



HAL
open science

De la coulure chez Benoît Maire

Magali Nachtergaele

► **To cite this version:**

Magali Nachtergaele. De la coulure chez Benoît Maire : Théorie, mécanique et esthétique des fluides. Séminaire Interart, Mar 2008, Paris, France. hal-00744099

HAL Id: hal-00744099

<https://hal.science/hal-00744099>

Submitted on 24 Oct 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De la coulure chez Benoît Maire Théorie, mécanique et esthétique des fluides

Magali Nachtergaele
Université Paris 13 – USPC
CENEL (EA452)

La question posée par l'œuvre de Benoît Maire est simple : la théorie peut-elle être un médium esthétique, au même titre que la photographie ou la peinture ? Cette réflexion est apparue dans le champ de l'art alors que certains artistes contemporains renouvelaient une certaine forme d'art conceptuel. On pense au « bateleur savant » belge Eric Duyckaerts, qui avait représenté la Belgique lors de la Biennale de Venise en 2007 ou encore à une génération d'artistes plus jeunes comme Seth Price et Adam Pendleton. Ces artistes conceptuels exploitent en effet dans leurs œuvres, principalement des performances-installations, des concepts ou des discours théoriques qui créent des espaces de réflexion autour d'objets ou d'actions artistiques. Liam Gillick, adepte de l'installation protéiforme, s'est imposé depuis longtemps comme l'un des précurseurs de cette nouvelle vague théorique dont Benoît Maire se réclame à son tour¹. Que les artistes s'appuient sur la théorie pour produire leurs œuvres n'est certainement pas un fait nouveau et pourrait même paraître daté. Toutefois, le retour de la théorie notamment à travers la parution des recueils *Fresh Théorie*, initiés par Mark Alizart et Christophe Kihm, a lancé un mouvement de fond qui en a amplifié l'impact dans le champ de l'art contemporain². Ainsi, durant une même période, le retour du conceptuel en art a profité d'un écho symétrique, puisque l'avatar contemporain d'une *French Theory* apparue aux Etats-Unis à la fin des années soixante-dix réactualise une nouvelle conception de la philosophie, plus proche des formes esthétiques, mais aussi résolument liée au mouvement « pop »³. Cette réactivation de la théorie nous pousse donc à dresser un premier constat : la *theoria* apparaît comme une matière artistique d'actualité à l'aube du vingt-et-unième siècle.

Cependant, la séparation reste nette : d'une part, la théorie esthétique se développe dans son champ critique et de l'autre, on assiste à ce qui s'apparente à un prolongement conceptuel des univers fictionnels développés par les artistes français Philippe Parreno et Pierre Huyghe dans les années quatre-vingt-dix⁴. Il n'en reste pas moins que l'association d'une pratique à la fois théorique et esthétique ne se limite pas à des expérimentations strictement conceptuelles ou encore, de façon anecdotique, dans des textes manifestes⁵. Il faut remonter à la racine du terme « théoriser », qui en grec signifie littéralement *faire voir* pour saisir en quoi la représentation est viscéralement liée à la théorie. L'étymologie est d'autant plus éclairante dans la mesure où *theorien* se compose des racines « *thea* », le point de vue et « *horan* », regarder. Ainsi, dès l'origine, *theoria* signifie « représentation », « fait de voir »

¹ Liam Gillick, *The Wood Way*, Whitechapel Art Gallery, 3 mai – 22 juin 2002, Londres, 2002, le titre, traduction anglaise de *Holzweg*, fait écho au livre éponyme de Heidegger et traduit en français sous le titre *Chemins qui ne mènent nulle part*.

² Mark Alizart « *Fresh French Theory* », in Mark Alizart et Christophe Kihm, *Fresh Théorie*, vol. 1, Léo Scheer, 2005, p. 13-27. Le cycle d'exposition « Erudition concrète », organisée par Guillaume Désanges au Plateau Frac-Ile de France entre 2007 et 2010, fait également partie de ce regain pour un art qui puise ses références dans la philosophie et la théorie la plus pointue.

³ Mehdi Belaj Kacem, *Pop philosophie*, entretiens avec Philippe Nassif, éd. Denoël, 2004 et Elie During, « Qu'est ce que la pop philosophie ? », Mark Alizart et Christophe Kihm, *Fresh Théorie*, vol. 1, Léo Scheer, 2005.

⁴ Philippe Parreno, notamment en collaboration avec Pierre Huyghe durant leur projet autour du personnage de manga Ann Lee, a développé le principe d'exposition fiction. Voir Ph. Parreno, *Alien Affection*, cat. de l'exp. *Alien Seasons*, MAMVP – Arc, mai – septembre 2002, MAMVP / Presses du réel, 2002.

