



HAL
open science

Le médium

Benjamin Riado, Bruno Trentini

► **To cite this version:**

Benjamin Riado, Bruno Trentini. Le médium. Proteus-Cahiers des théories de l'art, <http://www.revue-proteus.com/Proteus01.pdf>, 2010, Le médium. hal-03158509

HAL Id: hal-03158509

<https://hal.science/hal-03158509>

Submitted on 10 Mar 2021

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.

**NUMÉRO UN
DÉCEMBRE 2010**

LE MÉDIUM



PROTEUS
Cahiers des théories de l'art

WWW.REVUE-PROTEUS.COM

Édito

La notion de médium, suite à l'attention théorique dont elle a bénéficié dans les années 1960, est porteuse d'un soupçon. Celui de faire peser sur la création artistique un assujettissement philosophique, contraignant les artistes à défendre des positions plus que des œuvres. On se souvient du différent houleux qui opposa M. Fried à D. Judd dans les colonnes d'Artforum, quant à savoir si le médium sculpture ne se présentait pas sous les atours grossiers du théâtre... Jouer une forme d'art contre l'autre semblait pour le critique d'art de l'époque diviser pour mieux régner. Cette question datée de l'assujettissement a donc réactivé un problème épineux, l'artiste doit-il faire exister dans le texte un parti pris que sa démarche artistique, manifestement, n'exprime pas de façon textuelle ? Il y a toutes les raisons de croire que le texte fait figure de supplément d'âme des avant-garde. Celle-ci étant révolues, on ne peut que constater l'abandon relatif de l'écriture théorique par les artistes. Par conséquent proposer une réflexion sur le médium dans une revue de théorie de l'art pourrait sembler profiter du silence des artistes, une stratégie en somme d'occupation philosophique de l'espace. Il n'en est rien. Le silence des artistes ne profite à personne, mais leurs œuvres ne cessent pour nous d'être une source d'inspiration que la polémique ou l'invective partisane ne saurait plus venir gêner. Le début du *xxi*^e siècle a vu s'installer de nouvelles pratiques d'exposition : des films se projettent couramment dans les centres d'art, des romans se voient exposés dans des musées. Les photographies peuvent être des sculptures, l'écriture des tableaux. L'exposition elle-même s'est vu qualifiée de médium artistique, à l'occasion notamment du passage de Philippe Parreno au Centre Georges Pompidou. Le médium ne semble plus se penser seulement comme une propriété de l'objet.

L'artiste se plaît à exploiter les puissances enfouies dans l'ancrage solide que le médium semble encore avoir ; comme un funambule, il opère sur le fil du rasoir en cherchant les cas limites, les singularités, les entre-deux infra-minces faisant que telle œuvre d'art brouille les attentes, mette à jour les idées reçues, autrement dit que telle œuvre soit une œuvre d'art. Ces pratiques dans leurs écarts, nous sont passionnantes. Aussi les contributeurs de ce ce numéro un ne boudent-ils pas leur plaisir de penser ces objets, ces écarts, actuels ou plus anciens, dans l'éclairage que peut encore fournir le médium, lequel ne fâche plus personne.

Benjamin RIADO et Bruno TRENTINI

Sommaire

le médium

| | |
|--|----|
| « Le médium d'un rythme » Isabelle DAVY (UNIVERSITÉ PARIS VIII)..... | 4 |
| Regards croisés sur le <i>Principe d'équivalence</i> de Robert Filliou – Une œuvre hors-médium Cécile MAHIOU (UNIVERSITÉ PARIS I) et Benjamin RIADO (UNIVERSITÉ PARIS I)..... | 12 |
| Le médium nomade du logogramme et du logoneige de Christian Dotremont Emmanuelle PELARD (UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL – UNIVERSITÉ BORDEAUX III)..... | 20 |
| Le carnet de voyage, de l'artialité vers l'intermédialité Pascale ARGOD (UNIVERSITÉ BORDEAUX IV)..... | 27 |
| Minotaure : d'une couverture dalinienne ou le kaléidoscope avant-gardiste Mélanie GIRAUD (KENYON COLLEGE)..... | 36 |

hors-thème

| | |
|--|----|
| Être vues Sophie LIMARE (UNIVERSITÉ DE PAU)..... | 45 |
| « De songes et de sorts » : une esthétique du <i>blockbuster</i> ? Isabelle CASTA (UNIVERSITÉ DE PICARDIE)..... | 53 |
| Pour une typologie des processus citationnels dans la peinture Miguel EGAÑA (UNIVERSITÉ DE PICARDIE)..... | 59 |

« Le médium d'un rythme »

Depuis l'apparition dans les années 1960 des performances et des installations, s'est constitué et développé un discours sur l'art d'ordre phénoménologique et psycho-sociologique qui, tout en essayant de lutter contre les oppositions courantes (sensible / intellect, production / réception, œuvre / public, sujet / objet...), fonctionne avec des notions reposant sur les mêmes catégories de pensée¹. La primauté accordée à la notion usuelle d'espace et la valorisation de l'immédiateté concourent à une « idéologie de la présence »² qui s'avère dommageable pour une réflexion sur l'espace-temps particulier d'une œuvre et sur son historicité. Les notions d'« espace », de « temps », de « corps », de « réel », de « public » sont en effet laissées sur un plan général, non abordées comme des notions historiques, susceptibles d'acquiescer, par les œuvres, des valeurs singulières. Le médium tout particulièrement, dans le passage de la « pureté » à l'« hétérogénéité », semble avoir fait l'objet d'une extension notionnelle plus que d'une recherche conceptuelle. Dans cet article, nous souhaitons souligner combien peut être efficient le geste qui consiste à retirer la notion de sa gangue généralisante, non seulement pour approcher les œuvres dans leurs modalités spécifiques de rencontre mais aussi pour étudier globalement la question du médium en art. La démarche consiste à opérer un déplacement de point de vue de la spécificité d'une pratique artistique à la spécificité comme historicité d'une œuvre. Et fait l'hypothèse du « médium d'un rythme » ou médium du rythme d'une œuvre comme médium qui concourt à engendrer une œuvre tout en étant une émanation de celle-ci. L'idée repose sur un « système œuvre », système artistique, anthropologique et historique par lequel s'inventent une

œuvre et son public dans un processus à la fois subjectif et collectif de signification.

De la spécificité d'une production artistique à la spécificité comme historicité d'une œuvre

Il est communément admis qu'au « schéma moderniste » qui « valide la recherche de spécificité des médiums » a succédé le « retournement postmoderne qui a conduit à l'indifférenciation des supports³ ». Les théoriciens de l'art s'accordent sur la « multiplicité » ou l'« hétérogénéité » des matériaux constituant les installations, l'« aspect protéiforme » de celles-ci⁴. La notion de « multimédia » fut avancée pour rendre compte des premières manifestations de *happening*, mais utilisée aussi pour parler d'installations, d'expériences théâtrales ou de CD-ROM. Elle désigne souvent une « multiplicité superposée de formes d'expression artistique⁵ ». Supposant une « auto-

3. Françoise PARFAIT, *Vidéo : un Art contemporain*, Éd. du Regard, 2001, p. 9.

4. Monique MAZA, *Les Installations vidéo, « œuvres d'art »*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 36.

5. Voir l'article de Roberto BARBANTI, « La scène de l'art face aux nouvelles techniques de mémorisation et de diffusion du son : les origines des arts *multi-media* », *Arts et nouvelles technologies*, Jean-Marc Lachaud et Olivier Lussac (dir.), Paris, L'Harmattan, 2007, p. 22). Parmi les tentatives de classification, celle proposée par Stanley Gibb en 1973 oppose à des œuvres « multimedia », qui respectent « l'autonomie » des éléments, les œuvres « mixed-media » qui tendent à une « égalisation des ingrédients » et les œuvres « inter-media » manifestant une « interdépendance rigoureuse des diverses composantes ». Classification mentionnée par Daniel Charles dans un article intitulé « De Joan Miró à Francis Miroglio, graphique de la projection », *Les Cahiers du CREM*, n°6-7, déc.1987-mars 1988, p. 100. Article cité par R. BARBANTI, « La scène de l'art face aux nouvelles techniques de mémorisation et de diffusion du son : les origines des arts multi-media », *loc. cit.*, p. 22, et par Jean-Yves BOSSEUR, « Les interactions musique/arts visuels et les nouvelles technologies », dans *Arts et nouvelles technologies*, *loc. cit.*, p. 36. La classification témoigne d'un questionnement sur les rapports entre les constituants d'une œuvre mais fait de l'interrelation des éléments la caractéristique d'une catégorie d'œuvres seulement. Et même la relation interdépendante assimilée à une fusion, qui

1. Nous traitons de la question des méthodes d'approche de ces œuvres dans un texte écrit pour *Figures de l'Art*, n°19, « Performance : *studies* ou boîte à outils », et intitulé « Pour une performance dans le rythme ! », publication en cours.

2. Jean LAUXEROIS, *De l'Art à l'œuvre (I). Petit manifeste pour une politique de l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 39.

nomie » des constituants, la notion témoigne d'une approche structurale des œuvres. Nous verrons que la considération d'une œuvre par la notion de système permet de ménager un potentiel artistique et anthropologique là où la structure agit comme une grille de lecture. Plus tard, la notion de « dispositifs » fut énoncée par Anne-Marie Duguet dans une réflexion sur la « notion flottante » d'« installation vidéo », la diversité des œuvres rendant difficile une entreprise de définition¹. Le dispositif vidéographique (intégrant ou non le direct, employant ou non un ou des moniteurs) peut être seul ou associé à d'autres objets, il peut englober le visiteur, être déterminé par la configuration du lieu ou rester compact, il peut proposer différents types de vision (frontalité, point de vue précis ou parcours) :

la liste des oppositions et variables devient infinie quand on la recoupe en outre avec celle des problématiques ou des styles que chaque œuvre actualise².

C'est donc « à partir de considérations techniques élémentaires³ » que la vidéo est qualifiée d'« impure⁴ », en opposition à la « pureté » du médium de la théorie moderniste. Les installations vidéo mais plus globalement toutes les installations reçoivent ainsi une sorte de critique positive par rapport au rejet exprimé par Clement Greenberg envers les œuvres minimalistes d'un Richard Serra ou d'un David Smith. Même si le médium des installations vidéo peut être présenté comme étant « autant un objet, le moniteur ou la caméra,

constitue le pendant du rapport d'autonomie, relève d'une logique de la structure, par opposition à une pensée du système. « Inter-media », « fusion conceptuelle » entre deux médiums, est un terme proposé par Dick Higgins vers 1963-1964. Voir Jacques DONGUY, « Entretien avec Dick Higgins », catalogue *Poésure et Peinture*, Marseille, Musée de Marseille – Réunion des Musées nationaux, 1993, p. 428.

1. Anne-Marie DUGUET, « Voir avec tout le corps », *Revue d'esthétique*, n° 10, 1986, p. 147-154 ; « Dispositifs », *Communications*, n° 48, 1988, p. 221-242.

2. L'auteur propose finalement une classification selon deux modes, les « compositions multi-écrans et multi-médias » et « l'activation du dispositif électronique pour analyser certains réglages de la représentation et de la perception ».

3. « Dispositifs », *Communications*, n° 48, *art. cit.*, p. 221-242.

4. « Voir avec tout le corps », *Revue d'Esthétique*, *art. cit.*, p. 147.

qu'un dispositif, celui de la production / diffusion / réception des images et des sons, qu'une matière, la lumière⁵ »,

le geste qui fait de l'installation vidéo un opérateur d'élargissement de la notion de matériau ne nourrit-il pas la logique courante du matériau et de la représentation, continuant le dualisme de la matière et de la forme⁶ ? L'idée selon laquelle l'acquisition de sa légitimité par la vidéo dans l'univers des expositions nous dédouane de penser sa spécificité, ne relève-t-elle pas d'une essentialisation du médium⁷ ? On peut se demander si cette légitimation d'un médium qui semblait appartenir à d'autres champs que celui de l'art ne vient pas témoigner de la non efficacité de la considération des œuvres par leurs matériaux de production pour une pensée de l'art. Françoise Parfait a d'ailleurs souligné à propos de l'art vidéo « un déficit du discours critique et une faiblesse dans les moyens de description et d'analyse auxquels aucune autre forme d'expression plastique n'est soumise à ce point⁸ ». Mais qu'est-ce que la présentation de la vidéo comme « un médium entre »,

entre l'image et l'absence d'image, entre l'analogie et le numérique [...], entre le visible et l'invisible, entre le direct et le différé, entre le mobile et l'immobile, entre le dehors et le dedans, entre le dessus et le dessous, entre la veille et le sommeil⁹ [?]

N'est-ce pas le point de vue de l'« esthétique de l'entre-deux » qui, par le rythme d'une sémiotique de l'art, attribue à un médium un « entre-deux ontologique » et le définit « entre apparition et disparition¹⁰ » ?

Les discours sur les installations problématifisent ainsi souvent moins le médium en art qu'ils

5. *Ibid.*, p. 149.

6. Si le terme de « matériau » est désigné comme étant « aussi impropre ici qu'il l'est devenu pour désigner tout un aspect de la production artistique depuis Duchamp » (*id.*), la logique courante du matériau en art n'est pas pour autant mise en cause.

7. « Dispositifs », *Communications*, n° 48, *art. cit.*, p. 221-242 ; F. PARFAIT, *Vidéo : un Art contemporain*, *op. cit.*, p. 7.

8. F. PARFAIT, *ibid.*

9. *Ibid.*, p. 343.

10. *Ibid.*, p. 347. La logique de « l'entre-deux » ne permet pas d'envisager que la singularité d'une œuvre puisse contribuer à inventer une valeur médium.

ne perpétuent certains traits de la logique moderniste qu'ils étaient censés critiquer. Les notions d'impureté de la vidéo et d'hétérogénéité de l'installation ne sont pas les signes d'un problème de conceptualisation du médium qui se manifesterait seulement à l'ère des médias, mais si les installations résistent comme toutes les œuvres d'art à cette rationalité du matériau, elles semblent offrir plus que d'autres à la théorie de l'art l'opportunité d'une rationalité autre. « Il n'y a pas d'installation modèle, il n'y a que des installations¹ » ; « chaque œuvre et chaque artiste constituent un peu une définition de la catégorie "installation"² » : on peut le dire de la peinture également. L'art n'est fait que d'œuvres particulières³. La difficulté ressentie pour définir l'installation tient à la question du point de vue porté sur l'art.

Une parenthèse sur la simplification fréquente du discours de C. Greenberg dont l'historicisme et le formalisme semblent pouvoir être nuancés. Sa critique de l'idée de rupture pour une pensée de l'histoire est liée à sa lecture des *Essais* de T. S. Eliot, lesquels évoquent une valeur de l'œuvre d'art en terme d'historicité⁴ ; sa volonté de lutter contre le dualisme de la forme et du fond parcourt ses écrits, notamment là encore dans une référence à T. S. Eliot ou dans une allusion aux formalistes russes⁵. Tout en prônant la « pureté » du médium de la peinture, s'attachant au matériau spécifique de production d'un objet artistique, il posait la question du voir en art dans une critique du comprendre :

1. Serge BÉRARD, « Move, Remove », *Parachute*, n° 39, 1985, p. 25 ; cité par A.-M. DUGUET, « Voir avec tout le corps », *Revue d'esthétique*, art. cit., p. 148.

2. Raymond GERVAIS, « Big Bang et postmodernité », *Parachute*, n° 39, 1985, p. 20 ; cité par A.-M. DUGUET, *id.*

3. Émile BENVENISTE, « Sémiologie de la langue », dans *Problèmes de Linguistique générale*, t. 2, Gallimard, 1998, p. 59.

4. Voir l'article de Clement Greenberg suscité par une réédition en 1950 des essais du poète, « T. S. Eliot : a book review », in *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1961 (« T. S. Eliot : critique d'un livre », *Art et culture. Essais critiques*, A. Hindry (trad.), Paris, Macula, 1988). On pourra consulter *Selected Essays*, Hartcourt, Brace & World, New York, 1969 (*Essais choisis*, H. Fluchère (trad.), Paris, Seuil, 1999).

5. « Complaints of an Art Critic », *Artforum*, oct. 1967. (Cité par Rosalind Krauss dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, J.-P. Criqui (trad.), Paris, Macula, 1993, p. 18.)

Tandis que l'on tend à voir ce qui est *dans* un tableau d'ancien maître avant de le voir comme peinture, on voit d'abord une peinture moderniste comme un tableau. C'est, de fait, la meilleure façon de voir tout type de tableau, qu'il soit d'un maître ancien ou moderniste, mais le modernisme l'impose comme la seule et nécessaire façon⁶.

C. Greenberg soulignait ainsi la force critique de la peinture non figurative d'inciter à voir en dehors de la logique courante du signe de la représentation, montrant le souci de penser ensemble le médium peinture et ce que signifie « voir en peinture ». On peut interroger l'installation non strictement comme *technè* mais comme valeur tout à la fois anthropologique et artistique, c'est-à-dire s'orienter vers l'indissociabilité d'une pensée de l'art et d'une pensée du médium. C'est ce qui semble avoir fait défaut à la théorie de l'art dans sa critique du modernisme.

Sous l'opposition formulée par la théorie de l'art du modernisme et du postmodernisme, apparaît donc une continuité de la logique du matériau (celle de l'instrument utilisé par un individu pour produire un objet) liée à la dimension déshistoricisante des recherches formalistes⁷. La notion de médium nous semble pourtant pouvoir être opératoire pour appréhender les œuvres d'hier comme celles d'aujourd'hui si, précisément, elle est retirée de cette approche généralisante (par laquelle ont également souvent été traitées les notions de corps, de réel, de public), si l'on cesse de confondre la spécificité comme caractéristique d'une pratique artistique et la spécificité d'une œuvre qui fait son historicité, invention de valeur qui fait d'un objet d'art une œuvre d'art.

Certains discours sur les installations, s'ils ne récusent pas la conception courante du matériau, laissent cependant affleurer une dimension autre de celui-ci. C'est le cas d'un article de Jean-Yves Bosseur qui situe la démarche artistique dans un

6. « La peinture moderniste », traduction de « *Modernist Painting* » par Dominique chateau dans *À Propos de « La critique »*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 319 (C. Greenberg souligne).

7. À cette époque de début de théorisation des installations, Henri Meschonnic relevait la permanence du structuralisme chez les philosophes post-modernes. Voir *Modernité Modernité*, n° 234, Gallimard, 2000.

détournement des fonctions initialement prévues de l'outil, et parvient à envisager celui-ci aux limites de sa condition d'outil, à voir l'outil en tant précisément qu'il devient autre chose par l'œuvre : « un auxiliaire susceptible d'interpréter [...] selon des modalités qui échappent aux moyens traditionnels et ouvrent vers l'inconnu¹ ». Le médium, qui rend une œuvre capable d'« inviter à aller au-delà de ce que l'on croit connaître », se voit attribuer un rôle majeur dans le processus de signification de l'œuvre par sa participation au questionnement de la perception comme de la connaissance.

On remarque également une critique de l'instrumentalisation de la technique menée aujourd'hui par certains philosophes. Pierre-Damien Huyghe estime que

le travail de l'artiste consiste moins à rendre quelque chose à l'aide d'une technique donnée qu'à délier cette technique du cadre mental qui, lui donnant d'avance un emploi, ne la considère qu'en raison de l'avantage concurrentiel qu'elle est susceptible de posséder par rapport à une technique plus ancienne².

Il oppose à l'utilisation ou exploitation d'une technique, l'exposition comme « traitement à la limite d'une condition de fonctionnement de l'œuvre », dans un geste du risque³. Jean-Louis Déotte critique le dualisme du « dispositif technique » et des processus de sens par la notion d'« appareil artistique » : « ce sont les œuvres qui émancipent les appareils, écrit-il, lesquels, sinon, deviendraient des dispositifs⁴ ». Jacques Rancière souligne également une efficience de l'art non dans la transmission de messages par un « dispositif représentatif » mais « en dispositions des corps, en découpage d'espaces et de temps singuliers⁵ ». Il attire l'atten-

tion sur la rhétorique des commissaires d'exposition qui « tend à conceptualiser cette identité anticipée entre la présentation d'un dispositif sensible de formes, la manifestation de son sens et la réalité incarnée de ce sens⁶ », c'est-à-dire alerte sur la domination actuelle dans le discours sur l'art d'un rapport causal supposé entre production et réception. Les discours se rejoignent ainsi dans l'idée que les œuvres échappent à leurs conditions de production. Mais on peut s'étonner d'une persistance de la notion d'hétérogénéité concernant l'installation⁷. Ne pourrait-on pas regarder une installation par le système signifiant qu'elle produit plutôt que par la désignation des objets dont elle est apparemment ou techniquement constituée, voir l'installation dans les valeurs chaque fois particulières qu'elle invente plutôt que dans « un genre autoritaire » qui « contredi[rai]t son principe [de mélange] en restaurant la position du maître⁸ » ? Ne serait-ce pas le sujet qui, dans sa prédétermination des constituants de l'œuvre, fait preuve d'un discours d'autorité dans son étude ? Apparaît ici l'indissociabilité d'une pensée du médium et d'une pensée du sujet.

« La technique a inventé l'homme tout autant que l'homme la technique. » *Le sujet humain est autant prolongement de ses objets que l'inverse*⁹.

L'homme invente la technique comme technologie mais la technique invente l'homme dans le sens où une pensée de la technique produit de la valeur anthropologique.

1. Jean-Yves BOSSEUR, « Les interactions musique/arts visuels et les nouvelles technologies », dans *Arts et nouvelles technologies*, loc. cit., p. 41.

2. Pierre-Damien HUYGHE, *Le Différend esthétique*, Paris, Circé, 2004, p. 107.

3. « Exposer ou exploiter l'art. Remarques sur le pouvoir, le sublime, le cinéma », *Le Jeu de l'exposition*, J.-L. Déotte et P.-D. Huyghe (dir.), Paris, L'Harmattan, 1998, p. 116. L'auteur souligne.

4. J.-L. DÉOTTE, *L'Époque des appareils*, Paris, Léo Scheer, 2004, p. 109.

5. Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 61.

6. *Ibid.*, p. 80.

7. L'installation reste définie comme un « espace de composition des hétérogènes », dans un entretien de Jacques Rancière avec Dominique Gonzales-Foerster, « L'espace des possibles », *Art press*, n° 327, p. 32.

