

Le livre-recherche « gestualité théorique » et montage collectif

Pierre baumann – Laboratoire Clare/Artes - EA4593 – Université Bordeaux Montaigne

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 suspendu¹.

Christian Bonnefoi, « Collages », 1974



Plan de travail, photo Pierre Baumann.

Ce texte résulte d'un article plus conséquent publié dans l'ouvrage international *Recherche en Arts, l'oscillation des méthodes* (sous la direction de José Quaresma et Fernando Rosa Dias, Lisbonne, éditions Universitas Olisiponensis). La première partie dressait une analyse et un état des lieux des structures méthodologiques générales de recherche en art en France (dans les universités versus écoles d'art). Nous développerons ici ce qui constituait la seconde partie de l'article. Elle porte sur l'expérience du déplacement, à partir d'un cas précis : un projet intitulé *Cracovie*, que

¹ Christian Bonnefoi, *Ecrits sur l'art*, « Collages », La Part de l'œil, Bruxelles, 1997, p.25.

nous avons investi avec Stéphane Thidet entre 2012 et 2013 dans le cadre d'un programme de recherche de l'Université Bordeaux Montaigne sur « L'appartenir au territoire ». Ce projet a fait l'objet d'une journée d'étude, d'une exposition, d'un workshop, d'un film et d'une publication. Partant de ce protocole nous essayerons de parler de cet épineux problème de l'expérience et de la théorie qu'on cherche sans cesse à inventer.

On ne dissocie pas ce qu'on dit être la « pratique » de la « théorie ». En cela, cette recherche en arts n'est ni linéaire ni tout à fait décidable (pas toujours cartésienne) ; elle n'est pas non plus disséminée, encore moins éthérée. On cherche toujours à mesurer, à quantifier, à théoriser. Elle avance par coups, après-coups et contrecoups comme on conduirait une partie d'échecs où *objets spécifiques* (un fou, un cheval, une tour ou une dame), *positions* et *déplacements* constituent à la fois le modèle et le moteur de la pensée. La *recherche* d'un équilibre répond à la querelle des *positions*. La recherche, épistémologiquement parlant, tente de saisir cette instabilité ; elle étudie les processus et ses méthodes de mise en œuvre. Dans le cas présent, nous essayerons de voir très simplement comment le livre joue encore et toujours un rôle fondamental dans la manière, non seulement de restituer un processus de recherche, et plus encore, de démultiplier l'appareil expérimental complexe composé du faire, du voir, du dire, mais aussi de l'impossibilité de dire. En d'autres termes, nous tenterons de revenir sur cette « gestualité théorique » dont parle Christian Bonnefoi à l'appui de deux protocoles collectifs qui, tous deux, furent guidés par l'expérience du mouvement et du montage.

Le mouvement



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 préhensions² (...) »

² 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

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 du programme de recherche « L'appartenir au territoire », initié par Hélène Sorbé et Gérard Peylet (laboratoire CLARE de l'Université Bordeaux Montaigne), nous avons développé un projet nommé *Cracovie*³. 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 livre⁴ 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*⁵.

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

les doigts (préhension digito-interdigitale), saisir à pleine main (préhension digito-palmaire), contenir dans les mains ajustées en récipient. » (p.44)

³ 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.

⁴ 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 Gensous, Amélie Innocente, Morgane Kerarvran, Aurore Laronze, Lou Andrea Lassale, Kalliane Meret, Marion Morin), *Cracovie*, Bordeaux, PUB, mai 2013.

⁵ *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.

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*⁶ (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 documentaire, de l'investigation et d'une compréhension du territoire, forgée autour d'appartenances profondes et à des faits et des gestes géo-localisés. 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 faisons 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, 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 Bonnefoi⁷.

Bricolage/détournement – « rejet en arrière »

De plus 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 plastique⁸ » (formule empruntée à Michel Guérin) serait occulté par une zone d'indicibilité.

⁶ *L'intranquillité* vient de Fernando Pessoa. Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1999, (trad. Françoise Laye).

⁷ 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.

⁸ *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 ».



Deux pages de *Cracovie*, Pierre Baumann, Stéphane Thidet (dir), coll. Un artiste des étudiants, éd. PUB, Bordeaux, mai 2013, courtoisie Pierre Baumann.

Aussi, Toni Grand utilisait souvent cette formule en guise de commentaire de son travail :

« Je ne sais pas ce que c'est⁹ »

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 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 travailler¹⁰ »

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.