⁵ C'est précisément sur cet entre-deux que le manifeste de Benoît Maire, « Manifeste pour un idéalisme chaotique » (2005) fait porter son ambiguïté.

selon un angle particulier, ou encore « spéculer ». Depuis le *Phédon* de Platon, elle est une « notion associée à la vue⁶ », à l'organe oculaire et concerne la contemplation des idées. De la même façon, en sciences physiques notamment, la théorie « donne à voir, lorsqu'elle acquiert sa perfection, la structure du monde réel », pour reprendre les termes du philosophe et scientifique Pierre Duhem⁷. Cela nous conduit à un second constat, qui tient à la définition même du terme : les théories modélisent visuellement le monde. Elles donnent à voir des structures qui rendent compréhensibles la diversité et le chaos de la masse de phénomènes perçus.

Formes de la coulure

Mais en quoi Benoît Maire réconcilie-t-il spécifiquement les origines de la théorie et la représentation artistique ? Afin de mieux comprendre cet usage singulier de la théorie dans la pratique esthétique, mieux vaut commencer par décrire une de ses installations et s'introduire dans son histoire. En effet, comme beaucoup d'œuvres conceptuelles et contemporaines, le discours autour de l'œuvre et son récit participent de sa construction. En témoigne *The Spider web*, une œuvre-performance réalisée en 2006. Elle subsiste sous la forme d'une vidéo et nécessitait l'intervention du philosophe américain Arthur Danto⁸. Pour *The Spider Web*, Maire avait organisé à son attention une petite vanité portative composée d'une reproduction d'un plafond peint par Véronèse, d'un livre sur Wittgenstein, d'un miroir et d'une chanson de Frank Sinatra (*My Way*) en guise de bande-sonore. L'œuvre finale consiste en un entretien entre l'artiste et le philosophe, parfois aidés d'un interprète, autour de cette installation éphémère que la vidéo ne montre pas, puisque l'écran reste irrémédiablement brouillé par une opaque neige cathodique. Seule la conversation sous-titrée est audible. En conclusion de leur discussion parfois tâtonnante autour de la mystérieuse installation, Danto interroge l'artiste sur ses motivations artistiques, et le message contenu dans son travail. Maire répond que le dialogue qu'ils sont en train de construire autour de l'installation fait partie d'un *work in progress*. Il complète sa réponse par cette explication qui explique parfaitement le propos de son entreprise esthétique :

Quand vous êtes un artiste, et que vous lisez de la théorie, vous lisez quelque chose sur l'art et ensuite vous faites de l'art, peut-être d'une autre manière. Alors je pense qu'on peut produire de l'art en lisant de la théorie, et éventuellement faire quelque chose avec la théorie comme sujet ou comme image. J'essaie de lier l'art et la théorie d'une façon différente.⁹

Dans les œuvres de Benoît Maire, ancien pensionnaire du Palais de Tokyo et de la Villa Arson¹⁰, la formalisation de la théorie – c'est-à-dire, tenter de lui donner une forme visible – se fait essentiellement par l'entremise de personnages mi-fictifs, mi-conceptuels ou grâce à des *topoi* qui font retour sous différentes formes (peintures, installations, vidéos, performances, récits). Afin d'interroger cette façon particulière de lier art et théorie, parmi les *topoi* esthétiques et philosophiques développés par Benoît Maire, un principe récurrent apparaît donc : la coulure.

⁶ Platon, *Phédon*, trad. du grec par Monique Dixsaut, Flammarion, 1999.

⁷ Pierre Duhem, *Théorie physique, son objet, sa structure*, 1906 cité par Elisabeth Pacherie, dans l'article « Théorie », Michel Blay dir., *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Larousse - CNRS Editions, p. 788-89.

⁸ Conférence *Art after the end of art, hommage to Danto*, organisé par la revue *Naked Punch*, Old Theatre, Londres, 4 février 2006, avec Richard Shusterman, Jean-Pierre Cometti, Steve Connor et Nicolas Vieillescazes (traducteur pour Benoît Maire).

⁹ Benoît Maire, *The Spider Web*, 2006, vidéo sur écran plasma, dimensions variables.

¹⁰ Titulaire d'un D.E.A. d'esthétique de l'Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne et reçu à l'agrégation d'arts plastiques, Maire a décidé en 2006 de se détourner de ses études doctorales en philosophie pour se consacrer entièrement à la pratique esthétique.

