pompidou a suscité un travail pratique de réalisation de répliques de certaines de ces colonnes. Alors confronté à une série de problèmes juridico-esthétiques, ce cas nous a renvoyé vers la *Réplique d'Etant donnés* réalisée en 1991 par Richard Baquié qui, à son tour, a suscité une expérience pratique de montage (de la réplique de Baquié). L'expérience a motivé d'autres écrits et d'autres répliques de *Colonnes sans fin*. La chaîne de recherche ainsi décrite qui, dans les faits, s'est déroulée de manière un peu moins linéaire, montre clairement comment le statut d'un objet peut

être glissant et sa fonction évolutive : étude, création, expérience, support d'analyse puis de théorisation. On peut résumer en avançant que la réplique fut au départ conçue comme un appareil théorique sur les *Colonnes sans fin*.

La réplique fut d'abord empiriquement pensée comme une entreprise de vérification des contraintes techniques auxquelles s'est soumis l'artiste. On a très vite observé combien l'enjeu conceptuel de ces pièces ne réside pas dans la complexité formelle et technique, où tout est au contraire conçu pour optimiser les efforts gestuels et l'attention esthétique au moment de sa fabrication (retrait minimal de matière, suivi du fil du bois, géométrie facile à suivre et à mettre en œuvre, efficacité fondamentale du trait de crayon, manipulation simple du poids, etc.). La *Colonne sans fin* et nos répliques qui lui succédèrent sont, avant toute chose, des expériences de la répétition du geste et de la durée, une pensée du retrait. Ce geste s'inscrit dans la lignée d'une esthétique de l'attention plastique portée par l'indifférence. Elle a permis d'observer aussi comment, dans le temps, les œuvres de Brancusi furent modifiées (coupées, recoupées, ré-assemblées selon des contraintes historiques – d'exposition ou des *occasions*) et comment chaque objet prend organiquement des voies qui sont les siennes.

LE GROUPE MOBILE

> Ce qu'on recherche et respecte dans l'art, ce n'est pas une expression originale, ni l'intérêt d'un public, mais le processus de figuration lui-même, quand il vise à produire une image tout simplement juste ; une justesse qui a, en soi, une valeur de formation dans l'expérience du monde. Si on pense, comme je le fais moi-même, que cela est déjà en soi une réussite, on admet alors que l'art ne peut être qu'autonome, gratuit, qu'il n'a pas d'objet mais qu'il a pourtant une fonction : celle de nous permettre de regarder le monde, précisément de cette façon-là[3].
>
> Jeff Wall

La *Colonne sans fin* dessine un cadre historiquement novateur par la radicalité de son abstraction, par définition, inhérent à la répétition. La *Colonne sans fin* se construit à partir de la répétition alternée d'une forme rhomboïdale (disons une pyramide tronquée dédoublée) à la géométrie rigoureuse (projection en trois dimensions d'un trapèze régulier dont la hauteur égale la base) et multipliable à loisir. La *Colonne* est *sans fin*, elle n'est pas finie, ni dans l'espace, ni dans le temps. Elle n'existe qu'à partir du respect de cette contrainte formelle épurée.

3 Jeff Wall dans J.F. Chevrier, *Jeff Wall*, Paris, Hazan, 2006, en quatrième de couverture.

Constantin Brancusi a sculpté entre 1918 et 1937 sept *Colonnes sans fin*[4]. Les cinq premières furent réalisées en bois, la sixième en plâtre et la dernière en bronze, d'une hauteur de plus de trente mètres (située à Târgu Jiu en Roumanie). À cela s'ajoute un projet de building développé, mais avorté à la fin de sa vie (autour de 1956). Quarante ans auparavant, à la fin de 1917, Brancusi conçoit un petit ensemble sculptural inaugural intitulé *L'enfant au monde groupe mobile,* qui fait apparaître pour la première fois une colonne dont la fonction est adroitement à la lisière du socle et de la sculpture, surmontée d'une *Coupe* en bois stylisée et adossée à une petite figure humaine aux accents primitifs (qui deviendra *La petite fille française)*. Il photographie l'ensemble pour envoyer une image à son collectionneur américain John Quinn (photo n°1-PH630[5]). On y perçoit déjà tout le programme créatif à la racine : la répétition d'une entaille en biseau

4 J'ai développé une étude approfondie de cette série dans P. Baumann, *Brancusi et Duchamp les hommes-plans*, Aix-en-Provence, PUP, 2008.

5 Ces codes de photographies renvoient aux numéros d'inventaire du legs Brancusi conservé au Centre Pompidou. Toutes ces images référencées furent réalisées par Brancusi lui-même. Cet inventaire, quoique encore imparfaitement classé et daté, contient la quasi-intégralité des prises de vue de Brancusi. Il permet de reconstruire l'histoire précise de ces *Colonnes* (parmi tout son œuvre) et d'en souligner la force évolutive.



Constantin Brancusi, Vue de l'atelier, photo Brancusi, *L'enfant au monde, Groupe mobile,* n°1 PH630 (code inventaire), 1917 (premier état).

simple, pour l'instant développée sur deux faces et dont l'extension sur les deux autres faces est suggérée par un tracé à la craie. Des ronds, aussi tracés à la craie, donnent à penser qu'il était prévu d'y faire des trous[6]. Bien vite, l'ensemble change d'état. Le groupe est dispersé, Brancusi écarte la possibilité des trous et invente sa forme modulaire rhomboïdale régulière, faite de coins entaillés avec régularité sur chaque pan, qu'on aperçoit sur une autre vue de l'atelier à la fin de 1917 (photo n°6-PH3). Un peu plus tard, Brancusi recycle cette colonne en petits socles. Le personnage devient *La petite fille française* et ses traits sont épurés, affinés, ciselés. Les propriétés caractéristiques de cette œuvre, mobilité, récupération, recyclage et nomadisme[7] fondent une conception créative qui régule tout l'œuvre de Brancusi. Elle inaugure en effet une nouvelle relation à l'abstraction, elle ouvre la voie à une redéfinition du socle et de la spécificité même du statut de l'objet ; elle énonce sa mobilité et introduit les prémices d'une forme inaugurale qu'il cultivera tout au long de sa vie :

6 D'autres sculptures de Brancusi, telles que *Socrate* ou de nombreux socles, laissent trace de ce type d'expérience formelle du trou.

7 Sur cette question du nomadisme, lire en particulier Rosalind Krauss « Échelle, monumentalité, modernisme/ postmodernisme. La ruse de Brancusi. » dans *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?,* catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 1986.

la succession rhomboïdale de la *Colonne sans fin*. La *matière*, *l'image*, le *geste*, *l'espace* et le *temps* organisent la pensée plastique autour d'un germe original, de son développement incertain, issu d'une succession de choix, pour, tout compte fait, fondre organiquement en une série d'*objets libres*. Dès le début de 1918, cette pensée est en place. Ces objets libres respirent. Ils sont vivants.

Cette même année, le sculpteur taille dans un fût de chêne légèrement plus haut (deux mètres) une première *Colonne* posée sur un socle de pierre calcaire assez rapidement mis de côté (photo n°17-PH20). La forme est aboutie, sa géométrie et sa ligne sont remarquablement épurées. Sa matérialité possède encore la franchise d'un bois rustique et sa fonction est toujours incertaine[8]. Elle a une hauteur d'homme (ou comme). C'est la cellule souche, l'ADN parental, le multiple à la racine (trois rhombes entiers et deux demis). En 1925 Brancusi sculpte deux nouvelles versions de *Colonne*, (photo n°27-PH58) l'une d'environ trois

8 Brancusi hésite encore en 1922 sur la fonction à accorder à cet objet. « Il dit que *La Colonne* n'a pas besoin de socle tant qu'elle n'est pas installée pour toujours dans un endroit particulier et supportant quelque chose de particulier. » dans la lettre du 25 mai 1922 adressée à John Quinn par Henri-Pierre Roché, Collection, New York Public Library, cité par Sidney Geist dans *Les carnets de l'atelier Brancusi, La Colonne sans fin,* Paris, Centre Pompidou, 1998, p.19.

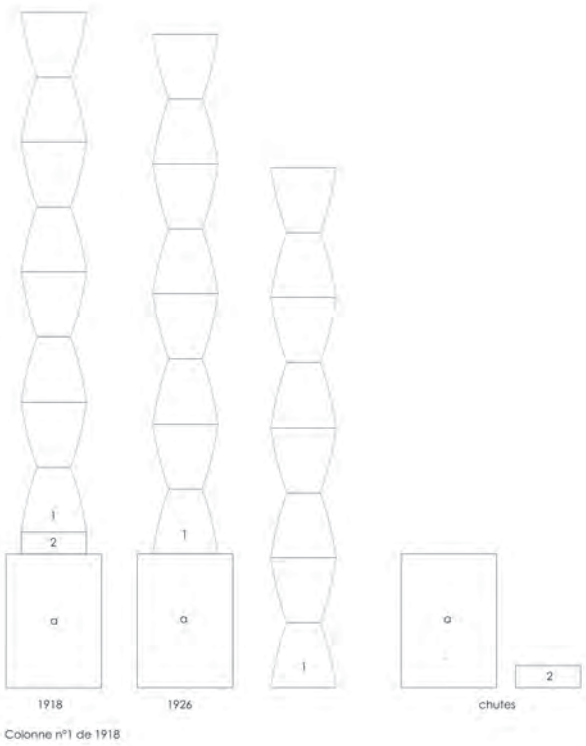


Figure de la première *Colonne sans fin* de Constantin Brancusi réalisée en 1918, 203,2x25,1x24,5 cm (sans partie 2) et socle en pierre calcaire de 52x37x37 cm, Museum of Modern Art, New York, (figure de l'auteur).

mètres cinquante de haut est très rapidement débitée en socles (dont photo n°PH684) : grains de colonne disséminés dans tout l'œuvre. Une seconde de plus de cinq mètres subira elle aussi plusieurs transformations au gré des expositions. Cette dernière est toujours visible dans la reconstitution de l'atelier Brancusi construit au pied du Centre Pompidou. En 1926, invité par son ami, le photographe Edward Steichen, Brancusi taille une nouvelle *Colonne* encore plus grande, de plus de sept mètres de haut, en peuplier (photo n°101-PH538). Elle joue avec le *site*, le jardin de Steichen. Elle grise naturellement le temps d'un cycle de saisons. En 1927, Steichen rentre aux USA avec plusieurs des œuvres qu'il a acquises, dont un *Oiseau dans l'espace*, incroyablement épuré, poli à l'extrême, qui va susciter l'indifférence esthétique de quelques douaniers… ainsi s'ensuivra le plus célèbre procès autour de la définition de l'œuvre d'art, *Brancusi contre Etats-Unis*[9]. Toutefois, le photographe laisse la colonne, trop grande, à Voulangis. Alors, Brancusi démonte la sculpture. Man Ray frétillant filme la mise à l'horizontale du ruban à quatre faces. Chacun s'en amuse comme s'il s'agissait du démontage d'un mas de cocagne. C'est *Jour de fête*[10]… Arrivé à l'atelier, Brancusi coupe en deux la colonne