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.

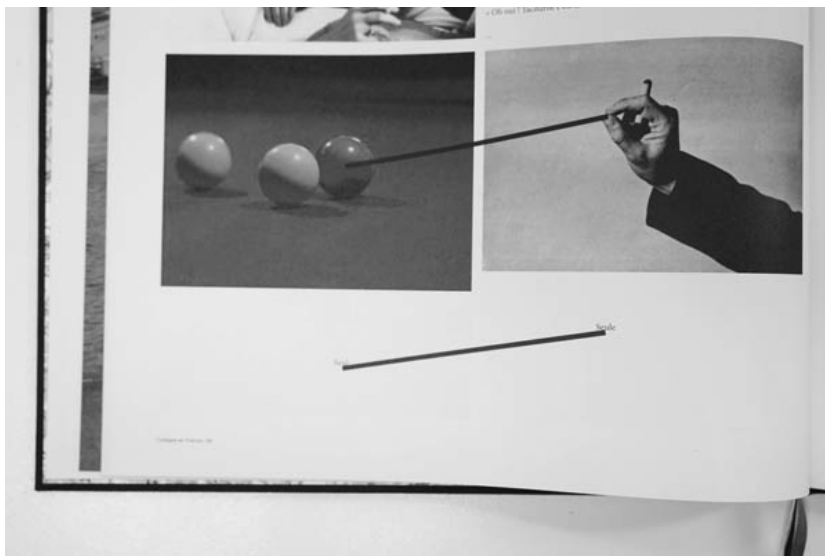
⁹ Expression de Toni Grand citée par Patrick Saytour, in *Toni Grand la légende*, Analogues, Arles, 2007, p.62.

¹⁰ Patrick Saytour, le 13 mai 2007, *ibid*.

Dans *La pensée sauvage*, Lévi 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 philosophie¹¹. »

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 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 collectif¹² », sollicitation du collectif parce 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 rebondit¹³ (...) ». »

C'est peu dire que Toni Grand était un indien...



Double page de *Collages en France*, Collectif, éd. Publications de l'ESACM, Clermont-Ferrand, novembre 2013, courtoisie les auteurs, crédit photo Pierre Baumann.

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

¹¹ Jehanne Dautrey (dir.), *La recherche en art(s)*, « pour une pensée sauvage de la recherche en art », Paris, MF, 2010, p.29.

¹² Jehanne Dautrey, *op.cit.*, p.35.

¹³ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon Pocket, 1962 (éd. de 2014), p.30 Cet exemple donné par Lévi-Strauss se réfère à l'origine de la signification du bricolage.

« compromis entre la structure de l'ensemble instrumental et celle du projet¹⁴ ». 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'occasion¹⁵ », de « l'exécution » et de la « destination ».

Ce temps particulier de la recherche, rétrospectif, ce « rejeté en arrière¹⁶ » 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* de Christian Bonnefoi¹⁷. 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 « trajet¹⁸ ». « 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 siècle¹⁹. (...) » 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 peindre²⁰. »

¹⁴ C. Lévi Strauss, *op. cit.*, p.35.

¹⁵ Terme aussi exploité par Christian Bonnefoi.