8. J. RANCIÈRE, « L'espace des possibles », *Art press*, art. cit., p. 32.

9. Régis DEBRAY, *Vie et Mort de l'image. Une histoire de l'image en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 136. Avec une citation de Bernard Stiegler interprétant Leroi-Gourhan (*La Programmatologie de Leroi-Gourhan et Leroi-Gourhan, part maudite de l'anthropologie*, 1991). Debray souligne. On remarquera simplement que traiter l'ensemble technique et inconnu anthropologique par l'association du technologique et du symbolique ne suffit pas pour sortir du dualisme de la forme et du contenu, du matériel et du spirituel.

Le médium d'un rythme (du « rythme de l'œuvre »)

Non la valeur générale du médium de production d'un objet, d'une installation, mais une valeur médium de signifiante, qui participe à l'invention d'une œuvre d'art en tant que valeur artistique et anthropologique particulière en même temps qu'elle relève de celle-ci.

On peut dire, à la suite de Walter Benjamin, que « ce qui est décisif en art, c'est toujours la relation de l'artiste à sa technique¹ ». Et penser que ce ne sont pas tant les artistes que les œuvres qui font l'art. *La Petite histoire de la photographie* se construit dans l'indissociabilité d'une œuvre particulière (celle d'Eugène Atget) et d'une réflexion sur l'art, elle révèle une pensée de la technique dans une pensée du particulier. Le texte fait approcher le médium photographique comme ce par et dans quoi une réalité arrive, évoque une aura travaillée par l'entremêlement de l'étrangeté comme spécificité d'une œuvre photographique et de l'étrangèreté comme intersubjectivité de toute œuvre d'art². Si les artistes espèrent avoir accès à des technologies nouvelles, imaginant que « des mondes attendent d'être explorés³ », ce sont les œuvres d'art qui construisent des mondes, dans l'engendrement réciproque d'une œuvre et d'un public. (Cette relation de l'artiste à son travail peut d'ailleurs être globalement pensée par le processus manifestant la « sémiotique propre » de l'artiste⁴, non pas tant de l'individu artiste que d'une valeur « artiste » prise elle-même dans le système de son « œuvre ».)

Ainsi, plutôt qu'un questionnement de la technique comme écart individuel par rapport à une valeur usuelle, nous envisageons une dimension

technique de l'œuvre elle-même entendue comme processus subjectif et collectif de signifiante, c'est-à-dire une « technique » comme processus de sémantisation et de subjectivation de la technique. Une pensée de la technique qui se veut aussi une pensée de l'humain a tout intérêt à intégrer la question du processus global de sémantisation de toute activité humaine dans le langage. À l'encontre d'une conception répandue dans la théorie de l'art, nous voyons dans la relation d'« interprétante » un nœud épistémologique de l'art et du langage qui ménage la particularité de l'organisation signifiante d'un système artistique, plus précisément qui permet à cette signifiante d'affleurer dans un langage suscité par l'œuvre et qui malmené le système sémiotique du langage. Nous regarderons le médium en art non plus comme un matériau de production artistique défini par des caractéristiques générales (que certains désignent comme des qualités spécifiques en tant qu'elles lui confèrent une nature propre) mais comme une valeur de l'organisation spatio-temporelle signifiante et toujours particulière que constitue une œuvre d'art – le médium du rythme d'une œuvre. Ce rythme est la spécificité d'une œuvre d'art mais prend en charge le rapport de l'art et de la société, l'invention de l'œuvre et de son public : il est à la fois le fonctionnement particulier d'une œuvre et le point de vue d'une anthropologie historique de l'art, lequel passe par une anthropologie historique du langage.

La distinction conceptuelle entre structure et système maintes fois soulignée par Henri Meschonnic peut bénéficier à une pensée du médium. Alors que la structure ne tient pas compte de l'histoire, des mouvements d'une œuvre, le système selon Ferdinand de Saussure comme l'unité selon Émile Benveniste permettent d'envisager la globalité spécifique de l'œuvre d'art dans ses mutations signifiantes et l'historicité de la valeur. Une unité dont il faut « découvrir chaque fois les termes, qui sont illimités en nombre, imprévisibles en nature, donc à réinventer pour chaque œuvre⁵ ». On peut évoquer un système de signifiante de l'œuvre non comme signification *versus* structure de l'objet d'art (résultat d'une quête herméneutique transmis par une individualité grâce à un langage instru-

1. P.-D. HUYGHE, *Le Différend esthétique*, *op. cit.*, p. 107. L'auteur propose de généraliser le propos de l'historien selon lequel « ce qui demeure décisif en photographie, c'est toujours la relation du photographe à sa technique ».

2. Nous présentons une étude de la pensée de l'art de Walter Benjamin dans notre thèse, « Art et langage : une poétique de l'art vers un « rythme des œuvres » », dans un détour par sa théorie du langage et de la traduction (Université Paris 8, 2009).

3. Bill VIOLA, « Y aura-t-il copropriété dans l'espace des données ? », *Vidéo, Communications*, n° 48, R. Bellour et A.-M. Duguet (dir.), C. Wajsbrot (trad.), Paris, Seuil, 1988, p. 61-74.

4. É. BENVENISTE, *op. cit.*, p. 58.

5. *Ibid.*, p. 59-60.

ment), mais comme processus de découverte-construction de la valeur artistique dans la relation d'interprétance, valeur à la fois individuelle et collective. Autrement dit, selon les paradigmes de É. Benveniste, plutôt que de chercher dans une approche d'ordre sémiotique à « reconnaître » les constituants de l'œuvre, appréhender dans l'ordre du sémantique l'inconnu par lequel on pourra « comprendre » les constituants, où l'unité sémantique de l'œuvre inclut le pragmatique¹.

Certaines études venant du théâtre et de la danse témoignent aujourd'hui de la prise en compte d'œuvres faisant intervenir une pluralité de médiums dans une unité. Roland Huesca remarque que Nicole et Norbert Corsino « puisent le matériau de la danse non pas chez le danseur, mais dans la mouvance elle-même », dans le « mouvement d'avant – ou d'après – le danseur, celui d'une fluidité primordiale à toute danse », et que le « corps [du danseur] est passé dans la dynamique et l'intelligence de l'œuvre² ». La danse fait apparaître la question du médium inséparable de celle du corps : le corps quitte ici son statut d'individualité (on cherche à « comprendre les prolongements possibles de la danse, étendre la corporéité au-delà du corps sans discontinuité³ ») et le médium tient non pas tant d'un mouvement du corps du danseur que d'une dynamique intégrant les rapports de spatialité et de temporalité de ce corps autre. Bruno Tackels, devant l'avènement des nouvelles technologies qui pousse à « reconsidérer fondamentalement les relations entre la scène et la technique⁴ », propose d'approcher la technique non comme « une traduction scénographique de l'idée de mise en scène » mais comme participant d'une « écriture

de plateau », une écriture qui « part en fait de la scène, qui se donne à elle-même son vocabulaire et sa grammaire scénique propre ». Si « l'image entre dans le champ scénique comme un véritable partenaire » du danseur, alors le public peut, selon lui, « passer d'une lecture sur l'écran à une lecture de l'écran comme acteur scénique⁵ ». Mais si la présence d'écrans, de sons enregistrés, d'appareillages transforment l'espace de la scène, des penseurs du théâtre ont déjà fait la critique d'un théâtre psychologique où « l'acteur » est « le seul point central sur la scène ». Peut-on dire que c'est l'introduction des médias dans le théâtre qui a fait de la scène « un espace qui comporte plusieurs focales, qui n'ont de sens qu'à dialoguer ensemble » ? Antonin Artaud pensait déjà la pièce de théâtre comme un système symbolique particulier et complexe, notamment par sa notion de « mise en scène pure⁶ ». Il offre justement une critique de la conception restrictive du théâtre à laquelle se réfèrent les discours sur une « théâtralité » des installations, et, du même coup, permet de penser une théâtralité autre de ces œuvres.

Fondée sur le « théâtral » de Michael Fried désignant les « circonstances réelles de rencontre entre l'œuvre littéraliste et son spectateur⁷ », une théâtralité fut attribuée aux installations en tant qu'elles proposaient une « coprésence avec le spectateur dans une même unité spatio-temporelle⁸ » ou une « relation immédiate avec le spectateur⁹ ». Cette théâtralité qui repose sur des considérations générales d'espace, de temps, de réel, relève d'une approche dé-spécifiante de l'art. À l'encontre des discours d'ordre phénoménologique et psycho-sociologique qui continuent d'être appliqués aux œuvres, on peut convoquer la pensée du théâtre d'Artaud qui est aussi, plus globalement, une réflexion sur l'art. Celle-ci inscrit les questions d'espace et de langage dans une détermination réciproque, articule une sémantisation de l'espace physique et une critique du langage

1. *Ibid.*, p. 64-65. Nous avons traité de la question des constituants d'une œuvre d'art dans l'enjeu d'une sémantique *versus* une sémiotique lors d'une intervention au Colloque International « Texte et image : la théorie au 21^e siècle », organisé par le Centre Interlangues Texte, Image, Langage (E.A.4182), Université de Bourgogne, Dijon, juin 2010.

2. Roland HUESCA, « Images : est-ce toujours de la danse ? », *Arts et nouvelles technologies*, *loc. cit.*, p. 181.

3. Norbert CORSINO, « Vision, mouvements, vitesse », *Maryas*, n° 17, mars 1991, p. 87-88. Cité par Roland HUESCA, *op. cit.*, p. 180.

4. « Théâtre, technique, “nouvelles technologies” », Entretien réalisé par Jean-Marc Lachaud, *Arts et nouvelles technologies*, *loc. cit.*, p. 94.

5. « Théâtre, technique, “nouvelles technologies” », *loc. cit.*, p. 94-95.

6. Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, « Folio essais », Gallimard, 1996 (1^{re} éd. 1964), p. 188.

7. Michael FRIED, « *Art and Objecthood* », L. Lang (trad.), *Artistudio*, n° 6, 1987, p. 7-27.

8. F. PARFAIT, *Vidéo : un Art contemporain*, *op. cit.*, p. 169.

9. A.-M. DUGUET, « Voir avec tout le corps », *art. cit.*, p. 148.

réduit au sens des mots par la spatialité. Le « langage dans l'espace¹ » renvoie à une globalité symbolique particulière dont le langage des mots ne constitue qu'une partie, mais cette globalité, du même coup, repense le langage, donne une autre dimension au langagier. C'est ainsi que la pièce de théâtre n'est plus composée à partir de la parole articulée des personnages dans un décor, mais devient une « métaphysique de la parole, du geste, de l'expression », une « métaphysique en activité² », et constitue un geste éthique et politique. Faire intervenir « des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes, mais à condition qu'on prolonge leur sens, leur physionomie, leurs assemblages jusqu'aux signes³ ». Le symbolisme du particulier comme organisation de rapports « jusqu'aux signes » dit une sémantisation de rapports qui n'existent que dans le processus même de sémantisation⁴. La pensée du théâtre d'A. Artaud, comme pensée de la représentation, incite ainsi à approcher toute œuvre d'art comme un système dynamique de relations dont *émergent* les éléments constitutifs dans une problématisation de l'espace et du corps par le langage. En essayant de dire les choses un peu autrement, on pourrait considérer au départ chaque élément en présence, quel qu'il soit, comme n'étant « porteur de rien⁵ », les constituants n'étant précisément pas déterminés

en dehors du rythme de l'œuvre, et se laisser ainsi l'opportunité d'appréhender, dans un processus subjectif et collectif de signifiante, *et l'unité et les constituants*.

Travailler le médium comme l'un des constituants-valeurs de l'œuvre, c'est l'étudier dans son articulation avec les questions de sujet, de réel, de corps. Si *The Greeting* (1995) de Bill Viola⁶ marque le début d'une pratique utilisant l'écran à plasma, le médium de cette installation vidéo sonore, médium du rythme en devenir de l'œuvre globale de B. Viola, ne réduit pas nécessairement le « bruit » vidéo de celle-ci. Ce « bruit » n'est pas réductible à la « vibration proprement électronique⁷ » du matériau, il participe du « grain ou bruit de la rétine », « espèce de tourbillon poivre et sel⁸ » expérimenté dans la contemplation de l'obscurité silencieuse, d'un « noir vidéo » non technologique mais sémantique d'un corps de l'obscur dans un rapport à la voix⁹, de la symbolique d'un grain de la perception, « corps grain » ou « corps-coin » comme questionnement du sujet (à la fois « au coin de la rue » et « de l'autre côté¹⁰ ») vers une individuation dans une inconnaissance de l'image comme de l'humain. Si la texture de cette œuvre est lisse et veloutée, le « bruit » est toujours là. L'œuvre nous semble faire autre chose que rejouer « le plissé de la peinture, si intimement lié à la posture des corps, à leur intime énergie dramatique¹¹ », ou intégrer « ce que la peinture peut seulement représenter, et qui est

1. A. ARTAUD, *op. cit.*, p. 138.

2. *Ibid.*, p. 66.

3. *Ibid.*, p. 83.

4. Certains voient dans le théâtre d'aujourd'hui un « affrontement symbolique entre la parole individuelle et les médias », l'écriture étant déjà envahie par les médias, une « récupération » des médias par les textes dramatiques contemporains qui sont en même temps « perturbés et parfois même constitués par les médias » (comme chez Valère Novarina). Voir Patrice PARVIS, « Les écritures dramatiques contemporaines et les nouvelles technologies », *Arts et nouvelles technologies*, *loc. cit.*, p. 107 et 114. Mais les œuvres peuvent avoir la capacité de produire un système texte-image critique à la fois de l'individualité langagière et des normes médiatiques, et de faire envisager une pièce de théâtre dans son unité, la non-séparation *a priori* de la parole et du médium visuel et/ou sonore (les constituants n'étant pas nécessairement ceux que l'on croit). Présentant la « médiatisation » comme « une des composantes des médiations entre les textes et les humains » (*ibid.*, p. 115), Patrice Parvis semble ne pas s'orienter vers une organisation d'éléments qui s'interdéfinissent mais faire des médias des intermédiaires sur la chaîne du sens, comme des passeurs d'un contenu.

5. Roberto Barbanti, les opposant à des médiums quelconques, présente le magnétophone et la radio comme des instruments n'ayant « aucune caractéristique » (*Arts et nouvelles technologies*, *op. cit.*, p. 27), n'étant « porteur[s] de rien », manifestant « une sorte d'ouverture et d'indétermination substantielles » (*ibid.*, p. 28).

6. Œuvre exposée à la Biennale de Venise de 1995 dont la référence à une peinture de Pontormo, une *Visitation* (xvi^e siècle., église de Carmignano, Toscane), fut indiquée par l'artiste.

7. A.-M. DUGUET, « Bill Viola, un corps passe », *Art press*, n° 289, avril 2003, p. 30.

8. Texte sur *Pneuma* (1994), Bill Viola, Robert Violette, *Reasons for Knocking at an Empty House, Writings 1973-1994*, Londres, Thames & Hudson, Anthony d'Offay Gallery, 1995, p. 258-259.

9. BILL VIOLA, « Le noir vidéo – mortalité de l'image », *Trafic*, n° 33, C Wajsbrot (trad.), printemps 2000, p. 63-72.

10. *Reasons for Knocking at an Empty House*, *op. cit.*, p. 219.

11. Raymond BELLOUR, « Sauver l'image », *Trafic*, n° 16, automne 1995, p. 90.

constitutif du cinéma ou de la vidéo, le temps¹ ». Selon notre hypothèse, une œuvre, quel que soit son médium, possède une temporalité dans le sens où elle construit un rythme, et son médium participe à faire cette temporalité en même temps que le rythme engendre la spécificité de ce médium. On peut essayer, sans nier la reprise picturale, de travailler le médium de l'œuvre dans son rythme particulier.

Dans un espace aux dimensions proches du couloir, un écran frontal, vertical, doté d'un cadre et accroché au mur mais très près du sol, entre peinture et porte, montre le ralenti image et son (vidéo de 45 secondes diffusée en 10 minutes) de personnages féminins en taille humaine, en conversation, au coin d'une rue. On n'entend pas ce que ces femmes se disent mais on les entend dire. Leur chuchotement semble résonner de la déflagration de chaque son. La scène de la Visitation que l'œuvre rejoue est, comme l'écrit Jean-Luc Nancy, « tout entière spirituelle et pneumatique par excellence : l'essentiel y est dérobé aux yeux et passe par les voix² ». Le son de *The Greeting* n'est pas celui des gestes ni des paroles des personnages mais une dépersonnalisation des voix et des corps : il n'est pas le pendant de l'image, il est, comme résonance de la conversation, une qualité de silence. Dans « le langage inconscient du corps », « l'arrière-plan » ou « arrière-corps » des corps, non du côté de l'architecture à l'étrange perspective³ mais du côté d'un grondement sourd qu'on entend sans comprendre, fait l'espace des corps, et semble même produire un « en avant » d'un corps autre, devenir le corps d'une voix plurielle. La « sous-conversation » de Nathalie Sarraute disait ce mouvement de la conversation qui n'est pas celui des personnes mais mouvement sujet : « résultante de mouvements montés des profondeurs, nombreux, emmêlés, que celui qui les perçoit au dehors embrasse en un éclair et qu'il n'a ni le temps ni le moyen de séparer et de nommer⁴ ». La « magie » de ces « sons étirés, tendus » nous renvoie à cette part de « l'innommable⁵ » de la conversation. Ainsi, le bruit est là, dans le drame d'une voix enceinte d'un corps. Où le rapport d'un silence et d'une lenteur invente un médium, dont une approche instrumentaliste ne

peut rendre compte. *The Greeting* met le spectateur en situation de sujet sur le seuil d'un lieu autre du quotidien, lieu d'un corps vidéo qui s'invente en voix ou vidéo-drame de la voix, l'incitant à se penser en corps de langage, et peut-être à penser un corps du public de l'œuvre d'art comme corps d'une voix transpersonnelle dans son mouvement vers elle, c'est-à-dire le « être enceint » d'un public de son œuvre.

Isabelle DAVY

1. A.-M. Duguet, « Bill Viola, un corps passe », *art. cit.*, p. 30.

2. Jean-Luc NANCY, *Visitation (de la peinture chrétienne)*, Galilée, 2001, p. 13.

3. Texte de Bill Viola, in *Bill Viola, Buried Secrets*, The United States Pavilion, 46^{ème} Biennale de Venise, du 11 Juin au 15 Octobre 1995, Tempe, Arizona State University Art Museum, Hannover, Arizona et Kestner-Gesellschaft, 1995, p. 46.

4. Nathalie SARRAUTE, *L'ère de soupçon*, « Folio essais », Gallimard, 1956, p. 121.

5. Michel NURIDSANY, « Les splendides lenteurs de Bill Viola », *Figaro*, 15 octobre 1996.



Regards croisés sur le *Principe d'équivalence* de Robert Filliou Une œuvre hors-médium

Le *Principe d'équivalence*, présenté pour la première fois en 1969 à la Galerie Schmela à Düsseldorf, clôt l'ouvrage majeur de Robert Filliou, *Teaching and learning as performing arts*¹. Cette place de choix qui lui est allouée dans l'économie générale du texte le définit comme le slogan ultime de ce manifeste pour la *Création permanente*² qu'est cette œuvre inclassable de l'artiste, à la fois traité d'éducation, recueil d'œuvres réalisées ou non, autobiographie, « proposition artistique » collective faisant suite à une « analyse du système » politique et sociale, le tout dans le contexte historique immédiat des événements de 1968.

Le *Principe d'équivalence* vient parachever une démonstration à la fois théorique et pratique qui a la dimension d'un programme et que R. Filliou, le poète « filliousophe » et ancien économiste, élabore sous la forme d'un système. Se présentant matériellement sous la forme d'un tampon, apposé par l'artiste sur certaines de ses œuvres ou certains de ses projets d'œuvres élaborées à partir de 1968, le *Principe d'équivalence* demande en toute rigueur d'être considéré comme une œuvre à part entière, éclairant d'une lumière négative les autres productions de R. Filliou. Au titre de cette démarche spécifique, fondée sur la réévaluation esthétique et ontologique de l'art au sens large, il est légitime de se demander quelle relation le *Prin-*

cipe entretient avec l'art conceptuel tel qu'il s'est développé aux États-Unis dans les années 1970. En effet, si l'on considère cette mouvance comme donnant naissance à des œuvres qui produisent en leur existence une redéfinition de l'art par lequel elles jouissent de leur statut d'œuvre, il pourrait sembler que le *Principe d'équivalence* opère selon la même logique. Or, il relève d'une logique radicalement contraire, proposant une expérience esthétique dont les aboutissants permettent moins de penser la définition de l'art que sa dé-définition³, ou son effacement dans la sphère du quotidien.

Aussi faut-il interroger l'opposition entre l'œuvre de R. Filliou et l'art conceptuel sous l'angle de la notion de médium, laquelle départage la pratique de l'art comme production ou désignation d'artefacts reconnus comme œuvres d'art par opposition aux « simples choses réelles⁴ », et une autre pratique niant précisément l'autonomie de l'art. Si l'on prend acte du fait que c'est le médium de l'œuvre qui structure un comportement face à l'objet d'art consistant à se concentrer sur ses qualités esthétiques, alors il faut déduire que le *Principe*, en tant que formule ou programme théorique, récuse la validité de ces qualités et qu'en tant qu'œuvre sans réel support d'expression il ne peut les avoir. Au titre de cette désincarnation relative, hors-médium pour ainsi dire, le *Principe* doit à la fois être regardé comme un slogan définitoire

1. Robert FILLIOU, *Enseigner et Apprendre Arts Vivants* (titre original : *Teaching and Learning as Performing Arts*), par R. Filliou et le lecteur, s'il le désire avec la participation de John Cage, Benjamin Patterson, Allan Kaprow, Marcelle Filliou, Vera, Bjossi, Karl Rot, Dorothy Iannone, Diter Rot, Joseph Beuys, Paris/Bruxelles, Archives Lebeer Hossman. La traduction française date de 1998. Il s'agit d'un multiple qui a connu plusieurs éditions, la première en 1970 à Cologne, dans une version bilingue allemand-anglais.

2. Voici la définition qu'en donne R. Filliou : « 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 ».

3. Le critique d'art Harold Rosenberg voit dans mai 1968 la confirmation du statut incertain de l'art, remplacé par l'événement public et la créativité quotidienne. La poésie dans la rue signe pour lui la fin des privilèges artistiques, et l'aboutissement du mouvement de dé-définition. Dans sa dimension programmatique, le *Principe d'équivalence* contient la revendication de la dissolution de la figure de l'artiste professionnel. Harold ROSENBERG, *La Dé-définition de l'art*, C. Bouney (trad.), Nîmes, J. Chambon, 1992.