Bien que des problématiques liées à la répétition, l'aveuglement, l'échec ou l'interview reviennent également, la coulure offre l'avantage d'être un fait physique qui possède sa propre science, appelée mécanique des fluides. Les théories de la « coulure » pénètrent donc le champ double de l'art et de la science, réconciliant un premier écart dans la conception de la théorie. Étrangement, la coulure, et ses variantes, comme le dégoulinement ou la liquéfaction, sont généralement peu abordés en tant que tels dans les analyses esthétiques, alors qu'elle est un phénomène fondamental à plusieurs titres, esthétiquement, scientifiquement et bien sûr philosophiquement.

La coulure sous sa forme esthétique a été peu étudiée, malgré ses nombreuses occurrences tout au long du vingtième siècle et quelques exemples donnent une idée du champ couvert par la notion de coulure, qu'il faut par ailleurs dissocier de la notion de tache ou de « giclure ». Ces deux derniers termes évoquent immédiatement des courants picturaux définis et apparus après la seconde Guerre Mondiale en Europe et aux Etats Unis, notamment dans les diverses variantes de l'abstraction lyrique, de l'art informel ou de l'expressionnisme abstrait. Des artistes comme Georges Mathieu, Wols ou Henri Michaux (on parle alors de tachisme) par leur usage de la couleur liquide peuvent être assimilés à un courant de l'expressionnisme abstrait américain, plus particulièrement de la technique du *dripping* rendue célèbre par Jackson Pollock. Mais la peinture n'est pas le seul domaine où la coulure se met en scène : le nom du groupe *Fluxus* est issu du vocabulaire médical et signifie « coulée d'organe », « diarrhée ». Par ailleurs, à la même époque, dans son *Film-tract n°1968* filmé avec Jean-Luc Godard, Gérard Fromanger utilise un pot de peinture rouge pour souiller le drapeau français. Plus récemment, dans le registre du cinéma grand public, le film *Terminator 2* (1991) réalisé par James Cameron met en scène une version post-industrielle d'un cyborg tueur qui relègue la machine moderniste à la préhistoire puisqu'il a la capacité de passer de l'état solide à l'état liquide pour se transformer à l'envi. Dans ce cas, la « coulure » est totalement sous contrôle et échappe à une infirmité qui n'est que transitoire. Ce phénomène de liquéfaction des corps ou des matières, qu'ils soient réels ou fictifs, renvoie à une réalité concrète que la science, tout comme les artistes, tentent de maîtriser par des modélisations alternativement théoriques ou empiriques.

La coulure est en effet et avant tout une manifestation d'un déplacement de matière relevant de la mécanique des fluides. Cette branche de la physique des matériaux analyse le mouvement de fluides aux consistances, viscosités ou compositions diverses, liquides et gaz en tous genres ainsi que les forces internes qui les animent. Au sein de cette discipline extrêmement ancienne et utilisée¹¹, l'étude des fluides imparfaits, c'est-à-dire visqueux, pâteux ou granuleux appartient au domaine de la « rhéologie » qui s'occupe de modéliser les déplacements de ces masses informes. Le terme de rhéologie, dont le nom vient du grec *rheo*, « couler », a été choisi en référence au philosophe pré-socratique Heraclite d'Ephèse (aussi connu comme le philosophe pleureur) qui avait déclaré « Πάντα ῥεῖ (*panta rhei*) », à savoir, « tout s'écoule »¹². Le nom de cette science tire donc directement son origine d'un motif philosophique dramatique qui a trait à l'écoulement du temps et de la labilité du monde.

L'emploi de la coulure dans des œuvres conceptuelles revêt donc à la fois des acceptions esthétiques, scientifiques et philosophiques dont Benoît Maire révèle la

¹¹ Les prévisions météorologiques se fondent sur des équations de mécanique des fluides pour prévoir le déplacement de l'atmosphère, les centres d'études spatiales et aéronautiques étudient également les zones de turbulences et d'écoulement de l'air pour la conception d'aéronefs, sans compter toutes les techniques d'ingénierie qui ont à charge d'optimiser le déplacement de liquides (pétrole, eau ou gaz).

¹² De façon plus anecdotique, en botanique, la coulure est la chute des feuilles, terme utilisé pour la vigne.

dramaturgie à travers des mises en scènes narratives. En effet, chez Benoît Maire le thème de la coulure traverse de manière récurrente ses œuvres, sous l'aspect de peintures monochromes, de scènes tragiques, de récits ou de schémas de modélisation. La mécanique des fluides ou plutôt, la rhéologie, avec son bagage de formules et équations mathématiques participent à la tentative de donner une forme visible aux turbulences de l'âme et au chaos des affects.