9 Cf. *Brancusi contre Etats-Unis, un procès historique*, préface de Margit Rowell, Paris, Adam Biro, 2003.

10 Voir la scène du montage du mât dans *Jour de fête* de Jacques Tati.

pour qu'elle rentre sous la verrière de l'impasse Ronsin, sans état d'âme apparent, l'érige à nouveau à l'aide d'un palan. Elle tient parfaitement dans l'espace. Elle subira deux transformations supplémentaires. Une dernière colonne en bois (photo n°72 AM4002-1020) voit le jour en 1928, en peuplier également, haute de quatre mètres vingt, recoupée elle aussi à l'occasion de la deuxième grande exposition de l'artiste à New York, à la Galerie Brummer en 1933 (elle aussi ne passait pas sous le plafond, Duchamp, qui assurait le commissariat de l'exposition, coupe ce qui gêne). Plus précisément, ces mutations révèlent ce que paraît être le geste sculptural : une écologie. La forme s'adapte à ses conditions de vie. Elle croît, décroît, recroît *ad libitum*. Elle se renouvelle sans fin. Elle facilite la vie parce qu'elle suscite le mouvement des corps. La pulsation rythmique des faces bombées (elles contiennent le souffle de la matière – cf. Penone) appelle la danse répétitive et facétieuse des amies du sculpteur. Brancusi filme Florence Meyer en 1932. Elle est belle, sans artifice et aussi épurée que les sculptures qui l'environnent. Avec simplicité, elle danse, se joue de la poussière blanche qui macule ses sous-vêtements noirs. C'est à Brancusi qu'elle s'adresse. Surtout elle joue et rejoue sous l'œil de la caméra l'oscillation répétée d'un mouvement de tête, de gauche à droite, de bas en haut comme la circumduction de la forme autour de l'axe central qu'est la colonne, son

corps. Elle l'érotise. Elle la mesure, l'appréhende à l'instar de Nauman (*Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*…, 1967). Elle arpente, sans en avoir l'air, sans que la *Colonne* elle-même s'impose, les étendues pluridimensionnelles de l'atelier.

À partir de 1934, les trois grandes colonnes prennent une place plus stable dans l'atelier (Brancusi se consacre désormais à son projet de *Colonne sans fin* monumentale en Roumanie). Les deux dernières versions de colonne en peuplier sont formellement les plus abouties, car leur ligne est plus raffinée, légèrement plus souple, d'une teinte grisâtre et métallique qu'obtient ce bois par l'usure du temps et des intempéries. Avec ces deux *Colonnes*, Brancusi incarne à la perfection la substance respiratoire de la répétition d'un module croissant et décroissant : « Les éléments de ma *Colonne sans fin*, écrit-il, sont la respiration même de l'homme, son propre rythme[11]. »

La contrainte formelle que s'est imposé Brancusi au fil des années, dictée par des choix acceptés d'une géométrie fondamentale épurée, a réformé l'histoire de la sculpture désormais potentiellement abstraite (et concrète), mobile, nomade et constamment accordée à son *site*. Non seulement l'histoire de la *Colonne sans fin*

11 Constantin Brancusi, dans M. Tabart, *Brancusi l'inventeur de la sculpture moderne*, Paris, Gallimard, Coll. Découvertes, 1995, p.119.

révoque une apparition unique, mais plus encore elle permet de penser la sculpture comme un organisme vivant, fruit du dédoublement cellulaire et variable de la matière.

Les centaines de photographies, qu'a réalisées Brancusi sur son travail, retracent cette maturation esthétique fondamentale. Ces « moments donnés » (l'expression est de Pierre Schneider[12]) par la photographie agissent toujours comme la preuve d'un équilibre trouvé et le jeu de documentation photographique de Brancusi reste toujours fidèle au sens originel de la matière, comme condition de sa quête d'idéal. Ces photographies sont des documents de sculpteur aussi indissociables de l'œuvre de l'artiste que l'atelier et son contenu, et manipulés avec la même dextérité sculpturale que le bois, la pierre ou le bronze, mais dans l'infime épaisseur de la bidimensionnalité - *inframince*. Plus encore, la photographie de Brancusi, si elle est toujours document de l'œuvre photographiée, est aussi son nouveau *site*, son nouvel emplacement[13].

12 Livre remarquable, P. Schneider, *Un moment donné Brancusi et la photographie*, Paris, Hazan, 2007.

13 L'idée donne à penser, dans la lignée du *Musée imaginaire* de Malraux, que notre conscience de l'étendue de l'œuvre de Brancusi, que notre sensibilité a son égard, assume pleinement son colportage prioritairement documentaire. Entendons-nous bien, il s'agit là d'une spéculation par anachronisme. Brancusi n'a jamais explicitement dit que ses photographies étaient à elles seules des emplacements de ses sculptures. Mais il a exprimé clairement

Les photographies de Brancusi, d'elles-mêmes, assument en un sens leur capacité à s'autoproclamer comme site spécifique et transcendant de la sculpture, au service de l'expression du temps et de l'itération comme forme d'épanouissement créatif, ce qui offre à la sculpture d'aujourd'hui quelques perspectives particulièrement dynamiques. Par extension, cette dimension du photographique laisse entendre qu'on peut désormais faire de la sculpture sans même présenter matériellement ses objets et que les documents suffisent à cette expression sculpturale. Plus encore, dans ce cas présent, celui de Brancusi, la photographie dont il est l'auteur dit combien ce qui prime c'est le processus, la pulsation de la forme et la suite de gestes qui l'accompagne. Ça ne dit pas que la forme est insignifiante, ça raconte l'essentiel, c'est-à-dire ses histoires, ce qui reste si bien inscrit dans la mémoire de celui qui fabrique. La photographie ne dit pas tout assurément de ce qu'on vit intimement – aussi déborde-t-elle ailleurs souvent – mais elle constitue l'un des plus remarquables précipités chimiques qui soit, le plus sûr des documents par-delà le langage. Aussi la réplique peut être vue et vécue comme l'extension perceptive du processus, ce serait, à l'instar de la photographie

l'importance de l'image pour évoquer ses sculptures. « Pourquoi écrire (sur mes sculptures) ? Pourquoi ne pas tout simplement montrer leurs photos ? » Constantin Brancusi dans, M. Rowell (dir.), *Brancusi 1876 – 1957*, Paris, Centre Pompidou, 1995, p.312.

mais tout autrement, renouer avec les origines de ces précipités.

RÉPLIQUE ET DOCUMENT

Reprenons les faits. Brancusi conçoit une forme sculpturale faite de modules géométriques simples inscrits dans un carré. Ces trapèzes réguliers répétés sur chaque face conduisent avec déterminisme le développement de la sculpture dont la longueur est toujours conditionnée par la recherche d'un nombre entier et multiple de deux. La difficulté ne réside pas dans cette contrainte structurelle qui, au contraire, rend la conception et la taille extrêmement faciles. S'il est une difficulté corporelle, c'est désormais celle du poids à manipuler et de la patience appelée par le façonnage monotone de facettes identiques (ou presque). Ce processus oriente la sculpture vers un espace de quiétude et de retrait esthétique au profit d'une méditation dévolue à la perception des infimes variations dans le travail. Brancusi conçoit un module formel qui lui permet ensuite de se dégager de toute obligation d'invention. L'invention ne réside plus dans la forme, mais dans sa faculté de démultiplication. C'est simple. C'est facile à faire. C'est aussi certainement une façon de penser à autre chose. La contrainte de la répétition change quelque chose dans l'esprit de celui qui fabrique l'objet qui se répète[14]. Qu'est-ce que ça

14 C'est un détournement de la formule de Deleuze qui

change ? On ne peut pas penser comme Brancusi, mais on peut interroger le poids de cette fabrique et le sens de cette respiration en expérimentant son processus pour saisir les substrats de cette contrainte répétitive. Sidney Geist, qui fut l'un des plus éminents spécialistes de Brancusi, avait expérimenté dans les années soixante-dix la fabrication de sculptures formellement voisines des *Colonnes sans fin*, usant d'une répétition analogue ce qui lui permit de conclure que les *Colonnes* étaient « dépourvues d'anxiété[15] ». Toutefois, le travail s'était détourné de la réplique.

Pour saisir ce qui se cache derrière les apparences, pour appréhender le sens précis de cette répétition et les contraintes gestuelles et mentales qui vont avec, j'ai décidé en 2003 de réactiver (comme on réactive une performance) ce processus expérimental en produisant non pas des formules rapprochées, mais de fidèles répliques de quelques-unes de ces *Colonnes*

avait écrit dans *Différence et répétition* que « la répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple ». La formule a fait sa renommée et guidé le Minimalisme dans sa logique de l'itération des formes au profit de l'expérience perceptive. La conscience de la fabrique (car Brancusi ne déléguait que très rarement) renvoie l'aphorisme vers la nécessaire conscience de la valeur accordée à cette expérience intime de construction. G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2000 (1968), p.96.

15 S. Geist, *Les Carnets de l'atelier Brancusi*, Paris, Centre Pompidou, 1998, p.28.

brancusiennes. Seul le même permettrait de savoir ce que l'objet détient. Comme nous venons de l'écrire, la première nécessité de cette expérience n'était ni politique, ni critique, ni pastiche, ni iconoclaste, et encore moins intéressée financièrement. Elle émanait d'une envie de rentrer en conversation avec une œuvre, non pas en l'observant, ni même en parcourant toutes les études à son sujet, mais en cherchant à comprendre un certain nombre de modalités conceptuelles qui ne passent que par la connaissance de sa fabrique. Il s'agissait, en somme, d'aller chercher des preuves dans le faire, de vérifier des dires superficiels et en conséquence d'élaborer une nouvelle forme documentaire qui déborde du système de la photographie, de renouer avec ces « précipités » extraits de la vie sculpturale. Aussi la réplique, au même titre que la photographie, constitue-t-elle un document sur Brancusi. Il témoigne, fait preuve, transmet, mais ne dit pas tout et, parce qu'il omet, confond la vérité ; il ment un peu, oublie l'exhaustivité. Il ment beaucoup ; il n'est jamais l'identique de ce dont il est la preuve. Il vit de ce mensonge et en particulier de sa relation à ce qui le suscite. Alors il construit son propre espace de vérité, indépendant et différent.