4. Arthur DANTO, *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989, chapitre 1 « œuvres d'art et simples objets réels », p. 29-73.

d'une idéologie ou utopie artistique, celle de la *Création permanente*, apparentée au concept de « non-art », et comme un geste artistique : une décision faisant œuvre non pas d'après sa matérialité, comme continue de le faire l'art conceptuel, mais par sa contiguïté avec des activités non proprement artistiques.

En somme, et contre toute apparence, il s'agit de voir comment le *Principe* troque l'autonomie de l'art contre sa gratuité. Ceci revient à examiner la façon dont l'artiste mène cette contestation du médium, et quel type de conséquence spéculative entraîne la pensée de sa proposition artistique dans la direction qu'elle semble indiquer, celle d'un repositionnement ontologique de l'œuvre d'art.

Le Principe, définition de l'art conceptuel ?

Dans sa dimension textuelle, le *Principe d'équivalence* correspond à la formulation suivante :

bien fait
mal fait
pas fait

Dans l'optique de la *Création permanente*, je propose que ces trois possibilités soient équivalentes¹.

À première vue, l'énoncé de ce principe pourrait répondre à une définition de l'art conceptuel dans son acception la plus large. L'artiste qui fait ici œuvre théorique pose une équivalence entre trois « possibilités » d'évaluation des œuvres, qui selon une conception traditionnelle de l'art se doivent de répondre à certains critères esthétiques.

R. Filliou évoque ici trois modalités du « faire » artistique : le « bien faire » postule que la réalisation artistique répond à des critères esthétiques – et le « bien fait » est le couronnement de l'intention artistique par la technique. La production de l'œuvre constitue un objet esthétique, dans le cas où il est « réussi » il peut alors susciter chez le spectateur un jugement esthétique de type « c'est beau ». La modalité du « bien faire » est celle qui distingue l'artiste du non-artiste dans une conception de l'art selon laquelle l'œuvre devrait témoigner physiquement de la virtuosité de l'artiste. C'est cette même conception qui est mobilisée lorsque le béotien juge négativement les œuvres

contemporaines ou les disqualifie pour la raison supposée que « n'importe qui peut le faire ».

Selon la modalité du « mal faire », l'œuvre peut être l'objet d'un bricolage précaire et non d'une maîtrise technique des matériaux et de la composition ; il n'est pas nécessaire qu'elle soit belle et de ce point de vue l'art « mal fait » vient contredire l'idée même des beaux-arts. En déclarant équivalents le « bien faire » et le « mal faire », R. Filliou s'oppose ainsi à l'idéologie de la spécificité de l'artiste et de la professionnalisation du métier d'artiste.

La troisième modalité artistique, celle du « pas fait » est celle qui constituerait l'équivalence proposée par R. Filliou en une définition ou maxime de l'art conceptuel. Dans la perspective ouverte par le *Principe* l'œuvre n'est plus un objet esthétique et l'art la production d'un tel objet. L'idée devient dès lors l'essentiel de l'œuvre. Une analyse attentive des présupposés théoriques de l'énoncé du *Principe* révèle une opposition tranchée entre l'équivalence proposée par R. Filliou et la définition de l'art conceptuel formulée par son chef de file, Joseph Kosuth. Au sens restreint où l'entend J. Kosuth, l'œuvre d'art conceptuelle est définitoire d'une essence de l'art - *art as idea as idea*². L'art est tautologique : il ne vise qu'à interroger le concept d'art, à en repenser les frontières, comme « tentative pure et consciente d'elle-même ». On trouve avec la *Création permanente* la formulation d'une pensée tout à fait antagoniste de cet art du verbe, et le *Principe d'équivalence* en est en quelque sorte le noyau. L'élaboration théorique à laquelle s'essaie R. Filliou dans *Teaching and Learning* vise en effet à substituer au concept d'art celui de créativité. À l'inverse, Donald Judd, convoqué par J. Kosuth comme exemple d'autorité, déclare « inutiles » les notions de « non-art, anti-art, art non-art, art anti-art », et affirme que « si quelqu'un dit que son travail est de l'art, c'est de l'art³ ». R. Filliou veut avec le *Principe d'équivalence* « donner un nouveau souffle » à « des concepts habituels vidés de sens » en les réinterprétant. Il propose ainsi les définitions suivantes :

2. JOSEPH KOSUTH, « Art as idea as idea », entretiens avec Jeanne Siegel, dans *Interviews*, Stuttgart, Patricia Schwarz, 1989, p.46.

3. DONALD JUDD, *Écrits : 1963-1990*, A. Perez (trad.), Paris, Daniel Lelong, 1991, p. 22.

1. R. FILLIOU, *op. cit.*, p. 248.

Art : créativité

Anti-art : diffusion et distribution des œuvres issues de cette créativité.

Non-art : créer sans se préoccuper de savoir si les œuvres seront distribuées ou non¹.

Alors que D. Judd évoquait le « travail » de l'artiste, R. Filliou propose une définition de la créativité, « concept bien plus utile » que celui d'art, comme « forme de loisirs organisée² », retrouvant ainsi la définition de l'*otium*³ :

Je définirais le « sens de la poésie » comme le fait d'apprécier les loisirs, la « poésie » comme organisation créative de ces loisirs et les « poèmes » comme élargissements de l'espace de liberté⁴.

On voit ici combien ces qualifications de la poésie s'écartent d'une conception traditionnelle d'après laquelle un art se définit par le matériau qu'il travaille. La poésie est moins le travail du langage que l'engagement de l'artiste, lequel doit penser les pratiques créatives comme propédeutiques à la libération de l'individu. La *Création permanente* apparaît comme le souhait d'une société où l'art est à ce point non-spécifique que tout peut en prendre l'habit. Dans cette perspective, l'art se voit écarté du cercle tautologique dans lequel l'enferme les conceptuels, au lieu de quoi, à l'opposé, il se dissout dans une *praxis* sociale au sein de laquelle la créativité n'est plus tant son moteur que sa condition de possibilité. Ce changement de paradigme engage aussi à modifier le rapport du public à l'art, que les murs blancs de la galerie n'ont plus vocation à protéger de l'indistinction, notamment esthétique.

Abandonner l'appréhension esthétique de l'œuvre d'art

1. R. FILLIOU, *op. cit.*, p. 69.

2. « Je parle beaucoup d'art et je vous entends déjà demander : mais au fait, qu'est-ce que l'art ? Et bien il y a quelques années, je répondais : ce que font les artistes. Et que font les artistes ? Ils organisent leurs loisirs de manière créative. Vous pouvez trouver beaucoup d'autres définitions – moi aussi – mais dans le cadre de cette étude, je m'en tiendrai à celle-ci : l'art est une forme de loisir organisée ». R. FILLIOU, *op. cit.*, p. 23.

3. Anne MœGLIN-DELCROIX, « Une pédagogie de la libération », dans R. FILLIOU, *op. cit.*, Postface, p. 255-261.

4. R. FILLIOU, *op. cit.*, p. 23.

La *Création permanente*, concession entre l'art de vivre et le possible, décrit plus qu'un effet d'ambiance, une atmosphère où l'art se trouverait à l'état gazeux⁵ ; il est plutôt la résolution consciente qu'au nombre de toutes les activités humaines se glissent celles qui feront œuvre, non par opposition à d'autres mais par juxtaposition. L'artiste est un décideur, et l'art ne peut être que l'ensemble abstrait regroupant, par l'exposition ou par le musée imaginaire, ses engagements. Aussi voit-on bien que cette axiologie agit par abolition des critères d'appréciation esthétique au sens large, jusqu'à inclure l'« existence » dans ces critères. Cette abolition conduit en droite ligne à la révocation du médium artistique, non pas parce qu'il serait obsolète, mais seulement parce qu'il devient parallèle. Timothy Binkley observe dans un article de 1977 :

Le concept de support communicationnel a été inventé par la pensée esthétique afin d'expliquer l'identité des œuvres d'art qui s'articulent autour de qualités esthétiques. Dès lors que l'art met en question les diktats de l'esthétique, il abandonne les conventions des media⁶.

Par conséquent, le spectateur et le philosophe, s'ils veulent comprendre de quoi il est question dans bon nombre d'œuvres d'art, doivent se déprendre de la perception esthétique, qui constitue pour T. Binkley une simple convention au même titre que la *mimesis* dans l'art classique. C'est aussi la leçon professée dans *Teaching* : si l'art s'appuie sur des valeurs, celles-ci ne peuvent et ne doivent pas correspondre à des critères esthétiques ; l'artiste se doit de penser l'élargissement du domaine de l'art, celui-ci se devant d'être porteur de valeurs existentielles⁷. Dans sa dimension textuelle, le *Principe* est un slogan, un manifeste qui est le mot d'ordre que se donne l'artiste pour

5. Cf. Yves MICHAUD, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003. L'auteur y défend la thèse selon laquelle « l'art s'est volatilisé en *éther esthétique* », ce qui est loin de signifier qu'il devient à la portée de tous.

6. Timothy BINKLEY, « "Pièce" contre l'esthétique », *art. cit.*, p. 53.

7. R. FILLIOU, *op. cit.*, p. 212 : « Ce que je dois partager avec tout le monde, c'est le truc de la création permanente. Un Institut Création permanente. Basé sur la joie, l'humour, le dépaysement, la bonne volonté et la participation ».

créer. En énonçant cette équivalence R. Filliou se fait le héraut d'une conception de « l'art comme expérience », justifiant ainsi son illimitation « de principe¹ ». Alors que la théorie institutionnelle réduit l'art à une « pure et simple classe d'objets », indépendants de toute évaluation, le *Principe* récuse la validité d'une évaluation de l'œuvre fondée sur des qualités esthétiques tout en reconduisant une axiologie non pas fondée sur la qualité mais sur la valeur artistique, laquelle est égale que l'exécution de l'œuvre soit bonne, mauvaise, ou absente.

L'importance accordée à la notion de médium et a fortiori à sa qualité est révélatrice de partis pris profondément divergents quant à ce que doit être l'art, et même en définitive quant à ce qu'il doit faire. L'art conceptuel, en dépit de l'idée selon laquelle son essence est mentale, investit un support d'expression chargé de donner à voir au spectateur ce que l'art lui donne à penser. Par là, la dette de l'art à sa matérialisation est grande, puisque le penser procède du voir, quitte à ce que la saisie mentale de l'œuvre fasse apparaître sa physicalité comme secondaire, inessentielle. Prenons l'exemple du travail d'On Kawara. Cet artiste engage une réflexion sur la relation de l'artiste à son œuvre, une relation qu'il essaie de rendre sensible dans une forme d'objectivité factuelle passant par la divulgation d'une information. Ainsi sa série des *Date Paintings*, réalisées selon la technique classique de l'acrylique sur toile, ne donne à voir au spectateur que la date de réalisation de l'œuvre. Les pigments ne sont pas disposés sur la toile pour rendre l'apparence d'objets figurés, pas plus qu'ils n'expriment une donnée émotionnelle ou spirituelle abstraite. Ils n'offrent à la vue que le bien fondé de leur utilisation : le repère temporel reliant l'artiste à son œuvre dans le moment fondamental de sa fabrication. Il en va de même pour la série des télégrammes réunis sous le titre *I'm still Alive*. L'artiste n'a fait œuvre

qu'en fournissant à ses proches ainsi qu'à certaines galeries d'art la preuve qu'il est encore en vie (ce qu'exprime le titre). Alors que l'œuvre consiste en la réalité du message délivré par l'artiste en un performatif, la saisie du message ne s'en fait pas moins au moyen du télégramme proprement dit, lequel est exposé dans les musées à titre d'objet d'art. Il est manifeste que l'intention d'On Kawara ici, contrairement aux pratiques *Mail Art* qui s'inventent dans la mouvance du courant Fluxus, n'est pas de démocratiser ou de décentraliser l'art ou de jouer et se jouer des moyens de communication pour penser de nouvelles potentialités créatives. Dans les pratiques *Mail Art*, c'est l'envoi qui constitue l'œuvre, ce qui court-circuite l'institution artistique.

On le voit, On Kawara exprime à travers ses œuvres le primat de son existence esthétique sur l'expérience esthétique, pourtant ce qu'il offre au spectateur n'est que l'intuition d'après médium que son art est dans la continuité entre les deux, dans sa sphère autonome ; tandis que R. Filliou nous incite à considérer que l'art excède les conditions de sa réception comme de sa création, dans une toute autre forme de continuité.

La Création Permanente, ou la continuité de l'artiste et de l'œuvre

Un paradoxe apparaît alors dans la pensée esthétique de R. Filliou entre la dissolution de l'art dans la création et le maintien de la figure de l'artiste à l'œuvre, car somme toute l'art n'est pas le fait de n'importe qui, mais d'abord celui des artistes. Derrière ce truisme se profile une éthique tout autant qu'une politique dont la *Création permanente* définit le programme en se définissant elle-même. Car être artiste, c'est créer des œuvres d'art, et peut-être même créer tout court. Par conséquent, dès qu'il cesse de créer, l'artiste cesse d'en être un. Pour résoudre ce problème, il faudrait réaliser un modèle de société dans lequel la division entre loisir et travail ne soit pas au fondement de l'économie politique telle qu'on la connaît. La possibilité qu'engendrerait le dépassement de cette opposition analysée par Karl Marx, est ce que R. Filliou appelle « art de vivre ». K. Marx fait de l'artiste celui qui trouve dans la possibilité de la création artistique une liberté que ne permettent pas les conditions sociales et économiques. L'artiste est pour le philosophe celui qui oppose à une richesse

1. A. MEGLIN-DELCROIX dans un article consacré aux « deux sources de l'illimitation en art » oppose une esthétique analytique, adossée à la théorie institutionnelle de Georges Dickie et représentée par J. Kosuth, à une esthétique pragmatiste dont Allan Kaprow serait l'exemple et qui prend appui sur la philosophie de John Dewey. dans *Les Frontières esthétiques de l'art*, actes du colloque international, 26-27 novembre 1998, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 37-38.

matérielle factice une richesse authentique qui consisterait en un épanouissement de toutes les facultés.

L'homme riche est en même temps celui qui a besoin d'une totalité de manifestations humaines de la vie. L'homme chez qui sa propre réalisation existe comme une nécessité intérieure, comme un besoin¹.

Pour R. Filliou si la création artistique est désaliénante, cela n'a pas de sens de ne penser cette désaliénation que dans la sphère autonome de l'art. La *Création permanente* porte l'espoir que si la créativité peut être pensée comme chose du monde la mieux partagée, alors la liberté que l'artiste trouve au sein de la création artistique sera ainsi accessible au plus grand nombre. Selon cette conception de « l'artiste est tout le monde », propre à R. Filliou dans sa translation du « tout le monde est artiste » de Joseph Beuys², la création est un muscle dont l'exercice, à nouveau, est politique. Il s'agit donc d'en repenser toute l'extension, car en même temps que R. Filliou en déplace les exigences quantitatives, il fait de l'activité *créer* quelque chose de beaucoup plus vague que celle de *créer des objets*. Ceci dit, il n'y a pas de façon simple de caractériser la création chez R. Filliou, lui adjoindre l'épithète « artistique » ne facilite pas le travail. En peu de mots, la création artistique n'est spécifique qu'à mesure qu'elle est exécutée par l'artiste au titre de ce qui doit répondre au réel par l'art. Autrement dit « spécifique », elle ne l'est pas. Elle ne peut être que volontaire et le fait d'un artiste en pleine possession spirituelle de son art, c'est-à-dire disposé à aligner l'activité *créer* sur la non-activité *vivre*. Cette exigence s'assortit on l'a vu d'une déspecialisation de l'artiste par laquelle déjà vacille la notion de médium. En abandonnant l'art comme métier, l'artiste impose que soient candidates à l'appréciation esthétique des choses qui échappent aux catégories traditionnelles de

l'art. R. Filliou décrit ainsi l'artiste comme un « génie sans talent » mais pas sans œuvres :

Demain, si tout le monde entend parler de la possibilité d'utiliser ses loisirs de manières créative, tout le monde pourra devenir un artiste : un bon-à-rien (en ce sens qu'être assis sous un arbre et regarder le ciel n'est bon à rien) bon-à-tout (la spécialisation et le fait d'être bon à quelque chose étant laissés aux machines). Alors l'art sera vraiment ce que font les artistes, sociologiquement parlant³.

Ainsi l'œuvre est aussi définitoire de l'artiste que le créateur n'est générateur de créations. Ce changement de terminologie met l'accent sur une continuité de fait entre l'agent et la production quelle qu'elle soit. Par conséquent, il serait légitime d'en déduire que l'opposition bien fait/mal fait rend caduque la distinction normative qui existe entre l'artiste contemporain et le peintre du dimanche⁴. Or, R. Filliou lui adjoint l'opposition fait/pas fait, qui ne manque pas de resituer la réflexion sur le terrain de l'ontologie.

Une autre dimension marque en effet le *Principe*, celle plus plastique qui se résume à un tampon apposé par l'artiste sur le texte lui-même ainsi que sur certaines de ses œuvres par la suite. Le tampon exemplifie par métonymie le « geste » de R. Filliou⁵ consistant à décider de quel mode l'œuvre procède dans une gamme comprenant sans hiérarchie la mention : « bien fait » ; « mal fait » ; « pas fait ». L'artiste peut décider dans le petit carré prévu à cet effet laquelle de ces trois mentions, équivalentes par principe, correspond à l'œuvre estampillée. Une œuvre doit-elle nécessairement être façonnée pour exister ? L'art n'a-t-il de consistance que dans la matière, fût-elle sonore⁶ ? Michel-Ange, s'inspirant peut-être d'un

1. Karl MARX, *Sur la Littérature et l'art. Textes choisis*, « Manuscrit de 1844 », Paris, Éditions sociales, 1954, p. 170.

2. A. MÆGLIN-DELGROIX, « Une pédagogie de la libération », *op. cit.*, p. 261. « Tandis que Beuys insiste sur la banalité de la création, présente dans les actions de « tout le monde », Filliou prend acte [...] de la manière dont réciproquement l'artiste partage la banalité de « tout le monde », c'est-à-dire les mêmes faiblesses et impuissances ».

3. R. FILLIOU, *op. cit.*, p. 82.

4. Relation déjà interrogée par le conceptuel John Baldessari en 1969-70 avec ses *Commissioned Paintings*, lesquelles sont (bien) faites par des peintres du dimanche sans que puisse leur être attribuée une quelconque valeur artistique sans l'entremise de J. Baldessari, qui s'approprie leur savoir-faire.

5. Dans un récent ouvrage intitulé *Esthétique de la Vie ordinaire* (Paris, PUF, 2010), Barbara Formis se penche elle aussi sur le *Principe d'équivalence* en étudiant les pratiques artistiques qui font le « pari du geste », comme l'évoque le titre du quatrième chapitre.

6. L'art d'esprit Fluxus a précocement répondu à cette question en investissant ses expériences dans le domaine de

passage de la *Métaphysique* d'Aristote sur la sculpture¹, semblait avoir pour croyance que ses œuvres préexistaient dans le bloc de marbre, son métier ne consistant en fin de compte qu'à les en extraire. Dans un même esprit, imaginons R. Filliou, retrouvant hypothétiquement un bloc de marbre dans l'atelier du « divin artiste », pourquoi ne pourrait-il pas estampiller la pierre de la mention « pas fait » ? Assurément il le pourrait, à ceci près que R. Filliou n'avait vraisemblablement pas pour dessein de qualifier – au sens sportif du terme – d'autres œuvres que les siennes. Il y a chez les deux artistes moins de légèreté qu'il n'y paraît sur la question de l'ontologie. En effet, pour eux la notion d'existence semble plus complexe qu'un simple découpage de l'être sur le non-être. Il est clair que l'œuvre peut à la fois exister et rester à faire. Le changement déterminant l'écart de l'un à l'autre ne s'affirme pour Étienne Souriau que par étapes dans l'élaboration de l'œuvre.

Chaque acte du statuaire, chaque coup de ciseau sur la pierre, constitue la démarcation mobile du graduel passage d'un mode d'existence à un autre².

La formulation d'une idée d'œuvre peut la constituer aussi bien que sa réalisation, simplement elle ne le fait qu'au titre d'un autre mode d'existence. En somme, le *Principe* vient appuyer l'idée que l'œuvre peut, sans rétrograder du point de vue de sa valeur, laisser à désirer.

Le geste, une œuvre malgré tout

C'est cette idéologie qui donne jour, sous l'égide du courant Fluxus, à la notion de « geste ». Moins proche du latin *gesta* (l'exploit) que de l'anglais *jest*, la plaisanterie³, le geste est un acte banal, c'est-à-

dire sans signification ou relief intrinsèque, et dans lequel « le corps semble entraîner la pensée⁴ » plutôt que l'inverse. En cela, il est artistique s'il lui est accordé une certaine force de proposition. Celle-ci, sur le mode constatif, va souvent consister en un geste documenté comme une action mobilisant au mieux le corps de l'artiste, ou bien seulement une intentionalité. Sa fonction anti-symbolique et anti-virtuose est exemplifiée par la série des *Gestes*⁵ de l'artiste Ben Vautier, réalisée entre 1958 et 1972. Entre autres : vomir, dénouer un nœud, regarder le ciel, planter un clou, attendre, etc. Le geste revêt donc deux sens différents mais aisément superposables : au sens général, il est d'abord synonyme de mouvement, ensuite en un sens technique, il peut être synonyme de proposition. On voit par là que le geste n'a pas de médium propre, et tend même à s'exécuter contre le médium, contre l'effectuation d'un travail d'agencement de la matière.

La notion de geste de l'artiste existe depuis la plus haute antiquité. On se rappelle l'épisode dans lequel le peintre grec Protogène⁶, exaspéré de son échec à représenter correctement la bave d'un chien, jeta son éponge de travail sur son œuvre, réussissant par ce geste d'humeur là où il avait échoué en usant de patience et de métier. Sans revendiquer cette ascendance légendaire, R. Filliou accomplit néanmoins par le *Principe d'équivalence* un geste par lequel l'échec, l'abandon et la réussite reviennent au même. Avec le *Principe*, R. Filliou parachève son traité d'éducation et d'apprentissage par les arts vivants et en tant qu'arts vivants (c'est là une traduction possible du double sens contenu dans le titre anglais de l'ouvrage *Tea-*

la musique contemporaine. La pièce de John Cage *4'33"* (1952), long silence artistique comprenant la pollution sonore et intempesive du non-artistique dans le concert est là pour le rappeler.

1. Cf. ARISTOTE, *Métaphysique*, IV, 6, 1048a.

2. Étienne SOURIAU, « Du mode d'existence de l'œuvre à faire », dans *Les différents Modes d'existence*, Paris, PUF, 2009, p. 201.