Un scénario théorique

Le terme de coulure apparaît pour la première fois dans l'œuvre de Maire lors de sa première exposition monographique intitulée *Du gâteau, la coulure Constance Mayer* qui s'était tenue en octobre 2005 à la galerie bordelaise Cortex Athletico. La formulation du titre s'apparente d'emblée à un traité ancien, avec sa composition baroque faisant l'élision de la locution figée « au sujet de ». Intentionnellement, il crée une ambiguïté dès les premiers mots avec une expression familière qui exprime paradoxalement la facilité (« c'est du gâteau »). Ambiguïté qui ne sera pas levée, puisque l'association du mot « coulure » avec le nom propre Constance Mayer ajoute encore à la confusion dans ce titre-phrase alambiqué. Mais l'érudition que d'aucuns qualifieraient de pédante participe du vernis, ou plutôt du gloss, scénographique des œuvres. La lecture du texte figurant sur le carton d'invitation confirme cette première impression, puisque le communiqué abscons a pour fonction de planter un décor baigné par une atmosphère de « désespoir pré-romantique » (nous citons), mâtinée de références à la *pop* culture. Cette bande-annonce écrite présentait sous la forme d'une mini-fiction théorique, parfois difficilement lisible à cause des caractères en surimpression, son héroïne tragique, Constance Mayer. Le scénario de l'exposition se jouait donc comme un film dont le *climax* était la mort du personnage principal : « Constance Mayer, la deuxième femme de Pierre Paul Prud'hon, s'est égoragée avec un canif en 1821 », explique le texte. La bande-son conseillée était du groupe anglais Roxy Music, la chanson *Flesh + Blood* (1980)¹³. L'exposition se présentait comme un gâteau, ou un film noir, si l'on s'en tient à l'expression d'Alfred Hitchcock qui considérait que ses films n'étaient pas « *a slice of life, but a piece of cake*¹⁴ ». Ainsi, les grandes toiles recouvertes de glycero noire comme de grands écrans au format 16 :9 tapissent la salle de monochromes dégoulinants qui mettent en scène la coulure comme du sang séché sur la toile, ou une bile noire mélancolique.

Ces manifestations de la coulure posent trois questionnements théoriques séminaux dans l'œuvre de Benoît Maire, qui croisent les trois aspects de la coulure évoqués en introduction. Le premier questionnement est visiblement formel, puisque les œuvres sont de simples monochromes noirs et luisants. Peintes à la glycero plusieurs jours de suite, sans attendre qu'elles sèchent, lors de leur présentation initiale, les six toiles étaient posées contre le mur sur des tasseaux. Pour certaines de grand format et enduites de cette peinture trop épaisse et lourde, cette dernière dégoulinait parfois hors du cadre. Ces coulures semblaient au premier abord faire le constat d'un double échec, dans la mesure où les débordements et taches sont généralement malvenus en peinture et témoignent de la maladresse de l'exécutant ; l'échec de l'exposition était également patent, si l'on considère que peindre des monochromes aujourd'hui serait une entreprise parfaitement vaine et anachronique.

¹³ Le nom de Brian Ferry, chanteur de ce groupe culte des années soixante-dix, avait fait l'objet d'une œuvre par Philippe Parreno et Liam Gillick intitulée *Briannnnnn & Ferryyyyyy* (2004), vidéo, 27'33''.

¹⁴ L'expression maintes fois reprises a été prononcée lors des entretiens *Hitchcock / Truffaut* (1962), Hors Série Luxe, Gallimard, 2003.

Le second questionnement porte quant à lui sur le contexte de production de ces monochromes. Il repose pleinement sur une fiction d'exposition. Le carton d'invitation, document aujourd'hui caduque, introduisait par un communiqué anonyme la mystérieuse pâtisserie féminine dont il semblait être question. Ainsi, l'exposition n'était donc qu'une tranche de ce gâteau hitchcockien et on le comprend vite, une tranche au sens littéral puisque Constance Mayer s'est égoragée. Le motif poétique du « soleil cou coupé », à la fin du poème *Zone* de Guillaume Apollinaire, fait place à l'écran noir, sur lequel il n'y a rien à voir, comme si la camera avait fait un gros plan jusque au creux dans sa blessure¹⁵. La voix coupée de l'actrice principale présente alors l'absence de couleur – le noir – comme un silence irréductible et absolu. La coulure renvoie pourtant symboliquement à un liquide corporel, qui fait écho au poème de Baudelaire, *La Fontaine de sang*, lequel commence par une saignée du poète lui-même : « Il me semble parfois que mon sang coule à flots ainsi qu'une fontaine aux rythmiques sanglots¹⁶ ». Toutefois, le *pathos* de cette mise en scène atteint vite ses limites chez Benoît Maire. Le discours rococo du carton d'invitation ainsi que celui du *Manifeste pour un idéalisme chaotique* qui jonchait le sol de la salle coupent court aux envolées lyriques ou à la décadence du mélancolique en se réfugiant dans la glose et le discours théoriques.

