



HAL
open science

L'altération dans la création contemporaine

Sylvie Coëllier, Khalil M'Rabet, Charline Bourcier

► **To cite this version:**

Sylvie Coëllier, Khalil M'Rabet, Charline Bourcier (Dir.). L'altération dans la création contemporaine. 2019. hal-03169925

HAL Id: hal-03169925

<https://hal.science/hal-03169925>

Submitted on 15 Mar 2021

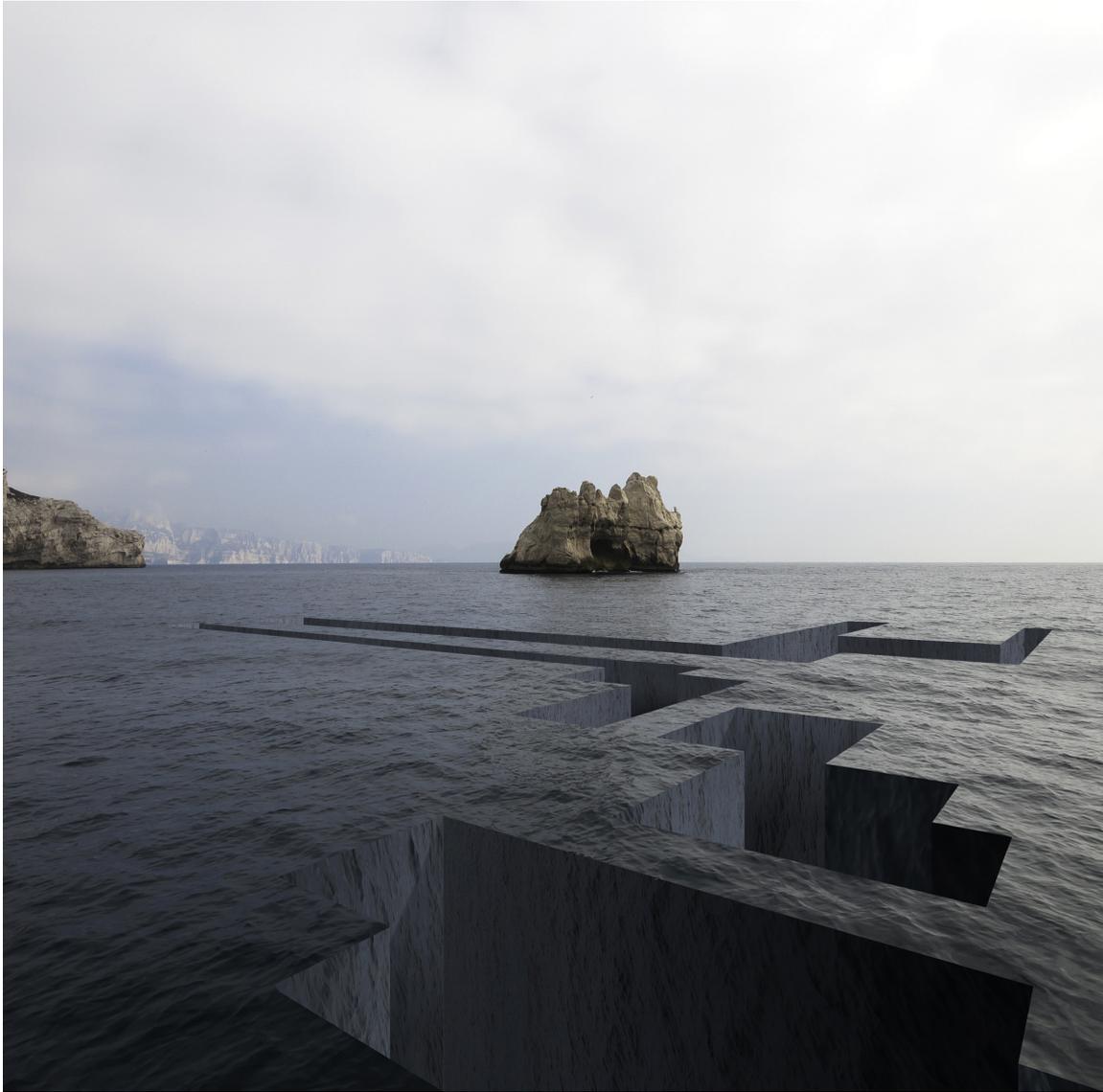
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

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.

L'altération dans la création contemporaine

Sous la direction de Sylvie CÖELLIER et Khalil M'RABET

Études réunies par Charline BOURCIER DOYER



ARTS 

L'altération dans la création contemporaine

Sous la direction de Sylvie COËLLIER et Khalil M'RABET

Études en hommage à Khalil M'RABET

Réunies par Charline BOURCIER DOYER

Avant-propos

Après vingt-trois années continues de formation et de recherche à l'Université d'Aix-Marseille, dans le cadre des « ateliers séminaires » en Arts Plastiques et Sciences de l'Art, le groupe Coëllier/M'Rabet réunissant une théoricienne et historienne de l'art et un plasticien et historien de l'art aussi - un des plus anciens tandems de l'Université française - a peut-être battu le record de longévité d'un enseignement dispensé en commun. Pour clore ce travail en duo, ils proposent deux journées d'études transdisciplinaires dans le cadre du LESA (Laboratoire d'Etudes en Sciences des Arts).

Habitué à présenter à deux à leurs étudiants de Licence et de Master des sujets ouverts, en renouvellement, sur l'art en train de se faire, en relation avec la pratique personnelle de chacun, ils élargissent pour cette circonstance le cercle des participants. Ils proposent à leurs collègues de Laboratoire et surtout à leurs doctorants ou jeunes docteurs, un thème-prétexte pour une réflexion à plusieurs. La question de l'altération n'est-elle pas au centre des préoccupations créatrices contemporaines ? Nous tenterons ici de mettre en évidence les « sentiers de l'altération » sans forcément en privilégier ni épuiser aucun.

Dans leurs recherches renouvelant la lecture de Georges Bataille à partir du travail éditorial de Denis Hollier, Rosalind Krauss et Georges Didi-Huberman ont ravivé ce terme d'« altération », dont l'auteur de *Lascaux ou la naissance de l'art* avait fait l'un de ses concepts majeurs. Pour le Bataille fondateur de la revue *Documents*, alors en poste au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, le mot *altération* gardait un peu de sa définition conférée par une archéologie traditionnaliste. Autrement dit, ce mot signifiait pour lui une transformation jugée dégradante des formes classiques (la beauté même) par les monnaies « barbares » qui les imitaient. Mais il acceptait cette dégradation pour mieux en retourner dialectiquement la portée. Ainsi dans l'article « L'art primitif » du numéro 7 de *Documents*, Bataille écrit : « Le terme d'altération a le double intérêt d'exprimer une décomposition partielle analogue à celle des cadavres et en même temps le passage à un état parfaitement hétérogène correspondant (...)

au tout autre, c'est-à-dire le sacré... » Et il préférerait nommer art *autre* — cet autre terme issu d'*alter* — ce qu'on nommait alors « art primitif ». Sans sacraliser l'art même en le rabaissant, nous défendons ici le dynamisme de l'altération qui ne laisse aucune valeur sans sa crise interne, sans sa métamorphose, sa reconstruction adaptée aux plis nouveaux de la société saisie par les artistes. Dans tous les domaines artistiques, des processus d'altération de la langue, de la forme visuelle ou auditive se sont développés. On sait à quel point ces insolences sont devenues des processus de création. Ces altérations légères ou profondes osent modifier la forme initiale pour en détourner le sens premier et en dénaturer la finalité. Trois angles de recherche sur les modalités de l'altération seront envisagés durant ces journées d'études.

1) Les œuvres, les formes : dynamique de dévalorisation/ revalorisation

Couper, trouser, brûler, briser, « grapher », caviarder, fracturer, déchirer, disloquer, voiler, biffer, brouiller, effacer... La liste est longue des œuvres de tout domaine montrant qu'une intervention de l'artiste entache et altère une configuration reconnaissable sous l'action. Comment ces processus de modification, inscrits dans des temporalités variables, se mettent-ils au service de l'œuvre contemporaine ?

2) Modifier sans idée de dégradation :

Altérer, c'est rendre autre. Ici, l'altération sera abordée sous l'angle du brassage combinatoire, du croisement des références et des interférences. Emprunts, allusions ou citations, dans quelle mesure la rencontre, le contact, l'interaction des arts, le mélange des genres perturbent-ils les codes de manière créatrice ? Comment troubler les protocoles, altérer le texte, l'image, ou le son pour ouvrir à des propositions artistiques insoupçonnées : inédites ? A l'heure de la mondialisation, qui globalise ou décentre, il est pertinent d'analyser des œuvres en mutation qui se nourrissent d'échanges, de transferts et/ou de résistances. En ce sens l'altération conduit à s'interroger sur l'idée d'alliance, la question de l'hybridation ou de la cohérence significative des variations.

3) La préoccupation écologique :

Nous ne cessons de nous heurter au phénomène de notre planète qui se dégrade. Elle subit des altérations peut-être irréversibles qui mettent en péril la vie de l'humanité. La préoccupation écologique est relativement récente : le land art aux Etats-Unis, par exemple, n'a pas toujours respecté le milieu naturel. Aujourd'hui, la perception claire ou diffuse des atteintes à la nature ou au monde des hommes, le sentiment de catastrophe irréversible provoquée par l'économie destructrice, entraîne l'abattement ou la révolte face à une situation dérégulée et qui dérègle. De nombreux artistes constatent, dénoncent cette dégradation qui n'est pas une fatalité. Elle implique la responsabilité de tous.

Un regret pour ces journées d'études : faute de moyens, nous n'avons pas pu inviter des collègues intéressés comme Dominique Berthet ni des artistes comme Michel Blazy. Ces rencontres ont cependant permis de confronter certains aspects de l'altération dans la création contemporaine. Le but visé reste que notre conception initiale de l'altération soit elle-même « altérée ».

Sylvie Coëllier & Khalil M'Rabet

L'altération à l'œuvre

Khalil M'Rabet

L'altération à l'œuvre ou l'œuvre de l'altération ?

« L'altération à l'œuvre » semble mettre l'accent sur le processus créateur, exploiter la dynamique d'un mouvement continu, autrement dit, agir avec plus ou moins de radicalité ou de brutalité : l'altération œuvrerait dans la durée. Je pense en particulier à la démarche de Michel Blazy, à son protocole de décomposition des œuvres à l'exemple de ses piles d'oranges pressées, pourrissantes, couvertes d'insectes et de moisissures. Avec le temps, elles changent de formes et de couleurs.

L'œuvre de l'altération apparaît comme le résultat statique d'une action antérieure, altération passée, stabilisée. Par exemple la présentation, en 1960, dans le jardin du MOMA de l'*Hommage à New York de Tinguely* ; l'artiste produit un mécanisme d'autodestruction qui dura 27 minutes au terme desquelles le public invité a parcouru les restes, fut confronté aux reliques dérisoires d'une action violente passée. Dans la création plastique contemporaine, l'altération concerne aussi bien la procédure que le résultat final. Ce concept intervient de façon plus ou moins importante dans l'élaboration de la problématique de l'artiste et elle intègre le dynamique comme le statique.

Comme si nous étions dans un « atelier séminaire », observons la diversité comme l'étendue des recherches plastiques actuelles marquantes impliquant l'altération comme processus créateur. Les œuvres de Kader Attia, Sam Taylor Wood· Gordon Matta Clark ou de Roman Opalka interrogent des secteurs aussi divers que la sculpture et l'installation interactive, la vidéo et la capture d'image, l'interrogation sur l'architecture contemporaine comme l'inéluctable altération d'un visage, de tout le vivant marqué par le temps ...

Certaines œuvres d'art accordent une place de choix à l'altération qui reste ainsi d'actualité comme cette Joconde démystifiée de Marcel Duchamp : *L.H.O.O.Q, 1919* : ready-made rectifié qui, agrandi, sert d'affiche pour la récente exposition, *Marcel Duchamp, La Peinture Même*, au Centre Pompidou de Paris. Pour mémoire, en 1919, Duchamp ajoute, sur une carte postale de la Joconde, moustaches, barbiche et titre scabreux qui scandalisent les contemporains. Qu'on ne s'y trompe pas ! Attaquer *La Joconde*, tableau connu du monde entier, c'est s'en prendre à la peinture comme « art sacré », comme « art rétinien ». Pour Duchamp, l'art est « cosa mentale ». Ici l'altération utilise la dérision provocatrice, « acte dada » par excellence. C'est aussi un geste proche de la démarche du groupe informel contemporain, les « Casseurs de Pub » qui altèrent ou détournent les affiches publicitaires citadines pour promouvoir un graphisme critique de la société de consommation.

L'altération viserait-elle seulement à l'irrespect du modèle ? Par l'audace et l'insolence plastique rechercherait-elle la simple transgression ? Est-elle force motrice apte à stimuler des réalisations plastiques contemporaines qui surprennent ?

Questions de définition

Pour progresser, la réflexion ne peut pas éviter une approche sémantique du terme « altération ». Ce nom dérive du verbe altérer d'origine latine ; il signifie « rendre autre ». L'altération exprime donc le changement, action brutale ou non, provisoire ou définitive, qui agit sur l'apparence et/ou sur l'identité d'un objet ou d'un être.

Si ce mot qui traduit une transformation est employé à propos d'un objet, il implique des

connotations péjoratives, voire une perte d'intégrité : par la dégradation ou la détérioration, l'objet devient « autre » et sa valeur initiale est modifiée. Par la déformation, par l'usure, l'objet subit aussi une dévalorisation.

Cependant, altérer ne signifie pas nécessairement détruire ou corrompre. Altérer, c'est aussi modifier, intégrer une part venue d'ailleurs. Rimbaud déjà affirme : « Je est un autre ». Le Même inclut l'Autre et l'Autre change le Même. Pour affiner la définition, confrontons-la à d'autres mots du champ sémantique : mélange, impureté, hybridation, acculturation, interculturel, mixte, hétérogène, métissage, créolisation, ... qui en élargissent et spécifient le sens.

Examiner ce concept de « l'altération » entraîne un débat crucial qui concerne les interférences et leurs modalités. « L'altération » implique le brassage combinatoire des références et interférences qui se croisent. Emprunts, allusions, citations : dans quelle mesure la rencontre, le contact l'interaction des arts entraînent-ils un mélange des genres. Dans quelle mesure perturbent-ils les codes en vigueur pour devenir pleinement créateurs ? Comment troubler les protocoles ? Comment « altérer » c'est-à-dire révéler des propositions d'œuvres insoupçonnées, originales, inédites ?

L'altération, question prégnante :

Comment un chercheur ne s'intéresserait-il pas aux changements ni aux mutations plastiques contemporaines ? Comment les processus créateurs interfèrent-ils ? Plus précisément, j'interroge les aspects actuels de la mutation plastique au Maroc et dans des pays de cultures similaires. Il s'agit de comprendre les démarches novatrices de sociétés en pleine transformation où se vit la mutation des signes, des structures mentales et des sens.

Les procédures plastiques, et réalisations de certains artistes de « l'Ailleurs », au sud de la Méditerranée et plus précisément au Maroc, depuis longtemps, se fondent sur un patrimoine culturel pluriel redécouvert : ils l'interrogent, le réinterprètent, l'intègrent. Comment procèdent-ils ? Comment évitent-ils la répétition du même ? L'altération des matériaux ou des formes, le détournement des techniques permettent-ils le jeu nécessaire entre attente et surprise ? Donnent-ils sens ? En quoi l'altération du patrimoine favorise-t-elle l'éclosion d'une œuvre inédite ?

Pour en débattre, nous analyserons en particulier deux démarches complémentaires : celle de Hassan Slaoui, celle de Hassan Darsi. Le premier altère les matériaux qu'il s'approprie ; il plie à son vouloir les techniques que lui ont léguées les « métiers d'art traditionnels ». Le second révèle l'altération du parc de L'Hermitage à Casablanca pour réaliser un projet citoyen participatif qui aboutit à la maquette collective acquise, depuis, par le Centre Pompidou de Paris en 2012.

En quoi l'altération permet-elle à l'artiste non occidental d'éviter le piège du décoratif comme celui des signes primaires d'identification nationale ? Et que peut l'artiste contemporain face à l'insidieuse dégradation de son environnement ?

Altération du patrimoine ou répétition du même ?

Analyser la création implique qu'on ne néglige pas l'Histoire. L'indépendance acquise, des artistes découvrent par eux-mêmes la richesse de leur patrimoine longtemps dénigré. Sur fond de culture nationale et de débat dialectique à propos de la tradition et de la modernité, plasticiens et intellectuels, en particulier des poètes, recentrent la controverse sur l'interrogation des sources et ressources de leur héritage culturel déprécié. Les traces majeures de l'origine plurielle, arabo-musulmane, africaine et méditerranéenne, s'inscrivent dans l'espace plastique de l'œuvre. Les artistes les plus exigeants partent à la recherche passionnée d'une mémoire plastique éparpillée. La calligraphie arabe, l'arabesque, le signe berbère... deviennent des

sources d'inspiration revendiquées qui satisfont les exigences du moment, psychologiques et plastiques. Zaghoul Morsy souligne bien dans *La Mémoire Future* que « Quatorze siècles vacillent en nous dont nous sommes les héritiers : quiconque se voulant véritablement écrivain, peintre, musicien, en un mot créateur de valeurs et de formes, ne peut pratiquer son écriture et son art en vision fermée, amputée de ce corpus, ou pis encore l'escamotant ». Les plasticiens du monde arabo-musulman suivront cette démarche en particulier. La peinture est leur langage privilégié. Certains artistes excellèrent dans ce domaine comme Ahmed Cherkaoui, Chaker Hassan, Dia El Azzaoui ou Hossein Zenderoudi. C'est seulement au milieu des années 1970 que d'autres mettront ce médium en question, lui préférant des moyens autres d'expression endogène.

L'altération comme principe de création :

Parmi eux, Hassan Slaoui défend avec conviction une spécificité vivante : dépasser le rapport distancié, formel, avec les traditions plastiques locales pour les vivre profondément et les interioriser sans hésiter à se mettre à l'école du « maalem », c'est-à-dire de l'artisan ; maîtrisant mieux le faire, on le dépasse, on le dérouté. Le travail de Hassan Slaoui révèle le goût de « la belle ouvrage ». Il réinvestit, pour mieux les détourner, les principes d'un métier d'art déprécié où se jouent les rapports conflictuels mais complémentaires des matériaux : en particulier, le bois, l'os, le métal.

Convoquant le végétal, l'animal et le minéral, l'artiste réalise un assemblage composite qui installe une saine complicité entre l'effort maîtrisé et la densité du matériau respecté. Les arabesques à la sensualité contrôlée perturbent la planéité de la technique d'incrustation ; elles s'adaptent aux volumes, lieux d'équilibre pour l'Hétérogène. Hassan Slaoui n'incruste pas ; il ensemence les racines de thuyas, colonnes de vie prénatale, mouvantes, serrées, enserrées. Fasciné par la chaleur des courbes primordiales, l'articulation des unités fondamentales et l'orientation des lignes vitales, il tranche l'ensemble d'une coupure salvatrice, lieu de l'annulation provisoire de tout antagonisme. Il retrouve, enfouie, la calligraphie de l'inconscient, fossilisée.

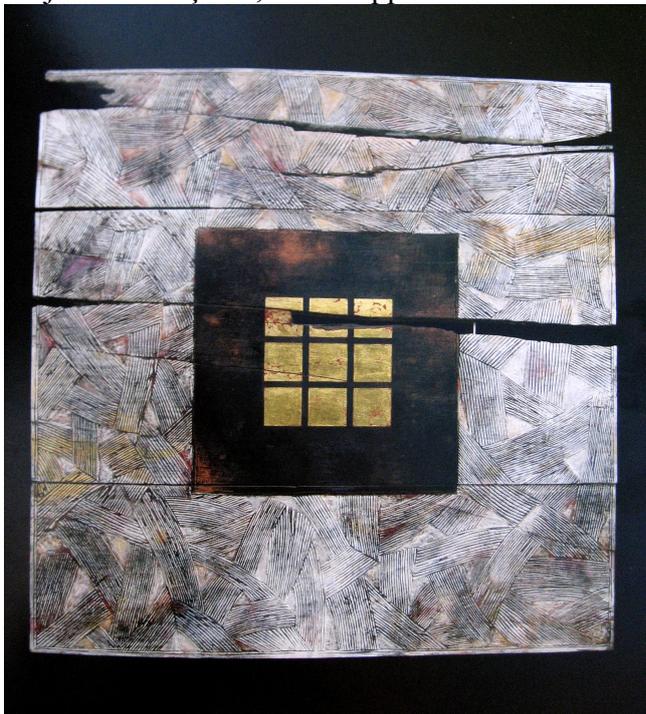


Figure 1 : Hassan Slaoui, Relief, Bois incrusté d'os et de fil métallique, 1981.

Artiste confirmé et céramiste de formation, il s'empare aussi de la technique des « carreaux excisés ». En terre cuite, ses volumes organisent des entités emboîtées, ponctuées de surfaces bleues ou roses, émaillées, elles mettent en évidence des lacs mats, excisés, lignes volages qui s'opposent à l'austère carrure nue des assemblages cubiques. Le brillant et le mat contrastent avec le lisse et le rugueux : double peau !

Hassan Slaoui revendique sa mémoire retrouvée et affirme sa pleine appartenance au monde présent. Il n'est l'otage d'aucune pratique, fût-elle « majeure » ! Il bouscule, il altère la norme des conventions techniques et se situe « ailleurs » : artisan ? Sculpteur ? Qu'importe l'étiquette à cet enfant de Fès et fils d'une famille d'artisans qui dote le pays de réalisations remarquables. Qu'importe la filiation ? Non point !

Celle-ci explique la passion de Hassan Slaoui pour le matériau, pour le bois en particulier, pour le « travail de l'origine ». Résurgence : Ses travaux renouent avec l'héritage paternel. Ses recherches où s'élaborent l'érosion, l'effacement, la déformation, la condensation et l'amnésie toujours menaçante, toutes approfondissent une démarche qui est un hommage.



Une constante se révèle : Hassan Slaoui travaille sans cesse à accélérer le vieillissement des matériaux qu'il utilise. Il lutte contre l'oubli et convoque par cette étrange alliance un matériau coriace : le temps. En partenaire « privilégié », il agit et l'artiste intervient selon une étonnante alchimie qui met en évidence l'érosion de signes inventés : travail de la rouille, oxydations de métaux déchiquetés, bois corrodés. Toute la sourde violence de la durée irréversible, toute la profondeur de la mémoire, la prégnance du souvenir sont domptées, comme apprivoisées par la potasse, l'acide ou le sablage à très haute pression. L'artiste ose les agents capables d'imprévisibles, voire d'irréversibles altérations. Ainsi une zone d'interférences s'ouvre-t-elle où l'ancien et le nouveau, la présence et l'absence, la vie et la mort s'entendent comme autant de surgissements déformés/transformés, fragments d'un monde disparu et conscience anticipatrice, avers/revers du temps corrosif.

L'artiste piège l'attente des certitudes. Il sculpte, grave, peint, fragmente, assemble, encadre, patine, restaure... Il ouvre une zone d'immixtion imprévisible où fusionnent le structuré et l'informe, la présence et l'absence, le manifeste et le voilé, l'immédiat et l'enfoui. Ses sculptures, en forme de colonnes noires, calcinées, suggèrent par leur installation des ruines qui associent la rigueur au chaos. Constituée de modules encastrables, cette série n'organise pas seulement des vestiges hiératiques de structures carbonisées. Elle exalte « les vertus sensibles de l'usure et de la patine » interroge une esthétique de l'unique et du multiple, du vide et du plein, de l'ombre et de la lumière. Cette réminiscence des agencements ajourés des « moucharabiehs » n'est pas une simple connotation. En altérant et détournant leur planéité initiale, l'artiste métamorphose la dialectique du vu/non vu. Par le jeu de la dégradation, Hassan Slaoui pose la question du temps qui pétrifie. Il inaugure l'archéologie d'une mémoire imaginaire.



La série des *Tables de Mémoire* l'entraîne et nous entraîne à questionner l'apparition et la disparition, le manifeste et le voilé. Un travail de recouvrement module les opacités et les transparences. Grattages ou reprises jouent avec l'effacement et le surgissement. Lisibles ou illisibles sont données à voir l'empreinte du temps et la trace de l'immatériel. Slaoui se réapproprie la planéité des formes rudimentaires et la matité des tablettes coraniques. Sous sa main, elles deviennent le lieu privilégié d'incessantes inscriptions, du dépouillement et de la surcharge, du sensible et de l'intelligible, de la mémoire et de la communion mystique. Si

l'artiste utilise la fluidité de l'encre bistre, il ne transcrit ni les réseaux décoratifs des « Khatmas » ni le texte coranique. Fidèle à soi-même, il renouvelle sa quête initiale, celle de la complémentarité des matériaux mis en œuvre. Altéré, rafistolé, le bois du support dialogue avec l'argile, l'encre du « smak » ou le métal oxydé pour mieux souligner la vanité de toute représentation et le caractère éphémère du monde matériel. Slaoui magnifie et sacralise les objets exposés. Il amplifie leur échelle, change ces tablettes en stèles de la mémoire future et crée, par le nombre, un environnement où l'écrit, absent, se mue en halo, en chuchotement coloré, en lumière blanche. Il transforme la matité de la fine couche argileuse en une vibration lumineuse dont le rythme temporel est souligné par l'austérité géométrique de l'ordre spatial. Et s'il semble se laisser captiver par l'arabesque, c'est pour mieux souligner l'inverse : effacement, brouillage des signes, ruine du sens.

Hassan Slaoui cherche à identifier des formes et des principes qu'il revisite pour la connaissance, le partage et l'échange. Les tablettes de l'école coranique se transforment en carnets, diptyques, grands livres de bois et de métal oxydé ouverts sur des simulacres d'écriture et d'images numériques diaphanes. Assemblages fragmentaires, ces livres d'artiste deviennent des « œuvres objets », boîtes articulées qui se présentent comme une peinture d'abstraction géométrique tridimensionnelle. L'œuvre est double puisque les battants articulés se font petites fenêtres qui s'ouvrent et donnent à voir leur face intérieure cachée : se découvrent alors des images marouflées de ruelles étayées, de structures en bois qui consolident l'habitat traditionnel d'une médina dégradée. Les lieux de jeunesse de l'artiste, sa ville natale Fès sont menacés d'écroulement et de ruine. Quand l'altération ronge, détruit, abolit le patrimoine commun, la ruine interroge la mémoire collective. Elle pose la question essentielle de l'existence et de la responsabilité de l'artiste. Quel rôle salvateur peut-il jouer dans la cité ?







Si Hassan Slaoui s'interroge en solitaire sur le devenir de sa ville natale, voire des cités et sites en danger, Hassan Darsi, à Casablanca, s'appuie sur *La Source du Lion*, association d'artistes plasticiens dont il est l'initiateur pour constituer une force de proposition et agir. De quoi s'agit-il précisément ?

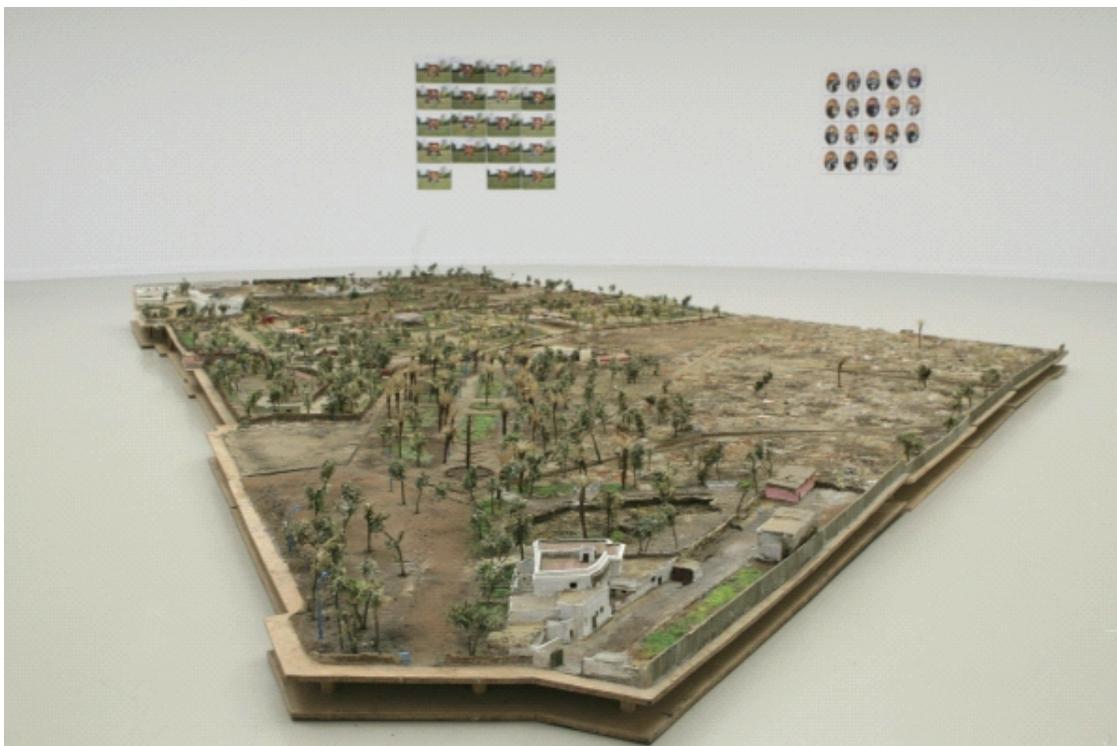
N'acceptant plus l'état d'abandon dans lequel se trouve à Casablanca, le Parc de l'Hermitage, Hassan Darsi réfléchit en 2002 à un projet artistique qui attirerait l'attention sur cet espace vert en totale désolation. Ce lieu de dix-huit hectares fut aménagé sous le Protectorat par l'urbaniste Henri Prost, en jardin public : espace de promenade et de détente autour du plan d'eau et de la partie boisée. Un laisser-aller pluriel entraîna la réduction de sa superficie et accentua la lente transformation et la dégradation de l'endroit. « Ainsi, au début du XXI^e siècle, le parc de l'Hermitage ne proposait plus au citoyen en mal de frondaisons qu'un étang asséché, des arbres enracinés dans les ordures et les gravats » accumulés. Michel Gauthier de conclure : « Le poumon rêvé de la ville moderne s'était mué en un lieu d'insalubrité et d'insécurité ». Le jardin d'agrément, le lieu de flânerie ? Décharge, cloaque. Hassan Darsi cherche la réponse appropriée pour dénoncer « ce désastre urbanistique et social ». Il envisage la réalisation d'une maquette de 17m², puzzle de quatorze pièces dans un seul souci : « donner à voir le parc dans l'état exact qui était désormais le sien », pour visualiser la dégradation. Relevés précis, photographies, bricolage local, cette initiative se fonde sur le bénévolat d'amis artistes et de sympathisants. Tous veulent démontrer que l'art peut être « un facteur de développement humain sans qu'il soit assujéti à la commande ». Et Darsi de se réjouir : « Avec la maquette, on a souligné l'urgence, on l'a rendue visible, on a créé un « mouvement » autour de l'Hermitage, on organisait des visites, on invitait des gens alors que c'était encore un dépôt d'ordures ». Finalement, c'est la Villa des Arts, un centre d'art de la ville, qui abrite l'atelier et qui expose, en 2003, *Le Projet de la maquette* terminé.

Ce travail témoigne de la détermination sociale de l'artiste. L'œuvre s'est voulue participative,

engagée, et son mode d'élaboration collectif. Lors de la réalisation de cette pièce participent des acteurs qui ne sont pas tous des artistes. Darsi veut stimuler une prise de conscience, et rendre urgente la réhabilitation d'un quartier de Casablanca : des pétitions, des articles dans la presse, des réunions publiques accompagnent le protocole et font réagir positivement les responsables de la ville.

En tant qu'œuvre d'art, la maquette se suffit à elle-même. Elle a « voyagé avec ou sans son riche appareil documentaire. Elle sera exposée « à l'Artoteek de Shiedam Rotterdam en 2005, à la Biennale d'Art contemporain de Séville (BIAES), en 2006 au Mukha d'Anvers » ou, en « 2008, à la Triennale d'Art contemporain de Prague ». Ce travail révèle l'action conjuguée d'une « poétique de la maquette et d'une poétique de la ruine ». La pièce de Darsi tire sa force remarquable de son état paradoxal : D'une part, comme toute maquette, elle se veut prospective, d'autre part, elle donne à voir la réalité dans sa déliquescence où le délabrement et la ruine accusent les dérives du présent. L'artiste est proche dans ce travail des préoccupations plastiques d'un Didier Marcel qui, avec ses petites maquettes, met sur la sellette les démolitions architecturales.

Et révélant la décadence d'un jardin, la maquette de Darsi n'est-elle pas une « vanité urbaine » ? Elle donne à « voir » : alerte qui a permis à l'artiste de mobiliser des énergies et d'organiser, dans le cadre de rencontres annuelles, des « passerelles artistiques ». Des créateurs, avec d'autres protagonistes impliqués, peuvent favoriser les débats et par le biais de conventions, tisser des liens locaux avec le monde. On voit donc comment l'altération, la dégradation d'un parc, sa ruine induisent une énergie capable de provoquer une effervescence créatrice durable. Notons que le Parc de l'Hermitage a bien été réhabilité et qu'en 2010, il a ouvert ses portes au public. Soit, mais l'action de Darsi continue...



En définitive, Slaoui et Darsi interrogent la ruine, chacun selon sa personnalité : tous deux sont des « lanceurs d'alerte ». En s'effondrant, les maisons de Fès, de Casablanca ou d'ailleurs participent à mettre en péril la condition de l'humanité. Si Slaoui pointe l'usure et l'érosion, entre autres actions d'altération, c'est pour déjouer le spectre du déjà vu, et le piège insidieux

du décoratif.

Nous soulignerons que Darsi, plus jeune de 15 ans, n'a pas à se justifier vis-à-vis d'une « identité plastique », préoccupation essentielle de ses prédécesseurs. Pour plaire ou intéresser, il n'a pas à afficher les signes primaires d'une identification nationale. Son implication citoyenne se fait sans complexes, ici et maintenant.

Peut-on accorder une pertinence à la notion d'*influence* ?

Michel Guérin

Le monde ne s'étant pas fait en un jour, la sagesse des nations n'a pas tardé à remarquer que ce qui « venait après » n'avait pas pu ne pas subir l'influence, dans un domaine donné, des états de choses ou des modes d'être qui existaient précédemment. Ainsi, il fallait Chateaubriand pour susciter Victor Hugo et le Caravage pour faire école ou bien pour faire horreur (au motif qu'il n'était venu que « pour détruire la peinture »). Les cubistes sont supposés avoir *subi* l'influence des masques nègres ; cette fois, la relation n'est pas de successivité, mais de contiguïté spatiale. Spontanément, l'influence passe pour une sorte d'*invasion consentie* : celui qui la reçoit ne s'en défend pas, il fait accueil à une altérité dont il subodore qu'elle est aussi de nature à nourrir sa substance propre. Peut-être emprunte-t-il ce qu'il aurait pu inventer ? L'influence se conçoit-elle, de surcroît, réciproque ou bien demeure-t-elle asymétrique, transitive ?

Il est patent que l'histoire littéraire et l'histoire de l'art ont fait longtemps un usage sans retenue de cette notion d'*influence*. Non critique, d'emploi « sauvage », elle passe aujourd'hui pour le type même de la « facilité » verbale. Elle croit tout dire sans rien expliquer.

En dépit du discrédit quasi abyssal où elle est tombée, nous nous proposons de la réhabiliter en lui redonnant des titres théoriques, en tentant de définir le champ, forcément limité, de sa pertinence. Les Stoïciens proposent un modèle – celui de la (ou mélange total) et Kant, dans la *Critique de la raison pure*, construit un concept clairement déterminé de l'influence. Nous nous inspirerons notamment de ces modèles pour tâcher de comprendre quelle action a un individu (ou un milieu) sur un autre, dans quelle mesure se dialectisent ou se pondèrent les facteurs qui attestent l'extranéité et ceux qui, à l'inverse, favorisent une communauté d'intérêt, de substance, d'expression.

Que faut-il pour *modifier* (et jusqu'à quel point) un être ou un acte qui ont en eux-mêmes leur principe ? Tel est l'enjeu. Il ne s'agit pas en effet d'expliquer comment des causes produisent des effets distincts d'elles. L'influence doit être pensée, justement, hors des schémas déterministes stricts (mécanistes) qui supposent une extériorité nette. C'est une notion complexe et hybride, puisqu'elle s'emploie à comprendre comment le Même est ce qu'il est en s'inspirant à l'envi de l'Autre.

Commençons par l'étymologie : *influere* signifie littéralement « couler dans ». L'idée est celle d'un flux qui, depuis l'extérieur, se répand à l'intérieur d'une entité, qu'il s'agisse d'un individu, d'un organisme, d'un milieu, voire de la vie d'une personne. Au Moyen Âge, l'*influentia* désigne justement l'action qu'exercent censément et singulièrement les astres sur les destinées. La signification *astrologique* ne constituerait-elle pas le socle de notre compréhension de l'influence, en tant qu'elle implique la conjonction de trois paramètres : la distance, l'indéterminabilité, l'unité profonde, voire mystérieuse, du microcosme et du macrocosme ? La relation d'influence en effet paraît s'opposer nettement à une relation de type mécanique supposant la contiguïté, la détermination du point d'impact et partant de l'effet produit, enfin la limitation du contexte et des processus qui s'y développent. Autant le mécanisme induit une certitude fondée sur une rationalité explicative restreinte mais claire et distincte, autant l'intuition de l'influence, mobilisant le cosmos entier, exige de l'esprit qu'il puise sa certitude dans la croyance, celle-ci suppléant – et encore avec intérêt ! – l'incapacité à s'emparer par entendement du détail. En d'autres termes, l'influence est holiste et non analytique. C'est un phénomène qui peut être patent sans se résoudre en discursivité ; il demeure insondable dans

son évidence même. On a beau ne pas douter qu'X trahit l'influence de Y, on ne sait pas mesurer celle-ci, du fait même qu'elle échappe en se diluant : on l'apprécie en bloc, mais il est beaucoup plus difficile, sinon impossible, de déterminer son étendue et ses caractéristiques. Aussi bien, l'influence relève, la plupart du temps, d'une appréhension vague ou d'une approche grossière et elle ne mérite guère d'estime, bien que, par ailleurs, nous ayons du mal à nous en passer tout à fait.

Essayons alors d'analyser le concept d'influence pour voir s'il est susceptible, à certaines conditions contextuelles, de traduire une réalité ou de dépeindre certains phénomènes effectivement réfractaires à l'approche analytique.