Plus précisément, dans ce contexte itératif (répétition d'une forme modulaire et reproduction de cette formule répétitive), il y aurait deux formes documentaires relativement simples. La première

écriture du document passe par l'extraction des valeurs utiles d'un processus tautologique. Dans ce cas très précis de la *Colonne sans fin*, où la sculpture est son propre socle (qui est son propre socle…), le module fondamental, disons, « à l'endroit » annonce son symétrique « à l'envers », et cet appareil organise sa répétition non pas sans fin, mais *ad libitum* selon des conditions déterminées par l'endurance de l'artiste et la longueur contingente de la pièce de bois. Le rhombe élémentaire appelle ses répliques à la nuance près que, dans le cas précis d'une sculpture en particulier (la *Colonne sans fin* de 1918 par exemple) - et à la différence de son entité purement conceptuelle -, on ne peut pas dire quel module prime sur l'autre. Le processus ne se construit pas comme un collier de perles. On ne commence pas par un module pour passer au suivant, en débutant par le bas[16]. La colonne se taille à l'horizontale, face après face plus ou moins en désordre, versant après versant à partir d'une succession de pivotements de la poutre et ce, souvent assez aléatoirement en fonction de sensations personnelles, de contingences spatiales ou calendaires. Par conséquent il y a, au stade de sa fabrication, principe d'équivalence entre les rhombes. Il

16 Le seul cas qui puisse être décrit ainsi, c'est le montage de la *Colonne sans fin* de Roumanie édifiée à partir d'un axe central à base carrée sur lequel furent « glissés » les modules creux les uns après les autres.

n'y a pas de premier, puis de deuxième, etc. La réplique est au cœur même du processus. La cellule souche (j'emploie encore la métaphore biologique car elle a du poids), en vérité, n'est pas le volume rhomboïdal mais, en amont, c'est le plan oblique entaillé dans la profondeur du bois. Pour tout dire, il n'y a qu'un type de face oblique qui se réplique, qu'un type d'inclinaison, à partir d'une suite (appelons cet ensemble un appareil) de gestes systématisés mais vivants. On ne rentrera pas dans le détail de ce qu'engagent les gestes de percussion à la hache. La hache est l'outil principal, avec la scie. Ce qui produit l'oscillation des faces est le fruit d'un changement de position du corps du sculpteur : retournement de gauche à droite, de bas en haut et vice versa, à l'instar des mouvements de tête de Florence Meyer qu'on a décrits plus haut. Le corps danse, rythmé par la répétition. C'est pour tout dire assez difficile à écrire alors qu'assez facile à vivre. Le geste documente le geste, la partie documente la partie, et l'expérience documente le geste au même titre qu'une reconstitution d'un fait divers.

Cette première forme documentaire consiste donc à refaire cette succession de gestes, pour recevoir l'enseignement d'une sculpture qui n'est rien d'autre que l'énoncé d'une série de gestes qui se répètent et qui forgent notre conscience du temps, le temps de la répétition, le temps de la respiration, un temps de

pulsation, dévoué à la régularité comme condition de pérennité, un temps sans exception apparente. Le module de la sculpture est le document qui donne l'échelle de cette répétition qui tend vers l'infini. Il en est l'étalon. Autrement dit, le premier motif de la réplique consiste à ressentir l'endurance de ce souffle sculptural et toute la force de sa mise en perspective, sans avoir à faire des choix d'invention (ou si peu) que les créations personnelles sollicitent par ailleurs.

La deuxième écriture du document est une conséquence de la conscience du site confirmé par l'étude des photographies de Brancusi. Si la formule répétitive de la *Colonne*, sa fabrication et sa mise en place se renouvellent sans cesse en fonction de ses emplacements, si par ailleurs la facilité et la simplicité de sa conception dépossèdent l'artiste de ses prérogatives de savoir-faire particuliers (mais pas de la nécessité de sa fabrique ni de son invention initiale), alors on peut accepter l'idée qu'une réplique produite à l'image des *Colonnes* brancusiennes, présentée en d'autres lieux, peut être pensée comme le document des œuvres originales. Nos colonnes relateraient quelques faits sur les *Colonnes* de Brancusi : leur présence physique, leur relief, leur évanescence, leur érosion, leur mobilité, leur discrétion, leur abstraction, leur nominalisme conceptuel, leurs différences ou encore la mise en crise de leur unicité.

Si on ne prend personne à revers à penser que le document fait œuvre, il en faut peu aussi pour considérer, indépendamment de toute déclaration manifeste, que la réplique fait œuvre. Je dirai même que, pour que la contrainte de la répétition énonce le maximum de ses possibilités, il faut admettre comme condition nécessaire la dimension créative de l'expérience de la réplique. La réplique fait œuvre. La question n'est pas ici de l'admettre comme possibilité (acquise), mais de tirer les conséquences des problèmes qu'elle soulève. C'est l'expérience que nous avons menée, influencé par la logique nominaliste des répliques duchampiennes, tout en gardant de surcroît à l'esprit les profondes affinités intellectuelles partagées par Duchamp et Brancusi[17].

Ce qui dans l'hypothèse se définissait comme contrainte (oublier l'invention) permit au contraire l'épanouissement d'une pensée fructueuse guidée par l'abandon de tout principe d'originalité. À n'en pas douter la posture introduit, de façon tout à fait concomitante au principe d'indifférence formelle (chaque module structurellement vaut l'autre), une *indifférence esthétique*, non duchampienne. On n'est pas indifférent à la nature de l'objet, mais au parallélisme géométrique

17 Brancusi et Duchamp avaient fait connaissance aux alentours de 1912, date à laquelle ils visitèrent avec Fernand Léger le salon de l'aéronautique qui leur fit forte impression. Cette amitié donna lieu à de multiples collaborations.

multiplicateur s'ajoute la reconnaissance d'une absence d'invention formelle. La réplique mise sur l'absence apparente de différence. Autrement dit, la réplique fait apparaître une œuvre (ou ce qui lui ressemble) formellement (et historiquement) fondamentale tout en étant parfaitement dégagée de toute stratégie et recherche d'invention. C'est paradoxalement la parfaite équivalence formelle qui fait condition. La certitude d'avoir affaire à une œuvre reconnue historiquement comme remarquable est au prix de son identité parfaite. S'il fallait l'écrire plus simplement, on dirait que la forme de la réplique ne doit pas être approximative, que les proportions doivent être gardées, que les dimensions doivent être identiques, que les subtilités doivent être rapportées et qu'aucune maladresse additionnelle n'est permise[18]. En d'autres termes, la réplique ne doit souffrir, si possible, d'aucune anomalie génétique. Cette indifférence (absence de différence) esthétique donne à penser — formule imparfaite sur laquelle il faudra revenir — l'apparition d'une *œuvre sans artiste*. Ce temps de la réplique enseigne les vertus de la dépossession du geste d'exception vers un geste créatif sans ambition autre que celle de manifester la conscience de cette *respiration*. Ce document/réplique est tout simplement la preuve d'une immersion dans le temps de la sculpture.

18 La défense ne pourra par conséquent pas parler d'une «œuvre dérivée» en raison de ses écarts formels et matériels.

Ce temps enseigne la modestie. Ce nouveau temps de création qui, certes, invente, prospecte, renverse et reconfigure de nouvelles formes possibles de la figure de la *Colonne*, se présente aussi comme une contribution discrète en faveur de sa reconduction sans fin. En somme, la réplique augmenterait la valeur de l'original. On pourrait dire aujourd'hui que la réplique (comme forme de réponse par clonage), dans le contexte actuel d'hyperproduction, de diffusion et d'intertextualité permanente, tout en assumant à la fois sa dette affichée envers l'original et la mise en retrait de la figure de l'artiste, produit du bénéfice par cessation d'intérêts. La réplique est une contre-économie.

Les exemples d'artistes ayant une pratique créative et inventive par la réplique sont nombreux. En France, Richard Baquié a réalisé en 1991 une réplique exceptionnelle d'*Etant donnés* de Duchamp, dont l'origine est à trouver (chez Baquié) à la fois du côté de ses *constats d'échecs* (la réplique comme solution à la créativité épuisée) et dans la pensée même de Duchamp[19] — et de l'énoncé d'*Etant donnés* en particulier (la question du moulage comme réplique,

19 Duchamp a régulièrement fait usage de la réplique (de readymades, de boîtes, etc.) et il a plusieurs fois accrédité certaines répliques réalisées par d'autres (celles d'Ulfe Linde ou de Richard Hamilton par exemple). A ce sujet, voir F.M. Naumann, *Marcel Duchamp à l'ère de sa reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999.

la valeur de « l'approximation démontable[20] »). Les *appropriationnistes* tels que Sherry Levine, Mike Bidlo, Philip Taaffe ou Richard Pettibone ont forgé leur œuvre à l'angle de cette apparente dépossession du geste artistique pour avancer, chacun à leur manière, une réflexion sur le faible écart et la provocation critique. Cette expérience sur les *Colonnes sans fin* ne s'inscrit pas exactement dans cette mise en cause idéologique de la référence. Elle se place plutôt du côté d'un basculement progressif vers une posture conceptuelle assujettie à la matérialité telle qu'elle a pu être engagée par Baquié. En ce sens elle rentrerait également en résonance avec l'œuvre d'Elaine Sturtevant[21]. Selon elle, la réplique est une prérogative de l'artiste qui produit une nouvelle fois sa propre pièce ; elle prend l'exemple de Duchamp et des répliques de readymades. Mais elle déroge à ces prérogatives.

Cette matérialité, soumise à condition

20 Duchamp écrit en préambule de sa notice de montage d'*Etant donnés*, dont il existe l'édition d'un *facsimile* édité en 1987 par le Museum of art de Philadelphie : « Approximation démontable, exécutée entre 1946 et 1966 à N.Y. (par approximation j'entends une marge d'*ad libitum* dans le démontage et remontage) ».