En effet, à regarder de plus près les textes, le dernier questionnement posé par *La Coulure Constance Mayer* déplace le sublime tragique sur un autre terrain, celui de la confrontation entre plusieurs représentations symboliques de la coulure. On voit alors s'affronter une pratique esthétique – le monochrome – avec une fiction théorique qui avance pour sa part des énoncés conceptuels sur les affects. Les anodines peintures noires se trouvent liées à une histoire d'amour tragique et sanglante : l'ensemble fonctionne alors comme une allégorie conceptuelle, nouvelle modalité de l'abstraction. La métaphore de la femme aux fluides qui s'écoulent (sang ou autre) et de l'homme qui s'écroule de désespoir devant le cadavre de sa bien aimée - « Pierre Paul peint Joséphine en 1805, il meurt en 1823, pleurant Constance et peignant le vide laissé sur les dernières toiles de sa deuxième femme » - donnent des orientations esthétiques (le drame est romantique) mais aussi théoriques aux œuvres. En effet, comme dans les *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes, il semblerait que seule la théorie rende supportable le choc des affects dans des circonstances tragiques¹⁷. Preuve en est que, dès que se manifeste un sentiment strictement dégoulinant « tu es l'irrésistible absolue, je fonds comme une glace au chocolat », le texte embraye immédiatement sur un manifeste esthétique de la coulure, où des tonalités futuristes dignes de Marinetti sont réactualisées :

La mort, les diégétiques inclusives, la périphérie des métropoles, les images qui organisent le désir, les voitures qui roulent vite, les sodas, le goût des cuisses, la samba, l'autorité des concepts improbables, les déformations linguistiques dans les traductions anglo-saxonnes de la philosophie post-structuraliste française, l'abîme et la satire de l'abîme, les encyclopédies et les signes de dé-réalité des acteurs seraient la matière constitutive de la dernière coulure de crème chocolatée sur son corneto

¹⁵ Benoît Maire cite un vers d'une chanson de Léo Ferré, *La Mémoire et la mer*, « quand j'allais géométrisant, mon âme au creux de ta blessure », une référence qui fait un lien explicite entre l'approche spinoziste des affects et la dramaturgie poétique, tout en gardant une touche pop³.

¹⁶ Baudelaire termine par un vers qui renvoie la perte du liquide vital à une relation vampirique dont il serait la victime : « Mais l'amour n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles fait pour donner à boire à ces cruelles filles », *Les Fleurs du mal* (1857). Benoît Maire ne se situe pas explicitement dans cette relation à la femme mais l'arrière-plan sentimental et l'opposition masculin-féminin participent de l'atmosphère tragique qui entoure les figures masculines.

¹⁷ Jacques Lacan parle d'une constitution d'un écran de protection protégeant la conscience du choc de la *tuché* qui conduit « au cœur de la répétition », *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Points Essais, Seuil, 1973, p. 81.

Il s'agit alors de théoriser, de façon légère, ou plus encore, de créer une fiction théorique, pour contextualiser les monochromes noirs et rendre visible l'affect symbolisé par ces coulées noires. Les oscillations du texte entre pathos, références théoriques et légèreté presque potache témoigne d'une mise à distance face aux affects. Après le drame Constance Mayer, comme un véritable scénario à la fois théorique et freudien, on s'éloigne du pathos pour entrer dans la théorisation pure. Le ton mais aussi les figures changent radicalement pour laisser place à la figure principale du « mathématicien des affects », un dénommé Sébastien Planchard, qui d'une certaine manière, arrive dans ce décor en ruine afin de mettre de l'ordre dans ce chaos sentimental. L'œuvre fait partie, un peu dans la veine des histoires conceptuelles de Liam Gillick, d'un scénario à grande échelle qui a pour vocation de produire un discours philosophique *par l'exemple*.

