École des Hautes Études en Sciences Sociales

École doctorale de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales
Laboratoire d'Anthropologie Sociale

Doctorat en Anthropologie

Raphaël Julliard

L'Iris Indigène
Enquête sur le processus de création en art contemporain

Thèse dirigée par : Michael J. Houseman, Institut des Mondes Africains, Ephe
Date de soutenance : le 30 novembre 2021

Rapporteurs	1	Thierry Dufrêne, Département d'histoire de l'art et archéologie, Université Paris Nanterre
	2	Sophie Houdart, Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative, Université Paris Nanterre

Jury	1	Michèle Coquet, Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain, Ehess
	2	Jean-Baptiste Eczet, Laboratoire d'Anthropologie Sociale, Ehess
	3	Francesca Cozzolino, EnsadLab/Lesc, École nationale supérieure des Arts Décoratifs
	4	Giovanna Zapperi, Département d'histoire de l'art, Université de Genève, Suisse

L'Iris Indigène

Enquête sur le processus de création en art contemporain

REMERCIEMENTS

Ce projet n'aurait pas pu prendre la forme d'une thèse au Laboratoire d'Anthropologie Sociale sans Carlo Severi, directeur de mes premières années de recherche à l'Ehess, qui a accepté ma candidature à l'école dans cette discipline, avec mon bagage d'artiste et un Master en histoire de l'art en poche. Les divergences méthodologiques qui sont apparues et qui ont mené à un changement de direction n'entachent pas la reconnaissance que j'ai à son égard pour m'avoir permis de commencer à travailler sur cette enquête. J'ai eu ensuite la chance de travailler sous la direction de Michael Houseman. Non seulement, ayant lui-même collaboré avec Severi, j'ai pu ne pas recommencer mon travail d'élaboration à zéro, mais aussi son exigence associée à sa gentillesse m'ont permis d'explorer des coins de la discipline que je rechignais à découvrir.

Au fil des années, nombres de collègues, enseignants, chercheurs et auteurs trop nombreux pour être tous nommés ont alimenté de manière stimulante mon travail ou apporté un soutien précieux dans les périodes de doute. Je tiens toutefois à remercier Valérie Mavridorakis, historienne de l'art, qui suit mon travail artistique et académique depuis maintenant vingt ans, Maddalena Canna, Sebastien Carcelle et Julien Claparède pour les échanges féconds ainsi que les participants de l'Atelier Des Doctorants Du LAS (ADDDL) pour le partage d'aspects de leurs recherches en cours. Aux artistes, ceux en particulier qui se sont soumis à mes questions et expériences, mais aussi ceux à qui j'ai pu faire part de ma recherche en cours et qui ont corroboré ou amendé mes données, ce travail n'aurait pas été possible sans vous.

Ma femme et ma fille, l'équilibre je vous le dois.

RÉSUMÉS ET MOTS CLÉS

Résumé :

Bâtie sur l'expérience de l'auteur comme artiste plasticien et sur un cursus en histoire de l'art, cette thèse s'inscrit en anthropologie, discipline qui offre des outils pour décrire le processus de création d'une œuvre d'art depuis les premiers croisements d'idées jusqu'à ce que l'artiste la considère comme terminée.

La thèse s'appuie sur la proposition d'Alfred Gell (2009) selon laquelle les œuvres d'art fonctionnent comme des agents parmi les humains. Toutefois, cette proposition est précisée au moyen d'une lecture spécifique du processus de désorcèlement décrit par Jeanne Favret-Saada (1977, 2009) : un artiste est « pris » par l'œuvre d'un autre ; c'est en cherchant à atteindre la même force que cette œuvre, pour s'en « déprendre », qu'il développe sa propre pratique ; en contrant cette œuvre tierce par son œuvre propre, il est pris à nouveau, mais par lui-même. Ceci établit une relation cyclique d'auto-ensorcèlement / auto-désorcèlement entre l'artiste et ses œuvres.

Les rouages de cette relation sont explorés selon différentes lignes. Historique d'abord sur les artistes nord-américains Jackson Pollock (1912-1956) et Joseph Kosuth (*1945). Ethnographique ensuite avec une dizaine d'artistes français et nord-américains selon plusieurs modalités : 1) entretiens longs portant sur le vocabulaire qu'ils utilisent pour décrire leurs processus de création ; 2) expériences où l'ethnographe apprends à faire une œuvre avec eux ; 3) expériences sous forme de défi où l'ethnographe force les artistes à faire usage d'un matériel de départ pour faire œuvre ; 4) entretiens micro-phénoménologiques (Petitmengin et al. 2019) permettant à l'artiste de revivre et décrire réflexivement l'action passée du défi. L'ensemble laisse apparaître que les artistes s'appuient, sans le maîtriser complètement, sur ce qui les prend pour produire leurs œuvres. Cette production pourtant s'avère moins un but en soi qu'un moyen pour entrer en contact avec ce qui les prend.

Mots clés :

Art, Création, Occident, Sorcellerie, Méthodologie, Subjectivité

ABSTRACT AND KEYWORDS

Abstract:

Based on the author's experience as a visual artist and on a curriculum in art history, this thesis is written from an anthropological standpoint, a discipline that offers tools to describe the creation process of an artwork, from the first crossing of ideas to the moment the artist consider the work finished.

This thesis builds on Alfred Gell's proposal (2009) according to which artworks function as agents among the humans. However his proposal is refined through a specific reading of the 'unwitching' process described by Jeanne Favret-Saada (1977, 2009): an artist is 'caught' by the artwork of another artist; seeking the same 'force' than this artwork, in order to 'uncatch' himself, the artist develops their own artistic practice; by fighting the initial artwork with their own, the artist is 'caught' again, but by themself. This establishes a cyclic relationship of self-bewitching/self-unwitching between the artist and their artworks.

The workings of this relationship are explored along different lines. Through History first with the North American artists Jackson Pollock (1912-1956) and Joseph Kosuth (*1945). Through Ethnography then with a dozen of French and North American artists following several mode of investigation: 1) long interviews on the vocabulary they use to describe their creative process; 2) experiments where the ethnographer learns to make an artwork with them; 3) experiments in the form of a challenge where the ethnographer forces the artists to use a starting material to create their work; 4) micro-phenomenological interviews (Petitmengin et al. 2019) allowing the artist to relive and reflectively describe the action during the challenge. The whole set of investigations shows that artists, without fully mastering it, rely on what 'catches' them in the first place to produce their works. This production, however, turns out to be less of an end in itself than a means of coming into contact precisely with what catches them.

Keywords:

Art, Creativity, Euro-America, Sorcery, Methodology, Subjectivité

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS V

RÉSUMÉS ET MOTS CLÉS VI

ABSTRACT AND KEYWORDS VII

TABLE DES MATIÈRES VIII

AVANT-PROPOS XI

INTRODUCTION 1

Une occasion manquée 1

Lévi-Strauss et l'art : entre processus et résultat 8

De la pensée à l'iris : un exercice d'image analogique 17

1 – LES LIMITES DE L'ESPRIT : INTERACTIONS ENTRE HUMAINS ET OBJETS 23

Question sur l'intériorité : le naturalisme et le regard extérieur 23

L'Esprit écologique, trouver le lieu de la description 33

Extended self : quand les objets extérieurs participent à la définition de soi 46

Sensibilité pénétrante : l'empathie vers des objets, la reconnaissance de soi dans les objets 53

Perspective écologique, double point de vue sur la vision : définir et l'objet et le sujet 64

2 – DOCUMENTER LA PERCEPTION 75

Qu'est-ce qu'une image écologique ? 76

Organiser l'expression 84

L'Art de l'illusion : temporaliser la documentation 91

L'Historien de l'art est un artiste comme les autres 107

3 – LA CAPACITÉ D'AGIR 131

L'influence, quand un objet exerce un pouvoir sur une personne 132

Deux efficacités symboliques pour un même objet : le patient, le spécialiste rituel 136

Les limites d'une théorie anthropologique sur l'art : la place d'un second prototype 148

Désorceler 164

Retour à l'art : appliquer un modèle sorcellaire à la dynamique de création 174

4 – UN SPECTRE DES PRATIQUES ARTISTIQUES 191

La phénoménologie objective : approche indirecte du caractère subjectif de l'expérience 194

Pollock — Rendre visible 197

Kosuth — Le Jeu de l'indicible 228

5 – GÉNÉRATION SYMBOLIQUE 265

Croisements 272

Protocole 286

Jubilation 296

Maturité 307

6 – APPRENDRE 323
Le « workshop » 324
Transmission 342
7 – DÉFIER 387
Mise au point du défi 388
S'étonner du fonctionnement 409
CONCLUSION 441
Spécialisation et qualification 446
Le texte comme objet 452
Perspectives 457
ANNEXES 462
Putnam et Burge, extension passive 463
Psychologie et histoire de l'art 465
Warburg psycho-historien 469
Transgression et wakaïsme 475
Abduction 481
Hétérophénoménologie 483
Quatorze artistes et une classe des beaux-arts 485
TABLE DES FIGURES 490
BIBLIOGRAPHIE 492

AVANT-PROPOS

Le but de cet *Avant-Propos* est d'exposer une problématique qui court tout au long du texte qui le suit mais qui n'est que tangentiellement évoqué de manière explicite : mon rapport d'auteur du texte en tant que celui qui lui donne une forme avec le sujet même de l'étude qui s'intéresse au processus de création artistique en art contemporain, et donc à la description de ce que mettre en forme une œuvre implique.

Ce rapport entre l'auteur du texte et son sujet d'étude est rendu plus complexe encore par le fait que ma formation première n'est pas académique mais précisément artistique. Je suis donc artiste avant d'être anthropologue. Et c'est pourtant en tant qu'anthropologue que je conduis la présente recherche sur le processus de création chez les artistes plasticiens. Ainsi il n'y a pas pour moi de découverte à proprement parler d'une pratique pas, peu ou mal connue à partir d'un point de vue éduqué d'abord en sciences sociales. Plutôt la découverte se fait au niveau de ce que les sciences sociales peuvent m'apporter comme concepts et méthodes afin de mettre des mots sur une pratique connue de longue date, une pratique que je connais précisément *par la pratique* sans pouvoir pleinement en saisir tous les rouages.

Il n'est dès lors peut-être pas inutile de tracer brièvement le parcours qui m'a amené à envisager ce travail de description du phénomène de création artistique en anthropologie, même si je rechigne à le faire tant mes lectures académiques semblent indiquer que ce n'est pas la norme[1]. Ayant donc commencé ce parcours en dehors des cercles académiques, ma crainte est ici, et tout au long d'une partie de ma recherche, que le non-respect de cette norme implicite qui fait de l'auteur une voix « neutre »[2] soit un obstacle à la qualification de ma démarche comme anthropologique. Mais la description au lecteur d'un cheminement *vers* mon sujet d'étude me semble aussi importante que la

---

[1] Avec des exceptions notables comme celles de l'anthropologue belge Arnaud Halloy (2006) qui, ayant subit une initiation *xangô* au Brésil, en rend compte à la première personne pour comparer ses descriptions à celles des autres initiés. Il se voit forcé d'ouvrir son carnet de notes au lecteur avec ce que cela comporte de formules emphatiques produites par l'intensité de ce qu'il a vécu. Il se place dans la ligne de l'anthropologue française Jeanne Favret-Saada (1977) dont il est abondamment question les chapitres 3 et 6.

Dans l'entier de mon texte, j'ai pris le parti de nommer explicitement la spécialité et la nationalité des auteurs que je cite de sorte à insister sur le caractère hétérogène des participants à la recherche, de souligner qu'il s'agit de points de vue différents sur un même sujet, chacun étant un « indigène » de sa propre pratique, fusse-t-elle académique.

[2] Ou pour reprendre les termes utilisé par Halloy et empruntés à l'anthropologue français Michel Agier : « neutralité scientifique » (Halloy 2006 : 89)

description du cheminement *à l'intérieur* du sujet quand il s'agit, notamment, de citer ses sources et d'expliciter sa méthode. Puisqu'à bien des égards je fais partie de la communauté des artistes qui ont permis de faire mes recherches de terrain, expliciter comment j'en suis venu, en tant qu'artiste, à intégrer l'anthropologie participe du même effort que l'arsenal bibliographique et méthodologique.

Le questionnement qui m'occupe ici s'origine durant mes années passées en école d'art, dans ma Suisse natale, entre 1999 et 2003. L'art contemporain y est présenté comme un domaine où de très nombreuses pratiques et techniques sont possibles et légitimes pour faire œuvre. Peut revendiquer l'appellation « artiste » tant un photographe qu'un peintre figuratif, tant un peintre abstrait qu'un sculpteur, tant une personne qui réalise des « installations », à savoir un ensemble d'éléments qui dépassent le simple objet dont on pourrait faire le tour comme une sculpture, qu'un « performeur » qui prend son corps comme matériau de prédilection pour réaliser des actions qui pourront éventuellement laisser des traces matérielles. Ainsi la question qui se pose à un étudiant en art est principalement de resserrer le domaine des possibles, étant donc entendu que virtuellement n'importe quelle technique, n'importe quelle thématique peuvent être choisies pour commencer à faire œuvre. Tous les choix, ou toutes les options retenues qui permettent de passer de « tout est possible » à « voici mon œuvre », semblent relever *in fine* de l'artiste qui les met en place puisqu'il n'y a plus, comme cela a pu être le cas par le passé, de bonne ou mauvaise application d'une technique, de bon ou mauvais traitement d'une thématique. Or la manière dont se déroule cette élimination de possibilités pour l'artiste n'est pas complètement claire et a été l'objet de mon attention durant mes années d'études artistiques. Comprendre les ressorts de cette manière d'éliminer des possibilités, de plus, ne fait pas partie de ce qui est enseigné en école d'art, du moins pas de manière réflexive. Tout au plus, la proposition d'un étudiant sera jugée comme « bonne » par les enseignants-artistes lorsque « ça fonctionne », sans que les soubassements de ce fonctionnement soient explicités. Des justifications basées sur des œuvres existantes d'artistes reconnus peuvent être ajoutées de sorte à exemplifier ce en quoi une bonne œuvre consiste, mais l'analyse en détail de l'œuvre de l'étudiant et des rapport à celles convoquées en justification, n'est que rarement de mise. J'ai alors tenté de me rendre sensible ces ressorts en diversifiant ma propre pratique artistique autant que je le pouvais. J'ai réalisé des œuvres selon les techniques ou pratiques listées ci-dessus entre autres, partant du principe que s'il y a bien pour chaque artiste quelque chose qui permet d'opérer des choix ou d'éliminer des possibilités, alors il doit être possible de se le rendre visible précisément en ne s'attachant pas à une technique plutôt qu'à une

autre. Les œuvres d'un même artiste semble avoir un certain « air de famille », un lien entre elles et ce parfois *malgré* les changement de techniques, de formes et de thématique. En tentant de maximiser l'écart formel, technique et thématique entre mes propres productions, je cherchais à révéler ce qui fait ce lien, alors qu'il n'est justement pas le but recherché.

Si, opérant de la sorte, je parvenais à avoir une certaine intuition du lien entre les objets par-delà les matières et les formes, je restais insatisfait de ma connaissance de l'apparition et du fonctionnement de ce phénomène. Aussi je me suis tourné vers ce qui m'apparaissait comme le lieu où à la fois il se trouve des personnes qui s'intéressent à la question de l'art, comme les artistes, mais qui de plus ont comme spécialité le fait d'y mettre des mots : l'histoire de l'art. J'ai commencé ainsi un cursus de Master à l'université. Si j'y ai bien trouvé nombre de chercheurs intéressants capables de mettre en mot ce qu'ils voient, je suis resté sur ma faim quand il s'agissait de s'intéresser à cette manière pour un artiste d'éliminer des possibilités afin de donner une forme plutôt qu'une autre à son œuvre. Il existe bien un axe de recherche en histoire de l'art qui consiste de réaliser une étude monographique et qui permet de s'approcher de ces questions. Et c'est ce que j'ai fait pour mon travail de mémoire de Master autour de l'artiste nord-américain Richard Tuttle. Ce genre d'étude en histoire de l'art pourtant s'appuie sur les œuvres telles qu'on peut les voir en tant que spectateur, c'est-à-dire une série d'œuvres terminées dont on peut apprécier les évolutions techniques ou thématiques, par exemple. Il est plus difficile d'aborder *ce qui motive* ces évolutions du point de vue de celui qui les applique puisqu'on entrerait alors dans la psychologie des artistes qui, pour les artistes du passé, reste en bonne partie inaccessible[3].

---

[3] J'ai eu l'occasion par exemple de travailler sur l'artiste français Jacques-Louis David (1748-1825) et en particulier sur son œuvre *Le Serment des Horaces* de 1785 dans les collections du Musée du Louvre. On dit de ce tableau qu'il annonce la Révolution de 1789. Pourtant rien dans la thématique de l'œuvre — l'histoire antique des frères Horaces affrontant les frères Curiaces pour régler un différent entre les villes de Rome et Albe — ne fait référence à un quelconque esprit révolutionnaire. L'impact du tableau de David sur le public vient en fait du décor dans lequel le peintre place son sujet : un intérieur sobre, dénué de décoration, peu courant voire inédit dans une peinture de ce type à l'époque. Or ce genre d'intérieur correspond à celui dans lequel vivent les moins privilégiés du XVIIIème siècle. Les spectateurs, parmi lesquels des gens peu aisés récemment acceptés à entrer dans les Salons où sont exposés les œuvres de l'année écoulée, se reconnaissent dans cet intérieur et ne voient peut-être dans le sujet principal de l'œuvre que la prise d'armes des trois personnages, sans trop se soucier de l'histoire antique. C'est l'historien qui peut faire se travail de recherche et reconstituer ce à quoi ressemble les intérieurs populaires pour comprendre la réaction, en 1785, devant ce tableau. C'est l'historien par ailleurs qui peut montrer que la position des corps des trois frères reprend un ensemble de sculpture que David a pu voir lors d'un voyage à Rome. Et c'est le regard entraîné à voir des œuvres de l'historien qui peut décomposer l'impact de la peinture sur le spectateur en pointant la différence entre la raideur corporelle des frères et la courbure des corps des femmes à leurs côté, prises d'une émotion antithétique à celle des hommes.

À partir de ces différents éléments, décor sobre, position inspirée de sculptures romaines, différence des attitudes entre hommes et femme, David aurait pu parvenir à de nombreux tableaux répondant à la même description. Pourtant c'est cette composition, ce choix de couleur, cette expression exacte des visage, etc., qu'il a choisit de présenter. Il y a donc un écart entre ce qui fait, selon les résultats de l'histoire de l'art, que ce tableau est une réussite à de nombreux points de vue, et le tableau lui-même. Ce dernier aurait pu être marginalement différent et déclencher les mêmes commentaires, mais c'est cette forme précise que David a considéré comme étant digne d'être montrée.

Tombé par hasard, comme bien souvent dans la recherche, sur le livre de l'anthropologue français Philippe Descola *Par-delà nature et culture* (2005), j'ai fait usage dans la conclusion de mon mémoire sur Tuttle de sa distinction de quatre « ontologies » ou « modes d'identification » pour classer les différents collectifs humains. Une question se posait à moi : la pratique de Tuttle correspondait en tous points à la description de l'ontologie « analogiste », présente notamment en Chine et dans l'Occident pré-moderne ; or Tuttle, en bon représentant des « *White, Anglo-Saxon, Protestant* » aurait dû exhiber des traits « naturalistes », terme qui est associé de manière privilégiée à l'Occident moderne[4]. C'est ce paradoxe qui m'a amené à envisager la suite de mes études non plus en histoire de l'art mais en anthropologie : il y aurait une ontologie qui donne aux actions de l'artiste une direction, mais que celui-ci parviendrait à détourner, à fléchir dans un sens différent ? Dans l'affirmative, qu'est-ce qui dirige alors son action ? C'est autour de ces questions que j'ai formulé un projet de recherche alors nommé « anthropologie du point de vue » pour tenter de décortiquer ce mécanisme d'auto-détermination de la forme de l'action de l'artiste, projet qui m'a permis d'être accepté en Doctorat à l'Ehess, non pas sur la base de mes connaissances en anthropologie mais plutôt, je pense, sur celles de mes connaissances du milieu à étudier.

Ma première approche a été de parcourir les textes de différents auteurs de sorte à mettre des mots plus précis sur ce processus d'élimination des possibilités quand il s'agit d'œuvres d'art. Si la littérature concernant les artefacts venus de cultures non-occidentales abonde, il m'a paru plus difficile de trouver des textes s'intéressant à l'art abstrait, pour prendre un exemple archétypique de ce qu'un spectateur peut s'attendre à trouver dans un musée d'art contemporain et devant lequel une bonne partie des questions concernant ce en quoi consiste effectivement le travail de l'artiste se posent[5]. C'est le problème que je pose dans ***L'Introduction*** ci-après. D'abord les musées d'ethnographies peinent à montrer des œuvres d'art contemporain comme relevant d'une pratique digne d'y être exhibée au même niveau que celles issues d'autres cultures. Ensuite, en m'attachant à la figure de l'anthropologue français Claude Lévi-Strauss, fondateur du laboratoire où je réalise ma thèse, je montre son rapport à l'art, moins pour ce qu'il peut dire de l'art en tant qu'anthropologue que pour les

[4] Je reviens plus en détail sur ce point dans le chapitre 1.

[5] Une exception notable est l'ouvrage *L'Objet-personne* de l'anthropologue italien Carlo Severi (2017) dont le chapitre 6 s'intitule précisément « anthropologie de l'art abstrait ». Il y dégage toutefois des caractéristiques de ce types d'images abstraites en mettant en série celles produites par différentes artistes (le britannique J. M. T. Turner, le russe Vassily Kandinsky, le hollandais Piet Mondrian, principalement), sans s'attacher à la motivation des artistes à les réaliser.

analogies qu'il tire entre la pratique de l'anthropologie et la pratique de l'art. D'un côté il privilégie la peinture figurative quand il s'agit de donner une image à ce qu'il entend réaliser par ses textes : décrire fidèlement le réel. De l'autre, il se sent proche de la technique de collage d'un artiste surréaliste (et dont le résultat est loin de décrire le réel), quand il qualifie la méthode de recherche qu'il emploie pour faire de la recherche. C'est donc moins à l'anthropologie de l'art que produit, à divers endroits, le père du structuralisme que je m'intéresse, que les images qu'il emprunte à l'art pour distinguer deux facettes du métier d'anthropologue : les résultats (les livres, les articles) et le processus (comment on organise des données pour parvenir au résultat).

Convaincu par ces expériences, muséale d'abord, qu'il y a peu de traitement de l'art occidental, et encore moins de l'art contemporain en ethnographie, et de lecture ensuite, qu'il y a une différence à prendre en compte en le processus et le résultat, je cherche des moyens de traduire ce que je connais *par la pratique* de l'expérience de création plastique en une description basée sur des notions existantes qui parcourent les écrits d'anthropologie. Ce sont les chapitres 1 à 3. Dans le **chapitre 1**, je pars d'une des affirmations de Tuttle rencontrée dans mon mémoire de Master où il indique que dans le processus de création quelque chose lui semble « comme voulu autre part » que dans sa propre volonté, ou « écouter ce que [son] œuvre lui dit ». Cela me sert de socle pour reprendre et développer le paradoxe de l'appartenance de l'artiste à un collectif qualifié de « naturaliste » selon Descola. Le naturalisme s'applique à décrire un rapport où les humains sont les porteurs uniques d'une subjectivité face à des animaux et objets faits de la même matière (les atomes) mais dénués de cette subjectivité. Devant un artiste comme Tuttle qui laisse entendre que cette répartition, même chez pour un naturaliste supposé n'est peut-être pas si prégnant, je cherche alors d'autre caractérisations émanant de supposés « naturalistes » (anthropologues, philosophes, psychologues) mais faisant état d'une manière de se lier aux objets qui correspond mieux à cette sorte d'attribution de volition tierce : écologie de l'esprit, empathie pour les objets, esprit étendu dans les objets, les barrières de la peau et du crâne à la dissémination de la subjectivité « à l'extérieur » sont questionnées. Fort de ces caractérisations de relations dense et parfois d'interdépendance entre sujet et objet, et donc par définition très peu naturaliste, je questionne, au **chapitre 2**, plus précisément le rapport à la création d'œuvres dans ce cadre de relation bi-directionnelle entre le sujet et l'objet. À l'aide d'écrits de deux psychologues et d'un historien de l'art, je parviens à une première qualification de cette manière qu'ont les artistes de faire des choix, ou prendre des options pour obtenir une œuvre qu'ils considèrent digne d'être montrée publiquement. Cette manière je la nomme alors « schème constructeur », quelque chose dépendant de

l'artiste mais qu'il ne maîtrise pas complètement, puisque c'est en voyant l'œuvre qu'il est en train de faire qu'il se rend compte si elle convient : c'est donc la forme que prend l'objet qui porte l'information que le processus de création touche à sa fin et non le sujet qui ne fait qu'exécuter une idée préalable. Le **chapitre 3** plonge plus clairement dans l'anthropologie. Je m'appuie sur des analyses réalisées sur des matériaux ethnographiques de cures chamaniques au Panama pour faire apparaître une « efficacité symbolique » propre au processus de création, c'est-à-dire rendre compte du fait que c'est l'œuvre qui produit un effet sur l'artiste. Puis je montre la limite de la théorie anthropologique de l'art de l'anthropologue britannique Alfred Gell (2009) qui cherche à caractériser les rapports d'effets croisés qu'artistes, œuvres et spectateurs ont les un sur les autres. La limite vient du fait que l'artiste et aussi toujours le premier spectateur de ses propres œuvres et que c'est dans cette relation de l'artiste à ses œuvres que prend place le schème constructeur. J'interprète ensuite une ethnographie de la dynamique d'ensorcèlement/désorcèlement comme comparable à celle du processus de création. Cela me permet de dégager un modèle général, où un artiste se fait « prendre » par une œuvre, comme on subit un sort d'un sorcier, avant de se « déprendre » lui-même en réalisant une œuvre qui lui paraît avoir la même force que celle qu'il subit. Ce faisant, cette nouvelle œuvre, étant de même nature que celle qui l'a pris, à la capacité de le « reprendre », ce qui produit une forme d'auto-ensorcellement dont il ne peut sortir qu'en réalisant encore une nouvelle œuvre et dont il ne saisit pas exactement les mécanismes. Le schème constructeur trouve cette fois sa place à la manière du sorcier, position fictive mais toujours active sur les personnes, et qui guide les artistes malgré eux dans la réalisation de leurs œuvres.

L'écriture de ces trois premiers chapitres, comme le présent *Avant-Propos*, cherche à décrire mon cheminement dans la littérature, à la recherche de moyens de caractériser ce schème constructeur, mieux, du moins, que je n'avais pu le faire avec les outils de l'histoire de l'art. Ce cheminement s'élabore sur trois chapitres parce que je prends le temps d'essayer de restituer d'abord ma lecture des écrits consultés avant d'en tirer quelque chose d'utile pour ma recherche. Même si l'anthropologie, à travers les récits ethnographiques autour d'artefacts en milieu « exotique », semble mieux outillée que l'histoire de l'art pour rendre compte de la relation d'une personne à un objet, ce n'est qu'au prix de ce lent mouvement d'approche que je parviens à mettre au point un modèle au chapitre 3 qui me semble *a minima* correspondre à mon expérience d'artiste du processus. Ce mouvement lent correspond à ma phase d'acclimatation à la discipline, exotique qu'elle est pour mon regard d'artiste quand je commence ma thèse. Il est à mon sens l'équivalent d'un « terrain dans la littérature », puisque je

m'efforce de rendre la pensée des auteurs que je consulte, cherchant à penser comme eux, de la même manière qu'on cherche à rendre perceptible à son lecteur la « pensée sauvage », pour reprendre le terme de Lévi-Strauss, d'un ensemble de personne dont on ne fait pas partie mais qu'on étudie avec intérêt. Bien sûr, le lecteur aura peut-être sa propre lecture par ailleurs de ces mêmes auteurs, mais étant donné ma positon de départ comme artiste « venant en anthropologie », faire l'économie de cette restitution lente me paraît une faute méthodologique à éviter. Je prends donc le parti de m'employer à donner à lire le cheminement qui permet ensuite de produire une première organisation du phénomène étudié.

Ainsi équipé, le chapitre 4 est le début d'un retour vers les artistes, ayant pu exotiser mon regard sur la pratique de création par la lecture des ouvrages des trois premiers chapitres. Ce retour s'étend jusqu'au septième et dernier chapitre. Chacun de ces chapitres est l'occasion de tenter diverses approches afin de faire ressortir la pertinence ou les nuances à apporter au modèle du chapitre 3. Le **chapitre 4** s'attache à explorer le développement et la cohérence d'œuvres sur l'entier de la carrière de deux artistes : les nord-américains Jackson Pollock (1912-1956) et Joseph Kosuth (*1945). Leurs pratiques sont quasiment antithétiques en termes de résultats : le premier favorisant l'application de peinture sur de larges toiles de sorte à produire des compositions abstraites, le second s'efforçant de mettre en avant l'idée qui préside à la réalisation d'une œuvre, déléguant le plus souvent cette réalisation à d'autres personnes. Le choix de ces deux artistes permet, d'une part, de montrer que la question du schème constructeur prend place quelque soit la pratique, et d'autre part, de donner les extrémités d'un spectre des pratiques sur lequel celles des artistes de l'ethnographie des chapitres 5, 6 et 7 peuvent être placées. Dans le chapitre 4 en examinant processus de Pollock et Kosuth, je montre donc qu'ils ont plus en commun que ne le laisse penser la simple vue de leurs œuvres. Cependant, c'est en observant leurs œuvres respectives comme une série qui se développe sur une vie entière — en réalisant pour Pollock ce que j'appelle un « terrain biographique »[6] — qu'il est possible de percevoir quelque chose

[6] Ce terme cherche à couvrir l'idée d'être au contact, comme lors d'un terrain classique, mais au contact principalement d'œuvres produites par les artistes étudiés. J'ai pu le réaliser plus particulièrement pour Pollock à travers œuvres, documents, rencontres de spécialistes et visites de lieux de vie, durant un séjour à New York. Kosuth est l'auteur de textes qui expliquent son travail, textes qu'il considère comme des œuvres d'art à part entière, puisque c'est chez lui l'idée qui prime sur la matérialité des œuvres. Le terme de « terrain biographique » s'appuie sur l'idée de la « phénoménologie objective », développée au chapitre 4, idée que je réinterprète comme une forme d'empathie pour les objets : les artistes ont un rapport privilégié avec leurs œuvres ; se plonger parmi ces œuvres permet de percevoir quelque chose de leur rapport. La nécessité d'un terrain classique peut s'entendre comme « l'apprentissage par la pratique de savoirs-faire implicites, incorporés, de connaissances tacites, sous-jacentes à l'exercice d'activités routinières, réalisées par [l]es interlocuteurs sur le mode de l'évidence, comme allant de soi, et relevant par là d'un certain sens commun partagé, agi au quotidien, et n'étant pas pour cela systématiquement formulé » (Berger 2004 : 80, cité par Bouju 2015 dans un article qui s'interroge sur l'ethnographie à distance ; pour lui la distance est géographique, pour moi elle est ici temporelle). Or ici il s'agit précisément par le terrain biographique de tenter de capturer ce qui « va de soi » pour l'artiste mais qui lui est en fait spécifique dans le processus de création de ses œuvres.

de ce qui pousse ces artistes à réaliser leurs œuvres et que je décris comme schème constructeur. L'observation des œuvres est complétée des dires de ces artistes et de documents d'autres auteurs, de sorte à faire ressortir cette question. Le schème constructeur semble leur être perceptible précisément à travers le processus de réalisation de leurs œuvres. Passer par le langage pour faire état de ce que les pousse n'est pas aisé. Tout au plus Pollock parvient-il à présenter ce moteur comme « invisible », et Kosuth comme « indicible ».

Après ces études du développement d'une carrière sous-tendue par un rapport à leurs schème constructeur respectifs, études se reposant sur des données disponibles également à l'histoire de l'art, les trois derniers chapitres sont une confrontation et un affinage du modèle du chapitre 3 par une ethnographie selon trois modalité d'enquête. Le **chapitre 5** rend compte de dix entretiens longs de près de trois heures chacun avec autant d'artistes français et nord-américains aux œuvres différentes en termes de résultats. Ils sont aussi différents dans l'avancée de leur carrière. Certains ne collaborent avec aucune galerie, d'autres avec plusieurs à l'international ce qui leur permet de vivre de ce qu'ils font et d'exposer dans des lieux souvent plus prestigieux[7]. Ayant montré au chapitre 4 que les pratiques opposées en terme de rapport à la réalisation des œuvres de Pollock et Kosuth sont sous-tendues par la dynamique du schème constructeur, il en va de même pour les artistes donnant ces entretiens longs : les résultats qu'ils obtiennent sont différents et pourtant ils partagent le même processus. Durant ces entretiens, je les laisse me décrire ce qu'il font, demandant des précisions quand les termes utilisés me paraissent trop génériques. Ces entretiens permettent de clarifier trois mouvements qui prennent place durant la réalisation d'une œuvre : les croisements (donnant lieu à une idée), le protocole (direction donnée à l'action pour parvenir à une forme), la jubilation (moment où l'artiste perçoit que son œuvre est terminée).

Le **chapitre 6** aborde trois modes d'apprentissage. Le premier commence par une semaine d'observation en école d'art où les étudiants sont contraints de réaliser une œuvre sur ce laps de temps. On assiste à la mise en place de la dynamique du schème constructeur chez les étudiants. Durant ce court terrain, je me rends compte, méthodologiquement, que la seule observation, toute participante qu'elle souhaite être, sur une classe entière d'artistes ne suffit pas. C'est en assumant

[7] Sans que le rapport soit automatique, il y a souvent une corrélation forte entre, pour un artiste, « avoir une galerie », vivre de la vente de ses productions, et avoir accès à des grands événements de type « biennale d'art contemporain ». Ce dernier point vient souvent du fait que les œuvres exposées lors de ces événements sont financées par les galeries qui recoupent leur coûts en vendant d'autres œuvres de l'artiste ou, parce que l'événement est prestigieux, en profitant de la montée de la cote de l'artiste sur le marché de l'art.

ma qualité d'artiste plutôt que celle de chercheur en sciences sociales que j'ai pu échanger de manière fructueuse avec les étudiants, réalisant ce que d'autres ont appelé « participation observante »[8], à savoir dans mon cas me rendre *utile* aux étudiants pour avoir accès à d'autres données. Dans cette position de participation, je peux alors plus finement apprécier les hésitations et les réussites des étudiants à trouver une manière de faire qui leur est propre et, à quelques occasions, les aider à percevoir ce qui, dans la pratique, leur sert de boussole dans leur propre cheminement de création. Le second mode d'apprentissage tire parti de la richesse de données obtenue en adoptant cette position utile aux artistes de l'école d'art — une forme d'éducation du chercheur par le terrain. Cela m'ouvre la perspective de retourner vers certains des artistes du chapitre 5 pour leur proposer de réaliser une œuvre avec moi, sur ce mode interactif plutôt que purement observationnel ou dialogique. Plutôt que de ne faire que dire ce qu'ils font comme lors des entretiens longs, ils essaient de transmettre un savoir faire par la pratique partagée, ce qui les pousse à mettre des mots sur des aspects de leur pratiques qui, habituellement, va de soi pour eux. Pour le troisième mode d'apprentissage, je reviens sur une expérience de peinture que j'ai réalisée à mon retour de mon séjour à New York. J'ai complété mon terrain biographique sur Pollock en réalisant une série de peintures en cherchant à mettre à profit ce que j'ai appris de l'artiste et de sa pratique, d'un côté, et, de l'autre mon expérience en tant qu'artiste. Je parviens ainsi à des œuvres qui en reprenant des aspects techniques du processus de Pollock, s'appuie sur mon propre schème constructeur pour estimer le moment où elles sont terminées.

Dans de **septième et dernier chapitre**, je reprends la modalité ethnographique testée dans le chapitre précédent : provoquer avec les artistes une interaction qui me donne une place dans le processus de création. Mais au lieu d'être le destinataire de la transmission de leur savoir-faire, je leur impose un exercice de création, sous forme de défi, à partir d'un matériau que je choisis : sept cubes de bois d'un centimètre de côté (fig. AP-1). Si les artistes sont poussés par leur schème constructeur pour faire leurs œuvres, ils doivent être capables de le mobiliser pour en réaliser une dont ils sont satisfaits même si la contrainte est forte. Je leur laisse peu de temps pour s'exécuter ajoutant ainsi une pression supplémentaire. On constate d'abord qu'à matériel initial égal, chaque artiste propose une solution différente au défi, mettant souvent de côté des possibilités qui

[8] Voir l'article du sociologue français Bastien Soulé (2007) sur la distinction faite par différents auteurs entre « observation participante » et « participation observante ». Quatre cas sont répertoriés pour justifier l'emploi de la seconde formule au détriment de la première, plus classique en sciences sociales : l'accent mis sur l'interaction du chercheur avec les acteurs sur le terrain ; le rôle singulier que joue le chercheur sur le terrain ; une participation intense du chercheur à ce qui se passe ce qui met l'observation de côté ; l'engagement intellectuel du chercheur au côté des acteurs de terrain. Je reconnais ma position dans l'école d'art comme relevant des trois premières distinction.

AP-1. Sept cubes de bois
Disposition des cubes sur ma table de travail avant de les proposer aux artistes.

sembleraient faciles à mettre en œuvre. Cet exercice me permet ensuite de conduire une nouvelle série d'entretiens sur leur expérience fraîche de création. Pour obtenir d'autres types de données que celle des entretiens longs du chapitre 5, je pratique avec eux la méthode des entretiens micro-phénoménologiques (Petitmengin et al. 2019)[9], à savoir une technique permettant de revivre réflexivement une expérience passée. L'exercice et l'entretien combinés me permettent de dégager des données non pas sur le *pourquoi* du choix de telle ou telle option mais sur le *comment* de la manifestation pour eux qu'une option doit être prise ou pas. Il s'avère — et les artistes le découvre avec moi — qu'un mélange de souvenirs et de sensations corporelles à peine perceptibles durant le processus de création orientent *malgré eux* leurs choix, donnant ainsi une couleur nouvelle à l'idée du schème constructeur comme moteur de l'action « comme s'il était voulu autre part », disait Tuttle.

[9] « Entretien micro-phénoménologique » est le terme développé par la philosophe française Claire Petitmengin pour remplacer celui « d'entretiens d'explicitation », développé par le psychologue français Pierre Vermersch (2015), de sorte à permettre à ce type d'entretien d'être mieux accessible à un lectorat anglophone.

Après l'exposition comme ci-dessus du plan de ma thèse, il m'est difficile de ne pas anticiper une partie de la conclusion de celle-ci en soulignant les points communs entre ma pratique artistique telle que je la connais, celles des artistes que j'ai rencontré et ma pratique de chercheur en sciences sociales. Tout au long de cette découverte du domaine de l'anthropologie et de la redécouverte de ma pratique à travers les dires et les œuvres d'autres artistes, j'ai été amené à prendre des options, éliminer des possibilités de sorte à donner forme à ce texte qui présente la description de ce cheminement lui-même. Il en est ainsi pour le mouvement lent des trois premiers chapitres, cherchant à donner à ma découverte des textes et auteurs de sciences sociales utiles à ma recherche la forme d'une description d'expérience de terrain « dans la littérature », c'est-à-dire une lecture sous forme d'un *processus* — terme auquel je donne de l'importance dès *L'Introduction* — menant à ce que j'en comprends plutôt que de n'en donner que ma compréhension, c'est-à-dire le *résultat* de ma lecture[10]. Il en est ainsi également pour le chapitre 4 qui s'attache à des données plutôt historiques sur deux artistes, tentant pour l'un d'eux un terrain « biographique ». Il en est ainsi encore pour le choix de réaliser des entretiens longs non-directifs, la conversion de modalité d'enquête de l'observation participante vers une participation observante dans l'école d'art, mon positionnement comme lieu de transmission d'un savoir-faire pour les artistes puis celui de lanceur de défi assorti d'une méthode d'entretien à travers laquelle les artistes découvrent des aspects de leur pratique jusque-là inconnue de leur part.

Parmi ces options retenues qui donnent forme à ma recherche telle que je la restitue dans les pages qui suivent, l'une d'elles me paraît particulièrement signifiante de ma double position d'artiste et de chercheur évoquée en début de cet *Avant-Propos*. Il s'agit de l'élaboration du défi adressé au artistes au moyen des sept cubes de bois. Avant de leur « imposer » ces formes, il me faut les spécifier. Pour ce faire, je suis la logique de production d'une œuvre que j'aurais pu faire par ailleurs comme plasticien. Je produis donc, comme les artistes que j'étudie, une forme spécifique tributaire de ma propre manière de choisir des options, d'éliminer des possibilités, de sorte à lui donner sens pour moi. Ainsi dans le corps de mon texte apparaît la description de cette forme des sept cubes que je produis comme un artiste parmi ceux de mon ethnographie. Même si cette forme est ensuite le point de départ d'une expérience de sciences sociales, il n'en reste pas moins qu'un

[10] La littérature de ces trois premier chapitres provient tant de l'anthropologie que d'autres disciplines, l'histoire de l'art d'abord mais aussi psychologie et philosophie. Ainsi restituer mon cheminement dans les textes que je retiens pourra sembler superflu au spécialiste de l'une ou l'autre de ces disciplines, mais, je l'espère, utile aux autres.

autre chercheur à ma place serait arrivé probablement à une autre forme à proposer comme défi aux artistes. De sorte à souligner donc ma double position, j'ai pris le parti de produire un double échange entre elles. Une petite partie de mon chapitre 7 est consacrée à la description de la forme des sept cubes par les mots et les images. C'est le premier échange où c'est la pratique du chercheur qui enveloppe de ses mots celle de l'artiste. La seconde consiste à faire en sorte que les sept cubes offrent une forme au texte qui les décrit, de sorte que la pratique de l'artiste enveloppe de sa forme celle du chercheur. C'est ainsi que l'étude que le lecteur commence à parcourir à travers cet *Avant-Propos* est structurée en sept chapitres. On peut voir ce second échange comme la solution que je donnerais en tant qu'artiste au défi des sept cubes que je propose aux artistes en tant que chercheur, chercheur mettant à contribution sa qualité d'artiste pour concevoir une expérience de sciences sociales. Je triche un peu, bien évidemment. D'une part parce que je ne garde des sept cubes en bois que le chiffre sept. D'autre part parce qu'ai eu à disposition bien plus de temps pour trouver cette solution que ce que j'ai laissé aux artistes lors de l'expérience.

En définitive, il est possible de faire une lecture du travail de recherche qui suit selon deux axes. Le premier consiste à lire l'ensemble comme une enquête sur le processus de création en art contemporain, comme le sous-titre de la thèse le souligne. Le second consiste à regarder le déroulé de l'écriture des pages comme étant un exemple supplémentaire de création, qui suit les étapes qui sont décrites au fil de ses pages. La forme de la présentation participe au fond que le premier axe cherche à rendre compréhensible. Ce second axe faisant participer la forme au fond n'est pas nécessaire pour comprendre ce dernier. Toutefois si des questions quant à la forme de la présentation ou la manière de présenter voient le jour durant une lecture faite selon le premier axe, on peut espérer qu'une lecture selon le second aidera à les résoudre.

I-1. Escalier menant aux expositions du MEG, Genève

Photographie prise lors d'une de mes visites dans le nouveau bâtiment.

INTRODUCTION

L'introduction dont il s'agit ici est double. D'abord, elle aborde deux aspects du rapport de la démarche anthropologique à l'art. Premièrement, comment sont traités les œuvres d'art de la tradition occidentale dans un musée d'ethnographie, ici non pas comme des objets comparables à d'autres pièces ethnographiques mais comme un moyen de documenter des pratiques folkloriques, alors que ce œuvres d'art devraient faire partie de ce que l'ethnographie étudie. Mon étude entend montrer la possibilité cette comparaison en s'intéressant au processus de création de ces objets occidentaux. Secondement, et précisément sur cette question, en s'attachant à la figure de Lévi-Strauss, je souligne une ambiguïté dans son approche à l'art. Il compare le résultat de ses travaux à des œuvres figuratives réalistes, mais rapproche sa pratique de la mise en relation d'éléments de ses recherches à la pratique de l'art surréaliste, et donc très peu réaliste. Cette introduction est double, ensuite, parce qu'elle marque littéralement mon entrée dans la description du cheminement que j'ai parcouru et que je propose au lecteur de suivre avec moi.

Une occasion manquée

Le Musée d'Ethnographie de Genève (MEG), ville dont je suis originaire, se trouve à une centaine de mètres du Musée d'Art Moderne et Contemporain (MAMCO), l'équivalent du Centre Pompidou à Paris, dans le quartier de Plainpalais, dynamique et estudiantin. Le MEG, est ouvert en 1901 à l'instigation de l'anthropologue suisse Eugène Pittard. En 2014, après quatre ans de travaux[11], un nouveau bâtiment, jouxtant l'ancien, est ouvert. Il prend la forme d'un bâtiment pointu « évoqu[ant] le caractère insolite des constructions et des objets venant d'autres cultures » et qui tranche avec l'architecture plutôt conservatrice de la cité de Calvin. Devant le bâtiment, un jardin qui se reflète

[11] https://www.ville-ge.ch/meg/pdf/ouverture_dossier_presse.pdf, consulté le 10 septembre 2020.

dans les grandes baies vitrée. Une fois à l'intérieur on se trouve entre l'accueil, la boutique et le *Café du MEG*. Pour accéder aux collections, on emprunte d'abord un escalier qui amène le visiteur à un premier sous-sol où sont placés un auditorium et les vestiaire. Puis un second escalier, particulier, fait pénétrer plus avant sous terre (fig. I-1). Fait d'un jeu de lumière et d'ombre, il dispose le visiteur à s'attendre à de l'inhabituel. En bas, deux espaces d'expositions. L'un pour les temporaires, l'autre pour la permanente, nommée *Archives de la diversité humaine*.

Il est à noter que, comme le Musée du Quai Branly, l'exposition principale se trouve plongée dans le noir. Il pourrait s'agir d'un impératif de conservation de pièces fragilisées par la lumière, mais l'existence au Louvre du Pavillon des Sessions, extension de Branly, où des « chef-d'œuvres »[12] sont exposés dans un « espace épuré, aux volumes simplifiés, aux cloisonnements limités, baigné de lumière tamisée par des écrans en maille de bronze argenté » semble prouver le contraire. Tamisé donc et non pas noir total (plafonds et murs peints en noir). Malgré la gestion du Pavillon par Branly, il semble y avoir une distinction entre le Louvre, plutôt clair dans son illumination, et le Quai Branly lui-même plutôt sombre, comme le rappelle également le nom du restaurant s'y trouvant : *Les Ombres*. Il y a un pas rapide à faire pour avoir l'impression que ce lieu où « dialoguent les cultures » ne concernent que celles qui sont non-européennes, ou non-occidentales, comme le rappelle la couverture du fascicule de présentation « arts et civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques »[13]. Ces autres que l'Europe[14] sont donc présentés dans l'ombre là où le message implicite, en négatif, est que le Louvre ou le Centre Pompidou — pour les lieux gérés au niveau national collectionnant et présentant de l'art, ces lieux où les « chef-d'œuvres » de la création de tradition européenne sont présentés — sont des lieux de lumière (ou issus de la tradition des Lumières ?).

À Genève, on garde le sombre, mais on inclut l'Europe (fig. I-2). On suit d'abord un « prologue » qui informe sur l'origine des collections présentées. Une grande table, aussi nommée dans les

---

[12] https://www.louvre.fr/departments/le-pavillon-des-sessions, consulté le 10 septembre 2020.

[13] http://www.quaibranly.fr/fileadmin/user_upload/1-Edito/6-Footer/8-Missions-et-fonctionnement/BROCHURE_INSTIT_2015_BD_PL_INT-v2.compressed.pdf, consulté le 10 septembre 2020.

L'anthropologue nord-américaine Sally Price rappelle dans *Cannibalisme disciplinaires* (Dufrêne&Taylor 2010) que si la civilisation occidentale n'est pas incluse dans le projet de Branly, cette civilisation est l'auteur du musée et des notices accompagnant les objets, et que de fait il y a un dialogue entre les chaque culture (origine des objets) et l'occidentale (origine des mots et idées sur les objets). Elle appelle toutefois à ce que le dialogue, sous forme de mots aille dans les deux sens, ce qui n'est pas le cas actuellement (en 2007, date du colloque).

[14] ou de tradition européenne.

I-2. Vue de l'exposition permanente au MEG
Au premier plan, la partie concernant l'Europe. © Musée d'Ethnographie de Genève.

communiqués de presse « Arche de Noé » montre en pleine lumière — pendant au Pavillon des Session ? — des objets sélectionnés. Sur la droite du visiteur, et servant à séparer ce prologue de l'exposition principale, une œuvre d'art contemporain commandée à l'artiste français Ange Leccia par le MEG, sous forme d'une boucle vidéo toute en longueur nommée *Mer*, car la mer est « cette forme vivante qui borde tous les continents et s'observe dans presque toutes les civilisations », indique l'artiste[15].

On entre ensuite, en passant sur le côté du long écran de protection de la vidéo, dans l'exposition à proprement parler. Cette « archive » se veut une « sélection couvrant plusieurs siècles d'histoire avec une centaine de civilisations et de cultures représentées par plus d'un millier d'objets remarquables : objets de référence, objets historiques, objets d'art témoignant de la créativité humaine » (*ibid*). L'originalité donc de cette collection est de présenter les cinq continents. La

[15] https://www.ville-ge.ch/meg/pdf/ADLD_dossier_presse.pdf, consulté le 10 septembre 2020.

Sans s'arrêter ici sur cette œuvre et les raisons qui ont poussé le musée à en faire la commande, on peut observer que le rôle de la mer comme la conçoit l'artiste est le même que le musée pour les objets exposés : être là, autour, comme un invariant, changeant et mouvant, certes, mais presque un donné qui va de soi, qui protège mais aussi empêche de partir facilement.

I-3. Vue de la vitrine 40 au MEG
Quenouilles en bois et le tableau de Simon Durand, *Portrait d'Ariane Revilliod-de la Rive à son rouet*, 1871, prêt du Musée d'Art et d'Histoire de Genève.

« vocation » du musée est « la conservation et l'étude de témoignages matériels, culturels et artistiques du monde entier, y compris de l'Europe. Autour d'objets quotidiens issus de la société rurale et alpine ou du monde urbain ouvrier et savant, résonnent des questions universelles comme la vie, la mort, les pratiques religieuses ou politiques (…) » (*ibid*).

Lors de mes visites dans ce musée qui a reçu en 2017 le Prix du Musée Européen[16], et à mesure que je me sensibilise depuis 2014 aux questions qui parcourent l'anthropologie, mon intérêt pour les vitrines européennes croît. Je me souviens de la première fois ou je parcours du regard le contenu de ces vitrines et que j'y vois, dans trois d'entre-elles, des cadres mettant en valeur des peintures figuratives, probablement réalisée à l'huile (fig. I-3). Mon premier réflexe est de saluer l'initiative de ce musée de ma ville natale : considérer la peinture comme une pratique humaine parmi d'autres,

[16] Comme le Musée Guggenheim à Bilbao en 2000, le Victoria and Albert Museum à Londres en 2003 et le Rijksmuseum à Amsterdam en 2015, indique le communiqué de presse. https://www.ville-ge.ch/meg/pdf/presse_33.pdf, consulté le 11 septembre 2020.

comme on fait des masques en Zambie, un autel bouddhique au Japon, une statuette d'ancêtre en Indonésie ou un porte-amulettes en forme de baleine en Alaska.

Hélas ! Il me faut rapidement déchanter. Les peintures sont bel et bien exposées dans les vitrines mais non pas comme spécimens d'un activité spécifique qui a lieu sous cette forme depuis au moins la Renaissance — appliquer des couleurs à une surface plane de sorte à figurer une scène représentant ce qui ressemble de manière réaliste à des visages et corps humains insérés dans un milieu représenté de sorte à donner l'illusion à celui qui regarde ces couleurs appliquées de cette manière qu'il est lui aussi dans ce milieu, pris dans la même activité que les corps dépeints — mais comme illustration des pratiques que ces images figurent. La vitrine 37 montre comme unique objet une grande peinture sur le thème des moissons (peinture de Léon Gaud, 1885). La vitrine 41 illustre quant à elle la pratique du colportage par une peinture de Wolfgang Adam Toepffer (1814). Le cartel de la vitrine indique : « les colporteurs vendent sur les chemins, même dans les lieux reculés, toutes sortes de produits (…) ». Le cartel spécifique à l'œuvre précise : « sur les routes du XIXème siècle, on croisait des marchands, des colporteurs, mais aussi des artistes en quête de scènes pittoresques. (…) Toepffer avait ainsi pour habitude de sillonner la campagne (…) Les dessins qu'il croquait sur le vif lui servaient ensuite pour composer des tableaux riches en détails et en anecdotes ». La dernière vitrine dépeint une femme en train de filer de la laine à son rouet. La peinture est présentée avec d'autres objets, des quenouilles en bois, disposées les unes à côté des autres, comme on présenterait peut-être des armes de poing pour d'autres « continents » des *Archives.*

C'est donc sur cette déception que je décide d'en savoir plus sur ce que je considère comme une occasion manquée d'inclure comme objet de l'ethnographie un type d'artefact emblématique de la « civilisation » des ethnographes. Ce d'autant plus que dans d'autres vitrines, on trouve des objets qui sont aussi des images d'autres chose comme cette peinture sur toile de coton dans la vitrine 45 consacrée à l'Ethiopie où l'on peut voir *Portrait équestre du Ras Tafari Makonnen*, de Bähayln Gäbrä Maryan, datée de 1920, ou encore dans la vitrine 38 (Europe), une pipe courbe de l'Oberland bernois, faite de bois, corne, os et argent (fig. I-4). Le corps de la pipe en bois est sculptée de sorte à figurer une scène de labour. Ce dernier objet est à la fois témoin de l'usage du tabac, et donc de la fabrication de moyens de le fumer, et de l'activité agricole que menait probablement le propriétaire de l'objet. Si la scène paysanne n'atteint pas la même précision qu'une peinture à l'huile, c'est en

I-4. Deux œuvres des collections du MEG

Haut : *Portrait équestre du ras Tafari* Makonnen, Bähaylu Gäbrä Maryam, Éthiopie, Addis-Abeba, vers 1920, peinture sur toile de coton, ETHAF 010699.
Bas : Pipe courbe dont le corps est sculpté de sorte à figurer une scène de labour. Suisse, Berne, Oberland, Interlaken, milieu du 19e siècle, bois, corne, os, argent, ETHEU 026402.

bonne partie du fait de la technique et du support employés. Il reste que l'objet est collectionné pour lui-même, consommation du tabac *et* sculpture sur bois, et qu'il se trouve représenter de plus des paysans en plein travail.

Je prends alors contact avec la personne responsable de la partie Europe, qui me fait remarquer qu'elle n'a pas l'habitude de se faire ethnographier. Nonobstant, la première information qu'elle me donne pour l'ensemble des *Archives* est qu'il y a un parti pris de ne pas avoir d'objets « industriels ». Peut donc intégrer la collection un objet qui est « fait main »[17]. Elle indique ensuite concernant la peinture de rouet qu'elle n'illustre pas l'usage des quenouilles qui la jouxtent, mais qu'il s'agit tout de même de pratique de fabrication du textile, artisanale s'entend. La responsable indique de plus que la scène elle-même appartient à un genre, prisée par la bourgeoisie du XIXème

[17] Ou qui n'est pas d'objet réalisé en série comme l'industrie sait le faire puisque la vidéo de Leccia porte un numéro d'inventaire du MEG et que les techniques numériques ont clairement été employées pour sa réalisation. Elle n'est pas « faite main » dans le même sens que la pipe courbe.

siècle (en Suisse ?) de se faire représenter au milieu d'une « pratique populaire »[18]. Il importe peu donc pour le musée qu'il s'agisse d'une mise en scène, du fait du peintre probablement, tant qu'une technique « populaire » est rendue visible aux visiteurs de l'exposition. À l'industriel, banni de la collection, s'oppose donc l'artisanal, qui se trouve également décrire non pas une pratique seule, mais aussi s'inscrire dans une catégorie socio-économique, dirait-on aujourd'hui, détentrice de ces pratiques : le peuple. C'est donc là que l'ethnographie européenne peut se faire auprès des gens qui fabriquent des objets pour couvrir un besoin. Si ce qu'ils font se trouve aujourd'hui digne d'être montré parmi les « chefs-d'œuvres » d'un musée d'ethnographie, c'est par hasard, car l'œil qui les voit comme tel vient d'ailleurs.

Comme le colporteur de Toepffer, qui « sillonne la campagne pour composer des tableaux riches en détails », l'ethnographe collectionne puis expose ici des objets, en des arrangements spécifiques. Le parallèle entre le peintre et l'ethnographe est souligné par la responsable de la vitrine Europe : peindre se trouve du côté de la culture « savante » puisqu'il s'agit de rendre avec un certain sens du réalisme à d'autres (ceux qui verront la peinture terminée) ce que le peintre à vu de ses propres yeux. Peindre, surtout comme ici à l'huile, même s'il s'agit d'une pratique « faite à la main », très loin d'une fabrication industrielle, n'est donc pas une pratique « populaire » et indigne d'être montrée pour elle-même dans ce musée d'ethnographie.

Ces trois peintures sont alors des sortes d'objets paradoxaux. Ils sont bel et bien exposés à l'intérieur des vitrines concernant la « civilisation » dont ils sont issus, tout comme le portrait du Ras Tafari l'est dans les vitrines de l'Afrique, mais *a contrario* de ce dernier, ils n'appartiennent pas aux collections du musée, ayant été empruntés au Musée d'Art et d'Histoire de la ville de Genève. On comprend bien que la peinture figurative à l'huile, comme pratique, n'a pas été collectionnée par le MEG durant son siècle d'existence, et donc s'il s'était agit pour le musée primé au XXIème siècle de combler un manque par un emprunt. On ne pourrait guère lui en tenir rigueur sur ce point. Mais il n'est pas question de cela. Ce sont des objets, des peintures « savantes » qu'on introduit parmi les objets « populaires » tout en conservant l'aspect « fait main » de la peinture, ce qu'une

[18] En effet il s'agit d'un portrait d'Ariane Revilliod-de la Rive, mère d'un important mécène et collectionneur genevois et il est peu probable qu'elle ait jamais eu a filer sa propre laineGustave Revilliod, son fils, a fait construire pour sa collection le bâtiment qui aujourd'hui encore porte le nom de sa mère : le Musée de l'Ariana. C'est peut-être son prénom qui, ramené à celui de la figure mythologique qui permit à Thésée de sortir du labyrinthe au moyen d'un fil, a donné le thème de l'œuvre. À noter toutefois qu'on trouve dans un inventaire du bâtiment établit en 1905 au moment où il devient un musée publique le fait qu'il s'y trouve deux rouets en buis, ébène et ivoire « ayant appartenu à Mme Revilliod », https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64634197/f223.item.r=rouet, consulté le 11 septembre 2020.

photographie — moyen de représenter certes savant, mais aussi tirant du côté de l'industriel puisque reproductible virtuellement à l'infini à partir d'un négatif original — n'aurait pas apporté à l'arrangement muséal.

Lévi-Strauss et l'art : entre processus et résultat

Cette position de l'art occidental comme pratique artisanale tout en étant parallèle à celle de l'ethnographe, savant, se trouve aussi présente dans les écrits et dits de l'anthropologue français Claude Lévi-Strauss. Par jeu, on peut d'abord tirer un extrait de la *Pensée Sauvage* :

> « Toujours à mi-chemin entre le schème et l'anecdote, le génie du peintre consiste à unir une connaissance interne et externe, un être et un devenir ; à produire, avec son pinceau, un objet qui n'existe pas comme objet et qu'il sait pourtant créer sur sa toile : synthèse exactement équilibrée d'une ou de plusieurs structures artificielles et naturelles, et d'un ou plusieurs événements, naturels et sociaux » (Levi-Strauss 1962 : 40).

On pourrait aisément substituer « peintre » par « anthropologue », « pinceau » par « stylo » (ou, aujourd'hui, « ordinateur »), « toile » par « livre », et ainsi avoir une description approximative la démarche de l'anthropologue :

> Toujours à mi-chemin entre le schème et l'anecdote, le génie de l'*anthropologue* consiste à unir une connaissance interne et externe, un être et un devenir ; à produire, avec son *stylo*, un objet qui n'existe pas comme objet et qu'il sait pourtant créer *dans ses livres* : synthèse exactement équilibrée d'une ou de plusieurs structures artificielles et naturelles, et d'un ou plusieurs événements, naturels et sociaux.

On pourrait faire le même constat, toujours en remplaçant « peintre » par « anthropologue », à partir d'une question que pose le philosophe et sociologue français Didier Eribon dans ses entretiens avec l'anthropologue à propos de la peinture. Lévi-Strauss répond :

> « Pour moi, le métier de peintre consiste non dans une reproduction, mais dans un recréation du réel. L'exactitude avec laquelle les peintres (…) s'appliquaient à rendre [les matières de différents objets] tire sa valeur du fait qu'une équivalence s'établit entre des effets physiques et les opérations intellectuelles qu'impliquent le travail de peintre. Celui-ci offre ainsi du monde sensible une *doublure intelligible*. Il nous aide à le comprendre par le dedans. » (Eribon et Lévi-Strauss : 239, je souligne)

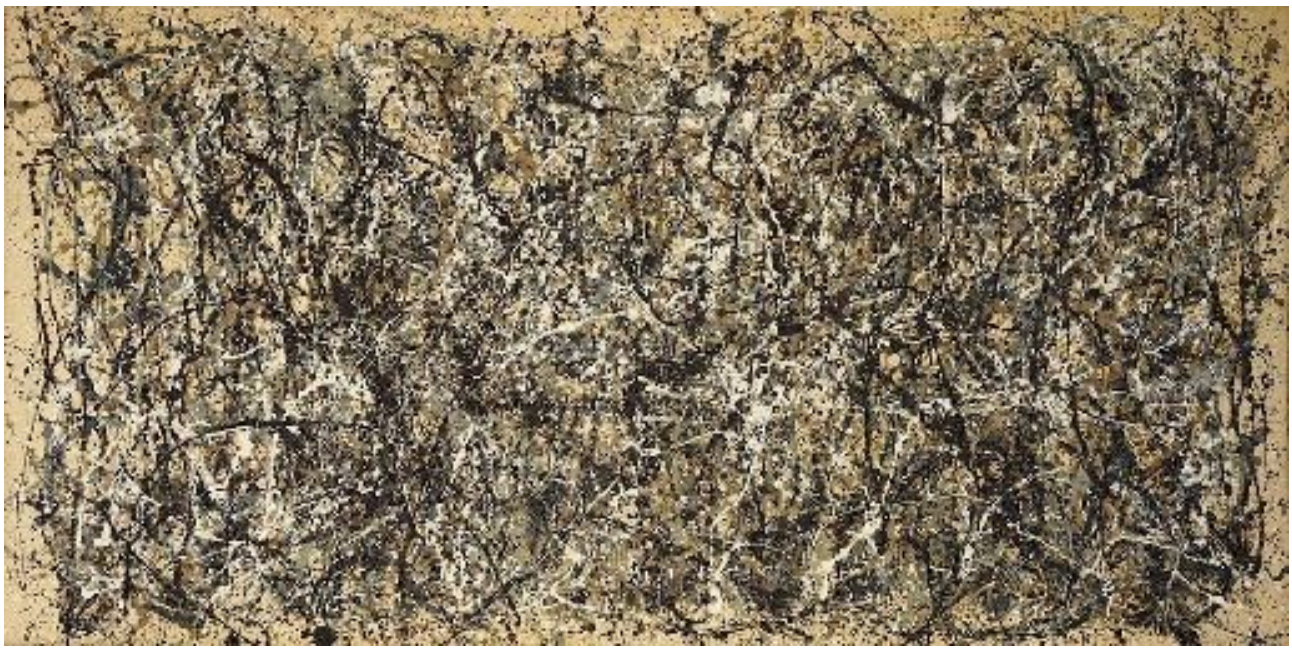
Cette idée du double intelligible se retrouve dans un passage de la *Pensée Sauvage,* à propos de l'explication scientifique, alors que Lévi-Strauss défend son anthropologie contre le philosophe français Jean-Paul Sartre. L'explication scientifique « ne consiste pas dans le passage de la

complexité à la simplicité, mais dans la substitution d'une complexité mieux intelligible à une autre qui l'était moins » (Lévi-Strauss 1962 : 295).

Il semble y avoir alors, pour Lévi-Strauss, accord entre le projet du peintre et celui de l'anthropologue, mais à condition que le peintre s'inscrive dans une tradition figurative. Le philosophe français Roland Quilliot dans un article de 2012 traitant des rapport de l'anthropologue avec l'art moderne indique un passage des entretiens que ce dernier a donné au critique et écrivain français Georges Charbonnier. Il y est question de la différence entre « arts classiques », « modernes » et « premiers » (Quilliot : 256). Les arts premiers « ne se donnent pas pour but d'imiter la nature mais seulement de la signifier ». L'art classique, dans l'Antiquité puis depuis la Renaissance se donne par contre une « finalité réaliste ». Cette finalité semble partagée par le projet anthropologique dans le sens que les peintures classiques « exhibent certaines des propriétés structurales des objets auxquels [elles] renvoient » (*ibid*. : 257). Analyse structurale et peinture classique se retrouveraient dans le même mouvement de rendu du réalisme, comme des doublures plus intelligibles de complexités autrement moins saisissables.

En ce qui concerne l'art moderne, par contre, Lévi-Strauss n'a jamais caché son hostilité. C'est pourtant en partie par l'apport de l'art primitif dans les références visuelles des artistes que l'art moderne se détache de son devoir mimétique, pour retourner vers « la vérité sémantique de l'art » (*idem*). Lévi-Strauss reproche pourtant à cet art moderne de ne faire que jouer avec les codes ainsi suggérés par les arts premiers sans qu'il s'agisse réellement d'un langage visuel, comme c'est le cas dans les sociétés dont les objets des arts premiers proviennent. L'artiste espagnol Pablo Picasso, par exemple, bien qu'il ait eu dans un premier temps les faveur de Lévi-Strauss[19], n'est bientôt « sur les côtes désolées où le naufrage de la peinture nous à jetés, [qu'un artiste qui] ramasse et bricole des épaves » (Eribon et Lévi-Strauss : 238). Les artistes auraient donc délaissé le projet qui les liaient à l'anthropologie : « ils ont commis l'erreur d'abandonner la compréhension objective de la nature pour le projet assez vain de peindre la façon dont nous la percevons subjectivement » (Quilliot : 260). L'art abstrait, qui continue à bien des égards le développement de l'art moderne, persiste dans cette voie subjective, au grand désespoir de Lévi-Strauss qui n'y voit que « complaisance de l'homme envers sa perception ».

[19] Lévi-Strauss écrit en 1930 un article dans un numéro spécial de la revue *Documents* sur l'artiste. Petit texte de deux pages qu'il signe du nom du député de l'Aisne dont il est à l'époque le secrétaire, il y marque la différence entre le projet cubiste en général et l'art de Picasso qui fait « un effort vers la vérité sous-jacente » et fait de son œuvre « un drame souvent émouvant » (Lévi-Strauss 1930 : 140).



I-5. Jackson Pollock, *One: Number 31*
1950. 270 x 530 cm. MoMA, New York.

Cette dernière formule se retrouve telle quelle dans le chapitre XX du *Regard éloigné*, nommé « à un jeune peintre ». Elle se trouve dans une première partie du texte qui a été écrit pour un catalogue de l'artiste allemande Anita Albus. Ses peintures figuratives ont les bonnes grâces de l'anthropologue, dans la seconde partie du texte, puisqu'elle sait elle « met[tre] la peinture au service de la connaissance » (Lévi-Strauss 1983 : 338) : « [Albus] s'applique avec une précision minutieuse à rendre l'armure et le drapé d'un tissu (…) nous les voyons alors comme nous ne savions plus ou avions oublié qu'on pouvait les voir » (*ibid.* : 342). La première partie est très critique, quant à elle, des développements de l'art à partir des Impressionnistes. Ceux-ci ont « démissioné » (du « métier » de peintre) ne donnant à la peinture que le rôle de saisir la « considération subjective » des choses, plutôt que celle « objective » qui cherche à en comprendre la « nature » :

> On considère subjectivement des meules de foin, quand on s'applique à rendre dans un série de toiles les impressions momentanées qu'elles provoquent sur l'œil du peintre à telle ou telle heure du jour et sous tel ou tel éclairage ; mais on renonce du même coup à faire saisir intuitivement au spectateur ce qu'est, en soi, une meule (*ibid.* : 334).

Cette « nature », les peintres Impressionnistes s'en trouvent « en deçà », dit l'anthropologue, puisqu'ils s'intéressent à « la manière dont [les choses] agissent sur la rétine », les artistes Cubistes

eux sont « au-delà » de la nature, déplaçant le spectateur dans une durée qui semble nuire à la connaissance recherchée (*ibid.* 334-5). « Impasse », « aggravation de vices », « complaisance », voilà un vocabulaire qu'on trouve dans ces pages qui ne laisse aucun doute sur l'avis que se fait Lévi-Strauss de ces manières de faire de l'art non-figuratif. Et « où en sommes-nous aujourd'hui ? », demande-t-il en 1980[20]. Les peintres « achèvent de dissoudre le peu qui restait de la figuration (…) et s'adonnent à un jeu non représentatif de formes et de couleur exprimant, non plus même la réaction subjective du peintre à un spectacle [ce que font encore Impressionnistes et Cubistes], mais un prétendu lyrisme dont l'individu seul est la source ».

Lévi-Strauss ne donne pas de noms pour cette tendance, alors qu'il a cité l'artiste français Georges Seurat pour le projet impressionniste, et le français Georges Braque, les espagnols Juan Gris et Picasso pour le cubiste. Cette description correspond toutefois assez bien aux toiles abstraites que l'artiste nord-américain Jackson Pollock réalise durant une partie de sa carrière (fig. I-5). Pollock décrit ce qu'il fait à plusieurs reprises comme « peindre à partir de son inconscient ». Cette formule décrit la même chose que « le lyrisme dont l'individu est la source » critiqué par Lévi-Strauss, mais avec des valeurs diamétralement opposées.

La confrontation entre de positions entre Lévi-Strauss et Pollock a presque eu lieu ailleurs que dans le présent texte. Une rapide excursion new-yorkaise indique que l'anthropologue y débarque en 1941 avec le poète français André Breton. Il indique au chapitre XX du *Regard éloigné* y passer du temps en sa compagnie et en celle de l'artiste allemand Max Ernst, dont il est question plus bas. Ce dernier arrive la même année par avion avec celle qui allait devenir quelque mois plus tard son épouse, l'américaine Peggy Guggenheim, exilée à Paris et nièce du fondateur du musée du même nom à New-York. Celle-ci, après avoir cherché à ouvrir son propre musée en Europe, crée en 1942 une galerie en partie commerciale, *Art of This Century*, du côté américain de l'Atlantique. En 1943, Jackson Pollock y tient sa première exposition personnelle après avoir participé à une exposition collective plus tôt dans l'année et s'être vu commander une œuvre par Guggenheim pour sa maison (*Mural*, 1943). En 1942, un livre est édité par *Art of This Century* préfacé par André Breton et dont la couverture est une œuvre de Max Ernst. Même si le mariage de ce dernier avec la galeriste ne dure pas au-delà de 1943, il est peu probable que Lévi-Strauss n'ai pas au moins entendu prononcer le nom de Pollock. La première expression publique de « l'inconscient comme source de l'art » de

[20] *Le Regard éloigné* paraît en 1983, mais le texte est paru une première fois en 1980 pour le catalogue d'Albus : *Anita Albus : Aquarelle 1970 bis1980*, Insel Verlag, Francfort.

l'artiste date de 1944 et se fait dans le contexte d'une référence aux artistes européens nouvellement arrivé sur sol états-unien (KA : 16[21]). Avant cela, entre 1941 et 1942, Pollock entreprend une psychothérapie jungienne qui, en plus de la familiariser avec la question de l'inconscient, semble l'avoir plus aidé à développer son art qu'à soigner un alcoolisme qui le tient depuis sa jeunesse. Ce n'est pas avant 1947 que Pollock est considéré comme réalisant des œuvres « abstraites », et donc, selon le mot de Lévi-Strauss, des œuvres n'étant « plus même la réaction subjective du peintre à un spectacle ». Lévi-Strauss retourne en France en 1948. Avec une publication en 1983, l'auteur du *Regard éloigné* aura peut-être eu loisir de suivre ce développement abstrait d'un artiste qu'à coup sûr il ne goûte guère. Il y a un rendez-vous manqué qui aurait pu se faire en terres new-yorkaise entre l'anthropologue et l'artiste, rendez-vous qui aurait probablement plus profité au second qu'au premier en termes de fortune critique mais qui, s'il avait eu lieu, aurait peut-être permis d'avoir une lecture par un anthropologue d'une pratique artistique occidentale non-figurative, ce qui — hélas ! — fait encore aujourd'hui défaut[22].

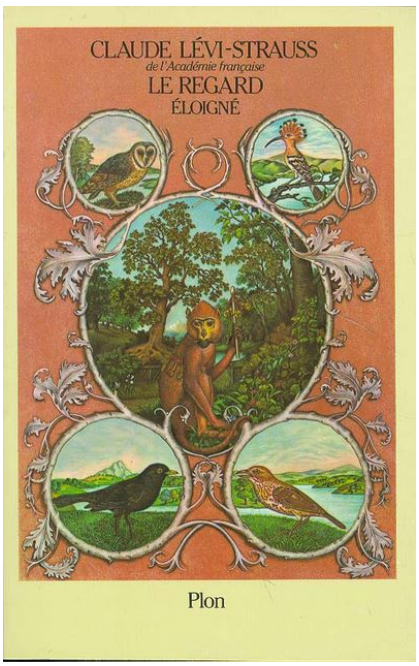
Si Lévi-Strauss s'intéresse au fonctionnement des sociétés et donc moins à celui d'individus la formant, on a vu qu'il est capable de produire un texte élogieux pour Albus. Il en est de même pour un texte prévu pour un catalogue sur Max Ernst mais resté inédit jusqu'à son inclusion comme le chapitre XVIII dans le *Regard éloigné.* Le texte s'ouvre ainsi :

> En insistant [dans *L'Homme nu*] sur la passivité et la réceptivité de *l'auteur* — dont l'esprit, quand il travaille, sert de lieu anonyme où s'organisent ce qu'on ne peut guère appeler que « des choses » venues d'ailleurs ; de sorte qu'exclu de bout en bout par son ouvrage, le moi en apparaît plutôt comme l'exécutant — je ne faisais que reprendre (…) une idée fortement exprimée par Max Ernst. [Il] dénonçait[23] ce qu'il appelait « le pouvoir créateur de l'artiste ». L'auteur (…) n'a qu'un rôle passif dans le mécanisme de la création poétique, et il peut assister en spectateur à la naissance de ce que d'autres appellerons son œuvre : en vérité, simple mise à jour de

[21] Les lettres majuscules renvoient à des ouvrages de la bibliographie fréquemment cités. Voir également la note explicative en tête de bibliographie.

[22] Deux mentions plus récentes de Pollock dans la littérature anthropologiques, mais qui restent en-deçà d'une véritable analyse des rapports entre l'artiste et ses œuvres. Dans son cours du Collège de France, l'anthropologue français Philippe Descola, d'abord, fait mention de la peinture abstraite de Pollock. Il la range dans un cas de « figuration animique » (2012 : 690). Il définit celle-ci comme « l'objectivation d'images mentales très précises et issues d'une expérience individuelle, parfois onirique ou visionnaire, dont le détail doit demeurer secret ; de sorte que les images qui objectivent cette expérience n'en révèlent pas grand-chose à autrui » (2008 : 461). L'anthropologue Alfred Gell, ensuite et dont il est question plus largement au chapitre 3, mentionne également l'artiste nord-américain pour indiquer que ses œuvres sont des bons exemples de la fixation de l'action de l'artiste en une œuvre, des « autoportrait d'un homme en pleine activité » (GEL : 41).

[23] Ernst est mort en 1976. La référence à *L'homme nu*, paru en 1971, laisse entendre que l'écriture de ce passage par Lévi-Strauss est postérieure à sa parution et nécessairement antérieure à celle du *Regard éloigné* en 1983. L'usage du passé (« dénonçait ») marque peut-être le fait que le texte a été écrit après 1976. Toutefois Lévi-Strauss dans ce texte cite des mots de l'artiste datant de 1934 et le passé se réfère peut-être au temps de l'écriture de ceux-ci quarante ans auparavant.



I-6. Max Ernst et Anita Albus

Gauche : Max Ernst, *Sans titre (Loplop Presents)*, collage et techniques mixtes sur papier, 50 x 64 cm., Art Institute Chicago. Droite : couverture de *Le Regard Eloigné*, arborant des œuvres d'Albus.

> « trouvailles non falsifiées » émanées d'une réserve inépuisable d'images enfouies dans le subconscient. (Lévi-Strauss 1983 : 327).

Au lieu donc de critiquer la « complaisance de l'artiste envers sa perceptions », Lévi-Strauss entre plus avant dans ce qui permet à l'artiste de faire ce qu'il fait. L'art de Max Ernst s'il n'est pas « abstrait », s'il inclut des éléments figuratifs, est très éloigné des prouesses de traduction des propriétés structurales d'objets existants louées par Lévi-Strauss au sujet de l'art d'Albus (fig. I-6). Pourtant l'anthropologue se reconnaît dans les descriptions en négatif du « pouvoir créateur » faites par Ernst. Il y a là un « lieu » où « s'organisent les choses » et celui qu'on dit être « l'auteur » des œuvres n'assiste à leur « naissance » que de manière « passive ».

Lévi-Strauss poursuit en indiquant que les œuvres de Ernst, toutes peu enclines à se « mettre au service de la connaissance », « entre toutes les formes modernes de la peinture, [l]'attire profondément » :

> Une analogie indubitable n'existe-t-elle pas entre ce que (…) j'ai tenté de faire dans mes livres, et le parti qu'il a toujours assigné à la peinture ? Comme les tableaux et collages de Max Ernst, mon entreprise consacrée à la mythologie s'est élaborée au moyen de prélèvements opérés au dehors : en l'occurence, les mythes eux-mêmes, découpés comme autant d'images dans les vieux livres où je les ai trouvés puis laissés libres de se disposer au long des pages, selon des arrangements que la manière dont ils se pensent en moi commande, bien plus que je ne les détermine consciemment et de propos délibérés (*idem*).

I-7. Joseph Kosuth, *One and three chairs*
1965, dimensions variables. MoMA, New York.

On a ici un point important. On passe d'une analogie à l'autre entre la pratique artistique et l'anthropologie. Les œuvres réalistes d'Albus fournissent une image du *résultat* de ce que cherche le travail anthropologique : produire les fameux « modèles réduits » qui par la « renonciation à certaines dimensions de l'objet » sont de « véritable[s] expérience[s] sur l'objet » (Lévi-Strauss 1962 : 37-8). Les œuvres de Ernst quant à elles concernant le *processus* et ne nécessitant alors plus ce même réalisme du résultat. C'est au contraire les collages de formes trouvées de l'artiste qui font un pendant à ceux qui composent *Les Mythologiques* de Lévi-Strauss. Les « arrangements » de ces fragments se font selon « une manière dont ils se pensent en [lui] ». Il ne s'agit plus ici donc de choisir, consciemment, entre le bien fondé de l'Impressionnisme ou du Cubisme, en deçà ou au-delà

de la nature, mais de laisser les « choses s'organiser » de sorte que le « mécanisme de la création » puisse se faire[24].

On peut opérer ici un autre type de parallèle. Si la pratique consistant en un « arrangement de formes trouvées », si elle caractérise les œuvres de Ernst, elle s'applique également à celles de l'artiste nord-américain Joseph Kosuth, dont j'étudie la pratique en pendant à celle de Pollock dans le chapitre 4. Kosuth rejoindrait Lévi-Strauss en cela qu'il définit sa pratique contre les œuvres d'art abstraite comme celles de Pollock. Il produit des arrangements d'objets, dont le plus connu est peut-être *One and three chairs* (fig. I-7), faite d'une chaise disponible sur le lieu d'exposition, d'une photographie de cette même chaise et d'un agrandissement de la définition d'une chaise. Il y a ici une forme de réalisme littéral, qui aurait peut-être plut à Lévi-Strauss, puisqu'il ne s'agit pas pour Kosuth de montrer aux spectateurs ce que fait le spectacle de la chaise sur sa rétine, mais de présenter trois éléments : l'objet, une vision possible de celui-ci par la photographie, son acception dans le langage (une vision de l'esprit pourrait-on dire). L'artiste ne fait donc que « trouver » ces éléments et ne revendique être l'auteur que du « surplus de sens » que le tout offre sur les parties. C'est la mise en parallèle d'éléments qui constitue l'œuvre comme la mise en parallèle des mythes forme la tétralogie de L'anthropologue. L'analogie entre les deux hommes va plus loin toutefois puisque Kosuth s'est aventuré, en tant qu'artiste, sur le terrain de l'anthropologie en publiant en 1975 le texte *The artist as anthropologist*[25], cherchant une image de la pratique de l'artiste dans la pratique de l'anthropologie, alors que Lévi-Strauss, comme on vient de le voir donne deux images de sa pratique d'anthropologue — l'une du résultat, l'autre du processus — tirées de la pratique de l'art.

Si le rejet de l'art abstrait, l'affinité pour les arrangements d'éléments trouvés et l'emprunt à la pratique de l'autre rapprochent Lévi-Strauss et Kosuth, ils se différencient sur un point au moins.

---

[24] Quilliot remarque également cette ambiguïté autour de l'affinité de Lévi-Strauss pour la position de Ernst. Toutefois, Quilliot articule celle-ci autrement qu'en termes de processus et résultat, y voyant plutôt un glissement entre une « dimension scientifique du structuralisme » qui intéresse le lecteurs dans les années 1960, alors qu'aujourd'hui on s'intéresse davantage à la « singularité de l'œuvre de son promoteur » qui parvient à « se situer simultanément sur le terrain de la l'anthropologie scientifique, de la logique, de l'interprétation des mythes, de la philosophie, et de la littérature » et que son œuvre « possède en même temps une double dimension, objective et subjective » (Quilliot 2012 : 268). L'anthropologue nord-américain Paul Hayer pointe quant à lui déjà en 1972 (sans donc pouvoir consulter le texte sur Ernst qui date de 1983) cette double direction du travail de Lévi-Strauss en la formulant comme une opposition (très levistraussienne) entre un ensemble (fait d'objets et d'événements) et une structure. L'art partirait selon Lévi-Strauss d'un ensemble pour toucher la structure alors que l'analyse mythologique qu'offre Lévi-Strauss partirait d'une structure commune pour toucher un ensemble de mythes (Hayer 1972 : 36).

[25] Traduit en français en 2018 dans un ouvrage compilant les écrits de Kosuth, *Le jeu du dicible* (K : 96-124). J'étudie plus en détail ce texte dans le chapitre 4.

l'auteur de ces résultats anthropologiques tirant vers le réalisme (ses livres), fascine ses lecteurs autant que les auteurs des œuvres plastiques fascinent leurs spectateurs. Répondant aux questions de l'anthropologue français Marc Augé sur l'intérêt des entretiens qu'il a accordé autour de ses livres, Lévi-Strauss indique : « ce qui compte c'est le travail effectué, et non pas l'auteur qui se trouve l'avoir écrit ; je dirais plutôt que ça s'écrit tout seul à travers l'auteur. L'individu n'est rien de plus que le moyen de transmission et ne survit dans le travail que comme résidu » (Augé 1990 : 86). Ce « résidu » que Lévi-Strauss récuse correspond bien au « surplus » que Kosuth revendique : ce qui, en-dehors des éléments présentés, lie ces éléments. C'est sur ce lien que semble reposer les deux facettes de la pratique que sont résultat et processus. S'il n'y a personne en qui « les choses s'organisent d'une manière particulière », il n'y a pas de résultat possible. Et c'est précisément parce que ce processus, somme toute assez opaque même pour « l'auteur », prend place qu'il subsiste un résidu dans le travail. « Ça se fait tout seul » certes, mais qu'est-ce qui se fait, et pourquoi cela prend-il cette forme particulière plutôt qu'une autre ? S'il l'un des buts de l'anthropologie est, selon Lévi-Strauss, de faire avancer les connaissances, alors il faut aussi s'intéresser à ce qui se passe là, chez un anthropologue ou chez un artiste — puisque leur processus est analogue — et non pas reléguer ceci à un résidu négligeable, qu'il faut taire ou cacher trop rapidement comme une « ficelle du métier ».

Dans les vitrines d'un musée d'ethnographie, alors, il deviendrait possible et souhaitable d'exposer des peintures, entièrement réalistes comme celle exposées au MEG, partiellement réalistes comme celle de Ernst, ou abstraite comme celle de Pollock, puisqu'il s'agit non pas de voir la peinture du côté des pratiques savantes faisant avancer la connaissance — comme une photographie faite main — mais de considérer la pratique de l'art, quelque soit son résultat, comme digne d'être étudiée pour son processus à l'instar des études qu'on déploie sur les processus menant aux objets exposés dans les musée d'ethnographies. On retrouve là le reproche souvent adressé à ces musées : présenter des objets comme des « chefs-d'œuvres » (typiquement comme au Pavillon des Sessions) et pas assez comme étant le résultat d'une pratique, située, contextualisée, dont les étapes de production ou l'usage ne sont pas ou trop partiellement présentées[26]. L'art sous toutes ses formes, pour sa part, est certes exposé comme résultat dans diverses institutions en Occident mais on escamote de la même manière le processus et

[26] Voir l'article de l'historienne de l'art canadienne Ruth B. Philips (Dufrêne&Taylor 2010 : 379-396) à propos d'un masque Mende de Sierra Leone, exposé au Quai Branly en tant que tel, mais qui, pour ceux qui en font l'usage ne peut pas être dissocié du reste du costume porté lors d'une masquarde. Il n'existe en fait pas de terme pour les Mende qui permette de dire « masque ». Tout au plus est-il possible de designer cette partie par la formule « tête du *sowei* », le *sowei* étant le personnage qui incarne l'esprit nommé *ngafa*.

donc *l'usage* que peuvent en faire les artistes. À travers le processus, les artistes peuvent être en contact avec ce « lieu anonyme où s'organise les choses », là où la seule vision du résultat par les spectateur ne donne pas la même intimité.

À l'intérieur du processus, pour Lévi-Strauss dans la citation où il convoquait Ernst, ce lieu d'où viennent les images relève du « subconscient », façon de dire qu'elles ne sont pas aisément approchables, en tout cas pas volontairement. Il faut les « mettre à jour » en les « trouvant » comme si elles étaient là, enfouies à l'intérieur de soi sous le niveau de conscience. Plus loin, quand il produit l'analogie avec son propre travail sur les mythes, il parle des « arrangements » qui « se pensent en lui ». Le modèle n'est plus le même : d'une sorte de boîte interne dont on tire involontairement des images, on passe à une action menée par des matériaux, « des choses venues d'ailleurs » en soi. Dans le *Regard éloigné* il précise :

> L'art a pour premier rôle de trier et d'ordonner les information profuses émises par le monde *extérieur*, et qui assaillent à tout moment les organes des sens. En omettant les unes, en amplifiant ou atténuant les autres, en modulant celles qu'il retient, le peintre introduit dans cette multitude d'information une cohérence, à quoi on reconnaît le style (Lévi-Strauss 1983 : 333, je souligne).

L'extérieur vient se penser en « assaillant les sens ». Il s'agit donc durant le processus d'un échange qui a lieu entre cet extérieur et un artiste qui « omet, amplifie, atténue et module » de sorte à donner une certaine cohérence à son œuvre. Mais puisque le soi assiste *passivement*, disait Lévi-Strauss en citant Ernst, il faut pourtant une forme « d'agent », c'est-à-dire quelque chose qui produit activement, qui entre dans cet échange avec la matière externe et assure cette cohérence. C'est là l'hypothèse de la présente recherche : l'usage que font les artistes de leurs œuvres, à travers le processus de leur réalisation, consiste à tenter d'avoir un contact de cet d'agent échangeur avec l'extérieur et producteur de cohérence. Les œuvres sont ainsi des moyens dont l'artiste fait usage pour établir ce contact. Produire une œuvre comme résultat visible par d'autres n'est alors pas le but premier du processus.

De la pensée à l'iris : un exercice d'image analogique

On peut reprendre alors sous cet angle la première citation de Lévi-Strauss de la présente *Introduction*, dont je modifiais les termes pour suggérer un parallèle entre la pratique de l'artiste et celle de l'anthropologue. Plus précisément l'idée que le « génie du peintre consiste à unir une connaissance interne et externe » décrit cet échange qui se fait entre l'artiste et le monde extérieur. Cet extérieur, comme on l'a vu dans les descriptions négatives de Lévi-Strauss à propos des développements de la

peinture cubiste et impressionniste, désigne ce qui est de l'ordre du « spectacle », c'est-à-dire des objets existants que les artistes se donnent pour tâche de rendre par leurs œuvres, comme *résultat*. Mais dans le dialogue que l'anthropologue établit avec la pratique de Ernst, ce dialogue se fait directement avec les matériaux qui vont constituer l'œuvre, c'est-à-dire dans le *processus* de sa fabrication. La « connaissance interne et externe » qu'il s'agit d'unir a lieu à ce moment-là : connaissance des matériaux utilisés et connaissance de cette capacité à leur donner une cohérence prennent place à l'exacte interface entre « l'interne » et « l'externe ». Ce processus d'union des connaissances a pu donc prendre sous la plume de Lévi-Strauss le nom de « pensée sauvage » :

> [C]ette « pensée sauvage » qui n'est pas, pour nous [« nous de modestie que Lévi-Strauss utilise dans cet ouvrage], la pensée des sauvages, ni celle d'une humanité primitive ou archaïque, mais la pensée à l'état sauvage, distincte de la pensée cultivée ou domestiquée en vue d'obtenir un rendement (Lévi-Strauss 1962 : 262).

Loin de laisser le qualificatif « sauvage » aux seules sociétés non-occidentales, Lévi-Strauss indique que pensée domestique et pensée sauvage peuvent « coexister et se croiser » comme les espèces animales dont certaines sont le fruit d'une domestication et d'autres soit n'ont pas pu l'être, soit ont été laissées à l'état sauvage. Un lieu où l'on trouve encore, comme dans un « parc national » dit-il, de la pensée sauvage en Occident est justement celui de l'art où « sans que nous sachions pourquoi [, elle] continue de prospérer » (*idem*)[27].

Puisque cette pensée non-domestique prend place, c'est l'argument de Lévi-Strauss, partout parmi des collectifs par ailleurs très divers, alors c'est une pensée non pas des autres (des campagnes, des temps anciens, des pays lointains) mais une pensée qui *naît* également *ici* : c'est, au sens plein de l'étymologie, une pensée « indigène ». Et ici, cette pensée ne concerne pas des pratiques occultes ou marginales. C'est d'art dont il s'agit, c'est-à-dire d'œuvres produites par des artistes au moyen de cette pensée et auxquelles nos sociétés dédient des institutions entières[28].

---

[27] L'adjectif « sauvage » est introduit dès l'épigraphe du livre par une citation de Balzac qui range « les Sauvages » aux côtés des « paysans et gens de province » et leur attribue la même manière de penser, probablement opposée à celle des gens des villes, voire de la métropole. C'est assez exactement la répartition qu'on a vu au Musée d'Ethnographie de Genève. Sur les cinq continents évoqués par les vitrines du musée, quatre concerneraient les « sauvages » et le dernier collectionne des objets issus de la paysannerie et de la province, visitée seulement par le colporteur et l'artiste qui vient les « croquer sur le vif ». L'artiste alors fait-il partie des savants, puisqu'il peut rendre de manière réaliste des objets qu'il voit — ses œuvres comme résultat —, ou partie de ces pratiquants de la pensée sauvage — par son processus—, au même titre que les populations rurales et exotiques ?

[28] l'Occident se définit à bien des égards par ces institutions si on ne prend que l'exemple du Palais Royal du Louvre qui, avant même la Révolution de 1789, est imaginé comme lieu pour abriter et exposer les collections d'œuvres d'art royales. S'il s'agit là d'un « parc national », il est situé en plein cœur du tissu urbain de la capitale française.

L'autre terme du titre de Lévi-Strauss semble pouvoir faire lui aussi l'objet d'un amendement. La pensée sauvage, dit-il en la personnifiant, « approfondit sa connaissance à l'aide d'*imagines mundi*. Elle construit des édifices mentaux qui lui facilitent l'intelligence du monde pour autant qu'ils lui ressemble. En ce sens, on a pu la définir comme pensée analogique » (*ibid.* : 313). Sur la couverture originale de 1962 figure une plante : *viola tricolor*, dont le nom vernaculaire français est « pensée sauvage ». Il s'agit donc précisément là d'un *exercice* de pensée sauvage auquel se livre son auteur : il s'engage par la pratique dans le *processus* qui permet d'associer par analogie un mode de pensée et une plante. Il donne à voir une image sur la couverture de ce qu'il décrit à l'intérieur des pages. La pensée sauvage, comme mode de pensée, est dite aussi « engluée dans les images » c'est-à-dire « une pensée qui prend tout bonnement au sérieux les mots dont elle se sert, alors que, dans des circonstances comparables, il ne s'agit pour nous [qui manions la pensée domestiquée] que de 'jeux' de mots » (*ibid.* : 315). Dans le chapitre où figurent ces lignes, Lévi-Strauss tente de décrire les conditions nécessaires à l'émergence de ce mode de pensée. Il faut, dit-il, un « structure objective du psychisme et du cerveau » sans quoi aucun mode de pensée, sauvage ou domestique, ne peut prendre place.

À la lumière toutefois de l'analogie que fait Lévi-Strauss entre sa pratique et celle de Ernst, où l'un comme l'autre « assistent passivement au pouvoir créateur » de leurs objets, il semble que le processus de la pensée sauvage s'appuie moins sur de la pensée justement, qui aurait comme point focal ce cerveau, capable de *cogitationes*, internes à celui-ci, que sur un échange, un « dialogue avec la matière et les moyens d'exécution », eux plutôt externes à l'organisme humain. Ainsi le point focal de cette échange, entre une personne et son milieu semble plutôt « les sens assaillis » de celle-ci, et dans le cas de la question artistique qui nous occupe, le sens de la vue.

Ainsi pour imiter le maître de l'anthropologie structurale, je me permets de m'adonner également à un exercice de pensée sauvage. Pour rendre ce changement de point focal où le dialogue avec la matière se fait, ce passage du cerveau au sens de la vue, je propose de changer de fleur. D'une pensée qui, en tant que membre de la famille des violacées, donne image aux *cogitationes* on passe aux iridacées, c'est-à-dire aux « iris » puisque ce mot désigne également le muscle qui contrôle la taille de la pupille de l'œil. Lévi-Strauss a fait l'effort, de plus, de trouver une espèce particulière de *viola* pour donner titre à son ouvrage. « *Tricolor* » renvoie, en bonne description latine, à certains spécimens dont les pétales sont conséquemment de trois couleurs. Mais pour l'Helvète que je suis, venu en France pour y étudier l'anthropologie, ce qualificatif ne peut pas ne pas évoquer le drapeau national français. Aussi l'espèce

I-8. ***Iris Hexagona***
Capsule hexagonale sur la plante et coupe transversale. ©Bob Harms, University of Texas.

d'iridacées sur lequel mon dévolu se jette, pour continuer l'analogie francophile, est l'*iris hexagona* (fig. I-8). Malgré ce nom, c'est une variété native du sud des États-Unis. Ce qualificatif, comme pour *viola tricolor,* est simplement descriptif de la forme de la capsule contenant les graines que produit la plante. L'*iris hexagona* au contraire de *viola tricolor* n'a pas de nom vernaculaire en français[29]. Aussi je propose de lui en donner un : « iris indigène ». Si la pensée sauvage désigne un mode de pensée trouvée à différents endroits du monde et dans le « parc national » de l'art ici, l'iris indigène pourrait désigner cette manière d'interagir avec son milieu à travers ses sens, cette recherche de cohérence spécifique entre des éléments donnés, sans qu'importe de savoir si celui qui la pratique émane d'une sociétés d'ailleurs ou d'ici, des ruraux ou des citadins, des artistes et des anthropologues, toujours donc « indigènes » de l'endroit où ils pratiquent.

La solution de Lévi-Strauss à cet exercice d'emploi de termes polysémiques est plus élégante que la mienne en ce qu'il est parvenu à trouver une combinaison de mots qui sont attestés dans leur usage avec leur sens floral avant de se la réapproprier et de lui donner une signification différente avec ses propres écrits. Mais pour élégante qu'elle soit, cette trouvaille rend compte aussi de cette position de l'ethnographe, de l'anthropologue à sa suite, qui ne ferait que décrire des choses telles qu'elles sont à part lui. L'iris indigène *a contrario* est une combinaison expressément forgée pour jouer le même jeu que Lévi-Strauss mais puisqu'il s'agit de création dans les pages qui suivent, forger un terme *adhoc* semble approprié à l'entreprise.

[29] Elle est nommée en anglais *Dixie Iris*, du nom du groupe d'états nord-américains duquel l'espèces est originaire.

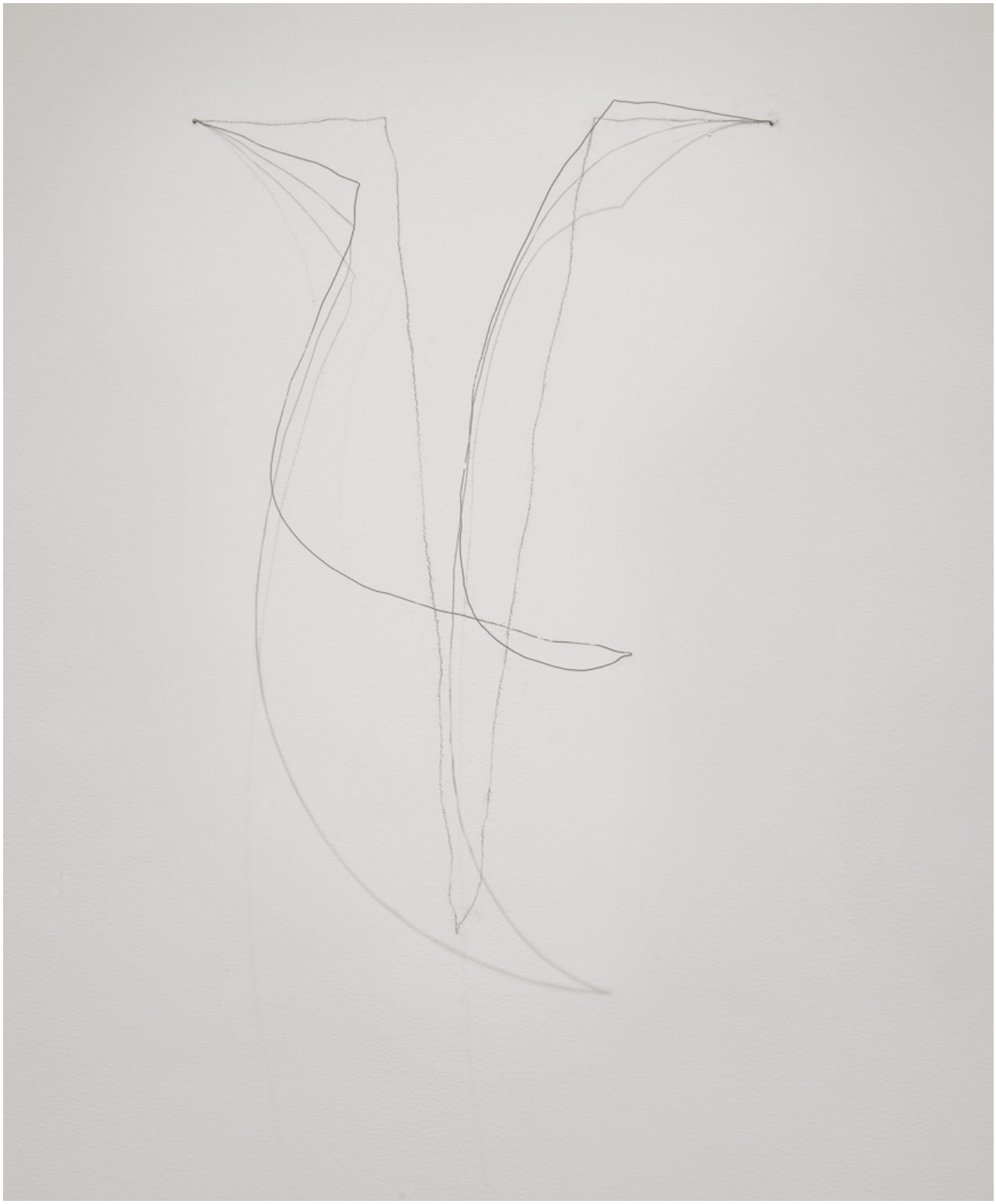
1 – Les limites de l'esprit : interactions entre humains et objets

En partant du cas minimal d'un artiste mentionnant une forme d'échange qui se fait non pas uniquement de lui vers son œuvre mais également de cette dernière vers lui, ce premier chapitre cherche parmi les écrits de différents auteurs en anthropologie, philosophie et psychologie des moyens de caractériser cet échange entre un assemblage de matière et une personne, et ce en-dehors des contextes « exotiques », extra-occidentaux, des récits ethnographiques, où ce genre de mention peut paraître ordinaire au vu des « croyances » locales. Partant d'abord la notion « d'intériorité », réputée être le siège de l'esprit en Occident, on suit ensuite des auteurs qui envisagent cet esprit comme une relation entre la personne et son milieu, relation « écologique », relation « d'externalisation » de fonction cognitives, « empathique », ou encore relation d'entre-définition de la personne (sujet) et d'un élément considéré (objet) à partir de la perception qui les unit, et ici plus particulièrement visuelle puisqu'il s'agit de s'intéresser à la genèse des œuvres d'art. On parvient pour l'instant à concevoir que ces échanges entre une personne et les objets de son milieu (et pas uniquement les autres personnes) puissent se faire dans les deux sens, et ce même en Occident sans que des croyances exotiques soient nécessaires.

Question sur l'intériorité : le naturalisme et le regard extérieur

« Comme si c'était voulu autre part » (« *as if willed elsewhere* », Tuttle 1986 : 20). Cette phrase de l'artiste nord-américain Richard Tuttle (*1941) m'a servi de point de départ pour une étude monographique de son travail cherchant à décrire la perceptible connivence des formes qu'il produit à laquelle je faisais face en tant que spectateur, connivence qui ne peut pas s'appuyer sur une simple récurrence de techniques ou de matériaux tant la diversité formelle du corpus est importante (Julliard 2014). Tuttle décrit de cette manière ce qui se passe pendant son processus de création entre lui et l'œuvre en train d'être réalisée : surgit apparemment l'impression qu'une volonté autre que celle de l'artiste prend place et guide le travail.

Cherchant à comprendre la réalité qu'exprime une telle affirmation, j'ai remonté une filière de « philosophies orientales » présente dans sa biographie, entre taoïsme et bouddhisme, liée en partie à son mentor, la peintre nord-américaine Agnès Martin, pour y trouver des notions qui s'approchent



1-1. Richard Tuttle, *10th Wire Piece*
1972, graphite, clous, fil de fer, dimensions variables, collection de l'artiste.

fortement de cette manière de voir la création. L'une de ces notions en particulier a attiré mon attention, à travers le texte du sinologue suisse Jean-François Billeter (1984) : « *shen* » (« 神 »). Ce terme est habituellement traduit par « esprit », mais, comme le souligne Billeter, nos termes

occidentaux sont teintés de tradition chrétienne et frôlent le plus souvent le contre-sens. Pour ma part, et dans le cadre strict de cette étude sur Tuttle, j'ai opté pour un terme qui est un peu moins connoté par la tradition chrétienne tout en étant présent dans le vocabulaire d'histoire de l'art : « génie ». Ce terme — présent encore à la Renaissance sous les formes *ingenium* (talent inné) et *genius* (entité invisible, et faisant partie de la mythologie populaire parachrétienne) (Zilsel 1993) — cherche à rendre justice à cette notion « orientale » d'autonomisation de l'action prenant place entre un sujet et un objet, perçue comme ayant sa propre volonté. « Génie » fait aussi partie d'une autre manière de la tradition intellectuelle classique européenne depuis le fameux « *genium malignum* » de Descartes dans les pièges duquel le philosophe ne doit pas tomber. En utilisant ce terme, il ne s'agit pas de dire que Tuttle *est* un génie, comme on a pu le dire de Picasso par exemple, mais qu'il fait intervenir cette « volonté autre » dans son travail, qu'il *s'appuie sur* quelque chose qu'on peut ici appeler « génie » par souci de trouver un terme le plus fidèle possible à l'original chinois. Ceci m'a conduit à l'idée que Tuttle mène son activité artistique dans un cadre de référence différent de celui qui considère habituellement qu'un « sujet » produit un « objet », ici un artiste une œuvre d'art, dans un rapport de causalité directe de l'un à l'autre, et suivant une simple opposition actif-passif entre les termes.

On trouve de plus dans l'examen méticuleux des œuvres de Tuttle des jeux de rapports entre les éléments comme pour *10th Wire Piece* (fig. 1-1). Un trait de crayon est réalisé à même le mur, puis des clous plantés aux extrémités du trait. Un fil de fer est attaché à l'un d'eux puis déroulé en suivant le trait de crayon initial pour être ensuite attaché au second clou. Le fil est ensuite relâché et il prend alors dans l'espace une forme propre de par sa nature semi-rigide. L'ombre du fil vient se mêler au trait sur le mur, faisant de ce dernier tant un lieu d'accrochage de l'œuvre (puisque l'artiste y plante un clou) qu'un support de dessin d'ombre et de graphite, ou encore une base pour la structure en fil de fer. Le mur constituant également un limite de l'espace dans lequel se trouve le spectateur, c'est le lieu d'exposition tout entier qui est convoqué par l'œuvre dont l'ombre fait partie. Ce que dit Tuttle de son processus et ce qu'il fait effectivement semble donc un mode de relation particulier que la division en quatre « ontologies », ou « modes d'identification », proposées dans *Par-delà nature et culture* de l'anthropologue français Philippe Descola (2005) m'a permis alors de caractériser. Bien que né, éduqué et vivant dans un milieu « naturaliste », Tuttle semble produire des œuvres pouvant appartenir à l'ontologie « analogiste » (qui caractérise entre autres celle de la culture chinoise) dans laquelle prend place la nécessité continue de produire du

lien entre toutes les parties, séparées par des distances infimes mais réelles. Ce lien se fait par le pouvoir « de déceler des similitudes entre les choses et d'effacer ainsi en partie leur isolement » (*ibid*. : 281).

L'ambition de la présente recherche toutefois consiste à définir un cadre dans lequel n'importe quelle pratique plastique en art contemporain peut prendre place, et ce indépendamment d'un quelconque intérêt des artistes étudiés pour un cadre « analogiste », ici propre à Tuttle. La mise en regard toutefois des « philosophies orientales » et de la pratique de l'art d'un nord-américain me paraît productive, un bon point de départ pour se faire une idée de la manière dont s'exerce la subjectivité en Occident, Euro-Amérique ou Nord-Atlantique, selon le terme que l'on préférera, bref en milieu « naturaliste ». Mon projet n'est pas de faire entrer absolument les pratiques des artistes dans l'un des quatre « modes d'identification » de Descola : naturalisme et analogisme, donc, mais encore animisme et totémisme (*ibid* : 176). Je m'empare toutefois d'une partie de ce découpage ne serait-ce que par commodité pour produire une première approche du problème : comment rendre compte du fait qu'un artiste naturaliste décrit son processus de création en s'appuyant sur un « volonté » qu'il n'identifie pas comme étant la sienne et qui semble surgir de son rapport à l'objet qu'il crée, un type d'interaction qui ne peut pas prendre place en naturalisme ?

Commençons ainsi par donner une description du naturalisme. Dans le texte de Billeter cité plus haut, l'auteur met en avant l'importance de la « métaphore oculaire », identifiée par le philosophe nord-américain Richard Rorty, qui court tout au long de la tradition occidentale pour désigner le rapport au mental[30]. Descola, pour sa part, ancre la naissance du naturalisme dans les pratiques artistiques picturales et en particulier l'invention ou la mise en place progressive de la perspective linéaire et s'en réfère à l'historien de l'art allemand Erwin Panofsky pour ce faire (*ibid.* : 94, Panofsky 1975 : 160). Pour ce dernier, cette invention permet à la fois une mise à distance du monde et la création d'une dépendance à point unique, un « point de vue » subjectif.

Si le naturalisme est défini en partie par un rapport à la vision, son exact opposé dans le système descolien est l'animisme. Or il se trouve que les questions de vision sont aussi présentes dans ce mode d'identification, à travers l'idée du « perspectivisme ». Il est difficile de faire justice ici en

[30] Les termes « théorie », « idée », « spéculation » et « réflexion », pour n'en citer que quelques uns, sont tous basés sur des étymons liés à la vue.

quelques lignes aux développements qui fondent cette idée. Disons toutefois que là où le naturaliste installe son point de vue sur une Nature qui agit comme référent extérieur universel, le monde animiste est un croisement de points de vue sans ce référent extérieur. Ce sont les croisements qui produisent le monde, un croisement de « cultures », sans Nature. L'exemple consacré veut que là où je vois un jaguar laper le sang d'une proie, il se perçoit lui-même avec une forme humaine buvant de la bière de manioc, et je suis pour lui un animal à chasser avec ses armes que moi je perçois comme ses dents ou ses griffes. L'inversion réciproque du naturalisme et de l'animisme s'accompagne donc d'un intérêt pour le voir. Mon but étant d'étudier des artistes *a priori* naturalistes, ou en tout cas ayant exercé leur pratique dans un contexte qui y correspond, et étant moi-même issu de ce type de monde, je cherche un moyen de me rendre plus perceptibles les qualités et les limites de ce mode d'identification, tentant l'exercice complexe, s'il en est, de se voir soi-même de l'extérieur, afin ensuite de mieux parvenir à décrire l'interaction dont rend compte Tuttle.

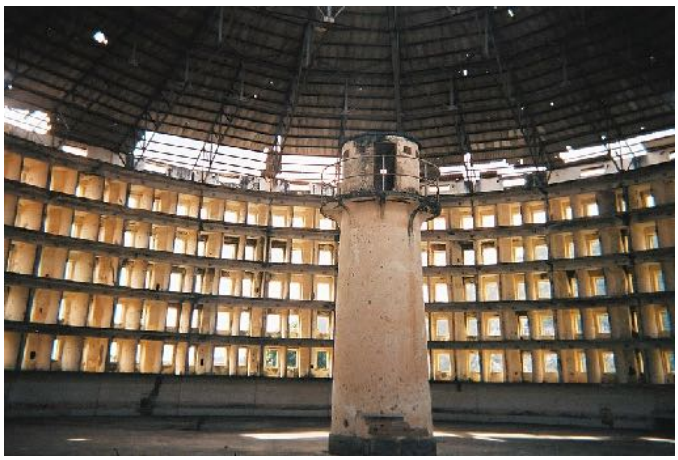
Animisme vu d'ici

Par-delà nature et culture construit sa division quadripartite sur deux axes, celui des « intériorités » et celui des « physicalités » où le premier terme comprend les notions « d'âme » ou de « subjectivité » (Descola 2005 : 168-9). Ces deux axes définissent donc quatre modes en faisant varier les « continuités et discontinuités » sur l'un et sur l'autre. Ainsi, le naturalisme voit des continuités de physicalités (tout l'univers est fait d'atomes, et ce tant pour les humains, le vivant de manière générale que pour les rochers par exemple), et des discontinuités d'intériorité (les humains semblant être les seuls à en être pourvu, les animaux de manière discutable et les rocher pas du tout). En animisme, c'est le contraire : l'intériorité est réputée continue alors que la physicalité est discontinue. On l'a vu avec l'exemple du jaguar. L'aspect de mon corps et du sien varie en fonction de qui regarde. Du point de vue du jaguar, c'est lui qui a forme humaine. Il n'y a donc pas de continuité physique. Par contre je partage avec le félin le fait d'avoir une intériorité, il y a donc continuité. Autrement dit, c'est par le corps que les êtres se caractérisent et non par l'âme : « c'est l'aptitude à percevoir de façon subjective un monde prolongeant leurs organes et leurs besoins qui convertit les entités animiques en sujets, et c'est parce qu'elles sont reconnues comme sujets qu'elles sont réputées avoir une âme. » (*ibid.* : 388) L'âme vient comme conséquence de l'agilité du corps, de son insertion dans son milieu, et non pas comme cause ou comme substance séparée. Parce qu'il y a mouvement de corps, il y a comme conséquence nécessaire, pourrait-on dire, une

âme. Et cette âme n'existe que parce qu'elle est perçue de l'extérieur et non pas donnée à l'intérieur comme chez nous. Il y a « *anima* » quand il y a d'abord *animation*. L'anthropologue brésilien Viveiros de Castro le souligne ainsi dans les rituels cannibales en Amazonie : « [le guerrier Arawaté] s'appréhende comme sujet à partir du moment où il se voit soi-même à travers le regard de sa victime » (2009 : 113). La réflexivité même passe par le regard extérieur.

Si l'âme se lit de l'extérieur en animisme, on peut s'étonner que l'auteur de *Par delà* fasse de l'intériorité — ce qui « résid[e] à l'ordinaire dans les tréfonds du corps » (Descola 2005 : 174) — un des deux axes qui permette le découpage des ontologies, axes valables selon lui pour tous les types de collectifs, y compris et surtout ceux qui n'appartienne pas au naturalisme. Bien sûr l'anthropologue est lui aussi naturaliste, et donc il est clair qu'il fait usage des divisions qui correspondent à la vision du monde à laquelle il appartient. Mais n'est-ce pas alors imposer une ontologie naturaliste sur des faits plutôt que de n'être qu'une distinction analytique, fructueuse de par la combinatoire qu'elle permet ? Si un hypothétique anthropologue venu d'un collectif animiste cherchait à réaliser une étude sur les mêmes matériaux que Descola, aurait-il retenu « intériorité » comme l'un des termes de la combinatoire ? Partager, par exemple, une « capacité d'avoir un point de vue » permet de rendre de compte tant de la position du jaguar vu par l'humain comme un jaguar, que celle du jaguar qui se voit comme un humain et qui voit l'humain comme une proie. Nul besoin ici d'intériorité[31]. Et même, si cette intériorité non partagée (en dehors des autres humains) est si profondément ancrée dans le vivre des naturalistes, comment rendre compte, en suivant ne serait-ce que le court exemple des dires de Tuttle d'une relation d'un sujet avec son œuvre en devenir, de cette volonté perçue comme tierce par l'artiste, différente de son intériorité, sans être pourtant attribuable ou attribuée à une quelconque autre entité (humaine ou non-humaine). Il n'y a que l'œuvre de Tuttle en train d'être faite qui pourrait être la cause, si ce n'est l'origine, de cette volonté quand il indique par exemple que ce qu'il dit de ses œuvres n'est que « ce que son travail [« *my work* »] [lui] a dit » (Smith 2010 : 66). Ce n'est peut-être qu'une manière de dire. Mais on peut se poser les questions de savoir, d'abord, pourquoi *cette* manière de dire, et ensuite, si on est prêt à accorder crédit aux animistes qui indiquent que les jaguars sont du point de vue des jaguars des humains, et qu'il s'agit là de leur vérité et non d'une manière de dire, alors il semble

[31] Par besoin pédagogique, il se peut que les termes choisis dans *Par delà* soient les plus adéquats. Mais on aurait pu aussi parler d'un « niveau 1 et niveau 2 » ou, pour éviter la hiérarchie des nombres, « niveau ≈ et niveau Δ » (simple distinction formelle) ou encore « niveau des physicalités et niveau des non-physicalités », laissant dans ce dernier cas à chaque mode d'identification la possibilité de localiser ce dernier niveau à différents endroits, voire de ne pas le localiser du tout.



1-2. Panoptique
Photographie intérieure d'un bâtiment d'une prison, construite sur le modèle du panoptique, à Presidio Modelo, Isla de la Juventud, Cuba. © Friman, CC BY 3.0

raisonnable d'accorder le même crédit à un artiste qui dit sentir une volonté tierce prendre place dans la relation à ce qui paraît, de prime abord, qu'un objet, dénué de vie.

Panoptique, une lecture animiste

On peut se rendre la question de l'importance de l'intériorité plus clairement sensible en se livrant à une expérience de pensée mettant en jeu ces deux modes que sont naturalisme et animisme et, partant, saisir les limites du premier comme cadre de description dans lequel prend place l'activité de création artistique. La situation naturaliste que j'ai choisie est le dispositif du panoptique imaginé au XVIIIème siècle par le philosophe britannique Jeremy Bentham, véritable « machine à dissocier le couple voir-être vu » (Foucault 1975 : 235).

Le panoptique est constitué d'un bâtiment circulaire au centre duquel se trouve une tour, séparée du bâtiment principal par un vide. Il est typiquement utilisé pour la construction de prisons. Dans le bâtiment se trouvent les détenus, dans la tour un surveillant. Les cellules sont faites de telle sorte que le surveillant peut voir à travers chacune d'elle, et donc surveiller les mouvements des détenus. Le surveillant par contre reste « invisible lui même [et] règne [dans la tour] comme un *esprit* ; mais cet esprit peut au besoin donner immédiatement la preuve d'une présence réelle » (Bentham 1791 : 8, je souligne). En effet la tour est prévue pour rendre la visibilité du surveillant impossible depuis les cellules. Le but pour Bentham est de maintenir le soupçon chez les détenus d'être vus indépendamment du fait qu'un surveillant se trouve effectivement dans la tour. Il *pourrait* s'y trouver. Ainsi, si un détenu tente de retrouver ses mouvements libres (de se libérer du dispositif), le surveillant peut déclencher des actions pour empêcher ces mouvements. Mais comme il n'est jamais certain que le surveillant est là, les détenus se contrôlent eux-mêmes, projetant sur eux-mêmes le regard potentiel de celui-là. Le surveillant voit sans être vu, les détenus sont vus sans pouvoir voir dans une opposition rendue perceptible par un vide entre les cellules et la tour (fig. 1-2).

Le surveillant dans sa tour est « comme un esprit » et joue son rôle au centre du dispositif, dans — ce que je propose comme une analogie — « l'intériorité » de celui-ci, et les détenus des simples « physicalités » — le fait qu'ils se trouvent être dans des « cellules », de prison ou du corps, renforce cette analogie — qu'il s'agit de surveiller. On a là un modèle de la spatialisation de l'opposition intérieur-extérieur pour un naturaliste avec son âme, sa subjectivité toute intérieure difficile à cerner exactement mais pourtant au cœur du « dispositif » qu'est une personne, et son corps bien visible qui est censé répondre de l'autorité de cet élément central.

Si l'on détaille maintenant par une lecture animiste les positions des détenus et du surveillant dans le panoptique, par l'architecture des cellules l'*animation* des détenus est déjà fortement limitée. Si pour un animiste, c'est le regard de l'autre qui prête l'âme au corps, il n'y a que le surveillant qui a ce pouvoir du voyant, et ce qu'il voit ce sont des corps presque sans mouvements propres, des corps privés, de « l'aptitude à percevoir de façon subjective un monde prolongeant leurs organes et leurs besoins », disait Descola. Le rôle du surveillant est de signaler les mouvements suspects des détenus. Avec des corps enfermés, contenus, extraits de leur milieu, on s'assure donc que ces corps n'ont pas d'âme propre, d'*anima*, que ces êtres sont des choses destituées, destituables du statut d'être humain, voire du vivant. Si ces corps ont des mouvements, ce sont ceux prescrits, permis, par le dispositif via le surveillant.

Pour un regard animiste, il y aurait pourtant, malgré l'architecture désanimante, le regard du surveillant qui a le potentiel de donner l'âme aux détenus. Il y a même une forme de réflexivité induite par le fait que les détenus, ne voyant pas le surveillant, l'imaginent les voyant. Mais ce regard n'a pas pour but de leur offrir un subjectivité, une liberté de mouvement. Au contraire, en reprenant la formulation de Viveiros de Castro tout en l'inversant, le détenu « s'appréhende comme *objet* à partir du moment où il se voit lui-même à travers le regard de son *bourreau* ». Le surveillant, de son côté, n'est pas mieux loti puisqu'il n'est jamais vu. Il est libre de ses mouvements mais, au contraire du guerrier Arawaté, il ne peut pas s'appréhender comme sujet, puisque à aucun moment il ne se voit lui-même à travers le regard de sa victime. Le surveillant est là pour constater que les détenus n'ont pas d'âme propre, et il n'y a personne pour en donner une au surveillant.

Il y a plus encore. Le surveillant, alors qu'on le mettrait volontiers du côté de la liberté de mouvement et d'action, par rapport aux détenus, n'a en fait aucune spécificité, il n'est qu'un corps qui remplit une fonction dans le dispositif. En effet : « peu importe (…) qui exerce le pouvoir (…) un individu quelconque, presque pris au hasard, peut faire fonctionner la machine », indique Foucault (1975 : 236), et cette possibilité est pensée comme un moyen de contrôle démocratique sur le pouvoir contrôlant du dispositif. Cette possibilité transforme virtuellement tout les citoyens libres en corps dépourvus d'âme quand ils servent d'yeux pour le panoptique.

La seule chose, en définitive qui est vue et mue par tous ces corps, détenus vus mais aveugles et surveillant voyant mais invisible est la machine même du panoptique qui semble prendre vie sous les yeux de tous. En somme, le regard, même virtuel, du surveillant transfère l'âme des détenus au dispositif lui-même.

Cette lecture animiste d'un dispositif qui reprend les modalités naturalistes d'une opposition intérieur-extérieur, qui s'appuie sur un élément qui voit mais n'est pas visible, caché dans une intériorité, semble indiquer que ce qui prend vie, ce qui acquiert en fait une âme, du point de vue animiste, est l'ensemble par l'interaction entre ce qui est vu et ce qui voit. Ce déplacement de l'intérieur vers une position tierce correspond approximativement à celui qu'indique Tuttle. Il y a un lien à produire entre « intériorité » et « physicalité » — une passerelle entre la tour et les cellules — lien qui déplace la position d'autorité purement intérieure en naturalisme mais qui semble permettre, pour Tuttle en tous cas, de réaliser une œuvre d'art.

Retour chez nous

Faut-il alors considérer l'animisme comme un mode d'identification plus à même de rendre compte des paroles d'un artiste qui, par ailleurs, est indubitablement naturaliste ? Cette expérience de pensée consiste surtout, depuis le naturalisme qui est supposé le mien, à décentrer le regard en réalisant une lecture animiste d'une situation, une lecture elle-même établie sur la base de la description faite par un anthropologue qui se dit naturaliste. Ce regard décentré serait celui, hypothétique, d'un indigène traditionnellement objet d'étude, et non plus celui de l'anthropologue sujet étudiant.

Certains de mes collègues qui s'apprêtent à l'heure où j'écris ces lignes à faire leur terrain en terre exotique, se font vacciner pour se prémunir contre certaines maladies des pays lointains. J'aimerais voir cette expérience de pensée comme un vaccin *épistémologique* permettant de souligner cette ligne de partage prégnante dans le penser naturaliste entre esprit et corps, intérieur et extérieur, de sorte à pouvoir au mieux ensuite décrire une dynamique entre l'artiste et l'œuvre, comme celle découverte chez Tuttle. Mon but donc est donc de trouver un moyen de dépasser cette ligne simple sujet-objet. Pourtant il ne semble pas nécessaire de faire intervenir des indigènes d'Amazonie pour trouver cette idée d'un lien fort entre intérieur et extérieur, au lieu d'une opposition. Le philosophe français Maurice Merleau-Ponty, né en Charente-Maritime, d'éducation catholique, ayant tenu à la fin de sa vie la chaire de philosophie du Collège de France, et donc probablement un bon représentant de ce qu'est un naturaliste, écrit ces lignes, tirées de son livre traitant par ailleurs d'art *L'Œil et l'esprit* :

> Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses (…) pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses *en cercle autour de soi*, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps (1964 : 19, je souligne).

Cette citation utilise la même spatialisation que le panoptique de Bentham mais pour en faire un argument en faveur d'une continuité plutôt que d'une discontinuité intérieur-extérieur.

Pour Merleau-Ponty, il s'agit de résoudre une énigme qui « tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible » (*ibid*. : 18). Un élément de solution tient dans l'identification de l'organe problématique : l'œil, à la fois partie du corps et porte de l'esprit. Comment s'opère ce passage, puisque l'esprit est réputé être à l'intérieur ? Descartes et Kant sont pour Merleau-Ponty responsables d'avoir « délié le sujet ou la conscience en faisant voir que je ne saurais saisir aucune chose comme existante si d'abord je ne m'éprouvais existant dans l'acte de la saisir, ils ont fait paraître la conscience, l'absolue certitude de moi pour moi, comme la condition sans laquelle il n'y aurait rien du tout » (1945 : III). Il y a donc une tradition qui cherche à localiser *dans* le corps *où* se trouve cette chose étrange qui dit « je », qui voit et qui a conscience de cela. Il a été, et semble être encore, difficile de décrire cette chose étrange non pas comme l'un des termes, être voyant ou être visible, mais comme la relation même qui les unit, la vue. Et mieux, ce lien se fait dans l'action, ou, dans les mots de Merleau-Ponty : « la conscience de soi est l'être même de l'esprit en exercice »

(*ibid*. : 426). Il s'agit ainsi de spécifier de quel mouvement, quel exercice il s'agit quand un artiste réalise une œuvre avec la perspective intéressante que c'est l'action même qui semble définir ce qu'est la conscience de soi, au lieu de lui pré-exister.

La suite du chapitre présente différents moyens, rapportés pourtant en milieu naturaliste par des anthropologues, philosophes, et un psychologue, de lier plutôt que d'opposer « intérieur et extérieur » pour qu'ils fonctionnent de concert et ce afin d'y placer, dans les chapitres suivants, cette activité particulière de création artistique.

L'Esprit écologique, trouver le lieu de la description

Que fait l'anthropologue ?

Après cette première approche basée sur les écrits d'un auteur, où je cherche à faire usage de ses propres distinctions pour essayer de les dépasser, il s'agit ici de comparaison entre des auteurs, à savoir entre Lévi-Strauss et l'anthropologue britannique Gregory Bateson. On tente de saisir là où il y a de la place pour une caractérisation, en milieu naturaliste, d'un entre-deux, entre les positions de sujet et d'objet, une caractérisation moins tranchée que celle qu'on vient de voir. Cette comparaison est introduite par un autre anthropologue britannique, plus jeune d'une génération que ceux-ci, Tim Ingold.

Dans son livre paru en 2013 *Marcher avec les dragons* Ingold propose en guise de prologue un chapitre nommé *Culture, Nature, Environnement* suivi d'un sous-titre *Vers une écologie de la vie* (*ibid.* : 15-39). Ce sous-titre comme l'indique l'auteur est emprunté à l'ouvrage *Vers une écologie de l'esprit* de Bateson, paru en anglais en 1972[32]. Ingold remplace donc le terme « esprit » par celui de « vie », puisqu'il entend dépasser le modèle de Bateson tout en suivant ses traces.

Pour ce faire, il s'appuie d'abord sur son expérience ethnographique chez les Cree chasseurs du nord-est du Canada. Il met en rapport le savoir indigène sur les rennes lors de la chasse avec ce que

[32] Le titre original est *Steps to an ecology of mind: collected essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology.* La traduction entre les langues pose toujours quelques problèmes. Spécifiquement le terme « esprit », m'a déjà occupé quand il traduisait « *shen* » dans le contexte de l'étude sur Tuttle. L'anglais « *mind* », le dictionnaire étymologique nous apprend que sa racine est la même que le latin « *mens* » qui indique les facultés de compréhension. Le terme anglais à l'avantage d'être moins « volatile » que le français, surtout quand on l'entend dans un contexte anthropologique où des indigènes rapportent avoir affaire à des esprits, ou encore, et comme déjà mentionné, dans la tradition chrétienne.

la biologie moderne nous apprend. Les Cree soutiennent que l'animal chassé s'offre intentionnellement au chasseur. Pour le scientifique occidental, dit Ingold, ce ne sont là que des histoires, des excuses pour cacher les faits : l'animal est repéré puis tué. L'anthropologue arrive dans le texte en position intermédiaire, issu du monde occidental mais bien plus disposé à prendre les récits indigènes au sérieux. Cet anthropologue parvient ainsi à faire sens de ces récits en les intégrant dans une cosmologie, un ensemble de traits permettant l'interprétation d'un événement (ici la chasse). La cosmologie, dans le cas de Cree, est modelée sur les relations qui ont cours dans la communauté humaine. Le rapport à l'animal est comme un rapport à un autre être humain. Et il faudrait ajouter que ce « comme » est une comparaison stricte et non pas un effort de métaphorisation. L'animal est un animal et il est bel et bien vu comme tel, mais le rapport qu'on entretient avec lui est le même que celui qu'on entretient avec un membre de la communauté humaine. Le monde perçu par les Cree est « saturé de subjectivité et d'intentionnalité » précise Ingold (*ibid.* : 17). Le but de l'anthropologue est de montrer comment l'expérience des chasseurs prend sa forme et sa signification dans cette cosmologie.

Mais comment dès lors accorder d'un côté récit indigène, c'est-à-dire la description donnée par l'anthropologue, et de l'autre description scientifique ? Ingold montre d'abord que visions anthropologique et scientifique (c'est-à-dire ici biologique) sont compatibles et même se renforcent l'une l'autre. Pour que l'anthropologue puisse produire un concept tel que celui de cosmologie indigène, il lui faut adopter le même point de vue que celui du scientifique à savoir présupposer l'existence d'un référent commun : « tandis que le biologiste prétend étudier la nature 'telle qu'elle est vraiment', l'anthropologue étudie les différentes manières dont les éléments naturels sont représentés dans l'imaginaire et les systèmes conceptuels des sujets culturels » (*idem*). Ce qui rapproche cet anthropologue classique du biologiste est donc l'idée que les systèmes conceptuels ne sont justement que cela, des constructions produites sur la base d'un référent immobile et commun. De plus cette position, pour l'anthropologue, suppose ce qu'Ingold nomme un « double désengagement » (*ibid.* : 18) à savoir d'abord celui de l'humanité par rapport à la nature, ensuite celui des occidentaux par rapport aux différents collectifs indigènes. La charge principale d'Ingold est contre « le postulat de la supériorité de la raison abstraite ou universelle » (*ibid.* : 19). L'humanité se distingue du reste du vivant par sa capacité à raisonner et, partant, les Occidentaux du reste des humains puisque les premiers ont réussi, par la raison, à percevoir que les seconds sont enfermés dans des cosmologies. Ce que les indigènes vivent, perçoivent comme leur vécu, leur

réalité, l'anthropologue le voit comme une construction qui de plus, du point de vue de la raison et de son rapport éloigné à la nature, est fallacieux : ces constructions culturelles sont basées sur des croyances, alors que la science, comme son étymologie l'indique, est basée sur le savoir.

Après avoir posé de la sorte un paysage d'enjeux anthropologiques, Ingold en vient à une partie plus précise sur les modes du penser anthropologique pour les questions de rapport de l'humain à son environnement. En reprenant en sous-titre de son chapitre, tout en le modifiant, le titre de l'ouvrage de Bateson, Ingold cherche à la fois à se distancier et s'inscrire dans une filiation. Pour rendre le contraste qu'il cherche à mettre en place plus évident, il introduit une conférence prononcée par Lévi-Strauss en 1972 nommée *Structuralisme et écologie* (Lévi-Strauss 1983 : chap. 7). Pour Bateson, Ingold se base explicitement sur le chapitre *Forme, substance et différence*, que le lecteur francophone trouve dans le second volume de la traduction de *Vers une écologie de l'esprit*, chapitre qui a lui aussi eu comme première forme celle d'une conférence, donnée en 1970. En étudiant ce qu'Ingold dit de ces deux textes, je cherche à en souligner, en me référant aux originaux, les aspects qui vont dans le sens d'une continuité de « l'esprit » entre une personne et son milieu. Ingold enchâsse le texte de Lévi-Strauss dans celui de Bateson dans son argumentation, je les prends quant à moi l'un après l'autre en commençant par ce dernier.