3. Le geste est donc particulièrement représentatif de l'art-amusement prôné par George Maciunas : « L'art amusement Fluxus est l'arrière-garde, sans aucune prétention ou incitation à participer à la compétition de « l'art de faire mieux que les autres » avec l'avant-garde. Il lutte pour des qualités non-théâtrales et monostructurelles de l'événement

naturel simple, un jeu ou un gag. ». George Maciunas, « Fluxus Manifesto », 1963, cité et traduit par Olivier Lussac dans « Fluxus et propagande politique : des buts sociaux, non esthétiques », *Actuel Marx*, n° 32, p. 169-183.

4. Entrée <GESTE> du *Dictionnaire d'Esthétique et de philosophie de l'art*, J. Morizot et R. Pouivet (dir.), Paris, Armand Collin, 2007, p. 212.

5. Ce travail adopte pour la postérité la forme livresque, où sont rassemblées des photographies mettant en scène l'artiste à l'œuvre. *Mes Gestes 1958-1972*, BEN, pour ou contre. *Une rétrospective*, Marseille, MAC, Galeries contemporaines des musées de Marseille, 1995, p. 77-79.

6. Cf. PLINIE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle*, XXXV. Il fut vraisemblablement imité par Néoclès, soucieux de représenter à l'aide d'un aussi heureux hasard l'écumé d'un cheval.

ching and Learning as Performing Arts) et propose un outil rhétorique permettant la critique de l'ordre esthétique traditionnel. Faut-il y voir une forme d'esthétisation de la vie, une banalisation de l'art qui consacrerait la victoire de nos cultures de masses, égalitaristes et démocratiques, sur les ambitions classiques ou modernes de l'art ? L'ouvrage de R. Filliou tend plutôt au récit de « vie exemplaire », dans la mesure où il relate le parcours d'un économiste devenu non pas artiste mais « poète » œuvrant à la « création permanente de la liberté permanente ». Idées et gestes sont ainsi convoqués dans son ouvrage - dans un improbable musée du non-art qui rappelle la *Galerie légitime*, ce chapeau dans lequel R. Filliou exposait les œuvres de Benjamin Patterson et les présentait aux passants parisiens - comme autant d'exemples et d'outils destinés à propager un faire artistique libérateur qui choisit volontairement de se moquer de l'exposition et de la distribution des œuvres au sein de l'institution, refusant ainsi les conventions propres au monde de l'art. L'artiste Ben souhaitait « la réalisation de tous les verbes en tant qu'œuvres d'art ». On trouve d'ailleurs chez lui la même expression d'indifférence face à l'axiologie esthétique :

Je pourrais, bien ou mal, refaire un happening, ne rien faire. Je pourrais tout faire, car j'en ai la prétention¹.

Ben maintient cependant, contrairement au souhait de R. Filliou, la catégorie professionnelle spécifique de l'artiste et le pouvoir « juridique » de déclaration d'art, qui inscrit les productions de l'artiste dans une économie marchande – et le terme de « prétention » est ici particulièrement éclairant pour penser ce qui oppose les démarches artistiques de Ben et de R. Filliou. Les deux artistes semblent s'accorder sur le fait que « l'art est ce que nous faisons et nous faisons ce que nous voulons ». Cependant, alors que Ben prétend pouvoir signer donc revendiquer la totalité du réel – des trous considérés comme objets trouvés aux classeurs des écoliers vendus en nombre dans les supermarchés – R. Filliou fait de l'illimitation de l'art contenue dans le *Principe d'équivalence* le point

d'ancrage d'une idéologie du « Faites-le vous-mêmes ». Et de fait R. Filliou choisit de mener et de décrire une vie exemplaire qui réconcilierait travail et loisir, activité libre et activité contrainte. La dimension expérimentale de sa pratique consiste à créer sans produire d'objets susceptibles d'être monétarisés, à œuvrer en multipliant les gestes exemplaires d'une créativité qui échapperait à la réification. Le refus formulé par R. Filliou est donc moins un refus de l'artistique que de l'économie marchande de l'art, alors que Ben cherche au contraire à inclure dans cette économie la totalité des gestes et des objets de la vie ordinaire. Relié au corps de l'artiste, non à titre de matériau mais par réflexion de son statut de créateur, le geste mobilise une pratique artistique « performant » le pouvoir social appartenant à l'artiste. Par le geste d'apposer le tampon du *Principe* sur ses œuvres ou ses projets d'œuvres R. Filliou prend à rebours le pouvoir juridique imparti à l'artiste. L'artiste peut en effet faire jouer son statut comme une charge institutionnelle autoproclamée en suivant le principe d'après lequel une décision de l'artiste génère l'art au cours du processus que Souriau appelle l'« instauration » et qui engage comme par une sorte de convention tacite tous les acteurs du monde de l'art, spectateurs inclus.

Le *Principe d'équivalence* est la subversion de ce fonctionnement instauratif où le coup de tampon de l'artiste sonne comme le coup de marteau du juge, complément symbolique de l'énonciation performative par laquelle il « dit le droit » alors que la signature de Ben joue et se joue à l'infini de ce même fonctionnement.

Conclusion

Il semble bien que les œuvres de J. Kosuth comme les œuvres et projets d'œuvres recueillis et exposés par R. Filliou dans son ouvrage, « galerie légitime », sont analysables comme conceptuels quand bien même les premiers le seraient sur fond de défense et illustration de l'art alors que les seconds le seraient dans la négation de sa nature conventionnelle. En ce sens, que la possibilité de voir des œuvres d'art de R. Filliou réside dans la seule fréquentation des musées – alors qu'elles témoignent de la volonté d'en abattre les murs – apparaît comme singulièrement ironique.

1. Cf. BEN, « Happening et event », texte pour l'exposition *Impact*, Musée d'art moderne de Céret, été 1966.

En effet, les conditions optimales d'exposition ménagées par le *white cube* ne permettent justement pas de mesurer l'antagonisme profond de l'engagement artistique Fluxus à l'égard de l'art conceptuel, puisque les œuvres de R. Filliou n'étaient pas destinées à être exposées. Faut-il donc tenir le musée d'art comme une « galerie illégitime » ? C'est la question que pose l'apparition des gestes artistiques, dont la raison d'être est de récuser la validité esthétique des objets montrés dans un espace autonome. C'est pourquoi le geste ne peut être analysé en terme de médium : les deux appartiennent – comme on le voit avec les gestes Fluxus – à des logiques parallèles, pour ne pas dire concurrentes. Tandis que l'œuvre mettant en valeur son médium accomplit l'opération de le faire rentrer dans une définition sans cesse enrichie de l'art, le geste Fluxus relève d'une dé-définition de l'art, ayant prétention de le confondre avec la vie au lieu de le confronter à elle. En ce sens, on peut tenir l'art conceptuel comme un art attaché au médium, puisque celui-ci permet de signifier que l'œuvre d'art est avant tout une vue de l'esprit, auprès de laquelle le médium apparaît comme contingent, voire secondaire. Or il ne l'est pas. Dans le geste, la question du médium n'a aucune consistance, et aucune pertinence, ce qu'il met en valeur n'est pas un objet d'art mais un outil critique. Avec le *Principe d'équivalence* R. Filliou propose une méthode, un programme de recherche et récuse la validité d'une appréciation et d'une évaluation des qualités esthétiques de celui-ci, en faisant une « œuvre hors-médium », hors logique-de-médium. Ce n'est donc pas la nature esthétique du geste qui importe ici mais bien sa nature poïétique. C'est la force processuelle de la création artistique qui est signifiée ici et le *Principe* nous aide à percevoir comment cette dernière exemplifie la création humaine en général¹. Aussi le geste spécifique associé au *Principe d'équivalence* témoigne-t-il d'une réflexion sur la

poïesis qui se rapproche d'une réflexion sur la *praxis*.

Cécile MAHIOU et Benjamin RIADO

1. Nous reprenons ici à Hans Joas sa thèse de l'art comme « métaphore de l'agir humain ». Cette métaphore recouvre deux idées complémentaires : premièrement, l'idée que l'activité artistique est exemplaire de la création humaine. Deuxièmement, l'idée que l'art paraît absorber et réaliser le tout de l'agir, à savoir le libre et entier exercice de sa créativité et sa propriété à donner un sens à chaque agir. Cf. Hans JOAS, *La Créativité de l'agir*, Paris, Éd. du Cerf, 1999.

Le médium nomade du logogramme et du logoneige de Christian Dotremont

Définir l'œuvre d'art par sa *physicalité*¹, c'est-à-dire par le fait qu'elle s'incarne dans un médium et qu'elle existe grâce à son support d'inscription, induit une classification des productions artistiques selon le type de médium qui les réalise. Dès le début du xx^e siècle, les pratiques fondamentalement *interartistiques*, celles des avant-gardes futuristes, dadaïstes et surréalistes, bouleversent les attendus esthétiques des genres institués et mettent à mal le concept de médium dans sa capacité de définition de l'œuvre d'art. Si le souci d'une physique de l'œuvre préside à certaines expérimentations avant-gardistes, telles que celles du surréalisme révolutionnaire ou du groupe Cobra, notamment dans la *praxis* d'un inconscient de la matière et d'un automatisme de la main (dépassant la seule dimension psychique), il ne s'agit pour autant pas d'inscrire l'œuvre d'art dans une appartenance à un médium. Au contraire, il importe qu'elle explore la mutation des supports grâce à sa mixité générique – un médium peut accueillir plusieurs genres, ainsi peinture et photographie concourent au livre et textes et mots composent le tableau.

La clôture et l'exclusivité du médium relativement à une pratique, l'enfermement muséal auquel l'œuvre est réduite afin de bénéficier d'une réception ainsi que la normativité du signe graphique nourrissent l'impulsion esthétique subversive de Christian Dotremont. Il lui importe de recouvrer un art originel, spontané, dont l'expression est protéiforme et multiple, en dépassant, en transcendant les frontières et les codes disciplinaires. Naît de cette quête de la forme plurielle et indifférenciée, du désir d'un art total, le logo-

gramme, en 1962, – une peinture de l'écriture à caractère poétique, un poème peint qui dérègle la lettre de l'alphabet latin, grâce à un geste spontané et à une formalisation subjectivée des signes graphiques. La composition du poème et, simultanément, sa peinture à l'encre de Chine proposent une version de l'écriture romaine transfigurée.

L'hybridité générique du logogramme, peinture-écriture, poème graphique, authentique « écripeinture² », produit une confusion généralisée des techniques, des matériaux et des supports caractéristiques à l'activité picturale ainsi qu'à celle poétique. À ce titre, le logogramme peut être considéré et appréhendé tout autant comme une peinture que comme un poème. Lorsqu'il est exposé dans une galerie d'art ou dans un musée, il recouvre le statut de tableau ; quand C. Dotremont conçoit une série de logogrammes destinée à constituer un recueil poétique, la logographie embrasse les caractéristiques propres au livre. L'organisation spatiale de la page et la composition du tableau répondent de logiques différentes, qui sont annulées par l'indistinction catégorielle du logogramme. Selon le médium adopté et le cadre d'exposition ou la structure de diffusion, le logogramme semble, *a priori*, s'inscrire davantage dans une filiation picturale ou inversement poétique, bien que sa forme demeure similaire.

L'évolution du logogramme en logoneige ou logoglace – logogramme tracé dans la neige ou dans la glace –, lors des séjours de C. Dotremont en Laponie, complexifie encore l'expectative d'une catégorisation, les médiums se multipliant et se diversifiant. L'abandon du médium papier, de la surface plane de la feuille, s'effectue au profit du médium naturel de la neige, lui-même relayé par celui de la pellicule photographique. Le changement de support ne bouleverse pourtant pas

1. Cf. Richard WOLLHEIM, *L'Art et ses objets*, R. Crevier (trad.), Paris, Aubier, 1994. R. Wollheim propose de caractériser en partie l'œuvre d'art par sa *physicalité*, c'est-à-dire comme étant, notamment, un objet physique dont l'une des propriétés est d'appartenir à un médium.

2. Pierre ALECHINSKY, *Des Deux mains : traits et portraits*, Paris, Mercure de France, 2004, p. 66.

fondamentalement l'économie de la logographie, ce qui suggère que le médium ne représente pas un critère de définition du logogramme satisfaisant. Néanmoins, la mutation et la succession des médiums demeurent des constantes de la forme logographique et participent de sa réalisation. Dès lors, dans quelle mesure le jeu avec le support, le choix dotremontien d'un médium nomade caractérisent-ils l'esthétique du logogramme? L'analyse de l'album de logogrammes *Logbook* (1974) ainsi que des photographies du logoglace *Nouvelle sémantique* (1976) et du logoneige *Emprunte mes empreintes* (1976) permettra de déterminer la portée du parti pris de Christian Dotremont d'explorer plusieurs types de médium dans l'élaboration du genre logographique.

Quand la page n'est plus une page, le logogramme est un tableau

La *praxis* de C. Dotremont manifeste que la poésie réside dans la matérialité de l'écriture manuscrite, qu'elle répond d'une ontologie graphique et qu'elle se réalise à travers la présence manuelle de la subjectivité créatrice. L'écriture poétique du logogramme rejoint la peinture, dans la mesure où elle constitue une trace inscrite, celle du pinceau, sur une surface plane. En 1950, Clement Greenberg définit l'essence de la peinture moderniste par la planéité, l'univocité et l'irréductibilité de son médium, « seule condition que la peinture ne partageait avec aucun autre art, en sorte que la peinture moderniste s'orienta vers la planéité et rien d'autre¹ ». Le logogramme, en tant que poème peint, genre mixte, est un cas litigieux : la page sur laquelle il s'inscrit recouvre les propriétés du médium pictural. L'utilisation de l'espace de la feuille demeure inchangée que les logogrammes fassent l'objet d'une exposition ou qu'ils soient créés ou réunis au sein d'un recueil.

Lorsqu'il constitue la page d'un livre, le logogramme congédie les normes graphiques et l'organisation spatiale traditionnelle du texte. La marge est abolie au bénéfice d'un espace uniforme, univoque, non segmenté, le tracé est délinéarisé et investit librement l'ensemble de la surface. Le processus d'annexion et de neutralisation de la

marge ne concerne pas uniquement la structure interne de la page, mais opère au-delà. La pratique du hors-page – étalement et débordement du logogramme sur la page qui suit –, selon une logique de l'épanouissement logographique, est récurrente, particulièrement dans *Logbook*.

Le logogramme intitulé *Source contre la montre de la mort*² débute à l'extrémité droite d'une page où se termine (du côté gauche de cette même page) le logogramme précédant. Le mot « source », dont les lettres sont condensées et entremêlées au sein d'un périmètre restreint, est peint à l'intersection des deux pages, alors que la suite et fin de l'expression investissent spacieusement la page suivante. La déformation importante des lettres, l'épaisseur du tracé à l'encre de Chine, l'absence d'un axe fixe (tel qu'en dispose habituellement le texte) associées aux inconstances de la ligne rendent, à bien des endroits, la graphie abstraite et manifeste un trait aux accents picturaux. Le désir de conférer une plasticité au poème induit C. Dotremont à défaire les normes propres au système de communication graphique et à introduire un faire pictural dans la pratique de l'écriture. Il supplante aussi les contenus linguistiques admis en procédant à un travestissement et à un renversement de proverbes ou d'expressions figées : ainsi, l'expression « course contre la montre » est modifiée, dans le logogramme, en « source contre la montre ». La trajectoire du tracé logographique – c'est-à-dire l'élan du texte qui fuit la page initiale et se déploie massivement sur la suivante – simule plastiquement une course qui démarre à la figure graphique du mot « source ». Le sens initial de l'expression figée « course contre la montre » est présentifié graphiquement et se greffe à l'expression subvertie « source contre la montre », elle-même représentée visuellement par le mot « source » qui forme un nœud isolé sur la page, un point d'ancrage tel une source. Le bouleversement de la langue et de l'écriture en acte dans le logogramme procède autant de la modification des termes utilisés dans l'expression figée que de la métamorphose de la forme graphique conventionnelle des mots.

1. Clement GREENBERG, « La peinture moderniste » (1960), dans *À Propos de « La critique »*, D. Chateau (dir.), Paris, L'Harmattan, 1995, p. 320.

2. Christian DOTREMONT, *Logbook*, Paris, Yves Rivières, 1974, p. 98-99.

La révolution de l'espace graphique confère à la poésie et à l'écriture une expressivité réelle, renouvelée et configure une page aux vertus formelles et visuelles du tableau. La transgression de la limite de la page suggère implicitement l'insuffisance du format. À mesure de sa pratique du logogramme, C. Dotremont adopte des formats de plus en plus grands, le mouvement d'expansion spatiale s'avère être inhérent à l'esthétique du logogramme. Une pleine efficacité de la logographie requiert d'élargir les perspectives et de transcender les différents types de médium.

Il estime être loin encore d'avoir ne serait-ce qu'abordé les possibilités immenses du travail logogrammatique. Surtout il aimerait peindre de plus grands espaces, des murs, des fresques, qui permettraient des explosions en chaîne. Et puis il croit n'être pas encore arrivé à une liberté suffisante. Les mises en page habituelles, les agencements convenus continuent à brider le geste. Il est têtù, il les brisera¹.

Mais, le grand format possède irrémédiablement, bien que ce soit à une échelle moindre qu'à celle de la page, des limites dimensionnelles qui nourrissent, chez le plasticien des mots, une nécessité de mutation du médium afin de réaliser le logogramme.

Du logogramme au logoneige : l'élection du sol lapon en tant que médium naturel

Entre 1956 et 1978, C. Dotremont séjourne souvent, l'hiver, à proximité du cercle polaire, dans les villages de Haparanda (Suède), Rovaniemi (Finlande), Ivalo (Finlande), Karasjok (Norvège), où sa vie est rythmée par la découverte de l'immensité laponne et la création de logogrammes. La forme du logogramme naît de l'expérience du paysage lapon, duquel elle assimile et esthétise certaines propriétés ou composantes. Le vide de la page, qui attend d'inscrire le poème, porte la blancheur de l'espace enneigé finlandais, les empreintes humaines et animales sur le sol immaculé de ces territoires déserts sont associées à la trace du pinceau sur la feuille. C. Dotremont essaie de restituer dans les orientations et les

variations du trait du logogramme la silhouette d'un arbre défeuillé qui se détache de l'horizon blanc, la trace d'un traîneau dans la neige vierge, la précarité de la lumière polaire hivernale, la sensation d'une tempête de neige. Un nouvel espace-temps, vécu et intériorisé, est présentifié à même la feuille du logogramme.

Je dois d'ailleurs ajouter, quant à l'abstraction, que les formes, les formes aussi, indépendamment même du contenu, de plusieurs de mes logogrammes me semblent refléter quelque peu figurativement le paysage lapon ; il est probable que le noir et blanc et les gris et bleus du paysage lapon hivernal, les couleurs du paysage lapon solaire, les espaces, les arbres, les étoiles, les monts, les îles, les êtres du paysage lapon inspirent aussi les formes de plusieurs de mes logogrammes².

Le régime sémiotique et esthétique du logogramme répond d'une organisation spécifique à l'espace désertique, qui rend effective l'influence du territoire lapon relativement à la genèse logographique. L'espace lisse, tel que défini par Gilles Deleuze et Félix Guattari, caractérise l'espace lapon et, ce faisant, la forme du logogramme.

L'espace lisse, haptique et de vision rapprochée, a un premier aspect : c'est la variation continue de ses orientations, de ses repères et de ses raccordements ; il opère de proche en proche. Ainsi le désert, la steppe, la glace ou la mer, espace local de pure connexion [...] Les orientations n'ont pas de constante, mais changent d'après les végétations, les occupations, les précipitations temporaires³.

Grâce à la spontanéité du geste, le logogramme procède d'une certaine imprévisibilité et d'une mutation permanente de ses trajectoires et de la forme de ses liaisons. Effectivement, la manifestation graphique qui résulte de la peinture du logogramme dépend de l'interaction, à chaque fois renouvelée, du sens du poème, du sentiment et du geste de son scripteur au moment du tracé, du potentiel plastique que lui inspirent une lettre, un

2. C. DOTREMONT, *J'écris donc je crée*, dans *Traces*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1980, p. 21.

3. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et Schizophrénie* t. 2 : *Mille plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, 2004, p. 615.

1. MAX LOREAU, *Dotremont : Logogrammes*, Paris, Georges Fall, 1975, p. 83.

mot. La constante du logogramme est l'inconstance permanente du trait qui l'élabore et de son orientation. L'espace lisse se caractérise encore par une fonction « haptique¹ », c'est-à-dire de vision rapprochée, en correspondance avec la structure du logogramme.

Là où la vision est proche, l'espace n'est pas visuel, ou plutôt l'œil lui-même à une fonction haptique et non optique ; aucune ligne ne sépare la terre et le ciel, qui sont de même substance ; il n'y a pas d'horizon, ni de fond, ni perspective, ni limite, ni contour ou forme, ni centre ; il n'y a pas de distance intermédiaire, ou toute distance est intermédiaire. Ainsi l'espace eskimo².

Le logogramme annule la marge et le fond, dans la mesure où la peinture se répand indistinctement sur l'ensemble de la surface de la feuille – c'est-à-dire sans tenir compte d'une organisation graphique ou d'une composition picturale spécifiques. Parfois, l'encre de Chine noire, omniprésente sur toute la page, ainsi que l'épaisseur et la densité de l'écriture logogrammatique éclipsent presque complètement la blancheur de la feuille, le fond se révélant alors être la logographie elle-même – à la fois *l'incrit* et *l'inscrivant*, puisque l'encre déposée par un tracé récent du pinceau touche, contamine ou croise celle d'un tracé antérieur. Dans ce cas, la forme du logogramme se délite, les contours de la graphie peinte s'atténuent fortement, voire disparaissent, au profit d'une masse noire, véritable tache aveugle. La plasticité du logogramme – écriture transfigurée, parfois méconnaissable ou totalement illisible, par endroits particulièrement abstraite – contribue à brouiller la distinction entre l'initiation de la logographie et son interruption. Seule la transcription en bas de page, en caractères alphabétiques standards, suggère l'ordre de *l'iconolecture*³. L'hypertrophie de certaines lettres et l'entremêlement de

d'autres empêchent parfois, même à l'aide de la transcription, de repérer le début et la fin du logogramme. La structure et l'économie de l'espace logographique s'apparentent à celles de l'espace eskimo, de l'espace du désert de glace. L'absolu graphique qui anime le logogramme fait écho à la plénitude caractérisant les terres laponnes.

Il m'arrive donc d'avoir le sentiment, quand je trace un logogramme, d'être un Lapon en traîneau rapide sur la page blanche, et de saluer la nature comme au passage, par la forme même de mon cri ou de mon chant ou des deux tout ensemble. En tout cas, si la Laponie n'existait pas, je ne ferais pas des logogrammes ; je ne ferais rien du tout⁴.