Géométriser les affects

Dans le grand scénario pathétique présenté sur le carton d'invitation « Du gâteau, la coulure Constance Mayer... », apparaît au détour d'une phrase pour la première fois un personnage inconnu, Sébastien Planchard. Son intervention se limite alors à « se demande[r] ce que ce terme (le diégétisme) pourra bien évoquer de notre époque dans 3000 ans ». L'évocation du personnage fonctionne, on l'aura compris, comme un *teaser* ou une bande-annonce, tout en introduisant une question de narratologie plus que sérieuse, le diégétisme, à savoir la structure narrative et historique d'un discours. Ce terme qui est au cœur des œuvres d'un Benoît Maire, le place, en ce sens, en héritier direct d'un artiste comme Philippe Parreno.

Cette apparition passagère du mathématicien, sorte de *cameo* cinématographique inattendu, est la première d'un personnage qui prend par la suite plus de place dans les œuvres de Benoît Maire, notamment dans le cadre du *Crépuscule des copistes*, une série d'œuvres et de performances filmées qui mettent en scène ce mathématicien fictif. Personnage quasi-conceptuel, pour reprendre le terme de Deleuze dans *Qu'est ce que la philosophie ?*, le mathématicien théorise, au sens premier de « rendre visible ». En 2006, Benoît Maire décide de faire de ce personnage secondaire une personne réelle, incarnée pour sa vidéo *Meeting Sébastien Planchard in the twilight of the copyists* par un acteur d'origine iranienne à l'accent français impeccable. Cependant, Iraj Mortazavi, qui fut durant ses études assistant réalisateur d'Abbas Kiarostami, est avant tout un véritable spécialiste international en mécanique des fluides et enseignant-chercheur à l'Université Bordeaux-I. Se prêtant de bonne grâce au script composé par Benoît Maire, il endosse le rôle du mathématicien qui va modéliser en lieu et nom de l'artiste les « coulures ». C'est donc à l'occasion d'une rencontre avec « Sébastien Planchard » que Benoît Maire l'interroge sur ses travaux sur le chaos, qui en l'occurrence est le véritable objet de recherches de M. Mortazavi. La superposition du personnage fictif, de l'acteur et de la personne réelle est en soi un élément particulièrement frappant de cette vraie-fausse interview, pendant laquelle le savant tente de modéliser au mieux les concepts développés par l'artiste.

Le résultat de cette rencontre est une somme de documents qui forment une anthologie des écrits de Planchard sur la coulure, mais aussi sur l'affect, le diégétique, la conscience ou la nostalgie. Maire les a compilés dans son premier livre *What is consciousness ? Qu'est ce que la conscience ? Notes et essais attribués à Sébastien Planchard*, 2007, un projet curatorial initié par l'anglais Gavin Wade. On y trouve une retranscription du dialogue entre l'artiste et son personnage : « Vous avez aussi essayé de développer un concept un peu étrange dans vos

modèles qui serait celui de la coulure, appliqué au champ affectuel, vous pourriez nous en dire un mot ? ». La réponse du mathématicien n'est pas en soi dénuée de sens, même si elle ne repose sur aucune recherche philosophique avérée : selon Planchard-Maire, la coulure serait une trace physique d'un affect qui s'est répété, comme si l'on pouvait avoir une manifestation visible d'une compulsion ou d'une obsession. Dans ce cas, si l'on suit le raisonnement jusqu'à son terme, la répétition systématique d'un affect pourrait se réduire à une formule mathématique et être modélisée de façon totalement rationnelle, tout comme la mécanique des fluides est régie par les lois de la physique. L'affect peut alors se manifester sous une autre forme, à la fois visible et théorique. Planchard-Maire présente derrière cette mise en scène l'acte esthétique de « coulure » comme un acte conceptuel. La conclusion de sa démonstration voudrait que la coulure unifie l'idée même de répétition. On peut se demander, de façon légitime, si tout le discours dans l'œuvre est à prendre au premier degré : toute l'ambiguïté repose en effet sur cette adhésion ou non du spectateur. Mais si l'axiome en lui-même est discutable, le procédé a toutefois le mérite de poser dans des termes très précis de vraies problématiques philosophiques tout en les esthétisant. Elles forment le liant entre les pièces, devenant vecteur de sens et d'interprétation.