Bateson et la différence

Ingold, pour pouvoir établir son programme d'une *écologie de la vie*, dont le but avoué est de faire en sorte que « nous descendions des cimes imaginaires de la raison abstraite pour nous restituer dans une relation active et dynamique avec notre environnement » (Ingold 2013 : 21), met en contraste les modèles implicites qu'il trouve chez les deux auteurs. Il dresse d'abord le portrait de Bateson en grand pourfendeur d'oppositions mais lui reproche de n'avoir su se défaire d'une dernière d'entre elles, celle entre précisément — mots du titre du chapitre de l'*Écologie de l'esprit* pris en référence — substance et forme. Ces deux termes, Bateson les oppose et les requalifie en parlant de « *pleroma* » et « *creatura* ». Il les emprunte à un texte du psychiatre suisse Carl Gustav Jung, *Les Sept sermons aux morts* (1996 [1916]), ouvrage par ailleurs singulier dans sa bibliographie[33]. Bateson les définit comme suit : « *pleroma* est le monde où les événements sont causés par des forces et des impacts, et où il n'existe pas de 'distinctions' ; ou pour mieux dire pas

[33] Je m'en tiens pour la présente analyse à ce qu'en dit Bateson (via Ingold dans un premier temps). Il pourrait être fructueux de descendre d'un niveau de référence encore pour saisir ce qu'entend Jung dans ce texte et la manière dont Bateson le comprend. Je laisse cette tâche pour une étude ultérieure.

de ‘différences’. Dans la *creatura*, les effets résultent précisément de la différence ». Si Ingold y voit une opposition non dépassée chez Bateson, ce dernier la reconnaît tout à fait comme telle à la phrase suivante : « En fait, on retrouve, là encore, la bonne vieille dichotomie entre esprit et matière » (Bateson 1980 : 252). La distinction qu’il fait entre les deux termes est que toute différence trouvée dans le *pleroma* est en fait attribuable à notre esprit puisque le *pleroma* en tant que tel ignore les différences, alors que pour la *creatura* les différences existent à l’intérieur de celle-ci. Après quelques exemples tirés de la mécanique et de la neurophysiologie, Bateson indique que la *creatura* est le monde « vu en tant qu’esprit » et précise : « là où cette vue est appropriée, il apparaît un ordre de complexité qui est absent dans la description pléromatique : la description de la *creatura* est toujours hiérarchisée » (*ibid.* : 253). On passe d’un monde à l’autre au moment où surgit la différence, ce dernier terme étant le troisième du titre du chapitre de Bateson. En fait d’une dichotomie nette et étanche entre matière et esprit, Bateson cherche comme il le dit lui-même à trouver les ponts entre ces deux mondes, le premier relevant traditionnellement des sciences exactes, le second des sciences de l’esprit. Ce passage se fait par les termes intermédiaires de substance et de forme, de *pleroma* et de *creatura*, de sorte à pouvoir se placer au plus près du moment où l’on passe de l’un à l’autre, au moment où naît une différence.

Le problème qui occupe Bateson, et ce qui semble constituer la réticence d’Ingold, est que pour qu’il y ait différence il faut qu’il y ait « esprit », et que pour ne pas retomber justement dans la dichotomie annoncée d’avec la matière, il faut reconsidérer ce que « esprit » veut dire. Bateson indique dans un premier temps que la différence dans le monde extérieur est « recueillie et travaillée par cet étonnant élément d’ordinateur qui se trouve dans ma tête » (*ibid.* : 248). Il prend l’exemple d’une feuille de papier posée sur un bureau en bois. La différence entre les deux n’est ni dans le papier ni dans le bois du bureau mais dit-il « voyage jusqu’à ma rétine » pour y être ensuite perçue comme telle. On serait ici alors dans le cas classique du passage de la *res extensa* à la *res cogitans* cartésienne. Mais il indique justement que ce qu’on considère comme séparé relève en fait simplement d’une autre différence : celle de « codage et de transmission à l’intérieur et à l’extérieur de l’organisme » (*ibid.* : 250).

La différence est conçue comme l’unité minimale d’information et cette information se déplace le long de circuits. Ces circuits ne sont pas limités par la peau. Bateson prend ici l’exemple de l’aveugle dont on ne peut dire que le système perceptif s’arrête à la poignée de sa canne, du moins

quand on veut étudier sa locomotion. Le circuit le long duquel se déplace l'information comprend la rue, la canne et la personne elle-même. La distinction entre d'un côté l'information se trouvant à la surface de la route, celle remontant le long de la canne et, de l'autre, celle parcourant le corps tient au mode ou au moteur de la transmission mais pas à l'information elle-même. De ce fait, pour Bateson, « l'esprit » comprend non seulement le mental, qu'il nomme « esprit interne » mais aussi « l'esprit externe », termes qu'il réunit sous celui général « d'Esprit ». La *creatura* ne s'arrête pas aux limites du corps. Elle s'étend et se répand de manière fine « à l'extérieur » mais toujours de manière immanente. Il tire encore deux conséquences de son exposé : premièrement, lorsque nous observons du beau ou du laid, de la différence donc, dans le monde c'est que nous reconnaissons de l'esprit « dans notre propre esprit extérieur » ; deuxièmement, lorsque le corps meurt, ce n'est qu'en fait une partie du circuit qui disparaît puisque les circuits « externes » eux sont conservés et peuvent être empruntés par d'autres.

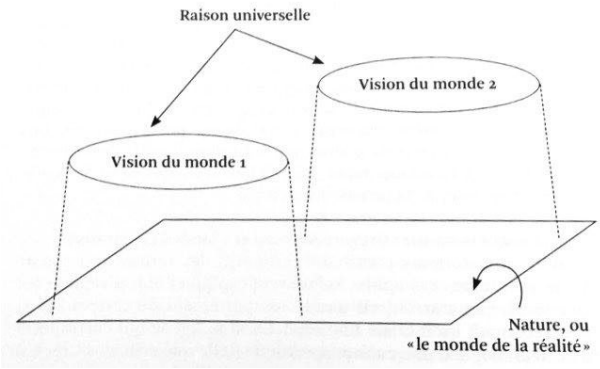
Ingold reprend pour lui le modèle de la question de Bateson, à savoir comment définir l'ensemble « organisme + environnement » (*ibid.* : 243). Ce qu'il reproche pourtant à la réponse de ce dernier c'est précisément de ne concevoir cet ensemble que comme une extension du premier par le second, une extension qui passe par le canal de « l'esprit », de la *creatura* : « nous n'avons pas besoin de considérer l'esprit ou la conscience comme une strate de l'être située au-dessus de celle de la vie des organismes afin de rendre compte de leur implication créatrice dans le monde » (Ingold 2013 : 28). Si les deux auteurs sont d'accord sur le fait de cesser de considérer les deux composants de l'ensemble comme des entités séparées, Ingold pour sa part souligne la stérilité d'une telle considération si les entités et leurs interactions ne sont regardées qu'après leurs formations respectives. Ainsi la distinction que fait Bateson entre *pleroma* et *creatura*, mettant *in fine*, la seconde au-dessus de la première, semble contreproductive à Ingold. Pour ce dernier, la *creatura* émerge du *pleroma*, la forme naît au milieu de la substance. C'est en fait comme si Bateson n'avait vu qu'une partie du système dynamique qui lie l'une à l'autre : s'il faut bien de la *creatura* pour distinguer de la différence dans le *pleroma*, la *creatura* n'en est pas séparée ontologiquement, elle en est issue. C'est dans ce mouvement qu'Ingold situe ce qu'il appelle la vie, terme qu'il substitue donc à celui d'esprit. Avant d'aller plus loin, regardons l'autre texte sur lequel s'appuie Ingold, celui de Lévi-Strauss.

Lévi-Strauss et écologie

Après avoir dit que Lévi-Strauss « démolit la dichotomie classique entre esprit et environnement » (*ibid.* : 23) tout comme Bateson l'a fait, Ingold cherche à montrer qu'au delà de cette ressemblance superficielle, le modèle sous-jacent de chacun des deux auteurs est très différent. Là où pour Bateson, esprit et écologie sont le résultat de relations entre cerveau et environnement, Lévi-Strauss de son côté, à ce qu'en affirme Ingold, confine l'esprit au cerveau et l'écologie au « monde du dehors » (*ibid.* : 24).

La différence entre les deux modèles tient à la manière dont l'information est reçue et à la nature même de cette information. Selon Ingold, le modèle de Lévi-Strauss serait « comme si le monde envoyait des messages codés au cerveau, avant de les retrouver à travers une opération de décodage ». Alors que pour Bateson, « le monde se dévoile à l'esprit à travers un processus de révélation » (*ibid.* : 26). Ingold se range très clairement du côté de Bateson et reproche une forme de mentalisme à Lévi-Strauss. Le but du texte de ce dernier, dès les premières pages, est pourtant justement de se défendre contre ce genre d'accusations de la part de « ses collègues anglo-saxons » — dont Ingold, avec une génération d'écart, fait partie. Lévi-Strauss affirme que « par des voies jugées à tort d'hyperintellectuelles, le structuralisme redécouvre et amène à la conscience des vérités plus profondes que le corps énonce déjà obscurément » (Lévi-Strauss 1983 : 165). Voyons comment s'articule cette divergence.

Au début du texte, Lévi-Strauss revient sur la méthode structurale qu'il s'efforce de developper et en explicite le processus. Contre l'attaque qui ferait de cette méthode une manière pour découvrir des « universaux lévi-straussiens » (*ibid.* : 144), l'auteur indique la patience et la précision qu'il s'emploie à mettre en œuvre pour l'étude de chaque culture. Cette minutie est selon lui nécessaire si l'on veut pouvoir découvrir la manière dont chaque société construit son sens : « il n'existe pas de principe général, de démarche déductive permettant d'anticiper (…) les significations imprévisibles que [chaque société] choisit de donner à tel ou tel événement de son histoire, tel ou tel aspect de son habitat, parmi tous ceux qu'elle aurait bien aussi pu retenir pour leur conférer sens » (*ibid.* : 145). C'est l'étude empirique qui donne accès à la structure. Il note aussi que dans un environnement donné certains éléments seulement sont retenus et pas d'autres, qu'il y a toujours une forme de sélection mais que précisément, il est difficile de dire *a priori* lesquels le sont. Lévi-Strauss attribue cette sélection au fait que l'esprit n'est capable d'en appréhender qu'une fraction (*idem*). Il y a selon



1-3. La raison universelle en surplomb

Schéma de la position de la raison universelle en surplomb par rapport aux visions du monde (Ingold 2013 : 20). La place de l'observateur de ce schéma est elle aussi en surplomb par rapport à la place de la raison universelle.

lui donc de l'arbitraire qui entre en jeu. Mais tout arbitraire que cette sélection peut être, ces éléments sélectionnés sont cependant toujours organisés, et ce quelque soit la culture étudiée. Il fait ensuite une distinction qui concentre les critiques à son endroit.

Il distingue donc d'une part le « principe de classification » des éléments, qui ne peut voir le jour qu'avec l'étude ethnographique, donc *a posteriori*, d'autre part la « cohérence de chaque système de classification » qui dépend, elle, du fonctionnement de la pensée (*ibid.* : 146). À la même page, il indique que pour lui ces deux « hypothèses » ne sont pas mutuellement exclusives. Le principe de classification est « un esprit plastique, passivement modelé par des influences extérieures », et la cohérence de système est un ensemble de « lois psychologiques universelles parce qu'innées ». Il rajoute que ces dernières engendrent « partout les mêmes effets sans laisser de rôle à l'histoire et aux particularités du milieu ». Cet aspect ahistorique ou transhistorique paraît nécessaire à Lévi-Strauss pour expliquer le fait qu'il y ait des cultures qui font système malgré leurs patentes différences, à la fois dans le choix des éléments sur lesquels elles s'appuient et sur leur organisation signifiante.

En reprenant les termes batesoniens, la description de Lévi-Strauss semble s'établir sur le fait que le milieu est le *pleroma*, un environnement dépourvu de différence en-soi. Puis les membres d'une société, *creatura*, produisent de la différence et ainsi échafaudent un système signifiant. L'étape que décrit Ingold est la dernière, celle de la cohérence qui semble s'inscrire, selon lui, au niveau du « postulat de la raison abstraite et universelle ». Ce postulat, on l'a vu, il cherche justement à le contourner ou à le démolir de sorte à réinstaurer cette écologie de la vie, cette relation active et dynamique avec l'environnement. La raison abstraite se trouverait au-dessus de la *creatura*, et c'est là aussi que la science occidentale et avec elle l'anthropologie (lévi-straussienne du moins) résiderait dans une vision de surplomb. Ingold produit à fin de démonstration un schéma (fig. 1-3) où la raison universelle se trouve située au-dessus de deux « visions du monde », elles-mêmes reposant sur un référent, la « Nature, ou 'monde de la réalité' ». Sans chercher nécessairement à

contredire Ingold, puisque le texte de Lévi-Strauss donne bel et bien ce sentiment, il me semble qu'il est possible au moins de placer cette étape de la cohérence d'une autre manière. L'avantage serait d'éviter d'entamer un type de régression à l'infini. En effet Ingold, en voyant la manière dont Lévi-Strauss pose la raison abstraite au-dessus du reste, se placerait lui-même au-dessus de cette même raison abstraite. Le schéma donne au lecteur (et donc à celui qui l'a dessiné) une position de léger surplomb par rapport à la raison universelle. Mais pour changer l'impression donnée par le texte de Lévi-Strauss, il faut y replonger.

« Ce que nous observons et devons essayer de décrire, ce sont plutôt des tentatives pour réaliser une sorte de compromis entre, d'une part, certaines orientations historiques et certaines propriétés du milieu, d'autre part des exigences mentales qui, à chaque époque, prolongent celles de même nature qui les ont précédées dans le temps » (Lévi-Strauss 1983 : 146). Le terme qui me semble important est celui de « compromis » où les deux hypothèses « se fondent » comme il l'indique à la ligne suivante. Ce qui permet aux significations de voir le jour est une combinaison des deux modes, l'un nécessairement localisé, l'autre ayant une extension plus large. De plus, s'il est possible d'atteindre le niveau de cohérence parfois, il ne s'agit pas de découverte de clés « qui, à la mode des psychanalystes, permettront désormais d'ouvrir toutes les serrures » (*idem*).

Ce terme de « clé » est important car Ingold y revient pour distinguer, comme on l'a vu plus haut, codage et révélation. Pour l'instant il est déjà possible de voir que pour Lévi-Strauss la clé n'est pas là pour ouvrir une serrure de la même manière qu'un code est décodé. Pourtant c'est bien ce qu'Ingold reproche à l'anthropologue français. Pour ce dernier donc, il ne semble pas y avoir de code ultime contenu dans le cerveau permettant de décoder, au-dessus des particularités locales, le sens que le monde envoie, mais une simple supposition d'un équipement commun à toute l'humanité, une « machinerie mentale » dont les « rouages » s'enclenchent sur d'autres « sans que l'observation ne révèle jamais la part qui revient à chacun » (*ibid.* : 147). Ce que semble chercher l'analyse structurale n'est dès lors non pas une prise ultime de hauteur — comme le lui reproche Ingold — mais au contraire d'affiner le modèle de la distinction entre *pleroma* et *creatura*. Dans cette dernière se joue à la fois, semble dire Lévi-Strauss, une force contingente, locale, profondément en relation avec le milieu, en un mot *écologique*, et une force nécessaire, une capacité d'adaptation qui entre en résonance, dans un lien dynamique, avec la première.

La faiblesse de Lévi-Strauss est peut-être d'avoir caractérisé, comme on l'a vu, la première de « passive », laissant entendre ainsi que la seconde est active et partant motrice, reléguant la force écologique à un mal qu'il faudrait supporter, une étape entre le monde et le cerveau, cerveau où résiderait *in fine* ce qui fait de nous des humains. Il ajoute tout au long de son texte, s'appuyant sur des exemples tirés de l'ethnographie, des formules comme « l'esprit ne réagit pas seulement au milieu qui l'environne » (*ibid.* : 154) instaurant, comme le remarque Ingold, une division nette entre esprit et environnement. Lévi-Strauss indique en fait ceci pour montrer justement que l'esprit n'est pas passif, et qu'il n'a de cesse de réarticuler le système de sens dans lequel il évolue. La situation semble donc plus complexe que ce que ne le laisse entendre Ingold. Loin de reconduire la dichotomie esprit et matière, Lévi-Strauss s'affaire à en chercher non seulement les liens mais surtout la dynamique, ce qui, en ce sens le rapproche plus que ce qu'en dit Ingold de la position de Bateson.

Un choix malheureux de terme : le code

La question du codage semble être le point de contentieux pour Ingold. Sa principale difficulté vient de la manière dont la culture est véhiculée, culture étant entendue ici comme un ensemble de manières de percevoir. Ingold décèle un raisonnement circulaire (Ingold 2013 : 32) dans l'idée, qu'il attribue à Lévi-Strauss, que le monde envoie des codes que le cerveau décode ensuite.

Il est indéniable que Lévi-Strauss emploie ce terme de « codage » quand il dit par exemple : « il faut donc qu'entre les données sensibles et leur codage cérébral, moyen de cette appréhension [du milieu physique par le milieu organique humain], et le monde physique lui-même, existe une certaine affinité »[34] (Lévi-Strauss 1983 : 160). Pour Ingold s'il est nécessaire d'avoir un code, une clé, afin de décoder le monde physique, afin de décoder ce qui se trouve dans des « symboles matériels », il serait impossible pour un apprenti (les jeunes gens qu'on initie à la culture) de déchiffrer le message culturel. En effet, en présentant un aspect matériel appartenant donc au monde physique comme étant porteur d'une signification culturelle particulière, l'apprenti devrait être en mesure de le décoder. Mais cette capacité de décodage, dit Ingold, ne peut être acquise que si elle a déjà été profondément assimilée. Autrement dit, l'enjeu de l'apprentissage n'est pas la lecture d'objets codés mais l'acquisition même de la capacité de lecture. Or il est impossible d'avoir acquis

[34] Lévi-Strauss fait ici référence à Kant et à l'idée « d'affinité transcendantale ». Pour produire une connaissance, il faut une sujet capable de connaître et un objet susceptible d'être connu. Je remercie Julien Claparède pour cette précision.

cette capacité avant d'avoir été confronté avec les aspects mêmes qui sont supposés fournir le lieu de cet apprentissage. Dans ce sens, pour revenir à Lévi-Strauss, s'il y a un code que le cerveau est censé détenir pour lire le monde, comment ce code a-t-il pu être acquis avant sa lecture ? C'est le raisonnement circulaire que voit Ingold. Une partie de la réponse, selon Lévi-Strauss, viendrait du fait que des deux forces productrices de sens qu'on a vu, principe classificatoire et cohérence du système de classification, cette dernière est innée.

La difficulté vient probablement de la compréhension qu'a Ingold à positionner cette capacité innée dans la logique lévi-straussienne. Comme on l'a vu, Ingold tend à placer cette capacité de cohérence au-dessus d'aspects proprement écologiques ce qui donne une séquence linéaire avec d'un côté le cerveau décodant et de l'autre le monde codé, l'entre-deux n'étant que de l'arbitraire culturel. Il faut bien reconnaître avec Ingold que Lévi-Strauss place les éléments de son analyse selon un axe intérieur-extérieur, quand il dit par exemple « on ne saurait douter que ces mécanismes pour coder et décoder des stimulations *externes* (…) n'existent aussi chez l'homme » (*ibid.* : 162, je souligne). Cet axe linéarise donc l'analyse et tend à y faire voir une succession de phases plutôt que le concours simultané de mécanismes. Et dans cette succession, le mécanisme inné de décodage du cerveau semble occuper l'une des extrémités, à savoir l'extrémité interne reconduisant ainsi le dualisme. Néanmoins, en s'appuyant sur l'idée du compromis que mentionne Lévi-Strauss entre les deux forces de production de sens, une autre lecture peut être faite.

Le seul vrai niveau étique est le niveau émique

Il semble opportun d'entrer dans la discussion entre Lévi-Strauss et Ingold par une nouvelle distinction : celle entre « émique » et « étique ». Ingold l'aborde dans son texte sans mentionner de liens spécifiques à celui de Lévi-Strauss, qui y consacre pourtant ses six dernières pages. Rappelons d'abord les origines linguistiques et anglo-saxonnes, comme le fait Lévi-Strauss lui-même, des deux termes puisqu'il s'agit d'une distinction entre « *phonetic* » et « *phonemic* », qui, pour pouvoir être appliqués à des systèmes autres que ceux du fait sonore, ont vu leur racine commune s'estomper. « Étique », selon Ingold, est une description neutre, dénuée de jugement de valeur, alors que « émique » s'attache à déchiffrer les significations culturelles spécifiques que les humains attribuent à un fait (Ingold 2013 : 18). Cette distinction est importante dans l'argument d'Ingold puisqu'il s'agit d'une terminologie proprement anthropologique et que le but de son texte est d'ébranler la place de la raison abstraite, placée au-dessus de toute autre conception du monde. Il

assimile donc la position étique à cette raison abstraite, au-dessus, position classique des anthropologues. Sans y faire référence explicitement, on perçoit que le texte de Lévi-Strauss comme contrepoint à celui de Bateson sert d'ancrage à cette conception. Et ce qui vient d'être vu à propos de la place du codage, dans le cerveau, semble s'apparenter à cette raison abstraite, et correspondre au fait qu'on taxe le structuralisme de « mentalisme ».

Lévi-Strauss de son côté donne les définitions suivantes des deux termes, en s'appuyant sur un exemple tiré du contexte d'origine de la phonétique : émique, « tel qu'on perçoit [les sons] par l'ouïe » ; étique, « tels qu'ils se révèlent après qu'on les a décrits et analysés pour atteindre derrière la matière phonique brute de ses unités constitutives » (Lévi-Strauss 1983 : 161). Il semble même donner raison à Ingold quand il écrit à la suite de ces définitions : « l'anthropologue ne fait pas autre chose quand (…) il cherche à ramener des idéologies empiriques au jeu d'oppositions binaires et à ses règles de transformation ».

Mais au lieu que l'étique soit un niveau d'abstraction *supérieur* au niveau émique, Lévi-Strauss tente de montrer au contraire que « le seul vrai niveau 'étique' est le niveau 'émique' à proprement dit » (*idem*). Il donne en exemple d'abord le fait que dans la compréhension du langage ce ne sont pas des sons isolés que le cerveau perçoit mais des traits distinctifs. Ensuite, passant au domaine visuel, il revient au terme de « code » en disant que l'œil fait plus que photographier les objets, il en code aussi des traits distinctifs. Ce code, il le définit non pas comme quelque chose de complexe dont il faudrait avoir la clé, mais comme de simples contrastes de stimuli : mouvement-immobilité, présence ou absence de couleur, clair-obscur, déplacement linéaire ou non, etc. En somme, le code dont il s'agit n'est autre que la sensibilité de la différence. On retrouve là quasiment à l'identique ce que Bateson dit de la même différence quand il fait la distinction entre *pleroma* et *creatura.* On pourrait arguer que cette sensibilité à la différence s'opère dans le cerveau pour Lévi-Strauss, mais il s'empresse de proposer quelques exemples tirés du monde animal montrant que la rétine est déjà analytique chez la grenouille et quant à l'humain « les cellules corticales prennent le relais d'une activité que les organes des sens ont déjà entamé » (*ibid.* : 162). Il amorce ainsi l'idée d'une continuité corps-esprit. Il continue de plus en affirmant que tout ce qui existe « en-dehors » de nous possède aussi des caractères analogues à une activité structurale. « Les structures », renchérit-il, « les unes externes, les autres internes, ne se laissent pas appréhender au niveau 'étique', il en

résulte que la nature des choses est d'ordre 'émique', non 'étique' ; c'est donc sous le premier angle que nous devrons l'aborder ».

On peut offrir ici deux commentaires. S'il n'y a d'abord, pour Lévi-Strauss, que le niveau émique et que ce niveau s'étend du cerveau à ce qui est « en-dehors » du corps en passant par celui-ci, et, s'il n'y a pas que le cerveau qui fournit cette analyse structurale du sensible — une sensibilité, bien simple, à la différence — alors on rejoint bien la position de Bateson et son écologie de l'esprit.

Ensuite, le niveau étique pourrait fort bien être comparé au *pleroma*, niveau que Bateson destine à l'étude par les physiciens (Bateson 1980 : 252). Il ne s'agirait donc pas d'un niveau au-dessus du réel et des différentes visions du monde comme semble le placer spatialement Ingold, ni même d'un référent en-dessous, comme la Nature ou d'un quelque chose « tel que c'est vraiment » mais d'un simple aspect de la vie, pour rejoindre le but du texte d'Ingold, d'où émerge le point de vue lorsqu'il fait de la différence. Lorsque Lévi-Strauss indique à la fin de son texte que les cultures étudiées par les ethnologues « leur enseignent que la réalité peut être signifiante en deçà du plan de la connaissance scientifique » (Lévi-Strauss 1983 : 165), il ne faut probablement pas entendre que ce plan est supérieur à celui des connaissances « indigènes », mais bien que la connaissance scientifique est le type de connaissance que l'Occident moderne a développé et que les cultures exotiques invitent cet Occident à considérer la signification de la réalité même « en deçà » du plan de conscience, du plan de l'explicitation qui est notre modèle de savoir. C'est dans ce sens, il me semble, qu'il faut comprendre la formule de Lévi-Strauss « le structuralisme redécouvre et amène à la conscience des vérités plus profondes que le corps énonce déjà obscurément ». Il ne s'agit pas de survoler les autres cultures depuis les « cimes de la raison » que décrie Ingold, mais de bien prendre la mesure que ce qui paraît à Ingold des cimes sont une simple modalité d'articulation de savoir et que les opérations de production de sens ne résident pas exclusivement sur ces cimes mais structurent l'organisme tout entier en relation avec son environnement.

Les algorithmes du cœur

Lévi-Strauss tente une généralisation et se met à la recherche du rapport entre culture et nature, ou mieux entre *creatura* et *pleroma*. Il cherche à comprendre comment le sens peut émerger de la relation entre les deux plans, à comprendre cette logique du sens. Il entre donc dans un objet particulier qu'est l'ethnographie de différents collectifs, il cherche à affiner sa sensibilité à ce

qu'Ingold appelle, sans l'accorder bien sûr à la démarche de l'anthropologue français, leur « poétique de l'habiter » (Ingold 2013 : 39). Il entre donc dans la structure poétique de ces « cultures », et entame de saisir ces logiques binaires de la sensibilité même. Lévi-Strauss ressort de ces études ethnographiques avec une compréhension de ces objets qui lui permettent de percevoir une structure à ces objets, applicable à d'autres objets et, partant, une méthode générale du sensible.

Cette méthode, l'analyse structurale, Gregory Bateson, pour continuer à rejoindre les deux auteurs qu'Ingold cherche pourtant à opposer, la caractérise de recherche des « algorithmes du cœur ». Il élabore en disant que ces algorithmes

> sont toutefois codés et organisés d'une manière totalement différente de celles des algorithmes du langage. Et du fait qu'une grande partie de la pensée consciente est structurée en fonction de la logique du langage, les algorithmes de l'inconscient sont doublement inaccessibles. En effet non seulement l'esprit conscient a un accès difficile à ce matériel mais, lorsqu'il y parvient (rêves, art, poésie, religion, drogue, etc.) il lui faut encore surmonter un immense problème de traduction (Bateson 1977 : 150-1).

La particularité de Lévi-Strauss (soutenue par la description de Bateson) est que ce dont il cherche à trouver la signification c'est le processus même qui mène à la production de signification. C'est ceci qui peut donner l'impression d'un système sur le système et donc d'une sorte de méta-discours, une prise de hauteur au-dessus des autres cultures. En ce sens les écrits de Lévi-Strauss — ceux des autres anthropologues, mais aussi au fond tout type d'individu engagé dans une activité de recherche de sens, quelque soit son milieu, dont les artistes qu'on va voir par la suite — sont un moyen profondément « émique » de faire du sens d'un objet sur lequel on porte son attention. Dans son cas précis, cet objet pourrait être : la diversité culturelle parmi les humains qu'il cherche à voir, malgré cela, comme une seule et même espèce, partageant donc *a minima* une force de cohérence. Cette cohérence — terme dont on a vu l'importance pour Lévi-Strauss dans *L'Introduction* quand il s'agit d'assembler des éléments pour en tirer du sens — Lévi-Strauss tend à la nommer « fonctionnement de la pensée », mais que la formule de Bateson « les algorithmes du cœur » rend peut-être plus précisément, logeant cette capacité de s'appuyer sur la différence perçue dans le monde ailleurs que dans le cerveau, dans le corps, puisqu'il s'agit de logiques du sens pré-conscientes, pré-réflexives. Le cœur est toujours quelque chose « d'intérieur », pour reprendre le terme de Descola. Mais la formule de Bateson décrivant l'entreprise structuraliste de Lévi-Strauss entend surtout souligner qu'il s'agit de désigner le lien qui se fait entre une personne et son milieu,

la passerelle qu'on cherchait pour le panoptique entre la tour et les cellules. Ce « cœur » n'est pas le terme d'une relation. C'est ce qui établit la relation. On s'approche en tout cas d'un moyen de rendre compte de ce quelque chose qui semble « voulu autre part » dont fait état Tuttle.

Extended self : quand les objets extérieurs participent à la définition de soi

À l'inverse des anthropologues, naturalistes, mais qui de par leurs objets d'études peuvent être amenés à considérer d'autres manières de se lier à « l'extérieur », on peut trouver encore d'autres voies et d'autres voix naturalistes qui cherchent à caractériser ces liens. L'approche suivante se base ainsi sur un texte provenant du monde de la philosophie, où les deux auteurs le britannique Andy Clark et l'australien David Chalmers écrivent conjointement un article nommé *The Extended Mind* (1998, [CC]). L'article est une réponse et une élaboration à des développements proposés par les philosophes nord-américain Hilary Putnam et Tyler Burge. Ce dernier est repris plus loin. Putnam dans son article *The Meaning of 'meaning'* (1975) entend montrer que le sens qu'on manipule avec le langage et réputé être « dans la tête » est dépendant de « l'extension » à savoir le rapport qu'on a avec la chose que le mot désigne, et que si cette extension vient se modifier (par accroissement de la connaissance qu'on a sur la chose en question) alors c'est « l'environnement » qui fait irruption dans le sens (Annexes : Putnam et Burge, extension passive).

L'article de Clark et Chalmers, plus de vingt ans plus tard, est construit sur la base de cette idée que le sens ne peut trouver une définition ou une description de son fonctionnement qu'en prenant en compte le monde, qu'en dépassant « les limites de la peau et du crâne » (CC : 7). Mais là où Putnam cherche simplement une prise en considération de l'extension dans la production de sens, et que cette extension « emmène avec elle l'extension de l'esprit » (*idem*), Clark et Chalmers tentent d'opérer un pas supplémentaire et de voir comment cet environnement à un rôle opératoire dans les processus cognitifs. Aussi introduisent-ils la différence entre l'externalisme *passif* de Putnam et leur propre externalisme qu'ils veulent par contraste *actif.* Si le titre de leur article est *Extended Mind* (qui, comme pour le titre de Bateson, peut poser quelques questions de traduction), ils terminent pourtant sur l'idée d'un « *extended self* », un soi étendu, qui remettrait en question « l'hégémonie de la peau et du crâne » (CC : 18). Ils rejoignent dans ce sens l'idée qu'il y a plus que « l'esprit »,

souvent entendu comme la partie consciente de soi, qui s'appuie sur le monde. Il y a un ensemble de processus qui s'y jouent.

La démonstration qu'ils proposent s'articule en trois parties. La première s'intéresse à des processus cognitifs relativement simples. La seconde cherche à montrer que ce qui a été dit dans la première peut l'être aussi de certains processus typiquement attribués à « l'esprit ». Enfin la dernière partie ouvre les perspectives que l'acceptation de leur thèse aurait tant sur la recherche que sur la conception de l'être humain dans son environnement. Après avoir vu ce genre d'idée en anthropologie, c'est ici la philosophie du langage et les sciences cognitives qui sont mises à l'œuvre, disciplines dont les auteurs cherchent à renouveler l'approche.

Une action dans le monde aussi efficace que dans la tête

Les auteurs commencent par présenter une expérience fictive où un individu doit ajuster des formes affichées sur un écran d'ordinateur à des emplacements correspondants à ces formes. Il est soit possible pour le sujet de l'expérience de faire tourner la forme mentalement, par un bouton physique ou encore, puisque l'expérience est fictive, grâce à un implant cérébral. Leur idée est de mettre sur un pied d'égalité la rotation mentale et la rotation physique en donnant le cas de l'implant qui se trouve à mi-chemin : en pensant à faire tourner la forme, la forme tourne réellement sur l'écran, alors que lorsque le processus était purement mental, la forme ne bougeait pas et le sujet doit simplement dire quelle forme va dans quel emplacement. Ils en viennent ensuite à des exemples plus prosaïques — effectuer de longs calculs à l'aide de papier et d'un stylo, déplacer les lettres en plastique du jeu de Scrabble sur leur réglette afin de trouver des mots — pour montrer cette tendance humaine à reposer, pour des processus de l'ordre de la raison, sur des supports externes pour parvenir à ses fins. Ainsi en concluent-il que certaines opérations incombent au cerveau alors que d'autres sont reléguées à la manipulation d'éléments extérieurs (CC : 8).

Ils s'appuient sur une étude en science cognitive basée sur le jeu de Tétris[35] qui montre que la rotation, par le sujet de l'expérience, des formes sur l'écran (par un bouton physique, puisque les implants cérébraux relèvent, selon les auteurs, d'un futur cyberpunk) ne sert pas seulement à

[35] Jeu qui consiste, sur une console de jeu numérique à imbriquer six types de formes (un carré, une barre, un « s » et un « L », tous constitués de quatre petits carrés) de sorte à produire des lignes horizontales sur la largeur de l'écran de la console, qui, une fois constituées disparaissent. Ceci laisse plus de place pour les formes suivantes qui ne cessent de descendre du haut de l'écran. Pour imbriquer les formes de manière optimale dans les « trous » produits par les formes déjà placées, il faut les faire pivoter.

positionner l'objet pour qu'il entre dans l'emplacement une fois la bonne orientation définie mentalement, mais surtout à chercher précisément la bonne orientation. Ainsi dans ce cas, réaliser l'action directement « dans le monde » semble être au moins aussi efficace si ce n'est plus que de la réaliser mentalement « dans la tête ». Si une action produite, avec, dans ou sur le monde, peut être perçue par la personne qui l'effectue comme équivalente à son processus cognitif, cela signifie que cette partie du monde est, pour elle, partie prenante de son processus cognitif.

Le système couplé : de la disponibilité des processus externalisés

Ici s'insère la critique et le développement du travail de Putnam entre externalisme passif et actif. Là où Putnam montre que le sens n'est pas qu'une affaire interne mais dépend de l'externe, « l'extension », Clark et Chalmers montrent qu'implicitement cet externe est toujours passif, c'est-à-dire qu'il joue un rôle distant et, disons, historique[36]. Par contraste, l'externalisme, auquel aspirent les auteurs, est actif puisque les éléments externes participent directement à mon expérience du monde. Un être humain interagit avec un élément extérieur dans ce qu'ils nomment un « système couplé » (« *coupled system* »). Cette interaction a lieu dans les deux sens, de « l'intérieur » vers « l'extérieur » et vice-versa, et dans le présent, alors que l'externalisme de Putnam avait lieu dans le passé, de manière distante et donc de manière passive.

Les auteurs insistent ensuite sur le fait qu'il ne s'agit pas pour eux de dire que tous les processus cognitifs sont externalisés mais au moins que certains sont externalisables, de manière *ad hoc*. La critique principale contre cet externalisme actif et ses systèmes couplés concerne la question de la « portabilité » (CC: 10) : si l'idée de tels couplages paraît séduisante, que se passe-t-il lorsque la partie externe du couple se modifie, voire disparaît ? N'y a-t-il pas un minimum de fonctions liées à l'individu, « à l'intérieur » de lui, qui constitue donc le cœur des processus cognitifs, sinon comment expliquer qu'un individu continue de pouvoir procéder à des processus cognitifs une fois que « l'extérieur » a changé?

La première précision amenée est celle qui distingue processus cognitifs et conscience (« *consciousness* »). Si, pour Clark et Chalmers, il est loin d'être évident que la conscience peut « sortir de la tête », rien n'est moins vrai pour les processus cognitifs qui, en bonne partie se font de

[36] Le sens qu'a le mot « eau » pour moi est lié à la manière dont on l'a construit. Au moment où j'utilise ce mot je me réfère bien à cette eau extérieure mais en tant qu'elle *a été* associée à ce mot. L'eau extérieure ne joue aucun rôle dans mon utilisation du mot « eau »

manière inconsciente, comme l'accès à la mémoire, les processus linguistiques ou encore l'acquisition de compétences. L'argument, ensuite, contre l'externalisme actif que les auteurs développent et pour la portabilité d'un cœur de processus cognitifs consiste à dire que si l'externalisme est vrai, il faut que l'accès aux ressources externes soit fiable. Sans cette fiabilité, comment assurer que je puisse conduire certaines tâches cognitives alors même que ce qui m'aide à le faire, à l'extérieur, n'est pas disponible ?

La réponse des auteurs est double. D'une part, il suffit que l'aide extérieure soit suffisamment souvent disponible pour qu'elle soit considérée comme fiable. Si je prends l'habitude, c'est l'exemple donné, d'avoir une machine à calculer sur moi pour faire des opérations arithmétiques, il suffit que je sache que cette ressource est disponible la plupart du temps pour que j'y confie certaines tâches[37]. L'autre partie de la réponse consiste à montrer que la partie interne du système couplé, n'est, elle non plus, pas toujours fiable en cas de sommeil, intoxication (alcool, tranquillisants, etc.) ou d'émotion. Pour notre partie interne, il nous suffit de savoir que les capacités sont disponibles la plupart du temps pour qu'on puisse s'y fier. Il s'en suit qu'il suffit de trouver la même qualité de fiabilité à l'extérieur pour qu'on puisse la considérer comme équivalente à l'interne. Les auteurs enfin retournent la fin de l'argument de leurs contradicteurs en faveur de la portabilité. L'argument veut qu'il se pourrait en effet que le cerveau a évolué de sorte à tirer parti de certaines particularités du milieu, que des processus ont bien lieu en externe, mais qu'il ne s'agit que d'une possibilité de seconde classe par rapport aux processus mentaux internes. Pour les auteurs, au contraire, le fait même de dire qu'une telle possibilité existe indique que le couplage avec des éléments externes fait partie du cœur des processus cognitifs. S'il n'y avait aucun bénéfice à se lier ainsi à l'extérieur, si tous les processus pouvaient plus efficacement et en tout temps être réalisé « dans la tête », alors cette capacité n'aurait probablement même pas été développée. Cette capacité, même avec une disponibilité variable, est pourtant suffisamment fiable pour faire partie du « paquet de base de ressources cognitives » (CC : 11). Il faut encore verser au dossier un argument tiré de la psychologie du développement qui montre que ce n'est pas simplement le cerveau qui fait usage des ressources extérieures quand elles sont disponibles, qu'il ne se décharge pas seulement dans le monde d'un effort qu'il n'a plus à faire « en interne », mais que dans l'usage d'un objet, par exemple, c'est le cerveau qui modifie son apport et complète le processus déjà en cours avec

[37] On pourrait aisément remplacer la machine à calculer par le « téléphone portable » aujourd'hui, vingt ans s'étant bientôt écoulés depuis l'écriture de l'article original.

l'objet. Clark et Chalmers ajoutent ainsi que même le langage, capacité toute interne comme on a l'habitude de la voir, peut être comprise comme un moyen d'externaliser des processus de pensée, que ce soit en demandant à d'autres des réponses ou en écrivant *pour* penser et non pas écrire *ce qu'on* pense.

Vers l'esprit étendu : quand le processus externe est intimement lié

La seconde partie de la démonstration de Clark et Chalmers concerne « l'esprit », le « *mind* » du titre original de l'article. Il ne s'agit pas seulement de montrer que les processus cognitifs, en bonne partie inconscients, peuvent s'appuyer sur et s'effectuer grâce à des éléments du milieu, mais bien de montrer que c'est quelque chose de l'ordre du conscient qui peut opérer de la même manière.

Pour ce faire les auteurs s'appuient sur la notion de « croyance » qu'ils reprennent de l'article de Tyler Burge *Individualism and the mental* (1979). Les auteurs montrent comme pour Putnam, que Burge s'appuie sur un externalisme des croyance passif : une partie de mon savoir dépend de celui, plus spécialisé, d'autres personnes dont je « crois » que leur savoir est fiable. Mais ce rapport reste passif car, par exemple, si je crois que la composition chimique de l'eau est autre que H_2O mais que j'ai toujours vu les gens autour de moi en boire, savoir quelle est sa véritable composition chimique ne me fera pas utiliser l'eau autrement. Les cas auxquels Clark et Chalmers s'intéressent sont ceux où la croyance à un effet direct — actif — sur ce que je fais.

Ils présentent alors deux situations fictionnelles : dans l'une, une première personne, qu'ils nomment Inga, se rend au musée et doit pour ce faire se rappeler de l'adresse de celui-ci ; dans l'autre, une personne appelée Otto, se rend dans le même musée mais, atteint de la maladie d'Alzheimer, se sert d'un carnet pour noter les adresses de lieux dont il ne parvient pas à se rappeler et le consulte pour retrouver ces informations. Dans les deux cas, indiquent les auteurs, l'adresse exacte du musée relève de la croyance. Inga doit consulter sa mémoire, Otto son carnet, mais tous deux doivent se fier à ce que leur organe d'inscription d'informations leur dit. Malgré la différence d'accès à l'information, ces organes *jouent le même rôle* pour Inga et pour Otto. C'est une équivalence de fonction[38], même si elle n'est pas de nature. S'il faut pour Otto, à chaque fois

[38] Les deux auteurs ont donc une approche dite « fonctionnaliste » qui n'a bien entendu pas la même définition en philosophie de l'esprit que le même mot en anthropologie. Le fonctionnalisme ici postule que ce qui caractérise un phénomène *mental* est sa façon d'être relié (aux sensations, au comportement en général), et non pas ce de quoi il est fait. Le fonctionnalisme anthropologique, tel qu'il est définit d'abord par Malinowski, concerne lui le phénomène *social* vu comme un « organe » jouant un rôle dans la société.

spécifier qu'il consulte son carnet quand Inga ne fait que consulter sa mémoire, cela complexifie la description inutilement, selon les auteurs. De plus, il serait tout aussi complexe de rendre compte de la manière exacte dont Inga accède à ses informations dans sa mémoire. On peut avoir aussi l'impression que les croyances d'Inga sont bien des croyances parce qu'elle peut y accéder en tout temps (« *reliable* »). Pourtant l'ensemble de ses croyances ne sont pas présentes (« *occurrent* ») à chaque instant. Elle doit accéder à l'information de sa mémoire pour que cette croyance deviennent présente à son esprit. De la même manière, et malgré la maladie, Otto n'accède à la croyance que le musée se trouve à une adresse spécifique que lorsqu'il consulte son carnet.

Dans les deux cas, l'information est accessible de manière suffisamment fiable en cas de nécessité, disponible pour la conscience et prête à guider l'action, à savoir exactement les qualités attendues d'une croyance. L'impression que le cas d'Otto n'est pas une croyance externalisée peut tenir encore à trois points. La vitesse d'accès à l'information, d'abord, n'est qu'une variable. Une personne qui accèderait à ses informations, ses croyances, dans sa mémoire biologique plus lentement qu'Inga, serait encore dite avoir des croyances. Le moyen de consulter les informations, ensuite, visuel pour Otto et « direct » pour Inga, ne fait en aucun cas varier le statut de la croyance. Enfin, si on devait dire que les croyances doivent être toutes présentes à l'esprit pour être qualifiées de croyances, et que ce ne serait pas le cas d'Otto, alors Inga n'aurait pas non plus de croyances véritables. Si par contre la définition de la croyance repose sur l'idée de disponibilité (« *availability* ») plutôt que sur celle de présence, alors les deux systèmes doivent être considérés comme équivalents.

La différence soulignée par Clark et Chalmers entre externalisme actif et passif revient à la longueur de la boucle dans laquelle l'élément externe entre en jeu. Putnam pour le sens et Burge pour la croyance ont montré qu'il y a une externalité de processus. En rapprochant la source de sens ou la source de croyance, cette source devient plus activement perceptible comme partie prenante du système cognitif, pour sûr, mais aussi de celui de « l'esprit ».

La possibilité que l'objet participe au soi

On a vu que les processus cognitifs peuvent se réaliser à l'extérieur, et malgré la résistance qu'on peut avoir à cette idée, il faut bien convenir que tant qu'on se tient aux *rôles joués* par les éléments internes ou externes, il y a bien isomorphisme : que je fasse tourner la forme dans ma tête ou au

moyen d'un bouton, je peux obtenir le même résultat. Il semble également que dans certains cas la cognition externe soit plus rapide, donc plus efficace et préférée par les agents. Le pas suivant, plus difficile, est de voir que la croyance peut elle aussi être externe, si l'on s'en tient aux mêmes rôles joués plutôt qu'à une identité stricte de processus sous-tendant. Une fois qu'on peut admettre qu'une croyance non-présente (« *non-occurrent* ») peut se trouver pour un agent tant « dans sa tête » que dans un carnet de notes, une fois qu'on peut admettre que ces croyances sont accessibles tant « dehors » que « dedans », alors il ne manque qu'un pas, que les auteurs font volontiers, pour dire que ce qu'on considère faisant partie de notre identité est aussi étendu. L'idée est que cette identité repose sur des croyances non-présentes, c'est-à-dire des croyances qui peuvent être activées dans des circonstances adéquates, mais qui ne sont pas nécessairement actives à un moment donné. Je peux croire que je suis irritable sans faire l'expérience continue de cette irritation. Et dans l'autre sens, si les conditions de mon milieu provoquent cette irritabilité, je suis en effet irritable présentement. Les auteurs convoquent quant à eux l'idée que pour Otto, le carnet fait partie prenante de son identité comme agent cognitif, qu'*il est* ce couplage particulier d'un organisme et d'un carnet.

L'élément important à retenir est que non seulement l'esprit (au sens le plus large) a une dimension écologique, c'est-à-dire qu'il s'appuie sur l'environnement au moins de manière passive, mais aussi que dans ce milieu des actions, des processus peuvent être menés qui étendent, complètent voire remplacent des processus réputés purement mentaux.

Ainsi, de la même manière que j'externalise mon calcul mental sur ma calculatrice, la production d'une œuvre par un artiste peut ainsi être assimilée à une telle externalisation. La calculatrice est plutôt impersonnelle comme objet, mais le carnet d'Otto, son contenu, est déjà spécifique à la personne qui l'utilise. On peut donc penser la réalisation d'œuvres par les artistes comme la mise en place d'un outil spécialisé pour celui qui la réalise. Cette réalisation se fait, pour reprendre ce que les auteurs disent du langage, peut-être moins pour faire *ce qu'on* a imaginé que faire *pour* imaginer. Il y a dans ce processus un aspect purement positif dans le fait de faire exister pour soi un objet spécialisé. Mais il y a aussi l'aspect plus complexe. Cette existence prend une forme particulière à l'exclusion de toute autre : l'artiste doit donner une forme à ce qu'il fait ; ce faisant il doit éliminer l'essentiel des possibilités qui s'ouvre à lui au début du processus (si c'est un cube, ce n'est pas une sphère, par exemple) ; lui seul semble capable de dire quand il considère l'une de ses œuvres comme terminée (si

c'est un cube, de quel taille est-il, en quelle matière, de quelle couleur et surtout jusqu'où doit-il ajouter des détails spécifiques pour qu'il devienne l'objet qui rempli la fonction qu'il cherche à obtenir). Serait-ce à dire alors qu'il reconnaît à un moment une forme comme étant une sorte d'outil particulier : une extension de soi ? C'est en tout cas une manière de lire l'affirmation de Tuttle en début de chapitre. L'œuvre est le résultat d'un processus externalisé et qui a acquiert donc un fonctionnement propre (« voulu autre part »), mais il ne s'agit pas complètement non plus de nier la participation de l'artiste au processus (« *comme si* il était voulu autre part »). La spécificité de la mise en forme de l'œuvre est lié à la spécificité de la personne de l'artiste qui la réalise (bien plus spécifique qu'une calculatrice ou un carnet de note) et peut en faire une extension possible de soi.

Sensibilité pénétrante : l'empathie vers des objets, la reconnaissance de soi dans les objets

On trouve encore un autre exemple naturaliste explicitant un lien fort vers ce qui est « là-dehors ». Tout en restant en philosophie mais en langue allemande et en faisant un bond de plus d'un siècle en arrière, cette approche-ci s'intéresse de près au philosophe allemand Robert Vischer (1847-1933) qui, dans sa thèse de doctorat de 1873 *Über das optische Formgefühl, ein Beitrag zur Aesthetik,* propose le premier emploi du terme « empathie » (« *Einfühlung* »), terme qui a connu et connaît encore aujourd'hui un usage important dans le domaine de la psychologie. L'empathie, à la suite de l'emploi qu'en à fait un autre philosophe allemand, Theodor Lipps en le reprenant à Vischer, constitue la base de l'intersubjectivité (Gallese 2003 : 175). Elle permet le rapport d'une personne à l'autre, précisant comment il est possible de comprendre les autres en leur prêtant des émotions, en percevant soi-même ce qu'ils peuvent ressentir.

Alors que jusqu'ici on a vu des approches généralistes du rapport écologique qu'une personne peut entretenir avec son milieu, Vischer dès le titre de son texte s'occupe de vision ce qui nous rapproche de la modalité privilégiée par les artistes qu'on va étudier ensuite. Ce texte, s'il aborde par endroits la question de l'intersubjectivité est en fait, comme son titre l'indique, d'abord une contribution à l'esthétique, qu'on peut situer dans une intersection entre la psychologie et l'histoire de l'art (Annexe : psychologie et histoire de l'art). Vischer développe l'idée de l'empathie pour tous types d'éléments « extérieurs » y compris ceux qui sont inertes, et donc pas uniquement pour d'autres, animaux ou humains, qui seraient doués de perception et d'émotions pour lesquels

l'intersubjectivité semble plus aisée[39]. La description qu'il fait du processus de la perception a donc une portée plus générale que l'emploi psychologique qu'on en fait aujourd'hui. Vischer propose une décomposition du processus de perception. Il montre comment on perçoit ce qui est hors de soi, et quel chemin l'information du monde emprunte pour devenir consciente. Mais ce faisant il détaille avec grande précision les étapes que suivent ces informations avant même d'apparaître à la conscience, avant même qu'un sujet puisse s'en emparer en tant que ce qu'il ou elle perçoit. Il montre le parcours organique de cette information et les relais qu'elle trouve dans et à travers le corps, ainsi que le processus d'amplification du signal qui se termine à la frange de la conscience. Mais il y a plus. Vischer montre aussi comment, dans l'exercice de cette amplification du signal, un chemin inverse est parcouru. Ainsi il ne s'agit pas que d'un parcours passif entre le monde des objets (ou des autres mais pris comme extérieurs et donc comme objet au sens générique du terme) et la conscience, mais aussi d'un parcours actif d'investissement de ces objets par une sensibilité. Une autre manière d'envisager l'extension de l'esprit dans son milieu.

Le texte de Vischer est en deux parties. Je ne reprend ici que la première qui établit le parcours de la sensibilité entre humain et objet, plus originale que la seconde. Cette dernière veut apporter une contribution à l'esthétique. Vischer voit dans l'artiste, et à travers son activité, une position de choix pour mettre en pratique ce parcours de sensibilité. Il note que chaque individu était un tout, originellement, mais que dans le cours de l'évolution, l'intellect et les sens se sont retrouvés en opposition et que, selon lui, seul l'artiste est capable encore d'en opérer la réunion (Vischer 1994 [V] : 116)[40]. Si la division sujet-objet est celle qui se donne à l'esprit dans les activités quotidiennes,

---

[39] Le texte de Vischer existe à ma connaissance en deux traductions, l'une vers l'anglais de Harry Francis Mallgrave et Efisios Ikonomou dans le recueil *Empathy, form, and space: problems in german aesthetics 1873-1893*, parue en 1994, l'autre vers le français par Maurice Elie dans un volume nommé *Aux origines de l'empathie*, sortie en 2009.

Pour la plupart des concepts développés dans le texte, je me reporte au texte original allemand. J'en traduis certains différemment de ce que fait la traduction française. L'expression centrale de « *Vorstellung* », traduite en suivant la littérature kantienne par « représentation » devient dans mon texte « image ». Cela permet de la mettre plus étroitement en rapport avec « l'imagination » (« *Vorstellungakt* ») comme acte propre de production d'images. Le terme « empathie » lui-même est traduit par une formule presque littérale : « sensibilité pénétrante ». C'est un moyen d'abord de distinguer le sens de Vischer de « l'empathie », consacré par la tradition, dans le sens restreint indiqué. Ensuite il s'agit de rendre en français ce qu'un lecteur germanophone, et Vischer lui-même lors de l'écriture, entend comme connotation dans ce terme. En effet le terme allemand original est « *Einfühlung* », une racine et un préfixe qui sont directement compréhensibles, alors que la traduction français via les racines grecques équivalentes opacifie cette immédiateté. Et encore, en changeant de terminologie, il est possible de laisser de côté les connotations uniquement positives que peut avoir « empathie » (Zahavi&Rochat 2015), assimilée à l'idée de partage, de compassion (« *sympathy* »). Or l'extension de l'empathie vischerienne s'applique plus largement qu'au domaine de l'intersubjectivité et *a fortiori* de la compassion. Le terme « empathie visuelle » est parfois utilisé pour distinguer spécifiquement cette acception non uniquement intersubjective.

[40] A défaut d'une traduction française ne faisant pas appel constamment à des termes de philosophie kantienne peu maniables ici, je me réfère dans la description des arguments de Vischer à la traduction anglaise.

l'artiste lui se donne la possibilité de faire usage de ce parcours, qui va des objets à l'esprit et vice-versa, ce qui l'amène à la réalisation d'un objet particulier rendant compte de ce parcours. Du fait de l'époque à partir de laquelle il parle, Vischer donne, dans cette seconde partie, de brefs exemples surtout tiré de la peinture figurative. L'ethnographie réalisée avec pour mon étude avec plus d'une dizaine d'artiste cherche à la fois à être plus détaille que les exemple de Vischer et moins spécifique quant aux moyens utilisés par les artistes pour faire œuvre.

La compréhension spatiale des formes[41]

Le processus de la perception suit un chemin minutieux et élaboré. Vischer commence par le sens de la vue et donc par ce qu'il appelle le « voir ». Il s'agit de la perception à son degré zéro. L'œil est ouvert et la lumière peut entrer passivement par la pupille. C'est une simple fonction organique, une possibilité, mais aussi une nécessité pour que ce type de perception particulière se fasse (V : 93). Vient ensuite le premier mouvement, le premier soubresaut d'une activité à proprement parler de l'œil que Vischer dans sa langue nomme « *Schauen* », « regarder »[42].

L'activité de l'œil dans le « regarder » est un premier mouvement qui entre en contact avec les dimensions de l'espace (V : 94). Ce mouvement qui fait passer l'œil de récepteur passif à organe actif est semble-t-il primordial dans l'explication de Vischer. En effet c'est parce que l'œil bouge, se meut — ne serait-ce qu'un peu — parce qu'il y a là quelque chose qui est déjà vivant que l'œil cherche par « similarité » (V : 95) (« *Ähnlichkeit* ») quelque chose de l'ordre du mouvement. Il ne cherche pas le mouvement *de* l'objet, comme un caillou qui roule par exemple, mais un mouvement que l'objet produit sur l'organe même de l'œil. Ce mouvement est celui de la sensation agréable ou désagréable, les sensations « accentuées » (« *betonte* »)[43]. Quand l'œil « regarde », certaines formes procurent une stimulation neuro-musculaire plus grande, plus intense, parce qu'elles suscitent un intérêt ou un rejet. Les formes par contre sans intérêt, « inaccentuées », restent vagues. C'est parce que certaines formes ont certaines caractéristiques formelles qu'elles provoquent, sans encore qu'un

[41] Je reprends ici la formulation des sous-parties de la première partie du texte de Vischer.

[42] La traduction anglaise a « *scanning* » (V : 94). C'est la traduction française qui propose « regarder » (Vischer 2009 : 62). Par manque d'un meilleur terme, je m'en tiendrai à cette solution, même si l'intensité et l'intention qui se trouve dans le verbe français me semble trop importante pour décrire ce que Vischer propose. L'œil est actif dans le « regarder », plus que dans le « voir », mais justement Vischer parle de cet œil encore à la troisième personne, comme un organe vivant, certes, mais doté d'une relative autonomie par rapport à un sujet conscient.

[43] Ici la traduction anglaise choisit « *emphatic* » pour rendre « *betonte* », ce qui me semble moins bon que le choix de la traduction française que je retiens. Avec la racine allemande « *Ton* » (« son »), c'est l'univers de l'ouïe qui est convoqué et ce type de rapport synesthésique est important chez Vischer comme on le verra.

sujet conscient entre en jeu, une activité plus importante sur l'organe oculaire. C'est ce surcroît d'activité au niveau physiologique qui est perçu comme l'accentuation.

Vischer tente ensuite d'établir les raisons pour lesquelles certaines formes produisent des sensations accentuées. Il indique que la « similarité » est fondée sur l'harmonie, mais pas tant celle de l'objet pour lui-même que sur celle qui existe comme correspondance entre l'objet et le sujet. Pour que l'œil perçoive quelque chose d'harmonieux, ce n'est pas tant qu'une harmonie existe dans l'objet et que l'œil se contenterait de remarquer cette harmonie comme un fait extérieur, mais plutôt que l'œil reconnaît activement dans l'objet une harmonie analogue à la sienne propre. Autrement dit, si l'œil avait un type d'harmonie différent, il reconnaîtrait d'autres types de formes comme étant harmonieux. La similarité de Vischer est donc l'établissement d'une harmonie dans le rapport entre des termes, entre ce qui perçoit et ce qui est perçu, plutôt que quelque chose intrinsèque aux termes eux-mêmes.

Pour justifier de cette harmonie dans le rapport, Vischer passe en revue une série de considérations, siennes ou empruntées, sur les rapports à l'horizontalité ou la verticalité, sur les lignes ou les formes régulières qui attirent l'attention, et provoquent des sensations accentuées. Il mentionne par exemple le fait que l'œil est immédiatement attiré par les formes circulaires à cause de la forme du globe oculaire (V : 97). C'est bien là le type d'harmonie au cœur de la similarité décrite ci-dessus. Vischer remarque que l'harmonie se base sur des questions de rythme. Il indique qu'une forme répétée à intervalle régulier est plaisante, et il fait dépendre ceci d'un instinct du corps humain vers la perfection (V : 99).

Vischer distingue ensuite les « sensations immédiates » (« *Zuempfindungen* ») et les « sensations de réaction » (« *Nachempfindungen* »)[44]. Les premières sont plutôt liées au « voir » et les secondes au « regarder », même si bien sûr tout « regarder » implique déjà et toujours un « voir ». Il fait cette distinction au sujet des sensations accentuées ayant déjà relégué les inaccentuées à l'indifférence de celui qui voit. C'est dans ce passage des sensations immédiates à celle de réaction que le rapport s'établit. Et ce rapport s'établit précisément parce qu'il y a aussi dans les sensations immédiates du

[44] Je suis la traduction anglaise même si elle ne rend qu'imparfaitement les connotations spatiale et temporelle des préfixes « *zu-* » et « *nach-* ». Les sensations sont « immédiates » parce qu'elles sont liées à la totalité de l'environnement, et sont, provoquées par les circonstances de la perception. Elles sont « de réaction » (« *responsive* », en anglais), parce qu'elles sont des conséquences des premières, une amplification.

« voir », une masse indifférente, qui est le fond contrastif sur lequel se dégage de l'accentué. En résumé, parmi les sensations immédiates se trouve le matériau dans lequel l'œil va pouvoir distinguer l'accentué de l'inaccentué. Ensuite se constitue en accentué ce qui produit dans les nerfs et les muscles des sensations de réaction. L'accent et la réaction ne sont, dans un sens, que les termes d'une relation qui les unit, une relation qui a le potentiel de s'épaissir, de se densifier.

Il faut noter dans le texte des élargissements des questions purement visuelles à d'autre mode de perception. Le premier, il note à propos du « regarder » qu'il s'agit « pour ainsi dire » de suivre les lignes du doigt et de passer la main sur le relief des choses (V : 94). Ce qu'il indique d'abord comme juste une façon de dire, une métaphore, il le rend ensuite explicite et littéral en prenant l'exemple d'un aveugle qui substituerait le toucher à la vision pour obtenir des informations sur son environnement. Le second est plus diffus et prend la forme de synesthésies. Vischer montre des passages de la vision vers les autres sens, comme l'expression « couleurs criardes » pour l'audition, qui est, selon lui, la marque indéniable de ramifications neuro-musculaires qui parcourent tout le corps. Il remarque encore sans l'élucider immédiatement que les limites extérieures d'une forme « se combinent de manière obscure » (V : 98) avec les limites du corps de celui qui perçoit la forme en question.

La synesthésie peut être vue comme une manière poétique de passer d'un sens à l'autre. Pour Vischer elle semble au contraire être le fondement d'une sorte de tactilité générale préconsciente attachée aux organes des cinq sens, mais surtout qui dépasse les limites modales de chacun d'eux, par leur interconnexion même. De ce fait, non seulement le corps (« *Körper* ») entier est impliqué, mais il précise ce qu'est ce corps en indiquant dans le texte original que c'est le « *Leibmensch* » qui est mis en mouvement. « *Leib* » signifie « corps » mais dans son sens d'entité vivante, à l'inverse de « *Körper* », qui tend du côté des choses inertes. L'adjonction de « *Mensch* », « être humain », renforce cette idée que Vischer décrit un niveau d'activité qui se situe entre l'objet passif et le sujet actif, entre pure physiologie et conscience pleine. Cette forme de préhension du milieu est plus qu'un simple processus physique mais elle n'est pas encore réflexive. Ce corps préréflexif offre une forme de conscience qui n'a pas de localisation stricte (V : 99) puisqu'elle se fait par le parcours dans le corps de cette tactilité générale qui lui en offre le support. Elle n'est donc pas quelque part, mais provoquée par le mouvement même. C'est l'exercice même de cette tactilité, en appui —

littéralement — sur ses sensations accentuées, qui produit un renforcement ou un affaiblissement de la « sensation vitale » (« *Vitalempfindung* »).

Imagination

Les sensations accentuées et sensations de réaction s'entrainent et s'intensifient l'une l'autre. L'imagination, pour Vischer, est le résultat de cette intensification : un acte par lequel on clarifie quelque chose qui était encore obscur au niveau des sensations. C'est à cet endroit que le passage du préréflexif à la possibilité du réflexif se fait. En disant de l'imagination qu'il s'agit d'un acte, Vischer indique que ce n'est plus simplement la sensation vitale qui est la dernière étape de l'intensification mais qu'il y a désormais quelque chose en plus qui peut produire une action qui se joue dans l'espace des activités mentales (*idem*).

Tout ce qui stimule les sens ne produit pas nécessairement une réaction corporelle, mais au moins toujours une « image »[45] de cette réaction. Ces images sont produites par l'expérience directe et quotidienne de la réalité (V : 100). Il est également possible de visualiser dans l'esprit un objet absent, produire une « image d'objet » (« *Objektvorstellung* », V : 99). Du même ordre, on peut produire une image du corps même, une « image de soi » (« *Selbstvorstellung* »). Cette image, pourtant n'est que de l'ordre d'un « modèle » (« *Schablone* ») et n'est rendu consciente que lorsqu'elle se combine, qu'elle rencontre et entre en relation avec une image d'objet (V : 100).

Pour étayer ses dires, Vischer passe d'abord par le cas particulier des rêves. Dans un rêve, des images accumulées dans l'état de veille, servent à donner corps à des stimulations musculaires ou nerveuses survenant durant le sommeil. Sans entrer dans l'interprétation des rêves, il note toutefois des correspondances, qui souvent sont des formes d'exagération, entre les stimulations physiologiques et les images qu'elles provoquent ou invoquent. Selon le philosophe allemand Karl Albert Scherner, l'auteur de *La Vie des Rêves* que cite à plusieurs reprises Vischer, la maison constitue l'image de choix pour le corps dans son entier. Si une stimulation forte venait à être perçue pendant le sommeil, le rêve pourrait la rendre par l'image des poutres de la maison en

[45] Il est question, plus loin dans le texte original, d'un « *Vorstellungsakt* » (Vischer 1873 : 20) qui pourrait être traduit par « imagination ». Je rends donc ici « *Vorstellung* » par « image », ce qui fait de l'imagination l'acte par lequel une image est produite. La traduction anglaise traduit « *Vorstellung* » par « *idea* » (alors que les traducteurs proposent « *image* » comme alternative dans leur introduction au texte (V : 23)), ce qui me semble un terme trop abstrait. La traduction française donne « représentation » plus fidèle au mot allemand et surtout à la traduction consacrée du terme kantien. Mais elle évoque quelque chose de trop précis, de l'ordre d'une figuration, alors que « image » est suffisamment labile pour rendre le flou qui entoure le passage depuis les sensations.

flamme. Le rêve emploie des images et peut aussi les assembler pour donner un aspect concret aux stimulations en produisant des analogies : la forte intensité d'une stimulation physiologique est rendue perceptible par l'image de la chaleur de la flamme, dont on a pu éprouver la douleur, au moins potentielle, en état de veille. Ce qui est déterminant ici c'est cette capacité d'analogie entre stimulation neuro-musculaire et déclenchement d'image, ce besoin de rendre concrète par une image une sensation par ailleurs abstraite et diffuse.

Ensuite, après avoir établi ces correspondances dans le rêve, Vischer montre que le même processus est à l'œuvre pendant la veille. Il indique deux types de processus. Premièrement, l'imagination fantastique[46] permet, toujours sur la base de stimulations neuro-musculaires, de produire, d'appeler, des images pour les représenter. C'est une situation semblable à celle du rêve sauf que les images sont ici produites (« *einbilden* »), indiquant une action volontaire, alors qu'elles étaient auparavant exprimées (« *ausdrücken* »), préréflexivement lors du processus physiologique décrit plus haut. L'imagination fantastique permet de combler le besoin de donner forme au « corps-moi » (« *Körper-Ich* », V : 101)[47]. Deuxièmement, dans l'expérience ordinaire de veille, l'expérience directe d'un phénomène suscite cette même image de soi. En somme, qu'il y ait veille ou non, les images produites par les stimulations neuro-musculaires servent à permettre au « moi » de se faire un corps, peut-être parce qu'il ne peut que péniblement ou indirectement se percevoir de l'extérieur comme on peut voir une autre personne que soi.

Le plus intéressant dans la démonstration de Vischer est cette dernière étape où même les objets rencontrés dans le quotidien sont instantanément investis de cette fonction d'analogue de soi. Il est aisé de comprendre qu'une stimulation serve de déclencheur à l'imagination (fantastique ou non) pour rappeler des images enregistrées en mémoire, puisqu'il s'agit de trouver une analogie entre la stimulation et l'image. Il s'agit là d'un processus purement interne, psychophysique, de production d'images permettant de littéralement *re*-présenter, présenter à nouveau, des aspects de l'expérience.

---

[46] L'allemand écrit ici « *Phantasie* » que les traductions existantes rendent par « imagination éveillée / waking imagination ». Puisque j'ai fait du « *Vorstellungsakt* » l'imagination simple à la note précédente, et que celle-ci intervient en tout temps, « *Phantasie* » ne peut être qualifiée simplement d' « éveillée ». Il s'agit de la capacité à produire des images, plus volontaire ou consciente que le « *Vorstellungsakt* », images inventées, surtout, dans un état d'introspection et d'absorption (V : 101). Je qualifie alors cette forme d'imagination de « fantastique », adjectif qui a l'avantage de partager le radical du terme original.

[47] Le terme n'est pas explicité. Vischer emploie ici « *Körper* » et non « *Leib* ». Cela semble indiquer la réunion des deux extrémités du dilemme de type cartésien sujet-objet, alors qu'il avait trouvé l'expression intermédiaire « *Leibmensch* », où le corps est plus que de la matière et la personne moins affirmée que dans un « moi ».

Par contre, un objet perçu directement n'est pas une représentation[48]. Mais si l'on reprend l'exposition du processus de la perception depuis le début, il faut noter qu'un objet perçu « directement » ne l'est pas précisément. Il ne l'est en fait, qu'à travers une suite de sensations (immédiates, de réaction, accentuées), une suite de stimulations neuro-musculaires[49]. Ce qui produit donc l'image « directe » d'un objet est le même procédé que ce qui déclenche l'image « indirecte », dans le rêve ou dans l'absorption introspective. Dans tous les cas elle permet une projection de soi dans cette image (V : 101).

Cette projection de soi permet de se saisir. On a là une première forme de réflexivité mais qui ne passe pas par la pensée, comme acte conscient du type du *cogito*. C'est un processus d'intensification qui va de la sensation à l'imagination, action de production d'images. Ces images sont, pourrait-on dire, bidirectionnelles. Dans un sens, elles servent à rendre les qualités présentes dans les sensations, comme on l'a vu pour les poutres en flamme. De ce fait elles représentent, au sens littéral du terme, ce qui se passe au niveau des sensations. Dans l'autre sens, elles permettent au moi de s'investir dans cette image non pas comme simple métaphore du corps mais parce qu'il s'agit véritablement de l'image du corps. En effet, il s'agit d'une *image du corps*, autant parce que le corps en est la provenance, une image *qui vient* du corps, *produite par* le corps, que parce qu'il s'agit d'une image *à propos* du corps. De ce fait, l'imagination pour Vischer élargit la sensation parce qu'elle produit cette image, en présence ou en absence d'un objet réel. L'imagination l'approfondit aussi parce qu'elle permet de passer d'une sensation de séparation entre soi et les phénomènes à celle où on les investit comme image de soi. Les sensations immédiates et de

---

[48] La traduction française donne, comme vu précédemment, « représentation » pour « *Vorstellung* ». Dans la perception directe, on aurait alors une « présentation », que l'on pourrait rendre en allemand par « *Darstellung* », avec un sens premier du préfixe « *dar-* », dont la même étymologie a donné l'anglais « *there* », « ce qui est là ». Mais l'originalité de Vischer consiste justement à mettre sur le même plan toute capacité imageante.

[49] Comme on l'a vu, les « sensations immédiates » sont traduites ici de la sorte pour rendre le « *Zuempfindung* » qui avait surtout une connotation spatiale. La perception d'un objet est intermédiée par, les sensations « immédiates », entre autres. Elles n'ont d'immédiat que le fait d'être disponibles, pourrait-on dire, sans effort, sans activité neuro-physiologique. Ici, c'est la traduction française qui résout ce qui pourrait être une confusion en disant « afférente ». Je l'ai écartée parce que, si le terme est plus proche de la lettre allemande, il n'en éclaire pas le sens.

réaction se trouvent ainsi affectées et deviennent des « sensations pénétrantes » (« *Einempfindungen* », V : 101-2)[50].

Sensibilité

Jusque-là, le texte de Vischer décrit ces différents mouvements comme quelque chose d'impersonnel. Les sensations déclenchent l'imagination et ses images. En retour, les sensations se voient intensifiées, de sorte à pouvoir s'appliquer à l'image comme s'il s'agissait de s'appliquer au phénomène qui a stimulé les sensations. On a vu poindre le moi et la réflexivité dans le fait que les images sont à la fois information sur ce qui est senti (un phénomène qui stimule l'appareil neuro-musculaire) et information sur ce qui est sentant (le corps).

Dans la partie suivante du texte nommée *Sensibilité et émotion*[51], Vischer parle clairement à la première personne. Il abandonne dans un premier temps le rapport avec un phénomène général, « bannissant » ce qui est inanimé de sa démonstration, et de ce fait le rapport aux objets qui fait l'originalité de son texte (V : 103). Vischer montre comment c'est à l'endroit du vivant et en particulier pour d'autres êtres humains qu'une sensibilité particulière voit le jour. L'harmonie dans la sensation entre sujet et objet, est d'autant plus présente que « l'objet » en question est un autre « sujet » : le rapport d'analogie est proche de l'identique. Puis il retourne l'argument indiquant que c'est précisément parce que nous cherchons partout ce « sang rouge de la vie » (V: 104) que nous investissons d'une vie l'inanimé. Le rapport aux autres êtres humains, par le biais de l'intersubjectivité, semble pour Vischer un mal nécessaire pour faire progresser son exposé. S'il parvient à montrer le passage entre la sensation et le rapport sensible aux formes inanimées, étendre cette sensibilité à des formes animées ne demandera qu'un plus petit effort.

---

[50] L'anglais donne « *empathetic sensation* » qui anticipe sur le terme « *empathy* », quelques pages plus loin, et qui traduit l'allemand « *Einfühlung* ». C'est techniquement correct car c'est bien l'« *Einempfindung* » qui sert de base à « *Einfühlung* », la seconde étant une forme de l'approfondissement de la première. Mais ce que ces deux mots partagent en allemand n'est que le préfixe « *ein-* » qui indique le mouvement de l'extérieur vers l'intérieur. Je traduis donc dans l'ordre du texte, sans anticiper « *Einfühlung* », par « pénétrant » en reprenant un terme proposé par les traducteur anglais mais qu'ils ne retiennent pas (V : 25). La traduction française semble presque faire un contre-sens en traduisant « sensation interne », conservant au phénomène une extériorité alors que Vischer vient de montrer le contraire. Si le phénomène reste externe, une image de ce phénomène est produite et, comme on l'a vu, il n'y a pas de différence entre une image directe et indirecte chez Vischer. Les sensations immédiates et de réaction sont mobilisées à travers cette image, s'appliquant à cette réalité. Si on veut bien accorder que l'image se produit « dans le corps » et que donc la sensation pénétrante peut être comprise comme « interne », elle s'applique en fait à l'image comme s'il s'agissait d'un extérieur. En voyant un objet, l'image que j'en ai est en fait produite par l'imagination et les sensations se cristallisent sur l'image comme si elles le faisaient sur l'objet même. Du point de vue subjectif cela ne fait aucune différence.

[51] « *Gefühl und Gemüth* ». Je reviens plus loin sur les raisons de ce choix de traduction.

Le texte continue donc sur la base des acquis de la partie impersonnelle, mais en partant précisément de ce moment réflexif où l'image de soi fait l'expérience d'elle-même à travers l'image d'un objet. Quand l'imagination produit une image de soi et qu'elle est perçue comme telle, c'est à ce moment que le moi voit le jour dans le choix de mots de Vischer : *nous* avons donc la capacité de projeter notre forme corporelle dans une « forme objective », une forme « sans vie » à laquelle nous confions la nôtre[52]. Mais, et c'est une inflexion qu'il faut souligner, si nous projetons notre propre forme, vient avec elle son « contenu », notre personnalité. Nous sommes « transmutés et envoutés » dans ce que le texte allemand nomme un « *Nichtich* », un « non-moi », dans lequel nous nous installons de manière confortable[53]. À ce niveau, une incertitude est exprimée par le sujet : la séparation entre soi et l'objet ne semble soudain qu'apparente, une simple illusion, mise en doute par l'impression de « transmutation »[54].

On pourrait objecter à Vischer que cette transmutation n'a pas véritablement lieu dans l'expérience quotidienne. Après tout, quand je sors dans la rue devant chez moi, je ne me sens pas transmuté dans toutes les formes que je perçois. Mais, même dans un environnement habituel, ma perception va s'arrêter, sur certaines choses et moins sur d'autres. Et s'il l'on me demandait de le faire, je pourrais probablement déceler ce sur quoi j'ai tendance à m'arrêter. On peut reconnaître ce qu'on appelle couramment des préférences, c'est-à-dire ces choses vers lesquelles on se tourne plus volontiers dans un ensemble donné, sans qu'on soit nécessairement capable d'en donner une justification. Ces préférences semblent être l'indice des objets pour lesquels la transmutation se met en place. Je me reconnais dans certains aspects de mon expérience quotidienne, d'instant en instant, dans des aspects qui me servent d'image du corps ainsi que de son « contenu », ma personnalité. Il ne s'agit à ce stade de la description de Vischer encore que de sensations qui trouvent image autour de moi. C'est alors qu'on peut passer du niveau des sensations à celui de la sensibilité.

---

[52] Le texte, par sa forme même, montre le passage de l'impersonnel au personnel : une première phrase dit que c'est « l'image de soi » qui s'installe (« *sich selber setzen* ») dans les images d'objet ; la seconde commence par un « nous » qui reprend la main en s'attribuant cette capacité (V : 104).

[53] La mention de ce « *Nichtich* » est donnée une première fois à la fin de la partie sur l'imagination (Vischer 1873 : 16) et reprise dans la partie sur la sensibilité (Vischer 1873 : 20). La traduction anglaise ne reprend pas le terme la seconde fois, terme qu'elle a traduit par « *nonself* » la première fois (V : 102) et qu'elle rend par « *other* », la seconde (V : 104).

[54] « *Nur scheinbar behalte ich…* » et « *Ich scheine mich…* ». Les deux phrases contiennent un mot avec le radical « *schein-* », qui dénote l'apparence et donc une sorte de doute, et non la certitude ou une pure explication de faits objectifs (Vischer 1873 : 20).

On a vu que les sensations immédiates et de réaction se voyaient affectées par l'imagination de sorte à devenir des « sensations pénétrantes » (« *Einempfindungen* »). Maintenant que l'élargissement et l'approfondissement de l'imagination a permis de toucher le moi en lui fournissant une image réflexive, c'est la sensibilité qui est mobilisée. On pourrait aussi dire que la sensation se transforme, par le travail de l'imagination, en sensibilité, ou encore que la sensibilité est la version réflexive de la sensation. Ainsi, l'équivalent des « sensations pénétrantes » est la « sensibilité pénétrante ». Vischer emploie le mot « *Einfühlung* ».

Ce terme est traduit canoniquement par « empathie ». Si Vischer est souvent crédité de l'invention du terme, le sens spécifique qu'il développe dans son texte ne me semble pas avoir été retenu, ou, en tout cas, avoir été restreint. Il jette des bases fluides d'un rapport entre la subjectivité et son milieu, dont la relation aux autres fait certes partie. Mais son étude a une visée plus générale. Je conserve l'idée du parcours à partir des sensations et j'adopte donc « sensibilité » qui rend le radical « *fühl-* », « toucher, tâter », sur lequel est aussi construit le mot du titre de Vischer « *Formgefühl* », ce dernier entrant donc en résonance avec « *Einfühlung* »[55].

Le passage progressif d'une extrémité à l'autre du parcours de la sensibilité permet d'esquisser la possibilité d'un contact continu de la subjectivité. Du « voir » dans lequel l'accentué et l'inaccentué sont distingués au niveau de réaction du corps, préréflexif, à la sensibilité pénétrante qui permet de se projeter dans les objets de son environnement, le texte de Vischer souligne la possibilité de penser l'ensemble en un seul modèle d'interactions entre la subjectivité et le monde qui s'entre-produisent. Si, dans un sens, par le processus de perception, via l'image et l'imagination, c'est la conscience qui voit le jour en même temps que l'information du monde, dans l'autre sens, par la

---

[55] Si la paternité de l'emploi précis du mot « empathie », « sensibilité pénétrante » comme je propose de l'appeler ici, est bien attribuée à Vischer, il est moins fréquent de voir des références aux termes basés sur le même radical qui l'accompagnent et l'enrichissent. Vischer, en effet, distingue encore des sensibilités symétriques des sensations immédiates et de réaction. Là où on avait les « *Zuempfindungen* » et les « *Nachempfindungen* », on a donc aussi une « *Zufühlung* » et une « *Nachfühlung* ». Les sensations s'intensifient en sensibilité par l'action de l'imagination. Ce n'est que lorsque une image de soi est constituée que la sensibilité pénétrante peut avoir lieu. Mais avant cela la sensibilité immédiate est une approche simple et directe du phénomène. Cette « présence » est complétée par la sensibilité de réaction quand un mouvement neuro-musculaire (relayé par les sensations) se fait sentir et pousse l'intérêt vers le phénomène : le mouvement du contour de la forme suscite un mouvement physiologique, puis un mouvement de sensibilité. Vischer rassemble ces deux types de sensibilité dans une troisième, la « sensibilité d'approche », « *Anfühlung* ».

La traduction française propose de spécifier la préposition « *an-* » avec la formule « par contact » (en faisant un contre-sens en traduisant « *fühlung* » par « empathie »), une expression trop chargée. Le texte anglais donne « *attentive feeling* », une locution meilleure, mais qui ne traduit pas l'idée de la progression spatiale que les préfixes « *an-* », « *zu-* » et « *ein-* » du texte original proposent.

sensibilité pénétrante, c'est tout un mode d'action, d'investissement et d'identification, même partiel, qui se joue dans le monde.

Un artiste, c'est le sens de la seconde partie du texte de Vischer, est un être capable d'avoir des yeux animés et une âme voyante (« *seelenvolle Auge, augenhafte Seele* », Vischer 1873 : 39)[56]. S'il peut comme chacun de nous se retrouver transmuté par sensibilité pénétrante dans les objets qui l'entourent, que dire d'un objet spécifique qu'il aura réalisé — une œuvre — cherchant à produire cette forme de projection d'identité, cette harmonie dont parle Vischer, avec cet objet ? C'est une autre manière de lire l'affirmation de Tuttle. Le « autre part » de sa phrase se rapporte peut-être à cette sensation de transmutation, faible pour des objets quotidiens mais renforcée pour un objet produit spécifiquement. Ce que perçoit l'artiste de son œuvre a lieu à la fois dans l'objet, par l'objet, tout en ayant des liens d'identification forts avec lui, « comme si », disait-il, il y avait là quelque chose qui « veut » en dehors de lui.

Perspective écologique, double point de vue sur la vision : définir et l'objet et le sujet

Après l'anthropologie et la philosophie, récente et datant d'il y a un siècle, la dernière approche de ce chapitre, la dernière théorie naturaliste évoquée montrant une construction de « l'intérieur » au moyen de l'extérieur à lieu en psychologie. Cette approche l'est à double titre puisqu'elle s'appuie sur l'ouvrage du psychologue nord-américain James J. Gibson paru en 1979 et qui comporte précisément ce terme dans son titre : *L'Approche écologique de la perception visuelle* [GIB]. Dans cet ouvrage, l'auteur effectue en un seul mouvement deux changements par rapport à ce qui est usuellement admis. Le premier est lié au fonctionnement physiologique de l'œil et plus généralement de la perception visuelle comme le titre l'indique. Le second, lié au premier, est un changement de la manière de voir la vision. En modifiant la compréhension de l'organe de la vision, Gibson opère un changement de point de vue sur le rôle de celle-ci. Cette modification concerne encore une fois l'aspect actif de la vision et non seulement passif, mettant en avant comme Vischer l'activité préréflexive de celle-ci[57]. La présente recherche s'intéresse spécifiquement à des

[56] Littéralement des yeux « plein d'âme » et une âme dotée d'yeux.

[57] Lévi-Strauss également faisait ce point avec son exemple de la rétine de la grenouille dans la discussion avec Bateson, instaurée par Ingold.

œuvres que les artistes produisent pour être appréhendé par la vision. Aussi s'attarder sur ce mode de perception et en particulier dans sa compréhension écologique permet de continuer de saisir le rapport particulier que Tuttle dit entretenir avec ses œuvres.

Chez Gibson sujet et objet sont spécifiés dans l'activité même de perception, donnant un nouvel exemple de continuité intérieur-extérieur en milieu naturaliste, ou du moins, comme on va le voir, d'une caractérisation de ce qui peut être conçu, ensuite et éventuellement, comme une « intériorité » grâce à l'évolution de l'organisme (humain, ici) dans son milieu[58]. Au-delà de l'intérêt d'avoir le même type de compréhension du rôle de la vision que Vischer dans une autre discipline et à cent ans d'écart, Gibson fournit également la base d'une manière d'envisager la fabrication d'images, qui est reprise au début du chapitre 2.

Le sophisme de l'image rétinienne : la perception directe

Le premier changement donc se situe dans ce que Gibson nomme le « sophisme de l'image rétinienne » en le décrivant ainsi :

> Depuis la première fois où quelqu'un a ouvert la partie postérieur de l'œil d'un bœuf abattu et a, en le maintenant devant une scène, observé une petite image inversée de la scène en couleur sur une rétine transparente, on a été tenté par une fausse conclusion, à savoir que l'image serait quelque chose qui est fait pour être vu, comme une illustration sur un écran. Si on peut la voir en prélevant l'œil d'un bœuf, pourquoi le bœuf ne pourrait-il pas la voir (GIB : 124) ?

Sur cette « fausse conclusion » repose de nombreuses conséquences pour la compréhension du système perceptif mais aussi pour la philosophie de l'esprit. En effet, à partir du moment où l'œil produit une image vers l'intérieur, c'est qu'il y a une représentation du monde extérieur qui est produite. S'il y a une image rétinienne qui se forme, c'est qu'elle doit être vue. Or, dit Gibson, pour voir cette image il faudrait un homoncule « assis dans le cerveau, qui regarde cette image physiologique » (GIB : 121), ce qui amène à une régression à l'infini puisque ce petit homme verrait lui aussi avec ses propres yeux qui forment une image sur ses rétines et ainsi de suite.

[58] Descola cite Gibson (2005 : 260-1, 265) comme contre-point à la discontinuité de l'intériorité en naturalisme. Mais l'inconvénient, dit-il, est que cette théorie de la perception ne peut s'appliquer qu'à ceux « qui ont la bonne fortune de disposer d'un corps capable de percevoir et de se déplacer », alors qu'un animiste pourrait prêter une âme à un rocher, par exemple. Si donc il faut un corps humain (ou animal) pour assurer une continuité de l'intériorité, c'est qu'il existe une division organique/inorganique qui reconduit d'une certaine manière le naturalisme, même chez Gibson, là où l'animisme n'en voit pas. Reste l'exemple initial du présent chapitre où un artiste, face à son œuvre, perçoit une volonté qui n'est pas la sienne et qui écoute ce que son œuvre lui « dit », œuvre réputée en milieu naturaliste n'être faite que de matière inanimée.

Gibson mentionne également d'autres théories qu'il combat où l'image n'est pas perçue comme un tout par le cerveau mais envoyée élément par élément par le nerf optique. Il n'y aurait plus d'homoncule, mais la tâche qui incomberait au cerveau de reconstruire l'image sur la base des éléments transmis paraît à Gibson relever « quasiment du miracle » (GIB : 122).

La focalisation sur le tracé exact du passage de l'information est ce qui constitue la difficulté du sophisme. Comme il y a une image qui semble se faire sur la rétine, le monde est reflété et transmis au cerveau. Il faut donc comprendre comment cette image est transmise, ce qui produit ensuite des théories sur la manière dont finalement le sujet perçoit bien une image du monde, en postulant une intériorité. En somme l'œil est identifié à un appareil photographique dont l'image focalisée et inversée par la lentille vient s'imprimer sur le film (ou le capteur pour les appareils numériques) au fond du boitier. On peut noter d'abord que historiquement c'est plutôt l'appareil photographique qui a été construit sur la base de ce qu'on pensait savoir du fonctionnement de l'optique, et non l'inverse. Il y a donc une difficulté pour comprendre comment cette représentation du monde devient disponible au cerveau. Les moyens spécifiques pour que cette représentation se fasse font donc de la perception visuelle quelque chose d'indirect.

La solution de Gibson à ce problème consiste à dire qu'au contraire la perception est directe. Contre le sophisme de l'image rétinienne, il avance l'exemple de la perception visuelle des arthropodes. En effet « ceux-ci possèdent ce qu'on appelle un *œil composé*, sans chambre, sans cristallin ni surface sensorielle, mais doté d'un ensemble de tubes réceptifs étroitement assemblés » (GIB : 123). La particularité donc de l'œil de mouche c'est qu'il n'y a aucune image qui se forme « derrière » celui-ci, puisqu'il n'y a pas de rétine. Ce que l'organe capture c'est des différence d'intensité de ce que Gibson nomme « la structure de la lumière ambiante ». Au lieu que le monde transmette des signaux que l'œil concentre et que le cerveau décode, l'information est disponible dans l'espace ambiant et « c'est à nous qu'il incombe de le [le monde] percevoir » (GIB : 126).

Pour ce que cette perception active puisse avoir lieu, pour qu'on puisse aller chercher cette information existante et structurée, il faut ne pas considérer l'œil isolément. Il fait partie du système perceptif, comme il y a un système digestif, composé de plusieurs organes fonctionnant de concert pour produire une fonction utile pour l'organisme tout entier. Ce système est composé d'yeux, insérés dans une tête, liés à un cerveau, le tout rassemblé dans un corps. C'est en tant qu'ensemble

que ces organes, que l'anatomie distingue, produisent la fonction perceptive. Rendu mobile dans une tête et sur un corps, et dédoublé, l'œil peut percevoir la structuration du monde telle qu'elle est directement. Un bonne partie des travaux d'optique physiologique a été réalisée sur le fonctionnement d'un seul œil, immobile ou immobilisé dans les expériences de laboratoire. Dans la recherche des paramètres de fonctionnement de l'organe supposé central de la vision, on a isolé de plus en plus le globe oculaire de son contexte de fonctionnement ordinaire. Ce faisant on a compris le fonctionnement mécanique du passage de la lumière à travers le cristallin et la projection d'une image sur la rétine. Mais à partir de ces données, il est difficile de rendre compte des informations collectées par l'inscription de cet organe dans le système œil-tête-cerveau-corps. La perception pour Gibson est quelque chose qui se fait en mouvement, par un corps, et les cas où un seul œil fixe est utilisé relèvent non de la règle mais d'exception comme les fameuses illusions d'optique qui peuplent les livres de théorie de la perception classique et ceux pour enfants à des fins ludiques.

Il faut encore souligner qu'au système qui vient d'être décrit s'ajoute l'environnement. En effet le corps qui accueille la tête, le cerveau et les yeux, se trouve toujours dans un environnement : il est soutenu par le sol qui se trouve pris dans un ensemble hétérogène de textures perceptibles, textures qui par leur changement (passage du gazon au gravier dans une cour, par exemple) indiquent une position. L'organisme perceptif en mouvement produit du changement dans son environnement. En me déplaçant je fais apparaître ou modifie la position de « bords occulants », dit Gibson. Une table vue d'un point fixe se donne avec une certaine configuration, le plateau cachant tout ou partie des pieds par exemple et le plateau lui-même selon un angle particulier. En déplaçant ma tête ou mon corps je fais apparaître des parties qui étaient auparavant cachées par ce que je percevais comme des bords de l'objet. C'est ce que Gibson appelle « l'extéroception » (GIB : 191). En déplaçant ma tête et mon corps, je collecte des informations sur mon environnement : je perçois la table devant moi, stable, persistante alors que mes collègues à la bibliothèque s'agitent sur leurs ordinateurs et modifient leur position. Je perçois aussi en tournant la tête qu'il y a des choses qui étaient derrière moi, des choses qui sont à présent devant mes yeux. Par le mouvement donc je prends connaissance de mon environnement. Mais je définis aussi un objet particulier qui agit comme un bord occulant pour une bonne partie de ce qui peut m'être accessible en faisant des mouvements de tête : mon propre corps, par les limites du champ visuel. Puisqu'il y a des choses qui peuvent être découvertes alors qu'elles étaient cachées l'instant d'avant, je découvre que ce qui me sert à voir est logé dans une tête, elle-même au sommet d'un corps. Ainsi en prenant connaissance de mon environnement,

extéroception, je prends connaissance de ma position dans cet environnement ce que Gibson décrit alternativement comme « proprioception » ou « egoréception » (GIB : 317).

Egoréception et extéroception sont spécifiés dans le même mouvement perceptif. L'attention peut ensuite être portée sur le monde ou sur soi dans le flux de perception qui contient de l'information sur les deux. Gibson en conclut que « les domaines du subjectif et de l'objectif qu'on supposait séparés ne constituent en réalité que des pôles de l'attention ; le dualisme de l'observateur et de l'environnement est superflu » (GIB : 197). On voit dès lors comment un changement dans la compréhension du fonctionnement de l'appareil physiologique qu'est l'œil a des retentissements plus larges remettant en question le dualisme de type cartésien. Nul besoin de postuler une intériorité qui décode, de manière indirecte, les signaux qu'envoie le monde. C'est la perception de l'environnement ambiant d'un organisme qui spécifie et le monde et le soi, de manière directe. Dit autrement, il n'y a pas de l'information qui est reçue passivement par l'œil, puis transmise au cerveau qui en établit la signification, mais un processus actif qu'est la perception dont l'organe est le système perceptif œil-tête-cerveau-corps-environnement : d'un modèle passif-indirect on passe à un modèle actif-direct[59].

La théorie des invites : des relations entre un ego et le monde

Le fait que le corps participe activement à la perception produit un autre effet. Tous les organismes n'ont pas le même corps. C'est vrai quand on considère une mouche et un humain, c'est vrai aussi pour les différents membres d'une espèce : un enfant comparé à un adulte ; une personne mesurant 190 centimètres et une autre que 160 centimètres, etc. Gibson tente de rendre compte principalement de la perception *visuelle*. Complété par les informations donnée par les autres

[59] Dans les différentes approches qui constituent ce chapitre, il s'agit principalement de comprendre comment des « naturalistes » pensent la continuité intérieur-extérieur, une extension de l'esprit au-delà « de la peau et du crâne » et une participation du milieu à cet esprit. On n'en est pas à accorder une « âme » à un rocher, mais simplement à réviser l'importance du terme « intériorité » dans la constitution de la subjectivité. Et, en toute honnêteté, même en milieu naturaliste strict, il n'est pas clair la manière dont on attribue une intériorité aux autres, si on veut bien s'en accorder une à soi-même. On pense qu'ils en ont une sur la base de leur comportements, puisqu'on peut dire de soi que de tels comportements sont motivés par l'intériorité. Gibson remet donc en cause précisément ce point.
Sur l'adjectif « direct », on a vu la position inverse chez Vischer pour qui toutes les images issues des rêve, fantaisie ou perception éveillée, sont toujours « indirectes » ce qui permet à l'auteur de poser un équivalence entre les trois modes de production d'image, y compris le troisième puisque c'est le corps qui, en dernière analyse, produit les images de ce qui est « là-dehors ». Gibson raisonne dans l'autre sens. Puisque que l'appareil perceptif prend déjà en charge la capture de l'information qui est « là-dehors », il n'y a pas besoin de « décoder » cette information. Les deux auteurs se rejoignent sur le fait qu'il se passe déjà quelque chose de manière préréflexive dans la vision même si le mécanisme exact n'est pas équivalent. On peut également souligner que Vischer part implicitement d'un « point de vue » qui est « intérieur » donc pour qui toutes les images sont indirectes, nécessairement, intermédiée par la le corps qui les produit, là où Gibson se place « du point de vue de la perception », pour ainsi dire, un point de vue qui produit et le monde et le sujet conscient, perception pour qui il y a un rapport « direct » avec le monde.

systèmes perceptifs, les distinctions sont d'autant plus évidentes. Toujours est-il que même dans le système perceptif visuel, extéroception et egoréception définissent à chaque fois un être différent. L'exemple de Gibson porte sur ce qui permet de s'asseoir (GIB : 212). Bien entendu, lorsqu'on voit une chaise, on sait qu'on peut s'y asseoir et même, ou surtout, que c'est bien là la fonction de cet objet. Mais ce que donne la perception est autre que la signification d'un objet, sa fonction sociale. Ce qui est perçu est une surface horizontale, plane, étendue et rigide et qui se situe à hauteur de genou au-dessus du sol. La perception spécifie donc cet objet en fonction de sa capacité à recevoir le corps de celui qui perçoit. Gibson souligne que cette capacité est vraie pour un tabouret, un banc, ou pour tout type d'objet présentant les qualités perceptibles citées. Ainsi un tronc d'arbre dans la forêt, un muret, ou tout autre élément, non nécessairement conçu par *design* pour s'assoir mais permettant effectivement de le faire. Ces qualités ne sont ni dans l'objet physique ni attribuées par l'ego phénoménologique, elles sont « écologiques », c'est-à-dire spécifiée dans l'interaction, par l'action de la perception : « percevoir le monde est se co-percevoir soi-même » (GIB : 231).

Ces qualités écologiques Gibson les nomme « invites »[60]. Il s'agit donc d'une notion qui se base sur les propriétés physiques d'un objet et d'un sujet pris corrélativement dans leur rapport l'un à l'autre. On pourrait objecter qu'il s'agit d'un rapport proprement phénoménologique, c'est-à-dire une valeur qu'un sujet, à partir d'un point de vue déjà constitué, attribue aux objets de son environnement. En effet les invites doivent être mesurées non pas « au moyen des unités standard [de la physique, mais] relativement à l'animal, et sont propres à lui seul » (GIB : 212). Gibson toutefois insiste sur le fait que « les invites de l'environnement sont en un sens objectives, réelles et physiques, à l'inverse des valeurs et des significations, que l'on suppose souvent être subjective, phénoménales et mentales ». Il module cependant : « une invite n'est ni une propriété objective ni une propriété subjective ; ou si vous voulez, elle est les deux à la fois (…) une invite fait signe dans les deux directions, vers l'environnement et vers l'observateur » (GIB : 214). Les invites ne sont donc ni complètement de l'ordre de la physique ni complètement comportementale, il ne s'agit ni d'une description d'un point de vue scientifique « vu de nulle part » ou « du point de vue de Dieu », ni d'une description egocentrée. La conséquence de cet entre-deux est l'émergence d'une troisième position entre l'égocentrée et la nullocentrée, un position centrée sur la relation entre les termes. L'approche écologique détrône alors la primauté d'un « je » dont découle ou qui déclenche les actions. C'est au contraire l'inscription dans le monde qui produit et ce dernier et le sujet réflexif.

[60] Ce terme choisi par le traducteur français Olivier Putois, rend l'anglais « *affordance* », utilisé habituellement tel quel dans la littérature francophone depuis la parution initiale de l'ouvrage de Gibson.

Malgré leur nom, les invites ne sont pas des invitations avec une connotation principalement positive qu'elles peuvent revêtir[61]. Il existe des invites « positives » ou « négatives », « bénéfiques » ou « nocives ». Gibson avance ces adjectifs avec prudence, désireux de ne pas entrer dans un débat de type moral. Il s'en tient à un sens biologique et comportemental, à savoir ce qui permet à l'animal sa survie, et non pas à qualifier la qualité de l'expérience. Une branche pourrie peut être une invite négative si elle est posée en porte-à-faux sur un ruisseau et que je cherche à le franchir. Pour une fourmi, par contre elle sera positive, car elle lui permet de traverser là où je risque de tomber et de me blesser. L'invite se donne en relation à la position et au type de corps d'un organisme. Pour le même organisme pourtant, la même relation peut proposer des invites positives ou négatives. Gibson donne l'exemple d'un couteau qui sert à couper quelque chose ou à se couper. Le rebord d'une falaise invite à le longer ou à chuter dans le précipice, la première option permettant la survie, la seconde la rendant difficile. Il faut noter que les invites ne sont pas des synonymes d'usage conventionnel. Un marteau m'invite à planter un clou dans le mur. Il peut également servir à maintenir une porte entrouverte et je peux planter mon clou avec une pierre, une boîte de conserve ou un tournevis, à défaut de marteau.

Les choses et les situations existantes fourmillent d'invites à mon action, mais je peux aussi modifier les choses ou les situations de sorte à ce qu'elle deviennent plus clairement des invites. Il ne faut cependant pas, dit Gibson, tomber dans le piège de voir ces modifications comme artificielles par rapport à un état naturel, ou de distinguer ces modifications comme culturelles « comme s'il existait un monde de productions mentales distinct du monde des productions matérielles » (GIB : 215). La thèse écologique est donc un changement de paradigme d'interprétation de l'action humaine. En s'intéressant à la vision et à son inscription dans un système perceptif plus large, au-delà de la mécanique oculaire, il change le point de vue sur ces données. Le cœur du système perceptif est déplacé d'un « ego » comme phénomène réputé interne, ou habitant d'une intériorité, à la perception comme système, comme relation entre le monde et cet

[61] La même connotation existe pour le terme anglais, « *to afford* » signifiant « offrir, se permettre ». Il ne s'agit donc pas d'une approximation de la traduction française, mais au contraire « invite » traduit cette connotation de sorte à permettre à Gibson de spécifier.

ego. C'est la perception qui définit ces deux termes en une fois. Le *point de vue* est littéralement déplacé[62].

Invariants, ce qui persiste dans la perception malgré le changement

Il reste cependant à comprendre plus précisément sur quoi repose cette notion d'invite. Si l'exposé de son fonctionnement — relation active entre un organisme et son environnement par la perception — est convainquant, la composition d'une telle invite reste un peu floue chez Gibson. La perception écologique est fondée sur l'idée d'un organisme en mouvement. Ce mouvement fait changer l'environnement ambiant : si me déplaçant sur un chemin, j'observe un arbre sur le côté, le changement de position de mon corps produit un changement dans ma perception de l'arbre ; ce changement dans la perception spécifie autant l'arbre que le fait que je suis en mouvement, à telle hauteur par rapport au sol, à telle vitesse, etc. L'arbre par ailleurs peut proposer diverses invites : s'il a des branches basses ou que son tronc n'est pas trop gros, à y grimper ; si le soleil brille en plein mois d'août, à y trouver de l'ombre, etc. Malgré mon déplacement le long du chemin, malgré les changements qui se font à chaque pas dans le champ de ma perception, il y a cependant des choses qui nous paraissent ne pas changer. L'arbre se présente à chaque instant sous un aspect différent et pourtant je peux rester positif sur le fait que c'est bien le même arbre que je voyais il y a de cela trois pas que celui que je vois maintenant. Gibson parle « d'invariance ».

C'est ici un combat terminologique que mène Gibson. À la constance des qualités des objets qui seraient perçues par un stimulus optique puis interprétées par le cerveau, il oppose une invariance des invites dans le rapport entre un organisme et son environnement. L'invariance est écologique alors que la constance est liée à l'objet.

Cette notion d'invariance permet également de se pencher sur la manière dont les connaissances, notamment scientifiques, sont acquises puisque « la connaissance est une extension de la perception » (GIB : 391). Cette extension prend place par ce que Gibson nomme « l'extraction des invariants » de la perception. Si on poursuit avec l'exemple de l'arbre sur le bord du chemin, celui-là n'a pas de feuilles vertes dont mon cerveau restitue la constance — les feuilles étant vertes

[62] Gibson opère de déplacement au sein de sa discipline qu'est la psychologie. En croisant les connaissances cloisonnées de la physique, de l'optique, de l'anatomie et de la physiologie, comme il l'explique dans la préface, il peut ouvrir la possibilité d'expliquer ce qu'est la vision. Ce n'est qu'en adoptant successivement les « points de vue » de chaque discipline qu'il peut faire émerger, dans le mouvement de son exposé et non d'un point fixe, l'objet même de sa recherche : la perception.

absolument, quand elles seraient observées dans des conditions optimales, par exemple en laboratoire. Les couleurs de feuilles sont simplement changeantes lors de ma balade puisque les conditions sont instables. Je perçois par contre l'invariance dans le changement. C'est le changement de nombreuses variables de lumière, de position qui me permettent de voir de l'invariant. Je n'ai pas besoin de savoir ce qu'est le vert « en-soi » pour percevoir le vert des feuilles. Qu'elles soient exposées au rayons du soleil ou dans l'ombre, ce sont les changements dans le flux de ma perception qui me permettent de voir le vert, non pas un vert « idéal », mais le vert direct. Il n'y a pas d'interprétation, on voit *tout simplement*.

Si on continue toutefois à vouloir savoir quel est le vert de la feuille, le fait de la prendre et de l'amener dans des conditions de lumière homogène pour l'observer fait émerger d'autres invites. La feuille encore sur l'arbre invite à être saisie puisqu'elle est proportionnée à ma main. Une fois mise sous une lumière homogène, le discernement clair de ses nervures, par exemple, m'invite à voir comment elle est faite, à quoi servent ces lignes dans la structure de la feuille. Je peux alors la mettre sous un microscope et y voir des cellules qui m'amènent à continuer ma recherche. On pourrait objecter que l'emploi d'un microscope n'est plus de la perception directe, mais, comme on l'a noté, il est toujours est possible d'aménager le monde pour qu'il offre des invites supplémentaire ou plus précises. Le microscope propose des invites permettant de grossir les objets et préciser ma vision, et cet objet qu'est le microscope me permet de voir les cellules de la feuille d'arbre. C'est un système récursif où la mise en place d'un outil, l'agissement sur l'invite d'un outil, permet d'en découvrir d'autres. La perception reste directe à partir du moment où l'on considère que ce sont toujours des personnes qui font de la recherche, et que leur découvertes ont lieu dans le rapport qu'ils ont au monde.

La difficulté vient ensuite du langage. L'extraction des invariants a lieu au niveau de la perception, mais il faut ensuite mettre des mots sur ce qui a été extrait. Ce faisant on créé des distinctions, une ontologie, qui ne figurent pas nécessairement aussi clairement dans la perception. Ou en tous cas, ces distinctions existent pour une personne particulière l'ayant perçu dans un contexte particulier. Ici donc ontologie et épistémologie sont intimement liées, le langage étant autant un moyen de se référer à ce qui est perçu qu'un découpage de cette même perception.

Un intermédiaire entre la perception et le langage s'ouvre quand on considère la fabrication d'images et c'est évidemment ce qui nous intéresse ici : « ceux qui fabriquent les images peuvent susciter en nous une conscience de ce qu'ils ont vu, remarqué, de ce dont ils se souviennent, de ce qu'ils attendent ou imaginent, et ce *sans convertir l'information en un mode différent* » (GIB : 396, souligné original).

La perception écologique permet de saisir comment un milieu est spécifié en même temps que celui qui perçoit. Dans le cadre de cette interaction a lieu pour les artistes quelque chose de particulier : la réalisation d'une œuvre, objet spécifié par une personne et ayant donc des caractéristiques singulières. Cet objet provient d'un rapprochement d'éléments produisant des invites sur l'artiste, rapprochement qui est donc production de ces invites spécifiques pour soi. S'il est possible également d'extraire des invariants et d'en faire des images, ces images doivent provoquer sur leur producteur un effet particulier puisque invariance et invites sont intrinsèquement liées à son rapport écologique à son milieu. Cet effet en retour de l'objet constitué, de l'image composée sur le producteur de ceux-ci, donne une nouvelle approximation de ce qui peut avoir été indiqué comme une « volonté » tierce par Tuttle. Cette « volonté » intervient comme quelque chose que son travail lui « dit », au prix donc d'abandonner une thèse internaliste pour une thèse externaliste, à la Clark&Chalmers. Il se passe « là-dehors » des choses qui sont en relation étroite avec la position et la constitution du sujet phénoménologique. *A minima* il existe un rapport fonctionnel : son œuvre lui sert à externaliser quelque chose qu'il n'est pas impossible de faire mentalement mais qui demande toutefois un effort plus important que de l'externaliser. Mais il pourrait s'agir aussi de quelque chose de l'ordre de la sensibilité pénétrante : l'œuvre est l'endroit d'une projection de soi, d'une manière de donner une image de soi. Pour entrer plus avant dans cette production d'image et dans la relation qui s'y trouve avec celui qui la produit, il faut voir comment l'approche écologique traite les images.

2 – DOCUMENTER LA PERCEPTION

Après avoir vu qu'il existe de nombreuses manières de concevoir la « passerelle » entre une personne et un objet — et ce à travers les textes d'auteurs qui devraient pourtant souligner une dichotomie naturaliste — après avoir vu des liens entre un sujet et un objet qui permettent à l'objet de participer à la définition du sujet, on commence à s'intéresser dans ce chapitre à ce qui se passe quand l'objet n'est pas n'importe quel objet, mais un objet qui est fabriqué par le sujet. On va chercher à caractériser ce que fait une personne quand elle tire de son milieu de quoi produire un nouvel élément qui en fera partie, élément qui, dans l'optique de cette étude, sera restreint à être une œuvre d'art, de sorte à continuer de comprendre la formulation de Tuttle : débusquer l'origine de cette impression de volonté tierce dans le rapport à son œuvre.

La majeure partie du chapitre inspecte attentivement les arguments de deux psychologues et un historien de l'art ayant entretenu des rapports entre eux sur ce sujet. Fabriquer une œuvre est d'abord conçu comme la « documentation » de la relation écologique qu'on a vu au chapitre précédent, c'est-à-dire que ce qui est documenté n'est pas de l'information sur la personne, prise isolément, mais sur la relation de celle-ci à son milieu. Puis, notion voisine, documenter est conçu comme un transfert « d'expression » de ce qui est vu à ce qu'on fabrique, transfert rendu possible par des « pouvoirs organisants » dont la nature et le fonctionnement restent, sous la plume de leur auteur, mal définis. C'est pour tenter de mieux comprendre ce que ces derniers recouvrent, qu'est examinée une dynamique entre l'artiste et son œuvre de « schémas et corrections », c'est-à-dire quand une œuvre choisie (le schéma) par un artiste qui lui sert de modèle pour produire sa propre œuvre en « corrigeant » la première. Cela permet de dégager une première esquisse des mécanismes qui sous-tendent la création d'œuvres d'art, et une première approche de la notion que je propose comme fil conducteur de l'entier de mon étude : le « schème constructeur », à savoir ce qui permet à l'artiste de produire la différence entre le schéma et la correction. Un exercice pratique de réalisation d'image par l'historien de l'art mentionné ci-dessus produit le premier cas de création documenté par son auteur même et ainsi de voir comment cette notion de schème constructeur est productive pour comprendre ce qui fait qu'une œuvre a acquis la bonne forme pour être présentée au public par son auteur.

Les arguments de ce chapitre s'articulent autour de la création *d'images*, le plus souvent figuratives, parce que les auteurs suivis s'arrêtent à ce type d'œuvres. Néanmoins ce que l'examen du cas des

images permet de dire du rôle du schème constructeur dans la création semble pouvoir s'étendre sans difficulté à des œuvres en trois dimensions et moins ou pas figurative. En effet si on s'intéresse dans un premier temps aux images figurative et donc à l'information purement visuelle qu'elles contiennent, le schème constructeur cherche à rendre la manière dont les éléments sont liés ensemble pour faire œuvre, qu'il s'agisse de figuration ou d'abstraction, d'œuvres en deux ou trois dimensions.

Qu'est-ce qu'une image écologique ?

Une fois les bases de la perception visuelle écologique esquissées, on suit à nouveau Gibson dans la quatrième et dernière partie de son ouvrage consacré à la « dépiction »[63]. Les images, dans une acception vague comme « objets produits supposés représenter quelque chose » posent un défi pour la perception écologique. En effet, pour la réception d'une image, c'est-à-dire sa perception en tant que spectateur, il n'y a habituellement que peu de mouvement. De plus, dans le cas de la représentation, même « naïve », comme un dessin d'enfant, il n'est pas possible de faire le tour de l'objet représenté pour en percevoir les invites. Le support de l'image fait bien partie de la perception écologique, mais le contenu de celle-là a un statut peu clair.

L'idée maîtresse de Gibson, qui découle du sophisme de l'image rétinienne, est que « l'information pour la perception d'un objet n'est pas une image » (GIB : 451). Ce qui a lieu est la perception, comme système d'organes en mouvement (yeux-tête-corps pour la vision), et il est possible d'extraire du flux perceptif des invariants qui n'ont pas comme forme la petite image qui se forme sur la rétine. Les invariants sont plutôt la persistance des invites entre une personne et un objet de son environnement (un arbre, dans l'exemple du chapitre précédent), malgré les changements qui s'opèrent sur l'objet (le changement de lumière sur ses feuilles) et sur la personne (changement de position par rapport à l'arbre). Que faire alors des images comme objets présentant une forme fixe de représentation, c'est-à-dire figuratives et qui de ce fait posent un problème pour la théorie qu'il propose ? Gibson s'intéresse alors aux images telles qu'une peinture ou un dessin présentant une scène selon les lois de la perspective ou une photographie, qui ont « une surface qui spécifie toujours quelque chose d'autre que ce qu'elle est » (GIB : 410). En passant devant l'arbre sur mon chemin, la surface du tronc, par exemple, spécifie le tronc. Une image, dans un sens écologique, est

[63] Le terme est choisi par le traducteur pour rendre l'action de « représentation picturale » tout en évitant le mot « représentation » dont Gibson fait la critique dans son ouvrage.

une surface qui montre autre chose. Si une peinture est réalisée sur de la toile tendue sur un châssis, ce que représente la peinture ne spécifie pas les qualités de la toile comme matière. Il y a un type particulier de traitement de la toile — les couleurs en tube appliquées au pinceau, par exemple — qui permet de faire apparaître des formes qui se réfèrent à des choses connues de l'observateur mais qui ne spécifient pas le grain de la toile, comme l'écorce le fait pour le tronc.

Gibson tente d'abord de décrire ce qu'est une image. Si le système perceptif permet d'extraire des invariants par le mouvement, une image figurative est comme un instantané de ce mouvement. Mon flux perceptif peut fournir des invariants parce qu'à un instant donné il y a des différences perceptibles avec l'instant qui le précède. Le tronc de l'arbre continue d'être un tronc mais se présente sous un angle différent instant après instant, et se compose sur le fond qu'est le pré derrière lui de manière subtilement autre pour que je puisse le percevoir comme un objet détaché sur le motif de l'herbe du pré. L'extraction des invariants se fait donc par un différentiel entre instants successifs. Chaque instant contiendrait — s'il était possible de figer un tel moment — de l'information propice à l'extraction quoique plus faiblement que dans le cours du mouvement. Une image dans ce sens est un « arrangement » proposant des invariants faibles, extraits d'un flux perceptif, un arrangement « délimité, et non ambiant » (GIB : 408).

C'est une première définition qui fait cependant des images les parents pauvres de la perception et qui explique mal le besoin de les fabriquer. Une seconde définition bien plus forte faits des images des « documents ». Il ne s'agit plus d'une sorte de calque de la réalité telle qu'elle est perçue en figeant une image — si une telle opération était possible —, en extrayant directement l'image de la perception. La peinture figurative et la photographie sont les techniques indirectes les plus proches de cette première définition. Mais encore une fois, si prendre une photographie n'est qu'un instantané de perception, ce serait là une bien pauvre image, un artefact qui n'aurait pas la richesse de la perception elle-même, comme si on extrayait d'un tissu de soie un unique fil. L'image comme document, au contraire, permet « d'emmagasiner, de préserver, de tenir à l'écart et de récupérer ou d'échanger, les invariants extraits par un observateur » (GIB : 411). La différence consiste en le fait que l'image n'est pas une portion infinitésimale d'un flux dont on peut extraire les invariants, mais plutôt une moyen technique de rassembler des invariants. L'image est un objet constitué qui capture des invariants selon une formule qui lui est propre plutôt que reproduire à l'identique un fragment de réalité perçue. Le cas le plus problématique est celui de la photographie puisque intuitivement il

2-1. Albrecht Dürer et la capture d'invariants

Tiré de Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheyt, Nuremberg, 1538. Une fenêtre est placée entre l'artiste et l'objet à représenter. Un œilleton attaché à un fil, lui-même fixé au mur permet de ne se servir que d'un seul œil tout en restant régulier dans la capture d'invariants de l'objet à représenter.

s'agit bien d'extraire un tel fragment. Pourtant, dit Gibson, elle est « un document de ce que le photographe a sélectionné pour l'attention (…) toute image préserve ce que son créateur avait remarqué et considéré digne de l'être » (*idem*). Ainsi une image est une transposition d'invariants perçus par ailleurs. Une photographie, tout en donnant l'apparence de capturer un fragment de la perception du photographe, consiste en l'assemblage de traits qui donnent à voir les mêmes invariants que ceux perçus ultérieurement. Plutôt qu'une réplique à l'identique de la perception, une telle image passe par une voie indirecte : quelque chose est perçu sous forme d'invariants ; ces invariants sont extraits de la perception ; la fabrication de l'image, même photographique, cherche à reproduire ces invariants par les moyens propre au médium choisi.

Pour étayer ses dires, Gibson s'appuie sur l'expérience du dessin chez les enfants dans un processus d'apprentissage. Très tôt les enfants tracent ce qu'on appelle volontiers des gribouillis sur du papier, mais aussi « dans le sable, la boue ou une assiette de nourriture » (GIB : 413). Ce faisant, ils sont amenés à remarquer des différences entre les traits : droites, courbes, zigzags, parallèles, forme ouverte ou fermée, intersection. Ces traits sont des invariants remarqués au cours du tracé lui-même. Par la suite, il repère ces mêmes invariants dans d'autres images et parmi les invariants « naturels », ceux de sa perception. Il y a un type de dessin que Gibson nomme « de coïncidence » qui consiste à placer par exemple une feuille au dessus d'un tracé existant et à en copier les traits. Un type particulier de tracé de coïncidence est le dessin en perspective comme les gravures de

l'artiste allemand Albrecht Dürer nous les montrent. (fig. 2-1). L'objet de la perception est transposé sur un support, par la recopie des traits perçus à travers une fenêtre. Pourtant il ne s'agit pas de « représentation » mais de consignation d'information, d'invariants consciemment prélevés. En traçant au moyen d'un outil, ce sont les mouvements de ce dernier qui sont consignés et qui traduisent, plus qu'ils ne copient, les invariants perçus. C'est l'apprentissage à partir des gribouillis qui fait entrevoir qu'il peut y avoir une correspondance entre ce qui est perçu et ce qui est dessiné. Ces traces « ne sont pas simplement des lignes, ou les esquisses de formes, mais les traits distinctifs de l'environnement (…) lorsqu[e l'enfant] dessine, les invariants de son système résonnent » (GIB : 416). Ce sont ces modèles faisant correspondre la perception de la réalité à la position d'un œil fixe qui semblent avoir prévalu pour la mise au point de dispositifs de représentation mimétique, culminant techniquement avec l'appareil photographique. Gibson insiste sur le fait que les invariants ne sont pas des abstractions ou des concepts, ni même de la connaissance en soi. Il s'agit juste de prélèvement de traits distinctifs. Quand un enfant dessine une table avec un dessus rectangulaire et quatre pieds à ses coins — c'est son exemple — en n'employant pas la perspective linaire, il ne dessine pas ce qu'il *sait* de la table, son concept, mais ce qu'il a remarqué comme traits distinctifs. S'il s'agissait de concept, cela impliquerait qu'il faut avoir « des idées au sujet du monde avant de le percevoir » (GIB : 451). En persévérant et en apprenant à se servir des techniques de la perspective, parce qu'on l'y aura rendu attentif, il pourra apprendre à dessiner la table autrement, de manière plus « réaliste ». Mais même ainsi, il ne s'agit que de consolider de l'information et non pas d'imiter la nature.

Cette notion d'image comme document permet de se rapprocher du lien fort qu'on a vu dans le chapitre précédant, entre l'image comme objet, outil spécifique ayant une existence propre « là-dehors » et son producteur. Gibson donne en effet une certaine autonomie à ce type de production par rapport au flux perceptif. Puisque « l'information pour la perception d'un objet n'est pas son image [sur la rétine] » (*idem*), mais l'extraction d'invariants, et, puisque produire une image c'est assembler des éléments sur une surface limitée de sorte à y faire émerger des invariants — même dans le cas de la photographie, son cadre étant limité par la prise de vue et les éléments photographiés pris selon un certain angle pour produire une composition qui génère ces invariants —, alors on peut s'intéresser à cette composition non seulement pour elle-même, mais aussi et surtout pour ce qu'elle peut nous apprendre sur l'artiste qui l'a réalisée. Dans ce sens, l'illusion de réalité que proposent les images figurative est un « mythe » (GIB : 420). Si on renonce à voir les

images dans le cadre de ce mythe, elles deviennent dans l'approche écologique quelque chose de plus intéressant qu'un copie directe d'un fragment de flux : des documents en rapport avec la perception de celui qui les a faits.

On peut noter ici une nouvelle fois le retournement que provoque la proposition de Gibson. Au lieu d'un modèle « mentaliste », qui veut que la vision fonctionne par stimuli transmis par l'œil puis reconstruit par le cerveau, c'est-à-dire un modèle indirect, le système perceptif gibsonnien est direct, aucune reconstruction « interne » n'étant nécessaire puisque tout est déjà « construit à l'extérieur », pourrait-on dire. L'environnement faisant partie du système, sa construction est « externalisée », diraient Clark&Chalmers. Paradoxalement dans le modèle mentaliste, l'image est considérée comme étant un arrêté direct de la perception : puisqu'une image se forme sur la rétine, produire une image — ici une œuvre d'art figurative — n'est que la tentative de produire cette image rétinienne. À l'opposé, dans le modèle direct de la perception de *L'Approche*, l'image devient un objet puissamment indirect : ce n'est que par l'extraction des invariants du flux perceptif qu'on peut tenter dans un second temps de composer une image qui produit ces mêmes invariants par les moyens qui sont à disposition, par exemple de la peinture en tube et des pinceaux sur une toile. Le point mérite d'être souligné encore une fois, tant il est contre-intuitif pour nous qui sommes habitué à voir des images réalistes : quand la perception est indirecte (modèle mentaliste), l'image est directe (ou cherche à l'être) sous forme d'illusion de la réalité ; quand la perception est directe (modèle écologique), l'image devient un document « de seconde main » (GIB : 410), une reconfiguration sur un support, par l'artiste et à travers les moyens propres à la mise en image qu'il choisit, d'invariants qu'il a perçu par ailleurs. Point de mimétisme mais une traduction.

Gibson aborde les images comme représentations figuratives, dans les médium du dessin, de la peinture et de la photographie, parce qu'elles posent un défi à sa conception de la perception. Qu'en est-il cependant d'autres types d'images, non-mimétiques ? Il ne les considère que par un type d'image bien connu des psychologues que sont les tests de Rorschach et par les dessins d'enfants décrit par leur technique « gribouiller, barboter, crayonner, badigeonner, rayer et ainsi de suite » (GIB : 413). Pour ces derniers, on a déjà vu qu'il s'agit de premières tentatives de produire les invariants avec des moyens et une agilité qui leurs sont propres. Pour les images du célèbre test, la question posée à l'approche écologique est de savoir comment il se fait qu'on puisse y voir « une cœur saignant » ou « un couple d'ours dansants ». La solution proposée est qu'une telle image est

un mélange d'invariants qui « s'excluent mutuellement au lieu d'être mutuellement cohérents et redondants » (GIB : 422). Ainsi toute sorte de formes reconnaissables sont potentiellement données à voir. On se trouve ici du côté de la réception de ces images — les images comme résultat — et, de par leur mode de production par dépose d'encre sur une feuille de papier pliée en deux, il est plus difficile d'attribuer une intention au Docteur Hermann Rorschach quant à la consignation d'invariants[64].

Pour passer du côté du processus qui nous intéresse, Gibson rapproche ce mélange d'information à la pratique des gribouillis d'enfants. Si les gribouillis sont des productions d'invariants, d'abord « pour eux-mêmes », c'est-à-dire sur l'espace de la feuille par expériences avec des lignes sans référant autre (une pomme par exemple), puis en tant que documents, transposition indirecte d'invariants capturés dans le flux de perception, on peut penser qu'un « gribouillis d'adulte », comme certains tableaux abstraits (notamment ceux de Pollock, comme on va le voir au chapitre 4), sont également soit une expérience pour elle-même, soit une transposition d'invariants. Encore une fois Gibson, ne s'intéresse qu'au cas de la représentation figurative. Pour capturer les invariants d'une pomme dans mon flux de perception, il y a toute une échelle qui va d'un cercle rapidement esquissé au crayon sur un bout de papier, à une photographie d'une pomme qui respecte perspective, texture et forme, en passant par une peinture qui met en scène la même pomme. Cependant la capture d'invariants semble plus puissante que le simple fait de copier ce qui est vu. Comme on l'a vu au chapitre précédent, l'approche écologique est autant extéroception qu'egoréception, et si je capture bien des invariants de la pomme quand je la vois et déplace mon regard, ma tête ou mon corps, je capture aussi mon rapport à elle, je suis aussi définit par la perception avec cet objet. Quand ensuite je transpose ces invariants capturés sur une surface pour documenter mon expérience, je peux bien sûr faire emploi d'une forme de réalisme — je vois une pomme, je dessine une pomme —, mais, même s'il s'agit de prendre une photographie, il y a un angle de vue, une focale, un cadrage[65], en somme un traitement du document qui concerne les invariants de celui qui perçoit. C'est d'autant plus vrai bien sûr quand il s'agit de peinture où il y a

---

[64] Il faut noter toutefois que le père de Rorschach était professeur d'art plastique et que celui-ci l'a encouragé dans une voie créative. Le fils a longtemps hésité entre une carrière d'artiste et de médecin, finissant par se décider pour cette dernière, dans le cadre de laquelle il a développé sa méthode pour le traitement de la folie. Dans ce sens, même si Rorschach ne consigne pas des invariants de la même manière qu'on consigne, avec un crayon sur du papier, les invariants d'une pomme sur une table, le choix même de la méthode produisant des formes aléatoires n'est pas anodin.

[65] On peut ajouter le choix du type d'appareil, le type de pellicule (le cas échéant) couleur ou noir-blanc, la sensibilité de celle-ci, le temps d'exposition, l'orientation de l'appareil, bref, un certain nombre de choix qui, s'ils donnent à voir tous une pomme au final, n'en font pas moins des images très différentes.

2-2. Diego Vélasquez, *Les Ménines*
1656, huile sur toile, 318 × 276 cm, Musée du Prado, Madrid. Le spectateur est interpelé par le regard des personnages, et par le fait qu'un miroir se trouve en fond de scène, reflétant soit les visages de ceux qui sont observés par les autres personnages du tableau, soit le contenu du tableau qu'on voit à gauche de la composition. Dans les deux cas, le spectateur est renvoyé à sa propre position dans la composition à savoir celle du Roi et de la Reine d'Espagne.

d'autres paramètres plus « subjectifs » qui entrent en jeu comme la « touche » de la peinture, c'est-à-dire la manière d'appliquer les couleurs sur la surface de la toile de sorte à tenter de produire une illusion de pomme.

Gibson montre comment l'approche écologique peut fonctionner pour la lecture d'image, surtout quand elle est de l'ordre de la représentation figurative mais ce faisant il sous-estime le potentiel de voir les images de tout genre comme des documents de la perception, documents du rapport d'un sujet avec un objet. Il rate au fond le potentiel anthropologique de ses analyses. En effet, les représentations trouvées dans d'autres cultures et qui ne relèvent pas de la figuration réaliste connue en Occident peuvent, par hypothèse, devoir leurs formes plus à la prise compte du double mouvement extéroceptif-egoréceptif de la perception, qu'à un « primitivisme » de la représentation[66]. Et encore, on peut former l'hypothèse supplémentaire que c'est l'intérêt occidental pour la définition de l'objet *en dehors de tout sujet* qui peut être postulé comme une des causes de la mise en place de la tendance réaliste pour la représentation.

Un autre aspect de *L'Approche* concernant les images semble sous-estimé par Gibson. Il reconnaît qu'il est non seulement possible de percevoir des invites dans l'environnement, mais qu'on peut modifier celui-ci de sorte à produire des invites spécifiques. La modification de l'environnement et, comme cas particulier, la réalisation d'un objet contient des informations sur le modificateur. Ne

[66] Il ne s'agit pas ici d'entrer dans la question du réalisme et du primitivisme en art, qui sont traités en partie dans la suite du présent chapitre, avec l'historien de l'art autrichien Ernst Gombrich pour le premier et dans les Annexes du cas Kuna du chapitre 3 pour le second. Dans les deux cas, il s'agit de traditions de représentation qui sont affinées par ceux qui les pratiques. L'idée ici est de souligner que l'orientation de ces traditions, comme hypothèse, peut se trouver dans un intérêt pour les collectifs concernées soit, en Occident, pour une tentative de fidélité de l'image à l'objet qui sert de modèle, soit, ailleurs, un intérêt plutôt dans le *rapport* à cet objet, rapport qui se donne à voir autrement que par cette fidélité justement.

peut-on pas dire la même chose en ce qui concerne les documents ? Produire une image n'est-ce pas produire une invite d'un type particulier ? En tous les cas, en suivant Gibson, l'image pendant sa production et une fois finie fait partie du flux perceptif du producteur. De ce fait, percevoir un objet que l'on a produit soi-même et spécifiquement conçu comme un processus de consignation d'invariants de son propre flux perceptif, peut conduire à une forme de réflexivité par l'image pour l'auteur qui n'est pas exactement la même que celle que peut y trouver un spectateur.

Certaines images, par leur contenu, par ce qu'elles figurent, peuvent en appeler à la réflexivité du *spectateur*, comme par exemple les fameuses *Ménines* de Velazquez (fig. 2-2). Cette réflexivité fonctionne avec n'importe quel spectateur. La réflexivité en jeu avec les invariants gibsonniens est d'un autre type puisqu'elle concerne *l'auteur* de l'image indépendamment de l'objet qui est représenté. Autrement dit, dans la composition du document, que celui-ci soit un « gribouillage », une dessin d'enfant, une peinture figurative ou même une photographie, il y a de l'information concernant le producteur autant qu'il y a de l'information concernant ce qui est dessiné, représenté ou gribouillé. Cette information concernant le producteur, quand elle est perçue par le producteur même, peut produire une forme de réflexivité spécifique, une invite particulière en forme d'*alter* ego. En dessinant une pomme, il est clair que mon dessin représente la pomme, mais il contient aussi de l'information sur la manière que j'ai d'assembler des invariants qui me sont propres. C'est non seulement *une* pomme que je dessine, mais je vois aussi la manière dont je dessine une pomme. Cette manière reflète les traits distinctifs que j'ai retenu dans le rapport écologique que j'ai avec elle.

Gibson, en tant que psychologue de la perception, s'en tient aux invariants comme étant ce qui sous-tend les transformations du flux perceptif. Il parvient à montrer que les images peuvent être comprises comment des moyens de documenter ces invariants. Il ne fournit cependant pas d'analyse de l'image en tant que telle, il ne détaille pas les questions de composition d'image ni comment cette documentation tient autant à l'objet documenté qu'au sujet documentant. Selon lui, il est « impossible de mettre les invariants en mots ou en symbole », « la dépiction capture un épisode conscient sans le décrire » (GIB : 426). Si l'on veut entrer plus précisément dans ce procédé, il nous faut pourtant chercher à mettre des mots, ne serait-ce que parce c'en est ici le projet. L'avantage des images, pour Gibson, est qu'elles ne sont pas explicites, et ce de la même manière que le flux perceptif. Ainsi perception et images jouissent d'une forme de cousinage dont ne participent pas les

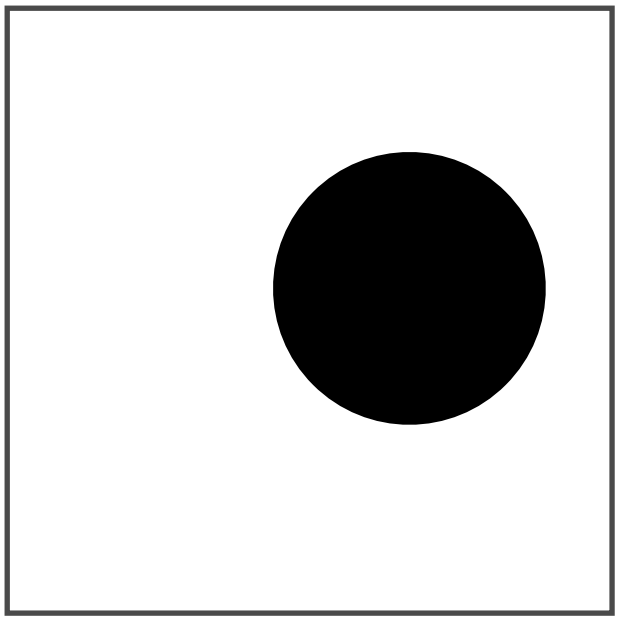
mots. Il indique que même les romanciers ne peuvent pas nous faire « entrer dans l'image » comme peut le faire un peintre. On voit ainsi qu'il reste fortement tributaire des images réalistes, toujours parce qu'elles sont le cas limite pour sa théorie écologique.

Mais ce genre d'image ne constitue pas toutes les images possibles, ni de surcroît toutes les formes d'œuvres possibles. Les images réalistes sont ancrées dans une tradition particulière de représentation. Afin d'étendre les idées de « document » et « d'invariants » au-delà de cette tradition ou de ce type d'image, il faut accepter de rentrer dans les mots pour en comprendre le fonctionnement. Si les images sont des cousines de la perception, elles n'en sont pourtant pas des répliques. Quantité d'informations disponibles dans le flux sont supprimées ou reconfigurées pour les traduire en images en fonction du médium spécifique choisi. Le passage de ces dernières aux mots est, dans ce sens, une traduction supplémentaire. L'important ici consiste à se familiariser avec l'idée que l'acte de mise en document, qui est aussi création d'invite, spécifie de l'information sur le producteur. Réfléchir à la production d'images en terme de création d'invite spécifique pour son producteur, y compris pour les images figuratives, permet de voir ces images dans leur usage pour le producteur et non seulement comme objet passifs destinés à la contemplation esthétique par d'autres. Il ne s'agit pas de nier l'existence de l'usage développant une pratique sociale de la circulation et de la contemplation des images, mais de souligner un usage particulier qui lie producteur et production.