Il existe, dans la Physique stoïcienne, une notion qu'on peut apparenter à l'influence ; il s'agit du mélange (ou encore). On parle, en l'espèce, de *mélange total*, que Chrysippe exemplifie par la goutte de vin qui se mêle à toute la mer. De même que le souffle igné et divin pénètre le monde de part en part, si bien que celui-ci apparaît, selon Diogène Laërce, comme « le composé de Dieu et de l'ordre », de la même façon l'âme se répand dans tout le corps. Dans le système stoïcien, qui ne reconnaît pour réalités pleines que des corps individuels, le nominalisme est « un résultat de la physique », elle-même caractérisée par un matérialisme dynamiste assurant à tous les êtres le degré de tension () leur permettant d'exister comme individus. Sous cet angle, l'univers est tenu pour un Grand Vivant (), coextensif au Dieu dirigeant « avec rectitude la raison commune, qui pénètre toutes choses », selon les termes de l'*Hymne à Zeus* composé par Cléanthe. Dans ce monde, où chaque être est doté du principe qui le fait ce qu'il est et le « tend » afin qu'il vibre à sa mesure, il n'y a que des causes – et point d'effets. Dans la rigueur des mots, on ne peut dire qu'un individu-corps en produit un autre. La relation de cause à effet, au sens où on l'entend habituellement, est étrangère à la doctrine stoïcienne qui n'a d'yeux que pour le Grand Tout, en tant qu'il est un Individu divin (identifié à Zeus ou au), et/ou pour les êtres individuels en tant que cet ordre « physique » les traverse et les soutient à l'être, les cause d'un même souffle () comme causes de soi plurielles. Dira-t-on alors qu'il n'y a pas de relations entre les êtres réels, strictement individuels ? Pas tout à fait, mais elle passe par le tout, donc par le monde lui-même dans l'immanence duquel les êtres différents retrouvent une profonde similitude. « Ils ne sont pas, dit Clément d'Alexandrie, causes les uns des autres, mais causes les uns pour les autres de certaines choses ». Un être ne peut en produire un autre ni même, dans la force du mot, le modifier, mais il peut induire l'autre cause à se modifier elle-même. Les corps se marient, écrit un commentateur, « grâce à une sorte d'élasticité » ; elle implique d'une part que la matière soit pénétrable (pour qu'ils puissent se répandre les uns à travers les autres), d'autre part que tout corps soit doté d'une puissance d'expansion sans limite afin que le plus petit soit en situation de se mélanger au plus grand, telle la goutte de vin dans la mer. Le moindre corps étant solidaire des autres, il est présent aux autres corps, en sorte que c'est l'univers lui-même, en ultime analyse, qui fait acte de présence à soi en tous points.

Cette relation indirecte, médiée par le plus long détour (puisque'il s'agit bien de repasser par le Tout comme tel), peut être caractérisée comme relation d'influence. Sa première condition – négative – est d'exclure l'égale dignité de la cause et de l'effet dans la relation causale, en d'autres mots de ne valider que la cause en l'identifiant à l'être-propre. La seconde condition, positive cette fois, est de poser une communauté substantielle préalable entre les êtres, une base élémentaire partagée qui permette de comprendre que leur solidarité ne relève pas d'un déterminisme linéaire, d'un enchaînement, mais plutôt d'une sorte de concertation dans laquelle chacun, restant soi, s'imprègne des autres en communiant dans le principe le plus élevé, à strictement dire *méta-physique*.

En somme, pour qu'on puisse supposer une influence, il importe que les êtres qu'elle relie appartiennent également à un milieu d'immanence ; ils ont beau être distincts, voire écartés ou opposés, ils doivent néanmoins partager un cousinage ou un degré de parenté, fût-il éloigné. Kant ne s'y est pas trompé qui, dans la *Critique de la raison pure*, définit comme suit la

troisième analogie de l'expérience : « Or, le rapport des substances dans lequel l'une contient des déterminations dont le principe est contenu dans l'autre est le rapport d'influence ; et quand, réciproquement, ce dernier rapport contient le principe des déterminations dans l'autre, c'est le rapport de la communauté ou de l'action réciproque ». Alors que l'effet est entièrement distinct de la cause tout en étant totalement dépendant d'elle (si elle est absente, l'effet ne se produit pas), l'influence, comme on l'a déjà vu, est un commerce médiat et la définition donnée par Kant n'est pas sans rappeler celle de Clément d'Alexandrie citée plus haut : on est plus dans la *répercussion* ou dans le *retentissement* que dans la *production*. On pourrait aussi parler d'une répétition en écho, en ce sens que la reproduction n'est pas littérale et totale, mais se présente comme un rappel, un rapport d'analogie. À la différence de la cause, qui n'a de sens que déterminée (rappelons que pour Kant la connaissance *stricto sensu* est une détermination), l'influence demeure indéterminée ; non qu'elle soit illusoire ou imaginaire : on la suppose au contraire bien réelle, mais on achoppe à la constituer en objet de connaissance précise. En langage kantien, elle relève de la faculté de juger et non de l'entendement théorique. Elle est affaire de discernement et relève d'une appréciation toute qualitative. Parce que l'influence me fait prendre le risque de juger – encore une fois à défaut de connaître – elle paraît s'exercer dans le domaine des fins (et non des causes), de l'art et de l'histoire plutôt que de la nature, de la réflexion enfin plus que d'opérations cognitives rigoureuses. En tant qu'il repose sur le principe de la solidarité existentielle des substances, le rapport d'influence fait apparaître en filigrane la question de la contingence et s'appuie sur l'Idée régulatrice que la communauté des êtres, la familiarité – l'*analogia entis*, disaient les Médiévaux – qui se manifeste parmi eux, en dépit de leur apparente hétérogénéité et à travers leurs très réelles différences, fait signe vers leur appartenance à un même *monde*. Le fil dynamique qui court d'un existant aux autres, le lien métaphysique (voire *écologique*) qui les fait partager une *expérience* – c'est le monde ou plutôt, pour le dire avec Heidegger, la mondanité du monde (*die Weltlichkeit der Welt*).

On a jusqu'ici privilégié, dans l'élucidation de l'influence, le pôle de la similarité. Nous nous influençons les uns les autres, dans nos manières d'être comme dans nos actions ou fabrications, parce que nous sommes du même monde et que chacun d'entre nous possède des prénotions – des prolepses – qui, lui permettant d'anticiper relativement l'expérience, lui évite aussi d'être décontenancé par l'altérité. C'est un des sens, me semble-t-il, qu'on peut conférer au fameux *nil humani mihi alienum est*. Au fond, tout nous questionne et rien ne nous étonne. Sur cette ligne, on dirait, en exagérant l'idée pour la mieux dessiner, que nous nous influençons nous-mêmes et poserions en principe que le Même seul a pouvoir de modifier le Même ou, si l'on veut, de l'altérer ! *Je sera un autre* s'il le veut bien...

Or, même si la réciprocité des actions est en droit supposée par le principe de la communauté des substances, on constate *de facto*, dans la plupart des situations, une imparité et une asymétrie : en général, l'adulte influence l'enfant et l'accès au pouvoir et au savoir, sans parler du prestige social ou de la prestance physique contribuent à rompre l'égalité. Ceux dont on dit qu'ils ont de l'influence contraignent les autres, plus ou moins consciemment, à un rôle passif ; on dit d'ailleurs qu'on *subit* une influence ou bien qu'on est *sous* influence. C'est alors qu'apparaîtrait une forme souple, serpentine, d'aliénation qui ne procède pas par coercition mais par suggestion. Il faut suivre un moment cette piste, maintenant qu'on a fait droit au deuxième pôle – celui de l'altérité – et pour cette première raison qu'elle dérive du mouvement d'analyse jusqu'ici poursuivi.

Chacun sait d'expérience que les influences, parfois revendiquées et proclamées, peuvent à l'inverse se frayer un chemin en nous de façon si souterraine que nous n'en prenons pas conscience ou alors à retardement. Sur le moment, une sorte de charme a joué à notre insu et nous nous sommes comme remis, abandonnés entre les mains d'une autre puissance disposant de nous. Dans le fait, il n'y a sans doute pas d'exercice de l'influence – pour le pire comme

pour le meilleur – qui ne comporte une teneur d’hypnose. Inutile d’épiloguer sur le pire, trop bien connu : endoctrinement, lavage de cerveau, désinhibition pour passer au crime. Pour aller vite, on pourrait d’ailleurs admettre par hypothèse qu’une influence n’est bonne qu’à susciter un *faire* en tant que *faire-sien* ; dans ce cas la phase passive, qui fait place à l’admiration du modèle, n’est qu’un moment avant le déclic producteur. L’autonomie poïétique ou pratique succède à une hétéronomie consentie. C’est qu’il appartient au monde – au - de se répéter et de se refaire en chaque être, à chaque fois. Marcel Jousse dit bien que, « cosmiquement » parlant, nos actions sont déjà des réactions et que, de toutes nos fibres, nous sommes des « mimeurs » sculptés par les choses . Si, donc, nous n’inventons pas absolument, pleins que nous sommes de « mimèmes », du moins pouvons-nous être portés à agir de façon libre par d’heureuses suggestions. Une sorte de jalousie admirative du créateur en herbe vis-à-vis de son aîné est paradigme de cette émulation heuristique. Alors une identité enrichie par le défi et l’encouragement d’un autre, élu à cette fonction parfois à son insu, s’affirme du bon usage de l’altérité. Le « mimisme », pour reprendre Jousse, est l’opposé du mimétisme. Ce dernier ne « rejoue » pas, il reproduit servilement non un faire ou un œuvrer mais une manière d’être plus ou moins stéréotypée et que stigmatise la fascination.

Nous avons jusqu’ici dégagé, me semble t-il, deux caractères qui font relief dans la structure de l’influence, quelle qu’elle soit, où et comment qu’elle s’exerce. Le premier, c’est l’appartenance à un milieu commun d’*immanence*, à un cosmos régi par un certain type d’ordre avec sa façon propre de se répercuter. Le second, chaque être n’étant causé que par soi et par cet ordre, c’est que la relation d’influence, paire ou impaire (réciproque ou transitive) n’est aucunement assimilable à la causalité, mais bien plutôt à la *suggestibilité*. En voici un troisième : la *répétition* ou ce que Jousse appelle le Rejeu, qu’il met au fondement d’une anthropologie du mimisme. Pour éclairer le sens de cette répétition, je tenterai de rajeunir les thèses d’un livre qui connut, à sa parution en 1890, un immense succès – et bien au-delà de la France ; je veux parler des *Lois de l’imitation* de Gabriel Tarde.

L’auteur part de larges prémisses, il considère qu’il existe trois formes de la Répétition, dont il fait, par conséquent, le principe sinon d’une ontologie du moins d’une vision du monde : l’ondulation dans les « corps bruts » au niveau physique (l’univers en effet vibre de par la propagation des ondes dont il est parcouru), l’hérédité biologique (la génération) et l’imitation sociale qu’il définit analogiquement comme « une génération à distance ». Tous ces phénomènes ont en commun de croiser les points de vue qualitatif et quantitatif, puisqu’ils impliquent une multiplication basée sur la similitude. « Ce que veut la chose sociale avant tout, comme la chose vitale, c’est se propager ». Cette amplification, qui ne laisse pas de rappeler la *volonté de puissance* de Nietzsche en tant qu’elle est volonté de *plus* de puissance, implique une transformation dans le temps. Il faut donc admettre, à côté de la répétition – ou plutôt *dans* la répétition – un foncteur de différenciation. Dans la sphère psychosociologique, il s’agit de l’*invention* qui, dans l’esprit de Tarde, simultanément contrarie et nourrit l’imitation, car si, d’un côté, elle fait rupture avec la répétition, elle la relance et la motive de l’autre côté. En allant au bout de l’idée : ce que l’imitation a vocation de répéter, c’est l’invention. La circularité féconde de l’imitation et de l’invention, qui donne à la répétition sociale ses modalités propres, beaucoup plus rapides que sur les deux autres plans, explique, pour l’auteur, à la fois la persistance du somnambulisme social et la tendance des sociétés, emportées par l’accélération due aux changements cumulés, non seulement à précipiter les rythmes mais aussi à réduire la distance entre le pôle de l’invention et celui de l’imitation, autant dire à loger leurs membres à la même enseigne égalitaire. Ce que Tocqueville observait vers 1840 en étudiant la démocratie américaine, soit l’ouvrage séculaire d’un mouvement d’égalisation qui allait toucher la planète entière, Tarde – et il n’est pas le seul – le thématise de son côté, quand il remarque qu’autant dans les sociétés anciennes la « magnétisation » qui s’exerce est massivement asymétrique, autant dans nos sociétés cette magnétisation, « source de toute foi et de toute obéissance », s’est

progressivement mutualisée. Alors que Tocqueville plaçait l'accent sur la similarité entre les hommes, Tarde maintient un rôle déclencheur pour cette sorte de magnétisme, revêtant des formes multiples, qu'il nomme *prestige*. Il écrit : « Si j'ai donc placé le prestige, non la sympathie, à la base et à l'origine de la société, c'est parce que, ai-je dit plus haut, l'unilatéral a dû précéder le réciproque. Quoique cela puisse surprendre, sans un âge d'autorité, il n'y aurait jamais eu un âge de fraternité relative ». Qu'est-ce donc qu'une société, sinon une organisation semi-onirique induisant des effets pragmatiques, dans laquelle les hommes s'influencent les uns les autres en mutualisant plus ou moins cette fonction, elle-même la plupart du temps automatique ? « La société, c'est l'imitation, et l'imitation c'est une espèce de somnambulisme » conclut Gabriel Tarde.

Bien entendu la théorie de Tarde qui, malgré tant de traits datés, nous apparaît aujourd'hui mériter le détour, ne saurait être prise comme argent comptant. Mais mon but, ici, n'est pas d'en faire la critique ; il est, dans l'analyse poursuivie du concept d'influence qui nous intéresse, de dégager la caractéristique que la cohérence théorique fait émerger clairement. Ce troisième caractère, de rejeu ou de répétition par la différence, s'ajoute aux deux autres, soit l'immanence d'une mondanité partagée et l'exclusion *a priori* de la relation causale comme détermination de l'effet par sa cause. On peut repartir de l'opposition bergsonienne entre causer et suggérer. Il y a causation quand la cause produit son effet par action directe ou, si elle est médiée, par voie linéaire traçable. On parle d'ailleurs d'enchaînement causal (*Kausalzusammenhang*). À l'inverse, le principe de la suggestion consiste à en appeler au suggestionné *lui-même* (fût-ce en l'aidant à ce reliait à un Tout, qui peut être Dieu ou la Nature) pour qu'il infléchisse son esprit ou son acte dans le sens souhaité par l'hypnotiseur. L'Autre s'en remet au Même pour qu'il consente à la modification, voire à l'altération que celui-ci est seul à pouvoir acclimater.

André Leroi-Gourhan déplace ce dispositif tripartite lorsqu'il étudie en technologue l'évolution des techniques. Le tout premier axiome, c'est qu'un outil tout seul n'a pas de pertinence ; l'outil est d'emblée harmonique à une polytechnique constituant un *milieu technique*. L'étude de celui-ci fait apparaître deux faces de l'évolution : l'une logique (Leroi-Gourhan parle de tendance), l'autre factuelle. Commençons par le *fait*, par définition contingent : tel harpon, qu'on trouve dans telle société particulière. Quant à la tendance, elle s'appréhende à travers deux considérations complémentaires : d'une part en tant qu'elle se calque sur la fonction, d'autre part en tant qu'elle pousse l'outil à se grouper avec d'autres de façon cohérente et synergique. Il se trouve que « les uns ont la houe et le fuseau, les autres la charrue et le rouet » et qu'« on ne fixerait pas plus le fusil chez les Australiens que le propulseur chez nous ». Du coup, l'alternative un peu abstraite de l'invention *versus* l'emprunt perd beaucoup de son sens, dans la mesure où la question cruciale est moins de savoir si un milieu intérieur a produit spontanément un outil (ou s'il l'a reçu de l'extérieur) que de savoir s'il l'a *fixé*. Car qui emprunte peut utiliser et donc pourrait (ou aurait pu inventer), il n'y a jamais en l'espèce d'emprunts stériles, c'est-à-dire sans usage. Or, l'invention n'est jamais tout à fait logique, l'emprunt (factuel) jamais entièrement étranger ou quelconque. Pour emprunter, il importe d'être prêt, c'est-à-dire à deux doigts d'inventer. Si l'*emprunt* traduit, au plan technologique, une espèce d'influence s'exerçant au niveau du faire et du savoir-faire, le problème qui se pose alors est celui de la *réception* – y compris dans la sphère de l'esthétique.

À la fois Valéry a raison et tort quand il oppose le « système du producteur » et le « système du consommateur ». Il le fait à bon droit s'il s'agit de marquer que l'acte de recevoir, car c'en est un, procède de principes distincts et qu'il n'y a pas de continuité, de relation organique entre l'œuvre et le spectateur. Mais il pousse sans doute trop loin cette séparation (c'est son mot), au risque de sous-estimer les conditions et les préparations de toutes sortes qui composent ce qu'on pourrait appeler le *terrain d'entente* historico-sémantique sur lequel se retrouvent, avec tout le hasard qu'on voudra, ceux qui se mettent en position de recevoir, et ceux qui, parfois à leur insu, emblématisent le pôle de l'offre.

Or, qu'il s'agisse de l' « esthétique de la réception » au sens où l'entend par exemple un H.R. Jauss (l'esthétique n'étant pas loin de se définir *toute* de la réception, par opposition à la production) ou de l'emprunt d'une création à une autre (voire à des éléments qui n'appartiennent pas, ou pas encore, au champ homologué de l'art), l'accueil réservé à ce qui, à un moment donné, se présente comme *extérieur* ou exotique, repose sur un certain nombre de facteurs favorables.

Discutons rapidement, en nous fondant sur le livre de Jean Laude, *La peinture française et l'art nègre (1905-1914)* la question de l'art nègre. Ce n'est pas diminuer la part de chance (de la rencontre) ni l'irréductible singularité de la sculpture africaine que d'affirmer, comme le fait d'emblée l'auteur, que « ce fut probablement l'art moderne qui se découvrit en découvrant l'art nègre », à la fois révélation et révélateur. Nous pointons ici un paramètre observé dans le schème général de l'influence et confirmé par l'analyse de l'emprunt par Leroi-Gourhan – savoir que ces phénomènes, insensés au niveau atomique ou individuel, n'opèrent qu'à partir du moment où une *unité multiple* s'est organisée dynamiquement et spatialement : le milieu technique en tant que polytechnique pour l'anthropologue, l'art moderne dans le cas ici examiné, en tant qu'il s'est habitué depuis Manet et Gauguin à se nourrir substantiellement de sources étrangères et se trouve, pourrait-on dire, en état de disponibilité, voire de quête ou de qui-vive structurel. S'ajoute, dans le même ordre d'idée, que l'art nègre, dans la transformation plastique qu'au moins il encourage, n'est pas seul, mais renforce son pouvoir de suggestion du fait qu'il se groupe avec d'autres incitations venues « aussi bien des bas-reliefs égyptiens que de Cézanne, de la sculpture ibérique archaïque que de Gauguin, de l'art nègre que de Gréco ». La seconde caractéristique, c'est l'aptitude à fixer l'apport, à l'assimiler. Rappelons-nous la thèse de Marx, de portée et d'application générales, selon laquelle l'humanité ne pose jamais que les problèmes qu'elle peut résoudre. Et donnons de nouveau la parole à Jean Laude : « Ce n'est pas parce que ce sont des sculptures *nègres* que Picasso se réfère à deux masques congolais pour figurer les visages des *Demoiselles d'Avignon* de droite : c'est parce que les masques lui permettent de résoudre le problème qui, à ce moment, le préoccupe : la représentation des volumes sur une surface, sans intervention du clair-obscur. La signification de l'emprunt doit être limitée à celle d'une solution à un problème technique ». De la même manière, c'est le sculpteur, en Matisse, qui, avant le peintre, découvre la statuaire africaine, parce qu'elle présente « une construction fortement architecturée et hiérarchisée » pouvant *suggérer* (sous-entendu : à qui est confronté à cette question) « des solutions originales à des problèmes d'équilibre entre les différentes parties ». Quant au troisième caractère, la répétition ou le rejeu dans et par la différence, il nous conduit au plus près du processus créateur dont l'intention – précisément plastique – a ceci de singulier qu'elle ne se sait jamais d'avance.

Comme l'a montré Valéry dans son *Léonard de Vinci*, la poïétique est une heuristique ; loin d'être commandée par une idée précise et complète *a priori*, elle constitue son motif en le découvrant en cours de route. Semblable à la boule de neige, elle profite et de sa vitesse lancée et des ingrédients de rencontre, des imprévus qui, obstacles féconds, la ralentissent, l'infléchissent, la boquent peut-être provisoirement. Je résumerai ainsi l'idée : l'intention (ou l'invention) n'est rien que sa propre *modification*. Le mot s'entend aussi bien du processus lui-même (avec ses étapes ou phases) que du sens qui lui est coextensif. C'est le propre d'une intention plastique que d'être originairement altérable. Il y a influence lorsqu'on s'estime justifié à imputer à cette altération relative une origine extérieure caractérisée avec vraisemblance.

Or ce qui, dans ces échanges entre les pôles du Même et de l'Autre, est d'abord à préserver et qui en fait précisément le prix – c'est la *tension* qui crée un lien véritable favorisant toutes les parties. Si l'Autre (ce neutre désignant ici toute espèce d'intervention extérieure, une personne, une situation, un événement, un climat, une forme etc.) est trop proche du Même, son apport

est négligeable. À l'autre extrémité, le tout-autre a peu de chance d'être assimilé. Il importe donc que l'imprévisible, tout en restant ce qu'il est – l'innocence même du devenir – puisse être, à un moment *reconnu*, que puisse être détecté en lui une lointaine et secrète affinité qui l'adoube sans minimiser sa différence.

Je rejoins ici, pour finir, la problématique du métissage étudiée par Khalil M'Rabet, précisément dans sa relation à l'imprévisible, en tant que la dynamique créatrice, évitant les deux pièges de l'intégrisme et du méli-mélo (du bricolage psychique), requiert à parité à la fois l'aptitude à persévérer dans son acte (en l'espèce dans une intention, sachant celle-ci non pas fixée mais mouvante) et la faculté de reconnaître pour s'en nourrir la substance étrangère. Si mon intuition de départ est valide, celle-ci ne l'est jamais tout à fait – je veux dire, *étrangère*, dans la mesure où, si le monde commun n'est pas donné au départ, il deviendra un acquis et une condition rétrospective de la rencontre heureuse.

Passer au blanc — l'état des choses dans la sculpture de Cy Twombly

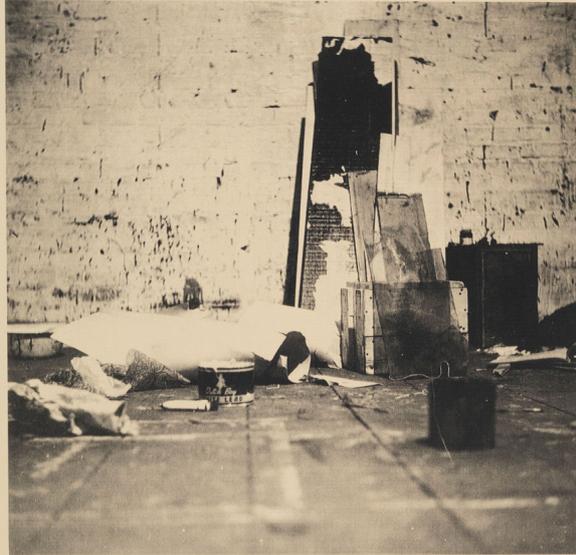
Jérôme Dussuchalle

L'altération dans la création contemporaine oblige à reconsidérer l'émergence d'un art qui prendrait pour départ les années 50-60, une période clairement délimitée et identifiée dans le champ des arts plastiques, période qui marque un tournant, une « clôture de l'histoire » et dont le paradigme possible serait la boîte Brillo de Warhol.

On peut accorder à cette notion un peu flottante d'« art contemporain » une valeur générique, comme le fait par exemple Nathalie Heinich. On peut aussi aborder ce « cap » contemporain avec le postulat selon lequel toute œuvre nous est contemporaine, et cela depuis l'expérience radicale que l'on peut en faire, con-temporanéité intrinsèque à la perception de l'œuvre où l'entrelacement du sujet et de l'objet ruine tout découpage historique, toute répartition chronologique. Il en va alors d'un certain mode de relation avec la temporalité de l'œuvre.

Il est des œuvres qui privilégient ce mode de relation, voire qui l'instituent (c'est leur principe constitutif) ou pour le dire autrement, avançons que c'est leur mode de présence au monde. C'est le cas de la sculpture de Twombly parce qu'elle déroute considérablement tout type d'appréciation générique, catégorielle ou historique, c'est une œuvre intempestive. C'est-à-dire encore qu'elle est inactuelle et pour faire un parallèle avec l'écriture poétique, elle ne souscrit pas à cet *universel reportage* que déplorait Mallarmé à propos d'une écriture soumise en quelque sorte aux sirènes de l'actualité.

Les sculptures de Twombly semblent intemporelles, ne coïncident pas avec leur temps et c'est ce qui les rend profondément, mais est-ce vraiment un paradoxe, contemporaines. Les moyens chez Twombly sont simples : quelques objets, un assemblage, le recouvrement partiel ou total de la composition obtenue par du blanc, une horizontale, une verticale, des obliques. Peu de choses donc, et des constructions dont la composition repose avant tout sur le montage-collage des objets trouvés ou même chinés.



by Twombly 1/6

Dire cela, s'en tenir à cette lapidaire description, c'est évidemment ne rien dire de l'œuvre, c'est la réduire à des données matérielles somme toute assez sommaires. Pourtant, les sculptures de Twombly ne sont guère plus que cela, des données matérielles concrètes et rudimentaires, une absence de technologie, peu de moyens et aucun assistant. Des données élémentaires, dont l'agencement se règle et réside sans doute dans la minutie du dispositif.



Nous nous pencherons donc sur ce dispositif, en tentant d'approcher l'altération à l'œuvre et en œuvre dans la sculpture de Twombly, notamment à travers l'emploi du blanc pour ses effets de liaison mais aussi de déliaison des choses, pour les effets spécifiques qu'il produit sur les éléments cités à comparaître dans ces assemblages minimaux.

Si l'on s'en tient à une stricte définition du phénomène physique engendré par l'altération, il s'agit d'une transformation et donc d'un processus qui modifie substantiellement l'aspect, la forme ou bien encore la matérialité. L'altération rend *autre*. C'est-à-dire encore, affecte les choses en modifiant leur état : la différence, le déplacement et l'écart entre deux moments observés et pris dans une chaîne opératoire complète (dans un processus abouti) sont au cœur du principe même de toute altération.

On aura pu mesurer au cours de ces deux journées d'études, à quel point la différence est sans doute le noyau même de toute œuvre recevable, la différence en tant que force qui déstabilise nos critères d'appréciation, pour sa capacité à renouveler nos représentations, la différence dans ce qu'elle ouvre comme possible sens : l'œuvre produit en effet « une situation questionnante ». Tout œuvre consistante rend l'autre et rend autre, elle n'est pas un duplicata du réel, elle est métaphore (au sens de transport). L'altération pourrait bien être alors la différence rendue à sa plus fondamentale expression. Une différence qui s'exercerait et se manifesterait encore plus puissamment sur les apparences, puisque pour reprendre les mots de Jean-Marie Pontévia : « l'apparence c'est ce qui ne cesse de changer ». Il s'agira donc de se pencher sur ce régime des apparences, dans la sculpture, et cela notamment à partir des différents changements que l'on peut enregistrer pour une même pièce (si l'on prend en compte par exemple, les originaux et les répliques ou les traductions réalisées en bronze) (Fig. 2 et 3).

Mais avant d'étudier plus précisément cette altération par le blanc, il faut revenir brièvement sur les quelques rares entretiens où Twombly parle de son travail (les questions qui lui sont posées concernent d'ailleurs essentiellement la peinture, très peu la sculpture).

Dans un échange avec David Sylvester daté de l'année 2000, l'artiste explique à la suite d'un développement consacré au paysage et à son attachement profond au sud, notamment à l'Italie et à la Grèce, l'importance qu'aura eue la vision de la mer. Il fait ainsi remarquer à son interlocuteur que la mer est blanche les trois quart du temps. Cette blancheur se rapporte à la lumière et des questions de peintre se posent déjà : la question d'un milieu nécessaire à l'apparition et à l'avènement des éléments et des figures, un milieu qui concernera également la sculpture bien que reformulé selon les trois dimensions de l'espace à partir desquelles s'inscrivent nécessairement les constructions de Twombly. La lumière et ses blancs, plus ou moins intenses, plus ou moins translucides constituent là une expérience fondatrice (plus ou moins consciente) qui irriguera une partie importante de son œuvre.

Ce rapport existentiel et fondamental, ce rapport premier avec le paysage et l'incidence que peut avoir la lumière sur l'ensemble de ses composantes détermine les passages aux blancs dont procède la sculpture. On retiendra, pour l'instant que cette blancheur a des qualités proprement atmosphériques, c'est-à-dire qu'une sorte de synthèse chromatique atteint tous les objets qui seront employés pour constituer les assemblages, avec des nuances qu'il s'agira de repérer.

L'autre donnée, c'est l'architecture, le contrepoint du paysage, une donnée essentielle pour comprendre la sculpture de Twombly, pour une première raison au moins, qui est constructive : ses assemblages procèdent par empilements, juxtapositions, aboutements d'objets, ils reposent sur une mise en relation ordonnée par des modalités structurelles minimales (gradation, élévation, progression des éléments), les sculptures sont donc, avant tout, des constructions.

La seconde raison se rapporte davantage à l'histoire de l'architecture, les objets sont transposés selon différentes opérations et procédés plastiques, ils appartiennent désormais au registre et aux figures du monument : cette logique du monument est redéployée dans la sculpture selon des jeux d'échelle qui ont pour effet d'amplifier la taille des objets dans leur rapport avec la totalité et l'unité de l'assemblage. Le passage au blanc de la sculpture joue un rôle fondamental dans l'appréciation des grandeurs.

En témoigne la sculpture de 1948 réalisée à Lexington, (*Fig. 4*) qui est dépourvue de titre et constituée de six éléments. On a là une sculpture dont le principe repose sur l'agencement graduel d'un bloc faisant office de socle, recevant à son tour deux blocs plus petits, déclinaisons de la base jusqu'au sommet d'une géométrie élémentaire. Pour terminaison, des boutons de porte placés dans une situation inhabituelle, puisqu'à l'horizontale.



Ce geste qui consiste à détourner un objet en le basculant spatialement (en changeant donc sa

situation habituelle d'existence) a évidemment des précédents dans l'histoire de l'art, ne serait-ce que le ready-made et sa réversibilité. Mais le passage au blanc est une opération supplémentaire qui change profondément la nature de l'objet pris dans l'assemblage.

L'objet usuel trouve sa finalité dans son utilisation, il est utile et sa matière s'use, s'efface, disparaît dans l'usage que l'on peut en faire. La destination de tels objets est donc de disparaître sous l'utilité, de s'absenter dans l'action qui les nécessite. Or, le recouvrement par le blanc arrache l'objet à cette existence fonctionnelle et triviale : les poignées de porte qui sont habituellement le comble de l'ergonomie parce que destinées à être saisies, donc à s'effacer sous la main, nous opposent là leur étrange présence d'objet poétisé, de chose. Cette inversion des rapports, cette bascule dans la perception opérée par l'objet et son recouvrement, oblige à considérer celui-ci pour ce qu'il contient de monumentalité. L'assemblage, en recontextualisant l'objet, le dépouille de sa fonction usuelle.

La peinture appliquée sur les objets leur donne une unité, une commune présence dont ils étaient jusqu'alors dépourvus. Les objets sont mis en correspondance, mis sur le même plan. Cette unité, et cela a été dit plusieurs fois à propos de la sculpture de Twombly, est obtenue par la peinture blanche qui soude et uniformise les éléments assemblés. Mais là aussi, il faudra sans doute nuancer l'observation, puisque contrairement à ce que semble affirmer Danto, l'usage de la peinture, ses densités et ses qualités texturales, ses matières, diffèrent d'une période à l'autre, produisant plutôt qu'un blanc, *des qualités de blancs* dont l'intensité s'altère aussi à l'épreuve du temps. Les objets ne sont pas toujours recouverts et laissent apparaître par moments les restes de leur réalité matérielle.

Le rapport entre architecture et sculpture est encore plus manifeste si l'on considère le Pavillon de Houston, réalisé en collaboration avec Renzo Piano. Cette architecture unique, commandée à l'initiative de Dominique de Menil, fait la démonstration d'un jeu de correspondances étroit entre l'espace construit du pavillon et la qualité spatiale des sculptures, un dialogue subtil qui passe par l'emploi de la lumière.

L'une des exigences principales de l'artiste concerne donc la diffusion de cette lumière et la production d'un milieu à partir duquel la visibilité des œuvres est rendue possible. La toiture du pavillon est pensée comme un système complexe de filtres, une épaisseur feuilletée de résilles, un système d'intermédiation de la lumière zénithale, qui doit être questionné quant à la chose sculpturale. La toile tendue au plafond, à laquelle tenait absolument l'artiste, associée au complexe de trames filtrantes et réfléchissantes a pour effet d'atténuer l'intensité lumineuse, de la rendre plus diffuse, plus enveloppante aussi. Un enveloppement qui est reconduit dans la majorité des sculptures avec l'utilisation du plâtre ou de la peinture, voire même de leur combinaison. Les gradations de blancs obtenues par cette raréfaction de la lumière produisent un espace de perception qui oblige à mieux voir pour déceler les limites des objets exposés, comprendre leur structure.

Il s'agit donc, à travers la réception de l'œuvre, de faire l'expérience d'un accommodement des conditions de présentation de la sculpture, conditions de présentation qui révèlent ce en quoi consiste la sculpture pour Twombly. La lumière ainsi spatialisée et presque « sculptée », nous ramène aux conditions premières de l'apparaître en tant que phénomène. Cette qualité de lumière obtenue par l'entremise de dispositifs-écrans place ce qui est donné à voir dans l'instabilité d'une évanescence.

L'expérience de cette perception limite est reconduite selon différents modes, en fonction de l'usage d'une peinture blanche qui varie ostensiblement lorsque l'on considère l'ensemble de l'œuvre « sculptée ». C'est peu dire que les choses impliquées dans les assemblages de Twombly, paraissent comme échouées, érodées par le passage du temps, un passage du temps qui trouverait sa matérialisation dans les passages du blanc. Le blanc est en effet une ellipse et, la première altération que l'on pourrait relever concerne donc notre rapport à l'histoire des objets. Le recouvrement par le blanc cristallise et pétrifie les éléments dans un hors-temps, vide

l'objet de toute « histoire » pour le ramener à la figure élémentaire d'un prototype. La sculpture de Twombly oblige à reconsidérer l'objet pour ce qu'il est, c'est-à-dire la reconduction de schèmes, la survivance d'une *arché*, une survivance qui passe nécessairement par la forme.

Si l'on revient sur cette sculpture de 1948, (Fig. 4) la peinture employée dépose à la surface des éléments, une couche qui reprend dans son épaisseur les aspérités des matériaux : au lieu de les faire disparaître totalement, cette couche de peinture surexpose leur texture. Il s'agit d'une altération qui porte l'objet à un haut degré d'intensité matérielle. La peinture est ici employée pour ses qualités texturales et tactiles. Une ductilité par laquelle l'objet est pour ainsi dire modelé. Ce passage par la main, cette manipulation déjà opérée par la pratique de l'assemblage est ainsi prolongée et reconduite par l'usage de la peinture et la modification de l'objet qu'elle engendre. Cette prise de l'objet ne peut se faire que par l'intermédiaire de la surface peinte, c'est un filtre nécessaire de la saisie. Là encore, la peinture isole les objets dans une situation inhabituelle de sens, la forme réduite à ses plus simples paramètres *signifie*.

Alors, on peut se demander ce qu'elle signifie.

Avant tout, est c'est très tautologique, la forme se signifie, c'est-à-dire, qu'elle ne manifeste rien d'autre dans son déploiement, dans ses développements, à partir de l'exposition même de son départ, rien d'autre qu'elle-même, et nos interrogations portent alors sur l'origine d'une forme qui est en formation, c'est-à-dire aussi sur ses possibles métamorphoses.

Le second effet, nous amène à comprendre cette réduction de l'objet à sa forme comme l'annulation totale de sa temporalité première, c'est en ce sens qu'il est *inactuel*, et cela est produit par le passage au blanc (un oubli). Cette altération de l'objet le ramène donc à sa seule présence et à la puissance de ses effets, à un réel « pur ».

Les objets pétrifiés, comme pris dans un même et unique moule sont donc complètement désinvestis de leur destination initiale, réduits à leur *choséité* essentielle par ce rapprochement puissant dont procède l'assemblage.

Ils reconduisent ou plutôt anticipent (puisque les assemblages de bois blanchis sont en fait les originaux) le processus spécifique lié à la fonte du bronze, la coulée ayant pour effet d'unifier dans un seul mouvement et sans rupture aucune, le divers et le disparate. Ce procédé de sculpture auquel s'apparente le recouvrement des objets par la peinture, dispose sur le même plan de la perception des éléments qui appartenaient pourtant à des catégories très éloignées les unes des autres. L'assemblage qui pourrait ainsi se résumer par un rapprochement du divers dans le même sensible perçu, monte en puissance, est amplifié d'un degré, par ce passage au blanc de la peinture.



Les objets ramenés à l'état de *choses*, paraissent extraits d'un même lieu et c'est en cela qu'ils peuvent constituer un milieu, le lieu commun de leur extraction respective. C'est leur adhérence au même et unique évènement qui les rend donc *autres*, par cet évènement de la peinture. Plus précisément, le blanc est utilisé en imprégnation, c'est-à-dire qu'entre la peinture et la sculpture il n'y a quasiment plus de distinction possible : les objets utilisés comme supports, comme médiums, sont à la fois brouillés, rendus flous et les traces, les aspérités, sont maintenues dans le même temps à la surface, révélées, par l'écran qui les recouvre.

C'est le cas avec *Untitled*, (Fig. 7) Rome, de 1959 et le morceau de tissu qui maintient et relie les éléments cylindriques verticaux de la partie haute. Les trames, la texture, les lignes, avec leurs ombres légèrement portées et les différences qu'elles creusent dans le volume, produisent un dessin de structure qui porte les choses à leur pleine manifestation. Ces ombres portées par le blanc agissent assez puissamment sur les limites des objets puisqu'elles produisent de l'espace.