Le geste de réalisation ultime du logogramme, celui affranchi des contingences du médium du papier, est l'inscription de la graphie dans l'infinité de la neige lapone. Le médium de la feuille, qu'il s'agisse de celle de la page d'un livre logogrammatique ou de celle d'une logographie exposée, comporte un fini qui réprime l'utopie graphique de C. Dotremont. Substituer l'étendue enneigée lapone au papier abolit la contrainte du format. À travers l'élaboration du logoneige ou du logoglace, *l'écripaysure* de C. Dotremont – la logographie se présentant comme une écriture-paysage, une graphie métaphorique porteuse en son sein de la géographie de la Laponie – prend, dès lors, part au paysage lapon, en jouissant de l'immensité de son espace. Le désert de givre représente un espace ouvert, sans limite, propice à un épanouissement logographique total. Le changement de médium induit, cependant, une actualisation du geste plastique ainsi qu'un renouvellement graphique. Tracer le logogramme sur la glace modifie quelque peu la nature du geste, qui de pictural devient sculptural, dans la mesure où le bâton en bois, qui creuse et grave en profondeur, remplace le pinceau, qui glisse sur la surface. Les conditions de réalisation de la logographie sont aussi plus précaires puisqu'elles dépendent entièrement des aléas climatiques et géologiques : les variations du sol, du temps et de la nature déterminent la forme logogrammatique. La glace résiste davantage que le grain du papier. *A contrario*, la friabilité de la

1. *Ibid.*, p. 616.

2. *Idem.*

3. Terme désignant un mode de lecture où la page est appréhendée en tant qu'espace élaboré par l'icongraphie plastique et la formalisation textuelle. *L'iconolecture* du logogramme nécessiterait donc de procéder conjointement à un déchiffrement local des lettres et des mots formellement modifiés et à une considération globale de l'image graphique produite par le geste plastique.

4. C. DOTREMONT, *J'Écris donc je crée*, op. cit., p. 21.

neige ne permet pas un tracé précis tel que celui effectué au pinceau sur la feuille. La subsistance du logoneige tient à une bourrasque de vent, à une précipitation de neige, à un refroidissement ou à un réchauffement thermiques. Si l'adoption du sol givré ou enneigé comme support d'inscription, versus le papier, officie en vue d'un Logogramme Total, il n'en demeure pas moins que le médium naturel possède aussi variables et contraintes, à l'origine d'une impossibilité de la logographie absolue.

Le logoglace *Nouvelle sémantique*¹ (1976) constitue une véritable métagraphie, dans la mesure où il discourt sur sa propre forme, où il dit ce qu'il fait. C. Dotremont évoque une « nouvelle sémantique » à l'endroit où il propose une autre manifestation logographique, un nouveau mode d'apparaître du logogramme, qui est déjà en soi une nouvelle version de l'écriture. Se greffe à la dimension métagraphique et à l'autoréflexivité du logoglace une ironie : le logographe suggère une possibilité de sens, à savoir une science de la signification neuve, une « nouvelle sémantique », là où s'affairent une incommunicabilité ainsi qu'une certaine illisibilité. Si la pratique du logoglace ou logoneige représente un épanouissement total des motivations logographiques originaires – c'est-à-dire une subjectivité exacerbée et une spontanéité absolue (permises par la création du logogramme au gré d'une promenade et d'une envie), une primauté du mouvement et de l'instantané du geste et du tracé (grâce à la malléabilité du médium), une absence de cadre et de limites (en raison du dénuement et de l'infinité du médium, de l'environnement) –, l'inscription dans la glace ou dans la neige condamne néanmoins la logographie à demeurer intransmissible.

Effectivement, le logoglace est inaccessible, perdu dans l'immensité désertique lapone, voué à disparaître après quelques minutes, quelques heures ou, au mieux, quelques jours. De surcroît, le logoneige, contrairement au logogramme, ne dispose pas d'une transcription en écriture normative en-dessous de la logographie, et ce, alors même que le tracé dans la neige est difficilement lisible. Bien que le passage du papier à la neige

permette une réalisation et une efficacité maximales de la logographie, le logoneige ne se heurte pas moins à une impossible réception. Afin de pérenniser ses œuvres de glace, C. Dotremont adopte le médium photographique. Chaque photographie de logoglace ou logoneige bénéficie d'un titre faisant office de transcription. Le péril d'une non-réception et d'une illisibilité stérile est ainsi éloigné par l'évolution du médium logogrammatique.

De l'usage de la photographie dans le passage du logoneige au *photo-logoneige*

« Avec un bout de branche, [C. Dotremont] trace des poèmes dans la neige glacée, puis les photographie : *logoneiges, logoglaces*.² » Au même titre que le logoneige et le logoglace, le *photo-logoneige* et le *photo-logoglace* – c'est-à-dire la manifestation logographique produite par la photographie d'un logoneige ou d'un logoglace – constituent une autre version visuelle de la logographie, chaque variation étant caractérisée par le changement de médium. *A priori*, le geste photographique de C. Dotremont semble uniquement résulter d'un désir de communicabilité, notamment si l'on considère le fait que le logographe a fui la clôture du médium plan (le papier) au profit de l'infini du médium naturel (la neige). À cet égard, force est de constater que la principale propriété du médium photographique est de produire une image fixe, c'est-à-dire de saisir de manière définitive et de clore. La photographie que prend C. Dotremont fige nécessairement le logoneige sous un certain angle et selon une lumière particulière, elle immortalise le phénomène à un instant précis, qui ne fait pas nécessairement état des modifications subies par l'œuvre au fil des heures et au gré des variations climatiques. Mais, C. Dotremont s'engage, en tant que sujet percevant, dans l'acte photographique, puisqu'il effectue un choix de prise de vue et qu'il opère un cadrage ayant pour effet de donner à voir une certaine représentation du logoneige. Ainsi, la photographie du logoneige ne souscrit pas à une fonction strictement informative, mais s'apparente bel et bien à une production artistique.

1. C. DOTREMONT, *Nouvelle Sémantique* (1976), dans *J'Écris pour voir*, D. Radrizzani (avant-propos), P. Alechinsky (texte et photographies), Paris, Buchet-Chastel, 2004, p. 23.

2. M. LOREAU, *Dotremont : Logogrammes*, op. cit., p. 58.

L'artiste opère, par le biais du cadrage, un travail de réduction sur le modèle à représenter : il sélectionne matériellement une partie de l'objet (nombre de faces, mise à l'échelle...), il privilégie, phénoménologiquement, certaines modalités de son appareil (la part du visible et d'invisible l'affectant), sémantiquement enfin, il peut jouer sur les significations symboliques véhiculées par lui. Chaque œuvre instaure ainsi un «cadre de référence» repérable¹.

La photographie du logoneige possède un «cadre de référence» puisqu'elle met en scène le logoneige, inscrivant ainsi la subjectivité du logographe-photographe. «Le cadrage est le résultat d'un processus dynamique au cours duquel le moi et le monde négocient leur part respective de présence dans l'espace de la représentation².» Photographier le logoneige c'est témoigner de l'existence et restituer la présence d'une telle graphie de neige, mais c'est également en dire quelque chose, exprimer davantage que l'impression de l'image sur la plaque photosensible. La photographie constitue donc une énonciation à part entière, évoquant, par métonymie visuelle, l'acte de création logogrammatique : le résultat, le cliché, faisant état du processus global de création. Elle est le récit de l'aventure et de la conquête du signe dotremontiennes.

Le logoneige *Emprunte mes empreintes*³ (1976) procède d'un commentaire, non sans dérision, sur sa propre forme. En effet, la présence-absence caractérise tout autant la photographie – une empreinte du temps, celle d'un instant t, une empreinte du regard du photographe⁴ – que le logoneige, n'étant autre qu'une empreinte dans la neige, celle de la graphie, du geste manuel de C. Dotremont. Le logographe, dans son jeu homonymique, suggère la mise en abyme de l'empreinte. Les médiums convoqués dans la réalisation du *photo-logoneige* représentent une série d'em-

preintes issue, en quelque sorte, d'un emprunt d'empreinte : le logoneige, empreinte graphique, étant emprunté par la photographie comme motif et sujet. Le jeu avec le médium participe donc pleinement du *photo-logoneige*, sur le plan fictionnel comme sur le plan matériel et plastique.

«Scène d'énonciation, cadre de référence et interprétant [...] sont les trois composantes d'un seul acte, qu'il soit photographique, littéraire ou pictural⁵.» Le *photo-logoneige* est tout autant que le logogramme une fiction graphique où l'interaction de la photographie avec le titre-transcription (texte) du logoneige constitue l'énonciation. Le dispositif énonciatif du *photo-logoneige* ou *photo-logoglace* procède de deux ordres sémiotiques (visuel et textuel) juxtaposés et autonomes, mais qui prennent sens dans leur interrelation. L'ambiguïté des éléments linguistiques, à savoir du titre-transcription, du *photo-logoneige* ou *photo-logoglace* complexifie et stratifie l'interférence du visuel et du textuel. «Le titre est une catégorie paratextuelle qui, pour être éventuellement mobilisée par des supports artistiques non verbaux (musique, arts visuels), n'en passe pas moins nécessairement par le code linguistique⁶.» Si la seule photographie du logoglace ne permet pas de saisir que le tracé gravé dans la glace est un texte déformé, une «pseudographie⁷», la transcription, qui fait également office de titre, rappelle les composantes scripturales et littéraires de l'œuvre. Le titre-transcription explicite et réfère au contenu linguistique et sémantique de la logographie constitutive du logoglace, mais depuis le hors-cadre – la transcription, dans la logographie peinte sur papier, fait partie du logogramme, en ce sens qu'elle est inscrite à même la feuille, qu'elle demeure dans le cadre. La transcription du *photo-logoglace* se présente comme un titre, eu égard notamment aux conventions typographiques caractéristiques (majuscules et italique) et au fait qu'elle ne figure pas dans la photographie. Mais, peut-on pour autant, afin de définir le titre-transcription du *photo-logoglace*, convoquer la «fonction descrip-

1. Philippe ORTEL, *La Littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, p. 20.

2. *Ibid.*, p. 22.

3. C. DOTREMONT, *Emprunte mes Empreintes* (1976), dans *J'Écris pour voir*, *op. cit.*, p. 23.

4. Caroline Ghyselen, qui accompagnait Christian Dotremont lors de son séjour en Laponie, en 1976, a pris la photographie du logoneige *Emprunte mes empreintes*.

5. P. ORTEL, *op. cit.*, p. 21.

6. Bernard VOUILLOUX, *Langages de l'Art et relations transesthétiques*, Paris, Éd. de L'éclat, 1997, p. 85.

7. B. VOUILLOUX, *La Peinture dans le texte. XVIII^e –XX^e siècles*, Paris, CNRS éd., 1995, p. 17.

tive¹ » propre au titre d'un tableau, « dans la mesure où le titre est l'élément minimal le plus régulièrement présent dans l'environnement verbal qui assure l'enclenchement des descriptions, commentaires et "lectures" ayant pour objet le tableau² » ? Si le titre-transcription guide en partie la lecture du *photo-logoglace*, il ne constitue cependant pas littéralement une référence, uniquement désignation, dès lors où il est, avant tout, transcription du logoglace. Il se donne à lire comme une manifestation verbale d'un contenu graphoplastique intrinsèque au logoglace, relevant de la structure transcriptrice traditionnelle. La libération du cadre et du médium logogrammatiques aboutissent, à terme, à un nomadisme des supports et des matières, mais aussi à un retour à la pérennisation de l'œuvre dans l'espace du cadre : cadre linguistique, cadre tabulaire, cadre muséal ou livresque et cadre mémoriel.

La mutabilité du médium représente un fondement esthétique du logogramme, dans la mesure où la logographie se réalise et évolue substantiellement dans l'exploration dotremontienne des supports d'inscription et de réception. L'élection du mouvement comme dynamique principielle, véritable *énergeia* du logogramme, se manifeste dans la teneur de la forme logographique, trace du geste initiateur, ainsi que dans le parti pris d'un médium nomade. Le logogramme, un « [p]aquet de déchirures / un puzzle d'encre [qui] se cache devant toute écriture / [p]achwords in progress³ », nécessite et mobilise un médium « in progress ».

Emmanuelle PELARD

1. B. VOUILLOUX, *Langages de l'Art et relations transesthétiques*, *op. cit.*, p. 87-88.

2. *Ibid.*, p. 88.

3. C. DOTREMONT, *Catalogue*, dans *Traces*, *op. cit.*, p. 28.

Le carnet de voyage, de l'artialité vers l'intermédialité

Le mot fluxien « Intermédia¹ », hérité de Dick Higgins introduit la question de l'hybridité, centrale dans la pratique artistique du multimédia puisqu'elle est indissociable du collage, du ready-made et de la performance. L'intermédialité permet d'interroger la question du média en émergence et l'émergence de nouvelles formes d'art ou « art intermédia ». Désignant les stratégies d'emprunt d'un média et d'un art en émergence il serait alors la phase initiale d'un nouvel art lié à un nouveau média puisqu'il se situe dans « l'entre » (l'interface, l'interactivité, l'interconnexion, l'intersubjectivité, l'interdiscipline, l'incorporité²). Le carnet de voyage illustrerait cette collusion ou collision entre les arts comme le rappelle Jürgen E. Müller qui est à l'origine du concept d'« intermédialité³ ».

Le carnet de voyage est né à l'époque romantique et serait issu d'une interaction esthétique entre les arts et les médias, conséquence d'une histoire d'interférences et d'interactions entre différents médias. Ce serait donc un genre intermédiaire et hybride. De l'œuvre artistique des peintres voyageurs non diffusé, le carnet de voyage est devenu un genre d'album édité, un sous-genre des littératures populaires ou des paralittératures⁴, genres littéraires dits mineurs et en

même temps de diffusion massive, étudiés par Gabriel Thoveron, et notamment des albums, mais aussi commun à plusieurs médias. Il tendrait actuellement à devenir un genre médiatique des médias de masse, voir intermédiaire. Rick Altman définit l'intermédialité comme un état transitoire où un média émergent, en devenir, reste pour un temps prisonnier ou dépendant des médias en place qu'il vient concurrencer⁵. Le carnet de voyage dont l'identité médiatique est incertaine, pas encore stabilisée et institutionnalisée semblerait donc une illustration pertinente de l'intermédialité définie par Thierry Lancien à partir d'une généalogie des médias⁶. De l'écrit à l'écran, il semble subir des mutations génériques et des mutations médiatiques⁷. De plus, le carnet de voyage peut être une « création évolutive » que le voyage et le déplacement élaborent : le cheminement est alors perçu comme une performance artistique, probablement héritée du mouvement Fluxus, qui souhaite abolir les frontières entre le spectateur et l'œuvre d'art, entre l'art et le flux de la vie et qui favorise la liberté d'échange entre les différentes pratiques artistiques. Elle tend donc vers l'installation qui favorise les liens spatiaux entre objet et espace architectural pour que l'œuvre en 3D, soit un processus auquel le spectateur participe. En somme, elle devient un « environnement », puis un *happening* ou une performance (l'œuvre d'art totale, rêvée par les Avant-gardes⁸). Le mouvement a été instauré par des dessinateurs scénographes précurseurs qui ont fait migrer la bande dessinée vers « l'opéra pictural »,

1. SOMETHIN'ELSE RECORDS, *The Something Else Newsletter*, New York, Something Else Press, 1996.

2. Voir la journée d'étude « Esthétiques intermédiées : approches historiques », du 10 juin 2006, au Théâtre Paris Villette, journée coorganisée par Annie Gentes (ENST) et Isabelle Rieusset-Lemarié (MECSI, CHCSQ, UVSQ) en relation avec Patrick Guffet (Directeur du théâtre Paris-Villette), prolongement de l'article de Carol-Ann Braun et Annie Gentes, « La question de l'intermédialité dans les œuvres sur Internet : un héritage fluxien ? », dans *Les Cahiers Louis-Lumière*, n° 3, automne 2005.

3. CRI, Centre de recherche sur l'intermédialité de l'université de Montréal au Québec. [<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/default.asp>]

4. Étudiées par Gabriel THOVERON : *Deux Siècles de paralittératures : lecture, sociologie, histoire*, vol. 2, 1895-1995, Liège, Éd. du CEFAL, 2008.

5. Rick ALTMAN, « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, média, avènement du son », dans *Cinémas, Revue d'Études cinématographiques*, vol. 10, n° 1, automne 1999.

6. Thierry LANCIEU, « D'un média l'autre, Généalogie et identité des médias », *Médiamorphoses*, n° 16, avril 2006.

7. *De l'Écrit à l'écran, littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, J. Migozzi (dir.), Limoges, PULIM, 2000.

8. Cf. Marcella LISTA, *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes : 1908-1914*, Paris, éd. du CTHS, INHA, 2006.

des carnettistes qui ont initié un décloisonnement artistique du carnet de voyage vers le nomadisme artistique. La *biennale du carnet de voyage de Clermont-Ferrand* tend en effet à devenir un festival multi-média et multi-arts vers l'intermédialité qui illustre la circulation du genre « carnet de voyage » d'un média à l'autre, notamment vers l'hypermédia avec le *video blogging*, ou *vlogging* sur le web, selon le Prix du carnet de voyage numérique remis par l'association Vidéoformes.

I. Du collage à « l'œuvre mosaïque » : vers l'art métis

Du collage au métissage artistique vers « l'œuvre hybride »

À partir des travaux de William Seward Burroughs (1914-1997) et du peintre et poète Brion Gysin (1916-1986) est née la technique du *cut-up*, écriture fondée sur le découpage et l'assemblage de mots et de phrases, à la forme complexe et fragmentée. Les collages picturaux et photomontages de Brion Gysin et les *scrapbooks* de William Burroughs relèveraient pour Clémentine Hougue¹ d'un processus de déconstruction et de structure en rhizome définie par Gilles Deleuze². À partir du Dadaïsme, la pratique du collage, l'art et l'esthétique du collage se sont répandus dans tous les arts au xx^e siècle³ et ont favorisé un métissage de l'art à partir du processus de déconstruction et de reconstruction défini par Jean-Marc Lachaud. Le collage de matériaux crée un choc visuel, esthétique et culturel, qui nourrit l'œuvre et l'inscrit dans un « art métis » selon François Laplantine⁴.

Hybridation, métissage, mélange des arts sont trois termes qui renvoient aux croisements des arts, à leur interaction, aux rencontres, aux dialogues, aux emprunts, aux connexions qui renouvellent les pratiques, étendent l'art à de nouveaux horizons et élaborent des sens nouveaux. Les réalisations hybrides qu'offre l'art contemporain ouvrent sur des domaines à priori étrangers au

champ artistique ; dans cette effervescence, s'expriment des pratiques parmi les plus insolites, voire les plus insolentes vis-à-vis des codes artistiques, qu'inventorie l'ouvrage *Vers une esthétique du métissage*⁵. En fait, l'hybridation en art soulève une problématique essentielle : l'idée esthétique résiste-t-elle à l'existence de formes hétérogènes ? Peut-on alors parler d'art en terme d'unité ?

De l'hétérogénéité des formes artistiques : vers « l'œuvre mosaïque »

L'hétérogénéité serait inhérente aux rapports entre art et mises en œuvre, entre système esthétique et transactions artistiques qui rompent avec le postulat esthétique de l'homogénéité en art et tendent vers l'essence protéiforme⁶. Pierre Sorlin explique dans une contribution à l'ouvrage *L'art et l'hybride* que *Les leçons sur l'esthétique* de Georg W. F. Hegel expriment l'idée d'hétérogénéité : « De bigarré à disparate, de composite à impur, d'hétérogène à hybride, Hegel avait à sa disposition un très large vocabulaire mais il ne s'est servi que d'un terme, *die Zufälligkeit*, le contingent, l'accidentel⁷ ». Jean-Michel Rey évoque *La théorie esthétique* d'Adorno⁸. L'hybride est un principe formel qui définit ce qui est composé de deux éléments de nature différente anormalement réunis. Il a pour conséquence le mélange et le composite, donc l'hétérogène. Tiphaine Samoyaut définit ainsi la distinction entre hybridité et hétérogénéité⁹. Aussi Béatrice Bloch lance-t-elle le débat autour de la question suivante : l'œuvre est-elle « manifestement » hétérogène¹⁰ ? L'œuvre hétérogène est-elle révélatrice du fonctionnement ordinaire de toute œuvre d'art ou du seul fonctionnement de l'œuvre d'art moderne ? Nous pouvons alors questionner notre objet autour des notions d'œuvre mosaïque et d'œuvre hybride.

Le carnet de voyage, « œuvre mosaïque » et « œuvre hybride »

1. Clémentine HOUGUE, « Le *cut-up* : *ut pictura poësis* au pied de la lettre », *Trans*, n° 2, juin 2006.

2. Cf. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et Schizophrénie*, t. 2, *Mille plateaux*, Paris, Éd. De Minuit, 1980.

3. Jean-Marc LACHAUD, « De l'usage du collage en art au xx^e siècle », *Socio-anthropologie*, n° 8, 2000.

4. François LAPLANTINE et Alexis NOUSS, *Le Métissage : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Téraèdre, 2009, p. 93-94.

5. *Vers une Esthétique du métissage*, D. Berthet (dir.), Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2002.

6. Noëlle BATTI et al., *L'Art et l'hybride*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2001, p. 7-8.

7. *Ibid*, p. 153.

8. *Ibid*, p. 192-193.

9. *Ibid*, p. 175.

10. *Ibid*, p. 173-174.

Le métissage artistique serait issu d'un processus de déconstruction et de reconstruction créant ainsi des œuvres-mosaïques et composites de matériaux variés, selon Jean-Marc Lachaud¹. L'ouvrage *L'œuvre en morceaux : esthétiques de la mosaïque* propose une réflexion esthétique de l'artefact artistique séculaire à l'œuvre dans de nombreuses productions par Lucien Dällenbach dans l'ouvrage *Mosaïques*². L'esthétique de la forme mosaïque est tiraillée entre l'homogénéité idéale de l'œuvre considérée comme un ensemble et la singularité des fragments qui la constituent. L'œuvre serait « manifestation » hétérogène³. D'après Béatrice Bloch, elle recouvre en effet trois aspects auxquels le carnet de voyage, dans son hybridité et dans son intermédialité, peut se référer :

- L'utilisation de plusieurs « arts » ou médiums sensoriels par une même manifestation : par exemple les carnets de voyage qui mixent photographie et arts graphiques ou poésie et peinture, film et arts graphiques...