Organiser l'expression

Avec Gibson c'est la question du prélèvement de l'information dans la perception qui est en jeu. L'avantage de l'approche écologique est qu'elle lie sujet et objet dans un rapport clair d'entre-construction. Pour saisir ce qui se passe au niveau de la mise en image, en document, de ce prélèvement, nous nous tournons vers un autre psychologue intéressé par plus précisément par la question de l'art, le psychologue allemand Rudolf Arnheim.

Les deux hommes, exactement contemporains, ont entretenu des rapports houleux à travers leurs publications respectives. Arnheim s'intéresse plus spécifiquement à l'application de la psychologie à l'étude de l'art, là où Gibson s'attèle à une théorie de la perception. Les désaccords entre eux ont



2-3. La force d'Arnheim
Schéma illustrant une « force » qui se perçoit entre un cercle et le cadre noir (A : 12).

lieu à l'intersection de leur spécialité respective. C'est précisément un désaccord sur le mécanisme de la perception qui les distingue. Un article paru dans la revue *Leonardo* en 1971 (Gibson 1971), propose une première esquisse de la théorie de Gibson, à laquelle Arnheim et l'historien de l'art autrichien Ernst Gombrich répondent dans le numéro suivant (Gombrich, Arnheim et Gibson 1971). *Art and visual perception, a psychology of the creative eye*[67], l'ouvrage d'Arnheim qui nous intéresse ici, voit le jour en 1974, dans une version révisée de celle parue en 1954. Un nouvel article de Gibson paraît dans la même revue en 1978 qui correspond au chapitre 15 de *L'Approche*, consacré aux « images et à la conscience visuelle », article auquel Arnheim répond à nouveau et y montre son désaccord[68].

Arnheim adopte le chemin de la stimulation rétinienne classique auquel Gibson oppose son approche écologique (Arnheim 1974 [A] : 17)[69]. Sans reprendre tout le débat entre les deux protagonistes, on peut dire que Gibson cherche à appliquer sa théorie de la perception *aux* images, et qu'Arnheim tend à comprendre la perception *en termes* d'images. Pour le premier, il s'agit de voir quels invariants restent dans les images fixes. Pour le second, les invariants du premier ne sont que ce que la théorie de la Gestalt a nommé la « constance de forme » (Arnheim 1979 : 121). Gibson refuse expressément cette formulation, puisqu'il s'agirait d'accorder aux objets eux-mêmes cette qualité, alors que l'enjeu écologique est de spécifier des invariants dans le rapport entre un sujet et un objet. Le sophisme de l'image rétinienne conduit à penser la perception comme s'il s'agissait d'images, l'approche écologique entend partir de la perception et retourner aux images.

---

[67] L'ouvrage paraît en anglais car comme nombres d'intellectuels de sa génération il quitte l'Europe pour les Etats-Unis en 1940 où il meurt en 2007, à 102 ans.

[68] *Art and visual perception* contient plusieurs références aux travaux de Gibson jusqu'à la date de parution de 1968. Les références explicites à Gibson dans le corps du texte d'Arnheim donnent à chaque fois raison au psychologue américain. Il semble donc que ce soit l'article de 1971 de ce dernier qui ouvre le désaccord.

[69] Le sous-titre de l'ouvrage d'Arnheim fait référence à un « œil créatif », là où pour Gibson l'œil est partie prenante du système perceptif avec la tête et le corps, comme on l'a vu.

La limite des analyses de Gibson sur les images est qu'il se restreint au figuratif. En accordant à *L'Approche* son efficacité pour la description de la perception directe, non tributaire d'une reconstruction du monde dans le cerveau, et en reprenant l'idée de l'extraction des invariants pour les recomposer dans un document, il semble possible de conjuguer les domaines d'expertise des deux psychologues, cédant la main à Arnheim au moment de cerner la dynamique de ces documents.

L'ambition de l'ouvrage d'Arnheim est de s'occuper de « ce qui peut être vu par tout le monde » (A : 7). Il s'agit d'une forme de guide pour un spectateur d'œuvres d'art pour lui permettre de percevoir les « forces » qui se jouent à l'intérieur de celles-là, en-dehors d'un discours sur l'art qu'Arnheim considère comme trop obscur par rapport au fait concret qu'est l'art à ces yeux. Les forces qu'il considère sont de celles qu'il décrit dès le premier exemple : un cercle noir est placé dans les lignes d'un carré, le cercle légèrement décalé par rapport au centre de celui-là (fig. 2-3). Le cercle, dit Arnheim, n'est pas simplement décalé, « il y a quelque chose qui s'agite » (A : 11). Ces forces sont psychologiques et physiques puisque quiconque regarde le cercle peut percevoir l'agitation, comme on peut percevoir le mouvement d'un caillou qui roule le long d'une pente. Ce ne sont pas des forces reconnues par la physique, mais, en tant qu'elles sont utilisables dans la production artistique, elles sont réelles. Elle ne sont des illusions « que pour celui qui décide d'utiliser leur énergie pour faire fonctionner un moteur », « perceptuellement et artistiquement, elles sont tout à fait réelles » (A : 18).

On trouve dans cette idée des forces dans les images le même famille de rapport que pour les invites gibsoniennes : c'est dans la relation sujet-objet qu'elles ont lieu. L'avantage de la description arnheimienne est qu'elle s'applique à tout type d'image et non seulement pour le cas particulier des images figuratives. Si une force peut être perçue dans la relation entre un carré et un cercle, elle peut l'être *a fortiori* dans une image plus complexe qui cherche le réalisme. Autrement dit, la vérisimilitude d'une image est une condition suffisante pour la recomposition d'invariants extraits du flux perceptif mais non une condition nécessaire.

2-4. Alberto Giacometti, *Tête d'homme II*
1961, illustration pour « Derrière le Miroir n. 127 » lithographie, 26 x 19,6 cm, Les Presses de Maeght Éditeur, Paris. Arnheim ne présente pas d'illustration pour son exemple basé sur Giacometti. *Tête d'homme II* semble correspondre à sa description.

Configurer le document comme équivalent de la perception

Gibson dans son article de 1971 ouvre une possibilité dans ce sens en indiquant « l'arrangement optique d'une image et l'arrangement optique d'un monde peuvent donner la même information sans donner la même stimulation » (Gibson 1971 : 31). Encore une fois, il se bat contre le sophisme qu'il a identifié où le monde ne fournit que des stimulations qui sont interprétées par le cerveau. La formulation parallèle d'Arnheim stipule « la fabrication des images, artistiques ou autres, ne commence pas avec une projection optique de l'objet représenté, mais constitue un équivalent, obtenu à partir des propriétés d'un médium particulier, à partir de ce qui est observé dans l'objet » (A : 139). « L'équivalent » d'Arnheim s'accorde bien avec le « document » de Gibson. L'équivalence est produite au moyen de l'information, tirée de la perception — l'extraction d'invariants — pour être ensuite reconfigurée, réinterprétée par des moyens particuliers. Il y a alors recherche de cette équivalence entre ce qui est perçu et ce qui est reconfiguré sous forme d'œuvre.

C'est cette partie concernant les moyens qui manque chez Gibson. Probablement fasciné par le cas limite où les images figurative pourraient produire des sortes « d'arrêts sur perception », comme on a des « arrêts sur image » en télévision, il ne s'attarde pas sur les contraintes particulières qu'imposent un médium ou une technique sur l'opération d'équivalence. On peut aisément conserver la notion « d'invariants » comme prélèvement d'information dans un rapport écologique, et comprendre la mise en image comme la recherche d'une composition qui rend perceptible cette information sous une autre forme. Arnheim, pour sa part, insensible à la théorie écologique de Gibson, continue de souligner l'attention qu'on peut porter aux propriétés d'un objet comme source pour la production d'image. Il indique bien que ce qui est important est « ce qui est observé » mais uniquement observé *dans* l'objet, et non *dans la perception* de l'objet, comme le ferait Gibson.

Après avoir indiqué cela, il présente pourtant dans le même paragraphe un exemple qui va plutôt dans le sens du nord-américain. Il propose de considérer un dessin de l'artiste suisse Alberto Giacometti qui tente de représenter la tête de son modèle mais qui lui échappe « comme un nuage, vague et illimité » (fig. 2-4). Arnheim commente en montrant que par ses dessins l'artiste cherche à restituer cet échappement par la manière dont le dessin est réalisé, ce que traduit la tentative de capturer quelque chose du *rapport* au modèle plutôt qu'une représentation fidèle de celui-ci. Aussitôt, pourtant, Arnheim attribue la mise en place de cette forme particulière d'équivalence aux limitations du médium, ici le papier et le crayon. C'est certainement vrai que le médium impose ses limites. Impossible par exemple de rendre directement le bleu des yeux du modèle si seul un crayon gris est à disposition. Cependant un autre artiste devant le même modèle et avec les mêmes moyens produira probablement un dessin très différent. C'est une relation à trois termes alors qui s'établit : l'artiste, le modèle et le médium. Entre l'artiste et le modèle il y a un rapport écologique ; les invariants de ce rapport sont extraits ; ils sont ensuite autant que possible reconduits sur un support avec des moyens qui offrent conjointement des limitations. C'est en tirant parti de ces limitations que l'artiste peut trouver des « équivalences » à ce qu'il perçoit. Bien entendu le modèle ne ressemble pas exactement au dessin de Giacometti, mais ce que ce dernier tire de son observation est documenté — si on conserve ce terme gibsonnien pour décrire l'apport d'Arnheim — par le moyen spécifique du « nuage » de traits.

Expression : analogies de forces au lieu du report de formes

Cette manière dont s'établit les équivalences est décrite dans le dernier chapitre du livre d'Arnheim nommé *Expression* après avoir traité dans les précédents l'équilibre, la figure, la forme, la croissance, l'espace, la lumière, la couleur, et le mouvement, autant d'éléments qui entrent dans la composition de l'expression.

Arnheim définit celle-ci comme des « modes de comportement organiques et inorganiques présents dans l'apparence dynamique des objets et événements perceptifs » (A : 445), autrement dit c'est la lecture de forces apparentes, comme l'exemple basique du cercle dans le carré. Ces forces dynamiques sont comprises d'abord comme un moyen de déchiffrer les émotions de nos semblables, sur le visage principalement, mais il s'agit d'une capacité de lecture plus large qui s'applique aussi à l'apparence « d'un rocher abrupte, d'un saule pleureur, des couleurs d'un coucher de soleil, de fentes dans le mur, d'une feuille qui tombe, du flot d'une fontaine et d'une simple ligne

2-5. Deux œuvres de Vincent Van Gogh
Gauche : *Sorrow*, 1882, mine de plomb, lavis, 44,5 × 22 cm., The New Art Gallery Walsall, Walsall, Angleterre. Droite : Sans titre, 1882, crayon, fusin, encre, aquarelle, 51,5 x 70,7 cm., Kröller-Müller Museum, Otterlo, Pays-Bas.

de couleur » (A : 452). Percevoir les variations dans l'expression humaine n'est dans ce sens qu'un cas particulier, et ce serait une forme d'anthropocentrisme que « d'insister [à positionner] l'homme comme centre et standard de la nature » (A : 453).

L'exemple donné ici par Arnheim est basé sur une lettre de l'artiste néerlandais Vincent Van Gogh à son frère où il décrit deux dessins qu'il a réalisé, l'un d'une jeune fille se tenant la tête dans les mains dont le titre est *Sorrow* (« Chagrin »), l'autre d'un arbre sans feuille aux racines noueuses (fig. 2-5). L'intention de Van Gogh est de toucher à la même émotion avec les deux dessins. Arnheim écrit que le peintre y parvient mieux avec l'arbre, le corps humain représenté, donc figé, étant spécialement retord à l'expression d'émotion complexes. Ce que permet l'expression ce sont des rapprochements entre les objets ou événements par leur configuration (« *pattern* ») de forces, c'est-à-dire de documenter quelque chose efficacement non pas par le report des formes (je vois une jeune fille ; je dessine une jeune fille), mais en passant par l'impression que différentes choses produisent (je vois le chagrin de la jeune fille ; je dessine des arbres noueux qui produisent en moi la même impression que le chagrin de la jeune fille). En documentant une agitation perçue, une expression, je produis une configuration de forces sur ou par un médium, *analogues* à celle que j'ai perçu, sans qu'il s'agisse nécessairement de reconduire la même forme. Documenter, c'est alors produire une analogie de forces et non nécessairement de formes.

Déversement passif de l'expression de soi ou production active des pouvoirs organisants

« Si l'expression est le contenu premier de la vision dans la vie quotidienne, cela est d'autant plus vrai pour la manière avec laquelle l'artiste pose son regard sur le monde » (A : 455). Ce qu'un artiste documente n'est pas, selon Arnheim, de l'ordre de l'expression de soi (« *self-expression* »). En suggérant à la fin de son ouvrage une méthode d'enseignement de l'art, il indique que l'expression de soi tend à détruire l'objectif de la documentation. L'expression de soi n'est qu'un « déversement passif et 'projectif' de ce qui est senti à l'intérieur ». Ce qu'il faut produire, au contraire est une « concentration active et disciplinée de tous les pouvoirs organisants appliquée à l'expression trouvée dans la vision que chacun a sur le monde » (A : 456).

Il y a une distinction qui est proposée entre ce qui est « sentiment intérieur » et qui ne doit jouer aucun rôle, et la « concentration des pouvoirs organisants » qui est l'instrument même de l'attention artistique, le premier étant passif, le second actif. Il s'agit donc pour Arnheim de prévenir une lecture de l'expression trouvée dans une œuvre comme étant un simple déversement de ce qui relèverait de « l'intérieur » de l'artiste.

Dans un entretien qu'il donne en 1984 en réponse à une question sur la place de l'inconscient dans la création, il complète : « à moins que l'esprit humain [« *mind* »] n'applique un sens de l'ordre qui organise n'importe quelles substances qui vient de l'inconscient, le résultat ne va pas être une œuvre d'art » (Pariser 1984 : 183). Inconscient ou sentiment intérieur de l'artiste ne doivent pas, selon lui, intervenir sans que les pouvoirs organisants y ait mis de l'ordre. Quand Van Gogh perçoit le sentiment de chagrin, il peut le traduire par une forme exprimant, reprenant, la dynamique par les moyens qu'il a à disposition ou qu'il choisit. Mais il traduit ainsi le chagrin qu'il voit. Inconscient ou sentiment de l'artiste n'ont, par contre, pas de caractéristiques visuelles. Produire un document consiste donc à leur donner forme. Arnheim propose cependant que, quand bien même il s'agit de donner forme à de l'inconscient, il y a toujours les pouvoirs organisants qui agissent. Il ne s'étend toutefois pas sur ce que sont ces pouvoirs ou leur fonctionnement, c'est-à-dire comment il est possible de produire les analogies de forces entre ce qui est perçu et le document que l'artiste cherche à produire. À la dernière page de son ouvrage, on trouve la phrase suivante : « l'esprit humain [« *mind* »] reçoit, forme et interprète son image du monde extérieur au moyen de tous ces pouvoirs conscients et inconscients, et le domaine de l'inconscient ne pourrait jamais entrer dans

notre expérience sans le reflet des choses perceptibles » (A : 461). La formulation semble chercher à capturer le processus d'interprétation du monde, de ces pouvoirs, sans vraiment y parvenir : d'une part, l'esprit humain a des pouvoirs en partie inconscients, d'autre part, l'inconscient est quelque chose qui peut « entrer » dans notre expérience à travers les choses qu'on voit. Si la formule n'est pas très heureuse, le modèle est relativement clair : peu importe la source (monde extérieur, sentiment ou inconscient), il y a des pouvoirs organisants qui permettent sa traduction en un document qui cherche à reproduire au mieux les configurations de forces, les expressions. Ainsi rien n'est jamais « déversé » tel quel sur ou dans un document. Il ne s'agit pas de copier « passivement » les formes des sources, mais d'en saisir l'expression, expression qui peut être mise en forme dans un médium comportant ses propres limitations.

Arnheim ne s'aventure donc pas sur la question de comprendre ce que sont ces pouvoirs organisants, ni précisément comment un artiste s'appuie sur eux pour ordonner « le regard qu'il pose sur le monde ». Il semble pourtant que c'est à travers eux qu'il est possible de comprendre comment le processus de documentation — la réalisation d'une œuvre d'art — prend place. Il reste qu'à partir des approches de Gibson et Arnheim, on peut considérer qu'il y a de l'information sur les pouvoirs organisants dans le document qu'un artiste réalise puisque ce sont eux qui lui donnent forme. Une œuvre d'art, comme document, est la somme d'options de traduction fournies, ordonnées par les pouvoirs organisants. On peut les voir alors comme une formulation de ce que rapporte Tuttle dans le premier chapitre : l'impression qu'il y a là quelque chose qui a une volonté qui n'est pas entièrement celle de l'artiste, ou du moins qui lui échappe en partie. Ces pouvoirs organisants sont peut-être une autre manière de dire les « algorithmes du cœur », selon le mot de Bateson, un processus permettant de donner de la cohérence à divers éléments sans que le détail de l'établissement de cette cohérence soit connu de la personne qui en perçoit les effet.

L'Art de l'illusion : temporaliser la documentation

Cette partie du chapitre est consacrée à l'historien de l'art autrichien Ernst Gombrich, et ce de deux manières. Il est d'abord convoqué en tant que tel pour exposer un mécanisme d'enchaînement des images. Ce qui manque au modèles empruntés à Gibson et Arnheim c'est le fait que la production d'image n'est, pour les artistes, pour ainsi dire jamais un acte isolé. Les œuvres sont produites en

séquences, les unes après les autres, et il faut rendre compte de cette nécessité de réitérer l'expérience de documentation de la perception, de mise en œuvre de l'expression, d'application des pouvoirs organisants. Gombrich produit une théorie de la manière dont les œuvres d'artistes sont liées entre elles, justifiant la pratique de l'histoire de l'art. Si l'idée de l'enchaînement des œuvres est conservé, c'est à la temporalité personnelle d'un artiste qu'il s'agit de l'appliquer. Je garde donc la structure de son argument mais cherche à l'appliquer à une chronologie de création, vécue pas à pas par un artiste plutôt qu'à un ensemble d'œuvres de divers artistes qui semblent produire dans le même sens. Gombrich est ensuite convoqué une seconde fois non pas pour sa compréhension de ce qui lie les œuvres des artistes entre elles mais pour un texte où il décrit un processus de création d'image, exercice, inhabituel pour lui, auquel il se livre lors d'une conférence.

Gombrich est l'auteur d'un important volume de plus de 680 pages nommé simplement *Histoire de l'art* (Gombrich 2015 [1950]). Ce titre français est plus impératif qu'il n'y paraît puisqu'il rend l'anglais, *The Story of art*, et non pas un hypothétique *Art History.* L'ajout d'un article — *L'Histoire de l'art*, ou mieux *Une Histoire de l'art*[70] — aurait peut-être permis de lever l'ambiguïté. Il reste que malgré cette différence de traduction, les éditeurs français ont probablement préféré la version plus impérative étant donné l'amplitude du travail fournie par l'auteur. L'intention de Gombrich est de raconter une histoire, celle de l'art, mais dans les faits il constitue un document de référence pour quiconque voudrait avoir une idée de ce dont traite la discipline. Cette transformation d'une lecture au départ peut-être personnelle de l'art à celle de référence est confirmée par les seize éditions anglaises, sept éditions françaises, dont la dernière, celle que je tiens entre mes mains a été réimprimée vingt fois, sans compter sa traduction dans plus de trente langues différentes. Même si les choix de Gombrich, tout au long de ce volume devaient ou pouvaient être contestés, la diffusion du livre est telle qu'elle donne naturellement une autorité à ce texte, et assimile *de facto* son auteur avec la discipline qu'est l'histoire de l'art.

Gombrich est une autorité dans son domaine, non seulement par la qualité de ces écrits mais également de part sa longévité : physiologique d'abord, contemporain presque exact de Lévi-Strauss, Gombrich s'éteint seulement huit ans avant ce dernier, décédé, on le sait, à 100 ans ; scientifique ensuite, les dates de parution de ses publications s'étendent sur plus de soixante-dix

[70] Ou encore « *L'Art et son histoire* », comme le mentionne la préface de *L'Art et l'illusion* (Gombrich 1996 [1960] : VII).

ans. *Histoire de l'art* s'adresse, selon son auteur, à des « adolescents qui viennent de découvrir le monde de l'art » (*idem* : 7). Pour traiter de la perception et compléter les approches de Gibson et Arnheim, c'est un autre ouvrage de l'histoiren de l'art, publié dix ans après, *L'Art et l'illusion* (Gombrich 1996 [1960, GOM]), que je consulte. Gombrich y mentionne Arnheim et Gibson ce qui permet de continuer la discussion.

Gombrich a une attitude plus posée que celle d'Arnheim à l'endroit de Gibson. Dans les réponses à l'article de ce dernier, Arnheim se montre virulent[71] là où Gombrich emploie de nombreuses formules de respect envers Gibson. *L'Art et l'illusion* fait référence explicitement douze fois à Gibson, pour lui donner raison, en se basant sur ses écrits des années 1950. Rétrospectivement, leur domaine d'étude respectif, quoique liés, sont assez éloignés : Gibson s'occupe avant tout de perception comme terme intermédiaire entre un sujet et un objet, mais constituant de ceux-ci ; Gombrich cherche à montrer le mécanisme qui permet à l'art d'avoir une histoire (GOM : 328). Le premier ne s'occupe d'image qu'en dernier recours, comme cas limite de la perception, là où le second s'en occupe principalement et montre accessoirement la manière dont elles peuvent orienter la perception, selon un processus que l'on va voir.

Arnheim, dans cette discussion, se situe à mi-chemin entre Gibson et Gombrich. C'est un psychologue de formation et à ce titre plus à même d'en découdre avec son collègue sur les questions de perception. Mais à l'inverse de Gibson, il cherche une psychologie de « l'œil créatif » et prend ainsi comme matériau principal des images, tout comme le fait Gombrich. *L'Art et l'illusion* et *Art and visual perception* sont donc semblables dans leur ambition de donner avant tout une explication accessible des phénomènes artistiques, tout en étant écrits à partir de deux disciplines différentes. La différence principale entre leurs approches concerne ce à partir de quoi un phénomène artistique peut être expliqué. Pour Arnheim, on l'a vu, c'est percevoir l'expression qui permet de recevoir, pour le spectateur, une œuvre, mais aussi la capacité à composer de l'expression, pour l'artiste, qui lui permet de réaliser ces œuvres. Pour Gombrich l'art fonctionne comme un système relativement clos sur lui-même dont il faut comprendre la dynamique. Son *Histoire de l'art* commence de manière célèbre par l'affirmation que « 'l'Art' n'a pas d'existence propre [, il] n'y a que des artistes » (Gombrich 2015 : 15). Il s'intéresse donc à ce que certaines personnes qu'on appelle « artistes » font, et en quoi ce qu'ils font peut avoir un sens pour ceux qui

[71] Bien moins cependant que dans son compte rendu de *L'approche* (Arnheim 1979).

les entourent. Il s'intéresse également à ce qu'un artiste met dans ses « documents », ses œuvres, mais s'attarde plutôt sur la manière dont elles s'enchainent les unes aux autres, alors qu'Arnheim considère chaque œuvre et l'expression qu'elle contient de manière relativement isolée.

Le point de vue de l'histoire, un point de vue d'historien

Gombrich aurait voulu nommer son livre sur l'art et l'illusion, contre son éditeur, *The Visible world and the language of art* (Gombrich, Arnheim & Gibson 1971 : 196). Ce titre non retenu aurait eu l'avantage de mettre clairement en parallèle les rapports qu'entretiennent ces deux termes. L'évolutionnisme en histoire de l'art est mort (GOM : 18). Aussi ne s'agit-il pas pour l'historien de justifier une progression allant des dessins « primitifs » (dans le temps, avec les dessin préhistoriques, ou dans l'espace avec les productions « des primitifs ») à l'art de la représentation mimétique réaliste telle qu'il se développé en Occident. Il reste que pour fonder l'idée que l'art peut avoir une histoire, il faut pouvoir rendre compte d'un mécanisme qui lie les productions entre elles, selon un sens qui peut toutefois être amené à changer. Le sens qu'étudie Gombrich est le rapport de ressemblance que les objets perçus et les objets peints par les artistes développent sur une période de temps qui va des hommes des cavernes aux Impressionnistes. « L'Art » du titre du livre concerne donc principalement l'art dit « occidental » et son rapport avec la « nature », c'est-à-dire ce qui peut être perçu par un artiste quand il se donne pour but de représenter de manière réaliste un objet. C'est donc la peinture comme médium, ou en tout cas les représentations en deux dimensions qui sont étudiées par Gombrich[72]. On perd ici temporairement en flexibilité anthropologique, en restreignant les configurations de forces d'Arnheim, qui elles sont plus largement applicables à tous types d'objets venus de temps et d'horizons différents. La dynamique de l'argument de Gombrich par contre semble pouvoir apporter un éclaircissement sur la question des « pouvoirs organisants » sur lesquels Arnheim est resté muet.

En fait d'évolutionnisme donc, Gombrich montre la manière dont la tradition iconographique occidentale a pu se mettre en place. Celle-ci semble avoir une direction, un sens, qu'il peut reconstituer mais qui s'arrête pour l'auteur quelque part autour du cubisme (GOM : 238 sqq). Gombrich est notoirement rétif au développement de l'art abstrait qu'il décrit comme une « vogue », « une peinture trop facile » (Gombrich 2003 [1963] : 144). Plus précisément, il ne voit

[72] La sculpture ne fait pas partie de l'argument, à l'exception des illustrations 81 à 84 (GOM : 98-100) et 90 (GOM : 114), comme contrepoint à la peinture.

pas comment, psychologiquement, un artiste peut faire face au « fardeau de la liberté » que permet ces pratiques abstraites : « s'éprouver responsable de chaque geste, de chaque décision, dans le soutien d'aucune convention, sans aucun espoir de perfectionnement, excepté celui d'être à même de créer quelque chose qui soit reconnaissable comme étant de son cru, et néanmoins significativement différent de tout son passé » (*idem*). Une peinture de Pollock est convoquée pour illustrer cette phrase sans que son auteur soit cité dans le corps du texte. La fonction d'une telle œuvre est réduite à donner « une touche humaine [à] la complexe laideur des formes que répand autour de nous la civilisation industrielle » (GOM : 244).

Gombrich donc montre une dynamique entre les images qui tend vers le réalisme, mais il fait ceci dans le but de fonder (ou refonder) l'histoire de l'art comme discipline. Ce qui va nous intéresser ce n'est donc pas *ce à quoi* Gombrich applique son argument (cette tendance séculaire de l'art occidental à chercher le réalisme) mais la *forme* de cet argument (comment il rend compte de l'enchaînement d'œuvres). Il ne s'agit pas de dire qu'il n'est pas valable pour fonder l'histoire de l'art mais que si d'après son propre mot « il n'y a que des artistes », il est nécessaire de comprendre ce qui leur permet de produire les formes qu'ils produisent, quelles qu'elles soient. Or, si Gombrich se donne pour but « d'analyser le processus de formation de l'image[,] autrement dit la façon dont les artistes sont parvenus à découvrir certains secrets de la vision » (GOM : 24), il considère en fait assez peu le point de vue de l'artiste qui produit une œuvre à un moment donné. Il développe donc son argument en observant comment le réalisme en peinture (comment faire « l'illusion » de son titre) se modifie d'œuvre en œuvre, mais ce n'est que la structure de cette modification par incrément que je conserve. Et encore, il s'agit d'appliquer cette structure au processus de création du point de vue de l'artiste alors qu'il se trouve au milieu de cette structure et non « du point de vue de l'histoire », qui porte un regard rétrospectif sur les productions déjà rendues publiques par les artistes.

Schémas et corrections, la dynamique de l'enchaînement

Pour Gombrich, l'artiste — il prend comme fil conducteur les œuvres de John Constable (1776-1837, fig. 2-6) — procède, par la réalisation d'une peinture, à « une sorte d'expérience scientifique » (GOM : 42). En produisant une image d'un paysage par exemple, il ne s'agit pourtant pas de dire quelque chose de la « nature du monde physique », mais « sur la nature des réactions qu'il suscite en nous », et « [l']artiste ne s'intéresse pas aux causes, mais au mécanisme de certains

2-6. John Constable, *Wivenhoe Park*
1816, huile, 56,1 × 101,2 cm., National Gallery of Art, Washington, États-Unis.

effets[,] un problème de nature psychologique : il faut que l'image évoquée soit convaincante » (GOM : 44). Les « nous » dont il s'agit sont les spectateurs. L'artiste est un psychologue de la perception en cela qu'il découvre par sa pratique les moyens de restituer sur un plan en deux dimensions quelque chose de la nature physique. Ce qu'il fait pourtant n'est pas une reproduction littérale de ce qu'il voit. Il compose sur une surface un ensemble de rapports qui, perçus comme un tout par le spectateur, donne l'illusion, une image « convaincante », de voir la nature physique. L'histoire de l'art peut alors s'écrire comme l'histoire de procédés découverts par les artistes à cette fin.

Le chapitre d'introduction de *L'Art et l'illusion* traite de « l'énigme du style » ou « comment se fait-il que le monde visible ait été représenté de tant de façons différentes, au cours de périodes diverses et par tant de peuples divers » (GOM : 3). Si l'artiste n'opère qu'une traduction entre la nature et la toile, la question se pose de savoir « pourquoi l'humanité a mis si longtemps avant de parvenir à la maîtrise des effets visuels qui créent l'illusion d'une ressemblance avec le réel ? » (GOM : 246). Cette question vient à l'encontre de conceptions, telles celles des peintres et critiques d'art britanniques John Ruskin ou Roger Fry, cités par Gombrich, qui voudraient qu'il soit possible de peindre ce que voit l'œil directement, d'avoir une œil « innocent » (GOM : 250). Gombrich montre au contraire, tout au long de son ouvrage, et selon son idée de titre initial, que le monde visible et le

langage de l'art son deux choses distinctes. L'illusion ne peut être produite à la surface de la toile qu'à partir d'un langage existant. Ce langage, pour un artiste donné, est constitué d'autres images disponibles, matériellement ou dans sa mémoire de par son apprentissage. L'idée est donc qu'il n'y a pas copie directe de ce qui est vu, mais copie d'une image servant de base — de « schéma » dit Gombrich — pour la nouvelle image. Ces schémas constituent des recettes d'illusions convaincantes à partir desquelles l'artiste peut élaborer son travail. Si je veux peindre une montagne *perçue*, c'est en me servant d'une image existante, modèle de ce à quoi peut ressembler une montagne *peinte.*

Ces schémas forment un répertoire de ce qui a déjà trouvé une solution efficace pour être représenté et permet de comprendre de quoi est fait un style (GOM : 143). Chaque époque, en fonction des usages, à ses représentations conventionnelles. En faisant usage de schémas existants pour une nouvelle production, je m'assure que le spectateur comprendra ce que je cherche à représenter. Mais s'il ne s'agissait que de reproduction de schémas conventionnels, il n'y aurait pas de styles différents et peut-être que les schémas du Moyen-Âge continueraient d'être efficaces aujourd'hui. Or non seulement les artistes utilisent des schémas connus comme base pour de nouveaux sujet à représenter, mais ils les « corrigent » également en fonction de ce qu'ils perçoivent (GOM : 126). Je me sers d'une image de montagne comme base, mais je peux la modifier, peu à peu, en lui ajoutant des traits caractéristiques de la montagne que je perçois de sorte à obtenir une certaine ressemblance. De la sorte, j'intègre un nouvel élément perçu dans un langage de l'art existant. Si pour peindre le Mont Everest je me base sur une image du Mont-Blanc, une fois mon travail effectué, il existe une image convaincante du Mont Everest dans le style de l'image du Mont-Blanc. Moi-même ou un autre artiste pourra ensuite prendre cette nouvelle image comme base pour peindre l'Aconcagua.

C'est une manière d'étendre un langage stylistique à de nouveau objet à représenter. Mais l'argument va plus loin. Il ne s'agit pas seulement d'adaptation de modèle, mais aussi de développement de nouveaux modèles. Au cours d'une adaptation, je peux être amené à découvrir un procédé graphique qui permet de procurer à mon image un surcroît d'efficacité, de capacité de conviction (GOM : 85). C'est ce que Gombrich nomme « la progression rythmique du schéma et de sa correction » (GOM : 92). Les schémas constituent des points de départ qui sont confrontés à une perception pour être améliorés, corrigés.

Pour ce qui est de l'art occidental, la direction que semble avoir pris les pratiques artistiques va vers de plus en plus de verisimilitude. Si la représentation au Moyen-Âge est relativement simplifiée, « stylisée » dans un langage graphique, à partir de la Renaissance, sur le modèle de l'Antique, on tend vers un réalisme plus aigu. Cette tendance ne peut s'effectuer par la seule extension du langage à de nouveau objets. C'est par la progression rythmique, cette « sèche formule psychologique du schéma et de la correction » (GOM : 148), que cette tendance à vu le jour. Les artistes donc améliorent dans le sens du réalisme les schémas de sorte à parfaire l'illusion que ce qui est peint sur la toile semble être ce qui est perçu, c'est-à-dire qu'ils cherchent à amenuiser la distance entre « le monde visible » et « le langage de l'art ». Ce qu'ils font donc, en psychologues de la perception, c'est trouver des moyens de plus en plus efficaces pour convaincre le spectateur que la montagne peinte est comme une montagne perçue : « le problème n'est pas de savoir si la nature a réellement l'aspect que lui donnent les procédés picturaux, mais bien de savoir si, dans le cadre du tableau, ils pourront être interprété comme une suggestion des objets naturels » (GOM : 304). Il n'y a pas de transposition directe de ce qui est vu vers la toile, mais un lent processus collectif de la part des artistes pour donner l'illusion de cette transposition directe[73]. Ils déploient avant tout une technique dont le but est de faire oublier le fait même qu'il y a une technique en jeu : une transparence de la technique, une disparition du style. En tant que spectateur, je vois de moins en moins la montagne peinte *à travers* un langage de l'art spécifique, j'ai par contre l'illusion de voir la montagne directement, telle que je la verrai si je me trouvais effectivement à la fenêtre d'un chalet. La nature guide les corrections à effectuer graduellement aux schémas existants.

Gombrich attribue l'origine de cette tendance à la narration grecque, et plus précisément aux épopées d'Homère : « le narrateur cherche à décrire, non seulement l'événement lui-même, mais la façon dont il se produit », il devient de fait un « témoin oculaire » (GOM : 110). Développer ici les raisons pour lesquelles la Renaissance renoue avec cette idée antique de la narration à témoin oculaire, dépasse l'ambition de la présente recherche. Disons simplement que les développements de la perspective géométrique permettent aux peintres d'intégrer la troisième dimensions dans leur tableaux, rendant de fait les images plus « convaincantes » pour le spectateur. Il y a un paradoxe

[73] Ici Gibson serait d'accord avec Gombrich sur le fait qu'il n'y a pas de transposition directe. Mais les raisons de la transposition indirecte ne sont pas exactement les mêmes chez les deux auteurs. Pour Gibson, on prélève des invariants qui, eux, sont transposés par les moyens disponibles sur la surface picturale. Pour Gombrich, parmi les moyens se trouve le fait qu'il existe d'autres images qui ont déjà trouvé une solution de transposition. Pour accorder les deux auteurs, on pourrait dire que la tradition picturale affine les moyens de transposer certains types d'invariant vers la surface picturale. Un effort collectif.

qu'il semble important de souligner toutefois. En appliquant à la peinture, à la production d'image, l'idée de la narration grecque, on intègre l'idée d'un point de vue sur les événements. Les faits ne sont pas narrés par une image « à plat », pourrait-on dire, c'est-à-dire comme une série d'indices permettant de reconstruire un récit, comme des aides-mémoires, comme pouvaient l'être, par exemple, les images des vitraux. En introduisant la perspective, l'artiste donne un angle particulier sur les événements. On pourrait ainsi dire que les dessins « à plat » ne montrent que la nature *objective* des événements (« il y avait un cheval, une reine et douze serviteurs », par exemple), alors que la perspective introduit la manière unique, dépendante d'un point de vue, et donc *subjective* des mêmes événements (« voici comment *j'ai vu* le cheval sur lequel se trouvait la reine et ses serviteurs à sa suite »).

Le paradoxe tient dans le fait que les techniques d'illusion indiquées par Gombrich tendent à effacer le style, le langage dans lequel l'image prend forme. L'illusion tend à la perfection quand il y a à la fois un point de vue spécifique *et* l'absence de marque d'un langage particulier, celui du style de l'époque, ou celui de l'artiste : l'image est suffisamment convaincante pour qu'on ait l'illusion de voir la réalité « directement », sans l'entremise d'un moyen technique. Ainsi la progression rythmique des schémas et corrections de l'art occidental tend vers une objectivation de la subjectivité, pour ainsi dire, où le rôle de l'artiste s'efface au profit de la place du spectateur : ce dernier, voyant une peinture, peut presque croire voir directement ce qui est peint, oubliant qu'il s'agit d'une image. S'il s'agit bien d'une tendance qui n'a rien d'inéluctable, Gombrich déplore la perte de cette tradition avec l'émergence de pratiques plus abstraites, moins « objectivantes », en somme un retour d'intérêt pour le style aux dépends d'une étude de la perception (GOM : 305). L'art, disait-il, est l'étude psychologique des moyens permettant de créer l'illusion de se trouver devant la nature alors qu'on est devant une image, et ce même s'il est évident que les questions de style (en particulier la manière d'appliquer la peinture à la surface du tableau) ne peuvent pas être totalement évacuées. La tendance qu'étudie Gombrich est cet effort vers l'illusion. Le monde visible et le langage de l'art sont bien pour lui deux choses distinctes. Cependant mettre de côté plusieurs siècles de raffinements successifs qui permettent de rapprocher, par l'art de l'illusion, ces deux domaines — l'effort collectif des peintres — seraient à ses yeux une perte nette. Cette perte semble être le motif principal de son manque d'enthousiasme pour les expériences de l'art moderne.

2-7. Johannes Vermeer, *L'Art de la peinture*
1666-1668, huile sur toile, 120 x 100 cm, Musée d'Histoire de l'art de Vienne, Autriche.

Il faut noter ici deux choses sur les propos de Gombrich. Premièrement, la tradition d'abord n'est pas morte mais survit sous d'autres formes. Les développements techniques initiés par les peintres ont une continuation directe dans la mise au point du procédé photographique. Le peintre flamand Johannes Vermeer, au XVIIème siècle par exemple semble avoir utilisé une *camera obscura*, dispositif pré-photographique permettant de projeter à travers un petit trou une scène sur une paroi d'une pièce plongée dans le noir, pour tout ou partie de ses compositions (Seymour 1964 ; Mils 1998 ; fig. 2-7). Le cinéma est également un moyen de renforcer, par le mouvement, l'illusion que ce qui est présenté au spectateur se rapproche de la réalité[74]. Dans la production d'images à tendance photoréaliste, la subjectivité est cependant toujours là. Elle semble transparente parce que donnée au spectateur sous la forme d'une illusion, mais le style ne disparaît jamais complètement : les marques de pinceaux se font moins présents mais la composition, le cadrage, par exemple persistent. C'est en somme une tendance technique extrêmement efficace qui permet de faire entrer le spectateur dans la vision de l'artiste. En lui donnant l'illusion d'une simple « fenêtre » albertienne, rectangle qui délimite une scène peinte[75], le spectateur pense mettre devant ses yeux un fragment de réalité comme il le ferait en ouvrant la fenêtre de sa maison. Ce que l'artiste met en fait à disposition est une manière spécifique d'organiser, de composer des éléments, sous couvert de n'être rien de plus qu'une représentation d'objets réels.

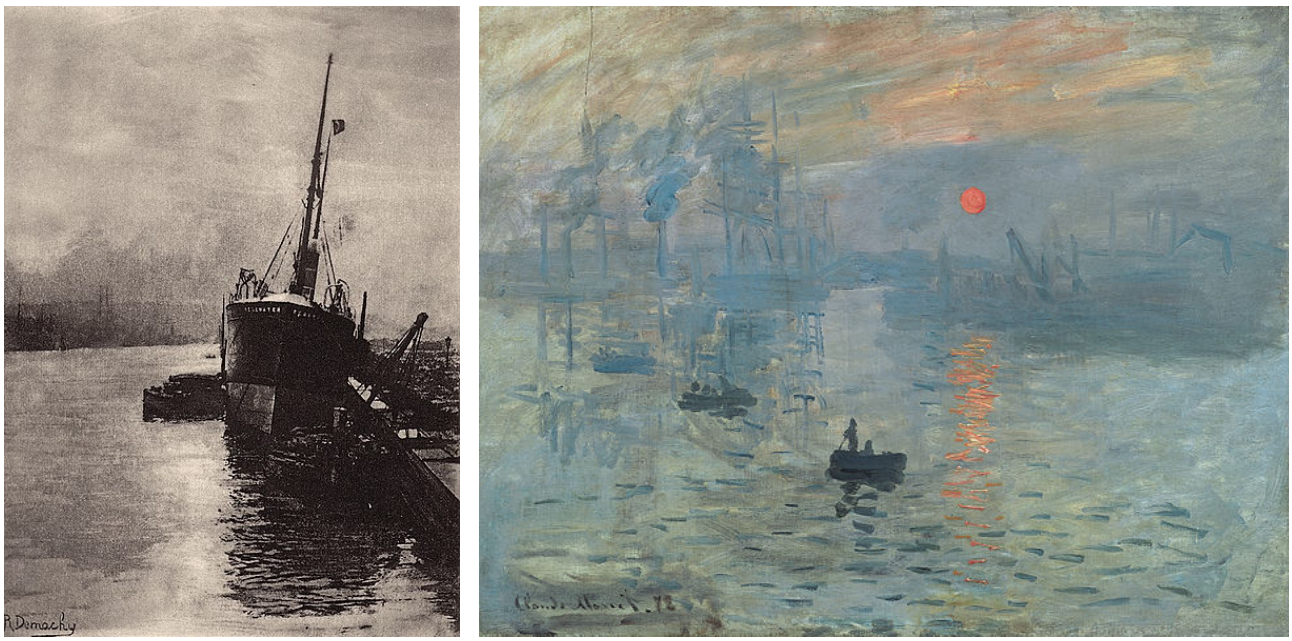
---

[74] Aujourd'hui la réalité virtuelle continue la tendance en permettant même au spectateur de quitter sa position statique et de déambuler dans l'image. A l'heure actuelle, il existe deux types de réalité virtuelle faisant usage d'un casque immersif. La première est tournée avec une camera qui filme sur 360°. La narration est faite comme dans un film classique, et l'action du spectateur est limitée au positionnement de son corps, de sa tête, dans cet espace défini. La seconde s'appuie sur des images générées par ordinateur en temps réel et est issu du monde du jeu video. Le spectateur peut cette fois interagir avec la scène, modifier réellement l'intrigue, mais la qualité des images n'est pas complètement photoréaliste au même titre qu'un film. Des développements informatiques ultérieurs laissent penser qu'il ne s'agit que d'une question de temps avant qu'il soit possible de parcourir une scène entière de manière interactive. Dans tous les cas, on donne au spectateur une capacité d'agir dans un monde qui reste choisi, arrangé, défini pour lui par un artiste (ou une équipe de production) qui a défini une esthétique particulière en bornant malgré tout l'expérience.

[75] Le peintre italien Leon Battista Alberti définit le principe de production d'une image respectant la perspective : « Mon premier acte, quand je veux peindre une superficie, est de tracer un rectangle, de la grandeur qui me convient, en guise de fenêtre ouverte par où je puisse voir le sujet » (Alberti 1968 [1435] : 124).

Dit autrement, sous les atours d'une illusion de la nature comme le souhaite Gombrich, l'image révèle en fait la nature de l'illusion. La subjectivité de l'artiste (le langage de l'art) fait semblant de disparaître, pour être présent de manière bien plus « convaincante ». On entre comme spectateur dans les « pouvoirs organisateurs » de l'artiste, dirait Arnheim, sous couvert d'objectivité : la promesse faite par l'artiste est de produire une image fidèle au réel partagé avec le spectateur ; mais c'est en fait dans une image « organisée » par les « pouvoirs » de l'artiste que le spectateur entre. La tendance étudiée par Gombrich dans l'art occidental mérite en effet qu'elle soit conservée et étudiée, car les artistes ont réussi à donner, en quelque sorte, l'illusion qu'ils ne sont plus là, qu'ils présentent la réalité comme elle se présente à la perception de chacun, c'est-à-dire sans « style », juste comme elle est, objective. La composition de l'image, toutefois, en revenant à Gibson, est toujours le résultat d'un point de vue, un arrangement spécifique, et non pas la réalité perçue « indépendante d'une subjectivité ». Une œuvre a une expression qui documente le rapport écologique produit par l'artiste. L'objectivité fonctionne comme un appât, pour ainsi dire, l'artiste attirant les spectateurs dans son rapport écologique au monde en leur donnant l'illusion de ne produire qu'une description par l'image du monde tel qu'il est.

Deuxième chose à noter, au vu de ce qui précède, est que l'enjeu de cette pratique, du point de vue des artistes, ne semble pas être de faire tendre les images vers une illusion de la perception pour le spectateur (la thèse de Gombrich), mais de saisir l'épaisseur du différentiel entre *leur* « monde visible » et *leur* « langage de l'art ». Si les artistes sont bien comme le dit Gombrich des psychologues de la perception, c'est du côté de la production (comment organiser leur expression) que leur intérêt se porte et non pas celui de la réception (comment réaliser une illusion). On peut former l'hypothèse alors que, dans l'histoire des développements des techniques, la mise au point de l'appareil photographique a produit un défi pour les peintres maîtrisant les techniques de l'illusion telle que la défend Gombrich : soit ils faisaient le saut technique vers l'appareil, confiants que, malgré les capacités extraordinaires de verisimilitude du procédé, les expériences qu'ils pouvaient mener sur leur différentiel étaient maintenues ; soit ils continuent avec les moyens de la peinture mais développent alors ce différentiel en une épaisseur à nouveau perceptible, qui ne cherche plus aussi frontalement le réalisme objectif. Le Pictorialisme en photographie et l'Impressionnisme en peinture, mouvements contemporains développés après la présentation de « l'invention » de la photographie par le peintre français Louis Daguerre à l'Académie des sciences



2-8. Pictorialisme et Impressionnisme

Gauche : Robert Demachy, *Rouen,* 1898, photogravure. Droite : Claude Monnet, *Impression soleil levant,* 1872, huile sur toile, 48 x 63 cm., Musée Marmottan Monet. Œuvre qui a donné son nom au mouvement de l'impressionnisme.

en 1839, peuvent être vus comme caractéristiques d'ambiguïté quand au nouveau médium. Dans le premier cas, on cherche à donner des qualités de peinture au réalisme de la photographie, dans le second, on produit par la peinture des images du réel mais « déformées » par un langage artistique spécifique (fig. 2-8). Dans les deux cas, les artistes ont continué à chercher des moyens de produire des images et ce même en présence d'un nouveau procédé qui permet de faire ce que la peinture figurative avait mis plusieurs siècle à perfectionner. Cette tendance de l'art vers le réalisme est donc une lecture qu'on peut faire *a posteriori* mais qui concerne plus les historiens de l'art que les artistes qui, eux, cherchent des moyens de voir quelque chose à travers leurs réalisations, et que le réalisme n'a été que l'un de ces moyens.

Schème constructeur, une règle de construction personnelle pré-conceptuelle

Ainsi la progression rythmique des schémas et corrections continue son cours. Du point de vue de l'historien de l'art pourtant, le tendance illusionniste semble bien changer d'horizon : soit il faut accepter qu'elle continue avec un médium différent de la peinture, soit il faut accepter qu'elle était un enjeu pour l'histoire de l'art, un enjeu d'amélioration technique, mais pas spécifiquement pour les artistes. Les artistes ne créent pas « du point de vue de l'histoire de l'art » mais de *leur* point de vue. C'est un changement d'optique, pour ainsi dire : si Gombrich peut s'appuyer sur sa discipline pour faire de son propre point de vue celui de l'histoire de l'art, ce qu'il rend visible par ses écrits est *son* rapport au monde, l'épaisseur de son propre différentiel. On peut dire alors que Gombrich,

comme les artistes dont il étudie les œuvres, est engagé dans une pratique qui cherche à objectiver, à rendre sous forme d'objets (pour lui, le texte historique ; pour les artistes qu'il étudie, la peinture) ce en quoi consiste son propre point de vue. Ce processus prend bien la forme de « progression rythmique des schémas et corrections », mais à l'échelle personnelle, au cours d'une carrière, au cours d'une vie.

L'emploi de la progression rythmique par Gombrich sur le temps long de l'histoire est convainquant, quoique limité par l'auteur, au médium de la peinture alors qu'il y aurait tout avantage à comprendre comment une problématique — donner une illusion réaliste par des moyens techniques — peut être poussée plus loin quand les moyens mêmes sont « corrigés » : la photographie étant alors une correction des moyens techniques déployés par la peinture, cette dernière ayant permis une illusion, produite par les moyens de la couleur appliquée au pinceau.

En suivant Gombrich, on saisit bien la progression d'une tendance sur plusieurs siècle d'histoire occidentale. Mais ce qui a motivé les peintres à alimenter la tendance perçue par Gombrich n'est pas nécessairement cette tendance au perfectionnement de l'illusion. Ils ont cherché par les moyens qu'offrent leur époque à rendre sensible, à eux-mêmes dans un premier temps, ce en quoi leur point de vue consiste. La manière la plus efficace — « convaincante » — d'obtenir ceci est en produisant des œuvres. Une seule œuvre peut s'avérer intéressante, mais la répétition du processus dans le temps permet, par corrections, de produire à soi une image particulière du différentiel : se rendre perceptible son propre rapport écologique, documenter sa propre perception.

Dans le chapitre IX de *L'art et l'illusion*, traitant de « l'analyse de la vison artistique », Gombrich observe le phénomène de « l'invention ». Si les artistes s'appuient sur des images existantes, seule une expérimentation sur leur base permet de trouver des « moyen de s'évader de la prison du style [pour] se rapprocher de la vérité » (GOM : 271). La vérité en question est, dans l'idée de Gombrich, celle de la nature, c'est-à-dire qu'il s'agit de trouver de meilleures expressions pour rendre *en peinture* un phénomène perçu. Trouver une expression peinte adéquate pour rendre les zigzags de l'éclair (c'est son exemple), permet aussi de mieux comprendre l'éclair naturel quand on en voit un[76]. L'art ainsi « devient lui-même l'instrument dont le novateur se sert pour sonder la réalité »

[76] C'est le même argument que celui de Lévi-Strauss dans la *Pensée sauvage* quand il définit la notion de « modèle réduit » à partir de l'observation de la collerette du tableau de Clouet (Lévi-Strauss 1962 : 37 sqq).

(GOM : 274). Dans la tendance historique vers la verisimilitude décrite par Gombrich, l'art est corrigé par la « nature », et permet donc de sonder celle-ci au moyen de celui-là.

Dans la reprise de son argument que je propose ici, appliqué non à l'histoire mais à la chronologie personnelle de la production de l'artiste, l'art fonctionne bel est bien comme une sonde. Cependant, ce contre quoi chaque production est « corrigée » n'est plus la nature, comme entité objective. En effet, en suivant la théorie gibsonnienne, toute expérience prend place dans un rapport écologique, c'est-à-dire qu'il y toujours quelqu'un pour qui l'expérience prend place. Ainsi il n'y a pas, pour l'artiste, d'un côté les productions subjectives d'un objet (son œuvre) et de l'autre une réalité en-soi, mais toujours une expérience subjective de cette réalité. Quand l'artiste « corrige » le zig-zag de son éclair peint contre un éclair dans le ciel, c'est *sa* peinture qui lui permet de sonder *sa* vision de l'éclair. Pour pouvoir corriger son schéma, il ne peut faire autrement qu'en passant à travers ses propres « pouvoirs organisants ». Ce que permet, pour un artiste, la production de son art c'est de sonder ses pouvoirs, de se les rendre sensibles. On passe ainsi d'un d'argument reposant principalement sur la figuration, sur cette capacité à représenter quelque chose sur un support pour donner à voir autre chose qui se trouve ailleurs, à une notion plus générale, qui ici s'appuie sur la vision, mais entend s'intéresser à ce qui lie les éléments (visuels) pour en faire une œuvre.

Rapport écologique, pouvoirs organisants et expression du différentiel sont différentes manières d'évoquer la même chose. Le rapport écologique permet de faire le lien entre une personne et son milieu (c'est ce qu'on a vu à divers degrés au chapitre 1). Les pouvoirs organisants sont ce sans quoi il n'est pas possible de percevoir ou de produire une expression. L'expression du différentiel c'est faire usage de ses pouvoirs organisants pour explorer son rapport écologique, en liant des éléments entre eux. L'avantage de la forme de l'argument de Gombrich, au-delà de son lieu d'application au champ de l'histoire, est sa dynamique. Le cœur de la tradition artistique occidentale a pu paraître se trouver autour des questions de réalisme des images. La pratique des artistes a développé ce cœur mais s'en est aussi ensuite éloigné. L'art (occidental du moins) n'est donc pas essentiellement réaliste. De la même manière, ramené à un niveau personnel, il ne s'agit pas d'établir les pouvoirs organisants comme fixes une fois pour toutes. En effet, si l'objet est une documentation des pouvoirs organisants, une fois réalisé il devient un objet à partir duquel un approfondissement peut être réalisé. L'artiste est ainsi son premier spectateur. Les documents qu'il produit renforcent la perception qu'il peut avoir de ses propres pouvoirs organisants. et servir de

schéma de base pour une correction ultérieure. Pouvoirs organisants et documents fonctionnent de concert pour « sonder la réalité », un réalité subjective, depuis un point de vue, depuis un rapport écologique particulier.

Ce sondage est un exercice constant qui peut prendre des formes variées, mais qui trouve une précision particulière avec les œuvres d'art puisque la forme donnée fonctionne comme moyen d'objectiver ce rapport en le documentant. Gombrich place en épigraphe au chapitre de *L'art et l'illusion* où il introduit sa notion de « schéma » une citation de Kant à propos du « schématisme » (Kant 2001 [1781] : 153 ; GOM : 55). Comme le résume la philosophe allemande Eva Schaper, spécialiste des questions esthétiques dans l'œuvre de Kant, le principe du schématisme est de trouver un terme intermédiaire entre le sujet pensant et les objets de l'expérience : le schème kantien se trouve entre un concept qui sert à reconnaître et une image sensible ; c'est une règle de construction pré-conceptuelle (Schaper 1964 : 272). Le schématisme intéresse Gombrich puisqu'il permet de tisser un lien entre lecture de la nature (« le langage de l'art ») et nature elle-même (« le monde visible »), entre œuvres d'art et leur correction naturelle. Pour lui, les images existantes servent de schéma pour en produire d'autres, mais tous les éléments considérés — nature et œuvres d'art — sont « extérieurs ». La psychologie, le facteur humain, n'entre pas vraiment en jeu, sauf par les mains des artistes qui produisent de nouvelles images à partir d'aller-retour entre nature et art (et par le point de vue de l'historien de l'art qui fait sens de ces mouvements). Le schématisme kantien, quant à lui, reste tout « intérieur », puisque catégories et intuitions sensibles sont mobilisés par la raison et l'observation. Ce schématisme en extension, je propose de le nommer « schème constructeur », qui s'appuie donc sur l'idée des « pouvoirs organisants » d'Arnheim tout en suivant

la dynamique des schémas et corrections qu'indique Gombrich[77]. La production d'image, pour les artistes, n'est pas qu'interne comme chez Kant. Elle est de prime abord externe à la personne. Selon l'*extended mind* (chapitre 1), il peut y avoir délégation « à l'extérieur » de processus réputés « internes ». Ainsi la production d'images par l'artiste correspond au même type de processus de production que le schème kantien, faire advenir une image particulière à partir de quelque chose resté abstrait, ou difficile voir impossible à isoler : les pouvoirs organisants. Les œuvres réalisées ne sont pas considérées comme de simples objets résultats d'un processus interne les ayant précédé, mais comme l'externalisation de tout ou partie du processus, puisque, en suivant Gibson, c'est en réalisant une œuvre particulière qu'on peut se rendre sensible la manière dont opèrent les pouvoirs organisateurs, c'est en liant des éléments pour faire œuvre qu'on peut percevoir quelque chose du schème constructeur.

Le terme « pouvoirs » d'Arnheim n'est pas retenu car il laisse entendre que l'artiste peut simplement les appliquer à ce qu'il fait, comme on s'empare d'un marteau pour planter un clou, par exemple. Or la dynamique esquissée par le terme de « schématisme » est plus complexe que cela puisqu'elle indique un va-et-vient entre un sujet et les objets qu'il se propose de réaliser. Si l'artiste fait l'expérience de cette dynamique, il ne semble pas en maîtriser tous les aspects (« comme si c'était voulu autre part », disait Tuttle). L'adjectif « constructeur » cherche à souligner ce fait, en

---

[77] La question du schématisme semble avoir acquis une fortune importante dans divers domaines, en dehors de sa philosophie de naissance. En anthropologie, il est usité chez Descola quand il spécifie les « schèmes de la pratique ». Il s'agit de décrire la manière dont ses quatre « ontologies », qu'on a vu au chapitre 1, ont prise sur le vécu concret : « les schèmes de la pratique permettent de s'adapter à des situations inédites qui sont perçues comme des cas particuliers de situations déjà connues » (2005 : 157). Bien sûr il s'agit de décrire ce qu'un collectif ou des groupes de collectifs rangés dans une ontologie particulière ont tendance à faire en fonction de ce que l'ontologie qu'identifie Descola permet ou interdit. Pour les artistes, on pourrait reprendre la même définition toute en soulignant que, *a contrario* des schèmes de la pratique nécessairement collectifs de Descola, il s'agit d'un mécanisme de différenciation des personnes entre elles qui cherche à décrire ce qui fait que deux artistes qui se donnerait comme but de réaliser, par exemple, un dessin d'une même pomme, arriveraient à des résultats graphiques différents. En psychologie, plus proche de la description des actions d'une personne qui nous intéresse ici, le suisse Jean Piaget, qui s'est fait spécialiste dans le développement de l'intelligence chez les enfants, fait un usage important du terme « schème » :

> [T]out rapport entre un être vivant et son milieu présente ce caractère spécifique que le premier, au lieu d'être soumis passivement au second, le modifie en lui imposant une certaine structure propre. C'est ainsi que, physiologiquement, l'organisme absorbe des substances et les transformes en fonction de la sienne. Or, psychologiquement, il en va de même, sauf que les modifications dont il s'agit alors ne sont plus d'ordre substantiel, mais uniquement fonctionnel, et sont déterminées par la motricité, la perception ou le jeu des actions réelles ou virtuelles (…) L'assimilation mentale est donc l'incorporation des objets dans les schèmes de la conduite, ces schèmes n'étant autres que les canevas des action susceptibles d'être répétées activement. (Piaget 1998 [1967] : 17)

Toutes ses acceptions ont leur origine dans le schématisme kantien. Il s'agit à chaque fois de règle de production. Desola au niveau des collectifs, Piaget dans le développement de l'enfant. Ici, donc c'est Gombrich qui s'approche au mieux de la question de la production de l'image par des personnes adultes qui cherchent à se différencier de leurs collègues du même collectif. Il ne s'agit pas d'invalider l'usage de la notion de schème chez ces auteurs, mais plutôt de montrer ici sa richesse, puisqu'elle peut designer à différents nivaux, du développement personnel ou de l'interaction entre les membres d'un collectif, la manière dont les choses ont tendance à se faire.

ajoutant au schème un terme suffixé produisant un « agent », au lieu d'en faire un simple outil disponible.

En comparaison des schémas et corrections de Gombrich, le schème constructeur a un domaine d'interaction à la fois plus large et plus restreint que celui de la tendance à l'illusion de la peinture occidentale. Plus large, parce qu'il cherche à s'appliquer à tout type d'objet qu'un artiste peut produire (ses œuvres), qu'il s'agisse, comme on va le voir au chapitre 4 de la peinture abstraite de Pollock ou de la présentation des objets pas ou peu modifiés de Kosuth. Puisqu'il s'agit de s'intéresser à ce qui lie les éléments entrant dans la composition d'une œuvre, la catégorisation de l'œuvre selon son médium ou son thème est secondaire. Plus restreint aussi, parce qu'il ne s'agit pas d'observer une tendance sur plusieurs siècles et soutenue par un collectif ou des générations successives d'artistes, comme la décrit Gombrich, mais de comprendre ce qui se passe au niveau d'une seule vie d'un artiste à la fois. Tous les artistes diffèrent ou cherche à différer de leurs collègues présents ou passés et c'est le schème constructeur qui le leur permet. Ce schème constructeur est donc à chaque fois spécifique à chaque artiste, mais identique dans le rôle qu'il joue dans le processus de création.

Pour mieux percevoir cette dynamique du schème constructeur entre l'artiste et sa production, nous allons revenir à Gombrich une fois encore, moins directement en sa qualité d'historien de l'art qu'en celle de producteur d'image, puisqu'il s'est livré à un tel exercice et que le processus et le résultat sont documentés.

L'Historien de l'art est un artiste comme les autres

On a récupéré la notion de document chez Gibson. Puis on l'a complétée avec celle d'expression chez Arnheim. L'expression prend place au sein d'une image crée par l'action de pouvoirs organisants. Leur fonctionnement se comprend mieux quand l'expérience de création est répétée dans le temps. L'argument de Gombrich qui s'applique pour lui à une justification de l'écriture d'une histoire de l'art, est recyclé ici mais au niveau du rapport de l'artiste avec ses œuvres dans le temps. Les pouvoirs organisants devenus schème constructeur, pour indiquer leur rôle actif souvent à l'insu de l'artiste, se situent donc dans ce rapport entre l'artiste et ses créations qui se développent les unes après les autres. Après avoir approché cette dynamique à partir des écrits de ces trois

auteurs, Gombrich est à nouveau convoqué mais moins pour ce qu'il parvient à théoriser de l'enchaînement des œuvres les unes aux autres que pour la description qu'il présente d'un exercice pratique de création d'image auquel il s'est livré lors d'une conférence pour une audience particulière. On voit alors que ce qu'il dit en position d'historien de l'art n'est pas suffisant pour comprendre ce qu'il fait en tant que producteur d'œuvres. Pour prendre ce texte comme un document relevant d'une sorte d'auto-ethnographie de la part de Gombrich, il est nécessaire de le détailler ici.

Malgré la qualification des artistes comme « psychologues de la perception », Gombrich s'interdit d'entrer plus avant dans les aspects psychologiques de la création. Il note toutefois dans *L'Art et l'illusion*, à propos d'un exemple sur la pratique de Picasso, que « ce qui est intéressant, c'est de savoir *pourquoi* il a conservé cette forme [un papier déchiré] » (GOM : 302, je souligne). Il commence par répondre de manière prometteuse que « nous contrôlons et ajustons sans cesse nos mouvements à partir de l'observation de leurs effets ». Mais il oriente ensuite rapidement son analyse vers la nécessité d'un public pour la production d'image. Il ne s'agit pas de nier que les artistes peuvent produire avec un spectateur en tête, mais cela ne dit rien de plus sur le processus qui leur fait choisir une manière de faire plutôt qu'une autre, et surtout le moyen qu'ils ont de définir qu'une œuvre est terminée et donc digne *ensuite* d'être montrée à d'autres. Même si un artiste réalise un dessin, par exemple, pour une personne spécifique, elle ne serait qu'une variable dans un ensemble plus large de faits qui le font considérer son image comme terminée. Et même, si on imagine un peintre amateur qui ne pratique cette activité que pour son plaisir personnel, il existe bien un moment où chaque toile qu'il ou elle produit est considérée par son auteur comme terminée. Il n'y a pas de spectateur mais pourtant bien un critère qui permet de « reconnaître » l'œuvre comme achevée[78].

[78] On pourrait objecter que Gombrich ne considère peut-être comme artiste que ceux parmi les producteurs d'objets et d'images qui offrent leurs créations à un public. Ceux qui gardent leurs créations pour eux-mêmes ne sont que des « créateurs ». Les artistes, dans ce sens, ne sont alors que des cas particuliers de créateurs. Mais même s'ils prennent en compte le regard d'un public sur leur œuvres, ils font l'expérience de ce moment où une œuvre est terminée, selon un critère qui leur est propre. Par ailleurs, la distinction créateur/artiste demande de savoir à partir de quand le public à qui l'œuvre est montrée est suffisamment grand. Est-ce qu'un créateur qui par hasard montre l'une de ses peintures à un ami devient *de facto* un artiste, alors même qu'il n'aura produit que pour lui-même ? On peut aussi penser aux artistes « bruts », créateurs n'ayant eu peu ou pas d'éducation artistique, dont les expositions suscitent un grand intérêt, en dépit ou précisément parce que aucun spectateur n'a été pris en compte par l'artiste/créateur au moment de la création. Un musée entier est dédié à l'activité des artistes brut à Lausanne, en Suisse, au Musée de l'Art Brut. Et depuis quelque décennie, il existe également au moins une foire d'art brut, destinée donc à alimenter un marché pour ces productions : Outsider Art Fair (https://www.outsiderartfair.com/fr).

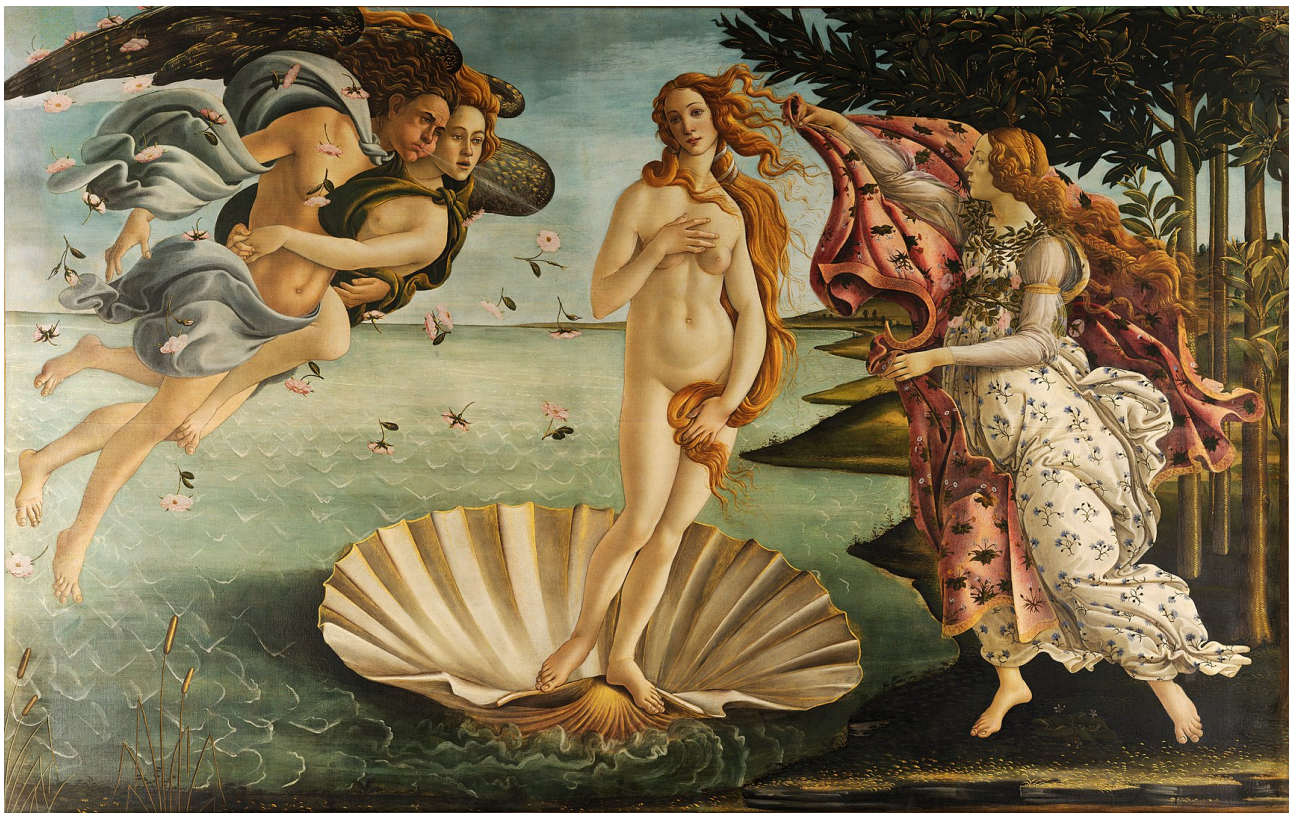
On peut imaginer que l'introduction de la place du spectateur est importante pour Gombrich car elle justifie la place de l'historien de l'art : les œuvres sont faites par les artistes pour le regard de celui qui les reçoit. Autrement dit, les artistes ont une subjectivité, mais elle n'est d'aucune utilité — parce qu'inaccessible à celui qui écrit ? — pour comprendre la formation d'une image, alors que l'historien d'art, réalisant une étude, produit une expression de sa propre subjectivité pour le lecteur.

Pour donc esquisser un peu mieux la manière dont Gombrich organise ses propres objets — comment son propre schème constructeur est à l'œuvre dans ses productions — nous allons considérer un texte où il indique plus clairement le processus de fabrication d'une image, du choix du schéma à l'expression en un document. Mais en fait de considérer l'œuvre d'artistes comme il le fait dans *L'Art et l'illusion*, Gombrich se retrouve à la place de l'artiste. Ce texte se nomme *La psychanalyse et l'histoire de l'art*. Il fait partie d'un recueil de texte de conférences paru uniquement en français sous le titre *L'Ecologie des images* (Gombrich 1983 [GOM2])[79]. L'écologie est définie dans la préface, à partir de la biologie, comme le rapport entre êtres vivants et milieu naturel (GOM2 : 5). L'écologie des images est alors, par analogie, le milieu social dans lequel une image prend forme. C'est comme le premier chapitre de *L'art et l'illusion* la question de l'évolution du style qui importe à l'auteur. Le seul texte du recueil de conférence où il s'agit d'entrer plus loin dans la création de l'image est ainsi celui qui traite de psychanalyse. Ce recueil date de 1983 mais le texte lui-même date de 1953. Il a été prononcé pour la *Ernest Jones Lecture* à la *British Psycho-Analytical Society*, donc devant « un public formé de spécialistes dans un domaine où je fais seulement figure d'intrus » (GOM2 : 45), une assemblée de psychanalystes.

Le but de la présentation de Gombrich consiste à comprendre en quoi la psychanalyse peut contribuer à l'étude de l'art. Il cite l'étude bien connue du père de la psychanalyse sur Léonard de

---

[79] Le texte en question a été réédité en 1986 dans la traduction française de *Meditations on a hobby horse*, Londres, Phaidon, 1963. Le titre de Gombrich fait écho à celui de Gibson et dans une moindre mesure à celui de Bateson du premier chapitre. On a vu que Gombrich connaît bien Gibson et donc *L'Approche écologique de la perception visuelle*, parue quatre ans plus tôt dans sa version originale. Il n'est pas certain, par contre, qu'il existe de rapport direct entre Gombrich et Bateson, et donc de lien autour du terme « écologique ». En 1957, à la 48ème conférence annuelle de l'American Federation of Arts, s'est tenu un panel comprenant Bateson, Arnheim et l'artiste français Marcel Duchamp, intitulé « The creative act ». C'est à ma connaissance la seule rencontre attestée entre Arnheim et Bateson, quelques vingt ans avant la publication de *Vers une écologie de l'esprit* de ce dernier. Le terme « écologie » quant à lui est donné par Ernst Haeckel à la fin du XIXème siècle. La convergence des auteurs des années 1960-1970 sur le terme peut tenir de l'attention pour les crises environnementales qui éclatent dans ces années-là (McIntosh 1986). L'ouvrage populaire de Rachel Carson *Silent Spring* (1962) sur les ravage du DDT peut servir de point d'inflexion pour une conscience plus large du terme « écologie » (Egerton 1985).

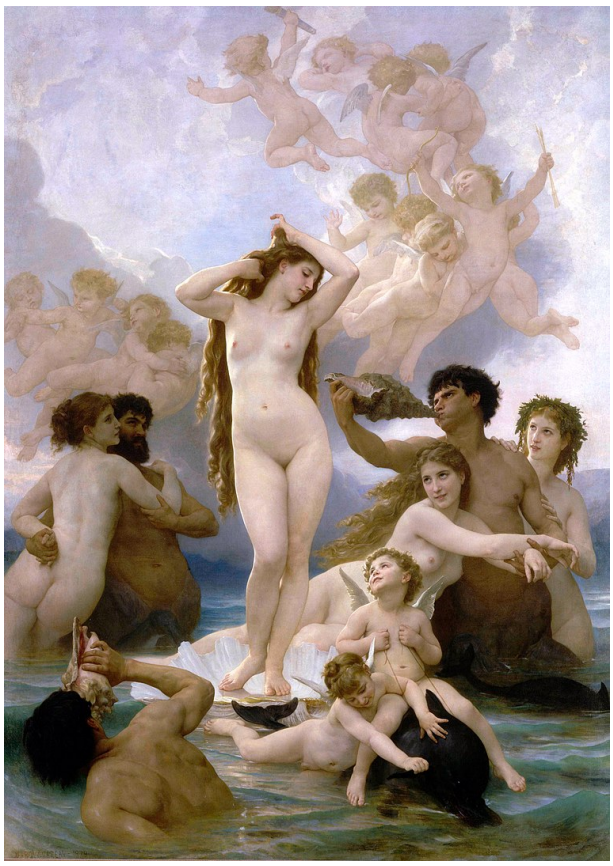


2-9. Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus*
Vers 1484, tempera, 1725 x 2785 cm., Galerie des Offices, Florence.

Vinci (Freud 1987 [1910]) tout en remettant en question l'importance de savoir pourquoi tel artiste préférait tel motif plutôt qu'un autre (GOM2 : 46) :

> [Est-il] vraiment si important de savoir ce que l'œuvre d'art signifiait pour l'artiste ? Cela compte évidemment dans le cas — et seulement dans ce cas — où l'on suppose que ce sens psychologique, personnel, intime, du tableau est le seul à être vrai, à être juste, et que c'est donc celui-ci que le tableau communique, sinon à la conscience, du moins à l'inconscient du spectateur (GOM2 : 47).

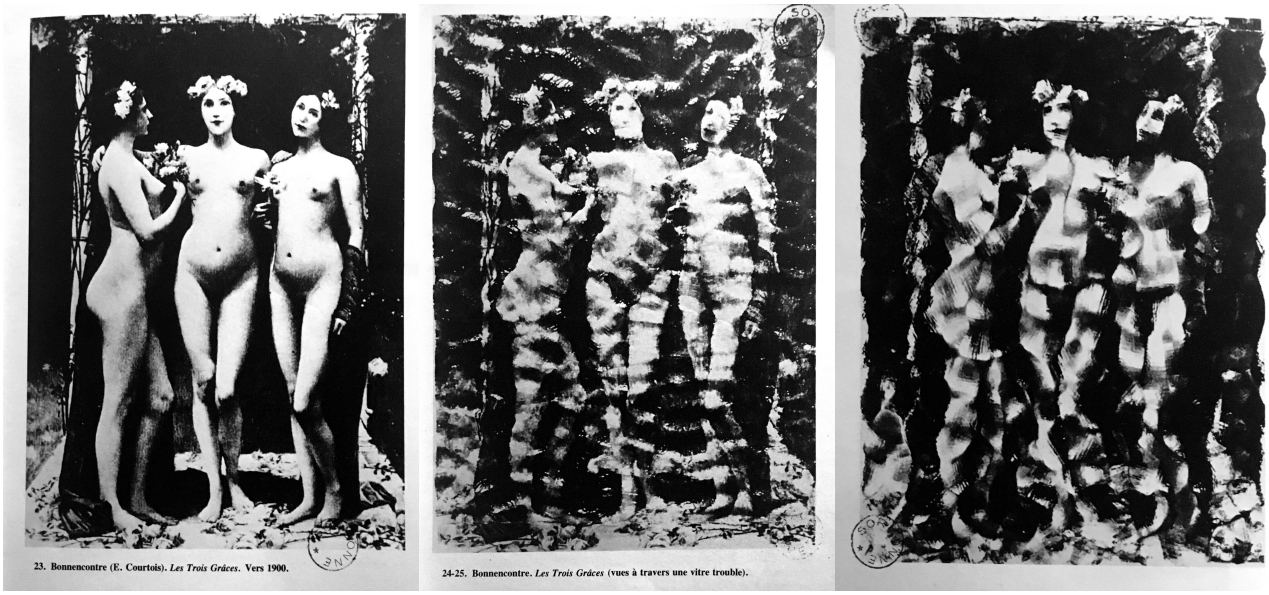
Il peut y avoir un sens personnel que l'artiste donne à son œuvre. Mais ce sens importe peu pour le spectateur puisque ce qu'il perçoit dans l'œuvre est ailleurs. L'art peut servir de forme de communication, mais ce n'est pas entre le sens privé de l'artiste et le spectateur qu'il prend place. Il s'agit en fait de formulation de « symboles », dit Gombrich, où l'artiste peut s'appuyer sur les connaissances de son public pour leur compréhension. Il donne des exemples : une sculpture de femme sur une cathédrale du XIIIème siècle ne diffère d'un homme à ses côtés que par l'ajout de deux seins ; la Vénus de l'artiste italien Sandro Botticelli (fig. 2-9) fait un peu mieux pour montrer le féminin, mais exhibe des gaucheries dans les proportions ; la nymphe Europe, dans un tableau du compatriote de celui-ci, le Titien, complexifie encore le signe « femme » puisqu'elle apparaît



2-10. William Bouguereau, *La Naissance de Vénus*
1879, huile sur toile, 300 x 218 cm., Musée D'Orsay, Paris.

renversée sur le dos, les pieds vers le spectateur, son visage caché par l'ombre de son bras. Les artistes peuvent se permettre une difficulté croissante — sur plusieurs siècles — parce que le spectateur le suit, pour ainsi dire. Et même plus, « le connaisseur désire s'identifier à l'artiste (…) [il] faut qu'il devienne créateur, lui aussi, sous l'égide de l'artiste » (GOM2 : 56). Ce qui fait l'art, pour Gombrich, c'est cette interaction entre l'artiste et le spectateur. Il semble raisonnable d'accorder cette définition. Toutefois, ce faisant, on se place dans l'espace de la réception et on ne peut plus saisir ce qui se passe en termes de création. Et encore une fois, il est important pour l'historien de l'art que l'espace de la réception existe et de manière relativement étanche, sinon il ne pourrait y avoir de place pour le spectateur qu'il est.

De plus, cette place du spectateur est érigée en critère esthétique par Gombrich. Ce n'est que parce que le spectateur participe à l'image, en cherchant à faire sens de ce qu'il voit, qu'elle peut être d'un quelconque intérêt. Une image doit résister. Si elle donne toute son information en une fois, le spectateur se sent pris pour un « nigaud » (GOM2 : 58). Telle est ainsi une autre Vénus, datée de 1879, de la main de l'artiste français William Bouguereau (fig. 2-10). D'un réalisme quasi photographique, cette Vénus est « l'effigie d'une pin-up plutôt qu'une œuvre d'art » (*idem*). Bouguereau a eu une carrière compliquée. Discrédité de son vivant même pour être l'incarnation de l'art académique, il jouit toutefois depuis quelques années d'une remise en valeur (House 2012). Le but ici n'est pas de savoir si sa peinture est digne d'être nommée art ou pas, mais de souligner les moyens qu'emploie Gombrich pour affirmer son goût. « Mal à l'aise », « pénible », « vulgaire » sont les termes de l'auteur de *L'Histoire de l'art* pour qualifier cette Vénus qui se donne sans filtre. Il est pourtant assez certain que pour Bouguereau ses propres œuvres correspondaient à ce qu'il voulait faire. Il y a peu de chance en effet qu'il se soit volontairement décidé à avoir une carrière



2-11, a, b et c. Ernst Gombrich : trois versions des *Trois Grâces*

gauche à droite ; a) : image présentée par Gombrich lors de sa conférence comme étant l'œuvre d'Ernest Courtois Bonnencontre, *Les Trois Grâces*, vers 1900, b) : la même image placée derrière une vitre trouble par Gombrich, c) : l'image est reculée au lieu d'être plaquée contre la vitre. Ordre de la séquence rétabli à partir de l'article original (Gombrich 1954). Les images sont toutefois tirées de *L'Ecologie des images,* les reproductions dans l'article original étant de piètre qualité.

marginale, à être la risée de ses contemporains. Son critère pour produire ses œuvres était donc différent de celui de Gombrich, différent de celui de « la résistance de l'image ». Ou encore, si on veut s'accorder avec Gombrich sur le critère de résistance, il faut convenir qu'il existe différentes manière de résister : visiblement ce qui résiste à Bouguereau, n'est pas ce qui résiste à Gombrich.

Il faut pourtant noter que le simple fait que cette Vénus paraisse « vulgaire » à Gombrich suffit pour qu'il s'y arrête. Il y a donc bien dans cette vulgarité quelque chose qui résiste à l'historien de l'art. *A minima* cela pourrait être une proposition du type : « pourquoi cette image, qui résiste si peu, me résiste-t-elle malgré tout ». Il y a une irritation qui forme une résistance qui demande à être travaillée, explicitée, dont il faut parvenir à faire sens, qu'il faut résoudre. L'image de Bouguereau, telle quelle, répond donc paradoxalement au critère que donne Gombrich, bien que ce ne soit pas le type de résistance qu'il affectionne. Bien sûr cette Vénus du XIXème siècle fait écho à celle de Botticelli, présentée en exemple d'art par Gombrich lors de sa conférence quatre diapositives auparavant. Mais il produit ensuite une autre image de nudité du même type que celle de Bouguereau pour la discuter, mais surtout cette fois pour la modifier et obtenir la résistance qu'il cherche.

Une création d'image à partir d'une autre

Il s'agit cette fois d'un tableau de l'artiste français Ernest Courtois de Bonnencontre[80], produit vers 1900, représentant *Les Trois Grâces* (fig. 2-11a). Il propose cette œuvre après avoir noté que « ce qui dans l'art nous cause un malaise, c'est peut-être cette introduction de la passivité qui déplaît d'autant plus qu'on est plus intellectuel ». On a l'impression que l'auteur parle pour lui-même ou de lui-même, plus que d'un critère absolu. Il ajoute en effet : « l'intellectuel, l'esthète, le critique, est un artiste raté et s'il ne peut créer pour répondre à ses critères, du moins veut-il faire une projection » (GOM2 : 63-64). Suivons donc Gombrich l'intellectuel qui, s'il est un « artiste raté » et tout de même ici un artiste, puisqu'il s'adonne à la création :

> Je dois encore solliciter votre indulgence, car je vais vous infliger une nouvelle œuvre de l'*Art Officiel*. Cette atrocité, c'est le tableau des *Trois Grâces*, de Bonnencontre [fig. 2-11a]. Je vous épargnerai l'analyse de tout ce qui le rend détestable. Voyons plutôt si nous ne pourrions pas améliorer cette bouille fadasse par l'ajout de quelques miettes de pain bien croquantes. Voici la photo du même tableau vue à travers une vitre trouble [fig. 2-11b]. Vous conviendrez qu'il a un aspect un peu plus convenable. Nous devons devenir un peu plus actif pour reconstituer l'image, et nous voilà moins écœurés. La seconde image [c'est-à-dire la troisième de la séquence : fig. 2-11c] montre la même peinture, vue à travers la même vitre, mais de plus loin. Je crois qu'elle mérite à présent l'épithète « intéressante ». L'effort que nous accomplissons pour rétablir ce qui a été violemment faussé nous fait projeter dans cette image une certaine énergie qui la rend tout à fait croquante (GOM2 : 65).

Il présente donc l'image de Bonnencontre en la qualifiant « d'atrocité » et de « bouillie fadasse » de sorte à pouvoir tenter une expérience. Cette expérience à lieu, on l'a dit, devant des psychanalystes et le choix de femmes nues comme thème principal des exemples donné par Gombrich cherche clairement une forme de provocation. Ainsi le contexte de création d'image est en partie biaisé étant donné ce contexte et son but. Il n'en reste pas moins que d'abord il y aurait plusieurs manière de provoquer un parterre de disciples de Freud et Gombrich choisit celle qu'on est en train de découvrir, et ensuite le fait même de chercher à les provoquer est propre à Gombrich et son rapport à la thérapie psychanalytique. Ceci précisé, il conduit une expérience qui se basant sur l'image d'un autre pour en produire une qui lui convient, exemplifiant parfaitement l'idée des « schémas et

[80] Il n'existe que peu de documentation sur Bonnencontre, dû en partie au fait qu'il s'est exilé au Chili en 1907 où il est décédé en 1955, soit l'année après la publication originale du texte de Gombrich. Son patronyme est Ernest Courtois, mais a adopté le nom de sa commune d'origine, Bonnencontre, dans le département de la Côte d'or. On trouve de ses œuvres dans les bases de données sous les noms : Ernest Courtois, Ernesto Courtois (au Chili), Ernest de Bonnencontre et E.C. Bonnencontre. http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-74636.html#biografia, consulté le 22 décembre 2020.

2-12. Double page de la revue *Le Point*
Numéro paru en 1949 et présentant l'image qui sert à Gombrich pour son expérience (non paginé).

corrections », mais à un niveau personnel. Voici comment il procède. Il place devant le tableau[81] une « vitre trouble »[82] pour obtenir une nouvelle image qu'il qualifie de « convenable ». Puis il recule le tableau, créant un espace avec la vitre pour obtenir une seconde image qui est à présent « intéressante ».

Gombrich obtient bien une image qui répond à ses critères d'inaccessibilité : parce qu'elle est difficile à lire directement (comme l'étaient ses précédents exemples tirés de l'histoire de la peinture, c'est-à-dire imparfaits anatomiquement ou dans une position inhabituelle) le spectateur doit fournir un effort pour reconstituer une image de type érotique. Ce qui semble une démonstration de ses idées devant un parterre de psychanalystes, donne toutefois également un aperçu de la manière dont Gombrich construit une image, bien que ce type de procédé de création n'est pas mentionné dans *L'art et l'illusion*, publié quelques années plus tard. Si tel avait été le cas,

[81] Il s'agit en fait de l'image du tableau comme on va le voir.

[82] Dans le texte original anglais, Gombrich parle de « *wobbly glass* » alors que la légende de l'image qu'il crée indique « *rolled glass* ». Ce second terme est le mot technique exact pour un verre dépoli ou structuré. L'adjectif « *wobbly* » signifie « peu stable, bancal ou chancelant » dans le vocabulaire ordinaire et peut s'appliquer, par exemple, à quelqu'un qui ne tient pas sur ces jambes.

2-13. Sandro Botticelli, *Le Printemps*

1478, tempera sur bois, 203 x 314 cm., Galerie des Offices, Florence. Les Trois Grâces constitue le groupe à gauche de la composition.

le sous-titre de cet ouvrage ultérieur, « psychologie de la représentation picturale », aurait eu une dimension plus profonde qu'on essaie donc d'atteindre par l'exemple de création qu'il produit plutôt que par ses dires.

Poursuivons. Une note de Gombrich immédiatement après la première mention de l'image dans le texte indique que l'exemple est tiré de l'édition de 1949 de la revue artistique *Le Point*, consacrée entièrement à « L'art officiel », et édité par l'artiste et critique français Francis Jourdain (Jourdain 1949). La revue se trouve dans la bibliothèque de l'Institut Warburg à Londres où Gombrich est basé depuis le début de la Seconde Guerre mondiale[83]. La page de la revue où se trouve l'image originale ne contient que la première partie d'un vers de Mallarmé : « La chair est triste hélas… »[84], entouré de peintures de femmes nues la plupart allongées, l'une sautillante, d'autres assises, une

[83] La revue a été acquise en 1951 à Oxford par l'Institut Warburg, vraisemblablement par le bibliothécaire d'alors Otto Kurz (Paul Taylor, Warburg Institute, communication privée 26 janvier 2017).

[84] Tiré de *Brise Marine* (1865). La suite du vers est « … et j'ai lu tous les livres. »

2-14. Ernest Courtois de Bonnencontre, *L'Automne*
vers 1897, huile sur toile, 263 x 175 cm, Centre National des Arts Plastiques. Le drapé de la figure de droite, la position de son bras et le titre même de ce tableau laissent penser que celui de Botticelli sur le printemps a servi de point de départ pour Bonnencontre, qui a dû donc composer sa version des *Trois Grâces* en connaissance de cause.

autre encore sur un balai de sorcière. La plus grande reproduction est celle des *Trois Grâces* (fig. 2-12).

Le thème des Trois Grâces vient de l'Antiquité. Ces trois nymphes peuvent personnifier diverses qualités comme la beauté, la joie, le plaisir, la bienveillance, les égards, le désir de plaire. Quoiqu'il en soit, comme thème, elles parcourent l'histoire de l'art moderne depuis au moins Botticelli. Le travail de thèse du fondateur de l'institut où travaille Gombrich, Aby Warburg, porte précisément sur le peintre italien, en particulier sur les deux tableaux *La Naissance de Vénus* et *Le Printemps* (Warburg 2007 [1893]). Dans le second figurent les Trois Grâces qui accompagnent Vénus et Flore (fig. 2-13). À la différence du tableau de Bonnencontre, les jeunes nymphes sont vêtues, quoique légèrement, de tuniques transparentes, et animées — leurs bras se joignant, esquissant une ronde ; Warburg note que c'est entre autre dans les drapés que l'artiste « laisse à son imagination le loisir d'attribuer une vie organique à des accessoires dépourvus de volontés » (*ibid.* : 16) — plutôt que statiques, comme dans l'image stigmatisée par Gombrich, c'est-à-dire où deux des jeunes femmes fixent le spectateur[85].

[85] Ce thème étant connu dans l'histoire de l'art et le Warburg l'ayant étudié, Gombrich a dû être attiré par cette image, d'autant plus qu'elle est centrale sur la page de la revue. Un détail a peut-être aidé ce choix. La conférence est donnée à l'occasion de la *Ernest Jones Lecture*, Jones étant le fondateur de la société de psychanalyse londonienne. L'artiste à l'origine de l'image est Ernest Courtois de Bonnencontre (uniquement nommé Bonnencontre par Gombrich). Le prénom de Gombrich est Ernst, version germanique de Ernest. Cette récurrence du même prénom n'est assurément pas la seule raison au choix de l'historien de l'art mais il serait étrange qu'elle n'y ait pas contribué d'une quelconque manière.

Le dispositif mis au point par Gombrich a une origine mystérieuse. On comprend bien qu'il cherche à illustrer son idée stipulant que c'est l'imperfection des images de l'histoire de l'art qui fait qu'elles peuvent prétendre à être de l'art. L'image de Bonnencontre, trop tributaire de la photographie et donc trop précise, ne laisse plus aucune place à l'imagination du spectateur. Il est difficile de savoir comment Gombrich en est arrivé à choisir ce moyen pour rendre l'image moins crue. Le seul indice de la mise en place du dispositif est une note en fin de texte qui prend la peine de remercier Otto Fein, collaborateur du Warburg Institute « qui appliqua son infaillible talent photographique [au] problème [de Gombrich] et créa une série de photographies dont les figures [ci-dessus] sont des exemples » (GOM2 : 66, n. 23). On peut dès lors penser que, à la demande de Gombrich, c'est Fein qui chercha différents procédés pour modifier l'image d'origine parmi lesquels l'historien de l'art choisit dans un second temps celles qui lui conviennent. Il n'est d'ailleurs pas peu fier du procédé ainsi découvert puisqu'il suggère même de le breveter. Ainsi lorsqu'un tableau de piètre qualité est trouvé « dans votre grenier (…) il ne sera pas nécessaire que vous le jetiez au rebut ou que vous le donniez à votre femme de ménage (…) il vous suffira de le placer derrière une vitre trouble pour qu'il devienne présentable » (GOM2 : 66). En laissant de côté l'aspect quelque peu sexiste ou élitiste de la remarque sur les femmes de ménage, on peut s'intéresser à l'image produite en tant que telle, et ce de deux manières.

Première lecture, l'image intéressante

La première manière ne considère que la dernière itération du procédé, celle qui permet à Gombrich de recevoir le qualificatif « intéressant » (fig. 2-11c). La lecture de cette dernière image, je la réalise donc comme si on ne s'intéressait qu'au résultat auquel un artiste est parvenu avant de la rendre publique. C'est l'image qu'il accepterait de nous montrer s'il n'avait eu comme but premier de réaliser la conférence. La seconde manière considère également les deux autres images : la première, le « schéma » à corriger (fig. 2-11a) et la deuxième (fig. 2-11b), une image intermédiaire qui indique à Gombrich la voie à suivre pour parvenir à la troisième. Il faut noter d'emblée que les reproductions dans toutes les versions du texte sont en noir et blanc. À voir quelques reproductions des peintures de Bonnencontre (fig. 2-14), on peut imaginer que les *Trois Grâces* étaient à l'origine une image colorée. L'image de la revue *Le Point* est elle-aussi en noir et blanc mais de bien meilleur qualité que l'image à laquelle Gombrich donne accès, à son auditoire et à ses lecteurs, très contrastée. De plus, la première et la seconde modification de Gombrich ont été systématiquement interchangées dans les éditions ultérieures de l'article original. Dans l'article de 1954, l'ordre est

celui qui est montré ici. Dans les éditions anglaises ou françaises ultérieures, l'image ici au milieu est présentée comme étant la dernière de la séquence. Or celle-ci présente des contours de corps plus semblables à l'original de Bonnencontre et donc ne semble pas pouvoir procéder de l'autre, présentant des contours moins précis[86]. On reconnaît bien, sur l'image finale, trois figures, dont au moins deux visages. Il n'est pas certain d'y voir des corps nus. Mais si tel était le cas, des taches gris foncé parcourent leurs formes de sorte qu'il est difficile d'y distinguer précisément poitrines ou pubis qui probablement font le « vulgaire » de l'image. Sur le bas, fond et figures se mêlent dans un ensemble de taches blanches, noires et grises. Les pieds des figures, en particulier, disparaissent presque entièrement. Les taches grises provoquent un effet de « coup de pinceau » en laissant paraître des rainures blanches dans la texture des taches.

Un rapprochement avec le tableau de Botticelli et la lecture qu'en fait Warburg — que Gombrich ne pouvait pas ne pas connaître puisqu'il est l'auteur d'une biographie de celui-là (Gombrich 2015b [1970], Annexe : Warburg psycho-historien)[87] — produit une piste de lecture de l'image modifiée. Installé sur une fenêtre d'une maison, par exemple, le verre dépoli a pour fonction de conserver la transparence, le passage de la lumière, tout en procurant un surcroît d'intimité pour ceux qui se trouvent à l'intérieur. Les vêtements des Trois Grâces de Botticelli produisent le même type d'effet, à savoir dévoiler sans montrer. Il y a toutefois une ironie dans le fait que cette vitre trouble est à peu près antithétique à l'idée de la « fenêtre » d'Alberti au XVème siècle à l'attention des peintres (dont Botticelli), censée ouvrir sur l'histoire qui est narrée grâce au procédé de monstration géométrique de la perspective et qui va si bien dans le sens de l'argument de *L'art et l'illusion* : faire en sorte que les représentations picturales donnent à voir quelque chose qui s'approche de la nature, de ce qu'on verrait effectivement en ouvrant une fenêtre, l'invention de la perspective étant un procédé

---

[86] La confusion dans les éditions ultérieures peut provenir du fait que l'image originale et la vraie image finale (la troisième du texte de 1954), ont toutes deux un fond noir, alors que la seconde a un fond noir tacheté de blanc. Ces taches blanches proviennent du reflets de la vitre trouble et sont probablement des artefacts dus à la prise de vue de Fein, qui a peut-être tenté différentes conditions d'éclairage durant la production de ses nombreux essais. Ce ne serait alors que rétrospectivement que les deux images modifiées auraient été mise en séquence (par Fein ou Gombrich), l'essentiel de le modification concernant le fait de cacher les corps dans des proportions de plus en plus élevées, et non d'avoir un fond identique sur les trois images.

[87] La « biographie intellectuelle » de Warburg par Gombrich est parue en 1970. Gombrich a pourtant été associé dès 1936 au projet de Gertrud Bing, l'assistante de Warburg, et de Frtiz Saxl, bibliothécaire de l'institut et directeur de celui-ci après Henri Frankfort, pour publier les écrits complets de Warburg, décédé en 1929. A la mort de Saxl en 1948, Bing prend la direction de l'institut et poursuit le projet d'une biographie de Warburg, mais ses nouvelles tâches administratives lui prennent beaucoup de temps. À la retraite en 1959, elle ne parvient pas à produire un document la satisfaisant. Elle meurt en 1964. C'est à ce moment-là que Gombrich peut reprendre le flambeau et continuer une idée de biographie de Warburg qu'il avait esquissé dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, mais qui n'avait eu les faveurs ni de Bing ni de Saxl (Gombrich 2015b : 23-26). La longévité de Gombrich lui a permis d'attendre un quart de siècle pour que son idée du projet se fasse.

2-15. Lucas Cranach l'Ancien, *Les Trois Grâces*
1531, tempera sur toile, 37 x 24 cm., Musée du Louvre, Paris.

technique mis au point, comme on l'a vu, pour donner cette illusion. Ce qu'on perd alors en clarté et en précision du dessin dans l'image de Gombrich par l'ajout de la vitre, on le gagne en animation : les trois figures de Bonnencontre, relativement statiques sur l'image originale, semblent sur la modification de Gombrich comme des flammes sortant d'un même feu. Les nymphes, ainsi créées par Gombrich, suivent ainsi peut-être un autre mot d'Alberti : « un sujet [d'un tableau] sera capable d'émouvoir des spectateurs lorsque les personnages immobiles manifesteront fortement le mouvement de leur âme » (Alberti 1868 [1435] : 155).

Le procédé de la vitre permet de donner un dynamisme à l'image que le sujet appelle. Comparses de Vénus, les Grâces doivent véhiculer une part d'érotisme, mais l'énergie de leur jeunesse rendue dans *Le Printemps* de Botticelli, peut sembler perdue dans l'image de Bonnencontre. On peut arguer, cependant, que la version de 1900 favorise l'aspect justement érotique du thème des nymphes que l'image de Gombrich abolit. En plus des corps simplement nus et peut-être « vulgaires », deux des Grâces de Bonnencontre regardent directement le spectateur, ce que ne font pas celles de Botticelli. Ce type de regard chez Botticelli est laissé, dans *Le Printemps*, aux figures de Vénus et Flore, toutes deux vêtues. La Vénus de la *Naissance*, bel et bien nue, regarde, elle, le spectateur directement. La différence toutefois avec l'image de Bonnencontre est qu'elle cache pudiquement son pubis et son sein droit. Chez Bonnencontre ce sont trois femmes nues, dont deux de face nous regardent. Il y a une interpellation du spectateur, du moins pour le regard masculin hétérosexuel qui est le mien, et avec cette interpellation un intérêt pour l'image. L'inconfort peut survenir dans le fait que l'image de Bonnencontre place le spectateur dans la position d'un amateur d'images érotiques[88], puisque les trois jeunes femmes ne semblent pas

[88] Le mot de Gombrich pour l'image de Bouguereau est « pin-up », un peu pudique puisque d'ordinaire les pin-ups posent de manière certes lascive, mais sont toujours habillées.

éprouver la moindre gêne à être vues ainsi. En d'autres termes, Gombrich par sa modification de l'image a échangé une dynamique contre une autre : une interaction directe avec le spectateur, qui confère un réalisme à l'interaction avec les trois femmes nues contre l'animation de corps pourtant immobiles sur l'image.

On peut noter encore que Warburg dans son analyse du *Printemps* indique que les représentations des trois nymphes sont répertoriées ordinairement, « 'dans l'esprit de l'Antiquité' — c'est-à-dire nues, dans une pose tranquille » (Warburg 2007 : 42). Cette description succincte correspond exactement à l'image de Bonnencontre. On n'est alors plus tout à fait justifié de dire que son image est plus « vulgaire » que celles existantes par ailleurs (fig. 2-15), qui sous le même couvert de représentation des trois Grâces, permettaient de traiter la nudité féminine sans enfreindre les bonnes mœurs. Le procédé de Gombrich ressemble alors plutôt au fameux vers de Molière dans le Tartuffe : « couvrez ce sein que je ne saurais voir / Par de pareils objets les âmes sont blessées / Et cela fait venir de coupables pensées» (Tartuffe, III, 2, 860-2).

Seconde lecture, l'image d'un processus

Cependant, il n'est pas nécessaire de chercher à entrer plus dans le rapport de Gombrich à la nudité féminine en public pour tenter de saisir quelque chose de son schème constructeur, de sa manière d'organiser les éléments de ce qu'il produit pour qu'ils lui conviennent. Le thème des femmes nues, sans être d'aucune importance pour cette tentative, n'est pas central. Le choix de ce thème dans ce contexte particulier nous dit bien sûr quelque chose du rapport de Gombrich à la production d'image et à la psychanalyse, mais ni le thème ni le contexte n'est généralisable à toute ses interventions dans l'espace pictographique. Gombrich met si bien l'accent, dans ses écrits, sur le fait qu'un artiste doit prendre en compte le public, qu'il est impossible de penser qu'il a produit ses images naïvement. Il produit alors cette présentation pour un public dont les intérêts peuvent être des concepts comme le complexe d'Œdipe, les pulsions, la libido, et il leur montre pas moins de six représentations de femmes nues en indiquant, pour les *Trois Grâces*, qu'il réalise pour eux une expérience « *ad hominem* » (GOM2 : 65). Il cherche leur intérêt, même si ce doit être en forçant le trait, en caricaturant peut-être les intérêts de la psychanalyse.

Cette audience particulière, toutefois, donne l'occasion à Gombrich de s'aventurer dans le domaine de la création d'image, ce qu'il ne s'est visiblement pas permis dans le contexte habituel de la

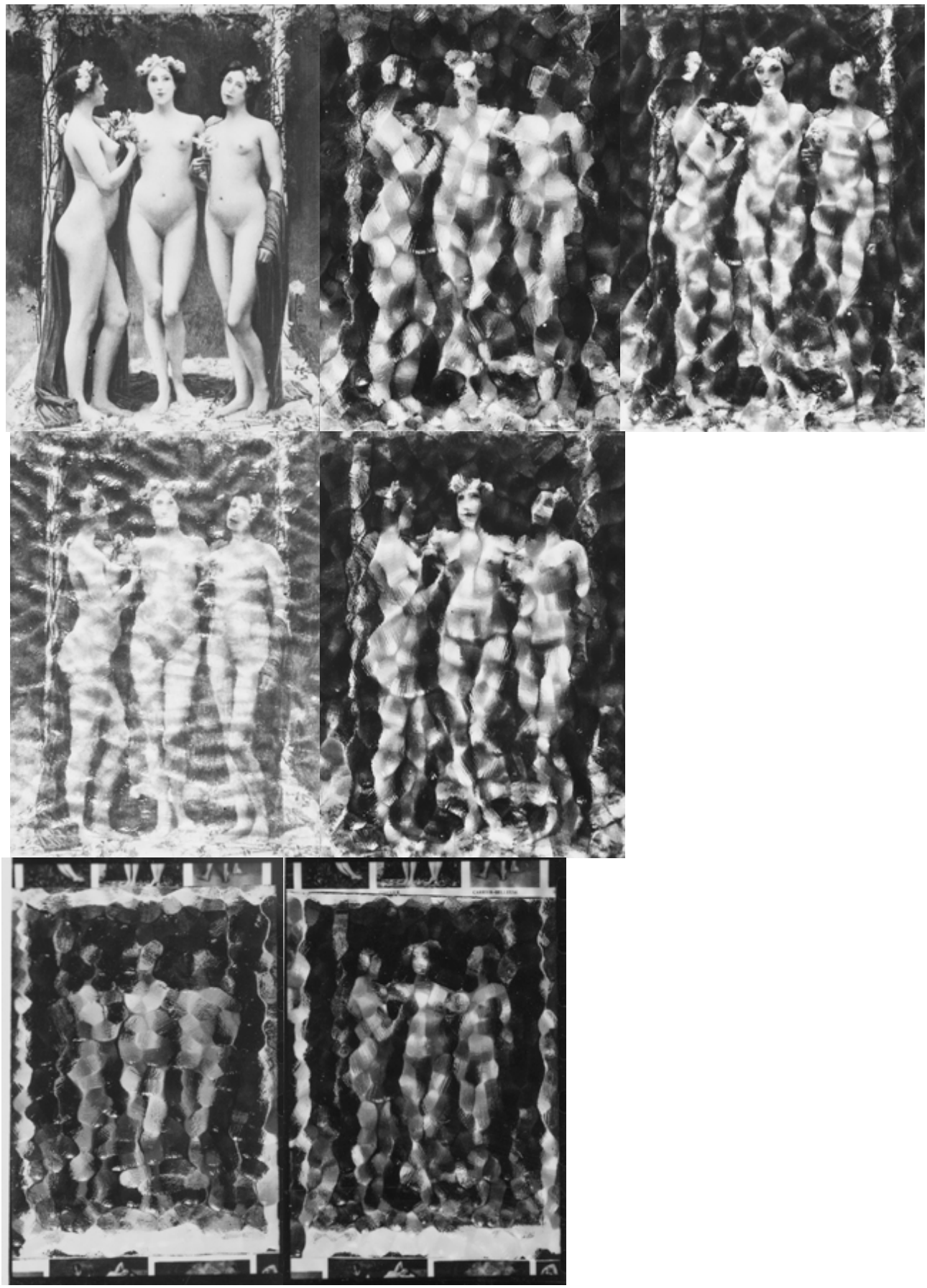
réception de ses productions textuelles. On peut imaginer qu'il profite d'un parterre de psychanalystes pour leur offrir quelque chose de plus intime sur lui — peut-être parce qu'ils sont habitués à entendre leurs patients parler d'eux —, même si c'est sur le ton de la défiance, ou par jeu. Pensant peut-être que parler de et montrer des femmes nues était déjà une manière d'entrer dans cette intimité, c'est en fait une intimité d'un autre ordre qu'il dévoile en créant une image. En effet, il ne s'est pas contenté de rassembler des diapositives existantes pour construire sa présentation, comme il a dû le faire de nombreuses fois pour d'autres conférences dans des contextes liés plus clairement à l'histoire de l'art. En donnant au photographe de l'Institut Warburg la tâche de produire une série d'image, il a mis au point un procédé particulier.

Plutôt donc qu'une lecture thématique, qu'on vient de faire ci-dessus, c'est une autre piste que je suis ici : regarder la forme que prend le procédé, la manière dont il modifie une image, et qui commence lorsque l'image intermédiaire, « convenable » (« *respectable* » en anglais), entre en jeu. On pourrait rapprocher ce terme d'un vocabulaire moral et donc insister, encore un peu plus sur la lecture thématique, liée en partie à l'exhibition d'images à caractère érotique. Mais l'ajout de l'image « convenable » dans la présentation permet d'assister, par la création d'une séquence de trois images, au processus décrit dans *L'art et l'illusion* : une progression rythmique de schémas et corrections.

Dans cet ouvrage, toutefois, cette progression s'étale sur plusieurs générations d'artistes, ou s'il s'agit de progression à l'intérieur du corpus d'un seul artiste, c'est celle qui permet de faire s'approcher ce qui est figuré de la « nature ». Ici, lors de cette conférence, ce n'est pas une image plus précise de cette « nature » qui est produite par corrections successive mais, par hypothèse, du schème constructeur de l'artiste, aussi raté qu'il puisse se considérer lui-même. En effet, en détaillant les trois étapes de son processus, Gombrich nous donne en même temps *son* appréciation de ces images. Il ne corrige pas la première avec la deuxième, ou la deuxième avec la troisième, en fonction de leur capacité à donner une illusion de la réalité de femme nues, mais en fonction d'un critère personnel, difficilement exprimable verbalement. Mais ce critère, le schème constructeur, est présent toutefois sans quoi il serait impossible à Gombrich de dire laquelle des images convient ou est digne d'intérêt. Même raté donc, il donne accès au processus d'amélioration d'une image en deux étapes, jusqu'à celle qui fait l'objet de la première lecture ci-dessus.

Dans cette seconde lecture, le processus peut être décrit ainsi. Une image de départ est choisie par Gombrich. Il y applique ensuite un traitement qui la rend « convenable », non pas du point de vue de l'histoire de l'art, ni même de la morale, mais de celui de sa manière propre de « sonder la réalité », c'est-à-dire ici la perception de son milieu dans lequel cette nouvelle image modifiée vient prendre place. Cette image commence à apaiser l'irritation de l'image source, semble aller dans un sens particulier, qui n'enlève pas son intérêt mais la rend donc digne d'être au moins considérée comme image susceptible d'entrer dans la catégorie « art » de Gombrich. S'il indique qu'il pourrait dire en quoi l'image de Bonnencontre est « détestable », il ne s'appesantit pas sur les raisons qui font que les deux modifications sont meilleures, en-dehors du fait que le spectateur doit « accomplir un effort » pour « rétablir ce qui a été violemment faussé ». Il est raisonnable de penser qu'il y a de nombreuses manières de « fausser » l'image de Bonnencontre de sorte qu'elle nous pousse à faire un effort. Mais c'est cette manière-ci qui a été sélectionnée, et de plus en deux itérations successives. Pourquoi alors celle qui est finalement retenue comme « intéressante » l'est effectivement plus que la précédente, alors que toutes deux poussent à un effort, s'éloignent du réalisme direct de l'original ? La deuxième modification pousse-t-elle à faire un effort plus important que la première ? Probablement. On peut toutefois rappeler que dans les éditions écrites ultérieures de la conférence, ces deux images ont été interverties, ce qui montre que la différence entre elles n'est pas très importante. Pourrait-il y avoir une hypothétique troisième modification qui pousse cet effort encore plus loin ? Certainement. Pourtant Gombrich s'arrête à ce niveau précis d'effort à fournir, un niveau qui est sans doute difficile à quantifier ou à mettre en mot. S'il ne donne pas ou ne peut pas donner ces mots à son audience, à ses lecteurs, il est probable qu'il n'a pas pu les donner à Fein non plus.

Cet aspect de son processus vaut qu'on s'y attarde. Plutôt coutumier de la description d'image que de leur création, Gombrich a donc délégué cette partie à son collègue photographe. Il est pratiquement impossible que Gombrich ait communiqué précisément à Fein l'aspect de l'image finale. Plus probablement, Gombrich est allé le trouver avec son « problème », qui devait être de l'ordre de : peut-on prendre cette image « fadasse » et la rendre plus « croquante » ? Fein a ensuite cherché une manière de faire, a présenté ses résultats à Gombrich, et ce dernier a choisi parmi eux ceux qu'il trouve correspondre à ce « croquant, intéressant ». Un indice va dans ce sens : les archives de l'Institut Warburg recèlent plusieurs autres tentatives qui n'ont pas été choisies, qui n'ont pas satisfait l'historien de l'art (fig. 2-16). C'est donc sur la base de (au moins) six essais que



2-16. Essais photographiques de Otto Fein pour Gombrich

L'original (en haut à gauche), suivi de six essais (que je numérote, de gauche à droite et haut en bas, de 1 à 6) retrouvés dans les archives de l'Institut Warburg par Paul Taylor, le 9 février 2017. L'ordre ici est celui qui m'a été transmis par l'Institut. Les images sélectionnées par Gombrich sont celle de la seconde rangée.

Gombrich en trouve un qu'il considère comme correspondant à la solution de son problème. Autrement dit, c'est en voyant quelque chose qui correspond à ce qu'il cherche, sans qu'il ait été capable de décrire (alors que c'est son métier) ce qu'il cherchait *a priori*, qu'il sait qu'il a trouvé.

Gombrich nous offre alors un exemple clair du fonctionnement du schématisme en extension, de la mise en œuvre du schème constructeur. Ce n'est que quand la bonne image est déjà « là-dehors » qu'il peut dire qu'elle est effectivement une manifestation de ce qu'il cherche et ce n'est donc pas un processus qui se passe dans l'autre sens, à savoir réaliser « là-dehors » la réplique d'une image qu'on aurait « là-dedans ». L'une des images que lui fournit Fein est alors un document, dirait Gibson, de ce que Gombrich perçoit confusément (sans être capable de le verbaliser) de son rapport à son milieu. Il y a là une expression, dirait Arnheim, sous les traits d'une image des Trois Grâces trop érotiques et modifiée par un verre, de ce que l'invariant de sa perception lui renvoie. Cette image est le résultat de ses pouvoirs organisants (par la sélection puisque c'est Fein qui produit matériellement l'image). Ou l'image sélectionnée devient une image de ses pouvoirs organisants. Mais puisqu'il cette image est raffinée par trois itérations successives (l'image originale choisie en magazine, l'image convenable et l'intéressante), on se trouve face à une chronologie personnelle miniature des pouvoirs organisants de Gombrich, pouvoirs qui après avoir exercés leur action dans le temps (plus d'une fois) je nomme schème constructeur.

On peut cependant pousser la lecture un peu plus loin. Aussi satisfaisant que cela puisse être que d'avoir un spécialiste des images démontrer par ce qu'il fait — peut-être mieux que par ce qu'il dit — la manière de fabriquer une image, de donner un exemple de correction à partir d'une image originale selon son schème constructeur et non selon la « nature », la réalité de la démonstration lors de la conférence est un peu différente. En effet, même si Gombrich expose une partie de l'intimité de son processus en révélant une étape intermédiaire entre l'original et l'image finale, l'existence des essais de Fein écartés permet de considérer autrement encore ce qu'il donne à voir.

La seconde modification (la troisième image) est présentée comme un point culminant de la progression. Mais ce n'est pas ce que montre effectivement Gombrich. Les œuvres des maîtres du passé qu'il donne à voir dans ses livres et sa conférence sont considérées comme de tel points culminants : c'est ce que l'artiste a choisi comme étant la forme qu'il veut rendre publique de *sa* manière de faire. Or ici Gombrich rend visible la source, une image juste « convenable » et la

dernière. Si les artistes s'appuient sur des schémas (des œuvres existantes) pour produire les leurs, il est rare que de tels schémas soient montrés *en même temps* que la correction[89]. On pourrait dire alors que l'image que présente Gombrich n'est pas seulement « l'intéressante », mais bien les trois en tant que séquence. Dans l'ordre du texte de la conférence, elles sont appelées l'une après l'autre en l'espace de six courtes phrases consécutives. C'est le processus qui est montré *en tant qu'image*. Montrer un processus de production d'image est déjà le thème de *L'art et l'illusion* : les images ne sont que des étapes dans une séquence plus longue qui elle fait sens, dans le cadre d'une tendance vers une illusion de la présence de l'objet à travers une image. Du point de vue de Gombrich, cela ne change peut-être pas grand'chose qu'il s'agisse ici de sa propre production d'image — et encore c'est Fein qui s'être chargé de la réalisation — et là de la production d'autres artistes. Dans les deux cas, il se fait l'auteur, le narrateur, de la démonstration de la progression rythmique, de la perception par Gombrich d'une séquence d'images qui tendent — qu'il fait tendre — vers une certaine idée de l'illusion par l'image : quelque part entre réalisme et animation. Peut-être quelque chose qu'on pourrait rendre par le terme de « présence ». Or si la troisième image de la séquence est bien plus animée, comme on l'a vu, que les deux autres, si on considère par contre la séquence *comme image* c'est alors l'exposition des étapes qui produit cette animation. Gombrich semble chercher le moyen qui rend les images présentes en leur donnant une animation par leur succession tout en les considérant comme des images, c'est-à-dire comme des objets spécifiques qui prennent place de manière concrète, dans son milieu.

Reprenons. Si pour une image donnée il n'y a qu'illusion optique (réalisme), on entre alors pour Gombrich dans le domaine purement photographique qu'il récuse. L'illusion que favorise l'historien de l'art est donc précisée par l'expérience de création qu'il mène : elle ne doit pas être parfaite. L'œuvre de Bonnencontre, à ce qu'on peut en juger d'après la reproduction, est trop photographique. Elle ne laisse plus de place, selon les critères de Gombrich, à une interprétation du spectateur. Ainsi la modification que Gombrich apporte à l'image originale permet de restaurer une certaine animation.

Or Gombrich ne fait pas que montrer son résultat « ré-animé » en laissant entendre qu'il y avait quelque part une image « détestable » servant de base. Il la montre. Mais ce qu'il montre dans

[89] On peut trouver éventuellement des dessins préparatoires pour les peintures classiques ou des carnets d'idées, de croquis pour les pratiques plus récentes. Ces documents sont dignes d'intérêt du point de vue de l'histoire pour reconstruire un processus, mais il n'est pas la norme que l'artiste les expose systématiquement en regard de son œuvre terminée.

l'article de 1954 est une reproduction de mauvaise qualité. Même dans les éditions ultérieures, l'image reste très contrastée. Peut-être que lors de la conférence, Gombrich avait choisi une meilleure reproduction faite par Fein. Mais si les images dans *L'Ecologie des images* en sont une indication, la définition n'est pas très bonne. Quoiqu'il en soit, ce qui est présenté comme une œuvre de Bonnencontre, est en fait déjà une image modifiée. D'abord par la reproduction dans la revue en noir et blanc, ensuite par la photographique qu'en fait Fein pour Gombrich. L'image qu'on attribue à Bonnencontre est d'emblée altérée par le fort contraste de la reproduction, puis par la rephotographie de Fein et enfin — pour la version transcrite de la conférence — de sa piètre qualité de reproduction. Bien entendu cette dernière étape est vraie également pour les autres œuvres de la présentation, mais le lecteur peut facilement avoir accès à une reproduction acceptable de *La Naissance de Vénus*, par exemple, alors qu'il m'a été impossible de trouver une image de la peinture originale de Bonnencontre. Le manque de talent imputé à cet artiste est appuyé par l'impossibilité de voir l'image telle que celui-ci l'a voulue. Gombrich semble ne pas avoir cherché non plus à en savoir plus.

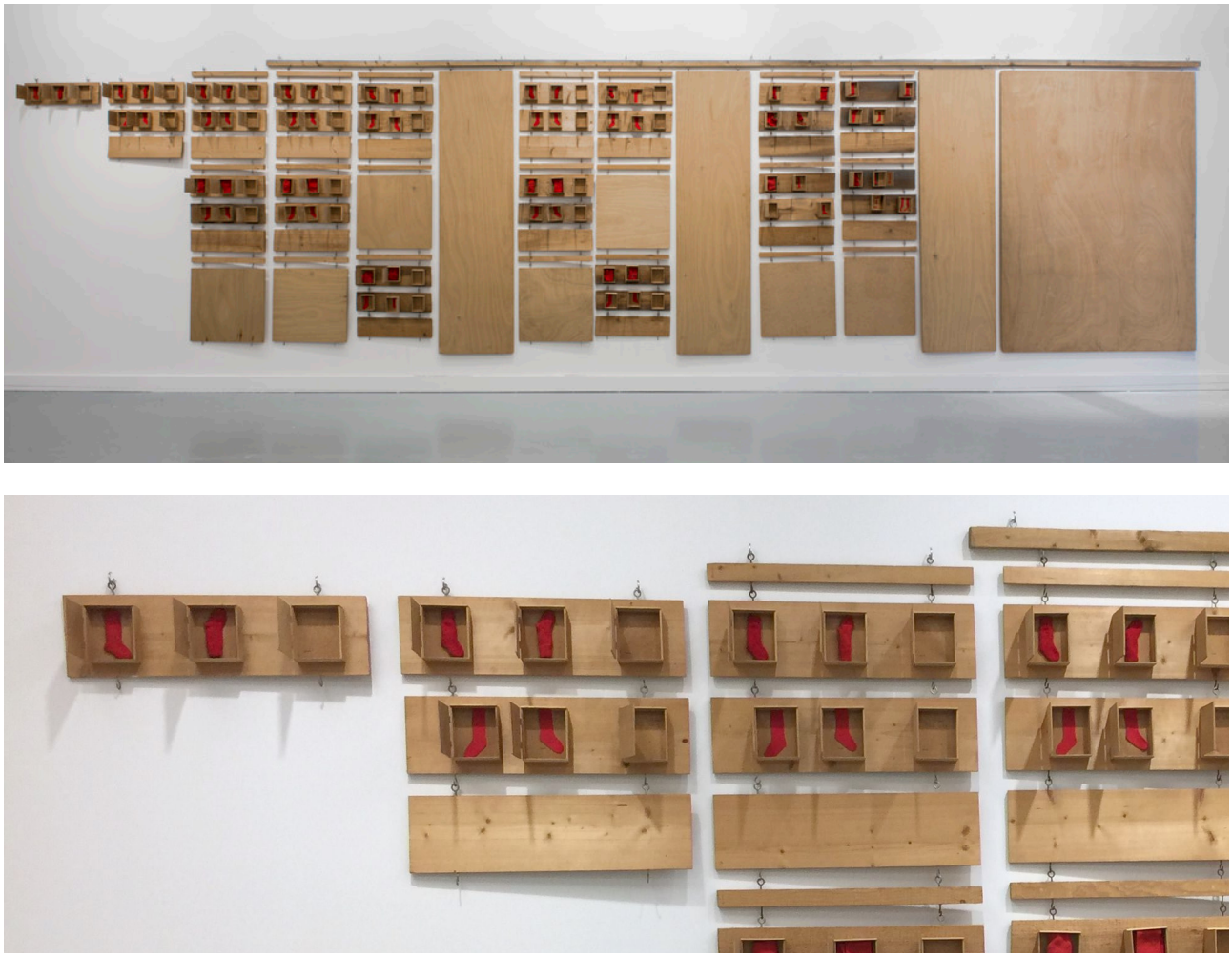
Nous avons donc trois images, trois fois les Trois Grâces qui se déplacent le long d'une progression, toutes des modifications d'un original invisible et conservé volontairement dans cette obscurité. En suivant le cours de la conférence, on peut aisément imaginer Gombrich confiant à Fein la page de la revue qu'il a sélectionnée et lui demandant d'en tirer ces trois images produisant une telle progression. Mais les archives de l'Institut Warburg montrent que tel n'a probablement pas été le cas.

En regardant les essais de Fein, il n'est pas immédiatement évident de voir ce qui rend ceux qui ont été écartés du choix final indignes d'être montrés. L'essai 3 est l'image « convenable ». Elle diffère des autres de par l'apparente proximité de la vitre sur l'original. Les essais 5 et 6 n'ont pas été recardés de sorte à ne laisser apparaître que l'original. On voit en effet des fragments des autres peintures reproduites dans la revue en haut et en bas des images. Mais rien n'empêchait Fein de réaliser ce recadrage, ou rien n'indique que les essais 1 à 4 n'ont pas été recadrés auparavant. Donc les six essais sont des candidats potentiels au « problème » initial de Gombrich, la transmutation du « détestable » en « croquant ». Ce qu'ils ne sont pas, en revanche, c'est une progression successive de degrés de modification nette. À part le 3, donc, elles sont relativement homogènes dans leur manière d'être « violemment faussées ». Ceci continue de laisser penser que la démonstration de la

progression est le fait de Gombrich et qu'il s'agit peut-être même d'une construction *a posteriori* de sa part. En effet, s'il avait donné comme projet à Fein de produire une telle progression, probablement que celui-ci aurait réalisé des clichés plus différenciés les uns des autres. Ce n'est qu'après la présentation des essais de Fein cherchant à produire au moins *une* image plus « convenable » et la présence parmi eux de l'essai 3 qui se démarque, que la tentation de la démonstration d'une progression peut avoir vu le jour. Cela semble confirmer alors que ce n'est qu'une fois que les images sont là que l'artiste peut reconnaître celle qui exprime le mieux son schème constructeur, et qu'il n'est pas possible de décrire verbalement en quoi consiste le schème constructeur pour le réaliser ou le faire réaliser précisément par quelqu'un d'autre.

Il aura ainsi fallu que Gombrich choisisse parmi les essais 1, 2, 4, 5 et 6 lequel incarnerait l'image « intéressante ». Il n'y a peut-être pas de mots précis qui permettent de les différencier. Tous forcent l'effort que Gombrich mentionne comme raison à son choix. C'est le 4 qui a constitué pour l'historien de l'art le point culminant de cette petite progression personnelle en trois actes. Mais aucun critère objectif ne semble pouvoir être donné pour ce choix ni par le lecteur, ni par son auteur. Il a pourtant fallu choisir et ceci n'appartient qu'à Gombrich. En définitive ce qu'il nous donne effectivement à voir est cette progression, où chacune des trois étapes est une image qu'il s'est approprié y compris, on l'a vu, la première qu'il présente pourtant comme détestable. Il réalise cette appropriation par la sélection de l'image originale, par la délégation du travail photographique à un collègue dont il loue le talent — ne prenant ainsi pas le risque de l'aspect purement technique de la production matérielle de l'image —, et finalement par l'organisation des images en progression après avoir pointé l'un des essais comme étant plus réussi.

Si c'est la lecture selon laquelle il existe une image meilleure que d'autres que Gombrich voudrait nous transmettre, en s'appropriant et reproduisant un « original » et en intercalant une image juste « convenable » c'est en fait trois occurrences de l'application de son schème constructeur qu'il présente. Il ne donne pas une première image qui est « détestable » dans l'absolu mais quelque chose comme « une très bonne manifestation de ce qu'est le 'détestable' selon Gombrich ». Ditto pour le convenable et l'intéressant. Ensuite, c'est la mise en séquence des trois manifestations que Gombrich a sélectionnées qui produit ce qu'il nous donne à voir. Et même si cette séquence contient une image qu'il qualifie de « fadasse », il peut s'y retrouver parce que d'abord il est l'auteur du choix initial de cette image et qu'ensuite la mise en séquence, la mise en animation d'images semble être un motif qu'il affectionne par ailleurs.



2-17. Robert Filliou, *Principe d'équivalence : bien fait, mal fait, pas fait*
1968, bois métal et laine, 200 x 1000 cm., collection du Centre Pompidou, Paris. Haut : vue d'ensemble. Bas : détail des premières itérations.

Bonnencontre comme Gombrich, par leur pratique de l'image, font *survivre*, pour reprendre un mot-clé de Warburg — « *Nachleben* »[90] — un motif qui court dans l'art occidental depuis l'Antiquité : les *Trois Grâces*. Mais ce motif, pour qu'il soit « intéressant », pour qu'il devienne vivant, doit être adapté au schème constructeur de chaque artiste, par chaque artiste, et adopter des qualités formelles propres, de sorte à lui conférer, une expression particulière. Les modifications sont en même temps un moyen de changer l'image, de la rendre attractive, et un moyen de rendre objectif — littéralement : d'en faire un objet — la manière dont ce changement s'opère. Modifier est une intervention dans le rapport écologique de l'artiste. Avec Gibson on peut dire que la production d'une œuvre d'art est la création d'une invite spécifique, l'émergence d'une saillance comme à la fois appartenant au rapport écologique de l'artiste et comme en en étant l'image. Ces

[90] voir la très bonne biographie (que l'auteur refuse d'appeler ainsi) de Warburg *L'image survivante* de Didi-Huberman (2002).

caractéristiques — à la fois simple objet perçu et invite particulière — font peut-être que l'image est reconnue immédiatement dans l'environnement par la personne qui la produit, par l'artiste, ou ici par l'historien de l'art qui est un artiste comme les autres.

Avant de clore ce chapitre, on peut noter une ironie de l'histoire de l'art occidental qui positionne Gombrich — comme artiste — dans une sorte d'avant-garde involontaire lors de la prononciation de cette conférence en 1953. En effet, en 1968 une œuvre de l'artiste français Robert Filliou nommée *Principe d'équivalence : bien fait, mal fait, pas fait* applique le même genre d'idée, inversée et poussée à l'extrême (fig. 2-17). Une unité de base est constituée d'une chaussette rouge dans une boîte en bois ouverte sur le haut. Cette unité est considérée comme « bien faite ». Filliou réalise ensuite une version « mal faite » de l'unité en bâclant la fabrication de la boîte et de la chaussette. Vient ensuite une version qui comme son nom l'indique n'est simplement pas faite, laissant un espace vide en lieu et place de la boîte et chaussette. Cet ensemble de trois unités avec des qualités dégressives est à son tour considéré comme étant une nouvelle unité « bien faite » et Filliou ajoute bien entendu ensuite une version mal faite et une pas faite de cette nouvelle unité, et ainsi de suite. Il est peu probable que Filliou se soit inspiré de l'expérience de Gombrich pour cette œuvre, ne serait-ce que parce qu'elle est à peine revendiquée par ce dernier comme telle (bien qu'il pense à la breveter). Il est remarquable toutefois que l'exposition d'une séquence d'une même image en trois états différents et décrit selon un jugement de qualité ait vu le jour quinze ans avant le réalisation de l'artiste français. Il est de plus bien « croquant » de contempler un historien de l'art rétif aux développements de l'art contemporain revêtir un instant les habits de l'artiste et d'anticiper par ses actions un type de proposition qui relève plus de l'art conceptuel, comme Kosuth, on le verra au chapitre 4, peut le proposer, que du réalisme, fusse-t-il animé, de la peinture figurative.

Ce que permet de montrer l'exemple de Gombrich, par la production d'une seule « œuvre », est un premier dégrossissage de la notion de schème constructeur. Cette notion même est basée en partie sur ses écrits puis affinée en suivant une reconstitution de ses actions probables, l'ensemble de ma propre démarche suivant à mon tour un type de progression rythmique de schémas et correction. Mais si Gombrich décrit bien dans ses ouvrages ce qui se passe pour le passage d'une image à une autre, il manque, même avec l'exemple d'œuvre qu'il produit, une bonne compréhension de la manière dont cette production d'image a lieu *avec l'artiste* (plutôt que malgré ou à part lui) de sorte à mettre en branle la dynamique du schème constructeur.

3 – LA CAPACITÉ D'AGIR

Après cette première esquisse de la dynamique du schème constructeur autour de la production d'une œuvre par Gombrich, je suis ici la remarque critique d'un autre historien de l'art, le britannique Michael Baxandall (1991) sur la question de « l'influence », à savoir l'effet que peut subir un artiste via les œuvres d'un autre artiste. Pour lui un artiste du passé ne peut avoir d'influence sur un artiste du présent. C'est l'artiste du présent qui interprète le travail de l'artiste du passé. Cela est vrai, mais ne dit pas pourquoi l'artiste du présent s'intéresse au premier chef à une œuvre de celui du passé. Il y a donc quelque chose qui se passe pour que l'artiste du présent perçoive cet effet sur lui et se mette ensuite à son interprétation. Je passe alors en revue des propositions tirées d'ethnographies et de proposition théoriques d'anthropologues pour tenter de caractériser cette question de l'effet que peut avoir une œuvre sur un artiste. Je reprend la notion « d'efficacité symbolique » nommée par Lévi-Strauss (1949) et précisée par Severi (2007), à savoir un effet qui est d'ordre psychologique mais aussi physiologique dans le cadre de cure chamanique, ce qui apporte un premier éclairage sur la dynamique en jeu. Cet examen me permet de voir qu'il est possible d'identifier en fait deux efficacités : une première, celle décrite par Lévi-Strauss, pour celui qui perçoit la création d'un autre, une seconde pour celui qui réalise la création.

L'anthropologue britannique Alfred Gell (2009) a cherché à systématiser en une anthropologie spécifiquement de l'art ces échanges d'effets entre œuvres et personnes, en prenant le parti de tous les considérer comme des « agents ». Mais ce système s'appuyant sur une sociologie du monde de l'art — artistes, œuvres, destinataires, ce derniers étant autant les spectateurs que les commanditaires des œuvres — a des limites importantes quand il s'agit de décrire le rapport de l'artiste à sa propre création. L'artiste est en effet à la fois créateur et premier spectateur de ses propres œuvres. Je me tourne alors vers l'ethnographie de la sorcellerie de l'anthropologue française Jeanne Favret-Saada (1977) qui, pour lointaine *a priori* des questions artistiques qu'elle est, me permet d'y lire un modèle interactif plus adéquat pour décrire cette effet que perçoit l'artiste durant sa création. En effet, il ne s'agit plus comme chez Gell de rôles sociaux que jouent différents agents physiquement distincts les uns des autres mais de décrire des positions qu'une personne peut prendre ou laisser. Ainsi en sorcellerie, quand une victime se sent ensorcelée, on peut montrer que c'est elle qui produit la position fictive mais néanmoins active de son ensorceleur et que c'est elle encore, à l'aide d'un tiers, qui fini par se sortir de cette situation après avoir quitté la position de

victime et récupéré sa capacité d'agir. Ce modèle sorcellaire je l'applique à la dynamique de création artistique. Le schème constructeur sous-tend cette position fictive et active par rapport à l'artiste dans le processus de création. L'artiste pour passer d'une position à l'autre doit produire une œuvre qui devient alors moins un but en soi qu'un forme de communication qu'il cherche à établir avec son schème constructeur.