On peut ainsi repérer cet espace par le blanc à différents niveaux : au creux des jointures de la partie circulaire et intermédiaire entre la partie haute et la partie basse d'une rythmique ternaire de la sculpture. La jointure ainsi remarquée par la peinture blanche est une relance des interstices qui scandent le regroupement des tubes, là encore un dessin opère puisqu'il est structurant dans l'assemblage, et ce dessin n'est rendu visible que par ce fond d'apparition ménagé par les effets du blanc. Le blanc est tout à la fois réserve, il creuse, mais aussi il rehausse, amplifie les saillies déjà présentes dans la sculpture. L'absence de couleur nous conduit à percevoir l'élémentaire limite des choses, les seuls rapports de contiguïté spatiale.

Mais il faut revenir aux nuances de blancs et aux variations que l'on peut repérer à l'intérieur même d'une généalogie de la sculpture.

Soient donc, *Untitled* de 1953, 1989, 1959, 1985, quatre sculptures qui ont en commun une même typologie : des éléments cylindriques réunis et tenus par du tissu, évoquant une flûte / un instrument de musique archaïque, formant le sommet d'un empilement de blocs plus ou moins rectilignes.

Quatre sculptures blanches avec des différences et des altérations profondes. La première altération est celle du temps, une temporalité que la sculpture enregistre et spatialise à la surface même de son volume. En témoigne *Untitled* de 1953, l'archétype, la matrice des déclinaisons que l'on pourra observer ensuite. La peinture employée pour cet assemblage laisse apparaître des ocres bruns liés à la matérialité même des objets. La prégnance de l'assemblage, son mode constructif, les éléments qui le composent (jusqu'aux clous), est un retour des objets à travers la surface. L'altération agit donc principalement sur la peinture blanche, qui laisse apparaître des éclats, des plages plus ou moins fortes, libérant ainsi les objets de leur enveloppement originel.

La traduction en bronze peint, issue de cette matrice est bien différente. Le blanc utilisé est beaucoup plus lumineux, avec des matités proches du plâtre (l'artiste a employé une peinture à base d'huile), un plâtre qui n'aurait pas tout à fait tiré, qui posséderait encore sa plasticité et sa fluidité. On sait que les opérations de moulage liées à la coulée du bronze ont tendance à amoindrir considérablement les détails, la finesse des textures : les formes subissent ainsi un changement notable et la peinture amplifie ce phénomène par un aplatissement des saillies, une obturation des interstices et des espacements qui produisaient le rythme. L'affaissement d'un assemblage principalement vertical est la conséquence d'une atteinte portée au système constructif de la sculpture par le passage d'une peinture dont le principal impact est de dissoudre et de fusionner les différences.

L'application de peinture blanche sur la résine polyester, qui est une autre traduction encore d'un premier assemblage en bois, une autre réplique, produit un halo de toute autre nature. Le blanc est en effet, un moyen actif d'étalonner la présence de la sculpture, d'en mesurer les variations, d'apprécier ce que devient l'objet ainsi pris dans cette enveloppe picturale. La

saturation ici est beaucoup plus forte, la réflexion de la lumière provoquée par la sculpture irradie l'espace et c'est aussi à ce titre que l'assemblage tel que constitué récupère et redistribue ce qui l'environne. C'est à partir de la sculpture et de sa surface blanchie que l'espace se met à exister, elle en est le point nodal. Mais cette expérience de perception est incomplète ou chancelante puisque les objets soumis à cette surexposition produisent un aveuglement qui nous place en situation de défaillance visuelle : recouverts par la peinture, et c'est peut-être là un comble des assemblages de Twombly, les objets sont réduits à leurs seules propriétés tactiles, il faut en quelque sorte toucher pour mieux voir. La présence de l'objet est ainsi réduite, par le recouvrement pictural, à des modalités de saisie où la distance s'écrase dans la proximité et le contact.

Le blanc est donc un gradient de texture supplémentaire, un surcroît de matière qui nous amène, en tant que spectateur, à renouveler profondément notre expérience des déplacements, à partir des conditions de lumière dans lesquelles l'objet se situe.

L'ellipse des objets, par l'emploi de la peinture a une incidence sur la consistance même de la sculpture, sur sa matérialité. Recouvrir ainsi les assemblages, c'est mettre sur le même plan de perception les épreuves en bronze ou en résine, par un principe d'équivalence des passages au blanc. C'est donc un procédé réflexif qui met en question la généalogie de la sculpture. Le processus de mise en œuvre paraît ainsi renversé : l'épreuve en bronze, qui était généralement considérée comme un achèvement, voire une fixation de la sculpture, semble se trouver, par cette vicariance de la peinture se faisant passer pour du plâtre, comme à son origine. Outre le fait que le blanc est une ouverture riche de possibles par le champ qu'il déploie — un champ allusif, d'avant l'inscription — il est la condition *sine qua non* de l'ambiguïté du matériau, son indétermination, puisque la sculpture se trouve prise dans un conflit contradictoire de présence, entre proximité et éloignement. Cette blancheur conditionne le devenir possible de la sculpture, la place dans cette instabilité qui fait sans doute toute sa force.

Pour conclure, il faut revenir sur ce qui pouvait définir le cadre conceptuel de l'œuvre contemporaine dans notre introduction.

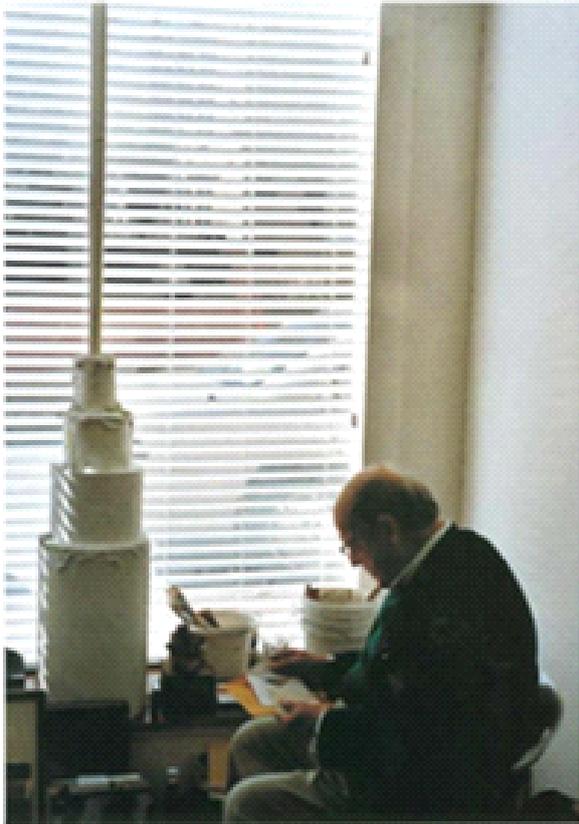
Le problème que nous adresse l'œuvre à l'ère contemporaine, ne porte non plus sur ce que qu'elle *est* mais davantage sur ce qu'elle *fait*, c'est-à-dire sur sa capacité à produire une *altération* tant sur le spectateur que sur son environnement (s'il fallait les dissocier) et les exemples ne manquent pas, nous appelant à chaque fois, à vivre une expérience singulière de la métamorphose. Il en va ainsi de l'œuvre de Turrell, de celle de Kapoor, ou bien encore de celle de Chen Zen, si l'on considère essentiellement les paramètres variables d'immersion, où la couleur agit en tant que *milieu*.

Cette notion d'entourage de la sculpture et le phénomène d'immersion, qui caractérise bon nombre d'œuvres contemporaines est déjà présente dans l'œuvre sculptée de Twombly. Une œuvre que l'on aurait tendance à situer plutôt du côté de la modernité et de l'objet autonome, clos sur lui-même, alors qu'elle paraît ouvrir notre expérience perceptive à des données cruciales pour analyser l'art actuel, une hypothèse qui restera ouverte et en suspens, dans le cadre de cette publication.

Le premier lieu où s'expose la sculpture de Twombly est l'atelier, c'est éminemment une sculpture rattachée aux conditions spécifiques qui caractérisent cet espace de travail.

Il est signifiant d'observer les similitudes entre la qualité de lumière diffusée dans l'atelier de Lexington à travers les persiennes des stores vénitiens, le diaphane et le diffus qui baignent littéralement le lieu de la sculpture et les modes de présentation de celle-ci dans les différentes expositions et bien évidemment, dans le cadre de la fondation De Menil. Il y a là, sans doute, un lieu primitif, un lieu natif de la sculpture qui est déplacé, reporté, reconduit depuis le site de l'atelier, et cela se passe au ras de l'existence de la sculpture.

Que fait la sculpture à son entourage donc ?



Elle modifie, par la différence de traitement de surface, par cet enveloppement de la peinture, notre perception des choses puisqu'elle nécessite un certain réglage, une mise au point de notre prise sur l'objet (ce qu'on a vu plus haut à propos de la distance et de la proximité, d'une vision qui s'étalonne sur les objets plus ou moins distincts). Cette mise en jeu de la saisie, ce site de la prise et de la déprise où s'installe la sculpture de Twombly, est intrinsèquement conditionnée au diaphane de son enveloppement, un diaphane qui, par contagion, irradiation, nous oblige à reconsidérer le lieu même où l'œuvre est perçue.

C'est à partir de la sculpture que notre corps s'ajuste au lieu qui recueille sa présence, c'est à partir de la sculpture que l'espace et la profondeur sont ressaisis comme les plus existentielles dimensions du vécu.

C'est-à-dire que la sculpture de Twombly opère sur le lieu un évidement puissant, inverse les rapports de vide et de plein qui constituent peut-être le terrain sensible de nos déplacements, elle met l'espace *en défaut*. Elle est une émanation qui nous oblige à reconsidérer l'unité des objets, la puissance lacunaire de l'espace, à redéfinir les limites et les conditions irréductibles à notre perception, un fond originaire de l'apparaître, une « force douce ».

L'altération numérique dans les photographies de paysages de Marc Chostakoff

Charline Bourcier Doyer

À l'encontre de toute classification de son travail à un unique médium, Marc Chostakoff se définit comme un « plasticien de l'image ». Sans doute est-ce parce que transpirent de sa recherche photographique des réminiscences des techniques de gravure – qu'il explore depuis sa sortie de l'École des Beaux Arts de la ville de Marseille, en 1985 jusqu'à aujourd'hui, et dont il conserve le besoin de sonder la surface de l'image photographique. Sans doute est-ce surtout parce que l'image est véritablement modelée au sens étymologique du terme *plastique* par des altérations numériques.

C'est en 1989 que Marc Chostakoff intègre les outils numériques à son processus créatif. Il réalise alors à l'ordinateur des dessins dans lesquels la saturation graphique révèle par contraste des corps et fragments architecturaux. Pour l'histoire de l'informatique, il s'agit d'une époque charnière puisque la première version du logiciel de retouches graphiques *Photoshop* ne sera commercialisée par *Adobe* qu'un an plus tard, en 1990. Il faudra par ailleurs attendre plusieurs années avant que l'accès à cet outil se démocratise. Du côté de l'art, de nouveaux enjeux plastiques se profilent avec les progrès technologiques, mais peu d'artistes se risquent à explorer ces laboratoires de possibles avant les années 1990. Comme le déclare Marc Chostakoff, « j'étais étonné qu'on ne se serve pas de [...] (l'ordinateur) comme (d')un moyen plastique (...) C'était une position marginale par rapport à l'art contemporain ».

Puis, quelques années plus tard, l'artiste commence à altérer ses prises de vue argentiques par des interventions numériques. À de rares exceptions près – je pense par exemple à la série consacrée au paysage urbain en friche de *La cité du design* à Saint Étienne – il privilégie dans cette démarche le thème du paysage méditerranéen. Il capture ainsi la région de Marseille, où il vit et travaille, mais aussi celle du Maroc, sa terre natale, en passant par l'Égypte, où il a été invité en résidence en 2008. Aussi, dans nombre de ses photographies de paysage, l'espace s'entrouvre, se déboîte, se distord. De sorte que le site photographié est constamment en tension avec la géométrie. Dans certaines images, l'horizon de la mer est soumis à une logique de la torsion ou du pli, jusqu'à virer à quatre-vingt-dix degrés de manière spectaculaire. Dans d'autres, des cercles ou quadrilatères font surgir des trappes aquatiques qui dépeignent une topographie digne d'un univers de science-fiction. Ou encore et de manière plus discrète, des figures géométriques en trois dimensions se dissimulent en s'adaptant d'un point de vue optique à leur milieu, tels le phasme et le caméléon, pour forer ici le ciel, ici un plan d'eau, là le sol de leurs étranges présences.

Dévier l'horizon

Le travail numérique m'a réservé des surprises parfois effrayantes : par hasard, en manipulant des images, est apparu un angle droit : j'étais devant une image du bout du monde tel qu'on se le représentait au Moyen Âge.

Marc Chostakoff

Dès 1994, Marc Chostakoff interroge l'horizon de la mer à partir de ses prises de vue argentiques. Il construit les Premiers horizons sur un procédé d'inversion. Ses recherches expérimentales bouleversent la représentation et la perception du paysage, car l'horizon qui, selon la définition latine, est la « limite de la vue en tous sens » devient l'articulation de reflets, avant d'être segmentée, disloquée, déviée.

Dans *Sans titre 2* par exemple qui date de 1994-1995, l'espace est organisé par des découpes,

duplications et reflets en miroir. Le cadrage rectangulaire très étiré dans le sens horizontal accentue l'effet de scission qui orchestre l'envers par rapport à l'endroit. Au centre de cette image irréaliste pouvant atteindre les dimensions de 120 x 30 cm maximum, un navire vogue sur la mer. Seule une fine bande d'eau est conservée à partir de l'horizon. Si bien que le ciel aux tons roses, sauvegardé à sa place rationnelle, occupe également la portion de la mer qui a été supprimée. Pour pousser à son comble la perte de repères générée par l'exploitation plastique de l'axe horizontal, le paquebot se reflète selon un *modus operandi* à deux basculements dans le ciel délocalisé. Il se place à l'horizontale comme un reflet rationnel, mais est inversé selon un axe vertical. Et il en va de même pour les rochers qui accueillent la mer et encadrent l'image dans l'angle supérieur droit. On les retrouve dupliqués de la sorte dans l'angle inférieur gauche. Dans *Sans titre 9*, datant de la même époque et de dimensions identiques, Marc Chostakoff décline l'altération de l'horizon de la mer. Sept cercles de taille identique sont placés sur l'horizon. À égale distance l'un de l'autre, ils ponctuent le paysage. L'altération de la réalité dans cette image intervient dans l'aire de ces sept cercles. Car la « limite de la vue en tous sens » devient le diamètre des cercles qui pivote. Ciel et mer permutent ainsi au sein du disque central. Tandis que, de part et d'autre de ce dernier – autour duquel s'organise une symétrie verticale – l'horizon bascule progressivement de quarante-cinq degrés comme si le mouvement de rotation était décomposé.

Entre 1995 et 1998, les multiples altérations de l'horizon – multiples signes qui forgent la griffe de l'artiste – ouvrent deux voies pour l'avancement de sa recherche, au-delà des séries. Certaines images misent sur l'affirmation des interventions numériques en soi, tandis que d'autres dépeignent des paysages dignes du domaine de la science-fiction. Le point de départ de ce partage est sans aucun doute la déviation de l'horizon de la mer à quatre-vingt-dix degrés. Elle apparaît déjà dans deux des cercles de *Sans titre 9*, précédemment citée. Mais désormais, Marc Chostakoff s'attaque à l'étendue de la mer. Très vite, Chostakoff remplace le « format paysage » par le format carré. Il dérive l'océan et le replie en circuit fermé psychédélique, le transmute en carré qui engendre une mise en abyme avec les dimensions du support. Porté à son comble, ce procédé le conduira à la série *Horizon*, réalisée entre 1996 et 1997 régit par la même logique altérante couplée à la grille moderniste. L'image tourne non seulement en rond dans un carré, mais elle est elle-même subdivisée en modules de 10 x 10 cm dissociés par le vide ou le blanc du mur d'exposition. L'abstraction l'emporte dans ce duel plastique avec la réalité. Puisque comme l'écrit Rosalind Krauss :

Spatialement, la grille affirme l'autonomie de l'art : bidimensionnelle, géométrique, ordonnée, elle est antinaturelle, antimimétique et s'oppose au réel. (...) Par la planéité qui résulte de ses coordonnées, la grille permet de refouler les dimensions du réel et de les remplacer par le déploiement latéral d'une seule surface.

Toutefois, si dans la série *Horizon* précédemment citée les interventions numériques altèrent les prises de vue de paysages en les faisant basculer dans le domaine de l'abstrait, c'est sur une autre voie que Marc Chostakoff engage les œuvres à venir. Sans exclure les manipulations numériques qui sont indissociables à ses photographies de paysages et leurs apportent d'audacieux dénivelés, c'est davantage dans le dialogue entre la prise de vue et l'intervention ultérieure que s'engage le travail de l'artiste. Pour le spectateur, cela signifie presque assister à l'impulsion de la torsion de la réalité.

Dans *Horizon 10, Marseille, 1996-1998*, la surface de l'eau vire à quatre-vingt-dix degrés dans la partie gauche de l'image. Pour autant, les vagues ne répondent en rien de cette nouvelle logique du pli. Il s'agit bien d'un montage dont les sutures ont été patiemment gommées. Un paysage irréel qui évoque les constructions impossibles du néerlandais Maurits Cornelis Escher,

à l'instar de la lithographie *Waterfall (La chute d'eau)* qui date de 1961, et dans laquelle la perception du sens d'un canal d'eau est déroutée par quelques tours géométriques. Ces données laissent le spectateur qui regarde une photographie de Marc Chostakoff désorienté. Au premier coup d'œil, on pourrait croire à une cascade dont seule la chute nous serait donnée à voir. Mais, le pan d'eau vertical échappe à la gravité. L'image est pour ainsi dire repliée sur elle-même. On retrouve cette logique en 2008 avec *Horizon 60, Alexandrie, Égypte (Fig. 1)*. Toutefois, à la différence de *Horizon 10, Marseille*, nous ne sommes plus en plein océan, mais face à la côte d'une ville, observée depuis une berge située au premier plan, sur la gauche. Ici, toute une partie de l'image s'érige en formant un angle d'environ cent soixante degrés. Comme si le photographe avait capturé un phénomène incroyable, semblable aux distorsions architecturales que le réalisateur Christopher Nolan orchestrera dans le film de science-fiction *Inception* qui sortira deux ans plus tard, en 2010, et sur lequel j'aimerais m'arrêter. Comme le dit Serge Tisseron, *Inception* est « un film qui explore les limites du réel, là où le monde intérieur d'un héros [Dom Cobb, incarné par Leonardo DiCaprio] ne peut plus être distingué de la réalité qu'il parcourt ». Et pour cause, Cobb s'est fait le prisonnier de sa propre invention : l'inception, une technique qui vise à manipuler le subconscient d'une personne au cours d'un rêve partagé. « Il s'agit en effet d'endormir celui que l'on veut influencer, de s'endormir avec lui, d'entrer dans ses rêves et d'en manipuler le contenu de manière à ce que, à son réveil, sa perception du monde et de lui-même en soit transformée ». Cobb ne peut plus être « l'architecte » des rêves. Voilà pourquoi Ariane – incarnée par l'actrice Hélène Page – non sans écho mythologique, intervient. La scène la plus déroutante, du point de vue de l'altération de l'espace, est sans aucun doute celle où, accompagnée de Cobb, Ariane expérimente pour la première fois la plasticité architecturale du rêve qu'ils parcourent : sur la trame sonore d'un râle de machines, le grand boulevard d'une ville se plie. Le paysage urbain vire à quatre-vingt-dix degrés et se rabat sur lui-même jusqu'à ce que les immeubles épousent, en miroir, ceux restés à leur place. Puis, c'est au tour du pont parisien Bir-Hakeim de devenir le théâtre d'une mise en abyme carrollienne. De nouveaux paramètres physico-spatiaux régissent ce monde articulé par des angles droits qui bousculent les lois de la gravité. Lorsque l'axe de la ville se tord à quatre-vingt-dix degrés, Cobb et Ariane l'épousent comme si de rien n'était. Ils évoluent tels les personnages empruntant les escaliers paradoxaux de la célèbre lithographie *Relativité* (1953, 29,4 x 28,2 cm) de Maurits Cornelis Escher. Ou parfois, pour appréhender la spécificité du paysage aux roches calcaires de la région de Marseille qui intéresse tant Marc Chostakoff, telle Francisca Crisóstomo López lors de sa récente performance *Sans titre* à l'Estaque. Harnachée à un baudrier, le corps positionné à quatre-vingt-dix degrés, face au sol, la plasticienne et danseuse s'est confrontée au vide pour marcher d'un pas aérien sur la falaise à pic. Une technique proche du « rappel australien », dans le jargon de l'escalade, utilisée notamment pour les assauts dans l'armée, mais qui en l'occurrence mise sur la lenteur des mouvements. Pour les spectateurs situés au pied de la falaise, la tête basculée en arrière, l'illusion d'apesanteur sur le corps de la plasticienne était stupéfiante, à en perdre ses propres repères, les pieds pourtant bien ancrés à l'horizontale sur la terre. À l'inverse, dans les images de Marc Chostakoff, les présences humaines ne sont pas atteintes par l'altération du paysage. Elles sont davantage des témoins du tournant architectural que prend le paysage, positionnés à la limite du pli de l'horizon. Il n'est que d'évoquer cet homme qui navigue sur un kayak et nous adresse un signe de la main dans *Horizon 17, La Seyne-sur-Mer* (1996-1998). Ou cet homme en train de pêcher, assis sur la berge dans la partie inférieure gauche de l'image dans *Horizon 60, Alexandrie, Égypte (Fig. 1)*. Aussi absurde que cela puisse paraître, rien ne semble compromettre l'activité de ce pêcheur. Il reste impassible aux perturbations de l'espace. Du point de vue de la composition de l'espace, il faut souligner qu'un énorme bloc de roche est présent devant lui. En plissant les yeux, on ne voit d'ailleurs que lui. Le poids et le contraste visuel de cet élément semblent bel et bien rivaliser avec la torsion de l'horizon exercée dans la partie droite de l'image. De sorte que ce rocher

semble bel et bien maintenir en place la partie de l'image inchangée, sécurisant l'espace où se tient le pêcheur.



Excaver le site

Dès 1996, sans doute en raison de son penchant pour les procédés de la gravure qui fabriquent des images par incisions, en creusant la surface choisie, Marc Chostakoff introduit l'acte d'excaver à ses altérations numériques. Dans *Horizon 19, La Seyne sur mer*, qui date de cette époque, deux enfants courent ainsi en direction d'une mer éventrée. La surface de l'eau écartée de part et d'autre, se métamorphose en une fosse rectangulaire dont on ne peut évaluer la profondeur. Elle s'articule à un léger décentrement de l'horizon. Ce qui perturbe tous repères traditionnels du paysage et bouleverse la perception du site photographié.

Plus tard, comme si l'image était en proie à différents glissements de terrain, certaines excavations font allusion au domaine de la géologie. Ainsi, une faille déchire en deux compartiments la mer dans *Horizon 40, Carry le Rouet*, réalisé entre 2001 et 2002. Tandis que dans *Horizon 37 (Fig. 2)*, de la même série, quatre trouées semblables à des dolines – excavations circulaires de plusieurs mètres qui apparaissent sur un sol calcaire dont les cavités souterraines s'effondrent lors de pluies diluviennes – forent la surface de l'eau. On connaît quelques exemples spectaculaires de dolines. Tel le gouffre géant qui s'est formé dans la ville de Guatemala, en juin 2010, à la suite de la tempête tropicale Agatha et avait englouti un immeuble entier. Mais contrairement aux diverses photographies de reportage de cette catastrophe naturelle, aucune dévastation du paysage n'est à déplorer dans *Horizon 37*. Le bord de mer est indéniablement plastiqué, mais n'en ressort pas ravagé. Il est creusé par des interventions géométriques aux détours impeccables sans être déstabilisé. De plus, l'organisation en arc de cercle des quatre dolines numériques est de l'ordre d'une ponctuation

poétique. Elle résonne avec le virage effectué par l'étendue de la mer, en haut à droite qui, lui-même, résonne avec les courbes des pins parasols, situés au premier plan.



On ne peut s'empêcher de penser au Land Art, et plus spécifiquement aux « sculptures négatives », caractérisées par la rigueur des vides géométriques, de Michael Heizer lorsqu'on appréhende le travail de Marc Chostakoff. Les dolines numériques de *Horizon 37* rappellent les déplacements de matière de *Five Conic Displacements*. La cavité spectaculaire de *Horizon 19* évoque, quant à elle, le canyon artificiel façonné à coup de bulldozer qui constitue *Double Negative*. Et qui, « (v)ue d'avion, (...) apparaît comme une énorme empreinte géométrique, un trait de scie d'une échelle improbable » selon les mots de Christophe Domino. Seulement, dans

ces deux œuvres de Marc Chostakoff, ce n'est pas la roche ou un lac asséché qui est sculpté en creux par la géométrie, mais l'étendue de la mer, de manière extraordinaire. À la même époque, certaines œuvres de la série *Carrières du Revest* échappent pourtant à cette logique de l'absurde. Elles fonctionnent sur la neutralité et la crédibilité des excavations numériques. *Carrière 1* pourrait même être un document photographique d'une intervention *in situ* qui aurait pour fonction de conserver une trace visuelle d'une œuvre vouée à se détériorer, voire à disparaître, au gré des années et des conditions climatiques. Dans ce travail, trois entailles rectangulaires sont respectivement disposées au sol et sur deux monticules de sable. Elles semblent rendre hommage aux cinq entailles analogues de l'œuvre *Dissipate* de Michael Heizer. Loin d'être insignifiante, la mutation radicale de la nature des altérations numériques peut s'expliquer par les caractéristiques du lieu de prise de vue, à savoir la carrière. Car jusqu'à présent, les sites photographiés par Marc Chostakoff ne présentaient pas d'excavations. Celles-ci étaient ajoutées a posteriori par des manipulations numériques. La carrière est quant à elle un lieu creusé par des vides, structuré par des découpes successives en vue d'extraire des matériaux. Au cœur des carrières, Marc Chostakoff se trouvait donc en quelque sorte en contact avec des modifications du paysage familières à ses altérations numériques. Les surfaces sciées à la verticale, appelées communément « fronts de taille » ou « fronts de carrière » évoquent les déviations de l'horizon à quatre-vingt-dix degrés. De même, l'organisation « en gradins » rappelle les airs architecturaux de *Horizon 18*, de 1996-1998, image dans laquelle deux lamelles d'océan glissent à la verticale. C'est peut-être pour cette raison que les interventions numériques dans les œuvres de la série *Carrières du Revest* sont plus discrètes ? De petites tailles, certaines sont même positionnées à la limite du hors champ. Elles ne démantèlent plus la composition de l'image de la prise de vue, mais au contraire la renforcent.

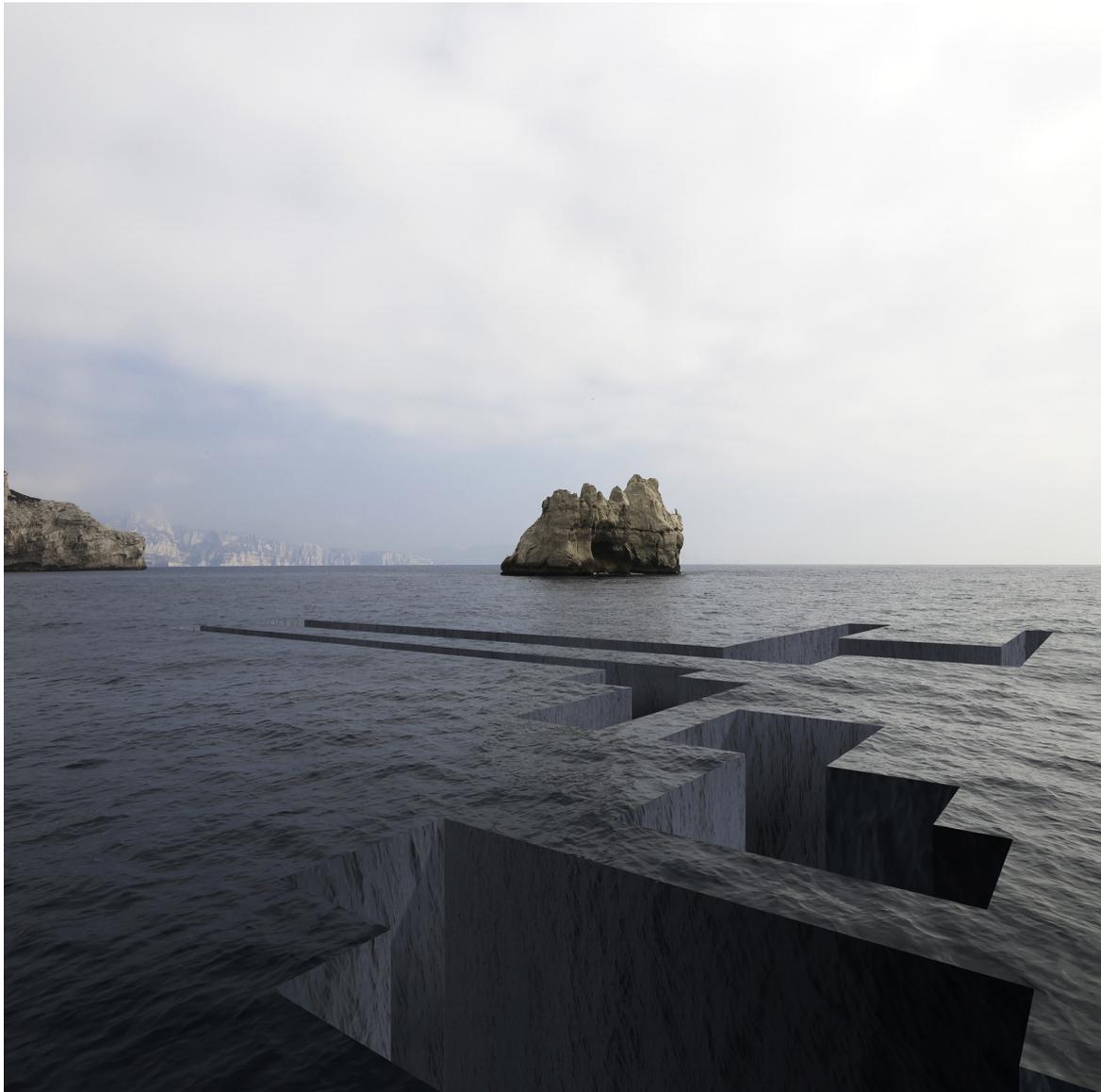
On retrouve cette démarche dans une œuvre ultérieure intitulée *Parc du Tholon* (Fig. 3), appartenant à la série *Martigues*, réalisée en 2004. À peine l'œil est-il en train d'explorer cette image que la trouée énigmatique qui rentre dans le champ par le bord inférieur le capte, l'obnubile. Qu'est-ce ? Un simple renfoncement ? Une tombe ? Où sommes-nous donc ? L'espace photographique s'articule autour d'une symétrie horizontale. On se cramponne, tant bien que mal, à quelques indices de rationalité. En écho au quadrilatère au premier plan, un rectangle parsemé de verdure se dessine plus haut en perspective. Il est souligné par une ligne formée plus haut des mêmes brins d'herbe. Les tonalités vertes nous conduisent, seulement alors et selon l'outil euclidien, au repère-sol d'un gazon en bordures supérieures de l'image. On comprend maintenant les ponctuations verticales des cimes des pins inversées. Nous étions dans une flaque d'eau. Comme l'explique Marc Chostakoff :

Un matin, après un orage, pensant que des choses intéressantes avaient pu se produire, je suis allé à Martigues faire des prises de vue dans un parc : il y avait des zones inondées dans lesquelles le ciel se reflétait et d'où émergeait un rectangle végétal. Sur cette image, *Le Parc du Tholon* (...) je suis ensuite intervenu en créant un effet d'excavation rectangulaire, creusée par enlèvement de couches successives.



Le reflet du ciel dans une flaque d'eau est donc l'élément déclencheur de l'image. Comme il l'est pour la photographie du toit-terrasse inondé intitulée *From Roof to Roof* de Gabriel Orozco de 1993. Et avec laquelle Parc du Tholon résonne par ses dominantes et sa composition, tout en étant plus complexe. Alors que dans *From Roof to Roof*, la flaque d'eau délimitée par le toit en perspective occupe le centre de l'image, dans Parc du Tholon elle n'est visible qu'en partie. Elle se prolonge hors champ, en bas, mais aussi aux six huitièmes de la hauteur de l'image, à gauche, et plus encore à droite. Ce qui contribue fortement à dérouter le spectateur en l'immergeant dans les stratifications des multiples plans qui habitent la flaque d'eau. Car chez Orozco, hormis le ciel, capté juste après l'orage – encore chargé de nuages et parsemé de bleus – seules quelques branches et mauvaises herbes se reflètent ou rentrent brièvement en contact avec la flaque d'eau. Alors que chez Chostakoff, ce sont non seulement plusieurs pins, le rectangle et la ligne qui sont dessinés par les herbes qui composent l'image, mais aussi l'étrange fosse en escaliers, sur laquelle je voudrai m'arrêter à présent. Son aspect funéraire de même que sa position en miroir par rapport au rectangle végétal dans la flaque d'eau m'amènent à penser que plusieurs correspondances plastiques se profilent entre Parc du Tholon et le Cimetière Brion de San Vito d'Altivole de l'architecte italien Carlo Scarpa. En effet, Marc Chostakoff partage avec Carlo Scarpa cet intérêt pour les formes architecturales en gradins ou en escaliers. Tous deux les déclinent dans plusieurs œuvres. On peut citer les séries Martigues et Calanques de Marseille, de 2014 pour le photographe ; la Banque Populaire de Vérone et le

Cimetière Brion en ce qui concerne l'architecte. Dans Parc du Tholon comme dans le Cimetière Brion, plus qu'être un élément intrusif à la prise de vue, ou un élément décoratif à la structure architecturale, ce motif souligne l'ossature de l'espace. Comme l'écrit Francesco Dal Co : « Tout en apparaissant comme un signe continu, ce thème n'est pas [chez Scarpa] un ajout stylistique à la complexité des surfaces ou des volumes auxquels il est appliqué. Il en rythme plutôt les proportions et les rapports géométriques (...) ». Tandis qu'il résonne avec le rectangle végétal capté à la prise de vue dans Parc du Tholon. Ce possible écho à l'architecture contemporaine renforce il me semble la teneur de l'intervention numérique. Scarpa n'est d'ailleurs pas le seul architecte auquel on peut penser lorsqu'on regarde les images de Marc Chostakoff. Ainsi, l'agencement labyrinthique en négatif de Horizon 80, île (*Fig. 4*) qui appartient à la série Calanques de Marseille, de 2014 peut rappeler la Plaza de los Fueros d'Eduardo Chillida. Car si certains murs de la Plaza de los Fueros sortent du sol, celle-ci est surtout caractérisée par une combinaison d'excavations, accessibles par plusieurs escaliers. Enfin, c'est aussi vers d'autres représentations de bouts du monde, pour reprendre les propos du plasticien, cités au début de cet article, que nous emmène Horizon 80. Nous sommes aux confins des espaces numériques des jeux vidéo. Ceux que l'on rencontre lors des « bugs » techniques ou encore lorsque l'espace virtuel, parcouru en périphérie de l'architecture principale du jeu, n'a pas été poli avec le même réalisme. Depuis la mer, le spectateur observe dans Horizon 80 l'archipel des calanques de Marseille perturbé par une construction architecturale forée dans la surface de la mer, étrange présence habitée par des réminiscences d'une Plaza de los Fueros ou d'une structure épurée de jeu vidéo. Dans les photographies de Marc Chostakoff, l'empreinte énigmatique de l'altération numérique déstabilise nos représentations du paysage. Nous le voyons autrement.



La plasticité sonore et le mouvement de l'altération

Iris Lefur

Le fait d'altérer réside dans l'évolution de la nature d'une chose, de son identité. L'altération désigne un changement d'état, un passage entre deux identités distinctes. L'idée de passage nous renvoie à la notion d'une mutation dans le temps, une notion de durée sous-tend la notion d'altération. Il y a donc la mise en évidence d'un processus d'évolution qui s'inscrit dans la durée.

Altérer une surface blanche c'est faire intervenir une action, un développement qui induit un changement d'état. La surface en question se trouve donc altérée dans une de ses caractéristiques qui sont soit sa texture, sa forme, sa teinte, ou sa luminosité. Tous les éléments qui la constituent peuvent faire l'objet d'une altération. Lors de cette action une transformation visible s'opère sur la surface. L'acte d'altération est ainsi perceptible lorsqu'il est question

d'une matière. Il est plastiquement lisible, compréhensible visuellement, appréhendé à la fois par l'œil et l'esprit.

Mais qu'en est-il lorsqu'il est question de matière sonore ? Peut-on parler d'altération du sonore ? Si l'altération est un processus, de quelle manière l'artiste plasticien agit-il sur le sonore, le transforme-t-il ? Enfin, comment appréhender l'altération du sonore, l'analyser et définir des types d'altérations ?

Jacques Remus, musicien plasticien sonore, met en avant l'idée d'un univers sonore vierge. Il s'agit du monde tel qu'il était avant que la vie ne soit, un univers fait de sons produits par des éléments naturels tels que le tonnerre, les volcans, les vents, la pluie, les vagues, les cascades. Cet univers sonore premier va subir une transformation par l'arrivée de la vie animale. Cette transformation de l'ambiance sonore primaire par l'entrée sur la scène auditive des animaux peut être désignée comme la première altération sonore. Je prends comme point de référence le monde avant la vie animale. Cela correspond à la surface blanche de l'exemple cité auparavant. S'il s'agit d'un cadre, la toile avant d'être présentée comme une surface blanche a fait l'objet de divers processus d'altération, la mise en tension sur un châssis, le traitement de la toile brute, et toutes les autres manipulations qui ont abouti à cet état « une toile de surface blanche ».

La question de l'état premier dans l'examen de l'action d'altération est donc centrale. Établir ce point de départ permet d'évaluer le processus de changement d'état et donc d'attester de l'altération. C'est ce que je nommerai *état primus*. Ce terme « primus » met en exergue l'existence d'un ordre, d'une succession d'étapes qui auraient une origine première.

Appréhender la notion d'altération lorsqu'il s'agit de la matière sonore c'est donc déterminer avant tout l'état sonore *primus*.

Un passage d'états acoustiques, une inscription dans le temps :

L'altération à la base de l'émission

La matière sonore est une matière qui s'inscrit dans l'acte d'émettre. Du mot latin *emittere*, le verbe « émettre » signifie « lancer hors de, produire ». Dans cette définition du terme transparaît la notion de trajet, mettant ainsi en avant l'existence d'un point de départ et d'une arrivée. Cela révèle une action à la fois temporelle et spatiale. Il y a, dans l'action d'émettre une forme sonore, l'élaboration d'un trajet et donc d'un changement de contexte, un changement d'état dont l'évolution dépend du « trajet parcouru par l'onde sonore pour atteindre l'une et l'autre oreille ». L'action même d'émettre de la matière auditive est donc en soi un acte d'altération du contexte. Lorsque la production sonore prend forme, c'est la manifestation concrète d'une altération de l'espace environnant. Produire de la matière sonore, qu'elle soit bruit, son, ou encore musique, cet acte, « émission sonore », revient donc à réaliser une altération de l'ambiance d'un point de vue acoustique.