- L'imitation feinte d'un art par un autre, à l'intérieur d'un autre : pour exemples le carnet de voyage fictif de type « dessin animé » comme *Persepolis* de Marjane Satrapi, adapté au cinéma par Vincent Paronnaud ou les albums de bande dessinée d'Hugo Pratt, adaptés au cinéma, en 2000 et 2002 : *Corto Maltese en Sibérie* et *Corto Maltese, la cour secrète des Arcanes*.

- L'intention protéiforme de l'artiste ou l'utilisation multipolaire qui est faite de son œuvre : pour exemples, les albums d'Hugo Pratt vers l'exposition des *Périple imaginaires*⁴ à Sienna, *l'Odyssée sibérienne* de Nicolas Vannier qui se décline sous toutes les formes, François Schuitten, Benoit Peeters et Bruno Letort et leur « opéra pictural », qui est une scénographie de leurs albums de bande dessinée.

Toutes ces différentes déclinaisons de manifestations de l'œuvre hétérogène⁵ nourrissent notre réflexion sur l'artialité et l'intermédialité puisque l'hybridation est « un processus décisif dans le champ des arts plastiques », comme le souligne Emmanuel Molinet⁶, qui permet de penser la modernité et d'appréhender les usages de l'hybride. Nous pourrions ainsi ajouter un quatrième aspect :

- L'invention d'un nouveau regard suite au dépassement de l'hétérogénéité de l'œuvre pour créer une œuvre hybride nouvelle qui réinvestit le médium : pour exemples, le carnet de voyage cinématographique ou la série intitulée *L'aventurière*⁷ propose un nouveau genre audio-visuel, la « fiction documentaire animée » de l'auteur Alain Wieder, du réalisateur Jean-Claude Guidicelli et de l'illustrateur Luc Desportes ou sur l'exemple innovant de *Madagascar, carnet de voyage* de Bastien Dubois dont les pages se tournent et les dessins s'animent.

Vers la combinaison des images médiatiques et des images artistiques ou la mosaïque numérique comme esthétique de la mondialisation

La combinaison des images médiatiques et des images artistiques de certains carnets de voyage en ligne, blogs ou sites web, s'inspire de la collaboration entre un journaliste, un photo-reporter et un dessinateur à l'origine d'albums hybrides comme *Irak, année zéro* d'Arnaud de La Grange, Thomas Goisque et de Bertrand de Miollis ou comme *Le Photographe* de Guibert, Lefèvre et Mercier, album complété par un DVD-document d'une chargée de mission MSF réalisé pour France 3. Ainsi le carnet de voyage vidéo, intitulé *Pocket Japan* de l'association Kraftfeld⁸, rend compte de 21 jours

5. *Idem*.

6. Emmanuel MOLINET, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », *Le Portique*, e-portique 2-2006, [<http://leportique.revues.org/index851.html>].

7. Produite par France 5, La Compagnie des Taxi-Brousse et Lobster Films en 2006. Les six épisodes, diffusés de juillet à septembre 2007, sur France 5 : « Les fourchettes du tsarévitch », « Le vol de l'Inca », « Les seigneurs de l'Afrique », « La bataille du pôle », « L'impératrice et le dragon », « Le manuscrit hindou ».

8. [<http://pocketjapan.over-blog.com/article-33456248-6.html>]

1. Jean-Marc LACHAUD, « De l'usage du collage en art au XXe siècle », *Socio-Anthropologie*, n° 8, Cultures-Esthétiques, 2000. Voir aussi : *L'Œuvre en morceaux : esthétiques de la mosaïque*, L. Belloï et M. Delville (dir.), Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2006.

2. Lucien DÄLLENBACH, *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissement*, Paris, Seuil, 2001.

3. *L'Art et l'hybride*, op. cit., p.173-174.

4. Hugo PRATT, *Périple Imaginaires*, Paris, Casterman, 2005.

au Japon en mêlant images vidéo et extraits d'images d'actualité ou mangas, soit des « incorporations filmiques¹ » selon Nathalie Roelens qui les distingue en quatre types : « cinéma et photographie », « cinéma et dessin », « cinéma et écriture » et « cinéma et peinture ». Le carnet de voyage vidéo ou en ligne combine les incorporations. Aussi intermédialité, multimédialité et hypermédialité semblent indissociables et ouvrent donc à l'œuvre mosaïque.

L'œuvre mosaïque et « le mosaïque » dans le numérique serait issu d'une esthétique de la mondialisation et du *melting pot* selon Marc-Emmanuel Mélon². Le carnet de voyage édité a fait l'objet d'un engouement en l'an 2000 à la suite de sa médiatisation par le carnetiste Titouan Lamazou en 1998-1999, deux ans après l'apparition de l'Internet en France ; aussi sommes-nous amenés à penser les liens et les transferts entre ces deux médiums qu'Yves Jeanneret met en évidence en « interrogeant l'ensemble des catégories mobilisées par les théories de l'intermédialité : médias, identités médiatiques, mémoire de l'image et du texte, emprunts, métamorphoses³ ». Le carnet de voyage, dans ses développements récents, représenterait la forme d'une « mosaïque numérique », nourrie de l'esthétique de la mondialisation et du métissage artistique, culturel, voire médiatique et de l'intermédialité. Karen Guillourel propose un carnet de voyage vidéo *6000 Km du couchant au levant : Paris - Istanbul-Jérusalem* où illustrations, photographies, vidéos et documents de voyage s'insèrent sur l'écran.

2. Le carnet de voyage vers l'installation artistique et la performance ou le *happening*

Vers l'installation artistique

Le peintre et voyageur Titouan Lamazou a fait connaître le genre éditorial du carnet de voyage en

1998 et en 1999 avec ses deux albums *Carnet I* et *Carnet II*, publiés chez Gallimard. Dix ans après le succès de son album de voyage en librairie, il réalise en 2007 un carnet de voyage sous la forme audio-visuelle, composé de portraits à l'aquarelle et d'interviews de rencontres de femmes d'exception *Zoé, Zoé, Femmes du monde*. En effet, depuis 2001, il part à la rencontre de femmes au parcours insolite et au destin remarquable. Issues de cultures et d'origines sociales diverses, ces femmes des cinq continents témoignent de leur existence difficile, parfois douloureuse et de leur héroïsme au quotidien. À chaque rencontre, Titouan Lamazou les a peintes, dessinées, photographiées, livrant d'uniques et émouvants portraits de femmes, révélateurs de l'évolution de nos sociétés au-delà des différences culturelles. D'octobre 2007 à mars 2008, une exposition a rassemblé, au Musée de l'Homme de Paris, l'ensemble de ces portraits réalistes ou sublimés, intimes ou érotiques, sensibles ou poignants, du quotidien ou de l'idéal rêvé ou projeté.

Au-delà de l'exposition telle que « L'art du carnet de voyage⁴ », l'installation propose scénographie et objets ethnographiques pour plonger le spectateur dans l'ambiance et l'atmosphère du pays proposé afin d'éveiller tous les sens dans une composition en trois dimensions qu'il peut parcourir tel un carnetiste/voyageur. Plus que décor de théâtre, le carnet de voyage devrait susciter émotions et sensations pour partir sur les traces de l'artiste émerveillé devant le pays visité, ici, exposé pour le visiteur. Accompagné d'objets ethnographiques, il serait alors un outil pour la scénographie d'expositions muséales : découvrir un pays en recréant une ambiance. Les musées, tels celui des Arts premiers du Quai Branly, de l'Histoire de l'immigration de la Porte Dorée ou le Muséum d'histoire naturelle du Jardin des Plantes, dans leur médiation pour vulgariser une région du monde, pourrait illustrer leur propos de carnets de

1. Nathalie ROELENS, « Incorporations filmiques », dans *L'Hétérogénéité du visuel*, t. 3, *Intermédialité visuelle*, S. Badir et N. Roelens (dir.), Limoges, PULIM, 2008, p. 71-87.

2. Marc-Emmanuel MÉLON, « Mosaïque numérique et esthétique de la mondialisation », dans *Mosaïques*, loc. cit, p. 111.

3. Yves JEANNERET, « La page à l'écran, entre filiations et filières », dans *L'Hétérogénéité du visuel*, loc. cit, p. 154.

4. L'exposition « l'art du carnet de voyage de 1800 à nos jours » du musée de la Poste à Paris, du 20 avril au 12 septembre 2009, permet de découvrir plus de 50 artistes et plus de 400 pièces de collection.

[http://www.museedelaposte.fr/Expositions/L_art_du_carnet_de_voyage/index.htm]

[<http://www.museedelaposte.fr/Presse/Communique/documents/CP%20carnet%20de%20voyage.pdf>]

voyage ou d'illustrations de carnettistes ; ceux-ci offriraient autant de regards et de témoignages sur l'Autre et l'ailleurs dans un souci de dialogue interculturel. Les expositions temporaires comme les collections se rapprocheraient alors du visiteur et s'enrichiraient d'un regard d'artiste, illustrateur, dessinateur ou peintre.

À chaque *Biennale du carnet de voyage de Clermont-Ferrand*¹, certains artistes au talent pluridisciplinaire (scénographe, peintre, sculpteur...) excellent dans la créativité de l'exposition de leurs originaux : Christophe Verdier sur l'Antarctique, Sophie Ladame sur les Caraïbes à bord de voiliers, Anne Steinlein sur Madagascar... Par ailleurs, l'outil « carnet de voyage » est depuis peu utilisé par les services éducatifs de musées afin de sensibiliser les jeunes aux collections dans un parcours ludique, personnalisé et créatif. Récemment, l'exposition de portraits vidéo rapportés des quatre coins de la planète, intitulée *6 milliards d'Autres*², de Yann Arthus Bertrand a pour scénographie un village de yourtes : il cherche à favoriser les déambulations dans le campement du spectateur nomade en abolissant « ce à quoi il se retrouvait confronté dès qu'il se posait au sol, la réalité des frontières instaurées par les hommes, symbole de cette difficulté de vivre ensemble ». Dans cet exemple, c'est le spectateur qui réalise son périple pour créer son propre carnet de voyage de rencontres filmées.

De la bande dessinée à « l'opéra pictural », des dessinateurs scénographes précurseurs

Les dessinateurs de bande dessinée ont été les premiers à investir le champ artistique de l'exposition et de la scénographie depuis 1999, date à laquelle Enki Bilal et René Goscinny ont inauguré « L'Opéra bulle, » exposé à la Villette. Ce titre rassemblait quatre expositions différentes : « Goscinny, profession humoriste », « Bilal, 11 minutes pile », « le musée des Ombres » comme création originale de François Schuiten et Benoît Peeters

puis « les Français en vacances » comme sujet d'humour. L'assemblage hétéroclite est en fait une exposition-spectacle présenté en ces termes « d'émotion, de participation active, de vécu [...] une véritable invitation au voyage dans l'imaginaire de ses créateurs, qui laisse libre cours à l'appropriation, à l'interprétation, à la relation personnelle et à la sensation ». En fait, c'est l'ouverture du CNBDI à Angoulême dans les années 1980 qui a inauguré la mise en scène de la bande dessinée et l'atelier Lucie Lom, créé en 2004, la scénographie comme moyen d'expression à part entière. Pour Thierry Groensteen³, « c'est son pouvoir démiurgique, sa propension à le projeter dans des mondes imaginaires. Soudain, il s'est proposé d'y pénétrer pour de bon, de s'y promener et de les visiter à son rythme ». Pour F. Schuiten et B. Peeters, dans le cadre du projet « Le Musée des Ombres », « Il ne s'agissait pas de transposer la bande dessinée à une autre échelle, mais bien de développer un univers poly sensoriel, s'écartant de la bande dessinée pour mieux la révéler⁴ ». L'exposition de dessins originaux a été renouvelée en 2005 ; en effet, F. Schuiten, B. Peeters et Bruno Letort ont réalisé une scénographie de leurs albums de bande dessinée pour l'exposition universelle d'Aichi qu'ils ont dénommée « opéra pictural⁵ ». Un album multimédia et hybride a été édité en 2006 et essaie de retranscrire le voyage sonore et pictural à travers des fresques de huit mètres de haut, des tableaux de peintres flamands combinés avec des projections et une scénographie originale. Cet ouvrage intitulé *Un opéra pictural* est accompagné du film de Sylvie Bucher, réalisé à partir de l'album de F. Schuiten *Urbicande* et des œuvres musicales de B. Letort dont le *Portrait d'Axel Wappendorf*. Cette combinaison des arts annonce en effet la performance.

La performance et le happening

Le carnet de voyage offre une nouvelle forme de créativité nomade dans le cadre d'une perfor-

1. Contribution depuis dix ans, à la *Biennale du carnet de voyage de Clermont-Ferrand* en y développant le carnet de voyage comme outil pédagogique depuis 2004 et dans le cadre du stage national de formation « Arts et culture » depuis 2008 : [http://www.biennale-carnetdevoyage.com] ; [http://crdp.ac-

clermont.fr/arts_et_culture/2009/index_quatre.html]

2. [http://www.6milliardsdautres.org]

3. Voir Thierry GROENSTEEN, *Un Objet culturel non identifié*, Éditions de l'An 2, 2006, p. 161-163.

4. François SCHUITEN et Benoît PEETERS, *L'Aventure des images : de la bande dessinée au multimédia*, Paris, Autrement, 1996, p. 57.

5. Simone BUCHET *et al.*, *Un Opéra pictural*, Montdidier, éd. Du point d'exclamation, Arles, Harmonia Mundi, 2006.

mance artistique ou *happening*¹, sur le thème du voyage. Héritée du mouvement Fluxus², elle favorise la rencontre de toutes les pratiques artistiques. Il s'inspire des manifestations dadaïstes et est pratiqué par quelques artistes pop tels que Robert Rauschenberg et Claes Oldenburg et par des artistes japonais du groupe Gutai. L'objectif est d'amorcer une nouvelle relation entre l'art et le public. Jean Caune définit ainsi la performance comme « un mode de comportement et une dimension de l'expérience vécue. On peut le rapprocher du concept de "dramatisation"³ ». De plus, la performance, héritée du mouvement Fluxus est à l'origine de la notion « Intermédia », formulée par D. Higgins⁴.

Dans le cas du carnet de voyage, il s'agit de mettre en scène le livre et le récit du périple à travers l'intervention d'artistes. Un conteur, des danseurs ou des chanteurs font vivre le carnet de voyage pour que le spectateur puisse ressentir le voyage dans une démarche de convergence des différents arts au service de ce projet. Suite à notre rencontre sur ce sujet, la bordelaise Emmanuelle Troy diffuse un ciné spectacle intitulé *Carnet(s) de Chine* à la découverte des danses et des musiques du Turkestan chinois que son groupe représente sur scène accompagné aussi de textes et d'images. En fait, le carnet de voyage suit l'évolution des autres arts, puisqu'au cours du xx^e siècle, les pratiques picturales et sculpturales sortent de leurs limites bidimensionnelles, puis tridimensionnelles, pour s'orienter vers des assemblages. Ces derniers ont évolué en environnements, puis en *happenings*⁵ avec l'introduction de

personnes. L'objectif est d'amorcer une nouvelle relation entre l'art et le public. Le carnet de voyage serait une « création évolutive » que le voyage et le déplacement élaborent : le cheminement est alors perçu comme une performance artistique, probablement héritée du mouvement Fluxus qui souhaite abolir les frontières entre le spectateur et l'œuvre d'art, entre l'art et le flux de la vie et qui favorise la liberté d'échange entre les différentes pratiques artistiques. Elle tend donc vers l'installation qui favorise les liens spatiaux entre objet et espace architectural pour que l'œuvre en 3D soit un processus auquel le spectateur participe. En somme, elle devient un « environnement » puis un *happening* ou une performance et évolue vers le monde virtuel et l'immersion des sens qu'il propose : le voyage deviendrait alors plus vécu que perçu et l'œuvre se métamorphoserait en expérience initiatique intégrant le participant autant que l'artiste dans l'acte créatif : l'œuvre se crée au contact des interactions avec le visiteur et devient alors interactive. Improvisation et spontanéité sont constitutives de l'acte créatif. De plus, œuvre hybride, la performance contribue au vaste décloisonnement des disciplines et des arts, élargissant ainsi le cadre des arts graphiques et des beaux-arts à toutes les formes d'expression. Edmond Couchot et Norbert Hilaire expliquent ainsi la transformation actuelle de l'art, orienté vers le *happening*, sous l'effet de la technologie numérique⁶.

Le décloisonnement artistique du carnet de voyage et le nomadisme artistique

C'est l'exemple du Bus de l'Alternative Nomade⁷. Il s'articule en effet autour du voyage et de la rencontre tout en combinant cinéma documentaire, art vidéo, carnets de route et chroniques de voyage. En effet, des vidéos de plusieurs pays sont projetées sur le pare-brise et sur les vitres du bus « pour rendre le passager spectateur témoin d'émotions et de rencontres vécues sur la route aux quatre coins du globe ». Il s'agit ici de rendre l'art mobile et de faire voyager les œuvres d'art qui

1. Fabien DANESI, « Dépassement de l'art », dans *Dictionnaire Mondial des images*, L. Gervereau (dir.), Paris, Nouveau monde éd., 2006, p. 289-292. Voir *happenings* de Jean-Jacques Lebel (né en 1936) ou des *events* de Fluxus.

2. Cf. Olivier LUSSAC, *Happening et Fluxus : polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, 2004. Du même auteur, voir « Fluxus en France » dans *Vingt-et-unième siècle*, n° 2, février 2006.

3. Cf. Jean CAUNES, *Esthétique de la Communication*, Paris, PUF, 1997.

4. Voir Dick HIGGINS, « Intermedia » dans *Fluxus Dixit : une anthologie*, N. Feuillie (éd.), Paris, Presses du réel, 2002.

5. Terme inventé par Allan Kaprow à la fin des années 1950, est lancé par le musicien John Cage afin de réaliser un événement éphémère et spontané, d'allure théâtrale bien que dépourvu d'intrigue, auquel le spectateur est appelé à participer.

6. *L'Art numérique : comment la technologie vient au monde de l'art*, E. Couchot et N. Hilaire (dir.), Paris, Flammarion, 2003, p. 17.

7. Réalisation et diffusion itinérante de documentaires : [<http://www.alternativenomade.org>]

se nourrissent du voyage et du nomadisme artistique ; la mobilité est donc à la fois le mode de diffusion et le principe même de création. L'originalité de ce dispositif a fédéré un collectif d'une centaine de projets sur les arts nomades et a fait l'objet d'un séminaire ou colloque qui s'est tenu les 21 et 22 février 2008 à la Villette sous le titre « Nomadisme, nouveaux médias et nouvelles mobilités artistiques en Europe¹ ».

Le nomadisme inspire un projet original inspiré du journal intime de Peter Beard et surtout du *Mail Art* où l'œuvre voyage à la place de l'artiste. Ainsi, en 2000, le designer graphiste Someguy lance le projet *1000 journals*² à San Francisco. Au croisement du *book crossing* et des cadavres exquis surréalistes, le designer a semé un millier de cahiers vierges sur sa ville qui ont voyagé de main en main à travers les États-Unis et une minorité à travers le monde. L'objectif est que chacun y laisse sa trace, ses notes, ses impressions quel que soit le médium artistique (textes, dessins ou photographies...), ensuite que chacun transmette son œuvre à une connaissance qui, après avoir posé son empreinte sur le cahier, donne le relais à un de ses voisins. Il s'agit de faire partager sa créativité à travers un journal collectif qui circule et tisse un réseau entre les témoins de ce médium artistique. Someguy a pu récupérer une quarantaine seulement de journaux (suivis grâce à l'Internet) qui ont fait l'objet d'une performance au SFMOMA de San Francisco de novembre 2008 jusqu'en avril 2009. À partir d'une sélection de pages extraites des 1000 journaux, un ouvrage a été édité sous le titre *1000 journals project* (Chronicle, 2007) accompagné d'un film d'Andréa Kreuzhage sous la forme DVD.

Dans le champ pictural et des arts appliqués, Hervé Di Rosa³ entreprend en 1993, « un tour du monde » au cours duquel il réalise sur le terrain, pendant un an, une série d'œuvres d'arts appliqués en utilisant les modes d'expression culturels et

artistiques de chaque pays d'accueil. Chaque lieu de son périple inspire ses « créations ethniques » exposées successivement à la FIAC, puis regroupées en catalogue d'exposition plus qu'en « carnets de voyage » : en Bulgarie, les *Di Rosaïcônes*, réalisées selon la technique des icônes, au Ghana, des peintures sur panneaux, empreintes de l'expression spécifique des enseignes publicitaires créées en Afrique de l'Ouest, au Bénin, des « appliqués » (dessins de tissus cousus sur toile) avec les descendants des tisserands royaux d'Abomey et en Ethiopie, sur des peaux parcheminées de zébus ou d'agneaux, au Viêt Nam, des laques avec incrustations de nacre, en Afrique du Sud, avec les artisans Zulus. Son tour du monde s'achève en 2000. Ainsi, il n'est pas concerné par le carnet de voyage sous la forme d'ouvrage mais par la création d'objets, reflets du pays visité. Les œuvres d'art réparties en collections d'objets créés sont ensuite assemblées en catalogue d'exposition. Trois titres ont été édités : *Hervé Di Rosa en Corse : sixième étape autour du monde* (La Marge édition, 1999), *Autour du monde, 10^e étape : Mexique* (Seuil, 2003) et *Hervé Di Rosa : bons baisers* (Panama Musée, 2006).

Mais le carnet de voyage s'oriente aussi vers d'autres arts et s'insère dans un phénomène d'interartialité. Ainsi, il inspire les auteurs contemporains de théâtre, par l'exemple, de représentations théâtrales intitulées *Carnets de voyage* qui sont en fait un parcours de lecture choisie ou de cheminement narratif dans les œuvres d'écrivains de la littérature du voyage. Ainsi, en décembre 2008, la ville de Mérignac a proposé une pièce de théâtre intitulée *Carnets de voyage d'après Blaise Cendrars*⁴, adaptée et mise en scène par Hélène Darche qu'elle définit comme « un itinéraire buissonnier dans l'œuvre de Blaise Cendrars ». Il serait éventuellement possible d'envisager l'adaptation d'un carnet de voyage au théâtre. La compagnie Athra de Clermont-Ferrand, créée par Olivier Papot et Béatrice Chatron a fait du voyage sa devise en passant six mois dans les Caraïbes pour enrichir le personnage de la pièce de théâtre *La petite marchande de je t'aime*, puis au Chili, elle a proposé à la Biennale du carnet de voyage de 2006 une combi-

1. Depuis 2004, *Conteners* est un réseau artistique mobile et le nouveau centre de ressource des arts nomades présente une base de données regroupant près de 100 projets dans le monde : [<http://www.conteners.org/-Colloque->]

2. [<http://www.1000journalsfilm.com>] et [<http://www.thescreamonline.com/art/art3-3/1000journals/j973a.html>]

3. [<http://www.louiscarre.fr/artistes/herve-di-rosa>]

4. [http://www.theatreonline.com/guide/detail_artiste.asp?i_Artiste=1048&i_Qualite=3]

naison intermédiate : site web¹, mini-vidéo du voyage et installation plastique.