L'influence, quand un objet exerce un pouvoir sur une personne

Baxandall est lié à l'Institut Warburg pour y avoir été associé de manière durable et pour avoir commencé une thèse sous la direction de Ernst Gombrich. Peut-être son ouvrage le plus marquant pour l'histoire de l'art est *L'œil du Quattrocento* (1985 [1972]) dans lequel il définit la notion de « *period eye* » : afin de voir correctement une peinture de la Renaissance italienne, il faut que l'historien d'art acquiert une idée des réflexes cognitifs de la perception des hommes de cette époque. C'est en faisant usage de ce qu'il appelle aussi le « style cognitif » que l'artiste peut jouer avec les attentes ou les présupposés des commanditaires. Il s'agit donc de reconstruire un univers de réflexes dans lequel prend forme une œuvre d'art. Dans un entretien Baxandall indique avoir emprunté à l'anthropologie cette idée, où les catégories nécessaires à la perception et la lecture d'un artefact dépendent d'un « *cultural eye* » (Langdale 2009 : 8). La différence culturelle, pour Baxandall, ne se fait pas uniquement par la distance géographique, mais également par la distance temporelle, puisque les hommes de la Renaissance, même s'ils sont censés avoir participé à la construction de notre culture occidentale, agissent selon un ensemble de réflexes perceptifs qui leur sont propres.

La question de la restitution de ce contexte est en partie l'enjeu d'un second livre de Baxandall : *Formes de l'intention* (1991 [1985, BX]). L'intention n'est comprise ici ni comme « état psychologique assignable à un individu » ni comme « un ensemble d'événements qui auraient pu se produire (…) dans le cerveau [d'un artiste donné] », mais comme « les conditions d'apparition d'un objet » (BX : 80). L'intention, dit-il, « s'applique aux tableaux plutôt qu'aux peintres » et « permet de décrire la manière dont un tableau se rattache à ses conditions » (BX : 81). Ces conditions forment donc la base sur laquelle une œuvre prend forme. On peut remarquer que, comme avec Gombrich, l'aspect psychologique de l'artiste est esquivé. L'objet est alors le résultat des conditions qui ont participé à déterminer sa forme. Il y a une sorte de causalité entre ces conditions et l'objet.

Puisqu'il n'est pas toujours possible de connaître l'intention de l'artiste qui préside à la production de son œuvre, ou parce que l'artiste n'articule pas d'intention claire, ce sont les conditions qui précèdent la production qui sont ici décrites par le terme « intention ».

S'il s'agit bien, comme l'indique le sous-titre de l'ouvrage, de donner une « explication historique aux tableaux » et donc d'expliciter les conditions qui informent le « *period eye* », Baxandall reconnaît que l'artiste, qu'il appartienne à la période médiévale ou que ce soit Picasso (ce sont ses exemples), est le seul à pouvoir faire ce qu'il fait avec les conditions qui sont présentes au moment où il réalise son œuvre (BX : 84). Autrement dit, on peut analytiquement distinguer le « pourquoi » (les conditions) du « comment » (l'interprétation des conditions par l'artiste) pour comprendre la forme que prend une œuvre, même si dans les faits ils sont très proches (BX : 92). Il y a donc une marge pour une interprétation individuelle de ces conditions (BX : 103).

Parmi ces conditions on trouve également les œuvres d'autres artistes. Baxandall s'insurge, dans une digression, contre la notion « d'influence artistique » qu'il trouve dans la critique d'art :

> En disant que X a influencé Y, on semble effectivement dire que c'est X qui a agi sur Y, et non Y sur X. Or lorsqu'on étudie une œuvre de qualité, ou un grand peintre, on s'aperçoit que c'est toujours le second élément qui est le véritable moteur de l'action. Il est très étonnant qu'un terme qui évoque plutôt le langage de l'astrologie ait fini par occuper une telle place dans notre vocabulaire (…) (BX : 106).

Dans le cas de Picasso, que Baxandall étudie, c'est « le regard particulier qu'il porte sur la peinture du passé qui détermine les termes particuliers du problème qu'il veut résoudre » et « le seul mot d'ordre auquel Picasso ait jamais obéi réside dans l'ensemble des peintures des époques antérieures qu'il considérait comme des peintures dignes de ce nom » (BX : 87). Le « comment » est donc lié à une lecture du passé de la part de l'artiste où des problèmes sont découverts qui demandent à être repris par une ou plusieurs nouvelles œuvres. Ce que cherche à souligner Baxandall, c'est que si on rétablit la relation en la faisant aller de Y vers X et non plus de X vers Y, on obtient un nombre bien plus élevé de nuances d'action : imiter, s'approprier, faire revivre, parodier, affronter, etc (il donne plus de quarante exemples). Ainsi produire une œuvre en prenant en considération l'histoire de sa discipline consiste à offrir une lecture particulière de cette histoire. Mieux, en proposant cette lecture, l'artiste qui se donne pour but de produire une œuvre « modifie toute l'organisation du champ » (BX : 108). En produisant son mouvement de relecture, il change, au moins pour lui, les rapports qui étaient présents avant cette relecture. Il s'agit alors d'un jeu de position où « chaque

fois qu'un artiste 'subit' une influence, il réécrit un peu l'histoire de l'art à laquelle il appartient » (*idem*).

L'intérêt de ce retournement du sens de la relation consiste à placer l'artiste en bout d'une chaîne de productions passées sans que ce qu'il fait ne soit entièrement déterminé par cette celle-ci. Précisément c'est ce qu'il fait qui donne son sens à la chaîne qui le précède, tout comme les éléments de la chaîne ont eux-mêmes produit leur propre sens en fonction des éléments qui les précédaient. Le passé fait partie des conditions du présent, de son « pourquoi », mais le « comment » consiste en cette série de verbes possibles qui remplacent avantageusement la simple influence subie du passé sur le présent. C'est dans ce sens, remarque Baxandall, que si l'artiste « 's'exprime', c'est surtout dans l'analyse de l'environnement qui est le sien (…) qu'on a le plus de chance de trouver de quoi est faite sa personnalité » (BX : 88).

Si la richesse de relations possibles au passé est bien augmentée par ce retournement, il manque de souligner un aspect que recouvre, elle, la notion d'influence. Baxandall positionne les actions de l'artiste comme « rationnelles » dans le cadre des conditions générale dans lesquelles ces actions ont lieu (BX : 80). En effet le retournement redonne la main, littéralement, à l'artiste qui ne subit rien mais agit dans le présent en s'appuyant sur son passé. Il opère de ce fait une réorganisation de sa situation. La situation dans laquelle se trouve l'artiste n'est pas objectivement la même pour tous ceux qui sont proches de lui. Les conditions peuvent être similaires mais pas exactement identiques. Dans l'exemple de Baxandall, la peinture de Picasso réorganise la position de Cézanne. En conséquence, la critique indique que Cézanne a influencé Picasso. C'est parce que Picasso fait la peinture qu'il fait à ce moment-là qu'il y a des liens avec celle de Cézanne, et pour lire la peinture de Picasso, comprendre celle de Cézanne permet de saisir l'intention de Picasso. Cependant rien ne semble forcer Picasso à ce moment-là de se saisir de la peinture de Cézanne plutôt que celle de tout autre peintre dans la chaîne qui va jusqu'à lui, de « l'ensemble des peintures des époques antérieures qu'il considérait comme des peintures dignes de ce nom » (BX : 87).

Cet ensemble constitue une condition générale propre à la personne de Picasso. C'est lui qui constitue cet ensemble d'œuvres d'art *parce qu'il* les juge dignes, et ce n'est probablement pas exactement le même ensemble que, à la même époque, celui de Braque, par exemple. Même s'ils partagent un certain nombre de références, il est peu probable que leurs ensembles respectifs soient

strictement identiques. Picasso a certainement dû passer du temps à étudier les œuvres de Cézanne puisqu'on trouve des éléments cézanniens dans sa propre peinture, mais il a bien fallu qu'à un moment donné les œuvres de Cézanne aient commencé à l'intéresser. Au moment de cet intérêt, il n'a précisément pas encore passé ce temps à les étudier et encore moins à en faire la base pour ses propres œuvres, et pourtant quelque chose en elles l'a interpellé, suffisamment en tous cas pour qu'il consacre du temps à les étudier par la suite.

C'est à ce moment-là qu'il y a bien une influence dans le sens où un objet exerce un certain pouvoir d'attraction sur une personne, suffisant du moins pour que cette personne y revienne et cherche ensuite à le travailler. C'est ce qu'on a vu déjà avec les Trois Grâces de Gombrich. L'image de Bonnencontre le touche suffisamment pour qu'en parcourant le livre dans lequel elles figurent, Gombrich s'y arrête et se décide à la travailler. Dans son cas, il s'agit, parmi les verbes proposé par Baxandall, « d'accepter le défi » de nus intégraux, « réagir » à cette vulgarité, « créer une variation » et « faire revivre » le thème de Trois Grâces qu'il avait au moins déjà rencontré dans l'œuvre de Warburg et de Botticelli. Cette image de Bonnencontre fait appel à cette étape de la biographie intellectuelle warburgienne qu'écrit Gombrich et peut également être vue comme une manière de « pasticher » (autre verbe donné par Baxandall) l'étude du tableau de Botticelli par le psycho-historien[91]. Bref, c'est bien parce qu'il y a eu une influence ou une série d'influences qui constituent un ensemble qu'il y a ensuite une action possible. Baxandall n'accepte dans l'ensemble de Picasso que les peintures qu'il a dû trouver « dignes de ce nom ». Mais avec l'exemple de Gombrich, on voit qu'il peut y avoir des images indignes qui produisent également un effet. Probablement que Gombrich agit en fonction des *Trois Grâces* de Botticelli, image digne de l'art à ces yeux. Il trouve l'image de Bonnencontre si peu digne que presque n'importe quelle modification pourra l'améliorer, ce qu'il fait avec le verre dépoli. Même si Picasso, de son côté, porte en haute estime le travail de Cézanne, il y identifie pourtant quelque chose qui à la fois l'interpelle — à une influence sur lui — et lui signifie qu'il y a quelque chose qu'il peut « s'approprier », « déformer », « développer », « subvertir » ou avec lequel simplement « rivaliser ».

L'influence que produit une image sur un artiste (ou un historien de l'art dans les cas de Gombrich) semble pouvoir être attribuée à son schème constructeur, c'est-à-dire ici à un ensemble de facteur

[91] Warburg entend placer l'art comme matériau pour une « psychologie historique de l'expression humaine » (Didi-Huberman 2002 : 39), et se faire de la sorte « psycho-historien » pour opérer « une métamorphose vivante », commente Didi-Huberman, « de l'histoire de l'art traditionnelle — cette apparente histoire d'objets — en histoire de la psyché » (*ibid.* : 279).

propres à l'artiste qui font que cette image, et pas une autre, marque cet artiste, et pas un autre, à ce moment. On pourrait dire aussi que cette image est une invite, à la Gibson, qui correspond obscurément à quelque chose chez l'artiste qui la voit. C'est parce qu'une personne donnée est exposée continuellement à des formes qu'elle acquiert des réflexes cognitifs, ou un « style cognitif » disait Baxandall. Si ce dernier essayait de comprendre en quoi ce style consiste et lesquels de ces éléments sont partagés par les hommes d'une certaine période, le schème constructeur, en revanche, s'attache à la différence personnelle, à la manière dont l'ensemble d'éléments « dignes d'attention » est constitué et comment cet ensemble ensuite « influence », via certaines formes rencontrées, la lecture qu'on peut faire de ces formes mêmes, et les actions qu'elles poussent à initier.

Deux efficacités symboliques pour un même objet : le patient, le spécialiste rituel

Pour entrer dans cette dimension où une image affecte un artiste et le pousse à produire ses propres images, le texte de Lévi-Strauss *L'efficacité symbolique* (1949, [LS]) apporte des premiers éléments de compréhension. Dans un premier temps, il s'agit de saisir comment différentes formes proposées par un personne peut en affecter une autre. Ces formes sont comprises au sens très large puisqu'on rencontre tant un chant, qu'une situation thérapeutique basée sur le silence ou l'administration de remède. L'important ici est pourtant bien cette transitivité : une personne > une forme > une autre personne, et comment la forme peut cette dernière. Ce premier texte est complété d'un apport ethnographique plus récent qui permet de distinguer en fait deux efficacités : l'une du côté de la seconde personne (comme le décrit le texte de Lévi-Strauss), mais aussi une du côté de la première, celle qui propose la forme. L'essentiel dans les lignes qui suivent consiste donc à apprécier ce qui se passe pour la seconde pour distinguer clairement le rôle de l'efficacité pour la première.

Il s'agit bien de relation d'une personne à la production d'une autre, et en ce sens la relation d'influence entre dans ce paradigme. Mais dans un premier temps il faut accepter qu'on s'éloigne doublement de questions purement artistiques dans une visée occidentale. On s'éloigne, d'une part, car il s'agit ici d'étudier d'une situation décrite comme thérapeutique et, d'autre part, parce que cette situation prend place chez les Kuna, peuple vivant au nord de la Colombie et au Panama. Cette lecture permet pourtant d'apporter un éclairage significatif sur les relations qui se jouent entre la

personne qui produit quelque chose qui a du sens pour elle, cette chose même, et une personne tierce qui entre en relation avec cette chose.

Le texte de Lévi-Strauss tente de tirer une généralisation du processus de la « cure chamanique », en se basant sur la compréhension du mécanisme qui permet à un chant de chamane de produire son efficacité lors d'un accouchement difficile, alors que précisément, et *a contrario* de ce qu'on connaît en Occident, il ne s'agit de prime abord que d'un chant et non de l'administration d'une quelconque préparation (de plantes par exemple là-bas, ou de composés issus de la chimie moderne ici). Le processus de l'accouchement est rendu possible (après l'échec des efforts de la sage-femme) à travers l'action du chamane, action qui se réduit à un ensemble de paroles prononcées. Autrement dit, la question est de comprendre comment un ensemble de paroles auxquelles on peut, de prime abord, au mieux attribuer une force psychologique parvient à avoir un effet physiologique ? Il ne s'agit donc pas dans ce cas d'image, à proprement parler, au sens d'objet matériel destiné au domaine visuel, mais, comme on le verra, le chant fonctionne à la manière d'une image.

Pour les Kuna, l'origine de la souffrance de la parturiente est le fait de *Muu*, esprit qui forme les fœtus. Or *Muu* a abusé de ses pouvoirs et s'est emparé de l'âme de la femme en travail. Le chant consiste alors à aller rechercher cette âme et à la rendre à la future mère, restitution qui produit la fin des souffrances et permet l'accouchement (LS : 6-7).

Sur le plan formel, le chant inclus plus que cette quête de l'âme perdue, puisque sur les dix-huit pages de transcription sur lesquelles Lévi-Strauss se base, moins de trois la détaillent. La majeure partie narre les préparatifs menant à l'énonciation du chant lui-même (LS : 12-13). Le but de cette manœuvre consisterait, nous dit l'anthropologue, à mener la femme « de la réalité la plus banale au mythe, de l'univers physique à l'univers physiologique, du monde extérieur au corps intérieur » (LS : 13). Il s'agit pour le chamane d'emmener avec lui un aspect de la causalité du monde ordinaire en produisant une ligne de continuité entre l'efficacité connue du monde physique — où une chose peut avoir un effet « réel » sur une autre — dans le monde de la fiction. Ainsi même si *Muu* n'est pas visible pour la femme, le chamane peut « réellement » reprendre l'âme que l'esprit a subtilisé. Et cette récupération, par le glissement opéré par le chant entre « réalité et mythe », aura la même efficacité que si le chamane, en dehors de la cure, allait récupérer un objet auprès de quelqu'un dans son village. Le chant produit ainsi une « oscillation de plus en plus rapide entre les

thèmes mythiques et les thèmes physiologiques, comme s'il s'agissait d'abolir, dans l'esprit de la malade, la distinction qui les sépare » (LS : 13-14). Des descriptions de la femme souffrante, par exemple, sont immédiatement suivies d'appels à des esprits adjuvants, dont les caractéristiques rappellent ceux du corps de la femme, créant ce que Lévi-Strauss nomme une « anatomie mythique », physiologiquement peu précise, du point de vue occidental, mais mettant en place une « géographie affective » (LS : 15).

Le but de cette géographie est de « décrire [les maux] à la malade et de les lui nommer, de les lui présenter sous une forme qui puisse être appréhendée par la pensée consciente ou inconsciente » (LS : 16). Et le fait que « la mythologie du [chamane] ne corresponde pas à une réalité objective n'a pas d'importance : la malade y croit et elle est membre d'une société qui y croit » (LS : 18). Le chamane produit pour la parturiente un « système cohérent » basé sur la compréhension de l'univers des Kuna, système qui permet à celle-là d'y intégrer ses douleurs, elles incohérentes.

Pourtant, souligne Lévi-Strauss, il ne s'agit pas de simplement donner une explication causale des maux comme lorsqu'un médecin dit qu'un virus est responsable de la grippe qui nous afflige, puisque l'explication médicale ne soulage pas nos maux, alors que le chant du chamane permet effectivement l'accouchement. C'est que, dit-il, virus et maladie sont dans un rapport de cause à effet et « extérieurs à l'esprit » du malade, alors que mythe et maladie sont « intérieurs à l'esprit » et dans un rapport de « symbole à chose symbolisée » :

> Le [chamane] fournit à sa malade un langage, dans lequel peuvent s'exprimer immédiatement des états informulés, et autrement informulables. Et c'est le passage à cette expression verbale (qui permet, en même temps, de vivre sous une forme ordonnée et intelligible une expérience actuelle, mais, sans cela, anarchique et ineffable) qui provoque le déblocage du processus physiologique, c'est-à-dire la réorganisation, dans un sens favorable, de la séquence dont la malade subit le déroulement (LS : 19).

Le chamane propose donc à travers son chant une séquence d'images — des symboles dit Lévi-Strauss — de manière verbale. Ce chant est alors une forme de partition imagée qui — fabriquant une confusion autour de la limite entre réalité et mythe (l'espace dans lequel se trouve le corps et l'espace dans lequel les actions sont réalisées) — donne un déroulement et une fin à un processus. Le corps, parce qu'impliqué dans la confusion produite par le chant, finit par suivre cette partition, jusqu'à l'issue heureuse de l'accouchement, mettant de ce fait fin aux souffrances de la parturiente.

Ce sont donc bien les symboles produits par le chamane qui parviennent à avoir une efficacité sur ces souffrances.

Voilà donc en contexte exotique comment l'efficacité symbolique peut prendre place. Mais on peut essayer de tirer des lien avec notre contexte, et Lévi-Strauss le fait lui-même dans son texte. On a vu donc cette idée du passage de « symbole à chose symbolisée » : le symbole, la suite de symboles que propose le chant, ou encore le chant dans son entier comme symbole, offrent une forme structurée aux souffrances qui n'ont par ailleurs pas de formes. Symboliser c'est ainsi donner forme à quelque chose qui est perçu de manière vague, donner forme à quelque chose qui affecte mais qui manque de cette structuration. La structuration est d'un autre ordre que l'explication, cette dernière ne donnant que le rapport causal d'un élément à un autre (virus et maladie). La structuration, en donnant forme à de l'informe, permet la « manipulation » (LS : 12, passim), dans son sens étymologique de « remplir la main ». Il s'agit alors de pouvoir « mettre la main » sur l'affect après lui avoir donné une forme. Ou encore, c'est parce qu'on donne une forme à l'informe qu'on le rend manipulable : on gagne une capacité d'interaction via la forme sur l'informe.

Mais n'importe quelle forme ne fait pas nécessairement l'affaire. Dire que ma grippe est causée par un virus donne bien une forme à ma souffrance. Cette forme pourtant n'est que difficilement manipulable. Elle est convaincante du point de vue de l'explication causale, mais si l'explication fournit bien l'image du virus, elle indique aussi (au moins implicitement) que cet agent est « extérieur », comme dit Lévi-Strauss, et de plus que sa taille est si réduite que je ne peux que péniblement m'imaginer pouvoir en faire quelque chose. Dans ce cadre, on pourrait dire qu'une partie de l'efficacité symbolique de la médecine s'appuyant sur la chimie moderne consiste à donner un outil opérant à l'échelle à laquelle agit le virus. En dehors du niveau de réalité microscopique où a lieu l'interaction chimique entre le remède biomédical et ce virus, à mon niveau, étant grippé je m'assure par la prise du remède d'avoir une prise sur le mal, ce qui peut expliquer le phénomène de « l'effet placébo » où il y a prise d'un cachet, par exemple, ne contenant pas de principe chimique actif, mais qui produit néanmoins certains effets allant dans le sens de la guérison. Pour être précis, c'est le fait qu'un spécialiste (un médecin) m'administre un remède spécifiquement élaboré pour agir à l'échelle du milliardième de mètre, selon des techniques que je ne maîtrise pas, qui me garantit l'efficacité symbolique. Il faut donc que la forme proposée pour être efficace soit plus qu'une explication causale. Il faut, du point de vue du malade, qu'elle soit

convaincante, c'est-à-dire qu'elle offre un potentiel de manipulation. Si virus et maladie sont dans un rapport « extérieur » au malade, et mythe et maladie dans un rapport « intérieur », l'administration d'un remède biomédical agissant sur l'image « extérieure » du virus permet de basculer dans le même type de rapport que celui décrit par Lévi-Strauss pour la cure chamanique : la prise du remède issu de la biomédecine me permet d'opérer sur le virus, un type d'entité avec laquelle je n'entre jamais directement en relation, mais avec laquelle le spécialiste, lui, a pu avoir à faire durant ses études, par exemple par observation au microscope électronique.

Lévi-Strauss dans son texte établit bien un rapport avec les pratiques occidentales. Il précise qu'à son sens « la cure [c]hamanistique se place à moitié chemin entre notre médecine organique et des thérapeutiques psychologiques comme la psychanalyse » (LS : 19). Plutôt que de faire un lien avec la médecine « organique », toutefois, il ouvre donc une comparaison avec la psychanalyse. Autrement dit, plutôt que de questionner l'aspect psychologique de l'administration de moyens chimiques, comme je viens de l'esquisser — ne voyant là qu'un processus mécanique[92] — il entend préciser le fonctionnement de l'efficacité symbolique chamanique en s'attardant sur la manière dont un psychanalyste obtient des changements sur son patient. Evidemment le lien entre chant Kuna et verbe psychanalytique est plus aisé pour une comparaison parce qu'ils passent tous deux par la voix. Mais alors que le chant obtient des effets physiologiques clairs (accoucher), ceux-ci sont moins rapidement perceptibles dans le cadre d'une thérapie psychanalytique. Si pourtant on parvient, avec Lévi-Strauss, à comprendre l'efficacité de la thérapie occidentale, cela peut d'une part éclairer le processus de la cure chamanique, et de l'autre nous rapprocher du contexte de lecture probable de ces lignes[93].

Les deux pratiques thérapeutique ont en commun « d'amener à la conscience des conflits et des résistances restés jusqu'alors inconscients » (*idem*). Refoulement psychologique pour la thérapie ou organicité du corps pour la cure chamanique sont alors considérés sur un même plan du point de vue de la conscience du patient : il s'agit d'éléments faisant partie de soi mais dont il est difficile — précisément — de lire les blocages. Refoulé et organicité ne sont « inconscients » que par contraste avec la conscience, c'est-à-dire l'expérience telle qu'elle est vécue, à partir du point de vue qui cherche à leur donner sens. Il s'agit alors de produire une « expérience spécifique » (LS : 20) qui

---

[92] Il utilise la formule « simplement mécanique » pour désigner le processus de l'accouchement (*ibid.* : 19)

[93] De plus, la première partie du chapitre 4 sur Pollock fait mention d'une intersection significative entre pratique thérapeutique de type psychanalytique et pratique artistique.

permet un déblocage. Cette expérience ne passe pas par la connaissance des causes du blocage, mais par la mise en place d'éléments supplémentaires à l'intérieur de l'expérience vécue qui lui donne forme. Ces éléments sont pour la thérapie ce que Lévi-Strauss appelle un « mythe individuel », tiré du passé du patient, alors que pour la cure chamanique il s'agit d'un « mythe social », donné par le chamane (LS : 21). Ces mythes permettent une altération du vécu, puisque le patient s'y projette pour y vivre une version modifiée de son vécu pathologique. À vrai dire, bien qu'il s'agisse de parole dans les deux types de pratiques, le mythe met en place non pas une narration alternative mais la possibilité de conduire dans ce cadre des manipulations : des « opérations concrètes », comprises comme des « véritables rites qui traversent l'écran de la conscience sans rencontrer d'obstacle, pour apporter directement leur message à l'inconscient » (LS : 22).

Il ne s'agit en fait pas de produire un discours symbolique — fait de symboles — qui altérerait le vécu par la narration, mais de produire un contexte dans lequel peuvent prendre place ces opérations, « actes discontinus » qui eux acquiert une « charge symbolique » (*idem*) pour le patient. Ce n'est que sous cette forme d'opérations, d'actes, que le patient peut regagner la main, littéralement, sur la pathologie, la rendant *manipulable* par cette symbolisation. Un symbole alors n'est pas une simple image représentant éventuellement quelque chose, c'est un outil puisqu'il rend manipulable ce qui ne l'était pas. L'efficacité symbolique tient alors au fait qu'une opération concrète est effectuée et permet l'accès à ce qui est en temps normal inaccessible. Elle consiste en « cette 'propriété inductrice' que posséderaient, les unes par rapport aux autres, des structures formellement homologues pouvant s'édifier, avec des matériaux différents, aux différents étages du vivant : processus organiques, psychisme inconscient, pensée réfléchie » (LS : 24). En d'autres termes, il n'y a efficacité que lorsque tous ces étages sont mobilisés simultanément, sous forme d'expérience, ce qui affecte le patient dans le sens de la guérison. C'est en soulignant cette similitude de moyens entre cure chamanique et thérapie psychanalytique que Lévi-Strauss fait de la seconde un cas particulier de la première, indiquant que si le mythe individuel se substitue au mythe social c'est que « dans la civilisation mécanique, il n'y a plus de place pour le temps mythique qu'en nous-mêmes » (LS : 27).

Cette distinction entre ces deux types de mythes demande toutefois d'être examinée, en premier lieu parce qu'elle a tendance à rejouer une grande division entre un « nous » et un « eux », rendant de ce

fait, et malgré les correspondances entre les deux pratiques notées par Lévi-Strauss, l'étude entre sociétés occidentales et non-occidentales difficile. Si on comprend bien que des opérations puissent produire l'efficacité symbolique telle qu'on vient de la décrire pour un récit « que le malade [occidental] construit à l'aide d'éléments tirés de son passé » (LS : 21), autrement dit si on comprend bien qu'un tel récit puisse produire un cadre pour que ces opérations atteignent « les différents étages du vivant », il est plus difficile de concevoir ceci pour un récit « que le malade [non-occidental] reçoit de l'extérieur, et qui ne correspond pas à un état personnel ancien » (*idem*). En effet l'implication du patient dans le récit « reçu de l'extérieur » semble de prime abord poser un cadre moins efficace qu'un récit qu'il construirait et dans lequel il se reconnaîtrait, puisqu'il s'agit dans les deux cas d'« amen[er] le malade à vivre intensément un mythe » (LS : 24). Cette inégalité d'intensité est réglée par Lévi-Strauss en insistant sur le fait « le vocabulaire importe moins que la structure » : « [q]ue le mythe soit recréé par le sujet ou emprunté à la tradition, il ne tire de ses sources, individuelle ou collective (…) que le matériel d'images qu'il met en œuvre ; mais la structure reste la même, et c'est par elle que la fonction symbolique s'accomplit » (LS : 26). Lévi-Strauss entend montrer dans la dernière partie de son article que la recréation personnelle d'un récit n'est qu'un moyen d'obtenir un vocabulaire duquel le patient peut tirer une structure qui, elle, permet la mise en place des opérations. Ainsi individuel ou social, les mythes sont sur pied d'égalité puisqu'ils ne fournissent que le matériel, dont l'origine importe peu, permettant l'accès à un niveau structurel qui, lui, est pertinent pour la mise en place de l'efficacité symbolique.

Il reste cependant que le matériel, le vocabulaire, surgissant pour le patient occidental de son propre vécu doit participer à l'intensité de l'efficacité d'une manière que le mythe social ne peut pas complètement apporter. L'analyse de Lévi-Strauss repose sur le fait que les deux types de mythes ont une signification en dehors des opérations qu'ils permettent : le chant du chamane, dans la traduction que consulte Lévi-Strauss, décrit un parcours à la recherche de l'esprit de la femme, dérobé par *Muu* ; le récit du patient de psychanalyse décrit des événements, récit qu'il pourrait produire dans un autre contexte. La femme Kuna doit donc pouvoir entrer dans la structure par le vocabulaire du récit qui l'implique parce qu'un rôle lui est attribué, proposant un symétrique du récit individuel pour le patient occidental. Le chant du chamane est toutefois générique pour toute femme venant le voir pour des difficultés à l'accouchement, alors que le récit individuel est précisément taillé sur mesure, et donc plus impliquant.

Or un fait ethnographique rapporté par l'anthropologue italien Carlo Severi (1987) de sa recherche de terrain chez les Kuna, précisément sur la question des chants des chamanes, permet de reprendre la question sous un autre angle. L'élément crucial est que le chant est donné dans une langue incompréhensible ou indéchiffrable pour les non-initiés aux secrets des chamanes (*ibid.* : 68 et 79). Dans une étude ultérieure, Severi (2007) reprend la question de l'efficacité symbolique de Lévi-Strauss. Il nuance son affirmation précédente indiquant que les mots du chamane sont « en grande partie incompréhensibles » et qu'un « lexique limité venant de la langue quotidienne filtre toujours, même partiellement, dans le langage de l'initié » (*ibid.* : 249, 251). La différence majeure toutefois avec l'explication de Lévi-Strauss est que la signification du récit n'entre pas en jeu dans l'efficacité : ce n'est pas parce que la chamane donne un rôle à la femme dans le récit, par le vocabulaire détaillé du chant, que celle-ci peut entrer dans la structure. Il y a donc une différence importante entre les positions du chamane et celle de la femme, le premier mettant en place un chant hautement structuré décrivant « minutieusement les étapes [du] chemin mythique [et] progressivement l'histoire de la pathologie » (Severi 1982 : 33), la seconde n'ayant à faire qu'à une « image sonore incomplète », « un tapis sonore, une tache de Rorschach auditive (…) composée par des séquences de mots qui ne se résolvent jamais dans le désordre[94], mais s'organisent plutôt selon un ordre minime établi par la mélopée (…) sans jamais avoir recours au sens » (Severi 2007 : 250-1). Ce n'est donc pas parce que le sens (le vocabulaire) importe peu pour avoir accès à la structure que les récits (mythes individuels ou sociaux) sont sur pied d'égalité. C'est que l'expérience intense qui permet l'efficacité symbolique opère autrement. C'est même précisément parce que le récit est opaque au niveau du sens pour la parturiente qu'il peut avoir un effet sur elle.

Cet effet est d'abord mis en place par la situation de soin. Si la patiente n'accède pas au sens du récit, elle sait de manière générale comment fonctionne la cure : le chamane part à travers le chant à la recherche de son âme volée par un esprit, elle sait que le chant déroule un processus qui permet au chamane d'être efficace. Pour bien saisir ce qui se passe ici, on peut se rapporter à ce qui nous est plus familier en Occident. On trouve en effet une situation analogue lors d'une consultation chez le médecin[95]. Quand j'ai la grippe, j'ai confiance dans le fait que celui-ci déploie son savoir qui

[94] Le chant s'organise selon une structure dite « parallèliste », c'est-à-dire qui fait intervenir des répétitions de formules, propices à la mémorisation de plusieurs centaines de vers, tout en en changeant des éléments, en fonction de la progression du voyage opéré dans le récit.

[95] Ce parallèle permet de se rapprocher déjà de l'Occident où les artistes étudiés dans les chapitres 4 à 7 pratiquent. De plus, il y a un intéressant croisement entre situation thérapeutique et situation de création, quand le thérapeute de Pollock se base sur ses dessins pour l'aider à sortir de son alcoolisme. Il s'agit dans son cas d'une thérapie jungienne, psychanalytique donc, et le parallèle entre thérapie du verbe et chamanisme kuna est repris plus loin par Lévi-Strauss.

m'est en bonne partie opaque pour trouver et m'administrer le remède qu'il me faut. Le chamane a différents chants (Severi 1987 : 68), tout comme mon médecin a différents médicaments pour différents maux. Sans connaître précisément comment chaque molécule chimique agit sur mon organisme, je peux reconnaître qu'il ne me prescrit pas la même molécule pour des maux différents. Il ne s'agit pas de dire que les molécules n'agissent pas, mais qu'une partie de ma guérison vient de la confiance que je place en mon médecin pour trouver solution à mon problème[96]. On peut également lier efficacité chimique et symbolique dans le sens où précisément le fait de passer par la chimie implique pour le patient du médecin occidental qu'*il n'y a pas* de facteur psychologique qui peut entrer en jeu. L'élimination du facteur psychologique est alors encore un facteur psychologique. Toute résistance d'ordre psychologique est censée être court-circuitée par l'effet de la chimie. Autrement dit, une fois le médicament pris, je sais qu'il va agir malgré moi et, savoir cela, accroit sa capacité d'agir. Le médicament a non seulement une efficacité chimique de par ses molécules, mais également une efficacité psychologique de par le fait qu'il est dit qu'il est efficace indépendamment des résistances d'ordre psychologique, ce qui peut avoir justement un effet au niveau psychologique.

En ce qui concerne le chant Kuna lui-même, Severi indique que, du point de vue de la patiente, les quelques mots du quotidien prennent place dans le reste du chant qui apparaît par ailleurs comme une trame de « pure énonciation » (Severi 2007 : 249). Se sachant dans un cadre de soin, la patiente peut projeter sur cette trame — qui du point de vue du chamane est une trame générique, applicable à toute femme ayant des difficultés à accoucher — son expérience personnelle : « la femme malade (…) confère du sens aux aspects latents de ce que le thérapeute énonce » (*ibid*. : 253). C'est donc parce que le sens du récit lui échappe que la femme se projette dans ces mots — dans ces sons opaques pour elle mais qu'elle sait avoir un sens pour le chamane —, fabriquant le récit dont elle a besoin pour affronter la douleur qui est la sienne. On retrouve alors le même type d'intensité que peut avoir le mythe individuel de la thérapie occidentale qui donne son caractère manipulable aux symboles : « engagée dans le processus de projection [la femme est] le véritable auteur de l'efficacité symbolique du chant » (*ibid*. : 254).

[96] Une étude comme celle de Häuser W. et al. (2012), montre combien la manière qu'à un médecin de présenter l'effet d'un médicament à son patient peut influer sur la manière dont celui-ci y réagit, réaction comprenant des effet physiologiques, indépendants de l'effet de la molécule dans l'absolu.

La mise au jour de ce mécanisme entre le chamane et la patiente médiatisé par un artefact — sonore, ici — est remarquable du fait même qu'il permet de mettre une bonne partie du sens de cet artefact de côté, sans en enlever de son efficace. C'est même bel est bien parce que le sens échappe que l'artefact devient efficace. La projection de la patiente l'engage fortement dans cette expérience spécifique, qu'indiquait Lévi-Strauss, expérience dans laquelle elle forge ses propres symboles : des éléments permettant la manipulation à travers « les étages du vivant » de ce qui lui était, avant la cure, inaccessible.

L'efficacité symbolique fonctionne bel et bien parce que « la forme mythique prime sur le contenu du récit » (LS : 27), non pas toutefois parce que seule sa structure compte, mais simplement parce que le récit n'est pas accessible au patient. Ce récit à une forme particulière et, dans le cas Kuna, on a vu qu'il existe des chants différents pour chaque mal. Il est donc important que le récit soit structuré, qu'il ait une forme précise et distincte d'autres formes pour qu'il soit pleinement efficace, pour le patient, mais aussi pour le chamane.

Que faire alors du mythe individuel qui, lui, est clair pour le patient du psychanalyste occidental ? Comment prend place ce même type d'efficacité symbolique pour des personnes qui sont plus proches culturellement que ne le sont les Kuna des artistes d'art contemporain, dans un milieu réputé rationnel, « naturaliste » ? D'abord, on a évoqué le fait que ce récit, puisqu'il est tiré du passé du patient occidental implique de fait celui-ci. Le sens du récit viendrait alors comme un surplus à sa forme. Mais la forme du mythe individuel ne semble pas suivre des règles aussi structurées que celle du mythe social narré par le chant. Vu sous cet angle, le sens du récit agit peut-être comme une forme, ou comme une sorte de cadre structurant pour le patient. Mais de manière plus importante, comme le note bien Lévi-Strauss, le mythe individuel est créé par le patient. Ainsi le mythe individuel est déjà une projection du patient sur la situation thérapeutique qui fait office de forme à laquelle le patient tente de donner sens. En l'absence de tout autre élément que soi-même pour produire ce sens, ce matériel personnel peut servir de base de manière privilégiée. Créer ce mythe individuel, c'est alors dire tout haut la recherche de production de symboles que la parturiente Kuna fait tout bas : produire du sens à partir d'une forme spécifique qui permet de rendre l'expérience de la souffrance manipulable. Lévi-Strauss met en parallèle le chant du chamane et le récit du patient occidental parce qu'ils passent tous deux par la voix. En fait bien que la voix soit utilisé par l'un et l'autre, il s'agit de deux moments distincts de l'opération

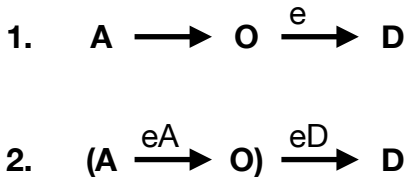
thérapeutique : le chamane par la voix procure une forme au patient pour que ce dernier s'y projète ; le patient occidental par la voix tente de donner sens à la situation thérapeutique, qui fait office de forme, posée par le psychanalyste. L'efficacité symbolique réside ainsi dans le fait que c'est le patient qui produit le symbole qui lui convient, une production qui l'implique personnellement et qui de ce fait parvient à l'affecter, qui fait sens *pour lui*.

Ce détour par les cures chamanique et thérapies occidentales permet d'opérer une distinction importante pour la suite des questions propres au rapport d'un artiste avec ses propres productions. Les analyses de Lévi-Strauss et Severi éclairent le rapport du patient Kuna et psychanalytique à la forme (chant pour les Kuna, silence malgré la présence dans le même lieu pour les Occidentaux) qu'on lui donne pour qu'il puisse à son tour produire l'efficacité symbolique appropriée à ce dont il est affecté. Mais le rapport de celui qui produit la forme donnée au patient n'est pas clair.

Si le patient n'a pas besoin d'avoir accès à la signification de la forme pour pouvoir y projeter le sien, il reste important de comprendre comment cette forme voit le jour, comment elle est structurée par celui qui la produit. En d'autres termes, s'il y a bien une efficacité symbolique produite par le patient au contact de la forme qui lui est donnée, il faut qu'il y en aie une autre pour celui qui la donne, puisque — c'est ce que nous apprend le cas Kuna — le chant est parfaitement compréhensible et structuré pour le chamane. Pour que ce dernier soit lui aussi convaincu de l'efficacité de son chant, il y a une autre efficacité symbolique qui prend place et qui doit être nécessairement différente de celle que produit le patient. La raison de cette différence est rendue claire, de manière absurde, par le cas Kuna : le but de l'efficacité du chant sur la parturiente est de rendre l'accouchement possible, alors que le chamane lui n'accouche pas. Le chamane et le patient ne sont donc pas deux personnes qui entrent dans une relation intermédiée de manière *symétrique* par un artefact, comme a pu le comprendre Lévi-Strauss : le chamane ne ferait que prêter sa voix au mythe, mythe entendu et compris par celui-ci et la patiente de manière identique, et qui sert de porte d'entrée à la structure du chant. En fait chamane et patient entre dans une relation *asymétrique*. L'opacité de signification de l'artefact, sa présentation comme « pure énonciation » pousse le patient à produire une signification, alors qu'il est clair — les mots du chant ont une signification — pour le chamane. L'ethnographie Kuna permet alors de distinguer la production de cette autre efficacité symbolique, en plus de celle étudiée par Lévi-Strauss et Severi, qui doit affecter le

chamane pour qu'il puisse ensuite aider son patient. C'est cette autre efficacité qui va nous intéresser pour la lier à la question du schème constructeur chez les artistes[97].

En suivant ce parallèle, on peut considérer la création artistique comme elle aussi asymétrique entre l'artiste et son spectateur, postulant que deux efficacités symboliques différentes entrent en jeu, l'une pour le spectateur d'une œuvre, l'autre pour l'artiste qui la produit :



Le point 1 montre la manière classique dont est envisagée l'efficacité symbolique, c'est-à-dire en considérant principalement la manière dont une production peut avoir un effet sur une personne. Il s'agit de la patiente Kuna pour le cas étudié par Lévi-Strauss et Severi, et du spectateur dans le cas artistique. C'est ce en quoi consiste en bonne partie le travail du critique d'art ou de l'historien de l'art : dire l'effet que telle œuvre a produit sur lui et trouver des appuis dans la description de l'œuvre pour étayer ses dires, ou comme le dit Baxandall, décrivant sa fonction comme étant ce passager typique et récurrent dans les voyages organisés en bus de tourisme « qui insiste à indiquer aux autres la beauté ou l'intérêt des choses qu'il rencontre, *même si les autres peuvent voir ces choses aussi* » (1979 : 454, souligné original). Le point 2 propose de considérer qu'il y deux efficacités distinctes. On conserve bien l'efficacité du côté du destinataire, en situation d'opacité face à l'œuvre (eD), mais on y adjoint cette autre efficacité qui a dû prendre place au moment de la

---

[97] Il faut noter rapidement ici qu'il ne s'agit pas de dire que l'artiste est un chamane ou le chamane un artiste, mais de voir les points de comparaison possibles de sorte à en tirer potentiellement un schéma relationnel plus général, même s'il semble exister de nombreux points communs entre les deux pratiques (voir Annexes : transgression et wakaïsme).

Sur ce lien entre artiste et chamane, on peut consulter Gloria Flaherty (1988) qui retrace la généalogie de l'emploi du terme « chamane » par des artistes (dans le champ de la performance en particulier). Son article mentionne l'exemple de l'artiste allemand Joseph Beuys (1921-1986) qui établit une mythologie personnelle reposant sur un séjour chez les Tartars qui l'on sauvé alors que son avion de la Luftwaffe a été abattu. Il fait explicitement référence à des pratiques « chamaniques » pour produire ses œuvres et performance.

Il faut alors distinguer l'emploi de connaissances acquises par l'Occident sur les pratiques chamaniques et employées par des artistes au sein de la culture occidentale pour se distinguer ou gagner une forme de pouvoir sur leur collègues ou leur audience, et un fonctionnement autour de la question de l'efficacité symbolique du côté du producteur de forme — ce que je fais ici — qui tente de dégager un mécanisme applicable à tout artiste, indépendamment du fait que celui-ci fasse explicitement référence au « chamanes » en tant que figures représentant une forme d'authenticité ou l'ancestralité, comme c'est le cas pour Beuys.

production de l'œuvre (eA). Le chant Kuna entre également dans ce nouveau schéma puisque, même s'il n'est en bonne partie que récité par le chamane sur la base d'un apprentissage, des variations et adaptations existent[98], de sorte qu'il puisse se réapproprier le chant, c'est-à-dire le faire sien pour être convaincu de son efficacité. Pour l'artiste cette efficacité lui permet de se rendre compte quand l'œuvre est terminée, c'est-à-dire quand elle est prête à être rendue publique et associée à son nom. L'efficacité (eA) est donc chronologiquement antérieure à la (eD), car ce n'est que lorsque la première a eu lieu sur l'artiste ou le chamane qu'il est ensuite convaincu qu'elle peut servir potentiellement à produire la seconde sur le destinataire.

Les limites d'une théorie anthropologique sur l'art : la place d'un second prototype

Pour entrer plus avant dans cette anthropologie de l'efficacité symbolique du côté de l'artiste, il est utile de se pencher sur les travaux de l'anthropologue britannique Alfred Gell dans son ouvrage *L'art et ses agents* (2009 [1998, GEL]). Nous allons examiner en détail ce que sa théorie anthropologique sur l'art mais aussi en voir une limite. Ses analyses reposent sur la définition de quatre positions, l'artiste qui fait l'œuvre, l'indice (l'œuvre elle-même), le destinataire de l'œuvre et le prototype qui sert de modèle à l'œuvre. La difficulté consiste en ce que ces positions sont relativement figées, ce qui ne permet pas de déplacement d'une position à l'autre. En particulier l'artiste est toujours son premier spectateur, son premier destinataire et le formalisme de Gell se prête mal à ces transitions de position. Cette limite de son système ouvre toutefois la voie à une autre voie descriptive s'appuyant sur le fonctionnement du vaudou pour mieux identifier la place que prend le schème constructeur dans la création artistique.

Gell propose de sortir de l'ornière liée au concept « d'art » — savoir s'il s'agit d'un terme ne s'appliquant qu'à des productions occidentales ou si c'est une catégorie universelle, applicable partout et en tout temps — en intégrant les objets, occidentaux et non-occidentaux dans une théorie anthropologique « standard », et non pas spécifiquement une « anthropologie de l'art » qui porterait donc le même problème terminologique. Si l'anthropologie tout comme la « théorie de l'art » sont des « activités occidentales » (GEL : 6), l'anthropologie à l'avantage de s'intéresser aux relations qui permettent éventuellement à certains objets de voir le jour. Elle fait ceci d'abord,

[98] voir Severi 1987 : 81, et l'annexe déjà mentionnée « Transgression et wakaïsme ».

historiquement, pour les sociétés non-occidentales. Du point de vue anthropologique, la théorie de l'art, en ne s'intéressant qu'aux objets (d'art), manque de caractériser les relations qui lient les acteurs du monde de l'art aux objets qu'ils étudient et, partant, tendent à attribuer les qualités esthétiques directement aux objets (*idem*). Or, dit Gell, caractériser les relations est ce par quoi l'anthropologie se définit — étude de la parenté, de l'économie, de la religion. Elle paraît mieux équipée pour caractériser celles qui lient acteurs du monde de l'art et objets d'art. En d'autres termes « art » et « esthétique », en tant que relations, peuvent être des objets d'étude de l'anthropologie et non pas des concepts qualifiant des objets *a priori*. On ne peut donc pas généraliser le fait qu'il y a une réaction esthétique dans les sociétés non-occidentales face aux objets qu'elles produisent. Un bouclier, conservé au Musée royal d'ethnologie des Pays-Bas, produit par les Asmat, groupe ethnique vivant dans les forêts de Papouasie, — c'est l'exemple de Gell — s'il paraît beau à l'observateur occidental, n'a pas été produit pour avoir cet effet : il est destiné à faire peur (GEL : 7).

Si l'effet recherché par le bouclier Asmat est la peur, la peur recherchée est celle des ennemis contre lesquels les Asmat se battent et non pas la peur de celui qui a produit le bouclier, tout comme le chant Kuna n'a pas pour but de faciliter l'accouchement du chamane, mais bien celui de sa patiente. L'efficacité perçue par le producteur n'est pas identique à celle perçue par le destinataire. Il doit y avoir des manières de réaliser un objet de sorte à ce que celui qui le produit soit convaincu de son efficacité sans nécessairement qu'il soit obligé de se mettre à la place du destinataire. Chez les Asmat de prime abord un conservatisme des formes est constaté dans la production des boucliers semblant reposer sur le « pouvoir de la tradition ». Il ne s'agirait alors que de refaire des formes identiques qui existent déjà. On peut vérifier toutefois de nombreuses différences entre les réalisations des différents sculpteurs de bouclier (« *wow-ipits* ») pour qui se familiarise avec leur pratique (Gebrands 1967 : 14)[99]. Il semble donc pertinent de s'intéresser à cette efficacité (eA) ou, pour suivre Gell dans ses analyses, du côté de ce qu'il nomme « l'artiste », quelle que soit la société dont il est issu.

[99] Gebrands s'est intéressé à la pratique et à la personnalité de huit sculpteurs Asmat dans le seul village d'Amanamkai. Les différences sont visibles dans le choix des matériaux et des outils, mais c'est la maîtrise technique, indique Gebrands, qui permet à l'artiste de se libérer d'elle, et d'acquérir ce qui peut faire de lui un artiste talentueux aux yeux de sa communauté (*ibid.* : 16).

Gell ne s'intéresse pas nommément à l'efficacité symbolique. S'il cite Lévi-Strauss c'est uniquement à propos de questions de parenté. Dès le titre de son ouvrage, il indique s'intéresser à ce qui a été traduit par « agentivité » (« *agency* »), à savoir « chaque fois qu'on croit qu'un événement s'est produit parce qu'une personne ou une chose en a eu l'intention, initiant alors [une] série de cause à effet » (GEL : 21). La particularité de son approche est donc de considérer les cas où l'on confère cette agentivité à des objets par ailleurs réputés inertes, simples assemblages de matériaux. Cette capacité permet aux objets de jouer un rôle social avec les humains. De prime abord, il semble exister un lien entre cette capacité agentive qu'on attribue à certains objets et l'efficacité produite pour un destinataire par un objet qu'on a vu plus haut (eD). Cette efficacité semble alors le *résultat* d'une relation spécifique d'agentivité entre une personne et une objet. Dans les deux cas, il s'agit d'un rapport entre une production intentionnelle (ou perçue comme telle) — ou, pour reprendre la terminologie de Gell, un « indice » — et un humain : « l'indice est en lui-même conçu comme le résultat, et/ou l'instrument, d'une agentivité sociale », ou « une poignée, attachée [à une personne], que des agents extérieurs saisissent et manipulent » (GEL : 19, 47), faisant usage ici du même terme que Lévi-Strauss. C'est la question de ce résultat d'une agentivité qui nous importe ici. Le bouclier sert « d'instrument » à l'agentivité du guerrier Asmet pour avoir un effet sur l'ennemi. C'est bien de l'efficacité (eD) qu'il s'agit. Mais on peut alors se poser la question de quelle type d'agentivité et avec quels acteurs il s'agit pour l'efficacité (eA) ?

L'agentivité chez Gell est conçue comme une relation qui lie un « agent » et un « patient », humain ou objet. (GEL : 28). Quand il s'agit d'objet, il n'est pas question de définir l'agentivité comme le résultat d'une intention qu'aurait en propre cet objet mais de s'appuyer sur les « moments fugaces et parfois critiques de la vie sociale, au cours desquels nous attribuons par voie transactionnelle une agentivité aux voitures, aux images [parmi lesquelles les œuvres d'art], aux immeubles, et à bien d'autres objets non vivants et non humains » (*idem*). L'agentivité consiste en ce que les objets sont insérés dans la société humaine et qu'ils se comportent soit comme des agents, capables donc d'avoir un effet sur nous, soit comme des patients, des objets récepteurs de notre agentivité.

Gell met en place pour étudier ses relations d'agentivité un système de formules basé sur quatre rôles : l'artiste, l'indice (l'œuvre), le destinataire et le prototype. Ce qui permet à l'agentivité de circuler entre ces rôles sont des relations « d'abduction », terme qu'il emprunte au logicien nord-américain Charles Sanders Peirce et qui désigne un troisième forme d'inférence en plus des mieux

connues déduction et induction. La déduction permet d'appliquer une règle à un cas particulier au moyen d'un critère (exemple : Tous les hommes sont mortels (règle) / Socrate est un homme (critère) / Socrate est mortel (cas)), et l'induction permet dégager une règle à partir de cas particuliers en y appliquant un critère (Socrate, Platon et Aristote sont mortels (cas) / Ils sont des hommes (critère) / Les hommes sont mortels (règle)). L'abduction consiste à prendre une règle et un cas particulier, et à faire une hypothèse *probable* sur la manière d'appliquer la première au second (Socrate est mortel (cas) / Les hommes sont mortels (règle) / Socrate est (probablement) un homme (critère supposé) ; voir Annexe : Abduction).

Plus précisément, cette capacité d'abduction est celle qui nous permet d'inférer qu'un objet est le fait de l'intention de quelqu'un. Il s'intéresse donc spécifiquement à « l'abduction d'agentivité », au fait qu'un indice a comme origine la plus probable un agent. Il donne l'exemple suivant :

> Supposons que nous trouvons sur une plage une pierre taillée dont la forme suggère quelque chose. Peut-être est-ce une machette préhistorique ? Voilà la pierre devenue un « artefact » et elle mérite qu'on s'y attarde. Il s'agit d'un instrument, et donc d'un indice d'agentivité, aussi bien l'agentivité de son artisan que de celui qui en a fait usage. Peut-être n'est-ce pas là un objet théorique très intéressant dans le cadre d'une anthropologie de l'art, mais on peut affirmer qu'il possède les propriétés minimales pour qu'on s'y intéresse, puisqu'il n'y a *a priori* aucun moyen de distinguer les « artefacts » des « œuvres d'art ». Et cela reste vrai, même si je finissais par découvrir que la pierre taillée n'avait en réalité pas été produite par un artisan préhistorique, et que je la ramenais chez moi pour décorer ma cheminée : car elle devient ainsi l'indice de ma propre agentivité » (GEL : 20).

C'est en cela que l'agentivité est avant tout une agentivité sociale : à partir d'un indice qui entre en relation avec un premier agent (ici le découvreur de pierre), celui-ci infère par abduction qu'un autre agent (l'homme préhistorique que ce soit celui qui l'a produit ou utilisé) est entré en jeu, voire — et c'est ce qui va nous permettre de rentrer dans l'efficacité (eA) — que cet indice est la marque d'un agent qui n'est autre que lui-même, une forme indirecte de réflexivité.

Puisque ce qui nous intéresse est la relation entre l'artiste et ses propres œuvres d'art, c'est principalement le rapport de « l'artiste » à ses « indices » qu'il nous faut étudier. Le « destinataire » est typiquement le spectateur d'œuvres d'art, professionnel ou pas. Gell définit le destinataire de manière plus large : « quiconque est attiré par un indice, et se laisse soumettre à son pouvoir, à son attrait ou à sa dimension fascinante, et un patient qui réagit à l'agentivité que l'indice recèle » (GEL : 39). Ainsi, comme on l'a vu avec Baxandall, Picasso quand il subit « l'influence » de Cézanne

relève également du rôle du destinataire. Le « prototype », dernier rôle de la théorie entre dans la description de lien d'agentivité comme pour le cas, proposé par Gell, de peinture « réaliste ». Si je peins une pomme, en tant qu'artiste, la pomme est le prototype de ma peinture. Cette dernière est l'indice que je fabrique à destination d'un spectateur. La formule de Gell pour ceci est :

[[[Prototype-A] → Artiste-A] → Indice-A] ➡ Destinataire-P

Il ajoute après les termes les suffixes indiquant la position d'agent (A) ou de patient (P), autour d'une flèche grasse (➡) qui indique la relation principale. Tout ce qui précède cette flèche est du côté de l'agent et ce qui la suit du patient. C'est bien l'indice qui a un effet sur le destinataire, mais cet indice est lui-même composé d'autres agents qui président à sa forme : l'artiste par ses coups de pinceau, et le prototype — dans mon exemple, une pomme — qui « force » l'artiste à adopter ses formes s'il veut représenter bel et bien une pomme et non autre chose. Ainsi, le destinataire devant mon tableau de pomme perçoit et mon agentivité et celle de la pomme. Mais si cet ordre des positions semble le plus commun, il peut varier. Pour la *Monalisa* de Léonard de Vinci, Gell donne la formule :

[[[Artiste-A] →Prototype-A] → Indice-A] ➡ Destinataire-P

L'artiste peut avoir un effet sur le prototype. Dans ce tableau célèbre qu'est la *Joconde*, Lisa Gherardini est la personne représentée par Léonard. Elle est donc le prototype. Son apparence est une contrainte pour l'artiste — Francesco le mari de Lisa, le commanditaire et donc destinataire principal doit pouvoir la reconnaître dans le tableau — mais c'est plutôt Léonard, indique Gell, qui a donné une impulsion particulière à ce portrait de sorte à avoir un effet sur le destinataire (GEL : 65). Si on reconnaît bien le prototype dans le portrait, l'aspect et l'effet final tient plus des choix de Léonard que des formes de Lisa. L'artiste introduit dans le processus de fabrication d'image quelque chose qui lui appartient, même quand il s'agit de peindre le portrait d'une personne (Lisa) sous l'impulsion d'une troisième (Francesco). Ce que l'artiste introduit, son style, sa manière propre, c'est ce que je l'ai appelé le schème constructeur quand on a examiné l'image faite par Gombrich en fin de chapitre 2 : ce qu'apporte un artiste à la forme d'une œuvre sans qu'il lui soit possible d'en donner une description *a priori*, avant sa réalisation. De toutes les manières qu'il y aurait de rendre l'image de Bonnencontre (plus) intéressante, celle qu'a suivi Gombrich lui

est propre et répond non pas à un désir de rendre l'original plus reconnaissable, mais de satisfaire le regard de l'historien de l'art viennois.

Chaque position des formules de Gell n'a pas à apparaître qu'une seule fois (GEL : 69). Comme on l'a vu, l'artiste se trouve en position de destinataire quand il subit l'influence de l'indice d'un autre artiste. Il peut prendre aussi la place du prototype quand il réalise un autoportrait. Dans cette situation spéciale, il se trouve précisément à la place de l'artiste, du prototype (ce qui est représenté), et du destinataire puisque la plupart du temps un portrait de l'artiste n'est pas une demande d'un destinataire tiers. Ces cas de redoublement sont envisagés par Gell : l'artiste est donc toujours le destinataire de ses propres œuvres ; s'il dessine, ce qu'il cherche à faire et ce qu'il réalise effectivement diffèrent de sorte que le résultat « présente toujours quelque chose d'inattendu » (GEL : 56). La formule correspondante se présente ainsi :

[[Artiste-A] → Indice-A] ➡ Artiste-P

La différence entre un Destinataire-P et un Artiste-P consisterait en le fait que même en position de destination, l'artiste-patient retient quelque chose de « la responsabilité causale de l'existence et des propriétés de l'indice », de la définition qu'on a vu plus haut. Ainsi alors même qu'il est en position de patient et donc affecté par une image, l'artiste est responsable, comme agent, de sa propre affectation. On entre ici plus avant dans la question de l'efficacité (eA), puisqu'il s'agit pour l'artiste d'être affecté par sa propre production, et ce de manière spécifique puisqu'il retient des caractéristiques de l'agent. Cette différence Gell l'attribue à ce qu'il appelle la « balistique » (dont le modèle est donc le lancé d'objet) : « le processus cognitif qui reconnaît que l'action a eu lieu ne se réalise une fois seulement l'acte entièrement achevé, et non lorsqu'il est en train d'avoir lieu » (*idem*). Pour Gell, il s'agit alors d'une séquence de « production-vérification », à savoir un rapport entre ce qui a été prévu par l'artiste et ce qu'il réalise effectivement. Il vérifie que ce qui a été fait correspond bien à ce qui qui a été prévisualisé : la production de l'image ne cherchant qu'à être l'exécution d'un plan prédéfini. Mais comme l'exécution apporte son lot « d'inattendu », il est nécessaire de vérifier.

L'exemple que donne Gell est celui de la conformité du dessin d'une chaise avec la chaise (physiquement présente ou représentée mentalement). Le critère de conformité est alors simplement

le fait de reconnaître ou non la chaise projetée. L'inattendu de la réalisation n'est considéré que comme accidentel dans le processus de vérification. Au pire, cet inattendu survenu dans le cours de la réalisation ne fait qu'éloigner l'indice du projet, c'est-à-dire de son prototype qu'est la chaise physique ou mentale (devant les yeux de l'artiste ou dans sa tête). Pourtant à un même projet peut correspondre plusieurs images. Si on revient brièvement au cas Gombrich et ses *Trois Grâces*, le projet peut être décrit ainsi : « modifier l'œuvre de Bonnencontre au moyen d'un verre dépoli ». Mais ce projet peut correspondre à plusieurs images répondant à la même description qu'à peut-être donné Gombrich à Fein. Parmi les images produites, Gombrich « vérifie » comme l'indique Gell mais n'en choisit que deux. L'une d'elle est « convenable », l'autre est « intéressante ». Gombrich n'a pas pu spécifier à Fein le résultat dans ses moindres détails, ce précisément en quoi elles diffèrent les unes des autres. En vérifiant les résultats, cependant, il a reconnu l'une d'elle comme correspondant mieux à son projet que les autres puisqu'il peut leur attribuer ainsi une valeur. Quel critère est appliqué en plus de la vérification de la conformité au projet ? Non seulement Gombrich a probablement mis en place les éléments pour construire son image (choix de la source, procédé de brouillage de la source par du verre dépoli, délégation du travail à Fein), éléments qui aurait pu être différents (une autre source, ou, à source identique, un autre procédé), mais il procède à une vérification supplémentaire qui lui permet de percevoir laquelle des images est celle qui vaut d'être décrite comme « intéressante ».

Il y aurait alors un second prototype qui entre en jeu dans la fabrication de l'image. Mais ce prototype-ci ne précède pas de manière claire sa production (comme l'est une pomme pour mon dessin de pomme). Il est plutôt reconnu une fois l'image produite. Comme on l'a dit, Gombrich ne parviendrait probablement pas à décrire à Fein exactement ce qu'il cherche dans une image pour qu'elle passe son critère. L'idée générale peut être transmise au préalable, un certain nombre d'images peuvent être faites selon cette idée, mais une seule d'entre elles est finalement intéressante, une autre est convenable, et les autres ne sont même pas dignes d'être présentées lors de la conférence. Pour reprendre le langage de Peirce sur les inférences, les spécifications de Gombrich à Fein produisent une règle, à partir de laquelle Fein produit des cas particuliers qui s'y conforment. C'est la forme de la déduction. En regardant les deux images choisies par Gombrich pour sa conférence, et *a fortiori* celles qui se trouvent encore dans les archives de l'Institut Warburg, nous pouvons faire l'expérience de l'induction : elles présentent toutes des caractéristiques suffisamment proches pour qu'on puisse induire quelle est la règle probable de leur

production. En ce qui concerne le choix de l'image « intéressante », elle semble se conformer à une règle à laquelle les autres ne se conforment pas. Comme il n'y a qu'une seule image parmi toutes qui produit sur Gombrich cet effet, on est amené à inférer par abduction qu'il existe une règle qui, à partir de cette image et d'un critère à trouver, permet d'y remonter. Il y a là une forme de paradoxe. C'est Gombrich comme destinataire qui fait cette abduction, et dans le cadre gellien plus précisément d'une abduction d'agentivité, mais celui dont on infère l'agentivité est également Gombrich. Et puisqu'il s'agit de faire intervenir un second prototype dans la production d'image et qu'il semble que seul Gombrich (et non Fein) peut dire laquelle des images est « intéressante »[100], il faut comprendre que Gombrich joue un rôle dans ce second prototype, alors même qu'il ne s'agit pas d'un cas d'autoportrait classique, reprenant les traits physiques de l'artiste. Gombrich reconnaît l'image intéressante comme si il s'agissait de reconnaître une pomme dans un dessin de pomme, mais ce qu'il reconnaît est différent d'une ressemblance à un prototype tel que le décrit Gell. Gombrich fait son choix d'image en vertu d'un prototype d'un autre genre dépendant directement de lui du fait qu'il est celui qui a le dernier mot pour dire laquelle est intéressante.

Essayons de voir avec Gell comment préciser ce qu'est ou comment fonctionne le second prototype. En expliquant ce qu'il entend par le terme « balistique » vu plus haut, Gell indique que les dessins préparatoires sont utiles pour aider au processus de « production-vérification » ce qui permet, pour des matières comme le marbre dans lequel l'artiste italien Michel-Ange sculpte, de ne pas avoir trop d'inattendu dans le résultat final (GEL : 57). Mais ce processus de dessins avant l'œuvre n'annule pas l'émergence de ce second prototype. En réalisant un dessin préparatoire, puis un autre et ainsi de suite, c'est bien la recherche de l'image qu'on reconnaît comme la bonne qui est en jeu et non pas le passage simplement du mental au papier. Si tel était le cas, il n'y aurait nul besoin d'un « nuage d'esquisse préparatoire » (*idem*), mais plus probablement que d'un seul. Et encore, si le passage du mental à la matière était ce qui est recherché, ou si l'image mentale de ce second prototype était si claire qu'elle pouvait passer simplement dans le monde physique, alors il n'y aurait pas besoin de dessin préparatoire du tout. Le principe du dessin préparatoire est alors une forme particulière de « l'*extended mind* » du chapitre 1. C'est en cherchant « là-dehors » qu'on trouve ce qu'on cherchait et non pas une simple externalisation d'un processus qui par ailleurs

[100] Peut-être que Gombrich et Fein ont discuté ensemble pour savoir quelle image est la plus intéressante, mais si Gombrich avait pu décrire précisément comment devait se présenter l'image à choisir, Fein n'aurait pas eu à produire une demi douzaine d'images. De plus, le fait que Gombrich, dans le cours de sa conférence propose de voir une image qui n'est que « convenable », laisse entendre qu'il s'agit de son choix et non celui de Fein, car pour ce dernier toutes les images qu'il a produites se conforment à la règle donnée par Gombrich.

pourrait avoir lieu « là-dedans »[101]. Avec les formules de Gell, on obtient un mélange des trois premières formules vue dans ce chapitre (en éliminant la position de Fein, pour simplifier) :

[[[Prototype-1-A] → Artiste-A] → Indice-A] ➡ [Artiste-P →[Prototype-2-P]]

Un premier prototype (*les Trois Grâces* de Bonnencontre) affectent Gombrich comme Artiste-A qui produit sa version des Trois Grâces au moyen d'une technique qui lui est propre (dont la délégation à Fein fait partie). Cette image, comme indice, affecte Gombrich comme Artiste-P. Pour les images non retenues, la description peut s'arrêter ici. L'Artiste-P infère à partir de l'indice l'agentivité et de l'Artiste-A et du Prototype-1. Les images « convenable » et « intéressante » ajoutent une étape par rapport à celles-ci. Il est en effet aussi possible, pour Gombrich, d'y reconnaître quelque chose qui les différencie des premières, quelque chose qui lui permet de les valoriser. Les deux images sélectionnées par l'historien de l'art, et *a fortiori* celle qui est « intéressante », en appelle à un autre prototype, sans quoi la distinction ne pourrait se faire. Comme toutes les images de Fein correspondent à la demande de Gombrich, il s'agit d'autre chose qui est reconnu que le prototype des Trois Grâces : certaines modifications apportées dans le cours de la production de la nouvelle image au Prototype-1 laisse surgir — à l'insu de Fein qui les réalise, pourtant — le Prototype-2. On pourrait imputer à Fein l'origine de ce prototype supplémentaire. Mais si toutes les images sont bien dues à ses actions, et donc à sa « balistique », c'est Gombrich qui fait le choix final. C'est lui du moins qu'il l'assume publiquement, mettant en jeu devant son auditoire son expertise.

Le Prototype-2 a été placé ici après Artiste-P pour respecter la séquence temporelle : le Prototype-1 affecte l'Artiste, qui produit l'Indice, qui affecte à nouveau l'Artiste ce qui produit la reconnaissance du Prototype-2. On aurait aussi pu inverser les deux derniers termes car du point de vue causal c'est l'Artiste-P qui est touché tant par le premier prototype via l'indice que par le second. On pourrait être tenté de placer le second prototype du côté des agents (-A) puisque l'image « intéressante » a dû être formée également par ce second prototype, faute de quoi elle ne serait qu'une image de Fein parmi les autres. C'est en tout cas ce que l'Artiste-P peut inférer à partir de son expérience. Mais autant le Prototype-1 est assez clairement identifiable en observant l'indice, ou du moins peut être désigné (l'image de Bonnencontre pour Gombrich), autant le Prototype-2 est

[101] Dans l'article de Clark&Chalmers (1998) cela correspond au fait de faire tourner les formes du jeu *Tetris* pour trouver la bonne orientation plutôt que de visualiser mentalement la bonne orientation puis d'actionner les commandes du jeu pour que la forme qui s'affiche sur l'écran se conforme à l'image mentale.

plus difficile à cerner. Il semble donc que le Prototype-2 soit plutôt une conséquence de la relation Indice-Artiste-P[102]. On peut essayer de résumer ceci en mettant en parallèle les deux parties de la formule ci-dessus :

[[Prototype-1-A] → Artiste-A] ➡ Indice-P
Indice-A ➡ [Artiste-P → [Prototype-2-P]]

La première ligne montre que la forme de l'indice est fonction du rapport entre l'artiste et le premier prototype, alors que, sur la deuxième ligne, le second prototype est perçu à travers la relation de l'artiste à l'indice. Il ressort de ceci que les deux prototypes ne sont pas tout à fait de la même nature tout en ayant la même fonction : les deux peuvent être inférés à partir d'une image, mais le premier est possiblement aussi un type d'image designable (la peinture de Bonnencontre) alors que le second ne l'est pas. De plus, il n'y a que Gombrich qui peut reconnaître dans l'image le second prototype du fait que c'est lui qui assume le choix final. Si on omet ce second prototype toutefois, il n'y a pas de moyen de choisir, de la perspective de Gombrich, une image retravaillée parmi les autres.

Il peut être à ce stade utile de regarder quelques exemples où, selon Gell, le prototype est en position de patient. Selon le recensement du « réseau de l'art » (GEL : 36) où toutes les combinaisons des quatre positions, alternativement comme patient ou agent, sont présentées, la relation Artiste-A → Prototype-P correspond à la situation où « l'apparence du prototype est dictée par l'artiste », suivi de la mention « art imaginatif ». L'exemple qu'il donne plus loin (GEL : 68) est celui de l'artiste espagnol Salvador Dali et de son tableau *Les montres molles* (fig. 3-1). Entre l'artiste et le prototype se glisse l'Indice qui représente non pas quelque chose du « monde réel extérieur » mais du « monde onirique » de Dali. Le recensement de Gell indique aussi la relation Indice-A → Prototype-P qui est en fait le cas général de cette position passive du prototype, car il y a toujours un indice qui entre en jeu, même de manière implicite, dans les formules. L'exemple de Dali au complet est d'après Gell : Artiste-A ➡ [Indice-P → [Prototype-P → [Destinataire-P]]]. Dali exerce son agentivité sur son œuvre qui, elle, donne une image de l'imaginaire de l'artiste pour des spectateurs qui assistent à ce spectacle passivement. Gell note en passant que l'œuvre de Dali est

[102] Si Fein avait eu seul le projet de transformer l'image de Bonnencontre avec un verre dépoli, peut-être aurait-il choisi une autre des six images produites comme étant celle qui est « intéressante », ou peut-être aurait-il trouvé l'ensemble dénué d'intérêt et aurait pris une autre image de départ ou appliqué un autre procédé.

3-1. Salvador Dalí, *La Persistance de la mémoire*
Connue aussi sous le titre *Les Montres molles*, 1931, huile sur toile, 24x33 cm., Museum of Modern Art, New York, NY.

son « autoportrait » (GEL : 69). Pour comprendre ceci, il ne faut bien sûr pas dire qu'elle représente l'artiste d'après ses caractéristiques physiques, mais que les caractéristiques du « monde onirique » de Dali se trouvent représentées sur la toile, et qu'à ce titre il y a bien quelque chose qui lui appartient en propre qui est donné à voir au spectateur. L'artiste « dicte [par son œuvre] à une entité (fictive) son apparence » (GEL : 48). Dans ce sens, c'est ce que fait Gombrich en élisant une image digne d'intérêt : il indique que cette image est la représentation du Prototype-2, il en dicte l'apparence et c'est sa position d'Artiste, ici, qui lui permet de faire ceci, car il semble que personne à part lui puisse faire la distinction qu'il opère parmi les images.

Il reste alors dans le tableau de Gell une dernière occurence du prototype en position passive, celle vis-à-vis du destinataire. Ce dernier est alors décrit comme « poss[édant] un pouvoir sur le prototype », dont la « sorcellerie des voults », ou sorcellerie par l'image, est le paradigme : « l'expression Destinataire-A → Prototype-P renvoie à des situations où le prototype peut être 'atteint' par l'intermédiaire de son image » (GEL : 50). C'est également de cette manière que l'on

pourrait décrire ce qui se passe pour Gombrich où il peut, si ce n'est atteindre, du moins entrer en contact avec le Prototype-2 à travers l'image : il reconnaît dans l'une des images produites par Fein celle qui est « intéressante ». Sur un petit échantillon de six images, qui par ailleurs se ressemblent beaucoup, il peut dire qu'au moins l'une d'entre elles s'approche de ce second prototype. Cette situation est proche de celle où l'on rencontre des idoles, souligne Gell, qui sont autant des moyens pour une entité d'exercer son agentivité sur les hommes, que pour ceux-ci d'avoir un contact et même un pouvoir sur celle-là, puisqu'ils en sont les producteurs matériels. On voit ainsi le rôle que peut jouer l'indice comme intermédiaire entre humains et prototypes de tous genres, réels, bien sûr (Lisa pour la *Monalisa* de Léonard de Vinci), mais aussi fictionnels, imaginaires, virtuels, abstraits comme des divinités. Le Prototype-2 est à ranger plutôt dans cette catégorie-ci. On pourrait penser alors que cette catégorie ne reçoit que des entités qui sont de l'ordre de la croyance, du mystique, de l'irrationnel, mais comme le souligne Gell à propos de la notion de « représentation », certaines entités ne peuvent être touchées qu'à travers un intermédiaire de ce type (GEL : 119 sqq).

« Représenter » peut vouloir indiquer qu'on fait référence à un autre objet (comme pour le Prototype-1). Si je dessine une pomme, je représente une pomme sur une feuille de papier et, ce faisant, j'indique qu'il existe une pomme réelle dont mon dessin est une image. Mais « représenter » est aussi employé dans le cadre diplomatique, quand un ambassadeur représente son pays, par exemple. L'ambassadeur ne ressemble pas à son pays (entité abstraite), mais c'est à travers lui qu'on peut traiter avec le pays en question[103]. L'image « intéressante » de Gombrich, si elle fait référence à l'image de Bonnencontre (représente par une sorte de mimétisme le Prototype-1), représente « diplomatiquement » aussi quelque chose d'autre de plus abstrait mais que son auteur reconnaît sans difficulté et qui n'est pas présent dans les autres images qui font pourtant également référence au Prototype-1. Il faut noter encore que si la pomme sur mon dessin est bien une référence à la pomme sur ma table, cela n'empêche pas mon dessin de fonctionner comme « ambassadeur » de la pomme également. Partout où le dessin de ma pomme est montré, il présente un peu de « pommitude » dans un endroit où il n'y en a pas forcément. Bien sûr cela peut aider si la

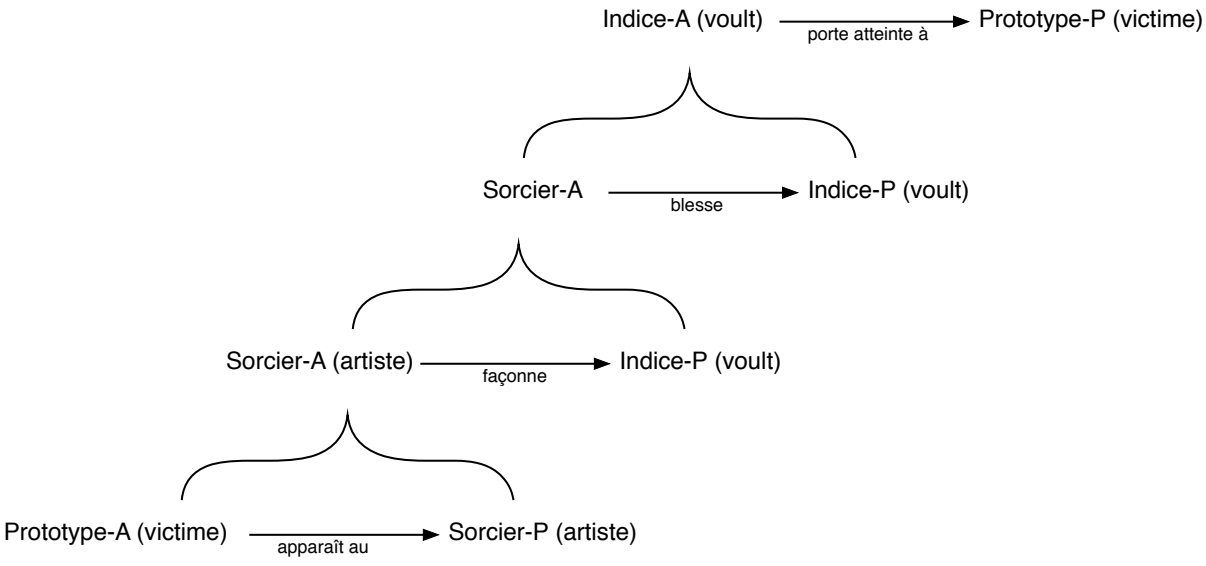
[103] On pourrait dire que l'ambassadeur ne fait que représenter le chef de son pays, un président par exemple, et non le pays comme entité abstraite, et dans les faits l'ambassadeur rend bien des comptes à son président. Mais le président lui-même est une forme d'ambassadeur de la fonction « présidence ». La personne qui est président est l'ambassadeur de cette fonction, il l'incarne, comme d'autre avant et après lui l'on fait et le feront. Dans ce sens, la personne élue au poste de président fonctionne comme l'indice d'un prototype abstrait qui n'a pas de caractéristiques spécifiques (physiques). Même si tous les présidents états-uniens depuis la déclaration d'indépendance sont des hommes blancs, cela n'a pas empêché Barack Obama d'être élu. Jusqu'à son élection, chaque président renforçait l'idée qu'il fallait être un homme blanc pour accéder à la fonction. En étant élu, la personne Barack Obama réorganise le prototype en devenant une forme d'indice différent pour la fonction « présidence ».

pomme dessinée ressemble à peu près à une pomme sur une table. L'important est que l'indice fonctionne comme un passage entre un prototype et un destinataire, soit comme référence (du destinataire au prototype : ce dessin de pomme semble montrer qu'il y avait pour l'auteur du dessin une pomme à dessiner), soit comme « ambassadeur » (du prototype au destinataire : ce dessin de pomme me met en présence de caractéristiques d'une pomme). C'est dans ce sens qu'on peut se poser la question de savoir ce qu'est le Prototype-2, ou de quoi l'image « intéressante » de Gombrich est-elle l'indice en plus de sa référence au Trois Grâces de Bonnencontre, ou de sa capacité à rendre visible le thème des Trois Grâces à celui qui regarde l'image de Gombrich ?

Pour tenter d'y voir plus clair dans ces rapports, il peut être utile de reprendre la formule de la sorcellerie des voults que donne Gell car elle fait apparaître la position du prototype deux fois, au début et à la fin de la chaîne, de sorte qu'à travers cette chaîne le prototype semble agir sur lui-même (GEL : 127) :

[[[Prototype-A] → Artiste-A] → Indice-A] ➡ Prototype/Destinataire-P

Dans un autre type de notation, Gell développe une formule peut-être plus explicite :



Les exemples de sorcellerie qui correspondent à ce schéma sont tirés du premier volume du *Rameau d'Or* de l'anthropologue britannique George Frazer (1981 [1911]), où il introduit la notion de « magie sympathique » : des choses sont censées agir à distance par une « sympathie secrète »

(*ibid.* : 42). Il existe deux types de cette magie, l'une dite « homéopathique ou imitative » qui veut que « tout semblable appelle le semblable » (*ibid.* : 43), et l'autre dite « contagieuse » qui veut qu'une partie tirée d'un tout fait encore partie du tout malgré la séparation, parce que la partie était en contact avec le tout. En reprenant le schéma de Gell, l'opération de « magie »[104] a lieu quand un sorcier façonne un indice (et prend donc la position de l'Artiste dans les formules qu'on a vu). Le but de cette sorcellerie consiste à atteindre une personne, la victime. Pour ce faire le sorcier produit un indice soit en lui donnant l'apparence de la victime (imitation), soit en y intégrant quelque chose ayant un lien avec elle (contact), soit encore en cumulant les deux pour plus d'efficacité. La victime sert alors de prototype à l'artiste pour le façonnage de l'indice. Une fois l'indice produit sous forme d'effigie, le sorcier peut la « blesser »[105] ce qui a pour effet de porter atteinte à la victime. Gell indique qu'il n'y a rien de spécialement magique dans ce procédé, à part pour ceux, anthropologues compris comme Frazer, incapables de « s'identifier aux sorciers et à leur victimes, et à les comprendre ». Point de forces occultes, mais un maintient de rapports serrés entre cause et effet qui permettent à ces envoûtements de prendre place (GEL : 127).

On a, dit-il, une inversion de causalité entre l'image et la personne représentée. La victime est aussi le prototype. C'est parce qu'on imite son apparence ou qu'on utilise des éléments ayant été à son contact (Prototype-A) qu'il est possible de façonner un objet auquel on peut ensuite s'attaquer pour nuire à cette même personne (Prototype-P, qui est donc aussi le Destinataire).

Si Frazer distingue imitation et contact, il semble cependant qu'on peut entrevoir une seule pratique regroupant les deux « magies ». En effet, l'imitation n'est peut-être rien d'autre que tirer des caractéristiques d'un prototype (tirer des configurations de force, pourrait dire Arnheim). Or ces caractéristiques sont dans un rapport de contact spécial avec leur prototype. Si je peux dessiner une pomme c'est que la pomme exhibe des traits que je peux prendre pour les transposer au papier. Ces traits sont constitutifs de la manière dont la pomme se donne à voir à moi, et pourtant la pomme ne peut pas contrôler ce que je fais de ses traits. Ditto pour une personne. En ce sens, les traits sont détachables du prototype de la même manière que des cheveux qui seraient récupérés pour être incorporés à une effigie pour l'envoûtement. Si les traits et les cheveux font bien référence à leur

---

[104] Frazer, tout en étudiant ces phénomènes, les considère comme des opérations basées sur des associations d'idées « erronées ».

[105] La traduction française de l'ouvrage de Gell omet le verbe « blesser » sous la flèche d'action. L'original indique « *injures* » (Gell 1998 : 113).

prototype, ils en sont donc les indices (avant même d'être incorporés à l'effigie qui devient l'Indice du Sorcier qui la façonne). Et les indices, on l'a vu, sont autant des manières de faire référence que d'être des « ambassadeurs ». La représentation marche dans les deux sens, comme une porte qu'il serait étrange de dire qu'elle permet de sortir mais pas d'entrer. C'est ainsi, semble-t-il, qu'il est possible « d'inverser » cause et effet. Le fait qu'on apparaisse aux autres et qu'on ne puisse pas, ou pas complètement, contrôler sa propre expression, a pour conséquence qu'il est possible pour les autres de voler notre expression, nos traits, nos caractéristiques[106]. En somme notre apparence pour les autres est un « ambassadeur involontaire », qui peut être utilisé pour nous atteindre.

L'opération du sorcier consiste donc à intensifier cette porte en concentrant en un objet des éléments issus du prototype de sorte à pouvoir emprunter la porte dans l'autre sens, c'est-à-dire en blessant l'effigie et ainsi atteindre le prototype en position passive. Dans le cas qui nous occupe avec la fabrication d'image par un artiste, il y a bien un prototype en position passive, mais c'est un prototype différent de celui qui sert de base à l'image qui intervient. Les Trois Grâces ne sauraient être ce que Gombrich identifie dans l'image intéressante car les cinq autres, étant fabriquées sur le même modèle que celle-ci, leur sont tout autant reliées. On se trouve plutôt alors dans le registre d'un prototype qui n'a que des « ambassadeurs », c'est-à-dire qu'à travers l'indice on peut établir un contact avec lui, mais au contraire de la pomme, à laquelle on fait référence en la dessinant, il ne s'agit pas d'un objet dont on peut extraire les traits aussi facilement que pour la pomme. À aucun moment Gombrich ne mentionne le fait que pour choisir l'image intéressante, il s'est basé sur quelque chose d'abstrait qui aurait été présent dans celle-ci mais absent des autres. Et pourtant, devant nos yeux, il semble tout à fait à même d'identifier l'une des images de Fein comme étant la bonne.

La sorcellerie des voults permet de donner une place prépondérante à la positon du prototype, mais les schémas de Gell ne permettent pas de faire ressortir la spécificité du second prototype. Ce qui

---

[106] Frazer note qu'une forme de magie par contagion se fait sur la base d'empreinte que le corps peut laisser sur la terre, comme une trace de pas. Une telle trace, comme un moulage involontaire du pied, est bien une manière d'extraire les caractéristiques apparentes d'une (partie d'une) personne (Frazer 1981 : 133). De là, on peut aisément imaginer le même procédé pour le visage, comme pour un masque mortuaire ou le Suaire de Turin (peu importe la véracité historique de ce dernier, le procédé persiste). Faire le portrait en peinture d'une personne est une manière d'extraire via un contact intermédiaire de l'œil et de la main d'un artiste qui transpose ensuite les caractéristiques sur la toile. La photographie, alors qu'elle se développe, comme on l'a vu dans le chapitre consacré à *L'Art et l'illusion* de Gombrich, à partir d'idées nées dans la peinture, est bien plus proche de la technique du suaire puisque c'est la réflexion de la lumière sur les objets qui vient, à la naissance de la photographie, toucher le bitume de Judée, solution photosensible, appliqué sur une plaque d'étain. La photographie peut alors être considérée comme un moulage à distance.

complique l'application du schéma de Gell au cas de l'efficacité (eA), c'est que ce qu'il nomme « Artiste » prend en fait différentes positions. Son schéma est utile pour tenter de comprendre les opérations du sorcier/artiste créant la porte réversible entre l'effigie et le prototype/victime. Mais il omet le fait que ces opérations sont faites pour une tierce personne (le « client ») qui vient consulter le sorcier pour envoûter (ou désenvoûter) la victime (voir par exemple Frazer 1981 : 45). Si la blessure sur l'effigie a bien pour destinataire le prototype/victime, le véritable destinataire est le client. L'efficacité de l'opération (eD) porte sur ce dernier. Comme la patiente Kuna ou le psychanalysé occidental, la démarche même d'aller remettre sa souffrance à un spécialiste constitue une bonne part de la voie de la rémission. Si, pour un envoûtement, le client doit de plus réunir des éléments ayant été en contact avec la victime, ceci constitue une implication supplémentaire dans le processus, et l'effigie permet alors de rendre cette implication tangible, « manipulable », disait Lévi-Strauss. Dans le cas de la création d'image, s'il y a bien un destinataire final qu'on peut identifier comme étant le spectateur d'une œuvre, l'efficacité (eA) doit avoir lieu avant de sorte que l'efficacité (eD) puisse prendre place par la suite. Pour la sorcellerie des voults, il faudrait identifier ce qui permet au sorcier de considérer son Indice comme étant acceptable *pour lui* de sorte à le présenter à son client pour réaliser *ensuite* la « magie » qui consiste à blesser cet indice pour atteindre le prototype.

Une autre difficulté du schéma de Gell est qu'il s'appuie sur une sorte de sociologie de l'art. L'Artiste d'abord est caractérisé comme étant « celui à qui on attribue la création de l'indice » (GEL : 29). Le Destinataire ensuite est la position qui prend habituellement le spectateur des musées et galeries d'aujourd'hui. Cette typologie sociologique sommaire encombre la schématisation puisque la personne dans la positon de l'Artiste doit figurer tant du côté des agents (-A) que des patients (-P). L'Artiste-P est en fait en position de Destinataire de ses propres œuvres tout en retenant le souvenir de sa participation à la fabrication[107]. Le Prototype-2 est en fait l'expression d'une relation particulière de l'Artiste-P face à l'Indice-A. Il faut encore ajouter que le Prototype-1, bien qu'il semble extérieur au fait de l'artiste (l'image faite par Bonnencontre pour Gombrich) est sélectionné par celui-ci, ou, pour reprendre la terminologie réfutée par Baxandall, il a eu une influence sur l'artiste, influence qu'il n'a peut-être pas eu sur d'autres personnes et ne peut

[107] Implicitement donc, la théorie de Gell s'applique pour un Destinataire qui est physiquement une autre personne que l'Artiste. Il s'intéresse principalement à l'effet qu'un Indice peut avoir sur le Destinataire (comme on l'a vu plus haut, il évoque rapidement le cas de l'effet sur l'artiste notamment au chapitre 3 (GEL : 56-8). Sous un autre angle, c'est la critique adressée par Derlon&Jeudy-Ballini (2010) avec ce qu'elles nomment la « théorie de l'enchantement » de Gell, à savoir ce qu'un objet doit « faire » pour captiver un Destinataire.

donc lui être attribuée. C'est *cette* image spécifique du thème des Trois Grâces entièrement nues que Gombrich a tiré d'un livre qui en contient de nombreuses autres du même genre. Dans ce sens l'image de Bonnencontre est une version imparfaite du Prototype-2 qu'il est donc nécessaire de parfaire en faisant usage des verbes mentionnés par Baxandall comme autant de nuances d'action possible en réponse à l'influence qu'une image peut avoir sur l'artiste qui la voit. On peut retenir du travail de Gell et en particulier du schéma de la sorcellerie par images vu ci-dessus le fait qu'il y a une relation particulière qui peut se mettre en place entre l'artiste et le prototype. Mais du fait que celui qui crée les images peut prendre la position et de son Artiste et de son Destinataire, une terminologie différente s'avère nécessaire pour caractériser la création artistique qui peut être conçue comme un moyen pour l'artiste d'entrer en communication avec lui-même quoique dans différents états, via les Indices qu'il crée et un second prototype que l'artiste ne peut pas décrire tout en étant capable de le reconnaître visuellement dans un indice.

Désorceler

Pour aller plus loin, nous allons rester dans le domaine de la sorcellerie, celle toutefois basée sur des cas ayant eu lieu en France métropolitaine et sur les schémas d'interaction plus simples pour ce qui nous occupe ici puisque on peut dégager non plus des positions sociologiquement déterminées comme chez Gell, mais décrivant des états qu'il est possible d'atteindre, de quitter ou de faire naître. Le fait que la sorcellerie est convoquée à nouveau est issu de ce qui précède. Gell met en place une théorie anthropologique de l'art à l'intérieur de laquelle et la production de la *Monalisa* par Léonard de Vinci et les envoûtements par effigie interposées trouvent leur place au même niveau : des images permettent une médiation de l'agentivité entre des positions. C'est le développement des formules de Gell sur la sorcellerie qui permet la reconnaissance que l'artiste occupe plusieurs des positions qu'il décrit (« Artiste » « Destinataire »), ainsi qu'une participation à élucider dans les positions du « Prototype » (type « pomme à dessiner ») et d'un second prototype qui intervient après la réalisation de l'indice, et qu'on peut identifier comme étant le schème constructeur. Ces éléments ont permis une première esquisse du fonctionnement de l'efficacité (eA). Ce que simplifie l'étude d'une ethnographie de la sorcellerie, c'est la mise en évidence de trois positions transitoire qu'on peut attribuer à l'artiste durant son processus de création : le patient, position privée de capacité d'agir ; le désorceleur, capable de faire récupérer la capacité d'agir au

premier ; le sorcier, capable de priver le patient de sa capacité d'agir et position contre laquelle le désorceleur se bat.

Les Mots, la mort, les sorts est un ouvrage de l'anthropologue française Jeanne Favret-Saada paru en 1977 qui traite de la sorcellerie dans le bocage en Mayenne, précisément dans le milieu agricole. L'analyse du processus d'ensorcèlement et de désenvoûtement permet de donner un modèle plus adapté que les formules de Gell pour l'efficacité qui nous intéresse. Par ailleurs, le fait que la sorcellerie ait cours, ou ait eu cours[108], en milieu occidental et que son fonctionnement suit celui de faits semblables décrit par Frazer et étudié par Gell, semble indiquer qu'il s'agit d'une pratique répandue au sein des sociétés, sans qu'elles n'aient eu de rapports les unes avec les autres : il est peu probable que les Kuna du Panama, par exemple, et le milieu de la paysannerie mayennaise se soient entretenus sur la manière de jeter les sorts ou de les lever[109]. Cela indique donc que des pratiques du mêmes genre peuvent voir le jour dans des conditions différentes et que — à titre d'hypothèse — il est possible que la création artistique suive un schéma interactif général par ailleurs présent sous d'autres formes. Ce qui suit est donc en premier lieu la présentation de l'ethnographie de Favret-Saada dont j'offre une lecture spécifique et qui permet ensuite de revenir à la question de l'efficacité (eA) et de la place du schème constructeur dans le processus de création.

Les interlocuteurs de Favret-Saada pendant son enquête l'ont questionnée sur la « sorcellerie des villes » (Favret-Saada 1977 [FS] : 144). Celle « des champs » repose sur le fait que l'ensorceleur présumé doit pouvoir « toucher le corps ou les biens de la victime » et que comme « à la ville on ne se parle pas », et « on est étranger dans le même immeuble », il n'y a pas de raison particulière pour s'ensorceler parmi. En effet l'un des enjeux principaux de la sorcellerie du bocage est la jalousie d'un voisin qui convoiterait les biens, l'exploitation, etc., d'un autre de sorte à étendre, par exemple,

[108] Dans un ouvrage de 2009, *Désorceler*, Favret-Saada indique que la sorcellerie telle qu'elle a pu en faire l'expérience n'existe vraisemblablement plus puisqu'elle s'appuie sur un tissu social particulier qui depuis a passablement changé, ne serait-ce que par l'arrivée de « néoruraux », personnes n'ayant pas de lien avec la terre sur laquelle ils résident (Favret-Saada 2009 : 16).

[109] On peut se rapporter également au travail de Julien Bonhomme au sur la sorcellerie au Gabon. Il y montre que là aussi, elle s'appuie sur des ressorts qui sont identifiés par Favret-Saada, notamment la question de « convertir un affect passif en un affect actif en faisant passer l'infortuné d'une position de « patient » à une position d'« agent » (Bonhomme 2008 : 156), comme on va le voir.

son activité. Il faudrait donc un contexte social serré avec des intérêts communs pour qu'une personne se trouve ensorcelée par une autre[110].

Pour entrer dans ce contexte social serré, Favret-Saada a dû se résoudre — puis en a fait son cheval de bataille méthodologique — à prendre non pas la position d'un observateur extérieur des pratiques mais à endosser celles existantes dans la dynamique de sorcellerie. Ainsi « désenvoûter » :

> ne consiste pas à dire des formules, ni à pratiquer des rituels magiques. Pour qu'ils aient quelque chance d'être efficaces, il faut au préalable que soit institué un système de places, grâce auquel un autre que le magicien met celui-ci en position de sujet supposé pouvoir ; et il faut que le magicien lui-même reconnaisse qu'il y est, acceptant ce que cela implique d'engagement personnel dans un discours, d'assomption des effets de la parole magique sur son propre corps, etc. (FS : 42).

La question de fond de l'étude de l'anthropologue dans le Bocage est de comprendre « ce qu[e les paysans] cherchent à mettre en forme à l'occasion d'une crise de sorcellerie » (FS : 17). On se posera parallèlement la question de savoir ce que les artistes cherchent à mettre en forme lors de la production d'œuvres d'art, de l'expérience artistique, cette « crise décisive » comme l'appelait Warburg (Didi-Huberman 2002 : 385).

Une attaque de sorcellerie est caractérisée par une suite de faits malheureux qui touchent une personne, à savoir le paysan à la tête d'une exploitation. Ces faits le touchent lui directement (son corps, sa santé) ou ses possessions, à savoir son « potentiel bio-économique » (FS : 335) : « une génisse qui meurt, l'épouse qui fait une fausse couche, l'enfant qui se couvre de boutons, la voiture qui va au fossé, le beurre qu'on ne peut plus baratter, le pain qui ne lève pas, les oies affolées ou cette fiancée qui dépérit » (FS : 20). Quand cette série sans fin prévisible est soumise aux spécialistes, scientifiques (médecins pour la santé humaine, vétérinaires pour les bêtes) ou religieux (curé catholique), les uns renvoient au savoir positiviste cherchant des solutions spécifiques à chaque mal isolé, les autres dans le meilleur des cas concèdent à pratiquer un exorcisme mais les maux restent de l'ordre de la « bonne souffrance » dont seul Dieu connaît le sens. Ce que cherche à comprendre et à soigner la victime de ces maux est que « si ça se répète ainsi, il faut bien supposer quelque part un sujet qui le désire » (FS : 23). C'est « l'abduction d'agentivité » de Gell : devant

[110] Gell donne peut-être déjà une réponse possible aux Bocains sur la possibilité d'une sorcellerie des villes : les images permettent de percevoir, par abduction, l'agentivité d'une autre personne et que cette dernière, de ce fait, exerce une « influence » sur une autre. Ainsi les procédés de type sorcellaire, en ville, n'emprunteraient pas les voies du langage de manière privilégiée, comme c'est le cas dans le bocage, mais celui des formes, des objets, des images.

quelque chose trop singulier pour être le résultat du hasard, on veut en saisir la cause et l'intention. Ce qui fait ici office d'indice est la répétition des faits qui isolément n'auraient pas enclenché le même questionnement, pas demandé la même recherche de solution[111].

Pour tenter d'apporter celle-ci, en dernier recours après l'échec de la science et de la religion, c'est le désorceleur (autre nom du désenvoûteur) qui entre en scène sur la recommandation d'une personne — toujours en privé, car la doxa dans le milieu de la paysannerie veut qu'il faut être fou pour croire en la sorcellerie — qui a jadis été « pris » lui aussi, mais qui s'en est sorti grâce au savoir-faire du désorceleur (FS : 24). La première fonction du désorceleur consiste à aider à identifier la source des maux, mais en lieu et place d'une certaine fatalité du positivisme ou de la volonté d'une entité transcendante catholique, c'est une source locale qui est pointée, typiquement donc un voisin jaloux (FS : 16). Ce voisin, « celui sur qui on se doute » (FS : 24), est nommé « sorcier »[112]. Il faut ici noter une différence de vocabulaire avec Gell. Dans la sorcellerie des images qu'il étudie, le sorcier est celui qu'on vient consulter pour jeter un sort. Cette position est appelée, comme on vient de le voir, « désorceleur » chez Favret-Saada, car effectivement il s'agit de lever un sort qui aurait été jeté depuis la position du « sorcier ». J'emploierai dans la suite du texte exclusivement la terminologie de Favret-Saada.

Le sorcier est donc l'agent dont on infère l'agentivité, celui qui a jeté un sort à la victime puisqu'elle en perçoit les effets à répétition. L'art du désorceleur consiste non pas à pointer directement une personne précise comme étant le sorcier effectif, mais à reconnaître la situation dans laquelle la victime se trouve comme étant le résultat de la malveillance d'un sorcier. Le désorceleur laisse suffisamment de flou pour que ce soit la victime qui émette le « doute » sur telle ou telle personne précise en fonction des agissements de cette dernière. Et comme le sorcier est à l'origine des maux, il n'est pas question de le confronter directement, si le doute est fort, sous peine

---

111 Il y a abduction parce devant un phénomène, on cherche à s'arrêter sur une cause probable qui s'applique par un critère. On pourrait objecter qu'il y a ici plusieurs phénomènes, maladie, fausse couche, accident, etc. Mais le phénomène en question n'est pas ces derniers pris isolément (qui peuvent être expliqué plus ou moins bien par la science) mais bien la série. C'est donc l'existence de la série qui pose question et à laquelle on cherche une cause probable.

112 Du moins c'est le cas par l'ethnographe, le pouvoir des mots et la gravité de l'accusation de folie si on reconnaît l'existence de la sorcellerie étant tels, que les Bocains se réfèrent à cette position soit simplement en employant les pronoms de troisième personne : « si y vient, j'le tue », soit par une formule injurieuse : « la saloperie, y s'était fait invisib' » (FS : 201). Le terme « encrouilleur » est utilisé quelques fois (p. ex. FS : 117), mais il s'agit plutôt de personnes se référant à ce personnage de la sorcellerie sans adhérer elle-même à ce système ou, précisément, en cherchant à signifier à son interlocuteur (l'ethnographe, ici), que ce sont des histoires pour les autres, même s'il arrive qu'on découvre qu'il est en fait bel et bien « pris ».

d'encourir d'autres maux, voire la mort, et toujours sous celle de se voir rangé parmi les fous croyant à ces pratiques si on en parle autour de soi ou si on accuse la personne pointée. Personne dans la société paysanne ne se dit sorcier : « ce n'est pas une position possible d'énonciation (…) le sorcier, c'est l'être dont parlent ceux qui tienne le discours de la sorcellerie (ensorcelés et désenvoûteurs) et il n'y apparaît que comme sujet de l'énoncé » (FS : 50). En somme, le sorcier est une position imaginaire (du point de vue de l'ethnographe) mais dont les effets des actions sont ressentis, subits par la victime. Le but de cette désignation est probablement, indique Favret-Saada, « une tentative pour contenir dans une figure ce qui, de soi, échappe à la figuration » (FS : 132), donner un début de forme à une force perçue. Et ce n'est qu'en donnant cette forme que « la manipulation symbolique de la situation a quelques chances d'être opérante », rappelant encore une fois le langage de Lévi-Strauss à propos des rituels Kuna. Suite à cette désignation, la victime va éviter tout contact avec le sorcier présumé pour ne pas aggraver la situation : touchers (poignée de main) ; paroles (échange de salutations) ; regards (baisser les yeux quand on le croise) (FS : 190 *sqq*).

La victime suppose donc que le sorcier a effectué un rituel magique : « arracher une touffe de poil de la vache à tarir et prononcer dessus une incantation, enterrer un drapeau charmé sous le seuil de la maison ou de l'étable, piquer des clous d'acier charmés dans les murs » (FS : 229). Mais jamais personne ne les voit réaliser ces rituels. Ce ne sont que des indices, au sens de Gell, qui permettent de les supposer. Il s'agit de pratiques obscures dont la victime ne perçoit que les effets dans les maux qu'elle subit.

Le désorceleur, après avoir attesté que la situation relève bien de la sorcellerie, pratique un contre-rituel dont le but est de rendre « le mal pour le mal » (FS : 248). Ce rituel, donné à voir à la victime, peut prendre plusieurs formes : cuire un cœur de bœuf que l'on pique ensuite d'épingles, rôtir du gros sel dans un poêle, distribuer des médailles de Saint Benoît (patron des agriculteurs), des sachets contenant plantes et clous tordus, ou des scapulaires[113] (FS : 119, 269, 284). Favret-Saada note une intéressante symétrie : alors que le sorcier envoûte par son rituel, supposément ou en cachette, en ayant un contact matériel avec l'envoûté ou le potentiel bio-économique de celui-ci, le désorceleur de son côté produit un rituel auquel la victime assiste effectivement mais qui touche en

[113] Les scapulaires sont d'abord des vêtements de l'ordre de Saint Benoît, qui peuvent prendre une forme réduite pour les dévotions des personnes non ordonnées. Il s'agit alors de morceaux de tissus ornés parfois d'images.

retour le sorcier qu'à distance, de manière « métaphorique » (FS : 132). Éviter les contacts avec son sorcier présumé permet de ne pas être touché davantage par ce dernier et garantit l'efficacité du rituel produit par le désorceleur, car passer par un rapport direct entre victime et sorcier présumé court-circuite cette symétrie, ou en diminue la force. En somme, le désorceleur « a pour fonction unique d'isoler l'ensorcelé du sorcier, c'est-à-dire d'empêcher la négativité de celui-ci de faire irruption dans 'l'enclos' de sa victime » (FS : 357)[114].

Qu'est-ce qui permet à la victime dès lors d'en finir avec sa série de maux. L'efficacité symbolique a lieu, on l'a vu plus précédemment, quand une forme est proposée à la victime par une personne tierce, celle-ci étant réputée capable de guérir. Cette forme sert d'ancrage, une objectification du mal qui le rend manipulable par la victime quand elle y projette son désir de guérir et trouve ses propres ressources pour ce faire.

Favret-Saada dans un second ouvrage spécifiquement nommé *Désorceler* (2009)[115] revient sur ce qui permet le passage de l'état d'ensorcelé à celui désensorcelé. Le rituel du désorceleur (cœur de bœuf piqué d'épingles, gros sel rôti, etc.) joue un rôle important. D'abord il s'agit de l'événement « spectaculaire » qui atteste de l'idée que quelque chose d'anormal se trame derrière la suite des maux (*ibid.* : 161) : à situation anormale, réponse anormale, pourrait-on dire. Ensuite ce moment du rituel est celui que les Bocains relatent à l'ethnographe — une fois qu'elle a accepté de se laisser prendre dans ce jeu positionnel qu'est la sorcellerie — quand il s'agit de mesurer l'emprise des sorts et la force d'un désorceleur pour en sortir (*ibid.* : 33 *sqq*). Ces récits ne concernent toutefois que les désorcèlements des autres (on ne parle pas de son propre ensorcèlement par crainte d'y

---

[114] Il faut noter ici que, si le sorcier est une position imaginaire en tant qu'agent des maux de la victime, sa désignation vague par le désorceleur ainsi que sa précision par la victime concernent elles une personne réelle. Le changement de comportement de la victime vis-à-vis de cette dernière a des effets réels eux aussi. Si l'on ne parle pas de sorcellerie en public sous peine d'être tenu pour arriéré ou fou, le doute précisément que la pratique existe est présent à l'esprit de chacun. Il ne s'agit pas de croyance dans l'existence ou dans l'efficacité des sorts, au sens d'une adhésion pure et simple à un système de pensée, mais simplement d'en entrevoir la possibilité, ceci étant aidé par les circonstances, quand effectivement une série de maux s'abat sur la même personne et menacent sa vie. Citant l'ethnologue et psychanalyste français Octave Mannoni, Favret-Saada résume ceci par la formule « je sais bien… mais quand même… » : *je sais bien* que ces maux ont des causes diverses parce que s'abattant sur des choses aussi peu liées que mon corps, mes vaches, ma femme, mes prés, *mais quand même* après la dixième occurence d'un mal qui m'accable, il se pourrait bien qu'il y ait autre chose (FS : 95). Ainsi celui qui se sent désigné par un autre comme son sorcier (parce qu'il l'évite, par exemple) se trouve à peu près dans la même situation que la victime : il sait que la victime a fait appel à un désorceleur. Et *il sait bien* que ce n'est pas faire rôtir du sel dans un poêle qui va le toucher, *mais quand même* savoir que sont pratiqués des rituels contre lui (alors qu'il se sait innocent) ouvre la possibilité qu'un mal puis un autre soient vus comme étant une série du fait du désorceleur. Ainsi la victime fonctionne comme un sorcier pour son propre sorcier présumé via le désorceleur et il n'est pas rare que les ensorcelés obtenant de l'aide d'un désorceleur soient d'anciennes victimes d'accusation d'être un sorcier (FS : 315 *sqq*). C'est le mode de transmission des sorts et, ce faisant du maintient de la sorcellerie, la cure de désorcèlement de l'un provoquant l'ensorcèlement de l'autre.

[115] Ce second livre est annoncé tout au long des pages des *Mots, la mort, les sorts*, près de 30 ans auparavant.

retomber) et donc que l'élément visible, littéralement spectaculaire de la force du désorceleur. Ou alors les récits sont narrés par un désorceleur qui parle de ses succès (il ne craint pas l'ensorcèlement car il sait comment s'en sortir).

Mais une autre partie du désorcèlement n'est pas mentionnée dans les récits. Il s'agit de l'après rituel. Le désorceleur préconise à la victime des mesures d'isolement contre le sorcier, matérielles ou « magiques ». Des barrières sont posées, les portes des bâtiments de l'exploitation fermées, des médailles de Saint Benoît disposées, de l'eau bénite aspergée, des sachets bénits épinglés sur les habits et du sel bénit mis dans les poches (*ibid.* : 45). Ceci est répété à intervalle régulier ou quand il y a un risque de contact avec le sorcier.

> Observer tant de règles équivaut, de toute évidence, à changer de vie : les journées seront désormais scandées par des pratiques rituelles qui, au total, occuperont les ensorcelés pendant plusieurs heures ; les pensées et les conversations tourneront autour de la conduite à tenir dans telle occurrence particulière. En somme, les ensorcelés vont troquer une position passive, la résignation aux malheurs répétés, contre une positon hyperactive, l'entraînement à faire ce qu'il faut au moment où il faut (*ibid.* : 46).

Une charge est mise sur les épaules de la victime : continuer à se protéger, après le rituel spectaculaire, contre le sorcier à défaut de quoi il y un risque d'anéantir l'efficacité même du rituel. Et en retour cette engagement de la part de l'ensorcelé participe de l'efficacité du rituel. C'est parce qu'un rituel a été fait par le désorceleur qu'il faut à la victime continuer à en assurer l'efficacité, et parce qu'elle s'implique dans la préservation de l'efficacité du rituel que celui-ci prend de fait sa force. Le rituel fonctionne comme une amorce d'un processus plus long, processus qui consiste à faire en sorte que la victime ne le soit plus. En s'impliquant dans les suites du rituel principal elle gagne petit à petit une position active dans sa propre vie, laissant derrière elle sa position de victime, passive par définition.

Favret-Saada décrit l'action du rituel comme étant un « embrayeur de violence », « un dispositif formel destiné à compromettre à leur insu les consultants [les victimes] avec le mal, la violence, le

sorcier » (*ibid.* : 88). Il s'agit donc d'introduire un élément dans la vie de la victime qui va lui permettre de développer ou de récupérer sa capacité à être actif[116].

L'embrayeur de violence est alors une action ponctuelle, le rituel, à l'intérieur d'une action plus large : la cure de désorcèlement. Elle permet à la victime d'acter un changement et de graduellement prendre, dans un premier temps, ses distances avec la source de ses maux, pour parvenir, si la cure réussit, à stabiliser cet état en y contribuant par ses propres actions quotidiennes. De victime l'ensorcelé retourne à l'activité après qu'une action produite par un tiers (le désorceleur) « embraye » le mouvement de la position passive à la position active, un changement de perspective.

C'est ici qu'on voit comment ce système de position est plus précis que celui de Gell. Plutôt que d'avoir des rôles réputés actifs (l'artiste) ou passifs (le destinataire) qui dans certaines circonstances peuvent également avoir la valence inverse (Artiste-P ; Destinataire-A), on se concentre avec Favret-Saada sur cette valence et sur les moyens de passer de l'une à l'autre. Il y a également chez elle des rôles, trois en l'occurrence : la victime, le désorceleur, le sorcier. Mais la victime est destinée à ne plus l'être, si la cure fonctionne, en devenant, à travers son changement de vie et ses petites actions rituelles régulières peu à peu son propre désorceleur. Les deux rôles relativement constants sont ceux du sorcier et du désorceleur, le premier cherchant à usurper le potentiel bio-économique de la victime et le second à le lui restituer. Ils sont tous deux définis par leur capacité d'agir, alors que la victime est justement caractérisée par son incapacité d'agir. Un hypothétique Désorceleur-P, à la manière de Gell, ne serait rien de plus qu'une victime d'un sorcier, et un Sorcier-P cesserait simplement d'exister. Il s'agit bien de positions et non de rôles correspondant comme chez Gell à une sorte de sociologie. La victime passe du domaine d'activité du sorcier à celui du

[116] Le terme « embrayeur », l'auteur l'emprunte au linguiste russe Roman Jakobson qui, depuis les Etats-Unis où il s'est réfugié depuis 1941, le définit, sous le terme de « *shifter* » dans un article de 1957. Les embrayeurs, en linguistique jakobsonnienne, sont des éléments d'une phrase qui, en fonction de qui la prononce, font référence à des personnes différentes. Ainsi quand je vous dis « *je* suis en train d'écrire », « je » fait référence à une personne différente de quand vous dites « *je* suis en train de lire ». « Je » est cet embrayeur qui à la même forme dans les deux phrases mais qui prend son sens qu'en se référant à l'entier du message qui cherche à être transmis (Jakobson 1971 : 131). Pour savoir qui est « je » dans la phrase, il faut se référer à l'ensemble de celle-ci, comprendre quelle est l'action et se rapporter à celui qui, dans les circonstances présentes, se trouve « être en train d'écrire ». Celui qui correspond à cette description est celui à qui « je » fait référence. De plus « je » spécifie que c'est celui qui prononce le message qui est la personne en train de faire l'action. Ainsi si après que j'ai dit : « *je* suis en train d'écrire », vous opposez également un « *je* suis en train d'écrire », on a la même phrase, avec le même message, mais il s'est opéré un changement de perspective puisque le « je » fait maintenant référence à vous dans votre phrase. De manière analogue, un embrayeur de violence est un élément inséré dans un message de sorte à faire référence à celui-ci. Le message du désorceleur ici consiste précisément à indiquer la manière de se sortir des sorts jetés par le sorcier, à savoir se réapproprier la violence dont seul le sorcier semblait capable à l'encontre de sa victime, en d'autres termes le message est la cure de désorcèlement.

désorceleur, ce dernier se retirant peu à peu de sorte à laisser la victime retrouver une activité propre (FS : 347 *sqq*).

On a dit que le sorcier est une figure imaginaire. Dans les yeux de la victime cette figure est bien endossée par un voisin, mais à l'insu de celui-ci. Ce qui crée le sorcier c'est précisément l'abduction d'agentivité à partir de la série de maux. Ainsi ces maux, pris isolément, ou inspectés sous l'angle de leur causes physiques, n'ont rien à voir entre eux. Ils sont liés uniquement de la perspective du chef de l'exploitation qui perçoit *ses* vaches se tarir, *sa* femme faire une fausse couche, *son* corps tomber malade, etc. S'il l'on pouvait prendre les mêmes faits et en extraire le chef de l'exploitation, il n'y aurait nul sorcier à combattre. Dans ce sens, c'est la victime qui est son propre bourreau en faisant le lien entre des éléments qui ne concernent que lui. Ce que la thérapie sorcellaire réalise c'est une « externalisation », diraient Clark&Chalmers, de cette propension de la victime à se voir attaquer : le désorceleur laisse entendre qu'il s'agit d'un voisin ; la victime « se doute » sur l'un d'eux en particulier ; le désorceleur produit son rituel pour embrayer la violence contre ce voisin ; un rituel dont l'efficacité doit être garantie par les efforts soutenus de la victime, qui l'est de ce fait de moins en moins.

Favret-Saada ne laisse entendre ceci qu'en filigrane dans ses textes, craignant peut-être que son lecteur ne porte un jugement péjoratif sur ses enquêtés, incapables qu'ils seraient de se saisir eux-mêmes comme source de leur malheur. L'appel au désorceleur est toujours réalisé en dernier recours, après la médecine et éventuellement la religion. Une fois ces recours épuisés, et la série de maux semblant continuer, il est légitime de se poser la question de leur lien. Mais plus exactement, quand il en va de la survie de l'exploitation paysanne, quand il s'agit de la survie du bétail, des membres de la famille et du fermier lui-même, autrement quand il s'agit de question de vie ou de mort, les enjeux sont infiniment plus prenants et le paysan cherche une thérapie (une sortie de la situation dans laquelle il est) avant de chercher une explication qui satisferait un observateur « rationnel » extérieur. Et comme cette voie rationnelle (scientifique via la biomédecine) reste sans effet (contre la globalité de la série) et que l'exploitation reste menacée, il *faut* trouver une solution. Et justement le désorcèlement, « ça y fait » (Favret-Saada 2009 : 39). Il faut trouver quelque chose qui fonctionne, qui a son efficacité, peu importe comment, et le processus décrit plus haut a déjà fonctionné pour d'autres. Peu importe donc que la position du sorcier soit endossée à son insu par un voisin, tant que la capacité d'abduction de la victime à partir de ses maux est circonscrite, via

des mesures physiques d'isolement de la victime. Peu importe qu'il n'y ait pas de preuves que transpercer un cœur de bœuf atteint le sorcier (le voisin « réel »), tant qu'une action est initiée qui ouvre la possibilité à la victime de retrouver sa propre capacité d'agir, de se défaire de son sorcier (imaginaire, résultat de sa propre abduction) qui le place dans une position de victime. *Muu*, dans le cas Kuna qu'on a vu plus haut, semble prendre la même fonction que le sorcier : un responsable du mal de la patiente, qui a une existence propre — externe ou du moins autre par rapport à la victime[117]. L'inconscient pour la patient psychanalytique joue également ce rôle d'un agent qui l'agit et qu'il faut maîtriser. Sorcier endossé par un voisin, esprit ou inconscient, sans être peut-être strictement identique du point du vue ontologique, assument néanmoins la même fonction pour leur victime[118].

Le désorcèlement propose à la victime un changement de perspective : de celle du sorcier pour lequel la victime est un objet de l'action à celle du désorceleur qui tente de faire de la victime à nouveau un acteur — au sens fort de « celui qui agit » —, un sujet de l'action. Ce processus de changement de perspective de la victime sur elle-même s'entame en assistant au rituel « spectaculaire » du désorceleur comme « embrayeur de violence », une action dont elle voit le processus (par exemple : amener un cœur de bœuf chez la victime, le faire bouillir, le transpercer d'aiguille), alors qu'elle ne perçoit que le résultat des actions du sorcier : les maux qui l'accablent. Dans ce sens, l'action du désorceleur n'est pas « métaphorique » comme la qualifiait Favret-Saada d'une manière un peu imprécise plus haut — une action qui ne ferait que « comme si » on touchait le sorcier en transperçant un cœur — ou une démonstration de « magie » que le paysan, à court de solutions finirait par accepter comme plausible. Au contraire, l'action rituelle est une sollicitation à récupérer une capacité d'agir dont le rituel spectaculaire offre un exemple marquant. Le spectacle ici n'équivaut bien entendu pas à un divertissement puisque l'enjeu est la survie de la victime et de son exploitation, ce qui a pour effet que la victime ne peut pas ne pas être impliquée dans ce processus. Le rituel pratiqué par le désorceleur propose alors une didactique discrète par un

---

[117] Dans un contexte où les notions « d'esprits » ou de « l'Esprit » sont monopolisés par l'Eglise, on peut spéculer que la sorcellerie en milieu bocain, en France au XXème siècle a trouvé cette forme qui consiste à faire endosser l'origine du mal à un être qui n'est pas surnaturel (dans son apparence du moins) comme un simple voisin « jaloux ». Etants catholiques et vivants dans un contexte « moderne », même dans le cas de la sorcellerie, la référence à un esprit comme on peut les trouver ailleurs risquerait de faire passer les victimes pour encore plus « fous ou arriérés » qu'ils n'acceptent déjà de l'être en faisant appel à un désorceleur.

[118] Ces rapprochements sont faits, on l'a vu, par Lévi-Strauss entre le cas Kuna et le cas psychanalytique, et par Favret-Saada entre la sorcellerie et la « cure psychique » (Favret-Saada 2009 : 78) dans l'intitulé des chapitres 2 et 3 du même ouvrage : « la thérapie sans le savoir » et « l'invention d'une thérapie ».

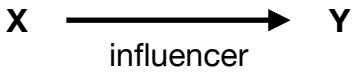
exemple d'engagement d'une « force vitale » (FS : 331) : réaliser une action. Si le but explicite de cette action est de combattre le sorcier (ce vers quoi on oriente l'action et qui lui donne sa forme), le but implicite est de mobiliser concrètement la capacité d'agir de la victime sur quelque chose (ce que réalise effectivement l'action). Ce procédé ne fait appel à aucune action magique à distance. Cette force en action mobilisée par le rituel une première fois par le désorceleur est ensuite reconduite après le rituel par la victime. La victime mobilise son attention et ses gestes — son action — vers ce combat et non plus vers la lecture de faits comme étant les produits du sorcier faits pour l'accabler[119]. Si, ce faisant, la victime ne devient pas désorceleur pour d'autres, elle le devient un peu pour elle-même, pour peu qu'elle montre l'assiduité suffisante pour entretenir l'effet du rituel du désorceleur en appliquant ses actions dans le combat. Désorceler consiste à détourner la force que met la victime à produire son bourreau par abduction d'agentivité vers une force employée à se protéger contre celui-ci, à passer d'une position d'objet pour un sujet imaginaire vers celle de sujet en s'appuyant sur des objets concrets.

Le texte de Lévi-Strauss et les précisions de Severi ont permis d'identifier une efficacité propre à celui qui produit une forme pour la proposer aux autres (eA). Pour tenter de saisir les ressorts de cette efficacité face à un forme que l'artiste produit, on a tenté d'appliquer les formules de Gell, mais elles se révèlent mal adaptées pour décrire un changement de position d'une même personne dans un système. C'est ce qu'apporte le travail de Favret-Saada à la présente analyse par un système de positions modifiables et non plus des rôles sociologiques relativement figés. On peut désormais reprendre la question de cette seconde efficacité symbolique à partir du terme critiqué par Baxandall en début de chapitre : l'influence.

Retour à l'art : appliquer un modèle sorcellaire à la dynamique de création

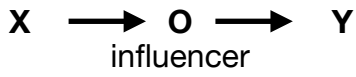
Baxandall décrivait comment « en disant que X a influencé Y, on semble effectivement dire que c'est X qui a agi sur Y, et non Y sur X ». La relation qui va de Y à X est plus riche de possibilités d'action que l'inverse :

[119] Si cependant un nouveau fait malheureux survenaient, cela peu indiquer simplement que la victime n'est pas assez assidue dans ses actions post-rituelles.



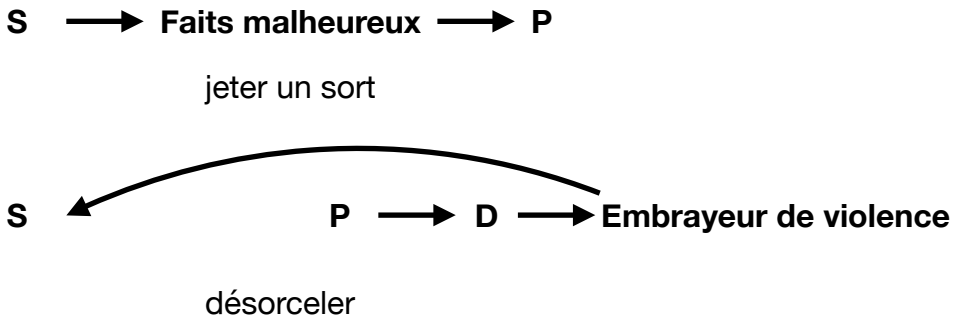
imiter, s'approprier, faire revivre, parodier, affronter, etc.

La critique qu'on peut adresser à Baxandall, en s'appuyant sur les analyses de Gell où les œuvres (O dans le schéma ci-après), servent « d'instrument à l'agentivité des artistes », consiste à dire que pour que Y agisse sur X, il faut que, dans un premier temps, Y ait vu une œuvre de X, œuvre qui doit avoir sur Y un effet suffisant (une influence) pour qu'il la prenne pour base pour la réalisation de sa propre œuvre, dans un second temps, œuvre qui « modifie la lecture » de l'œuvre antérieure :



imiter, s'approprier, faire revivre, parodier, affronter, etc.

« Influencer » est une opération transitive : X produit une œuvre, œuvre qui a un effet sur Y. À son tour, Y produit une nouvelle œuvre, qui modifie la lecture qu'il a (et qu'on peut avoir) de ce que fait X. Même si Y produit son œuvre contre l'effet que celle de X a sur lui, ce contre quoi Y se bat, c'est l'agentivité de X. Si on produit le même type de schéma pour les relations présentes dans le système de position de la sorcellerie telle qu'on vient de le voir, on obtient :



Celui qu'on peut appeler le patient (P) — tant parce que c'est celui qui vient consulter le désorceleur que parce qu'étymologiquement c'est le nom de la position passive — subit une série de maux qu'il conçoit comme un sort jeté sur lui par un sorcier (S). Pour se défaire de ce sort, il consulte donc un désorceleur (D) qui produit un rituel spectaculaire, embrayeur de violence, qui a pour but explicite d'atteindre le sorcier en retour. Cet embrayeur, on l'a dit, est une mise en forme du combat contre le sorcier mais avant tout une mise en action du patient.

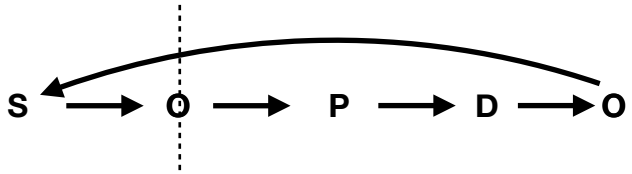
La structure des deux jeux de relations est identique à deux points près. D'abord le système de la sorcellerie fait intervenir la position du désorceleur auprès du patient, comme deux personnes physiques distinctes, alors que l'artiste se charge lui-même de produire une forme qui sera son combat contre cet autre artiste qui a produit une œuvre qui l'a marqué. L'artiste postérieur (Y dans le premier schéma) est autant victime de l'œuvre de son prédécesseur — et donc en position de patient — que producteur par ses actions d'un objet particulier dont le but est de « corriger », dirait Gombrich, l'œuvre de ce prédécesseur — et donc en position de désorceleur.

Ceci peut en partie se comprendre si on souligne le second point. Alors que le sort jeté par le sorcier est le constat par la victime d'une série de faits malheureux, le désorceleur y oppose une action « métaphorique », c'est-à-dire la réalisation d'une action qui n'a pas la même nature, qui ne porte pas sur les mêmes éléments que le sort (qui lui porte sur le corps de la victime ou son exploitation). L'artiste quant à lui se bat *contre* l'œuvre qui le marque *par* une œuvre qu'il produit. Il y a donc une homologie de moyens entre ce qui affecte l'artiste et ce qu'il réalise pour se défaire de cette affection. On peut ainsi n'avoir qu'une seule personne qui endosse les deux positions alternativement, qui sont alors deux états différents, deux moments différents, à l'intérieur d'un même processus[120].

On peut alors combiner en un seul schéma l'ensemble du processus de l'artiste entre ces deux œuvres, celle qui le marque et celle qu'il produit, en remplaçant l'artiste antérieur (X) par la position du sorcier chez Favret-Saada, et les deux états de l'artiste postérieur (Y) par les deux

[120] On peut remarquer toutefois que même en sorcellerie après le rituel embrayeur de violence, le patient participe à la cure par ses propres actions, devenant, pour lui-même peu à peu son propre désorceleur. De ce fait, on voit que la position de patient n'est pas incompatible avec celle de désorceleur (personnel) pour peu que les actions soient continues. Le but idéal de la cure de sorcellerie est que le chef d'exploitation passe précisément de l'état de victime à celui désorcelé, tout en gardant à l'esprit qu'une fois qu'on a subi une attaque de sorcellerie, il est toujours possible d'y rechuter. La victime n'est jamais complètement désorcelée. Être désorcelé est un état fragile qu'il s'agit de maintenir.

positions, celle du patient quand il subit l'influence et celle du désorceleur quand il emploie les verbes d'action pour se défaire de cette influence :



Pour pouvoir commenter ce schéma, il faut s'arrêter un instant sur la terminologie à adopter. Gell appelait « artiste » et « œuvre » celui qui fabrique un objet et cet objet, respectivement, et ce dans tous les contextes qu'il étudie dans son ouvrage, qu'il s'agisse de contexte artistique occidental ou d'étudier les boucliers Asmat, par exemple. Ici, puisqu'il s'agit de faire une anthropologie spécifique de la création artistique, « artiste » ne peut s'appliquer, car celui qui fabrique l'œuvre qui influence, celui qui est influencé par cette œuvre et celui qui fabrique une œuvre pour contrer cette dernière sont tous « artistes ». Il s'agit de nommer des positions dans un système de relations et non des rôles sociologiques. Je conserve alors les termes de l'ethnographie de Favret-Saada comme noms de ces positions, tout en leur accolant un astérisque pour en rappeler l'usage spécifique : « sorcier* », « patient* » et « désorceleur* ». Ce faisant, le danger consiste à forcer l'assimilation du processus artistique au processus sorcellaire. Or si le schéma sorcellaire permet de modéliser et de rendre intelligible, par analogie, des relations entre différents états au cours du processus artistique, l'ambition est de pouvoir esquisser ultérieurement un schéma plus large auquel appartiennent les deux pratiques.

Sur le schéma, on note d'abord la présence de l'œuvre à deux reprises. Elle sert de médiation une première fois entre le sorcier* et le patient*, et une seconde fois entre le désorceleur* et le sorcier*, dans les deux cas permettant au premier d'atteindre le second. La relation entre le patient* et le désorceleur* n'est quant à elle pas médiatisée par un objet, puisqu'il s'agit précisément d'en produire un.

La délimitation entre les deux personnes considérées comme distinctes, l'artiste qui influence et l'artiste qui est influencé, est marquée par l'œuvre du premier (ligne verticale sur le schéma). C'est le lieu où l'on distingue entre l'espace phénoménologique de l'un et celle de l'autre. La perception

de l'œuvre d'un autre artiste ainsi que le fait que celle-ci marque suffisamment (patient*) et la nécessité d'en faire une soi-même à partir de la première (désorceleur*) sont des étapes qui appartiennent à l'expérience d'une même personne dans son espace phénoménologique. Comme l'artiste qui influence a dû produire lui aussi son œuvre en passant par le même processus, on peut poser l'équivalence entre la position du sorcier* d'un côté et celles du patient* et du désorceleur* de l'autre. Autrement dit, comme en sorcellerie, la position du sorcier* n'existe que pour celui qui ne l'est pas : une personne est affectée par une œuvre ; elle fait l'abduction d'agentivité du sorcier* à partir de cette œuvre. S'il était possible de demander à Bonnencontre si son but était d'influencer Gombrich spécifiquement, ou de l'attaquer par son œuvre, il est peu probable qu'il ait répondu par l'affirmative. Bonnencontre a dû avoir une nécessité différente pour produire son œuvre que d'embêter un historien d'art autrichien. Le sorcier* est le fait du patient*. Sans abduction, il n'y a personne contre qui il peut se battre, simplement un objet présent dans son espace phénoménologique. La ligne verticale note toutefois la distinction des expériences qui sont faites en première personne (patient*, désorceleur*) et celle qui est l'invention dans l'espace phénoménologique du patient* d'une position hétérophénoménologique[121] à laquelle il se soumet.

Dans l'espace phénoménologique du patient*, si l'œuvre fabriquée par le sorcier* est un premier déclencheur de la « crise » de création artistique, ce qui y met fin est moins clair. On a là un trait distinctif du processus artistique par rapport à la sorcellerie[122]. En sorcellerie, avec un patient et un désorceleur comme personnes distinctes, le rituel sert d'embrayeur pour que le premier devienne son propre désorceleur. En création, en l'absence de cette répartition, le patient* se charge de la production d'une œuvre pour contrer celle de son sorcier*. C'est donc le fait de se mettre à la production de l'œuvre qui permet au patient* de devenir son propre désorceleur* et non pas comme en sorcellerie un travail assidu qui suit la production de l'embrayeur par le désorceleur. Fabriquer une œuvre est clairement un processus dirigé contre le sorcier* (but explicite) et mettant le patient* dans une activité qu'il n'avait pas (but implicite), comme Gombrich contre Bonnencontre. C'est en se mettant à la création d'œuvre que Gombrich accède au rôle d'artiste.

---

[121] Le terme est emprunté au philosophe nord-américain Daniel Dennett et désigne le fait de s'intéresser à ce qui constitue le point de vue d'une personne depuis une position extérieure à ce point de vue. Ceci est détaillé dans un point de méthode au chapitre 4 et dans l'Annexe : « Hétérophénoménologie ».

[122] Ou peut-être un trait spécifique à l'anthropologie du côté du désorceleur*, c'est-à-dire à l'étude de l'efficacité (eA) qui par hypothèse prend place pour le chamane Kuna dans sa réappropriation du chant, le thérapeute psychanalytique dans la mise en place de son dispositif de soin ou le désorceleur bocain pour l'élaboration du rituel spectaculaire.