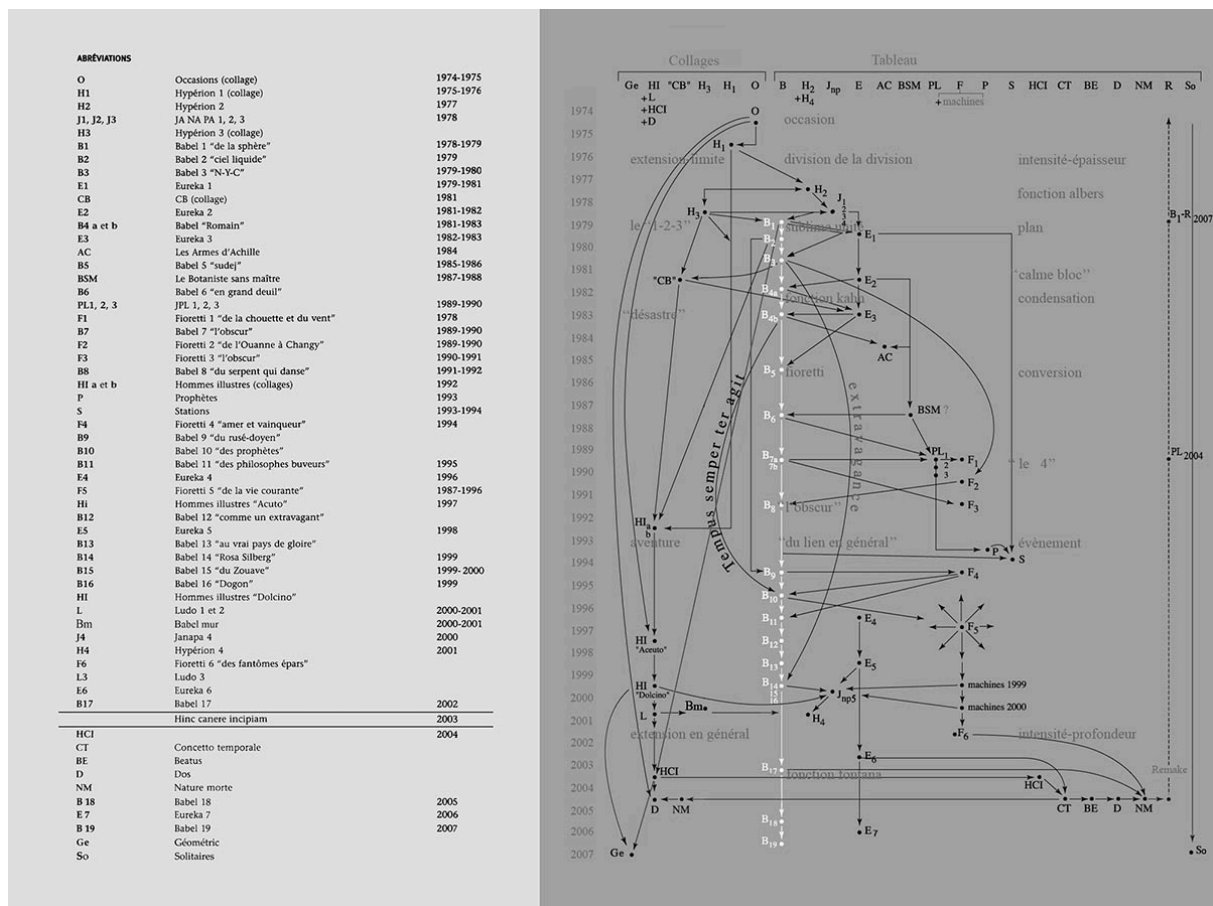
¹⁶ Christian Bonnefoi, *op. cit.*, p.114, influence bergsonienne majeure pour l'artiste.

¹⁷ 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.

¹⁸ *Op.cit.*, p.108.

¹⁹ *Op.cit.*, p.114.

²⁰ *Op.cit.*, p.108.



Le diagramme de Christian Bonnefoi en 2008, courtoisie Christian Bonnefoi, crédit photo Camille Bonnefoi.

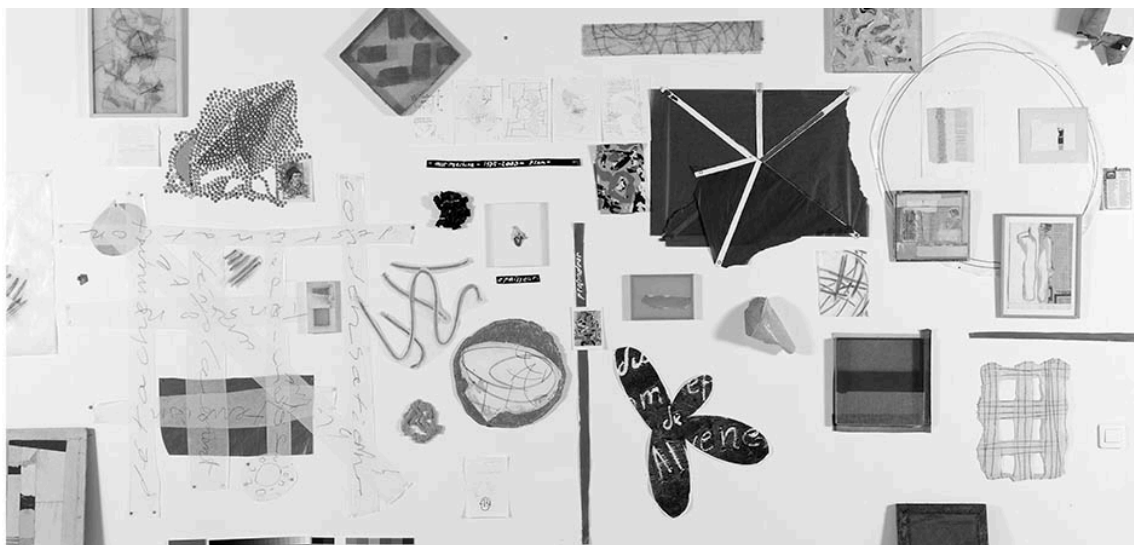
Le diagramme représenté ci-dessus constitue un ensemble de relations complexes balayées par une chronologie mise à mal (les concepts et les faits sont traversants). Chaque abréviation renvoie à une série d'œuvres de Bonnefoi. Celles-ci peuvent être des *Collages* ou des *Tableaux*. Parmi les *Tableaux*, il existe une composante particulière appelée *Machines*. Cette chaîne 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 perspectif²¹ (de *perspectiva*, « voir à travers ») comme avait pu l'être la *Tavoletta*²² 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.