Pour en revenir à l'utilisation des émotions dans l'œuvre de Benoît Maire, la modélisation mathématique ou théorique des affects, comme il les appelle, de la même façon que des fluides, serait une réponse des sentiments trop vifs. Après un choc émotionnel, affectif, après un traumatisme, la thérapie psychanalytique tend à rationaliser et canaliser les émotions. Il faut apprendre à « gérer », dit-on aussi. Pour comprendre ces secousses de l'âme, les philosophes, Spinoza, Nietzsche ou même Descartes, tracent des schémas, avancent des hypothèses sur les éclats des affects ou en font une topique sublime, comme Kant, en transcendant les émotions dans la contemplation du beau. Finalement, on en revient à une expérience commune, qui est celle que tout le monde fait quand on cherche des explications face à l'horreur absolue ou à l' inexplicable. Théoriser pour ne pas souffrir, théoriser pour ne pas pleurer : voilà le credo latent de ces fictions théoriques qui font écho aux *Fragments d'un Discours amoureux* de Barthes, dont l'appareillage critique masque comme des lunettes noires la souffrance et la honte de celui qui pleure sous le coup de l'émotion. Les larmes du philosophe, cachées derrière la théorie, font partie du scénario monté par Benoît Maire depuis ses premières œuvres. En effet, après la mort de Constance Mayer, Maire va remplacer les lourdes traînées noires par de minuscules et fraîches larmes d'eau de pluie.

Pour son œuvre *Le Matin* réalisée en 2006, il installe contre un mur une perfusion en porcelaine remplie d'eau de pluie. Le liquide s'écoule le long d'un tube et sort par le trou d'une aiguille : cette dernière est placée derrière la planche anatomique d'un chien, un matin, et la perce au niveau de son œil. Les petites gouttes qui tombent au dessus d'un tas de terre contenant des graines de marjolaine donnent l'impression que le chien pleure¹⁸. Le liquide lacrymal, autre coulure, fait donc subtilement le lien entre Constance Mayer, Sébastien Planchard mais aussi la figure du philosophe cynique, incarné ici par le chien, dont les larmes sont tout aussi conceptuelles. Les larmes du chien sont le prélude à d'autres larmes qui se manifestent dans d'autres œuvres de Benoît Maire. Le chien, on l'aura compris, fait ici clairement référence à Diogène, philosophe « cynique », ce qui n'empêche pas une mise en scène pathétique de l'animal qui, pour reprendre les termes de l'artiste, « pleure des larmes de pluie, signifiant la perte de la relation avec le ciel »¹⁹. Pourtant, les larmes du philosophe sont

¹⁸ À Londres, le même dispositif a été présenté avec le portrait d'un autre chien, le matin de Bâle : à la galerie Hollybush Gardens, l'eau de pluie glissait directement à travers la fenêtre le long d'un tube sur le sol.

¹⁹ Propos de l'artiste figurant sur le descriptif de l'œuvre. Par ailleurs, la figure du chien-philosophe revient en tant que personnage doué de parole dans la fable philosophique inachevée *Le Présent (extraits)*, écrite en collaboration avec Etienne

en soi un véritable topos, et depuis l'Antiquité, on oppose traditionnellement le rire de Démocrite aux pleurs d'Héraclite.

En collaboration avec Etienne Chambaud, Maire réalise en 2007 *Musique pour un cheval centenaire*, une installation sonore qui prend la forme d'un piano mécanique. La machine joue une pièce à quatre mains composée par Friedrich Nietzsche. Intitulée *Louange de la compassion*, elle date de 1872 et se fait annonciatrice du drame à venir. Seules les premières mesures sont maladroitement exécutées, puis après un long silence, la musique recommence, sans fin. En guise de partition, deux textes font face, la page de garde d'une revue fondée par Georges Bataille, *Acéphale*. Le numéro en question, inédit, *Folie, guerre, mort* est daté de juin 1939 et célèbre le cinquantenaire de la chute de Nietzsche, le moment où il perdit la tête. Le texte présente les circonstances tragiques : « Le 3 janvier 1889, Nietzsche succombait à la folie : sur la piazza Carlo-Alberto, à Turin, il se jeta en sanglotant au cou d'un cheval battu, puis il s'écroula ; il croyait, lorsqu'il se réveilla, être Dyonisos ou le Crucifié ». En face, un autre texte extrait de *Crime et chatiment* fait un récit similaire : il s'agit du rêve enfiévré de Raskolnikov, qui, enfant, assiste révolté à la fustigation mortelle d'une rosse récalcitrante. Le jeune Raskolnikov, comme le philosophe, pleure de compassion : « L'enfant court auprès du cheval, il se précipite en avant, il le voit fouetté sur les yeux, en plein sur les yeux ! Il pleure. Son cœur se soulève, ses larmes coulent ». Parmi les différentes formes de coulure corporelle, les larmes sont la manifestation première des émotions fortes, mais à l'instar des monochromes noirs, elles sont un signe de faiblesse, d'échec. L'enfant, devant la jument battue, tente en vain de parler : « Papa ! pourquoi... ce pauvre cheval, l'a-t-on assommé ? sanglote-t-il. Mais quelque chose lui coupe la respiration et les paroles s'échappent en cris de sa poitrine oppressée ». Muet de douleur, submergé par l'émotion, il a la voix coupée (on pourrait même dire, comme pour Constance Mayer, la gorge). L'écrivain et essayiste Pierre Pachet, dans l'article « Pleurs » du *Dictionnaire du corps* précise que, si « comme le souligne Helmuth Plessner, l'homme éclate de rire (*er verfällt ins Lachen*), [...] il fond en larmes (*er lässt sich fallen ins Weinen*) »²⁰. Il poursuit : « cette chute, cet effondrement qui semble irrésistible, a une valeur de preuve (comme d'autres liquides démonstratifs: le sang, le sperme, la sueur, ou comme la rougeur) ». Les pleurs du philosophe sont la preuve d'une impuissance mais aussi d'un échec de la théorie face à la force des affects. En l'occurrence, Nietzsche fut ébranlé par la compassion, « devenu fou pour cause de pitié », dira Roland Barthes au sujet de sa soudaine folie à la fin de *La Chambre claire*²¹. C'est alors que le corps se liquéfie dans le flot des larmes, dans les pleurs, sans qu'il ne soit possible de trouver la mesure des choses. La dernière œuvre de Maire sur la coulure, sobrement intitulée *Les Pleurs* (2007), dit cette douloureuse faiblesse. Pour cette installation, l'artiste présente une photographie de mains en train de mesurer du bois. Il s'agit d'un menuisier qui taille des tasseaux de saule pleureur, une essence d'arbre que l'on ne trouve pas dans le commerce et que l'artiste était allé couper lui-même. Les deux poutres maintiennent l'image contre le mur dans un équilibre fragile : seule façon, élémentaire, de mesurer les pleurs, comme le ferait un artisan.