21 Pour Elaine Sturtevant, dont tout l'œuvre se fonde sur un travail de « remake » (qu'elle nomme aussi « répétition »), si on veut être précis, il faut parler de réplique. Surtout, ne pas associer Elaine Sturtevant aux *appropriationnistes*, elle s'y refuse. Cf. *Sturtevant The Razzle dazzle of thinking*, Paris, ARC/MAM Paris/Paris musée, 2010, p.152.

d'apparence équivalente, procèderait par accentuation de l'indifférence, c'est-à-dire par sa mise en *italique*. La formule est employée par Anne Dressen au sujet d'Elaine Sturtevant : « Si provocation il y a, elle se situe plutôt dans la simulation d'un *facsimile*. Loin de faire des faux bien sûr, Sturtevant crée des vrais faux-semblants. Bien sûr ceci n'est pas une fleur. Pas un Warhol non plus d'ailleurs. Au mieux un italique de Warhol. C'est un Sturtevant[22] ». Ce processus deviendrait en un sens, par excès d'apparence commune, une forme tout à fait particulière d'abolition d'une expression visible au profit d'une différenciation conceptuelle qui, paradoxalement, prend appui sur la qualité de sa fabrication manuelle (comme condition). Il y aurait éclipse, ou déviation du regard, ou encore selon les cas, comme l'écrit Elaine Sturtevant, « une vision aveugle [d'où] survient une cécité volontaire[23] ». Par conséquent s'il est un trouble feutré qui s'immisce, ce n'est pas dans l'insoumission au droit, mais par la mise en cause assez évidente de la conception romantique de l'artiste, où l'art n'existerait qu'à partir de la figure de l'artiste créateur. Autre mise à mal, la création se loge dans l'absence de créativité, que représente en particulier la réplique appliquée (en supposant maladroitement que simplement choisir ne

22 Dans Elaine Sturtevant, *Sturtevant The razzle dazzle of thinking*, Paris, Musées de la ville de Paris, 2010, p.13.

23 Elaine Sturtevant, *op. cit.*, p.153.

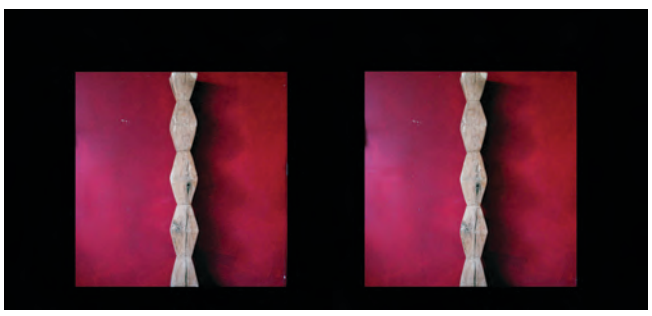
relève pas de la créativité). Elaine Sturtevant aborde cette contradiction lorsqu'elle parle de Duchamp : « c'est en abandonnant la créativité que Duchamp est devenu un grand créateur[24] ».

Il est possible d'en conclure que la réplique n'a de valeur que si elle répond à une nécessité intérieure et à une reproductibilité potentielle venant de l'œuvre originale, ainsi qu'à une responsabilité. Autrement dit : 1° La réplique n'existe pas sans la reconnaissance de sa référence originale ni par la falsification ou l'occultation (*exit* Richard Prince). 2° On ne réplique pas une œuvre de Duchamp comme une œuvre de Brancusi, ni même comme un Warhol. Les *Colonnes sans fin* énoncent par leur structure formelle et leur mode de production l'hypothèse d'un prolongement (à la différence d'un *Oiseau dans l'espace*). Le processus de réplique suscité par les *Colonnes sans fin* ne peut, par conséquent, se satisfaire de la reproduction d'une série de formes. Elle doit tenir compte d'une temporalité, d'une conception élargie des objets, de la prise en charge de son caractère environnemental, historique et juridique, ainsi que sa finalité humaine et intime (la réalisation d'une réplique de *Colonne sans fin* ne se délègue pas). L'œuvre d'Elaine

24 Elaine Sturtevant, *op. cit.*, p.168. Elle précise ensuite qu'il y a une « plus grande contradiction encore, et son contraire même, c'est que la totalité fonctionnelle de son œuvre se trouve contenue dans la manière dont il a vécu. »

Sturtevant et ses répliques de certaines pièces de Beuys attestent ces conditions d'analyse. 3° Qu'on le veuille ou non, que le droit l'accorde ou non, de toute réplique émane la personnalité de son auteur. Cette indifférence à l'égard du droit abolit bien vite la dimension polémique du pillage de l'art, car ce qui est en jeu va au-delà, en suggérant l'effacement de l'autocratie de l'artiste au profit d'une créativité issue d'un partage des données. Cette figure de l'artiste qui se dessine n'est pas celle d'un pilleur ou d'un profiteur, ni même d'un censeur, mais d'un amateur. En contrepartie, il est du devoir de l'artiste de définir les tolérances de ses récupérations possibles en faveur de l'abolition de l'unicité de l'œuvre. Duchamp en était bien conscient. À propos des copies réalisées en particulier par Ulf Linde et Pet Olof Utvedt Duchamp dira : « J'ai acquiescé à ces premières copies dès que j'en ai entendu parler. Ayant toujours été gêné par le caractère d'unicité décerné aux œuvres d'art peintes, j'ai vu là une solution proposée par d'autres à mon besoin de sortir de cette impasse et de rendre aux ready-mades la liberté de répétition qu'ils avaient perdue[25]. » Ainsi, œuvre, réplique et document ne sont plus des entités dissociées.

25 Dans Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1985, p.124. Citons, aux côtés de Lebel, tout le travail de Francis M. Naumann sur la question.



Réplique de la Colonne sans fin de 1918, chêne, 200x24x25 cm, socle en pierre calcaire, 52x37x37 cm (hors champ), septembre et octobre 2003, photographie stéréoscopique.

MA PHILOSOPHIE DE A À B (MERCI ANDY)

Je n'aurais su établir avec autant de conviction les positions contenues dans mes précédents propos si, comme je l'ai déjà écrit en septembre 2003, je n'avais réalisé une première réplique de la *Colonne sans fin* de 1918. Afin d'en restituer la philosophie, dans la lignée d'une aspiration au vide chère à Andy Warhol, et aussi parce qu'on n'est jamais exactement celui qu'on croit être, on appellera (A) Brancusi et (B) l'autre, c'est-à-dire l'auteur de ce livre. Cette première colonne taillée par (B) en 2003 se voulait être la parfaite réplique de la première et la plus petite de toutes celles réalisées par (A), en respectant à la lettre ses dimensions, l'essence du bois (du chêne) et le procédé de fabrication (à la scie et à la hache). Un peu plus tard, en octobre 2005, (B) renouvelait l'expérience à partir d'une autre *Colonne* de (A), celle de 1928, de dimensions plus importantes (quatre mètres cinquante environ) accentuant, par la hausse des contraintes matérielles, le paradoxe entre affirmation de la forme et désistement de l'invention. Par la suite, (B) a réalisé trois autres déclinaisons de *Colonne*, mais cette fois différentes des originaux,



Reconstitution de la Colonne sans fin de 1928, peuplier et pierre calcaire, 450x30x30cm et 32x60x58cm, septembre 2005, (premier état), photographie numérique.

toutes trois patiemment percées de trous. Ces cinq objets, sans exception, n'ont jamais eu véritablement d'état stable et se sont soumis avec régularité à toute une série de spéculations créatives sur la valeur de la répétition, sur ses prédispositions à l'effacement, sur le sens de la spatialité, sur la relation au document qu'ils suscitaient (documents de document) et sur le dialogue entre perceptions haptiques et stimulations optiques. En somme, ce qu'il a été oublié de mentionner jusqu'à présent, c'est que (B) ne passait pas tout son temps à faire des répliques. Il avait aussi une âme de procrastinateur bricoleur.

Au fil du temps, ce travail, qui n'en était pas tout à fait un, a tissé une connivence discrète avec ces œuvres de (A). Il permettait à (B) de penser l'art à travers la réplique et ses ramifications comme une forme de création en réserve, en retenue. Il permettait surtout à (B) de mieux comprendre tout l'œuvre de (A) et la criante actualité des enjeux de son œuvre. Aussi, les variations, qui ne sont pas des copies, permettaient au passage d'abandonner la radicalité de la réplique au profit de développements d'hypothèses annexes qu'avait envisagées (A) sans les développer pour des raisons justifiées dans son cas précis (percer des trous à certains endroits, etc.), et qui se sont avérées intéressantes à poursuivre à la suite de ces expériences de sculpture. Ces nouvelles spéculations sur la forme



Optique n°31-Constantin 03, photographie numérique diffusée par mail, 27 octobre 2008, avec *Reconstitution de la Colonne sans fin de 1928*, peuplier, trois fragments, 300x30x30cm, 60x30x30cm et 63x30x30cm et deux socles en pierre calcaire (dont celui de la *Reconstitution de la Colonne de 1918*), 32x60x58cm et 52x37x37cm, (deuxième état).



Optique n°1-Constantin 01, photographie numérique diffusée par mail, 21 novembre 2008, avec la *Reconstitution de la Colonne sans fin de 1928*, peuplier et pierre calcaire, 450x30x30cm et 32x60x58cm (premier état), *Un peu plus, un peu moins (after Brancusi)* (premier état), chêne, 196x25x24cm, *La somme des deux = la somme de l'air*, deux éléments en châtaignier (avec trous), 250x24x24cm.



Optique n°35, Constantin 4 / Un peu plus, un peu moins (after Brancusi) – version inframince, photographies, video de 45 secondes et colonne sur fond de placoplâtre, 14/12/2008, (deuxième état), chêne, 196x25x24cm.

prolongeaient à la marge le travail sur la réplique, en apportant d'autres réponses aux questions posées par (A) et que (B) tentait de mettre à profit à sa manière. Il serait plus juste d'écrire que ces *dérivés* donnaient la réplique à quelques objections formelles avancées par (A), du type « le trou n'a pas lieu d'être » dans le *modus operandi* de la *Colonne sans fin* parce qu'il est en totale contradiction avec l'ensemble du processus conceptuel qui guide le développement optimal de la forme.