Murray Schäfer définit le paysage sonore comme « un champ d'étude acoustique, quel qu'il soit ». Il englobe sous cette notion aussi bien la composition musicale, qu'une émission de radio ou un environnement acoustique. Le paysage sonore est donc un environnement acoustique isolé, défini au préalable, qui est soumis à analyse. À la manière d'un « panorama visuel », le paysage sonore propose des informations qui sont « non plus à voir mais à entendre ».

Toute production sonore émise dans un paysage sonore vient provoquer des perturbations. Le paysage préalable à la production est donc l'état acoustique *primus*. L'émission de la matière auditive vient s'y greffer, créant une altération et par la même un nouveau paysage. Au même titre qu'un son de klaxon dans une rue vient perturber l'ambiance de cette dernière, l'installation

sonore modifie l'état acoustique du paysage sonore *primus* qui l'accueille pour développer un nouveau paysage.

L'artiste Younes Baba Ali propose l'installation sonore *Horn Orchestra* qui questionne de manière concrète cette altération du paysage *primus* par la création sonore. Ce dispositif créatif interagit avec le public grâce à des capteurs de mouvements. Ces derniers actionnent des klaxons de camions qui tout à coup se mettent en marche produisant un effet de surprise auditif. Cette installation se base sur une observation des ambiances acoustiques urbaines, jouant sur le langage sonore et les comportements qu'ils induisent. Dans le cadre de cette création installée dans l'enceinte d'une galerie d'art, l'espace muséal se positionne comme le paysage *primus*. La production agit dans un mouvement d'altération du silence, de mise dans ce type de lieu. L'expérience orchestre l'effet de surprise, interroge plastiquement la notion de signal, de silence, le rapport espace d'exposition/espace urbain et par extension les interactions entre l'art et la vie. Cet exemple met en évidence la capacité d'érosion du sonore sur le silence. Les klaxons viennent, telles des piqûres, surprendre l'attention du spectateur/auditeur. L'émergence des sons forts et brusques déchire l'ambiance sonore de nature calme. Il y a dans cette installation une réelle mise en scène des vibrations qui opèrent en éléments altérant le silence.

L'altération est ainsi à considérer comme un mouvement à la base de l'émergence d'une création sonore. Cette dernière a pour fonction de s'immiscer, d'éroder, de sculpter le paysage sonore *primus* pour tisser avec et à travers lui un nouveau paysage. C'est dans cet acte d'altération acoustique que la création sonore prend forme.

Le silence en tant que surface altérée

Comprendre le sonore, cet acte d'altération, revient à comprendre sa relation avec son pendant, le silence. Lorsqu'il est question de l'émergence de sons, la notion de silence se positionne comme la surface sonore la plus vierge. Celle qui, de manière idéale, ne comporte aucune vibration. Créer un silence pur est du même ordre que de créer du vide. Le silence réel, en tant qu'absence de son total, reviendrait à créer un espace dépourvu de toute vibration. De tels types d'espace peuvent être créés artificiellement en caisson de dépressurisation.

Étymologiquement, le nom « silence » provient du latin *silentium* et exprime littéralement « absence de bruit ». De manière plus large, la notion recouvre également « l'absence de mouvement ». On retrouve donc l'action du geste comme acteur altérant le silence. Ceci nous amène à concevoir le sonore comme la production de gestes. Créer des vibrations c'est donc créer du mouvement qui vient altérer la plénitude du silence. Il y a donc du mouvement, un déplacement, un geste qui dessine et induit la forme de l'onde sonore.

Les vibrations sonores ne sont pas de la matière en soi bien qu'elles naissent de l'action d'un mouvement. Elles se meuvent, sculptées par le geste qui les ordonne dans le silence. Par analogie, nous pourrions redire que le silence est au sonore ce que la toile blanche est à la peinture.

Pour comprendre précisément ce qu'est l'onde sonore et le silence il nous faut adopter un regard davantage scientifique. Le silence n'est autre que de l'air. Ce dernier enveloppe nos corps et reste le conducteur principal des ondes sonores à notre ouïe. C'est sa capacité de réaction aux déformations qui lui permet d'être un bon conducteur du son. Grâce à ce que l'on nomme la *force de cohésion*, l'air garde la mémoire de sa forme initiale (comme les milieux gazeux, liquides et solides). Ainsi les molécules constituantes de l'air ne se désagrègent pas face à une force exercée, à l'inverse des corps mous ou poreux qui eux sous la moindre action extérieure

se « déforment et ne peuvent reprendre leur position initiale ». L'onde sonore qualifiée de « perturbation » vient altérer les molécules d'air, qui de proche en proche, forment une succession de ressorts qui vont transmettre à notre oreille le son émis. L'onde sonore n'est donc pas une matière en soi mais une force, un mouvement exercé sur une matière telle que l'air. Le mouvement crée une force qui agit sur l'air, venant altérer ses molécules et ainsi trace un chemin pour atteindre nos oreilles. C'est par et à travers son interaction avec la matière, à savoir les molécules d'air que le son prend forme. Sculpter le sonore réside donc dans la manipulation des différentes matières qui entrent en action dans la propagation du son.

Nombreux sont les artistes qui ont abordé dans leurs créations sonores cette notion de silence. John Cage, un des fondateurs de l'art sonore, ébauche cette question dans l'emblématique *4'33"*. Cette œuvre propose une vision ironique en faisant « vivre ce silence par les gens de façon musicale » et interroge notre capacité au silence intérieur de chacun. L'approche de l'artiste américain Tom Kotik, architecte du silence, aborde non seulement la notion avec beaucoup de pragmatisme, tout en questionnant en profondeur son étymologie. Il nous propose dans l'installation *Rational Impulse* son interprétation du silence à travers la notion d'étouffement. Il est question de deux boîtes insonorisées, hébergeant des enceintes qui diffusent de la musique rock à un fort volume. Le son étant pris dans l'étau acoustique de boîtes isolantes, aucun son ne s'en échappe distinctement. Seul un grondement sourd parvient au public. La création sonore se proposant interactive, lorsque le public vient à ouvrir ces boîtes brusquement le son envahit l'espace. Cet acte d'ouverture illustre un sentiment de libération. À l'inverse, le geste de fermeture est quant à lui l'expression d'un étouffement. À travers cette création Tom Kotik réactive la signification du silence dans son expression « absence de parole », « se taire ». Le silence y est abordé aussi bien d'un point de vue physique, par l'installation technique, que psychologique au moyen de la signification du geste fermeture/ouverture réalisé par le public lui-même. Le mouvement d'altération s'exprime en libérateur en tant qu'émission du son et, par prolongement, émission de la parole. Le silence se fait répressif et l'action d'altérer à travers le sonore se joue ici concrètement par ce mouvement ouvrant ces boîtes de Pandore / camisolles sonores.

Une classification des mouvements d'altération, créateurs de son

Créer une onde sonore consiste en la réalisation d'un mouvement qui a pour but d'entrer en contact avec la matière. Une grande part de l'effet sonore engendré est issue de cette *prise de contact*. La matière subissant le contact opère alors un changement d'état ; elle entre en vibration et émet ainsi une onde sonore. La forme de l'onde est donc directement en lien avec deux éléments centraux : d'une part la manière dont le contact est réalisé, mais également la nature de la matière abordée. Ces deux paramètres régissent la structure du mouvement oscillatoire de l'onde créée.

Entrer en contact avec une matière c'est ainsi réaliser une altération sur cette dernière. En cela la création sonore est le fruit d'un travail sur l'ordonnement de l'altération réalisée et sur le choix de la matière abordée.

Pour réaliser ce contact, diverses gestuelles sont observables. Nous pouvons classer ces gestuelles en différentes catégories. Cette classification se propose de rendre compte des différentes techniques avec lesquelles la matière est mise en résonance. Partant du constat que la prise de contact détermine le type de vibration émis, le caractère du geste entraînant le contact se positionne comme élément de référence. Ainsi, sur ce critère, j'ai distingué quatre catégories d'altération : l'altération percussive, l'altération frottée, l'altération soufflée, et pour finir l'altération vibratoire. Chacune de ces catégories a pour objectif d'ordonner et de définir le type

de technique de mise en résonance de la matière.

L'altération percussive se définit par un contact provoquant un choc sur un corps. Le verbe percuter emprunté très anciennement (v. 980) au latin *percutere*, signifie « pénétrer en frappant, percer, frapper fortement ». Le geste d'altération s'exprime dans un premier abord par une intention très vive, voire agressive. Trouvant sa racine également dans la notion latine *quater*, il exprime aussi les actes de « secouer, agiter, frapper » qui laissent place à une gestique plus fine et non cantonnée à une forte intensité dans le geste. Employé par la suite dans le cadre de la médecine et de la musique, le terme revêt la notion « d'explorer un organe en le frappant avec les doigts ou à l'aide d'un instrument ». On retrouve en 1613 la notion *d'instrument à percussion* qui désigne spécifiquement les instruments proposant une production sonore issue de gestiques percussives.

Ainsi, si l'on porte un regard sur les créations sonores dans l'art contemporain, l'altération percussive dans son expression la plus radicale se manifeste par la mise en scène de gestes altérant différents matériaux par l'action de frapper. L'installation *Jue Chang/Fifty strokes to Each* de l'artiste Chen Zhen reprend ce principe de base : sur différents mobiliers, tables, lits, chaises, des membranes sont placées. Les éléments ainsi détournés deviennent des instruments à percussion sur lesquels l'action d'altération percussive s'exerce. Dans un agencement circulaire, les spectateurs/musiciens sont amenés à frapper de leurs mains les membranes et ainsi à devenir acteurs/compositeurs d'une production sonore. Nous retrouvons également dans la catégorie de l'altération percussive tout ce qui concerne les processus mécaniques motorisés, produisant une matière sonore conçue sur l'entrechoquement des éléments. L'installation sonore *Motorgs* réalisée par l'artiste Jacques Remus en est un exemple. Les sons des moteurs, à l'origine des moteurs de motos, sont expérimentés ici pour leur expression sonore. Le maniement de l'accélérateur exerce un changement de vibrations sonores. Le performeur /conducteur de la machinerie sonore produit ainsi une gamme variée de sons exploitant les hauteurs. On observe donc l'émission de sons plus ou moins aigus ou graves selon la cadence développée par le moteur. Une recherche rythmique du mouvement percussif du moteur est également observable. Ainsi ces changements de rythmes associés aux variations de hauteur proposent l'agencement d'une ligne sonore riche et expressive.

Motorgs est une installation faisant de même appel à ce que je nomme *l'altération soufflée*. Issu par évolution phonétique du latin classique *sufflare*, le verbe souffler préserve son sens étymologique et signifie « expulser de l'air par la bouche ou par le nez, par une action volontaire ». L'altération soufflée exprime quant à elle l'envoi d'une pression d'air sur, ou à l'intérieur d'un corps, ce dernier subissant une altération d'état. En ce qui concerne l'installation *Motorgs*, c'est à travers l'exploitation du pot d'échappement, élément détourné dans sa fonction, que ce mouvement d'altération s'exerce. Non plus simple tuyau évacuateur du carburant brûlé, ce pot devient un propulseur d'air. Agencé à une série de tuyaux, telles des flûtes de pans de grandes dimensions, le pot d'échappement est capable de produire une gamme de sons organisés. Cette machinerie se présente comme un orgue à moteur produisant une mélodie. Ainsi une reprise d'un des « tubes » du groupe rockabilly *The Stray Cats* est mise en scène au sein de cette installation sonore.

L'altération frottée, quant à elle, se caractérise par un mouvement de friction sur la surface du corps. Le verbe frotter tire son origine du bas latin *frictare* qui signifie « frotter » au VIIe siècle. Le sens général de frotter en tant que l'exercice d'une « pression accompagnée d'un mouvement » se retrouve dès le début du XIIe siècle.

Dans la performance *Concerto for TV Cello and Videotape* – réalisée en 1971 par la

violoncelliste Charlotte Moorman – l'artiste Nam June Paik propose une installation sonore qui implique une altération de la matière par un contact de friction avec cette dernière. Charlotte Moorman utilise un archet qui frotte les quatre cordes d'un violoncelle réinventé sur trois téléviseurs. Cette performance conçue par l'artiste Nam June Paik interroge la fonction des médias dans notre quotidien en les détournant. Cette performance sonore exploite les propriétés vibratoires d'une corde métallique mise en tension pour réaliser un contraste visuel et sonore jouant sur les interférences sémantiques et auditives entre l'instrument de musique et le téléviseur. De ce fait le frottement de la matière se définit comme un acte qui altère l'état de la corde qui entre alors en vibration bien que ces dernières restent peu audibles du fait de l'absence de caisse de résonance.

Quant à l'altération vibratoire, elle se produit par l'émission d'un mouvement d'oscillation entrant en contact avec un corps, de manière directe ou par l'intermédiaire d'un autre élément qui fait alors lien. Le verbe vibrer prend racine dans le terme latin *vibrare* qui signifie « agiter rapidement, secouer, brandir, balancer et agiter ». C'est au XVIII^e siècle que vibrer se rapproche du terme vibration déjà employé en physique et exprime alors « produire des vibrations, entrer en vibration ». Dans le cadre des recherches du scientifique allemand Alexander Lauterwasser, les vibrations en relation directe avec l'eau mettent cette dernière en mouvement. Elle est altérée dans sa structure et propose des schémas variables suivant les ondes sonores. C'est un travail, entre science et photographie artistique, qui explore l'étude des lois de la vibration en relation avec la morphogénèse.

L'installation *Membrane*, des artistes Driessens & Verstappen propose elle aussi l'expression d'une matière qui entre en mouvement par l'émission de vibrations sonores. De grandes toiles blanches sont étendues sur une structure qui permet leur disposition dans l'espace. Une séquence musicale est émise et entre en relation physique avec la structure. Sa composition est réalisée dans l'objectif de faire réagir la membrane et non dans une composition dont seul le rendu mélodique primerait. C'est alors que les toiles blanches se mettent en mouvement, formant des ondulations gracieuses. Ces dernières suivent les rythmes des mouvements sonores et produisent des vagues de différentes intensités. Les vibrations sonores sont donc utilisées ici comme moyens techniques pour sculpter les membranes étendues dans l'espace.

Créer une altération, c'est produire une action qui se déploie dans une temporalité du geste. L'acte de création sonore se positionne comme une expression plastique qui s'origine dans l'altération de matériaux ainsi que de l'espace sonore *primus*. Les plasticiens sonores utilisent ce mode de création pour intervenir et ainsi altérer l'espace environnant. L'installation sonore est un élément de réactivation du regard par l'altération auditive. Produire des sons c'est faire acte de création, c'est ajouter un élément plastique supplémentaire qui par sa seule présence questionne celle des autres éléments plastiques qui constituent l'espace de création.

Citation et altération musicales à la fin du XX^e siècle : de *Hymnen* (1967) de Stockhausen au *Quatuor à cordes n°2* (2006) de Campo

Étienne Kippelen

Toute citation implique son altération : altération du timbre, de la structure, du contexte social, etc. Face à la saturation des styles et des genres entre autres musicaux de l'ère postmoderne, le recours à la citation est devenu un temps l'antidote facile. Altérer des objets qui ont fait leurs preuves permet non seulement d'enrayer la crise de la création mais aussi de mélanger à un langage plus ou moins moderne des éléments issus d'un passé qu'on avait voulu un temps conjurer. Confinant parfois au grotesque ou au tragique, selon les deux exemples divergents de la *Symphonie n°15* (1974) de Chostakovitch ou de la *Sinfonia* (1968) de Berio, la citation est un « objet trouvé », selon le mot de Boulez, qui conditionnerait le sens de l'œuvre à la faculté de reconnaissance du public. Or, c'est bien par le processus d'altération que la citation nous semble tirer sa signification profonde, et ce, qu'elle soit apparente, masquée, ou qu'elle navigue dans tout le nuancier intermédiaire. Si le niveau d'altération du modèle joue un rôle déterminant, le collage de citations, l'écriture « polystylistique », dont Schnittke rappelle qu'elle recouvre des réalités multiples dans des répertoires divers et parfois anciens, offre au tournant des années 1980 un croisement fécond de références, parfois assemblées de manière brute. En cela, l'altération réside moins dans la variation d'un élément exogène que dans la réinterprétation du rapport entre plusieurs citations, laquelle altère nécessairement notre perception par modification de leur contexte. Ces réinterprétations, collages et variations constituent des formes prégnantes d'altération, mais néanmoins fort diversifiées, tant par les procédés techniques qu'elles mettent en œuvre que par les déterminants esthétiques auxquels elles réfèrent. Seront donc abordés différents types d'altération de la citation : de la transformation électroacoustique du timbre dans *Hymnen* (1967) de Stockhausen jusqu'à la déconstruction ludique d'un motif de la *Flûte enchantée* dans le *Quatuor à cordes n°2* (2006) de Régis Campo, en passant par le collage du *Quatuor n°3* (1984) de Schnittke.

De l'altération en musique

Le terme altération a bien évidemment de multiples acceptions en musique. La plus immédiate d'entre elles, si elle demeure *a priori* au seul niveau du solfège, mérite toutefois d'être questionnée. La profuse *Encyclopédie de la musique* de François Michel nous indique ainsi que l'altération est un « changement de hauteur d'une note par rapport à son *état naturel* », cet état naturel - bien difficile à assumer d'ailleurs - étant entendu comme un état originel préétabli au sein du mode ou de la gamme choisie. Dans les modes anciens déjà, certaines notes étaient abaissées ou élevées d'un demi-ton, notamment lors des cadences, afin de favoriser une résolution plus franche que ne le permettait un certain « flottement » typiquement modal, à moins qu'il ne s'agisse d'une inflexion laissée à la libre fantaisie de l'interprète, comme on le trouve encore dans de nombreuses musiques de tradition orale. Au sens propre, ces échelles deviennent autres, passant, grâce à l'altération, de la modalité à un ersatz de système tonal que le temps écoulé contribuera à forger ; les modes altérés perdent au fil du temps leurs caractéristiques essentielles, à savoir un certain statisme au profit d'un discours téléologique de la phrase musicale. Ce qui n'était alors qu'une mutation « accidentelle » devient désormais un élément systémique dont résulte la dialectique de tension et de résolution chère en premier lieu aux compositeurs de *l'Aufklärung*. Dans la musique romantique, la multiplication des altérations, annonçant soit une modulation, soit de simples inflexions mélodiques, conduit directement au chromatisme généralisé ; la filiation Wagner-Schoenberg montre clairement

comment ce qui était altération avant, devient la norme dans la musique atonale, qui n'en admet ainsi plus, dans la mesure où l'usage des douze demi-tons est admis sans distinction. Il existe aussi des acceptions rythmiques de l'altération - décrivant un schéma métrique modifié subrepticement - et, pourquoi pas, des acceptions liées à tous les paramètres, dans la mesure où ceux-ci pourraient être prédéterminés avant la composition.

D'après Bernard Sève, l'altération caractérise « le rapport qui lie la variation et la temporalisation musicales ». Altérer, c'est tout à la fois « interpréter, honorer, déformer, s'inspirer et trahir ». Il distingue trois types principaux d'altération : la première, que nous avons déjà décrite, caractérise l'altération des gammes et échelles diverses, « qui délimite l'ensemble virtuel des choses musicalement faisables ». Le deuxième concerne le travail thématique, l'altération d'un matériau immanent à l'œuvre, qui détermine les procédés de développement et de variations. C'est en quelque sorte une auto-altération dont le résultat influe sensiblement sur la perception du temps musical. Le troisième type est protéiforme selon Sève, il intervient généralement *a posteriori*, principalement par l'interprétation, selon Sève, mais peut aussi se produire dans le cœur de l'écriture par la « citation ou l'instauration d'une œuvre "classique" comme modèle ou paradigme pour une autre œuvre ». Cette démarche, qu'il s'abstient de développer, constitue ici le cœur de notre propos.

La musique peut déployer à travers le temps qui est le sien quantité de procédés d'altération citationnelle. Ceux-ci exercent sur les implications esthétiques de l'œuvre une influence presque aussi forte que le choix des modèles eux-mêmes. L'altération trahit ainsi l'interprétation personnelle du compositeur et son rapport intime à l'histoire. De la confrontation tragique des modèles, à la déconstruction ludique, de l'ironie détournant le modèle à la mise en exergue, quasi didactique, de leur structure intime, toutes les catégories de l'expression peuvent être aisément identifiées. En contrepartie, l'œuvre qui entreprend ce type d'altération obère une large partie de son intérêt à la confiance que le compositeur porte à son auditeur pour reconnaître l'origine du substrat et appréhender ses distorsions. Il peut être également choisi de rendre ces emprunts totalement ou partiellement méconnaissables, à l'instar des centaines de fragments indétectables de *Gruppen* dans *Souvenir* (1967) de Donatoni ; dans ce cas, seul le devenir-autre du matériau ne comporterait de traces de son état antérieur que des scories ténues, parfois purement conceptuelles. D'après Boulez, seule cette métamorphose intégrale aurait quelque chose de véritablement innovant, ce qui, à l'évidence, se situe à l'opposée des principales poétiques citationnelles émergeant dans les années 1960-1970 :

Je ne crois pas que la référence puisse jamais mener très loin, car elle implique souvent, sinon toujours, un attachement suspect au passé, et *l'invention* ne peut que radicalement transformer la référence, au point de la rendre méconnaissable, voire inutile. [...] Les objets dont on se sert ont perdu leur sens profond sans acquérir pour autant autre chose qu'une vertu vainement décorative.

Que l'œuvre soit ainsi plus fragile, moins progressiste au sens où l'entend Boulez, n'enlève toutefois rien à sa force expressive, voire à sa capacité de faire naître l'inouï à partir du déjà-entendu. Aussi, il n'est pas rare de constater que les musiques à citations usent généralement de morceaux bien connus du public auquel elles s'adressent : les caricatures de la *Marche militaire* de Schubert dans *Circus Polka* ou de l'*Ouverture de Guillaume Tell* de Rossini dans la *Symphonie n°15* de Chostakovitch, le panel d'hymnes nationaux sélectionnés par Stockhausen, le *Scherzo* de la *Symphonie n°2 « Résurrection »* de Mahler comme toile de fond au troisième mouvement de la *Sinfonia* de Berio, des fragments issus de la musique de Beethoven dans *Ludwig van* de Kagel, le premier prélude du *Clavier bien tempéré* de Bach - objet déjà « altéré » dans l'*Ave Maria* de Gounod - pour le *Credo* de Pärt, pour ne citer que quelques exemples de facture très diverse. L'allusion peut aussi tourner court dans le cas où la notoriété de la citation s'éteint, mais que l'œuvre qui la contient accède à la notoriété ; le cas emblématique du *Quolibet*, dernière des *Variations Goldberg*, nous rappelle que l'auditeur allemand d'antan devait être

amusé par le canon des deux chansons populaires et passablement triviales, superposé à la basse idiomatique de l'*Aria*, alors que ce finale est écouté avec le plus grand sérieux par le public d'aujourd'hui, qui a perdu toute connaissance de son origine. En l'espèce, l'esthétique de l'œuvre empreinte d'une ou plusieurs citations paraît moins déterminée par le choix du modèle que par l'altération qui l'affecte, plus celle-ci s'écarte de l'original, plus la dimension créative s'affermite et plus elle en neutralise les contingences de son époque et la mène vers un horizon de l'intemporel.

Altération et postmodernité

Bien que l'usage délibéré de la citation remonte aux plus anciens temps de notre art, une tendance notable paraît se renforcer chez les compositeurs, de la fin des années 1960 jusqu'aux années 1980, « à reprendre, varier, transformer, manipuler [...] les œuvres d'un passé proche ou lointain », alors que les décennies précédentes avaient plutôt connu un reflux des poétiques citationnelles assumées. Le rattachement de ce courant à une forme originelle de la postmodernité musicale, autrefois établie, fait aujourd'hui débat. En 1977, le critique d'architecture Charles Jencks affirme sans détour que la citation représente « la plus puissante figure postmoderne » ; vingt ans plus tard, elle acquiert, aux yeux de Béatrice Ramaut-Chevassus, « une valeur particulière dans le cadre du postmodernisme », devenant « le symptôme engagé d'une musique qui souhaite briser l'interdiction du souvenir ». A cet égard, Schnittke représenterait ainsi le parangon d'une postmodernité, dont le polystylisme chercherait de manière assez paradoxale à « exprimer l'idée philosophique de continuité », en embrassant la diversité du temps et du monde par le collage et la recomposition d'emprunts multiples à l'histoire de la musique. Souhaitant faire dialoguer passé et présent dans ses œuvres, il multiplie les hommages croisés, les citations affirmées, les collages et les stylisations de toute sortes, favorisant la mélodie limpide associée à des techniques d'écriture plus contemporaines. Or, cette acception du postmodernisme comme éclectisme, hétérogénéité décomplexée, incluant le collage-citation se voit relativisée par les récents travaux de Jacques Amblard qui postule la modernité résolue et fondamentale de certains compositeurs (Berio notamment) dont les œuvres auraient été un peu trop rapidement rangées sous cette étiquette commode, par une importation abusive de caractéristiques issues des arts visuels. En l'occurrence, ce sont moins les modèles choisis par le compositeur que les procédés d'altération qui déterminent la signification esthétique de l'œuvre. Selon Amblard, la postmodernité est « retour à l'innocence », définissant la musique « friande de complaisantes et commodes lenteurs mineures » de l'Europe orientale et nordique, ou, au contraire, les minimalismes tardifs des anglo-saxons. Jameson y voit également une situation nouvelle du « pastiche, pratique neutre de l'imitation, de la mimique, sans aucune des arrière-pensées de la parodie », une sorte de méta-citation dépourvue de sens critique. L'altération induit au contraire une distance vis à vis du modèle, celui-ci étant alors considéré alors comme un matériau parmi d'autres, support d'une exploration créatrice qui serait le propre des modernes. Même si l'on admet, ainsi que le déclarait prosaïquement Berio, ce nouvel appétit pour « se salir les mains de cette histoire [de la musique] » comme une inflexion dans le progressisme porté par le projet moderne, il existe des démarches d'altération citationnelle indissociables des principaux procédés compositionnels mis en œuvre par les compositeurs de l'avant-garde.

Le timbre : principal enjeu de l'altération

Défenseur résolu de l'avant-garde occidentale de l'après-guerre, Stockhausen est probablement l'un des premiers de sa génération à s'intéresser à la citation altérée, en particulier à la citation multiple, à travers la composition de *Hymnen* (1966-1967), une vaste fresque de deux heures

pour bande magnétique et instruments *ad libitum*, compilant une quarantaine d'hymnes nationaux, de cris d'animaux, de bruits de foule et de discours. Passées au crible de transformations électroacoustiques et superposées à des sons d'origine électronique, ces citations sont tantôt à peine reconnaissables, tantôt exposées sans altération, avec toute la palette intermédiaire de voilage sonore. Le choix du matériau tente de rendre sensible les différents processus appliqués aux hymnes, plongeant par exemple l'auditeur dans l'intérieur du son à l'occasion de l'extrême ralentissement de l'hymne russe. Ce jeu de cache-cache avec la perception est capital pour le compositeur, qui a justement choisi ses hymnes, notamment en raison de leur grande popularité :

Les hymnes nationaux sont la musique la plus connue que l'on puisse imaginer. Chacun connaît l'hymne de son pays et peut-être encore quelques autres, du moins leur début. Si on intègre de la musique connue dans une composition de musique nouvelle, inconnue, alors on peut fort bien entendre *comment* elle a été intégrée : non transformée, plus ou moins transformée, transposée, modulée, etc..

De plus, la composition de l'œuvre succède aux premières retransmissions télévisuelles des Jeux olympiques, confidentielle en 1960, véritablement internationale en 1964, qui a permis de diffuser auprès d'un public toujours plus nombreux les hymnes des pays vainqueurs. Le choix de ces modèles marque de toute évidence un rapprochement opéré avec l'auditeur moyen, dont on peut augurer qu'il voit s'accroître sa connaissance des hymnes par le truchement du sport massivement diffusé sur les ondes, olympisme et football notamment. La prise en compte de la perception à travers son vécu musical et culturel révèle d'une préoccupation nouvelle, de la part d'un compositeur dont les œuvres précédentes, en particulier *Kontrapunkte*, *Zeitmasse*, *Kontakte*, ainsi que les *Klavierstücke*, cultivent une certaine ascèse, une volonté ouvertement affichée de table rase, espérant bannir toute référence. L'important travail de création sonore autour de la citation - car le compositeur tient à rappeler avec insistance qu'il ne s'agit pas d'un collage - participe néanmoins d'un changement de paradigme, qui pour autant n'obère en rien l'intensité créatrice, ni une forme d'hermétisme de nombreux sons électroniques, fort stridents, assimilables pour l'oreille non accoutumée aux sons émis involontairement par des postes de radio ou de télévision brouillés ou défectueux, un autre indice troublant évoquant justement les retransmissions sportives, déjà fréquentes à la radio.

Par ailleurs, l'assemblage et la succession des hymnes offre un sens éminemment politique à l'œuvre. La première région juxtapose *La Marseillaise* à l'*Internationale*, singulièrement admise au rang d'hymne national ; morcelées et entrecoupées, les deux citations assises sur une vaste plage temporelle fusionnent et se mélangent, oserions-nous y voir une prophétie des éruptions sociales du futur printemps 1968 ? La deuxième section intègre l'hymne allemand à plusieurs hymnes africains peu distincts et mixés avec le début de l'hymne russe, serait-ce la revanche de l'universalité du monde sur la barbarie nazie ? Dans la troisième partie, l'hymne américain et l'hymne soviétique voisinent ; il s'agit d'une allusion évidente à la Guerre froide, peut-être motivée par la récente crise de Cuba qui représenta alors l'une des plus graves tensions entre les deux blocs de cette période. La dernière région mêle l'hymne suisse, symbole de la neutralité, à un hymne imaginaire, « le plus long et le plus poignant de tous ». Cette fin idéalisée semble nourrir les aspirations mystiques et universalistes que le compositeur réalisera pleinement quelques années plus tard ; au sujet de *Mantra*, il déclare se « rapprocher d'un vieux rêve qui ne cessait de [le] hanter : aller plus loin, non en écrivant *ma* musique, mais une musique de la terre tout entière, de tous pays, de toutes races ». S'il y a assez peu de convergences techniques et encore moins de similitudes de matériau entre les deux œuvres, tout porte à croire qu'*Hymnen* introduit ce mouvement utopiste vers une musique de l'universel.

Stockhausen utilise des procédés d'interpolations harmoniques, permettant ainsi d'altérer progressivement le timbre en modulant en série certains paramètres d'un hymne avec un autre, puis du suivant avec les deux précédents. Il s'ensuit la création d'hybrides où le matériau devient

autre en épousant une partie des morphologies sonores d'un autre. L'un des exemples les plus singuliers de ces multiples altérations intervient au milieu de l'œuvre, lorsqu'un bref fragment de la *Marseillaise* est mélangé à une prise de sons de canards et diffusé très ostensiblement. La dimension humoristique sinon grotesque est alors bien présente dans un passage pourtant fugace, toujours marqué par la rigueur des procédés de construction.

Il apparaît de toute évidence que l'usage de la citation multiple n'induit aucune exigence de quelque dialogue avec l'histoire ou de délégitimation de l'acte créateur, tels que la postmodernité, dans ses moments les moins inspirés, a pu parfois véhiculer. L'acte compositionnel, aux techniques fortement enracinées dans son époque, traite le matériau des hymnes comme n'importe quel objet sonore, thème, motif, ou séquence sonore, ainsi que les premiers temps de l'électroacoustique en studio, notamment avec le GRM à Paris, avaient pris l'habitude du travailler : altérer l'objet sonore, même fortement référencé, c'est le faire devenir autre, jusqu'à ce que l'auditeur puisse parfois en ignorer l'origine, ou le découvre sous une identité différente, mélangé à un autre modèle, qu'il soit un son de canard ou un autre hymne.

Collage et altération

D'autres formes de citation se manifestent à travers le collage ou plutôt le montage, la juxtaposition de modèles appartenant à différentes périodes ou genres de l'histoire, qui puisent leur expression dans l'effet saisissant et anachronique qu'elle procure. Répandu notamment en Europe de l'Est, dès les années 1960, elle porte également un regard nostalgique, sinon désabusé, sur le passé, tout en réagissant aux circonstances contraintes auxquelles étaient soumis les créateurs. Ainsi la citation du premier prélude du *Clavier bien tempéré* de Bach, dans plusieurs espaces chaotiques du *Credo* de Pärt, sans aucune altération apparente, provoque un tel contraste qu'il altère lui-même la perception du modèle, plutôt caractérisée par le caractère calme et répétitif donné par son fluide continuum de doubles croches. Une fois placée au milieu d'un chaos orchestral et vocal, la citation devient angoissante, presque dissonante, tant l'oreille anticipe les déflagrations suivantes.

Un choc anachronique se produit à partir de plusieurs emprunts dans le premier mouvement *Quatuor à cordes n°3* (1983) de Schnittke. Trois d'entre eux appartiennent à l'histoire et sont exposés chronologiquement, sans esprit de transition, durant les premiers instants de l'œuvre. Un extrait du *Stabat Mater* de Roland de Lassus précède ainsi le sujet de la *Grande fugue opus 133* de Beethoven, puis une citation, certes peu audible, en transcription allemande du nom de Chostakovitch (DSCH). La première citation est aussi la plus littérale, le compositeur cultivant cet archaïsme délibéré avec gourmandise, semblant se délecter d'un énoncé musical en complet décalage avec les habitudes de la musique contemporaine :

Lors de son exposition, le deuxième thème subit au contraire une première altération, selon un procédé d'instrumentation sophistiqué ; le sujet de la fugue est énoncé *arco* au premier violon, *pizzicato* au second violon - afin d'en renforcer la netteté de l'attaque - et il est traité en résonance, comme le ferait une pédale de piano, aux alto et violoncelle. L'ensemble fait appel à des techniques assez contemporaines de traitement différencié aux instruments de l'attaque et de la résonance, mettant en relief les transitoires d'attaque. Une telle altération du modèle témoigne d'une volonté d'actualiser le langage beethovénien et d'en caractériser la tension profonde, ce que le compositeur germanique avait au contraire mis en relief par un procédé de son temps, à savoir l'énonciation à l'unisson *fortissimo* de tout le quatuor.

La matière musicale qui succède aux trois énoncés est un aperçu iconoclaste de l'état des

techniques musicales contemporaines en Europe centrale et orientale, à savoir une écriture partant d'un large accord de *do* mineur aboutissant à par un imposant glissando sur plusieurs cordes un cluster dense, puis à nouveau à un unisson, résumant un stéréotype on ne peut plus sommaire de la dialectique consonance-dissonance. Manifestement voulu par le compositeur, le choc anachronique subi par l'auditeur est assuré, lui qui s'attend, dès les premières mesures, à un pastiche néo-baroque plutôt délicat et paisible, se cabre ensuite lorsque lui parviennent les premiers chromatismes octaviés de Beethoven, s'interroge sur la longue tenue *fortissimo* de l'accord parfait mineur et s'aperçoit enfin du style véritable de son auteur lorsque se forme le premier agrégat chromatique. Grâce à ce procédé, l'auditeur a parcouru quatre cents ans de l'histoire musicale en moins d'une minute. Les citations ne sont pourtant guère altérées en elles-mêmes, le jeu instrumental se chargeant d'imiter le timbre particulier, relatif à l'œuvre évoquée ; c'est pourtant leur collage qui crée ce devenir autre et qui stimule une écoute singulière, réactivée *a posteriori*, par l'énoncé d'une seconde section du *Magnificat*.

Ici, le rôle de l'altération demeure ténu, car une grande partie du mouvement développe un nouvel élément en canon, une mélodie pseudo-populaire accompagnée par des bourdons de quinte à vide et quelques accords parfaits, dans le style polyphonique qui altère le matériau par superposition. En somme, la pratique de l'altération chez Schnittke consiste moins à modifier le matériau en lui-même, qui est exposé avec une certaine pureté - sinon un purisme respectueux - qu'à le corrompre par la superposition ou la juxtaposition d'autres éléments. Un tel procédé trahit le désir du compositeur de s'inscrire à tout prix dans l'Histoire, non dans une chronologie victorieuse du progressisme téléologique, mais dans une forme de manifeste d'une création qui revendique son propre héritage et refuse la péremption du langage tonal-modal. Par la mise en scène savamment orchestrée du passé, l'œuvre correspond tout autant à la définition « classique » du postmoderne, mettant en avant principalement des critères d'hétérogénéité et d'éclectisme. Il se pourrait donc que cette partition, tant par sa date de composition, au moins une décennie après les prémices postmodernes, que par son mélange assez subtil non seulement des citations mais aussi des procédés de composition, soit l'œuvre-charnière, reliant les premiers postmodernismes des seconds, ceux où les citations deviennent « de moins en moins reconnaissables ».

Déconstruction et altération

La citation peut parfois servir de calque à une autre œuvre, qui se dégage de sa propre structure déconstruite. Différents degrés de fidélités sont alors mis en scène, de la plus grande fidélité au modèle, manifeste dans le mouvement lent de *Century Rolls* sur une *Gymnopédie* de Satie - lui-même précurseur du postmodernisme et du minimalisme, au simple support d'une nouvelle création, à l'instar de la gigantesque toile de fond empruntée à l'histoire que constitue le *Scherzo* de la *Symphonie « Résurrection »* de Mahler pour le troisième mouvement de la *Sinfonia* de Berio. Fondé sur une citation issue de l'*Ouverture* de la *Flûte enchantée*, le *Quatuor à cordes n°2* de Régis Campo, se démarque de ces deux démarches par l'éclatement et la déconstruction de la citation. Chaque cellule issue de ce sujet de fugato est ensuite réinjectée, transposée, et subit d'importantes variations de timbre et de texture :

La citation subit d'importantes distorsions du timbre que provoquent les modes de jeu des cordes : *pizzicato*, *pizzicato* sur le chevalet, *flautando*, souffle de l'archet sur les cordes bloquées, etc. Cette œuvre pourrait ainsi, du moins en apparence, réaliser un transfert instrumental de *Hymnen*, accomplissant au quatuor l'altération multiparamétrique réalisée en studio. Il n'est pourtant ici nullement question des sonorités stridentes ni de l'atmosphère angoissante des cris de foule qui rangent définitivement la musique de Stockhausen sous le

fanion de l'avant-garde. Tout au contraire, le *Quatuor* de Campo est une musique pétillante et rapide, nimbée de staccato, de notes répétées balbutiantes, de modes de jeu légers, parfois subtilement glissés, à la manière d'un gag, et effleurés, la poésie du *flautando* comme effleurement de l'idée, de la corde, de la citation y est particulièrement signifiante. Mesure après mesure, note après note, la citation se dévoile, apparaît de plus en plus prégnante à l'oreille jusqu'à son exposition quasi-intégrale et dans sa tonalité initiale à la mesure 26. Dès lors, le simple parfum mozartien, ravissant les oreilles d'un auditeur, peut-être surpris par les sautillantes consonances du quatuor, devient capiteux, se répandant à travers chaque portée, chaque mesure, exhalant son fumet ludique dans de larges bouffées de cellules émanant du modèle : gammes, notes répétées, sauts de quarts et de quintes, simples et doubles broderies. Campo est effectivement l'un des rares musiciens de son temps à revendiquer sans détour une esthétique ludique, qu'il imagine comme antidote au « pessimisme » exacerbé du millénaire débutant. Réhabilitant au passage une certaine rhétorique des affects, il se réjouit à l'idée que sa musique puisse provoquer joie et de bien-être, suggérant qu'après l'écoute de l'une de ses œuvres « le public est plutôt souriant, décontracté, se sent concerné par ce qui s'est passé. C'est souvent un état psychologique qui lui plaît ».