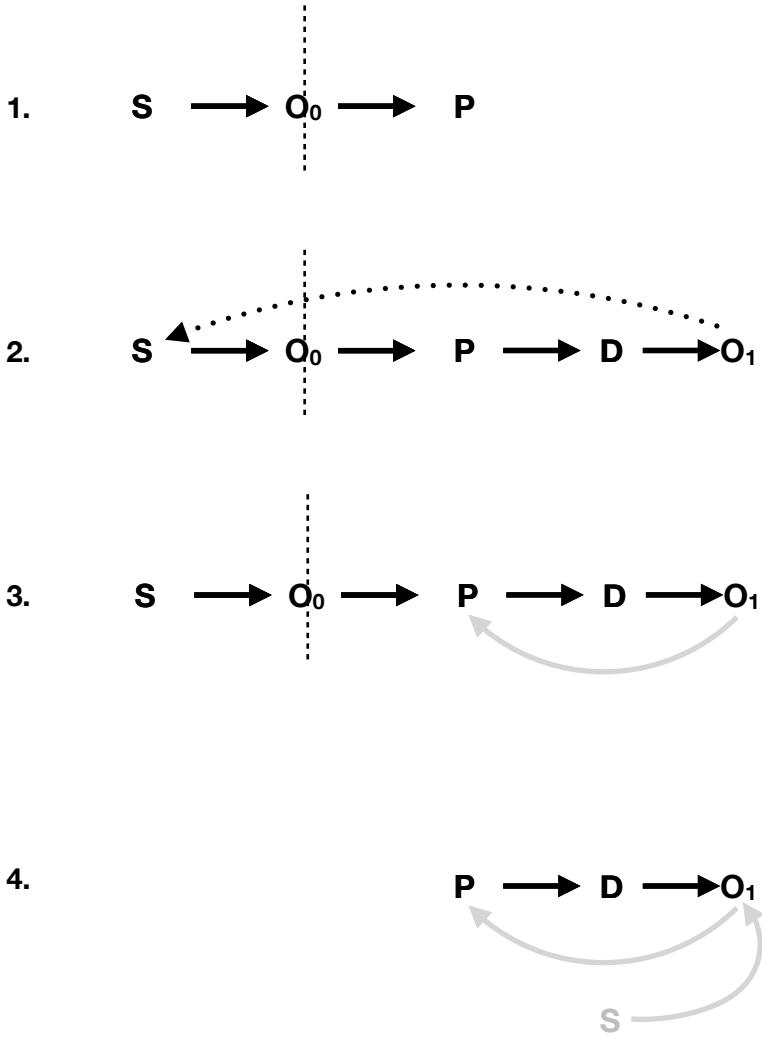
Parce qu'il y a homologie entre l'œuvre du sorcier* et celle fabriquée par le désorceleur*, l'embrayeur est déplacé. En sorcellerie, il y a la série de faits malheureux qui amènent le patient à chercher l'aide du désorceleur. Celui-ci la donne en produisant un embrayeur, action favorisant le retour à l'activité du patient. Mais le paysan ne connait pas les moyens de jeter les sorts du sorcier. Il subit les faits malheureux et s'en sort en suivant les prescriptions du désorceleur, réalisant alors des séries de petites actions qui finissent par le ramène progressivement à retrouver une capacité d'agir. En création, l'œuvre du sorcier* peut servir directement d'embrayeur pour que le patient* se mettent à fabriquer sa propre œuvre car sorcier* et patient* partagent la même préoccupation pour la fabrication d'œuvres. La manière de parvenir à fabriquer cette œuvre pour le patient*, toutefois, peut prendre du temps à trouver et peut faire intervenir une personne tierce, qui propose des solutions, comme Fein pour Gombrich peut-être. Reste que le processus de fabrication de l'œuvre correspond aux actions répétées du patient de sorcellerie, puisque c'est dans cet état qu'ils sont leur propres désorceleurs*.

L'expérience de création consiste en un passage de patient* à désorceleur*, bornée par deux œuvres, celle du sorcier* et celle du désorceleur*. Si l'œuvre du sorcier* sert d'embrayeur à la réalisation d'une nouvelle œuvre, cette dernière ne peut pas prendre une forme purement arbitraire. Il ne suffit pas de faire n'importe quelle œuvre pour contrer celle du sorcier*. Il faut qu'elle soit efficace. Favret-Saada ne s'attarde guère sur le rituel spectaculaire du désorceleur, sur ce qui en fait sa construction, sa symbolique, son déroulement, sa réussite ou non en tant que tel. Elle ne donne pas, par exemple, de détails sur la quantité de sel qu'il faut faire rôtir, la durée de cette opération, ou sur le nombre de clous avec lesquels il est nécessaire de transpercer le cœur de bœuf, etc[123]. Si ces détails ne sont pas pertinents pour l'analyse qu'elle fournit, il doit pourtant y avoir une forme de critère qui permet au désorceleur de savoir quand s'arrêter. Autrement dit, si ces détails sont insignifiant pour le patient, ils sont pertinents pour le désorceleur, à l'instar du chamane Kuna qui produit un chant intelligible de lui seul, pour pouvoir s'assurer de l'efficacité du rituel de son côté (eA). Pour la crise artistique, on a vu quelques éléments supplémentaires concernant ce qui constitue une œuvre efficace. Gombrich nous montre le procédé qu'il met en place pour corriger

[123] Au chapitre 4 de *Désorceler*, une analyse est faite des séance d'une désorceleuse qui pratique la cartomancie. Y sont décrits certaines symboliques de cartes particulières ainsi que l'insertion de l'embrayeur de violence sous la forme de carte ayant une valence inverse à celle qu'on pourrait attendre (la dame de carreau, rouge, représente la sorcière, au lieu de la dame de pique, noire). Les jeux de cartes ordinaires sont complété d'un jeu de tarot présentant une iconographie plus facilement interprétable que les premières. Il n'est pas fait mention de la manière dont cette désorceleuse en est venu à mettre au point son système de jeux et d'interprétation. La seule chose qu'on peut comprendre sur l'apprentissage du désorceleur c'est que quelqu'un aura identifié qu'il a un « don » (FS : 46).

l'œuvre de Bonnencontre (le verre dépoli, la rephotographie), un procédé qui aurait pu être autre pour une autre personne que lui devant la même œuvre. Et encore, le processus est une chose importante, mais de toutes les œuvres produites selon celui-ci, une seule passe à ses yeux la seuil de « l'intérêt ».

Pour que Gombrich valorise l'une des œuvres qu'il a produit, il faut que celle-ci ait un effet sur lui au moins équivalent à celle de Bonnencontre. Il rencontre dans, ou, à travers cette œuvre un critère qui lui permet de dire qu'il peut s'en satisfaire, que la « correction » de l'œuvre des Trois Grâces a réussi. Le schème constructeur prend la fonction de ce critère, c'est-à-dire ce contre quoi les artistes corrigent leur œuvres, au lieu de ce qu'indiquait l'historien de l'art, à savoir la nature. En suivant Gell, ce critère prenait le nom de Prototype-2, un prototype particulier puisqu'il était du côté passif de la formule et qu'il semblait être postérieur à l'achèvement de l'œuvre plutôt qu'antérieur à celle-ci. On peut faire un pas supplémentaire en suivant le cas de Gombrich et Bonnencontre :



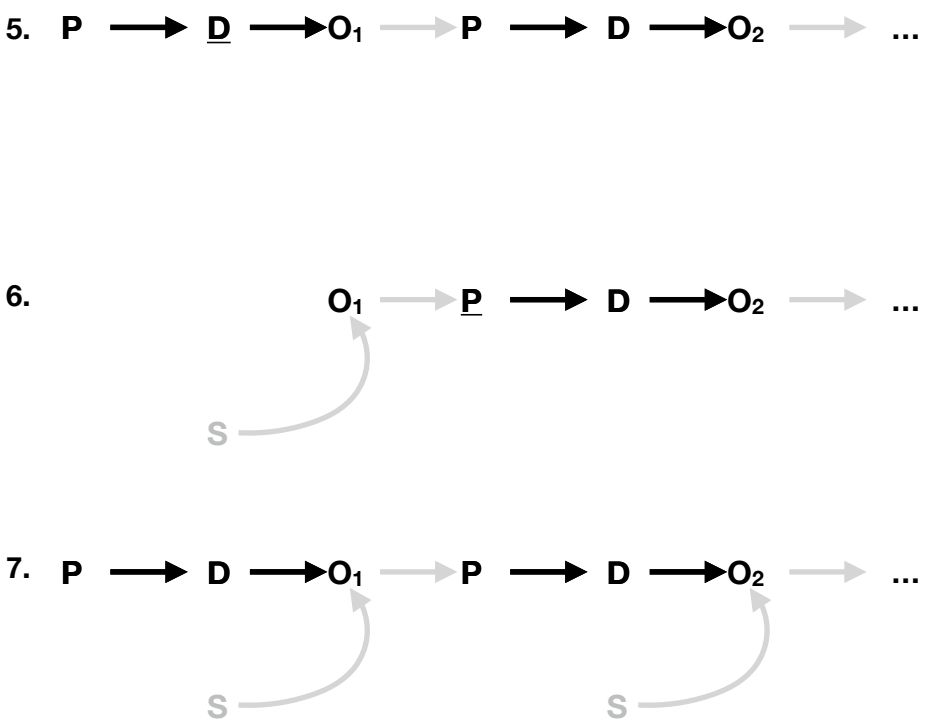
1. Bonnencontre prend la position de sorcier* (à gauche) en produisant une œuvre initiale (O_0) qui a un effet sur Gombrich en le mettant en position de patient*. 2. L'œuvre « intéressante » (O_1) que produit Gombrich, comme désorceleur* a un effet suffisant pour contrer celle-là (flèche pointillée vers la gauche). 3. Du fait que les deux œuvres sont de même nature (elles sont toutes deux des œuvres) et au moins équivalentes en terme d'efficacité sur Gombrich (sinon il aurait peut-être demandé à Fein de faire des images supplémentaires jusqu'à trouver la bonne), on peut convenir que l'œuvre que Gombrich choisit comme celle digne d'être montrée au public le met à nouveau en position de patient*, mais cette fois *de sa propre œuvre* (flèche grise). On a alors un modèle de la manière dont une œuvre peut être considérée comme terminée par un artiste : O_1 est satisfaisante quand, du point de vue du désorceleur* elle atteint la même intensité d'efficacité que celle qu'il a subit comme patient* de O_0, celle de Bonnencontre dans ce cas. On comprend mieux l'articulation de l'efficacité symbolique du côté du destinataire (eD) avec celle du côté que j'ai dite « de l'artiste » (eA) plus haut. La première décrit celle que Gombrich subit comme patient* en voyant l'œuvre de Bonnencontre et qui sert d'embrayeur au processus de création. La seconde intervient quand le processus touche à sa fin, c'est-à-dire quand l'œuvre produite — ici, initiée dans son projet puis choisie — par Gombrich atteint la même intensité d'efficacité que celle qu'il a subit au contact de l'œuvre de Bonnencontre. Le but du désorceleur*, tout comme celui du désorceleur en Mayenne, est de combattre l'agentivité du sorcier*. 4. Mais en étant ainsi à nouveau plongé dans la position de patient du fait de l'image « intéressante », Gombrich ne peut plus imputer à Bonnencontre l'agentivité qui a produit O_1. Il se trouve bien victime d'un nouveau sorcier* (flèche grise) qu'il n'est pas à ce moment. Ce sorcier* est lui-même, quelques temps auparavant, alors qu'il était en position de désorceleur*. Le sorcier* est alors définit par le patient* comme l'auteur par abduction d'une œuvre qui marque le patient*, peu importe que le sorcier* soit endossé par un autre artiste ou par l'artiste lui-même. L'efficacité (eA) vient sanctionner le moment où l'œuvre s'achève.

Ce modèle veut que, pour l'artiste, atteindre l'efficacité (eA) consiste à faire surgir un nouvelle position en plus de celle de patient* et de désorceleur* qu'il a traversées. Cette position, tout comme en sorcellerie, reste virtuelle tout en étant active. L'artiste sait bien entendu que c'est lui qui a réalisé l'œuvre. Même Gombrich qui délègue la réalisation, revendique pourtant pour lui l'entier du procédé. C'est précisément ce passé de l'action qui est en jeu. Tout comme en sorcellerie, on assiste, en création, aux actions du sorcier* qu'une fois celles-ci déjà accomplies. Mais à l'inverse

de la sorcellerie, ce nouveau sorcier* ne peut pas être adossé à une autre personne que soi (Fein n'est qu'un exécutant, un moyen, sur lequel Gombrich s'appuie pour gérer l'aspect technique de la réalisation). Ce nouveau sorcier* est une figure paradoxale puisqu'il est indéniable que c'est l'artiste lui-même qui est à l'origine de l'action et des formes que son œuvre a prise, mais au moment où l'œuvre efficace surgit (O_1), il est tout aussi indéniable qu'il se trouve en fait en position de patient*, puisque l'œuvre a atteint l'efficacité symbolique (eA), mettant fin à sa réalisation. La position de désorceleur* est dévouée à l'action, à la réalisation de l'œuvre, à la recherche de l'efficacité. Une fois celle-ci atteinte, l'action se termine, n'a plus lieu d'être. La particularité du modèle, par rapport à la sorcellerie, tient au fait que le résultat de ce désorcèlement produit une nouvelle œuvre. Cette nouvelle œuvre ne peut être satisfaisante que quand elle met un terme à l'action du désorceleur* : la position caractéristique de l'artiste *en train de travailler* à son œuvre. L'efficacité symbolique a bien lieu pour contrer l'œuvre O_0 du sorcier*, et en ce sens elle « guérit » le patient* touché par O_0 de sa crise, mais elle engendre en même temps l'achèvement de O_1 ce qui ré-ensorcèle l'artiste — le replace en position de patient*, même si ce n'est plus patient* du même sorcier*.

Pour Gombrich, à ce que l'on sait, l'expérience de création d'œuvre s'est arrêtée avec la fin de sa conférence. Les artistes, quant à eux, s'arrêtent rarement à la réalisation d'une seule œuvre d'art. C'est une autre différence d'avec la cure de désorcèlement et il faut pouvoir rendre compte de ce phénomène. Pour le patient du bocage, le but de sa cure n'est pas de se faire reprendre aussitôt. Une cure réussie lui permet de rester loin de toute rechute même si elle est toujours potentielle, une fois la position « d'auto-désorcelé » stabilisée (via le désorceleur d'abord, puis ses propres actions continues). Pour l'artiste par contre la rechute fait partie du processus.

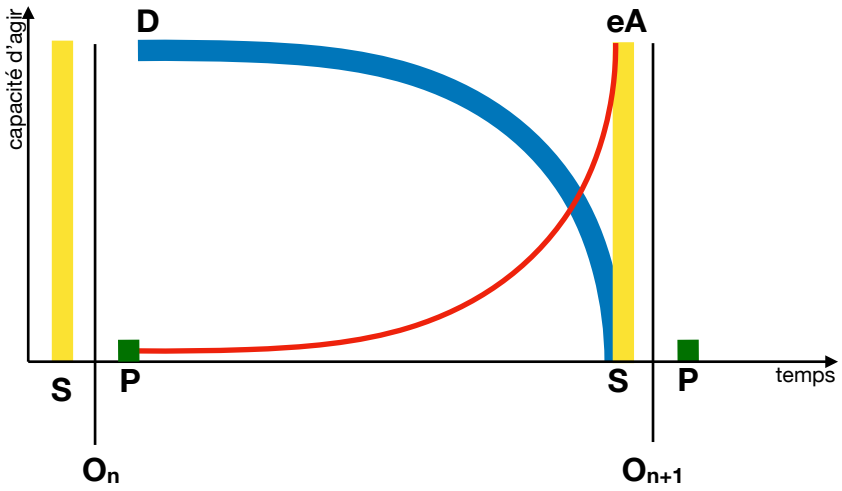
Reprenons les lignes vues ci-dessus. L'artiste revient à une position de patient* après être parvenu à produire, en tant que désorceleur*, une œuvre efficace dont le but était de contrer la force du sorcier* tiers, auteur de la première œuvre (lignes 1 à 3). Mais ce retour à l'état de patient* après la réalisation de l'œuvre est dû à l'émergence d'une nouvelle figure de sorcier*, distincte de l'auteur de l'œuvre initiale. Cette nouvelle figure se fait à partir de O_1 (ligne 4). Cette nouvelle œuvre sert alors de nouvel embrayeur pour permettre à l'artiste de reprendre la position de désorceleur*. On peut alors décrire ce qui se passe à partir de son point de vue (D, à la ligne 5 ci-dessous) :



5. Le désorceleur* a quitté sa position de patient* en commençant à travailler à l'élaboration d'une nouvelle œuvre O_1. Quand il parvient à atteindre la même intensité d'efficacité que celle subie lors du contact avec O_0, O_1 est considérée comme terminée, ce qui fait rechuter l'artiste en patient* (après la flèche grise qui marque la séparation entre les cycles). 6. Du point de vue du patient* toutefois, O_1 est le fait d'un agent qui n'a plus d'activité, mais dont l'action continue à se faire sentir à travers O_1. Comme ce qui met fin à l'activité du désorceleur* c'est l'obtention d'une œuvre efficace, pour le patient* (P), c'est le sorcier* qui est l'auteur de O_1. Pour contrer l'efficacité que O_1 a sur l'artiste, à nouveau patient*, il se base sur O_1, comme embrayeur, pour recommencer le cycle, ce qui l'amènera à produire O_2, etc. Les positions sont ainsi prises successivement par l'artiste lui-même, succession qui produit l'engendrement d'œuvres en série, ce qu'on nomme un « corpus d'œuvres ». Le schéma général est indiqué à la ligne 7 où désorceleur* et sorcier* sont indiqué au même niveau, puisqu'ils correspondent à la même activité, mais la première vécue au présent par le désorceleur*, la seconde perçue comme passée par le patient*.

Pour les patients des ethnographies vues plus haut, l'efficacité (eD) permet de sortir de la positon de patient, après une période d'auto-désorcèlement, et d'atteindre la guérison. Pour la création artistique, les actions du désorceleur* ne peuvent prendre fin qu'une fois une nouvelle œuvre

achevée, achèvement dont le critère est l'obtention de l'efficacité (eA). Une fois celle-ci atteinte, c'est la positon du patient* qui est retrouvée. Au lieu de « guérison », il y une oscillation entre une force acquise face à l'œuvre précédente et une rechute face à la nouvelle œuvre qui sert à s'émanciper de la précédente. Un graphe de ces transitions permet de se représenter ce qui se passe :



L'artiste en train de travailler (D, désorceleur*) à l'accroissement de l'efficacité de son œuvre (ligne rouge) voit sa capacité d'agir diminuer à mesure qu'il s'approche de l'efficacité symbolique (eA, maxima de la ligne rouge décrivant l'accroissement d'efficacité). De son point de vue, parvenir à l'efficacité c'est mettre fin au processus permettant de contrer une œuvre (O_n), œuvre qui l'a réduit en position de patient*, position inconfortable puisque dénuée de toute capacité d'agir. Il parvient donc à commencer à produire une nouvelle œuvre en se mettant en position de désorceleur* — en se mettant à travailler, c'est-à-dire à cherche à contrer l'efficacité que O_n à sur lui — nouvelle œuvre qui, une fois terminée (O_{n+1}), sera également la fin de sa « crise » face à O_n. La recherche de cette efficacité ne peut se faire qu'à tâtons, comme Gombrich avec ses œuvres dont une seule convient au final. À mesure que l'efficacité devient perceptible, que les essais d'œuvre s'affinent, il y a de moins en moins d'action à entreprendre pour parvenir à l'efficacité.

Quand les possibilités d'actions supplémentaires se font plus rares pour le désorceleur*, les positions de patient* et de sorcier* voient le jour autour de l'efficacité en voie d'être atteinte. Plus le désorceleur* est réduit à l'inaction par la progression de la réalisation de l'œuvre vers l'efficacité, plus il se transforme en patient* de sa propre œuvre. Une fois que plus aucune action n'est possible (pour Gombrich, une image « intéressante » est trouvée parmi celles produites), il est clair que

l'action *a eu* lieu. La preuve en est que l'artiste, maintenant patient*, a devant lui une œuvre terminée. L'œuvre est alors l'existence matérielle et objective — c'est-à-dire un objet, différent de soi, qu'il est éventuellement possible de montrer à d'autres —, de cette action qui a eu lieu. Et de manière plus importante, cette action qui n'est plus a permis de produire une œuvre qui porte en elle — pour le patient* du moins — une qualité particulière, celle d'être efficace. Or, on l'a dit, il n'est pas aisé de produire uniquement, directement, l'œuvre efficace. Ce n'est qu'en regardant une des images de Fein en particulier que Gombrich peut se rendre compte si celle-ci est efficace ou non. Ce n'est qu'après coup, qu'une fois réduit au patient*, qu'il est possible à l'artiste de saisir ce qui fait que cette œuvre, et non pas une autre, est efficace. Cette œuvre exhibant cette qualité particulière lui permet de se « guérir » de l'œuvre antécédente, une qualité qu'il se sait être parvenu à faire surgir mais qu'il ne saurait reproduire simplement. Devant cet objet particulier, il se trouve en position de patient*, et doit concevoir celui qui a fait les actions pour produire cet objet comme étant actif et efficace *au passé*, à savoir le sorcier*.

Cette œuvre a alors le potentiel d'être pour celui qui l'a produite l'indice de son schème constructeur, le critère qui n'intervient qu'après coup, ou, au mieux, au moment même de son achèvement. Il peut être difficile pour l'artiste de dire exactement ce qui fait qu'une œuvre est, pour lui, celle qui détient l'efficacité. Mais ceci est pourtant évident quand il la voit. Il la reconnaît comme digne d'intérêt sans pouvoir explicitement indiquer ce qui la différencie d'autres. Gombrich, on l'a dit, a peut-être indiqué une marche à suivre générale à Fein pour produire ses images, mais il n'a pas pu lui dire ce qu'il devait précisément inclure ou exclure des images pour qu'elles lui paraissent intéressantes. Le procédé choisi pour produire l'œuvre est une première approximation de l'efficacité — un choix d'actions qui semble permettre de s'en approcher — mais l'image efficace ne peut être perçue comme telle qu'en la voyant terminée.

On peut aussi formuler ce jeu de relation comme relevant d'une forme de communication. Le patient* cherche à communiquer, à renouer avec le sorcier*, avec cette position capable d'action efficace, dont l'œuvre matérielle est la preuve. Or la communication entre sorcier* et patient* ne se fait que dans ce sens-là : l'œuvre est le moyen de communication du sorcier* vers le patient*. Le seul moyen pour le patient* de retrouver cette capacité d'action efficace objectivée par l'œuvre est de devenir désorceleur*, c'est-à-dire de se mettre à chercher les actions qui tendent vers l'efficacité. À mesure qu'il parvient à assembler matériaux et procédés, il voit poindre l'efficacité. C'est par ce

procédé que le patient* peut tenter de communiquer avec le sorcier* : en devenant désorceleur* produisant une œuvre. Mais l'objet que le désorceleur* produit échoue dans cette communication, car l'efficacité de l'objet qu'il vient de réaliser comme désorceleur*, le replonge dans la position de patient*, et de ce fait permet à la figure du sorcier* de surgir une fois encore, comme agent de l'objet que le patient* perçoit. L'artiste oscille ainsi entre les positions de patient* et de désorceleur*. Comme patient*, il cherche à se défaire de l'emprise du sorcier*. Comme désorceleur*, il y parvient tout en générant une œuvre qui d'une part le fait rechuter et d'autre part laisse voir que le sorcier* a repris la main. Il n'existe dès lors pas d'artiste occupant activement la position de sorcier*. Tout comme en sorcellerie, c'est une position virtuelle. Tout au plus, un artiste-sorcier* est : pour lui-même, celui qui a réussi, dans le passé, à fabriquer une œuvre efficace ; pour les autres, un artiste dont on perçoit les œuvres (résultat d'actions passées). L'avantage toutefois de parvenir à devenir le patient* de sa propre œuvre consiste en ce que la position du sorcier*, si elle échappe encore et toujours, n'est plus endossée par un tiers : Picasso ne subit plus l'influence de Cézanne ; Picasso ne subit plus que l'influence de Picasso-au-passé.

Cette production d'objet, « guérison » pour le désorceleur, motif de rechute pour le patient, revêt un importance particulière pour l'artiste dans sa globalité — lui qui oscille entre deux positions, tout en en produisant une troisième active mais inatteignable. En regard de l'efficacité symbolique, point culminant de ce système de position puisqu'il met fin à l'action, je propose de nommer « génération symbolique » la production d'un objet matérialisant l'efficacité symbolique et faisant émerger la position du sorcier*. C'est au cours de la génération symbolique que le schème constructeur exerce son influence jusqu'à l'efficacité symbolique qui prend place lorsque l'objet devient une représentation (comme « ambassadeur ») du schème constructeur. Cet objet terminé est donc l'indice du sorcier* pour l'artiste-patient*. C'est un objet qui donne une forme à une position virtuelle, un agent passé capable de produire l'efficacité. Rendre public l'œuvre pour l'artiste-patient* est un moyen de *faire référence* objectivement à cette position virtuelle (« voilà à quoi peut ressembler mon schème constructeur / sorcier* »). Sorcier* et schème constructeur ne sont pas strictement équivalents. Ce qui permet au désorceleur* au présent, et donc au sorcier* au passé, de faire des choix, de prendre des options au cours de la génération symbolique relève du schème constructeur. La génération symbolique est alors ce processus qui consiste à tenter de maximiser avec les moyens disponibles l'efficacité symbolique, maximisation qui découle des choix et options lors de la génération symbolique. Ce qui amène un artiste à faire tel ou tel choix lors de la

génération symbolique relève du schème constructeur. Le plus souvent cela paraît à l'artiste « aller de soi », ce qui a pu faire dire à Gombrich le théoricien des schémas et corrections que c'est contre la « nature » que l'artiste corrige. Or ce que nous montre Gombrich l'artiste c'est que tous les éléments qui entrent dans la composition de l'œuvre « intéressante » relève de ses choix, même s'ils lui semblent évidents.

La génération symbolique engage l'artiste dans un processus personnel. Il n'y a que lui pour savoir quels éléments mettre en jeu pour tenter d'obtenir *son* efficacité symbolique, celle qui lui permet de se défaire de l'œuvre antécédente puisque c'est lui qui a subit son influence au premier chef. L'œuvre obtenue ne peut être que « taillée sur mesure » pour permettre à l'efficacité de prendre place. Il s'agit d'une sorte d'*alter ego*, sans prendre la forme d'un autoportrait classique, puisqu'il rend visible à l'artiste quelque chose qui a été capable de lui faire atteindre l'efficacité. Cet objet *alter ego* acquiert donc à ce titre la capacité de représenter l'artiste aux yeux des autres, un fait qui est attesté dans le langage lorsqu'on dit d'une peinture de Picasso qu'il s'agit « d'un Picasso », un abus de langage peut-être, mais cependant bien pratique pour éviter d'avoir à s'imaginer que l'objet a acquis pour l'artiste cette qualité de double.

Si le processus de la génération symbolique mène l'artiste irrémédiablement à une rechute comme patient* et à cette impossibilité de saisir complètement cette position du sorcier*, il a l'avantage, on l'a évoqué, de lui permettre de se réapproprier cette position d'influence dans son propre espace phénoménologique. Une fois un premier cycle de génération symbolique/efficacité symbolique accompli, la position de sorcier* lui appartient : cette capacité d'agir est mobilisable pour lui-même. On peut même dire que tant qu'il continue à mobiliser cette capacité, à osciller entre les positons de patient* et désorceleur* faisant émerger celle de sorcier*, il se protège contre d'autres œuvres produites par des artistes tiers. Si une telle œuvre venait à avoir une influence sur lui, il pourrait faire face à cet assaut en intégrant par exemple une partie de ces œuvres tierces à un prochain cycle de sorte à combattre l'influence de l'artiste tiers. C'est alors effectivement la liste de verbes de Baxandall qui est disponible à l'artiste-désorceleur*. Être capable de récupérer pour soi la position du sorcier*, être capable de l'endosser plutôt que de la laisser à des artistes tiers — quitte à ce que cette position continue de lui échapper, oscillant entre patient* et désorceleur* — consiste en fait à stabiliser sa position globale par rapport aux autres.

La génération symbolique permet de rendre présent à l'artiste une manière de faire spécifique qui lui appartient tout en lui échappant continuellement, raison pour laquelle une tentative tout aussi continue de réitérer cette appropriation a lieu tout au long d'une carrière, raison pour laquelle encore les artistes ne s'arrêtent que rarement à la production d'une seule œuvre[124]. L'œuvre qui en est issue est bien entendu accessible aux autres et soit les prendre sous son influence, soit servir d'embrayeur pour la pratique d'un autre artiste.

[124] On pourrait invoquer ici les mécanisme de marché de l'art qui bien plutôt poussent les artistes à produire de nouvelles œuvres. Il ne s'agit pas de nier ces effets. Mais le fait que des personnes produisant des œuvres sans avoir de lien avec le marché existent (les artistes « bruts » comme des exemples extrêmes, mais aussi les pratiques amateures se développant également sur une production continue), semble indiquer que le marché s'adapte à une logique existante plutôt que strictement l'inverse.

4 – UN SPECTRE DES PRATIQUES ARTISTIQUES

L'exemple de Gombrich en tant qu'artiste produisant une seule œuvre a semble-t-il donné autant d'information que possible. Il est temps d'observer de plus près la pratique d'artistes qui, à la différence de l'historien de l'art, se reconnaissent comme tels. Le premier but du présent chapitre est de voir comment le formalisme développé au chapitre 3 peut éclairer la dynamique de production des œuvres sur le temps long d'une carrière, temps qu'il est impossible d'observer directement lors d'un terrain classique. Dans les cas qui suivent d'examen du corpus d'œuvres d'art de Jackson Pollock (1912-1956) et de Joseph Kosuth (né en 1945), on peut dire globalement qu'on assiste à la mise en place de l'oscillation entre les positions de patient* et désorceleur*, oscillation qui mène chaque artiste à produire des œuvres sa vie durant, et à trouver une manière propre de les réaliser, c'est-à-dire communiquer indirectement avec le leur sorcier*. Cette oscillation est une manière pour eux de se rendre sensible à leur schème constructeur. Si voir en tant que patient* sa propre œuvre qui vient de se terminer permet à l'artiste un aperçu de son schème constructeur, cela est d'autant plus vrai pour un ensemble d'œuvres réalisées selon cette dynamique : le corpus.

Cette dynamique se met en place à partir d'œuvres d'autres artistes qui agissent comme les sorciers* tiers. On peut lire les œuvres de ces autres artistes à partir desquels Pollock et Kosuth développent leur pratique comme une simple influence. Picasso dans ce sens est une influence pour Pollock sa vie durant. Mais on a vu que l'influence fonctionne de manière plus complexe. On peut donner raison ici à Baxandall : c'est le travail de Pollock qui éclaire son lien avec Picasso, et non l'inverse. En réalité il ne s'agit pas, comme on va le voir, d'un travail tranquille de Pollock sur la base d'œuvres de Picasso mais d'une lutte acharnée de Pollock contre les œuvres de Picasso pour se défaire — et là l'analyse de Baxandall n'était pas complète — de l'emprise que Picasso exerce à travers certaines de ses œuvres sur Pollock. Bien sûr, on l'a dit, Picasso n'y peut rien et n'a jamais eu l'intention de causer tant de problèmes à un artiste nord-américain de trente ans son cadet. Il reste que ce sont des œuvres précises de Picasso qui ont cette emprise sur Pollock et que celui-ci, avant de s'engager dans la lutte avec l'espagnol par ses œuvres, doit bien reconnaître que les production de Picasso le prennent. Pollock ne parvient à s'en déprendre qu'en essayant de donner à ses propres œuvres la même force que celle qu'il perçoit dans celles de Picasso. Cette dynamique calquée sur le modèle sorcellaire permet également une lecture, à la fin du cas Pollock, d'un moment dans sa carrière où il semble déstabilisé après avoir vu son schème constructeur

possiblement « volé » par un autre. Cela le remet dans une position du patient*, incapable de reprendre le travail de réalisation d'œuvres, avant de parvenir à rebondir, à retrouver la communication avec son propre sorcier* et à montrer ceci par une nouvelle série d'œuvres. Un critère que j'ai retenu pour le choix de Kosuth comme second cas à mettre en regard de Pollock est qu'ils partagent une ligne temporelle. C'est en effet en partie en réagissant contre la pratique de l'expressionnisme abstrait que mettent en place des artistes comme Pollock, à la génération d'avant, que Kosuth, de trente ans le cadet de Pollock, met au point sa propre pratique. Pollock à cet égard prend la position de sorcier* tiers pour Kosuth, exerçant une influence selon la même complexité qu'on vient de voir entre Picasso et Pollock. Malgré le statut d'intellectuel réfléchi que Kosuth cherche à se donner dans les textes qu'il écrit sur sa pratique, malgré la dénomination de sa pratique comme étant de l'art « conceptuel », qui semble être dans la maîtrise et la réflexion, il s'agit en fait pour Kosuth de se défaire de l'influence de ces pratiques picturales, de s'extraire par la pratique de l'emprise que les œuvres de Pollock notamment ont sur lui, et ce faisant de mettre au point sa propre manière de faire des œuvres, de commencer à éprouver la force de son propre sorcier*.

Il y a une ligne temporelle qui lie Pollock et Kosuth. Mais il y a surtout donc une imbrication de leur pratiques à travers la dynamique où Pollock est vu par Kosuth comme son sorcier* tiers ce qui le met en position de patient* avant de parvenir à se déprendre de la force des peintures abstraites pour développer, comme désorceleur* sa propre pratique. Alors même que leurs pratiques sont liées de la sorte ou peut-être précisément parce qu'elles sont ainsi liées, les résultats, les œuvres présentées au public par les deux artistes sont très différentes. Les résultats sont différents mais un aspect de leur processus également. Si la dynamique du schème constructeur permet de lire l'enchaînement de œuvres de pareille manière, un point de leur rapport à la matérialisation des œuvres les oppose. Pollock est artiste parce que comme tant d'autres avant lui sa pratique à affaire avec la peinture, la toile et une recherche d'une manière d'appliquer la première sur la seconde. En ce sens c'est un artiste presque classique puisque la pratique d'artistes de la Renaissance jusqu'à, par exemple, Picasso répond à cette description sommaire. Kosuth par contre s'est rendu célèbre pour avoir contribué à définir, on l'a dit, « l'art conceptuel », pratique pour laquelle l'œuvre réside, selon l'artiste, moins dans sa réalisation que dans « l'idée » qu'elle porte. Il ne s'agit toutefois pas de renoncer à la réalisation matérielle. Simplement, il n'est pas nécessaire que l'artiste lui-même s'y attèle. La matérialité de l'œuvre porte l'idée, mais cette matérialité est d'une importance secondaire aux yeux de l'artiste et peut être réalisée éventuellement par d'autres. Alors qu'on peut s'attendre à

ce que le schème constructeur soit facilement repérable quand l'artiste prend en charge lui-même la réalisation de l'œuvre comme Pollock (l'œuvre porte les traces directes de ses actions en tant que désorceleur*), il est moins aisé de le cerner quand il ne semble y avoir qu'un rapport d'exécution technique entre l'idée et l'œuvre comme chez Kosuth. On peut néanmoins déjà dire que, comme on l'a vu avec le cas de Gombrich artiste, l'artiste reste en charge d'accepter ou refuser l'exécution réalisée par un autre. Gombrich artiste, dans ce sens, est à placer sur le spectre du côté des pratiques conceptuelles à la Kosuth.

Cette différence de rapport à la matérialisation des œuvres constitue le second critère que je retiens pour choix de la confrontation entre Pollock et Kosuth, un point essentiel quand on s'intéresse comme dans la présente étude au processus de création. Leur rapport respectif à cette matérialisation constituent les deux extrémités d'un spectre de pratiques artistiques en art contemporain défini donc entre la prise en charge de la matérialisation de l'œuvre comme enjeu de la pratique pour Pollock et le renoncement à la matérialisation au profit de l'idée pour Kosuth. Le principe de ce spectre consiste à pouvoir par la suite situer quelque part entre ces deux extrêmes la pratique de n'importe quel artiste qu'on pourrait choisir d'étudier. Et c'est effectivement le cas pour les quatorze artistes qui font l'objet des chapitres 5 à 7, ci-après.

Une des extrémités du spectre s'étend donc à partir de la pratique de Pollock, conçue comme un rapport direct de l'artiste avec la production de son œuvre. Ce rapport sert même à définir dans les livres d'histoire de l'art sa pratique. « Abstraction expressionniste », on l'a dit, ou « *Action Painting* » sont des termes que l'on retrouve associés avec Pollock. Comme il s'agit (pour la partie la plus connue de son corpus d'œuvres) d'abstraction, c'est-à-dire de peinture qui ne cherche pas à figurer, à représenter quelque chose comme quand je dessine une pomme, c'est la peinture elle-même comme matière appliquée à un support qui devient le sujet de l'œuvre. Et puisque il n'y a rien à figurer, c'est le rapport de l'artiste à son œuvre qui est mis en jeu, d'où l'idée « d'expressionnisme ». En effet ce qui se passe sur la surface de la toile n'est censé être que le reflet de ce que l'artiste veut ou peut « *ex*-primer », littéralement sortir de lui. Le vocable « d'*Action Painting* » met quant à lui encore plus l'accent sur le fait que c'est l'effort de production de l'œuvre qui importe : le processus pour la réaliser prévaut sur le résultat. Le résultat, aux yeux du spectateur, avec ses rapports de couleurs, ses rythmes d'entrelacs de peintures sont la trace, l'indice dirait Gell, d'une action ayant eu lieu ailleurs, dans l'atelier de l'artiste le plus souvent.

Pour Kosuth ce rapport à la matérialisation est par contraste indirect, ou distant, puisque « faire » relèverait d'un acte technique qui peut facilement être délégué, alors que produire l'idée d'une œuvre est ce qui constitue la spécificité de l'artiste. Bien sûr tous les artistes, qu'ils s'intéressent à la production matérielle ou pas, produisent des idées pour faire une œuvre, ne serait-ce qu'*a minima*, pour Pollock, avoir l'idée de prendre de la peinture et de l'appliquer sur un support de telle ou telle manière. En ce sens Pollock n'est pas différent de Kosuth. Pourtant Kosuth, commençant sa production artistique à peine dix ans après la mort de Pollock, en vient précisément à définir sa propre pratique en réaction à celle d'artistes utilisant toile et peinture. Il affirme par exemple que l'idée principale de son art est de s'intéresser justement au fait que les artistes produisent leurs œuvres à partir d'idées, ce qu'il résume dans la formule « l'art comme idée, comme idée » (« *art as idea as idea* »)[125]. S'il y quelque chose que l'artiste fait de plus que, disons, un technicien qui réalise des objets d'après une procédure qui lui est fournie par ailleurs, c'est de produire des idées dont les œuvres sont donc des matérialisations pour les donner à voir à d'autres.

Le spectre que je propose est ainsi définit de part et d'autre par les pratiques de ces deux artistes. D'un côté Pollock est présenté comme un artiste intuitif et peu disert, dont la partie la plus connue de son activité se concentre sur la réalisation même de l'œuvre, sous une forme abstraite, non figurative et ce, de plus, sans dessins préparatoires, l'œuvre se faisant à mesure qu'elle est réalisée. De l'autre Kosuth se présente comme auteur de nombreux textes cherchant à positionner son travail artistique, comme un artiste intellectuel référençant explicitement philosophie et psychanalyse, un artiste qui récuse cette recherche de la forme à travers la réalisation matérielle, entendant placer la spécificité de sa pratique autour de l'idée qui produit ensuite des formes.

La phénoménologie objective : approche indirecte du caractère subjectif de l'expérience

Pour constituer ce spectre, on va observer l'enchaînement de la production d'œuvres par l'un et par l'autre. La carrière de Pollock s'étend sur plusieurs décennies et ne s'achève qu'avec son décès,

[125] J'ajoute pour la traduction une virgule après le premier mot « idée » de sorte à rendre plus claire la formule employée par Kosuth. Mais, comme on va le voir, l'emploi de formes (ici la formule originale en anglais) qui forcent le spectateur (ici lecteur) à s'attarder sur ce qui est présenté pour en saisir le sens est propre à la manière de faire de Kosuth.

celle de Kosuth, encore en cours, a commencé au milieu des années 1960, et c'est donc plus de cinquante ans de production d'œuvres qu'il est possible de contempler. Les données concernant ces deux artistes proviennent de sources indirectes, c'est-à-dire qu'il n'a jamais été possible d'interagir avec eux, comme c'est le cas dans les chapitres suivants, pour avoir leur idée de ce qui se passe pendant leur activité de création[126]. À vrai dire, cette impossibilité de communication ne semble pas un réel obstacle puisqu'il s'agit ici de m'intéresser à la manière dont leurs schèmes constructeurs respectifs permettent leurs créations sur le temps long. C'est donc en me basant sur leurs œuvres principalement mais aussi des documents qu'ils ont produits concernant leur pratique, ou des textes d'autres auteurs les concernant, — voire même, pour Pollock, en parcourant certains lieux dans lesquels il a vécu — que je cherche mettre en évidence leur schème constructeur spécifique.

Toutefois reste la question de savoir comment il est possible d'obtenir des informations sur le schème constructeur d'un artiste à travers les œuvres, documents et textes. Pour préciser ce point, je m'appuie sur une approche méthodologique conjecturale nommée « phénoménologie objective », dont le nom est proposé par le philosophe américain Thomas Nagel dans son article *What is it like to be a bat ?* (1974). Si une définition de ce qu'est la phénoménologie « tout court » serait l'étude de ce qui apparaît à un sujet, la phénoménologie objective est un moyen pour ce sujet de se faire une idée de ce à quoi la *phénoménologie d'un autre sujet* peut ressembler : c'est une forme « d'hétérophénoménologie »[127].

Nagel s'intéresse au « caractère subjectif de l'expérience », expérience vécue par un être comme la chauve-souris de son titre mais dont il s'agit de rendre compte depuis un autre point de vue que celui de cet être. Autrement dit, comment rendre compte « objectivement » (en troisième personne) de ce caractère qui par définition est subjectif et donc a lieu en première personne ? Puisque dans ce chapitre je m'intéresse au développement d'œuvres d'art, réputées issues d'un processus subjectif, et qu'il s'agit pour moi de rendre évident quelque chose qui appartient à la subjectivité des artistes étudié (leur schème constructeur), la phénoménologie objective telle que définie ci-dessus semble

---

[126] Pour Pollock la raison est évidente. Pour Kosuth, c'est semble-t-il sa notoriété qui constitue la plus importante barrière à son accès direct. Malgré de nombreuses tentatives à travers ses galeries et des contacts personnels dans le milieu de l'art, il n'a jamais été possible d'interagir, même par voie électronique. Ayant obtenu l'adresse directe du *Joseph Kosuth Studio*, et envoyé une requête pour un entretien, après avoir signalé à l'une de ses galeries aux Etats-Unis mon intérêt, j'ai finalement obtenu un accusé-réception me demandant de fournir les questions que j'aimerais poser à l'artiste. J'ai envoyé celles-ci un mois plus tard et n'ai jamais obtenu de réponse malgré trois relances sur 24 mois.

[127] Voir l'annexe : « Hétérophénoménologie »

4-1. Réserves du MoMA

Photographie prise en mai 2018 dans les réserves du MoMA. Sur le chariot Jackson Pollock, *Stenographic Figure*, 1942.

adéquate. Toutefois pour Nagel, être capable de faire cela relève de la conjecture. Il ne s'agit en effet pas de faire usage d'imagination puisque m'imaginer avoir les spécificités de la chauve-souris ne serait que *mon* idée de son comportement. Or ce qui est cherché c'est quel est l'effet que cela fait *pour la chauve-souris* de ce qu'est le caractère subjectif de *son* expérience (*ibid*. : 439). Il ne s'agit pas non plus de faire usage d'empathie puisque la notion d'empathie qu'il utilise est celle d'un rapport intersubjectif direct entre deux êtres à l'anatomie identique[128]. Si on laisse de côté le rapport au chiroptères et qu'on se restreint au rapports entre les humains et donc anatomiquement semblables, ici un chercheur et un artiste, l'empathie intersubjective directe est plus facile à appliquer. Reste cependant que ce rapport *direct* et donc véritablement intersubjectif (co-présence

[128] L'empathie à laquelle Nagel fait référence dans son texte est intersubjective, telle que l'a développée le psychologue Edward B. Titchener au début du XXème siècle, c'est-à-dire qu'il d'une relation qui prend place entre deux personnes. Théodore Lipps, psychologue et philosophe contemporain de Vischer (chapitre 1) a développé la notion « d'empathie » à partir du terme « *Einfühlung* » de ce dernier. Le terme a ensuite été traduit à partir des écrits de Lipps en anglais par Edward B. Titchener, psychologue nord-américain, et qu'il restreint au sens où un sujet adopte la même posture qu'une autre personne qui se trouve devant lui. Un cas extrême de ce mimétisme, principalement moteur, prend la forme d'une adoption également du comportement et éventuellement des pensées.

physiques des deux personnes) n'est pas possible dans mon cas pour l'étude de Pollock et Kosuth. Si on prend par contre la notion d'empathie telle que la définit Vischer (chapitre 1), il devient possible d'appliquer la phénoménologie objective. Puisque, selon le formalisme du chapitre 3, un artiste développe une relation spéciale avec ses œuvres, cherchant à se rendre sensible son propre schème constructeur à travers la matérialisation de ses œuvres, alors pour le chercheur qui voudrait étudier cette relation, entrer en contact avec un grand nombre d'œuvres de l'artiste, celles que l'artiste investit de « sensibilité pénétrante » vischerienne lors de leur création, permet quelque peu de se mettre à sa place. Mieux vaut un accès partiel et *indirect* via des objets spécifiques au caractère subjectif de l'expérience que pas d'accès du tout.

Pollock — Rendre visible

Terrain biographique : œuvres, documents, textes et lieux

Ainsi pour étudier Pollock, je me plonge parmi ses œuvres en visitant de nombreux musées en France d'abord puis en me rendant pendant un mois aux États-Unis à New York City, où Pollock a développé sa carrière. J'y visite également les musées où une bonne partie des ses œuvres sont conservées. J'ai l'opportunité, de par le statut de chercheur, de voir dans les réserves du Museum of Modern Art et du Metropolitan Museum certaines de ses œuvres (fig. 4-1). Cette expérience dans les réserves me rend attentif au fait qu'une œuvre exposée dans une salle de musée me prive d'une partie de sa capacité d'avoir un effet sur moi (de faire de moi un patient* potentiel pour le sorcier* tiers qu'est Pollock à ce moment)[129]. Dans les réserves, par contre, elles me donnent l'impression qu'elles viennent d'être achevées par Pollock et qu'il pourrait surgir par une porte pour me demander ce que j'en pense. Il existe des œuvres de bien plus grandes en dimensions qui sont exposées au public en conditions idéales, mais elles ont sur moi un effet bien moindre que celles, plus petites, vues en réserve. J'ai également l'occasion de m'entretenir avec plusieurs spécialistes de l'œuvre de Pollock, principalement historiens de l'art : les nord-américains Pepe Karmel,

[129] L'impression que j'ai ressentie consiste en ce que l'œuvre pourrait être un objet avec lequel interagir physiquement et non comme un objet de contemplation. L'interaction physique n'est bien sûr que potentielle, étant donné la valeur économique de l'objet en question et des restrictions qui en découle. Toutefois c'est bien cette impression que l'objet est manipulable, qu'il devient le lieu « d'invites » autres que visuelles, dirait Gibson, qui est produite par mon accès à ce tableau dans ces conditions précises. Le musée est pensé de sorte à permettre au plus grand nombre de visiteurs de voir une œuvre tout en garantissant à celle-ci son intégrité. Il reste toutefois que l'heure que je passe dans les sous-sols de la réserve du MoMA, dans le Queens, me permet d'établir un rapport avec ces œuvres qualitativement bien meilleur qu'avec toutes les autres œuvres de Pollock que j'ai pu voir par ailleurs. Il y a bien entendu le fait que ces œuvres sont sorties expressément pour moi et que je suis le seul à les contempler à ce moment-là. Mais elles sont présentées dans des conditions loin d'être idéales, sur un chariot et dans leur caisson de rangement, et pas aussi bien éclairées que dans les salles habituelles.

historien de l'art et initiateur d'une rétrospective de son travail au MoMA en 1998 ; James Coddington qui était alors le conservateur en charge dans la même institution ; Elizabeth Longhorne, auteur d'un important volume sur l'artiste ; Michael Leja, auteur d'un essai sur le rapport de Pollock à l'inconscient et enfin Jason McCoy, marchand d'art et neveu de l'artiste. D'une manière ou d'une autres ces personnes se sont plongées comme moi dans l'œuvre et la vie de Pollock, faisant de la phénoménologie objective sans le savoir. Les heures que je passe avec ces personnes me permettent dans tous les cas de me rendre compte que je « parle le Pollock », c'est-à-dire que je manie et partage avec eux un jeu d'expériences des œuvres, de faits et d'anecdotes documentés suffisamment large pour maintenir une conversation qui resterait probablement opaque, presque comme une langue étrangère, pour une personne ne connaissant que certaines œuvres de l'artiste.

À la fin de mon séjour américain, je me rends dans la petite ville de Springs à Long Island (à 175 km de Manhattan) où Pollock à passé les dix dernières années de sa vie. Là, avec sa femme, l'artiste nord-américaine Lee Krasner, il possédait une petite maison en bois assortie d'une grange qu'il a convertie en atelier. Aujourd'hui le lieu est le siège de la Pollock-Krasner Foundation. Le public peut visiter la maison et l'atelier, maintenus dans un état proche de celui de la fin des années 1950. En plus de me rendre sur les différents lieux autour de Springs que fréquentait Pollock, j'ai pu, toujours grâce à mon statut de chercheur, passer une journée entière, seul, à l'intérieur de la maison.

À mon retour en France, riche de ces expériences et de mes lectures tant techniques que biographiques — dont le *Jackson Pollock* (Naifeh&Smith 2007 (1989) [NS]), biographie basée sur les dires de plus de 800 personnes liées de près ou de loin à l'artiste, et le très personnel *Energy made visible* (Friedman 1995 (1972) [F]) écrit par un proche du couple — j'achète quelques mètres de toile, de la peinture industrielle du type qu'affectionnait l'artiste, et m'essaie à réaliser des peintures. Je tente la technique la plus connue de sa carrière, à laquelle on se réfère communément comme étant des « *drippings* », littéralement de la peinture qui coulerait sur la toile par « gouttes », mais que la plupart des spécialistes préfèrent nommer « *pour paintings* »[130]. Je réalise ainsi une

[130] Cette formule qui rend mieux l'action de Pollock qui disposait une toile directement sur le sol puis y « versait » la peinture soit directement depuis le pot, soit à l'aide de bâtons trempés dans celui-ci pour obtenir une plus grande précision dans le geste. Dans la suite du texte, j'utilise uniquement le terme « *pour paintings* » pour me référer à ce type de peintures de Pollock combien même elles sont mieux connues sous le nom de « *drippings* », de sorte à ne pas colporter un terme qui est, dans l'étude du processus de l'artiste, inapproprié. Karmel conserve « *dripping* », se basant sur un mot de l'artiste en 1947 décrivant le fait qu'il « fait couler ['*drip*'] de la peinture liquide » sur ses toiles, alors que « *pour* » peut trouver un appui dans le titre de peintures de 1943 *Composition with pouring I* et *II.*

dizaine de peintures, de taille croissante. Un des aspects les plus éclairant de cette expérience est l'effort qu'il faut fournir pour parvenir à une œuvre que je peux considérer comme terminée. Effort physique d'abord puisque rester en tension au-dessus d'une toile pendant de longues heures est difficile, psychologique ensuite, car, procédant par couches successives de peinture, à l'instar de Pollock, chaque nouvelle couche entreprise risque de mal tourner et de faire perdre le travail des heures précédentes. Par cette expérience, ce n'est pas directement les objets mêmes que Pollock a touché, utilisé ou produit dont je m'entoure mais du même types d'objets et surtout je m'emploie à en faire usage selon ce que la documentation en dit et ce que les photographies et films de Namuth, mentionnés dans mon *Introduction*, dépeignant Pollock au travaille nous montre. Cette expérience de production d'objets à la manière de Pollock me semble parfaire une connaissance livresque du personnage et une perception directe de ses œuvres et lieux de vie, me permettant d'approcher au mieux « ce que cela fait d'être Jackson Pollock », dirait Nagel, réalisant ainsi ce qu'on pourrait nommer un « terrain biographique ».

Les *Pour paintings* : une pratique post-rituelle ?

Si les anthropologues concerné par l'art occidental sur lesquels je me suis appuyé dans les chapitres précédents (Lévi-Strauss, Severi, Gell[131]) ne se sont guère intéressés à Pollock et à ses œuvres abstraites en particulier, l'historienne de l'art nord-américaine Catherine Soussloff propose elle dans un texte nommé *Jackson Pollock's Post-Ritual Performance* une lecture du travail de l'artiste, principalement de cette période « la plus productive » (Soussloff 2004 : 60), entre 1944 et 1950[132]. Avant et après cette période, les éléments figuratifs sont présents dans le travail et on interprète souvent l'avant encore figuratif comme un préambule à la radicalité des « *pour paintings* », et l'après au mieux comme un moyen pour Pollock de ne pas se répéter, au pire comme un retour en arrière alors que l'histoire de la peinture est allée dans une autre direction.

---

[131] Alors que je finis la rédaction de cette étude, Descola a publié *Les Formes du visible* (2021) dans lequel il consacre quelques pages à Pollock pour une des mêmes raisons que moi-même à savoir le fait qu'il a produit des œuvres abstraites. Fidel au projet de *Par-delà nature et culture* (Descola 2005), il y classe différents types de figuration parmi les quatre ontologies qu'on a vu au chapitre 1, et fait tomber le peintre parmi les « analogistes ». Si Descola donne des détails sur la fabrication des objets et images qu'il sélectionne pour son essai, et si de plus il s'intéresse à l'agentivité à la Gell qu'ils peuvent avoir, c'est principalement leur agentivité sur les spectateurs et non pas sur les producteurs comme ce que j'ai proposé au chapitre 3.

[132] C'est-à-dire entre la réalisation *Mural*, une des plus grandes peintures de l'artiste de presque 2,45 x 6 mètres commandée par la galeriste Peggy Guggenheim et la fin du tournage du second film de Namuth, sur lequel je reviens plus loin.

Ce texte de Soussloff m'intéresse ici puisque il tente une voie interprétative de l'œuvre de Pollock qu'elle nomme « performance post-rituelle », citant l'*Efficacité symbolique* de Lévi-Strauss comme ancrage pour l'usage du terme « rituel », et plus précisément l'idée que la forme rituelle a plus d'importance que le contenu du rituel (*idem*). Ce point commun entre mon étude et celle de Soussloff permet une comparaison intéressante avec le formalisme du chapitre 3 et comme préambule à l'éclairage qu'il peut donner au cas particulier de Pollock. La voie interprétative que cherche l'historienne de l'art se trouve entre, d'un côté, « l'opticalité », terme du critique nord-américain Michael Fried pour décrire le fait que les peintures de Pollock de cette période abstraite abandonnent la figuration et ne sont donc que des jeux « optiques », et, de l'autre, la recherche du sens de ces traces de peinture, comme on le ferait avec des peintures figuratives (*ibid* : 63).

Elle s'appuie sur une opposition entre deux critiques nord-américains actifs du vivant de Pollock, Clement Greenberg et Harold Rosenberg. Le premier pousse Pollock sur le devant de la scène en faisant un champion de « l'Expressionnisme Abstrait » et le second caractérisant plutôt le travail de l'artiste comme de « l'*Action Painting* ». Soussloff se range du côté de ce dernier qui écrit :

> À un certain moment la toile commença à apparaître successivement aux peintres américains comme une arène dans laquelle on agit [« *to act* »], plutôt que comme un espace dans lequel on reproduit, re-conçoit [« *re-design* »], analyse ou « exprime » [« *express* »] un objet, réel ou imaginaire. Ce qui se retrouve sur la toile n'était pas une image mais un événement [« *event* »] (Rosenberg 1952 : 23, cité par Soussloff : 68).

Soussloff cherche à prendre en compte l'aspect « performatif »[133] de la réalisation, c'est-à-dire le processus de création mis en place par Pollock des œuvres de la période abstraite pour en saisir le sens, plutôt que de se concentrer sur la réception du spectateur, c'est-à-dire sur le résultat de ce processus. Se concentrer sur le processus et non la réception du résultat est clairement l'option que je retiens moi-même pour la présente étude. Toutefois Soussloff ne s'intéresse qu'à la période des œuvres abstraites, puisque ce sont elles qui posent le plus souvent question, étant implicitement entendu que les œuvres figuratives, quant à elles, peuvent *a minima* être comprises au regard de ce qu'elles figurent justement. Selon Soussloff, ce n'est que lorsque Pollock entame ses œuvres abstraites qu'il ferait « entrer son travail dans l'espace du mythe et des actions physiques du rituel » (*ibid.* : 61).

---

[133] En anglais « *to perform* » peut aussi bien dire « exécuter, accomplir » que dans le sens plus spécifique de « chanter (une chanson) ». L'idée de cet adjectif est que le moment important dans vie d'une œuvre de Pollock, peut-être comme une chanson, est le moment où elle est produite. Une peinture, *a contrario* d'une chanson chantée par son auteur, peut être appréciée par d'autres bien longtemps après qu'elle a été produite, voire quand celui-ci est mort.

Il se trouve qu'en bonne partie les années « les plus productives » de Pollock prennent place après qu'il a déménagé de Manhattan à Springs, où il dispose d'une grange convertie en atelier à quelques mètres de sa maison. Dans cet atelier son mode de production change[134]. Au lieu de réaliser ses peintures sur un chevalet, comme il le faisait encore en bonne partie dans son appartement-atelier à New-York, Pollock décrit en 1947 (deux ans après le déménagement) :

> Je travaille sur de la toile non-tendue sur cadre, clouée au mur ou au sol. J'ai besoin de la résistance d'une surface dure. Sur le sol je peux littéralement travailler à partir des quatre côtés (…) Je fais rarement usage des outils des peintres, comme les pinceaux le chevalet etc. La source de ma peinture est l'inconscient (O'Connor and Thaw 1978, 4 : 241, cité par Soussloff : 65).

Comme il peut travailler de cette nouvelle manière, debout autour de la toile, versant la peinture, il produit une sorte de danse dont les photographies de Namuth, rendent compte de manière vive par les effets de bougé qu'il a réussi à fixer sur la pellicule. Cette danse est donc assimilée par Soussloff à une danse de type rituelle, une « transe », terme qu'elle tire d'un entretien donné par Krasner à l'historienne de l'art nord-américaine Barabara Rose :

> BR : Y a-t-il quelque chose dont vous vous rappelez sur son processus de travail ? J'imagine qu'il était simplement très absorbé.
> LK : Quand il travaillait, oh oui.
> BR : Vous avez l'impression que c'était comme une transe.
> LK : C'est une idée romantique, mais à un certain degré, c'est vrai. Il décrochait [« *take off* »], pour ainsi dire. (Rose, 1980 [R] : Interview with LK)

Rose semble mettre le terme « transe » dans la bouche de Krasner. Mais c'est pourtant sur ce terme que Soussloff élabore sa notion de « performance » pour la pratique de Pollock, pratique qui présente un « aspect rituel [de par] les gestes répétitifs » de l'artiste. Ce décrochage (« *take off* ») lors de la réalisation des œuvres permet alors à Soussloff de tirer son interprétation du processus de Pollock dans ce nouvel atelier. Il y chercherait, comme dans les transes chamaniques des Indiens

[134] Ce changement n'est pas dû, selon Krasner, à la taille de l'atelier. Pollock avait plus d'espace dans l'appartement à Manhattan et elle précise : « Je pense que l'augmentation de taille [des œuvres] à plus à voir avec les aspects fondamentaux du pourquoi il a fait ce qu'il a fait. Certainement qu'il avait besoin de l'espace physique pour travailler, mais je pense qu'il aurait trouvé l'espace physique peu importe quand il se serait senti prêt à peindre avec des gestes amples » (Rose 1980 : Interview with LK).

auxquels l'artiste s'est référé pour leur « peintures de sable »[135], à trouver une guérison des maux familiaux, mort du père, enfance difficile. Elle convoque à cet effet les thérapies multiples, jungiennes pour les plus importantes, auxquelles Pollock s'est adonné pour tenter entre autres de conjurer son alcoolisme.

L'interprétation de Soussloff met en effet en lien nombre d'événements de la vie de Pollock et les fait graviter autour de sa pratique de la peinture. Dans le cadre de ma propre étude portant sur une lecture de ce qu'est le processus de création artistique calqué sur un processus rituel, le point problématique de son interprétation consiste en ce qu'elle se base sur la seule période abstraite de Pollock. Or, s'il y a création, elle a lieu également avant cette période et donc s'il y a quelque chose de l'ordre du rituel (comme on peut l'entendre en anthropologie) dans la pratique artistique, elle ne peut pas être liée si fortement à un type de pratique : ici mettre la toile au sol et y verser de la peinture à l'aide d'objets ou directement du pot, en effectuant ainsi, de manière répétitive, des mouvements qualifiables éventuellement de danse, voire de transe. Si la création artistique est « post-rituelle » ou analogue à des processus qui ont lieu en contextes rituels connus, comme on l'a vu au chapitre 3, cette analogie doit pouvoir s'appliquer à tous types de création artistiques : peinture figurative, abstraite, mais aussi comme on le verra plus loin art « conceptuel », qui ne s'appuie pas sur la gestualité de l'artiste. En somme, si la piste de Soussloff est intéressante, elle manque d'une capacité à décrire toutes les pratiques artistiques, ce qui est l'ambition des pages que le lecteur tient entre ses mains.

Intensifier : modifier le dessin pour augmenter la force

Une des questions des spécialistes, des historiens de l'art en particulier, est donc de savoir comment Pollock en est arrivé à cette expression abstraite, ou cette peinture faite d'action dans ses œuvres. C'est que, parmi elles, il y en a qui sont considérées comme des « chefs d'œuvre », comme me le souligne Pepe Karmel lors de nos entrevues à propos de l'une de celles exposée au MoMa, et qu'il y a donc une sorte de mystère à lever puisque en termes de description pure de l'objet — expérience

[135] « Sur le sol je suis plus à l'aise. Je me sens plus proche, plus une partie prenante de la peinture, car ainsi je peux marcher autour d'elle, travailler depuis les quatre côtés et littéralement être *dans* la peinture. C'est proche de la méthode des peintres de sable indiens dans l'ouest » (R : Statement by JP, souligné original). Pollock le dit explicitement : c'est sa *méthode* de peinture qui ressemble à celle des Indiens (Navajos) sur la pratique desquels il a vu une exposition au MoMA en 1941 nommée « *Indian Art of the United States* », exposition qui proposait des réalisations, des « performances », de création de peinture sur sable (NS : 322) ; ce n'est donc pas la destination, éventuelle rituelle, que ces peintures peuvent avoir pour les Navajos qui intéresse Pollock ici. À noter toutefois, pendant trois semaines en 1920 (Jackson Pollock a 8 ans), la famille Pollock a eu une gouvernante indienne qui leur aurait raconté des légendes sur le monde surnaturel (NS : 84).

4-2. Janet Sobel, sans titre

1946, huile et émail sur carton, 45 x 35 cm, MoMa, New York.

que j'ai tentée devant toutes les toiles abstraites de l'artiste que j'ai pu voir[136] — à part identifier les couleurs et les densités de coulures, il y a peu d'éléments qui font d'une des toiles de Pollock une meilleure toile que d'autres de la même période[137]. Il y donc des études techniques poussées qui sont menées pour comprendre mieux le processus de l'artiste sur les matériaux, la séquence de productions, les gestes à effectuer pour produire les différents types de coulures, etc., de sorte à comprendre l'effet que font certaines des ces peintures et en particulier celle de la période abstraite sur le spectateur[138]. On s'intéresse au processus de production des œuvres, certes, mais pour en dégager possiblement des mots pour servir d'appui à l'explicitation de la réception de l'œuvre.

Un autre axe de recherche autour de cette période abstraite consiste à trouver où Pollock a pu voir quelque chose qui ressemble à ces « *pour paintings* pour que lui vienne l'idée de les reconduire dans sa pratique, suivant là le mécanisme central de Gombrich des « schémas et corrections ». De nombreux éléments ont été versé à ce dossier. Une « influence », comme refuse de l'appeler Baxandall, est l'artiste nord-américaine Janet Sobel (1894-1968), autodidacte, « grand-mère de Brooklyn que Greenberg [critique d'art, artisan en bonne partie de la renommée de Pollock] jugeait un peu timbrée » (NS : 475), mais dont il atteste que Pollock a vu les œuvres. Sobel produit des plus petits formats que Pollock mais ils ont cette qualité « *all-over* », une couverture de l'entier de la surface du support par de la peinture, qui plus est par des formes abstraites faites de tracés courbes[139] (fig. 4-2). Si Sobel peut être comprise comme une influence évidente pour les œuvres abstraites de Pollock, il faut redire la manière dont cette influence se traduit en œuvres dans le corpus de l'artiste. Les œuvres de Sobel ont dû prendre Pollock au point qu'il lui a été indispensable de s'en défaire en égalant ou surpassant la force qu'elles ont sur lui. De fait, sa solution au

---

[136] Par exemple je note le 3 mai 2018 dans la salle consacrée à Pollock au MoMa à propos de *One, Number 31*, 1950, une des plus connues et plus grandes peintures de l'artiste : « très grand format. Le noir est structurant comme dans tous [les autres tableaux de la salle] sauf *Shimmering substance* [1946]. Effet de profondeur. L'ensemble paraît flou. Toile non apprêtée. Grossomodo la même palette [de couleurs] que *Full fathom five* [1947] : vert émeraude, noir, blanc, gris argent mais aussi brun. Grands mouvements mais aussi fils de blanc légers, fins. De près : texture ».

[137] Il y a des différences de compositions, bien entendu, entre les œuvres. Certaines peuvent être considérées comme meilleures par certains auteurs, mais cela reste fragile du point de vue purement factuel, la mise en valeur d'une composition plutôt que d'une autre révélant en fait plus de choses sur celui qui produit la mise en avant que sur les capacités de l'artiste. Du point de vue de Pollock, on peut considérer que *toutes* les toiles données à voir au public ont été considérées comme dignes d'être montrées, c'est-à-dire qu'il a pu parvenir à l'efficacité symbolique, moment où en suivant son processus spécifique l'œuvre devient le symbole de son schème constructeur.

[138] Voir KV et en particulier les textes « No Chaos Damn It » de James Coddington et « Jackson Pollock: Response as Dialogue » de Carol Mancusi, sur les aspects techniques. Szafran et al. 2014 pour une analyse des pigments et de la superposition des couches de peintures.

[139] Voir Zalman 2015 pour un article de fond sur Sobel et l'influence rétroactive que Greenberg lui accorde avoir eu sur Pollock, car elle ne présente aux yeux de Greenberg aucun danger critique, étant femme et l'ayant classée parmi les artistes « primitifs ».

problème que pose Sobel à sa pratique est d'opposer aux petits formats de la grand-mère de Brooklyn des toiles de taille bien plus importante[140].

D'autres faits moins convaincants sont rapportés. Des plus farfelus comme celui d'un peintre en bâtiment à Springs qui nettoyait ses brosses sur un panneau provoquant des éclaboussures, à des plus historiques, quand les historiens de l'art et des artistes indiquent un précédent, au mieux réclamant ainsi une paternité au procédé de coulure sur support, au pire accusant Pollock, même longtemps après sa mort, de vol de technique. Pollock aurait été victime également de « migraines oculaires » qui lui donnaient des hallucinations visuelles qui se superposaient à la vision normale et a fait dire à l'artiste qu'il « avait vu ces images [les « *pour paintings* »] avant de les avoir peintes » (NS : 486). Naifeh&Smith privilégient encore une autre voie :

> Il déclara à plusieurs amis que, reculant pour mieux voir un de ses premiers *drippings*, un souvenir lui était brusquement « venu à l'esprit » (…) « Il s'est revu à côté de son père (…) à le regarder pisser et dessiner des motifs à la surface de la pierre (…) ». Pour Pollock, voir son père uriner (…) était devenu un archétype de puissance masculine (…) [Uriner] était devenu la démonstration de virilité ultime, et parfois ce qui, pour lui, se rapprochait le plus de la puissance sexuelle (NS : 488).

Tout au long de leur biographie, par ailleurs fourmillante de détails, les deux auteurs n'ont de cesse de pousser une interprétation de type psychanalytique conduisant à inférer une homosexualité refoulée chez Pollock. Celle-ci sert de fond à une lecture du travail artistique comme étant un moyen d'exprimer quelque chose de ce refoulé, ou d'affirmer *a contrario* une virilité exagérée pour masquer ce qui pourrait passer pour un comportement typiquement homosexuel[141].

Sans juger de la pertinence du diagnostique de Naifeh&Smith, celui-ci importe peu pour comprendre ce qui se passe pendant le processus de création. Pollock n'avait probablement pas ces

---

[140] Par exemple *Full fathom five* de 1947 mesure 129x76 cm, soit trois fois plus haut et deux fois plus large que l'œuvre de Sobel présentée plus haut.

[141] L'image de Pollock comme un homme de l'Ouest américain, brut, et qui, par exemple, à la question « est-ce que vous travaillez à partir de la [motifs de la] nature ? », aurait répondu « je suis la nature » (Krasner 1964), est une construction de Greenberg pour faire contraste avec les artistes européens, élégants et raffinés, réfugiés à New York au début de la Guerre, et qui dominent le marché de l'art à ce moment-là. Greenberg veut de l'art purement américain, il pousse Pollock dans ce sens et Pollock joue le jeu. « [L'artiste nord-américain Robert] Motherwell a caractérisé la relation de Pollock à Greenberg à 'ce que s'approche le plus d'une collaboration' (…) il est peu douteux que, à travers Pollock, Greenberg a joué le rôle du critique qui se veut artiste » (F : 138). Depuis le milieu des années 1940, Greenberg, connu publiquement comme un critique d'art, se met secrètement à peindre lui-même (F : 103). Il domine Pollock largement dans l'emploi des mots, et Pollock y trouve son compte en exposition médiatique, même si les ambitions stylistiques de Greenberg ne sont pas toujours en accord avec ce que fait Pollock. Hans Namuth toutefois considère quant à lui que la domination accordée à Greenberg sur Pollock est exagérée et que ce dernier a continué a suivre « ses propre voix et direction » (R : Photographing).

questions-là à l'esprit lorsqu'il peignait et ce ne sont pas elles qui permettent de comprendre ce qui fait qu'il pouvait dire quand une œuvre était terminée. Si Pollock est intéressant comme cas d'étude, et en particulier cette période de milieu de carrière plus abstraite comme point de départ, c'est parce qu'en l'absence d'objets figurés par les œuvres, c'est plus distinctement la relation entre l'artiste et ses œuvres — et donc la possibilité de mettre en évidence le schème constructeur — qui est rendue visible. Et ce que Pollock tente de faire semble précisément cela « rendre visible », si on en croit un des rares écrits autographes sur sa pratique, trouvé après sa mort dans ses papiers, daté probablement de 1950 (KA : 24, graphie originale) :

> La technique est le résultat d'un besoin —
> de nouveaux besoins demandent de nouvelles techniques —
> contrôle total — rejet de
> l'accident —
> Etats d'ordre —
> intensité organique —
> énergie et mouvement
> rendus visibles —
> souvenirs arrêtés dans l'espace,
> besoins et intentions [« *motives* »] humains —
> acceptation —

La référence dans ce texte au rejet de l'accident semble venir de notions de psychanalyse, principalement à travers ses thérapeutes successifs qui tentent de l'aider avec les problèmes d'alcool qui le hantent depuis sa jeunesse. Pollock tente également de se dédouaner des critiques qui lui reprochent de produire ses œuvres en laissant le hasard faire. Dans un entretien de la même année que cette note, à la question de savoir s'il a une « image préconçue » de ce qu'il va peindre, il répond : « non, pas exactement, car ça n'a pas encore été créé », puis ajoute : « j'ai une notion générale de ce que je fais et ce que les résultats seront » (KA : 22). Ce qui se passe entre la notion générale et l'image crée c'est semble-t-il précisément cette « énergie et mouvement rendus visibles », à savoir les actions de l'artiste comme désorceleur* cherchant à se déprendre de la force d'une autre œuvre, une des siennes antérieures ou celle d'un autre artiste.

S'il faut les rendre visibles c'est qu'ils ne le sont pas auparavant, mais non visible ne veut pas dire absence de quoique ce soit, puisqu'il y a cette « notion générale » qui préside du premier au dernier

jet de peinture sur toile. Ce n'est que lorsque cette énergie a bel et bien été rendue visible — à l'artiste lui-même avant que ce soit pour d'autres — qu'il peut arrêter de peindre et imaginer décréter son œuvre terminée. C'est en tout cas ce que mon expérience de production de toiles « à la manière de Pollock » révèle. En l'absence de motif à figurer, qui opère comme un critère de reconnaissance de l'achèvement du travail, il n'y a que l'artiste pour évaluer, ligne de peinture après ligne de peinture, quand l'intensité de l'énergie qu'il se rend visible à lui-même correspond à sa notion générale, notion qui s'exprime aussi dans le texte ci-dessus sous la forme de « besoins et intentions humains » : ces besoins n'ont pas de forme ; il faut mettre au point une technique pour qu'ils acquièrent une forme adéquate. C'est pourquoi la réalisation matérielle de l'œuvre pour Pollock semble si importante. Cela ne nous dit pourtant pas comment Pollock en est arrivé là, comment il a mis en place cette technique. Au-delà des souvenirs paternels évoqués plus haut, il faut privilégier la pratique si l'on suit le formalisme du chapitre 3. C'est en pratiquant, en essayant, qu'on découvre des moyens pour parvenir à donner forme à son schème constructeur.

Deux des quatre frères de Pollock dessinent (il est le cadet des cinq). Comparé à eux, Paul Jackson, son prénom entier, est médiocre et cette difficulté à figurer l'accompagne tout au long de sa carrière (« une dyslexie picturale », KV : 55). Une allusion à un exercice d'un professeur d'art excentrique à la Manual Arts High School à Los Angeles où la famille Pollock réside en 1928 où il s'agit de mixer des couleurs dans un liquide est une première approche de la pratique, mais peu convaincante parce que très anecdotique (NS : 117). Une autre vague d'expériences a lieu à partir de 1936, alors que Pollock est déjà installé à New York depuis six ans, après y avoir suivi l'aîné de la fratrie, Charles. Elles ont lieu à « l'*Experimental Workshop* » de l'artiste mexicain David Alfaro Siqueiros.

Ce dernier fait partie d'un groupe d'artistes connus sous le nom de « muralistes » dont les œuvres sont explicitement politiques à l'encontre de l'impérialisme nord-américain. Les artistes que fréquente Pollock s'enthousiasment pour cette approche. Pollock semble toutefois moins intéressé par cette charge politique que par l'esthétique développée par les muralistes, et spécialement l'un d'eux José Clemente Orozco, faisant la démonstration que l'art peut être « laid » et servir les besoins de son auteur (F : 29). Ainsi la difficulté de Pollock à produire quelque chose de « beau », c'est-à-dire de correctement dessiné selon par exemple des proportions justes, trouve une échappatoire. Siqueiros quant à lui ouvre son « workshop » aux jeunes artistes dans l'espoir de créer une émulation politico-artistique autour de son propre engagement (NS : 202). Sanford Pollock,

l'un des frères de Jackson, l'y emmène. Siqueiros leur fait préparer des fonds sur des panneaux qu'il emploie ensuite pour produire ses œuvres. Pour ce faire, les participants du « workshop » mélangent des peintures en perçant des trous dans les pots de peintures, font des coulures et éclaboussures [« *pour, drip and splatter* »], le tout après avoir disposé les panneaux sur le sol. Pollock, avec son manque d'intérêt pour le développement de la mise en place de la figuration des œuvres de Siqueiros, se trouve attitré à cette phase préliminaire de la construction des tableaux pour laquelle le muraliste a même développé une théorie de « l'accident contrôlé » (KV : 46), faisant écho au texte autographe, écrit quatorze ans plus tard[142]. Pollock a donc déjà fait des sortes de « *pour paintings* », expérimentant avec la fluidité de la matière sur une surface au sol. C'est donc déjà faire l'expérience comme désorceleur* (position agissante dans la pratique) qui commence à trouver une solution au blocage que constitue la « dyslexie picturale » qu'il perçoit par ailleurs. Il lui faut encore quelques années pour concevoir de les réaliser pour lui-même, et non pour un autre, et comme pratique principale, et non pas préliminaire, comme étant une pratique permettant une expressivité importante, un moyen de « rendre l'énergie visible », sans avoir à maîtriser une technique de dessin traditionnelle.

La tradition qui le bloque, Pollock la côtoie depuis la fin de l'année 1930 quand il s'installe à New York chez deux de ses frères et s'inscrit aux cours de l'artiste Thomas Hart Benton, de plus de vingt ans son aîné, à l'Art Student League, une école de beaux-arts. Benton est l'un des rares artistes que Pollock cite à différents endroits, et notamment dans le deuxième film de Namuth, comme ayant eu une influence sur son travail : « Mon travail avec Benton a été important comme quelque chose contre lequel réagir très fortement, plus tard ; en cela, ce fut mieux d'avoir travaillé avec lui qu'avec une personnalité moins résistante qui aurait produit une opposition bien moins forte. En même temps, Benton m'a fait connaître l'art de la Renaissance » (KA : 15). Les deux hommes développent une relation d'amitié qui va bien au-delà du rapport étudiant-enseignant (qui lui ne dure que deux ans), Pollock séjournant par exemple par la suite plusieurs fois dans la résidence d'été de Benton, mais surtout ils partagent une même ambition et des lignes biographiques similaires (NS : 161).

Au niveau de la pratique, le travail artistique de Benton est largement figuratif. Si les muralistes mexicains ont appris à Pollock que l'art peut être « laid », c'est au contraire une certaine idée de la

[142] Pour plus de détails sur la relation de Pollock aux muralistes, et à Orozco et Siqueiros en particulier, voir Storr, *in* KV : 33-69.

4-3. Trois œuvres de Thomas Hart Benton et leur courbes

De haut en bas : *Chilmark landscape*, 1922 ; *Cotton Pickers, Georgia*, 1928-1929 ; *Across the curve of the road*, 1938. En regard les mêmes tableaux avec le marquage des courbes que l'on peut y souligner.

« beauté », fondée sur l'art de la Renaissance, que Benton défend. Ses sujets font de lui un peintre « régionaliste », c'est-à-dire qu'il met en scène le travail dans les champs, la conquête de l'Ouest et les paysages américains[143]. Cette admiration pour la Renaissance en termes de motifs, de traitement pictural, s'accompagne de la maîtrise des techniques traditionnelles des peintres (usage méticuleux de pinceaux, certaines œuvres faites à la tempera, peinture à l'huile, par exemple), autant de sources de frustrations pour Pollock et sa « dyslexie picturale ». Pourtant, il s'applique en classe à

[143] Le « régionalisme » à la Benton se voit critiqué par les tenants de l'art abstrait et affublé de termes comme « niais, rétrograde, fascisme rampant, nationaliste » (NS : 209).

« reproduire la technique de Benton, et son choix de sujets, 'jusqu'au dernier coup de pinceau' », selon un des étudiants (NS : 173). Mais il ne parvient toutefois qu'à produire des « imitations grossières » (NS : 202).

Mêmes grossières, ce sont malgré tout des tentatives de refaire les gestes et d'en comprendre les mouvements : se les approprier plutôt que de les subir en voyant les œuvres de son maître. Au-delà du sujet de chaque composition, Benton a développé ce qu'on nomme volontiers un style, pour les traiter : s'il s'agit bien de figuration, s'il est tout à fait impossible de ne pas reconnaître un train, un personnage, un arbre, ou un type de paysage dans ses œuvres, la manière dont ces éléments sont rendus tend à être la même, c'est-à-dire en accentuant des courbes. Ces courbures, si elles apportent de l'expressivité à la composition, ne sont clairement pas produites dans le but de réaliser une image « fidèle à la nature », une « illusion » dirait Gombrich (fig. 4-3). Le traitement par courbes relève du style de Benton. Le contenu de ses œuvres « politiquement réactionnaire » ne semble pas avoir plus touché Pollock que celui « politiquement révolutionnaire » des muralistes mexicains (F : 29). Par contre, pour avoir méticuleusement reproduit certaines de ses œuvres, Pollock a dû, par la pratique, sentir le rythme, « l'énergie », que cette surabondance de courbes insuffle à l'image, et ses propres compositions de l'époque où il fréquente les cours de Benton laissent voir ceci (fig. 4-4). À nouveau donc, si Pollock subit l'influence de Benton, en personne et à travers ses œuvres, s'il est pris par l'injonction de respect de la tradition et la facilité figurative du maître, il cherche à s'en déprendre en reprenant à son compte la capacité qu'on les courbes des œuvres de Benton à donner de la force à ses compositions malgré la « dyslexie » qui l'accable.

Siqueiros met fin au workshop et quitte les États-Unis en 1937 pour participer à la Guerre d'Espagne. Picasso produit la même année son œuvre célèbre *Guernica*. Peut-être ces éléments font remonter devant les yeux de Pollock les images de l'artiste espagnol qu'il avait dû déjà voir auparavant puisque les « maîtres européens » dominent les références artistiques[144] aux États-Unis à ce moment-là. Toujours est-il que Picasso est ou devient un artiste très important pour Pollock, de l'influence duquel essaie de se dépendre. Krasner se souvient en 1969 :

[144] Pollock a vu des reproductions de Picasso via son frère Charles en 1922, puis une fois à New York étudiant sous Benton « le maître espagnol était devenu l'enjeu d'une vive controverse entre artistes américains (…) Benton le stigmatisait tandis que [d'autres] exaltai[en]t en lui le plus grand peintre vivant » (NS : 316). Les galeries Valentine et Seligmann ont produit à New York à la fin des années 1930 des expositions de ses œuvres (KV : 72).

4-4. Jackson Pollock, *Going West*
Vers 1934-1935, Jackson Pollock, huile sur aggloméré, Smithsonian American Art Museum, Washington DC.

> (…) il ne fait aucun doute qu'il admirait Picasso et en même temps était en compétition avec lui, et voulait le dépasser. Même avant que nous habitions dans les East Hamptons [à Springs], je me rappelle un fois avoir entendu quelque chose tomber et Jackson hurler, 'Bon sang, ce mec n'a rien raté !' Je suis allée voir ce qui c'était passé. Jackson était assis, regardant fixement ; sur le sol, là où il l'avait jeté, se trouvait un livre sur le travail de Picasso (…).

En cette même année 1937, Pollock commence la première de ses thérapies pour gérer ses problèmes d'alcoolisme qu'il a depuis l'adolescence et qui s'aggravent. Il s'intéresse aux « opérations de l'esprit » depuis quelques années, déjà sur une impulsion de Benton, et son addiction renforce le besoin de comprendre à travers les outils de la psychothérapie ce qui se passe pour lui en particulier. Cette première thérapie toutefois ne semble pas porter ses fruits puisqu'en 1938 il est hospitalisé à sa propre demande (Leja 1993 [L] : 149) et ce n'est qu'en 1939 qu'il suit sérieusement pendant dix-huit mois le Docteur Joseph L. Henderson, un analyste d'obédience jungienne[145]. À partir de 1944, Pollock se déclare « particulièrement impressionné par le concept [introduit aux États-Unis par les artistes

[145] En 1929, Henderson est allé jusqu'à Zürich pour être analysé par Jung lui-même (L : 145).

européens émigrés] de l'inconscient comme étant la source de l'art » (KA : 16) et il réitère cette idée que son art est « issu de son inconscient » (L : 122)[146]. L'inconscient semble alors pour Pollock une sorte d'opérateur qui non seulement à quelque chose à voir avec son alcoolisme et son manque de maîtrise sur celui-ci, mais aussi avec sa pratique artistique. S'il « rejette l'accident », comme on l'a vu, c'est que l'inconscient entre en jeu dans ce qu'il fait.

En 1947, alors déjà engagé dans la pratique des « *pour paintings* », après le déménagement dans les Hamptons, il semble décrire cette interaction avec l'inconscient quand il déclare :

> Quand je suis *dans* ma peinture, je ne ne suis pas conscient [« *aware* »] de ce que je suis en train de faire. Ce n'est qu'après une sorte de période où « je fais connaissance » [« *get acquainted* »] que je vois ce que j'ai fait. Je n'ai aucunement peur de faire des changements, de détruire l'image, etc., parce que la peinture [« *painting* », c'est-à-dire l'œuvre et non la peinture comme médium] a une vie propre. J'essaie de la laisser venir [« *come through* »[147]]. Ce n'est que quand je perds le contact avec la peinture que le résultat est un gâchis. Sinon il y a une harmonie pure, un échange facile, et la peinture sort bien [« *comes out well* »] (KA : 18, souligné original).

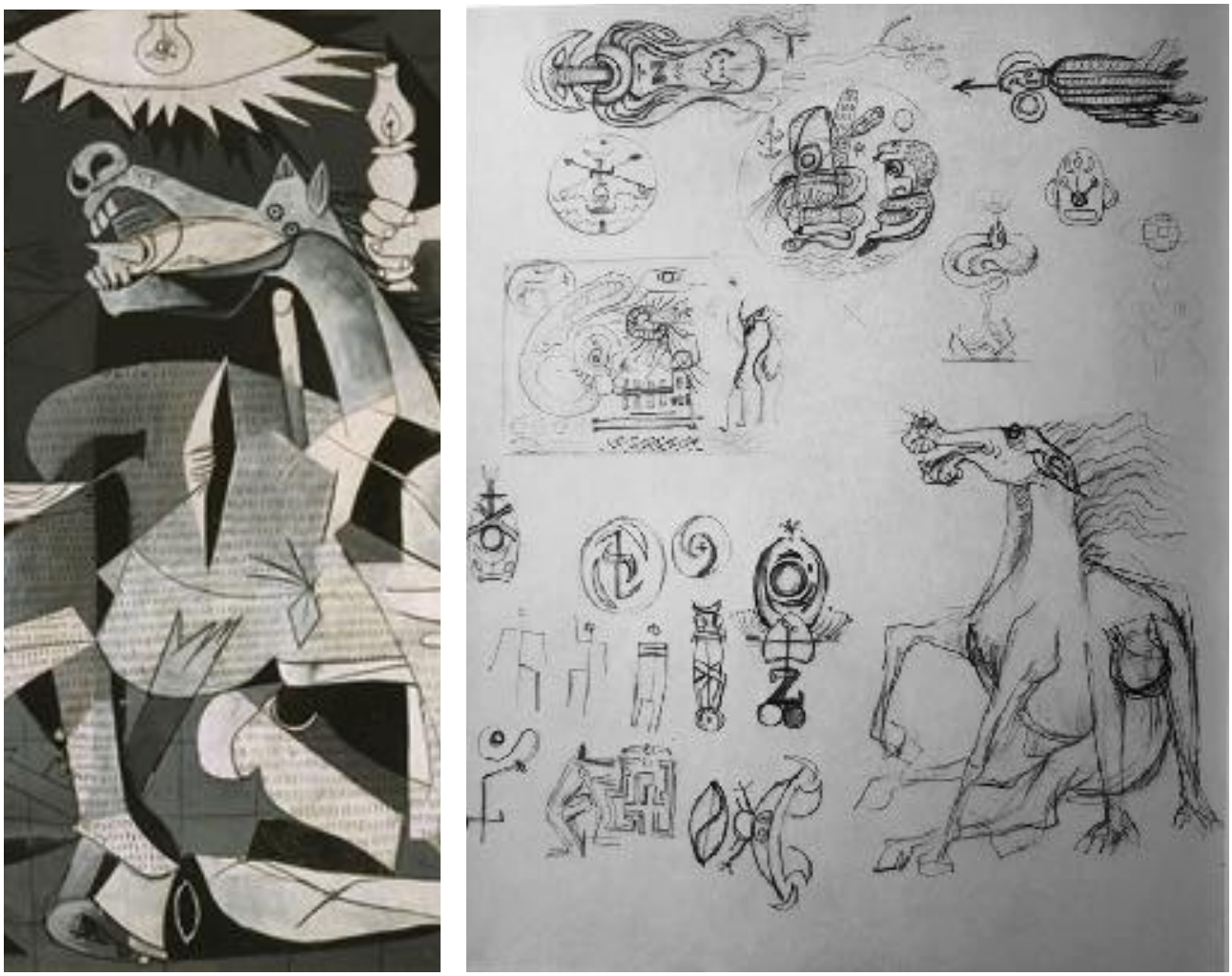
Pour Pollock la pratique artistique et le travail thérapeutique vont de paire, comme le souligne Leja (L : 126) et que l'artiste résume lui-même l'année de sa mort par la formule : « Peindre c'est de la découverte de soi. Tout bon artiste peint ce qu'il est » (L : 186). Ceci est perceptible dans le travail qu'il accomplit avec Henderson. C'est donc les conceptions d'abord jungienne « d'inconscient » avec lesquelles Pollock se familiarise[148]. Henderson à cette époque s'intéresse également beaucoup au travail de Picasso et propose à Pollock, ou se voit offrir par celui-ci, de prendre comme point de

---

[146] Le chapitre sur Pollock et l'inconscient de l'historien de l'art Michael Leja (L : 121-202) établit finement la manière dont Pollock s'est rapproché des idées de la psychanalyse, jungienne en particulier et le met en rapport avec le développement de son œuvre. Je suis la ligne établie par Leja tout en ne cherchant pas la même chose que lui. Il s'intéresse au sens précis, historiquement situé, que Pollock semble donner au terme « inconscient » et comment il applique cette idée dans sa peinture. Pour ma part c'est l'interaction de Pollock avec ce qu'il nomme « inconscient » qui m'intéresse et comment cette interaction peut produire des formes. Leja s'approche toutefois de ce jeu d'interaction dans une note : « la représentation [de l'inconscient] est entendue ici comme un processus complexe qui dans [son] cas produit non seulement des peintures et dessins conçus d'une certaine manière comme *des dérivés de* l'inconscient mais produit également des conceptions et des *contenus de* l'inconscient » (L : 350, je souligne).

[147] Krasner se rappelle de l'usage de cette expression par Pollock en privé également et à la négative. Pour une peinture sur laquelle il travaille depuis longtemps, il aurait dit à plusieurs reprises « *this won't come through* » (R : Pollock's studio).

[148] Elizabeth Langhorne (1989, 2013) se base sur une lecture jungienne des images produites par Pollock pour y déceler chez l'artiste une recherche de sens de type mystique. Il semble difficile d'infirmer que Pollock était à cette période et tout au long de sa relativement courte vie impliqué dans un telle recherche. Il serait déraisonnable de penser que sa pratique artistique était étrangère à cette recherche. Langhorne toutefois tend à faire une lecture un peu littérale de la symbolique déployée dans les dessins de thérapie de Pollock. Le second analyste de Pollock a par exemple mentionné le concept jungien de « renaissance » « pour lui [Pollock] donner de l'espoir », et Langhorne de lier ceci à une œuvre de 1940, *Birth.* Il est possible que ce lien existe, mais l'argument que je cherche à développer ici consiste à dire que s'il y a bien une recherche, et une recherche de sens ou de soi, c'est dans la pratique qu'elle prend place et non (ou de manière superficielle) dans la mise en place d'une sémantique de telles images. Pollock a pu s'aider de cette sémantique, mais, comme on va le voir, pour développer sa propre « génération symbolique », sa propre manière de faire.



4-5. Têtes de cheval par Picasso et Pollock

Gauche : Pablo Picasso, *Guernica,* 1937 (détail). Droite : Jackson Pollock, planche 40 des *Psychoanalytical drawings*, (Wysuph 1970 : 72). L'expression de la tête de cheval à droite de la planche est semblable à celle du détail de l'œuvre de Picasso. Les autres éléments de la planche sont faits d'emprunts à des symboliques mystiques orientale et méso-américaine.

départ des dessins qu'il a commencé à réaliser. Les deux hommes se trouvent alors pris dans un effort d'adaptation et de transformation des images où les figures empruntées à Picasso et des éléments d'imagerie jungienne se succèdent et se mélangent. Henderson en 1970 se demande rétrospectivement pourquoi il n'a pas cherché à traiter l'alcoolisme de Pollock et se justifie en disant s'être laissé emporter par le « symbolisme » que produisait Pollock en abondance à chaque séance (L : 140)[149]. En 1980, il décrit son action auprès de l'artiste : « J'ai proposé des critiques occasionnelles que je pensais pourraient apporter de l'aide dans le but de le libérer de ses influences (principalement Picasso) qui semblaient entraver sa propre capacité innée [à faire de l'art] » (L : 139).

[149] Jung a produit en 1932 un texte sur l'interprétation d'œuvres de Picasso. Henderson, analysé par Jung, a peut-être vu en Pollock un moyen de faire comme son maître (L : 174).

4-6. *Stenographic Figure* comme un Picasso retourné

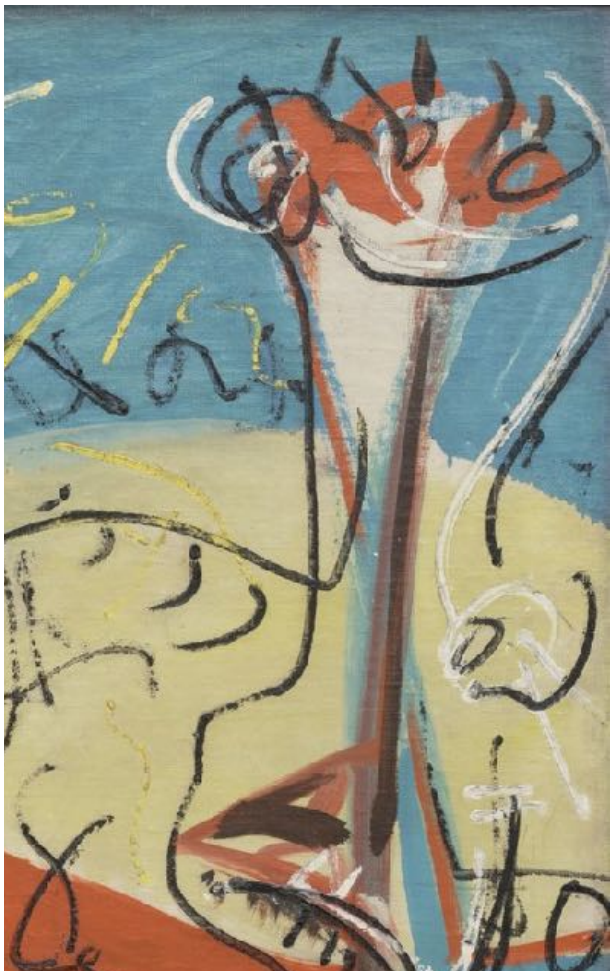
Haut à Gauche : Jackson Pollock, *Stenographic Figure*, 1942, huile sur toile, 102x142 cm, MoMA, New York. Haut à Droite : Pablo Picasso, *Jeune femme dessinant dans un intérieur*, 1935, huile sur toile, 130x195 cm, MoMA, New York. Bas : l'œuvre de Pollock inversée sur l'axe horizontal et comparée aux éléments similaires de celle de Picasso.

Henderson n'a peut-être pas directement aidé Pollock à se libérer de son alcoolisme, mais en l'aidant à développer sa propre manière de traiter les images de Picasso, il a contribué à l'aider à se déprendre de la force de celles-ci. Henderson agit ici comme le désorceleur du Bocage, au détail près que ce n'est pas lui qui produit le rituel spectaculaire qui libère le patient qu'est Pollock, mais c'est bien ce dernier qui, victime de Picasso comme sorcier* tiers, réalise les actions nécessaires (faire des dessin) pour tenter de se déprendre, avec l'assistance de Henderson. Si Pollock sent qu'il ne parvient pas à contrôler son alcoolisme, que quelque chose en lui le pousse à boire, en développant sa propre imagerie à partir de la force perçue dans celle de Picasso, il se libère d'une influence et récupère une capacité d'agir propre. Pollock reprend par exemple dans la figure 4-5 l'expression d'une tête de cheval à *Guernica* tout en la traitant au final différemment : il ajoute la crinière qui flotte sur sa version alors qu'elle est absente sur celle de Picasso, donnant un surcroit d'expressivité ou « d'énergie » à celle-ci qui devait manquer à ses yeux sur son dessin. Toutefois, nous dit Pollock dans la citation ci-dessus, peindre ne veut pas dire contrôler. L'image acquiert une

« vie propre » tant que Pollock parvient à « ne pas perdre le contact ». Ce qui se fait n'est pas « accidentel » mais n'est pas non plus pure exécution. Il y a un « échange » qui prend place et qui, quand il se passe bien, est « harmonie pure ». Autrement dit, peindre peut représenter pour Pollock une « expérience de soi au-delà du contrôle » tout comme celle de l'ébriété pathologique (L : 174), mais qui, au contraire de cette dernière, produit cette harmonie quand l'échange se fait correctement. Henderson en ne s'intéressant presque qu'aux dessins, a peut-être traité en partie l'alcoolisme de Pollock *indirectement*, lui permettant de faire une expérience productive de cet inconscient qui par ailleurs le prend. Pollock n'a pas plus de maîtrise sur Picasso que sur son inconscient. Tous deux fonctionnent comme figure du sorcier*. Mais l'inconscient n'est plus un sorcier* tiers. C'est son inconscient et s'il ne le maîtrise pas, du moins peut-il plus facilement travailler avec lui et chercher à s'approcher de son propre schème constructeur plutôt que de celui de Picasso, même si la déprise vis-à-vis de celui-ci semble ne jamais avoir été complète.

Ce mélange d'influence de Picasso, de tentative de s'en déprendre, de perte de contrôle au profit de son inconscient et la mise en place d'une pratique qui, si elle ne permet pas de reprendre le contrôle, permet toutefois d'avoir des échanges potentiellement harmonieux avec lui(-même), est perceptible dans *Stenographic Figure* (fig. 4-6), une œuvre de 1942 et que, comme noté plus haut, j'ai eu la possibilité de voir hors du contexte quelque peu inhibiteur de la salle de musée. L'historien de l'art britannique Jeremy Lewison propose une lecture de cette œuvre, non pour ce que figure l'œuvre, mais comme une reprise inversée de la disposition de *Jeune femme dessinant dans un intérieur* de Picasso, datant de sept ans plus tôt (Lewison 1999 : 22)[150]. Les deux œuvres partagent ainsi quatre

[150] Langhorne propose quant à elle une interprétation, résumée par Lewison, en termes de symbolique jungienne, où la figure à gauche est « l'anima », le principe féminin, et à droite le principe masculin. L'interprétation est possible, d'autant plus qu'une autre œuvre de Pollock, datée de la même année, porte effectivement le titre *Male and Female*, et qu'il n'existe à ma connaissance aucune affirmation de l'artiste concernant l'identité de cette figure « sténographique ». Leja identifie dans le cours de la carrière de Pollock deux types de notions de l'inconscient sur lesquelles l'artiste s'appuie en alternance (L : 196-7). La première est « symbolique », c'est-à-dire principalement jungienne et il s'agit alors pour Pollock de faire des images de l'inconscient, de figurer ce que l'inconscient peut être, en s'appuyant donc sur l'idée de l'inconscient collectif cher au disciple dissident de Freud. Représenter des archétypes est alors une façon de représenter ces figures qui existeraient dans l'inconscient collectif. La seconde est « énergétique ». Il s'agit également de faire des images de l'inconscient mais plutôt en tentant d'extraire de l'inconscient, confus, diffus, une image plus claire (l'anglais n'a pas la même ambiguïté que le français : « figurer », « *image* of *the unconscious* » ; « extraire », « *image* out of *the unconscious* »). Ma propre proposition tend vers le modèle énergétique, comme on va le voir. Mais elle n'est pas incompatible avec l'autre modèle. En effet, que Pollock reproduise des images connues pour *figurer* l'inconscient ou qu'il développe une technique de peinture en mouvement (les « *pour paintings* ») pour *extraire de* l'inconscient une image avec une technique proche de dessins automatiques, dans les deux cas il doit opérer des choix pour parvenir à une image satisfaisante qu'il peut considérer comme terminée. Dans les deux cas le schème constructeur entre donc en jeu puisque ces choix ne sont pas nécessairement le fruit d'un processus analytique et réflexif poussé de l'artiste. Pour la figuration, en particulier, il y a une manière de traiter les images reproduites (ou les concepts dont elles s'inspirent), qui échappe en partie à l'artiste au moment de la réalisation. On peut voir ceci par exemple avec la manière dont Pollock reprend l'expression du cheval de *Guernica* tout en y ajoutant des traits ondulant figurant une crinière flottante peut-être au vent. C'est que, à un moment de la réalisation de l'image, le cheval sans crinière n'avait vraisemblablement pas la même force que celui de Picasso et qu'il a semblé nécessaire à Pollock de l'ajouter pour en augmenter la force expressive.



4-7. Détail de *Stenographic figure*
Des traits réalisés à la peinture noire ont été ajouté après que la composition originale a été mise en place.

éléments de composition, mais l'inversion en miroir (peut-être suggérée par ce qui pourrait être un miroir présent sur la droite du tableau de Picasso) et l'opposition du rouge chez Pollock au vert de Picasso, sont des moyens graphiques d'à la fois établir un lien et affirmer une différence, s'approprier la force de l'image qui le tient tout en cherchant à la contrer. Si Pollock reprend globalement la composition (en l'inversant), son traitement de celle-ci est plus nerveux, les traits moins sûrs que ceux de Picasso.

Peut-être parce que la jeune femme est paisiblement en train de dessiner et que l'exécution du tableau par Picasso reflète elle-même ce même type de maîtrise tranquille (chromatique, compositionnelle, expressive), et Pollock toujours en prise avec sa difficulté à produire cette qualité d'aisance (comme avec les copies des œuvres de Benton), il en serait arrivé à faire déborder de son support le dessin que la jeune femme est en train de réaliser sur l'original de Picasso. Ainsi Pollock, alors qu'il est en train de réaliser sa version du tableau de Picasso, fait de *Stenographic figure* dans son entier le contenu du dessin de *sa* version d'un tableau de jeune femme. Il y a des sortes de chiffres et symboles esquissés (au centre un « 3 » accompagné d'une croix qu'on retrouve par exemple sur la planche 41 des *Psychoanalytic drawings*, des « 6 », « 4 » et « 2 » à divers endroits) et qui vont dans le sens de cette lecture où l'entier de la toile de Pollock correspond à un « dessin » que la jeune femme ferait. De manière plus intéressante, certains traits à la peinture noire ou jaune viennent souligner des éléments déjà peints auparavant. Par exemple l'élément tout à fait à droite de la composition peint en blanc, bleu et ocre, se voit surpeint de traits noirs qui le soulignent et renforcent une impression de mouvement (fig. 4-7). Il en va de même pour la « figure » du titre, sa main, etc. Ces traits sont donc ajoutés après qu'une première version de la composition est achevée. On peut en tout cas

déduire cela du fait qu'en bas à droite se trouve la signature de Pollock mais celle-ci est recouverte par endroit de traits de peinture noire[151].

On aurait alors un ensemble de traits ajoutés dont la fonction consiste à intensifier le dessin en y « rendant visible l'énergie », intensifiant la dynamique dont la première version manquait peut-être aux yeux de Pollock. Ce n'est qu'au prix de ces ajouts qui masquent en partie le dessin que l'ensemble devient satisfaisant pour lui, qu'il devient suffisamment efficace, qu'il acquiert la même force que l'original de Picasso[152].

Les œuvres des années suivantes vont dans le même sens jusqu'au déménagement de 1946. Les figures présentes dans les compositions sont soulignées, reprises le plus souvent de noir, et parfois comme pour *Gothic* de 1944 rendue méconnaissables. C'est le cas également du très grand format *Mural*, réalisé la même année, et donc encore dans l'appartement de Manhattan. Cette œuvre de plus de six mètres de long sur deux de haut a déjà poussé l'artiste à changer son mode de procéder puisqu'il lui a été nécessaire de se déplacer physiquement le long de la toile pour la réaliser, au lieu de l'avoir sur un chevalet comme pour de plus petits formats. Considérée souvent comme la première des œuvres abstraite de Pollock, il s'avère qu'elle est construite sur une base de figures filaires (« *stick figures* ») qui rythment l'espace de manière régulière (KV : 90). L'artiste les a ensuite en partie recouvertes d'autres couleurs en suivant leur rythme[153]. Même une œuvre plus tardive comme *Phosphorescence*, 1947, pourtant entièrement abstraite aux yeux du spectateur, révèle aux rayons-X la présence d'une première esquisse faite de ces figures que Pollock ensuite, selon son mot « voile »[154] (KV : 104).

---

151 Pollock typiquement choisit ses titres qu'une fois les œuvres prêtes à être exposées, et en suivant les suggestions de ses proches (F : 94). L'adjectif « *stenographic* » n'est donc probablement pas présent au moment de commencer l'œuvre et ce n'est qu'après avoir appliqué ses traits noirs que la toile peut avoir pris cette lecture.

152 L'artiste Robert Motherwell indique que quand Pollock reconnaissait trop dans ses œuvres le Picasso d'origine : « il barrait violemment ses images de Picasso [puis] il réalisa qu'il n'avait plus du tout besoin de faire son pseudo-Picasso [*'the Picasso thing'*], mais pouvait directement barrer ou mettre des coulures dessus (…) » (KV : 88).

153 C'est la technique que j'ai utilisée pour réaliser les plus grandes peintures selon le procédé Pollock. Partir de rien est faisable pour des petits formats qui peuvent se contenter d'une variété de coulures arrangée dans l'espace. Mais pour les plus grands, afin qu'on sente une structure malgré l'apparence de désordre, j'ai commencé par des marques de peinture qui scandent la longueur de la toile, marques qui servent ensuite de repères pour l'application des couleurs suivantes par des gestes qui doivent avoir une amplitude suffisante pour s'étaler sur la hauteur de la toile, mais aussi une régularité suffisante dans l'exécution et la distance qui les séparent de sorte que les couleurs et gestes qui viennent encore après puissent eux aussi être réalisés sur une base structurée.

154 Krasner dans un entretien : « Il y a un avantage que j'ai eu : j'ai vu ses peintures évoluer. Nombres d'entre elles, nombre des plus abstraites, ont commencé avec une imagerie plus ou moins reconnaissable — têtes, parties de corps, créatures fantastiques. Un fois j'ai demandé à Jackson pourquoi il n'arrêtait pas de peindre quand une certaine image était rendue visible (« *exposed* »). Il a dit : 'je choisis de voiler [« *to veil* »] l'imagerie' » (KA : 36).

Cela permet de montrer un passage important de l'évolution de la pratique de Pollock. Il y a d'abord le désir de répliquer dans ses œuvres la force que celles de Picasso lui imposent. Puis il acquiert une plus grande autonomie dans la pratique quand ce qu'il ajoute à son image pour l'intensifier, devient son apport propre au dessin. Il fait place à son propre désoceleur* de manière plus confiante puisqu'il lui permet d'au moins égaler la force des œuvres de l'espagnol et ainsi de s'en déprendre, un peu du moins. C'est *sa* solution au problème que lui pose Picasso, solution qui, littéralement, prend le dessus. C'est ainsi que Pollock peut « ne pas avoir peur de détruire l'image » qu'il est en train de faire car recouvrir ces premiers dessins qu'il effectue sur la toile vierge, les « effacer c'est ajouter » selon le mot de James Coddington qui a dirigé la restauration d'œuvres de l'artiste au MoMA (KV : 109). Il n'a plus à craindre les résultats de sa dyslexie picturale, car en ajoutant des traits pour intensifier les compositions, il « rend visible l'énergie » qu'il n'arrive pas à leur donner en les dessinant, en les copiant. Il les masque, et ce faisant il réalise effectivement son œuvre. C'est dans ce processus de récupération de capacité d'agir que l'œuvre peut être perçue comme ayant « une vie propre ». Il ne s'agit plus « d'imitation grossières », mais de compositions qui ont acquis leur propre dynamique, qui « échangent facilement, harmonieusement » avec l'artiste. Cet échange doit pourtant permettre aussi à Pollock de parvenir à terminer son œuvre.

L'artiste Robert Goodnough, contemporain de Pollock, écrit en 1950 dans *Art News* un texte nommé « Pollock Paints a Picture » (KA : 74-8). Ce texte est publié juste après ce qui devait être la dernière exposition des œuvres « abstraites » et où il donne quelques détails sur cette phase finale. Après un moment où il « fait connaissance » avec ce qu'il a peint, Pollock évalue « ce qui est nécessaire pour en augmenter la force ». La rapidité du processus au début du travail est remplacée par des ajustements « lents et délibérés » parce que « le motif ['*design*'] était devenu extrêmement complexe et devait être mené vers un état d'organisation complète »[155]. Bien que l'œuvre soit abstraite aux yeux des spectateurs, Pollock voulait qu'elle devienne « concrète, réelle » [« *concrete* »] : « la peinture ne dépend pas d'une référence à un objet ou une surface tactile, mais existe 'pour elle-même' ['*on its own*'] ». L'œuvre « est considérée terminée quand [Pollock] ne ressent plus aucune affinité ['*affinity*'] avec elle », dit Goodnough.

[155] Ce que mon expérience avec les peintures de grand format confirme : plus le travail avance, plus il est difficile de savoir s'il faut arrêter ou pas de procéder à de nouveaux gestes pour ajouter des entrelacs de peinture ; et si je décidais de procéder, savoir quoi faire pour continuer demandais souvent de longues pauses afin sentir ce qui semble manquer et comment l'amener sur la toile. Typiquement Pollock travaille pendant de longues périodes sur une même œuvre là où je n'ai eu à disposition qu'une semaine pour réaliser une dizaine de toiles de formats croissants.

C'est ce qui semble se passer jusqu'en 1950, période pendant laquelle il produit ses œuvres « classiques » et « abstraites », résultat d'une danse, ou d'une « transe » pour certains, de l'artiste autour de sa toile, ou encore de sa volonté toute puissante, puisque ne se référant à rien, ne figurant rien, n'étant que la trace des ses mouvements, rendus publics par les photographies et films de Namuth. Puisqu'il n'y a là dans l'atelier que la toile et l'artiste ce ne peut être que l'artiste qui décide ce qu'il fait. Mais même la description de Goodnough manque de dire pourquoi une toile avec juste un geste de peinture de plus permet à l'œuvre « d'exister pour elle-même », d'avoir « une vie propre », alors que sans ce geste ce n'est pas le cas. Quelle est cette « affinité » dont l'artiste doit de se déprendre pour ce faire ? C'est peut-être à cet endroit de la carrière de Pollock que ces questions peuvent être posées avec le plus de précision. S'il a besoin d'un temps pour « faire connaissance » avec ce qu'il vient de peindre, c'est qu'il a besoin de percevoir quel effet cette image a sur lui. Il s'établit alors un dialogue, un « échange » entre l'image en train d'être réalisée et l'artiste de sorte que l'image, par ce qu'elle fait éprouver à l'artiste, lui indique s'il peut en « augmenter la force ». Mais jusqu'à quel point ? Il y a un moment où seul Pollock peut évaluer si la force est suffisante, *à ses yeux*. Il peut sentir qu'il y a un manque de force, mais ce n'est qu'en ajoutant ou modifiant quelque chose sur l'œuvre qu'il peut ensuite voir et sentir que le niveau de force est adéquat. Il doit donc se plier à ce qu'il vient de faire, à ce que son schème constructeur lui permet d'atteindre[156].

Peut-être qu'à travers son questionnement sur « l'inconscient », Pollock cherche à comprendre le fonctionnement de son schème constructeur, c'est-à-dire à la fois ce qui le pousse dans la recherche dans une certaine direction et ce qui lui permet de percevoir qu'il est suffisamment proche du but pour s'arrêter[157]. Il cherche en tout cas à le « rendre visible » à travers une « énergie » qu'il déploie.

---

[156] Questionné sur sa technique particulière, en 1950, Pollock indique qu'il lui faut « exprimer [son] époque ». Il donne alors trois exemples de ce que son époque a de particulier et qui vont dans le sens de rendre visible une énergie : « l'avion, la bombe atomique, la radio ». (KA : 20). On comprend facilement que la bombe atomique est de l'énergie, forte, rendue visible ou en tout cas manipulable. Les ondes radio sont invisibles pendant leur transport mais deviennent visibles (les premières télévisions commerciales des années 1940 utilisent les ondes radio pour transmettre des images) ou audibles une fois le récepteur adéquat ajusté sur le bon canal est mis en marche. L'avion pose un peu question, quant à lui. Une piste consiste à voir que les premiers essais d'avions supersoniques de l'armée ont lieu dans les années 1947-48, avec leur franchissement du mur du son caractéristique, indicateur qu'une énergie suffisante a été produite par l'aéronef pour dépasser la vitesse du son.

[157] Il ne s'agit évidemment pas de dire que le schème constructeur *est* l'inconscient, en particulier dans le cas présent puisque comme le montre Leja (comme indiqué en note plus haut) il y a au moins deux types d'inconscient avec lesquels Pollock travaille. Le schème constructeur est rapport écologique émergeant entre l'artiste et son œuvre en cours de réalisation. Si Pollock cherchait effectivement cela, il est possible que l'une ou l'autre des définitions de l'inconscient qu'il emploie est une bonne approximation. Comme l'ambition de la notion de schème constructeur est de s'appliquer également à des artistes qui n'ont pas de rapport particulier avec les idées psychanalytiques de tous bords, on ne peut réduire le schème constructeur à l'inconsient.

4-8. Jackson Pollock, *Number 7*
1951, 143x167cm, peinture émaillée sur toile, National Gallery of Art, Washington DC

Ses œuvres de 1947 à 1950 permettent de poser ces questions avec précision, mais si on peut considérer sa recherche comme étant équivalente à la recherche du fonctionnement de son schème constructeur, il ne se satisfait visiblement pas du seul face-à-face avec sa toile. Le fait même de parvenir à donner forme au schème constructeur implique qu'il faut recommencer, puisque, dans son cas, c'est plus probablement le recherche d'une « harmonie, d'un échange » qu'il vise, pendant la réalisation, que la « perte d'affinité » une fois l'œuvre finie. Il cherche encore donc, mais il sent qu'il doit changer de cap (changement sur lequel je reviens plus bas), puisqu'il retourne à une forme de figuration dès 1951 et continue de peindre jusqu'à sa dernière œuvre en 1955, un an avant sa mort dans un accident de voiture. 1950 toutefois semble avoir été un moment particulier.

En août 1949, le magazine grand public *Life* publie un article illustré de Pollock et de ses œuvres, toutes abstraites, et titré « Jackson Pollock : est-il le plus grand peintre vivant des États-Unis ? » après que Greenberg a fait de l'artiste son champion. Cet article est une sorte de consécration de par la visibilité qu'elle donne au travail de Pollock (sans qu'elle amène avec elle plus de ventes — Pollock ne connaît pas de succès économique de son vivant), mais le ton peut paraître moqueur par endroit. L'apparente facilité avec laquelle ses peintures peuvent être faites laisse croire qu'elles sont à la portée de chacun, que son travail est « simple » (F : 140). Il doit donc prouver, aux autres et à lui-même, que ce n'est pas le cas, que ses œuvres ne sont pas « chaotiques » ou qu'il « manque de technique »[158].

À partir de 1951, il va développer cette manière de peindre qui laisse « quelques unes de [s]es premières images réapparaître » (F : 174)[159]. Il dessine en noir avec de la peinture plus fluide que précédemment, faisant également usage d'un outil lui donnant une grande précision dans le flux : une pipette de cuisine (« *turkey baster* »). Il peut ainsi montrer qu'il peut contrôler ce qu'il fait tout en arrivant à des résultats aussi satisfaisants, à ses yeux, que les « *pour paintings* » (fig. 4-8). C'est le même type de gestes producteurs des lignes que pour celles-ci qu'il emploie pour ses nouvelles œuvres en noir, mais c'est entre temps devenu *sa* ligne. Ce n'est plus un moyen de « voiler » un piètre dessin, mais un moyen de dessiner qu'il a fait sien[160], sa ligne propre est devenue suffisamment intense en elle-même pour « rendre l'énergie visible » même avec des tracés plus épurés. En cette ligne il reconnaît pleinement l'expression de son schème constructeur, de son propre sorcier*. Peu importe alors que des images y réapparaissent par endroit puisque c'est cette maîtrise de la ligne est l'enjeu.

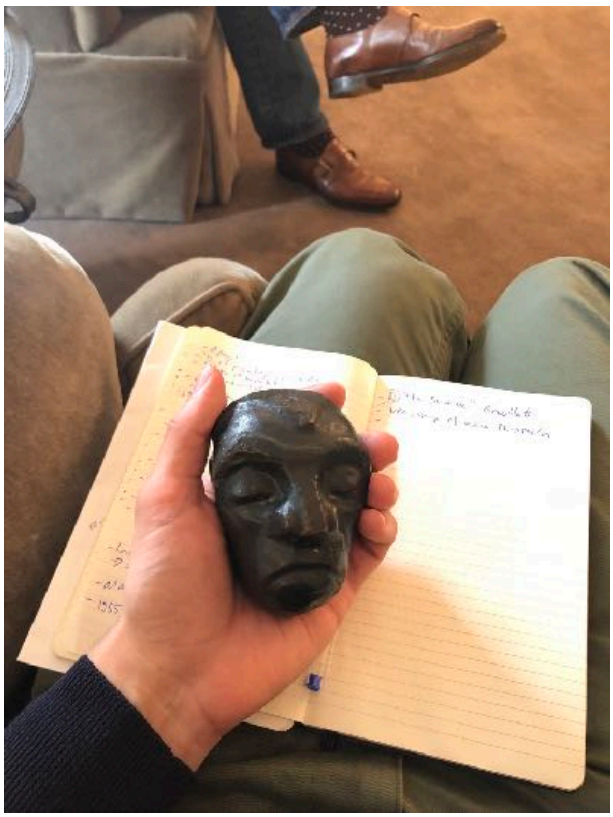
C'est le Pollock de l'abstraction qui est devenu célèbre, mais critiqué pour la facilité des œuvres. C'est contre ce Pollock-ci que le Pollock de 1951 entre en compétition, étant devenu son propre

---

[158] Pollock participe à la Biennale de Venise en 1950 et un critique italien liste dans son article sur l'artiste : « — chaos ; — manque absolu d'harmonie ; — manque complet d'organisation structurelle ; — absence totale de technique, même rudimentaire ; — encore une fois, chaos » (KA : 68).

[159] Extrait d'une lettre de 1951, la phrase entière est : « J'ai eu une période de dessin sur toile avec de la peinture noire — avec quelques unes de mes premières images qui réapparaissent — [je] pense que les non-objectivistes [nom donné un temps aux artistes expressionnistes abstraits] vont les trouver dérangeantes — et les gamins qui pensent que c'est simple de faire un Pollock en quelques éclaboussures [« *splash a Pollock out* »].

[160] Pollock note dans une lettre qu'il fait des essais sur de papier japonais (F : 171). Il semble que c'est Tony Smith, artiste et ami de Pollock qui lui a fourni ce type de papier, sur lequel il applique de l'encre noire (Delahunty 2015 : 17). Le papier absorbe l'encre ce qui a pu donner l'idée à Pollock d'utiliser des toiles non-apprêtées pour la série de 1951. Ces dessins sur papier ont peut-être été détruits quand Pollock en a fait une sculpture de papier-mâché (aujourd'hui disparue) (NS : 600, 603).



4-9. Jackson Pollock, sans titre (« *stone head* »)
1933, bronze. Photographie prise lors de la conversation avec Jason McCoy : la sculpture telle qu'elle est faite pour être tenue, selon lui.

sorcier*, avec cette figuration réapparaissante. Mais la critique voit dans cette solution un retour en arrière[161]. 1952 et 1953 voient des développements en couleur, qui contrastent avec le noir de l'année précédente, mais ce sont des années dominées par la dépression et l'alcoolisme revenu de Pollock (Zimmer 2016 : 239). Malgré ces détours, ces critiques, Pollock semble ne jamais avoir abandonné cette ligne qui consiste à « rendre visible l'énergie », c'est-à-dire rendre visible ce qu'il perçoit comme intensité dans une forme, une ligne, selon le neveu de Pollock, Jason McCoy[162] que j'ai pu rencontrer lors de mon séjour new-yorkais, qu'il tient ou cherche depuis toujours. Jason a en sa possession une petite sculpture en bronze (fig. 4-9), tirée d'un original sculpté par Jackson en pierre, pierre que Jay (le père de Jason et frère de Jackson) lui aurait amené à la mort de leur père Roy[163]. Selon Jason alors qu'il tient la sculpture en main : « nous avons cette figure de bronze et l'énergie entre ici [Jason montre son propre visage] et là [il montre la sculpture] est ce qui est devenu l'objet des recherches de Jackson et les peintures sont le résultat de cette énergie ». Même si cette anecdote est peut-être réarrangée pour correspondre aux faits, elle contient, comme tout bon mythe des éléments qui permettent leur lecture : d'une part une recherche obstinée de l'artiste de moyens pour rendre visible quelque chose qu'il perçoit diffusément (schème constructeur) ; d'autre part un plaidoyer pour *l'usage* des œuvres fabriquées par l'artiste — prendre une figure dans la main *pour* percevoir « l'énergie » d'un vis-à-vis — plutôt que leur seule destination à être vues dans

[161] L'ouvrage de Delahunty est entièrement consacré à cette série des « *black paintings* ». Edité en 2015, il aura fallu donc plus de soixante ans pour qu'elle soit vue comme une période à part entière et également valable que les « *pour paintings* ».

[162] McCoy est le nom de famille du grand-père biologique de Jackson et ses frères du côté de leur père. Roy Pollock, le père, a été adopté à l'âge de deux ans par la famille Pollock. Il s'appelait alors LeRoy. Marvin Jay Pollock, auquel ses frères se réfèrent comme « Jay », a décidé plus tard d'abandonner le nom de Pollock au profit de McCoy. Il donne à son propre fils le prénom « Jay », mais celui-ci décide plus tard d'en changer et se fait appeler « Jason ».

[163] Roy est mort en 1933 à Los Angeles et Jackson, déjà à New York, ne peut faire le voyage pour les obsèques par manque de moyens financiers.

un cadre comme un musée, certes accessible à tous, mais qui précisément en neutralise le potentiel usage et une partie de leur effet.

Hans Namuth : documenter le processus en produisant des œuvres

De 1948 à 1950, Pollock est sobre, suivant un traitement à base de tranquillisants qu'il doit prendre quand l'envie de boire survient. À la suite du dernier jour de tournage du second film de Namuth, fin novembre 1950, Pollock se précipite dans sa maison et avale plusieurs verres de bourbon (F : 164 ; NS : 588). Les deux hommes se sont rencontrés en juillet de cette même année. Namuth parvient à convaincre l'artiste de le laisser prendre des photographies de lui au travail, scène à laquelle seule sa femme avait pu assister auparavant, ce qui fait de lui un observateur privilégié de la pratique de Pollock. Il réalise l'été durant et ce chaque semaine de nouvelles prises de vue. Il propose ensuite de passer à l'image en mouvement, d'abord, comme un essai, avec une petite caméra et une pellicule noir et blanc. Puis au début de l'automne un film couleur.

Hans Namuth, né en Allemagne et presque parfaitement le contemporain de Pollock, travaille principalement comme photographe de presse en Europe avant d'émigrer aux États-Unis en 1941. Il indique dans le texte qui accompagne ses photographies de Pollock que sa première réaction aux œuvres de l'artiste, qu'il voit en 1949 en galerie, est « *hostile* » (R : Photographing). C'est à l'insistance d'un directeur de magazine qu'il s'approche de Pollock pour lui proposer la documentation de son travail. Dans l'atelier, lors de la toute première session de prise de vue, Namuth réalise ses images noir et blanc, pendant que Pollock se remet à peindre après lui avoir pourtant dit qu'il venait de terminer sa toile et qu'il arrivait trop tard[164].

Peut-être parce que la seule source de lumière dans l'atelier vient d'une fenêtre située au nord[165], Namuth indique avoir utilisé des vitesses d'obturation relativement peu élevées, de sorte que la pellicule puisse être exposée à suffisamment de lumière. Le résultat secondaire de ce choix est que la vitesse de mouvement de Pollock autour de sa toile au sol étant trop importante par rapport à la vitesse d'obturation, Pollock apparaît flou sur nombre d'images. Les deux hommes en réalité sont

[164] La nécessité d'accroître la force d'une œuvre, qu'il voyait pourtant comme terminée, parce que d'autres yeux que les siens viennent la voir ? Mesure prophylactique en ce sens : s'assurer que l'œuvre dégage une force suffisante pour ne pas être pris par le regard jugeant de l'autre.

[165] Pollock a non seulement transformé la vieille grange en atelier, mais il a aussi déplacé le bâtiment tout entier, pour le rapprocher du bâtiment d'habitation. Il a ouvert une fenêtre au nord pour « ne pas être dérangé par le paysage » quand il travaille (NS : 470). Cette fenêtre est donc la seule source de lumière, d'autant plus que Pollock n'aimait pas travailler avec la lumière artificielle (R : Pollock's studio).

4-10. Hans Namuth, *Jackson Pollock 1950*
1980, tirage argentique, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

en mouvement, mais l'un, le photographie, cherche à saisir ceux de l'autre, le peintre, pendant que celui-ci semble avoir, aux dires de Namuth, complètement oublié sa présence.

Les images de Pollock en train de peindre sont analysées par l'historienne de l'art Rosalind Krauss (R : Reading). Elle met l'accent moins sur l'aspect documentaire de celles-ci que sur le fait qu'elles

sont avant tout des images produites par un artiste à part entière dont le médium n'est pas la peinture sur toile mais la photographie. Il choisit « intentionnellement ses angles de vue, son cadrage, ses relations de contraste [dans l'image], etc., qui constituent l'objet photographique » (fig. 4-10). Pollock se trouve sur nombre de photographies « pris en sandwich entre de grands morceaux de toile, certains sur le mur, certains sur le sol, sur lesquels les écheveaux de lignes noires et blanches forment un motif actif, englobant qui se répète dans les lignes de coulures et éclaboussure de peinture qui apparaissent également sur le sol de l'atelier ». Krauss attire l'attention sur le fait que ces images « ne documentent pas seulement le fait que Pollock travaillait sur le sol. Elles récapitulent souvent l'angle de vision qui était celui de l'artiste [sur l'œuvre en train d'être réalisée] ». Comme sur l'image ici présentée, le regard du photographe semble être au niveau d'un homme debout, comme Pollock l'est lui-même. D'autres photographies de la série ont été réalisées depuis le dessus (en montant sur une chaise ou en déclenchant l'appareil en le tenant au-dessus de sa tête, indique Namuth). On voit alors Pollock au-dessus de sa toile, et Namuth, pour faire l'image, au-dessus de lui. Dans les deux cas, le photographe pointe son appareil dans la même direction que le regard de l'artiste au travail. Ces éléments font dire à Krauss que ces photographies produisent « un analogue du travail de Pollock », toutefois par un autre moyen, une autre manière de fabriquer une œuvre.

Mais malgré cette différence, un même but semble être partagé par les deux artistes : rendre visible l'expérience d'une immédiateté. Pour Pollock, on l'a vu, cela peut être l'immédiateté de son rapport à son « inconscient », cette capacité de rendre visible sur de la toile cet « échange harmonieux » qui fait prendre forme à une œuvre. Namuth, lui, a sous les yeux un artiste dont il essaie de rendre compte du travail dans les conditions parfois imprévisibles (comme lors de leur première session, c'est-à-dire au bon vouloir de Pollock) de l'émergence de ses œuvres. Le moyen qu'il utilise pour ce faire est aussi fabriqué pour saisir l'immédiat : l'appareil photographique. Et comme Pollock, qui après avoir peint doit « faire connaissance » avec ce qu'il a fait, Namuth doit attendre de passer par la chambre noire pour révéler ses pellicules et en tirer des planches-contacts de sorte à voir s'il est parvenu à saisir quelque chose de cette immédiateté.

Le couple Krasner-Pollock a vu les planches contactes après la première session de prise de vue. À la fin de l'été, Namuth suggère de passer « à l'étape logique suivante » à savoir un film, étant donné que l'artiste produit lui-même des mouvements pour réaliser ses œuvres. Un film « test » (dans

l'esprit de Namuth) est d'abord tourné en noir et blanc, dans l'atelier. On ne sait pas si Pollock a vu ces images filmées. Le photographe indique seulement qu'à l'époque il a des « sentiments partagés » quant à sa réussite. Sept minutes où l'on voit Pollock du dessus d'abord, Namuth ayant trouvé moyen de se loger sur une plateforme dans le haut du bâtiment, reste de son usage comme grange, puis à hauteur d'homme. Ce film est une sorte de traduction en image en mouvement des photographies et la même analyse peut y être portée avec l'addition du fait que les flous sont remplacés par le mouvement effectif de l'artiste sur les images.

Sur la base de ce test, un film couleur est décidé mais la pellicule couleur étant moins sensible que la noir-blanc, il faudrait ajouter de nombreuses lumières artificielles dans l'atelier. Pour des questions essentiellement de budget, cela n'est pas possible. C'est alors que la décision est prise de filmer à l'extérieur. On est en septembre 1950, et le film commence par une séquence où Pollock ajoute de la peinture à une longue toile posée à terre déjà passablement recouverte de coulures diverses. Il ne tourne pas autour de la toile. Il se cantonne à l'une des largeurs, laissant l'autre pour la camera. Contrairement aux photographies et au film test, Pollock ne peut pas ne pas savoir qu'il est filmé d'autant plus que cette fois Namuth s'occupe de la « dramaturgie » (NS : 585). Le lieu est inhabituel, et ce qui constitue les quatre premières minutes sur les presque onze du film a semble-t-il été tourné sur plusieurs week-ends l'automne durant, des visionnages des rush intermédiaires, par Namuth, permettant de se savoir quoi filmer la semaine d'après.

Après une séquence intermédiaire où Pollock installe une œuvre dans un espace d'exposition, une autre séquence inhabituelle prend place. Basée sur un rêve de Namuth (F : 163), celui-ci propose à Pollock de peindre sur du verre, de sorte à ce qu'il puisse le filmer « en train de travailler avec son visage bien visible » (R : Photographing). On voit alors Pollock tracer ses lignes caractéristiques à la surface du verre, tandis que Namuth se trouve sous la plaque, couché au sol avec la camera pointant vers le ciel. La narration de cette séquence, avec la voix de Pollock, indique « j'ai perdu contact avec ma première peinture sur verre et j'en ai commencé une autre », reprenant donc cette idée de ce « contact » qu'il lui faut maintenir pour parvenir à réussir une œuvre. Dans la réalité du tournage, Pollock a recommencé de nombreuses fois avant de parvenir à quelque chose qui le satisfait. Et comment aurait-il pu ne pas être troublé par cette caméra pointée cette fois directement vers lui, le rendant probablement très conscient de chacun de ses gestes, lui qui décrit trois ans plus tôt « ne pas être conscient [‘*aware*’] » justement de ce qu'il fait quand il peint. Toutefois, l'œuvre

réalisée durant le tournage existe aujourd'hui sous le nom de *Number 29, 1950*, mais ce n'est qu'après avoir passé de nombreuses semaines dehors sous la pluie et le vent que Pollock décida qu'il s'agissait en fait d'une œuvre à part entière et non un simple accessoire pour le film. Il aura donc fallu qu'une énergie soit rendue visible (celle de la pluie et le vent) à la surface de l'œuvre sur verre, pour que Pollock en perçoive la force qu'il cherche et la considère comme terminée. Pendant le tournage, l'attention de Pollock est accaparée par la caméra en train de tourner, et il ne serait pas parvenu à complètement établir l'harmonie, le contact avec le processus.

Les conditions météorologiques et de tournage avec ses « faux départs » à répétition ont probablement eu un effet d'épuisement sur Pollock. La célébrité nouvelle mais aussi les critiques négatives qualifiant son travail de « chaotique », ou « facile », également. Une réunion du clan Pollock a lieu en juillet 1950 dans la maison de Springs, sur le lieu du tournage, une réunion qui n'avait plus pris place depuis la mort de père de Pollock, dix-sept ans plus tôt, et qui le troubla beaucoup Pollock semble-t-il, ne parvenant pas à faire en sorte que sa famille se réjouisse de son succès (NS : 578 *sqq*). Toujours est-il qu'après que Namuth a obtenu le dernier plan qui lui manquait en s'écriant « on a terminé, c'est superbe ! » (NS : 587), Pollock rentre et se remet à boire. Krasner avait préparé le repas de Thanksgiving pour fêter également la fin du tournage et à cette occasion avait convié des amis pour manger. La soirée se déroule entre insultes de Pollock contre Namuth et casse de vaisselle et de meubles, une « expérience de soi au-delà du contrôle », comme la décrivait Leja, un au-delà produit cette fois par l'alcool plutôt que par la peinture.