En novembre 2011, (B) avait réalisé une nouvelle colonne toujours aussi appliquée et fidèle aux mesures et à l'essence de bois de la *Colonne sans fin* de 1926 (environ sept mètres cinquante de long, une tonne au bas mot de peuplier et quatre-vingts facettes à tailler). Certes le volume est important et sa mise en œuvre nécessite quelque méthode; mais un tel objet, aussi influent fût-il sur le travail de Serra, n'atteint pas la mise à l'épreuve du poids tel que l'Américain l'a engagée (cf. *Marguerite et Philibert*, 1985). La mise à l'épreuve de cette dernière réplique était autre. En effet, dans le cas de la *Colonne*, la logique mentale de la réplique n'est pas la copie d'une forme globale donnée, mais la reconduction d'un processus qui parvient à une forme identique à son original. Plus précisément, les raisons de ce projet tenaient en deux points. En bon procrastinateur défaitiste, (B) voulait revenir sur la valeur des coins qu'on débite en suivant le dessin afin





Faire des copeaux (réplique de la Colonne sans fin de 1926), peuplier, 735x35x35 cm, 2012 (image négative).

d'en ressentir intimement aussi une inutilité soupçonnée de longue date et doublement avérée. Pour (A), il avait été établi que la taille de la *Colonne* est un temps de repos créatif, relaxant, à peu de finalité en apparence (une façon de se mettre en scène). De surcroît, pour (B), tailler une pièce qui n'aurait pas droit d'existence conduisait à conclure qu'il s'agissait là d'une dépense bien inutile. Second point, (B) avait décidé de renouer avec quelques considérations développées au Canada puis à Bruxelles sur la procrastination, l'ennui et le poncif (dessin perforé) en 2010 et 2011. Un peu comme s'il avait fallu mettre un terme à ces développements sur la réplique, conduits épisodiquement pendant une dizaine d'années, (B), sans trop y croire, avait décidé que cette colonne devait être la dernière, qu'il fallait mettre un terme à cette répétition jugée par certains comme obsessionnelle et saugrenue. Mais on n'arrête pas, intellectuellement, un processus engagé sur la base de sa reconduction sans fin. On ne met pas fin à un pacte esthétique sans raison. Tout au plus peut-on ralentir le rythme de la répétition, peut-on garder quelques coins à tailler en réserve afin de contenter quelque nécessité passagère de tailler des copeaux supplémentaires pour apaiser une *intranquillité* (Pessoa) chronique, tout en maintenant un état d'instabilité mesuré. Ainsi, (B) n'a pas encore fini cette colonne. Et lorsqu'elle sera achevée, il faudra développer un autre projet. Le processus de la réplique émettait l'hypothèse, non plus d'une identité formelle parfaite, mais d'une reproduction rigoureuse d'un protocole de fabrication et d'un schéma constructif, d'une façon de vivre. C'était une autre manière d'interroger la procédure inhérente à la réplique de dépassement des apparences, et une solution assez détachée pour que la vie ne cesse pas de donner sens à cette expression artistique. L'expérience de la réplique poursuit la logique de la répétition tout en acceptant de créer *a minima* et de dire encore et toujours ce qui a déjà été dit, parce que ça n'a jamais assez été dit. C'est ce qu'écrivait en substance Delacroix. (B) avait décidé d'éprouver cette nécessité, mais en la vivant de l'intérieur[26].

Une fois de plus la photographie a joué un rôle important parce qu'elle a retracé les avancées du processus, elle a permis d'affirmer que la réplique n'a pas pour finalité de parvenir à un objet fini et définitif. Cette photographie, selon la formule de Jeff Wall[27], cherche à figurer par la série une « image juste » qui fonctionnerait par stratification sur la mémoire, au

26 En écrivant cela, (sans prétendre en avoir le génie !) je pense à l'expression de Delacroix. Dans Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, Paris, Plon, 1980, p.80 : « *Samedi 15 mai, dans la journée* (1824) - Ce qui fait les hommes de génie ou plutôt ce qu'ils font, ce ne sont pas les idées neuves, c'est cette idée qui les possède, que ce qui a été dit ne l'a pas encore été assez. »

27 Voir note 3.

même titre qu'un geste succède à un autre et compose une image vraie de la *Colonne sans fin*. La photographie a valeur d'empreinte. Le négatif photographique est une incarnation possible de cette entité négative qui alimente la pulsation rythmique de la forme : passage de la tri à la bidimensionnalité, passage de l'image externe (celle qu'on voit hors de soi) et l'image interne (celle qui s'imprime en négatif sur la rétine), passage encore du « fait » au « à faire » qui caractérisent la pulsation de la répétition. Cette expérience photographique, comme celle de la fabrique, renseigne et renverse l'apparente stérilité de la réplique. Elle dissout le monotone, contrarie l'apathie.



Faire des copeaux (réplique de la Colonne sans fin de 1926), peuplier, 735x35x35 cm, 2012, (détail en cours de taille).

LE COIN : FAIRE DES COPEAUX

Ainsi, il est presque convenu de dire que ce travail n'est pas achevé. Prétendre qu'on n'y trouvera rien de nouveau n'est pas mieux, pour la raison très simple que la taille de la *Colonne* conduit, en retrait, la pensée de celui qui la sculpte. Faire des copeaux, avec patience, monotonie et endurance, donne la mesure de ses enjeux : bien peu de chose, peu d'écart, peu de différence, du vide en somme, et de la mélancolie en apparence, parce que l'originalité gratifiante est remisée. Lucky Luke – certes en de rares occasions ! – taille un bout de bois lorsqu'il a du temps à tuer. En 1532, Lucas Cranach peint la *Mélancolie*[28]. Alors que Dürer avait, pour ce même motif, convoqué notamment l'hermétisme mathématique et l'abstraction de ses concepts, Cranach, pour incarner l'apathie, prend appui sur un geste sculptural : une femme taille une branche

28 À l'époque luthérienne, la mélancolie est un travers de l'âme, une expression d'abattement et d'apathie jugée néfaste et satanique.

en pointe, indifférente. Certes l'image décrit un geste infructueux car il ne permet pas d'aboutir à quelque forme construite, sinon celle d'un tas de copeaux informe. La morale est luthérienne, et la mélancolie jugée alors chose néfaste et démoniaque car improductive. Si on considère que la finalité du geste, dans le cas de cet exemple, comme pour celui des *Colonnes sans fin*, est d'obtenir une forme finie, tangible et immuable, alors, certes, la taille est infructueuse et la réplique plus encore. Mais nous avons pu observer que le principe fondamental de cette expérience menée par (B) est guidé par le sans fin : développement *ad libitum* de la forme (il est question de choix), du geste et de la pensée. C'est ce qui rend absolument bénéfique l'ensemble du processus, parce qu'il convertit le pessimisme du désœuvrement (qui frappe souvent l'artiste) en cette pensée généreuse qu'est celle d'aider la vie au contact de la matière lovée dans le creux de ses mains. Aussi anachronique que puisse paraître la conclusion, cette jeune femme de Cranach n'est pas la figure tourmentée de Dürer. Tailler, c'est forcer à penser l'ensemble des opérations qui conduisent ces gestes (prise en main du bois, inclinaison du couteau, etc.), même si la répétition automatise ceux-ci. En d'autres termes, tailler sans fin, c'est annihiler le « pessimisme cérébral » (Deleuze[29]) par

29 Deleuze parle en effet de « pessimisme cérébral » à propos de Francis Bacon : « C'est le pessimisme cérébral que la peinture



Lucas Cranach l'Ancien, *La Mélancolie,* 1532, huile sur bois, 76,5x56 cm, Musée d'Unterlinden, Colmar.

le plaisir de la façon, quand bien même il n'y a plus de finalité de créer quoi que ce soit.

Plus encore, la taille du coin (cette forme inclinée en biseau) des *Colonnes* peut être considérée comme un avènement de l'optimisation de la taille : retrait minimal de matière pour un maximum d'effet et ligne d'attaque parfaite parce que toujours dans le sens du fil du bois. Le dynamisme produit est optimal. Voilà ce que nous apporte le champ croisé des *Colonnes*, de la figure angélique de la *Mélancolie* d'une tailleuse de bâton et l'expérience concrète des sensations qu'une telle sculpture produit : la satisfaction pure de l'épuisement, la conscience haptique accrue de la valeur du copeau, la concentration profonde du sentiment d'infini, c'est-à-dire à l'endroit même où l'extrémité (la pointe) laisse apparaître le néant. L'oblique prend tout son sens. Dan Flavin ne s'y était pas trompé lorsqu'il a réalisé *The diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi*[30]*)*. L'oblique incarne l'aptitude au dépassement,

transmue en optimisme nerveux. », dans G. Deleuze, *Francis Bacon Logique de la sensation*, Paris, Ed. De la Différence, 1996, p.3.

30 Dan Flavin dit à ce sujet : « (…) Elle [sa diagonale] ne laissait pas beaucoup de place au savoir-faire artistique. Les deux structures avaient un caractère visuel uniforme et élémentaire, mais furent conçues pour dépasser les limites évidentes de leur longueur et leur manque apparent de complexité. » dans Michael Govan, Tiffany Bell (dir.), *Dan Flavin une rétrospective*, (catalogue), Paris, MAM Paris, 2006, p.34.

au déplacement et à la déviation de la ligne. La réplique est une des *stratégies obliques* particulièrement efficaces pour penser un art réservé, un art qui, tout autant que le statut de la forme sculpturale, donne à repenser la figure de l'artiste, désormais celle d'un artiste amateur (*bis*). En 1975, Brian Eno et Peter Schmidt conçoivent une boîte de cent cartes intitulée *Les stratégies obliques*[31]. Sur chacune de ces cartes figure une formule élémentaire destinée à relancer le travail créatif. Parmi celles-ci on peut trouver : « Accentue les répétitions » ou encore… « A-t-on besoin de trous ? »

31 Les informations relatives à ce projet sont notamment consultables sur le site de Gregory Taylor, *The Oblique Strategies*, http://www.rtqe.net/ObliqueStrategies/ , consulté le 24/02/2015.

NE JOUONS PAS SUR LES MOTS : STATUT LÉGAL DE LA RÉPLIQUE

> « Ne parler qu'avec les mots des autres, c'est ce que je voudrais. Ça doit être ça la liberté »
>
> (Une citation d'Alexandre dans *La maman et la putain* de Jean Eustache, écrite en lettres de néon par Mekhitar Garabedian en 2011)

On a écrit combien on préfère le terme *réplique* au mot *copie*, parce qu'il sous-entend une forme de réponse. On donne la réplique à quelqu'un. La réplique sismique est la conséquence d'un séisme premier. La formule de la répétition est séduisante, parce qu'elle sous-entend, de fait, que cette redite (on est instantanément du côté du langage) s'inscrit dans un continuum impulsé par l'original. Néanmoins, quel que soit le terme utilisé, en matière de droit, …

« Reproduire une œuvre d'art, c'est-à-dire produire une nouvelle œuvre qui prendrait des

éléments de formes caractéristiques dont la première œuvre tirait son originalité, ceux-là même qui la rendaient «unique»; que l'on qualifie cette réalisation de copie, de réplique, de reconstitution ; qu'elle soit totale ou partielle, fidèle, servile, maladroite… fait tomber son auteur sous le coup des sanctions prévues par cette protection, organisée [en France] par le Code de la Propriété Intellectuelle[32]. » C'est en ces termes que Corinne Morini, avocate collaboratrice au Cabinet de Maître Phung à Montpellier avait, lorsque nous l'avions consultée en 2005, sur le plan juridique, stoppé toute spéculation terminologique, à l'appui de laquelle il eût été possible de défendre l'acceptabilité légale d'un statut spécifique accordé à ces objets.

Mettons donc rapidement un terme à ces considérations statutaires car les conclusions sont globalement sans appel. Quelles que soient les nuances rhétoriques apportées à une telle pratique de la réplique, aussi sincère soit-elle et sans aucune arrière-pensée mercantile (ce qui était et continue d'être le cas en ce qui nous concerne), le CPI (Code de la Propriété Intellectuelle) n'offre guère de possibilités. Il ne permet d'autre conclusion que celle d'une demande d'autorisation auprès des ayants droit ou d'attendre

32 Corinne Morini, extrait des conclusions à une consultation à ma demande sur le statut de la réplique, non publié, rendues le 1er octobre 2005.

que ces œuvres tombent dans le domaine public[33] (soit 70 ans après la mort de l'artiste, ce qui nous renvoie à 2027 en ce qui concerne Brancusi) pour engager, sans risque de poursuite, un tel travail (la peine maximale potentiellement encourue est de 5 ans de prison et 500 000 euros d'amende).