Face au polystylistisme tragique de Schnittke, indifférente à l'utopie universaliste de Stockhausen, l'altération musicale est ici synonyme de déconstruction de la citation, où celle-ci devient les briques d'un jeu de construction que le compositeur s'amuse à rebâtir sans cesse. Cet aspect est particulièrement prégnant lors des cinq séquences où le tempo est libre, individualisé, ce qui crée une polyrythmie aléatoire aux allures de chaos, mais un chaos où se développent les cellules issues de Mozart. Les sonorités volontairement *light* du quatuor (*flautando* quasi-permanent, quelques grands glissements quasi-spectraux, vivacité d'attaque et staccato) renvoient à l'image éthérée des sociétés post-industrielles. Avidé de distractions et de bonheur, le public apprécie d'autant plus ces sonorités qu'elles tranchent avec l'aridité quasi-surnaturelle des sons électroniques de Stockhausen et avec l'emphase tragique d'un Schnittke. L'art lui-même tente une médiation avec le divertissement, qui s'accompagne de l'adoption des codes de l'hyperspectacle dont parle Lipovetsky :

La société transesthétique apparaît comme une chaîne ininterrompue de spectacles et de produits sous les auspices du fun, du ludisme, du délassément marchandisé. [...] Ambiance généralisée de loisir qui, diffusant une atmosphère de légèreté et de bonheur, construit l'image d'une espèce de rêve éveillé permanent, de paradis de la consommation.

En écho aux mutations sociales de son temps, Campo interroge certaines caractéristiques du ludisme, son hédonisme assumé, ses multiples clin d'œil à la musique du passé - une citation involontaire de *L'automne* des *Quatre saisons* de Vivaldi y figure à la mesure 100. Mais loin des poncifs balbutiants de certaines productions fantaisistes promues par l'industrie culturelle, la musique du compositeur marseillais use de sa verve humoristique comme d'un paravent contre l'excès de sensibilité et surtout contre l'expression du tragique qui affleure néanmoins ça et là, en particulier dans les parties non mesurées, témoignant justement d'une esthétique du chaos, raidissant tout à coup le sourire :

Je me suis rendu compte qu'en analysant les choses à froid, en regardant le monde et notre destin dans ce monde, je suis foncièrement pessimiste. Mais s'il y a une chose que je ne supporte pas, ce sont les gens qui pleurnichent. [...] Ma réponse à tous les drames, à toute la noirceur de la vie, est un optimisme démesuré.

A l'heure où l'urbanisme hypermoderne s'empresse, au nom de l'écologie mais aussi du loisir, de la déambulation insouciant, de déconstruire autoponts, voies rapides, autoroutes urbaines et autres vestiges d'une certaine modernité, certains compositeurs semblent s'attacher à déconstruire les grandes œuvres du passé, privilégiant une forme d'esthétisme sonore, des

sonorités diaphanes, des harmonies claires, une métrique binaire, contrariée dans les seuls espaces de poly-tempo. Au moment où le matériau se fait rare, rien ne vaut le recyclage d'un passé qu'on encense autant qu'on l'altère, un passé remixé au goût de la technique contemporaine, nimbée de modes de jeux, creusant le sonore, irriguant la matière, opposant son foisonnement luxuriant et amusé à l'ordonnancement linéaire et rationnel des hommes de l'*Aufklärung*.

Une triple altération ; à propos des artistes chinois dits 'conceptuels' et maximalistes

Shiyan Li

Préambule

Pour aborder le sujet de l'altération, je voudrais d'abord commencer par présenter une œuvre de Xu Bing (徐冰 né en 1955) intitulée *Book From the Sky* [Livre du ciel (1987-1991)]. L'œuvre comporte trois éléments : rouleaux, codex et panneaux muraux.

Pendant l'exposition, les livres sous forme de rouleaux sont suspendus librement au plafond. L'artiste emprunte le style du premier genre de livre en papier apparu à l'époque Han (II^e siècle av. J.- C. - III^e siècle après J.- C.) pour réaliser ses rouleaux géants. Les livres sous forme de codex sont alignés délicatement sur un tapis, par terre, juste au-dessous des rouleaux. Pour faire ces codex, l'artiste s'inspire d'une forme de livre constitué de feuilles pliées en deux et reliées luxueusement à la main avec du fil. Cette technique remonte à l'époque Tang (VII^e – X^e siècles). Pour la mise en page des codex, il se sert d'un modèle de l'époque Qing清, de la période Kang Xi (XVII^e siècle). Ce modèle offre un exemple établissant une distinction raffinée entre le texte et son commentaire. Quant au troisième élément, les panneaux muraux, ils font référence aux rouleaux suspendus de la calligraphie.

L'ensemble des livres réalisés entre 1987 et 1991 a été imprimé à l'aide d'un répertoire de 4000 caractères. L'artiste emploie la technique des caractères mobiles de l'imprimerie traditionnelle chinoise inventée au XI^e siècle afin de réaliser ses impressions. Les caractères sont d'abord gravés sur bois en relief et ensuite imprimés sur le papier de riz. Jusqu'ici, on peut constater un travail minutieux et laborieux qui prétend revisiter une culture millénaire.

Cependant si nous approchons le contenu des livres, nous trouvons que tous les caractères qui ont l'apparence de l'écriture chinoise sont illisibles y compris pour les chinois eux-mêmes. Les caractères inventés par l'artiste ressemblent beaucoup aux vrais sinogrammes et certains spectateurs passent des jours à essayer de trouver au moins un caractère lisible. D'autres expriment une réaction confuse combinant des sentiments de tristesse, d'oppression, et de doute. Car, normalement, un intellectuel chinois, connaissant 9000 caractères peut lire tout ce qui se publie en fait de livres et de journaux, en ne rencontrant que très rarement des caractères inconnus.

En effet, pour réussir à tromper le spectateur, l'artiste décompose les éléments de sinogrammes existant pour s'en servir ensuite de manière personnelle. Par exemple, le mot brûler (焚) est composé du signe de la forêt (林) et du signe du feu (火), la forêt étant au-dessus du feu. Quant à l'artiste, il remplace la forêt par l'élément « direction » (方), formant une écriture que nous

ne pouvons ni connaître ni prononcer. Les 4000 caractères sont produits ainsi grâce à l'imagination de Xu Bing tout en désorganisant les éléments de chaque sinogramme et gardant pourtant toujours la structure graphique de cette écriture.

A partir de cette œuvre, je voudrais broser un tableau à grands traits des démarches de certains artistes chinois qui, en sortant de la Révolution culturelle, ont fait subir des altérations diverses à des formes issues de leur propre culture. Je voudrais montrer aussi comment ils ont transformé les emprunts faits à l'art contemporain occidental, et comment ils ont su reprendre et détourner-altérer les éléments d'un environnement politique tourmenté. C'est là ce que j'ai voulu évoquer en parlant dans le titre de mon article d'une triple altération.

L'altération de l'art conceptuel occidental

Xu Bing altère l'écriture chinoise en gardant la structure de sa construction. On trouve la même démarche chez l'artiste Gu Wenda (谷文達 né en 1955). Ayant une formation solide à la peinture et à la calligraphie chinoises, l'artiste écrit volontairement des caractères fautifs tout en gardant l'esthétique traditionnelle de la calligraphie. Sa démarche consiste à renverser l'orientation de tout ou partie des idéogrammes, à retourner l'écriture en miroir ou bien à faire des erreurs dans l'écriture. Cependant les écritures altérées sont magnifiquement calligraphiées en imitant le style des grands lettrés sur des papiers de riz de très grandes dimensions. Une incohérence est créée entre le caractère insignifiant et l'art raffiné du lettré.

Un autre artiste qui utilise l'écriture dans son œuvre s'appelle Wu Shanzhuan (吳山專 né en 1960). Ce dernier n'altère pas l'écriture mais altère le pouvoir du langage. Il reprend la forme du Journal à grands caractères (大字報) de la Révolution culturelle. Mais, au lieu d'écrire des slogans de propagande, il écrit des phrases de la vie quotidienne utilisée de manière très courante dans les années 1980, comme « Cet après-midi il y a une coupure d'eau », « Trois centimes pour un demi kilo de chou blanc », « Je suis rentré à la maison »... Ces phrases sont écrites en caractères gras soit en rouge sur fond noir, soit en noir sur fond rouge et nous offrent une atmosphère solennelle. Et cela fait contraste avec le contenu des phrases du train-train quotidien. L'ensemble des œuvres de l'artiste consiste à altérer le langage officiel de la Révolution culturelle afin de dénoncer une politique dictatoriale, arbitraire et absurde.

La démarche de ces trois artistes nous fait penser effectivement à certains artistes conceptuels américains qui font intervenir des signes et des mots censés présenter un réel réduit à la seule réalité du langage. Or, dans les œuvres des artistes chinois cités ci-dessus, le caractère, le mot, le langage sont comme des tromperies vouées à l'absurdité. Il ne s'agit donc pas d'une ambition de littéralité autoréférentielle.

Ces artistes chinois n'ont pas l'intention d'altérer l'art conceptuel de l'Occident. Car tous les trois ne citent aucun artiste conceptuel occidental. Ils ont simplement affirmé qu'ils ont pu accéder à la lecture traduite d'ouvrages consacrés à l'art occidental après la Révolution culturelle. Mais comment assimilent-ils cet art, ou bien comment l'interprètent-ils en s'appropriant les œuvres des artistes occidentaux ? Il est pour le moment difficile de préciser ce point. Selon ma recherche personnelle, les artistes eux-mêmes ne se souviennent plus de ce qu'ils ont lu et donc des exemples qui les auraient retenus... Pour aller vite, les artistes cités ci-dessus n'ont jamais étudié les artistes conceptuels occidentaux d'une manière sérieuse. En ce sens, je peux dire qu'ils altèrent l'art conceptuel occidental en s'autorisant des effets dont ils connaissent mal les origines. Cependant, certains critiques d'art chinois veulent désigner ce genre d'expression par les mots « art conceptuel chinois » en reprenant une terminologie occidentale. Cette nomination reste discutable même si elle est aujourd'hui largement acceptée par les historiens d'art en Chine et en Occident.

L'altération de la culture du lettré

Alors que les artistes chinois altèrent d'une manière qu'on pourrait dire inconsciente l'art conceptuel de l'Occident, ils altèrent en revanche, intentionnellement, une culture du lettré chinois. Déjà, à travers les œuvres de Xu Bing et de Gu Wenda, on peut constater une altération violente vis-à-vis de leur propre culture. En effet, cet aspect de l'altération émerge au milieu des années 1980. La culture du lettré traditionnel, n'ayant pas eu la capacité de se renouveler depuis des siècles, est considérée par des jeunes artistes comme un fardeau sur la voie de la reconstruction d'une nouvelle culture fondée sur la liberté d'expression. On s'en sert donc mais en lui rendant un hommage assassin. Je donne ici quelques autres exemples.

Qiu Zhijie (邱誌傑 né en 1969) dans son œuvre intitulée *Mission n° 1 : copier 1000 fois la préface du 'Pavillon des orchidées'* (1990-1995).

Chaque jour l'artiste copie le texte classique du fameux calligraphe Wang Xizhi (王羲之 env. 303-361) sur le même papier de riz pendant quatre ans. A la fin de la réalisation, le papier est saturé d'une masse textuelle écrite à l'encre de Chine. Le texte classique est devenu ainsi illisible. Sous le pinceau de Qiu Zhijie, l'art du lettré est effacé par une masse textuelle *devant laquelle on se demande* « s'il nous reste encore quelque chose à comprendre ».

Le peintre Li Huasheng (李華生 né en 1944), au début de l'année 2000, a produit une série de peintures à l'encre de Chine qui ressemblaient à des peintures abstraites, notamment à la peinture minimaliste occidentale, comme celle d'Agnès Martin. Dans la peinture de Li Huasheng, la grille est le seul élément qui couvre le papier de riz immaculé. Dans les années 1980, ce peintre était reconnu dans le milieu artistique grâce à ses peintures à l'encre de Chine. Ensuite il part aux États-Unis et reçoit un grand choc face à l'art occidental. Pendant dix ans il s'isole et réfléchit sur sa propre démarche. Il pense que la peinture traditionnelle chinoise a atteint son sommet aux époques Tang (618-907) et Song (960-1279) et a poursuivi ensuite son chemin jusqu'à l'époque de Huang Binhong (黃賓虹 1865-1955) à partir de qui elle ne pouvait plus évoluer. En tant qu'artiste, devant cette impasse, il ne peut rien proposer d'autre que le fait de commencer à éliminer l'image et à garder seulement la technique. L'œuvre intitulée *2002.7 – 2003.8 (juillet 2002 – août 2003)* est le résultat de cette démarche ultime. Le papier de riz est entièrement couvert par une sorte de grille très fine. En regardant de près, nous constatons que l'artiste a dû tracer et retracer plusieurs fois le dessin des veines particulières au papier de riz qui absorbe délicatement et graduellement l'encre. Ainsi l'artiste a éliminé les sujets principaux de la peinture traditionnelle chinoise comme « montagne et eau » (山水 *shanshui*), « fleurs et oiseaux » (花鳥 *huaniao*), « personnages » (人物 *renwu*) et « animaux » (動物 *dongwu*).

La même élimination se trouve chez Lu Qing (路青 née en 1964) : à partir de 1999, elle peint tous les jours la même forme carrée en noir sur un rouleau de soie, attachée aux gestes de la peinture ancienne. Un an après, son œuvre prend la forme d'un rouleau qui mesure 46,7 mètres de long.

Les démarches d'altération de tous ces artistes sont bien différentes. Cependant, on peut constater que cette altération est atteinte par un geste répétitif et inlassable.

Xu Bing passe quatre ans pour réaliser son œuvre. Et les spectateurs ne peuvent pas croire que quelqu'un veuille consacrer tant d'années pour créer ces livres illisibles à l'aide de la technique sophistiquée d'imprimerie de la xylographie. Durant quatre ans, tous les jours, Xu Bing gravait à l'envers ses caractères inventés sur des petits cubes en bois. Par la suite, il les composait pour la mise en page. Puis, chaque page est estampée sur le papier de riz et, à la fin, des milliers de papiers sont reliés minutieusement à la main. Un tel travail si laborieux nous offre des livres illisibles. Le geste répétitif repris tous les jours par l'artiste semble ainsi absurde spécialement auprès de certains intellectuels qui, en sortant de la Révolution culturelle, voulait tout au contraire réhabiliter une culture millénaire.

Le geste répétitif se trouve également chez Qiu Zhijie. A travers une vidéo enregistrée pendant la réalisation de l'œuvre, on peut constater qu'il a gardé la technique principale de la peinture et de la calligraphie du lettré, celle du « maniement du pinceau » (用筆 *yongbi*). L'artiste a su traduire, par sa pratique répétitive obsessionnelle, la règle d'un apprentissage fondé sur une inlassable copie des modèles. En fait, le geste répétitif de l'artiste est paradoxal, d'un côté il rend hommage au texte du maître, de l'autre côté, il se défait de la pensée orthodoxe selon laquelle « il faut d'abord s'être rempli la vue des chefs-d'œuvre anciens avant de prendre soi-même le pinceau ».

Quant à Li Huasheng, il garde aussi la technique du maniement du pinceau. Il emploie, en effet, celle que on nomme, 屋漏痕 *wulouhen* (ce qui signifie : comme l'eau coule sur un mur). Autrement dit, chaque ligne s'élançant du début à la fin est d'une seule venue sans reprise, sans souffle interrompu. Cette utilisation voisine se trouve également chez l'artiste Lu Qing cités ci-dessus.

À travers ces artistes, on voit que la culture du lettré est altérée par le geste répétitif et inlassable, assuré paradoxalement par le fondement de ce même art. Mais comment comprendre ce geste répétitif et inlassable ?

En ne retenant de l'art classique que ses outils et ses gestes, ces artistes, là encore, sont dans une démarche d'esprit conceptuel mais cela n'est pas dans leur intention première. Un art qui présente les conditions mêmes de sa réalisation rejoint, à n'en pas douter, les préoccupations des artistes conceptuels occidentaux : montrer la trace du pinceau pour elle-même, montrer l'usage du support dans ses différentes possibilités, etc. Mais encore une fois le but recherché n'est pas celui d'une analyse critique des conditions de l'art. Il est bien plutôt un pur hommage à la forme dans un travail effectif qui porte lui-même une signification d'ascèse et de méditation.

L'altération du discours idéologique maoïste

Selon les critiques d'art Gao Minglu (高名潞 né en 1949) et Li Xianting (栗憲庭 né en 1949), le geste répétitif et inlassable qui se trouve dans la démarche de ces artistes est un processus d'accumulation du minimal qui aboutit au maximal. Et en 2003, par coïncidence, les deux critiques présentent cet aspect par le même mot en anglais : Chinese Maximalism que je traduis en français par Maximalisme chinois. Le fait de nommer ce processus Maximalisme, d'un côté fait référence implicitement, par antiphrase, au Minimalisme occidental et, d'un autre côté, souligne une différence avec ce dernier.

Selon Li Xianting, la démarche « du minimal au maximal » peut se comprendre dans la pratique quotidienne de la méditation bouddhique fondée sur la répétition. Les disciples bouddhistes répètent maintes fois les mots *an ma ne ba mi mou* 唵嘛呢叭咪吽 de l'incantation au Bouddha Amitâbha en égrenant leurs chapelets. Quant au critique Gao Minglu, pour lui la démarche de Xu Bing et celle des autres artistes maximalistes rejoignent l'école bouddhiste du Nord dite gradualiste (漸悟 *jianwu*) dont le fondateur est Shenxiu (神秀 606-706). Selon ce dernier, « Le corps est l'arbre de l'éveil, l'esprit est comme un miroir clair. Appliquez-vous sans cesse à l'essuyer, à le frotter afin qu'il soit sans poussière. » Shenxiu propose une démarche répétitive et méditative et nous invite à essuyer sans cesse le miroir de notre esprit pour qu'il soit sans poussière et pour que nous puissions atteindre le vide de l'esprit. Cela se retrouve autant dans les rituels de prière quotidiens que dans les humbles travaux physiques de ménage et d'agriculture à la charge des moines.

On se demande alors si les artistes retenus ici peuvent aussi trouver cette dimension du vide bouddhique par leur geste répétitif et inlassable. Dans ces arguments des critiques, rien ne vient évoquer la force du message maoïste. En soulignant le rapprochement avec la pratique bouddhique, ils semblent totalement ignorer l'extraordinaire mobilisation des esprits autour du concept de travail dans l'idéologie dominante. Les artistes seraient ainsi en rupture avec cette idéologie. Toutefois, les biographies des artistes nous apprennent qu'ils ont presque tous vécu de longs séjours à la campagne au contact des masses paysannes. Il serait étonnant que ce parcours ne laisse pas de trace importante dans les démarches.

Xu Bing nous a livré sa propre expérience. Pendant la Révolution culturelle, comme tous les autres jeunes instruits (知青 *zhiqing*), il est envoyé à la campagne et a vécu un moment difficile. Il nous raconte qu'un jour il a vu un homme bizarre. Ce dernier, tous les jours rassemblait les vieux papiers par terre, puis les apportait au bord de la rivière pour les laver. Par la suite, il les faisait sécher et enfin il les mettait bien alignés sous sa natte pour que les papiers soient bien aplatis. Dans une période désastreuse qui nous laisse seulement le *Petit Livre Rouge* à lire, la seule réalité, selon Xu Bing, consiste à travailler manuellement et répéter le même geste tous les jours comme ce paysan qui rassemblait les vieux papiers. Xu Bing pense aussi que ce processus, cette répétition, est une sorte d'expérience qui nous offre un réel concret salutaire dans un temps où domine une idéologie devenue folle. Et ceci, même si ce travail n'a aucun sens.

Nous trouvons cet aspect aussi chez les autres artistes retenus ci-dessus : Li Huasheng qui dit expérimenter le *vide* ou Lu Qing qui explique qu'elle peint en effet la vie quotidienne et banale. Après avoir dialogué avec ces artistes maximalistes, le critique Li Xianting nous confirme qu'ils ont trouvé une paix intérieure en faisant un travail complexe et répétitif. Entre les années 1980 et 1990, beaucoup d'artistes sont en effet las d'entendre que l'œuvre d'art est censée nécessairement porter un sens, soit culturel soit social.

Je propose donc ici une brève lecture sur la notion de travail afin de mieux comprendre la démarche des artistes. Je voudrais montrer que dans son origine la notion de travail répandue par l'idéologie maoïste porte une utopie généreuse disant que la liberté humaine s'épanouit dans la réconciliation entre le travail manuel et le travail intellectuel. Une utopie qui trouve principalement son origine dans la pensée de Pierre Kropotkine.

L'intelligentsia chinoise des années 1920 était très touchée par la pensée de Pierre Kropotkine qui consiste à projeter de combiner l'industrie avec l'agriculture et le travail intellectuel avec le travail manuel. Inspirés par cette pensée, Mao Tsé-toung (毛澤東 1893-1976) ne fera que prolonger cette manière de voir en la pervertissant dans une application impitoyable.

Après 1949, l'importance du travail et de la production préconisée par Mao non seulement persiste dans l'agriculture, mais aussi s'élargit dans les autres domaines : l'industrie, l'artisanat et le commerce, etc. Tout au long de sa démarche, Mao s'efforce de nier la différence entre le travail intellectuel et le travail manuel. Dès 1955, il encourage les étudiants à « aller s'installer à la campagne ou dans les régions montagneuses ». Il s'agit ainsi de rééduquer les intellectuels par deux cheminements : le premier consiste à étudier la pensée marxiste afin de se forger une conception communiste du monde ; le deuxième repose sur le travail manuel, c'est-à-dire que les intellectuels doivent se mettre aux côtés des paysans pauvres et moyen-pauvres afin d'être rééduqués par ces derniers. Cette idéologie est conduite jusqu'à son terme avec d'abord le Grand bond en avant (1958-1960) et ensuite la Révolution culturelle (1966-1976).

Avec le Grand bond en avant, le peuple chinois fut confronté alors à un échec impitoyable qui entraîna la grande famine. Le nombre des victimes fut estimé entre trente et cinquante millions, la plupart paysannes. Cruelle ironie, cette famine ne fut ni provoquée par la guerre ni par une catastrophe naturelle, mais par un prélèvement d'impôts en céréales trop pesant. Si la majorité des victimes est paysanne dans ce premier désastre, le deuxième touchera de nombreux intellectuels et étudiants. De 1966 à 1976, la majorité des étudiants est enrôlée dans les organisations de Gardes rouges. Cette génération, née entre les années quarante et cinquante, encouragée au début de la Révolution, et ensuite très vite disgraciée, est envoyée dans des campagnes reculées par Mao. Il y eut plus de 16 millions de jeunes instruits qui furent envoyés à la campagne. Ils n'avaient que le droit d'étudier le *Petit Livre Rouge*, tandis que les autres lectures étaient officiellement exclues.

C'est par le détour de cette histoire du travail que je voulais revenir sur Xu Bing ainsi que sur les autres artistes maximalistes. Ils ont vécu la période traumatisante de la radicalisation de la révolution. Tandis que dans le courant des années 1960 de jeunes peintres français mettaient au premier rang de leur pratique une notion de travail inspirée par les doctrines marxistes, les artistes chinois cités ici paraissent totalement étrangers à ce type de démarche. On peut le comprendre aisément. Ainsi lorsque Xu Bing puise son inspiration dans le monde paysan, il le fait, non pas en regardant les longs travaux manuels répétitifs qui rythment les jours de cette paysannerie pauvre, mais en retenant les gestes d'un personnage original recueillant de vieux papiers tel que je les ai décrits plus haut. Certes, le souci de ne rien jeter, de recycler les choses les plus misérables fait partie de toutes les cultures paysannes. Mais Xu Bing dans son témoignage n'évoque en rien cet aspect de la pratique de ce vieux personnage.

Ce n'est pas le travail comme geste productif social qui intéresse Xu Bing ainsi que les autres artistes, mais un travail dépouillé de toute connotation politique et qui atteint une dimension d'exercice de méditation. C'est bien par ce geste de répéter et méditer que les artistes s'éloignent de l'idéologie du travail maoïste dont ils ont vécu réellement les effets. Ils sont en rupture avec elle et pourtant l'humble modèle du paysan collectionneur de papier vient faire le lien avec la pauvreté et la constance du travail paysan. Il y a comme une altération radicale d'une idéologie dévoyée et le désir de trouver derrière elle un travail qui dans son ambition méditative peut éventuellement rejoindre l'humilité des gestes paysans.

Parmi les artistes chinois de la génération de Mao, certains emploient le langage et l'écriture en s'en méfiant afin de remettre en cause un art traditionnel et de critiquer une politique arbitraire. En ce sens ces artistes altèrent non seulement leur propre écriture et leur propre langage mais aussi se réapproprient l'art conceptuel de l'Occident pour le faire servir à d'autres fins. Par la suite, cette double altération nous conduit aussi à voir un geste de répéter et méditer bouddhique

qui non seulement nourrir la démarche artistique, mais aussi prétend à mettre en question le sens du travail forgé par Mao. Cette altération du travail ne concorde effectivement pas non plus avec une politique de la Réforme et l'ouverture préconisée par Deng Xiaoping (鄧小平 1904-1997) dans les années 1980.

C'est en ce sens que je propose ici de voir cette triple altération qui tenterait d'échapper aux stéréotypes d'un art contemporain travaillé par une globalisation qui se voudrait oublieuse de l'histoire et des histoires. Il nous faut savoir maintenant poursuivre des analyses conduisant à une appréciation critique de l'« écart ».

La dissémination comme processus d'altération dans l'œuvre éphémère de Michel Blazy

Maryline Puydebois

Nous proposons d'étudier *L'Altération dans la création contemporaine* en approfondissant un angle de recherche concernant *Les œuvres, les formes : dynamique de dévalorisation/revalorisation*. Cette analyse, réalisée pour les Journées d'études des 4 et 5 décembre 2014 est en lien avec l'interrogation que nous traitons dans notre thèse sur l'altération du matériau végétal et s'effectuera à partir d'une œuvre de l'artiste français Michel Blazy. Il s'agit de l'exposition et de l'installation *in situ* intitulée *Flore Intestinale*, composée de cinq œuvres séparables et présentée au Centre d'art contemporain du Parvis à Ibos du 17 janvier au 15 mars 2014.



Figure 1 : Michel Blazy, vue générale de l'exposition « Flore Intestinale », 2014. Le Parvis centre d'art contemporain, Scène Nationale Tarbes-Pyrénées, Ibos (17.01 > 15.03.2014). Au premier plan : Boyau qui pousse, 2014. À gauche : Mur qui fait,

2014. À droite : Mur qui boit du vin, 2014. Au fond : Peinture qui mange, 2014. Production Le Parvis - centre d'art contemporain, Ibos. Crédit photo : Alain Alquier. Courtesy de l'artiste et Art : Concept, Paris, page 1.

Les œuvres sont constituées de matériaux artificiels et organiques comme le polystyrène, les boyaux synthétiques, un verre, des bouteilles, du vin, de la crème dessert au chocolat, du cacao et les tuyauteries du magasin. Le tout est aménagé dans une pièce contrefaite en forme de losange, dont les murs, peints en blanc, créent une atmosphère et un environnement neutres et froids. Cette installation polyptyque se dissémine progressivement au cours des deux mois d'exposition et présente plusieurs phénomènes d'altération en évolution et constante transformation. *Flore Intestinale* ainsi que les titres de chaque œuvre *in situ* qui la compose expose de manière suggérée ce qui va être montré. À droite « *Mur qui boit du vin* » se présente sous forme d'un verre à vin transparent en relief dont la moitié est encastrée dans le mur. A l'intérieur du verre se trouve du vin que le mur absorbe, permettant de voir la diffusion du liquide sur le mur. « *Peinture qui mange* » (Fig. 2) prend la totalité du mur qui se situe en face du spectateur lorsqu'il entre dans la pièce. Le mur de cette installation est recouvert de crème dessert au chocolat. Au centre de ce mur un trou blanc apparaît et se prolonge par un tunnel en polystyrène invitant le spectateur à s'y aventurer. « *Boyau qui pousse* » (Fig. 3) est l'œuvre qui se situe au centre de l'installation. Il s'agit d'un boyau de synthèse blanc et transparent en forme de fin tuyau posé sur un socle parallélépipédique.





Ce boyau s'agrandit et s'étale dans l'espace au cours de la journée. « *Paysage* » (Fig. 4) est l'œuvre à l'entrée de la pièce sur le mur de gauche qui montre une percée rectangulaire et horizontale révélant les tuyauteries du magasin Leclerc. Enfin « *Mur qui fait* » (Fig. 5) se présente avec une petite ouverture circulaire dans le mur qui propulse du cacao en poudre, lequel se répand au sol.



L'ensemble des œuvres de *Flore Intestinale* conjugue les différentes étapes du processus de digestion. Cependant dans *Flore intestinale*, Michel Blazy utilise des matériaux organiques qui normalement auraient dû s'effriter dans *Peinture qui mange* et s'étaler sur la surface dans *Mur qui boit*. Mais l'artiste et la responsable de la galerie ont constaté lors de l'exposition que les aliments utilisés comme matériaux artistiques contenaient du conservateur empêchant le processus de fragmentation d'apparaître. De plus, l'air conditionné du magasin qui s'étendait jusqu'au Centre d'art n'a pas permis la création d'une atmosphère humide afin d'obtenir les résultats escomptés. Ainsi notre analyse s'effectue à partir des résultats obtenus. Le titre proposé, *La dissémination comme processus d'altération dans l'œuvre éphémère de Michel Blazy*, relie pour cette analyse le terme de dissémination à celui d'altération par la notion de fragmentation d'une unité qui se disperse dans l'espace, à celle de l'étalement dans le temps, au processus de création, au matériau et à la la perception de l'œuvre. Nous chercherons à

comprendre comment le processus de dissémination dans l'œuvre éphémère devient un mécanisme de création par l'altération. Tout d'abord, nous interrogerons cette œuvre comme hors œuvre à travers non seulement l'espace hétérotopique mais également l'effacement de l'artiste. Ensuite, les divers questionnements nous amèneront à constater une altérité du matériau qui se présente à la fois comme *pharmakon* et comme matériau nomade. Enfin cette dissémination du geste et du matériau nous amènera à la perception altérée de l'œuvre qui se présente comme une stratégie d'appropriation par le processus d'appareillage qui s'appuie sur les notions de différenciation et de **liance**.

Hors œuvre

Dans la société occidentale, le hors-d'œuvre est une entrée qui se situe dans le rituel du repas, avant le plat principal et qui se compose de petits mets légers. Le terme « hors » signifie « en dehors de » c'est-à-dire mettre hors d'un lieu, mais aussi qui se situe en dehors d'un espace alors que « L' [« œuvre »] [...] réelle, charnelle, demande du travail. [...] Tout commence, là aussi, avec la matière et l'instrument. » Ainsi l'œuvre fait référence à un objet créé par une personne au cours d'un travail artisanal ou artistique. Cependant, nous entendons par « hors œuvre » à la fois un objet créé se situant en dehors de l'espace artistique légitime et une œuvre non finie qui est donc dans sa phase créative. Comme le titre l'indique, ce hors-œuvre proposé par Michel Blazy ne se dissémine pas seulement par la dépossession de l'œuvre, **c'est-à-dire cette incapacité à maîtriser ou percevoir l'œuvre dans sa totalité ???** mais aussi par l'absence intentionnelle d'intervention de l'artiste qui joue ainsi sur la notion d'absence-présence. Nous proposons de développer cette perte de contrôle spatio-temporelle, plastique et gestuelle du hors œuvre en traitant tout d'abord la notion d'espace hétérotopique **pour suivre par** l'effacement de l'artiste.

Espace hétérotopique

Comme l'énonce le philosophe français Michel Foucault qui est à l'origine du concept de l'« hétérotopie », ce lieu de passage et de transformation « [...] a pour règle de juxtaposer en un lieu plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles. Le théâtre, qui est une hétérotopie, fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux étrangers. » La dépossession des différents hors œuvre de Michel Blazy se définit à travers une succession d'espaces hétérotopiques ordonnés qui prennent forme tout d'abord dans deux des installations de *Flore intestinale* qui se détachent de l'installation principale en se disséminant dans l'espace de la galerie et du centre commercial. Cet éparpillement spatial surprend le spectateur qui ne s'imagine pas que l'œuvre se prolonge dans ces espaces dissimulés. L'espace en profondeur de *Peinture qui mange* s'amplifie et sort de l'espace visuel de la galerie par un tunnel en polystyrène, tandis que *Paysage* se détache de l'espace physique et visuel de la salle d'exposition et se présente, dans le mur de l'exposition, par une ouverture rectangulaire et horizontale. Cette dispersion spatiale hors cadre divise *Flore intestinale* en fragments d'espaces qui se dispersent dans l'espace périphérique de la pièce. Ce hors œuvre hétérotopique se constate aussi par l'utilisation d'un mode d'emploi présentant *Flore intestinale* comme œuvre éphémère. Effectivement, la disparition de *Flore intestinale* présente son mode d'emploi comme la trace de l'œuvre sous forme conceptuelle où seule l'idée de l'œuvre c'est-à-dire le processus de création sous forme écrite reste et témoigne, renvoyant à l'art conceptuel. Ce dernier permet à l'artiste de garder en mémoire la recette de l'œuvre afin de lui redonner vie ou de la transmettre. Comme il dit pour une autre de ses œuvres, *Bouquet final* créée en 2012

« C'est une activité que je fais pour moi, pour enregistrer le temps, avec l'idée de ne pas oublier les choses si j'ai envie qu'elles réapparaissent un jour. [...] Je suis toujours dans l'idée du mode d'emploi [...] ». Ce hors œuvre qu'est le mode d'emploi renvoie au concept du « hors-livre » du philosophe français Jacques Derrida développé dans son essai *La Dissémination* publié en 1972. Le hors-livre représente pour le philosophe la préface d'un livre qui est aussi une répétition, un double du livre. Comme il l'explique, la notion de « Double dérive d'une unité première, image, imitation, expression, représentation, le livre à son origine, qui est aussi son modèle, hors de lui [...] ». Ainsi, le mode d'emploi ne s'affirme pas seulement comme espace hétérotopique mais il se manifeste également comme origine de l'œuvre. Le philosophe Jacques Derrida et l'artiste Michel Blazy **partagent la même vision**. **Dire autrement : un peu simple !** Effectivement le philosophe interroge la notion de « [...] préface comme *semence* » possible et l'artiste définit son mode d'emploi comme « La métaphore [...] de la graine. Une graine peut rester un temps infini en état de dormance ; [...], et j'aime cette forme d'existence minimum. » Cet espace hétérotopique et immatériel qu'est le mode d'emploi est suggéré par analogie dans les titres de *Flore intestinale* et superpose ainsi l'espace mental et l'espace physique. *Flore intestinale* se présente comme une succession d'événements liés à la digestion et disséminés dans divers lieux hétérogènes renvoyant au corps humain et au processus de digestion qui s'effectue à travers des micro-organismes présents dans le tube digestif. L'absence de l'artiste accentue cette prise de conscience d'un univers organique vivant à l'intérieur de notre espace corporel en totale indépendance, qui peut aussi montrer une sorte d'absence de conscience du fonctionnement et du contrôle d'une partie de notre corps. Ces hors œuvres hétérotopiques jouent avec l'espace plastique du lieu ou de l'œuvre et provoquent des perturbations et des télescopages spatiaux. Cette altération de l'espace permet de créer et de développer une nouvelle perception de l'environnement et de montrer les différents effacements de l'œuvre qui jouent entre l'absence et la présence. Cette dépossession de l'œuvre est également possible grâce à l'effacement du geste de l'artiste car « L'idée du geste minimum a toujours été pour [lui] un centre d'intérêt, [...] »

Effacement de l'artiste

Cette dépossession des divers hors œuvres de Michel Blazy se manifeste par la négation du geste de l'artiste qui s'efface pour laisser place à un processus de création fragmenté dans la poétique spatio-temporelle de l'œuvre. En effet, il s'agit d'interventions de différents acteurs qui font partie de ce processus et dont la collaboration peut être directe ou indirecte, consciente ou inconsciente. Ces acteurs se présentent comme des prolongements de la main de l'artiste. Cet effacement présente *Flore intestinale* comme une œuvre autopoïétique c'est-à-dire, comme nous allons le voir, qui s'auto-génère. Cette autocréation renvoie au concept d'autopoïèse exposé dans l'article *Autopoietic Systems* en 1972 et élaboré par le biologiste, cybernéticien et philosophe chilien Humberto Maturana et le neurobiologiste et philosophe chilien Francisco Varela. Ainsi l'effacement de l'artiste permet à l'œuvre de prendre vie par un mécanisme qui projette du cacao dans *Mur qui fait* et étend *Boyaux qui pousse* par l'injection d'air dans les boyaux artificiels. L'œuvre poursuit son développement et sa dissémination par un processus plastique anthropochorique c'est-à-dire avec la participation inconsciente du spectateur qui, tel un agent disperseur, provoque dans le tunnel de *Peinture qui mange* ainsi qu'au sol de *Flore intestinale* une dispersion de la matière créatrice avec le polystyrène. Effectivement, lors de son déplacement dans l'installation, le spectateur se trouve en contact avec des fragments de polystyrène qui jonchent le sol, obligeant le spectateur à entrer en contact avec la matière. Dans le tunnel en polystyrène de *Peinture qui mange*, des particules en forme de billes pouvant symboliser la semence plastique s'accrochent à la tenue vestimentaire du spectateur et l'accompagnent parfois jusqu'à sa demeure. Comme l'explique Michel Blazy « [...] souvent

les gens touchent mes sculptures. Et j'adore [cela] même s'ils les détruisent. Ce que j'aime [dans ce contact, c'est ce] moyen d'obtenir [autrement] des informations sur ce que l'on voit ». Ce processus autonome se poursuit par l'assistance d'un intervenant de la galerie qui nourrit l'œuvre en ajoutant de la matière pour qu'elle puisse s'alimenter. L'intervenant est chargé de remplir une fois par jour le verre de *Mur qui boit* et de placer des bouteilles de vin au sol, en dessous du verre encastré dans le mur en polystyrène. Il est ensuite chargé de rajouter du cacao pour *Mur qui fait* et d'activer les mécanismes de *Boyaux qui pousse* et *Mur qui fait*.