Il ne s'agit pas de lier l'abandon de la sobriété uniquement à l'épisode de documentation par Namuth. Les facteurs décrit ci-dessus, ou d'autres encore, inconnus, ont pu jouer un rôle dans cette tournure des événements. Mais comme le souligne Friedman : il y a un d'un côté le « sentiment d'excitation positif dans le fait d'être à l'écran[166] [et de l'autre celui de] savoir intuitivement qu'il s'agit là d'une réduction finale de sa personne ['*himself*'] à un objet ['*subject matter*'], à devenir une chose, un produit ['*commodity*'], un divertissement » (F : 165). L'analyse des trois documents montre en effet un Pollock dans deux positions. Soit — pour le noir-blanc — il est pris dans ce qu'il fait (en désorceleur*) mais, au-delà de la documentation, surpassé par les images de Namuth qui par un autre moyen font la même chose que lui, voire, du point de vue de Pollock mieux. Namuth parvient à « rendre visible l'énergie », tout en le « prenant en sandwich » entre ses entrelacs, le

[166] Seul l'artiste nord-américain Alexander Calder (1898-1976) avait eu cet honneur, à ce qu'en sait Pollock.

figeant dans cette position : il devient le sorcier* tiers de Pollock avec la particularité de le devenir à partir des œuvres de celui sur qui il exerce son emprise. Soit — pour le film couleur — Pollock est emprisonné, dirigé, forcé à des « faux départs » par les instructions de Namuth et sa caméra qui pointe si ostensiblement vers lui, forçant probablement un réflexivité sur les détails de l'action, empêchant de ce fait « l'harmonie » qui en résulte habituellement de survenir. C'est alors plus Pollock qui est le désorceleur* dont on Namuth produit la documentation, mais bien Namuth qui fait œuvre et Pollock n'est qu'un personnage de la narration de Namuth, l'exécutant du « rêve » de l'autre, comme Fein l'était pour Gombrich.

Pollock au cours de sa carrière a mis en place une pratique qui lui est propre, réagissant contre les images de Benton et Picasso (seul ou aidé par Henderson), empruntant à celles d'Orozco, s'entraînant à se débloquer de sa dyslexie par les pratiques de Siqueiros. À travers cette lutte incessante, Pollock parvient par moment à faire émerger son propre sorcier*, à se rendre sensible son schème constructeur, à se rendre visible cette énergie qu'il perçoit sans pouvoir la pointer autrement qu'en réalisant ses œuvres. Même quand d'autres encore émettent des critiques qui font vaciller la confiance en ce qui est fait, ou quand un Namuth, pourtant bien intentionné, semble voler la pratique de Pollock ou faire mieux par d'autres moyens, l'artiste parvient à trouver, réinventer des manières qui lui donnent accès, un contact, à son schème constructeur par un échange harmonieux qu'il est le seul à pouvoir sentir quand il prend place au cœur de la fabrication de ses œuvres.

Kosuth — Le Jeu de l'indicible

La pratique de Kosuth se trouve à l'opposé, en terme de rapport à la matérialisation des œuvres, de celle de Pollock, en privilégiant l'idée qui préside à la réalisation. Il s'intéresse en fait à ce qu'il nomme la « nature de l'art ». C'est en produisant son travail d'artiste qu'il mène une forme « d'investigation », selon le mot qu'il emprunte au philosophe austro-britannique Ludwig Wittgenstein, sur l'art de manière plus générale. Ses questionnements recoupent à cet égard parfois les miens dans le cours de la présente étude, en particulier le fait de distinguer, avec d'autres mots, les efficacités de l'artiste et du spectateur. Cette proximité de cheminement est accentuée par le fait qu'il manifeste un intérêt pour l'anthropologie — dont il rend compte dans le texte *The artist as anthropologist* que j'étudie en détail plus loin — pour en tirer toutefois des éléments d'analyse très

différents de ceux que je développe ici. L'anthropologie lui permet de repenser son rôle d'artiste dans la société, là où je cherche pour ma part à décrire une dynamique de création.

Art conceptuel : un intérêt pour la nature de l'art

Pour Kosuth l'application de la phénoménologie objective est bien plus limitée. J'ai dans un premier temps pensé pouvoir rencontrer l'artiste afin d'échanger directement avec lui sur la question de sa lecture de la dynamique de création et ce d'autant plus qu'à la différence de Pollock il ne réalise pas matériellement ses œuvres comme lui. Comme mentionné plus haut, je ne suis pas parvenu à le rencontrer, ne serait-ce qu'une fois et brièvement. Rétrospectivement, cette absence à l'avantage de mettre les deux artistes au même niveau de type d'information pour la présentation du spectre des pratiques dans ce chapitre. C'est donc, comme pour Pollock, en me basant sur ses œuvres, ses textes et les textes écrits par d'autres à son sujet que j'établis l'autre extrémité du spectre. Malgré cette situation d'impossibilité d'accès direct à la personne, il se trouve que Kosuth est tout à fait disert sur son propre travail, ce qui le place d'emblée à l'opposé du peintre en terme de retour réflexif sur sa propre pratique. Une bonne partie d'ailleurs de sa production est textuelle, production qu'il revendique comme faisant partie de sa pratique, plutôt que de n'être qu'un commentaire *a posteriori* sur celle-ci. Ces textes, nombreux, compensent en partie l'absence de terrain biographique aussi spécifique que pour Pollock.

Malgré ces plus de cinquante années de pratique (né en 1945, il fait commencer sa carrière comme artiste conceptuel en 1965), il n'existe à ma connaissance pas de document biographique aussi détaillé que pour Pollock ni même de catalogue raisonné avant l'heure[167]. Il y a une forme de maîtrise de la part de l'artiste sur ce qui peut être dit sur lui, la quantité de ses propres écrits en étant peut-être la preuve la plus claire. Il se prémunit de la sorte contre les interprétations de son travail par les historiens de l'art dont il se méfie ou qu'il défie, cherchant principalement à assumer seul le sens qu'on peut donner à ses œuvres. S'il s'intéresse tant à ce sens, c'est qu'en se revendiquant, on l'a dit, l'auteur de *l'idée* qui préside à la matérialisation et non l'auteur de la matérialisation, il ne peut pas facilement laisser un tiers faire dire à ses œuvres autre chose que ce qu'il cherche lui-même à transmettre à travers ses œuvres. On a déjà là une lutte de l'artiste contre des sorcier* tiers mais qui ici sont incarnés par ceux qui ont la possibilité de dire ce qu'il fait, en premier chef les

[167] Un catalogue raisonné est typiquement produit après la mort de l'artiste est cherche à être un recensement exhaustif de ses productions.

historien de l'art. Kosuth se bat contre eux, en désorceleur*, par la *pratique* du texte, pour conserver un sorcier* interne à sa dynamique de création.

S'il n'existe pas de recensement chronologique de ses œuvres plastiques, le pendant pour ses textes, du moins les plus importants, a été édité, et même à deux reprises. L'une dans *Art after philosophy and after : collected writings, 1966-1990* (Kosuth 1991) et l'autre, en français dans *Le Jeu du dicible* (Kosuth 2018, [K]). L'ouvrage en français offre la traduction de la plupart des textes du premier en ajoutant les textes produits par l'artiste de 1990 à 2014. Il semble donc plus important pour l'artiste qu'on puisse suivre le développement de ce qu'il dit de sa pratique ou de la pratique de l'art en général que de pouvoir apprécier, en un seul volume, le développement de ses œuvres d'art. Il existe par contre pour de nombreux projets spécifiques de Kosuth un livre, un catalogue d'exposition, le plus souvent assortis de textes là encore de l'artiste et le plus souvent d'un *scholar*, dirait-on en anglais, philosophe ou historien de l'art[168]. Kosuth dans ces livres peut alors contrôler en bonne partie ce que le *scholar* dit de son travail puisqu'il a la main haute sur la publication en lien avec son projet.

Un autre type de document sur le travail et l'artiste consiste en les entretiens filmés que Kosuth a donné. Pour la plupart pourtant, l'artiste semble réciter des blocs de phrase, un monologue rodé, poli, calibré par le nombre de fois où il a été répété comme pour ces deux vidéos l'une tournée en Autriche et l'autre en Angleterre (Kosuth 2014v et 2018v) et qui commencent toutes deux par « les artistes ne travaillent pas avec des formes et des couleurs mais avec le sens [*'meaning'*] » pour la première et « les artistes travaillent avec le sens, pas avec des formes et des couleurs » pour la seconde. On comprend avec ces deux phrases à quel point cette question du sens est importante pour lui. Là où Pollock, nouvelle opposition entre les deux artistes, travaille avec couleurs et formes pour matérialiser ses œuvres pour donner à voir « l'invisible », Kosuth les construirait lui avec ce sens, pour donner à voir « l'indicible », pour reprendre le mot du titre d'un projet de 1990. Les entretiens filmés permettent de saisir les grandes lignes du travail de Kosuth. Ils sont toutefois en

[168] C'est le cas du projet *The Play of the unmentionable* qui prend place en 1990 au Musée de Brooklyn à New York et dont le livre qui l'accompagne est crédité au nom de David Freedberg (1992). Freedberg est historien de l'art et auteur par ailleurs de l'ouvrage *Le Pouvoir des images* (1998). Ce livre sorti en langue originale anglaise en 1989, soit un an avant l'exposition de Kosuth à Brooklyn, traite à travers des exemples de l'histoire de l'art de la « réponse » qu'on peut avoir aux œuvres, de la constance de l'efficacité des œuvres sur les spectateurs, thème appartenant, on l'a vu, plus à l'anthropologie qu'à l'histoire de l'art *stricto sensu*. Freedberg voit dans le travail de Kosuth une sorte d'extension de l'argument de son livre, créant un lien indirect entre les questions de la présente recherche et la pratique de l'artiste (Freedberg 1992 : 64). Un lien plus direct réside dans le texte de la main de Kosuth, mentionné en Introduction, *L'artiste comme anthropologue*, détaillé plus bas.

bonne partie redondants et ce n'est que collectivement qu'ils permettent de comprendre à quel point le discours de l'artiste est maîtrisé dans ces formats. Un entretien toutefois avec le critique et historien d'art suisse Hans Ulrich Obrist (Kosuth&Obrist 2014v) permet de prendre l'artiste parfois à contre-pied, comme lorsque Obrist parvient à faire « confesser » à Kosuth (c'est son propre mot) que la série *One and three*, dont la plus connue est la version « chaise » (fig. I-7, *Introduction*), série emblématique du début de sa carrière où il se définit comme artiste « conceptuel », a pour origine un de ses rêves (*ibid.* : 00:53).

Kosuth s'appuie volontiers sur des figures intellectuelles — Freud, Wittgenstein lors de projets thématiques ; Deleuze qu'il cite fréquemment dans les entretiens (Kosuth 2014v : 2:45, par exemple) —, pour semble-t-il projeter cette image d'un artiste qui pense, ou au moins qui lit des ouvrages de penseurs, ou contrer l'image de l'artiste « bête comme un peintre », formule que Kosuth emprunte à Duchamp[169]. Cette formule, on pourrait la voir appliquée à Pollock du fait qu'il est peintre et qu'il se garde de trop commenter son travail, qu'il traîne sa réputation d'alcoolique impulsif et surtout parce que son travail est associé un simple laisser-aller, de la peinture « facile », simple expression de soi projetée sur de la toile. L'emprunt de cette formule par Kosuth accentue encore l'opposition des deux artistes aux extrémités du spectre des pratiques que je propose. Kosuth cherche par opposition à hisser la figure de l'artiste et ses productions au niveau de celles des intellectuels tout en menant, on l'a vu, une sorte de guérilla contre les *scholars*, les historiens de l'art en particulier. Sa manière de se battre contre eux pour reprendre le contrôle de la position du sorcier* consiste à leur adresser le reproche de laisser croire à leurs lecteurs qu'ils écrivent une « histoire objective », alors que leur activité est nécessairement subjective. Il produit alors le rapprochement : « les artistes ne sont ni plus ni moins subjectifs que les historiens de l'art, nous [les artistes] assumons simplement notre responsabilité subjective à l'égard du sens de notre production » (K : 265).

---

[169] Kosuth dans le texte *Art after philosophy* cite la formule entière de Duchamp :

> On considérait le peintre comme stupide, alors que les poètes et écrivains étaient regardés comme très intelligents. Je voulais être intelligent : je devais être inventif (…) Tout mon travail dans la période précédent le *Nu* [*Nu descendant l'escalier*, huile sur toile, 1912], était de la peinture visuelle. Ensuite, j'en vins à l'idée. Je pensais que la formulation qui en restait à l'idée était un moyen d'échapper aux influences.

La quête des artistes et en particulier des peintres pour se faire reconnaître comme autre chose que des producteurs d'une simple technique, pour que leur statut soit assimilé à celui d'un homme de lettre, par exemple, commence déjà à la Renaissance et semble se poursuivre ici sous d'autres formes.

On aurait tort alors de penser qu'accoler au terme « d'art » le qualificatif « conceptuel » — se rapportant aux « concepts » de la philosophie et au désir de celle-ci de manipuler des abstractions à portée générale, si possible universelles — ferait de l'art une abstraction froide et normative, qui dirait ce qui est véritablement de l'art et ce qui n'en est pas. Si l'art conceptuel, et en particulier celui de Kosuth, cherche à se distancier, de manière répétée et de façon souvent acerbe dans ses textes, de la pratique de la peinture — une formule qu'il emploie dans divers entretiens est que « l'art est une cravate pour le dessus du canapé » (Kosuth 2014v : 03:36) — ce n'est pas pour disqualifier celle-ci en tant qu'art mais pour attirer l'attention sur une caractéristique de l'art qui ne réside pas dans la « bête » reconduite d'une technique et donc de la matérialisation d'un objet.

Le terme « conceptuel » — basé en 1961 sur un le terme « *concept art* » de l'artiste et musicien nord-américain Henry Flynt puis repris huit ans plus tard par son compatriote et collègue Sol LeWitt sous le vocable de « *conceptual art* » — désigne donc pour Kosuth « dans sa définition la plus pure », écrit-il en 1969 : « une enquête sur les fondements du concept 'art', et de ce qu'il est venu à signifier » (K : 45). En 1992, on trouve, alors qu'il discute les formes d'art qui se veulent ouvertement politique dans leur propos : « c'est en comprenant l'art, au lieu de simplement l'utiliser pour atteindre un objectif, que nous commençons à comprendre notre implication dans la production de ce monde. La responsabilité politique commence quand l'artiste questionne la nature même de l'art » (K : 257). C'est toutefois en 1982, dans le texte faisant partie d'une discussion organisée par le magazine *Artforum* entre plusieurs artistes et dans lequel Kosuth critique le marché de l'art et l'opportunisme de certains artistes à faire de la peinture (dont le marché est friand), que l'articulation entre expressionnisme à la Pollock et art conceptuel peut être entr'aperçu :

> une œuvre décrit la relation du créateur avec son contexte à travers sa lutte pour construire un sens, et elle nous ouvre par là une perspective sur la vie des gens [les artistes] qui partageaient ce sens. (…) En ce sens, *tout* art est « expressionniste ». Mais il faut comprendre de quelle manière complexe et subtile une œuvre d'art doit être si singulièrement l'expression concrète d'un individu (…) qu'elle ne parle plus seulement de cet individu, mais de la culture qui a rendu une telle expression possible. Pour cette raison, l'expressionnisme, comme style institutionnalisé (…) est devenu l'art le moins expressif de notre époque. C'est la forme d'art préférée des artistes qui ont le moins à dire, parce qu'ils comptent sur l'institution de l'expressionnisme pour parler à leur place. Il n'est pas de « sauvages » plus dociles. (K : 215, souligné original).

La description des artistes comme des « sauvages » est possiblement une référence à l'ouvrage de Lévi-Strauss[170]. Mais, en préambule à l'examen du texte *L'artiste comme anthropologue* où ce rapprochement est plus concrètement effectué par l'artiste, on peut souligner ici ce qui paraît intéresser Kosuth quand il parle « d'enquête sur les fondements de l'art ». Il ne s'agit pas de produire un art désincarné, qui aurait réussi par une pirouette particulière à n'être qu'une idée, qu'un « concept » et dont il suffirait alors de s'emparer pour être certain de faire de l'art. Au contraire, il appartient à chaque artiste de « questionner la nature même de l'art » pour parvenir à y trouver son sens. Il y a une « lutte », dit-il — s'appuyant sur un vocabulaire similaire à celui de la sorcellerie que j'emploie —, à mener par l'artiste pour faire advenir ce sens particulier, pour le faire exister dans sa propre époque. Si l'œuvre « ouvre une perspective sur la vie de l'artiste » c'est qu'elle est le résultat d'un processus que traverse l'artiste. La forme que l'œuvre prend est liée à « l'expression concrète d'un individu ». Cette importance donnée au processus individuel de production de sens permet à Kosuth d'indiquer dans ce qui, à ma connaissance, est la seule référence directe à Jackson Pollock : « si Pollock est important, c'est parce qu'il peignait sur une toile non tendue posée horizontalement sur le sol. Ce qui n'est pas important, c'est le fait que plus tard il mit ces *drippings* sur châssis et les accrocha parallèlement au mur » (K : 39)[171]. Bien que le discours de Kosuth commence souvent, comme dans les deux entretiens vidéo cité plus haut, par un rejet de l'emploi de couleur et de formes qui seraient les outils à disposition des artistes (et plus précisément des peintres comme Pollock), il ne s'agit pas, on le voit ici, de rejeter la peinture expressionniste comme une forme d'art moins valable que celle, par exemple, qu'il développe lui-même. Au contraire, pour Kosuth comme pour Pollock, faire exister une œuvre est le résultat de cette lutte contre d'autres, artistes ou intellectuels. Il se trouve, pourrait-on dire, que la manière dont

---

[170] Ou à Rousseau (lui-même important pour Lévi-Strauss) que Kosuth cite dans le texte, que je reprends plus loin, *L'artiste comme anthropologue,* en exergue de la troisième partie du texte : « le sauvage vit en lui-même ; l'homme sociable toujours hors de lui ne sait vivre que dans l'opinion des autres », tiré du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes.*

[171] Comme on l'a vu, c'est surtout les images réalisées par Namuth qui ont donné connaissance au public, et donc à d'autres artistes, du processus par lequel Pollock passe pour produire ses œuvres. Cette référence à Pollock se trouve dans un texte de 1969 nommé *Art after philosophy* et qui comme son nom l'indique cherche à mettre sur pied d'égalité les deux pratiques. Pollock a été important pour toute une génération d'artiste venant après lui.

L'artiste nord-américain Alan Kaprow, qui est un des initiateurs aux Etats-Unis de ce qu'on appelle la « performance », à savoir des actions réalisées dans l'intention d'être perçues comme de l'art, rédige juste après le décès de Pollock en 1956 un texte publié seulement en 1958 qui s'intitule *The legacy of Jackson Pollock*. Alors que sa propre pratique se développe dans la décennie suivante vers ces actions qu'il nomme ici pour la première fois « *happenings* », il indique comment la pratique artistique de Pollock et son affinité pour les « marques, gestes, [type de] peintures, couleurs, dureté, mollesse [des matériaux], le flux, son arrêt, l'espace, le monde, la vie et la mort » ont ouvert la porte à des pratiques pour les « jeunes artistes d'aujourd'hui » pour qui « tout va devenir matériaux pour ce nouvel art concret » : « peinture, chaise, nourriture, lumière électrique et néon, fumée, eau, vieilles chaussettes, un chien, un film, et des milliers d'autres choses … » (KA : 88-9). Il est à noter que Kosuth fera usage de chaise, eau et de néons pour produire ces œuvres à partir de 1965 comme on va le voir.

Kosuth fait exister ses œuvres, au lieu de s'appuyer sur formes et couleurs, est de dire justement que l'artiste doit « lutter pour faire exister ses œuvres », indépendamment de ce à quoi elles ressemblent.

Le rejet concerne le fait de faire de la peinture pour faire de la peinture, de « l'art pour l'art » ou « formaliste » comme Kosuth le nomme à divers endroit, c'est-à-dire précisément sans se poser, selon lui, les questions non sur la forme mais sur la « fonction de l'art » (K : 34, par exemple), ou sa « nature » : « l'art ne réside (…) pas *dans* les matériaux utilisés, pas plus que le *sens*, dans une phrase parlée, ne réside *dans* le phonème » précise-t-il en 1971 et « une fois qu'on a pris conscience de cet état de fait, il devient évident que *tout* art est conceptuel » (K : 69, souligné original)[172]. La particularité de Kosuth consiste à tenter de rendre cette interrogation explicite par son travail (au moins par ses textes), plutôt que de le laisser comme un implicite de la pratique. Tout art est conceptuel, selon Kosuth, y compris donc, il faut le souligner, celui de Pollock. Mais ce qui anime Pollock n'est pas de rendre explicite le fait même que son art est de nature conceptuelle. Kosuth de son côté a pu trouver cette formule qu'il utilise en 1970 et qui résume sa propre position : « *art as idea as idea* ». La première partie de la formule « l'art comme idée » traduit le fait que tout art est conceptuel par nature. Et c'est cette première partie qui sert de matériau à Kosuth pour pratiquer son propre art. Là où Pollock, suivant les mots de Kosuth, ferait de l'art avec des couleurs et des formes, c'est l'idée que « tout art est conceptuel » qui remplacerait couleur et formes dans la pratique de Kosuth, ce que dans les enregistrements vidéos évoqués plus haut il appelle aussi « sens » (« *meaning* »). Ainsi faire de l'art « avec du sens » est équivalent, selon lui, à faire de l'art « avec de la peinture » : un moyen de parvenir à faire de l'art. Tout artiste doit trouver une *manière* de lutter pour faire de l'art, et la *manière* de Kosuth consiste à faire comprendre qu'il faut lutter. Toute lutte d'artiste a pour but de se réapproprier la position du sorcier* en se le rendant perceptible, la lutte de Kosuth prend la forme d'une affirmation de l'importance de cette réappropriation.

---

[172] Les artistes, selon Kosuth, arrêtent de faire de l'art lorsqu'ils ne se posent plus les questions sur la nature de leur activité. Soit, comme ici, parce qu'ils ne font que répéter des formes qui sont déjà disponibles, comme les peintres « expressionistes » qui ne font que peinturlurer des toiles pour rendre leur travail identifiable dans ce genre, soit quand c'est leur propre activité qui est recyclée sans questionnement nouveau. C'est Picasso que Kosuth prend en exemple de cette seconde possibilité, un « modèle négatif » : « une partie du problème [que pose Picasso aux spectateurs mais surtout aux artistes] vient de l'artiste lui-même — au moment où Picasso cesse de faire de l'art, et commence à peindre des Picasso (…) il semble que le poids du passé et du parcours accompli inhibe chez les créateurs leur capacité à sortir du périmètre déjà occupé. La raison en est peut-être que l'expérience que les artistes ont de leur propre travail, comme processus de fabrication, perd de son importance aux yeux du monde, à mesure qu'elle est construite par le discours de l'historien de l'art » (K : 202).

La théorie comme pratique : un apport de l'anthropologie à une position d'artiste

Kosuth envisage l'écriture sur l'art comme faisant partie de sa pratique artistique (K : 136). Cela rend la mise en évidence la récursivité de la formule « *art as idea as idea* » plus aisée qu'à partir des seules productions plastiques, comme a pu le faire Pollock. Il est ainsi peut-être plus facile de saisir ce que Kosuth cherche à « exprimer concrètement ce qu'il est comme individu » puisqu'il tente de lui-même d'en donner une expression écrite. On peut noter toutefois la grande proximité entre ce qu'on a pu dégager comme ligne directrice de la pratique de Pollock — l'énergie rendue visible — et ce qui s'esquisse ici. Aux yeux de Kosuth, c'est ce qui se trouve au-delà de l'usage de tel ou tel matériau pour faire de l'art — ce qu'il appelle « sens » — qui importe. Il s'agit de pointer vers quelque chose qui est matérialisé par les œuvres mais qui ne saurait s'y réduire. Tant pour Pollock que pour Kosuth, c'est ce qui se passe pour l'artiste dans sa recherche de sens, dans sa lutte pour donner une direction à son action, qui donne à la recherche sa valeur. L'art, pour les spectateurs, est une « perspective sur la vie de ces producteurs de sens ». Mais ce n'est qu'à travers une recherche propre à chaque artiste, souligne Kosuth, et sans simples répétitions des formes que la critique ou marché de l'art attend, que la matérialisation adéquate — la génération symbolique — parvient à rendre visible le « concept » de l'art. Il n'y a pas de recette pour parvenir à se réapproprier la position de sorcier*. Il faut passer par la position de désorceleur* soi-même et y trouver des solutions pour atteindre l'efficacité symbolique, efficacité profondément liée à cette « expression concrète d'un individu ».

En somme, pour Kosuth « l'art [doit pouvoir] se manifester par tous les moyens dont dispose l'intention humaine pour se manifester. La tâche des artistes est de faire jouer des œuvres qui ne sont pas entravées par les significations limitées que véhiculent les objets, de les transformer (…) en production d'auteurs inscrits dans un discours qui se concrétise par un engagement subjectif et consiste dans le processus de sa fabrication », écrit-il en 1998 (K : 294). C'est l'intérêt qu'il y a rassembler dans ce chapitre sa pratique et celle de Pollock, puisque les objets qu'ils produisent sont tout à fait différents, pour des raisons historiques[173], et à ce titre en rupture l'une par rapport à

[173] La pratique de Kosuth a été rendue possible en partie par l'appréciation du travail d'atelier de Pollock documenté par Namuth : il faut donc que la pratique de Pollock ait existé pour que celle de Kosuth voie le jour. Comme on l'a vu, pour Kosuth ce qui importe dans la pratique de Pollock n'est pas le résultat (la peinture sur le mur de la galerie) mais le fait que ce dernier a choisit de peindre au sol. Ce fait singulier est lu par des artistes tels que Kaprow comme la naissance des « *happenings* », action qui valent par elles-mêmes comme art, indépendamment de ce que ces actions produisent comme résultat. « L'idée », selon le mot de Kosuth, est ce qui mène à l'action puis au résultat. Kosuth n'aurait pas pu valoriser l'idée comme constituant de l'art, s'il n'y avait eu d'autres artistes avant lui valorisant l'action, sur la base de ce que Namuth révèle de la pratique de Pollock.

l'autre, mais également dans une continuité quant à la recherche de « sens » qui les motivent à produire ces œuvres. Ils sont donc opposés en termes de *résultat*, du point de vue du spectateur puisqu'il n'y a rien de commun entre de la peinture appliquée par coulures sur de la toile chez Pollock et, par exemple, la juxtaposition d'une chaise, de sa photographie et de sa définition, si on décrit l'une des œuvres emblématique de Kosuth *One and three* chairs. Dans le processus également il y a une différence importante, et j'y reviens plus loin : Pollock réalise lui-même ses œuvres alors que pour Kosuth il est important que *One and three chairs* soit réalisé par d'autres et ne soit jamais signée (K : 270, note 2). Ce qui les rapproche pourtant relève de ce processus, de ce qui s'y passe, et surtout de ce que la réalisation de ces objets, par quelques moyens que ce soit, a comme *fonction* pour l'artiste qui se trouve engagé dans le processus. C'est le sens de la distinction qu'on a vu au chapitre précédent entre l'efficacité symbolique du côté de l'artiste et celle du côté du spectateur.

En ce sens, les réflexions de Kosuth vont dans le même sens que les miennes sans en employer les mêmes termes. Cette communauté de cheminement intellectuel se poursuit encore mais selon un autre axe, puisque Kosuth a suivi une formation en anthropologie à la New School for Social Research entre 1971 et 1972. La différence toutefois réside dans l'usage que nous faisons respectivement de l'apport de l'anthropologie pour éclairer nos cheminements respectifs. Kosuth tire de l'anthropologie des idées qu'il déploie dans ses textes et ses œuvres *en tant qu'artiste*, alors qu'il s'agit pour moi de produire une description anthropologiquement valide de ce qu'est le processus de création artistique[174]. Rentrer plus précisément dans son texte *L'artiste comme anthropologue* permet alors de voir comment il se saisit de l'anthropologie. Mais puisque écrire fait partie de sa pratique en tant qu'artiste, c'est aussi une entrée dans sa manière de faire de l'art, avec des matériaux, ici les mots. Les mots, on va le voir, sont d'une importance particulière pour Kosuth puisqu'ils sont des vecteurs important de signification partagée entre les humains. Toutefois, puisqu'il s'agit dans son projet même de produire des œuvres « [non] entravées par [d]es significations limitées que véhiculent les objets [dont les mots] », des œuvres qui matérialisent « un engagement subjectif », il cherche à se réapproprier ces objets particuliers que sont les mots pour leur donner un sens qui soit le sien. Ce sens n'est pas la signification des mots. Leur signification permet un effet de recadrage des objets désignés par les mots de sorte à pointer le concept de l'art, qui reste « indicible ». On peut alors s'intéresser à ce texte

[174] Le parallèle est plus intéressant entre Kosuth et Lévi-Strauss qu'entre l'artiste et moi-même. En effet comme on l'a vu dans l'*Introduction*, Lévi-Strauss tire de l'art deux images (la peinture réaliste et les collages surréalistes) qu'il déploie dans ses textes en tant qu'anthropologue. Chacun emprunte à la discipline de l'autre mais pour rester dans sa discipline d'origine.

pour ce qu'il dit mais aussi pour la manière dont il le dit, comme on s'est intéressé à la manière qu'a Pollock d'intensifier des images existantes pour faire ses œuvres.

Ce texte, mettant en parallèle la pratique de l'art et celle de l'anthropologie, paraît en 1975[175]. Il se divise en trois parties sur un peu moins de trente pages (dans la pagination de la traduction française). Chaque partie est subdivisée en points, numérotés semble-t-il à la manière des *Recherches philosophiques* de Wittgenstein[176] : seize points pour la première partie, douze pour la seconde, dix pour la dernière. Le texte s'ouvre avec une épigramme signée du philosophe d'origine allemande et émigré aux États-Unis Rolf Ahlers : « assimiler une tradition dans un rapport réflexif et autre chose que de perpétuer la tradition sans réfléchir ». Cette phrase recoupe ce qu'on a vu sur la question du concept de l'art. La simple répétition de techniques manquerait de réflexivité alors que Kosuth, pour les exemples qui nous occupent ici, se met bien dans la même tradition que Pollock, interrogeant sa propre pratique continuellement, c'est-à-dire en se posant la question de ce qu'est la « nature de l'art » pour lui-même. Si l'interrogation des deux artistes est la même, la nature de l'art qu'ils tirent de cette question — leur manière respective d'y répondre — n'est pas la même.

La première partie du texte, nommée « une ethnologie fragmentaire et didactique de la science comme religion et idéologie » contient uniquement des extraits de textes d'inégales longueurs d'auteurs divers, traitant de sociologie, d'anthropologie, d'histoire de la pensée[177]. Les nord-américains Stanley Diamond et Bob Scholte sont les deux anthropologues les plus cités dans cette première partie, mais aussi dans les deux suivantes. Ils sont nommés explicitement dans les notes 18 et 21 comme étant ceux « auprès de qui » il a étudié, et dont il reconnaît la forte influence de « l'anthropologie marxiste » sur lui. L'ensemble des extraits sont introduits par la seule phrase de Kosuth de toute la première partie : « Considérez la mosaïque suivante : ». Il semble donc fastidieux et probablement inutile de recontextualiser chacun des extraits ici, si l'auteur lui-même les considère comme des pièces juxtaposées comme une mosaïque, sans commentaires particuliers

---

[175] Dans le premier numéro (sur trois) du magazine *The Fox*, co-fondé par Kosuth

[176] « *Philosophical Investigations* » en anglais. Kosuth utilise le terme « *investigations* » pour désigner des séries de ses œuvres.

[177] Avec l'exception notable d'un paragraphe attribué à Albert Einstein, mais dont une note indique l'origine dans un ouvrage de sociologie. Kosuth, en préambule de l'appareil de notes en fin de texte, indique faire l'effort de donner les références exactes d'où sont tirés les extraits, à l'inverse d'un autre tenant de l'art conceptuel avec qui il échange beaucoup, le britannique Terry Aktinson. Cette effort de donner ses sources vis-à-vis de ce collègue semble indiquer que Kosuth cherche à être pris au sérieux dans sa démarche puisqu'il s'agit là d'un marqueur de textes à caractère scientifiques.

sur chacune d'entre elles. Ce qui importe c'est l'impression d'ensemble plus que le détail de chaque point. C'est aussi un premier pas vers cette réappropriation des mots des autres. Ils servent d'éléments pour la production de la mosaïque, dont l'auteur est Kosuth et c'est précisément ce qu'il cherche à pointer comme on va le voir. Toutefois il ne s'agit pas de n'importe quels mots. Une rapide analyse lexicale à travers les extraits permet toutefois de saisir ce qui intéresse l'artiste : science et « scientisme », objectivité, neutralité, subjectivité, maîtrise de la nature, supériorité de l'Occident, rationalisation, ego. Cette partie semble fonctionner comme un constat ou une critique de la science et de la civilisation industrielle. Science et civilisation occidentale favoriseraient l'objectivité[178] et ne laisseraient pas ou plus de place aux subjectivités particulières. L'apport de l'anthropologie ici est l'obtention d'une relativisation de cette notion d'objectivité, comme le souligne le point 15, extrait d'un texte de l'anthropologue nord-américain Edward Sapir : « une culture authentique refuse de considérer l'individu comme un simple rouage, comme une entité dont la seule raison d'être serait la soumission à des fins collectives (…) Les activités principales d'un individu doivent satisfaire directement ses exigences affectives et créatrices (…) » (K : 108). L'objectivité est considérée par Kosuth comme relevant d'une mécanique froide là où il cherche à mettre en valeur la possibilité d'édification d'un point de vue subjectif capable de création. L'objectivité est donc rapportée à la répétition du même, et la subjectivité à la possibilité de différer.

Les deuxième et troisième parties entrent plus clairement dans le rapprochement entre anthropologue et artiste. Elles se nomment respectivement « la théorie comme pratique : le rôle d'un 'art anthropologisé' » et « épilogue ». Toutes les assertions autographes de Kosuth dans ces deux parties ne sont pas toujours limpides. Il emploie fréquemment dans une même phrase plusieurs notions abstraites, par exemple : « l'art à notre époque est une extension par implication dans un autre monde qui constitue une réalité sociale, au sens où c'est un système crédible » (K : 110), sans clarifier immédiatement ce qu'il entend par « implication », « autre monde » ou « système crédible ».

Mais d'autres passages permettent de mieux saisir ce que les termes « art anthropologisé » ou « artiste-comme-anthropologue » recouvrent. Ainsi le but de son texte semble être de se positionner contre « la fausseté du modernisme [qui en] est venu à représenter la culture du scientisme » (K : 111). Kosuth, on l'a vu déjà plusieurs fois, associe science et modernisme à une volonté de

[178] Une critique déjà adressée plus haut aux historiens de l'art.

« donner à voir l'objectivité » (*idem*). Cette objectivité rendue visible serait incarnée par « l'approche picturale du travail artistique ». Il précise alors quelque peu ce qu'il entendait par « autre monde » dans la citation ci-dessus. L'approche picturale tend soit vers le réalisme (on peut penser aux descriptions de Lévi-Strauss du travail d'Anita Albus dans le *Regard éloigné* qu'on a décrit dans l'*Introduction*), et c'est alors un autre monde « objectif » que la peinture décrit, soit la peinture tend vers une « subjectivité idiosyncrasique » — Kosuth mentionne à nouveau la peinture abstraite comme exemple de peinture — qui est un « autre monde personnel » mais que l'histoire de l'art retiendrait comme « stylistiquement objective »[179]. Ce que doit alors atteindre « l'art anthropologisé », c'est-à-dire l'art de Kosuth puisque le texte à valeur de programme, est un entre-deux : ni un art « extérieur à l'homme » (« l'autre monde » objectif), ni une simple expression de soi (« l'autre monde » personnel). Ces deux « autres mondes » sont pour lui « aliénés et politiquement déracinés ». L'entre-deux qu'il cherche, pourrait-on résumer, veut ne pas abandonner la position subjective sans céder à la facilité de la production d'un art dont la source ne serait que le soi.

Une autre raison pour la production de ce texte programmatique en 1975 est pour Kosuth de se départir de la position qu'il a tenu depuis une décennie dans son travail. L'art « conceptuel » tel qu'il le pratique depuis 1965 est selon lui encore « moderniste » en ce qu'il rend « explicite » des « caractères de l'activité artistique », les exposant ainsi à « être examinés » (K : 112). En effet, dire que l'art est d'abord une idée (« *art as idea as idea* »), c'est encore décomposer ce de quoi une œuvre est faite, et à ce titre n'est pas différent de l'importance qui a pu être donnée aux *matériaux* pour eux-mêmes, la couleur et la matérialité de la peinture par exemple, au détriment de ce qui est figuré avec ces matériaux. C'est encore Pollock qui peut être convoqué ici, pour sa période abstraite du moins, puisque ce que le spectateur voit sur les toiles peut être lu comme « juste de la peinture », comme un célébration de la matière qu'est la peinture. Ainsi puisque pour Kosuth les idées sont ses matériaux au même titre que la peinture a pu l'être pour Pollock, il se place en fait avec « l'art conceptuel » dans la même ligne que Pollock : après l'abandon par l'art abstrait de ce qui est figuré pour le seul jeu avec la peinture, c'est l'abandon par l'art conceptuel de la matière peinture pour le seul jeu avec les idées. En ce sens, les idées font encore partie des « caractères de l'activité

[179] Kosuth n'explique pas comment subjectivité idiosyncrasique en vient à être perçu comme stylistiquement objectif. Peut-être est-ce parce que la peinture abstraite, ne figurant rien, semble détaché de tout référant humain ou culturel et donc simplement de « l'art pour l'art », de l'art qui n'a pour but que de dire qu'il est de l'art en tant que forme. Le spectateur n'aurait alors devant lui que de la peinture qui ne cherche pas être autre chose que de la peinture sur une toile accrochée au mur qui n'en serait que le support.

artistique » et peuvent donc faire l'objet d'une étude par, *a minima*, les historiens de l'art, ce qui déplaît à Kosuth puisqu'il taxe leur activité comme s'inscrivant dans la démarche « scientiste », poussant l'objectivité. Il explicite dans une longue note de fin de texte qu'il lui est devenu « très difficile de supporter les implications (…) du paradigme scientifique, analytique et non critique que comporte inévitablement la structure de [son] travail » d'alors (l'art conceptuel tel qu'il le formule en 1965), et que son étude de l'anthropologie « répondait au désir d'acquérir des outils qui [lui] permettaient de prendre sur l'art et la culture cette vue d'ensemble qu'appelaient [ses] premiers travaux » (K : 119, note 28)[180].

Qu'est-ce alors qu'un « art anthropologisé » ? Cette « vue d'ensemble » semble permettre à Kosuth de ne plus être « naïf » quant à la position qu'il occupe dans la culture en tant qu'artiste : « l'artiste perpétue sa culture dans la mesure où il en conserve certains traits en les 'utilisant' » (K : 110). Si cette perpétuation est inévitable puisqu'on ne peut pas être hors de la culture, il y a deux options qui s'offrent à l'artiste : soit le faire en « conscience », soit « sans réfléchir » (pour reprendre les termes de la citation d'Ahlers vue plus haut). La « non-naïveté » est alors « une base pour nous éclairer sur nous-mêmes » (*idem*). C'est donc une perspective réflexive que semble apporter l'anthropologie à Kosuth, un moyen de continuer à faire ce qu'il fait mais en connaissance de la situation qui veut qu'il soit pris dans cette culture qui est la sienne, la nôtre en tant que spectateurs occidentaux. C'est un déplacement qui permet à l'artiste une réflexion sur sa propre culture en tant qu'il y participe comme acteur, comme producteur de formes à l'intérieur de celle-ci. Mais cette sorte de récursivité (présente encore une fois dans sa formule « *art as idea as idea* ») de l'artiste à la fois pris par sa culture et y participant, la perpétuant d'autant, est l'argument dont Kosuth s'empare pour signifier une forme d'engagement nécessaire de l'artiste, un engagement d'ordre politique. Parce qu'il n'est plus « naïf », l'artiste a une responsabilité à prendre, comme producteur de formes, indéniablement, mais surtout comme producteur de « sens », puisque les formes et le sens produits par les artistes sont ou deviennent ce de quoi la culture est faite.

Cet engagement, ou « implication » constitue, après la prise de hauteur octroyée par l'anthropologie, une critique qu'il adresse à cette même discipline. En effet, il décrit

[180] Sans vouloir revenir plus que nécessaire sur les ressemblances entre la démarche de Kosuth et la mienne, artistes se tournant vers l'anthropologie, on peut souligner ici une différence de taille. Là où Kosuth cherche une discipline qui donne cette « vue d'ensemble », c'est-à-dire une perspective, disons, supra-occidentale, sur ce qu'est la culture et l'art comme activité, je suis pour ma part venu y chercher des moyens de décrire l'interaction qui prend place entre une personne et les objets qu'elle produit.

l'anthropologue comme « quelqu'un qui s'efforce d'évoluer avec aisance dans une autre culture [que la sienne] ». Or, de par l'engagement nécessaire de l'artiste dans sa propre culture, « l'artiste cherche à développer cette aisance dans sa *propre* culture » (K : 114, souligné original) : « parce que l'anthropologue est extérieur à la culture qu'il étudie, il ne fait pas partie de la communauté (…) il ne fait pas partie de la matrice sociale. Alors que l'artiste, comme anthropologue, opère au sein du contexte socioculturel dont il est le fruit. Il est totalement immergé, et a un impact social. Ses activités incarnent la culture » (K : 113). La critique à l'encontre de l'anthropologie est donc d'être « désengagée » par rapport à son objet d'étude, c'est-à-dire trop tributaire du « paradigme scientiste » dont Kosuth cherche à se défaire[181] mais qui pousse l'anthropologue vers la recherche de « l'objectivité ».

À l'inverse, l'artiste est nécessairement « engagé » et ce à double titre. Premièrement, parce qu'il s'agit de s'en remettre à sa « pratique », c'est-à-dire « [une volonté d'']agir sur sa culture au moment même où il apprend de cette culture qui agit aussi sur lui » (K : 114). C'est ce que Kosuth indique aussi par la formule : « [l'artiste] 'décrit' tout en changeant la société » (K : 110). Mais cette « description » n'a pas lieu de manière externe, par le langage qui permet cette distance objective, mais par le fait que l'artiste produit des formes porteuses d'idées, de « concepts », à partir de celles présentes dans sa propre culture. En faisant ce qu'il fait, l'artiste cherche à comprendre sa propre culture, à « y évoluer avec aisance », tout en ajoutant de nouveaux éléments disponibles à d'autres. C'est ainsi qu'il peut, modestement, « changer la société ». Le premier engagement relève donc d'une opposition entre la théorie à la pratique, ou seule la pratique permet l'engagement véritable.

Le second degré de cet engagement vient de ce que cette pratique est nécessairement « subjective ». C'est la lecture de sa propre culture par l'artiste qui lui permet ensuite de produire des œuvres qui l'augmentent d'autant. Il ne saurait y avoir de production d'art, de pratique, « objective » : « l'artiste-comme-anthropologue, en tant qu'il se voue à l'étude de la culture, se donne pour tâche d'exprimer un modèle d'art qui vise à comprendre celle-ci en explicitant sa nature implicite — à intérioriser son existence 'explicite' (en la rendant, à son tour, 'implicite'), et ainsi de suite » (K : 119). Ces termes « implicite » et « explicite », Kosuth les a déjà utilisés plus haut en revenant

[181] Kosuth précise en note : « j'ai commencé à travailler sur cette idée d'un 'art anthropologisé' il y plus de trois ans — ça ne faisait alors qu'un an que j'étudiais l'anthropologie, et je me faisais une idée passablement académique de ce qu'était un anthropologue ». C'est ensuite le contact avec Scholte et Diamond, dit-il, qui a fait évoluer cette idée, principalement parce que tout deux en « anthropologues marxistes » se voient, eux, « obligés à être 'engagés' » (note 18 et 21).

sur la pratique de l'art conceptuel. La critique qu'il offrait à sa propre pratique de la décennie passée était que son activité continue à rendre « explicite » des caractéristiques de l'activité artistique. Or rendre explicite, c'est ce que fait, selon lui, le modernisme. Il n'y a pas d'autre possibilité alors, contre ce modernisme « objectif » que de (re)prendre une position « implicite » pour l'activité artistique, de sorte à ne pas participer au « paradigme moderniste » :

> Le paradigme moderniste de l'art est une culture rendue explicite et atemporelle, c'est-à-dire *objective*. Dans cette situation (…) où se trouve l'artiste-comme-anthropologue, se dessine un monde où l'on se rend compte que l'art *objectif* et explicite signifie une culture inauthentique (au sens de Sapir [voir la citation plus haut]). L'art implicite est un art de la subjectivité vécue, mais, à ce stade, irréel et culturellement perdu dans notre ère technologique » (*idem*, souligné original).

C'est ainsi que l'artiste est engagé doublement. L'artiste est engagé d'abord par sa « pratique », opposée à la théorie, domaine où les scientifiques se retrouvent, eux, « désengagés ». Même l'écriture du *L'artiste comme anthropologue*, toute théorique qu'elle paraît en s'appuyant sur des idées de l'anthropologie, est considérée par Kosuth comme relevant de sa pratique et non d'une théorie (K : 114). L'artiste est engagé ensuite par sa « subjectivité vécue » (ou « intériorisation ») qu'il doit nécessairement mettre en jeu pour produire une telle pratique. L'artiste-comme-anthropologue est donc une position politique au sens fort. Il ne s'agit pas de mettre des thématiques ouvertement politiques au cœur de ses œuvres, mais de se positionner comme une personne capable de saisir et changer, par la production d'art, la culture dans laquelle elle se trouve. C'est ainsi que le texte, au prix de quelques détours, positionne l'artiste (c'est-à-dire Kosuth lui-même mais semble-t-il dire tout artiste qui se respecte) et dans la société, et vis-à-vis de sa pratique. L'anthropologie sert à Kosuth de modèle pour ce qui est du rapport de l'artiste à la « culture » mais aussi d'anti-modèle pour la question de l'engagement faible des anthropologues dans la culture qu'ils étudient[182]. Pour le dire selon les termes du formalisme du chapitre 3, le modernisme et son

[182] Dans cette question de l'engagement de l'anthropologue, il y a un parallèle à faire avec ce que je souligne dans l'*Introduction* au sujet de Lévi-Strauss et de ce qu'il nomme « résidu ». Ce résidu serait ce qui reste de la subjectivité vécue au milieu des données, ce que Lévi-Strauss décrit aussi par la question de donner une « cohérence » à des matériaux externes. Kosuth cherche dans son texte à se distancier d'un désengagement réel ou fantasmé de l'anthropologue, qui fonctionne donc ici comme anti-modèle pour établir la position d'un artiste-comme-anthropologue (engagé, lui, de fait). En soulignant, pour ma part, la question du « résidu » qu'évoque Lévi-Strauss, je m'intéresse à rendre plus perceptible ce quelque chose qui produit la cohérence des données, le schème constructeur. Ce qui me rapproche de la position de Kosuth, c'est l'idée qu'il faut s'intéresser à cette subjectivité vécue et à « l'expression » qu'elle produit en donnant forme à des œuvres. Mais au lieu de faire comme Kosuth une distinction forte entre l'artiste engagé face au scientifique désengagé, j'essaie de montrer — en tant qu'artiste réalisant une recherche en anthropologie — que produire un texte et produire une œuvre d'art revient, pour celui qui s'adonne à cette production, au même type de processus. Cette analogie entre les pratiques artistique et anthropologique est précisément pointée par le père de l'anthropologie structurale quand il se retrouve dans les mots qu'emploie l'artiste Max Ernst pour décrire son processus de création.

4-11. Joseph Kosuth, *Leaning Glass*
Ou *Any Seven Five Square Sheet of Glass to Lean Against Any* Wall, 1965, verre. ©Galerie Castelli, New York.

objectivité fonctionnent comme un sorcier* tiers pour Kosuth, un ensemble de pensées et donc de mots employés par d'autres et qui lui posent problème : il en est le patient* que ces formes prennent. Il faut à Kosuth un moyen pour se déprendre de ce « scientisme ». Sa lutte s'engage alors sur le terrain des mots qu'il récupère pour réaliser ses propres textes, devenant là désorceleur*. Ce faisant il se réapproprie la position du sorcier* tenue jusque-là par ces autres. Mais il découle de ce processus de réappropriation, de récupération de capacité d'agir, que cette position de sorcier* réinvestie par l'artiste est nécessairement « subjective », c'est-à-dire liée à « l'expression concrète de l'individu ».

Surplus meaning

Puisque c'est la pratique qui intéresse Kosuth, puisque qu'il considère ses textes *comme* de la pratique artistique, puisqu'à présent on a un bon aperçu de ce que dit et veut dire l'artiste de et sur son travail, regardons ce qu'il fait de plus près pour y déceler des indices de son schème constructeur.

La première œuvre conceptuelle que mentionne Kosuth est nommée *Leaning Glass* et datée de 1965 (fig. 4-11). Il mentionne en passant dans un entretien de 1970 qu'il a alors « abandonné la peinture » (K : 26), mais aucune de ces œuvres pré-conceptuelles ne semble avoir survécu[183]. Les productions de Kosuth à partir de son arrivée à New York depuis son Ohio natal, dont *Leaning Glass* qui date de cette année 1965, sont en opposition forte avec l'idée même de peinture. À part le rêve, mentionné plus haut, concernant la genèse de l'œuvre *One and Three Chairs*, il ne semble exister aucun mot de l'artiste sur cette transformation artistique. Une possibilité est la rencontre de Kosuth avec l'artiste nord-américain Ad Reinhardt en 1964 lors d'une conférence que donne ce-dernier au Cleveland Art Institute où Kosuth est alors étudiant[184]. Une fois arrivé à New York l'année suivante, Kosuth développe une relation de proximité avec Reinhardt. À cette époque, Reinhardt a une pratique de peinture dont le résultat prend la forme de peintures monochromes noires, cherchant explicitement à ne rien figurer pour poser la question de ce qu'un tel objet dit de l'art. Il est également l'auteur d'une formule sur laquelle Kosuth a construit la sienne « *art as art* », c'est-à-dire considérer l'art en tant que tel et non en tant que substitut pour autre chose[185]. Reinhardt fonctionne alors pour Kosuth comme Benton pour Pollock. Ami sur le plan personnel, mais aussi sorcier* tiers, producteur d'œuvres qui mettent Pollock et Kosuth respectivement dans la position de patient*, les forçant à lutter pour produire des œuvres à la force similaire mais relevant de leur propre sorcier*.

---

183 Le site d'une de ses galeries indique qu'il a étudié, jusqu'en 1962, avec l'artiste d'origine belge Line Bloom Draper qui produit principalement des peintures figuratives où la nature a une place prépondérante, et avec Roger Barr à Paris (entre 1964 et 1965), artiste ayant traversé nombre de courants et techniques comme le cubisme, le collage d'affiche (affichisme), la sculpture abstraite en bronze. https://www.skny.com/artists/joseph-kosuth, consulté le 21 octobre 2020.

184 Même cette information n'est pas rapporté par Kosuth lui-même mais dans une note de l'historien de l'art italien Gabriele Guercio dans le texte d'introduction de l'ouvrage *Art after Philosophy and after* (Kosuth 1991).

185 Dans *L'Art après la philosophie*, Kosuth cite trois fois des propos attribués à Reinhardt (K : 30, 44). Il indique également qu'à son sens « l'importance [de la conception de l'art de Reinhardt] est loin d'être reconnue » (K : 40).

Kosuth mentionne brièvement *Leaning Glass* pour n'en donner que la description formelle dans un texte : « [cette œuvre] consistait en une vitre de cinq pieds carrés appuyée contre un mur » (K : 50). Cette même œuvre semble acquérir un nouveau nom dès 1970, alors qu'elle est reproduite dans un magazine : *Any Five Foot Sheet of Glass to Lean Against Any Wall* (K : 23). Le titre et la description formelle sont presque identiques à l'exception des deux « *any* »[186]. Dans un premier temps, l'œuvre ne consiste qu'en la plaque de verre, à côté de laquelle se trouve une étiquette descriptive des intentions de l'artiste et qui contient les mots qui vont devenir par la suite son titre. Kosuth n'apporte donc pas d'attention particulière aux qualités du verre utilisé pour réaliser son œuvre puisque « n'importe quelle » (« *any* ») plaque de verre peut faire l'affaire, pour peu qu'elle ait la bonne dimension[187]. Le choix du matériau et de sa position d'installation dans le lieu d'exposition sont justifiés par Kosuth par le fait qu'ainsi il ne s'agit ni vraiment d'une sculpture ni vraiment d'une peinture accrochée au mur (K : 26). Ceci permet de se placer dans un entre-deux, d'échapper à la tradition de ces formats classiques tout en les prenant en compte. Kosuth est alors en phase avec la citation d'Alhers au début du texte analysé plus haut qui met en avant l'assimilation réflexive de la tradition plutôt que sa reconduction aveugle. Autrement dit trouver sa solution de désorceleur* à la position de patient* dans laquelle la tradition le met.

Mais le plus important semble donc résider dans cette précision écrite contenant les deux « n'importe quel ». Sans cette phrase, le spectateur ne verrait peut-être dans cette vitre contre le mur qu'un exercice formel, une sorte de sculpture justement. Or, la phrase lui indique précisément que ce qu'il a devant les yeux est *une* plaque de verre, mais qu'une autre de même taille conviendrait également. Comme n'importe quelle plaque de verre de la bonne taille peut être utilisée, il n'est pas important que ce soit l'artiste qui la choisisse. De même pour le lieu d'installation, puisque n'importe quel mur peut être utilisé pour l'y appuyer. C'est encore un point contre la tradition répétée aveuglément où ce sont les artistes — on l'a vu largement avec Pollock — qui sont

---

[186] Le philosophe français Christian Schlatter, qui publie en 1990 en traduction française le texte de *L'Art après la philosophie*, d'où est tiré la description initiale de l'œuvre, souligne ce point dans sa note introductive au texte de Kosuth.

[187] On trouve une réédition de cette œuvre en 2009, faite en Europe, qui fait mention du titre (avec la date de création en 1965) : *Any Two Meter Square Sheet of Glass to Lean Against Any Wall*. L'œuvre semble donc s'adapter au système de mesure pratiqué au lieu d'exposition, et la taille définie de manière relative comme étant suffisamment grande pour avoir possiblement une présence physique non négligeable à côté d'une personne debout tout en étant un chiffre rond de l'unité de mesure. 5 pieds correspondent à 1,52 mètre. 6 pieds (1,83 mètre) ou même 7 pieds (2,13 mètres) seraient plus proches des 2 mètres, mais l'œuvre ayant d'abord été conçue dans le système de mesures américain, c'est plutôt la version européenne qui semble s'être adaptée à la première, 1 mètre (chiffre rond) étant probablement trop petit, c'est la mesure de 2 mètres qui aura été retenue. Le Musée d'Art Contemporain de Lyon conserve une version similaire de l'œuvre datée de 1966, constituée de 22 plaques de tailles allant de 60 x 60 cm à 270 x 270 cm. http://glasstress.org/my-product/joseph-kosuth/, consulté le 21 octobre 2020.

responsables de la réalisation des œuvres. Quelqu'un qui observerait Pollock en train de faire une peinture (ou la documentation faite par Namuth de ce processus) et qui à son tour prendrait de la toile et y produirait des entrelacs de peinture — comme ce que j'ai fait moi-même — ne produit en réalité pas « un Pollock » mais au mieux une œuvre « à la manière de ». Avec Kosuth, cette présence physique de l'artiste pour la production n'est pas indispensable. Toutefois, pour garantir ses œuvres contre la copie, il les accompagne d'un certificat d'authenticité — une forme de recadrage par les mots comme le titre pour l'objet — certificat que Kosuth interdit d'être exposé en tant qu'œuvre. Ce n'est qu'en la possession d'un tel certificat que poser n'importe quelle plaque de verre de la bonne dimension sur n'importe quel mur en fait « un Kosuth ». Reste que l'œuvre tient dans sa description et qu'elle peut être communiquée, par exemple par téléphone de l'autre côté de l'Atlantique[188], de sorte à être montrée. L'artiste alors se retire, pour ainsi dire, de la responsabilité de la production physique de l'œuvre.

Que faire alors des injonctions vues plus haut « d'assumer sa responsabilité subjective à l'égard du sens de notre production » ou de mettre en avant un art « implicite » qui s'appuie sur une « subjectivité vécue » ? On comprend bien comment les œuvres de Pollock répondent à ces critères, comment elles sont « l'expression concrète d'un individu », du simple fait qu'elles sont de sa main. Et pourtant c'est précisément ce que semble pointer *Leaning Glass*, accompagnée de sa description et de son certificat. Il s'agit de séparer la production manuelle de l'œuvre de sa production — comment ne pas utiliser ce mot ? — « conceptuelle ». Ce faisant toutefois, l'acte technique de faire exister physiquement l'objet — trouver une plaque de verre qui convient — est réduit au minimum et en bonne partie dévalorisé au profit de la seule production du « concept ». « L'expression » de « l'individu Kosuth » est donc contenue dans la description. Description, c'est-à-dire usage des mots qui sont ces matériaux qui se rapprochent le plus du « sens » que Kosuth cherche à reprendre à son compte. En donnant au titre une fonction descriptive de l'objet présenté *du point de vue de Kosuth*, il s'approprie l'interprétation qu'on pourrait faire du seul verre exposé (comme le fait la première version). On a là un glissement : l'objet montré n'est pas l'œuvre ; il sert de prétexte à l'apposition d'un titre, titre qui pointe vers la manière dont l'artiste voit l'objet, manière qui fait l'œuvre. L'objet en tant que tel évite soigneusement toute expressivité. Cette forme est mesurée, lisse, et transparente (comme le verre qu'il utilise), mais il s'agit néanmoins de l'objet choisi par

[188] En 1969, le directeur du Museum of Contemporary Art, Chicago Jan Van Der Marck a présenté une exposition nommée *Art by telephone* où précisément les artistes ont donné la teneur de leur œuvre par ce moyen. https://mcachicago.org/Exhibitions/1969/Art-By-Telephone, consulté le 22 octobre 2020.

l'artiste comme point de départ. Il ne s'agit donc pas de « n'importe quel objet » mais d'un objet ayant des caractéristiques spécifiques, ici celle d'être lisse et transparent, c'est-à-dire relativement inexpressive. Ce qui intéresse Kosuth est moins de donner des qualités spécifiques à l'expression de l'objet que d'ouvrir la possibilité que la partie conceptuelle, textuelle ici, de la production d'une œuvre soit en majeure partie l'œuvre même. En plaçant la description à côté de la plaque de verre, il ouvre cet espace qui recarde la réalisation physique de l'œuvre, un espace qu'il réclame comme étant le lieu où l'art prend place. Il s'intéresse donc à « l'idée que 'l'art est une idée' » (« *art as idea as idea* ») et peut ainsi revendiquer faire de l'art non pas avec des couleurs et des formes, qui seraient comme des maux nécessaires accompagnant la matérialisation des idées, mais avec ce qu'il appelle du sens. Kosuth semble confirmer ceci quand il mentionne qu'après *Leaning Glass* il a produit un certain nombre d'œuvres à partir d'eau comme matériau (vapeur, glace, cartes géographiques d'étendues d'eau), « pour son absence de forme et de couleur » (K : 50).

La place que prend la description de *Leaning Glass* dans cette lecture de l'œuvre grandit en importance avec les travaux suivants. Je ne mentionne ici que celui qui a déjà été convoqué plusieurs fois : *One and Three Chairs*. Ce qui dans la première œuvre n'était qu'une indication devient partie prenante d'une installation de trois éléments : une chaise, sa photographie et sa définition tirée d'un dictionnaire et agrandie. Comme pour le verre, la chaise peut être celle qui se trouve sur le lieu d'exposition, la photographie peut être réalisée par n'importe quel photographe, et l'agrandissement de la définition, trouvée dans un dictionnaire local, par virtuellement n'importe qui. La définition de la chaise a le même rôle que la description de *Leaning Glass*. Sans faire intervenir le terme « n'importe quel », une définition de chaise doit s'appliquer — par définition — à n'importe quelle chaise. L'usage de la photographie de la chaise « de style froidement 'scientifique' toujours pris[e] par d'autres » (K : 294) permet d'assener une seconde fois que « l'expression » que veut souligner Kosuth n'est pas dans les objets qu'il présente mais dans « la proposition », terme qu'il utilise pour désigner alors ses œuvres (K : 74), qu'il fait. Ni la chaise, ni la photographie de celle-ci, ni la définition ne cherchent à avoir des qualités particulières en tant que chaise, photographie et définition. Comme pour le verre, il semble y avoir une recherche d'une certaine neutralité des éléments utilisés de sorte à mettre en valeur « l'expression concrète de l'individu », à savoir le fait même de mettre en place ce stratagème basé sur ces éléments neutre permettant de pointer la position subjective de l'artiste qui l'a mis en place.

C'est en fait une situation parallèle à celle qu'on a vu avec Pollock et l'exemple de *Stenographic Figure*. En reprenant, vraisemblablement, une composition de Picasso, et en cherchant à produire l'intensité — « l'énergie » — qu'il perçoit dans l'œuvre de ce dernier, Pollock en vient à ajouter des tracés rapides qui sont la matérialisation de cette énergie alors qu'ils ne figurent pas dans la composition de Picasso. Peu a peu, ces tracés supplémentaires esquivent le besoin de reprendre une composition de l'artiste espagnol et acquièrent une capacité de faire œuvre en tant que tels. Ici Kosuth cherche à se défaire de la présence de la main dans la réalisation des œuvres pour échapper à ce qu'il conçoit comme une tradition répétée aveuglément. Pollock ajoute des couches de peinture pour corriger, se réapproprier la composition de Picasso. Kosuth ajoute une couche textuelle à des objets « neutres ». Cela lui permet de faire exister sa proposition tout en évitant le geste manuel. Il fait lire à son public le fait qu'il y a un artiste pour qui concevoir une telle œuvre fait sens. Pour ce faire, il se concentre sur des matériaux qui appèlent ce déplacement de l'objet au texte, puisqu'il n'y a d'une certaine manière rien à voir[189]. C'est ainsi qu'il en vient à s'intéresser au verre, à l'eau, à des objets banals comme une chaise trouvée sur le lieu d'exposition. Ce registre du banal devient donc petit à petit son vocabulaire formel de prédilection, et ce même si, à nouveau, ce qui l'anime est la possibilité de pointer la position de celui qui conçoit ces objets *au moyen* de cette absence de qualité immédiate des matériaux.

Ce registre du banal est aussi celui de la culture dans laquelle Kosuth cherche à évoluer « avec aisance ». Ces objets sont vecteurs de signification conventionnelle, c'est-à-dire qu'ils sont présents comme formes dans le milieu dans lequel vit l'artiste et qui le prennent par leurs convention de formes et d'usages. Sans qu'ils soit identifiés clairement, ces objets sont le fait de nombreux sorciers* tiers qui véhiculent la tradition occidentale de Kosuth[190]. En prenant ces objets comme base pour son travail plastique, Kosuth y appose *sa* lecture, récupérant pour lui la capacité d'agir de sorcier* sur ces objets banals. Il s'agit moins de modifier la signification des objets en y ajoutant un titre que de montrer par cette formulation du titre qu'il a ajouté cette lecture subjective de l'objet. On peut imaginer Kosuth remarquer peut-être fortuitement une plaque de verre inclinée sur un mur. Pris par le souvenir de cette situation qui est ni peinture ni sculpture mais dont il n'est pas l'auteur, il tente de se la réapproprier en lui ajoutant le titre décrivant exactement cette disposition : *leaning*

[189] Aucun objet qui arborerait les marqueurs traditionnels de ce qu'est une œuvre d'art : ni peinture, ni sculpture où la technique serait apparente, visible au spectateur même s'il ne connaît rien à l'histoire de l'œuvre et de l'artiste.

[190] La chaise trouvée sur le lieu d'exposition, par exemple, a été dessinée par quelqu'un avant d'être produite en série. Mais avant cela cette personne a dû construire son modèle sur la tradition formelle de la chaise : avoir quatre pieds, un dossier, un placet.

4-12. Joseph Kosuth, *Neon*
1965, tube fluorescent. ©Florent Darrault.

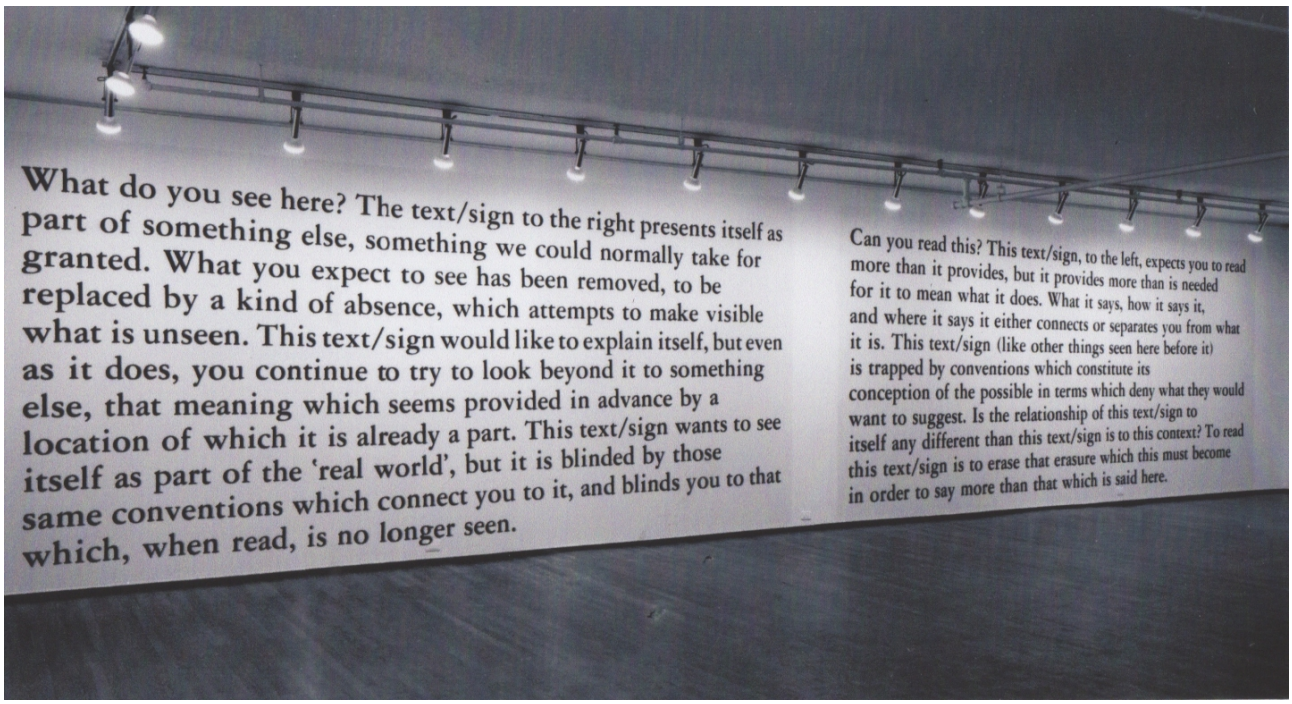
glass. Ayant perçu que cet ajout de texte est plus qu'un titre, qu'il renvoie à l'objet tout en indiquant qu'il y a là une intention de l'artiste, il cherche une formule qui finit de le désacraliser si l'objet venait à être présenté dans un contexte artistique. Il essaie peut-être *any glass leaning*, puis parvient au titre définitif qui non seulement empêche de voir l'objet comme ayant des qualités particulières puisqu'il pourrait être d'une facture différente, mais empêche aussi de voir la disposition spatiale de la plaque comme pertinente dans l'effet qu'elle produit puisque n'importe quel mur ferait l'affaire. Par couches successives de texte, Kosuth fait de cette plaque, son œuvre. Si le spectateur doit chercher quelque part où l'artiste est intervenu, c'est dans le titre, celui qui vient d'annuler presque entièrement l'objet banal. Pour qu'il y ait annulation, il faut qu'il y ait un objet à annuler et une formulation pour produire son annulation, autrement dit il faut qu'il y ait un artiste responsable de ces deux choix, de l'objet et de son annulation, pour en faire une œuvre qui fait sens pour lui. Dans les deux cas de Pollock et Kosuth, c'est la recherche de l'expression de quelque chose d'uniquement perceptible du point de vue de l'artiste — l'énergie pour l'un, le sens pour l'autre — qui entraîne la mise en place d'un jeu de méthodes productrice de formes — ajouter des couches de

peinture pour l'un, ajouter des couches de texte pour l'autre — qui, elles, sont perceptibles par les spectateurs.

Peu à peu pourtant, Kosuth se rend compte que les agrandissements de définitions, comme pour *One and Three Chairs*[191], « commenc[ent] à se confondre avec des peintures » alors même qu'il désire que ces agrandissements puissent « être détruit[s] et ensuite refait[s] — si besoin était — comme un élément de procédure sans importance lié à la forme de présentation et non à 'l'art' », écrit-il en 1969 (K : 52). Pourtant il n'abandonne pas la forme textuelle pour ses œuvres.

Il y d'abord une série d'œuvres faites au moyen de tubes en néon. Ces tubes, au milieu des années 1960, sont employés en bonne partie pour des enseignes de magasins, éléments présents dans la culture de Kosuth. Le néon de plus sert typiquement à mettre en valeur un élément textuel. Kosuth s'empare de cette technique, dont la réalisation est déléguée à des spécialistes du verre, des branchements électriques et du maniement du gaz (fig. 4-12). Le texte que l'artiste emploie alors est systématiquement autoréférentiel (« *neon* », « *five words in blue neon* » écrit en néon bleu, « *five words in five colors* » où chaque mot est écrit dans une couleur de néon différente). Comme précédemment, il ne veut pas qu'on s'attache à ce que les mots signifient mais au fait que la matérialité de l'objet renvoie au geste invisible de l'artiste, c'est-à-dire au sens qu'il a cherché à matérialiser en réalisant l'œuvre. Par la suite, un intérêt croissant de Kosuth pour le contexte d'exposition l'amène à employer cette technique pour parler des lieux où les mots en néons sont montrés, comme en 2010 pour le projet *Ni apparence, Ni illusion* sur les murs souterrains du Louvre médiéval, où les phrases retenues font références à ceux-ci, mais servent aussi à poser une métaphore du travail de Kosuth, comme celle-ci : « On ne peut voir le mur que par parties, la totalité est dans l'esprit. Le texte ne devient complet que lorsque vous arrivez à la crypte ». On peut alors proposer une interprétation que Kosuth se garde bien de donner : on ne peut voir le travail artistique de l'artiste que par partie (chacune des œuvres isolées), la totalité de ce que recouvre le travail se fait dans l'esprit (de l'artiste en tout cas, du spectateur ensuite s'il se donne la peine de suivre Kosuth dans son cheminement). Le travail de l'artiste n'est complet que lorsqu'on accède à cet endroit caché (étymologie de « crypte ») qu'est le sens, le sorcier* de Kosuth, son schème constructeur, là où s'exerce sa subjectivité.

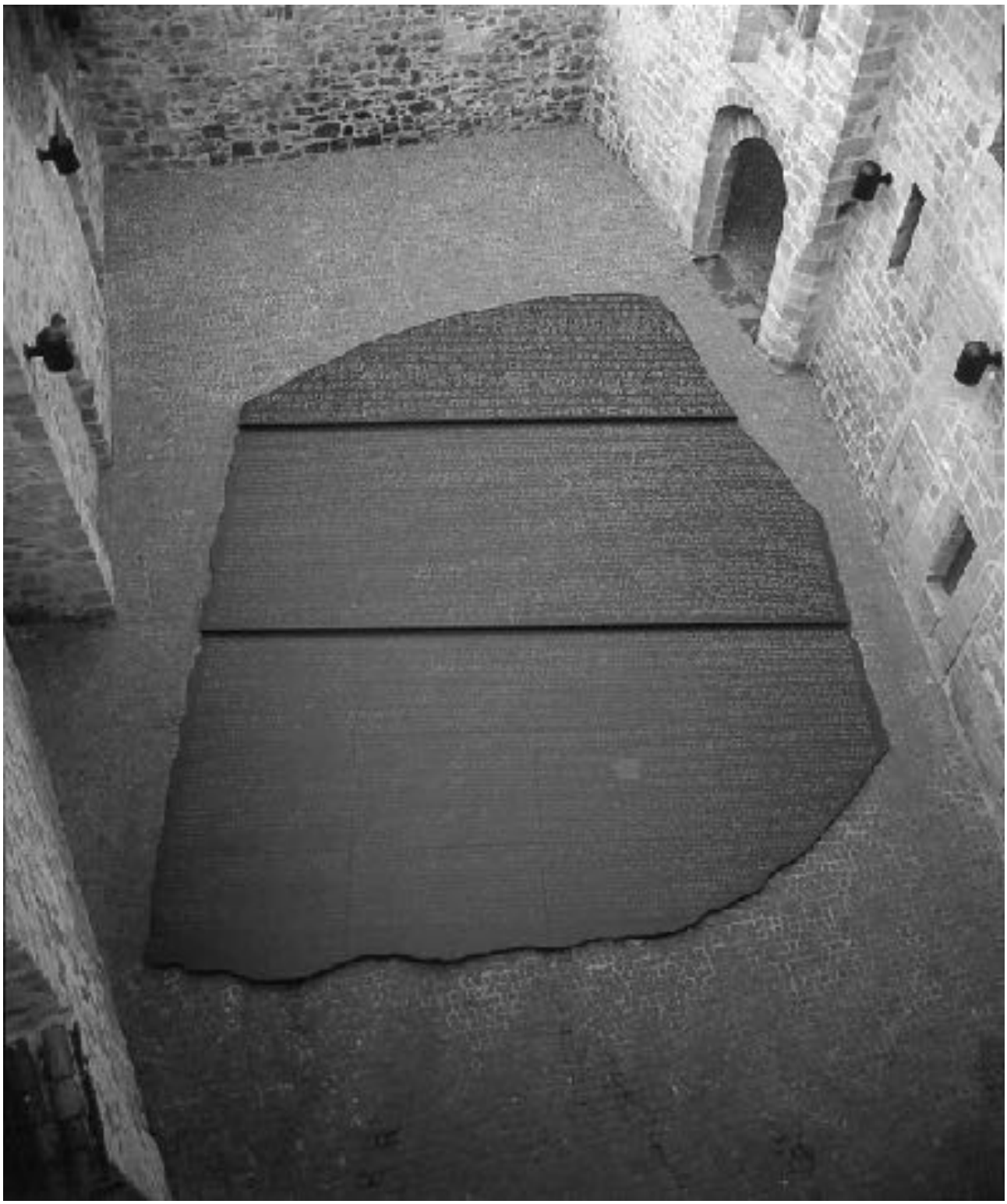
[191] Kosuth a produit une série d'œuvres toutes datées de 1965 et réalisée selon le même principe du choix d'un objet, de la réalisation de sa photographie, et de l'agrandissement de sa définition : marteau, pelle, plante, table, tabouret, carte géographique, manteau, balais, chapeau.



4-13. Joseph Kosuth *Text / Context*
Vue de l'installation de l'exposition *Fragments*, à la galerie Castelli en 1979. ©Galerie Castelli, New York.

Une autre piste pour l'emploi du texte est suivie avec la série d'expositions qui, à partir de 1978, a pour titre *Text/Context*. Elles consistent en des textes produits sur des affiches prévues pour les espaces publicitaires, dans la rue, et des documents (photographies de ces affiches, reproduction de tout ou partie de celles-ci) dans l'espace d'exposition (fig. 4-13). Ces textes, comme les néons, font références à eux-mêmes et au contexte dans lequel ils sont placés, interpelant le spectateur-lecteur sur ce qu'il voit et lit — pour l'illustration ci-dessus : « Que voyez-vous ici ? Le texte/signe à droite se présente comme une partie de quelque chose d'autre (…) ». Les objets de la série *One and Three* sont alors remplacés par le contexte même de lecture des textes. Texte et contexte renvoient l'un à l'autre — le contexte où se trouve le panneau d'affichage est aussi banal que la chaise par exemple — dans un mouvement qui cherche encore cette neutralité d'expression tout en étant clairement l'expression d'une personne en particulier.

En avançant un peu dans la chronologie du travail de Kosuth, un projet d'art *in situ*, installation permanente, voit le jour dans la ville de Figeac dans le département français du Lot. La localité a vu naître le père de l'égyptologie Jean-François Champollion. Kosuth y fait reproduire en l'agrandissant dix fois la Pierre de Rosette qui a permis le déchiffrement des hiéroglyphes (fig. 4-14). Ici le texte n'est évidemment pas de la main de l'artiste, pas plus que la production de la



4-14. Joseph Kosuth, *Ex-Libris, J-F Champollion*
1990, vue de l'installation à Figeac, Lot. ©Musée Champollion.

copie. Mais la particularité du document antique (et donc de sa copie) et de présenter trois fois le même texte, écrit selon des systèmes d'écriture différents. Ainsi, comme pour la série *One and Three*, chaque partie renvoie aux deux autres en en étant la traduction. Ici il s'agit de traduction littérale, puisque chaque fragment raconte la même chose que les autres. Pour la série de *One and*

Three, la photographie est une sorte de traduction de la forme de l'objet trouvé, alors que la définition tente de le faire exister comme texte. On peut également souligner qu'emprunter du texte à d'autres constitue l'entier de la première partie de *L'Artiste comme anthropologue* et que Kosuth structure en « mosaïque », c'est-à-dire en juxtaposant les extraits. Ces extraits empruntés pour ce texte ne renvoient pas tous à l'exact même signification comme pour la Pierre de Rosette, mais Kosuth les fait converger vers un sens qui l'intéresse en leur donnant la structure, la séquence qu'il choisit. De manière plus claire que pour cette mosaïque de textes, la signification des mots de la Pierre de Rosette importe probablement peu à l'artiste. Ce qui semble plus pertinent c'est la juxtaposition des trois traductions de la Pierre qui permettent à Champollion de découvrir le sens des hiéroglyphes. Dans les trois cas (*One and three Chairs,* la première partie de *L'artiste comme anthropologue*, la Pierre de Rosette), par des moyens différents, il s'agit de proposer au spectateur de ne pas s'arrêter à ce qu'il voit en présentant un objet composé de plusieurs parties très semblables par certains aspects (par exemple la même signification des trois textes de la Pierre), différentes par d'autres (ces trois significations sont transcrites par des graphies différentes). Ce que cherche Kosuth est d'attirer l'attention sur le niveau où il y a convergence des éléments montrés. Or dans les trois cas, ce niveau indique celui qui a mis en place l'objet composé. C'est Kosuth qui donne le concept de la chaise. C'est Kosuth qui assemble les extraits de textes en mosaïque. Dans le cas de l'installation de Figeac, si la pierre gravée originale permettait à des lecteurs antiques de comprendre un même texte (comprendre la signification d'un des trois textes à partir de l'un d'eux), à Champollion de comprendre le sens de l'écriture hiéroglyphique (comprendre la manière qu'a cette écriture de signifier), l'agrandissement de l'objet renvoie lui au geste de Kosuth (comprendre la manière de signifier de l'artiste).

Le texte emprunté est également employé d'une autre manière dans une série d'exposition intitulées *Zero & Not* commencée en 1985 (fig. 4-15). L'œuvre consiste en de grandes impressions de texte noir sur blanc collées à même le mur, à la manière d'un papier-peint. Le texte en lui-même est à peine lisible puisqu'il est entièrement barré d'une épaisse bande noire, ne laissant apparaître que les jambages inférieurs et supérieurs des lettres. Des traits de couleur ainsi que des chiffres semblent souligner certains mots pour les premiers ou renvoyer comme une note de bas de page à autre chose pour les seconds. La dernière incarnation de l'installation a lieu en 1989 au Sigmund Freud Museum à Vienne, où Kosuth a initié une collection d'art contemporain pour l'institution. Si l'exposition a lieu à cet endroit c'est que le texte dans la série est tiré de différents ouvrages du

4-15. Joseph Kosuth, *Zero & Not*

Avec au premier plan une œuvre de l'artiste autrichien Franz West, Sigmund Freud Museum Vienne 1989. © Margherita Spiluttini.

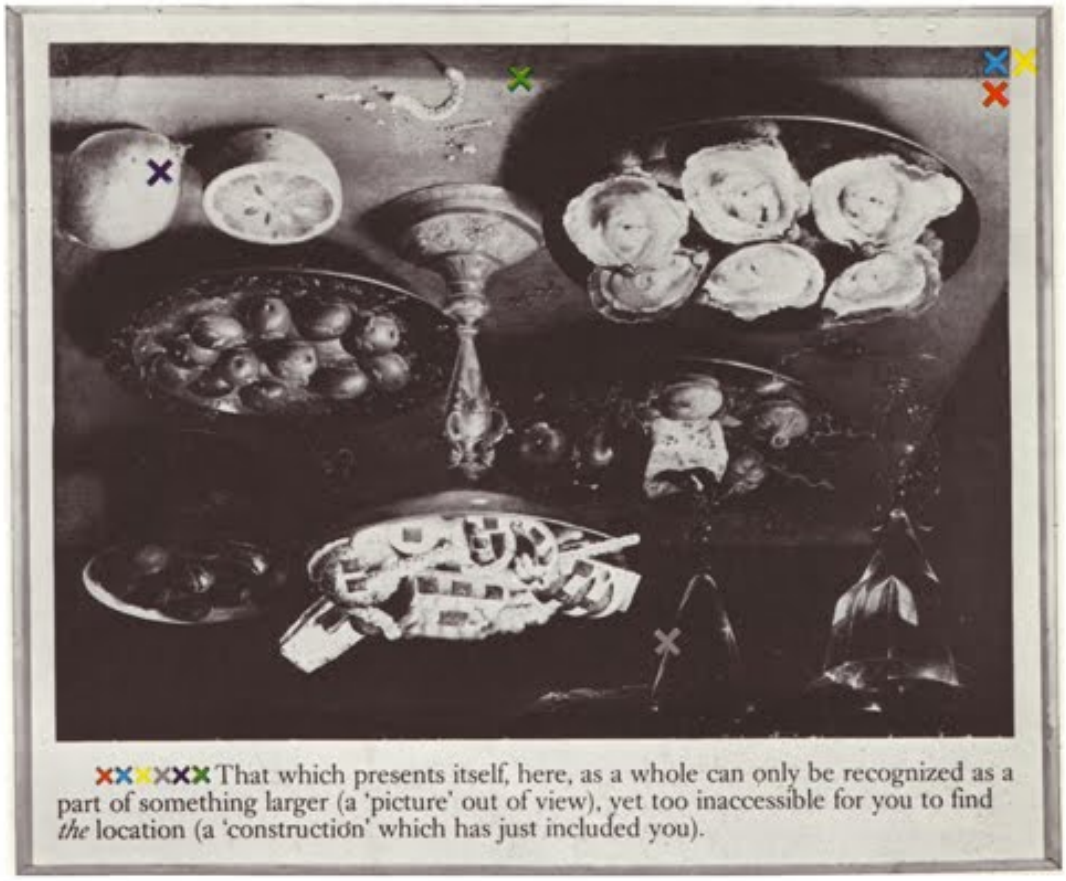
psychanalyste. En 1986, c'est à Gand en Belgique que prend place l'exposition et la seule occurrence où il m'a été possible de savoir exactement quel extrait a été utilisé par Kosuth. Il s'agit d'un fragment du chapitre 5 de *Psychopathologie de la vie quotidienne* consacré au lapsus :

> Une ressemblance entre les choses ou entre les représentations verbales de deux éléments des matériaux inconscients, fournit le prétexte à la formation d'une troisième représentation, mixte ou de compromis, qui remplace dans le contenu du rêve les deux éléments dont elle se compose et qui, par suite de cette origine, se présente souvent pourvue de propriétés contradictoires. La formation de substitutions et de contaminations dans les lapsus constituerait ainsi le commencement, pour ainsi dire, de ce travail de condensation qui joue un rôle si important dans la formation des rêves (Freud 1922 [1901] : 63).

Le texte emprunté n'est donc pas anodin, même si le spectateur peut éprouver quelques difficultés à le lire. Remis dans le contexte de l'ouvrage de Freud, cet extrait établit un rapport entre l'étude des rêves qu'il a entrepris dans *La Science des rêves* et l'état des connaissances au début du XXème

siècle concernant les lapsus. La signification de ce fragment de texte a pu retenir l'attention de Kosuth puisqu'il peut faire écho à sa pratique plastique : décrire un mécanisme de fabrication de sens par la conjonction d'éléments présentant des ressemblances formelles. C'est précisément ce qu'on vient de voir avec les différents exemples plus haut, en particulier avec la série *One and Three*, dont Kosuth, on l'a dit, confesse avoir reçu l'idée justement dans un rêve. Ce que la conjonction — « condensation » (« *Verdichtung* ») — produit est un mixte contradictoire. Ce mixte pour une œuvre donnée, a lieu pour l'artiste : c'est en juxtaposant une chaise, son image et sa définition que Kosuth produit un ensemble qui fait œuvre *pour lui*. Le spectateur peut bien entendu percevoir quelque chose de ce que cette juxtaposition fabrique mais cela reste sa propre condensation et non celle de Kosuth. C'est le processus de création spécifique à Kosuth qui lui permet de concevoir cet ensemble comme étant de l'art. Le spectateur vient après et ne peut, en quelque sorte, que constater ce qui a déjà été assemblé par un autre.

Dans le cas spécifique de *Zero & Not*, ce genre de considérations n'est que péniblement accessible au spectateur. En premier lieu parce que le texte est barré. Ensuite parce que si le titre de l'ouvrage de Freud est indiqué dans le texte accompagnant l'exposition, le fragment en clair ne l'est pas. Ce que le barré produit est, pour Kosuth, une intensification de la demande faite au spectateur, de sorte à ce qu'il ne soit pas « passif » comme il l'est face à « l'art traditionnel » (K : 183). Mais le barré, comme l'agrandissement de la Pierre de Rosette, est aussi la marque du geste de l'artiste, comme l'ajout des couches de peinture de Pollock. Le texte n'est pas de sa main (à l'inverse de la série *Text/Context*) et la réalisation matérielle des feuilles imprimée probablement pas non plus. Ce qui est le plus visible est donc cette décision de rendre en bonne partie le texte illisible. Le « condensé » dont parle la signification du texte de Freud est ici réalisé par Kosuth en le barrant. Barrer le texte renvoie à sa signification s'il était lisible tout en posant alors la question du sens de le barrer ainsi, c'est-à-dire du sens que cela peut avoir pour l'artiste de produire une telle action. Le spectateur est rendu « actif » parce l'œuvre le pousse à s'interroger sur ce que Kosuth cherche à faire en barrant ce texte spécifique de la sorte. Autrement dit, barrer le texte le rend difficile à lire pour le spectateur, tout comme les trois textes de la Pierre le sont pour la plupart, à moins d'être helléniste ou égyptologue confirmé. Même l'histoire de la Pierre porte en elle-même cette difficulté de lecture rencontrée par Champollion et d'autres pour déchiffrer les hiéroglyphes. Ce point a pu intéresser Kosuth pour le projet à Figeac, et le pousser à le reproduire dans l'œuvre d'inspiration freudienne, si on compare cette difficulté de lecture à celle que les textes autographes de Kosuth produisent



4-16. Joseph Kosuth, *Cathexis No. 48*

1982, tirage de 1993, épreuve à développement chromogène et décalcomanies, 234x183 cm, coll. Musée d'art contemporain de Montréal.

également sur son lecteur. La difficulté force un certain niveau d'attention de la part du spectateur, à coup sûr, mais également de l'artiste pendant le processus de réalisation ou de « conception ». Par hypothèse, ce ne serait que quand Kosuth fait atteindre à ses œuvres, visuelles ou textuelles, un certain niveau de difficulté de lecture qu'elles acquièrent la validation pour être montrées — qu'elles atteignent l'efficacité symbolique sur lui — c'est-à-dire quand elles prennent la forme de cette « lutte pour construire le sens » qu'on a vu lors de la définition de la pratique conceptuelle.

Toutefois, et malgré l'importance que semble accorder Kosuth au processus qui construit ce « sens » de ses œuvres, lorsqu'on demande, lors d'un entretien, à l'artiste ce qui a permis sa création, il répond : « Je ne sais pas. Je ne peux pas articuler le mécanisme de son processus. [Il hésite de longues secondes, semblant embêté de ne pouvoir produire une réponse aussi riche que lors de ses conférences publiques où il lit le plus souvent un texte, ou répète, comme déjà indiqué, des fragments de réponse tous faits]. Je voulais être là mais pas là. Une sorte de lutte pour la compréhension, une lutte pour construire le sens » (Kosuth&Obrist 2014v : 38:20). S'il y donc bien une lutte pour le spectateur pour donner un sens aux actions de l'artiste, il en existe une également pour l'artiste qui ne parvient pas tout à fait, malgré son aisance avec les mots et les concepts abstraits, à saisir ce qui se joue avec la réalisation de cette œuvre, tout en étant suffisamment convaincu de son importance pour réitérer sa réalisation lors de nombreuses expositions. Qu'il y ait lutte contre les sorciers* tiers ou lutte contre son propre sorcier* — dont Kosuth « ne sait pas articuler le mécanisme de son processus » — il y a toujours lutte. L'avantage d'avoir mis en place des cycles d'oscillations entre les positions de patient* et désorceleur* est que le sorcier* propre est mobilisable pour lutter contre les tiers. Les spectateurs et l'artiste sont ici dans la même position de recherche de sens de la forme proposée, tout en démontrant une asymétrie entre eux, puisque l'artiste a pu, su ou eu l'occasion de, précisément, donner une forme à cette lutte en exposant cette œuvre.

L'exposition de cette série en 1989 au Sigmund Freud Museum est aussi l'occasion pour Kosuth de réaliser un autre type d'emprunt : celui d'œuvres d'autres artistes. Lors d'une précédente série, nommée, elle, explicitement d'après un terme de psychanalyse freudienne, *Cathexis*, Kosuth fait l'usage de photographies noir et blanc d'œuvres connues qu'il présente la tête en bas et sur lesquelles sont imprimées de petites croix de couleur qui semblent pointer un élément de l'image et de textes qui cherchent encore une fois à faire réfléchir le spectateur sur ce qu'il voit (fig. 4-16). En

1989 cependant ce sont des œuvres à part entière qu'il utilise[192]. Le fragment barré de *Zero and Not* devient un papier-peint, un fond, sur lequel les œuvres des autres artistes sont accrochées ou installées. Kosuth nomme cette pratique « *curated installations* ». Habituellement, typiquement dans les musées, les expositions d'œuvres d'art présentant plusieurs artistes sont le fait d'historiens de l'art ou de commissaires d'exposition (« *curator* » en anglais) qui, ont l'a vu, aux yeux de Kosuth ont le défaut de présenter ces objets sous un simulacre d'objectivité. Il s'agit donc le plus souvent de produire pour les yeux des spectateurs « une autoroute de chefs-d'œuvre », selon le mot de Kosuth, qui permet d'une part de maintenir un marché de l'art mais d'autre part et surtout d'accomplir « une mission de glorification d'un ordre culturel particulier et donc d'un ordre social particulier » qui se présente de plus avec le visage de « l'autorité » (Kosuth&Obrist 2014v : 18:00). Proposer une exposition d'œuvres d'autres artistes que lui-même consiste alors pour Kosuth à les installer d'une autre manière. Ainsi installer des objets dans un espace d'exposition est pour lui une nouvelle manière de faire œuvre, à l'instar des extraits de textes d'autres auteurs qu'il dispose en « mosaïque » dans ses propres textes. On peut voir alors dans ces *curated installations* une adaptation d'une technique de construction de texte à l'espace et aux objets. Et comme pour les textes d'intellectuels, juxtaposer des œuvres d'autres artistes est un moyen de mener la lutte, puisque c'est Kosuth qui peut revendiquer être celui qui fait le geste, être le désorceleur*, celui qui ajoute une couche de lecture aux œuvres qu'il a choisi. Les œuvres des autres ne sont alors que des matériaux pour produire sa propre œuvre. Ce faisant, il lutte également contre les artistes exposés qui sont ou peuvent être à ses yeux des sorciers* tiers. Il s'approprie leurs œuvres en en faisant des éléments de la sienne.

À travers ce format d'installation Kosuth entend ainsi assumer « la responsabilité subjective pour l'excédant de sens ['*surplus meaning*'] que l'exposition elle-même ajoute aux œuvres présentées » (*ibid.* : 16:50). Cet excédent de sens peut être pointé également pour le texte où ce qui compte n'est pas tant la signification exacte de chaque extrait mais leur juxtaposition. Que l'artiste produise le texte ou bien qu'il le cite à partir d'une autre source revient ici au même puisque c'est cette « responsabilité subjective » qu'il cherche à atteindre, à montrer, et qui prend place à travers la

[192] Cette exposition a lieu à l'occasion du 50ème anniversaire de la mort de Freud. Une exposition similaire, enrichies d'autres œuvres d'art encore à lieu en 2014, toujours à Vienne, et pour le 75ème anniversaire, mais à la 21er Haus, bâtiment dépendant du Palais du Belvedere, présentant uniquement de l'art contemporain.

juxtaposition d'éléments semblables[193]. On peut donc voir une fois encore le même procédé que pour *One and Three Chairs* ou pour les autres œuvres convoquées plus haut.

Comment alors, dans ce cas des installations, cet excédent de sens prend-il place ? Pour celles autour de Freud en 1989 et 2014, le papier-peint de *Zero & Not* fonctionne comme un indice du travail de l'artiste, comme un liant d'une salle à l'autre — une couche de fond —, permettant une cohésion parmi les œuvres par ailleurs très différentes formellement. Kosuth mentionne, toujours dans le même entretien filmé, que, pour l'édition de 2014, il a eu accès aux collections de l'institution qui le reçoit. Alors que Kosuth, sur l'enregisterement vidéo, laisse filer les diapositives montrant des vues de l'exposition, il indique sans commentaire particulier « c'est un vrai [exercice] de jeu et de mélange » (*ibid.* : 33:30). La même année et l'année suivant l'exposition au Sigmund Freud Museum, deux autres installations prennent place. La première autour du travail, important pour Kosuth on l'a vu, de Wittgenstein se nomme *Le Jeu de l'indicible* (à la Sécession de Vienne et au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles) et la seconde *Le Jeu de l'immentionnable* (au Brooklyn Museum, New York). Celles-ci ne font pas appel au dispositif du papier-peint mais mettent bien en scène des œuvres d'autres artistes. Concernant la première, quand on lui demande comment il a procédé, s'il avait un plan défini à l'avance ou si les choix se sont faits durant l'installation, l'artiste répond : « Les deux. J'avais une idée de base de ce que je voulais faire mais c'est pendant que je … c'était vraiment en jouant [« *in play* »[194]]. Quand j'installais, certaines choses fonctionnaient mieux et j'allais dans cette direction ou cette direction … » (*ibid.* : 1:10:00). Il explique ensuite que la reconduction de cette première exposition à Bruxelles a donné lieu à d'importants problèmes administratifs liés au prêt et à l'assurance des œuvres et que pour lui « c'était des questions d'adultes dont je ne voulais pas m'occuper. J'étais un artiste jouant avec mes crayons » (*ibid.* : 1:11:20).

On peut avoir une idée de ce « jeu », précisément, en suivant dans l'enregistrement vidéo qui a été fait lors de l'installation de l'exposition *Colour in Contextual Play*, à Londres en 2017 (Kosuth&Lauf 2017v). Il s'agit de mettre en présence des œuvres des artistes italiens et français Enrico Castellani, Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni, artistes déjà historiques et qui ont la

[193] Pour les *curated installations*, les œuvres présentées des autres artistes n'ont bien sûr pas le même degré de ressemblance qu'une chaise et sa propre photographie, par exemple. Mais Kosuth prend ces objets à un niveau abstrait, c'est-à-dire en tant qu'œuvres d'art, en tant qu'objets qui sont le résultat d'un processus mené par un artiste, « l'expression concrète d'un individu ».

[194] Terme qui figure donc dans le titre anglais de ces deux expositions.

particularité d'avoir tous produit à un moment de leur carrière des œuvres monochromes. Le jeu de Kosuth consiste à placer ces œuvres sur des murs peints de la même couleur que celles-ci et d'y ajouter la définition de cette même couleur selon le format qu'il utilise pour la série *One and Three*. On voit alors Kosuth, assis sur une chaise (il a 72 ans à ce moment), donner des indications à deux jeunes hommes pour qu'ils positionnent une œuvre sur le mur peint (fig. 4-17) : « à gauche, et beaucoup plus haut, c'est trop bas, beaucoup trop bas (…) accrochez [le tableau] en mettant le coin [de celui-ci] au centre [du mur] (…) de ce côté et encore plus haut, encore un peu plus haut… ok (…) très bien messieurs, merci pour votre travail » (*ibid*. : 01:00-02:30). Les murs peints fonctionnent comme le papier-peint de *Zero & Not*, un fond indiquant le parti pris de l'artiste en ajoutant la couche de lecture qu'il fait des œuvres des autres artistes, les faisant ainsi siennes. Mais si seule cette description suffisait, Kosuth n'aurait pas besoin de se rendre sur place pour placer, selon son propre œil, chacune de celles-ci. Le fond de couleur sert alors d'indice de ce travail minutieux mais invisible tellement il semble aller de soi. Qu'est-ce qui permet à Kosuth d'être aussi précis quant à l'installation des œuvres, au point de demander aux assistants de la galerie de produire des décalages de quelques centimètres ? Ce placement précis convient (« ok »), cet autre-là non. Nulle justification n'est donnée sur le moment aux assistants, pas plus que Kosuth ne le fait par ailleurs. C'est « ce qui semble aller de soi » *pour Kosuth* que l'artiste cherche à montrer et qu'il ne peut pas dire exactement. Il semble que ce soit justement là le « jeu de l'indicible », qu'indique l'exposition de Vienne et Bruxelles, cet indicible que donc on ne peut pas dire mais qu'on peut par contre montrer, en développant des moyens spécifiques : sélectionner des œuvres d'autres artistes, faire peindre les murs selon des couleurs présentes dans celles-ci, installer les œuvres sur ceux-ci avec précision[195].

Il semble donc que, comme on l'a déjà vu à propos de *Zero & Not*, si la réflexion qui entoure la pratique de Kosuth est importante, prenant appui sur divers auteurs et déterminant des positionnements forts, à charge politique, quant au rôle de l'artiste dans la société, quand il s'agit de décrire les étapes de sa propre pratique, la manière dont il parvient à une solution plutôt qu'à une autre, il s'en tient soit à des considérations vagues (« je ne sais pas »), à des mécanismes qu'il ne

[195] L'exposition de Brooklyn avec le titre similaire de « jeu de l'immentionnable », s'il fonctionne bien sur le même mode que celle sur l'indicible, puisque Kosuth puise dans les collections du musée et les assemble de sorte à produire cet « excédent de sens », ajoute par contre des images problématiques qui ont fait l'objet de censure publique dans différents contextes. « L'immentionnable » décrit alors, aux yeux du public, ces objets qui posent problème sans qu'on sache toujours exactement pourquoi, c'est-à-dire qu'ils sont porteurs de quelque chose qui dérange un certain ordre établi. L'exposition a eu un grand retentissement dans la presse et jusque dans la sphère politique d'alors. Il s'agit pour Kosuth de poser la question de *ce* qu'on nomme art ou pas et de *qui* décide de ce faire. Il aimerait que ce soit le public qui se fasse une opinion plutôt que de laisser cela à des professionnels, politiciens ou *scholars*.

4-17. Kosuth donne des instructions d'installation

Captures d'écran de l'enregistrement vidéo de l'installation de l'exposition *Colour in Contextual Play*, Galerie Mazzoleni, Londres, 2017. En haut à gauche et de face, et en bas à droite et de dos, Kosuth assis donne des instructions à des assistants pour l'accrochage d'œuvres.

maîtrise pas (le rêve) et ici à un processus qui n'est pas sans rappeler celui qu'on a vu chez Pollock. Il s'empare d'œuvres qu'il traite comme matériaux (comme, dit-il à demi-mots, un enfant avec ses crayons), comme Pollock utilise la toile et les pots de peinture. Il a une « idée de base » comme Pollock a une « notion générale » de ce qu'il fait. Il « joue » ensuite avec ses matériaux, testant des « directions », dont certaines « fonctionnent » et d'autres moins, comme Pollock essaie de « ne pas perdre le contact » avec l'œuvre qu'il est en train de réaliser. Ils cherchent à faire advenir l'efficacité symbolique en testant, en ajoutant des couches de peinture ou de texte jusqu'à ce que ça

corresponde à cet invisible pour l'un, indicible pour l'autre, jusqu'à ce qu'ils parviennent à se rendre perceptible leur schème constructeur respectif. C'est dans ce processus que prend place « l'excédant de sens » que Kosuth revendique pour son travail artistique. S'il met soigneusement en place des stratégies pour que ce qu'il semble de prime abord montrer aux spectateurs ne puisse pas lui être imputé (une chaise, sa photographie, un extrait de texte emprunté) ou ne pas faire intervenir la trace de sa main (ses propres textes, le barré du texte d'un autre, les œuvres d'autres artistes), c'est pourtant à travers ou en dépit de ce qu'il montre qu'il cherche à rendre sensible au fait qu'il y a là quelque chose d'autre, cet excédant de sens. Il montre à dessein des éléments d'une relative banalité et (re)productibles facilement par d'autres[196], au besoin, pour montrer *en fait* ce qu'il y a en plus de ceux-ci, de ce qui fait leur lien. Ce sens alors que cherche à montrer Kosuth, qu'il ne décrit nulle part sauf pour dire que c'est là qu'a lieu son travail artistique semble être ce qui fait le liant ce qui fait sens *pour l'artiste* sans qu'il lui soit possible de le décrire par les mots, tout en étant capable de le montrer, et ce depuis plus de cinquante ans, à travers ce qu'il fait.

Malgré la différence patente de résultat de la pratique de chacun, les œuvres de Pollock et de Kosuth cherchent avant tout à montrer l'invisible pour l'un ou l'indicible pour l'autre. Dans les deux cas, il s'agit de quelque chose qui leur est perceptible confusément et que la matérialisation en œuvre d'art rend plus palpable. Cette œuvre est plus facilement accessible par les sens que ce quelque chose de diffus qui permet de faire lien entre les choses, qui permet donc de donner forme à ce qu'ils ont devant les yeux. En rendant matériel ce liant, c'est-à-dire en en faisant usage pour produire un objet dans le monde, c'est quelque chose de leur perception qu'ils matérialisent, le schème constructeur. « Invisible » et « indicible » seraient alors deux (non-)qualités du schème constructeur, ce que le fait de produire une œuvre permet de contourner quelque peu : on montre le résultat de ce qui a été lié grâce au schème constructeur, même si on ne peut pas montrer le lien indépendamment de ce qui est lié ; on montre ce qu'on ne peut pas dire. Si « invisible » et « indicible » pointent tous deux vers le schème constructeur, ils restent toutefois deux approches de la matérialisation des œuvres différentes, aux deux extrémités du spectre des pratiques que je

[196] On pourrait objecter ici que la Pierre de Rosette est tout sauf banal et qu'il est loin d'être reproductible *facilement* par d'autres. La Pierre est extraordinaire du point de vu des égyptologues en quête d'un moyen de déchiffrer les hiéroglyphes. Mais beaucoup moins du point de vue de ceux qui l'ont produite. Un document administratif de l'Union Européenne traduit en vingt-quatre langues officielles sera inestimable pour un chercheur de l'an 4000, mais absolument trivial aujourd'hui. La magnification par dix de la taille de l'original fait de l'œuvre de Kosuth un objet peu aisé à reproduire, en tout cas pas au même titre que *One and Three Chairs*. Si la réalisation technique de l'œuvre n'est pas facile, sa description par Kosuth comme projet l'est complètement. *Puisque* le musée Champollion offre la possibilité de réaliser une œuvre monumentale, *alors* agrandissons ce qui fait la renommée de l'égyptologue français. Ce qui rapproche ce projet des autres est *l'idée* d'une juxtaposition d'éléments liés les uns aux autres de manière non triviale de sorte à produire le besoin de comprendre ce qui précisément les lie.

propose ici. Si pour Pollock et Kosuth on peut montrer que la dynamique de création résulte en un ajout de couches ou de lignes pour l'un et de texte pour l'autre, ces deux types d'ajouts sont produits de manière singulière. Faire voir l'invisible consiste à ajouter de la *matière* à un élément de base de sorte à modifier physiquement celui-ci pour atteindre l'efficacité symbolique, alors que dire l'indicible consiste en un ajout *immatériel* par les mots, par le texte. L'élément de base qui sert à atteindre l'efficacité symbolique reste en bonne partie intact. Les mots produisent un effet de recadrage sur cet élément de sorte à le faire voir sous un autre angle. Dans les deux cas, il devient possible pour d'autres de regarder ce que ces deux artistes montrent et d'ainsi avoir accès partiellement et indirectement à, peut-on dire avec Nagel, « ce que cela fait d'être » Jackson Pollock ou Joseph Kosuth.

5 – GÉNÉRATION SYMBOLIQUE

Les deux cas historiques du précédent chapitre ont permis de voir le lien qui parcourt le corpus de chacun des artistes. Dans les deux cas, c'est en réalisant leurs œuvres qu'ils se donnent à voir le fait que quelque chose semble assurer ce lien, malgré les changement à l'intérieur même de leur pratiques respectives. Convoquer ces deux cas permet de faire une étude sur le temps long ce qu'une étude de terrain classique ne permet pas. La phénoménologie objective revisitée par l'empathie vischerienne telle que je la précise au début du chapitre 4 offre la possibilité de s'immiscer à partir de sources indirectes dans le rapport de l'artiste à ses œuvres, de se sensibiliser avec sa manière propre de réaliser des œuvres. Les œuvres sont produites les unes après les autres, matérialisation de la forme de communication que l'artiste tente d'entretenir avec son schème constructeur en oscillant entre les positions de patient* et désorceleur*. Pour entrer plus précisément dans la dynamique de cette oscillation, le rapport indirect avec l'artiste via ses œuvres ne suffit pas. Aussi je conduis ici une série d'entretiens avec une dizaine d'artistes répartis entre la France et les Etats-Unis de sorte à amener des précisions sur la génération symbolique, processus pendant lequel l'œuvre se fabrique et où l'artiste passe progressivement d'une capacité d'agir récupérée à son évanouissement lorsqu'il s'approche de l'efficacité symbolique.

Les artistes avec lesquels je m'entretiens ont des pratiques donnant des résultats très différents : d'un conceptualisme extrême à la pratique quasi quotidienne de la peinture à l'huile, en passant par deux artistes qui sont venus de l'art conceptuel pour faire maintenant de la peinture figurative. À l'instar de ce qu'on a vu avec Pollock et Kosuth, malgré cette différence de résultats, le processus par lequel ils passent pour produire leurs résultat est similaire : sans maîtriser complètement ce qui leur permet de produire ce lien qui assemble les œuvres, ils se basent sur une idée et s'emparent de matériaux qu'ils testent pour trouver la direction qui convient pour la réalisation. À la différence de ces deux cas historiques, les entretiens permettent de poser spécifiquement des questions aux artistes sur la manière dont ils mettent en place la génération symbolique. Il s'agit donc moins comme au précédent chapitre de voir l'enchaînement des œuvres les unes aux autres, et donc leur cohérence à travers le temps, signes d'une communication sur le long terme avec le schème constructeur, que de comprendre, selon leurs propres mots, comment les artistes font pour faire ce qu'ils font, comment chaque artiste, mu par son schème constructeur, met en place une manière spécifique d'atteindre l'efficacité symbolique.

Lors des rencontres avec les artistes, je les laisse, dans un premier temps, parler sur ce qu'ils font. Ils en ont l'habitude quand ils s'adressent aux autres professionnels de l'art : commissaires d'exposition, galeristes, journalistes, collectionneurs. C'est à partir de ce qu'ils me disent qu'ils font que je pose certaines questions, en tentant parfois de reformuler le formalisme du chapitre 3 au moyen de *leur* langage. La plupart du temps, je ne fais que leur demander des précisions quant à un aspect qu'ils ont mentionné et sur lequel il me semble qu'ils sont passé un peu rapidement. Ce sont souvent des choses qui « vont de soi » pour eux mais qui peuvent être caractérisées avec plus de détails. Cette demande de précision fait que, d'une présentation de leur propre chef d'une demi-heure environ, faisant alors usage du type de monologue rôdé qu'on a aperçu chez Kosuth dans ses entretiens vidéo, le temps d'entretien total, à ma demande de détails, s'étale sur deux à trois heures, ce que je décris comme les « entretiens longs ».

J'essaie autant que possible de me rendre dans le lieu de travail des artistes. Il ne s'agit toutefois pas de les y observer en train de produire leurs œuvres. De par ma propre expérience d'artiste, ce qui se passe en atelier est la plupart du temps assez peu intéressant à observer. Les différentes options pour la création sont souvent prises de manière espacée dans le temps, pas nécessairement dans l'atelier même et donc peu visibles pour un observateur tiers. L'un des artistes par exemple a mis pas loin de deux ans à terminer une œuvre. Se rendre à son atelier pour le voir faire aurait, dans son cas nécessité ma présence quotidienne pendant ces deux années pour espérer le voir à l'action et mon observation aurait la plupart du temps soit rien donné, soit forcé une action qu'il n'aurait pas prise par ailleurs. Nous aurions probablement fini par parler de sa pratique, ce que les entretiens formalisent quelque peu. Ces entretiens long sont donc l'occasion de proposer aux artistes un retour réflexif sur leur pratique et de voir ainsi leur manière spécifique de mettre en place la génération symbolique. Ce retour réflexif se fait de leur position de patient* décrivant ce qu'ils perçoivent de la pratique de leur sorcier* propre puisqu'ils ne peuvent que constater ce qui a été fait et tenter de dire comment il a procédé.

Partant souvent d'une œuvre particulière, récente ou plus ancienne, sur laquelle ils ont insisté durant leur présentation initiale, je cherche ensuite à trouver un accord entre ce qu'ils disent qu'ils font et ce qu'ils font (œuvres visibles à l'atelier ou sous forme de documentation). Bien souvent une écart est perceptible entre ces deux activités. Je leur demande alors des précisions sur un terme resté trop

générique dans leur discours et sur l'application concrète de ce terme dans leur pratique. Il apparaît au fil des entretiens que ce n'est pas tant que les artistes n'ont pas conscience de ce qu'ils font pour réaliser leurs œuvres mais bien plutôt que ce n'est pas un type d'information que le « milieu de l'art » cherche à acquérir. L'information donnée spontanément par les artistes (le monologue rôdé du début d'entretien) concerne plutôt *ce à propos de quoi* sont leurs œuvres, c'est-à-dire quand ils se mettent à la place du spectateur de leurs œuvres appréciant le résultat de leur pratique. Il n'ont pas l'habitude de préciser *comment* ils parviennent à faire ce qu'ils font, à savoir le détail de leur processus. L'emploi de telle ou telle technique pour réaliser leurs œuvres peut faire partie de la conversation de ce à propos de quoi sont leurs œuvres, mais ce qui pousse à l'emploi de cette technique n'est pas toujours complètement explicité. L'un d'eux dit par exemple qu'il fait de la peinture sur les pages d'un magazine, mais la manière dont il est arrivé à s'intéresser aux magazine est laissée inexpliquée dans le monologue rôdé. Or il s'agit justement de comprendre comment ils sont poussés de la sorte lorsqu'ils produisent, comment ils sont mus par leur schème constructeur à opter pour telle ou telle manière de réaliser une œuvre, manière qui leur semble souvent « aller de soi ». C'est en bonne partie parce que cette manière leur semble évidente durant la réalisation (en position de désorceleur*) qu'il existe un écart entre ce qu'ils disent qu'ils font et ce qu'il font. Le monologue rôdé est produit depuis la position de patient* et comme le but de leur pratique est parvenir à l'efficacité symbolique en suivant des voies qui leur semblent évidentes, ils n'ont que peu l'occasion de détailler autant que durant nos entretiens long les spécificités de ces voies.

Ce chapitre fait donc la part belle à ce que me disent dix artistes confirmés sur les quatorze que j'ai rencontré[197]. Il est réparti en quatre mouvements. Les trois premiers découpent plus finement le processus de génération symbolique en « croisements » (comment trouver une idée de base), « protocole » (comment faire en sorte que cette idée se matérialise) et « jubilation » (comment savoir que l'œuvre est terminée, comment atteindre l'efficacité symbolique), termes empruntés à leurs dires. Le quatrième mouvement n'appartient pas directement à la génération symbolique de la production d'une œuvre lors d'un seul cycle d'oscillation mais offre la perspective des artistes sur le parcours effectué grâce à la mise en place de ces cycles sur le long terme. Cela permet de compléter les données du chapitre précédent en ayant cette fois la perspective des artistes sur la conscience qu'ils développent du processus sur ce temps : « la maturité ». C'est une manière différente pour

[197] Les quatre restants étant discutés dans les chapitres suivants, voir Annexe : Quatorze artistes

eux de se rendre sensible les récurrences de processus que le schème constructeur les pousse à mettre en place.

J'ai choisi de conserver une unité de traitement par artiste de sorte à rendre leur manière propre de réaliser des œuvres, à rendre perceptible leur schème constructeur à l'œuvre. Chaque artiste traverse nécessairement les trois mouvements de la génération symbolique et la maturité. Cependant, les entretiens longs de chacun font apparaître plus particulièrement certains points de ces mouvements. Aussi on trouvera ci-après, après un premier entretien qui sert d'introduction, trois artistes donnant des précisions sur le croisement, deux sur le protocole, deux sur la jubilation et deux encore sur la maturité. Cette répartition des entretiens par les mouvements sert donc moins à classer les pratiques en fonction des résultats qu'elle permettent qu'une manière de faire voir que, si le processus est le même, il peut y avoir des accents qui sont placés par les artistes sur l'un ou l'autre des mouvements. Ainsi une pratique « conceptuelle » comme celle de Kosuth, s'attarde dans le monologue rôdé plutôt sur les croisements (le recadrage par les mots, l'ajout de couche de langage, à des objets laissés en majeure partie intacts) alors qu'une pratique plus « instinctive », comme celle de Pollock, retient la jubilation (le moment où l'ajout de couches de matière à un élément de base est considéré comme terminé). Les conceptuels, comme Kosuth, tendent donc à minimiser dans leurs dires l'importance des ajustements matériels, alors qu'on vient de voir qu'elle prend néanmoins place dans les faits.

Je prends ici le parti de n'utiliser que les initiales des noms des artistes. Il ne s'agit pas tant de les protéger comme on protègerait les dires d'un informateur dans d'autres contextes, car la spécificité de leur travail et la proximité de milieu entre eux et le lecteur permet à ce dernier de retrouver leur identité sans grande difficulté. Mais il s'agit de maintenir l'attention sur le déroulé de la génération symbolique et moins sur leur personne en tant qu'acteur du monde de l'art potentiellement en compétition avec les autres artistes.

Avant d'entrer dans les quatre mouvements, je propose en introduction l'entretien avec SK, à New York, qui est un peu à part. Quand je vais la trouver, il ne s'agit pas pour moi de l'interroger sur sa pratique mais, parce qu'elle est bien implantée dans la scène new-yorkaise, d'éventuellement obtenir des informations sur des personnes à rencontrer pour mes recherches sur Pollock et Kosuth. Cet entretien permet de voir comment les questions à propos du processus et non du résultat opèrent

une ouverture inattendue de la part de l'artiste, ouverture qui souligne la présence pour elle d'une efficacité symbolique spécifique à l'artiste.

SK — Quelque chose pour moi

SK vit à New York. Alors que je suis étudiant en l'école d'art à Genève, elle est une intervenante occasionnelle du programme d'études dans lequel je suis inscrit. Elle a une allure très chic, un peu stricte, peu souriante mais toujours prête à entrer dans les détails des sujets. Le cursus que je suis alors met l'accent sur les pratiques conceptuelles et curatoriales[198] de l'art, c'est-à-dire des pratiques qui ne font pas ou plus appel à la « main » de l'artiste, l'artiste n'ayant donc plus besoin d'atelier pour faire ses œuvres. SK définit volontiers sa pratique selon ces lignes.

Au début de mon séjour à New York, elle me donne toutefois rendez-vous à ce qu'elle nomme son atelier situé à Bushwick, un quartier de Brooklyn, plutôt que chez elle, « derrière le MoMa », précise-elle. Je suis arrivé en avance. SK arrive en VTC. Elle m'offre un café et je précise la raison de ma présence à New York et mon approche de l'art par l'anthropologie. Se trouvant peut-être encore dans le rôle de l'enseignant vis-à-vis de moi, elle entreprend d'indiquer combien cette approche lui semble au moins curieuse. Elle s'appuie sur sa compréhension de ce qu'est l'anthropologie et s'en suit un dialogue peu fertile sur les différence entre les disciplines académiques, notamment l'histoire de l'art bien entendu, bien plus légitime pour parler d'art selon elle.

Je n'ai à ce moment pas prévu de faire un entretien d'artiste avec SK mais de lui demander conseil, notamment sur des personnes de la scène locale qu'il serait intéressant de rencontrer pour ma recherche sur les deux artistes historiques du chapitre 4. C'est donc moi qui la mets dans une position d'autorité par rapport à mon égard. Au bout d'un moment pourtant, la discussion prend un tournant. J'ai dû mentionner que je commence à faire des entretiens à Paris avec des artistes puisqu'elle se montre curieuse des questions que je leur pose. J'indique celle que je donne, en général, aux artistes quand je les contacte : « comment faites-vous pour savoir qu'une œuvre est

[198] Un commissaire d'exposition est dit « *curator* » en anglais et a été aussi traduit tel quel en français : « curateur ». Il s'agit de la personne responsable de la mise en place d'une exposition. Les « *curated installations* » de Kosuth sont typiquement la réappropriation par un artiste de la pratique d'un curateur, de sorte à en assumer le sens, à en faire une œuvre d'art « en tant qu'exposition ». Ce programme d'étude met à l'honneur cette pratique artistique spécifique.

terminée ? »[199]. Je ne fais alors que mentionner cette question que comme un aspect de mon enquête. SK réagit immédiatement : « c'est une très bonne question pour moi ! » En un instant, elle devient artiste face à un chercheur, plutôt qu'enseignante cherchant à réorienter ma recherche.

Elle s'est ouverte ensuite à moi d'une manière que je ne lui connaissais pas et que je ne soupçonnais pas. Une crainte que l'on peut avoir en réalisant des entretiens est que les artistes me racontent ce qu'ils veulent bien raconter sur leur œuvres et que cela suffit pas à comprendre ce qui s'y joue effectivement pour eux. Et de fait au début des entretiens, je laisse les artistes me raconter ce qu'il font, comme il le font avec un galeriste, un collectionneur ou un journaliste. Ils « intellectualisent » leur pratique, me dit SK (le monologue rôdé qu'on a vu avec Kosuth).

Bien que consciente de ceci, SK me donne effectivement dans un premier temps ce discours intellectualisant à propos d'une de ses œuvres vidéo qui s'intéresse aux histoires entourant la pratique de l'art conceptuel à New York, notamment de la génération d'artistes déjà balisés par l'histoire de l'art (dont Kosuth fait également partie). Elle a ainsi demandé à plusieurs artistes de décrire une œuvre d'art conceptuelle qu'ils ont vu sans en être l'auteur, et sans citer de nom ni de titre. Elle les a filmé lors de leur narration mais n'a filmé en fait que leurs mains et ce ne sont que ces mains qui sont montrées au public et qui accompagnent l'enregistrement sonore de leurs histoires. SK m'indique que ceci constitue une « formule » et que l'œuvre la suit simplement. Mettre cette formule en place permet à SK de ne pas « insérer un soi autoritaire » dans le travail, faire en sorte que le travail se « fasse tout seul ». L'usage par SK de cette notion de « formule » qu'il suffit d'exécuter, semble suffire pour faire de sa vidéo une œuvre conceptuelle par nature, qui de plus — mise en abyme — prend les pratiques conceptuelles pour thème. La formule, mais aussi la manière d'exposer le résultat sont le fruits d'une réflexion puisque, me dit-elle, « toutes les décisions [concernant la production matérielle de l'œuvre] sont au service de la clarification du sens [qu'elle veut donner à l'œuvre] ».

---

[199] Ce point peut paraître trivial pour le spectateur d'une œuvre terminée puisque, confronté à l'œuvre d'un artiste, il essaie précisément d'en saisir la cohérence, la justesse, la beauté, ou même seulement l'intérêt. Le fait que l'œuvre est terminée fait donc partie de ce que l'artiste lui donne à voir. Or, et c'est ce qu'on a commencé à voir avec Pollock et Kosuth, chaque œuvre aurait pu prendre une forme même marginalement différente, et pourtant c'est cette forme précise que l'artiste considère comme convenable. Autrement dit, l'artiste ne sait pas *a priori* quand son œuvre sera terminée alors que c'est un donné de l'expérience pour le spectateur. Cette différence entre les positions de l'artiste et du spectateur vis-à-vis de l'œuvre relève de l'asymétrie qu'on a relevé au chapitre 3 : il y a une efficacité symbolique du côté de l'artiste à atteindre *par la réalisation de l'œuvre* et une efficacité symbolique du côté du spectateur à réaliser *à partir de l'œuvre déjà réalisée*.

Il y a toutefois des décisions que SK sait ne pas avoir « intellectualisé ». À partir de ma question sur les moyens de finir une œuvre, elle revient sur certaines de ses œuvres ou sur certain aspects de son travail. Mais plutôt que de justifier son travail par rapport à des éléments formels ou « conceptuels » — c'est-à-dire, pour cette œuvre vidéo, en cherchant à positionner son travail dans une tradition d'artistes de cette tendance dont elle aimerait se voir comme le dernier membre de la génération active dans les années 1970 — elle entre dans la question de son processus de travail et de la place du rapport de l'artiste à son œuvre. Elle n'a alors plus peur d'être vue comme « complaisante avec elle-même » (« *self-induldgent* »), terme qu'elle utilise durant notre rencontre pour caractériser de manière négative un type de travail artistique qu'elle goûte peu.

Il est intéressant de noter cette préoccupation pour SK de ne pas introduire la question du soi dans ses œuvres et que précisément le contenu de la formule qu'elle choisit pour sa vidéo sur les artistes conceptuels consiste en cela : ne pas révéler le nom de celui qui parle, ni celui de l'artiste qui a fait l'œuvre décrite oralement. Elle indique ensuite qu'ayant eu une enfance pénible elle a besoin de sentir qu'elle « n'est pas là [dans ses œuvres] de manière trop importante ». Ainsi la fabrication même de ses œuvres lui permet de « se reconnaître » comme étant cette personne qui n'est pas là de manière trop importante. En d'autres termes, elle produit des œuvres qui prennent des formes dans laquelle cette position de « ne pas être là de manière trop importante » prend précisément un place centrale : une présence de mains sans visage, dans l'œuvre vidéo qu'elle me décrit plus haut. Par la suite SK me montre la documentation d'autres œuvres. Je lui fait remarquer que la question du corps fragmenté (figuration d'une partie seulement d'un corps) semble récurrente. Elle admet que malgré son désir de faire des œuvres d'art conceptuelles, qui selon sa définition ne laissent pas une place trop importante aux indices du soi de l'artiste dans la matérialisation, malgré son attachement au suivi d'une formule qui produit l'œuvre sans trop de son intervention, l'introduction d'éléments « non-intellectualisés », comme ces images de corps fragmentés, lui permet de voir dans ces œuvres qu'il y « quelque chose en elles pour [SK], et quelque chose pour le public », autrement dit l'asymétrie entre les efficacités symboliques du côté de l'artiste et du spectateur. Du côté de l'artiste, même quant on goûte peu les marques d'une expression de soi, il faut pouvoir se reconnaître dans l'œuvre quand elle prend forme.

Croisements

Afin qu'une œuvre puisse éventuellement voir le jour, il faut commencer par quelque part. Il y a une « idée » de départ qui permet ensuite de donner un cap au processus. C'est ce que les artistes conceptuels revendiquent — Kosuth on l'a vu s'en faisant une spécialité — une pratique de « l'art comme idée », où c'est l'idée qui fait l'essentiel de l'œuvre. Pollock de son côté affirme qu'il a toujours une idée de ce qu'il va faire, même s'il ne peut savoir exactement comment la peinture va réagir avec la toile au moment où il l'applique. Avoir une idée reste donc un point commun aux pratiques aussi diverses soit-elles, si on prend appui sur le spectre que propose les pratiques de ces deux artistes. Mais comment viennent ces idées ? C'est en effectuant des « croisements », terme qu'emploie MM plus bas, qu'elles adviennent.

BS — Petits connecteurs

Cette mise en place d'une idée est assez nettement visible dans ce que rend compte BS à propos d'un projet de commande publique dont l'élaboration s'étale, de la conception à la réalisation, sur plusieurs années. Je me rends dans l'atelier-logement qu'elle partage avec JT qu'on verra plus loin. Assis à la table de la cuisine qui donne sur l'espace d'atelier, elle me raconte les avancées de ce projet. La commande publique est une situation inhabituelle pour BS du fait que la réalisation matérielle de son œuvre est garantie. Ce n'est pas le cas d'autres ébauches de projets qu'elle me montre en fin d'entretien, qui ne trouveront donc pas forcément d'occasion de se matérialiser.

Il a fallu un an à BS entre l'annonce de la possibilité de faire le projet et la mise au point des caractéristiques plastiques et techniques de l'objet qu'elle aimerait faire produire, un an donc pour trouver une idée qui soit à la hauteur de l'enjeu. Malgré les circonstances spéciales, BS dit qu'elle procède « comme [elle] le fai[t] dans son travail habituellement », c'est-à-dire qu'elle « remonte un fil » ou « suit un fil » de différentes informations pour établir ce qu'elle peut faire.

Tout part d'une visite d'un musée organisée par les commanditaires sur les lieux du projet. Elle y trouve l'histoire des échanges entre les Amériques et la France qui, après la traversée de l'Atlantique, suivent les fleuves ici et là-bas, descendus et remontés par les hommes avec des denrées à échanger sur l'autre continent. C'est donc en suivant le mouvement des hommes et de l'eau que BS élabore son projet. Comme son œuvre sera placée au bord du fleuve d'ici, elle

s'intéresse plus particulièrement aux formes, personnages et pratiques qui remontent le fleuve là-bas.

Le lien avec le cours d'eau français est dans une première version du projet réalisé à travers un aspect technique de l'œuvre à produire : BS aimerait que l'œuvre réagisse aux marées qui sont encore perceptibles très en amont dans le flux du fleuve. Ces marées remontant le fleuve s'opposent au flux normal descendant mêlant des particules de terre et le sel marin, un mélange que BS prend « comme métaphore » des échanges entre les deux continents. Cette métaphore est donc celle d'un mouvement qu'il s'agit de suivre de sorte à découvrir des éléments pour concevoir son projet. BS remonte donc des fils, en « remontant le temps ou le parcours d'un voyage » et ce de manière « ludique », c'est-à-dire en se « laissant guider » par le tracé de ces fils qui font découvrir des détails qui lui étaient inconnus auparavant. Elle suit ainsi le parcours de certains colons français qui se déplacent avec leur esclaves vers la Louisiane où BS se renseigne sur le jazz et la manière dont celui-ci remonte le Mississippi à bord de bateaux à aubes. C'est en découvrant que certains de ceux-ci sont équipés d'orgues à sifflets multiples — des « calliopes » — que le lien devient possible avec le fleuve français : réaliser un orgue de ce type qui joue des morceaux de musique lorsqu'il est actionné par les marées. C'est la première version du projet. Finalement, pour des raisons techniques et logistiques, c'est de la vapeur venu d'une usine sur la berge du fleuve qui actionnera directement le calliope.

BS qualifie ce qu'elle me dit de « dérive », guidée par des éléments — objets, personnes, événements, histoires — qu'elle reconnaît parce qu'elle les trouve « assez beaux ». Ses choix par l'appréciation esthétique de ces éléments semblent aussi confirmés quand elle en découvre d'autres qui produisent des « analogies » ou « équivalences » entre les deux fleuves. L'embouchure du fleuve français, par exemple, est constituée de marécages qui lui donne l'allure d'un « mini-Mississippi ».

Au début du projet, lors de l'invitation initiale, il y a chez BS de l'excitation car « tous les possibles sont ouverts ». Puis en faisant ses recherches, il y a des sortes « d'illuminations » quand elle « rencontre des choses dont [elle] ne connaît pas l'existence » ou « en connectant des choses [entre elles] », ce qui permet de « générer » son œuvre. BS précise que l'histoire des colons français aux

Amériques ou l'existence du calliope font partie de ces « illuminations », qui guident la dérive, de sorte à donner à son projet une forme particulière.

Il y a en outre ce qu'elle appelle « les petits connecteurs ». Il s'agit de personnages, la plupart du temps qui ne sont « pas indispensables » pour comprendre son projet mais qui dans sa démarche de recherche et dans les histoires qu'elle découvre jouent « un rôle immense ». Ils participent aux « illuminations » par une « présence souterraine ». Ils connectent différents éléments qui permettent l'échafaudage du projet, connexions qu'ils opèrent par leur place dans une histoire, ou ce qu'ils mobilisent comme objets. BS cite l'exemple du pianiste afro-américain Fate Marable. Joueur de calliope, il forme par ailleurs un orchestre de jazz pour lequel il recrute entre autres Louis Armstrong, alors inconnu. Cet orchestre joue sur les bateaux à aubes. Ainsi Marable lie la circulation sur le fleuve, le calliope, le jazz, la culture afro-américaine. De plus sa position de précurseur et le fait qu'il existe peu d'information à son sujet semble avoir particulièrement intéressé BS.

Un autre de ces connecteurs est le géographe et anarchiste français Élisée Reclus. Son livre *Histoire d'un ruisseau* parcourt le trajet d'un cours d'eau de sa source à la mer. L'auteur finit par indiquer aussi l'évaporation de l'eau de mer en vapeur, élément qui fait aussi fonctionner les sifflets du calliope ce qui permet à BS de lier ce phénomène à son projet. Le fait que Reclus a également réalisé un voyage à la Nouvelle-Orléans parfait son rôle de « petit connecteur ». Ces personnages font montre d'une « volonté » qui les a amené à « laisser une trace de leur œuvre » quoiqu'ils semblent toujours « un peu différents de leurs contemporains ». Leur vie même fait donc le lien entre des choses, sans nécessairement que ce soit leur intention, précise BS. Un tel connecteur « active quelque chose », « ça me parle », dit-elle.

BS nomme volontiers ces connexions des « coïncidences », c'est-à-dire le moment où différentes branches de sa recherche se recoupent alors que rien ne permettait de l'anticiper, comme le voyage de Reclus sur le Mississippi alors que BS lisait l'auteur pour sa description du trajet d'un cours d'eau. La musique de New-Orleans paraissait pareillement être à la croisée de plusieurs lignes qu'elle a investigué et c'est lorsque ces croisements multiples se font que pour BS « ça a du sens ». BS a conscience du fait que ces coïncidences sont saillantes « parce qu[']elle est] BS » :

> Je fais plein de connexions et tout le monde n'aurait pas vu de relation particulière ou intéressante, ou ça n'aurait pas sauté au yeux. Il y a des choses qui me sautent aux yeux qui ne sont pas du tout évidentes pour d'autres. Ce sont des coïncidences qui moi m'intéressent alors que la plupart des gens ça ne les intéressent pas. Je vais les grossir et y voir du sens. À tel point que certaines personnes trouvent que j'en fait un peu trop.

Pour parvenir à cette forme du calliope BS donc « se laisse guider par », « dérive sur » les éléments qu'elle rencontre dans cette situation de commande publique. Sa dérive s'effectue en « remontant un fil » qui ici de plus est concomitant du fil de l'eau des fleuves. Cette remontée est ponctuée d'arrêts, de configurations particulières qui retiennent l'attention de BS et si une configuration du même ordre se présente à nouveau cela provoque une « coïncidence » qui lie les deux configurations.

Les « petits connecteurs » fonctionnent dans un double sens. Ils sont un moyen d'avancer, attirant l'attention sur un aspect de la recherche que BS est en train d'effectuer et qui lui serait resté inconnu sinon. Ils sont aussi des confirmateurs, pourrait-on dire, lorsque un élément présent pendant la « remontée » et remarqué par BS se trouve également dans l'œuvre ou la vie du « petit connecteur ». Bien sûr, les « petits connecteurs » eux-mêmes sont des éléments que BS a rencontré lors de sa dérive. Marable dont la vie lie des éléments de la recherche se trouve lui aussi le long de la remontée du Mississippi. Avant que Marable devienne un « petit connecteur », c'est le fleuve nord-américain qui constitue le fil conducteur, le connecteur de la dérive, qui permet sa découverte, une « illumination » puisque BS ignorait l'existence de Marable avant de faire cette recherche. En passant d'une « illumination » à l'autre, menée par les « petits connecteurs » BS finit par voir se croiser des éléments, des « coïncidences », qui se cristallisent autour de la forme du calliope, qui donne l'idée à BS d'en faire réaliser un pour son œuvre. Une fois cette idée trouvée, elle peut réfléchir à sa réalisation et surtout à son fonctionnement.