3- L'intermédialité du genre hybride du carnet de voyage : un genre intermédiate

L'intermédialité permet d'interroger la question du média en émergence et l'émergence de nouvelles formes d'art ou « art intermédia ». Désignant les stratégies d'emprunt d'un art en émergence serait alors la phase initiale d'un nouvel art lié à un nouveau média puisqu'il se situe dans « l'entre ». Le carnet de voyage illustrerait cette collusion ou collision entre les arts, voire entre arts, sciences et culture comme l'énonce Philippe Marion. En fait, l'interartialité serait une archéologie de l'intermédialité, d'après Walter Moser. Ainsi elle sous-tendrait la création d'un genre issu d'une hybridation, qui modifie le rapport des sens et introduit des enjeux esthétiques, sémiotiques et épistémologiques nouveaux. Le métissage sémiotique et artistique engendrerait l'hybridation puis l'apparition d'un nouveau média, voire d'un genre artistique inédit. Le carnet de voyage comme nous l'abordons dans notre quête épistémologique illustre ces phénomènes d'emprunts. Comme l'explique Jürgen E. Müller :

Si nous entendons par « intermédialité » qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias et que leur fonction naît entre autres de l'évolution historique de ces relations, cela implique que la conception de « nomades » ou de sortes de médias « isolés » est irrecevable. [...] En se plaçant entre les médias, les œuvres d'art romantiques donnent lieu à de nouvelles dimensions de leur réception par le mélange et la superposition de différentes structures médiatiques. La fusion conceptuelle de différents médias est utilisée comme potentiel esthétique et permet des expériences esthétiques intenses².

Le carnet de voyage est né à l'époque romantique et serait issu d'une interaction esthétique entre les arts et les médias, conséquence d'une histoire d'interférences et d'interactions entre différents

médias³. Ce serait donc un genre intermédiate et hybride comme la télévision est un dispositif hybride et intermédiate, suivant l'étude menée par Jürgen E. Müller. Elle s'achève par cette conclusion :

L'axe de pertinence intermédiate nous aidera ainsi à reconstruire les changements permanents entre les dispositifs et leurs intégrations discursives et aussi à reconstruire les processus de distinction ou de trouble entre certains dispositifs. Un tel axe présuppose donc le paradoxe d'une identité spécifique de différents médias pour aussitôt la mettre en question⁴.

Nous pourrions alors soulever cette problématique : le carnet de voyage a-t-il sa propre identité médiatique malgré son hybridité artistique ? Reconnu comme genre depuis les années 2000, il se diffuse à tous les médias dans la confusion médiatique qui révèle le processus de l'intermédialité. Ce dernier met aussi en exergue la combinaison des supports et des médias que le carnet de voyage semble investir depuis peu. Par exemple, un objet hybride de vidéo et de musique, sous la forme combinée d'un DVD et d'un CD, propose un carnet de voyage musical proprement dit, c'est à dire sans le support du livre illustré ou de l'album. Ainsi, la collection Buddha Bar qui s'inscrit dans les dernières tendances du design musical, a édité en 2009 le DVD-CD intitulé *Travel Impressions*⁵ réalisé par Frédéric Spillmann et Daniel Masson avec un DVD original de *Footage around Asia*. Par ailleurs, le carnet de voyage vidéo intitulé *Pocket Japan* de Kraftfeld⁶ rend compte de 21 jours au Japon et mêle les images vidéo à des dessins de mangas soit des « incorporations filmiques⁷ ». Le vlog est une nouvelle tendance du

1. [<http://www.lapetitmarchandedejetaime.fr>]

2. Jürgen E. MÜLLER, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 105-134.

3. Voir à ce sujet ma thèse de Doctorat en SIC : Pascale ARGOD, « Le carnet de voyage : approches historique et sémiologique », T. Lancien (dir.), Université de Bordeaux III, 2009, (790 p. + corpus de 800 titres).

4. Citation tirée du site web de la revue « *Intermédialités* » de l'université de Montréal et dirigée par Eric Méchoulan : [<http://www.intermedialites.ca>]

5. [<http://www.buddha-bar.com/new/en/show.php?id=30&mag=1&type=music>]

6. [<http://pocketjapan.over-blog.com/article-33456248-6.html>]

7. Nathalie ROELENS, « Incorporations filmiques », *loc. cit.*, p. 71-87.

carnet de voyage numérique¹. Grâce au podcast, on peut saisir l'instant et le vécu du voyage qui est immédiatement diffusé. N'est-ce pas le propre du carnet de voyage de communiquer son expérience, aussi authentique et immédiate que possible, pour créer une proximité entre le créateur et son lecteur ?

En somme, l'art du métissage, du collage, du combinatoire, du mélange ou de la fusion n'est-il pas une nouvelle forme d'expression de la diversité dans notre monde des flux ? En fait, le collage, par assemblage et juxtaposition d'images et d'emprunts artistiques, engendre une hybridation issue d'un mélange des genres qui s'épanouit à travers la circulation médiatique. Il serait l'intermédiaire du voyage, de la vision interculturelle et du métissage.

Pascale ARGOD

1. *VLOG EUROPE* : rencontre européenne des vidéobloggers européens à Budapest en 2008, Association culturelle *Videoformes*, disponible sur : [<http://www.vlogeurope.com/blog>] Voir les conférences-débats de la 11^e Biennale du carnet de voyage : « Vers le numérique ? » Pascale Argod et Thierry Lancien le samedi 20 novembre 2010 ainsi que la table ronde avec des carnetistes, des réalisateurs et l'association Vidéoformes le dimanche 21 novembre 2010. [<http://www.biennale-carnetdevoyage.com/SAMEDI-20-NOVEMBRE.html>]

Voir le Prix du carnet de voyage numérique Vblog de la Biennale du carnet de voyage de Clermont-Ferrand lancé par l'association Vidéoformes.

***Minotaure* : d'une couverture dalinienne ou le kaléidoscope avant-gardiste**

Le thème du Minotaure est un sujet récurrent chez les Surréalistes qui semblent se reconnaître en lui et en la thématique de l'enfermement qui lui est associée. Ce motif leur a inspiré nombre de dessins, gravures et toiles. Cette attirance pour l'être anthropomorphique est telle que les membres du mouvement en ont fait le titre d'une nouvelle revue éponyme pour laquelle la plupart des artistes du groupe ont dessiné la couverture d'un numéro. La revue *Minotaure* est ainsi parue de 1933 à 1939, d'abord sous la double direction de Tériade et d'Albert Skira, puis sous la seule direction de ce dernier, et a participé à une certaine officialisation du mouvement surréaliste au même titre que le *Manifeste* de Breton quelques années auparavant.

Si l'ensemble est éclectique, l'une des couvertures se dégage pourtant des onze autres numéros, de par la transformation qu'elle fait subir au mythe : celle du n° 8, réalisée par le peintre espagnol Salvador Dalí. En effet, cette couverture, qui n'en est pas vraiment une puisqu'il s'agit à la base d'une « huile et collage sur carton » produite par l'artiste en 1936, présente bien un être anthropomorphique mais, loin d'être issu de l'alliance d'un corps d'homme et d'une tête de taureau, le monstre est ici un hybride au corps de femme et à la tête participant à la fois du taureau et de ce qui semble être un loup. Ainsi, le « Minotaure, » bien que différent des autres œuvres daliniennes en ce qu'il est né d'un sujet imposé, comprend certains *topoi* du mythe grec parfois transformés par le regard du maître, tout en reprenant de nombreux thèmes daliniens et en préfigurant les sujets qui dominent ses œuvres postérieures ; il participe également d'un emboîtement des techniques puisque cette couverture est, comme précisé précédemment, une huile et collage sur carton née elle-même d'une esquisse préparatoire, ayant ensuite engendré – entre autres – la réalisation d'un objet en métal fabriqué à partir de la technique de la fonte à la cire perdue, permettant ainsi

au final à ce Minotaure d'entrer dans la modernité et de « s'exprimer » en trois dimensions.

Cet article se donnera donc pour objectifs de mettre en avant les différents degrés de mises en abyme artistiques et d'usurpations du médium dans le cas du Minotaure dalinien, ainsi que de questionner les divers artefacts produits à partir de l'œuvre originelle, afin de mieux cerner les enjeux de cette création composite pour l'artiste et son époque.

*

Le surréalisme, en étendant le réseau des recherches picturales dans le milieu extra-plastique, libéra la peinture du joug étroit et exclusif du thème scolaire [...] Ainsi le papier collé, le collage trompe l'œil, l'objet symbolique, la tache d'encre et l'écriture automatique, la construction abstraite ou la manière photographique promettant la ressemblance absolue des objets, toutes les techniques, toutes les inventions, tous les moyens d'expression autorisés ou non forment un langage étendu par lequel le surréalisme veut établir un parallélisme étroit entre peinture et poésie¹.

Par opposition au collage cubiste des années 1910 où l'enjeu était fondamentalement plastique, le collage surréaliste introduit par Max Ernst en 1919 participe en effet d'un procédé poétique en ce qu'il recherche le merveilleux ou encore l'insolite.² Ce langage poétique sous-jacent, par l'intermédiaire du collage trompe l'œil qu'il utilise pour la couverture de ce huitième opus de *Minotaure* dans lequel Tériade donne la définition du surréalisme pictural citée ci-dessus, Salvador Dalí semble y adhérer. Effectivement, ce phénomène s'avère en particulier véridique dans le cas spéci-

1. TÉRIADE, « La peinture surréaliste » dans *Minotaure*, Vol. III, (originellement n° 8-10, 1936-37), New York, Arno Press, 1968, p. 5.

2. Voir LOUIS ARAGON, « La Peinture au défi » dans *Les Collages*, Paris, Hermann, 1980, p 37-77.

fique de cette huile et collage sur carton dalinienne qui s'attache à représenter l'être anthropomorphique mythique – contrairement aux couvertures antérieures de Gaston-Louis Roux, André Derain, Marcel Duchamp ou Joan Miró – et paraît en cela s'inscrire dans la lignée des sources antiques telles que les récits ou poèmes de Catulle (*Carmen*, 64), d'Apollodore (*Bibliothèque*, III (9-11) 1, 4), de Diodore de Sicile (*Bibliothèque historique*, IV 77), de Plutarque (*Vie de Thésée*, 16 et 19), de Virgile (*Enéide*, V 588-591, VI 20-28) ou encore d'Ovide (*Métamorphoses*, VIII 152-182). Cependant, bien que S. Dalí s'inspire à l'évidence de la figure originelle et de sa poétique, et que la multiplicité des éléments qui composent son collage reflète la volonté multidisciplinaire qui anime la « revue à tête de bête, » ce minotaure est loin des divers hybrides badins de bon nombre d'autres couvertures, et particulièrement de la bête humanisée, douce et musclée de Pablo Picasso (*Minotaure*, n° 1).

Avec S. Dalí, il s'agit en effet de réactiver l'actualité du mythe minoen et surtout de transmettre l'image de la modernité inhérente à la revue par l'intermédiaire d'une représentation inquiétante voire angoissante du monstre mythologique, pour répondre à l'idée selon laquelle, dans les années 1930, « le mythe est précisément moderne de par sa brutalité et sa cruauté animale¹ ». Pour ce faire, l'artiste espagnol juxtapose, remanie et condense certains éléments hétérogènes, certaines images et certaines idées préalablement employés dans des œuvres antérieures aux supports divers (exemples : gouaches sur papier ou huiles sur toile ou bois), essentiellement donc des éléments de prédilection à réalité artistique instrumentale tels que les cavités (déjà présentes dans *Combinaisons* en 1931), la clé (*Combinaisons* et *La mémoire de la femme-enfant*, 1932), la cuiller du *Symbole agnostique* (1932), le homard (1933), la jambe déformée (*Femme à la tête de rose*, 1935) ou les tiroirs (1936). Ces objets profanes, c'est-à-dire à l'origine dépourvus de tout caractère artistique, sont ainsi réactualisés selon une méthode de décomposition/recomposition, qui, pour le néo-phyte, peut sembler ne résulter qu'en un collage

multi-médial discordant et déconcertant mais qui, pour l'initié, est interprétable comme un nouvel « être-objet. »

L'être-objet ainsi engendré, puisqu'il s'agit bien ici d'accouchement objectal, est singulier. Cette accréation artistique, issue d'une interprétation paranoïa-critique de l'icône antique, établit en effet comme point de convergence la figure mythique originelle revisitée en la centrant par rapport au reste de la couverture et au fond noir cruciforme qui en forme le décor, mais également en en faisant une figure éponyme puisqu'elle est enchâssée ou, plutôt même, enchaînée au titre capitalisé de la revue par le O et le U noirs incrustés dans ses mollets. Il y a là mises en abîme multiples des supports visuels, réfléchies par une perversion spatiale, par un jeu d'illusions d'optique engendrant la confusion des plans, avec le titre de la revue en arrière-plan du collage et uni à une représentation picturale de Minotaure établie au premier plan de la couverture. L'ensemble est ainsi animé d'un mouvement centripète et la focalisation sur le monstre qui en résulte se voit, d'autre part, renforcée par le choix artistique de la palette de couleurs, l'ensemble étant dominé par un noir agrémenté de blanc et de bleu, la seule couleur chaude du cercle chromatique – le rouge – se trouvant concentrée au niveau du titre capitalisé et de certains membres du Minotaure.

*

Qu'en est-il donc de l'être hybride sur lequel l'artiste invite à porter le regard ? Dès le premier abord, l'interprétation dalinienne de la figure antique semble être passée par le filtre de son propre surréalisme. De l'être mythologique ne paraît en effet demeurer que l'anthropomorphisme primitif. L'animal représenté n'est ainsi plus qu'un hybride renouvelé, un monstre créé par l'artiste selon une combinatoire se rapportant à l'activité inconsciente dont Sigmund Freud a théorisé les principes. En effet, S. Dalí pervertit tout d'abord l'image du Minotaure en représentant celui-ci non plus sous la forme d'un être mi-homme mi-taureau, caractérisé par sa bestialité, c'est-à-dire sa force et sa cruauté incontrôlable, mais sous celle d'un être féminisé, du monstre les cornes seules restant. Cependant, cette combinatoire favorisant l'association taureau-femme est

1. André SIGANOS, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 145.

loin de n'être qu'un renvoi au mythe grec d'Europe et de Zeus ou qu'un emprunt possible à l'huile sur toile qu'est *L'Éléphant Célèbes* de Max Ernst réalisé en 1921. Chez S. Dalí, le Minotaure paraît avoir été dégrossi ; il est plus affiné et raffiné, presque séduisant. Avec son corps de femme et sa tête duale de taureau-loup, tout dans son allure le rend plus attirant que le monstre originel et l'institue en monstre original.

Le Minotaure de S. Dalí est d'ailleurs dominé par la courbe ; même le tiroir au niveau de sa poitrine est incurvé, rejetant la brutalité de l'angle droit. Le corps entier du monstre est incliné et positionné à la manière de celui d'un mannequin pour défilé de haute couture, ou, plus prosaïquement, d'une femme de mauvaises mœurs, tout comme il l'était dans *Femme à la tête de rose* seulement un an auparavant. Ce Minotaure paraît s'offrir, se mettre au service du futur Thésée. Son corps est lui-même déjà percé de cavités arrondies usurpées aux *Combinaisons* de 1931 et contenant chacune un produit propre à la sustentation. Ainsi, on retrouve parmi la combinatoire choisie des divers éléments de prédilection daliniens, un homard prêt à consommer dans le ventre de la femme, une bouteille dans sa jambe droite, un verre et une cuiller dans la gauche, ainsi que deux tiroirs, l'un au niveau de la cheville gauche et l'autre en plein milieu de la poitrine, leur clé étant peut-être celle présente dans la jambe gauche. Les éléments mythiques semblent donc absorbés par la richesse de l'iconographie du peintre.

Parmi ces fétiches iconographiques se détache à la fois par sa présence incongrue et par l'agressivité de la couleur qui lui est ici associée, un homard. Ce homard n'est pas sans rappeler la « robe-homard » créée avec la couturière Elsa Schiaparelli dans les années 1930, ainsi qu'un autre objet contemporain au collage, le *Téléphone-homard* :

Cet *objet irrationnel surréaliste à fonctionnement symbolique* est constitué de ce que Deleuze et Guattari appelleraient aujourd'hui des *objets partiels* cherchant à s'accoupler pour former des *machines désirantes*. Pour Dalí, le téléphone est avant tout annonciateur de nouvelles et c'est en cela que le combiné-homard est objet d'un double désir, désir comestible et soif de communication et de savoir.

Machines désirantes, ces téléphones deviennent des *téléphones aphrodisiaques*¹.

Le homard, simultanément donc nourriture et appât, fait écho au deuxième objet : la bouteille, objet également lié au buccal et à l'ingestion, pouvant potentiellement contenir la liqueur aphrodisiaque désirée. Pourtant, contrairement au premier qui est prêt à être consommé, la couleur noire de ce dernier, son goulot étranglé et le bouchon qui en obstrue l'entrée, semblent vouloir empêcher toute découverte de son contenu et simultanément presque susciter une curiosité malsaine. Le verre à pied et la cuiller, enfin, également contenus dans une cavité, relient le manger au boire, dans une sorte d'union-pénétration symbolisée par la présence de la cuiller dans le verre et non à ses côtés. La transparence du verre, cette fois-ci, invite à regarder, à jouer les voyeurs. Tout n'est dans ce corps que tentation, invitation à porter le regard dans un ailleurs suggestif, à essayer, à goûter. Les tiroirs empruntés, eux, à la psychanalyse freudienne, synthétisent cette idée en étant ouverts mais sombres, en invitant à se pencher vers l'intérieur, à découvrir la clé du secret dont le morceau de tissu, partiellement sorti du grand tiroir, sans être totalement visible, suggère l'existence. L'œuvre dalinienne entend se livrer sur le mode indicel.

De la même manière, l'une des jambes de la femme-monstre offre presque, elle aussi, une ouverture, comme celle d'un vêtement à peine retenu par quelques boutons-pressions. Là encore, S. Dalí paraît inviter à la pénétration du corps, à la découverte de l'intériorité cachée, à l'interprétation d'un contenu en apparence aussi hermétique que ne l'est la bouteille qu'il contient. Ces éléments ne sont pas sans faire écho à la théorie dalinienne de la beauté comestible², théorie selon

1. Gilles NÉRET *et al.*, *Salvador Dalí*, Paris, Taschen, 1992, p. 152.

Les téléphones sont évoqués dans *Le Dictionnaire abrégé du Surréalisme* (Paris : Galerie Beaux-Arts, 1938) par la phrase : « Les appareils téléphoniques seront remplacés par des homards, dont l'état avancé sera rendu visible par des plaques phosphorescentes, véritables attrape-mouches truffières. »

2. Théorie explicitée par Dalí dans le double numéro 3-4 de *Minotaure*, dans un texte intitulé « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern' Style, » où il relance

laquelle : « la beauté sera comestible ou elle ne sera pas¹. » Un tel rapprochement intertextuel permet alors d'envisager le nouvel « être-objet » de l'artiste catalan comme un meuble de cuisine, comme un garde-manger contenant le boire, le manger et les instruments préparatoires nécessaires. Tous les éléments essentiels à la nutrition paraissent à portée de main et prêts à l'emploi (y compris le corps-même de la femme en ce qui concerne l'aspect « nourriture sexuelle »). De plus, Dalí ayant également représenté un *homard qui mime la virginité* dans le « Bestiaire » des *Mythologies plurielles* en précisant alors : « Comme les homards, les jeunes filles ont l'intérieur exquis. Comme les homards, leur carapace (de pudeur) est architecturale. Comme les homards, elles rougissent quand on veut les rendre comestibles², » un parallèle semble vouloir être établi entre l'obsession comestible et un autre fantasme dalinien récurrent aussi bien dans ses œuvres scripturales que picturales : l'obsession sexuelle.

*

Chaque objet présenté dans le collage considéré, en particulier dans la figure centrale de ce montage, peut être analysé à la lumière du médium psychanalytique en ce qu'il comporte de fortes connotations sexuelles sous-jacentes, conformes, semble-t-il, aux attentes surréalistes selon lesquelles la femme se doit d'apparaître comme l'objet passif du désir du mâle.³ Répondant à des considérations aussi bien personnelles que liées au marché de l'art – une couverture de magazine devant somme toute avoir pour but initial d'attirer tout acheteur potentiel – la figure de l'entre-deux qu'est la femme-Minotaure de Dalí répond effectivement à ce fantasme d'engloutissement par dévoration ; elle se présente tel un être attendant que l'on dispose de lui, dans cette position aguicheuse qui est la sienne, ses longues jambes roses mises en avant par un léger déhanchement, possi-

blement comme une représentation concrète de l'idée de « grande prostituée » ou de mégère employée par André Masson pour qualifier la raison empêchant l'inconscient stratifié de s'exprimer. De plus, en tant qu'être-meuble, elle est le contenant d'objets eux-mêmes sexualisés tels que la bouteille, le verre et la cuiller.

L'objet-verre picturalisé, métaphore de l'organe féminin de par sa profondeur, sa fragilité et son statut de contenant, devient dès lors objet obsessionnel et se décline à l'infini dans la création d'un autre objet surréaliste matérialisé et dévoilé au public lors de l'*Exposition surréaliste d'objets* à la Galerie Charles Ratton en cette même année 1936 : le *Veston aphrodisiaque*, un smoking recouvert de quatre-vingt huit verres à liqueur contenant un prétendu philtre, du Pippermint frappé, liqueur supposée dotée de vagues vertus aphrodisiaques. Ainsi, les objets daliniens s'auto-fécondent : alors qu'entre le verre, la cuiller et le « meuble de rangement, » il y a déjà interpénétration, entre le verre unique du collage et la myriade de verres du nouveau média artistique qu'est le veston, une reproduction semble s'être opérée.