L'autopoïèse plastique se poursuit par l'acte d'achat de la recette de l'œuvre par un spectateur qui se transforme en futur propriétaire de l'œuvre. Cette phase de transmission des données de réalisation contenues dans le mode d'emploi va permettre de dupliquer l'œuvre originale en proposant un double de l'œuvre. **Comme l'explique le sociologue français Edgar Morin on peut penser que Morin parle de Blazy :** modifier « Il s'agit non pas d'une division mais de la *fabrique d'une doublure* ». Effectivement, les œuvres de Michel Blazy étant *in situ*, le double sera donc différent de l'original selon le lieu d'installation et sa capacité ou non à accueillir l'humidité de l'air, la quantité de matière utilisée ainsi que le respect des modes d'emploi de chaque installation. Effectivement, la régularité des interventions est nécessaire au développement de chaque œuvre ce qui nécessite que le propriétaire « [...] fasse vivre la pièce, s'en occupe, l'entretienne ce qui n'implique pas nécessairement qu'il/elle prenne en charge la réalisation ». Le mode d'emploi ou la tentative de reproduire l'œuvre par l'acheteur, selon les obstacles rencontrés lors de la conception, ne seront que des doubles, des « miroirs » de l'œuvre originale qui fut créée et qui a fini à la poubelle. La dernière manifestation autopoïétique de l'œuvre se situe dans le matériau puisqu'il s'agit, à la fois, de divers micro-organismes et d'une protéine invisible nommée enzyme digestive qui se situent dans notre flore intestinale. Cette enzyme est capable de provoquer des réactions chimiques dans les aliments leur permettant d'augmenter la quantité de jus ou de les enrichir en sucre. Mais elle peut aussi jouer un rôle dans le système digestif en permettant de faciliter l'assimilation des aliments ingérés pour les transformer en éléments nutritifs en les décomposant et les fragmentant. Mais il faut noter que lorsque cette enzyme se trouve dans un organisme inanimé, elle se libère en grande quantité provoquant l'altération de la matière ainsi que sa décomposition. *Flore intestinale* suggère par son titre la présence de l'enzyme et des micro-organismes comme processus de création par la décomposition. Leur absence est portée par le titre et circule immatériellement dans la mémoire et l'imaginaire du spectateur. Cette décomposition qui est présente dans certaines de ses œuvres se manifeste lorsque, dans le matériau, les cellules organiques sont perturbées dans leur fonctionnement les amenant à être détruites par les enzymes qui, elles, prolifèrent, créant de

nouveaux matériaux artistiques comme les champignons, les odeurs, les insectes. Ce processus de décomposition modifie la forme, la texture et la couleur des matériaux de base comme dans *Sculpture* de 2003 avec les oranges. Cette opération de décomposition devient pour Michel Blazy un processus de création. Ces hors œuvre hétérotopiques et autopoïétiques, qui se disséminent dans l'espace et s'auto-génèrent, proposent une autre altération comme processus de création, celle de la perception du matériau.



Figure 7 : Michel Blazy, *Sculpture*, 2003. Ecorces d'orange, dimensions variables. Crédit photo : Marc Damage. Courtesy de l'artiste et Art : Concept, Paris, page 9.

Altérité du matériau

Michel Blazy, à travers sa démarche artistique, cherche à « [...] avoir accès à des informations [qu'il ne peut] pas imaginer. » Dans *Flore intestinale*, l'artiste utilise le phénomène d'altération psychique et physique comme processus créateur. Ce mécanisme d'altération lui permet de révéler l'altérité du matériau qui se présente à la fois comme ordinaire, familier et de notre quotidien mais aussi un matériau étranger, inhabituel et différent. Cette altérité plastique permettant la création dans l'altération se manifeste tout d'abord par l'utilisation dudit matériau comme « *pharmakon* » et ensuite par l'utilisation d'un matériau nomade.

Matériau comme *Pharmakon*

Le terme grec et neutre *pharmakon* se définit comme pouvant être à la fois un poison, une drogue ou un remède. Les œuvres de Michel Blazy traitent de la notion de *pharmakon*, en interrogeant et développant la notion de débordement. Nous n'entendons pas seulement le débordement par l'action d'aller au-delà des limites d'un espace ou d'un territoire, mais aussi par l'action de s'étaler en dehors de sa bordure. Dans *Flore intestinale*, le débordement est exploité à travers différentes notions et tout d'abord par l'excès ou la profusion de matériaux tels le vin et le cacao, car « [...] tout peut être drogue pour les individus ; [...] (sucre, café, vin, cocaïne...) [...] ». Cela peut se traduire dans *Flore intestinale* par une dépendance à la matière qui amène à une dépossession physique et mentale. Cet excès de matière provoque des

ouvertures en dehors de l'espace réel physique et mental. Effectivement, dans *Mur qui boit*, le vin déborde du verre pour se répandre sur le mur et sort de son support. Les bouteilles posées au sol en dessous de l'installation suggèrent l'abus d'alcool. Dans *Mur qui fait*, le cacao est projeté en dehors de son espace, traverse une limite et pénètre dans un nouveau territoire. *Paysage et Peinture qui mange* montrent une extension spatiale car elles sortent en dehors des limites du visible de la galerie se situant ainsi dans un hors-cadre. Dans *Peinture qui mange*, la crème dessert au chocolat se répand sur la totalité de la surface d'un mur et provoque un impact visuel. Cette manifestation de matière et de couleur est renforcée par l'extrême intensité odorante des œuvres qui se répand dans la galerie. Comme on peut le constater, le matériau comme « [...] "*pharmakon*" ne signifie pas seulement "remède". C'est aussi une couleur, une teinte artificielle un maquillage, un poison [...], toutes ces choses qui sont supposées venir de l'extérieur pour induire en erreur, tromper. [...] » Dans le passé, ces substances exotiques, venues d'Amérique et d'Europe centrale, ont montré leurs capacités à perturber la conscience et la perception de la réalité. Considérés comme nectar, le chocolat et le vin furent les boissons des dieux amenant l'homme dans un univers irréel, immatériel et en dehors de son espace de vie. Effectivement, « [Les Mayas] vénéraient leurs Dieux, leur concoctaient un breuvage appelé « tchocoalt » préparé à partir de broyage de fèves de cacao, [...] » Et le vin renvoie également à Dionysos, le dieu grec du vin, de l'ivresse et des excès qui « Longtemps tenu pour un dieu étranger, venu de la Thrace, qui aurait été la patrie de l'orgiasme, [...], Dionysos est en réalité un dieu qui signifie *l'ailleurs* et qui désigne *l'Autre*. » Le vin rappelle aussi cette perturbation visuelle grâce à la *mimesis*, comme lorsque Zeuxis, peintre grec de l'Antiquité, peint sa nature morte avec raisins et réussit à tromper les oiseaux en présentant le matériau plastique comme un leurre visuel qui provoque un mécanisme de séduction par ressemblance mais est tout autre. Comme l'explique Michel Blazy « On n'a accès qu'à la surface des choses. Je cherche juste une partie du monde qui n'est pas accessible. C'est simplement cette idée-là et de voir simplement par l'observation. » Cette inaccessibilité se révèle dans *Mur qui fait* à travers le cacao, ce matériau à la fois étranger et familier qui est devenu à notre époque une boisson énergisante. Il se présente comme une matière pauvre non consommable car non assimilable par le corps de l'œuvre. Effectivement, dans *Mur qui fait*, l'installation rejette le cacao sans l'avoir transformé c'est-à-dire en poudre. L'artiste présente ainsi des aliments utilisés comme des matériaux étrangers, non reconnus par l'œuvre et qui provoquent un débordement et une contamination. Dans cet environnement artistique se propage par étalement une matière organique, fragile, éphémère et consommable. Effectivement, « *Le pharmakon* est un parasite, une limite à la vie, un excès. Surgissant du dehors, il force le vivant à avoir rapport à son autre, au risque d'un mal d'allergie. » C'est la contamination de la blancheur de l'espace d'exposition symbolisant un espace pur, aseptisé, hygiénique. Le polystyrène blanc étalé au sol dans *Flore intestinale* et dans le tunnel de *Paysage* renvoie aux emballages alimentaires qui permettent la conservation et l'hygiène du produit vendu. Ce polystyrène blanc est contaminé par la matière et la couleur marron de la crème dessert, du cacao et la couleur pourpre du vin. Ces matières colorées envahissent l'espace de la galerie en se déposant sur la surface propre et neutre des murs et du sol de la galerie tout en se dispersant. Ces contaminations plastiques « [...] sont autant de stratégies d'émancipation et de survie de la matière » qui provoquent un déplacement grâce à l'utilisation de matériaux nomades.

Matériaux nomades

Les matériaux de *Flore intestinale* interrogent la notion de déplacement les amenant à se définir et à se présenter comme matériaux nomades. Le terme nomade désigne ceux qui n'ont pas d'habitation, qui ne restent pas longtemps au même endroit, qui errent et changent de lieu. Cependant les matériaux nomades de Michel Blazy ne se déplacent pas comme l'entend la

définition littérale de ce mot, ils sont plutôt semblables à la pensée nomade du philosophe français Gilles Deleuze. Ce nomadisme « [...] ne se déplace pas il habite un espace lisse, traversé de lignes de fuites et de multiplicités. Un espace lisse est un espace ouvert, un espace d'errance, c'est un espace de l'immanence [...] ». Ce sont aussi bien les déplacements de la pensée que les déplacements des spectateurs à l'intérieur de l'œuvre qui se déterritorialisent dans *Flore intestinale* et qu'on peut distinguer à travers les notions d'écart, de symbole et de passage. Ces matériaux artistiques nomades sont nombreux et ils se situent et se présentent dans l'œuvre en des lieux inopportuns et sous une forme inattendue, créant ainsi un écart, un effet de rupture entre ce qu'ils sont, leurs fonctions et leurs statuts de matériaux plastiques. Il ne s'agit pas seulement de matières palpables mais aussi de matières immatérielles qui permettent de composer et de constituer *Flore intestinale* en se décentrant de leurs fonctions d'origine et au moment de leurs apparitions. Ces matériaux apparaissent en des temps et des lieux différents dans l'œuvre. Ainsi la galerie fait corps avec l'œuvre. Les différents titres suggèrent le processus de digestion dans les installations et remplacent le processus de représentation dans l'œuvre. Les couleurs créent différents espaces, des territoires plastiques qui s'opposent provoquant une tension. La texture, la substance des aliments dans l'œuvre peuvent se percevoir non pas visuellement mais par le toucher, le son et l'odeur engendrant une modification de la réception de l'œuvre. Effectivement, *Flore intestinale* se présente non pas comme un simple processus de digestion mais comme un acte artistique nomade où « Manger, c'est incorporer un territoire » comme l'exprime Mohamed Bouhahli dans son avant-propos pour expliquer la pensée du géographe français Jean Brunhes. Ce matériau nomade devient aussi matériau-symbole. Ce matériau-symbole du grec *symbolon* c'est-à-dire « objet coupé en deux constituant un signe de reconnaissance » révèle son altérité en étant non pas un signe de représentation d'une idée comme en peinture mais un matériau-allégorique, du grec *allon*, c'est-à-dire autre chose. Ces matériaux nomades se déplacent de la matière qu'ils présentent à l'idée qu'ils symbolisent. Comme l'explique Gilles Deleuze « [...] les nomades [...] sont ceux qui ne bougent pas, et qui se mettent à nomadiser sur place pour rester à la même place en échappant aux codes ». Ainsi les matériaux nomades de *Flore intestinale* se présentent comme matériau autre. Nous pouvons le constater dans *Peinture qui mange* où la crème dessert et le polystyrène deviennent symboliquement une bouche, dans *Mur qui fait* le cacao devient déchet, dans *Boyaux qui pousse* la peau artificielle pour la confection du saucisson devient intestin. Enfin ces matériaux nomades se déplacent à travers un processus de création en mouvement. Ils interrogent la notion de passage dans les phénomènes de disparition et d'apparition à l'intérieur du mécanisme du vivant. Comme l'explique Michel Blazy « C'est le vivant qui m'intéresse, pas la nature ». Cette stratégie du vivant interroge l'espace transitoire, la forme aléatoire et éphémère qui lors de ses transformations se déplacent devenant geste de création. L'aliment de consommation, dont la forme d'origine est tellement altérée qu'il est dénaturé, ne reprend son ancien statut que par l'odeur qui renvoie à sa valeur nourricière. Les titres créent un jeu de transferts entre la présentation réelle et l'espace symbolique, en utilisant des outils comme la mémoire, l'expérience et la réflexion. L'œuvre *in situ* fait corps avec la galerie et l'inauguration participe à la poïétique de l'œuvre. Cet événement devient processus de création en ouvrant son espace et en intégrant dans son histoire la première œuvre qui inaugure et permet la naissance de ce lieu d'exposition. Les matériaux de *Flore intestinale* se déplacent et se décentrent en créant un mécanisme de décodage des signes traditionnels qui devient un nouveau langage visuel avec de nouveaux signes plastiques. Ce mécanisme renvoie à la machine de guerre de Gilles Deleuze « [...] une machine de guerre est une invention nomade [...]. Par analogie, un mouvement artistique, [...] peut faire office de « machine de guerre » s'il trace une « ligne de fuite créatrice », un « espace lisse de déplacement » [...] ». Ce fonctionnement fait référence tant au théâtre pauvre de Jerzy Grotowski qu'au mouvement artistique italien Arte Povera où « L'artiste devient un *guérillero*, il veut choisir le lieu du combat et pouvoir se déplacer pour

surprendre et frapper ». Ce mouvement artistique « [...] privilégie l'instinct, le naturel et l'éphémère » en remettant en question la société de consommation. L'Arte povera utilise des matériaux pauvres et valorise le processus de création en effaçant le résultat final comme dans l'œuvre créée en 1968, *Senzo titolo (Struttura che mangia)* « Sans titre (Structure qui mange) » de l'artiste italien Giovanni Anselmo. L'objectif de cet artiste n'est pas seulement de montrer une résistance face au désir d'appropriation mais aussi de rendre l'œuvre insaisissable. La sculpture oppose deux matériaux : le granit, qui renvoie aux structures funéraires, et la laitue, matière végétale qui symbolise le vivant. La laitue se décompose progressivement « se faisant manger » par le temps qui altère le matériau révélant sa fragilité et son aspect éphémère. Cependant le processus de création dans l'œuvre de Michel Blazy s'appuie sur la stratégie du vivant pour renouveler la matière et développer de nouvelles formes, couleurs et odeurs. Alors que dans *Senzo titolo (Struttura che mangia)* l'intervenant de l'exposition est obligé de remplacer l'ancienne laitue par une laitue fraîche, seule la décomposition en poudre au sol de l'ancienne laitue laisse une trace de son existence. Dans *Flore intestinale*, l'altérité du matériau *pharmakon* et du matériau nomade révèle les multiples possibilités du matériau qui devient autre, étranger. *Flore intestinale* présente une œuvre **hétéro-génèse** car elle amène le spectateur à « brancher la pensée sur le dehors ». Cette « [...] pensée nomade constituée du mouvement de la différence qui la parcourt » révèle deux processus qui dépossèdent l'œuvre et le spectateur de leur identité.

Apparemment avec l'environnement non humain

L'apparemment c'est être traité comme un parent ou rendre parent par alliance. Le terme parent provient du latin *parere* et signifie produire, engendrer ou donner naissance, accoucher, ou présenter. Cette notion amène les actions d'assemblage et de ressemblance mais aussi à s'identifier à l'autre. L'apparemment à l'environnement non humain est un concept intitulé *The nonhuman environment* publié et proposé par le psychiatre et psychanalyste américain Harold Searles. Pour l'auteur de ce concept « [...] l'accumulation des observations provenant de disciplines scientifiques [...] prouvent sans doute possible que l'homme ne se trouve pas, face à la réalité non humaine, dans la situation d'un étranger mais d'un proche parent ». Donc Michel Blazy propose deux apparemments à l'environnement non humain dans *Flore intestinale* par l'utilisation, tout d'abord du « processus de différenciation » et ensuite la notion de « liance ».

« Processus de différenciation »

« [...] l'élément non humain de l'environnement de l'homme forme l'un des constituants les plus fondamentaux de la vie psychique ». Cet élément non humain dans *Flore intestinale* baigne dans l'univers de la société de consommation par la situation géographique de la galerie qui se situe dans un centre commercial E. Leclerc et par les matériaux choisis par l'artiste, objets usuels de consommation. L'œuvre de Michel Blazy ainsi que le spectateur-consommateur sont dépendants de cet environnement sociétal de consommation qui utilise un processus de différenciation dans l'acte et la manière de consommer. Cette théorie de la consommation est développée par le sociologue et philosophe français Jean Baudrillard dans *La Société de consommation* publiée en 1970. Il définit la consommation comme un dressage. « On se rend mal compte combien le dressage actuel à la consommation systématique et organisée est

l'équivalent et le prolongement, au 20e siècle, du grand dressage, tout au long du 19e siècle, des populations rurales au travail industriel. » Dans *Flore intestinale* ce dressage est présenté comme un apprivoisement. Effectivement, la société de consommation, par l'intermédiaire d'une pluralité d'objets comme l'alimentation, la culture, le corps et le temps, dépossède l'objet de son identité, de sa fonction utilitaire et cherche à manipuler par un leurre le spectateur-consommateur. Elle tente de le pousser à la création d'un désir contraint, celui de vouloir se démarquer, s'exposer afin de se créer une nouvelle identité pour se mettre en valeur et se sentir exister. Ce désir crée un manque et amène le spectateur-consommateur à nier sa propre identité. Cette dépossession identitaire du spectateur-consommateur intervient de trois manières dans l'œuvre de Michel Blazy. Cette dissémination identitaire tout d'abord amène l'observateur à nier son identité en tentant de s'assimiler au signe de l'objet convoité c'est-à-dire à chercher à ressembler à ce qu'il représente, le renvoyant à son vécu et à ce qu'il consomme. Il devient objet-signe et plus particulièrement signe non humain car les aliments-matériaux sont « [...] directement lié[s] à l'observation de choses que tout le monde connaît » comme le vin, le cacao ou la crème dessert. Ces matériaux sont élevés au rang de matériaux artistiques c'est-à-dire d'objets rares et sacrés donnant à l'aliment de la valeur. Ensuite le spectateur-consommateur est privé une seconde fois de son identité dans *Flore intestinale* en étant réifié par l'objet-matériau. En effet, la société de consommation asservit et assujettit le consommateur à un objet car « [...] tout, objets, biens, relations, services, y devient gadget. » L'être humain devient objet non humain et donc se déshumanise en s'intégrant inconsciemment dans le processus de production de la société de consommation. Comme l'explique Jean Baudrillard « La vérité de la consommation, c'est qu'elle est non une fonction de jouissance, mais *une fonction de production* ». Nous pouvons le constater dans *Flore intestinale* avec le spectateur. Ce dernier participe à la poïésis et devient matériau de l'œuvre. En entrant dans l'installation de la galerie, le spectateur n'a pas conscience que le matériau qui relie les œuvres et permet le bon fonctionnement du processus de production, leurs connexions, est un aliment consommé par *Flore intestinale* c'est-à-dire le spectateur. Ainsi, l'observateur se trouve dans le ventre de l'œuvre, dans la phase de digestion présentant l'homme comme un produit que l'objet-œuvre finit par consommer. « Vous êtes visé, aimé par l'objet. Et parce qu'on vous aime, vous vous sentez exister : vous êtes « personnalisé ». C'est l'essentiel : l'achat lui-même est secondaire ». Le spectateur-consommateur perd son identité pour devenir objet et produit de consommation non humain. Mais surtout, ce spectateur-consommateur est dépossédé de son identité qui laisse place à un matériau invisible créé par la société de consommation c'est-à-dire la création d'une demande et d'un manque. L'identité devient absence et surtout manque et elle apparaît en se dissimulant dans l'environnement non humain de l'homme. La société de consommation, à travers ces matériaux non humains dompte et habitue le consommateur à la normalité de ce sentiment de manque, de perte d'identité. Cette accoutumance **apparaît dans la société de consommation** et isole, individualise et détruit les liens avec autrui, mais elle génère aussi une distance avec soi-même, en créant un manque, en créant une demande, un désir. Dans *Flore intestinale* l'absence de lien, l'isolement et l'individualisation se retrouvent dans la présentation fragmentée de l'œuvre ainsi que dans les matériaux. Ces derniers ne montrent aucune progression dans la phase du processus de digestion car chaque installation présente un aliment différent. Cette demande, ce manque dans les différents processus de différenciation présentés, est celle de la recherche d'une reconnaissance identitaire qui à travers la notion de liance, crée du lien.

Notion de « liance »

La notion de « liance » provient du concept sociologique de « reliance » inventé par Roger Clause afin de parler du besoin de créer des liens dans une situation d'isolement, de solitude.

Cependant, nous nous appuyons sur la définition de la notion de liance du sociologue et philosophe français Edgar Morin. Pour lui, « [...], cette notion évoque le vide primitif, une entité primordiale caractérisée par un état d'indifférenciation » c'est-à-dire être semblable à l'autre. Cet apparemment effectué par la liance se développe à travers la notion d'appriovissement qui est la capacité de créer du lien c'est-à-dire que le temps perdu est consacré à l'autre comme dans *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry. Ainsi l'important dans l'appriovissement de la notion de liance est la manière de « [...] soigner la qualité de sa relation à l'autre. » Comme l'exprime Michel Blazy son geste créateur est celui du « [...] soin, qui est un geste permettant que la pièce soit toujours à son [...] optimum, c'est le maintien nécessaire d'un rapport entre plusieurs éléments. » Cette création de lien dans le geste créateur est assimilée au temps libre. Pour Jean Baudrillard et Antoine de Saint-Exupéry, ce temps libre est celui de l'enfance. Ce geste créateur qui crée du lien grâce au temps libre dépossède de son identité le spectateur dans *Flore intestinale* non seulement par la liance originelle, mais aussi par la liance comme processus symbiotique et la liance d'assimilation. Ainsi dans la liance originelle indifférenciée, lorsque Michel Blazy choisit pour titre *Flore intestinale*, il questionne l'origine de la vie, le lien originel qui renvoie au temps de la pré-existence. Il rappelle, de manière scientifique, que l'origine de l'existence c'est-à-dire les premières formes de vie à se développer sur terre, il y a environ quatre milliards d'années, étaient les micro-organismes unicellulaires supposant ainsi que l'homme proviendrait de ces micro-organismes ; à la différence de l'œuvre de l'artiste américain Charles Simonds qui fait référence à notre culture en s'inspirant d'un extrait de la Genèse « Alors Yahvé Dieu modela l'homme avec la glaise du sol, [...] ». Effectivement la performance photographiée *Birth* de Charles Simonds réalisée en 1970 présente un paysage désertique et argileux où l'artiste nu et couvert de boue surgit du sol et de la matière comme s'il naissait de cette dernière. Ensuite, ce sentiment de proximité dans *Birth*, entre l'homme et la matière organique, entre l'homme et cet environnement non humain qu'est la nature, présente une fusion similaire à un processus symbiotique proposé et développé aussi dans *Flore intestinale* qui renvoie à la pré-enfance c'est-à-dire au lien fusionnel. Tout d'abord, les cinq titres suggèrent le processus de digestion qui rappelle que l'homme est hétérotrophe car il dépend des autres espèces pour se nourrir et survivre. Ensuite le fait d'avoir choisi comme titre d'exposition *Flore intestinale* renvoie à la définition de ce titre signifiant l'ensemble des micro-organismes avec lesquels nous cohabitons. Ces derniers se trouvent dans notre tube digestif et leur fonction concrète et réelle est la capacité à vivre en symbiose avec l'hôte. La démarche de Michel Blazy avec les micro-organismes s'appuie sur le mécanisme et la stratégie du vivant permettant de mettre en valeur le lien social et symbiotique avec le monde environnant non humain. Car comme dit Michel Blazy « On peut acheter une Danette, ou n'importe quel produit pour le consommer, mais on peut aussi tenter de relier le cosmos avec son réfrigérateur si l'on observe ces produits après leur date limite ». Enfin, la troisième liance est celle du processus d'assimilation. Etymologiquement, le terme assimilation provient du latin *assimulatio* qui signifie « similitude, ressemblance », ou semblable. Ce processus est présent dans *Flore intestinale* car la présentation de cette installation met en scène le processus de digestion, c'est-à-dire le geste créateur. Ce processus est une forme d'appriovissement pour rendre l'autre semblable par l'assimilation. L'objectif est de transformer les aliments en nutriments afin de présenter les différentes espèces ingérées comme semblables permettant ainsi aux cellules de les utiliser et de les disséminer dans le corps. Dans *Flore intestinale* l'homme et les différentes espèces végétales ou animales finissent par se reconnaître comme semblables et donc fusionner pour construire une nouvelle identité. Cette liance artistique, particulièrement dans *Peinture qui mange*, renvoie à la performance *Paso doble* de 2006 de l'artiste espagnol marjorquin Miquel Barcelo et du danseur et chorégraphe français d'origine yougoslave Josef Nadj. Dans cette œuvre nous pouvons voir les deux artistes, à la fin de la performance rentrer dans l'œuvre pour ne faire plus qu'un avec cette dernière et disparaître de

l'autre côté du décor. Alors que dans *Peinture qui mange*, il s'agit du spectateur, et non de l'artiste, qui est invité à rentrer dans le tunnel de l'œuvre pour disparaître. Mais il est amené aussi à ressortir par la même ouverture en réapparaissant transformé par la matière qui s'agrippe au spectateur.

Pour conclure, *Flore intestinale* est à la fois un hommage au monde du vivant et plus particulièrement aux micro-organismes et un mécanisme de défense par la dissémination de l'œuvre éphémère. Ainsi *Flore intestinale* est une œuvre en résistance c'est-à-dire qui se tient debout, empêche de voir. Cet acte se révèle par la notion de dissémination par étalement. Cette intervention constante sur la surface qui se tient devant nous de manière frontale et qui dissimule ce que nous cherchons c'est-à-dire un repère du style de l'artiste, une représentation reconnaissable du processus de digestion, de décomposition à travers la forme, les procédés de l'œuvre ou une reconnaissance identitaire. Cette résistance s'effectue par la présentation d'un hors œuvre qui propose un espace hétérotopique, c'est-à-dire un lieu autre, qui se disperse dans l'espace et dissémine le geste de l'artiste amenant à une dépossession du geste. Cette résistance se poursuit par l'altérité d'un matériau qui se présente comme *pharmakon* et comme matériau nomade provoquant une dépossession de la perception et de la pensée. Enfin la dernière résistance est celle de l'apparement avec l'environnement non humain qui par le processus de différenciation et la notion de liance amène le spectateur à une dépossession identitaire afin de découvrir sa nouvelle identité. Cette dissémination dans *Flore intestinale* est un éloge à la lenteur qui « [...] devient alors une force de résistance » car « Créer c'est résister [...], prendre son rythme à soi. [...] » *Flore intestinale* résiste à toute forme d'appropriation en proposant une œuvre insaisissable. Michel Blazy interroge le geste créateur amenant le spectateur à percevoir l'œuvre sans la posséder, s'approcher d'elle sans se l'approprier, la toucher sans la consommer. Comme il dit « [...] Je deviens un observateur, je ne m'impose pas aux choses, mais je les regarde agir sur la base de l'intuition et je me sers ainsi des énergies existantes. » Ainsi *Flore intestinale* est une œuvre responsable qui défend et valorise non seulement la fragilité et la sensibilité mais aussi l'existence de toutes les espèces.

Time is honey ; L'artiste comme acteur écologiste

Franck Doriac

Il est devenu presque banal aujourd'hui de dire que les questions environnementales sont au cœur de nombreux travaux scientifiques, de discours politiques et ont une influence désormais sur notre quotidien ordinaire, et d'attribuer presque automatiquement à ce phénomène une couleur : le Vert.

La géographe Nathalie Blanc affirme en effet que le vert gagne du terrain ! On en parle de plus en plus : l'amour et l'intérêt pour le Vert – qui n'est pas qu'une couleur - va grandissant, de la couleur-pigment au concept green-pelouse, en passant par le politiquement correct (écologie, croissance verte, décroissance, trame verte, etc.). Ainsi, telle une vague déferlante, le Vert occupe aujourd'hui une place importante dans notre idéologie et notre quotidien, mais il faut

savoir que cela n'a pas toujours été le cas. D'ailleurs, les expressions françaises le concernant ne manquent pas : Passer au vert, Etre vert de peur, ou encore Se mettre au vert, et pourquoi pas jusqu'à attraper Une souris verte qui courait dans l'herbe, évidemment verte.

D'un autre côté, le Vert dans son acception contemporaine a son revers de médaille. En effet, il peut aussi caractériser en son sein « la catastrophe ou la prophétie annoncée ». L'éco terrorisme ou l'éco catastrophisme lui sont consubstantiellement associés. Tout cela pour signifier que l'altération du monde, de notre biosphère, de la biodiversité ne peuvent pas laisser de marbre l'Art et les artistes actuels, qui comme tout un chacun, ne sont que des citoyens du monde. Ces artistes, s'ils détiennent une once d'éco-citoyenneté, ont en revanche des pratiques qui ne peuvent être qu'altérées, qu'influencées par toutes les avancées scientifiques en matière d'écologie et toutes les informations médiatiques qui sont diffusées tous azimuts.

La géographe Anne Volvey (Université d'Artois), spécialiste du travail de Christo et de la spatialité dans la relation entre géographie et Art, place désormais « l'objet d'art dans la perspective de la pratique artistique comprise comme manière de faire avec l'espace » et justifie les démarches altérées d'artistes actuels par la matrice générée en amont par le Land Art historique des années soixante.

Ainsi, on ne peut que s'interroger sur les nouvelles pratiques d'artistes engagés dans une orientation écologiste et observer les pratiques renouvelées que certains artistes mettent en avant pour caractériser leur éco-citoyenneté.

En 1990, l'artiste Bruno Schnebelin déclarait : « On est des artistes, on n'est pas là pour résoudre les problèmes sociaux mais pour les mettre en valeur ». Une vingtaine d'années plus tard, l'engagement artistique par la simple mise en valeur a laissé place à un art de l'engagement par l'action concrète, notamment pour tout ce qui touche à l'écologie et afin de donner corps aux idées.

Ainsi, l'immense interrogation soulevée par la disparition des abeilles ne se cantonne pas qu'à la sphère scientifique ou n'est pas qu'une éventuelle invention médiatique. Bien au contraire, certains artistes (avant tout citoyens, voire éco-citoyens) se sont engagés dans une conscientisation lente mais durable des populations. Leurs actions sortent du cadre traditionnel dans lequel on avait l'habitude de les voir évoluer (galeries, musées, réseaux d'artistes, etc.). Leurs espaces touchent désormais le public le large possible, grâce aux réseaux sociaux, aux nouvelles technologies et surtout par le biais d'internet.

Je voudrais aborder ici deux formes d'art made in France (avec le Parti poétique et l'ANPU), qui me semblent intéressantes, parce qu'elles remettent en question nos approches traditionnelles de l'art par l'altération de leurs moyens d'actions, modifiant ainsi le statut même d'artiste, son image et sa présence auprès du public dont le statut se trouve lui aussi altéré. En fait, l'altération du monde implique une altération des choses et des êtres. L'art et l'artiste n'y échappent pas.

De l'éco-citoyen à l'éco-artiste

Time is honey/ Time is money, est par exemple un slogan clé d'artistes engagés sur la question des enjeux de la nature et des espaces naturels dans un contexte urbain, sur la disparition des abeilles, et par jeu de conséquence, de l'humain sur terre. C'est le cas de l'artiste français Olivier

Darné qui dirige le Parti poétique, à Saint-Denis en région parisienne.

Olivier Darné est avant tout artiste, mais surtout un éco-citoyen : il se présente comme artiste apiculteur urbain et Directeur de Banque. Cela peut paraître contradictoire : être paysan et acteur de l'économie. Mais il ne s'agit pas de n'importe quelle banque. A ce titre il développe une démarche artistique et économique à la fois (les 3 A : Art, Argent, Abeille), en utilisant des pratiques collaboratives et participatives que l'on retrouve beaucoup dans le monde de la coopération agricole et paysanne. Bien que ses recherches aient commencé avant 2012, c'est surtout le Prix COAL qui le révèle cette année-là au grand public sur la thématique de la Ruralité, avec son projet banque de reines. En créant le Parti poétique, il inaugure une nouvelle forme de signature partagée entre l'homme et la nature, en réconciliant des éléments qui n'avaient apparemment pas grand chose à voir entre eux : ville et campagne, abeille et ville, public consommateur et public fêru d'art, spéculation financière et économie participative, etc. Avec le Parti poétique, composé d'anthropologues, d'urbanistes, de marcheurs, d'écologie, bref de gens en quête d'un nouveau souffle ou d'un air nouveau à respirer, Oliver Darné investit un peu partout, en France et à l'étranger ce qu'il appelle des Zones de butinage pour défendre un bien commun à tous, le Butin du monde, par un butinage incessant, il vise à récolter l'or du ciel et à le partager avec la population. Pour lui, l'agglomération urbaine, la ville, s'apparente à la ruche des hommes, vu qu'entassés dans des immeubles, les humains reproduisent de manière similaire les architectures alvéolées des ruches.

Le Savoir-Ville

Mon second exemple porte sur une autre forme d'écologie liée elle aussi à des procédures artistiques. Il s'agit plus d'une écologie de l'esprit et des territoires occupés par nos esprits, par nos différentes façons de vivre la ville (le Savoir-Ville), de la ressentir et de s'y impliquer.

Un artiste, Laurent PETIT et son équipe, ont créé l'ANPU pour, comme ils le disent, faire de la psychanalyse urbaine en « couchant les villes sur le divan, afin d'y détecter les névroses urbaines et proposer des solutions thérapeutiques adéquates. Tout un ensemble de pratiques artistiques (mise en scène, scénographie, numérisation, information, diffusion...) se fait sous l'angle de l'humour, du ridicule et du comique, mêlés à un discours scientifique qui semble sérieux : « En psychanalyse classique, on aura tendance à parler de "ça", de "moi" et de "surmoi", alors qu'en psychanalyse urbaine, on est plus sur du "ça", "toit" et du "surtoit"».

L'ANPU (Agence Nationale de Psychanalyse Urbaine) existe officiellement depuis le 30 janvier 2008. Elle veut apporter un remède d'un nouveau genre dans des méthodes visant à extraire les maux des gens d'un territoire, d'un quartier, pour mieux les faire vivre ensemble et affronter le quotidien. Laurent Petit précise que « La psychanalyse urbaine peut être considérée comme une sorte de science poétique d'un nouveau genre dont la méthode d'investigation consiste essentiellement dans la mise en évidence de l'inconscient à l'origine de l'aménagement urbain d'une ville ou d'un territoire».

Les objectifs de l'ANPU se déclinent en trois temps. D'abord « capter l'âme de l'être-ville, ensuite Détecter les névroses urbaines, enfin Proposer un traitement architectural adéquat ».

Mais comment se concrétisent les procédures artistiques de ces intervenants urbains? Dans un premier temps l'équipe entre en phase d'enquête, phase durant laquelle elle rencontre des experts de la ville ou du territoire en question. S'organisent ensuite en parallèle une ou plusieurs opérations divan : l'ANPU installe en effet des divans dans des points stratégiques de la ville, et demande aux passants de répondre à des questions simples et ludiques. Par exemple, les séries de questions peuvent être : « Si votre ville était un fruit, "un animal," "une chanson",

«que souhaiterait votre ville pour son anniversaire ? ».

L'ANPU identifie aussi ce qu'ils ont dénommer les PNSU : Point(s) Névro-Stratégique(s) Urbain(s), point(s) névralgique(s) du territoire où se concentrent toutes les névroses urbaines mises en évidence. Une fois la détection faite, ils offrent des pistes de traitements sous forme généralement de TRU (Traitements Radicaux Urbains) ou de TRA (Traitement Radicaux Architecturaux). Parmi ceux-ci on peut citer des exemples de traitements qui ont été proposés à de nombreux territoires comme les ZOB (Zone d'Occupation Bucolique), les THC (Transports Hors du Commun), ou en- -core les AAAH (Autoroute Astucieusement Aménagée en Habitations), etc.

Après avoir diagnostiqué les maux de la ville ou du territoire, les artistes proposent une conférence en guise de remèdes, ou encore une proposition visuelle thérapeutique au territoire malade par l'instauration ou l'installation d'un élément architectural symbolique. C'est le cas du Point Zéro entre les villes de Tours et Saint Pierre des Corps. Un peu à la manière de Buren, un pilier de la rocade séparant les deux entités territoriales, a été peint (alternance mécanique et systématique de bandes rouges et blanches), symbolisant par cette simple présence picturale et architecturale, effective et durable, un lieu de ralliement et de paix, un espace d'apaisement de conflits et de tensions entre ces deux villes. Tel un point d'acupuncture urbaine, l'émergence et l'implantation d'espaces visuels et connus de tous, au sein de territoires en conflits, apporteraient des remèdes aux maux des populations interrogées par les intervenants de l'ANPU. On est bien dans cet art à l'état gazeux dont parle Michaud : « Là où il y avait des œuvres, il ne subsiste plus que des expériences ».

Altération des procédures plastiques

Les procédures jusqu'alors connues de l'Art, avec la fabrication d'objets, de choses tangibles et ses successions de tâches à réaliser (découper, inciser, plier, remplir une surface, ciseler, graver, etc.), toutes ces procédures volent en éclat, sont modifiées par l'avènement de ces expériences qui font figures d'œuvres.

« L'art est procédural » dit Yves Michaud, il y a donc modification de ce que l'on connaissait auparavant de l'art composé d'une succession de choses en mutation.

Dans le cas d'Olivier Darné, la pollinisation et l'essaimage - à l'instar de celles faites par les abeilles - deviennent des procédures à part entière et spécifiques à la démarche du Parti poétique, tout comme l'est aussi le principe de spéculation mellifère en clin d'oeil à la spéculation bancaire.

Comme le dit Olivier Darné, le « but (est) de créer une circulation de richesses dont le principe serait de transformer l'argent d'humain en argent d'abeille ». A la différence d'un simple apiculteur, la démarche fonde un projet appliqué à une recherche artistique et collective, projet intitulé la Banque du miel, mêlant ainsi un rapport économique et écologique.