Malgré la richesse des recherches de BS pour arriver à ce projet, l'intérêt ne réside pas dans le fait de les restituer pour le spectateur de son œuvre réalisée (asymétrie de l'expérience de l'artiste et du spectateur vis-à-vis d'une même œuvre). Un panneau explicatif est prévu au pied du calliope, avec le titre de l'œuvre qui contient le nom de l'instrument. « Tout le processus me permet de générer une [œuvre], mais une fois qu'on a cette [œuvre], on a pas besoin d'avoir accès à tout ce processus ». Cela correspond à son envie d'obtenir un résultat « un peu ridicule », — la chaleur de la vapeur déforme le métal des sifflets entraînant une modification de la note qu'ils produisent,

pervertissant ainsi la mélodie jouée, lui donnant un air enfantin — contrastant avec l'effort déployé pour y parvenir.

Cet effort consiste à « générer » une forme particulière qui lui correspond, qui donc doit « faire sens » pour elle. Il n'est pas nécessaire que l'œuvre finale fasse sens pour le spectateur de la même façon, et ce d'autant plus qu'elle est consciente de la manière particulière qu'elle a de donner ce sens, de voir des « métaphores », des « analogies, des « équivalences », des « coïncidences » au cours de ses recherches. L'accent de la pratique de BS n'est alors pas mis, aux yeux des spectateurs, sur le processus de mise au point de l'idée, mais plutôt sur le contraste que le calliope produit dans le contexte d'une promenade le long du fleuve.

Ses recherches peuvent être partagées, puisque BS l'a fait avec moi dans les détails, mais elles restent pourtant privées pour ceux à qui l'œuvre est donnée à voir. Partie de « tous les possibles sont ouverts », elle s'est appuyé sur ses « coïncidences » à l'intérieur de cette ouverture pour en faire émerger du sens, tout en sachant pertinemment que ces coïncidences s'imposent à elle, qu'il ne s'agit pas d'éléments uniquement « extérieurs » qui seraient là « objectivement ». C'est la rencontre de BS avec cette situation provoquée par la commande publique qui produit ce résultat, une preuve en étant que la commande s'adressait à plusieurs artistes et qu'ils n'ont pas tous fait réaliser un calliope.

MM — Flash

BS propose au spectateur une expérience d'un objet « un peu ridicule » dans un environnement dans lequel, de plus, le spectateur ne l'attendrait pas. Elle envisage son œuvre comme une « sculpture de vapeur » du fait de la grande quantité de fumée aqueuse qui s'échappe des sifflets du calliope quand il joue un morceau. S'il est difficile pour le spectateur de reconstituer la genèse ou la provenance des éléments qui constituent son œuvre, il en va autrement pour MM qui propose des assemblages faits d'éléments moins exotiques qu'un calliope. MM a été un enseignant invité lors de mes études d'art. Sans avoir développé un rapport particulier à ce moment-là, j'ai eu l'occasion de le revoir lors de vernissages d'expositions. Il a une carrière internationale et est représenté par plusieurs galeries dans différents pays d'Europe. Il réalise ses œuvres en se basant comme BS sur des idées, et y trouve une « satisfaction esthétique » quand elles correspondent à une « exigence »

qu'il se donne. Leur réalisation est principalement un « problème technique ». L'œuvre se fait avant :

> J'y pense beaucoup avant. Donc il n'y a pas un processus ... complètement intuitif de la transformation de la forme jusqu'à un résultat. Je réfléchis [il semble chercher un exemple dans sa mémoire] ... les étapes qu'on pourrait considérer comme étant celle de la recherche d'un peintre qui prend de la couleur d'un côté et de la toile de l'autre et qui commence à partir en se laissant aller, pour moi ça se passe dans ma tête cette étape-là. De temps en temps ce processus il peut prendre ... il y a des œuvres, j'ai mis presque vingt ans avant de les faire, parce que je n'arrivais pas à résoudre un problème technique.

La référence en opposition au processus supposé du peintre, comme pourrait le faire Kosuth, permet de classer MM clairement du côté des pratiques conceptuelles. L'œuvre est d'abord pensée, puis vient la résolution des éventuels problèmes techniques pour la réalisation.

À propos d'une œuvre dont l'idée lui est venue en réfléchissant à l'objet qu'est une ceinture et en la voyant comme un objet de mesure du corps, MM indique qu'il a voulu lui donner la forme du signe de l'infini. « C'est un geste très simple. Après, le mettre en forme c'est plus compliqué, c'est-à-dire le faire tenir pour que la forme... [il s'arrête au milieu de la phrase, mais semble dire qu'il faut que la forme soit au minimum intéressante] ». Lui demandant de revenir aux étapes qui ont permis de penser cette œuvre. Il m'interrompt :

> ...aux étapes ? Oui mais je l'ai pensé comme ça direct. C'est ça en fait. Ou il y a des choses pour lesquelles je réfléchis pendant longtemps, parce que je me dis « tiens, j'utiliserais bien ça », ou là je sens que je pourrais redonner du sens, et puis je le griffonne, ou je prends une note, je me dis « tiens, je vais y réfléchir ». Après il faut peut-être une image de temps en temps. C'est aussi en voyant d'autres choses, tu peux associer quelque chose qui t'intéresse et tout d'un coup trouver une solution en regardant quelque chose qui t'intéresse pas, d'ailleurs. Simplement parce qu'un artiste a utilisé tel truc, tu te dis « pour [mon œuvre] j'aurais pu utiliser le même matériau.

Les deux citations de MM se contredisent quelque peu. Il indique d'abord ne pas suivre de « processus intuitif comme celui du peintre qui se laisse aller », car « ça se passe dans [sa] tête ». Ensuite, questionné sur une œuvre précise et non sur son processus de manière générale, il dit avoir « pensé l'idée de son œuvre directement », c'est-à-dire sans faire de longue recherches sur, ici, l'intérêt de faire une œuvre en transformant sa ceinture en un signe de l'infini. Cette transformation-ci donc à lieu « dans la tête ». Mais il y a ensuite une autre transformation, une fois l'idée obtenue et avant même la réalisation concrète de l'objet, puisqu'il « griffonne, prend des notes, regarde

d'autres images, ou des œuvres d'autres artistes » pour résoudre ce qu'il nomme les « problèmes techniques ».

Il y a donc bien une étape, venant après l'idée initiale, qui s'apparente au « processus intuitif du peintre ». Au lien d'employer comme ce dernier « la couleur et la toile », MM emploie, disons, un crayon et une feuille de papier pour griffonner, un stylo et un carnet pour prendre des notes, un livre pour consulter des images et une visite d'exposition pour voir d'autres œuvres. Pour les images et les autres œuvres, on peut objecter qu'il n'y a pas d'action assimilable à ce que ferait un peintre : un processus de production graphique au sens large. Mais il faut plutôt voir le griffonnage et la prise de note comme des cas particulier de production d'image. L'important est pour MM, semble-t-il, de faire défiler des possibilités de solution graphiques et il importe peu que ce soit lui qui griffonne ou qu'un autre artiste produise cette solution. Il y a une démarche générale de recherche de forme et, peut-on dire, pour consulter une image, par exemple, il faut néanmoins sélectionner un livre, le feuilleter, s'arrêter sur une image, l'inspecter, etc. Le critère pour sélectionner tel livre plutôt qu'un autre, s'arrêter sur telle page, telle image n'est pas rendu explicite par MM puisqu'il va probablement de soi, de son point de vue. Cette recherche de la forme qui convient est mue cet « allant de soi », le schème constructeur, qui pourtant pourrait être tout autre pour un autre artiste.

Plus important peut-être que ces considérations sur l'équivalence des moyens de la recherche « intuitive » dans le cas de MM ou du « peintre avec sa couleur et sa toile », on trouve dans ce passage une information sur la nature de l'idée que MM a « pensé directement ». Il semble que l'idée ne se présente pas à MM sous forme d'une image mentale de l'œuvre complètement réalisée sinon il n'aurait nullement besoin de passer par cette étape de recherche de formes avant la réalisation.

En demandant à MM comment il est arrivé à l'idée de cette ceinture qui figure le signe de l'infini, il indique s'intéresser à travailler avec ce motif depuis longtemps et que c'est en réfléchissant sur sa ceinture qu'il a pu « faire le croisement entre les deux choses ». Il précise aussitôt qu'il n'a pas « d'imagination ». « Si tu me donnes une feuille blanche, je sais pas quoi faire. C'est pas comme ça que je travaille du tout ». Mais :

> Il y a plein de choses qui ne font pas de sens, et ce que je cherche c'est leur trouver un lien avec ... [il hésite] ... autre chose... quelque chose qui permette de le déplacer et de retrouver du sens [il escamote ce terme]. C'est

> comme si je me plaçais entre deux choses existantes, qu'il y avait le vide, et que j'essayais de dire « on va coller les choses » [il frappe ses mains l'une contre l'autre pour souligner cette action de coller]. Quand je me balade dans la rue, c'est comme ça que je regarde les choses aussi : il y a beaucoup de choses qui ne font pas sens. Je comprends comment elles sont arrivées là mais je comprends pas pourquoi elles sont pas autrement.

L'imagination récusée par MM est liée à l'imaginaire du peintre avec sa toile blanche (ou ici la « feuille blanche » de l'écrivain peut-être) qui partirait de rien pour arriver à quelque chose. Ce que MM décrit est un processus qui donc pour lui n'est pas de l'imagination. Il y a quelque chose qui retient son attention, mais cette attention est accordée précisément parce qu'il ne parvient pas à comprendre pourquoi la forme qu'a cette chose n'est pas différente. Il s'agit donc de partir de cet élément dont la forme pourrait être autre pour chercher quelle devrait être celle qui serait plus adéquate. Pour ce faire, il mène donc une recherche de forme pour créer un lien, faire un croisement avec une autre forme existante ou qu'il pourrait griffonner, en somme pour faire accéder la chose initiale à une forme particulière qui aurait à ses yeux plus de « sens ». Ce qu'il ne dit pas c'est que pour se « placer entre deux choses existantes » et parvenir à les « coller », c'est-à-dire d'opérer un croisement, il faut précisément une capacité d'imagination qui fonctionne non pas à partir de rien mais dans le but de combler le « vide » qui les sépare. Combler ce vide, créer un croisement, permet d'obtenir une forme particulière qui tient un peu de chacune des « deux choses existantes »[200].

Le croisement n'est pas gratuit, pur jeu d'hybridation. C'est semble-t-il cette gratuité que MM récuse dans « l'imagination », supposément capable de produire sur une feuille blanche quelque chose sans point de départ. MM répond en fait à une nécessité de faire sens *pour lui*. Un autre exemple donné par MM permet de saisir ceci. Alors qu'il se trouve à New York invité par une galerie à produire une exposition originale[201], MM aimerait profiter d'être dans cette ville pour y faire du shopping. C'est en croisant ces deux activités, produire des œuvres et faire du shopping, que MM à l'idée d'une série d'œuvres.

Pour donner sens à son activité de shopping, il en fait la base de sa recherche de forme pour l'exposition. De plus, comme il parcourt les rues au plan orthogonal de Manhattan, il croise un autre élément encore pour préciser ce qu'il doit acheter. Il pense aux dernières œuvres de l'artiste

---

[200] C'est étape par étape ce que fait Gombrich avec l'image de Bonnencontre qu'il cherche à « réanimer » à la manière du *Printemps* de Botticelli. L'image qu'il trouve, grâce aux bons soins de Fein, est un croisement entre celle-là et celle-ci.

[201] Plutôt que d'exposer des œuvres existantes nécessitant un coûteux transport transatlantique.

hollandais Piet Mondrian connu pour ses compositions de rectangles de couleurs primaires. À la fin de sa vie ce dernier, réfugié à New York pendant la Guerre, produit une œuvre qui se nomme *Broadway Boogie-Woogie*, faite elle aussi d'éléments quadrangulaires rouges, bleus et jaunes. MM se met à la recherche d'objets arborant ces couleurs primaires dans les commerces, objets qu'il expose ensuite sur des étagères noires qui reprennent, elles, des lignes noires des compositions antérieures de Mondrian.

C'est en « réfléchissant un peu » à croiser shopping et production d'œuvres que « ça [lui] est venu d'un coup », comme un « flash ». MM reconnaît que ce genre de « flash » ne lui ai pas arrivé si souvent avec la même intensité, c'est-à-dire où tous les éléments y compris le titre de son œuvre lui sont donnés. En lui demandant de préciser la nature de ce flash, il indique que ce n'est pas une image mais un « croisement », qui prend les atours d'une « évidence », au point qu'il se demande pourquoi personne n'a fait ce rapprochement plus tôt, avant lui.

JT — Perdre contrôle en terrain connu

BS s'appuie sur des croisements qu'elle identifie lors de ses recherches dans une situation de inhabituelle de commande publique. MM fonctionne lui aussi par croisements entre des objets pour leur redonner du sens. Ces croisements partent de deux éléments distincts qui vont finir par partager, aux yeux de chacun des artistes, des caractéristiques de sorte à faire émerger une forme nouvelle qui en propose une sorte de synthèse. Mais le croisement peut s'opérer également entre un élément nouveau et un élément connu. C'est le cas de JT qui, au contraire de BS et MM ancre plus clairement sa pratique autour de question de peinture et de dessin, globalement figuratif sans que le réalisme soit jamais recherché. Ces pratiques graphiques sont l'élément connu, l'élément récurrent entre une série d'œuvres et une autre. Ici le croisement que JT avait trouvé pour une série d'œuvres semble ne plus être productif. Il lui faut alors en retrouver un de sorte à finir une œuvre commencée sur la base du premier croisement.

JT a été le premier artiste avec qui j'ai partagé mon projet de recherche. Nous avons dans ce sens eu de nombreuses conversations informelles avant de réaliser un entretien long. Pour une exposition en galerie, JT produit une série de peintures. Neuf mois plus tard, il me dit ne pas parvenir à reprendre sa pratique artistique. Ce blocage vient du fait qu'il ne retrouve pas ce qu'il appelle de la « surprise » dans ce qu'il fait, dans les méthodes qu'il a mise en place pour la réalisation de la série.

Il a tenté quelques essais, mais rien ne s'est montré convainquant. Pour mieux comprendre où se situe son blocage, je lui demande s'il ne pourrait pas tenter de faire un saut en terme de technique ou d'approche pour trouver cette « surprise ». Je lui suggère d'acheter laine et aiguilles pour tricoter quelque chose, matière et technique qu'il n'a jamais mis en œuvre. Il me répond catégoriquement : « non, ça j'arrive pas ». Et il précise que la surprise doit être une « perte de contrôle mais avec des éléments connus ».

Plus d'un an plus tard lors de notre entretien formel, JT m'indique qu'il avait prévu une peinture de grand format pour l'exposition, une peinture qui suivait le méthode mise en place pour les autres œuvres, mais que précisément pour cette dernière toile, « je n'arrive plus à y toucher car je sais comment la finir ». JT a suivi pourtant sa propre méthode pour cette peinture et l'avait donc presque terminée. Elle n'a donc pas été montrée dans l'exposition. Pour sortir de cette ornière, il « teste des choses » pendant les deux années écoulées depuis l'exposition, directement sur l'œuvre non-finie, qui devient ainsi un « brouillon », sans parvenir à faire en sorte qu'elle deviennent ne serait-ce qu'« intéressante ».

Comme il s'agit d'un grand format et que l'effort fourni jusque-là est important, JT ne se résout pas à l'abandonner complètement, ou à la recouvrir d'une couche de blanc, par exemple, pour la réutiliser pour autre chose. Pour lui c'est important de trouver quelque chose qui permette à la toile de trouver son « autonomie », apparemment impossible à atteindre par la méthode employée pour les autres œuvres de l'exposition. La taille de toile fait que la progression est lente, qu'il y a un aspect « physique », un « corps-à-corps » qui finit par durer deux années avant de trouver la solution.

Cette peinture est « faible » par rapport à celles qu'il a produit auparavant. Il manque ce que JT nomme « tâtonnement ». Il me montre la photographie d'un dessin au crayon noir réalisé il y a plusieurs années où de petits traits serrés donnent forme à une figure de jeune fille. Cette technique lui permet de voir sur le papier le tâtonnement qu'il effectue trait après trait avec le crayon pour produire la figure. Il juge cette approche comme étant « fertile » pour produire des œuvres.

La série de peintures exposées suit une méthode qu'il a mise au point. Sur son ordinateur, il sélectionne une image, l'aggrandit et la rend floue au moyen d'un logiciel. Il l'imprime et la « met

au carreau »[202], c'est-à-dire qu'il dessine au crayon une grille sur l'image et produit une grille aux mêmes proportions sur la surface de la toile. Ceci permet de reporter les contours de l'image originale sur la toile. Ce report fait, il sert de guide pour l'application des couleurs sur la toile. Cette application est fait à l'aérographe (un pistolet à peinture), une technique qui ne laisse pas voir les passages de la main. Toutefois, avant le passage de l'aérographe, JT applique une « gomme liquide », par touches, sur la toile. Il se base pour ces touches sur la « dynamique » du report au crayon de l'image sur la toile. Cette gomme liquide sert, habituellement, à conserver des zones blanches pour les peintures à l'aquarelle. Ici, la gomme masque la toile par endroits et peut être aisément retirée après que la peinture à l'aérographe est appliquée. Il s'agit alors pour JT de « souligner » avec la gomme des parties du dessin au crayon ou d'esquisser des « débuts de dessin ». Une fois l'image reproduite à l'aérographe, il enlève la gomme, ce qui révèle ses gestes de soulignement. Malgré l'aspect industriel que donne l'aérographe à sa toile, l'application de la gomme dans la méthode ajoute un aspect de tâtonnement. Il y a là une inversion de la séquence des gestes — d'abord le manuel avec la gomme puis l'industriel de l'aérographe, alors que les geste manuels permettent en général de parfaire une image une fois que le gros des éléments est en place.

Cette inversion est ce qui intéressait JT dans cette série. Il y a bien une « surprise » à éliminer la gomme dans le fait de voir comment ce tracé préalable accompagne ou interfère avec l'image reproduite à l'aérographe. Car si JT a bien l'image originale sous les yeux au moment de mettre la gomme liquide, il y a un décalage qui peut se produire entre ce qu'il pense avoir réalisé comme geste par rapport à cette image et ce qu'il a effectivement produit. Cela provoque la « surprise », c'est-à-dire quand la relation entre geste produit à la gomme et image reproduite « marche ».

Sans être allé jusqu'au bout de cette même méthode, qui a pourtant « marché » pour toute la série exposée, JT « sai[t] comment [la toile de grand format] va finir » (fig. 5-1). Il « teste des choses ». Il commence par appliquer sur une zone proche du centre de la toile non-terminée de la peinture de couleur orange par petites touches, lui permettant de retrouver plus clairement le principe du tâtonnement puisque il ne prépare pas à l'avance le nombre de touches ni leur disposition exacte, ce qui est du même ordre que les traits de crayon noir du dessin « fertile ». Mais ces essais par tâtonnements finalement « ne marchaient plus trop » non plus.

[202] Technique utilisée déjà à la Renaissance pour agrandir une image plus petite en traçant sur celle-ci une grille puis en dessinant cette même grille avec des carrés plus grands sur la toile.

5-1. Quatre étapes de la correction du grand format de JT

Haut gauche : état supposément terminé peu avant l'exposition. Haut droite : essais avec tâches oranges. Bas gauche : premiers « flares ».Bas droite : état final.

Dans un second temps, il peint par-dessus les traces oranges un grand cercle donnant l'impression de transparence. Puis un second cercle, en partie superposé au premier et plus petit, et d'autres encore sont venus compléter la composition de sorte à former un amas qui occupe la partie centrale et basse du rectangle de la toile. Cette progression, d'un premier cercle à l'amas, s'apparente pour JT aussi à du tâtonnement puisqu'à nouveau la composition se fait au fur et à mesure : après chaque cercle, JT évalue également si l'image avance dans une direction qui l'intéresse.

Ces cercles partagent une fonction avec les traces de gomme liquide. Les deux procédés produisent pour l'image reproduite à l'aérographe une « aberration ». Les traces faites à la gomme sont interprétables comme des rayures de la surface de l'image, comme un verre qui aurait été abîmé par un objet en métal. Les cercles, quant à eux, sont inspirés d'un phénomène optique que JT décrit sous le vocable anglais de « *flare* », à savoir une déformation produite par l'objectif d'un appareil photographique qui fait apparaître des cercles de différentes tailles dans une image alors qu'il n'existent pas sur le sujet photographié. JT m'indique qu'il « trouve assez beau que la lumière puisse être une aberration » et que c'est ce qui l'a conduit à cette idée. La différence entre ces deux « aberrations » est que JT réalise les touches de gomme avant l'image à l'aérographe et les *flares* après. Or en dessinant les cercles après l'image, il peut avancer par tâtonnement et aller dans une direction peu à peu alors qu'avec la gomme liquide, c'est au moment où il enlève celle-ci que l'œuvre « marche » ou pas.

Une méthode mise en place pour produire une surprise peut donc progressivement perdre de son efficacité. JT fait se croiser pour la méthode décrite ci-dessus un pratique habituelle avec des images, typiquement au crayon, vers d'autres moyens techniques comme l'aérographe. C'est la recherche de « perte de contrôle avec des éléments connus ». Pour la dernière peinture de grand format, pourtant, la perte de contrôle semble ne plus être aussi importante, ou c'est peut-être la taille de la toile qui pousse JT à chercher une surprise en rapport. Si on ne retrouve sur une œuvre de grande dimension que l'application en plus grand d'un procédé déjà vu sur des plus petits formats, la justification pour la taille plus importante devient plus faible. Il y aurait donc une nécessité de faire correspondre pendant la production la surprise perçue à la taille du support avec lequel JT indique avoir vécu un « corps-à-corps ». La taille du support est alors une variable qui entre en

considération pour produire le croisement adéquat. Le simple report d'un croisement qui « marche » pour un plus petit format n'est pas suffisant[203].

La solution qu'il retient finalement est un croisement. Alors qu'il a consulté une des ses œuvres « fertiles » précédentes, le tâtonnement par touches de peinture orange n'apporte pas le résultat escompté. C'est la forme du cercle qui indexe des *flare* de la photographie qui finit par est jugée adéquate puisqu'elle est, comme les rayures faites à la gomme liquide pour le reste de la série, une « aberration » de l'image. La solution trouvée par JT est donc un croisement entre sa pratique habituelle de dessin, une nécessité d'en finir avec une toile inachevée, et le répertoire des aberrations photographiques. C'est en quelque sorte la même solution que pour les plus petits format (faire apparaître une aberration) mais où il renverse l'ordre des gestes de sorte à retrouver un élément de surprise.

Tout comme on l'a vu avec MM, qui pourtant se défend de suivre la méthode d'un peintre, JT part d'un élément — la toile non-achevée — et cherche des solutions techniques pour réaliser son œuvre. Tout comme MM, il consulte des images — ses dessins « fertiles » — puis utilise la toile comme brouillon (là où MM « griffonne ») pour y peindre des touches oranges, puis dans un second temps un *flare* qui en amène un second et ainsi de suite. Mais avant d'arriver au bon nombre de cercles, JT tout comme MM perçoit avant la réalisation finale le potentiel de l'idée qu'il compte mettre en place. JT perçoit dans *flares* le fait qu'il s'agit là de la bonne solution parce qu'il y retrouve la surprise, tout comme MM est surpris également : l'idée de son flash lui semble si évidente qu'il peine à croire que personne ne l'a eu auparavant. Pour JT, une fois la solution des cercles trouvée, « l'autonomie » de l'œuvre semble à nouveau à portée de pinceau. Il ne reste qu'à procéder par tâtonnement jusqu'au bon nombre de cercles.

Pour les trois artistes ici convoqués, opérer des croisements consiste à répondre à ce qu'on pourrait appeler des nécessités, qui surgissent dans une situation. BS doit répondre à une commande publique, MM essaie de donner du sens à des objets dont il ne comprend pas pourquoi ils ont la

[203] Dans une conversation avec JT après avoir écrit ces lignes, il me signale qu'il y avait deux toiles de grand format. La première a fait partie de l'exposition. Il a également modifié la méthode pourtant quoique pas aussi radicalement. Il a inversé l'ordre de l'application de la peinture à l'aérographe et de la gomme liquide, faisant repasser la « touche » après le procédé industriel. Le résultat ne donne pas l'impression de rayures de l'image, puisque la peinture se trouve sous la gomme au lieu de dessus. On dirait, me dit JT, une vitre embuée (l'image floue à l'aérographe) sur laquelle des lignes sont tracée, laissant apparaître la vivacité des couleur en-dessous. On a bien un changement de méthode pour un format plus grand, mais JT décrit celle-ci de « tricherie », parce qu'il s'agit juste d'une inversion de l'inversion qui l'avait intéressé lors de la mise au point de sa méthode pour les petits formats.

forme qu'ils ont et JT veut arriver à tout prix à terminer cette toile sur laquelle il a engagé déjà beaucoup de travail. Chacune de ces nécessités sont croisées avec d'autres qui s'imposent à eux : « remonter des fils » et le fleuve ; combler un vide entre deux objets ; trouver une méthode pour terminer une toile. Ces différentes manières de croiser des nécessités produisent pour tous du sens, sens qui semble émerger, — surprise, flash, illumination, excitation — à un certain moment. Ce sens permet de partir de « possibilités toutes ouvertes » et resserrer, en fermer la majeure partie afin de pouvoir se mettre à la réalisation de l'œuvre. Il ne s'agit donc pas de « sens » équivalent à une « signification » de leur travail — même si tout les artistes finissent par chercher à en produire une *post facto* afin de communiquer sur leur travail — mais de « sens » comme une direction que l'artiste cherche à donner à son action : quelles sont les étapes à suivre pour matérialiser leur idée ?

Protocole

Ce que JT nomme « perte de contrôle avec des éléments connus », situation qu'il se doit de mettre en place pour retrouver la « surprise », consiste en une suite d'opérations qui mène au fait que « ça marche ». Il y a l'idée produite par croisements. Mais il faut ensuite parvenir à la réalisation matérielle de l'œuvre. Or le chemin de l'idée à l'œuvre finie n'est pas évident. Il faut résoudre des « problèmes techniques » ou « tâtonner », ce qui consiste précisément à donner forme à cette idée qui elle ne vient pas sous forme d'image claire dans la tête des artistes, sinon il n'y aurait ni problèmes ni tâtonnements nécessaires. Si les croisements sont tributaires de la personnalité et de l'expérience de l'artiste (BS voit des coïncidences « parce qu'elle est BS »), il en va de même pour cette recherche de forme. Autrement dit, la génération symbolique commence avec au moins un croisement qui survient dans une situation où il *faut* résoudre quelque chose, mais cette solution initiale, l'idée, doit également trouver sa forme et la résolution des problèmes que cela pose tient tout autant de ce que sont et font les artistes. C'est ce que CR décrit avec ses « protocoles ».

CR — Le geste juste

Avant de partir à New York, AM (chapitre 6) m'indique que CR y a déménagé pour suivre sa compagne récemment embauchée dans la métropole. Comme pour SK, je n'ai alors pas vraiment en tête l'idée de faire un entretien long avec lui, plongé que je suis dans les recherches sur les artistes du chapitre 4. On fait connaissance, lui explique pourquoi je suis là. Devant son interêt pour mon sujet je lui propose de me parler de son travail. Il travail dans son appartement situé dans un petit

immeuble. En entrant à droite la cuisine, juste assez grande pour une petite table et deux chaises. C'est là qu'a lieu l'entretien. Une petite pièce adjacente, plutôt vide, qui pourrait être une chambre d'enfant, lui sert d'atelier. Au sol quelques objets sur lesquels il travaille.

CR me montre une série de peintures qu'il réalise sur les pages d'un magazine. C'est un objet « domestique » qui permet à CR de travailler là où il est. Il a par le passé déjà utilisé ce type d'objet pour une série, où il découpait les publicités pour y retirer les corps, marchandises et nom de marque, pour laisser apparaître ce qui reste. Le magazine en tant qu'objet se présente comme un défi à CR : « Cet objet qui est plein de mille images, comment essayer d'en faire surgir une, comment je me glisse, je m'immisce là-dedans ? ». Il faut donc trouver un moyen pour ce faire :

> À partir de ce qui est donné — j'ai mon support [le magazine] et je vais peindre — qui, que, quoi, comment ? Et donc j'ai cherché un point d'entrée, un point d'accroche dans une image, dans l'objet-même quelque chose qui m'inviterait ... qui me pointerait du doigt la marche à suivre. C'est après que j'ai réalisé qu'il y avait un certain nombre de modèles aux yeux fermés.

Pour cette nouvelle série à base de magazine, CR sélectionne des pages de publicité où de jeunes femmes sont sensées mettre en valeur un produit, mais qui, pour ce faire, ferment les yeux. Une image de ce type est porteuse d'une émotion de l'ordre de « l'énervement », selon CR, qui indique ainsi volonté de la jeune femme de ne pas participer à ce qu'on lui demande de faire pour la publicité : fermer les yeux pour se couper de l'action dans laquelle elle est prise par la photographie ; fermer les yeux comme moyen de récupérer un peu d'emprise sur une situation qui lui échappe. C'est cette expression-ci qui marque CR lorsqu'il parcourt les pages du magazines plutôt que les yeux ouverts des modèles qui cherchent d'habitude le contact avec le lecteur. C'est le croisement initial : ces modèles aux yeux clos donnent le début d'une direction à l'action de CR au milieu des « mille images » du magazine.

Ce magazine est aussi un objet dont on touche les images en tant que lecteur, action d'ordinaire interdite pour le spectateur d'une œuvre d'art. Ici CR en tant que lecteur à les yeux ouverts alors que les jeunes femmes du magazine les ferment. Pour rétablir ce déséquilibre, ou pour suivre « l'invitation » de l'image, CR décide de fermer les yeux lui aussi. Le toucher, d'une interaction secondaire au service du voir (tourner les pages), peut alors devenir un mode d'interaction principal et même ici unique pour la manipulation de l'image. Se mettant à la place du modèle qui semble chercher à s'extraire de son rôle de faire-valoir, CR lui prête ses mains et occulte les objets de la

publicité en les recouvrant de peinture avec ses doigts. Typiquement une publicité se présente en une double page avec le produit d'un côté et le modèle de l'autre. Toujours les yeux fermés, il est alors aisé pour CR de se repérer sur l'espace et de couvrir tout ce qui n'est pas le modèle de couleurs ajustées aux tonalités déjà présentes dans l'image. En recouvrant les produits de peinture, CR fait apparaître un entremêlât de traces de peintures qui figure l'épaisseur de la « rêverie » supposée du modèle.

CR se définit volontiers comme un peintre. Mais à l'instar de MM, il se positionne contre le peintre et sa toile blanche qui offre « trop de possibilités ». Il se sent « incapable » de s'adonner au « vrai bon plaisir de peindre » car pour lui « c'est l'objet qui m'invite à utiliser tel ou tel outil, à inventer les méthodes ». Ces méthodes qu'il appèle aussi « protocoles » varient de série en série, puisque c'est l'objet qui « l'invite », ou, me dit-il aussi, il « mime » des caractéristiques qu'il perçoit dans l'objet pris comme support pour sa peinture, objets qui sont donc rarement des toiles de peintre, mais plutôt des objets domestiques comme ici le magazine. Toutefois ce qui importe pour lui ce n'est pas de faire de la peinture. C'est bien les objets domestiques qui l'intéressent et le moyen qu'il a à disposition pour entrer en rapport avec ces objets est la plupart du temps la peinture. Il sait reconnaître le plaisir qu'il prend à peindre, mais il sait aussi que ce n'est qu'une étape dans un processus.

On peut voir alors qu'un croisement se fait déjà avant la lecture du magazine entre un plaisir de peindre en tant qu'action, une difficulté à peindre selon l'image conventionnelle du peintre sur une toile blanche par peur de ne pas savoir qu'y faire, et un intérêt pour les objets domestiques. Tous les objets domestiques ne deviennent pas support pour une peinture. Certains seulement interpellent CR comme c'est le cas d'un second objet : le ramasse-monnaie. Ce n'est pas a proprement parler un objet domestique, mais plutôt un objet du quotidien avec lequel il est amené à interagir par ailleurs. Il « mime » alors la gestuelle du doigt — plusieurs petits mouvement rapides — de l'usage ordinaire de ramassage de monnaie « au moment où je me rends compte que ça [CR fait le geste de ramasser de la monnaie sur une surface], c'est dessiner ». À partir de ce constat, CR applique de la peinture sous un ramasse-monnaie transparent qu'il a acquis dans le commerce, transparence qui permet un jour d'exposer au public l'objet dans sa disposition usuelle (et hypothétiquement d'être encore utilisé comme tel, puisque le dépôt de pièces et leur ramassage ne viendraient pas détruire la couche de peinture).

Il y a nouveau un croisement entre des gestes possibles pour un artiste qui cherche à produire une image et un usage banal d'un objet, se trouvant très loin de la sacralisation que les œuvres d'art peuvent acquérir une fois exposées. C'est le ramasse-monnaie qui, par le mouvement spécifique que sa fonction suggère, permet à CR de surmonter sa peur de la toile blanche et donc d'accéder au plaisir de peindre. Ce croisement répond ici à une nécessité de surmonter sa peur, comme pour la peinture sur page de magazine : le fait que les jeunes femmes ferment les yeux pousse CR à fermer les siens et à réaliser une peinture « à l'aveugle ». On passe d'une incapacité d'agir à l'action possible, autrement dit le début de travail du désorceleur*. Le point de départ chez CR est alors la mise en place de ses protocoles qu'il définit à partir des caractéristiques de l'objet qu'il choisit ou qui « l'invite ». Ces protocoles lui permettent de peindre, d'avoir une activité de peintre sans à avoir à justifier la pose arbitraire de telle couleur, de telle manière.

Un an et demi après notre premier entretien, CR me parle d'une nouvelle série pour laquelle « tout n'est pas encore en place ». CR cherche à « résoudre » des problèmes auxquels il fait face pour celle-ci, c'est-à-dire qu'il cherche le protocole adéquat. Il cherche « le geste juste par rapport à son matériau premier » (magazines, le ramasse-monnaie pour les séries antérieures). Le geste « juste » est un rapport « direct et évident » avec le matériau premier. Il y a « en tant que peintre » des gestes que la peinture peut « capter ». Ces gestes sont « simples et évidents », reformule-t-il, « il y a une sorte de logique » puisqu'il découle de celui-ci. Mais il est « juste » aussi parce que, pour CR, il ne propose pas une « virtuosité » du geste pictural. Il s'agit simplement de « mimer » le geste que l'objet propose déjà.

Le rapport « logique » qu'il perçoit dans le matériau qu'il a sélectionné demande à « faire pour vérifier » que c'est le bon. C'est en essayant de peindre avec les doigts que ceci est apparu à CR comme étant le geste « juste » pour le ramasse-monnaie par exemple. Il y a d'abord un objet qui « intéresse » CR, puis il va « fouiller, chercher, creuser » pour trouver un rapport logique à exploiter, ce qui permet de mettre en place un protocole pour les autres œuvres de la série. Il cherche « un point de rencontre » :

> Je vais avoir une relation plus approfondie avec cet objet (...) j'ai cherché, je me suis forcé à dire « qu'est-ce que je peux faire là-dedans de particulier qui puisse ... [il cherche ses mots] faire écho, [il se reprend], qui puisse avoir un peu de sens ».

> Il y une sorte d'excitation qui arrive où tu sens que tu touches un truc. Il y a une sorte d'horizon, une chose posée, un désir. (…) L'excitation peut être le fait de trouver ce rapport logique. C'est l'excitation d'avoir un horizon de travail face à soi et qu'il va falloir arriver à se trouver, l'objet et moi, à trouver une sorte de relation qui mènera à ce rapport logique. L'excitation vient du fait d'envisager ce rapport logique, le voir. Il y a toujours une sorte de plaisir à voir qu'il y a un espace nouveau qui peut m'accueillir. En fait c'est rare quand ça arrive. Il y a une sorte de soulagement qu'il y a encore quelque chose à faire. Quand j'ai cette excitation je peux envisager de continuer à faire de l'art car le monde est venu face à moi, un objet est venu à moi avec lequel je peux travailler. Donc c'est un peu un sursis.
>
> Quand il y a quelque chose de cet ordre-là qui se passe, il y a un peu une satisfaction. Les choses apparaissent, je me dis : « il y a quelque chose de bien à faire avec une chose », ça me travaille un peu, je mets ça de côté, et ce qui me semblait bête à un moment donné, semble évident et beau plus tard. Je me dis : « ah mais oui ! » En fait ce qui était bête et simple, ça me revient et ça vaut la peine de faire quelque chose.

Comme pour JT, la mise au point d'un protocole est particulièrement bien adaptée à la réalisation de séries d'œuvres. Une fois une première recherche qui se fait à partir d'éléments connus (l'objet domestique et la pratique de la peinture pour CR) pour trouver un « geste juste », il y a un « point de rencontre » avec l'objet qui ouvre un « horizon de travail ». Quand MM parle de « flash » cela correspond à cette ouverture d'horizon. Avant cela, il sait qu'il doit produire des objets pour une exposition et il s'appuie sur son envie de shopping, sa présence à New York pour chercher quoi faire. Là où MM ne voit que des « problèmes techniques » pour la réalisation subséquente au flash, CR a besoin de « fouiller, chercher, creuser » après le croisement initial pour « vérifier » que le rapport logique trouvé avec l'objet est le bon. Dans un entretien téléphonique avec MM destiné à obtenir des précisions, il indique qu'une fois les objets achetés il lui faut réaliser une « composition » particulière avec eux afin d'y trouver une « satisfaction esthétique » qui contribue au « sens » qu'il met dans l'œuvre. Appliquer une certaine précision dans le placement des objets participe d'une « exigence qu['il a] du mal à expliquer » : mais il se trouve « qu'un objet à un endroit plutôt qu'à un autre c'est mieux ».

Il s'agit toujours de réduire les possibilités. Mais cette réduction suit un ordre. Les deux exemples de CR l'indique clairement. Il s'intéresse à des objets du quotidiens pour en « capter » les gestes qui puissent être récupérés par la peinture. Ce qu'il cherche toutefois sont des gestes qui n'impliquent aucune « virtuosité ». D'autres objets pourraient offrir des gestes plus amples, plus dramatiques. Mais ceux sur lesquels CR se concentre sont précisément de l'ordre du presque rien. Ramasser la monnaie ou peindre à l'aveugle, comme actions, partagent la caractéristique de ne demander que

peu d'implication de la part de l'artiste dans la réalisation de l'œuvre. Les œuvres des deux séries sont différentes en termes de résultats, mais convergent du point de vue de CR sur cette recherche de gestes non-virtuoses. Le protocole, s'il cherche cette implication minimale de l'artiste, consiste cependant en l'approche spécifique à CR de l'objet domestique qu'il choisit, guidé par une impression de justesse que lui seul peut percevoir au moment où elle apparaît dans la recherche.

SL — Ça ressemble au reste

CR travaille par série et donc la reconduction d'un protocole, une fois la recherche initiale effectuée, permet de produire plusieurs œuvres allant dans le même sens. SL quant à elle s'interdit de conserver le même « médium », le même moyen de réaliser des œuvres pour chaque projet, ce qui serait trop confortable, selon elle. Elle met toutefois en place des protocoles qu'elle décrit comme « structures autoritaires » qui lui permettent d'avancer dans la réalisation de ses œuvres.

J'ai fait connaissance de SL alors que j'étais en résidence d'artiste à Paris en 2013. Depuis peu, elle est établie avec PVS (chapitre 7) dans un atelier-logement. Alors qu'elle se destinait à des études littéraires, SL a intégré dans sa ville d'origine un groupe qui faisait de la peinture, « à l'huile, parce que ça devenait sérieux ». Cette expérience l'a convaincue de continuer une formation artistique. En arrivant à Paris, elle s'engage d'abord dans une école d'arts appliqués pour y faire de la scénographie. Elle y découvre la possibilité de travailler « de manière conceptuelle » au début d'un projet pour aboutir à un résultat plastique par la suite. Finalement, elle privilégie une pratique artistique individuelle car elle se sait avoir un caractère « hyper-autoritaire » quand elle travaille avec d'autres. Ce travail solitaire, elle le qualifie de « romantique », c'est-à-dire une pratique où il est important de trouver ses propres moyens d'expression, sans les autres. Elle n'a jamais « exploré des manières de [se] faciliter la vie » : « il y a un truc … de processus un peu difficile ». SL perçoit une « limitation », une « structure originelle » qui l'empêche de chercher des solutions différentes, et l'enferme dans une « structure un peu classique ».

La questionnant sur son rapport plutôt négatif à cette structure limitante, SL précise dans l'autre sens que, confrontée à « un choix immense » de pratiques possibles, s'est posé pour elle la question de savoir « quel chemin prendre ? », et qu'un moyen de le savoir est en se « créant ses propres limitations », de « créer des structures hyper-autoritaires face à [elle]-même ».

Pour un film qu'elle réalise, SL s'est fixée par exemple une limitation : n'employer qu'un seul angle de vue et de ne faire « que ça ». La société de production qui accompagne son film lui a indiqué d'autres possibilités à envisager avec ses images. C'est en contemplant ces possibilités (recadrer, re-filmer des séquence, etc.) que SL se rend compte des limitations qu'elle s'impose et regrette de ne pas laisser les choses « venir à [elle] de manière plus intuitive ».

SL imagine que cette intuition peut venir avec l'usage récurrent de même matériaux, une chose qu'elle indique ne jamais faire, et de ce fait « ne [se] facilite absolument pas la tâche ». Elle se trouve toujours dans un rapport de découverte, ce qui l'empêche de développer cette intuition dans la pratique. Je lui soumets l'idée que, s'il s'agit de mettre des limitations fortes « hyper-autoritaires », changer de matériaux me semble à l'opposé de la contrainte : un artiste qui ne choisirait qu'un seul médium pour faire toute sa carrière serait dans un rapport plus limitant qu'elle. SL rétorque que le changement de médium la met « dans une position de difficulté », laissant entendre que se cantonner à un seul médium serait pour elle trop confortable. Elle décrit son travail comme étant fait d'une part de « structures précises » (comme l'angle de vue unique pour le film) et d'autre part de « difficultés » : changement de matériaux ; production d'œuvres d'art difficiles à diffuser ou montrer ; œuvres d'art qui échappent à la possibilité d'être vendues, ou « d'être entièrement comprises ».

Malgré ces termes plutôt négatifs, SL souligne que « ça [lui] plaît ». Ce plaisir vient de la possibilité de « dévier » sans qu'elle arrive dans notre conversation à dire précisément de quoi elle dévie. Elle ajoute qu'elle « aime bien être hors contexte », qu'elle travaille à ce que les choses « ne soient pas accessibles facilement ». Je presse SL d'approfondir cette question de la déviation. Elle hésite quelque temps, entame plusieurs phrases finit par dire « je suis poussée à … je suis tentée d'utiliser les matériaux à contre usage ». Là encore, même après lui avoir suggéré de prendre des exemples concrets tirés de son travail, SL cherche longtemps et annonce sa difficulté à le dire. Puis : « à partir d'un matériaux sonore, je vais tirer du texte ; à partir d'un matériaux visuel je vais peut-être créer un matériau sonore ». Elle hésite à nouveau et laisse entendre sa frustration de ne pas pouvoir dire exactement ce qu'elle semble percevoir par ailleurs. « Je vais faire une sculpture mais en fait ce ne sera pas une sculpture mais une chanson », puis elle répète qu'elle se situe toujours « contre les choses ». Là où CR suivait les « invitations » des objets domestiques, SL relève probablement ces

invitation mais opte systématiquement pour le « contre-usage ». Il n'en reste pas moins que ce sont les éléments qu'elle se donne à travailler qui dirigent ses (contre-)réactions.

Revenant sur ses premiers contacts avec l'art contemporain, SL cite en particulier des artistes du mouvement du *Land Art*[204] qui, pour elle, proposent un rapport corporel à l'art, et avant tout une expérience. SL mentionne que l'artiste de ce mouvement qu'elle préfère est « le pire de tous » parce qu'il réalise des œuvres qui sont « populaires », c'est-à-dire qui « plaisent à [sa] famille » : il faut que l'art soit « beau », que « les gens soient un peu émerveillés par ça ». Elle caractérise ce rapport à l'art de « hyper-classique » et « romantique ». « Et je suis restée très longtemps dans cette envie de plaire … », une phrase que SL laisse en suspens.

SL relate ensuite un cours d'histoire de l'art où il est question d'art conceptuel duquel elle sort « en colère », ce type de pratique ne correspondant pas à l'idée qu'elle se fait de l'art, où l'artiste devrait réaliser les choses lui-même. Son professeur qualifie sa réaction « d'attitude bourgeoise », une remarque que SL dit avoir mis longtemps à comprendre. C'est donc dans un premier temps contre les pratiques conceptuelles que SL se positionne. Cet épisode pose également la question de son investissement dans un milieu qui ne correspond pas à l'idée qu'elle se fait des pratiques artistiques, et dans un second entame sa confiance : elle n'est pas certaine de parvenir à « se donner le droit » de donner son opinion, une opinion qui pourrait éventuellement avoir valeur d'autorité. Ce droit acquis de manière automatique par d'autres, elle le perçoit comme « très masculin »[205].

À bien des égards, cet épisode informe le rapport que SL à son processus de travail. Elle indique que l'idéal serait de pouvoir « s'effacer complètement du travail et que le travail soit ultra-présent »,

---

[204] Définit grossièrement, il s'agit pour les artistes de quitter l'atelier, d'abandonner les matériaux traditionnels pour faire de l'art et de s'approprier ceux qu'ils peuvent trouver à l'endroit où ils décident de faire œuvre. Une œuvre emblématique du mouvement, né à la fin des années 1960, est la *Spiral Jetty* de l'artiste nord-américain Robert Smithson, figurant comme son nom l'indique une spirale, faite de rochers partant de la rive du Grand Lac Salé, dans l'état d'Utah, et s'avançant dans l'eau. Sans le nommer, SL semble plutôt faire référence à l'artiste britannique Andy Goldworthy qui réalise des œuvres à base de feuilles ou cailloux arrangées en compositions. Là où Smithson jouit d'un bonne réputation dans le monde de l'art, Goldworthy tend à être perçu comme un artiste de seconde importance (peut-être parce qu'il a commencé ses compositions près de dix ans après le nord-américain), tout en étant mieux connu du grand public.

[205] C'est-à-dire, me dit-elle, que les hommes dans le milieu artistique ne semblent pas se poser la question de leur appartenance ou de leur droit de dire et faire, alors que pour SL, aujourd'hui encore, la question se pose. Cette question mériterait autre chose que la présente note de bas de page. BS également a abordé cette question de la confiance avec moi. Pour elle c'est la réalisation matérielle des œuvres qui permet d'accéder à un surcroit de confiance, dont BS dit manquer le plus souvent. On peut citer également Lee Krasner qui, bien avant de faire la rencontre de Pollock, change son prénom de naissance (Lena) pour le masculiniser de sorte qu'en voyant ses œuvres le public n'ait pas d'*a priori* négatif.

il faut « qu'il n'y ait pas besoin de mon corps » pour que le travail existe (elle prend l'exemple de voix-off sur ces vidéos qui ne sont jamais sa propre voix). Pourtant le travail ne doit pas non plus « parler de lui-même ». Il doit y avoir un « équilibre précis » :

> On accède pas directement à une connaissance de l'œuvre, ou à la manière dont elle a été faite. Il doit y avoir un rapport étrange à la chose. Mais sans qu'il y ait besoin de moi ou d'autre chose [pour la comprendre]. J'essaie d'être ultra-précise dans cette espèce d'ouverture de l'œuvre pour qu'elle se laisse approcher, pas facilement, mais pour qu'elle ne soit pas hermétique, pour qu'il y ait une certaine séduction visuelle. Et ce rapport, cet équilibre doit arriver par lui-même.

Cette autonomie de l'objet, SL la met en place en se fixant donc en premier lieu des limites, base de son protocole de production, en choisissant quelque chose qui fait système, comme un système de signe, une série d'objet, etc. « Je pense que le matériel que je prends a toujours un côté 'populaire', quelque chose de 'beau', de 'plaisant', mais qu'à partir de ça, j'essaie d'aller dans le sens contraire », faisant ainsi écho à l'expérience lors de ces études en utilisant les mêmes adjectifs. « Je suis attirée par la beauté de ces systèmes, mais j'essaie de comprendre ce que c'est, car en fait ce n'est pas 'beau' mais ça révèle une stratégie de fonctionnement ou un mode de communication. » Il s'agit pour SL d'aller au-delà de la « fascination » que ces systèmes peuvent provoquer, d'en « décortiquer la fonction » — produire du beau — puis d'aller contre cette fonction pour qu'elle puisse « en faire une œuvre poétique ».

Je fais remarquer à SL l'analogie avec l'épisode durant ces études. À travers son travail, elle semble avoir maintenant intégré la position de son professeur dans la déconstruction de ce rapport au « beau », à la fascination provoquée par les systèmes qu'elle choisi. Je suggère à SL qu'elle produirait alors un pas supplémentaire consistant à retrouver quelque chose de ce beau populaire qu'elle a déconstruit dans son œuvre finale. SL sourit en entendant ma description et ponctue d'un « j'aime bien faire ça ». Il ne s'agit pas là que de répéter un épisode passé dans le processus de fabrication de ses œuvres, mais de pouvoir récupérer une capacité de faire ce qui lui plaît, de s'octroyer ce « droit » de faire, d'être à l'origine d'un objet qui produit un « équilibre précis » qu'elle recherche. En somme prendre la place du désorceleur*, plutôt que « fasciné » comme pourrait l'être le patient*.

À mesure que SL réalise des projets, cette « structure originelle » dont elle parle au début de l'entretien « devient plus claire qu'elle ne l'était avant ». Mais elle ne sert pas de recette pour

produire les œuvres suivantes. SL donne comme exemple son dernier film pour lequel elle avait réunit des matériaux et produit un montage où le son était en décalage avec l'image, c'est-à-dire une manière de « dévier » d'une relation son-image synchrone standard. Mais « ça ne marchait pas du tout, c'était le désastre total ». Après plusieurs tentatives infructueuses, elle se concentre sur un élément vocal des images qu'elle a tourné. C'est à ce moment-là que « tout est devenu facile ». Ce n'est que rétrospectivement, après avoir trouvé cette solution, que SL a perçu que :

> C'est comme ça que je fonctionne : tout d'un coup j'ai retrouvé dans le film ma manière de… , [SL marque une pause], ma manière de faire, une manière que je n'avais pas comprise [au cours des premières tentatives de montage]. Il y a un moment où je sens que les choses … , [SL s'arrête], ah, mais oui en fait ça va être ça, et là je pense que c'est la bonne décision. Là je me dis, ah mais oui ça ressemble un petit peu au reste [de ma production]. Mais c'est jamais facile de trouver ce truc-là.

Il y a dans le processus même de production de l'œuvre quelque chose que SL ne peut pas forcer, ne peut pas suivre comme une recette, mais qu'elle peut reconnaître tout de suite quand ça se présente à force de « tâtonnements », dirait JT. Cette reconnaissance, cette « facilité » se manifeste par un sentiment « d'aisance », qui contraste avec le processus « hyper-douloureux » dans lequel SL était plongée pour essayer de terminer son film. Sans solution, elle a tenté de « forcer » une solution mais qui ne donnait pas satisfaction. L'aisance était perceptible par le fait qu'elle « mettai[t] les bons mots aux bons endroit » dans son montage. Ceci a produit un sentiment permettant à SL de dire « c'est sûrement cette solution qui est la meilleure ». Au moment où SL tente une solution, elle « n'est pas consciente du processus », c'est-à-dire qu'elle ne sait pas encore que c'est la bonne solution avant de la tenter. C'est en l'essayant qu'elle peut se dire « c'est comme ça que ça va être le mieux », comme les gestes « justes » de CR. Puis quand l'aisance arrive, « cette méthodologie qui t'appartient un peu », SL « se sent capable de faire des subtilités », c'est-à-dire de jouer plus librement avec cette aisance, à nouveau comme CR qui peut enfin prendre du plaisir à peindre quand il est arrivé au bout de son protocole.

Le protocole n'est pas recette. La recette, en cuisine, garantit que si les bons ingrédients sont réunis et les instructions suivies à la lettre, le résultat corresponde exactement à ce qui est attendu. Or s'il y a bien un protocole qui est mis en place, l'enjeu n'est pas la garantie du résultat, mais ce qui se passe pour l'artiste durant la recherche d'un résultat. SL change de médium pour échapper à la recette. CR lui réitère un protocole mais il y a toujours le danger de revenir à quelque chose qui est simplement « plaisant », « rassurant » à savoir précisément une recette. Après un certain nombre de

réalisations, il faut trouver autre chose, un autre objet-base qui « invente la méthode » (le protocole), me dira aussi CR, de sorte encore une fois à la dépasser, à aller au-delà du langage dans lequel le protocole se coule (comme une justification de l'action), quelque chose, me précisera encore CR, « qui va plus vite que toi, plus vite que la pensée ». Il n'a pas de réponse précise pour justifier les formes que prend sa peinture (comme les aspects « non-intellectualisés » de SK), puisque « c'est en faisant que tout s'invente ». C'est quand CR ne peut plus mettre de mots sur le pourquoi il fait ce qu'il fait, quand il sort du protocole que « c'est là où ça va être là, où ça recommence ». Le protocole sert donc à faire advenir de manière contrôlée quelque chose qui le dépasse, là où la recette n'est que l'application d'une série d'actions sans « surprise », dirait JT. Fonctionner en série comme JT ou CR ou MM, ou s'astreindre à changer de médium à chaque projet pour SL sont aussi des parties du protocole. Il se trouve simplement que le protocole réitéré de SL consiste à changer de médium pour se confronter à la « structure autoritaire », élément dont elle a besoin pour faire advenir la « facilité » qui lui donne la confiance dont elle dit manquer.

Si SL en changeant de médium ne parvient pas à développer une intuition dans la pratique. Elle parvient toutefois à « mieux reconnaître » le moment où cela devient « facile ». Elle développe donc, malgré les changements de gestes, une certaine intuition de ce qui se passe dans son travail, qu'il s'y développe « quelque chose qui lui appartient » ne serait-ce qu'un peu, quelque chose d'immatériel qui lui permet justement de s'adapter à de nouvelles conditions, de nouveau média.

Jubilation

La mise en place du protocole consiste en une série d'actions qui ferment « tous les possibles ». La manière dont ces actions sont choisies découlent de la situation dans laquelle ont lieu les croisements initiaux. « Remonter des fils », « dévier », suivre « l'invitation » d'une image pour trouver les « gestes justes » même si, comme MM, on ne les apparentes qu'à des « problèmes techniques ». Mais s'il ne s'agit que de suivre une recette, on tombe dans du « confortable », cela manque de « surprise ». L'enjeu consiste au contraire à s'imposer des « structures autoritaires » pour que quelque chose d'autre surgisse car « c'est là que ça va être là », « l'œuvre va plus vite que le protocole », reformulera CR. Cet au-delà du protocole, ST le nomme « jubilation ».

ST — Comme une drogue

Par l'entremise de AM, j'ai rencontré MT (voir ci-après) qui lors d'un rendez-vous était accompagné de ST, dont il partage la vie et avec laquelle ils ont un jeune fils. ST m'a reçu dans l'atelier-logement qu'ils occupent et dont une partie est dédiée à la pratique de ST, MT ayant un atelier ailleurs.

Le fils de ST apprend à écrire et elle perçoit chez lui une « jubilation » à réussir le tracé d'une lettre. Ses tentatives répétées permettent à ST de mettre en perspective sa propre pratique graphique. De sa position de mère, elle se réjouis des aptitudes de son enfant mais c'est de sa position d'artiste qu'elle y voit quelque chose « d'hyper-beau » : « il y a quelque chose de 'primitif', de l'ordre du premier geste ».

Elle réalise à ce moment une série d'œuvres faites de cartons d'emballage de nourriture et d'images érotiques et prenant la forme globale de petits théâtres devant lesquelles elle a fabriqué avec les mêmes matériaux des sorte de claviers d'ordinateur : un rectangle sur lequel figurent des lettres. ST cherche ses mots pour justifier cette série. Par rapport à des travaux plus anciens dont elle me parle où articulation du projet et justification étaient en place, il est clair ici que le discours cherche sa forme alors que les objets en ont déjà une. Ironiquement, ce qui l'intéresse ici c'est la question des « limites du langage ou la possibilité même qu'il y ait un langage », évoqué par la présence du clavier. ST est consciente de la fragilité de ce qu'elle me dit. Elle cherche à reconduire dans son travail la « spontanéité » qu'elle a vu dans les productions de son fils. Selon elle, produire des œuvres à partir d'emballages est une première approche de cette spontanéité, vu leur disponibilité et leur facile mise en œuvre.

Intégrer des images érotiques lui permet de « parler du désir », thématique qu'elle lie à la fabrication des œuvres, « qui montrent leur processus de fabrication ». Elle cherche à faire un lien dans sa pratique entre « art conceptuel » et « art brut ». L'art brut, ST le décrit comme la pratique de gens essentiellement internés en hôpitaux psychiatriques qui n'ont pas beaucoup de moyens pour produire des images et qui tendent à laisser apparents des éléments ayant conduit à la construction de leur support de dessin. L'art conceptuel permet à l'artiste de « laisser voir sa pensée à travers des signes plastiques ». Les deux types de pratiques permettent de « montrer dans l'œuvre sa

construction, [c'est-à-dire] montrer le processus qui conduit à la possibilité d'un langage complexe ».

L'art conceptuel introduit, selon ST, un « temps de décalage » entre le moment où elle voit une œuvre et le moment où elle peut « reconstruire le cheminement de pensée de l'artiste ». Les « œuvres expressives », par contre, donnent à voir « tout ce qu'il y a dans la tête de l'artiste ». Ces dernières procurent une « jubilation immédiate » de par la « joie de voir des couleurs, des traits » alors que les œuvres d'art conceptuel donnent lieu à une « jubilation plus cognitive », une jubilation qui s'appuie sur la distance par rapport à cette jubilation immédiate, me dira-t-elle plus tard. Elle voit dans l'art brut une réconciliation de ces deux possibilités[206] puisqu'il y a toujours des « données qu'on a pas [sur les matériaux, les auteurs, leur processus] et une hyper-expressivité ou une hyper-subjectivité d'une expression [dans la forme que prend l'œuvre] ».

Cette tentative de réconciliation entre « hyper-expressivité et hyper-conceptualisation de la pensée » s'agrège pour ST autour de « figures », de formes anthropomorphiques. ST se désole que la figure n'est pas traité par l'art conceptuel. La figure qu'elle sollicite n'est pas de l'ordre « des images de publicité », des images lisses ou stéréotypées de « femmes pulpeuse ». ST me confie qu'en regardant les figures présentes dans son propre travail elle se dit parfois « qu'est-ce que c'est laid ! », « les têtes sont quand même pas très belles, elles n'ont rien de charmant ». Elle dit alors ne pas chercher à entrer dans un « rapport de charme » à travers ces corps représentés. Ce sont des corps « bizarres », « névrosés ».

Je pose la question : le fait que ces figures sont « laides » ou « pas charmantes » n'est-il pas un problème pour les réaliser ? « Non, pas du tout », dit-elle, « c'est même un moteur pour les faire. D'abord parce que ça me surprend. Même quand je travaille avec un artisan et que je lui donne une maquette à partir de laquelle il produit la sculpture, le résultat n'est jamais tout à fait ce que j'avais imaginé, alors même qu'il a suivit mes consignes à la lettre ». Il y a un « rapport de conflit » qui s'établit avec la figure qui « active le regard » de ST. Si elle a l'impression de « brosser le regardeur dans le sens du poil, ça va vite [l']ennuyer ». Le « pas charmant » est une qualité de l'œuvre qu'elle cherche à faire advenir.

---

[206] ST semble reprendre ici les deux extrêmes du spectre exposé au chapitre 4, l'expressionnisme d'un côté, l'art conceptuel de l'autre.

Cette qualité est motrice parce que pour y parvenir, il faut « se coltiner la matière, ce pourquoi on fait des formes » : « ne pas forcément avoir une idée préconçue de ce que tu vas faire mais de se laisser surprendre par ce qui est en train de se passer devant toi, et [ce] n'est pas forcément 'charmant' ». Cela peut être « compliqué d'accepter cela », « mais c'est ce que j'ai envie d'accepter ». Au final, le résultat n'est « pas moche, composé, c'est-à-dire que ça réconcilie le 'charmant-pas charmant' ». ST explicite : globalement le résultat relève du « pas charmant » mais cette qualité est atteinte à travers un équilibre interne entre la figure sur laquelle il est possible de se projeter et d'autres qui relèvent d'autre chose. Un bon nombre de ses œuvres prennent des formes de personnage mais les courbes, formes et couleurs qui la composent ne sont pas celles auxquelles on peut s'attendre. La série des théâtres en cartons d'emballage n'a pas la forme d'un corps humain mais intègre des photographies de corps. Dans les deux cas, il s'agit de tirer cette figure vers autre chose, vers cette qualité globale du « pas charmant ». Quand elle est atteinte, c'est précisément quand les objets que produit ST deviennent à ses yeux « beaux ».

L'exposition de ses œuvres sert précisément à faire voir au « regardeur » cette qualité pour elle-même. Elle dit apprécier pour ce faire les espaces d'exposition de type « *white cube* »[207], parce qu'ils permettent de montrer « un truc pas vraiment beau qui va devenir beau parce qu'il va se découper sur un fond blanc ». Ce « regardeur » ST le conçoit comme non-spécifique, « un spectateur lambda ». Toutefois quand elle réalise des œuvres pour un ami, par exemple, elle tend à être « beaucoup plus satisfaite » du résultat. En réalisant sa série à partir d'emballages, c'est cette « force », mobilisée pour un destinataire spécifique, qu'elle recherche. Il s'agit de se libérer de la « charge », du « poids ou de la responsabilité » qu'elle ressent à montrer une œuvre dans un cadre public. Elle essaie « d'oublier ce regardeur ». Elle cherche alors à entrer « dans un rapport de petit cadeau à moi-même », dit-elle avec ironie, s'aidant du modèle de la pratique de son fils « spontanée et sans idées préconçues » pour « lâcher prise sur le résultat ». Le regardeur générique est porteur de l'autorité du « monde de l'art ou de l'histoire de l'art ». Quand elle y parvient ST est « bizarrement plus contente du résultat » :

[207] Il s'agit du type d'espace d'exposition devenu standard dans la plupart des musées et galeries d'art contemporain, à savoir plus exactement un mode d'exposition où une œuvre est montrée sur un mur blanc, si possible séparée des autres œuvres, pour en révéler les caractéristiques spécifiques. Cela contraste avec un mode d'accrochage principal du XVIIème au XXème siècle dit « à touche-touche », où les œuvres, souvent encadrées, sont placées côte-à-côte avec peu ou pas d'espace entre elles (le cadre faisant office d'isolant du contenu de l'œuvre, là où la suppression de celui-ci dans la pratique demande une nouvelle manière de faire). Voir aussi O'Doherty 2008, qui s'intéresse à la dimension politique de la généralisation des *white cubes* comme mode d'exposition.

> ce n'est qu'en oubliant le regardeur potentiel qu'on peut se laisser porter par l'objet [en train d'être réalisé] et accepter de ne pas savoir [par exemple] quelle couleur tu vas mettre après [celle que ST vient de mettre]. Parce que sinon tu vas vouloir faire plaisir au spectateur lambda. Par exemple du rose à côté du jaune c'est « joli ». Mais c'est en fait tricher vis-à-vis d'une certaine honnêteté du travail, du processus.

Je fais remarquer à ST que le regardeur générique n'existe pas physiquement, c'est donc elle-même qui produit le type de jugement, ici « joli », qu'elle dit qu'il émettrait. ST en convient en riant, puis précise qu'il s'agit justement : « d'arriver à s'en ficher du bon goût ». Mais c'est une chose extrêmement difficile à réaliser en tant qu'adulte, continue-t-elle. Le regardeur générique détient une forme d'autorité et a le pouvoir « de crisper les gestes et d'empêcher d'être complètement libre ». Le regardeur peut être incarné par les critiques d'art et commissaires d'exposition que ST oppose à celle de « ses pairs artistes ». Ces derniers jouissent d'une « confiance d'emblée » de sa part, et non les premiers « parce qu'ils n'auront pas manipulé l'expérience du 'pas charmant' comme un artiste peut le faire »[208].

Si le « pas charmant » permet cette activation du regard, je demande à ST comment elle parvient à reconnaître cette qualité dans les objets qu'elle réalise. « Ce n'est pas facile d'avoir une distance avec [ses] propres œuvres ». Pour ses composition faites d'emballages, ST m'explique que les terminer s'est révélé prendre plus de temps que d'habitude. Montrant deux personnages dans l'une des compositions, elle indique qu'ils sont longtemps restés blancs avant qu'elle ne les peigne en rouge. Ils semblaient « un peu fades ». Puis « à force de les regarder, j'ai su de quelle couleur j'allais les peindre ». À mon invitation à s'imaginer devant la même œuvre avec les personnages en blancs ou en rouge, elle précise que sur une autre partie de l'image se trouve la photographie d'une pizza avec une tonalité rouge, couleur qui lui paraissait « intéressante ». Elle voulait faire en sorte que les personnages ne soient pas « en-deçà de la pizza », car ils sont les porteurs du désir dans la composition (leurs regards distribue l'attention sur les éléments de la composition). Quand ST regardait l'image avant le changement de couleur, elle décrit le processus ainsi :

> Il y a un truc … [elle cherche un qualificatif mais s'interrompt], [elle précise aussitôt] je me disais pas ça consciemment mais … il y a un truc où … [elle s'interrompt à nouveau] c'est dommage qu'on ne voit pas plus que ça les personnages et en même temps [elle change de ton dans la voix] il ne fallait pas en mettre trop. C'est

[208] Pour reprendre le parallèle avec la sorcellerie du Bocage, on a ici une configuration particulière. C'est le destinataire de l'action de l'artiste qui agit comme un sorcier*, freinant la capacité d'agir de l'artiste-désorceleur*. Le « regardeur », ST en convient, est produit par elle-même, comme le sorcier l'est pour la paysan ensorcelé. Du point de vue du désorceleur mayennais, le destinataire de son rituel est également cette position virtuelle du sorcier, produite par son patient.

> pour ça que l'autre [le deuxième personnage] je l'ai quand même laissé blanc, sinon ça serait trop criard, on verrait que le rouge, on verrait plus les autres choses. Un équilibre de composition extrêmement subjectif [semblant s'excuser de ne pouvoir en dire plus].

Elle se dirige vers une autre composition d'emballages :

> Il y avait d'abord cette image de poisson. Je l'avais sur ma table depuis très longtemps et je l'aimais beaucoup. J'ai essayé plein de compositions différentes. J'ai utilisé cette autre image [d'emballage] de biscuit et j'ai essayé d'en mettre tout autour du cadre [dans lequel le poisson est mis en composition]. Mais ça ne marchait pas. Je les ai enlevé.

Je fais remarquer à ST que, si le critère pour la réussite d'une œuvre — pour que « ça marche » — c'est le « pas charmant », la composition avec les biscuit sur le cadre, *de mon point de vue* aurait été tout aussi « pas charmant » que les autres composition qu'elle m'a montré. Autrement dit, pour moi, spectateur de ses œuvres, il n'y a pas de différence majeure entre la composition avec ou sans les biscuits sur le cadre. Pour ST pourtant il y a une différence suffisante entre les deux tentatives pour que l'une « marche » et l'autre non.

> En fait je trouvais le cadre assez charmant et le fait d'y coller les biscuits venait trop altérer ce cadre que je trouve « réussi », au sens qu'il permet de diriger le regard vers l'intérieur [là où doit se trouver le poisson]. Il y a une douceur du rose [couleur dominante du cadre] qui fait qu'on peut être dans une violence plus accrue à l'intérieur.

La mise en place d'un élément « charmant » permet d'amener dans la composition d'autres éléments plus violents de sorte à ce que l'ensemble produise le « pas charmant » recherché. Parvenir à ce « pas charmant » produit une « jubilation », terme que ST avait utilisé pour caractériser l'expérience graphique de son fils. Cette jubilation est toutefois temporaire : « je me souviens avoir jubilé en faisant ça et maintenant je l'ai plus ». Travailler pour ST consiste « à se mettre dans un état précis : la jubilation provoque une sorte de drogue dans ta tête, une chimie en tout cas qui fait que je travaille ». Cette chimie de la jubilation entraîne également l'oubli « d'être un peu distant avec ce qu'on fait ».

> Six mois après [avoir fini une œuvre] quand tu as plus cette drogue et que tu es redevenu « sain d'esprit », tu te demandes dans quel genre de délire tu te trouvais. Tu n'est plus sous drogue auto-créée et tu te dis que « c'est mauvais ! C'est horrible ! pourquoi j'ai pu faire ça ? » Et tu regrettes que ton cerveau sécrète une mauvaise chimie qui altère ta perception.

ST nuance toutefois cette division nette entre jubilation pendant la production des œuvres et regret après coup :

> Les bonnes œuvres sont celles qui font que ça va sécréter chez toi cette chimie-là de la joie absolue et que ça reste dans le temps : tu vas re-regarder encore cette jubilation, cette drogue-là. (…) Quand cette jubilation marche plus … c'est horrible. Cinquante pour-cent de mon travail c'est ça : je suis contente sur le moment et après ça marche plus et … j'ai envie de me flinguer. C'est un peu violent ce que je dis mais il y a ce truc de désespoir total. C'est pour ça que je compare ça a une espèce de drogue. À mon avis on sécrète tous [c'est-à-dire les artistes] cette chimie-là pour travailler.

ST commence par un croisement du même type que ceux de CR ou JT, entre une pratique établie (ici la sculpture au sens large) et la spontanéité de son fils. Elle cherche comme MM à combler un vide entre les deux. Elle y parvient en luttant contre l'idée du spectateur lambda qui agit comme la « structure autoritaire » de SL. Il faut échapper à ce regard extérieur potentiel et pour cela viser des formes « pas charmantes » qui ne le « brossent pas dans le sens du poil ». Le protocole a lieu par « tâtonnement ». Il s'agit de trouver les moyens de sa spontanéité, par des collages d'emballages. Les essais de compositions, l'ajout ou non d'une couleur à un personnage, de peu d'importance pour mon regard, sont cruciaux pour ST. C'est d'ailleurs par ces différences d'apparence minimes que surgit la « jubilation », quand enfin ce qu'elle a devant les yeux, tout « pas charmant » que ce soit, correspond à ce qu'elle cherche. Son action est dirigée par le sentiment « d'honnêteté » du processus qui la pousse donc (« c'est moteur ») à aller au-delà du « bon goût », jusqu'à cette « surprise », la jubilation à laquelle elle sait être parvenue puisque ce qui n'est « pas charmant » devient à un autre niveau « beau ».

Il se passe alors quelque chose au niveau physiologique, si on en croit la description « chimique » qu'en fait ST comparant ce qu'elle sent à la modification qu'apporte une drogue. Quand l'œuvre est réussie, non seulement elle produit cet état au moment où ST la termine (ou dans l'autre sens, elle sait qu'elle est terminée *parce qu*'elle se trouve dans cet état), mais revenir au contact de l'œuvre une fois redevenu « sain d'esprit » permet, dans le meilleur des cas, de retrouver un peu de cet état. Les objets qu'elle produit servent alors de rappel du fait qu'elle a été dans cet état spécifique et que s'y mettre constitue la principale motivation pour travailler à ceux-ci. Sous le prisme de l'addiction à une drogue, ST décrit l'oscillation entre patient* et désorcleur*. Le premier qui voit une œuvre précédente, source de la jubilation lors de sa réalisation par le second, ce qui le pousse à recommencer.

BM — L'œuvre te dit « bonjour »

J'ai fait la connaissance de BM durant mes études d'arts plastiques, ami d'un collègue de classe. Ses œuvres telles que je les ai connues au début relevaient de l'art conceptuel. Plus spécifiquement BM me dit lors de notre entretien qu'il a réalisé un DEA de philosophie, qu'il a même contemplé l'idée de continuer avec une thèse mais qu'il trouvait cela « trop formel ». Cette formation philosophique participe à la manière dont il produit ses œuvres, maniant les références à des philosophes ou des concepts spécifiques de ce champ avec aisance. Je le contacte pour réaliser un entretien quand je vois passer l'annonce d'une de ses expositions personnelles dans une galerie à Paris. Pour des raisons logistiques de son côté l'entretien se fait par téléphone. À la galerie dans laquelle je me rends avant l'entretien, je découvre une série d'œuvres qui m'ont surprises. Il s'agit de peintures d'assez grandes dimensions, exhibant clairement une « touche » de peinture, un travail de type expressionniste fait à la main. Elles sont présentées avec des sculptures faites d'objets trouvés collés ensemble.

Mes premières questions sur son travail portent donc sur sa pratique de la peinture qui me semble nouvelle et peu en lien avec la pratique conceptuelle que je connaissais. BM m'explique avoir commencé ce qui est en fait une grande série de peintures en 2012. Toutes représentent des nuages, motif qui permet, me dit-il, de repérer dans leurs formes d'autres choses en les pointant du doigt, ce qui a le potentiel de déclencher des discussions. C'est cet acte de pointer qui intéresse BM, « l'énoncé conceptuel » qui sert de point de départ à ses peintures. Faire de la peinture permet à BM d'avoir des discussions avec « les [artistes] vivants » mais aussi avec « les [artistes] morts », une discussion « avec leur œuvre, avec ce qu'ils ont produit, qui est une certaine partie d'eux aussi ».

Pour les peintures de nuages, BM ne privilégie pas de technique particulière. Il exhibe une certaine connaissance du jargon de la peinture traditionnel (« jus », « palette », « couteau », « colle de peau de lapin »). Il s'agit de mettre en jeu « des couleurs, des formes et des techniques » qu'il origine dans la pratique des Impressionnistes. Si BM ne privilégie aucune technique, si la pratique de la peinture est ancrée dans un « énoncé conceptuel », il faut pourtant donner une forme particulière à cet énoncé, c'est-à-dire trouver un protocole. Les premières peintures sont faites de manière « très simple » avec de la peinture à l'huile noire et blanche sur des toiles non apprêtées. Il en réalise cinq ou six de cette façon puis cherche à contrôler davantage ce qui se passe sur la surface de toile. Les

essais suivants semblent avoir été plus concluants, mais très vite « ça [le] lasse » et d'autres simplement « ne marchent pas ». Il résume : « il y a un problème, une peinture ne marche pas, et je le résous avec une nouvelle technique ». C'est en cherchant des solutions qu'il se rend compte que telle technique lui fait penser à des œuvres de tel peintre. Il ne cherche pas à faire ressembler ses œuvres à celles d'autres peintres mais découvre par la pratique des solutions que d'autres ont pu trouver (c'est la « discussion » par la pratique qu'il indique ci-dessus). BM s'appuie sur l'invariance de son motif de nuage, un signe reconnaissable de sa pratique, pour explorer les techniques plus librement. Si une technique qu'il emploie peut faire penser à Monet, par exemple, les nuages « font penser à moi », dit-il. Le nuage figuré n'est pas chaque fois le même. Ce motif est suffisamment peu spécifique pour ne pas demander de travailler d'après des images et peut être suggéré par quelques coups de pinceau. Il s'agit en fait d'un prétexte pour peindre plutôt que d'un but en soi. Le simple fait de parvenir à représenter un nuage ne peut donc pas suffire comme critère pour que BM puisse juger que l'image qu'il vient de produire « marche » ou pas. Il doit y avoir un autre critère qui entre en jeu.

Questionné sur ce point, BM s'appuie sur ses connaissance en philosophie. Il m'indique s'intéresser à « l'ontologie de la peinture », à travailler à « l'être de la peinture », « reconnaître » quand ce qu'il a devant les yeux « est de la peinture ». Il ne s'attache pas à « l'apparaître » de la peinture, ce qui serait, me dit-il, de la phénoménologie. Je lui propose de reformuler ce que je comprends ainsi : « il s'agirait de distinguer, indépendamment de ce à quoi la peinture ressemble, si elle *est* une peinture ? » BM tranche immédiatement : « c'est ça ! » Il concède tenir un discours un peu conservateur sur ce point, critiquant gentiment les « théories institutionnelles de l'art »[209]. Pour BM, le problème avec ces théories est que, à son sens, tout ce qui est montré dans les institutions n'est pas nécessairement de l'art. Ce qui lui importe est une autre question, à savoir « *qui* peut dire quand une œuvre est de l'art ou pas ? »[210], et BM de répondre lui-même en appuyant chacune des syllabes : « celui qui reconnaît ». Il faut donc apprendre à reconnaître et BM propose une analogie : « une fourmi voit un humain. Puis elle voit un mannequin ou une poupée gonflable, par exemple, et elle peut dire 'voilà, c'est un humain !' Mais elle se trompe, ça y ressemble mais ça n'en est pas un. Et on doit pouvoir faire cela avec les peintures ». Dans ce sens, pratiquer la peinture — ou l'art en

[209] Cette théorie, dont le philosophe nord-américain Arthur Danto (1989) est l'un des initiateurs, indique que l'art en soi n'est rien, qu'il n'y a que des contextes où il y a art (musées, galeries, etc). Ainsi le simple fait de montrer n'importe quel objet ou image dans un tel contexte en fait automatiquement de l'art, indépendamment de ses qualités intrinsèques.

[210] Une question que Kosuth se pose aussi en particulier dans son projet dans le musée de Brooklyn : *The play of the unmentionable*.

général puisque BM ne fait pas que des peintures — est une forme d'entraînement à reconnaître dans sa production et dans celle des autres ce qui fait « art » et ce qui n'en est pas.

Je mentionne alors d'autres entretiens où une distinction a lieu : d'un côté la question de la production « mécanique » (mon terme) qui ne permet pas que « ça marche » — BM m'interrompt et dit qu'il s'agit alors de « fabrication » —, de l'autre celle de production où il y a « quelque chose qui échappe » (mon terme), — BM acquiesce en me coupant : « c'est ça » —, quelque chose d'inconnu qu'il est possible de reconnaître, continué-je — « exactement », ponctue-t-il. Pour lui, reformule-t-il, ce qui est inconnu est précisément « la peinture qui vient d'arriver et qui te dit 'bonjour' » : « Tu mets en place un dispositif pour que de la peinture arrive et existe presque par elle-même. Tu la reconnais mais tu ne la connais pas parce que c'est finalement pas toi qui l'a faite ». « L'être de la peinture » est donc pour BM une qualité qui advient à un moment donné et ce bien que l'artiste soit pleinement conscient d'avoir mis en place le « dispositif » (le protocole) permettant que « ça arrive ». Il y a donc un moment particulier auquel il faut travailler.

La peinture semble donc propice à ce genre d'expérience. Qu'en est-il de la pratique artistique de BM avant 2012, et celle qu'il continue d'avoir en parallèle de son activité de peintre ? Même s'il s'agit dans cette pratique première de réaliser des œuvres en trois dimensions, BM n'a pas l'impression de s'inscrire dans l'histoire de la sculpture de la même manière qu'il s'inscrit dans celle de la peinture avec les siennes. S'il y a une tradition à laquelle il peut rattacher sa pratique de production d'objets c'est celle de « l'arrangement, de l'objet trouvé, l'objet arrangé, le collage ». Ses assemblages d'objets fonctionnent plutôt sur la base de « schémas » qui lui permettent de « donner à voir [ses] propositions ». Lorsqu'il prononce ces mots, on sent qu'en qualifiant de la sorte ses schémas, il ne voudrait pas trop s'étendre, à la différence de l'enthousiasme avec lequel il m'a parlé de peinture. Il reprend et qualifie cette pratique comme étant un « domaine de recherche », puis avec précaution suggère que « peut-être ce n'est pas aussi abouti que peuvent l'être les peintures ». Il finit par leur donner le statut « d'esquisses », des essais destinés à une pratique à venir de la sculpture. Sa pratique de la sculpture future se devrait d'avoir comme but la question de la « présence d'un objet », une notion qu'il veut parente de celle de « l'arrivée d'une peinture ». Il expose malgré tout ses assemblages d'objets passés et présents, soulignant qu'il y a une « esthétique de la recherche ».

Peindre consiste à varier les techniques tout en gardant un motif constant, lui-même justifié par un « énoncé conceptuel » (c'est-à-dire un croisement entre la pratique de la peinture et la forme du nuage comme quelque chose qu'on montre du doigt). BM, par rapport à certains artistes qui ont stabilisé une technique et font varier le motif, s'emploie à faire l'inverse. Il ne semble pourtant pas que cette inversion vienne quant à elle d'un « énoncé conceptuel ». Ce n'est pas une décision « intellectualisée », dirait SK dans le premier entretien. Il se trouve que pour sa pratique de la peinture continue de « marcher », il lui est nécessaire de changer de technique, de mettre en place un « dispositif » (protocole) qui cherche le geste « juste », dirait CR) pour que quelque chose « arrive » et qui permet de dire que « ce n'est pas lui qui l'a faite ». Si le terme n'est pas lié au lexique de la « jubilation » de ST, le déroulement est le même : quelque chose change dans la perception que l'artiste a de son œuvre en train d'être réalisée ; ce changement signale la fin du protocole en le dépassant (« quelque chose qui va plus vite que toi », disait CR). Ce dépassement est lié à une forme d'autonomie qu'acquiert l'œuvre. C'est le fait de parvenir à faire qu'une œuvre passée par le protocole acquiert cette autonomie qui est recherché par l'artiste, une satisfaction (jubilation) qui est recherchée par la pratique et dont l'œuvre n'est qu'un moyen.

Le dépassement est produit à travers le changement constant de technique, « l'esthétique de recherche ». BM reconnaît que ses assemblages ont cette capacité « d'exprimer le non-fini » et qu'à ce titre c'est quelque chose qu'il « maîtrise », c'est-à-dire qu'il est capable de faire « arriver », comme pour les peintures, une qualité particulière dans les assemblages qui lui permet de les considérer comme terminés. Ils sont aboutis quand ils exhibent une qualité d'inaboutissement, ce qui correspond exactement au processus de ST, ci-dessus, qui perçoit du « beau » quand son œuvre exhibe une qualité de « pas charmant », ou SL qui trouve de l'aisance à travers des structures autoritaires.

À travers cette qualité particulière d'être « en recherche », BM me dit sentir qu'il « progresse » quand il perçoit ses objets être plus « autonomes ». Cette autonomie il la lie à leur « force de présence » qu'il indiquait pour la sculpture. Cette force quant à elle provient du fait que les objets terminés sont capable de faire « oublier la question », à savoir ne plus avoir besoin de l'énonciation conceptuelle originale pour tenir (comparable à ce que disent BS et SL sur l'inutilité de présenter les recherches en amont de leurs projets). La progression vient donc du fait que les nouvelles production paraissent plus autonomes que les précédentes, c'est « plus simple », dit-il. Questionné

sur ce que cette progression vers plus de simplicité rend visible, BM se résout à un « je ne sais pas ». Il reste que cette progression permet de continuer à produire de nouvelles œuvres, qui à leur tour permettent de progresser, de simplifier d'avantage. Selon BM, il ne semble pas y avoir de fin au processus lui-même à part la mort de l'artiste, même s'il indique que « ce serait beau d'arrêter », À la naissance de son premier enfant, il s'est demandé si cet événement n'allait pas prendre le pas sur sa pratique. Mais la pratique l'a emporté. BM appuie en disant que « c'est [s]on truc ». C'est une activité qu'il aime faire et qu'il fait tout le temps que ce soit dans son atelier ou, mentionne-t-il, en vacances « avec ce qu[']il a] sous la main ».

Maturité

Avec cette question de la « progression » sur le long terme chez BM, on entre dans le dernier mouvement proposé ici : la « maturité ». Les trois premiers mouvements forment les étapes de la génération symbolique — perception de croisements ; croisements qui permettent la mise en place de protocoles ; protocoles dont le dépassement produit un état de jubilation. La génération symbolique constitue l'activité du désorceleur*. Après la jubilation (ou efficacité symbolique), l'artiste se retrouve en position de patient*. Cette oscillation entre les deux positions est un cycle. La répétition des cycles amène les artistes à une forme de confiance en ce qu'il font, confiance dans le fait qu'ils sont capables, ou ont été capable, de trouver cette « aisance », « simplicité », sans qu'il n'existe de recette exacte pour y arriver. Pour aborder la question de la maturité, on suit d'abord MT dans son parcours vers la production d'œuvre où il acquiert cette confiance. C'est CB ensuite, dont la pratique s'étend sur quarante ans qui donne le terme de « maturité ».

MT — Le trésor de l'œil individuel

Rencontré par l'entremise de AM, je contacte MT, lui parle de mon projet de recherche et lui demande s'il veut réaliser un entretien, le premier véritablement formel, après ceux avec JT. Je me rends à son atelier en banlieue parisienne, situé dans d'anciens bureaux. C'est une pièce d'environ 10m^2, dont les murs sont saturés de peintures et dessins. Une grande table devant l'unique fenêtre est couverte de matériel artistique, tubes de peinture. Sa pratique centrale est clairement la peinture. Pourtant son itinéraire artistique ne commence pas par la toile et les pinceaux.

MT indique être né dans un « milieu ouvrier », dans une petite ville industrielle « sans culture » où regarder le sport et la télévision sont les divertissements principaux. C'est un premier contact, me dit rétrospectivement MT, avec les « images médiatiques ». En particulier les chanteurs de variété l'intéressent. À l'adolescence, il en a des posters dans sa chambre et s'amuse à faire des chansons sur leur musique. Ces chanteurs « incarnent » une possibilité de transformation, des personnes « qui modifient l'image de leur corps parce qu'ils en ont le droit », et à travers leurs vidéo-clips peuvent se trouver dans des « mondes qui n'existent pas ». MT se rappelle avoir voulu « devenir une image », pour entrer dans le monde « inaccessible » de celles accrochées à son mur. Doublement inaccessible : d'abord parce qu'il ne correspond à rien dans son entourage familial, ensuite parce qu'il est justement de l'autre côté de sa surface physique du poster. L'image est une échappatoire à sa réalité quotidienne, mais il n'y personne autour de MT pour l'introduire dans le milieu de production de ces autres réalités.

Il passe par des études de cinéma à Paris qui lui permettent un pas entre la position de celui qui « subit les images » (ou « être esclave des images », dira-t-il aussi) vers celle de celui qui est capable de « dire comment il les subit » : faire l'analyse des moyens qui permettent d'obtenir une image particulière. C'est « une prise de pouvoir sur l'emprise et la fascination des images », un moyen d'en « défaire la magie ».

Dans un second temps, le « fort investissement de la parole et de la pensée » pour faire de la critique des images produit pour MT une frustration. Paroles et pensées sur les images existantes « devien[nent] un champ autonome » qui peut s'émanciper d'elles, de leur fabrication. Ce n'est pas, pour MT, un problème en soi, la pensée sur les images produisant « des récits, critères et analyses valides ». Mais « ce n'est pas le vrai truc ». À force de « défaire la magie » par les mots, MT sent l'envie « d'aller du côté des coulisses », et donc « du côté du magicien », c'est-à-dire « celui qui fabrique, qui a des '*tricks*' » de sorte à pouvoir « régler son compte à l'image ». Il n'y a pas de doute pour MT que celui qui pense les images est pris dans un « faire », mais c'est un faire « dans un autre matériau » que les images mêmes (langage, concepts). Il y a en définitive deux approches pour retrouver les « conditions de production » des images. La première utilise des mots, la seconde consiste à se mettre soi-même dans les mêmes conditions. MT invoque la psychanalyse, la notion de « scène primitive » : l'idée que se fait un enfant du moment où il a été procréé, et

résume par analogie pour les images, disant vouloir « arrêter de regarder les autres baiser et baiser [lui]-même ».

Ce n'est donc que par la pratique que MT sent qu'il peut accéder à ce monde inaccessible. Une fois ce processus commencé, toutefois, MT découvre plus qu'une libération de « l'esclavage » des images. Il voit dans la pratique une « richesse » spécifique (qu'il met en contraste avec le peu de moyens pécuniaires que sa pratique lui rapporte). Richesse, d'abord, parce qu'il s'agit d'une activité valorisées culturellement. Richesse, ensuite, parce que commencer à pratiquer c'est constituer un « trésor unique », un trésor d'expérience puisque l'artiste est « le seul à savoir faire certains gestes, à les enchaîner, à savoir quelles sont les conséquence de ces gestes, les conséquences de certains effets, de certains matériaux, sur [lui]-même et sur une feuille ou sur une toile par exemple » (une description du protocole et de la jubilation). Si la production matérielle permet le partage du résultat de cette expérience avec les autres, il reste quelque chose de « mystérieux », puisqu'il n'est pas toujours aisé de refaire, du point de vue du spectateur, les étapes qui ont mené à la production de l'image, et dans tous les cas, « on ne sait pas pourquoi » tel élément apparaît dans l'image. Ce n'est qu'en se plongeant dans la pratique qu'une partie du « mystère » semble se lever, non pas parce qu'il comprend mieux pourquoi tel choix précis a été fait par tel artiste dans telle œuvre, mais parce qu'il a accès à la « richesse » qui consiste en la constitution d'un savoir-faire unique particulier[211]. MT résume son parcours en le caractérisant comme un « déraillement » ou un « changement d'axe » : « du fait de vouloir comprendre, tu comprends qu'on peut pas comprendre ». Il explicite :

> À essayer de comprendre comment [un artiste] a fait [son image], tu comprends qu'il faut arrêter d'analyser mais qu'il faut faire. En comprenant cela tu fais un deuil de la puissance de l'analyse car ce n'est pas dans des ressorts logiques et intellectuels. Donc il faut se remettre dans la condition de la pratique. Et en se remettant dans la condition de la pratique, tu te prends au jeu. Donc tu bifurques, même si tu veux faire des copies parfaites. Tu vas faire des détours, tu vas pas y arriver tout de suite. Et même si l'image correspond exactement, rien ne te dit que tu l'as fait dans le même ordre et avec le même ressenti ou poussé par la même nécessité. Donc tu produis ton propre truc tout en te faisant plaisir. Tu comprends que tu as touché un truc, un noyau hyper-personnel. Tu as allumé un feu personnel, qui contraste avec le fait d'imiter la lumière d'un autre. Ça s'autosuffit. Et ça t'inscrit dans une chaîne d'artistes, d'actes, d'action de gestes qui impliquent du secret.

[211] Position analogue quoique légèrement différente de celle de BM qui « discute » avec les artistes, morts ou vivant, en semblant retrouver les techniques qu'ils ont utilisé. Ici MT ne s'intéresse pas à ce que tel artiste a pu trouver dans sa pratique mais au fait que tout artiste doit trouver des techniques qui lui sont propres. Tous les artistes sont riches du fait d'avoir dû trouver des techniques, indépendamment de ce en quoi consiste ces techniques.

Le secret ne vient donc pas d'un désir de garder pour soi une recette de peur que d'autres s'en emparent, mais bien plutôt du fait qu'il y a une différence qualitative entre dire ce qui est fait et faire soi-même, et que dans le cas particulier de la création artistique, il n'est qu'une personne qui peut faire exactement ce que l'artiste fait : l'artiste lui-même. Chercher à refaire les gestes d'un autre mène à développer ses propres gestes, résumé en quelques mots par MT de la dynamique qu'on a vu au chapitre 4 entre Picasso et Pollock, par exemple. C'est ainsi qu'on peut « se prendre au jeu », et « allumer un feu personnel ».

MT n'a pas sauté immédiatement le pas entre la critique d'image et la peinture qu'il pratique aujourd'hui. Ses premiers essais se font par la vidéo ou la photographie, média qui partagent avec l'analyse verbale le fait de chercher à être descriptif, dit-il, une « saisie du monde réel [par l'appareil] » qui permet de ne pas à avoir à « fabriquer une image du début à la fin en partant d'un écran blanc, de partir du rien », ce qui est rassurant pour le débutant qu'il est alors, surtout avec l'avènement de l'appareil photographique numérique.

Il acquiert son premier savoir-faire, autour du cadrage de l'image. À force de prendre des images, se met en place un « conditionnement du regard » qui permet ensuite d'être « en chasse perpétuelle » pour « trouver l'image [faire la prise de vue] que tu t'es préparé à trouver ». Cette chasse MT la nomme une « quête d'épiphanie permanente », un moment où le monde environnant offre des « compositions, des agrégats de couleurs et de formes [qu'il n'a] qu'à recueillir » (croisement entre une pratique de la photographie et des objets qu'il rencontre). Il y a ensuite une une étape de tri (premières étapes du protocole) : sélection sur l'appareil numérique ; ajustements à faire de contraste ou recadrage. « L'épiphanie se retravaille toujours » (il faut développer un protocole pour parvenir à la jubilation). Enfin vient l'étape de « l'incarnation » de l'image, c'est-à-dire sa « sortie de l'ordinateur », les décisions sur la taille, le type de papier, etc., bref sa façon d'exister matériellement dans un espace. Ce travail « d'incarnation » qui suit « l'épiphanie » a semblé à MT « rébarbatif et moins excitant » au bout d'un certain temps : la photographie lui paraît comme un « art du spectateur », celui-ci devenant un « sur-spectateur » qui partage ce qu'il a vu d'intéressant.

Cette position du « sur-spectateur » frustre MT, qui continue à vouloir passer « de spectateur à acteur ». Se « libérer de l'esclavage des images » c'est passer du « voir » au « faire », là où il est possible d'atteindre le niveau « où ça se décide ». Il veut donc « devenir aveugle », car comme

« sur-spectateur » il avait acquis « un œil sur-développé et des mains trop petites ». Ce que la pratique par la main apporte c'est l'acquisition « d'un œil dans l'œil ». Un premier œil se fait par l'exposition de l'artiste à sa culture, « une œil impersonnel ». Le second, « parce qu'il a vu la main faire », est « un œil au singulier, individuel qui fait les choses ». Ce second œil fait face à de la déception la plupart du temps car il fait se trouve confronté à des objets « en train de se faire » et « à des choses qui n'existent pas, parce que tu viens de les faire » et qui ne correspondent pas forcément à ce que le premier œil connaît ou a pu voir par le passé. La persistance de la pratique dans le temps permet cette forme « d'autonomisation de l'œil ».

Dans sa pratique de peinture, MT indique qu'il travaille néanmoins à partir d'images qui le « sollicitent » (comme les objets qui « invitent » CR) : « elles vont [lui] faire faire des gestes [qu'il] a envie de faire, et [qu'il n'a] pas encore fait » (les « gestes justes » que CR doit trouver). Le résultat de ses actions « va être aussi bien que la sensation [que MT a] devant l'image qui [le] sollicite » : une sensation agréable (égaler, en désorceleur*, par son œuvre la force de l'image qui exerce une force sur lui, en tant que patient*). « L'œil impersonnel » de MT l'aide à « préciser un désir ». Il s'agit ensuite de faire une œuvre, matériellement, pour accéder à la réalisation de ce désir (atteindre la jubilation à travers le protocole). En aucun cas MT ne cherche à reproduire fidèlement l'image de base. Il veut retrouver, au fur et à mesure qu'il fait « la sensation chaude déclencheuse » (l'image qui le sollicite, comme patient* est l'embrayeur de la position de désorceleur*). Cette sensation ne vient pas de « l'impact visuel » de l'image mais « d'autre chose qu'il y a encore derrière et que je ne saurais pas nommer » (le retour en position de patient* après avoir atteint l'efficacité symbolique/jubilation)

La fabrication de la peinture à partir d'images s'appuie sur d'autres critères que la ressemblance. Ce sont les sensations « agréables » éprouvées durant la réalisation qui fonctionnent comme indice de réussite. Reste que le résultat est de l'ordre du visuel et que ce qui est « donné à voir » est une image particulière mais produite « par la main ». Si l'œil juge bien du résultat, c'est pour percevoir « en quoi la peinture témoigne d'une recherche et d'une vie, d'un moment de vie intense dans le dialogue avec la toile » (l'œuvre est le moyen matériel qui a permis d'atteindre la jubilation). Pour MT c'est le critère d'une « bonne peinture » que de pouvoir voir « qu'il s'est passé quelque chose, qu'il y a de l'inconnu, de l'improbable ». Cette inconnu provient du fait qu'il n'y a pas de moyen de savoir avant de commencer la peinture ce qui va se passer exactement. Quand il se fie trop à

l'image qui l'a sollicitée, le résultat est « moins intéressant ». En « se forçant à ne pas faire » ce que l'image le pousse à reproduire, le résultat acquiert, selon MT, plus de « vie ». « L'improbable » est mis en place par une suite d'actions (le protocole) qui sert à préciser ce à quoi va ressembler l'œuvre terminée de sorte à « contrecarrer la puissance de l'œil ». Le processus « échappe » alors à MT (jubilation), impossible à prévoir exactement en amont de la réalisation. Il faut échapper à la « pulsion de répétition » de l'œil (la recette) qui tend à « censurer » l'image en train de se faire en se basant sur ce qu'il connaît.

Alors que je suis dans son atelier pour l'entretien, MT est en train de réaliser depuis quelques temps une peinture à partir de l'image d'un vautour. Il détaille les étapes de la réalisation. Chaque partie du corps de l'oiseau est faite séparément : un contour d'abord avec un pinceau spécifique que MT utilise pour la première fois ; une ailes faite d'un seul geste. Certaine partie n'exhibent pas suffisamment de cette « vie », puisque MT les considère comme « nulles ». Pourtant elles font déjà partie de l'image en train de se faire et il faut trouver d'autres ressources pour parvenir à quelque chose de satisfaisant. En mélangeant deux couleurs pour l'une des étapes, un peu de la couleur de l'étape précédente a été découverte sur le pinceau et est venue se mêler au trait « ce qui était très bienvenu ». C'est une « négociation avec [soi]-même » entre ce qui est connu et l'envie de « s'autoriser » à en faire plus : « il faut à la fois être intensément œil et main, quand tu fais, et à la fois pur contemplateur ». La main, l'œil et les matériaux « font système », qui d'abord se met en place, puis « a du répondant », pour finalement « s'auto-définir » et pouvoir dire « j'ai été ceci pendant ce temps là » (reconnaissance du sorcier*).

À l'instar de BM, MT semble trouver dans la peinture un médium qui lui permet une exploration ample de la pratique artistique. Tous deux font état d'un moment où l'œuvre acquiert un « être » particulier (suffisamment autonome pour que BM lui accorde la capacité de « dire bonjour »), une « vie » dit MT, des caractérisations qui indique qu'une interaction a lieu entre l'artiste et l'objet formé par génération symbolique. Pour le premier pourtant la peinture est une manière de réaliser un de ses « énoncés conceptuels », alors que le second cherche dans cette pratique quelque chose de plus impliquant par le « faire » que la photographie. Si pour chacune de ses peintures actuelles, MT traverse les trois mouvements esquissés plus haut, ce qui le mène de sa chambre d'adolescent à son atelier de peinture est cette recherche et le développement de « l'œil individuel qui fait les choses », différent de l'œil « culturel ». Il s'agit d'un « trésor » qu'il s'enorgueillit d'avoir acquis à force de

labeur sur les images sur le temps long. Ce trésor lui permet de se défaire de « l'esclavage » des images tout en ne parvenant pas complètement à lever le « mystère » de ce qui se cache « derrière et [qu'il] ne saurai[t] pas nommer » (son schème constructeur, pourrait-on dire pour lui). Le but de la pratique, comme on l'a vu plusieurs fois déjà, n'est pas tant de produire des œuvres que de s'appuyer sur leur réalisation matérielle pour entrer en contact avec ce « mystère », invisible ou indicible pour Pollock et Kosuth, mais qui peut prendre forme à travers la réalisation répétée dans le temps d'œuvres.

CB — Être consciente de l'intuition

J'ai rencontré CB lors d'une présentation du formalisme du chapitre 3 dans un cours. Elle avait été conviée à parler après moi. Elle appartient comme RD (chapitre 7) et SK à une génération d'artistes plus âgées que la moyenne de ceux qui ont participé aux entretiens. L'entretien avec CB a lieu dans un café, son atelier étant loin de Paris. Du fait de la longueur dans le temps de l'exercice de sa pratique, mes questions se sont focalisées sur son développement[212].

CB commence par me dire qu'elle a assez peu l'occasion de parler, même avec des artistes de sa génération, de « comment s'élabore l'œuvre [le corpus d'œuvres d'art] tout au long de la vie » et que pour elle « la question de la maturité existe », que c'est quelque chose « qu['elle] ressen[t] ». Cette maturité s'exprime dans le fait qu'elle se sent capable de tenir des projets de longue haleine, comme celui dans lequel elle est actuellement engagée, ce qui lui semblait impossible auparavant. Tout en soulignant l'importance du travail accompli depuis le début du projet actuel, CB indique que les intuitions présentes au départ son encore là après tout ce temps : « j'ai assez peu de variation même dans un temps très long » : « Il y a deux extrémités [du projet] et entre deux il se passe plein de trucs ». Ce qui se passe ce n'est pas une évolution du projet vers une autre forme, mais un processus de « vérification » des intuitions de départ : « ce qui prend du temps c'est d'aller vérifier, mais l'axe du projet est donné », faisant ici le lien entre croisements et jubilation, le protocole étant la « vérification », terme qu'emploie CR également.

Par le passé, avant la « maturité », CB précise qu'elle déployait ses projets sur la base d'intuitsions, mais qu'à présent : « je vois où je n'osais pas aller ». Une partie de cette maturité vient du fait de

[212] Le fait que CB réponde à mes questions en ayant eu connaissance du formalisme du chapitre 3, du fait de ma présentation dans le cours, alors que je me suis gardé de le faire pour les autres artistes, n'a, semble-t-il, pas modifié ses réponses. Elle utilise ses propres mots pour décrire la dynamique du sorcier* capable de produire des actions dont le détail reste difficile à connaître.

« faire en conscience ». Il s'agit donc de se rendre compte, en travaillant à ses œuvres, « jusqu'où [il] est possible » de pousser un aspect. Elle prend l'exemple de juxtaposer deux objets, l'un qu'elle aurait fabriqué, l'autre industriel, juxtaposition qui a pu lui sembler aller de soi à un moment de sa carrière mais qui lui pose question à présent. Auparavant, « je le faisais simplement, je ne me disais pas 'c'est impossible' » : « je faisais ce qui me semblais nécessaire et convenir au projet ou à la thématique, mais je le faisais sans m'en soucier ». CB tente ensuite pendant quelques minutes de caractériser ce de quoi elle cherche à se soucier à présent. Après plusieurs tentatives interrompues et reformulations :

> Je voudrais parvenir à être consciente de ce qui se passe dans l'intuition pour pouvoir le développer, alors qu'avant, l'intuition je faisais comme si j'avais pas besoin de la nommer… Maintenant je l'accepte. L'intuition, j'avais toujours l'impression que c'était [dû à] des raisons X ou Y. Je partais sur des analyses sur cette chose que je ne voulais pas accepter en tant que telle, cette notion d'intuition. Je me suis mise à l'accepter, mais assez tardivement mine de rien.

CB tente d'expliquer cette acceptation tardive. Elle me dit avoir été formée et avoir participé à des expositions rapidement dans sa carrière avec les « conceptuels », dont Kosuth. À demi-mot elle laisse entendre que pour ces artistes la question de l'intuition ne se pose pas, que tout est analysable. Mais il semble à CB qu'il manque quelque chose.

Je lui demande ensuite de me décrire si ce n'est sa première œuvre du moins une œuvre qui remonte au début de sa carrière, dans l'idée de comprendre ce qui persiste dans son travail actuel. Elle détaille alors une série de collages qu'elle a entrepris à la fin des années 1970. À ce moment, il s'agit pour elle de « ne plus vouloir la main », c'est-à-dire ne pas laisser voir l'intervention de la main sur le résultat[213]. Elle se lance dans une série de collages donc sur du papier quadrillé où elle colle des décalcomanies qu'elle trouve dans le commerce.

> Le truc c'était de trouver comment on en met deux [décalcomanies], qu'est-ce qui se passe quand on les juxtapose. Tout le truc était [de savoir si] c'est un hasard, [ou si] c'est pas un hasard. Qu'est-ce que c'est de les mettre là ou là. Et regarder comment ça fonctionne ou pas… le truc c'était d'arriver à ce qu'il se passe quelque chose entre deux. Et je savais pas quoi, mais il se mettait à se passer quelque chose. Et donc j'ai passé des heures à essayer qu'il se passe un événement, une aventure.

[213] Thématique récurrente chez les conceptuels, Kosuth en particulier. La question de ce qu'est l'intuition pour CB rejoint celle de Kosuth et son « surplus de sens » que l'assemblage d'objets permet de rendre sensible.

CB finit cette description en disant qu'il y a « de la main, mine de rien puisque finalement tout était subjectif alors que ça avait l'air totalement objectif. Subjectif, parce qu'on ne savait pas pourquoi il y avait machin et machin [telle ou telle décalcomanie à tel ou tel endroit] ».

Ces collages réalisés il y plus de quarante ans, CB « ne les dénigre pas », « ils font partie de l'ensemble » : « Je pourrais en montrer maintenant encore », me dit-elle, « je considère que ça n'a pas pris une ride ». Elle dit « se reconnaître » dans ces collages de la même manière qu'elle « se reconnaît » dans les projets de plus grande envergure qu'elle mène actuellement. Précisément, elle reconnait quand « elle se reconnaît » dans ce qu'elle fait :

> La majorité des questions que je me pose encore, il suffisait de ces trois bouts de machin pour les poser. La question du montage par exemple est posée, même s'il n'y a qu'une seule décalcomanie [sur certaines œuvres de la série], [il faut savoir] où est-ce qu'elle se met [sur la page], c'est un montage. Cette question du montage reste essentielle. On pourrait dire aussi que c'est la notion de « cinéma sans film » qui est importante [pour elle].

Sur ce qui lie ces collages entre eux et avec son travail du moment, elle donne sa version de la jubilation :

> Je me souviens très très bien de l'état dans lequel j'étais pour pouvoir le faire. J'étais complètement [elle hésite en répétant le mot « complètement »]… je sais pas… hors du temps, hors du monde. C'était comme quand on retient son souffle pour trouver le bon truc. J'ai un souvenir d'une expérience d'immersion, une expérience physique très forte pour les faire. Je sais très bien celle qui marchent pas, j'en ai jeté beaucoup. Mais j'étais absolument pas capable de dire pourquoi ça marchait.

Pourtant, même avec ce regard rétrospectif que je lui demande d'avoir sur son travail, CB souligne :

> Il y a quand même quelque chose de l'intuition qu'on ne sait pas. Je devrais les refaire [les collages], je ne saurais pas refaire. C'est une concentration maximum sur la chose, on déplace les blocs [d'images ou de texte quand elle écrit actuellement des scénarios], les trucs, on trouve, et ça marche.

Elle donne cette description comme étant ce qu'elle fait en général pour faire des œuvres. Mais elle s'interrompt et dit en détachant chaque mot : « j'aime pas dire ça ! » Puis elle rit doucement comme quand on vient de révéler une faiblesse, un peu de gêne tout en cherchant la complicité de l'autre pour que cette faiblesse ne se retourne pas contre soi. CB développe :

> J'aime pas dire ça, parce que je ne sais pas ce que j'apprends dans cette pratique. Je le fait, je l'effectue. C'est un travail d'effectuation. Je ne peux rien apprendre de cette effectuation, mais que de la chose finie. Je n'ai pas de moyen de revenir sur ce qui se passe dans cette effectuation. Qu'est-ce qu'on apprend de sa propre pratique ? À la fois sur le plan de sa pratique et sur le plan théorique. Il y a toujours quelque chose qui résiste. On est dans l'effectuation même si on a prévu ça ou ça, l'effectuation reste… [elle cherche un moyen de qualifier] je ne sais pas comment dire.

Ce qu'elle dépeint c'est l'oscillation entre désorceleur*, qui fait, et patient*, qui voit que ça a été fait. Elle souligne la relative étanchéité des détails des actions du désorceleur* devenu sorcier* au yeux du patient*. Mais, au-delà de la génération symbolique d'une seule œuvre, il y a pour CB une « nécessité » qui lie tous ses projets, des décalcomanies aux projets scéniques actuels. Les questions présentes dans les collages sont encore là aujourd'hui. Et la question principale pourrait être « de savoir quand le symbolique survient, ou de savoir qu'est-ce qu'une scène ? »[214]. Pour CB ces deux questions sont connexes. La feuille des collages fait déjà une sorte de scène sur laquelle des éléments se juxtaposent pour que « ça fonctionne », c'est-à-dire pour que le symbolique prenne place. Cette nécessité touche la question de fond, pour CB, de savoir « pourquoi on fait de l'art ? » Faire de l'art pour elle est une manière « d'être au monde », de « mener sa vie ». Pourtant, il ne s'agit jamais de faire n'importe quoi. N'importe quel objet ou projet ne peut pas combler la nécessité de faire. Il faut que le projet qu'elle se donne touche aux questions ci-dessus.

Elle revient sur la question de l'apprentissage dans la pratique sur le long terme. Elle disait ne pas savoir ce qu'elle apprend. Il ne s'agit en effet jamais pour elle d'un apprentissage technique. Pour l'un de ses récents projets, elle produit des dessins avec une technique particulière. Il importe peu pour CB que le deuxième ou troisième dessin soit « mieux » que le premier où elle maîtrisait moins bien la technique. Il y a bien là un apprentissage technique mais ce n'est pas ce qui l'intéresse. C'est à un niveau plus abstrait. Par exemple « comment fonctionne une articulation entre tel et tel élément » auquel elle se confronte dans un projet particulier, lui permet de « rebondir sur la question de l'articulation de manière plus générale » : c'est comme ça qu'on apprend : une superposition de couleur, d'un pli, etc., ça revient après à un niveau théorique, sur une autre forme que j'ai envie de faire. C'est une forme d'investigation par la forme et la main ». Il s'agit donc de parvenir à « saisir [des éléments] dans la pratique », et c'est cela que CB aimerait nommer

[214] Il est possible ici que ce soit mon utilisation tirée du texte de Lévi-Strauss sur « l'efficacité symbolique », présentée lors de mon intervention à laquelle assiste CB qui dicte son usage du mot « symbolique ». Elle ferait alors dans cet entretien référence à mon usage du terme, sur lequel je base la notion connexe de « génération symbolique ». Dix mois s'étant pourtant écoulés entre ma présentation et notre entretien, cette référence semble peu probable. Je considère qu'il y a ici convergence sur le terme, plutôt qu'emprunt.

« maturité » : « ce n'est pas une question de distance, mais de circulation entre ce qu'on fait, ce qu'on pense, et ce qu'on est dans tout ça » (l'oscillation entre les positions de désorceleur* et de patient*). Passer par la pratique permet de comprendre des choses qu'elle n'aurait peut-être pas comprises en ne faisant, par exemple, que lire sur certains sujets. Et cette compréhension de choses par la pratique lui permet en retour « d'aller vite » (par la répétition des cycles d'oscillation, on se rend sensible à son schème constructeur, ce qui permet d'obtenir une forme d'aisance dans les cycles suivants).

Pour CB il a toujours été important de « faire se côtoyer » pratique et ce qu'elle nomme « théorie », à savoir l'extraction abstraite d'enjeux présents dans sa pratique (sa théorie est alors un retour réflexif du patient* sur la pratique du sorcier*). Ce côtoiement se fait de la même manière qu'elle cherchait à faire se côtoyer deux décalcomanies : avoir une pratique et en extraire de la théorie sont deux activités qu'elle juxtapose dans le discours qu'elle me tient sur ce qu'elle fait. Ainsi de manière générale, cette juxtaposition d'éléments (pratique et théorie, ou deux décalcomanies) semble faire partie de la nécessité qui l'habite, ou l'anime, à continuer à faire encore des œuvres. Passer de la pratique des décalcomanies, de la pratique de son art à un niveau plus abstrait lui permet d'acquérir cette maturité, sans pour autant que celle-ci serve de recette qu'il suffit d'appliquer. Il y un plutôt ici une forme de mise en abîme : dans sa pratique elle juxtapose des éléments selon un équilibre ; elle considère réflexivement sa pratique et ce qu'elle parvient à tirer de celle-ci (« théorie ») ; elle cherche à équilibrer son rapport entre pratique et théorie, comme deux décalcomanies juxtaposées, selon donc l'équilibre dont elle a l'expérience à travers sa pratique. Retrouver à différents niveau la même structure produit comme des échos au sein du développement du corpus tout au long de la carrière, échos qui favorisent la perception de nouveaux croisements pour de nouvelles œuvres.

Tous les artistes qu'on a vu produisent des résultats très différents. Lors de la génération symbolique, ils traversent tous, pourtant, les trois mouvements de croisements, protocole et jubilation. De plus, quand la génération symbolique touche à sa fin par la jubilation, quand ils se retrouvent en position de patient*, il leur est possible et, en fait, nécessaire de se replonger dans la génération symbolique pour la réalisation d'une autre œuvre. Ils enchaînent ainsi les cycles d'oscillation entre les deux positions ce qui leur apporte une certaine confiance dans leur capacité à reconduire l'expérience. Puis, éventuellement une certaine maturité prend place quand ils

parviennent à une forme de retour réflexif, position du patient*, non plus sur la génération symbolique qui vient d'avoir lieu, mais sur plusieurs cycles d'oscillation, pris collectivement comme une seule et même activité fragmentée en plusieurs œuvres : leur corpus. L'activité du sorcier* est d'autant mieux perceptible sur la répétition des cycles que sur une seule œuvre.

En plus de préciser les trois mouvements de la génération symbolique et la maturité, les entretiens longs laissent apparaître un point dans leurs descriptions que le modèle du chapitre 3 ne permettait pas d'anticiper et qui concerne « l'agentivité » des objets. Pour Gell, voir une œuvre, comme spectateur, permet de faire une abduction d'agentivité, de percevoir l'action de l'artiste sur soi via l'objet : une agentivité entre deux personnes médiatisée par un objet. Ici BM et MT de manière explicite font état d'une agentivité différente. Ils parlent l'un d'un objet qui vient « dire bonjour » et l'autre de « vie » qui s'exprime à travers l'image. En suivant Gell, cette agentivité de leurs œuvres est attribuable à la leur propre, bien sûr. C'est la description qu'on a donné : l'artiste perçoit (patient*) que des actions ont été menée par lui-même (sorcier*) sans qu'ils puissent complètement avoir accès à ce qui s'y est passé. Les artistes ne sont pas dupes à ce propos : ce sont bien eux qui on suivit leur propre protocole pour arriver à une forme satisfaisante. Mais la jubilation semble être le moment non seulement de leur retour à la position de patient* mais aussi celui où les œuvres acquièrent cette « vie ». Pour reprendre la formule que Favret-Saada emprunte à Octave Mannoni : les artistes *savent bien* que ce qu'ils ont en face d'eux n'est qu'une œuvre qu'ils ont réalisé, *mais quand même* ils éprouvent une impression de vie. Il est certain par exemple que BM n'entend pas littéralement sa peinture lui « dire bonjour », mais c'est pourtant cette expression à défaut de toute autre qu'il utilise pour me rendre perceptible son expérience.

En y regardant de près, chaque artiste ici présenté emploie des expressions allant dans ce sens. SK cherche une formule pour que l'œuvre « se fasse toute seule », BS « se laisse guider par les petits connecteurs » qui « lui parlent », MM a des flashs qui « lui sont venus », JT parle « d'autonomie » de l'objet, CR suit des « invitations, SL s'efface de son travail pour que celui-ci soit « ultra-présent », ST voit son regard « activé » par ses figures, CB sent « qu'il se passe quelque chose » quand « l'intuition » fait son office. Si ces exemples de tournures passives ont lieu à différent moment de la génération symbolique, c'est autour de la jubilation, que les formules les plus fortes prennent place. C'est un moment où l'œuvre semble acquérir une certaine capacité d'agir au moment même où sa propre capacité d'agir décline pour le ramener à la position de patient*. Ce

n'est donc pas seulement que l'œuvre terminée est le symbole de leur activité passée (sorcier*) mais aussi qu'elle a acquis à leurs yeux de cette capacité d'agir qu'ils mobilisent en tant que désorceleur*. Il semble y avoir alors une transfert d'agentivité entre le désorceleur* et l'œuvre. Cet objet n'est plus le simple résultat du protocole de l'artiste mais, comme le rappelle BM « tu la reconnais mais tu ne la connais pas parce que c'est finalement pas toi qui l'a faite ». À la fois une simple forme procédant d'un protocole connu, et à la fois quelque chose qui « va plus vite que [soi] », dit CR.

La manière qu'a chaque artiste de provoquer des croisements et de mettre en place un protocole leur « ressemble ». BS, par exemple sait bien qu'elle perçoit les croisements qu'elle perçoit « parce qu'elle est BS », c'est-à-dire qu'un autre artiste dans la même situation en percevrait d'autres. Les « gestes justes » de CR lui paraissent tels parce qu'il est CR. Il cherche des gestes pour faire de la peinture et ce n'est que lorsqu'ils sont non-virtuoses qu'ils lui paraissent « justes » précisément parce que l'exercice de la peinture sur une toile blanche fantasmée lui semble hors de portée. Il se reconnaît dans cette non-virtuosité. Cette reconnaissance a lieu intuitivement. Le terme « juste » de CR ou « beau » à propos du « pas charmant » de ST indique une correspondance entre ce qu'ils font et ce qu'ils sentent, la justesse ou la beauté ne s'appuyant que sur leur perception de ce qui se passe *pour eux* à ce moment. Si croisements et protocole sont le fruits de telles reconnaissances, la jubilation l'est également mais de manière plus prononcée encore. L'objectif même de trouver des croisements et de mettre en place un protocole est d'accroître cette reconnaissance dans ce qu'ils sont en train de faire. Il s'agit non seulement d'éprouver une certaine « sensibilité pénétrante » à la Vischer ou de percevoir des « invites » selon Gibson pour des objets du quotidien (chapitre 1). Il s'agit de renforcer ces expériences et de les « tailler sur mesure », pourrait-on dire, de sorte qu'elles correspondent au mieux à chaque artiste[215]. Cette correspondance semble si importante au moment de la jubilation que c'est l'œuvre qui paraît aux artistes produire sur eux l'effet qu'ils ont mis, ils le savent, beaucoup d'efforts à produire. C'est le moment où elle leur « échappe ». Elle a acquis une capacité d'agir sur eux du même ordre qu'un agent humain. En définitive, même si en dernière analyse en suivant Gell c'est bien leur agentivité qui se cache derrière l'œuvre, ce n'est pas ce qu'ils perçoivent. Ils y voient un déplacement de leur capacité d'agir vers l'œuvre elle-même « comme s'il y avait une volonté placée autre part » disait Tuttle au début de cette étude.

[215] Ce que le cas de CR exemplifie tout à fait puisque précisément ce sont des objets du quotidien qui d'abord « l'invitent », puis il met en place son protocole de sorte que ces objets qui l'interpelle le fasse d'autant plus selon sa « logique ».

Ces œuvres deviennent alors des sortes de moyens de se voir eux-memes de l'extérieur, une médiation avec eux-mêmes via un objet qu'ils façonnent. Ce n'est pas que les œuvres leur ressemblent physiquement (l'autoportrait serait un cas particulier de ce phénomène plus général), mais qu'ils font l'expérience de l'effet qu'a sur eux cette œuvre « taillée sur mesure », dans laquelle ils se reconnaissent d'autant plus que dans n'importe quel moment de la génération symbolique. C'est donc ce transfert à une œuvre — objet supposé inerte — de qualités subjectives propre à chaque artiste qui lui donne une forme d'animation, d'agentivité, perceptible par eux. Cette expérience de déplacement, « d'échappement », consiste en la jubilation. Elle est ressentie comme un drogue, dit ST, c'est-à-dire comme quelque chose qui modifie le fonctionnement habituel de la personne, une drogue qui est alors la motivation pour réaliser d'autres œuvres : faire des œuvres est un moyen de toucher à cette sensation plutôt que d'être un but en soi.

L'œuvre terminée, exposée à d'autres, est alors un peu plus que « une œuvre de X » mais bien, comme le souligne BM « une certaine partie [de X] aussi ». Pour un artiste, exposer ses oeuvres devenues un peu agents à ses yeux du fait de leur ressemblance expressive à leur auteur (et non pas uniquement du fait qu'ils sont attribuables, par abduction, à leur agentivité, comme le décrit Gell), constitue une manière d'être présent ailleurs, comme des ambassadeurs de leur subjectivité. Diffuser leur art est ainsi ce que j'appellerais faire « trafic de subjectivité » puisque les œuvres leur permettent de rendre sensible à d'autres leur subjectivité ainsi matérialisée en d'autres lieu et mêmes d'autres temps.

6 – APPRENDRE

Après avoir écouté et questionné les artistes, je cherche à les voir faire et à faire avec eux. Les entretiens longs ont été l'occasion de réaliser un retour réflexif avec eux, depuis leur position de patient* sur leur activité. Toutefois comme l'indique CB ci-dessus : « je ne sais pas ce que j'apprends dans cette pratique. Je le fait, je l'effectue. C'est un travail d'effectuation. Je ne peux rien apprendre de cette effectuation, mais que de la chose finie. Je n'ai pas de moyen de revenir sur ce qui se passe dans cette effectuation ». Ce qu'elle déplore, c'est que malgré une pratique qui se déploie sur plus de quarante années, elle n'a pas d'autre moyen de savoir ce qui se passe dans son « intuition » que de se remettre au travail, se remettre à « effectuer » : dans la position de patient*, elle cherche à revenir réflexivement sur ce qui se passe quand elle est en position de désorceleur*. Mais le retour réflexif permet au mieux de constater ce que le sorcier* a « effectué ». Pour saisir ce qui se passe *pendant* l'effectuation, il faut pouvoir se pencher sur une œuvre en train de se faire. Pour la plupart des artistes le processus se parcourt habituellement seul, sur une période de temps long (JT a mis deux ans à finir un tableau) et de manière non nécessairement continue ce qui rend l'observation en conditions habituelles presque impossible. On s'est approché de ces conditions au plus près avec les entretiens longs.

Il faut donc trouver des conditions qui permettent une forme d'observation quitte à ce que ces conditions soient inhabituelles. Une première approche consiste à me rendre dans une école d'art. Là, pendant une semaine, je suis un exercice de création intensif — un « *workshop* » — proposé par un enseignant aux étudiants. L'attente de résultat de la part de l'enseignant sur ce temps court oblige les étudiants à trouver des moyens de progresser rapidement, ce qui rend l'observation envisageable. Comme il s'agit d'étudiants en art, ce contexte permet de voir comment le schème constructeur de chacun cherche à se mettre en place, les succès, les hésitations, les échecs, et comment l'enseignant prend part à cette mise en place. Il en ressort qu'il n'y a pas de transmission directe de ce qui fait qu'un artiste est un artiste. L'enseignant fait en sorte que l'étudiant se rende compte que c'est lui-même qui détient la « solution », autrement dit que l'étudiant mette en place les conditions pour faire surgir la position du sorcier* propre.

Une seconde approche s'appuie sur cette modalité de l'apprentissage de l'école d'art mais reconduite auprès d'artistes confirmés. Je leur demande de m'apprendre à faire une de leurs œuvres.

Je réalise une œuvre avec eux ou à leur place. Mais l'impulsion initiale (le croisement) et l'appréciation de quand l'œuvre est terminée (jubilation) leur appartient. Je suis amené à faire des proposition pour avancer la matérialisation (protocole) mais ce sont eux qui ont le pouvoir de valider mes propositions. Cette transmission d'un savoir-faire les pousse à mettre des mots sur ce qu'ils sont en train de faire, sur ce qui est en train d'être réalisé avec mon concours, dans leur position de désorceleur*. Certains aspect des mouvements du chapitre précédent sont ainsi précisés. Mais on assiste surtout aux tâtonnements qui permettent à l'artiste de s'approcher de la jubilation, c'est-à-dire aux moyens développés pendant le protocole pour l'ajuster en cours de route de sorte à conserver la capacité d'agir propre au désorcleur* (capacité, on va le voir, qui fait encore défaut chez certains des étudiants de l'école d'art). C'est quand on voit poindre cette capacité d'agir menacée par la répétition, le connu, que l'on est au plus proche du schème constructeur. En effet, pour un artiste, se sortir de ce qu'on a appelé « recette » au chapitre précédent, la répétition ou simple exécution d'instructions, est un effort continu pour ne pas retomber dans la position du patient* et de continuer à se sentir désorceleur*. Et ce n'est qu'en position de désorceleur* que le schème constructeur intervient pour orienter l'action.

Une troisième approche consiste à revenir sur mon expérience d'une semaine de réalisation de peintures « à la manière de Pollock » — évoquée au chapitre 4 — que j'envisage sous l'angle d'un apprentissage. Il s'agit bien d'un retour réflexif et donc d'une description comme patient* des faits du sorcier* et donc plus proche de ce la méthode des entretiens longs. Toutefois la situation est singulière. Je me donne pour exercice de faire « comme Pollock », mais en l'absence de celui-ci pour diriger l'action, comme le font les artistes dans la transmission de savoir-faire de la deuxième approche, les décisions me revienne. Je me retrouve alors à négocier entre ce que je sais de la pratique de Pollock — et donc devrait faire pour effectivement être au plus proche de son travail et en apprendre quelque chose pour la présente recherche — et ce que je prends concrètement comme options de sorte à parvenir à réaliser ces œuvres dans le temps court que je me suis donné.

Le « *workshop* »

Si pour les raisons que j'ai évoqué ci-dessus, il me semble artificiel et peut productif de me rendre dans l'atelier d'un artiste pour le voir travailler, il existe au moins une situation où naturellement des artistes ouvrent leur pratique à un regard extérieur : le « *workshop* » en école d'art. Il s'agit pour l'école de confronter ses étudiants à la pratique d'un artiste invité pour l'occasion, artiste qui

6-1. Salle de travail
L'une des deux salles où le workshop prend place à l'école d'art.

propose une thématique de travail aux étudiants. Les étudiants ont un temps imparti d'une semaine pour réaliser une œuvre, ou dans tous les cas et comme on va le voir, de trouver le début d'une idée correspondant à cette thématique (faire un croisement entre la thématique et leur pratique) et de chercher les moyens de la matérialiser (protocole). La durée du workshop est imposée par l'école et contraint également mon temps d'observation. En-dehors de ces semaines de workshop, les étudiants développent leur pratique à leur rythme ce qui revient aux conditions d'atelier pour les artistes confirmé : difficile d'être là au moment il se passe effectivement quelque chose. Le workshop est en miniature un cadre de création sur commande, comme la commande publique pour BS, mais dont le thème est imposé et la temporalité restreinte. De plus, un artiste confirmé est invité, proposant la thématique et présent toute la semaine pour prendre des « rendez-vous » avec chaque étudiant afin de suivre leur progression. Cette contrainte thématique dans le cadre du workshop permet de pousser les étudiants à sortir de ce qu'ils pensent être déjà leur pratique, de sorte soit à la modifier, soit à l'approfondir. Autrement dit, parce que le workshop par sa durée et sa thématique imposées les plonge dans une position de patient*, ils ont l'opportunité d'embrayer (ou d'affermir l'embrayage) du cycle d'oscillation de sorte à faire émerger leur sorcier* propre. Il y a en général plusieurs workshops proposés sur la même semaine, avec des thématiques différentes, et les étudiants sont libres de choisir celui qui les interpèle le plus, celui qui correspond le mieux à ce qu'ils font ou cherchent à faire.

Cette description correspond à ce que j'ai vécu en tant qu'étudiant en art et c'est en me basant sur ce souvenir que je cherche alors une école d'art qui offre le même genre de possibilités à ses étudiants. Il semble que la plupart des écoles d'art au niveau national en France fonctionne sur des principes similaires. MT m'indique avoir une activité d'enseignant dans cette école du nord du pays

et me propose donc de l'accompagner lors d'un workshop[216] qu'il donne en son sein sur la question de la représentation des corps en peinture. MT commence par présenter pendant deux heures la thématique au moyen d'un diaporama commenté d'images de son choix proposant différentes manières de traiter le corps, notamment en peinture, à travers les époques et les styles. À l'issue de cette présentation, il signale la raison de ma présence, puis montre aux étudiants le matériel qu'il a fait commander de sorte qu'ils puissent mener leurs expériences pendant les jours qui viennent (fig. 6-1).

L'observation

Les quinze étudiants sont en grande majorité des jeunes femmes, qui ne se connaissent pas nécessairement entre eux puisqu'ils viennent de toute les promotions de l'école, de la première à la cinquième. Ainsi tous les niveaux se trouvent à travailler ensemble, dans un même espace, autour de mêmes questions, pendant un temps restreint. À la fin de la semaine prend place une journée « portes ouvertes » à l'école, ici au bout de trois jours de travail, où les résultats des étudiants seront montrés au public extérieur à l'établissement. Il n'y a pourtant pas d'exigence de la part de MT de finir une œuvre pour ce jour de présentation publique, mais plutôt d'entamer le travail, et de pouvoir indiquer une direction, ou une démarche.

Mon objectif en me rendant dans cette école est de pouvoir observer la génération symbolique en train de se faire, c'est-à-dire de me trouver dans un milieu dans lequel différentes personnes s'adonnent à la pratique artistique avec la relative garantie d'avoir quelque chose à voir puisque le temps est limité et les artistes nombreux. Le cadre de mes observations correspond en bonne partie aux deux salles dans lesquelles les étudiants font leurs expérimentations. Lors des pauses, ils se regroupent avec ceux de leur classe habituelle pour décrire ce qu'ils sont respectivement en train de faire dans tel ou tel workshop. En dehors des salles de peinture, donc, il est difficile de suivre des conversations qui permettrait d'en savoir plus sur ce qui se passe dans les salles. Mon observation ne porte alors que sur les actions des uns et des autres à l'intérieur des salle de cours.

Tous les murs sont rapidement recouverts de morceaux de toile punaisés par certains étudiants. Une longue série de tables sont mises bout à bout sur lesquelles d'autres, favorisant des plus petits

[216] MT est enseignant régulier dans cette école. Il propose toutefois un workshop de la même manière qu'un artiste invité (extérieur au corps enseignant), cela permettant de confronter sa propre pratique à celle d'étudiants qu'il n'a pas l'occasion de rencontrer le reste de l'année, puisque les étudiants s'inscrivent au workshop d'après la thématique.

formats, sont concentrés. Je m'assieds à une table. J'ai dans l'idée à ce moment-là de ne faire que profiter des contraintes posées par l'école pour suivre efficacement le développement de l'œuvre de l'un ou l'autre étudiant. MT m'ayant présenté aux étudiants, ils sont parfaitement au courant que je suis là pour observer. Comme le début des travaux est un peu lent pour tous (certains n'ont jamais fait de peinture et profitent du workshop pour essayer une technique nouvelle), je ne trouve que peu de chose à noter dans mon carnet de terrain :

> Chacun ramène son matériel de prédilection ;
> [6] - Un garçon a une palette de peintre et des pinceaux « beaux-arts » déjà secs, indiquant une pratique préalable de la peinture.
> [7] - J'entends un étudiante dire à une autre qu'elle fait des « petits dessins de merde » dans son carnet.

Pendant que les choses se mettent en place pour les étudiant, je décide de me plier également à la donnée de MT, m'essayer à traiter la thématique du corps par le dessin. Cette activité me donne un rôle dans la salle, autre que celui d'une personne ne faisant qu'observer les allées et venues des étudiants pour aller chercher un pinceau ou une image à copier. J'inscris en marge de mon carnet une question : « dois-je faire comme eux, ou avec eux pour pouvoir mener à bien mon travail d'ethnographie ? » Cette question reste, selon mes notes, en suspens à ce moment.

J'entends MT indiquer aux étudiants qu'ils peuvent venir « parler avec [lui] pour démarrer ». À partir de là mes notes enchaînent des bribes d'informations sur différents étudiants. Je ne cherche pas à entrer spécifiquement dans le travail de chacun, pas en tous cas avec le même souci du détail que pour les artistes avec qui j'ai réalisé les entretiens longs. En effet, réaliser ce type d'entretien avec chaque étudiant demanderait plus d'heures que n'en compte la semaine de workshop, et idéalement il faudrait en réaliser au début et à la fin du temps de réalisation pour voir ce qui a été accompli. J'opte donc pour des notes plus générales sur ce qui a lieu dans la salle où je me trouve et décide d'identifier chaque étudiant par un numéro pour me retrouver dans la progression s'il y en a une. Il me manque des informations sur trois d'entre eux, mes numéros allant seulement jusqu'à 12. Un extrait de notes :

> 1. Regarde sa toile tendue au mur, assise en face sur un tabouret.
> 2. S'est lancée dans un forme anthropomorphique verte, bleue, jaune, sans modèle.
> 3. Dessin préparatoire sur toile au mur d'après dessin dans un carnet.
> 4. Dessine sur papier blanc au sol à la peinture grise. Je l'entends dire à MT : « ça n'a rien à voir avec ce que je fais d'habitude ».