La Convention de Berne, signée en 1886, regroupe aujourd'hui 112 pays et elle est gérée par l'OMPI (Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle). Elle vise à une uniformisation à l'échelle internationale de ces droits et elle tend à prendre en compte quelques mesures d'exception susceptibles d'assouplir ce cadre restrictif. À l'échelle européenne, la directive CE du 22 mai 2001 maintient également les principes généraux de protection des droits d'auteur. Elle aussi prévoit une série d'exceptions et de limitations dans son article 5, destinées à assouplir les contraintes restrictives du droit d'auteur. Mais celles-ci sont soumises à la règle dite du « triple test » qui précise qu'elles « ne seront applicables que dans certains cas spéciaux, qui ne portent pas atteinte à l'exploitation normale de l'œuvre ou autre objet protégé, ni ne causent un préjudice injustifié aux intérêts légitimes du titulaire du droit[34] ».

Bien que la directive introduise ici des notions

33 Il ne s'agit là que du droit patrimonial. Le droit moral est quant à lui perpétuel.

34 Directive CE du 22 mai 2001, article 5, paragraphe 5.

subjectives, qui donnent à penser qu'il y a matière à débat et accroissement des libertés de réappropriation des œuvres, il ne faut pas perdre de l'esprit, d'une part, qu'elle est fondée sur « le respect des principes fondamentaux du droit et notamment de la propriété, dont la propriété intellectuelle, et de la liberté d'expression et de l'intérêt général[35]. »

Que, d'autre part, elle vise à améliorer « la sécurité juridique et en assurant dans le même temps un niveau élevé de protection de la propriété intellectuelle, encouragera des investissements importants dans des activités créatrices et novatrices, (…) de façon plus générale dans de nombreux secteurs industriels et culturels[36]. »

Il faut certainement en déduire que cette directive place la création du côté de ses dépendances économiques et, qu'à ce titre, elle tend à défendre, certes, le droit moral de l'auteur, mais plus encore son intégrité économique ainsi que celle de ses ayants droit.

Il faut donc en conclure également que faire œuvre en réalisant une réplique conduit à une aporie légale, où la réplique est à assimiler à une famille d'objets matériels bien spécifiques qu'on ne saurait nommer une œuvre. Il faut d'autre part admettre que rares sont les objets, de nos jours, inaptes à endosser

35 *Ibidem.*

36 *Ibidem.*

la fonction d'œuvre d'art. Nous voilà donc logé au cœur d'une incompatibilité entre logique esthétique et rigueur légale.

La conséquence est rude. Faire une réplique, c'est presque ne rien faire, ou au mieux consacrer beaucoup d'énergie à faire quelque chose qui n'aurait pas de sens, ou peu de sens artistiquement dans le cadre de la loi, dès lors qu'elle ne serait pas habilitée par les ayants droit. Ce serait assumer de ne pas vraiment faire de l'art, ou faire de l'art par empreinte, en creux, comme on fait de l'art avec du vide et de l'immatériel, en rétrocédant toute originalité. Ce serait renouer avec quelques gestes artistiques sans qu'ils parviennent tout à fait à leur finalité. Plus encore, la réplique serait un rapt, une machine à faire de l'absence.

PRINCIPE DE TOLÉRANCE

Il semble évident que la récupération d'une œuvre à des fins créatives se soumet en théorie à l'intéressement de l'auteur copié ou de ses ayants droit et de leur tolérance. Il a été observé comment la réplique, par définition, possède un caractère documentaire, car elle n'existe qu'à partir de la reconnaissance de son original, et comme la preuve de son existence. La tolérance de l'auteur envers ce nouveau document donnerait à penser la tolérance des récupérations documentaires qu'il suscite. Toute réplique assumée comme telle fait document et elle répond par ailleurs aux mêmes conditions d'analyse qu'un document (typologie de la trace, subjectivité, délocalisation, pertes, disposition critique, degré d'interprétation, trouble de la vérité – un document est toujours la fiction de ce qu'il documente, car il n'est pas sa vérité, diffusion de l'information, historicité, etc.).

La réplique n'est dangereuse que pour l'artiste qui craint une autre vérité sur son œuvre (bonne ou mauvaise). Penser la réplique comme forme documentaire peut être chose intéressante car elle présuppose qu'il ne s'agit définitivement pas d'une

copie, pas d'un *fac-similé*, mais plutôt comme nous l'avons noté plus haut d'un « italique ». Il n'y a pas de danger à se faire répliquer dès lors qu'on accepte une forme de divulgation et de dissolution d'une identité qui nous échappe.

Pour l'auteur original c'est aussi une façon de faire son entrée dans le mythe, de devenir le protagoniste d'un récit fabuleux. Andy Warhol l'avait bien compris, qui, interrogé pour la énième fois sur la réalisation de ses *Flowers,* aurait répondu « Je ne saurais vous répondre. Demandez à Elaine (Sturtevant)[37] ».

Nous avons au préalable relevé combien la réplique reformule la relation entre artiste et œuvre, l'un assumant la délégation et l'autre sa faculté de déclinaison par répétition. Et l'expérience a montré combien la réplique est soumise à conditions inhérentes à l'original (prolongement de la logique du même). Aussi, nous sommes bien conscients qu'il y aurait matière à débat, mais en général ces artistes « copiés » ont souvent

37 Citation extraite de la notice sur Elaine Sturtevant consultable sur le site du Palazzo Grassi : http://www.palazzograssi.it/fr/artiste/sturtevant (consulté le 24 avril 2014). La source reste de l'ordre de l'anecdote. On retrouve d'ailleurs la formule à l'identique en réponse à la question que Duchamp avait posée à Warhol sur sa manière de travailler, avec en place de Sturtevant, Gerard Malanga : « Vous ne voulez pas poser quelques questions à Gerard Malanga ? Il a fait beaucoup des mes peintures. », dans *Andy Warhol, rétrospective*, Paris, Centre Pompidou, 1990, p.56.

peu d'inquiétude quant à une hypothétique perte de bénéfice financier causée par de telles pratiques. Ce fut bien le cas de Warhol qui, non content de ne rien perdre financièrement, a accessoirement accru sa renommée sur la base de cette reproduction et en particulier celle de Sturtevant. Il faut souligner, à ce titre, l'importance de Sturtevant quant au caractère visionnaire de ses choix. Ses premiers remakes de *Flowers* datent de 1964, alors que les premières *Flowers* de Wahrol furent réalisées… en 1964, avec bientôt leur passage à la postérité.

Dès lors qu'on n'amalgame pas cette logique de la duplication avec les dispositifs courants de contrefaçon, de falsifications inavouées ou de récupération à des fins commerciales, on constate que rares sont les problèmes à cet égard. La plupart des artistes vivants font le choix de la tolérance, comme certains ayants droit, conscients des enjeux que de telles pratiques soulèvent. Ce fut le cas d'Alexina « Teeny » Duchamp (dernière femme de l'artiste) à l'égard de la réplique spectaculaire de *Etant donnés* réalisée par Richard Baquié en 1991. Thierry Raspail nous a relaté les faits : « Mon rôle a été de convaincre Richard d'achever au plus vite ce projet (qui était en cours) pour l'exposer à la première Biennale [de Lyon]. L'œuvre a été vue par Teeny Duchamp que j'accompagnais. Elle a simplement dit : «Je crois que Marcel aurait été content[38]». » Bien évidemment, tout

38 Extrait d'une correspondance inédite de l'auteur avec

ceci corrobore l'attention et la tolérance que Duchamp accordait de son vivant aux répliques multiples qui furent réalisées de plusieurs de ses œuvres, du *Grand Verre* et des *Ready-mades* en particulier.

Quelques années plus tard, au printemps 2006, la pièce de Baquié fut exposée au Château de Jau (près de Perpignan) à l'occasion de l'exposition *Chauffe Marcel,* conçue par Emmanuel Latreille. C'est à cette occasion que nous avons pu participer à la mise en place de cette réplique. En renouant avec les gestes de montage d'une œuvre réputée peu transportable et néanmoins conçue comme une « approximation démontable[39] », il nous a été donné à comprendre toute la force du plaquage de Duchamp par Baquié. Ce geste de montage, à l'instar de celui de la réplique, était absent de toute considération juridique ou créative. Il récupérait discrètement quelques traces d'une pensée plastique qui ne nous appartient pas. Force était de constater que la *Réplique* de Baquié révélait de nouveaux horizons perceptifs autour de l'original de Duchamp (proximité et cruauté de la vérité, puissance de l'intime, force de la bricole[40]

Thierry Raspail, datée du 24 mai 2005.

39 Ce sont les premiers termes du titre de la pièce de Duchamp qui figurent dans la *Notice de montage de Etant donnés 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* réalisée par Duchamp et publiée sous forme de *fac-similé* en 1987 par le Musée d'Art Moderne de Philadelphie.

40 Je ne développe pas ici l'analyse car elle nous éloigne



Richard Baquié, *Réplique de Etant donnés 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, matériaux divers, 251x204x406 cm, 1991, coll. Musée d'Art Contemporain de Lyon, photo en cours de montage au Château de Jau.

…) à partir d'une série de coups particulièrement rusés et maîtrisés dans leur mise en forme conceptuelle et technique.