Chez Laurent Petit, l'écoute de la population, de la prise en charge dans la rue à la proclamation des résultats sous forme de conférences ouvertes au public, en usant d'un discours pseudo scientifique, tout cela fait partie du dispositif et des procédures permises.

Le rôle habituellement conféré à l'artiste est altéré. Il n'est plus là où on l'attend. Il est dans le quotidien, dans le social, agissant en régulateur de celui-ci, intervenant en direct, en usurpant des fonctions (banquier écologique, médecin des territoires, etc.).

Altération du support

Tout n'est plus comme avant, même le support, cette matière ou cet objet, ce sur quoi ou à partir

de quoi crée l'artiste. Le support est devenu la rue, le quartier, la ville et ses habitants. Ces citadins ou ces ruraux qui ne sont pas forcément intéressés par l'art, mais qui font une bonne action, en goûtant et en achetant le miel urbain, en se délectant du goût de l'urbain capté par le truchement d'installations hautes en couleurs et parsemées dans des zones de butinage, ou encore en donnant de leur temps aux séances de l'ANPU.

La population est donc un support vivant, un matériau pensant, que ce soit dans le parti poétique ou l'ANPU. Les courants actuels de l'esthétique, de la géographie et de la sociologie urbaine la définissent comme étant un élément capital pour traiter des formes environnementales d'aujourd'hui et trouver des solutions aux questions liées à l'environnement. Ainsi, la population n'est plus passive et seulement réceptive, mais aussi porteuse d'un processus créatif et créateur.

Altération des outils

Les outils traditionnels de l'artiste sont devenus autres eux aussi. Plus question de tableaux ou d'objets installés dans des lieux consacrés. Il est question du monde de la finance pour l'un ou de celui de la psychanalyse pour l'autre.

Pour Olivier Darné et le Parti poétique, le monde de la finance se caractérise par la création hybride d'un système artistique reliant le monde de la finance (banque) à celui de l'agriculture et plus spécifiquement de l'apiculture. Par cette démarche, le parti poétique instaure la banque du miel, visant « à protéger les abeilles et les hommes de la folie spéculative ». Ainsi, par son action (il n'est pas seul, mais entouré par plusieurs collaborateurs, chercheurs, scientifiques, etc.), il entend faire bouger l'économie en agissant – par la force du visuel et de l'artistique – sur les écosystèmes et l'écologie.

La Banque du miel est une installation qui doit informer le public, l'éduquer à une sensibilité écologique (déclin des abeilles), tout en produisant quelque chose de concret (miel) et qui est nomade (elle se déplace dans diverses villes et territoires).

Le slogan est aussi une arme-clé dans les revendications du Parti poétique, à l'instar des slogans lors de manifestations de rue : « Produire de la richesse et du collectif plutôt que de l'argent et de la solitude » ou encore, le parti poétique prône la non-banque au sens où elle ne produit ni monnaie ni crédit mais est attachée à une mission mondiale de pollinisation, de protection et de valorisation des abeilles.

Par des slogans phares tels Time is honey (le temps est du miel), le parti poétique entend s'appuyer sur une « forme alternative d'investissement des lieux, des personnes et des consciences (...) La banque du miel fait la démonstration concrète d'un système opérationnel qui consiste à produire du miel, de la richesse et de l'esprit critique là où il n'y en a pas ou peu ». Chez Laurent Petit et l'ANPU, la dérision, l'humour, le théâtre, la mise en scène, voire la mise en peinture d'ouvrages publics, à des fins de repères et de marqueurs du territoire, sont les outils de ses travaux qui appartiennent autant au monde de la création plastique contemporaine qu'aux arts de la rue ou à ceux de la performance.

Le monde bouge, c'est la seule certitude. On ne peut figer les choses dans un moule qui ne subirait jamais les assauts du temps. L'art n'y échappe pas. Il est toujours touché de plein fouet et c'est d'ailleurs son fond de commerce pour parler en langage économique comme Olivier Darné. Si l'Art n'avait qu'une forme possible, il ne serait plus lui-même et n'aurait pas l'intérêt qu'on lui porte.

Avec des expériences écologistes en relation avec des démarches artistiques, et plus

particulièrement dans le monde urbain, nous assistons à l'émergence d'un nouvel urbanisme culturel, à ce que Maud Le Floch (du pOl'au) a intitulé le Savoir-Ville. Elle déclare en effet : « De plus en plus d'opérations de renouvellement urbain intègrent des volets artistiques et culturels dans la fabrique même de la ville. C'est le regard critique et sensible de l'artiste et les outils novateurs qu'il invente pour capter la ville vécue qui motivent cette sollicitation. Dans l'enjeu de la ville et de sa métamorphose, l'incorporation de ces dimensions semble développer un nouveau "savoir-ville" et de nouvelles pratiques ».

On assiste aujourd'hui à une montée en puissance de divers mouvements artistiques, encouragés notamment en France par des partenariats Ministère de la Culture et Ministère de l'Ecologie, sur ces questions environnementales. Ces mouvements visent à transformer de l'intérieur une société désengagée, ayant un sentiment d'impuissance et d'inaction, déçue des promesses politiques et du débat scientifique, mais attirée par l'acte créatif.

La grande leçon à tirer de ces expériences socio-culturelles et économiques est ce que Gilles Clément appelle la signature partagée. A l'instar du jardinier dans son jardin planétaire, l'éco artiste ou tout autre éco créateur enclenche un processus, donne une étincelle qui est ensuite partagée et entretenue par divers paramètres : le ciel, les abeilles, le temps, la population, le vent, etc.

En créant la banque du miel ou les confessions publiques sur le divan, ces créateurs en altérant les contextes desquels émergeaient ces notions, tentent – pour reprendre la pensée d'Olivier Darné - une « réappropriation des valeurs dans une économie réelle, celle de la ruche, en investissant sur des valeurs sûres comme le soleil, le ciel, les fleurs, en respectant la patience des saisons ».

L'altération comme processus dans le documentaire d'épouvante

Ortoli Philippe

En matière de genre, il convient toujours d'être précis, surtout lorsqu'on se targue d'ériger une nouvelle appellation. Aussi, puisque nous voulons imposer celle de « documentaire d'épouvante », nous commencerons par dire pourquoi nous préférons « épouvante » à « horreur » : si les deux appellations sont souvent très proches, puisque leur trait définitoire, n'en déplaie à Eric Dufour, est lié à la volonté de provoquer la peur du spectateur, fidèle en cela à la volonté du cinéma de genre qui a pour trait principal, comme celui mis en lumière par Aristote pour la tragédie, la purgation des émotions qu'il transfigure par leur représentation, les films que nous allons évoquer nous paraissent plus susciter une « peur très profonde violente et soudaine provoquant un désordre de l'esprit s'accompagnant parfois d'un mouvement de fuite », qu'un « violent saisissement d'effroi accompagné d'un recul physique ou mental devant une chose hideuse, affreuse ». Les définitions de ces termes par le dictionnaire trouvent un écho dans les genres cinématographiques qui se sont constitués empiriquement autour d'eux. Le film d'épouvante, tel qu'il a été popularisé par Universal dans les années 30, est affilié à un surnaturel qui terrifie, là où le film d'horreur dont Philippe Rouyer situe la naissance dans les années 60 (avec *Blood Feast* de Herschell Gordon Lewis), implique plus globalement la nécessité d'un contenu caractérisé uniquement par sa propension à produire l'aversion, la répulsion, voire le dégoût, sans automatiquement transgresser les lois de la nature. C'est cet appel lancé à un univers supérieur au monde terrestre qui nous a donc fait choisir ce nom ; pour expliquer celui dont il est le complément, le documentaire, il nous faut, évoquer, comme critères formels, la revendication d'un point de vue unique aux images et aux commentaires (décelable par la voix ou la présence directe en creux d'un responsable affirmé), l'utilisation de personnes attestées conformes à ce qu'elles sont en dehors de son dispositif, la présence de décors naturels (c'est-à-dire non reconstitués) validés comme tels, l'absence de scénario romanesque (revendiquée par la mise en avant d'une histoire dont les péripéties sont subies et non-inventées) consistant à attester que les situations qu'il expose sont réelles (c'est-à-dire non-imaginées)). Ces deux termes s'entremêlent donc, ici, pour désigner un corpus d'œuvres récentes qui prennent comme postulat le filmage d'actions surnaturelles par une caméra subjective censée être maniée par des personnages internes à la fiction (*Le projet Blair Witch*, de Daniel Myrick

et Eduardo Sanchez, 1999, *Rec* (et ses suites), de Paco Plaza et Jaume Balaguero, 2007, *Cloverfield* de Matt Reeves, 2008, *Chronique des morts-vivants* de George Romero, 2007, *Paranormal Activity* (et ses suites) d'Oren Peli, 2009, *Catacombes* de John Erick Dowdle, 2014) et dont certaines pourraient revêtir le statut de reportage : ainsi, dans *Rec* (dont le postulat est le tournage d'une émission télévisée consacrée aux activités nocturnes des pompiers barcelonais brutalement confrontés à un démon contagieux), la présence d'un cameraman et d'une présentatrice nantie d'une carte de presse accrédite la thèse du récit journalistique en direct, s'inscrivant dans une filiation ayant comme origine *Cannibal Holocaust* de Ruggero Deodato. L'apport de ce fleuron du *Cannibal Movie* italien de 1980 dans la généalogie de notre sous-genre est important à plus d'un titre et nous en retiendrons deux : le premier est qu'une partie du film est censée provenir de pellicules retrouvées dans la case d'un membre de la tribu Yacumo qui montrent la triste, mais prévisible fin, d'une bande de reporters décidés à débusquer le scoop au fin fond de l'Amazonie en allant agresser des autochtones aux mœurs ouvertement anthropophages et qu'il s'agit, de fait, d'une des premières manifestations du *Found footage* au cinéma. Or, beaucoup des films qui nous importent (l'intégralité des *Paranormal Activity*, comme *Le projet Blair Witch*, *La dernière émission* de Stefan Availos et Lance Weiler, 2001, ou *Cloverfield*), se présentent sous la forme de fragments de données visuelles et sonores mémorisées, récupérées dans des conditions plus ou moins mystérieuses et dont les auteurs sont des amateurs : ils s'apparentent, de fait, à une forme qui n'est pas liée qu'à la recherche d'un effroi pris sur le vif, puisque de C'est arrivé près de chez vous de Belvaux-Poelvoorde et Bonzel (1992) à *Redacted* de De Palma (2007), d'autres œuvres y recourent, sans même parler, bien sûr, de ce que sa pratique dans le cinéma expérimental sous la forme d'un travail artistique revendiqué comme tel, et nullement destiné à accréditer la réalité d'une fiction, a produit depuis 1936 (*Rose Hobart* de Joseph Cornell). Corollaire de ce principe, hautement géniteur d'impression d'authenticité, la seconde raison qui justifie le parrainage du film de Deodato tient dans le fait que le réalisateur a été accusé d'avoir réellement organisé le carnage de ses comédiens et que *Cannibal Holocaust* jouit encore d'une réputation de *Snuff movie*, ce qu'il n'est pas. Sans discuter de ce que cette appellation implique comme horizon lointain à nos fictions (et dont Bazin a, peut-être malgré lui, décrit les prémisses dans l'article « Mort l'après-midi »), on peut retenir que ce qu'on a reproché à Deodato (coupable tout de même d'avoir allègrement massacré des singes et des tortues pendant le tournage et d'avoir demandé à ses comédiens de ne pas se montrer à la sortie du film, pour maintenir le suspense quant à leur prétendu avalement) est ensuite devenu stratégie promotionnelle pour certains de ses films : *Le projet Blair Witch*, par exemple, a été annoncé comme la réunion des bribes de films, dont les responsables ont disparu, trouvés sur les lieux d'habitation de la dite sorcière, et *Paranormal Activity 2* s'ouvre sur des remerciements aux familles des protagonistes, ainsi qu'au département de police de Rancho Penasquitos, pour leur permission donnée à l'utilisation des images trouvées sur les lieux d'un atroce fait-divers. Sans s'étendre sur le marketing viral dont ces œuvres ont bénéficié, on peut en retenir le principe : propager l'épouvante en révélant la source de sa cause au sein du monde réel. Pour autant, si on nous montre ces films tournés par des personnes disparues, c'est que quelqu'un les a, au moins, déjà vus, sinon assemblés ((et Deodato, en incluant dans *Cannibal Holocaust* les producteurs télévisés visionnant avec nous les clichés mobiles des reporters dévorés, participe d'une démarche assez rare que Romero reprendra dans ses *Chroniques des morts vivants* et qui consiste à inclure le monteur dans la fiction), ce qui nous confirme, sur le mode du « je sais bien », qu'il y a organisation consciente, même si le « mais quand même » titille notre volonté de visionner des images qui paraissent imposer d'elles-mêmes leur ordre, sans aucun autre agencement que celui permis par leur découverte. Le montage est primordial, car c'est sa dénégation assumée qui, en définitive, engage le développement singulier de notre régime de croyance envers ces films. Si, donc, l'appellation globalisante de « documentaire d'épouvante » a été choisie, c'est qu'elle nous

paraît subsumer les deux catégories précitées (reportage d'épouvante et Found Footage), en partant du principe que ce qui y est essentiel tient dans la « feintise énonciative » dont témoignent ces œuvres, puisqu'elles imitent le style d'un type ou d'un archigénre, en l'étendant au-delà de ses limites ordinairement admises par l'intégration du genre dont, sans doute, la revendication fictionnelle est la plus marquée, le film d'épouvante. De fait, si des moyens fondamentalement dévolus à exprimer le réel s'appliquent à un objet, par définition même, irréel, on obtient une forme bâtarde dont on serait bien en peine de distinguer, dans quelle exacte proportion, chacune des sources qui s'y entremêle prend le pas sur l'autre. Nous aurions pu alors traiter de l'altération comme le processus qui rend compte de cette transformation d'un cinéma qualifié de documentaire en un film d'épouvante, c'est-à-dire du passage d'une qualité à son contraire maintenant une continuité, celle du cinéma, conçue comme essence aristotélicienne. Sans doute, y reviendrons-nous dans les écrits qui suivront celui-ci, car il nous semble que les questions d'altération et de spécification, telles qu'Hamelin les a posées après Aristote sont très fécondes dans l'optique de notre réflexion sur la bâtardise cinématographique, mais si nous ne faisons que l'évoquer, c'est que ce qui nous importe réside dans le fait de parler de l'altération comme l'expérience esthétique permise par ces films.

Elle s'ancre donc dans la présence sans cesse revendiquée de l'objectif qui construit un témoin oculaire en creux : dès que l'on sent le corps de celui qui filme par un mouvement brusque, un tremblement, une hésitation, la caméra devient une personne, elle s'anthropomorphise et, par là même, acquiert une profondeur humaine insoupçonnée. L'effet qui en résulte tient dans le fait que cette suggestion d'une présence concrète mais invisible esquisse une possible manifestation de cet auteur imaginaire dont le spectateur, écrivait Christian Metz, jadis, a besoin pour aimer les images vers un centre qui possède, comme lui, la certitude d'être animé et conscient. Bien qu'elle soit également partagée par les configurations statiques qui dominent dans la série des Paranormal Activity, dans la mesure où l'on voit les personnages installer eux-mêmes leurs caméras suivant les emplacements les mieux adaptés à la captation des événements étranges qu'ils souhaitent enregistrer, cette résultante est majoritairement autorisée par la caméra portée qui est la figure majeure de ces films, puisque tous y recourent, totalement ou partiellement, et ce, que leurs manieurs soient des professionnels ou des amateurs. Ce principe, sans doute, avec le ralenti, la figure visuelle la plus en vigueur de ces dernières années, puisqu'on la retrouve garante aussi bien de la véracité de la traque des pickpockets par les policiers dans le métro parisien (lors de ces traditionnels reportages télévisés où la caméra tressaute au clignotement des gyrophares), que de la course pour la survie sociale de Rosetta (Rosetta des frères Dardenne (1999)), ou du débarquement des soldats américains en Normandie (Il faut sauver le soldat Ryan de Spielberg (1998)) : chaque fois, ses tremblements connotent une authenticité qui implique la véracité des faits et s'interdit le moindre recul par rapport à l'action présente. C'est la raison pour laquelle les démons, les zombies ou les monstres témoignent, ici, de leur concrétude : le preneur de vues n'est pas compositeur, mais témoin actif du même chaos qu'il tente de capter et dont il veut diffuser la viscérale confusion au spectateur. En oubliant tout contexte et tout centre de gravité, l'image hoquetante traque sans pudeur les frémissements et les excès de mouvement, en donnant l'impression qu'elle n'est pas maîtrisée (c'est la raison pour laquelle elle s'autorise les mises au point ratées, comme les décadrages intempestifs). Le dispositif, révélateur d'états passagers dont la spontanéité paraît n'avoir nul besoin de questionnement, trace alors les limites d'une expérience quasi-sensorielle.

Mais cette expérience, qu'on pourrait à bon droit enrôler sous la bannière genettienne de la focalisation interne, a une histoire : ce qui est en jeu dans Rec ou Le projet Blair Witch, ranime le débat qu'a soulevé, en son temps, 1946, La dame du lac, le fameux film de Robert Montgomery tourné entièrement en caméra subjective (mais son héros, Philip Marlowe n'est nullement un acteur de la communication audiovisuelle intégré à la fiction et ce qui est censé être son regard ne tremble pas : il est juste le garant d'une source interne et unique aux plans

que nous découvrons), chez des auteurs comme Albert Laffay, Chris Marker ou Claude Mauriac et que Marc Cerisuelo, dans son *Fondus enchaînés*, prolonge avec finesse : pour lui, l'échec de ce film, patent puisqu'on ne parvient jamais à s'identifier physiquement à cette caméra à la première personne, tient dans le fait qu'il tente de nous tenir un langage de perception, là où il n'y a que du récit, c'est-à-dire qu'il oublie qu'au cinéma le subjectif n'existe pas, dans la mesure où il est toujours enté sur l'objectif, et que ce qui est requis, sans cesse, par lui, c'est de « collaborer à de l'imaginaire ». Les propos de Cerisuelo sont précieux, dans la mesure où ils permettent de relativiser (pour rester poli) les propositions cognitivistes sur l'étude du cinéma, en rappelant que le spectateur ne conçoit jamais ce qu'il voit sur un écran à proportions variables comme son propre flux perceptif, mais bien comme un objet qu'on lui montre. Ils rejoignent ceux de Clélia Zernik, dans son bel ouvrage *Perception-cinéma*, où elle établit qu'au cinéma, c'est l'objet qui détermine le sujet, à l'inverse de la perception ordinaire. Elle l'évoque sur le mode de la dissociation, parlant d'une dimension pathologique, puisque le contenu est « présent au regard et décroché de sa spontanéité », ce qui tend aussi à nous faire comprendre pourquoi le cinéma est naturellement un art du passé. Or, Mademoiselle Zernik évoque un peu plus loin les modalités par lesquelles le cinéma parvient à réduire cette dite dissociation, voire à la nier et elle use pour cela d'argument et d'exemples qui sont, grosso modo, les mêmes que ceux développés par Bazin, à la grande époque de ses fameux articles « Montage interdit » et « L'évolution du langage cinématographique », à savoir la profondeur de champ et le plan-séquence, s'appuyant sur Welles, Visconti et De Sica. Pourquoi faire un détour par cette conception ontologique pour parler de documentaires d'épouvante ? Parce qu'il nous semble qu'ici, justement, la perception reprend ses droits sur le récit et, sans aller jusqu'à dire que l'on se trouve face à la victoire de l'opsis sur le muthos (combat stérile et perdu d'avance), on peut penser, en tous les cas qu'il y a un véritable partage entre les deux conceptions. Non, malgré ce qu'en a dit Deleuze, ou Epstein avant lui, le cinéma ne se libère pas de l'anecdote, mais il peut, tout en racontant des histoires, exprimer la modulation du réel à l'aide de propositions d'images optiques et sonores pures, soucieuses de fournir du temps une représentation directe par une écriture sensible. Et il nous semble que, dans *Rec* ou *Blair Witch*, il le fait ici plus qu'ailleurs, dans la mesure où la radicalité de leur démarche excède le cadre où sont d'ordinaire actualisées ses puissances (le cinéma dit du réel, qu'il soit fictionnel ou documentaire, d'ailleurs). L'enjeu narratif qui n'est en définitive rien d'autre qu'attester de l'existence de l'impossible en soumettant sa découverte à la preuve absolue que représenterait son filmage brut, a pour corollaire celui de proposer les conditions formelles d'une expérience, par définition même, incommunicable, mais dont la tentative de reproduction agit de manière à susciter une reconnaissance, demandant par écho de rechercher ce qui, dans notre pratique quotidienne, nous a ainsi déjà mis à l'épreuve d'un tel sentiment d'effroi. Nous disons « impossible » en nous référant, comme le souligne Kant, à ce qui satisfait les conditions générales de l'expérience, sous-entendant donc un enjeu plus souterrain : faire que le cinéma nous donne les conditions d'une expérience rendant possible cet impossible. Ces films y parviennent, certes, en dépersonnalisant le regard heurté qui découpe la toile de l'image-objet et abolit l'idée même d'horizontale et de verticale, ce qui nous met dans un tel état d'indécision face à un espace-temps devant lequel on se heurte, frappé par son ambiguïté même : peu nous importe que ce soit Pablo, Heather ou Michael qui tiennent la caméra au moment des événements, puisqu'effectivement ce qui les constitue dès lors ne tient qu'au fait qu'ils prennent en charge la fabrication d'une expérience dont les marques (engagement corporel, bougé perceptif, présence excessive d'une matière non identifiable pas encore filtrée par la structuration ordinaire du cadre, ces qualités, au-delà de leur acception merleau pontienne, ayant engendré des soucis lors de la sortie de certains de ces films produisant des effets de cinétose) miment la perception naturelle. Si, dans la tradition documentaire, le filmeur doit se déduire de l'empreinte métaphorique constituée par le résultat de son filmage, il n'est ici que celui-ci, résultant d'un

acte qui aboutit au résultat quasi parfait du rabattement du monologue intérieur sur la troisième personne du récit de fiction, et, pour rester dans notre domaine, au film qui se désigne lui-même comme source.

Mais il nous semble que l'enjeu est supérieur à cette authentification de l'impossible. Il se situe justement dans la nature même d'expérience proposée et des conditions qu'elle pose : quel est ce surnaturel auquel on nous demande de croire (et qui, effectivement, nous glace souvent le sang)? La présence attestée de phénomènes éclos résolument hors de toute logique rationnelle et ramenant l'ordre au chaos, instille l'idée que l'agent destructeur se situe à l'intérieur d'un corps (au sens le plus large comme le plus restreint) donné comme stable. Or, c'est toujours cette étendue à trois dimensions qui foment le mal, de la forêt de *Witch* à l'océan Atlantique de *Cloverfield*, et lui donne le pouvoir de se propager. Si l'on était plus précis, on dirait que c'est toujours d'un corps transformé en image, c'est-à-dire devenu objet qu'il surgit et ce en révélant progressivement une fissure, manifestée physiquement par la décomposition des visages infectés de *Rec*, comme par les objets se brisant sans ménagement dans *Paranormal Activity* : en traquant ce qui dans l'image paraît ne renvoyer qu'à sa propre apparence de surface, par la pratique d'une ouverture plus ou moins progressive destinée à prouver la constance du recouvrement qu'elle précède, se développe l'idée que le mal est déjà installé. Qu'il y ait ici exemple même d'une altération en acte, c'est-à-dire transformation d'une qualité en son contraire par succession d'intervalles réguliers est une évidence, mais elle concerne après tout un bon nombre de films d'épouvante, étant entendu que ce qui, justement, provoque l'effroi tient dans la façon de mettre en péril le principe de l'unité du corps en suggérant ses nombreuses métamorphoses possibles comme autant de métaphores de son altération. Mais, par contre, convenir que ce qui nous permet d'admettre ce processus, les conditions de son expérience, donc, tient dans la nature du dispositif l'est moins : qu'est-ce qui ressort effectivement de ces images, sinon le fait que celui qui les engendre, le « Je » dont l'existence n'est déterminée qu'en fonction du filmage qui le révèle, créant ainsi ce que Deleuze pourrait résumer, suite à son commentaire de la lecture du *Cogito* par Kant, par « je suis une chose qui filme », est sans cesse traversé par le temps devenu perception extérieure grâce à ce tremblé, à ces hoquets, à ces heurts qui introduisent sa forme, la seule suivant laquelle il sera déterminable. L'effet de réel qui en résulte est en définitive moins important que l'aspect phénoménal qui en découle : c'est dans cette frénésie plus ou moins mal contrôlée qu'existent les personnages et seulement par elle. La finalité de ces films est de permettre à ce « Je », déterminable par le temps, de devenir cette structure sans image dont parlait Laffay pour désigner son grand imagier, foyer virtuel source de la production de ces mêmes images, et donc de placer en leur centre l'action du temps. Les conséquences en sont claires : à l'altération comme objet même de ces fictions d'épouvante correspond l'altération comme construction du sujet censé prouver sa véracité. « La variation de la qualité présuppose celle du mouvement ; la variation du mouvement n'existe *in concreto* que recouverte par la variation de la qualité. Elles font ensemble un phénomène un autant qu'original, l'altération », écrit Hamelin et on ne peut que citer l'auteur des *Essais sur les éléments principaux de la représentation* tant nous paraît ici résumé l'enjeu de ces fictions. La caméra mime les intervalles séparant les contraires exprimés et il n'est pas hasardeux que, puisqu'il faut bien conclure un état final d'un passage, que c'est généralement par sa chute que se terminent nos fictions, comme si l'arrêt physique ne pouvait se suggérer que par la perte de la mobilité du filmage, signifiant par là la fin du processus, fin toute relative car ces films s'inscrivent dans des dispositifs sériels et qu'ils ne sauraient limiter leur représentation de l'altération au seul tremblé de l'objectif qui, certes, le révèle sous son versant le plus effrayant, mais l'étendent à la dynamique de l'apparent non-montage des divers bouts de filmage les constituant, y compris quand la caméra reste posée fixement dans un angle donné, et enregistre tout ce qui passe à portée de sa focale, c'est-à-dire accepte sa fonction de surveillance (comme c'est le cas dans *Paranormal Activity*, par exemple). Le principe du montage entre les fragments,

qu'il soit à rebours (comme dans *Cloverfield* qui identifie l'histoire d'amour de Rob (Michael Sthal David) et Beth (Odette Yustman) à un palimpseste, les événements surnaturels ayant été filmés avec une caméra vidéo sur une cassette déjà occupée par le film dévoilant les instants de bonheur volés par les deux héros à Coney Island), ou strictement chronologique (dans les *Paranormal Activity*, il s'agit de décrire l'avancée du démon dans la demeure) concentre le dispositif sur l'altération en elle-même. La ligne de démarcation entre chacun de ces plans, le choc de leur succession est le temps, devenu perception extérieure et, ici, l'absence du « monteur » a la même portée que la présence du filmeur. C'est bien dans le temps que se déroulent les phénomènes ainsi perçus : il est ce qui les fend et produit les intervalles successifs dont le film sera la synthèse. Qu'il nous effraie est lié à la soudaine lisibilité avec laquelle il se rend visible : d'une certaine manière, ces œuvres s'ouvrent sur elles-mêmes et la déchirure fondamentale qui les traverse nous fixe. C'est en cela aussi qu'elles proposent d'une certaine manière une allégorie de leur propre matière, à savoir le cinéma conçu comme altération qui, passant d'une qualité documentaire à une qualité fiction réside en définitive moins dans une synthèse entendue (déjà théorisée jadis par Godard : (« Tous les grands films de fiction tendent au documentaire comme tous les grands documentaires tendent à la fiction. Et qui opte à fond pour l'un trouve nécessairement l'autre au bout du chemin »)) que dans le maintien du principe de processus qui la permet. Voilà ce que les zombies, monstres, et autres démons domestiques clament à l'objectif de ces documentaires d'épouvante qui épouse les saccades de leur mutabilité chronique : « je est un autre » et c'est effectivement épouvantable.

Florian Pugnare et David Raffini. Altérations croisées : L'altération est un sport de combat

Sylvie Coëllier

D'abord c'est le silence. On voit un lieu assez difficile à qualifier. Cela ressemble à un entrepôt, mais pas très grand. Ou cloisonné. Une structure en bois à la géométrie très bricolée se dessine sur la moitié droite de l'écran. De l'autre côté, sur le sol – ou recomposant un sol –, un ensemble de grosses boîtes de carton touche-à-touche, tel un Carl Andre dont les modules (type bois, 2 pieds de haut) seraient pressés les uns contre les autres. Presque au centre, suspendu, un gros cylindre de carton. Au fond, devant, des plans de polystyrène blanc, droits, ou s'incurvant sous leur propre poids. Tout est dans une lumière nette et dé-contrastée : la tonalité des cartons est presque grise, les murs sont blancs sans éclat. Quelque chose d'un *white cube* se fond dans un espace d'atelier (ou le contraire). Noir.

Stunt lab, 6', 2010, est une vidéo de Florian Pugnare filmée par David Raffini.

Stunt, Concise Oxford Dictionary : *n. & v. i. (colloquial) ; 1) Special effort, feat, show performance, display of concentrated energy ; advertising device. 2. v.i. Perform, esp. aerobatics [origin unknown ; first in U.S. college athletics]. Stunt*, traduction du dictionnaire Larousse (en ligne) : terme anglais signifiant tour de force, exploit spectaculaire, « cascade ». *Wikipedia* : « Depuis les années 1980, le mot correspond à une discipline dont le but est d'enchaîner des figures

(*tricks*) sur la roue arrière ou la roue avant, principalement à moto ».

Les six minutes de la vidéo *Stunt lab* représentent donc un laboratoire d'exploits, une démonstration de performance, une exhibition d'énergie concentrée, des exercices de voltige, des cascades.

Suite de la description : Par à-coups rythmiques, avec des arrêts nets (phases d'écran noir), cognent des sons de corps. Des frappes, des sifflements de l'air que l'on expulse des poumons pour accompagner la vitesse des mouvements. Deux jeunes hommes sont engagés dans un combat. Florian Pugnaire est face à un adversaire à la virtuosité professionnelle (Gilles Giannini) dans une séance de *kick-boxing*. *Noir*. Le combat se resserre dans un cube blanc qui vole en morceaux. Le cube réapparaît sous forme de structure de bois bricolée. Il explose. *Noir*. Chaque fois qu'un coup est porté, une cloison, une cimaise se brise. Des palettes tombent comme des dominos. *Noir*. Les coups pleuvent. Ca frappe sec. Ca frappe sur le sac de frappe (le cylindre de carton). Il tombe en loques. *Noir*. Un sac de plâtre bourré de coups de poings s'éclate en poudre blanche. *Noir*. Puis la voltige prend son essor : après crochets et coups de pieds arrière, les combattants s'emparent de lattes du cube cassé et s'en servent comme épées. Bondissant sur un mur, l'un des protagonistes retombe en saut périlleux sur le tapis de cartons. L'autre se suspend à un drap noir pour voler sur son adversaire. A la fin, l'espace, divisé par le drap pendant au milieu, est plus vaste : dévasté.

La vidéo a été créée sur le processus d'une totale altération du lieu initialement offert à la vue. En 2010, dans l'exposition *Reset* à la fondation d'entreprise Ricard à Paris, elle s'accompagnait d'un grand parallélépipède ajouré constitué de voliges contenant les débris issus du combat. Ce volume construit pouvait faire penser, version bricolage, aux contenants à claires-voies de Robert Smithson présentant dans la galerie ses matériaux lithiques informels qu'il intitulait « *nonsites* » (par exemple *Nonsite : Line of Wreckage, Bayonne, New Jersey, 1968*). La vidéo quant à elle en appelait (en appelle) à la figure d'Yves Klein judoka (cette image vient immédiatement à l'esprit lorsqu'on apprend que Florian Pugnaire travaille à Nice). La formule de Pierre Bourdieu, « la sociologie est un sport de combat » s'insinue également comme un parallèle suggestif de la métaphore en jeu. L'art est un sport de combat. *Stunt lab* : dans son laboratoire, dans l'atelier espace de transit vers le *white cube* de la galerie, l'artiste expérimente le combat de l'art. L'adversaire est l'atelier (ses matériaux, ses murs sol et plafond, soit le *white cube* en puissance), la sculpture, le monde de l'art, et aussi : l'autre artiste, ou l'autre soi (à un moment, les deux combattants sont bloqués en un rapport de force comme deux jumeaux dans une matrice). Ce combat est donc une réflexion (musclée, performative) de l'art sur les conditions de l'art. Mais contrairement à la conception greenbergienne de l'autoréflexion artistique, cela n'aboutit pas à du pur formalisme ; les voltiges de Bruce Lee, des héros de *Matrix* et de la *Guerre des Etoiles*, leurs ancêtres des films de cape et d'épée se sont introduits dans les rounds. Depuis les écrits de Greenberg se sont engouffrés dans l'imaginaire des artistes – et dans notre réception – le flux des images mondialisées, les exploits mis en ligne, les *remakes* sans fin des productions de *l'entertainment*. Il y a toujours quelque chose d'excitant et de réjouissant dans les combats corps à corps et dans les explosions matérielles, surtout si on les regarde à distance et en sécurité. Il y a toujours quelque chose de poignant dans ce qui se détruit, et plus encore, ce qui s'autodétruit. Tels sont des ressorts de la fiction des grandes productions hollywoodiennes, qui excitent l'adrénaline et les émotions. Leurs images agissent sur les spectateurs parce qu'elles touchent des fonctionnements ancestraux (hormonaux, sentimentaux). Mais ici, au contraire du *divertissement*, la fiction n'a pas pour but d'hypnotiser le spectateur, quand bien même elle le laisserait s'y absorber à son gré. Le plaisir et la fiction s'instillent à travers la parodie hollywoodienne, mais les coups sonnent sec, le combat est un jeu mais non un simulacre. *Stunt lab*, avec ses temps suspendus (reprises de respiration, voile translucide de plastique qui enfle, noirs), amène aussi le spectateur dans le temps du corps qui souffle, fatigue et récupère. Ici, le vêtement de travailleur des protagonistes renvoie le héros

voltigeant au cascadeur avant la manipulation numérique qui fera de la vedette une icône. L'art n'est donc pas montré dans un impeccable résultat mais dans un processus de violence assumée qui est aussi du travail. En 1965 Robert Morris se montrait ainsi en travailleur dans *Site*, une performance interrogeant les conditions de l'art au cours de laquelle il révélait Carolee Schneemann/Olympia – le début symbolique de l'art moderne – en déplaçant les pans blancs standardisés avec lesquels on aménage un parfait *white cube*. A la fin de *Stunt lab*, le ronronnement audible de la caméra fait retomber la fiction, tandis que la dernière vue, l'espace vidé de ses protagonistes, dévoile ce qui résiste à la destruction : l'atelier où se profilent toujours la galerie, l'œuvre résultat d'un procès. Robert Morris, en interrogeant le réel de l'art moderniste (un corps véritable dissimulé sous l'ordre de la standardisation géométrique) construisait/déconstruisait ce qu'on allait bientôt nommer le minimalisme. Dans *Stunt lab* s'exhibe, persistante, l'empreinte de ce mouvement. A peine une structure géométrique industrialisée est-elle brisée qu'elle se reforme de ses propres débris, – à moins que le but soit l'exhibition de sa dislocation. Car si le *white cube* est l'espace logique du minimalisme, et que cet « espace entretient l'illusion d'un temps immobile, comme posé sur un socle », le combat de l'art, l'action performative dans sa temporalité en cherchent une altération de fond.

L'art crée en détruisant, comme le démontre Thierry Davila dans une analyse approfondie du tableau de Gerhard Richter, *Tisch* (1962), le tableau que le peintre considère comme sa première œuvre véritable. *Tisch* interroge violemment la *tabula rasa*, fondement et fin de la peinture moderne, en la qualifiant par sa représentation triviale, une table, que Richter biffe rageusement. Altérant d'une gestuelle agressive ce plan, ce tableau d'école, cette *tabula*, il en manifeste la non-pertinence pour sa gouverne. Il s'attaque, pour inaugurer sa peinture, à ce qui était la théologie de l'art, sa téléologie. Ainsi « pour Richter, la destruction dans l'art ne s'ajoute absolument et mécaniquement pas à la fin de l'art ». Chez Pugnaire et Raffini, c'est le minimalisme, sa persistance en tout art incluant spatialité et/ou temporalité, c'est sa destination obligée dans le *white cube*, qui font ici l'objet d'un assaut, lequel est manifestement amené à se répéter. D'autres réalisations des deux artistes le confirment. La même année, Florian Pugnaire fabrique un cube aux proportions du célèbre *Die* de David Smith dans un bel acier poli jusqu'au miroir. Puis il filme le cube se déformant sous des coups violents assésés de l'intérieur, comme si un combat s'y déroulait. Résultat : la vidéo *Shadow-boxing* et le cube transformé en un « Chamberlain » ou en un papier de bonbon géant froissé. Chez David Raffini, on rencontre une même agressivité contre le minimalisme. Dans la vidéo d'*Amnesia* (2011), un volume géométrique évoquant le célèbre module de 2001 *L'Odyssée de l'espace*, constitué en fait d'une quinzaine de peintures monochromes sur métal de mêmes dimensions, explose après un moment de tension sous une charge pyrotechnique. Ainsi sautent sous l'impact la peinture et la sculpture minimalistes réunies.

Altération et processus

Dans les œuvres en commun des deux artistes, sculptures et vidéos, le jeu parodique avec les références ne voile qu'à peine une gravité de fond. Celle-ci se reçoit dans le monde protégé de l'art, mais l'agressivité des coups et des explosions sont des pointes de réel qui résonnent de la violence du monde (qu'en Occident nous percevons à travers nos écrans et qui ne filtrait pas dans l'ordre minimaliste, sinon par son ordre même). Cette gravité est peut-être la plus visible dans le travail pictural de David Raffini. Ce dernier interroge les relations entre l'atelier, l'exposition au spectateur, et la peinture, en embrassant sa tradition pour contourner l'impeccable de la géométrie minimaliste.