« 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

²¹ 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.

²² 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.

technique comme mode conceptuel spécifique à la peinture qui vise le tableau²³. »



Un mur de *Machines* dans l'atelier de Christian Bonnefoi, environ 2mx6m, 1974-2012, courtoisie Christian Bonnefoi, crédit photo Camille Bonnefoi.

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.) artistique²⁴. 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 spéculait 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 réinvestir²⁵ ».

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*²⁶. »

²³ Christian Bonnefoi, *op.cit.*, p.110.

²⁴ Elle nécessiterait plus de travail encore de notre part sur ce diagramme de Bonnefoi.

²⁵ Christian Bonnefoi, *Ecrits sur l'art*, « Collages », *op.cit.*, p.26.

²⁶ Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, Paris, Cahier du cinéma, 1998 (1985), pp.414-415.



Double page de *Collages en France*, Collectif, éd. Publications de l'ESACM, Clermont-Ferrand, novembre 2013, courtoisie les auteurs, crédit photo Pierre Baumann.

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 *dysposer* non pas les choses elles-mêmes (...) mais leurs différences, leurs chocs mutuels, leurs confrontations, leurs conflits²⁷. » Cette disposition conduit « à *dysposer* les choses, à désorganiser leur ordre d'apparition », comme « un choc des hétérogénéités²⁸ ». « C'est cela, affirme-t-il encore, le montage : on ne montre qu'à démembrer, on ne dispose qu'à "dysposer" d'abord²⁹ ».

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 conflit et par conséquent « *méthode moderne* par excellence³⁰ ». 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 *dysposition* encore, par une succession de *déplacements*³¹.

²⁷ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire 1*, Paris, éditions de Minuit, 2009, p.86.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.* Et Didi-Huberman se réfère à Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg et Marc Bloch.

³⁰ *Ibid.*

³¹ À la lecture de ces lignes, C. Bonnefoi, dans une correspondance avec l'auteur du 1^{er} 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

Pour comprendre le montage de Godard, il faudrait dysposer le montage de Godard, placer, démembrer, créer des chocs nouveaux *entre*, créer une distance³², 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*.



Double page de *Collages en France*, Collectif, éd. Publications de l'ESACM, Clermont-Ferrand, novembre 2013, courtoisie les auteurs, crédit photo Pierre Baumann.

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 dysposer 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).

Le projet *Collages en France* est une composante de ce programme³³. *Collages en France* s'est, de façon similaire au projet *Cracovie*, élaboré à partir d'une journée

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. »

³² 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, Ansedonia, 2013, p.569.

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 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

³³ *Collages en France*, Clermont-Ferrand, 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.

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.

La *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), à la condition qu'il réponde à sa condition première de *monter*, voire de bricoler, c'est-à-dire de n'exister qu'à partir de ce qui le précède et le motive.



Double page de *Collages en France*, Collectif, éd. Publications de l'ESACM, Clermont-Ferrand, novembre 2013, courtoisie les auteurs, crédit photo Pierre Baumann.

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 (copyleft³⁴). 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*).

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 éloignés³⁵ ».

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.

³⁴ Le copyleft s'inscrit dans la logique de la licence 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.

³⁵ Jehanne Dautrey, *op.cit.*, p.35.

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.

Les *formes-plastiques* induites par cette méthodologie du voyage et du montage construisent des *objets-libres*³⁶, 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 là³⁷, 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.

³⁶ Ces *objets-libres* font l'objet d'un ouvrage en préparation.

³⁷ 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.