Duchamp avait lui-même anticipé cette partie posthume de *Etant Donnés* basée sur la révélation minutée du document fondamental de l'œuvre, qu'est la notice de montage (qui avait été léguée au Musée de Philadelphie en même temps que l'œuvre et sans laquelle il était quasi impossible de reconstituer l'ouvrage). En 1987, la publication du *fac-similé* de la notice donne à voir « l'envers du tableau ». Duchamp avait interdit toute publication de tout ou partie de ce document avant 20 ans (à compter de 1966). Dans ce cas, il faut admettre que le respect du droit par le musée constitue la garantie d'une deuxième divulgation avec « retard » qui agissait véritablement comme une forme de *délégation*[41] et de

de nos considérations du moment. Je renvoie néanmoins à trois sources qui restituent en détail cette expérience : P. Baumann, *Brancusi et Duchamp les hommes-plans*, Aix-en-Provence 2008, ainsi qu'un article sur la question « Etant Donnés, la Réplique et Richard Baquié : Morphogenèse de la reproductibilité» paru dans la revue *Ligeia*, n°65/66/67/68, janvier-juin 2006. Ce dernier texte est consultable sur Academia.edu à l'adresse url suivante : https://www.academia.edu/4395484/Etant_donnes_la_Replique_et_Richard_Baquie_morphogenese_de_la_reproductibilite

41 Marc Partouche évoque cette hypothèse de la délégation duchampienne : « Nous avons eu, RB et moi, de très longues et passionnantes discussions sur Duchamp mais je ne suis pas sûr d'être "responsable de la naissance de ce projet". Bien sûr nous en avons beaucoup parlé, d'autant plus que le Musée de Philadelphie

démultiplication de la fiction duchampienne. Le geste de Baquié, que peu d'autres artistes que lui étaient capables de restituer aussi rigoureusement, était alors parfaitement cohérent et remarquablement documenté pendant sa phase de construction par les photographies d'Yves Gallois. Baquié se repose intellectuellement dans et sur l'œuvre de Duchamp et va en rejouer tous les petits stratagèmes, qui plastiquement correspondent parfaitement à sa façon de bricoler (manche à balai, boîte à biscuits et autres attelles de bois sont les acteurs de cet artifice érotique). L'art de Duchamp est un art du montage (des formes et des concepts), Baquié l'avait bien saisi et il est flagrant de voir combien celui-ci convoque une série de gestes de positionnement (un peu à gauche, un peu à droite, pour que ce qui se donne à voir par les deux trous dans la porte s'ajuste parfaitement).

Cette expérience pratique de la réplique est importante. Elle permet de se saisir d'une série de considérations plastiques inscrites dans une suite de gestes, cette fois-ci, sans valeur créative personnelle, parfaitement dédiée à une mise en œuvre qui ne nous appartient pas. On saisit bien comment à partir de ces

avait édité peu de temps avant (1987, je pense) le *Manuel of instructions* que nous avons analysé de fond en comble, tous deux fascinés par ce geste de délégation post mortem. » (extrait inédit d'une correspondance de l'auteur avec Marc Partouche, datée du 15 octobre 2012).

documents, le processus de Baquié n'est pas un geste iconoclaste. Baquié remonte le temps de l'ouvrage de Duchamp, il le reconduit et le déplace. L'œuvre qui est à voir n'est plus la même ; on y contemple l'envers et plus encore, sa chair. De toute évidence, ce temps à l'œuvre doit-il être considéré comme une façon de construire ce que nous appellerons une *écologie de la création*, plutôt qu'une *économie*, au sens où l'art de Baquié, par la réplique, envisage une série de relations organiques entre des systèmes de duplication (disons « cellulaires », où chaque partie – broussaille, spot, bras, jambe, … – a valeur de cellule) qui vise à un équilibre entre les termes. Cette écologie de l'œuvre sous-entend que les principes d'appartenance sont modifiés, qu'il ne s'agit pas d'administrer économiquement (et juridiquement) l'objet d'art dans un cadre légalisé et monétarisé. Si l'écologie induit, à sa manière, le réemploi d'une formule issue du langage de la physique d'une « conservation des énergies », elle induit que le geste d'art (et celui de la réplique en particulier) est un geste de montage. À « geste d'art » on pourra associer « geste d'écologie » en cela que le geste est conscient de la science qu'il convoque et des redispositions qu'il suscite.

UNE FICTION JURIDIQUE SANS APPEL : DES SCULPTURES QUI N'EXISTENT PAS

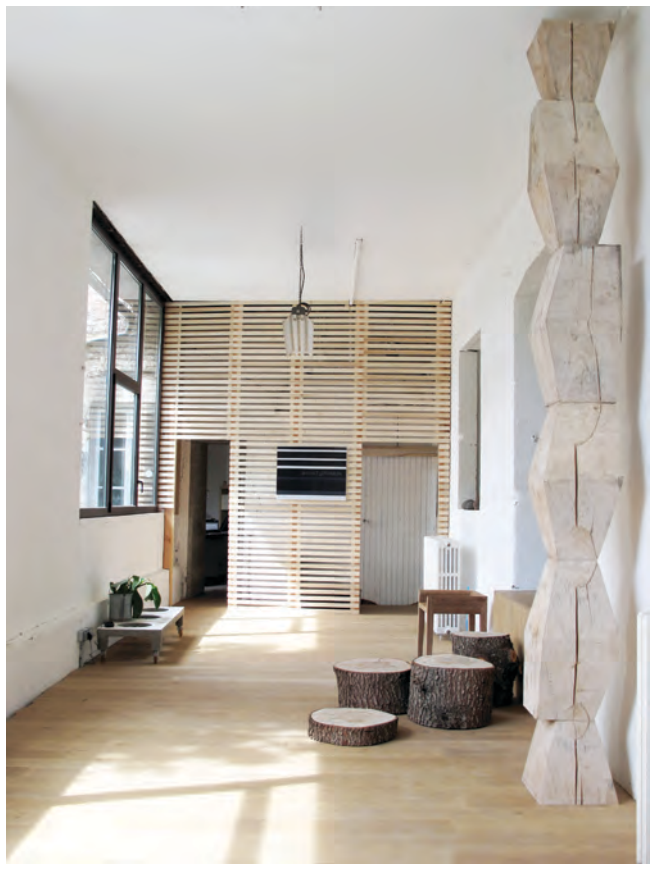
Revenons un instant en arrière. Non sans avoir à l'esprit le procès Brancusi, (B) avait sollicité Théodor Nicol, de l'Estate Brancusi, en Septembre 2005, afin d'obtenir son aval à la réalisation de ses reproductions. (B) avait défendu, à l'époque assez intuitivement, l'idée qu'il s'agissait « d'œuvre dérivée ». Une œuvre dérivée est une œuvre créée à partir d'une ou plusieurs œuvres préexistantes. La réponse de Theodor Nicol, en toute logique, après quelques hésitations et consultation de ses conseillers juridiques, fut négative. Accepter comme œuvre dérivée une copie appliquée (mais non servile), aussi proche que possible de son original, n'était logiquement pas acceptable pour un défenseur de « l'œuvre d'un grand artiste comme Brancusi » et des intérêts financiers substantiels que représente la maîtrise des droits de reproduction iconographique en particulier. L'argument artistique, la valeur fictionnelle (on savait bien qu'on allait voir un faux, en tout cas assimilé comme tel) de cette expérience documentaire n'ont pas été retenus.

Il faut admettre que l'espoir inavoué d'une telle prise de contact misait sur l'évidence de la conclusion : une réponse négative qui, dès lors, permettait de dresser une *fiction juridique*. Une fiction juridique, écrit Yan Thomas dans *Les opérations du droit*, « consiste à d'abord travestir les faits, à les déclarer autres qu'ils ne sont vraiment, et à tirer de cette adultération même et de cette fausse supposition les conséquences de droit qui s'attacheraient à la vérité que l'on feint, si celle-ci existait sous les dehors qu'on lui prête.[42] »

En disant qu'il n'est pas possible (refus des ayants droit), on affirme qu'il n'en est pas (d'œuvre). La conséquence de cette affirmation est simple : ces répliques sont des *sculptures qui n'existent pas*, plaçant ces objets en parfaite contradiction avec la réalité de leur apparence naturelle[43]. Ce transfert vers une fiction juridique prend plus précisément appui sur celle nommée par Yan Thomas la « fiction négative ». La fiction négative, « c'est une fiction d'inexistence.

42 Yan Thomas, *Les opérations du droit*, « *Fictio legis* L'empire de la fiction romaine et ses limites médiévales », Paris, EHESS/ Gallimard/Seuil, 2011, p.133.

43 Comme le rappelle Yan Thomas, « La fiction requiert avant tout la certitude du faux. » (…) « Elle consiste "à prendre le faux pour le vrai", *falsitas pro veritate accepta* (sur code, 9, 2, 7) ; mais encore et surtout faut-il que le faux ne laisse aucun doute et que la dénaturation dont il s'agit soit absolument assurée. » *op. cit.*, p.133.



Faire des copeaux (deuxième état), peuplier, 350x35x35cm (élément 1/3), septembre 2012, photographie numérique.

Plutôt que d'inventer ce qui n'existe pas, le droit nie ostensiblement ce qui existe[44] ». Un « comme si[45] » l'objet n'était pas un objet d'art parce qu'il ne pouvait pas exister (« comme s'il(s) n'étai(en)t pas tombé(s) au pouvoir de l'ennemi[46] »).

Or, c'est bien aussi ce revers existentiel qui surcharge la forme d'un nouveau dispositif : ce que la réplique dit n'est pas ce que son original atteste. La réplique augmente ou déplace le récit qui contient les circonvolutions de ces incompatibilités légales[47] par

44 Yan Thomas, *op. cit*., p.139.

45 *id*, p.135.

46 *ibid*, p.140

47 Sans compter toutes ses différences physiques patentes, ni même le fait qu'une réplique à l'identique s'avère être la preuve de sa manifeste contradiction avec toute idée d'apparition nouvelle d'une œuvre originale de l'artiste : les originaux sont répertoriés et parfaitement comptés (le fonds photographique de Brancusi vient verrouiller plus encore cet inventaire). Quand bien même on supposerait qu'il apparaisse une nouvelle *Colonne sans fin*, il faudrait qu'elle soit faite dans l'esprit de l'artiste mais avec des accents d'originalité par rapport au corpus défini, de la même manière que chaque colonne réalisée par l'artiste présente ses spécificités formelles subtiles. L'acte faussaire n'existe qu'à partir d'un rapport de proximité basé sur un écart patent entre les œuvres d'une même famille (artiste). Un bon faussaire ne fait pas des jumeaux, mais des frères et des sœurs illégitimes. C'est sans compter encore qu'il est absolument impossible d'envisager l'apparition d'une nouvelle *Colonne sans fin*, dont Brancusi serait l'auteur, tant le fonds photographique permet de jalonner la carrière de l'artiste.

l'usage d'une *double négation*[48] : en niant l'existence de la réplique, la fiction nie le caractère identique de l'objet (la réplique) et par conséquent atteste qu'entre ces deux objets (l'original et sa réplique) il y aurait une différence esthétique qui réside, pour simplifier, entre une œuvre qui existe par son originalité et son existence (naturelle et légale) – le « vrai » Brancusi – et une œuvre qui existe par la virtualisation de son existence du fait de sa disparition légale (mais non naturelle) – le « faux » Brancusi. Cette virtualisation, parce qu'elle augmente l'objet d'une nouvelle dimension esthétique permettrait d'inventer une nouvelle œuvre.

L'important n'est pas d'assumer l'insoumission au droit pour attester l'existence d'un objet revendiqué comme œuvre, à l'encontre de toute menace de sanction qui l'accompagne, mais, si on accepte par ailleurs l'amalgame entre œuvre et document, d'observer comment la réplique (œuvre/document) s'empare de ces dimensions légales pour construire une nouvelle fiction esthétique qui prend appui sur la preuve de l'existence de son original de référence et sur sa mise en crise par l'artifice de la fiction juridique.