La série *Capharnaïm : Opusmemori* donne une bonne idée de la démarche. Une grande et fine toile, très absorbante, est posée au sol, sur des tôles qui s'étendent sur les 12 m² dévolus à l'espace de travail dans l'atelier. Ce drap est la surface de réception d'une première gestuelle ;

il est à la fois « arène », pour le dire comme Harold Rosenberg, et suggestion d'images à la façon dont les taches et les lézardes des vieux murs nourrissent l'invention de Léonard de Vinci. Ce drap, cette arène, est un « lieu de déjection » selon les propres mots de l'artiste : des jus très liquides sont projetés à l'horizontal et transpirent sur les tôles, se mêlant aux pas et aux marques des chiffons sur lesquels ont été essuyés les pinceaux. La séance de travail est déterminée en « *giornatas* » (car il faut une journée de séchage avant reprise). La chute pollockienne de la peinture est ainsi reliée à la fresque et sa tradition séculaire et monumentale. Au bout de quelque temps le drap est rétabli à la verticale, offrant un fond qui sert la composition d'un *tableau*. Les tôles sous le drap, ayant recueilli les déjections, se révèlent d'autres peintures abstraites. Une variante veut que le drap demeure très longtemps au sol, tandis qu'au mur se poursuit un tableau. Ce qui choit dudit tableau devient alors peu à peu une mince boue de couleurs, luisant des frottements et du piétinement sur le tissu qui s'use et se désagrège. Raffini expose alors le drap, avec ses lambeaux qui s'échevèlent et s'entortillent dans leur retombée. C'est donc l'abject – les taches, le maculé, le processus constant d'altération – qui déclare sa picturalité.

Raffini cherche donc la souillure et simultanément le *tableau*, l'élaboration sensible qui découle de la destruction, et à cette fin, le recours aux traditions de la peinture n'a de sens que pour qualifier l'aujourd'hui. Tandis que le jus de peinture choit et tache, la toile au mur intègre les images provenant du flot numérique. Le titre de la toile *Hashima* (2012), par exemple, renvoie au nom et à l'image d'un petit îlot houiller de 6 Km² au large du Japon devenu récemment une curiosité consultée sur le web. Intensément exploité au XXe siècle, ce morceau de terre fut si urbanisé qu'il eut en 1950 la plus forte densité de population au monde. Mais la vocation du pétrole à devenir la source d'énergie dominante amena l'île à être totalement vidée de ses habitants en 1973. Les images sur internet font découvrir des bâtiments serrés en bloc sur la mer tel un paquebot abandonné, une masse de constructions modernes décrépites et désolées comme si une catastrophe avait ravagé le site. Raffini a fusionné ces images avec l'œuvre saisissante d'Arnold Böcklin, *L'île des morts*, donnant du poids à l'iconographie des médias par l'autre source des images, moins sujette à la pression du présent, celle de l'histoire de l'art. Sur son tableau, une haute et sombre architecture fait masse contre un ciel crépusculaire et se reflète sur un paysage aqueux aux fondus chaotiques. L'altération réciproque d'une image dans l'autre fait naître une atmosphère de destruction, de fin d'un temps, un deuil. Pourtant ce deuil même, qui peut se lire comme celui de la peinture, engendre encore de la peinture.

Altération et futur passé

Les structures de béton, les bâtiments industriels et les architectures vides ont un rôle récurrent dans les vidéos des deux artistes et infiltrent ces dernières d'une mélancolie que n'effacent pas les parodies filmiques. Dans *Casse-pipe* (2010), par exemple, l'architecture est facteur d'étrangeté. Le titre et les premières images – un homme en habit napoléonien énonçant sans ménagement un discours anatomique : « Il faut à peu près quoi ? une trentaine de secondes pour désarticuler une épaule ? » – renvoient au chirurgien des armées Dominique Jean Larrey qui amputait directement sur le champ de bataille. Si cette introduction est brutale, l'effet en est mis à distance par son évidence documentaire. Car brièvement le spectateur – la spectatrice – peut supposer que le film est l'observation amusée et « ethnologique » d'une reconstitution commémorative, en l'occurrence celle de l'affrontement de l'armée napoléonienne aux soldats autrichiens, à Porcia près de Venise, une bataille décisive qui aboutit peu après à la victoire de Wagram. Lors du bi-centenaire en 2009, l'événement fut rejoué avec un grand souci d'exactitude par de véritables régiments de réservistes de plusieurs pays. Le spectateur d'art contemporain croit alors saisir, au début du film, un parallèle conceptuel entre cette reconstitution historique et les nombreuses réinterprétations d'œuvres qui ont récemment nourri

la scène artistique. Mais bientôt, les plans très serrés sur les corps, les fumées, le crachement sec des baïonnettes produisent ce que Coleridge a nommé « *a suspension of disbelief* ». Comme dans un film d'action, le spectateur entre au vif des images, dans la bataille, il oublie le spectacle mimé pourtant rappelé à son regard (un « blessé » garde ses lunettes, tel plan révèle des rangées de spectateurs derrière la bataille...). Par intermittence, des passages aux tonalités oniriques annoncent une narration centrée sur un personnage que l'on suit, un médecin, ou un soldat qui, envahi par la violence des combats, partirait en errance. Sa dérive le mène à travers les roseaux, dans le maquis, à l'abri d'une ancienne maison vide et abandonnée, tandis que les cris et les roulements de tambour emplissent encore l'espace sonore. Peu à peu des sons naturels, des notes douces de musique accompagnent des arrêts méditatifs de la caméra sur la surface des murs, devant la luminosité auratique d'une fenêtre. Des bourdonnements d'insectes, des instants de notes tenues, un tic-tac insistant alternent avec les images tumultueuses et les rumeurs envahissantes, créent des suspens entre les scènes guerrières. Un chant corse *a capella* s'élève en contrepoint du rechargement des baïonnettes, une étrange Marseillaise suit. L'atmosphère changée fait entrer le spectateur à l'intérieur d'une rêverie où le monde passé se vit dans un flottement au présent. Mais là encore s'interrompt l'effet fascinateur de la fiction. Des touches d'étrangeté surgissent lorsque le soldat solitaire croise des tôles de voitures, erre dans une architecture industrielle dressant ses hauts murs tel un château de béton, lorsqu'il rencontre une carcasse de 2CV, des débris de voitures au cœur du bâtiment à ciel ouvert, puis traverse des salles étranges où des tableaux sont exposés. Le spectateur, passant du documentaire à l'onirisme fictionnel, oscille du réel à la rêverie. Il se voit projeté dans une actualité, mais empreinte d'obsolescence. Il se vit dans le futur de l'épopée napoléonienne, de la révolution industrielle, de l'automobile et en même temps dans le passé de leur durée. Ce spectateur est aussi dans son propre futur – un futur où la voiture et l'usine, l'homme même, ne seraient plus que les restes isolés d'un monde dévasté. La conflagration temporelle amène l'idée d'un futur remémoré. Ce dernier se diffuserait à travers l'impalpabilité de fumées blanches où se dissolvent et se reforment songes et chocs du réel. La ruine du bâtiment, les carcasses de voitures, le passage d'une bataille victorieuse à la mélancolie échappée du combat tracent la métaphore d'une épopée de la modernité défaite. Comme sur le tableau *Hashima*.

L'épopée des moteurs

Dans le film des deux artistes *In fine* (16', 2010), qui scénarise l'agonie d'un tractopelle biélorusse, l'architecture distille là encore l'abandon, la mélancolie d'une lente destruction, à la fois en cours et déjà produite, dans une atmosphère que ne renierait pas Tarkovski. Dans ce film, après un sentiment de catastrophe imminente – sirènes d'incendie, barrières de feu, crépuscule – et des plans sur une campagne triste et venteuse (un paysage de Pologne en fin d'hiver où les artistes ont trouvé leur machine), des murs de briques s'ouvrent sur l'étrangeté sombre et vide de l'espace longtemps inutilisé du Palais de Tokyo. Entre les piliers modernes décatés, des fûts élevés de lisses colonnes évoquent le lustre défunt d'une salle monumentale. Une pluie tombe et reste en flaques, des néons s'allument puis s'éteignent mystérieusement dans le bruit rythmique de quelque chose qui tape. L'atmosphère de science fiction ainsi créée se dissipe lorsqu'un ronronnement accompagnant ce bruit se révèle provenir d'un vérin actionnant la compression du tractopelle. Le claquement perçu, désormais irrégulier, se déclare être le son des tôles qui cèdent brusquement. S'instaure alors un temps relativement linéaire, celui de la mort lente de la machine, que la parcimonie des lumières, les cadrages sur les spasmes du moteur transforment en monstre préhistorique. Bientôt des plans resserrés sur les pistons en dévoilent toute l'organicité, tandis que jaillissent et s'écoulent des liquides par soubresauts. La quasi absence de tout humain jusqu'alors fait soudain ressortir de façon

inattendue les regardeurs de l'agonie en contre-jour d'une baie dans l'architecture du Palais de Tokyo. Comme dans *Casse-Pipe*, une collision s'opère entre le fictionnel onirique et le réel, au présent du film. Le spectateur de la vidéo, capté par son empathie pour la machine, rencontre en miroir sa propre curiosité de voyeur au zoo dans la rangée des regardeurs attentifs qu'il découvre en fond d'écran. Il peut alors comprendre, voir, sa propre propension à vivre le tragique d'une situation, sa propre personnification d'un engin mécanique. Il vit le documentaire de sa propre altération par le temps en un raccourci morbide

Cette personnification si souvent attribuée par les humains aux engins à moteurs constitue avec leur destruction un lieu de tragicomédie privilégié par les deux artistes. La mort du tractopelle est ainsi la version dinosaurienne d'*Expanded Crash*, de 2008. Dans cette œuvre, l'une des premières ayant fait connaître Pugnaire et Raffini, une 2 CV, « mue par un dispositif interne », s'"auto-compressait", de façon extrêmement lente. La 2 CV, de sa simplicité et sa résistance qui en ont fait une icône, prête à sourire : c'est presque un jouet. Mais lorsqu'elle se plisse et que ses phares pendent, elle devient d'un anthropomorphisme pathétique. Il ne reste plus au spectateur qu'un sourire d'auto-défense contre son (auto)empathie pour le vieillissement « organique » de la mécanique. D'autres œuvres encore jouent sur la forme déchue du véhicule à moteur. En 2009, par exemple, Florian Pugnaire réalise *Freeway Storage*, une reproduction à l'échelle 1 d'une Lamborghini *countach* – autrement dit l'une de ces voitures italiennes cultes des années 1970, faites pour l'épate et la course – en cartons de supermarché. Le contraste entre la carrosserie brillante que l'on imagine et ces cartons aplatis en appelle à la fois à la forme à ras-du-sol de la voiture, aux couches de protection du sol lorsque la voiture est en panne – et à l'usage des sans-abri. En 2010, une œuvre commune aux deux artistes, *Hors-Gabarit*, s'attaquait à une carcasse de Fiat 126 – la version améliorée de la célèbre Fiat 500, équivalent italien de la 2 CV. Pour cette œuvre, les artistes ont fabriqué dans un premier temps un polyèdre simple en tôle d'inox (une sculpture minimaliste, donc) englobant le véhicule. Ensuite, avec des sangles, puis à violents coups de masse et à l'aide d'une presse hydraulique, ils ont fait « coller » cette enveloppe à la carcasse de la voiture ; autrement dit, ils ont fait adhérer (de force) l'art au réel. La voiture redevient alors vaguement reconnaissable, mais telle une grossière sculpture de feuilles d'aluminium froissé, un objet expressif que l'on modèle par jeu et que l'on jette...

Les destructions et altérations déployées par ces œuvres ont une portée métaphorique que rassemble le film *Energie sombre*, de 2012 (16'). Ce dernier en effet synthétise la poétique liée au véhicule et à sa destruction, à l'explosion, et introduit de plus la notion de paysage par la confrontation entre l'environnement naturel et la production mécanique. Dans cette œuvre, c'est un utilitaire Volkswagen qui fait les frais d'un démolissage en règle. De façon récurrente, telle une mort annoncée puis confirmée, des plans sur le petit camion isolé dans un vaste paysage scandent rythmiquement le film. Le véhicule y apparaît désossé et comme hennissant à la renverse – ou comme une moto dressée dans une figure de *stunt*. Ces plans s'entrecroisent avec la course épique du camion vers sa propre fin. Dans les premières minutes de la vidéo, le spectateur est situé dans la griserie de la vitesse. La caméra fixée à ras-du-sol sur le véhicule rugissant rend intense la proximité de la route. On s'imagine sur un circuit automobile dans l'une de ces voitures épousant le sol (telle une Lamborghini) ou dans ces jeux vidéo pour adolescents testant leur testostérone. Le véhicule poussé à fond et dont on ne voit jamais le conducteur rappelle par sa brutalité le camion aveugle du *Duel* de Spielberg, ou « Christine », la voiture qui prend son autonomie dans le film éponyme de John Carpenter. Comme dans les œuvres précédentes, la référence à ces films cultes, mais un ton en-dessous, instille une atmosphère parodique. Dans le même temps viennent en alternance des plans courts de nature toute différente, plus inquiétante – de nature, précisément : un ruisseau où se déverse un jus sombre, des branches gouttant d'un liquide verdâtre, une eau souillée de résidus flottants, le son à peine audible d'un oiseau derrière le rugissement du véhicule patinant dans la boue et les

broussailles, un ciel menaçant. Eau souillée et hurlement de moteur alternent, lorsqu'un IPN dressé, pris en contre-plongée sur le bleu du ciel, apparaît par son cadrage comme une allusion au parallélépipède de *2001 l'Odyssée de l'espace* (1968) (ou à une sorte de Judd). Le son tenu et suraigu qui l'accompagne, entamant bientôt un glissando descendant tel un émetteur radio aux messages mystérieux ou extra-terrestres, crée une tension avant que la poutrelle métallique ne s'abatte brutalement sur le camion. Dans le film de Kubrick, la forme mystérieuse venue de l'espace évoquait les ordinateurs (alors grands comme des armoires métalliques) et la sculpture minimaliste qui triomphait à New York. La vidéo de Pugnaire et Raffini traduit ici (avec humour et suspense) de sombres relations entre le minimalisme et une énergie menant inexorablement à la destruction ou au post-humain. À cette allusion sculpturale répond une référence picturale : traversant des broussailles marécageuses, le camion patine, projetant sur le pare-brise une boue pollockienne qu'unifie – que « brosse » – l'essuie-glace. Mais cette picturalité est également vouée à la destruction : un moment caparaçonné d'une croûte blanchâtre, le véhicule devient une sorte de Ryman avant que la terre séchée ne craquèle et tombe. Un bref moment d'apaisement ralentit la course au tiers du film. La sonorité accompagnant l'IPN reprend un glissando ascendant qui triomphe en arpèges de guitare électrique presque glorieux, d'une cadence quasi joyeuse, créant brièvement une atmosphère de fête, de manège : la caméra cadre alors d'un plan très rapproché le mouvement de l'essieu autour d'une roue. Mais ce moment n'est qu'un faible répit. L'utilitaire repart et tombe bientôt dans une ravine, son lieu d'agonie, et le film se focalise sur son moteur. Comme il en fut du tractopelle d'*In fine*, les courroies au mouvement encore rapide, les durites, les bielles et pistons, les essieux et roues font gargouiller des liquides comme un organisme résistant de toute sa force. Et lorsque l'ensemble n'est plus qu'une carcasse encore animée de soubresauts, celle-ci, tel un corps enchaîné, fait l'objet d'une ascension grotesque quasi christique (quoique l'espoir de résurrection semble mince). Dans un autre plan, l'ascension, plus aérienne, semble celle d'un engin extra-terrestre reprenant ses quartiers célestes. Une scène, évoquant davantage les courses de l'ambulance à contre-courant de l'autoroute dans *l'Hôpital et ses fantômes* de Lars von Trier, provoque une étrange stase par un effet de flottement des phares de voitures dans la nuit. Le filmage, inversé, fait ainsi vibrer une incertitude temporelle qui se résout dans les dernières minutes du film. Là, la carcasse du véhicule, dressée dans son paysage, et qui tout au long avait semblé *aspirer* des fumées chaque fois plus denses, plus sombres et moutonneuses, révèle sa fin dans une explosion inversée, rétractée, telle une vision métaphorique du *Big Crunch*.

Moteurs à explosion et entropie

Les œuvres *Expanded Crash*, *Hors Gabarit*, ou *In fine* ne dissimulent pas leur relation aux compressions de César tandis que les fumées, les explosions que l'on entend et voit dans les vidéos *Amnesia*, *Casse-Pipe*, ou *Energie sombre* rappellent les œuvres de Tinguely de la même époque. On peut également songer aux *Disasters* de Warhol, et à l'anthropomorphisme dont Claes Oldenburg a investi les objets, dont une automobile, dépecée et évocatrice d'attributs féminins. Altérer un véhicule à moteur renvoie ainsi presque de fait à ces années d'acmé de l'automobile. Les artistes d'alors n'avaient pas manqué de faire apparaître la composante mortelle dans l'*hubris* jubilatoire qui menait la société occidentale à sa consommation inflationniste. Dans les œuvres de Florian Pugnaire et David Raffini ces allusions inscrivent une trajectoire descendante depuis cette période jusqu'à un futur pressenti : l'univers de la consommation optimiste, qui était liée à un modernisme déjà miné de l'intérieur, est désormais au passé. Dans les deux films, chocs violents et explosions transmettent des effets immédiats, des temps brusques de destruction. Mais ces derniers sont simultanément inscrits dans des temporalités plus lentes, celles où s'oublie déjà les architectures industrielles et les carcasses des automobiles dans les broussailles. Dans *Energie sombre* les beaux arpèges de guitare paraissent eux-mêmes nostalgiques, car ils accompagnent le mouvement d'une roue qui patine,

puis tourne dans le vide. L'eau souillée, les écoulements sombres du film convoquent un autre écho artistique, les *Monuments de Passaic* (1967) de Robert Smithson, soit l'une des premières œuvres de dénonciation écologique (dirions-nous aujourd'hui) parodiant le tourisme pour montrer la destruction des paysages par l'industrie. Si les architectures d'*In fine*, de *Casse-pipe* ou d'*Hashima* ne sont pas des « ruines à l'envers » décrites par Smithson, le spectateur les perçoit cependant comme des lieux entropiques, vidés d'humains, où une nature difficile s'immisce peu à peu dans leur grandeur déchu. Smithson avait mêlé science physique et science fiction, traité des machines géantes comme de dinosaures pour son film *Spiral Jetty* (1970). Ses œuvres induisaient pour la première fois des corrélations entre un lointain archéologique et futur scientifique, avec des machines monstrueuses, un paysage, et une vision cosmique de l'anéantissement, ou du moins de l'aplanissement du monde physique. Le titre de la dernière vidéo de Pugnaire et Raffini, *Energie sombre*, renvoie à un imaginaire aux configurations similaires. Les termes viennent directement de l'ouvrage de Jean-Pierre Luminet, *Le destin de l'univers, trous noirs et énergie sombre*. L'« énergie sombre », ou l'« énergie noire » (traduisant « dark energy »), est la terminologie adoptée par les cosmophysiciens pour nommer et expliquer le constat de l'expansion de l'univers, trouvant sa cause (selon l'hypothèse en cours) dans une énergie de pression négative, invisible, sombre, responsable des fameux « trous noirs » décryptés depuis une vingtaine d'années – ces densités mystérieuses de l'univers qui pourraient « avaler » notre planète. Ainsi la mécanique malmenée du camion ordinaire s'intègre à une perspective plus vaste reposant sur le grand récit de l'univers, du Big Bang. L'une des hypothèses concernant l'expansion de l'univers est que ce dernier soit fini, et que l'expansion, parvenant à son extrême, se rétracte en un « Big Crunch », un repli brusque et ultime : c'est à cette hypothèse de l'anéantissement de l'univers à laquelle le filmage à l'envers des fumées jusqu'à l'explosion « finale » du camion donne une figuration. Il y a ainsi une composante tragique, une destruction romantique, dans cette phase du film montrant de loin l'engin telle une animalité dressée dans son agonie. Mais le titre *Energie sombre* évoquera en même temps à plus d'un spectateur le personnage de Dark Vader et la *Guerre des étoiles*, tissant ainsi des liens entre les provenances disparates des imaginaires d'aujourd'hui. Et, malgré tout, les décalages entre la tragédie, entre l'aspect fantasmagorique du camion et sa triviale réalité sont aussi destinés à amener le sourire du spectateur.

La fusion entre l'entropie et une épopée mécanique évoquant la fin des dinosaures dans le film de Smithson, *Spiral Jetty*, dessine un précédent, sinon un modèle. La fascination visible de l'artiste américain pour l'aspect grandiose des engins mécaniques (de tels engins apparaissent dans d'autres œuvres) est perceptible dans le goût manifeste – et très majoritairement masculin – des deux artistes pour les véhicules motorisés. Smithson montrait des camions gigantesques en action. Pugnaire et Raffini emploient des « utilitaires », pour des raisons économiques, peut-être, mais qui de fait ont une valeur symptomatique bien différente. Ces véhicules à moteurs, mêmes magnifiés, sont vétustes, au passé : ils trépassent. Le pan d'histoire qui s'inscrit dans les vidéos et auxquels ils sont renvoyés s'étend entre les victoires de Napoléon, les bâtiments industriels et les cubes minimalistes : sujet à l'altération du temps ou d'autres agressions, il se désigne comme une ère révolue. Cette période n'est pas ici qualifiée par l'architecture moderniste ou la *tabula rasa* : elle se déclare comme la période des canonnades et de l'exploitation des énergies fossiles, du charbon et du pétrole, elle se déploie en châteaux industriels et moteurs à explosion – de ces moteurs dont la jouissance qu'ils exercent est due, pour emprunter les mots de Peter Sloterdijk, « à la libération soudaine de l'énergie ». Cette période, dit encore le philosophe, a « transformé les règles du jeu énergétique des cultures traditionnelles » en instaurant de nouvelles valorisations de concepts « tels que la force, l'énergie, l'expression, l'action, et la liberté », toutes valeurs exhibées dans les films des deux artistes jusqu'à leur paroxysme funeste. L'apothéose de « l'épopée des moteurs » (pour reprendre à nouveau des termes employés par le philosophe) apparaît soulignée par Warhol ou

César comme ce temps où chaque consommateur put se livrer au bonheur de la vitesse, à sa pure dépense jusqu'à la mort. Smithsonian la magnifiait encore, lui donnant une ancestralité mythique. Or le « côté déchaîné et potentiellement catastrophique », violent, des « machines utilisant l'explosion » aboutit, comme chacun sait aujourd'hui, à une accélération de l'entropie naturelle. Il nous conduit potentiellement à notre mort comme il en fut des dinosaures. *Energie sombre* matérialise cette menace issue de la fascination humaine (celle des artistes, la nôtre peut-être) pour ces « machines à explosion » en une allégorie de l'autodestruction, un hommage jouissif, mais aussi un adieu à cette « épopée des moteurs ». L'aboutissement du film en « Big Crunch » est la métaphore de notre course au désastre, transportée dans son ordre cosmique – mais si concrètement terrestre.

Biographie des auteurs

Charline BOURCIER DOYER est plasticienne et professeure agrégée. Elle a soutenu en 2015 une thèse intitulée *Les dislocations de l'espace pictural* sous la direction de Khalil M'Rabet. Son travail pictural interroge les relations que la peinture figurative peut entretenir aujourd'hui avec diverses sources visuelles (images d'actualités, photographies personnelles, captures d'écrans, etc.) mises en tension avec l'affirmation de procédés plastiques (recouvrements, inachèvements, coulures).

Sylvie COËLLIER est Professeure des Universités. Elle enseigne l'histoire de l'art contemporain au Département ARTS de l'Université d'Aix-Marseille. Elle co-dirige actuellement l'axe « Constructions de l'imaginaire actuel à travers les arts » au Laboratoire d'Etudes en Sciences des Arts. Spécialiste en sculpture, elle s'intéresse plus particulièrement aux transformations qui affectent l'art contemporain à l'ère du numérique et de la mondialisation. Elle a écrit *Lygia Clark (L'enveloppe). La fin de la modernité et le désir du contact*, l'Harmattan, 2003, dirigé plusieurs publications collectives, et notamment *Des émotions dans les arts aujourd'hui* (2015) et *La performance, encore* (2016) aux Presses universitaires de Provence où elle est responsable de la série Histoire, théorie et pratique des ARTS. Elle a rédigé de nombreux articles, dont « « L'usine silencieuse », *Mark Manders, Les études d'ombres*, Carré d'Art – Musée d'Art contemporain, Nîmes, 2012, « Art, artisanat et design dans la culture numérique », *Artpress 2*, n°29, mai/juin/juillet 2013, et « *Alien Seasons, une exposition de Philippe Parréno* » dans Christophe Viart (dir.), *L'art contemporain et le temps*, Rennes, PUR, 2016.

Franck DORCIAC est Maître de conférences en Arts plastiques à Aix-Marseille Université, membre du Laboratoire d'Etudes en Sciences des Arts (LESA, EA 3274), chercheur associé à l'Institut ACTE (Paris 1-Panthéon-Sorbonne, CNRS UMR 8218). Son domaine de recherche porte sur un art en relation avec le dehors (art, nature, écologie, etc.). Il a publié des ouvrages tels *Géopoétique et Arts plastiques* en co-direction avec Kenneth White, *Le Land Art, et après, Une oeuvre de Serge Goudin-Thébia*, mais aussi dans des revues comme "Phréatique", "Recherches en esthétique", "Cahiers Gaston Bachelard", etc.

Jérôme DUSSUCHALLE :

Études supérieures en Design à l'École des Beaux Arts de Saint Étienne (D.N.S.E.P et Certificat de Recherche en Design). Cours universitaire à la faculté d'Arts Plastiques de Saint Étienne

(D.E.A et Doctorat). Professeur agrégé d'Arts Plastiques. Docteur en Arts-Plastiques et Sciences de l'art. Sculpteur. Vit et travaille en Île-de-France et à Saint-Étienne.

Michel GUERIN est philosophe, professeur émérite (AMU) et membre honoraire de l'Institut universitaire de France. Il a publié de nombreux ouvrages, parmi lesquels *Philosophie du geste* (Actes Sud 2011 pour la 2^e édition, augmentée) et *Origine de la peinture* (Belles Lettres « encre marine », 2011). Vient de paraître chez ce dernier éditeur, *Le Cimetière marin au boléro, un commentaire du poème de Paul Valéry*.

Etienne KIPPELEN est agrégé de musique, docteur et compositeur. Titulaire d'un master au CNSMD de Paris et au CNSMD de Lyon, lauréat des concours Dutilleux et Jolivet, il enseigne à Aix-Marseille Université, dans les CRR de Paris et d'Aix-en-Provence. Il publie *La mélodie instrumentale après 1945 : analyse et esthétique des ruptures* (Delatour, 2015) et dirige la revue *Euterpe*, consacrée à l'étude de la musique française de 1870 à nos jours. Les recherches qu'il mène le conduisent vers une approche esthétique et anthropologique des musiques savantes de la fin du XIX^e siècle aux répertoires contemporains. Son doctorat, sous la direction de François Decarsin, a obtenu le Prix de thèse 2013 de l'Université d'Aix-Marseille.

Marie-Thérèse LATUNER EL-MOUHIBB est artiste plasticienne et docteur en Arts plastiques et Sciences de l'art. Elle est par ailleurs professeure agrégée et enseigne actuellement au Lycée français de San Francisco (USA).

IRIS LE FUR Après un apprentissage en musique étude au CNR (conservatoire national de région) de Marseille dans la classe de violon du super soliste Yves Desmond, Iris Le Fur continue des études d'Arts Plastiques à l'Université d'Aix Marseille et obtient un Master II Recherches ainsi qu'un Master MEEF. En parallèle elle approfondit ses recherches musicales au Conservatoire de musiques actuelles amplifiées de Aix en Provence dans la classe de Thierry Riboulet, ainsi que sa pratique plastique à l'école ESBAM de Marseille.

Actuellement professeur d'art et de violon dans différentes structures tel que l'école Mélodie 7 à Marseille ou La Mareschale à Aix en Provence, Iris Le Fur continue de développer ses créations entre art et expériences musicales dans différentes manifestations artistiques entre création d'art de la rue, expositions et spectacles interdisciplinaires. Ses travaux de recherches sont centrés sur des productions artistiques mêlant une perception visuelle et auditive.

Khalil M'RABET est plasticien et Professeur émérite en Arts Plastiques et Sciences de l'Art à l'Université d'Aix-Marseille. Ancien responsable, au Maroc, de la formation et de la coordination nationale en Arts Plastiques (1976-1984). Comme plasticien, il exploite un matériau à l'état brut en pratiquant la teinture et la gravure sur cuir. Il utilise une technique ouverte, cumulative qui se prête à l'altération des marques, au brouillage des inscriptions, le tout trompant l'attente du spectateur. Les recouvrements ou l'arrachage de voiles superposés diaphanes ajoutent à l'ambiguïté délibérée. Le hasard et le temps sont aussi convoqués quand il grave, corrode ou patine les formes fractales d'une cartographie fictive entravée. Ses peaux imprégnées portent les traces où se manifeste l'intériorité du vécu. Cicatrices de la mémoire, stigmates et autres balafres de ses cuirs expriment des blessures réelles ou symboliques. Depuis 1991, il exerce à l'Université de Provence. Chercheur et membre du LESA (Laboratoire d'Etudes en Sciences de l'Art), il s'intéresse aux mutations plastiques contemporaines, aux interférences et processus créateurs. Il a publié plusieurs articles et ouvrages sur l'art contemporain, notamment *Peinture et identité. L'expérience marocaine* (L'Harmattan), *Peinture et mécénat une collection marocaine* (Ed.B.C.M). À paraître : un ouvrage, en co-direction, sur *L'altération dans la création contemporaine*, et une monographie sur le plasticien

Philippe ORTOLI est Professeur des universités en études cinématographiques à l'Université de Caen. Sa recherche porte essentiellement sur les questions esthétiques du classicisme et de la modernité dans le cinéma de genre, ainsi que sur la conception d'une bâtardise cinématographique. Il a également enseigné à Paris VII, Poitiers, Aix-Marseille I, Lyon 2, en Corse et est l'auteur de nombreux articles et de quatre ouvrages, dont les plus récents sont *Il était une fois dans l'Ouest* (Éditions de la Transparence, 2010) et *Le Musée imaginaire de Quentin Tarantino* (Corlet/Cerf, 2012). Il a également codirigé les actes du colloque dans *Praise of Cinematic Bastardy* (Cambridge Scholars Publishing, 2012).

Maryline PUYDEBOIS est plasticienne, professeure d'arts plastiques et doctorante en arts plastiques à l'université d'Aix-Marseille 1. Ses recherches plastiques et théoriques interrogent l'art végétal, le matériau et l'altération.

Shiyan LI est Docteur en Sciences de l'Art d'Aix-Marseille Université (AMU). Membre de l'équipe de recherche interuniversitaire Langages artistiques Asie-Occident (LangArts). Membre du Réseau Asie & Pacifique. Elle a publié l'ouvrage *Le vide dans l'art du XXe siècle : Occident/Extrême-Orient*, (Aix-en-Provence, PUP, 2014, 344p.) et de nombreux articles consacrés notamment à l'étude de l'art contemporain chinois.

TABLE DES FIGURES

Article M'RABET

Figure 1 : Hassan Slaoui, *Relief*, Bois incrusté d'os et de fil métallique, 1981.

Figure 2 : Hassan Slaoui, *Africa*, Bois iroko, argile, pigments, craie d'art, suint et feuille d'or, 108x108cm, 2007.

Figure 3 : Hassan Slaoui, *Colonnes caduques*, Bois exotique de récupération, peint, calciné, vernis et structure métallique, 240x40cm, 235x40cm, 225x40cm, 212x40cm, 196x4cm. 2008-2009.

Figure 4 : Hassan Slaoui, *Table*, 100x 66x 3cm, technique mixte sur bois, 1997.

Figure 5 : Hassan Slaoui, *Traité*, 70x142x8cm. Bois de cèdre et iroko, métal oxydé et feuille d'or, technique

mixte, 2005.

Figure 6 : Hassan Slaoui, *Etagages*. 108x108x6cm. Technique mixte sur bois articulé. 2012. (fermé)

Figure 7 : Hassan Slaoui, *Etagages*. 108x108x6cm. Technique mixte sur bois articulé. 2012. (ouvert)

Figure 8 : Hassan Darsi, *Le Projet de la maquette*, Technique mixte sur bois, 17m2, 2002-2003.

Article DUSSUCHALLE :

Figure 1 : Cy Twombly (American, 1928 - 2011), Robert Rauschenberg Combine Material Fulton St. Studio, negative, 1954; print 1998. Color dry print. Sheet: 40.3 x 27.9 cm (15 7/8 x 11 in.). Accession No. T.2012.72.1. Copyright: © Fondazione Nicola Del Roscio. Courtesy of Gagolian Gallery.

Figure 2 : Cy Twombly, *Untitled Gaeta*, bois, plâtre, colle, peinture blanche et grise, 82 x 75 x 34,5 cm, 1985. Collection de l'artiste, Rome. © Fondation Cy Twombly.

Figure 3 : Cy Twombly, *Untitled Rome*, bronze, 82,5 x 74 x 34 cm, trois éditions, 1997. Collection privée. © Fondation Cy Twombly.

Figure 4: Cy Twombly, *Untitled Lexington*, 1948, Bois, porcelaine, poignées de porte, peinture maison, 35,7 x 26,7 x 30,5 cm. Collection de l'artiste, Rome © Fondation Cy Twombly.

Figure 5 : Cy Twombly, *Untitle New York*, bois, tissu, peinture, cire, 38,3 x 22,5 x 10 cm, 1953. Collection R. Rauschenberg. © Captiva Island Florida.

Figure 6 : Cy Twombly, *Untitle New York*, bronze, peinture à l'huile, 39 x 25 x 10 cm, 1989. Édition 2/8. Thomas Ammam Fine Art Zurich.

Figure 7 : Cy Twombly, *Untitled Rome*, bois, tissus, carton, peinture, 67 x 34 x 26,5 cm, 1959. Kunsthaus de Zürich © Fondation Cy Twombly.

Figure 8 : Cy Twombly, *Untitled Rome*, résine peinte, 67 x 43 x 26,5 cm, 1985. Édition 3/6. Thoma Ammam Fine Art Zurich.

Figure 9 : Photographie de Cy Twombly dans son atelier de Lexington © Fondation Cy Twombly.

Article BOURCIER DOYER :

Figure 18 : Marc Chostakoff, *Horizon 60, Alexandrie Égypte*, 90 x 60 cm (maximum), tirage pigmentaire sur papier Fine Art, 2008. © Marc Chostakoff.

Figure 19 : Marc Chostakoff, *Horizon 37*, 150 x 120 cm (maximum), tirage pigmentaire sur papier Fine Art, 2001-2002. © Marc Chostakoff.

Figure 20. Marc Chostakoff, *Parc du Tholon, Martigues*, tirage pigmentaire sur papier Fine Art, 50 x 37 cm, 2004. © Marc Chostakoff.

Figure 21. Marc Chostakoff, *Horizon 80, Ile*, 100 x 100 (maximum) tirage pigmentaire sur papier Fine Art, 2014. © Marc Chostakoff.

Article PUYDEBOIS :

Figure 22 : Michel Blazy, vue générale de l'exposition « Flore Intestinale », 2014. Le Parvis centre d'art contemporain, Scène Nationale Tarbes-Pyrénées, Ibos (17.01 > 15.03.2014). Au premier plan : Boyau qui pousse, 2014. À gauche : Mur qui fait, 2014. À droite : Mur qui boit du vin, 2014. Au fond : Peinture qui mange, 2014. Production Le Parvis - centre d'art contemporain, Ibos. Crédit photo : Alain Alquier. Courtesy de l'artiste et Art : Concept, Paris, page 1.

Figure 23, Michel Blazy, *Peinture qui mange*, 2014. Blocs de polystyrène, crème dessert au chocolat, dimensions variables. Exposition «Flore intestinale» Le Parvis centre d'art contemporain, Scène Nationale Tarbes-Pyrénées, Ibos (Du 17/01 au 15/03/2014) Production Le Parvis - centre d'art contemporain, Ibos. Crédit photo: Alain Alquier. Courtesy de l'artiste et Art : Concept, Paris, page 2.

Figure 24, Michel Blazy, *Boyau qui pousse*, 2014. Boyau artificiel (collagène), pompe à air, dimensions variables. Vue de l'exposition « Flore intestinale », Le Parvis centre d'art contemporain, Scène Nationale Tarbes-Pyrénées, Ibos (Du 17/01 au 15/03/2014) Production Le Parvis – centre d'art contemporain, Ibos, Crédit photo : Alain Alquier. Courtesy de l'artiste et Art : concept, Paris, page 2.

Figure n°25, Michel Blazy, *Paysage*, 2014. Ouverture dans le mur. Exposition «Flore intestinale» Le Parvis centre d'art contemporain, Scène Nationale Tarbes-Pyrénées, Ibos (17.01> 15.03 2014) Production Le Parvis - centre d'art contemporain, Ibos. Crédit photo : Le Parvis scène nationale Tarbes Pyrénées – centre d'art contemporain, Ibos. Courtesy de l'artiste et Art : Concept, Paris, page 3

Figure n°26, Michel Blazy, *Mur qui fait*, 2014. Chocolat en poudre, distributeur de croquettes, mur, dimensions variables. Exposition «Flore intestinale» Le Parvis centre d'art contemporain, Scène Nationale Tarbes-Pyrénées, Ibos (17.01> 15.03 2014) Production Le Parvis centre d'art contemporain, Ibos. Crédit photo : Le Parvis scène nationale Tarbes Pyrénées – centre d'art contemporain, Ibos. Courtesy de l'artiste et Art : Concept, Paris, page 3.

Figure 27, Michel Blazy, *Mur qui boit du vin*, 2014. Verre incrusté dans le mur, vin rouge, bouteilles, dimensions variables. Exposition «Flore intestinale» Le Parvis centre d'art contemporain, Scène Nationale Tarbes-Pyrénées, Ibos (17.01> 15.03 2014) Production Le Parvis - centre d'art contemporain, Ibos. Crédit photo : Alain Alquier. Courtesy de l'artiste et Art : Concept, Paris, page 7.

Figure 28, Michel Blazy, *Sculpture*, 2003. Ecorces d'orange, dimensions variables. Crédit photo : Marc Damage. Courtesy de l'artiste et Art : Concept, Paris, page 9

Article COËLLIER :

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos.....	6
L'altération à l'œuvre.....	9

Peut-on accorder une pertinence à la notion d' <i>influence</i> ?.....	21
Passer au blanc — l'état des choses dans la sculpture de Cy Twombly.....	30
5. L'altération numérique dans les photographies de paysages de Marc Chostakoff 42	
7. Citation et altération musicales à la fin du XX ^e siècle : de <i>Hymnen</i> (1967) de Stockhausen au <i>Quatuor à cordes n°2</i> (2006) de Campo.....	59
8. Une triple altération ; à propos des artistes chinois dits 'conceptuels' et maximalistes.....	69
9. La dissémination comme processus d'altération dans l'œuvre éphémère de Michel Blazy	77
10. Time is honey ; L'artiste comme acteur écologiste	93
11. L'altération comme processus dans le documentaire d'épouvante	99
12. Florian Pugnare et David Raffini. Altérations croisées : L'altération est un sport de combat.....	106
Biographie des auteurs	116
TABLE DES FIGURES.....	120