Par mimétisme symbolique, le homard, avec sa longue queue arrondie et ses deux longues pinces rappelle, quant à lui, le sexe masculin se logeant jusque dans le ventre de la femme et participe également, en tant que tel, à l'idée de satisfaction. Dans le collage précurseur : *Homard qui mime la virginité*⁴, l'animal figuré n'avait effectivement pas tant l'air d'évoquer la virginité que de montrer la défloration ou en tout cas l'acte sexuel, ce homard enserrant, prenant possession du corps entier de la femme. Dans ce collage ultérieur, pourtant, le symbole est encore perverti puisque le homard est inversé et, bien qu'il ait pris possession du ventre de la femme-monstre, il semble difficile d'y voir le résultat d'un complément, ce ventre n'étant pas présenté en état de grossesse mais de creux contenant le homard, homard que S. Dalí rapprochera deux ans plus tard de l'« attrape-mouches⁵. » Cette

l'intérêt pour l'esthétisme « 1900. » Vol. I, (originellement n° 1-4, 1933), New York, Arno Press, 1968, p. 69.

1. *Ibid.*, p. 76.

2. *Salvador Dalí: rétrospective 1920-1980*, Vol. I, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, p. 242.

3. Xavière GAUTHIER, *Surréalisme et Sexualité*, Paris, Gallimard, 1971, p. 136.

4. Voir la *rétrospective 1920-1980*, *op. cit.*, p. 242.

5. Image à connotation négative pour un Dalí adepte de *L'Éloge de la mouche* de Lucien de Samosate et considérant cette catégorie de diptères, communément connue sous le nom vernaculaire de « mouches, » comme les « fées de la Méditerranée. » Voir Salvador DALÍ, *Journal d'un Génie*, Paris, Éd. de La Table ronde, 1964, p. 237.

sédution, cet aspect comestible, ce petit short moulant permettant le rapprochement entre nourriture basique et nourriture sexuelle, ne sont donc que les éléments d'un piège sensuel tendu pour la proie, la « mouche », le Thésée qu'est l'homme.

La représentation dalinienne de la femme-Minotaure est ainsi loin de toute imagerie antique d'une figure féminine candide rougissant par pudeur sous l'attaque du mâle. Seule la partie inférieure du corps est ici colorée et uniquement de rose, de la couleur de la chair qui se veut appétissante. Le haut du corps, lui, est d'un gris-blanc-bleu métallique, de la couleur composite assez indescrivable d'un organisme spectral à l'état morbide ou en procès soit de putréfaction, soit de momification¹. L'inquiétante étrangeté créée par ce corps semi-offert, semi-consumé par le désir, exhume la véritable dangerosité du monstre, laissée latente dans nombre de versions originelles. Ce Minotaure féminisé est le véritable monstre, plus redoutable encore que celui de la légende car plus pervers, envoûtant et sadique, et pleinement conscient de ses actes. Canidé hybride, ce Minotaure n'a donc plus grand chose du bovidé antique fonçant tête baissée, mais procède plutôt du carnassier réfléchi, diabolique, en quête d'une proie et bien décidé à l'acquiescer et à la conquérir.

La décomposition de la tête, principale partie corporelle ayant subi la réinterprétation dalinienne, facilitée par sa transposition de profil, révèle la pluralité référentielle dont elle fait l'objet et toute la complexité de l'objet selon S. Dalí. L'œil, tout d'abord, est formé d'une succession de cercles blancs qui, en alternance avec des cercles rouges et noirs, tels des phosphènes extériorisés, créent une spirale infernale s'enfonçant dans le crâne du monstre. Cet œil étrange et angoissant semble ainsi faire écho au *Rotorelief* de M. Duchamp présenté en couverture du *Minotaure* n° 5 (1935) ; il est une forme de labyrinthe en lui-même, labyrinthe circulaire ou spirorique à la

façon de tourbillons océaniques dévorateurs. Les poils recouvrant la tête du monstre participent également d'une disposition en spirales, surtout à hauteur de la gorge où ils dessinent des lignes circulaires se rétrécissant progressivement jusqu'à atteindre un point focal unique : la tête, puis dans cette tête l'ensemble museau-gueule. Aux antipodes de « l'éternel féminin », ce collage pileire antigéodésique porté à son extrême, ne prend tout son sens qu'à la lecture de l'article de S. Dalí intitulé : « Première loi morphologique sur les poils dans les structures molles », publié dans le numéro suivant de la revue mais dont la rédaction était déjà achevée au moment de la publication du huitième numéro. L'artiste y évoque la femme à barbe et le mécanisme de « déception esthétique » automatique et incontrôlable devant le « poil terrible². » Le « poil terrible » et sombre, tout comme l'œil spirorique angoissant, ne servent pourtant qu'à rehausser davantage la blancheur de la dentition et la rougeur sanguine de la langue qui forment la gueule monstrueuse. La double rangée de dents acérées dont elle est pourvue, comme tout droit sortie des délires du *Cannibalisme surréaliste*, lecture donnée à Paris par S. Dalí le 24 janvier 1936 sur la comestibilité de la beauté, renforce l'aspect dévorateur et cruel de cette gueule, d'autant qu'elle paraît esquisser un rictus diabolique. Cette bouche n'est ainsi plus celle d'un tauureau mais bien celle d'un redoutable carnassier. Au ruminant fait place le prédateur.

Or, bien que le Minotaure soit connu pour se repaître de chair humaine, aucune œuvre liminaire le mettant en scène, qu'elle soit une variante antique ou un avatar plus moderne, ne semble l'avoir représenté, à notre connaissance, doté d'une telle gueule. Cette ultime perversion mythologique est à l'évidence une invention dalinienne visant à porter à son summum l'impression de cruauté et de vice associée à ce Minotaure, une invention certes plus réaliste, en définitive, que les représentations picturales antérieures où il était possible de douter du caractère carnivore de Minotaures minutieusement calqués sur les descriptions originelles et donc à la dentition de type

1. Ce n°8 de la revue *Minotaure*, pour laquelle il réalise ce collage, est aussi celui dans lequel il illustre le poème d'Edward James « Trois sécheresses » avec, entre autres, en guise d'ouverture, le dessin d'une décomposition anatomico-psychanalytique en trois étapes d'un être à caractéristiques androgyniques proche, à bien des égards, de l'être anthropomorphe de son propre collage. Voir dans *Minotaure*, Vol. III, (originellement n° 8-10, 1936-37), New York, Arno Press, 1968, p. 53-57.

2. S. DALÍ, « Première loi morphologique sur les poils dans les structures molles », dans *Minotaure*, Vol. III, (originellement n° 8-10, 1936-37), New York, Arno Press, 1968, p. 60-61.

plutôt phytophage. Enfin, chez S. Dalí, l'ajout d'une structure molle originale à cette rangée de dents époinçonnées, en la présence d'une langue démesurée, contraste avec la simple langue tirée provocatrice de la couverture d'A. Derain (1933) et ne semble faite que pour mieux montrer un « appétit glouton pour de la chair appétissante et gluante¹, » un désir irréprouvable de happer tout ce qui s'offre à elle. « Pour passer de sa douce passivité à cette cruelle activité, la femme est devenue animale » remarque Gauthier et, telle la mante religieuse décrite dans l'article « Mimétisme et psychasthénie légendaire » de Roger Caillois dans le n° 7 de *Minotaure*,² ou plutôt telle sa perversion humaine en la figure de « l'amante non-religieuse, » elle est là pour « détruire et consommer son mâle », sans même passer ici au préalable par la consommation sexuelle. Dans l'anatomie dalinienne, la bouche c'est en effet « là d'où ça bave, ça parle aussi, ça mord et ça mange³. »

Pour S. Dalí, il y a « une voie triomphale de la bouche. » Le monde devient l'occasion de goûts et de répulsions. Toute action peut être évoquée par une métaphore de la « dévoration. » La femme dalinienne ressemble ainsi à cette bête au *vagina dentata*, les dents étant chez elle à la fois présentes de façon démesurée au niveau de la tête et renforcées par les pinces du homard au niveau du sexe, dans une mise en pratique directe de l'image du dictyoptère cannibale. La femme serait donc celle qui semble s'offrir mais, finalement, prend et consomme, dans un jeu sadique et malsain, périlleux pour l'homme. Comme le labyrinthe, elle excite la curiosité du mâle, fait appel à sa virilité, pour mieux l'emprisonner et le détruire. Pour reprendre S. Dalí, « le nouvel âge surréaliste du "cannibalisme des objets" justifie également cette conclusion : la beauté sera comestible ou ne sera pas⁴. » On est ici bien loin de la naïve *Symbiose femme-animal* de 1928.

*

1. *Ibid.*, p. 60.

2. Roger CAILLOIS, « Mimétisme et psychasthénie légendaire » dans *Minotaure*, Vol. II, (originellement n° 5-7, 1934-35), New York, Arno Press, 1968, p. 5-10.

3. *Salvador Dalí: rétrospective 1920-1980, op. cit.*, p. 239.

4. Salvador DALÍ, « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern' Style » dans *Minotaure, art. cit.*, p. 76.

Reste alors la présence des tiroirs empruntés à la psychanalyse freudienne et retranscrits chez S. Dalí sous forme récurrente de figure à tiroirs. Ces médias psychanalytiques attestés dans nombre de ses œuvres picturales et sculpturales⁵, l'artiste en use et en abuse pour représenter en images « des espèces d'allégories destinées à illustrer une certaine complaisance, à sentir les innombrables odeurs narcissiques émanant de chacun de nos tiroirs⁶ », dans la lignée de la pensée freudienne, S. Freud, inspiré par les découvertes de Sir Arthur Evans sur le labyrinthe à Knossos, considérant que « just as an archeologist uncovers buried ruins, the psychoanalyst discovers repressed memories⁷. » Pour S. Dalí, en effet,

the unique difference between the immortal Greece and the contemporaneous epoch is Sigmund Freud, who discovered that the human body, which was purely neo-Platonist at the time of the Greeks, is today full of secret drawers that only psycho-analysis is capable of opening⁸.

Or, dans ce collage, les deux tiroirs semblent vides, à l'exception d'un morceau de tissu dépassant mollement de la façade encore rigide de celui remplaçant la poitrine de la femme-monstre⁹, participant ainsi de la dualité interne-externe ; l'inconscient mythologique, le « Minotaure intérieur » paraît donc avoir été excavé et mis au jour.

5. Voir par exemples le *Cabinet Anthropomorphe* (1936) et *La Vénus de Milo aux tiroirs* (1936). Le rapprochement entre la couverture dalinienne de *Minotaure* et la *Vénus de Milo aux tiroirs* est double puisqu'il se situe à la fois au niveau de la reprise de l'objet-tiroir et dans le rapprochement Vénus-Minotaure dérivé de *L'Enéide* (VI, 24) où il est fait mention de « *Minotaurus inest, Veneris monumenta nefandae* » (« Voilà le Minotaure, monument d'une Vénus monstrueuse »).

6. Antonia FONZI, *Prosper Mérimée: écrivain, archéologue, historien*, Genève, Droz, 1999, p. 45, note 14 *ad locum*.

7. Michael VANNOY ADAMS, *The Mythological Unconscious*, New York, Karnac Books, 2001, p. 261. Voir en particulier le chapitre 6 intitulé « *The Bull, the Labyrinth, and the Minotaur: From Archeology to « Archetypology » (With an Apology to Ariadne)* », p. 241-310.

8. Robert DESCHARNES, *Salvador Dalí*, New York, Abradale Press, H.N. Abrams, 1993, p. 118.

9. Ce contraste extérieur/intérieur (ou dur versus mou) s'accorde avec la conception psychologique selon laquelle les individus se fabriquent des défenses (dures) tout autour de la psyché vulnérable (souple ou molle).

Allégorie de la psychanalyse freudienne, le personnage de la femme-tiroirs se présente en fait comme une excroissance freudienne de la curiosité naturelle que possèdent les enfants pour les espaces clos. Or, pour l'enfant, et le grand enfant dalinien en particulier, le plus grand secret est le corps de la mère et le corps sexuel féminin en général. Les tiroirs pourraient de ce fait symboliser ici une certaine disponibilité sexuelle semi-consciente, ainsi que le désir de l'homme-enfant d'y avoir accès et de pouvoir l'appréhender. Cette hypothèse semble d'autant plus justifiable que l'observateur attentif peut remarquer la surprenante signature apposée par l'artiste en bas de ce collage : « Gala Salvador Dalí 1936 », peu d'œuvres daliniennes paraissant porter les noms de S. Dalí et de Gala ainsi réunis, comme s'ils formaient les deux prénoms d'une seule et même entité.

De plus, selon André Peyronie, « fondamentalement, le mouvement du savoir est descente vers le Minotaure et non salut par le fil qui conduit au dehors¹. » Or, lorsque l'on observe le collage, le fil mythologique ou les traits blancs géodésiques² pouvant en être le symbole graphique, relie effectivement la figure du Minotaure à son nom, ou descendent vers ce titre à côté duquel se trouve la signature apposée des deux noms mêlés. Dalí effectue donc peut-être cette descente vers le Minotaure, vers le savoir ; mais quel savoir ? À l'évidence, au vu du nombre de symboles qui y font référence, celui de la femme et, à travers elle, peut-être celui d'une bipolarité vie/mort. Chez S. Dalí, ces deux réalités semblent, il est vrai, fortement liées, lui-même relevant que :

The two most energetic motors that make the artistic and superfine brain of Salvador Dalí functions are, first, libido, or the sexual instinct, and, second, the anguish of death³.

Il déclare d'autre part : « Pas une seule minute de ma vie ne se passe sans que le spectre sublime

[...] de la mort ne m'accompagne dans la moindre de mes plus subtiles et capricieuses fantaisies⁴. » Ce Minotaure est-il ce « spectre sublime de la mort » au corps envoûtant et à la gueule dévorante ? L'idée paraît crédible et semble pouvoir fournir une justification plausible à l'usage de tous ces objets à l'allure menaçante ou porteurs de significations multiples et trompeuses, et entre autres à la présence de l'objet-croix en noir à l'arrière-plan, croix qui ne laisse entrevoir que quatre petits foyers de lumière d'un ciel crépusculaire fortement chargé d'où des formes blanches polymorphiques participant à la fois du nuage, du spectre et de la colonne ou du chapiteau mou, se détachent. Ces quatre vignettes, ces quatre touches de couleurs dans ce décor dominé par la palette noire sont en fait un ajout de dernière minute non négligeable pour la symbolique picturale de cette œuvre, si l'on en croit l'artiste lui-même, car elles ont été spécifiquement insérées par ses soins à la deuxième version de la couverture, la première ayant été égarée par mégarde :

I'm not thinking of redoing the cover because that would be too upsetting (it's impossible to redo something that was well done the first time, impossible to find new labyrinths, passion, etc.), but your telegrams have persuaded me... Anyway, I think I've found a new idea as a substitute, a very rare photo of clouds, very rare from a morphological point of view (clouds have always been the sky's labyrinths, for it's through looking at them that one loses oneself in the sky)⁵...

Proches du champignon atomique anachronique ou de la colonne onirique en cours de liquéfaction, à la façon du « super mou⁶ » propre au camembert dégoulinant inspirateur des montres molles de *Persistance de la mémoire* (1931), mais surtout tributs aux éléments architecturaux modern⁷ style comme les « colonnes molles » du Parc Guëll de Gaudí où le peintre aimait flâner⁷, ces nuages allotropiques tels les murs d'une voûte céleste

1. André PEYRONIE, « L'Imaginaire du labyrinthe au XX^e siècle », Licence, Module : Littérature générale et comparée, U.F.R. des Lettres et Sciences Humaines de Nantes, mai 1998.

2. Voir l'Appendice explicatif au « Surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite » de Salvador Dalí. *Minotaure*, no. 8, 49.

3. Robert DECHARNES, *op. cit.*, p. 132.

4. Alain BOSQUET, *Entretiens avec Salvador Dalí* (Paris, Éd. Pierre Belfond, 1966, p. 45.

5. Meredith ETHERINGTON-SMITH, *The Persistence of Memory. A Biography of Dalí*. Letter from Dalí to Edward James, 20 Mai 1936, New York, Random House, 1992, p. 202.

6. S. DALÍ, *La Vie Secrète de Salvador Dalí*, Paris, Éd. de La Table ronde, 1952, p. 246.

labyrinthiforme, de par leur caractère organique, ajoutent à la perversion de l'espace par des jeux d'illusions d'optique accentuant à l'extrême la confusion des plans.

*

Confusion des plans, métamorphose de la matière, juxtaposition et emboîtement d'objets fétiches, en résumé approche multi-médiale consistant en l'amalgame réinterprétatif de supports picturaux, sculpturaux, textiles tout autant que photographiques, conforme à sa nature-même, la superstructure complexe du collage dalinien choisi pour servir de couverture au huitième opus de la revue *Minotaure* illustre la richesse du processus créateur de l'artiste et de sa mythologie personnelle.

Si l'approche multi-médiale n'est bien sûr pas propre à ce collage comme peut en témoigner l'usage réitératif et surtout réactualisé des tiroirs de l'inconscient en tant qu'emprunts manifestes à la psychanalyse freudienne dans des supports aussi bien picturaux que sculpturaux antérieurs comme postérieurs, elle y est cependant unique de par sa richesse et sa complexité, conférant *a posteriori* à cette composition artistique le rôle de matrice de nombreuses œuvres ultérieures de tout premier plan. Parmi celles-ci – et en cela rien de novateur puisque S. Dalí a fait de même avec nombre d'autres objets fétiches dont les montres molles ou la Vénus aux tiroirs, à la suite de ses peintures – on compte des transpositions directes du collage en sa matérialisation sous forme de sculptures telles que les bronzes *Thésée terrassant le Minotaure* (1981) ou *Le Minotaure* avec son homard doré à l'or fin et maintenu par un aimant pour sa première version et tous les objets traités de même pour sa version élaborée (1981), créés à partir de la technique à la cire perdue et moulés à la fonderie d'Airaindor Valsuani à Paris¹.

7. Dans « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern' Style, » Dalí observant l'aspect organique ondulatoire des bâtiments gaudiens que sont la Casa Milà (communément nommée la *Pedrerà*) et la Casa Batlló ou *Casa de los Huesos* (Maison des os), relève spécifiquement leur caractère « sculpture des reflets des nuages crépusculaires dans l'eau, » *Minotaure*, n° 3-4, p. 72-73.

1. Où le personnage mythique ne possède pas moins de trois bras pour terrasser un Minotaure hyper masculinisé.

Ce phénomène de décomposition/recomposition ne se limite cependant pas à ces transpositions anastatiques attendues mais « la note [frappée] fait résonner d'autres notes endormies » pour reprendre une expression de Jean Wahl caractérisant « l'objet² ». Ainsi voient le jour des réalisations transcendées telles que le *Combat avec le Minotaure* (œuvre composite au crayon, encre de Chine, aquarelle et gouache de 1942 ayant inspiré le bronze *Thésée terrassant le Minotaure*), le bois gravé *Le Minotaure* pour illustrer une version de la *Divine Comédie* datée de 1960 (exposition des dessins préparatoires en 1954 à Rome), la gravure *Thésée et le Minotaure* sur laquelle est peint un grand 6 ou 8 rouge dégoulinant enfermant les deux protagonistes (également datée de 1960), ou encore – le Minotaure du collage originel dalinien ayant déjà les pieds sur les planches – la première représentation au *Metropolitan Opera House*, par les Ballets Russes de Monte-Carlo, de « Labyrinthe, » avec livret, décors et costumes de S. Dalí, chorégraphie de Léonide Massine et musique de Franz Schubert, le 8 octobre 1941³. Au-delà de la simple reprise itérative d'éléments du collage, les adaptations daliniennes du mythe, dans les œuvres des années 1930 à 70, recourent donc un large spectre de formes et de genres tout en conservant exceptionnellement leur focalisation sur les thèmes et les termes mêmes de l'œuvre originelle.

Le titre « Minotaure, » par le biais de l'emprunt mythologique, ainsi que par la répétition anaphorique dont il fait l'objet dans nombre des avatars du collage dalinien à partir de 1936, rend ainsi plus prégnant son message et confère au projet sa cohérence globale. Or, sachant que S. Dalí déclare

2. Jean WAHL, « Art et perception : l'objet » dans *Minotaure*, Vol. II, (originellement n° 5-7, 1934-35), New York, Arno Press, 1968, p. 20.

3. Dans les années 1945, Dalí illustre également *Le Labyrinthe* de Maurice Sandoz pour Doubleday & Doran (New York) ; en 1963, il réalise une série de douze pointes sèches et eaux-fortes consacrées à la mythologie et intitulée *Suite Mythologique Nouvelle*, dont « L'Enlèvement d'Europe » ; et en 1974, il publie, en collaboration avec Henri-François Rey, *Dalí dans son labyrinthe*. Il participe enfin occasionnellement à *Labyrinthe* d'Albert Skira (1944-46), successeur précaire et éphémère d'après-guerre de la revue *Minotaure*, ayant pour objectif avoué de montrer que la guerre n'a pas réussi à venir à bout de la culture.

à propos de son retour d'Espagne en 1934 et des événements qui vont s'ensuivre :

I sensed the approach of the great armed cannibalism of our history, that our coming Civil War [...] When I arrived in Paris I painted a large picture which I entitled *Premonition of Civil War*. In this picture I showed a vast human body breaking out into monstrous excrescences of arms and legs tearing at one another in a delirium of autostrangulation¹.

Il semble possible de se demander si l'on ne pourrait pas voir, même, un enjeu plus vaste derrière l'élaboration de cet objet composite qu'un simple désir de collaboration à la revue avant-gardiste en vogue, et aller jusqu'à lire dans ce collage du Minotaure, contemporain de la toile *Construction molle avec haricots bouillis - Prémonition de la guerre civile*,² et présentant une figure complexe, à la fois ouverte et fermée, inscrivant en elle la déchirure, opposant l'humain à l'animal – c'est-à-dire la culture à la nature/bestialité – le tout sur fond de croix noire, une autre œuvre prémonitoire ou prophétique de la Guerre Civile espagnole et même, peut-être, de la Seconde Guerre mondiale.

Mélanie GIRAUD

1. S. DALÍ, *The Secret Life of Salvador Dalí*, New York, Dial Press, 1942, p. 357.

2. « Comme le montre Ian Gibson, (p. 414), la toile date du début de 1936 et non de 1934. L'on retrouve cependant des dessins préparatoires de ce tableau dès 1934 (n. 633-6). Le titre que donne Dalí dans cette page est en réalité le sous-titre de ce qu'il intitula d'abord : *Construction molle avec haricots bouillis* (n. 632). Cette toile fut reproduite dans le neuvième numéro de la revue Minotaure en 1936. ». S. DALÍ, *La vie secrète de Salvador Dalí : suis-je un génie*, Lausanne Éd. L'âge d'homme, 2006, p. 659, note 18 *ad locum*. Tout comme le collage en couverture du n°8 de la revue *Minotaure*, cette toile présente l'alliance du corps humain déformé et du cannibalisme.