Sans tourner le dos à ce qui rend parfois la simplicité sublime, la richesse et la complexité élégante du principe de coulure chez Benoît Maire revisite un phénomène esthétique et philosophique qui s'inscrit pleinement dans ce que Catherine Grenier en 2008 a désigné comme *La Revanche des émotions*. Parallèlement, d'autres arts comme le spectacle

Chambaud. Cette fable met en scène un dialogue entre un vieillard, un enfant et un chien qui philosophent au bord d'un torrent.

²⁰ Michela Marzano dir., *Dictionnaire du corps*, Quadrige, PUF, 2007.

²¹ Le livre de Barthes est lui-même une réponse au deuil de sa mère, douloureux, qu'il veut atténuer dans l'écriture.

vivant ont exploré cette question centrale de l'esthétique contemporaine, et tout particulièrement Jan Fabre à l'occasion de son spectacle présenté en 2005 au Palais des Papes en Avignon, *L'Histoire des larmes*. Dans cette pièce dansée, le personnage du « chevalier du désespoir » est accompagné d'un chien qui, comme Diogène, « cherche un homme ». Il cite « Héraclite, le philosophe qui pleure » tandis qu'un rocher s'épanche sans fin dans une fontaine de larmes. La pièce, dédiée à Roland Barthes, veut répondre à la question qu'il pose dans *Fragments d'un discours amoureux* : « Pourquoi n'a-t-on pas fait l'histoire des larmes ? ». Mais le propos de Jan Fabre dépasse le cadre strict des larmes pour englober tous les fluides corporels et rendre à la coulure sa dignité esthétique et philosophique. En guise de conclusion, on constate que Maire, comme Fabre, déploie une esthétique de l'échec portée au sublime dont le mouvement d'inversion n'est pas sans rappeler la veine beckettienne. Toutefois, le *pathos* des œuvres, malgré ses oripeaux théoriques et baroques, se fait manifeste, à tous les sens du terme. Les paroles du « chevalier du désespoir », sorte de Don Quichotte aux larmes incomprises, expriment dans un élan impudique, ce choc des affects que l'artiste, comme le philosophe, tente de contrôler :

*La sueur peut refroidir l'extase
et transmettre l'amour,
la pisse peut étouffer la mère
et éteindre le feu,
les larmes ont du pouvoir
et le pouvoir de la persuasion
le corps qui pleure
peut entraîner
une transformation magique du monde
Même ici !
En ce lieu sacré,
où nous pouvons ensemble célébrer nos fluides corporels, et nous baptiser une
nouvelle fois les uns les autres,
où nous pouvons ensemble être des philosophes en pleurs et pouvons permettre
l'humidification de notre âme²²*

²² Jan Fabre, *Histoire des larmes*, L'Arche, 2005, p. 32. Voir aussi Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes (18^e-19^e siècle)*, Rivages-Payot, 2001.