48 Yan Thomas, *op. cit.,* p.140.



La *Reconstitution de la Colonne de 1918*, chêne, 200x24x25cm, *Un peu plus, un peu moins (after Brancusi)* (deuxième état), chêne et plâtre, 196x25x24cm, *Reconstitution de la Colonne de 1928* (deuxième état), peuplier, 300x30x30cm, *Faire des copeaux* (deuxième état), peuplier, 280x35x35cm (élément 2/3) et 105x35x35cm (élément 3/3), *La somme des deux = la somme de l'air*, deux éléments en châtaignier (avec trous), 250x24x24cm, et les deux socles, août 2012, photographie numérique.

FICTIONS

Dès lors, la précarité de cette fiction esthétique dit clairement que la réplique n'opère que par son *organicité*, c'est-à-dire sa manière simple de dépendre des autres et de s'inscrire désormais dans une chaîne de création. La thèse *écologique* (au sens apporté par E. Haeckel et Cl. Lévi-Strauss[49]) de l'art, que nous avançons ici, et qui prolongent nos propos au sujet de Baquié, vient d'une étude menée en parallèle à ce présent travail sur la réplique. Au même titre que l'expérience de la réplique, le modèle scientifique, étudié à partir du modèle biologique qu'est le plancton[50], participe à

49 La définition du mot s'adosse au sens donné à l'origine par Ernst Haeckel à une science qui étudie le rapport entre les organismes vivants et le milieu où ils évoluent. Prenant également appui sur certains aspects présents chez Lévi-Strauss, entendons aussi par là que l'écologie s'attache à un continuum fondé sur la diversité et le respect d'une pensée primitive corrélative à la *pensée sauvage*, elle-même fortement concomitante au bricolage.

50 Cette étude sur la modélisation de gestes créatifs réduits, à l'appui de modèles scientifiques, fait l'objet de deux publications, l'une sous forme de livre d'artiste intitulé LLH papier, janvier 2015 et l'autre dans *Le Geste, entre émergence et apparence*, (dir.) Michel Guérin, « Contre les apparences du geste, un geste de plancton »,

une réflexion sur les manifestations réduites et quasi invisibles du geste artistique.

Par bien des aspects, il existe des similitudes entre ces différents modèles (scientifiques et juridiques). Il s'agit d'imaginer un protocole de travail porté sur le caractère errant et unicellulaire de la fabrique de l'œuvre, ainsi que sur la valeur sculpturale de ces motifs microscopiques que constitue généralement le plancton. La réplique, quant à elle, participe de cette duplication cellulaire d'un geste réduit et à la mise en cause des valeurs de la propriété. *Fiction scientifique* et *fiction juridique* s'organisent à partir de la production d'œuvres/documents, des observations photographiques pour l'une et des répliques pour l'autre (pour résumer). Leur connivence tient dans le fait qu'elles vont toutes deux contre les apparences évidentes à partir d'un mensonge : la fiction scientifique explore comment faire un geste d'art à partir d'un geste qui ne paraît ni en être, ni être tout à fait un geste scientifique, ni même être un geste actif. Elle déplace des méthodes. La fiction scientifique conduit à un geste discret d'observation, de préhension, de placement et d'enregistrement. La fiction juridique (dans notre cas) part de la réfutation de l'existence

Aix-en-Provence, PUP, 2015. Nous y développons l'idée que le geste d'art se surpasse en revenant à ses principes fondamentaux — prendre/placer/classer (Leroi-Gourhan) — et qu'ils se confrontent par ailleurs à la démesure de l'esprit d'aventure (cf. Ch. Darwin, *Le voyage du Beagle*).

de l'œuvre, d'une *indifférence esthétique* (absence de différence) et d'un geste sculptural minimal.

L'une et l'autre fictions affectent à l'œuvre/document une perméabilité basée sur l'empathie et la conscience écologique du processus mis en œuvre. La posture écologique, qui trouve ici sa source du côté de la biologie et de l'anthropologie, a des conséquences non seulement sur la manière de penser l'organisation de l'œuvre, mais aussi son dispositif légal.

POUR UNE POROSITÉ DU CPI

Si on accepte le principe fondateur que la paternité d'une œuvre est un droit inaliénable et que la copie, le pastiche, la réplique, le remake et autre récupération participent pleinement des dispositifs créatifs, il faut en conclure deux choses qui vont contre la conception étriquée du Code de la Propriété Intellectuelle :

Premièrement, facteur quelque peu décalé, produire un objet artistique qu'on ne saurait exactement qualifier, un objet de peu d'art non reconnu comme tel juridiquement, ou entre art et science par exemple, favorise la construction d'une fiction étrange, à l'instar des documents de Jean Painlevé qui ont très tôt marqué les surréalistes alors qu'ils étaient par ailleurs des documents scientifiques de premier ordre. Cette étrangeté va avec l'oblicité du regard qu'elle attise, l'esprit libéré par la légèreté du fictionnel. À sa manière, ce récit sur les répliques de *Colonnes sans fin* réalisées par (B) contribue à leur mise en fiction et à leur émancipation. En somme, à l'instar de ce que disait Joseph Beuys au

sujet de sa chaise de graisse en 1963, elles suscitent « une discussion sur les potentialités de la sculpture et de la culture, leur signification, sur la nature du langage et de la créativité[51] » et cette discussion prend part au processus global.

Deuxièmement, penser l'œuvre comme une structure organique signifie qu'elle se laisse traverser, qu'elle est *poreuse* en somme. Sur le plan juridique, la métaphore suscite l'usage de licences tolérantes et plus ouvertes qui admettent la libre réutilisation des inventions. Ces licences sont multiples, groupées sous l'appellation de licence *Creative Commons* ou encore *GNU* (licence publique générale) et elles déterminent des combinaisons de possibilités et de restrictions d'utilisation très ouvertes. En France, Antoine Moreau a conçu la *Licence Art Libre* (créée en juillet 2000). Dans la lignée du copyleft mis au point par Richard Stallman[52], elle s'inscrit dans le cadre du CPI et elle officialise les tolérances du propriétaire de l'œuvre. Elle est basée sur la « liberté d'usage, de copie, de diffusion, de transformation et [l']interdiction d'appropriation exclusive[53] ».

51 Joseph Beuys, dans *Joseph Beuys*, Paris, Centre Pompidou, 1994, p.151.

52 Stallman avait mis au point ces licences avant toute chose pour favoriser la libre circulation et le développement des logiciels.

53 Préambule de la Licence Art Libre, site Licence art libre, http://artlibre.org/licence/lal , consulté le 15 mars 2013.

Si elle confirme la conservation des droits moraux de l'auteur, elle exige de tout repreneur de l'œuvre une attitude équivalente. « La LAL n'a pas pour objet de nier vos droits d'auteur sur votre contribution ni vos droits connexes. En choisissant de contribuer à l'évolution de cette œuvre commune, vous acceptez seulement d'offrir aux autres les mêmes autorisations sur votre contribution que celles qui vous ont été accordées par cette licence. Ces autorisations n'entraînent pas un dessaisissement de vos droits intellectuels[54]. »

Donc, si l'artiste conserve la paternité (car inaliénable) de son œuvre, il accepte que sa création soit reprise, par adoption en somme. Joan Fontcuberta se proposait de penser une autre forme de paternité des images, non plus basée sur une originalité « génétique », mais sur un principe d'adoption. L'adoption est un cas bien particulier du droit qui prend naissance chez les Romains, et qui de nos jours encore s'appuie lui aussi sur une fiction juridique, qui consiste en la déclaration préalable d'un abandon ou d'une adoptabilité, puis d'un changement de paternité.

Sur le même plan, déclarer fictivement l'abandon d'une œuvre permet son adoption et sa croissance renouvelée. Cette fiction juridique ne dit pas la même chose que celle employée en amont pour décréter la

54 *Op. cit.*, art. 6.

virtualité des répliques de *Colonnes*. Là où, adossé au CPI, T. Nicol *virtualisait* un objet par son refus de droit à la production, l'adoption de l'œuvre telle qu'elle est pensée par Fontcuberta, adossée à la Licence Art Libre, permet de cultiver une forme d'écologie de l'art au sens où l'abandon de paternité (maternité !) ne contredit pas les identités. Dans le cas présent, la fiction ne conduit pas à une virtualisation, mais à une démultiplication des pouvoirs de l'œuvre. Aujourd'hui, la réplique a valeur d'exemple pour penser cette paternité poreuse des œuvres qui, par extension, fonctionne pour tout autre forme d'adoption créative.



Sans titre (objet libre), 2014, cèdre, 39,5x45x38cm.

Placer la défense.

OBJET LIBRE **21**

LA RÉPLIQUE COMME EXPÉRIENCE **27**

LE GROUPE MOBILE **29**

RÉPLIQUE ET DOCUMENT **41**

MA PHILOSOPHIE DE A À B (MERCI ANDY) **55**

LE COIN : FAIRE DES COPEAUX **67**

NE JOUONS PAS SUR LES MOTS :
STATUT LÉGAL DE LA RÉPLIQUE **73**

PRINCIPE DE TOLÉRANCE **79**

UNE FICTION JURIDIQUE SANS APPEL :
DES SCULPTURES QUI N'EXISTENT PAS **87**

FICTIONS **93**

POUR UNE POROSITÉ DU CPI **97**

Mes remerciements s'adressent à

avant tout Hélène Sorbé, qui a « parrainé » ce projet, l'a lu, commenté et soutenu avec un attachement, une bienveillance et une précision de tous les instants.

pour leurs lectures et leurs conseils avisés : Frédérique Baumann, Amélie de Beauffort et Hélène Camarade.

pour leur soutien technique : Anne-Perrine Couët, Guillaume Delamarche et Julien Béziat pour la sérigraphie.
Christian Lamic pour la reliure.
Anne Quevy pour ses recommandations typographiques.

Monsieur le Président du Conseil Scientifique, Michel Pernot, ainsi que les membres du Conseil Scientifique de l'Université Bordeaux Montaigne qui m'ont accordé un congé pour recherche qui s'est avéré précieux.

Nicole Pelletier et Danièle James Raoul, directrices du Laboratoire Clare pour leur soutien moral et à la production matérielle de cet ouvrage.

Enfin je remercie les membres du jury qui ont accepté d'apporter leur lecture et leur jugement sur ce projet qui fut aussi écrit à leur adresse : Hélène Sorbé, Michel Guérin, Christophe Viart, Jean Arnaud, Pierre Sauvanet, Lucien Massaert et Christian Bonnefoi.

Ce volume fut composé en Minion et Univers, imprimé chez Copymedia à Bordeaux sur papier olin en mars 2015.