6-2. Proposition de l'étudiante 3
Etat final de l'œuvre.

Après ces quelques notes, je remarque en marge qu'il est difficile de regarder ce que font les étudiants sans avoir le rôle de l'enseignant. J'ajoute un commentaire : « Favret-Saada, s'impliquer ». On a vu au chapitre 3 le rôle que jouent les analyses de cette auteure dans la formalisation de la dynamique de création. J'y note brièvement qu'elle a dû, pour obtenir des données sur le système de positions qu'elle décrit, les endosser. D'abord ce sont les ensorcelés qui lui attribuent la place de désorceleuse, et c'est parce qu'ils pensent qu'elle a la capacité de les guérir qu'ils s'ouvrent à elle, alors même que le simple fait de parler de sorcellerie, d'ordinaire, suffit à être taxé d'arriéré ou de fou. Ensuite elle a pris la position de l'ensorcelée lors de consultations auprès d'une désorceleuse. Ce n'est donc qu'en faisant l'expérience en première personne de ces positions qu'elle peut, premièrement, observer effectivement des personnes prises dans le système de sorcellerie, secondement, percevoir les effets que ce système a sur elle-même. C'est donc à ce moment un deuxième apport que cet ouvrage suggère à ma propre recherche : une méthode de recueil de données. On peut noter ici un parallèle, qui cours tout au long de cette semaine en école d'art : de même que les étudiants s'efforcent de parvenir à leur manière de mettre en place la génération symbolique, je m'efforce comme chercheur observant ces étudiants de mettre en place ma manière de pouvoir faire du terrain efficacement. La méthode de Favret-Saada étant une piste que j'adapte à ma situation particulière.

Pour l'instant toutefois, l'influence de la méthode de Favret-Saada pour la sorcellerie s'arrête au commentaire fait en marge du carnet. S'ensuivent d'autres observations sur les étudiants.

> 5. Essais sur papier de couleur pastels bleus, verts, avec une petites toile. Tentative de faire un jus [peinture très liquide] bleu clair. Nombreux essais d'effets, de grattés.

Je donne rétroactivement les numéro 6 et 7 aux étudiants dont j'ai commencé à décrire les faits et gestes plus haut. Je continue ainsi à glaner des bribes d'information sur mes étudiants numérotés. Si je rassemble toutes les notes concernant l'étudiante 3 par exemple, cela donne :

> - Reprise au crayon rouge du dessin, préciser, corriger.
> - Conseils de MT [apparemment inaudibles depuis ma position, ou peut-être que je n'ose pas m'approcher pour écouter, sachant que ces conversations enseignant/étudiant sont souvent fragiles, qu'il n'est pas aisé pour l'étudiant d'être déjà face à un interlocuteur en position de savoir, et que je ne veux pas lui imposer une seconde présence, la mienne, dont le rôle — décrit par MT en début de journée — est l'observation].

- [le jour suivant] Début de mise en couleur, peinture à même la toile, commence par œil en bleu foncé — technique de peinture de corps.
- Avance rapidement. Pause pour manger une barre chocolatée. Elle se place de l'autre coté de la salle pour jeter un œil à sa toile.
- A fini sa peinture après discussion avec MT. Couleur bleue rehaussée de rouge (fig. 6-2).

Après avoir pris ainsi des notes, souvent lapidaire et du même acabit que celles ci-dessus, sur les étudiants 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10 et 11, je note : « difficile de savoir quoi observer sans entretien [avec les étudiants pour mieux comprendre ce qu'ils sont en train de faire]. Puis : « y a-t-il trop de sujets [trop de personnes à observer en simultané] ? Faut-il suivre toutes les étapes de tout le monde ? » La journée se termine avec encore d'autre bribes sur les étudiants 5, 10, 11, 12.

La participation

Le lendemain matin, de retour dans la salle où les étudiants s'affairent, je continue à noter mes bribes d'information sur les étudiants 2, 3, 5, 7, 8 et 12. Je note :

> Pas très sûr que cette expérience d'observation participante soit concluante. Il y a bien un développement des projets des uns et des autres, mais il me manque un rôle clair dans le dispositif ainsi que des informations sur la manière de choisir [des étudiants], ce que les choix recoupent. De la position de MT, cela semble facile de parler des enjeux, de « tension » à trouver entre le projet et la réalisation. Mais j'ai de la peine à prendre la [même] place [que] MT [auprès des étudiants], de leur donner des conseils [à partir de mon expérience d'artiste plasticien]. Y a-t-il une différence entre la position du chercheur et de [personne] impliquée ?

À ce moment-là, l'étudiante 12 vient me demander conseil. Elle me donne donc la position de l'enseignant sans que je vienne la chercher. MT m'ayant explicitement assigné en début de semaine la place de l'observateur, et me trouvant en train de tenter d'en faire dans le cadre de son workshop, où c'est lui qui occupe la position d'enseignant, je suis surpris de la démarche de cette étudiante pour qui il semble aller de soi que je peux lui être utile. Ceci renforce le parallèle entre la situation présente et la méthode ethnographique de Favret-Saada. Jusque-là, les informations que j'ai sur l'étudiante 12 sont :

- Tend une toile au mur après avoir dessiné au sol pendant l'après-midi. Réalise des anthropométries [empreintes sur toile de parties du corps préalablement enduites de peinture ; technique popularisée par l'artiste français Yves Klein dans les années 1960] en bleu turquoise avec son avant-bras (fig. 6-3).
- « Je ressemble à une sculpture », entendu dire à l'une de ses collègues alors qu'elle s'est enduit les bras de peinture bleu gris.

6-3. Propositions de l'étudiante 12
Place de travail à la fin de la semaine de workshop.

L'étudiante 12 me parle d'éléments qui ont surgit pendant la réalisation de son premier essai et qu'elle aurait aimé ne pas faire mais qui sont là et avec lesquels il faut travailler. Ces éléments demandent de trouver des solutions pour ne pas abandonner non plus tout ce qu'elle a fait par ailleurs. Elle prend un morceau de toile pour y faire des essais de lavis (une recherche de solutions par la diversification des techniques). Je lui propose de réemployer ce qu'elle a fait sur cette toile supplémentaire pour la réalisation principale car elle me disait « bouder sa toile » pour décrire le blocage qu'elle perçoit dans le processus. Je note, après cet échange :

> Il m'est difficile de trouver la juste position. Je n'ai pas l'impression de récolter des données très importantes ou nouvelles par rapport aux entretiens plus long, plus précis avec les artistes confirmés. Observer le processus de fabrication « en troisième personne » n'est pas très stimulant. On ne peut accéder qu'à la transformation progressive « de rien à quelque chose ». Mais le critère qui permet à quelque chose, et non à rien ou à autre chose, d'advenir dépend de la relation entre l'artiste et l'objet qu'il confectionne. Comme il s'agit d'investiguer cette relation, ne voir que le changement sur l'objet ne fait pas beaucoup de sens.
>
> La position d'enseignant, par contre, que me donne [l'étudiante] 12 en me parlant spontanément de son travail en cours, en fait un peu plus. Il s'agit alors d'orienter l'étudiant vers quelque chose de plus que ce qui est déjà là. Pour [elle], je participe à l'élaboration en indiquant des pistes qui vont toutefois dans le sens de ce qui est déjà là. S'agit-il d'orienter vers le schème constructeur de l'étudiant ? Qu'est ce que donner des conseils sur le schème constructeur ? Comprendre le projet de l'étudiant, voir le blocage, essayer de pousser les logiques déjà présentes pour ouvrir des possibilités ?
>
> Il semble y avoir une manifestation physique sous forme d'un frisson dans [ma] colonne vertébrale lorsque ce que je dis à l'étudiant semble « juste » par rapport à ce qu'il me dit et me montre. Je me retrouver à dire des choses que je ne pensais pas dire, à faire des liens qui ne m'apparaissent que dans le cours de la discussion.

C'est autour de changement de statut — d'observateur à participant — que s'articule un changement d'approche pour ma recherche. En tenant ce statut d'observateur extérieur, il se passe peu de chose notables lors de l'ethnographie. En ayant par contre un rôle utile pour mes enquêtés, j'ai accès à des informations nouvelles. En particulier ici un phénomène physiologique — le « frisson » — qui se produit lorsque ce que j'indique à l'étudiant me paraît « juste ». S'en suit une remarque dans mes notes :

> L'avantage que j'ai sur l'étudiant est de ne pas être bloqué dans mon processus. A priori l'étudiant vient discuter avec l'enseignant car il y a une forme de blocage. L'étudiant pourrait alors s'appuyer sur la capacité d'action de l'enseignant (qui lui n'est pas bloqué), sur l'énergie de l'action de l'enseignant qui vient démêler ce qui est en train de se faire, plutôt que sur ce que l'enseignant conseille effectivement.

Cela s'approche de la notion « d'embrayeur » de Favret-Saada où l'enseignant serait l'équivalent du désorceleur du bocage et l'étudiant celui de la victime. La différence consiste en ce que l'embrayage se fait à partir de ce que l'étudiant a déjà produit, par l'attention et les suggestions qu'y apporte l'enseignant et non à partir de ce que produit le désorceleur du bocage. L'œuvre en cours de réalisation produit sur l'enseignant un effet. À partir de cet effet l'enseignant suggère à l'étudiant une suite pour l'action (débloque le protocole). L'étudiant sur la base de ces suggestions peut réagir et « reprendre la main », pourrait-on dire, c'est-à-dire ne pas laisser l'enseignant s'approprier la suite du protocole qui mènerait à la jubilation propre à l'enseignant. Le frisson ressenti par l'enseignant est alors le signe que la suite de protocole qu'il envisage l'approcherait de *sa* jubilation. Or il s'agit d'amener l'étudiant à trouver ce en quoi consiste sa propre jubilation. L'étudiant se doit donc de tenter d'amener l'œuvre au point de jubilation qui lui convient[217]. L'enseignement de l'art se fait alors selon les modalités d'une lutte entre l'enseignant et l'étudiant chacun cherchant à s'emparer de la jubilation. Parce que l'enseignant lutte, il provoque la capacité de l'étudiant à lutter, à faire surgir sa capacité d'agir en désorceleur*.

L'étudiante 10 vient à son tour me parler du fait qu'elle a une grande facilité à dessiner des fruits en quelques coups de pinceau, mais une plus grand difficulté pour le dessin des corps qui « résistent ». Étant donné que le corps est ce autour de quoi le workshop est orienté par MT, il semble important pour elle de parvenir à une représentation du corps qui lui convient. Elle n'arrive qu'à faire des corps « raides et caricaturaux ». Je lui propose de se réapproprier les formes du corps via une technique où elle a de la facilité, à savoir pour les fruits. Faut-il faire le corps comme si elle peignait un fruit ? Je note : « Dans le rôle de l'enseignant, il faut pouvoir dire que le blocage n'est pas qu'une question de perspective sur le travail [l'étudiant se voit bloqué alors que l'enseignant non], mais que justement il s'agit d'inventer le moyen de passer outre, quitte à trouver des solutions hybrides [comme ici la technique pour les fruits appliquée aux corps] » (fig. 6-4).

L'étudiante 6, qui disait au début du workshop faire des « petits dessins de merde », a commencé des dessins de couleur rose et a ainsi produit plusieurs formes organiques roses, vertes et bleues. Mais elle a maintenant l'impression de se répéter (blocage). Ses dessins font apparaître en négatif le fond entre les éléments organiques dont la forme a le même genre d'aspect organique que celles

[217] C'est ce type de dynamique qu'on a vu dans la relation de Pollock avec son thérapeute jungien. Ce dernier a semble-t-il permis à Pollock de se tirer du blocage provoqué par les œuvres de Picasso en regardant les dessins de Pollock avec lui.

6-4. Dessin de l'étudiante 10

Tentatives de passage entre l'aisance pour le dessin de fruits et la résistance pour celui des corps. Etat du dessin en fin de workshop.

peintes (fig. 6-5). Je lui propose de remplir ces formes en négatif avec le même traitement qu'elle a utilisé pour celles déjà peintes. Elle me dit qu'elle pense essayer un autre traitement pour ce faire. Ma proposition « l'inspire », dit-elle, mais elle se la réapproprie de suite à sa manière, en extrapolant une forme qui engloberait celles déjà peintes, peut-être en collant des feuilles plastiques dans l'espace négatif, dit-elle. Ma suggestion semble l'avoir mise sur la piste du fait qu'il est possible d'utiliser les formes en négatif comme des éléments structurant de sa réalisation, mais la solution qu'elle trouve pour elle diffère de celle que je lui propose. Je note à propos du frisson que je perçois en faisant ma suggestion :

> Il y a cette sensation du « c'est juste ce que je suis en train de conseiller » qui prend la forme de ce frisson. C'est dans cette configuration particulière où une personne essaie de trouver ce qui lui convient que cette sensation survient.
>
> Comment cette sensation prend place ? Je suis en train de discuter avec un étudiant. J'écoute ce qu'il dit et j'essaie de comprendre l'adéquation entre ce qu'il dit et ce qu'il fait. Quand je perçois une différence, je demande plus d'information sur un aspect de la différence. C'est ce qui se passe avec [l'étudiante] 10, quand je peux amener une solution à un blocage. Ou quand je peux faire voir un blocage qui n'est pas visible pour l'étudiant, je perçois de cette fluidité dans le frisson. Le frisson monte à mesure que je trouve les mots qui semblent aller dans le sens d'une solution pour l'étudiant. L'intensité du frisson n'est pas très grande. Mais en général à ces moments-là, l'étudiant est en accord avec ce que je dis. J'ai véritablement l'impression de débloquer pour lui un blocage qu'il a, mais ne se rend pas compte qu'il a.

En fait de « trouver une solution pour l'étudiant », ce que je suggère est la manière que j'aurais de terminer l'œuvre de l'étudiant selon mes critères de jubilation. Si l'étudiant est en accord avec ce que je suggère sur le moment, c'est plutôt d'abord du fait de ma position d'artiste confirmé vis-à-vis de leur relative inexpérience et ensuite du fait que, ayant écouté l'étudiant me dire son processus pour arriver à la forme inachevée de son œuvre, je peux adapter mes suggestions pour qu'elles correspondent à ce processus tout en étant en fait dirigées vers ma manière de trouver la jubilation.

Il faut parfois un peu de temps à l'étudiant pour se rendre compte que ce que je suggère ne permet pas sa propre jubilation. C'est le cas de l'étudiante 10 qui me dit avoir suivi mon conseil de tenter de peindre les corps comme des fruits et me dit que ça a été « fructueux »[218]. Elle a un grand sourire et elle semble soulagée d'avoir ouvert une possibilité. Le lendemain pourtant, elle revient me revoir disant que la facilité trouvée dans la réalisation des fruits n'est pas satisfaisante pour les corps. C'est

[218] Elle ne semble pas se rendre compte que l'adjectif qu'elle emploie est lié à cet emploi du « fruit » comme modèle pour les corps.

6-5. Formes organiques de l’étudiante 6

« agréable » à faire mais il manque l'idée d'avoir accompli quelque chose de valeur. C'est plus laborieux à voir, me dit-elle, mais ça donne l'impression d'avoir travaillé. Elle se rend compte ici qu'elle cherche autre chose dans la jubilation que ce que j'y trouve moi-même.

Il semble y avoir deux attitudes possibles pour un étudiant pendant et après la discussion avec un enseignant. Si l'enseignant suggère une piste qui va à l'encontre de ce qui a été fait par l'étudiant jusque-là, ce dernier peut soit s'approprier la suggestion — comme le fait l'étudiante 10 en suivant l'idée de peindre les corps comme les fruits — soit camper sur sa position et renforcer ce qu'il est en train de faire, comme l'étudiante 6 qui écoute mais fait autrement. Dans les deux cas, il s'agit de garder un certaine fluidité, c'est-à-dire d'éviter les blocages, qu'ils viennent de l'étudiant même ou de l'enseignant. C'est une sorte d'apprentissage sur les moyens à développer pour toujours pouvoir continuer à faire quelque chose, en somme de conserver — ou, tout au début, d'acquérir — une capacité d'agir.

Une discussion entre les étudiantes 11 et 6 prend place dans la salle sur ce point. La première se plaint qu'il est difficile d'avoir un suivi régulier des enseignants qu'il faut solliciter beaucoup pour avoir un rendez-vous pour discuter le travail. Ces discussions pour elle sont essentielles pour que le travail prenne forme. Sans les enseignants, le processus de mise en place semble très long. Au contraire, pour l'étudiante 6, l'école sert principalement à apprendre à « démarrer tout seul », car une fois les études terminées il n'y aura plus personne pour « dire quoi faire ». Cela semble être deux types de fonction de l'école d'art : transmettre un savoir, principalement technique ; transmettre une attitude, une curiosité. Dans les deux cas, il s'agit pour les étudiants d'acquérir des moyens pour ne pas se trouver dans un blocage dans leur processus (comme a pu l'être toutefois JT avec sa grande peinture, ce qui montre que même un artiste confirmé peut se retrouvé bloqué).

L'étudiante 11 s'est montrée rétive à tenter de nouvelles choses à l'instigation de MT ou de moi-même. Elle a donc réalisé dans le cadre du workshop des choses qu'elle aurait faites aussi par ailleurs. Elle s'est toutefois sentie bloquée dans son processus (d'où son besoin de solliciter fréquemment l'avis des enseignants). Je fais part à MT du fait qu'il n'est pas facile de « bousculer » une personne qui pense déjà savoir tout ce qu'elle aime. MT me dit qu'il faut parfois « tirer un fil de la pratique » de l'étudiant et essayer de la pousser pour déstabiliser « à l'autre bout » quelque chose.

Il faut parvenir à développer une curiosité pour les choses en général et non pour ce qu'on préfère uniquement.

Pour développer cette curiosité, cela se passe, semble-t-il, en étapes. D'abord se rendre compte de ses préférences. Puis faire des expériences à partir de cela, ce qui permet « d'étendre » les lieux d'action. Par exemple, l'étudiante 12 est partie d'empreintes de bras à la peinture « pour décomposer le mouvement » et en arrive à utiliser de la terre pour donner une épaisseur à la matière qui permet de faire ces empreintes. La terre ayant été amenée sur le lieu de réalisation de l'œuvre, elle a ajouté des morceaux de céramique, qu'elle colle au moyen de la terre. Ceci amène l'envie de coudre les morceaux de céramique à la toile et enfin l'idée de pouvoir coudre les différents morceaux de toile, sur lesquels elle a faits différents essais, entre eux. C'est « à tâtons », disait JT, qu'on trouve ce qui convient, en partant de choses connues de sorte à trouver les « gestes justes », disait quant à lui CR.

En comparaison, l'étudiante 11 est restée trois jours sur les mêmes couleurs et les mêmes formes (fig. 6-6). À partir des discussions avec MT, elle a commencé à cataloguer des types de touche de peinture qu'elle emploie sur une grande feuille, en y ajoutant des petites descriptions du type : « petit pinceau, peu de matière, diluée ». Je lui suggère d'utiliser ces éléments textuels non seulement pour faire un catalogue de touches qui lui sert à faire ses peintures, mais aussi comme éléments graphiques à part entière. Elle rechigne, arguant que le texte est « trop masculin ». Elle perçoit et reconnaît tout à fait qu'elle n'arrive pas à évoluer dans sa pratique. Techniquement, elle n'est pas bloquée comme l'était JT, mais elle sent qu'elle fait du surplace, répétant à l'envi les mêmes gestes. Elle refuse de faire ne serait-ce que des expériences qui pourraient l'aider à en sortir, à l'inverse de l'étudiante 12 qui de proche en proche, se retrouve avec un processus qu'elle n'aurait pas pu imaginer sans passer par la pratique.

Je propose également à l'étudiante 11 de tenter une expérience diamétralement opposée à celle dont elle a l'habitude, en prenant des termes opposés à ceux qu'elle emploie pour décrire sa pratique (une tactique que j'ai utilisé aussi avec JT quand il est bloqué avec sa peinture, lui proposant de s'essayer au tricot). Puisque ses formes peintes sont « roses, rondes et sensuelles », je lui propose d'essayer de peindre un « carré vert ». Mais elle est visiblement peu intéressée à essayer. Elle *imagine* le résultat et donc s'empêche de faire des découvertes dans le processus de la réalisation

6-6. Dessin de l'étudiante 11

Gauche, type de motif que l'étudiante 11 produit durant le workshop. Droite, détail de la précédente image, où elle inscrit au feutre noir une description de la technique : « la brosse est fine. Sa texture est diluée ».

d'une forme qu'elle n'aura pas choisie. Autrement dit, elle n'arrive ni à s'approprier le carré vert pour éventuellement en faire autre chose, ni à contrer ma proposition pour affirmer ses formes « roses, rondes et sensuelles » comme étant siennes et essentielles à sa pratique en y trouvant une jubilation. Elle est bloquée dans une recette qu'elle a trouvé et qui doit lui apporter une certaine satisfaction (ne serait-ce que celle d'avoir fait quelque chose), mais ne parvient pas à développer son protocole, à « écouter les invitations » que ce soit celles des enseignants ou de son propre travail.

Mon carnet indique : « les préférences [des étudiants, des artistes] semblent fonctionner comme des éléments qui sont perçus [par eux] mais qu'il faut pouvoir se réapproprier en en comprenant les limites par l'expérience, par la pratique ». Ici l'étudiante 11 commence à produire des éléments graphiques à partir de ce qu'elle sait aimer, préférer, mais ne parvient pas à en faire autre chose. Elle subit, en tant que patient*, ses préférences qui agissent sur elles comme un sorcier* tiers, puisqu'elles la pousse à produire encore et encore les mêmes formes qu'elle-même reconnaît comme étant un blocage. Ce n'est qu'en parvenant à ne plus simplement les subir qu'il est possible

de sortir du blocage. On voit ici que faire surgir son sorcier* propre n'équivaut pas à suivre des préférences ou une simple idée. Il faut faire l'expérience par la pratique de ces préférences, être capable de s'intéresser à des aspects de ce qui est en train de se faire et non au seul but. L'étudiante 11 a commencé à cataloguer ses mouvements. Pour elle, il s'agit de pouvoir faire encore ses mêmes formes, parties de ses mêmes mouvements, de sorte à être éventuellement capable de réaliser des compostions plus grandes. Or dans les faits, elle a produit des matériaux graphiques nouveau — les annotations au feutre sous les échantillons de mouvements — qui auraient pu être une piste à suivre pour sortir du blocage. En somme, elle pensait ne faire qu'annoter des gestes préférés, ou des gestes permettant de produire des formes préférées, alors qu'elle était déjà en train de faire apparaître sur son support de nouvelles formes, à savoir l'écriture manuelle au crayon décrivant succinctement ses gestes. Il ne s'agit pas de dire que ces traits de feutre en forme de lettres auraient été *la* solution à la sortie de son blocage, mais ils sont une piste à suivre, une « invitation » de ce qui est déjà là — quitte à l'abandonner par la suite — pour reprendre le dessus sur ses gestes et ses formes répétitives. Les préférences posent une base sur laquelle il est possible de travailler et de découvrir d'autres choses, liées à ces préférences tout en étant d'une nature — dans l'exemple de l'étudiante 11, une nature graphique — différente. Sans ses formes « roses, rondes et sensuelles », sans leur perceptible répétition, elle ne serait peut-être pas parvenue à l'ébauche du projet de cataloguage. Sans la présence de ses formes répétitives, elle n'en serait pas venue à inscrire sous les échantillons de formes ces quelques mots au crayon gris : « petit pinceau, peu de matière, diluée ». Ce qui lui a manqué c'est la reconnaissance qu'il y avait là déjà une nouvelle forme qu'elle produit, au-delà de ce que les mots qu'elle inscrit peuvent signifier. Il y une nouvelle couleur, le noir, une nouvelle « touche », la ligne fine de son feutre et les courbes de son écriture[219].

Dépasser ses simples préférences fait dire à MT parlant de son propre travail à l'étudiante 10 : « quand tu as envie de danser devant ta toile [ton œuvre d'art], c'est qu'elle est finie, elle existe ». C'est la jubilation, un état particulier que provoque le fait d'être parvenu à, d'une part, ne pas simplement répéter ce que l'artiste préfère, d'autre part à être parvenu à réaliser une forme, un objet, une image, qui « touche à quelque chose », dit MT. Ce quelque chose n'est pas connu *a priori*, sinon il serait relativement simple de le produire, mais il est aussi reconnaissable comme étant ce dépassement. Tout dépassement ne semble pas être suffisant. L'enchaînement de pratiques

[219] C'est l'ajout de couches supplémentaires à un élément connu qui permet de trouver une piste propre, comme on l'a vu avec Pollock dans *Stenographic figure* (ajout de trait pour intensifier une la copie de la composition de Picasso) et avec Kosuth pour *Any five foot sheet of glass to lean against any wall* (ajout d'un titre à un objet existant qui recarde la perception qu'on peut en avoir).

de l'étudiante 12, par exemple, n'est pas un enchaînement au hasard, mais une recherche d'une configuration de formes, de couleur, d'idée (un protocole) qui correspond à « quelque chose ». C'est un dépassement spécifique qui correspond à quelque chose *pour* l'artiste qui pourra le faire « danser ».

Dans le train de retour vers Paris, en compagnie de MT, un autre enseignant se joint à nous pour parler de son expérience de l'enseignement de l'art. Il confirme que pour lui l'enseignant doit faire en sorte que l'étudiant se rende compte que c'est lui-même qui détient la « solution ». Pour ce faire, il dit « de manière franche et sans précaution » ce qu'il voit dans le travail de l'étudiant, de sorte à le faire « réagir », pour qu'il « affirme » ce qu'il cherche à faire. Il insiste pour dire que selon lui l'art est une des disciplines la plus « réflexive » qui soit. Avec ce dernier terme l'enseignant semble pointer le fait qu'il ne peut pas y avoir de transmission directe ou technique de ce qui fait qu'un artiste est un artiste. Il n'y a pas de méthode à appliquer pour être artiste. Puisque la « solution » tient à celui qui s'engage dans la pratique artistique, il y a nécessairement quelque chose de cet engagement personnel dans la solution trouvée. Cette réflexivité des étudiants est ce qui est recherché par l'enseignants. Mais la méthode pour embrayer cette réflexivité chez un autre passe par une lutte entre enseignants et étudiants. Il faut faire réagir l'étudiant pour que s'amorce la réflexivité, réflexivité qui est un autre mot pour dire une capacité de regarder attentivement ce qu'on a déjà fait (le patient* qui constate ce qu'a fait le sorcier*) pour y trouver des moyens de continuer sans être bloqué (retrouver une capacité d'agir, être désorceleur*).

Cette ethnographie dans un milieu où les étudiants cherchent des moyens de développer leur réflexivité fait écho à la mienne en tant qu'ethnographe dans ce même milieu. À partir des cas de Pollock et Kosuth, et des entretiens longs, il m'a semblé que j'étais en mesure de rassembler suffisamment de données pour comprendre la dynamique du schème constructeur, sans nécessiter la pratique d'un terrain. En effet, en me basant sur ma propre expérience de la pratique artistique, une ethnographie en atelier aux côtés d'un artiste à observer me semble difficile voire impossible, puisque je considère alors ma présence durant la création comme au mieux inhibitrice d'action à observer, au pire modificatrice de celle-ci. *J'imagine* le résultat d'une telle ethnographie sans en faire l'expérience, me trouvant ainsi bloqué, dans la même position que l'étudiante 11 qui rechigne à essayer de réaliser des carré verts puisqu'elle en imagine le résultat. Ce n'est qu'après m'être souvenu du contexte des workshops en école d'art qu'une possibilité a vu le jour de réaliser

proprement une observation de terrain d'œuvres en train de se faire, de tenter d'observer le désorceleur* en action. Toutefois, même en ayant trouvé cette solution à mon problème ethnographique, ce que *j'imagine*, encore une fois, être une ethnographie correctement menée vient me bloquer à nouveau. Je m'en tiens à de l'observation pure, ce qui reste tout à fait insatisfaisant, tout en ayant l'impression de malgré tout faire quelque chose. C'est en revenant sur ce que j'avais déjà vu chez Favret-Saada — non plus la seule description d'une dynamique sorcellaire mais surtout la méthode de recueil de données consistant à se rendre utile aux personnes qu'elle interroge — que je m'ouvre de nouvelles possibilités de comprendre la dynamique du schème constructeur. C'est en fait l'invitation de l'étudiante 12 à lui donner conseil qui me permet de passer de l'observation à la participation. L'étudiante 12 se perçoit comme bloquée. Elle me demande de prendre la position d'enseignant vis-à-vis d'elle, c'est-à-dire d'envisager pour elle une suite de protocole pour son travail qui pourrait amener à *ma* manière de jubiler. Elle me demande donc d'engager une lutte avec elle de sorte qu'elle puisse avoir quelque chose contre quoi réagir, pour (ré-)engager sa capacité d'agir et ainsi ne plus être bloquée. En me poussant à mobiliser ma propre capacité d'agir en tant qu'artiste sur son travail, elle me permet de débloquer mon propre processus de réflexion quant au recueil de données ethnographiques, puisque je me trouve à devoir à mon tour réagir à sa demande. En acceptant de chercher à débloquer son travail, je débloque le mien.

Ayant trouvé dans la *pratique* plutôt qu'en en imaginant les résultats les moyens de réaliser une première ethnographie de la création en train de se faire, je peux alors envisager la suite de mon enquête sous de nouvelles formes avec les artistes confirmés.

Transmission

Après avoir trouvé une justification à ma présence comme observateur durant cette expérience du workshop où la création a lieu de manière sinon collective du moins en groupe, après avoir appris de mon terrain en devenant l'enseignant des étudiants, je peux retourner à des artistes dont le mode de création est plus solitaire afin de leur proposer de réaliser une expérience *avec* moi, plutôt que de de les observer faire l'expérience habituelle de leur pratique *malgré* moi. De sorte à me rendre utile aux artistes, je retiens de la configuration du workshop la répartition des positions entre enseignant et étudiant. Toutefois plutôt que d'apprendre de mon terrain en acceptant paradoxalement de devenir enseignant, je me propose d'apprendre directement des artistes, alignant ainsi apprentissage

du terrain et apprentissage de la part des artistes. J'opte donc pour endosser la position d'étudiant vis-à-vis des artistes les mettant de fait dans celle d'enseignant. Nombre d'artistes ont tenu cette place d'enseignant à l'instar de MT lors du workshop, à savoir être invité à proposer une thématique de travail à des étudiants. Cette invitation leur est formulée de sorte qu'ils transmettent certains aspects de leur pratique. MT a choisi la représentation du corps en peinture parce que cette thématique et cette technique sont les siennes dans son travail artistique récent.

Pour la poursuite de mon enquête, ma demande aux artistes est toutefois plus spécifique qu'en situation de workshop : je leur demande non pas de superviser mon travail artistique comme MT l'a fait avec ses étudiants, mais de m'apprendre à faire avec eux l'une de leur œuvre. L'idée est alors qu'au cours de la réalisation, au cours de la génération symbolique, ils se trouvent à mettre des mots sur ce qu'ils font, non dans le but de « l'intellectualiser » *post facto*, comme disait SK, mais dans celui de m'indiquer quoi faire et comment le faire, de suivre leurs directives alors qu'ils sont en position de désorceleur* et non pas de patient* comme durant les entretiens longs. Il s'agit donc de réaliser une œuvre en leur présence, sous leur direction, une œuvre dans laquelle ils pourrait se reconnaître, malgré le fait qu'ils ne l'ont pas (entièrement) réalisée. C'est tenter d'une certaine manière de me mettre à la place de Fein face à Gombrich, puisque je suis chargé de la réalisation matérielle alors qu'ils sont à l'origine du croisement initial et du principe du protocole. Je pourrais alors faire l'expérience avec eux de la jubilation qui permet de dire qu'une œuvre est terminée, une œuvre reconnue par eux comme susceptible de participer à leur corpus. À défaut, je pourrais tenter de comprendre ce qui manque à ma réalisation de leur idée. Au contraire donc des étudiants du workshop, mon but n'est pas d'affermir ma propre pratique plastique en réagissant à leur suggestions, à leur lutte pour récupérer pour eux la jubilation de mon œuvre, mais de chercher à faire l'expérience avec eux de leur propre manière d'atteindre la jubilation, de faire l'expérience en première personne de leur schème constructeur en train d'opérer.

AM — Idée sans accroche

Je connais AM depuis plus de 15 ans. Il est artiste et photographe d'exposition. J'ai participé à plusieurs projets en tant qu'artiste avec lui. De part son activité de photographe, il est en contact avec de nombreuses galeries et institution du monde de l'art parisien et il m'a permis de rencontrer d'autres artistes dont JT et BS, MT et ST, et CR.

Lors d'une entrevue informelle sur sa pratique artistique, AM me fait part du phénomène qu'il nomme « la zone », endroit dans lequel il doit faire entrer les œuvres qu'il produit pour qu'elles aient une certaine efficacité (jubilation). Il faut à la fois travailler pour les faire entrer dans cette zone, mais ne pas trop en rajouter pour ne pas risquer de les en faire sortir. AM aime produire des objets qui sont formellement très différents et il ne lui est pas aisé, dit-il, de faire comprendre à son entourage qu'il est possible de faire entrer des objets si différents dans la même zone. Quelques mois plus tard, nous prenons le temps de réaliser un entretien formel. AM me parle de la manière dont il réalise ses œuvres, en parlant « d'incarnation » (protocole). Il y a une « idée de base » (issue de croisements) qui sert d'arrière-plan ou de moteur pour l'œuvre, mais la mise en forme, l'incarnation est importante pour la manière dont elle « influe sur le concept », sur l'idée de base.

Il prend l'exemple d'une œuvre dont l'idée est « un bâton qui, plongé dans l'eau, flotte à la verticale ». Il y a là un défi technique à relever qui donne l'importance à la réalisation. Si l'idée « fait la beauté de la chose », la réalisation doit être techniquement « irréprochable ». Il s'agit pour AM de « respecter un contrat avec [lui]-même », en allant jusqu'au bout de l'idée pour qu'il n'y ait « pas de trahison ». Toutefois, note AM, si techniquement il faut bien que le bâton qu'il réalise puisse flotter à la verticale, il ne s'agit pas de plonger effectivement le bâton dans l'eau. Ce qui est « beau » c'est le concept. En « incarnant » le concept, on « perd de la beauté », mais on prend le risque de « l'incarnation » (terme qui tend aussi du côté de la « vie » que mentionne MT, ou de « l'être de la peinture » de BM). L'incarnation ne doit cependant pas être qu'une illustration de l'idée. Il y a une richesse dans les éléments qui éloignent de l'idée, une richesse qui vient de « l'écart » avec celle-ci, la découverte d'éléments qui font évoluer l'idée, ou qui vont même contre elle. C'est là que l'imagination entre en jeu, selon lui.

Je lui propose le principe du workshop et fixons un nouveau rendez-vous chez lui (il n'a pas d'atelier à proprement parler, une partie de son appartement est occupé par son équipement de photographe d'exposition) pour m'apprenne à faire une de ses œuvres. J'arrive le matin chez lui. Il m'a préparé une feuille de papier où figure une liste de projets non réalisés, des pistes intéressantes pour lui. Il les caractérise comme des « idée sans accroches ». Du fait du caractère conceptuel du travail de AM, le début de ce premier workshop prend la forme d'une discussion. Il ne s'agit toutefois pas d'un entretien long puisque le but de notre rencontre est d'élaborer une œuvre à partir de l'une de ces idées plutôt que de revenir sur une œuvre déjà terminée.

En discutant autour de cette liste, il en vient à définir sa pratique comme n'étant pas liée à un médium particulier, bien que de par sa formation initiale dans le domaine de la photographie et son activité de photographe d'exposition, sa pratique est informée par les questions d'image, de rapport entre les images photographiques et les objets que ces photographies représentent. Lorsqu'il photographie les œuvres des autres, il cherche, me dit-il, à rendre par son image plus que la simple apparence de l'objet, à rendre « l'idée qui se trouve derrière ». À l'inverse, pour sa pratique artistique, il cherche à donner forme — parfois comme image mais, comme avec l'exemple du bâton, aussi comme objet — à une idée.

Les « idées sans accroches », dont celles qu'il me présente, forment la base de son travail artistique. Ceci lui permet de, insiste-t-il, ne pas s'attacher à un « style », puisque les formes qui découlent de ces idées peuvent être très variées. La liste contient dix-huit de ces idées, dont neuf toutefois concernent la réalisation de photographies[220]. Je lui propose d'en choisir une et de tenter de trouver « l'accroche » nécessaire.

AM précise avant cela qu'il ne cherche pas à trouver ces idées. Elles lui viennent, elles sont « flottantes » et il ne « s'acharne pas à les trouver ». Cependant son activité de photographe d'exposition l'amène à voir plus d'œuvres d'art que la plupart des gens et à les voir avec plus de

---

[220] Dans l'ordre de la liste qui va de l'idée la plus ancienne à la plus récente :
- Photos d'œuvres d'art prises depuis la rue chez des particuliers, la nuit.
- Film sur Jackson Pollock : Traveling arrière sur un dripping de Pollock qui se termine par une pluie de confettis colorés.
- Faire un enregistrement audio du bruit à l'intérieur des différentes pièces de la Maison sur la cascade de Wright.
- Meubles à caler.
- Demander à deux artistes de réécrire à la main un entretient (historique) entre deux artistes d'une autre époque. L'un réécrit les questions et l'autre les réponses.
- Faire faire des images de satellite depuis le point de vue de la terre par des illustrateurs d'articles scientifiques.
- Peinture réalisée en plusieurs planches de bois reliées entre elle par une toile. L'objet pourrait être exposé à plat comme une toile ou replié comme une sculpture.
- Faire travailler des retoucheurs spécialisés dans différents domaines sur des images archétypales (architecture, portrait, packshot) en leur demandant d'enregistrer leurs retouches sous formes de script dans Photoshop. Appliquer les script « architecture » au portait, « packshot » au portrait, etc.
- Photographier le chargeur de batteries de voitures relié à une œuvre ou une image.
- Faire des vitrines qui modifient la vison des objets qu'elles contiennent. /Photos de livres avec des ombres de plantes dessus.
- Une photo de fleurs posée sur des photos de fleur.
- Deux livres par deux auteurs: Duchamo et Duchamq afin d'être toujours à proximité de Duchamp dans les bibliothèques classées par ordre alphabétique.
- Série de natures mortes intitulée « l'intérieur des Ingrédients ». Cette série peut/doit comporter des objets.
- Macro natures mortes à l'échelle d'un clavier d'ordinateur.
- Vendre le reflet d'une œuvre.
- Plier des portraits photographiques en enveloppe de façon à ce que les yeux apparaissent sur une des faces. Envoyer ces enveloppes avec l'instruction de déplier l'image et de la faire encadrer.
- Photographie des robes de femmes de président.

concentration car il doit saisir l'idée pour réaliser une image adéquate. Si dans le cadre de son activité professionnelle il cherche à se plier à l'idée des autres artistes pour réaliser les photographies de documentation que lui commandent les galeries d'art, pour sa propre pratique artistique les œuvres des autres fonctionnent comme des « figures repoussoirs » de ce qu'il ferait ou aimerait faire. Il peut par exemple trouver une œuvre intéressante globalement, mais aurait réalisé un aspect différemment s'il avait été à l'origine de l'idée, se rapprochant de MM sur ces différents points : l'aspect spontané de l'arrivée des idées, ne pas comprendre pourquoi tel objet à telle forme et parcourir des images d'autres artistes de sorte à trouver des idées ou des solutions à ses problèmes techniques. Les autres artistes jouent le rôle de sorciers* tiers. Je parcours la liste que AM me donne en précisant souhaiter ne pas passer plus d'une journée pour cette tentative de transmission de manière de faire. Nous convenons de nous arrêter sur l'idée : « vendre le reflet d'une œuvre ». AM m'assure ne pas avoir réfléchi à la réalisation et qu'il ne manque donc, à son sens, qu'une accroche.

Pour bien comprendre ce point de départ, je lui demande ce qu'il met dans le mot « vendre », car aucune des autres idées de la liste n'est aussi spécifique quant au mode de diffusion. Pour moi « vendre » implique dans le monde de l'art la présence d'un collectionneur. Pour que la réalisation de cette œuvre soit complète, il faudrait donc inclure tout le processus jusqu'à la cession de l'objet à un acheteur. Mais AM précise que ce qui l'intéresse est qu'un reflet est par nature « immatériel » et qu'il s'agit de voir comment il est possible de « négocier l'existence de cette œuvre » alors qu'elle n'a pas de matérialité.

Je propose une première possibilité qui me semble évidente : il faudrait vendre un miroir. Je suggère ainsi que tout objet reflété par le miroir deviendrait une œuvre. Ce serait une sorte de détournement du principe des *ready-mades* popularisés au début du XXème siècle par Duchamp, où un objet industriel est exposé presque tel quel en tant qu'œuvre, l'artiste ne revendiquant que le fait de l'avoir sélectionné. Ici donc le miroir servirait de sélectionneur automatique, pour ainsi dire, puisque tout objet reflété se verrait attribuer le statut d'œuvre d'art. Le miroir lui-même est également un ready-made, cette fois de manière plus classique puisqu'il suffit d'en choisir un, de l'acheter et de décréter qu'il est à présent une œuvre pour qu'il le devienne. Il y aurait ainsi, selon moi, un doute sur le lieu de l'œuvre : est-elle dans le miroir ou dans l'objet reflété par celui-ci ? Pour AM, ma proposition donne trop de place à l'artiste et au regardeur. Il préfère une œuvre

6-7. Michelangelo Pistoletto, *Metrocubo d'infinito*
1966, huit miroirs tenus par des ficelles. © Centre Pompidou.

« désincarnée » où l'objet est « l'enregistrement d'un rapport sans que personne soit dépositaire de l'enregistrement ». L'important, redit-il, est « d'incarner une idée dans un objet ». AM semble ici faire une distinction entre « l'incarnation » de l'œuvre à partir d'une idée, et le fait que cette œuvre ne doit pas être tributaire de la présence physique d'une personne, donc « désincarnée ». Cette distinction paraît rejoindre la question du trafic de subjectivité évoquée en fin de chapitre précédent : de l'artiste ou de l'œuvre, le premier est censé être celui qui est incarné ; mais le but de la génération symbolique est de faire en sorte que ce soit l'œuvre qui acquiert quelque chose s'apparentant à une incarnation, et l'artiste doit lui faire place en n'étant pas nécessaire à son existence une fois l'œuvre terminée.

Si on devait utiliser un miroir, reprend AM, il faudrait qu'il y ait un « rapport plus fort » entre le miroir et l'œuvre qui se reflète. Pour illustrer ceci, AM convoque une œuvre de l'artiste italien Michelangelo Pistoletto fait d'un cube de miroirs qui se reflètent parmi : nul besoin d'un regardeur pour enregistrer l'infini, thème de l'œuvre « *Metrocubo d'infinito*, 1966 (fig. 6-7). Ce qui intéresse AM ici c'est qu'on « comprend l'idée tout en étant extérieur au processus ». On peut remarquer que c'est précisément la position qu'il tient dans son activité de photographe d'exposition tel qu'il me l'a décrit : prendre des photographies d'œuvres qu'il comprend mais qui sont exposées par d'autres que lui, alors qu'il est lui aussi artiste.

Pour l'instant donc, je n'ai pas encore trouvé la bonne « accroche ». Celle-ci est liée à ce que AM nomme « l'évidence », à savoir qu'à partir d'une « idée sans accroche », on trouve une configuration (une image, un objet, une situation) qui correspond à l'idée « au-delà des attentes ». Une idée propose un « rendez-vous », dit-il, avec une accroche encore inconnue qui peut nous surprendre (à rapprocher des « petits connecteurs » de BS qui amènent une idée vers des éléments

6-8. Cinq photographies à la recherche d'une accroche

Prises alors que AM est occupé à documenter ces œuvres pour le compte de la galerie d'art. En grand, celle choisie par AM. Les œuvres exposées sont de l'artiste français Claude Viallat.

dont elle n'avait pas connaissance, ou du « geste juste » de CR qui lui permet de trouver un moyen de peindre).

On quitte le domicile de AM et je l'accompagne dans une galerie d'art où il est engagé pour prendre des photographies des œuvres exposées. Les galeristes ont disposé les œuvres à photographier au sol, contre les murs de la galerie. Ce sont des peintures sur papier exposées sous une vitre. Selon l'angle et la luminosité, il est possible de voir le reflet d'une œuvre dans la vitre d'une autre et cela me semble correspondre à l'idée sans accroche sélectionnée plus tôt. Pendant que AM installe son matériel de prise de vue, je prends pour ma part quelques photographies avec mon téléphone portable de ces reflets d'œuvres dans d'autres œuvres et les présente à AM comme des accroches possibles (fig. 6-8). Cela ne le satisfait pas. Il en sélectionne une toutefois qui s'approche plus de la « zone » que les autres. AM donne comme justification le fait que cette photographie présente plus clairement le reflet de plusieurs œuvres. De plus son choix se porte, me dit-il, sur celle qui laisse un doute sur ce qui est effectivement photographié, car il y a plusieurs plans de netteté : celui de la

6-9. Photographie prise à travers l'objectif
Prise pendant que AM installe son matériel de prise vue et alors qu'il vérifie la lumière sur l'œuvre à documenter.

surface de l'œuvre faite de trace de peinture noire, rouge et blanche, et celui des œuvres reflétées sur le mur opposé. On voit ainsi clairement deux choses à la fois.

Je lui montre une autre photographie que j'ai prise alors qu'il installait son matériel pour la prise de vue (fig. 6-9). J'ai photographié à travers l'objectif de son appareil réflex pendant qu'il est en train de vérifier la luminosité sur l'œuvre à photographier. Il se trouve alors devant l'objectif. De nouveau, AM apprécie l'image car on y voit deux choses à la fois : l'œuvre et l'œilleton du viseur de l'appareil. AM me fait remarquer de plus que son appareil étant de type « réflex », l'image que l'on voit à travers le viseur est en fait réfléchie par un miroir à l'intérieur de l'appareil, miroir qui se baisse au moment de la prise de vue pour atteindre le capteur sensible. Dans ce sens, ma seconde image est en fait compatible avec l'idée sans accroche sélectionnée ce matin-là. Mais il manque la notion de durée, selon lui, qui se trouve dans l'idée de « vendre » : l'acheteur achète une durée.

AM me parle pour illustrer ceci des « daguerréotypes », ancêtres de la photographie qui ont un temps d'exposition à la lumière de plusieurs minutes et sont faits des plaques de métal recouvertes d'argent, qui peuvent également agir comme un miroir. L'idée d'une image qui s'imprime sur un miroir est « belle » selon lui. Je propose alors de revenir à ma proposition initiale du miroir qui réfléchit des objets. Mais au lieu d'un miroir quelconque, il faudrait trouver un miroir spécifique qui aurait été en contact avec des œuvres d'art. Plongé alors dans mes recherches sur Pollock, je formule l'hypothèse que Peggy Guggenheim, la première galeriste de Pollock à New York, a nécessairement dû avoir un miroir chez elle et que ce miroir a dû refléter des œuvres qu'elle avait à son domicile.

Cette idée plaît à AM car cela « minimise [son] investissement personnel », c'est-à-dire que l'objet ne parle pas de lui, en ce qu'il aurait dû lui-même acheter tel miroir spécifique pour réaliser l'œuvre (l'œuvre « désincarnée »). Il n'a pas à choisir les œuvres qui s'y sont reflétées, ni la manière dont elles se reflètent. Il émet une réserve toutefois devant le fait que, si un tel miroir existe, et que AM peut y avoir accès, utiliser ce miroir pour faire son œuvre serait une forme de narcissisme, puisque « ça parlerait de [lui] » dans le sens que ça montrerait qu'il a le genre de connexion dans le monde de l'art pour accéder à ce miroir. Cette manière de réaliser son idée lui plaît pourtant parce que « l'objet se charge de lui-même » (formule verbale active qui rappelle « l'autonomie » ou la « vie » des œuvres vue plus haut). AM a du plaisir à découvrir que l'œuvre, si elle devait être réalisée de la sorte, offrirait de nombreuses « portes », c'est-à-dire que « tout s'emboîte » sans qu'il y ait une intervention trop forte de sa part (comme pour l'œuvre de Pistoletto). Cet emboîtement donne à l'œuvre une « densité », qualité souhaitable pour une œuvre réussie selon lui. L'objet est « pointé par lui-même » : ses conditions de réussite, conformes à l'idée de départ, ne sont que très peu dépendantes de AM, une indépendance du regard de l'artiste qui lui tient à cœur.

AM ajoute que cette œuvre à partir du miroir de Guggenheim n'a pas besoin d'être réalisée par lui, maintenant que « ses coordonnées sont pointées ». Un assistant pourrait s'en charger (réitérant cette position « extérieure au processus » qu'il décrit pour son activité de photographe). AM n'a pas de plaisir particulier à réaliser lui-même les objets, tout en soulignant encore une fois le fait qu'il faut les « incarner » et non les laisser à l'état d'idée. L'idée du début de la journée et de l'expérience de workshop a trouvé une accroche, me dit-il, et ne demande maintenant que sa réalisation. Cette réalisation, même effectuée par un autre, apporterait certainement son lot de « problèmes techniques », disait MM, avant de pouvoir atteindre la pleine jubilation[221]. Mais l'accroche est ici un maillon manquant entre le croisement et le protocole, ce qui entame la matérialisation.

Une telle accroche est trouvée, me dit AM, quand il y a un sens « d'équilibre », quand l'objet entre dans la « zone » dont il m'avait déjà parlé lors de notre première entrevue. Cette zone est un endroit où l'objet « tient par lui-même », « sans béquilles », c'est-à-dire sans « les justifications que peut donner l'artiste pour ce qui vient avant l'œuvre ». Les photographies que j'ai réalisées dans la

[221] Si un tel miroir existe, soit il fait partie des objets exposés à la Peggy Guggenheim Collection à Venise et n'est donc pas disponible à l'achat par AM pour en faire son œuvre, soit il a été récupéré par la famille Guggenheim (peut-être ses petits-enfants puisque la fille unique de Peggy, nommée Pegeen, est décédée en 1967, douze ans avant sa mère) et donc inaccessibles pour les mêmes raisons. Il est donc probable que la matérialisation de cette idée se fasse plus difficilement et demande des ajustements (trouver un autre collectionneur Peggy Guggenheim, par exemple).

galerie correspondent bien à l'idée sans accroche sélectionnée le matin, mais elles « n'ouvrent pas assez de portes », par rapport à la proposition de réalisation à partir du miroir. AM fait un geste avec les mains lorsqu'il parle des « portes » nécessaires à la réussite d'une œuvre. Elles forment une succession : il place une main dans l'espace devant ses yeux, puis déplace par saccade cette main en s'éloignant de lui. Il est conscient que ce rapport aux « portes qui s'ouvrent » comme critère pour la réussite de ses œuvres n'est peut-être propre qu'à lui. Mais il distingue là une logique propre qui n'est pas un style, terme qu'il cherche à esquiver le plus possible dans la description de sa pratique et qu'il définit comme la reconduite de solutions formelles. Par contraste, il travaille à partir de ses « idées sans accroches » qui, puisqu'elles demandent une « incarnation » particulière à chaque fois, l'emmène vers des solutions formelles différentes à chaque fois également (distinction entre un protocole devant être dépassé et une recette).

En fin de journée, n'ayant réussi qu'à trouver une accroche pour l'idée sélectionnée sans avoir toutefois l'occasion de la réaliser, par manque de temps et de moyens, je propose à AM de choisir une autre idée de sa liste plus facilement réalisable. Nous nous arrêtons sur « faire une photographie de fleurs, posée sur des photographies de fleurs ».

Je commence par demander s'il est nécessaire que ce soit précisément des fleurs ou si tout objet photographié sur l'image de ce même objet peut convenir. Pour AM dans « fleur », il y a la question de la « culture » dans tous ses sens possibles ainsi que celui de la dissémination. De plus, avec des fleurs on peut composer un bouquet mi-réel, mi-image, idée qui le séduit particulièrement, peut-être, à la lumière de l'exercice précédent, parce qu'il s'agit d'une forme de mise en abyme, où la justification d'un élément de l'œuvre vient d'un autre et réciproquement (les miroirs de Pistoletto, l'œuvre et son reflet).

Je me rends chez un fleuriste et y achète un pot avec une plante grasse à fleurs roses, puis dans un kiosque pour y trouver un magazine de jardinage. Dans ce dernier, il n'y a qu'une seule page où il y a une image de fleurs en pleine page dans un jardin. Je me sers de cette page comme d'un fond pour les fleurs de la plante grasse en pot. Je fais la mise au point sur ce fond. Les vraies fleurs sont elles au premier plan et intentionnellement floues, de sorte que la photographie que je réalise rende bien compte des natures distinctes des deux types de fleurs : celles dans le magazine et celles achetées chez le fleuriste (fig. 6-10). AM me demande de refaire la photographie en m'éloignant du

6-10. Trois essais d'accroches

Haut à gauche : premier essai à partir de l'idée de la liste. Haut à droite : second essai à partir des commentaires de AM. Bas : recadrage par AM de la précédente pour s'approcher de la « zone ».

magazine, de sorte que l'on puisse en voir les bords. Je m'exécute en prenant soin cette fois qu'on voit sur la photographie le pot, la plante et ses fleurs, celles-ci mêlées aux fleurs de l'image du

magazine, et ce dernier visible entièrement ouvert sur une double page. L'ensemble est photographié parterre et une portion de sol entoure le magazine et le pot. Pour que les fleurs organiques soient sur le même plan que celles en image, j'ai posé le pot à l'horizontale, couché sur le magazine. AM préfère ce résultat au premier. Il n'y a plus de flou comme sur mon premier essai. Alors que je tends à AM mon téléphone portable avec lequel j'ai réalisé les photographies, il réalise un recardage en agrandissant l'image de sorte à faire disparaître hors du cadre de la photographie les bords du magazine et le pot. On peut alors croire que fleurs organiques font partie de l'image du magazine, et même, il n'est plus certain que l'on comprenne qu'il y a là deux natures de fleurs mêlée : il pourrait s'agir d'une photographie d'un parterre de fleurs prise dans un jardin par le photographe. Les seuls éléments qui permettent encore le doute sont les textes en encart sur l'image et la marque du pli du magazine.

AM valide son recadrage comme correspondant à son idée tout en spécifiant que s'il avait dû réaliser cette idée lui-même, il aurait pris plus de temps pour parfaire le doute sur la double nature du bouquet. De plus, il m'indique qu'il aurait demandé au fleuriste de choisir une plante « adéquate » par rapport à l'image du magazine. Encore une fois, il s'agit de minimiser la nécessité d'un intervention de sa part tout en offrant suffisamment de « portes », c'est-à-dire des questions qu'on peut se poser sur le statut de la photographie finale : photographier ici c'est faire un « bouquet », dit AM, de fleurs naturelles et d'autres en images (réalisées par quelqu'un d'autre), le tout réuni donc en une seule image ce qui accorde aux fleurs naturelles le même statut qu'à leurs équivalentes déjà photographiées.

Avec la première idée, j'ai pu trouver une accroche adéquate mais les moyens manquent pour réaliser entièrement l'œuvre finale. Pour la seconde, plus facile en apparence dans son énoncé, il s'avère en fait que AM aurait poussé sa logique du protocole plus loin que je ne l'ai fait, en demandant notamment au fleuriste de choisir lui-même le type de fleur en fonction de l'image du magazine. C'est une manière pour AM, semble-t-il, de faire en sorte que le protocole soit dépassé, qu'il y ait de la surprise puisqu'il délègue une partie des décisions à une autre personne, se réservant toutefois le droit de valider cette surprise. En un sens, ma proposition de réaliser avec lui cette expérience de workshop correspond peut-être trop bien à ce dont il a l'habitude : je viens lui demander de me laisser intervenir dans le protocole de l'élaboration de son œuvre, chose qu'il fait de toute manière. Ma proposition du miroir de Guggenheim ainsi introduit un élément auquel il

6-11. Œuvre réalisée avec LG
Aspect final de l'œuvre au bout de deux journées de travail.

n'aurait pas pensé et peut satisfaire son critère de surprise. Mais on voit aussi que toutes mes propositions ne sont pas acceptées du seul fait qu'elles ne sont pas de lui. Il faut chaque fois que cela est possible ajouter de l'ambiguïté : photographier deux choses en même temps, faire en sorte que des choix qui reviendrait à l'artiste soient réalisés par d'autres qui font partie de l'histoire de la réalisation (la galeriste pour le miroir, le fleuriste pour les fleurs).

Même s'il est capable de mettre par écrit ses idées sans accroche, AM n'a pas pu de donner une version plus complète de ses idées intégrant par exemple la question de l'incarnation désincarnée ou de la durée de l'image, pour la première expérience, ou de la recherche de production d'un doute sur le statut des fleurs (naturelles ou en photographie), pour la seconde. Il reste que l'idée commence à « s'incarner » lors d'un « rendez-vous » avec l'accroche. Celle-ci a une forme imprévisible mais activement recherchée par les itérations successives : échafauder des scénarios (pour le miroir de Guggenheim) ou faire des images à corriger, recadrer, à chaque fois pour en évaluer le potentiel d'accroche qui doit être suffisamment en accord avec le schème constructeur de AM pour entrer dans sa « zone ». Une fois cette rencontre a pris place, il y a un « horizon de travail », disait CR, qui s'ouvre, une « aisance », disait SL, signe avant-coureur que la jubilation est à portée de main.

LG — Retrouver la composition à chaque étape

Cette seconde expérience de workshop a eu lieu au domicile de LG, où une maisonnette dans son jardin lui sert d'atelier à la fois pour son activité alimentaire d'ébénisterie et son activité d'artiste. Ami d'un ami de ma femme, je n'ai pas pensé à lui pour les entretiens longs. Rétrospectivement, c'est probablement parce, alors que je le rencontre dans ce cercle amical, il me donne l'impression de ne pas être complètement à l'aise avec sa capacité à décrire de ce qu'il fait. Cela me permet de voir qu'inconsciemment j'ai sélectionné les artistes pour les entretiens longs pour leur capacités supposées à me donner verbalement des matériaux suffisamment détaillés. Quand je décide, à la suite de l'expérience en école d'art, de faire des workshops avec des artistes sur le mode de la transmission de savoir-faire, la participation de LG s'impose à moi. Pour des raisons techniques liées à la réalisation de l'œuvre (fig. 6-11), l'expérience s'est faite sur deux journées séparées de deux semaines.

Après s'être « habillés en pourris » pour travailler dans l'atelier, on commence par choisir un panneau de bois a peu près carré d'un cinquantaine de centimètres de côté qui sert de base à l'œuvre. LG a de nombreuses planches, chutes semble-t-il liée à son activité professionnelle. Il m'indique que d'habitude, pour la série d'œuvres sur laquelle il travaille depuis quelques temps, œuvres qu'il nomme des « mongolos », il se base sur un dessin préalable qu'il agrandit puis reporte sur le support. « Mais pas à chaque fois », précise-t-il, pour éviter apparemment un aspect trop systématique à son processus, de tomber dans la recette. Parfois il travaille, me dit-il, avec des

éléments trouvés sans faire de dessin. Et de fait ce jour-là, peut-être parce qu'on vient d'évoquer ce point, il sort de l'atelier qui donne sur le petit jardin de sa maison et ramène des feuilles d'arbre oblongues qu'il pose sur le support. Il commente ceci en disant que ça lui rappelle des situations qu'il a vues où des feuilles s'accumulent contre le bord d'un trottoir. Il tire un morceau de polystyrène rectangulaire et long d'un tas de matériaux qui gisent sur le sol de l'atelier. Il le place sur ce qui va devenir le côté gauche de l'œuvre pour en faire donc un « trottoir ».

Il faut ensuite « faire des feuilles » également en polystyrène. Il me donne alors un feutre indélébile pour détourer les feuilles naturelles sur la surface d'une plaque épaisse de deux centimètres. Une fois détourées, je découpe ces formes avec un appareil à fil chaud qui avance dans la matière comme dans du beurre. Je produis ainsi une dizaine de « feuilles », certaines simplement à plat, d'autres qui forment un pli de la feuille fraîche et donc une forme plus compliquée à reconnaître. Ensuite, LG m'indique comment les poncer de sorte qu'il n'y ait plus d'angles saillants. Le but, par la suite, est de tout recouvrir d'un enduit épais puis de peinture industrielle. Ces deux couches, en plus de brouiller la lecture de la forme initiale des feuilles, ont tendance à former des cassures en présence d'angles.

Vient ensuite un moment de « composition ». Il s'agit de « trouver » comment elles doivent être disposée sur le support. LG commence par les disséminer rapidement un peu au hasard. Il me demande ce que j'en pense. Sans autre indication sur ce qu'on cherche à faire, sa composition me semble être aussi bien qu'une autre. Mais LG veut essayer autre chose. Il tente une composition très ordonnée, « comme un tableau de coquillage », dit-il. Les « feuilles » que j'ai réalisé en prenant comme base une feuille naturelle pliée sont vite éliminées car elles sont difficilement déchiffrables comme telles. On finit par se mettre d'accord sur une troisième composition à quatre feuilles placées au centre du support en étoile. LG détoure au crayon leurs formes et fixe ainsi leur position pour pouvoir les remettre à ces endroits plus tard.

Il m'indique encore qu'il faut « adoucir » les angles du support parce qu'il sera lui aussi recouvert d'enduit, et pour ceci me donne une lime. Je passe dix minutes à limer. On revient alors à la composition mais LG me précise qu'elle n'est pas définitive. Il y a en effet de nombreuses étapes « techniques » avant de pouvoir mettre la dernière couche de peinture colorée comme pour ses

« mongolos ». Toutes ces étapes permettent au final de donner du volume aux « feuilles » et au « trottoir ».

Parfois, me dit LG, il va au bout de son œuvre sur la base de son dessin initial, mais la plupart du temps les choses changent en fonction des étapes. Il aime qu'il y ait de la « surprise » et ajoute qu'il peut aussi être « surpris parce qu'il n'y a pas de surprise », c'est-à-dire quand le dessin et l'œuvre finale exhibent exactement la même composition. LG dit donc qu'il « trouve une composition », puis réalise une étape technique après laquelle il doit « retrouver » la composition, en fonction de ce que l'étape technique a apporté comme modification à l'ensemble de l'objet. Il ne s'agit pas de « retrouver » la *même* composition (ici, remettre les quatre « feuilles » au centre), mais de « retrouver » *une* composition qui convienne à l'état actuel de l'œuvre, après l'effectuation d'une étape technique. Il y a un jeu de redécouverte de composition entre les étapes techniques. Ces dernières ne servent pour la plupart pas à la composition, à la disposition des éléments qui constituent l'œuvre et sont souvent invisibles dans l'état final de l'œuvre. LG précise que les étapes techniques sont « comme préparer une base [de travail] pour une autre personne ». Parfois les étapes techniques demandes des temps de séchage long (plusieurs jours, ce qui fait que notre expérience a eu lieu sur deux journées distinctes). Lorsqu'il reprend l'œuvre en cours c'est, semble-t-il, comme recommencer bien que l'ensemble a évolué vers une forme plus précise. Il ne s'agit pas alors de simplement exécuter un plan qui serait la traduction du dessin initial sur papier vers un support en bois et peinture, mais plutôt de découvrir ce que chaque étape (technique ou pas) apporte à l'ensemble, et quelle modification il faut alors apporter en retour, en fonction de ce que LG a sous les yeux. Il se donne la possibilité de changer d'avis en cours de route. Autrement dit, si chaque étape fait avancer la réalisation de l'œuvre vers la jubilation, le plan n'est pas établi, il n'y a pas de recette. Le schème constructeur peut et doit être mobilisé pour faire tendre l'œuvre vers ce but. C'est ce que l'expression « préparer pour une autre personne » semble souligner. Cette « autre personne » pour qui il effectue une étape n'est autre que lui-même évidemment, mais quelques jours plus tard. Ainsi à l'intérieur du processus de génération symbolique, LG produit les alternances entre positon de désorceleur* et de patient*. Quand il reprend une œuvre en cours après une étape, il se trouve face à quelque chose qui a déjà été fait et avec lequel il doit littéralement recomposer et retrouver une direction pour l'action en fonction de ce qu'il a sous les yeux et non de ce qu'il pensait faire[222]. À vrai dire, les étapes techniques et compositionnelles sont pour LG

[222] On peut repenser par contraste aux difficultés de l'étudiante 11 qui se fie à ce qu'elle imagine être le résultat d'une action plutôt que d'en faire l'expérience quitte à ajuster, comme ici LG en cours de route, la direction.

« dissoutes » les unes dans les autres. Il n'y a pas de « moment magique », me dit-il, pas « d'épiphanie » durant le processus qui va du dessin papier à l'œuvre finie. Chaque étape a sa « valeur ». La première journée de l'expérience s'est achevée sur une étape technique mettre une couche de peinture blanche sur le support. Cette dernière étape est la seule qui demande du temps pour le séchage.

En reparlant de cette absence d'épiphanie à LG quelques mois après l'expérience, il me précise qu'il y a en fait plein de petites épiphanies dans le processus. Pour lui, dire qu'il n'y en a pas de grande reviendrait à dire qu'il n'y en a pas du tout, mais c'est en fait le processus lui-même, ce mille-feuille d'étapes techniques et de composition, de bout en bout, qui porte cette valeur d'épiphanie, de « surprise » sur un mode doux et non dramatique[223] : chaque étape semble être une petite œuvre en soi. Concrètement, LG a mis au point les étapes de fabrication de ses « mongolos », petit à petit. Il a amélioré, trouvé des « astuces » pour ne pas à avoir à se voir bloqué à attendre qu'une étape (technique) soit terminée. Ainsi il commence en parallèle plusieurs supports en même temps ce qui lui permet de toujours être est train de faire quelque chose et de se trouver toujours au milieu du processus, non pas à un moment précis et « magique » mais à n'importe quel étape puisqu'elles ont toutes une valeur et que leur accomplissement produit cette épiphanie douce.

Ayant pris rendez-vous pour la seconde journée, les étapes annoncées sont celle « d'armer » les formes en polystyrène avec une bande adhésive spéciale avant d'enduire le tout, puis de laisser sécher avant de finalement peindre à la peinture industrielle. J'arrive au domicile de LG dans la matinée. Pendant qu'on boit un café, je lui propose de changer un peu la règle du jeu. Il apparaît en effet que ni lui ni moi pourront continuer une troisième journée après celle-ci. Je pousse donc pour qu'on arrive à un résultat à la fin de cette seconde journée, même si cela implique qu'il ne sera pas possible de suivre toutes les étapes habituelles pour la production d'une œuvre appartenant à la série des « mongolos ». LG hésite d'abord puis trouve amusant d'essayer de faire des choses qu'il ne ferait pas autrement, faisant montre d'une confiance dans sa capacité à atteindre la jubilation malgré ces nouvelles contraintes, ce qui manquait justement à certains étudiants du workshop.

Il commence par me faire poncer le support peint en blanc la fois précédente, de sorte à éliminer les aspérités subsistantes. Ceci fait, il faut, comme prévu, « retrouver » la composition. Un

[223] Mode qu'on retrouve dans ce qu'il dit au sujet de la seconde expérience qu'il fait au chapitre 7.

emplacement avait bien été marqué au crayon avant la couche de blanc. Mais celle-ci ne permet plus au trait de crayon d'être visible. LG ayant de l'expérience dans la réalisation de ces objets, il est étonnant qu'il prenne le soin de marquer au crayon une composition qu'il sait n'apparaîtra pas une fois la couche de peinture blanche passée. À la lumière de l'idée que chaque étape est comme une œuvre en soi, marquer au crayon permet de fixer un état, mais non pas pour le récupérer plus tard mais plutôt pour s'indiquer dans le présent de l'action que celle-ci à trouvé un terme. J'essaie quelques possibilités de recomposition. D'abord je tente de retrouver exactement la composition en étoile disparue sous la couche de peinture. Je montre ce que j'obtiens à LG mais il ne se montre pas très réceptif. Sa réaction souligne donc que l'ajout de la couche de blanc change suffisamment l'œuvre en train de se faire pour que la composition « trouvée » auparavant ne convienne plus. Il me montre une autre possibilité avec quatre feuilles disposées sur la partie inférieure du support « comme si elles étaient au fond d'une cuve », me dit-il. C'est à mon tour de me montrer sceptique. LG me laisse essayer autre chose. Il préférait sa composition « fond de cuve » à celle trouvée avant la couche de blanc, mais n'est pas non plus catégorique sur le fait que sa nouvelle proposition est la bonne. J'essaie alors une composition plus éclatée, sans ordre apparent. Mais rapidement je perçois l'esquisse d'un visage : deux « feuilles » figurent les yeux, une le nez et la dernière la bouche. J'attire l'attention de LG sur ce fait qui pour moi serait rédhibitoire s'il s'agissait de mon œuvre. Mais lui ça ne « l'embête pas ». Et même il semble préférer ma solution à celle « fond de cuve » puisque c'est celle qu'il fixe comme étant définitive. À nouveau on voit qu'il importe peu que l'artiste « trouve » lui-même la bonne solution. Il suffit qu'il la reconnaisse, même si elle émane, comme ici, des mains d'un autre.

LG sort de l'atelier pour chercher les composants permettant de « faire de la patouille », l'enduit qui va recouvrir l'entier du support et donc les formes que nous avons préparées. LG a travaillé dans le secteur du bâtiment. Il exhibe une certaine fierté à faire des œuvres avec des matériaux qu'il connaît de son activité professionnelle, de son activité « alimentaire », plutôt qu'avec des matériaux « de l'art ». Comme le temps dont LG et moi disposons est limité, nous ne pourront pas aller jusqu'à l'étape de mise en couleur des formes à l'aide de la peinture industrielle, elle aussi issue du domaine de la construction et donc peu habituelle pour une production artistique.

Pour palier à ce manque de temps et donc à l'impossibilité de faire ressortir des détails de la composition par la couleur de la peinture, LG se met à « fabriquer des outils ». Ceux-ci doivent

permettre de donner de la texture à l'enduit et ainsi éviter l'aspect lisse de la composition. Il fabrique un petit peigne en bois en pratiquant des incisions parallèles dans une planchette de quelques centimètres afin de tracer des lignes dans la matière en l'appliquant à la surface de l'enduit encore frais (visible sur le côté gauche de l'œuvre sur la figure 6-11). Cette fabrication d'outils est une nouvelle adaptation de LG aux conditions de réalisation qui se modifient. Ici c'est le temps à disposition qui impose une contrainte et LG réagit immédiatement, récupère une capacité d'agir qui permet d'aboutir à la jubilation malgré cette limite. L'enduit préparé et le peigne fabriqué par LG, il me montre comment appliquer l'enduit sur le support et les formes de « feuilles ». Une fois cela terminé et l'enduit lissé sur toute la surface de l'œuvre, la question se pose de savoir comment continuer puisqu'on va dévier du protocole habituel que LG a mis au point. La fabrication du peigne est déjà un élément de réponse puisque celui-ci ne fait pas habituellement partie du processus.

Mais au lieu de cela, LG sort subitement de son atelier et va chercher des petites branches d'if. Il commence par imaginer qu'on peut faire des empreintes des aiguilles d'if sur une partie de l'enduit : utiliser des éléments végétaux naturels pour décorer la composition de feuilles artificielles, feuilles qui ont comme modèle des feuilles naturelle, elles aussi provenant de dehors. LG essaie de marquer l'enduit encore frais avec les aiguilles. Il essaie aussi sur le « trottoir », mais n'est pas convaincu par la trace laissée. Il sépare ensuite les aiguilles de leur branche et disposent celles-là sur les « feuilles », figurant ainsi les nervures latérales de la feuille d'origine. Il sort de l'atelier à nouveau pour cueillir des herbes longues qu'il utilise pour figurer la nervure centrale. Il ajoute ainsi une herbe sur chaque « feuille » mais pas les aiguilles d'if qui ne sont disposées que sur l'une des quatre (en haut à droite sur la figure 6-11). Nouvelle incursion du schème constructeur de LG. Les outils fabriqués pour marquer l'enduit et la présence de la thématique des feuilles produisent un croisement supplémentaire pour atteindre plus rapidement la jubilation : marquer l'enduit avec des éléments végétaux eux-mêmes.

Je propose malgré tout d'utiliser le peigne puisqu'il l'a longuement confectionné. Je tente un motif le long du « trottoir » ce qui le fait ressembler à une « bûche de Noël », indiquent mes notes. Cette seconde journée à lieu début décembre ce qui explique peut-être le rapprochement que je fais. Je ne me rends compte qu'en écrivant le compte-rendu de la journée, dans les jours qui suivent le l'expérience avec LG, que le but des motifs sur les bûches de Noël est précisément de les faire

ressembler à des bûches véritables, c'est-à-dire un élément artificiel (un gâteau) qui cherche à ressembler à un élément naturel (une bûche en bois). Sur le moment pourtant, dans ma compréhension du moins, c'est l'association avec le culinaire (« avec ces lignes, on dirait une bûche de Noël ») et non avec le végétal (« les lignes des bûches de Noël cherchent à figurer les lignes du bois véritable ») qui prime. Pour LG aussi car il fait le lien plutôt avec une « brandade de morue », terme que l'on finit par adopter pour se référer à l'objet que nous sommes en train de réaliser[224]. Peut-être poussé par cette association, LG prend les longues herbes restantes et les découpe en petits morceaux avec des ciseaux, comme on le ferait pour de la ciboulette, et saupoudre le « trottoir ». Il faut noter également que, arrivé avant midi chez LG, il avait préparé un hachis parmentier et que la pomme de terre en purée sur le dessus du plat exhibe une structure faite à la fourchette qui ressemble à celle de la bûche, du moins dans son principe.

Pour les trois « feuilles » restantes, LG continue d'aller chercher à l'extérieur de quoi poursuivre la réalisation. Il revient d'abord avec de petites feuilles brunes. Il découpe l'une d'elles en deux avec les ciseaux et applique les morceaux de part et d'autre d'une herbe sur l'une des « feuilles ». Il en reste encore deux à définir. Je propose à nouveau d'utiliser le peigne. Je l'applique à la verticale sur l'enduit frais pour produire de petits points réguliers en guise de nervures secondaires. LG est très satisfait du résultat mais sort une dernière fois de l'atelier et ramène cette fois des feuilles jaunes. Il y découpe de petits carrés qu'il place sur la dernière forme. Je tente un autre motif avec le peigne à la base de cette dernière « feuille » en essayant de produire un troisième motif (après les lignes et les points). Mais cette fois LG n'apprécie pas le mélange de motif et de feuille véritable et efface mes traces sur l'enduit avec son pouce. Ce refus de ma proposition souligne encore une fois le fait que, même dans ce genre de détails, tout n'est pas possible. Il ne m'explique pas sur le moment pourquoi il la refuse, mais dans le cours de l'action cela lui semble évident.

Arrivés là, commence une discussion à partir de la « brandade ». À plusieurs reprises LG me parle de « faire le bête » ou de « foncer dans le mur » comme étant une manière de faire qu'il affectionne. « Faire le bête » c'est par exemple ici utiliser des feuilles naturelles pour préciser le motif des « feuilles ». Il trouve dommage de s'interdire de faire appel à des solutions à ce point évidentes.

[224] La brandade est typiquement passée au four quelques minutes en fin de préparation. On réalise parfois des stries à la surface de la préparation au moyen d'une fourchette, peut-être de sorte à augmenter la surface de la préparation directement exposée à la chaleur du four. C'est à ces stries que le motif de peigne sur l'enduit de l'œuvre nous fait penser.

« Faire le bête » ce serait donc donner l'impression qu'on se simplifie la vie, alors que cela comporte des risques, *a minima* celui d'être perçu comme un artiste sans imagination.

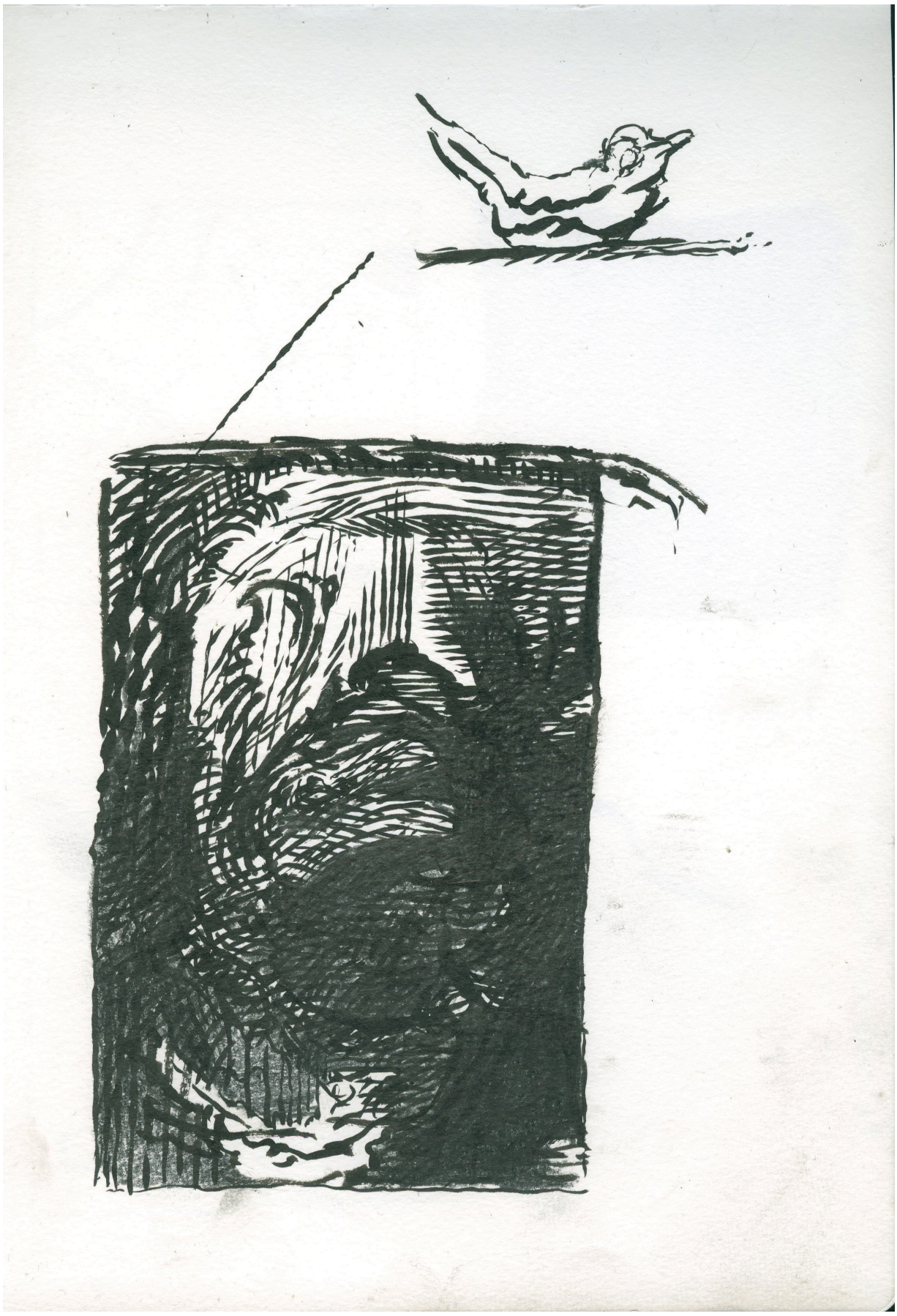
Il tente une rapide catégorisation des artistes : il y aurait ceux qui font semblant d'être intelligents, ceux qui sont vraiment intelligents, et ceux qui font semblant d'être bêtes. Il manquerait ici la catégorie de ceux qui sont vraiment bêtes. « Faire le bête » oscillerait entre faire semblant et être vraiment. À faire semblant, on est dans la posture. À être vraiment, on ne pourrait pas s'en rendre compte. « Faire le bête » consisterait à pouvoir passer de l'une à l'autre pour se permettre, en conscience, l'emploi d'une solution si évidente, si directe, qu'elle est écartée trop rapidement par ceux qui cherchent à paraître intelligents. Ainsi peut-être ma dernière proposition de motif au peigne lui aurait paru pas assez directe, c'est-à-dire imiter un motif alors que nous avons sous la main une variété de type de feuilles qui remplisse cette fonction de meilleure façon. LG résume : « c'est faire ce qu'on veut avec ce qu'on a ». La réalisation de cette « brandade » paraît un bon exemple de l'application de cette approche. Le temps passé à discuter sur cette question du faire, nous a éloigné de la dynamique de l'action. Nos regards reviennent à l'objet pour voir ce qu'il reste à faire, mais tout semble à sa place et nous convenons de la fin de l'expérience, signe que nous venons d'atteindre une jubilation — en douceur : pour LG faire une œuvre est une « épiphanie douce » — puisque rien ne semble devoir être ajouté ou modifié. C'est donc le refus de ma dernière proposition et son effacement du pouce qui a constitué le dernier geste de la réalisation de l'œuvre. Il a fallu toutefois le temps de la discussion pour que la transition de désorceleur* à patient* s'opère.

LG s'est beaucoup plus impliqué physiquement dans la production de l'objet que AM. Pour ce dernier, même si « l'incarnation » est essentielle et qu'il n'est pas question de laisser une idée sans accroche comme forme finale, il ne lui est pas nécessaire de réaliser l'œuvre lui-même une fois ses « coordonnées » (son accroche) définies. Cela fait partie du protocole de AM que de partir, à son sens, d'idée très différentes qui peuvent donner ensuite des formes tout aussi diverses, de sorte à échapper au « style », à savoir une répétition de formes précisément. En commençant l'expérience avec LG, je m'insère au contraire au milieu de sa production d'une série (les « mongolos »), dont le protocole est bien définit. Il a trouvé une certain nombre « d'astuces » pour pouvoir produire en parallèle plusieurs œuvres de la même série, sans à avoir à attendre les temps longs de séchage, par

exemple. LG est donc plus proche de la recette que de la pleine « surprise » (jubilation) que recherche AM.

Il reste toutefois nombre de moments où LG cherche également la surprise, dépassant alors la simple recette, à chaque fois qu'il doit « retrouver » une composition après l'effectuation d'une étape, technique notamment. Il sait que son protocole comporte ces nombreuses occasions de chercher la surprise, puisqu'il reste surpris *même lorsqu'il n'y a pas de surprise*, quand tout se déroule comme si c'était une recette. Cette absence de surprise est suffisamment rare, donc, pour qu'il provoque précisément l'effet inverse chez LG. Tous deux mettent donc en place des protocoles, mais c'est le type de surprise recherché qui diffère. Là où LG n'a pas peur de « faire le bête », de se confronter aux évidences, AM cherche des moyens « d'enregistrer un rapport sans que personne soit dépositaire de l'enregistrement » ou encore de faire en sorte de « comprendre l'idée tout en étant extérieur au processus ». Pour LG les surprises peuvent donc être relativement directes, en prise avec sa situation immédiate, c'est-à-dire « c'est faire ce qu'on veut avec ce qu'on a », alors que la recherche de la surprise pour AM doit trouver des accroches plus complexes, moins directement accessibles (un miroir ayant appartenu à une collectionneuse célèbre ; passer par la prise de décision d'une personne tierce comme un fleuriste pour choisir un élément de son œuvre) pour y parvenir. Si les résultats de chacun et les moyens qu'ils mettent en place pour obtenir ces résultats divergent, ce n'est pas tant parce qu'ils feraient de l'art différemment. Tous deux partent de croisements, y applique un protocole et cherchent une jubilation, et ce de manière relativement stable au cours de leurs divers projets leur permettant une certaine confiance dans leur processus de génération symbolique, voire même une certaine maturité.

Ce qui diffère est donc la qualité de surprise qu'ils recherchent, le type de « drogue », dirait ST, qu'ils convoitent et qu'ils savent mettre en place avec suffisamment de précision pour qu'elle leur corresponde au point de sentir lorsqu'ils s'en approchent, lorsqu'ils entrent dans la « zone ». Cette mise en place n'est pas complètement réglée (elle fait de la place pour que la surprise s'y insinue) mais elle est aussi spécifique que la qualité même de la surprise recherchée. Ainsi même les étapes « techniques » de LG sont bien sûr des moyens de fermer des possibilités pour s'approcher du type de surprise qu'il cherche. Mais en elles-mêmes ces étapes, liées à son parcours de vie (faire de l'art avec des matériaux de construction), par leur nature même participent déjà à cette qualité recherchée, ici directe, évidente. De même pour AM, déléguer une partie des décisions fait partie de



6-12. Dessin de JT

Bas, rectangle noir : dessin réalisé par JT lors de la première expérience. Haut : oiseau dessiné intentionnellement après que le dessin du bas ait produit une forme qui y ressemble sur le bas du rectangle.

son protocole, et participe déjà à la qualité de surprise « être extérieur au processus ». C'est ainsi que l'adjectif « constructeur » accolé au « schème » prend tout son sens. Il ne s'agit pas d'une qualité qui n'intervient qu'à la fin du protocole, qu'au moment de la jubilation, au point culminant de l'efficacité symbolique du côté de l'artiste. Elle est présente en filigrane dès le moment où la génération symbolique commence, dès qu'une situation interpèle l'artiste qu'il s'agisse de l'œuvre d'un autre (comme Pollock et Picasso) ou d'un objet « qui ne fait pas sens », disait MM, dès « l'influence », dès que l'artiste en position de patient* se trouve poussé à devenir désorceleur* pour ne pas subir ces éléments. En somme, à chaque fois qu'il y a une possibilité de récupérer une capacité d'agir. Quand cette possibilité est perçue par l'artiste, c'est que le schème constructeur opère. Puis il continue de guider la « dérive » (BS), la recherche du « geste juste » (CR) sans qu'il soit complètement possible à l'artiste d'anticiper ou de maîtriser ce qui va « marcher », en procédant ainsi « à tâtons » (JT). D'étape en étape, guidé par le schème constructeur, l'artiste affine son œuvre pour l'amener vers la jubilation, où il se sentira confiant de pouvoir la montrer à d'autres, au moment où cet objet aura acquis une forme « d'autonomie », de « vie » (MT).

JT — La place du « moteur »

Après avoir été mon cobaye informel pour les entretiens longs, puis plus formel par la suite, JT se trouve, dans la chronologie de la collecte de donnée, à nouveau en position de testeur de méthode pour ces expériences de création commune. Le compte-rendu de l'expérience avec JT n'arrive ici qu'en troisième position parce qu'elle a pris un tournant auquel je ne m'attendais pas. Les choses se sont donc complexifiées puisqu'il y a eu en fait cinq expériences les unes à la suite des autres, sur la base de dessins, expériences dans lesquelles les rôles « d'enseignant » et « d'étudiant » se sont renversés d'une manière ou d'une autre. Ses renversements mettent en lumière la nécessité du schème constructeur de l'un ou de l'autre pour parvenir à un résultat.

Première expérience — commenter en faisant

J'observe JT faire un dessin sur papier (fig. 6-12) en l'interrompant de temps à autre pour comprendre ce qu'il fait et lui demandant de mettre des mots sur ses gestes. Il part d'une ligne au feutre noir « qui tremble » et qui permet de « structurer le dessin ». Il étale ensuite une « batterie de gestes » sur la page, des gestes qu'il sait avoir déjà utilisé dans d'autres dessins et qui ont pu donner des résultats (les « éléments connus » de l'entretien long). Au bout d'un moment, il voit un visage se dégager des lignes ainsi tracées. Ce visage donne « une direction » pour organiser les lignes

suivantes, c'est-à-dire pour essayer de mettre en évidence le visage. À ce stade, il y a des zones du dessin qui l'intéressent et d'autres qui sont des « gaucheries sensibles » et qui provoquent quelque chose de l'ordre du « dégoût » chez JT. Les zones qui l'intéressent servent à indexer la suite des lignes qu'il trace. Il reste attentif à la surface de la feuille pour voir « s'il se passe un truc » entre les lignes. Il aimerait maintenant faire disparaître le visage, qui a fini de remplir son rôle d'organisation de ces gestes successifs, et s'active à tracer de nouvelles lignes qui le masquent peu à peu. Il tâtonne.

Il voit ensuite une forme qui ressemble à un oiseau et réagit : « super ! » Il valorise cette forme d'oiseau car « [il] n'aurai[t] jamais fait ça comme ça » s'il avait voulu faire un oiseau directement. C'est un exemple, me dit JT, d'un moment où il parvient à « amener un mode de faire pour combattre un mode de faire ». Il a beaucoup travaillé pour parvenir à une certaine maîtrise technique du dessin. Mais cette maîtrise peut l'amener à réaliser des dessins qui sont, à ses yeux, « caricaturaux » de ce qu'il fait, ce qu'il nomme aussi « grotesqueries stylistiques ». Ces grotesqueries provoquent un « enfermement » duquel il faut parvenir à sortir. Or c'est en continuant à dessiner malgré les grotesqueries qu'il parvient à faire en sorte que se dégage un « événement » — comme l'est cet oiseau —, un « surgissement qu'on attend pas ». C'est, semble-t-il la ligne fine qui sépare la recette du protocole : la première est un « enfermement » alors que le second permet la surprise. Autrement dit, les éléments connus sont indispensables comme moyens mais ne doivent pas être une fin, celle-ci étant la survenue de la jubilation. Ainsi faire émerger à partir du connu (la batterie de gestes) quelque chose d'inconnu (l'oiseau) est le signe pour l'artiste que sa capacité d'agir, son schème constructeur, est opérante. Il sait que c'est lui qui fait le dessin et mis en place le protocole. Mais de cette maîtrise sort quelque chose qu'il ne pouvait pas prévoir (surprise).

Pour vérifier ce qu'il me dit, je demande à JT de refaire l'oiseau qui est apparu (fig. 6-12, haut de l'image). Il s'exécute mais me dit qu'il manque alors le contexte de son apparition pour qu'il soit aussi « bien ». JT n'est donc pas satisfait de ce deuxième oiseau, car il ne fait que recopier une forme sans qu'il y ait « d'événement ». Cet événement est un moment où « l'animation de la ligne » (l'exercice du dessin) se fixe en une forme. Quand il dessine, JT se « met dans un état particulier » qu'il recherche, et le dessin donc « fixe » quelque chose de cet état. C'est un « enchantement de la figure », dit-il, qui a lieu quand il parvient à fixer l'état dans lequel il est sur le papier. Dessiner est alors fixer sur le papier le sentiment de capacité d'agir, l'activité de JT en tant que désorceleur*. Cet

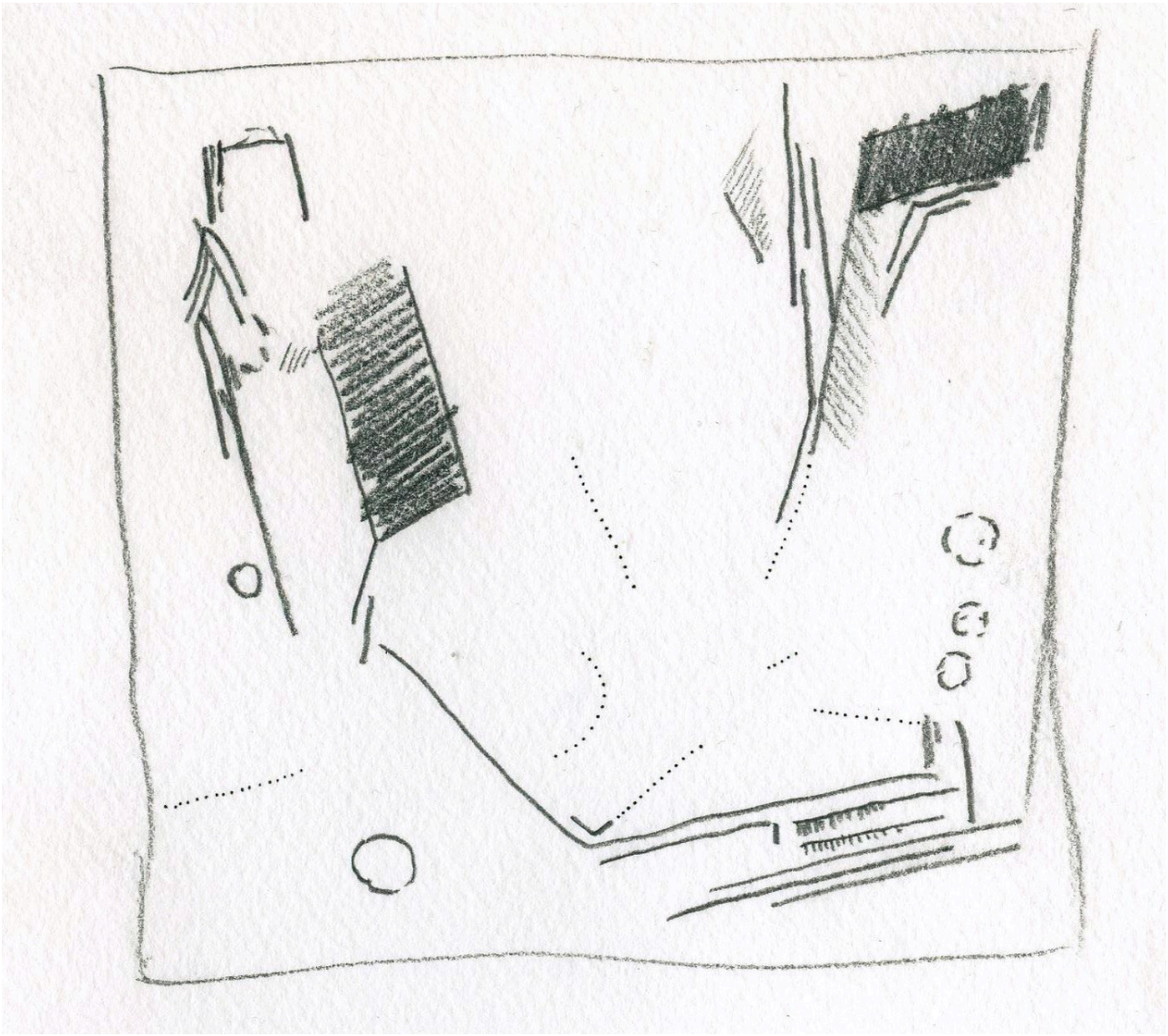
enchantement « boucle » le dessin, permet de le terminer (jubilation). Mais plus important ici est la question du contexte d'apparition : puisque la copie du résultat n'apporte pas d'enchantement, c'est bien le passage par le protocole (d'étape en étape, ou ici, trait après trait) qui semble produire cet état. Ce passage est alors obligatoire puisqu'il amène son lot de surprises qui participent à ce que l'œuvre terminée soit le symbole de son schème constructeur. L'œuvre est cet objet témoignant de l'apparition de la qualité de surprise recherchée, une accumulation de petites surprises qui orientent l'action vers le point d'efficacité symbolique.

Deuxième expérience — suivre des instructions

JT demande de renverser les rôles : je dessine et c'est qui lui pose des questions et fait des suggestions. Le but sur lequel on se met d'accord est que je puisse faire un dessin à la manière de JT en suivant des instructions qu'il me donnerait pendant sa réalisation (fig. 6-13). Je commence au crayon gris un dessin de formes abstraites, de lignes et de points sur une feuille, un petit dessin pour ne pas prendre trop de temps. Je m'arrête assez rapidement, après quelques gestes seulement ne voyant pas quoi ajouter sans risquer de déséquilibrer l'ensemble. JT m'indique que lui procède plutôt par « dérive » (terme qu'il emprunte peut-être à BS qui partage sa vie) alors que je parais avancer par composition générale. Il me fait changer de moyen de dessiner, un feutre noir et fin. J'ajoute quelques lignes et points mais à nouveau m'arrête rapidement craignant la rupture de l'équilibre que je perçois.

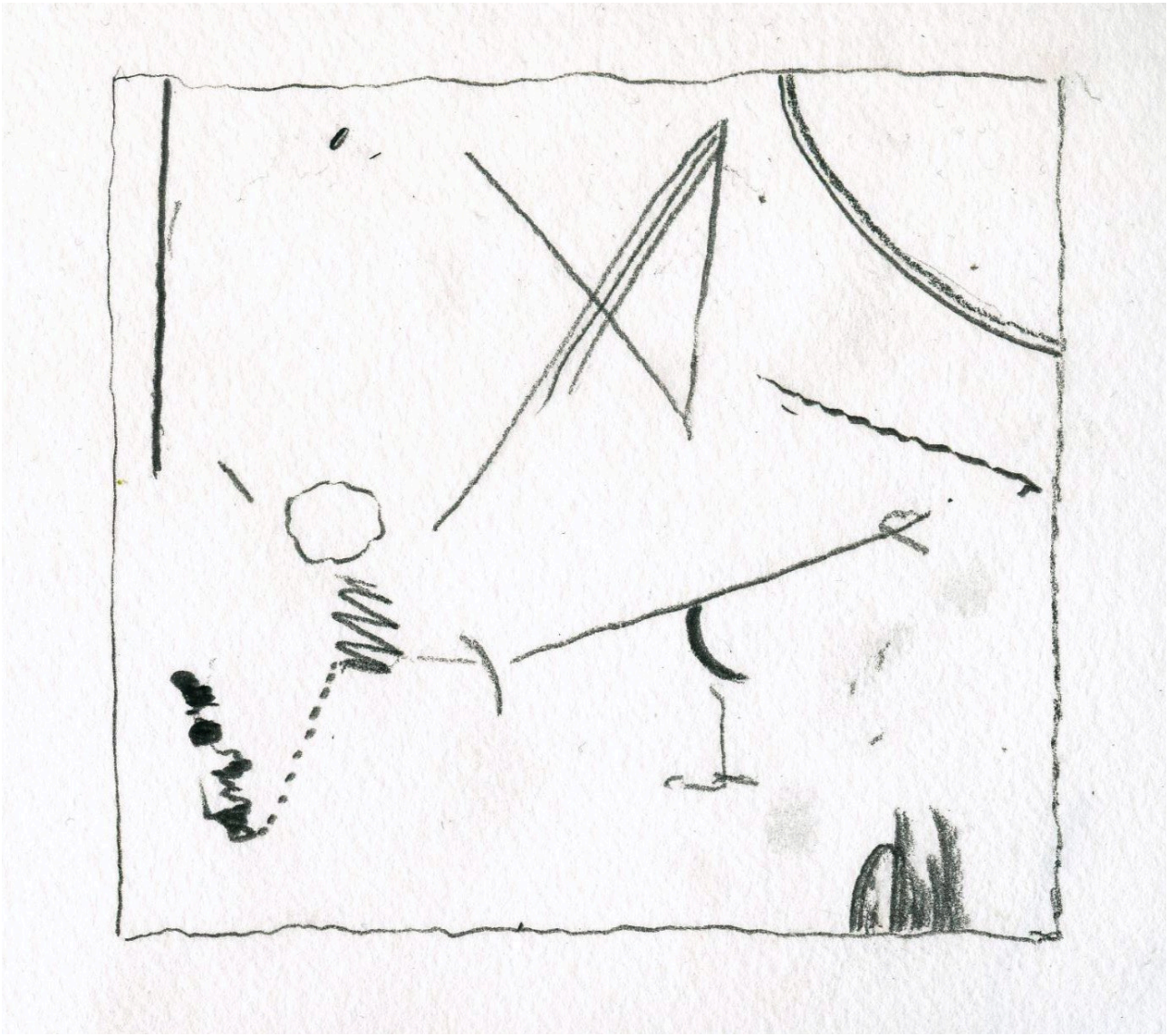
Je ne parviens pas réellement à n'être que la main de JT, à mettre de côté ma propre capacité d'agir. J'ai ma propre pratique du dessin derrière moi qui s'articule sur ces termes d'équilibre précaires de formes simples. Comme un point d'équilibre peut être rapidement atteint, cela ne laisse que peu de temps à JT pour réagir et réorienter le cours de l'action selon son schème constructeur. J'obtempère à changer de moyen de dessiner, mais je sens que je bute encore plus vite sur cet équilibre que je perçois avec le crayon. Ainsi mon schème constructeur, qui me permet d'atteindre l'efficacité symbolique, devient un obstacle au bon déroulement de cette deuxième expérience puisque le but est que je me soumette au sien.

Ainsi il ne semble pas aisé de laisser de côté son propre schème constructeur, une fois celui-ci reconnu comme le « moteur », disait ST, pour produire ses propres œuvres. Avec AM, par exemple, j'ai joué le jeu du suivi de son idée sans accroche et cela semblait plus facile de n'être que



6-13. Dessin de l'auteur
Dessin que je réalise pendant que JT est censé me donner des instructions de sorte que cela soit *son* dessin par *mes* mains.

l'exécutant. Mais je n'ai en fait pas vraiment été qu'un exécutant, la preuve étant que des solutions à ses idées qui me paraissaient convenir lui ont paru insuffisantes. C'est donc en suivant mon propre schème constructeur que je tente de trouver une accroche à son idée, mais c'est en définitive AM qui a le dernier mot (puisque c'est le but de l'exercice). Ici avec JT, l'idée est trop ouverte : « faire un dessin ». L'accroche est simplement contenue dans le fait même de s'emparer d'un crayon et d'un papier. La matérialisation commence immédiatement. Dans la première expérience, avec cette consigne, il obtient un moment « enchanteur » avec l'émergence de l'oiseau, et dans la deuxième j'obtiens le mien avec seulement quelques traits en équilibre précaire. Le tâtonnement est dans les deux cas très rapide et la jubilation vite atteinte.



6-14. Dessin de JT (2)
Dessin que JT réalise après avoir observé mes gestes lors de la réalisation du précédent.

Troisième expérience — non pas la forme mais les gestes

JT me dit m'avoir observé pendant que je dessinais et qu'il aimerait essayer de faire un dessin du même type que le mien. Il précise tout de suite qu'il ne veut pas faire les même formes, pas obtenir le même résultat, mais les mêmes types de gestes qui m'amènent à faire ces formes : imiter les gestes du désorceleur* pour voir s'ils sont responsables de l'atteinte de la jubilation. C'est donc le même processus, ou du moins ce qu'il en a compris par l'observation qu'il a tenté de prendre. Il se met ainsi en positon d'étudiant, et me place en positon d'enseignant involontaire, puisque j'ignorais qu'il m'observait de la sorte pendant la seconde expérience. Il a noté : des accélérations et décélérations, une attention particulière et une forme de précision dans le positionnement des éléments. Il prend un peu de temps pour faire sa version du dessin (fig. 6-14).

Une fois terminé, je lui propose un sorte de critique de ce qu'il a fait, c'est-à-dire de lui dire en quoi ce qu'il a produit ne pourrait pas être un de mes dessins. J'indique la partie en haut à droite du dessin où deux courbes sont positionnées de telle sorte à évoquer, pour moi, la manière dont les enfants représentent le soleil : un arc dans un coin de la feuille. Ce détail est pour moi du même ordre que les « grotesqueries stylistiques » que JT m'indiquait plus tôt. Elles produisent un « enfermement » qui ne me permettent pas de « projection » ou relève de « l'ornementation ». Cela produit un « mal-être » chez moi car c'est de l'ordre du connu ou du reconnaissable.

Cette critique, je la fais en utilisant ses mots, ceux qu'il a employé plus tôt pour me parler de sa pratique. La différence majeure est que *ce sur quoi* porte le terme de « grotesquerie » n'est pas comparable. Les deux arcs que JT a dessiné était pour lui parfaitement en phase avec ce qu'il a pu voir lorsque je dessinais. Alors que pour moi ce sont précisément des éléments que j'aurais soit évité de dessiner, soit transformé rapidement après m'être rendu compte de l'effet qu'ils ont sur moi (« mal-être »). JT et moi pouvons donc nous accorder sur la *manière* dont les constructions se font (éviter les enfermements et les grotesqueries, recherche de l'enchantement) mais pas sur ce sur quoi ces manières portent, c'est-à-dire ce qui est effectivement dessiné. Ce qui est grotesque pour JT ne l'est pas pour moi et inversement. Il y a donc en plus de la structure générale sur laquelle on peut s'accorder, et qu'on a vu aux chapitres précédents, quelque chose qui habite cette structure et qui n'est pas réconciliable : le schème constructeur. Ce dernier fait partie de la structure mais pas sa manière de s'exprimer à l'intérieur du travail de l'un ou de l'autre artiste. C'est le schème constructeur de JT qui l'autorise à tracer deux arcs de cercle, alors que le mien l'aurait soit interdit, soit, à leur vue, modifié de sorte à ce qu'ils deviennent autre chose (autorisé par mon schème constructeur).

JT prend le jeu de *mikado* comme métaphore de la manière de procéder de chacun. Pour lui, il s'agit en dessinant de lâcher sur la feuille de dessin une « batterie de gestes » qui peu à peu vont faire surgir un événement qui n'était pas prévu par chaque geste de la batterie. Je m'essaie à la même métaphore avec lui, et je lui indique que pour moi il s'agit de voir combien de tiges du jeu je pourrais faire tenir en équilibre l'une sur l'autre. Ces deux configurations de la même métaphore montrent, nous semble-t-il alors, qu'il est possible de produire des images, physiques (comme les dessins) ou mentales (comme cette métaphore du *mikado*) pour chercher à saisir un rapport particulier (le schème constructeur) qui remplit la même fonction pour JT et moi. Cette fonction

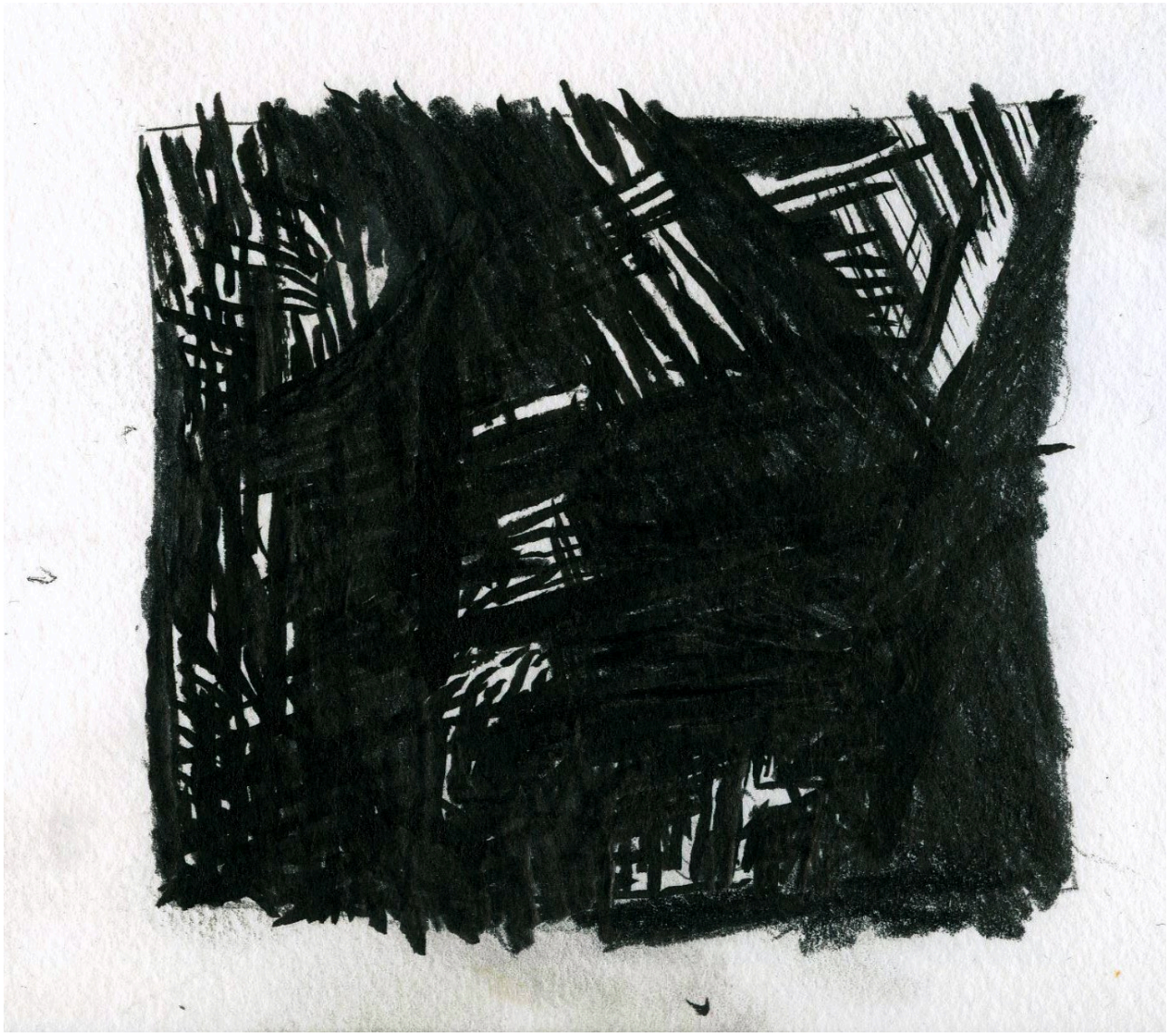
toutefois s'appuie sur des éléments différents pour être réalisée. Dans les deux cas, il s'agit d'atteindre un « événement » dont on ne peut prévoir entièrement la forme, mais pour JT cela prend la forme globale d'un surgissement de l'inconnu à partir de gestes connus, et pour moi celle d'un rapport malgré l'apparent déséquilibre.

Quatrième expérience — de la recette …

Sur le modèle de la deuxième, je commence un dessin et JT me donne des indications. Mais j'essaie d'employer la méthode de JT lors de la troisième, à savoir non pas essayer de faire les mêmes formes, mais utiliser les mêmes outils et effectuer les même types de gestes. Le dessin commence comme ce que JT a réalisé lors de la première expérience : une suite de lignes serrées d'épaisseurs différentes.

Pendant que je dessine, JT essaie de me rendre attentif aux masses de noir et de blanc. Il suggère des moyens pour rendre les zones intéressantes qu'il perçoit encore plus intéressantes. J'ai pourtant vite l'impression de faire du « remplissage ». JT me dit que ça lui arrive aussi et que « c'est un challenge que de gérer ces zones ». J'ai l'impression de naviguer « à l'aveugle » car il me manque cette capacité propre à JT de reconnaître son propre « but à atteindre ». Bien entendu, je comprends intellectuellement l'idée du « surgissement à partir de formes connues », mais en pratique il y a cette impression qu'il me manque quelque chose pour diriger les actions, si je veux réaliser un dessin « à la manière de JT ». J'ai l'impression de « perdre le contact » avec le dessin, dirait Pollock : je ne sais pas comment continuer, quelle direction prendre, si, par exemple, ajouter une ligne à tel endroit m'approche ou m'éloigne du « but » que chercherait JT. Le problème, comme il m'apparaît alors, est que je tente de non seulement d'utiliser la même méthode graphique que JT, mais aussi de sentir ce qui l'anime lui quand il dessine. Je peux réaliser quelque chose qui ressemble superficiellement à ce que JT fait (imiter les formes), mais il manque ce que JT appelait « animer les lignes », « enchanter la figure ». Je décide de changer d'outil comme JT l'avait fait pour son premier dessin pour obscurcir davantage des parties, espérant ainsi parvenir à quelque chose qui s'approche de son dessin. Mais ça ne marche pas, « c'est dur » indiquent mes notes, cela provoque en moi une certaine souffrance mentale.

Il semble ici qu'en me concentrant sur la copie des gestes plutôt que sur la copie de formes, je parviens mieux à mettre de côté mon propre schème constructeur. Dans un premier temps donc ce



6-15. Dessin de l'auteur (2)
Etat final de mon dessin après les expériences quatre et cinq qui portent sur la même surface de réalisation.

qui guide mon action est le souvenir des gestes observés chez JT, ce qui a pour effet de produire des formes globalement similaires à ce qu'il aurait pu faire (ou qui superficiellement correspond à son but, comme lorsque je tente de trouver l'accroche de AM que semble indiquer son idée). Mais au bout d'un moment, il me manque le vrai moteur, celui de JT, pour permettre à cette « batterie de gestes », de devenir un protocole et non plus une recette, de produire un dépassement de sorte à obtenir un enchantement (jubilation).

Cinquième expérience — … au protocole

Il s'agit en fait de tirer quelque chose de l'échec de la quatrième, en termes d'aboutissement à un dessin fait de mes mains qui satisferait JT. Arrivé donc à un point où je suis bloqué (soit je répète des gestes mécaniquement et donc sans intérêt pour moi, soit je dois arrêter parce que cela devient

« dur », je propose à JT de « reprendre la main », pour ne pas rester sur cet échec, en essayant non plus d'atteindre *son* but — à défaut d'avoir *son* moteur — mais d'atteindre ce qui me semble le mien.

Car c'est bien cela qu'il s'agit : pendant tout le début de la quatrième expérience, il me manquait cette impression de direction, car je mettais volontairement mes directions de côté (en me concentrant sur la reproduction des gestes), pour essayer « savoir ce que cela fait d'être JT »[225] quand il dessine, quand il tente de faire « surgir » quelque chose comme *lui* le fait. Mais on a vu que je n'ai pas la même expérience du surgissement que JT. Aussi mes gestes ne correspondaient qu'à une forme de copie de ceux de JT. On peut même rapprocher ceci de ce que JT me disait quand il a refait l'oiseau de la première expérience : il copiait la forme, mais avait perdu l'aspect « surgissant » de celle-ci quand elle passe par le protocole. On pourrait s'étonner du fait que, alors même que JT à son propre moteur à disposition tant pour l'original que pour la copie, cette dernière n'acquiert pas la qualité surgissante voulue. Cela participe à la preuve que le schème constructeur, comme moteur, est bien quelque chose qui *se* construit, même pour l'artiste qui cherche à le mobiliser, et non pas une idée, une direction toute faite qu'il suffit d'appliquer (recette). Rétrospectivement, j'aurais pu conduire une expérience supplémentaire consistant à demander à JT de trouver le moyen de faire en sorte que sa copie d'oiseau finisse par produire le surgissement qu'il cherche, en faisant usage de tous les moyens qui lui auraient alors semblé bons.

Pour cette cinquième expérience, après avoir commencé le dessin à la quatrième, je cherche à substituer le but de JT (que je comprenais mais ne parvenait pas à sentir) par le mien. La progression reste d'abord difficile : la base du dessin effectué avec les gestes de JT est assez étrangère à ce dont j'ai l'habitude pour mes propres dessins. Ne parvenant pas à « rattraper » les lignes déjà tracées pour les diriger vers mon but (à m'approcher de ce que je perçois comme ma jubilation), je décide d'obscurcir de grandes zones pour ne laisser apparaître que quelques éclats blancs. Le résultat (fig. 6-15) tend à ressembler, à mon sens, à la composition que j'ai réalisée pour la deuxième expérience, où il n'y avait que quelques traits sur une surface de dessin globalement assez vierge. Sauf qu'ici les valeurs de noir et de blanc sont inversées : quelques lignes blanches sur un fond noir. Cette composition, je la juge moins réussie que celle de la deuxième, mais je suis parvenu toutefois à faire en sorte que la quatrième expérience, avortée par manque de but

[225] Pour reprendre l'expression de Thomas Nagel qu'on a vu au chapitre 4 à propos de la phénoménologie objective.

6-16. Peinture de l'auteur « à la manière de Pollock »
Dernier et le plus grand des essais de « *pour painting* » (120x250 cm), peinte au sol puis montée sur châssis, et accrochée au mur.

empruntable à JT, devienne quand même quelque chose qui me paraît plus acceptable dans la cinquième.

La discussion avec JT qui suit cet après-midi de dessin donne place à une nouvelle métaphore. Le « but à atteindre », sous sa forme sentie et non purement intellectuelle, fonctionne comme une toupie. Une fois en mouvement, on peut lui donner une impulsion, la toupie vacille, se déplace mais récupère son équilibre tant qu'elle est en rotation. Le dessin commencé à la quatrième expérience est venu comme un impulsion extérieure et il a fallut que je me résolve à ne plus chercher à atteindre le but de JT et à laisser le mien reprendre le dessus pour que je puisse terminer le dessin de manière pas trop catastrophique. Cette base de dessin « à la JT » fonctionne alors comme une contrainte, dont je suis le patient*, un élément avec lequel *je dois* composer, que je dois transformer pour parvenir à le faire mien. Le seul moyen de récupérer ma propre capacité d'agir, de devenir désorceleur* est de m'appuyer sur mon schème constructeur. Tant que j'essaie de le faire taire tout en étant actif sur la surface de la feuille, je perçois l'exercice comme une souffrance que je subis. Cette dynamique fait écho aux problématiques de MM cherchant à faire sens d'objets qu'il rencontre, à celles de AM qui voit des centaines d'œuvres et dont certaines le poussent à trouver des

solutions meilleures, et même de Pollock qui voit Picasso, et son œuvre de 1937 *Guernica* en particulier, l'obséder jusqu'à ce qu'il parvienne à reprendre certains éléments graphiques de l'Espagnol pour en faire ceux, par exemple, de *Stenographic figure.*

Faire des Pollock

Cette dernière référence au peintre de l'*Action Painting* me permet de revenir sur mon expérience de réalisation de peintures « à la façon de Pollock » évoquée mais pas discutée au chapitre 4 (fig. 6-16). Ce qui m'intéressait alors c'était de chercher percevoir « ce que cela fait d'être Pollock », au travers des écrits de spécialistes et de proches, d'entretiens, d'images du processus de création, des œuvres elles-mêmes, et d'une présence aux États-Unis, en particulier dans sa maison à Long Island. Faire des peintures en suivant ce que j'ai vu, lu et entendu sur sa pratique n'était considéré alors que comme un moyen supplémentaire de me glisser par la phénoménologie objective dans la peau du personnage en train de faire une œuvre et si possible de percevoir quelque chose de *son* schème constructeur.

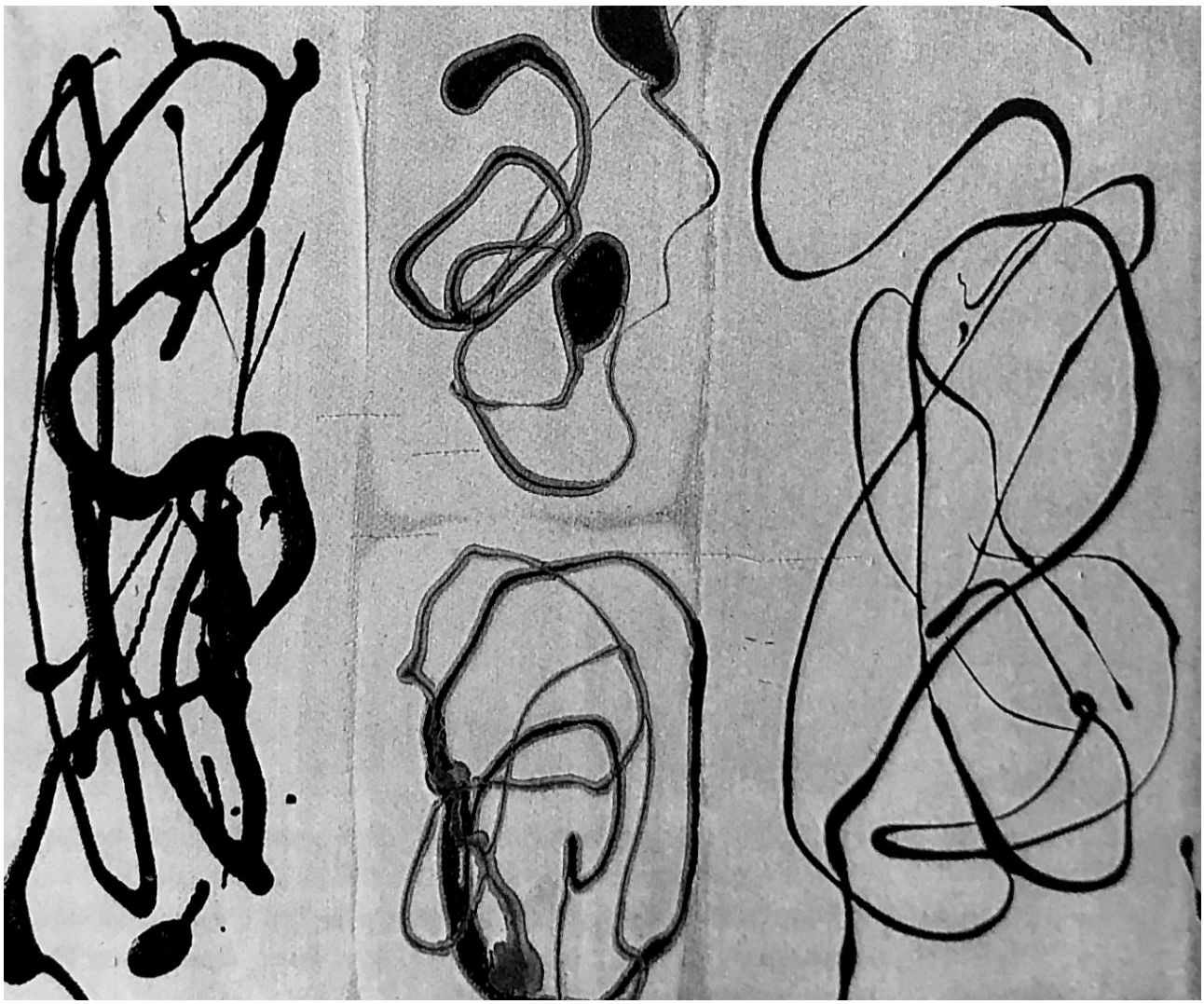
Les données qui m'on semblé pertinentes alors sont de divers ordres. Le rapport à la toile, d'abord, de plus en plus intimidant à mesure que celle-ci grandit, un fait corroboré par la suite par JT en entretien long à propos sa grande peinture qu'il ne parvient pas à terminer, ou par BM qui m'a confié ultérieurement avoir tendance à oser moins de nouvelles techniques avec de grands formats. Concrètement, plus le nombre de couches est grand, plus on hésite à en ajouter une supplémentaire, et ce même si le résultat est sensiblement perfectible. La peur de voir tous les efforts précédents réduits à néant par une mauvaise manipulation est grande. Ou comme l'évoque AM à propos de la « zone » : c'est un endroit dans lequel il doit faire entrer les œuvres en y travaillant pour qu'elles aient une certaine efficacité, mais il ne faut pas trop en faire non plus au risque de les en faire sortir. Cela m'a permis de saisir le type d'implication nécéssaire à Pollock pour réaliser des œuvres comme *One: Number 31* (fig. I-5, *Introduction*) dont les dimensions avoisinent les 15 mètres carrés.

Cette expérience de *pour paintings* peut compter comme la première expérience de type « workshop », d'apprentissage comme à l'école d'art, dans la chronologie du recueil de données[226]. Je me suis en effet soumis à l'exercice d'une sorte d'apprentissage avec Pollock, ou du moins avec

[226] Au moment de faire réaliser ces œuvres « à la manière de Pollock », je n'ai pas encore envisagé de faire le terrain en école d'art. Ce n'est que rétrospectivement que cet exercice m'apparaît comme étant en fait du même ordre que ceux abordé dans le présent chapitre.

6-17. Peindre un Pollock de manière orthodoxe
Capture d'écran de la vidéo didactique du MoMA.

l'image que j'ai réussi à me constituer, à travers divers documents, de ce que représente sa pratique *pour lui*. Comme avec AM, LG ou JT, j'ai cherché à savoir si effectuer des gestes ou m'engager plus largement dans le protocole de l'artiste pouvait m'informer plus clairement sur la manière dont le schème constructeur entre en jeu. On a vu comment Namuth, tout en faisant des gestes très différents de Pollock, a peut-être été considéré par ce dernier comme ayant réussi à voler quelque chose de son schème constructeur, c'est-à-dire à atteindre l'efficacité spécifique que Pollock cherche à travers sa pratique mais par ses photographies et un film noir-blanc plutôt qu'avec de la peinture sur toile. Dans tous les cas, le « vol » ici consiste dans le fait que Pollock aurait reconnu dans les images de Namuth quelque chose qui le touche d'une manière similaire à celles de ses propres œuvres qu'il considère comme réussies. Il est en effet douteux de penser que l'intention de Namuth était de voler Pollock, et c'est plutôt ce dernier qui, hypothétiquement, attribue aux images de l'Allemand une capacité d'agir sur lui, de sorte que Namuth se retrouve à endosser la position d'un sorcier* que l'Américain aurait laissé approcher trop près. Si on accorde cette interprétation des faits, alors on peut considérer qu'il est possible pour le schème constructeur d'un artiste donné d'atteindre l'efficacité de manière différentes. Et si Pollock choisit la peinture pour ce faire, c'est parce que les événements de sa vie l'on amené dans ce sens mais que si, par exemple, son mentor



6-18. Les essais des conservateurs
Illustration tiré ede l'article de Mancusi-Ungaro (K : 149), présentant trois type de matériaux sur lesquels de la peinture noire est versée.

Benton avait été plus photographe que peintre, alors Pollock ce serait peut-être penché sur ce médium et aurait développé son corpus d'œuvres selon d'autres modalités, selon un autre protocole, tout en cherchant la même qualité de surprise, le même type de jubilation.

Si on peut décrire l'origine des toiles abstraites de Pollock comme étant, en partie, le croisement entre la pratique de l'*Experimental Workshop* et la vue de l'exposition Sobel, pour ma part l'idée de réaliser des peintures selon ses gestes vient en premier lieu d'une vidéo mise en ligne par le MoMA (D'Augustine 2010v) où l'auteur réalise devant les caméras des gestes comme ceux des films de Namuth (fig. 6-17). Par rapport à ces derniers, le vidéo du MoMA nous apprend peu si ce n'est que la narration décrit les gestes pendant leur exécution. Il est possible que D'Augustine se base pour réaliser cette vidéo sur les écrits, par exemple, de Coddington et Mancusi-Ungaro en 1999 qui

travaillaient également pour le MoMA (K : 101-53). Ces deux conservateurs ont tenté de comprendre comment Pollock parvient à différents types d'effets sur la toile en faisant des recherches sur les matériaux, les densités de peinture et l'amplitude du geste (fig. 6-18), informations absentes des films de Namuth. Ainsi la réalisation de cette vidéo de D'Augustine peut être un bon moyen de vérifier à une échelle réelle s'il est possible d'obtenir un résultat au moins approchant des toiles de Pollock. D'Augustine a dû alors tenter d'exécuter une somme d'instructions conformes à ce qu'on sait de la peinture de Pollock (une recette) — respecter une certaine « orthodoxie » de sa pratique, pourrait-on dire — et non pas une interprétation du travail de l'artiste. Autrement dit, le but de la vidéo est de montrer les types de gestes qui ont présidé à la réalisation des œuvres abstraites de Pollock et non pas de montrer comment Pollock est arrivé à ce résultat précis, plutôt qu'à un autre. Il m'a semblé alors que les essais des conservateurs en 1999 et la vidéo de 2010 peuvent être complété par une tentative de faire usage d'un « moteur », le schème constructeur, d'un artiste pour une œuvre et non une démonstration de gestes conformes à ce que la recherche a appris de la pratique de Pollock. À mon sens, D'Augustine se trouve dans la même position que celle que j'occupe dans la quatrième expérience avec JT : une tentative de reconduction des gestes sans motivation propre hormis celle de montrer comment ils sont faits. On peut imaginer que D'Augustine a en tête *One: Number 31* (qui fait partie du titre de sa vidéo) et qu'elle lui sert d'objectif à atteindre. Mais cela reste une imitation de forme à travers les gestes, comme JT quand il essaie de refaire mon dessin à la troisième expérience. Je me propose alors de compléter les efforts fournis par les uns et les autres autour de la pratique de Pollock, mais en cherchant à assumer d'avoir mon propre moteur, basé sur ma propre pratique d'artiste, pour réaliser des gestes *inspirés* de ceux de Pollock mais pas tributaires de ce qu'on pourrait appeler une certaine orthodoxie. Autrement dit, bien qu'imprégné de la documentation sur Pollock (comme D'Augustine), je cherche à ce que mon expérience de *pour painting* ait lieu en fonction d'options qui *me* semblent être « justes », dirait CR, et non pas d'options que je pense ou sais (via la documentation) que Pollock aurait trouvé juste. Sa pratique est une contrainte que je cherche à me réapproprier, comme cela a pu être son propre cas face à Picasso. Ma réappropriation de sa pratique passe par le fait que je n'ai qu'une semaine à disposition pour réaliser un certain nombre d'œuvre[227]. C'est le début de mon protocole.

[227] Une semaine pendant laquelle j'ai pu profiter d'une maison et son jardin, avec donc suffisamment d'espace pour réaliser des grands formats.

6-19. Étapes de la semaine de travail

Haut : pots encore et bâtons trouvés et utilisé comme moyen de diriger les filaments de peintures. Milieu : première composition à la densité de peinture faible. Bas : les deux grands formats réalisés en parallèle.

Je commence par acheter de la toile de coton épaisse en rouleau comme celle que Pollock a pu utiliser pour les *Black Paintings*, datant d'après 1950. Pollock n'apprête pas la toile comme il l'a fait précédemment, c'est-à-dire qu'il peint à partir de 1950 directement sur la toile sans y mettre une couche de fond. Ce choix me permet de gagner du temps (pas de séchage de la couche de fond) tout en étant en accord avec un choix de Pollock. J'acquiers alors une capacité d'agir en me défaisant d'une des contraintes de sa pratique. Pour la peinture elle-même, j'achète divers pots de couleurs industrielles pour radiateurs, épaisse et à séchage rapide. Ce type de peinture a aussi été favorisé par Pollock pour les même raisons[228]. Comme pour le choix de toile, mon choix de type de peinture me permet et de rester cohérent par rapport à Pollock et de gagner du temps de mise en œuvre. Les couleurs toutefois ne sont pas orthodoxes, puisque je prends trois couleurs primaires, additionnées du brun et blanc (fig. 6-19, haut), là où Pollock favorise d'une part plus de couleurs et d'autre part les tons souvent plus sombre, avec notamment du noir. Mon propre choix de couleur s'appuie toujours sur le peu de temps à disposition et donc les couleurs primaires me permette de mettre en place des contrastes rapidement, la mise en évidence des couches les unes par rapport aux autres. Je travaille dehors, alors que Pollock travaillait à l'intérieur, à l'exception du tournage du second film de Namuth. Cet élément de sa biographie me permet de justifier mon choix, même s'il n'est pas motivé, comme pour le film de Namuth, par le manque de lumière mais parce que j'ai besoin d'un lieu assez grand supportant une semaine de saleté. Ayant acheté un grand morceau de toile en un seul pan, je commence par le découper en plusieurs formats, du tout petit de 25 x 50 centimètres à 120 x 250 centimètres, et entame mon travail par ceux-ci, de sorte à « me faire la main », à trouver mes marques avec la technique, les matériaux et avec ma manière de procéder, bref à trouver, encore une fois les « gestes justes ».

Au début, la découverte de la viscosité de la matière me pousse à réaliser des motifs faits de filaments, très espacés (fig. 6-19, milieu) qui, à part la technique décrite jusqu'ici, n'ont pas grand'chose à voir avec les réalisation de Pollock. J'ai acheté des pinceaux, mais très vite des petits bâtons trouvés sur le terrain où je me trouve me semblent plus intéressant comme outils. Pollock utilisait aussi des pinceaux mais lorsqu'ils étaient durcis et inutilisable du fait de leurs poils collés par la peinture ayant séché. Ils lui servaient alors de bâtons. Dans mes premières compositions, il y a bien une certaine « énergie rendue visible », mais la densité n'est clairement pas la même que

[228] Typiquement la traditionnelle peinture à l'huile sèche très lentement. Remettre une couche de peinture à l'huile par-dessus un précédente risque alors de mélanger les couleurs, là où Pollock cherche plutôt les superposition, à « voiler » un motif antérieur.

celles de Pollock. Pourtant le résultat me convient tout à fait sur le moment, dans le même sens que le dessin de la deuxième expérience avec JT : faire tenir en équilibre des éléments en apparence fragiles. Comme LG qui commence plusieurs projets d'œuvres en parallèle de sorte à ne pas se trouver bloqué par un aspect technique, je réalise chaque fois deux toiles simultanément. La peinture pour radiateur sèche rapidement, mais pas suffisamment toutefois quand elle n'est pas appliquée au pinceau mais laissée en filaments épais. N'ayant qu'une journée pour composer chaque toile et la laisser sécher, je continue de chercher des options qui me permettent de gagner du temps afin d'avoir malgré tout des œuvres qui prennent appui sur la pratique de Pollock.

Les formats grandissant avec la progression de la semaine, je découvre que la stratégie de Pollock consistant à commencer sa toile avec des éléments réguliers (« *stick figures* ») permet non seulement de ne pas commencer avec la fameuse toile blanche, mais surtout de structurer une progression de coulures qui sinon ont de plus en plus de mal à tenir l'équilibre fragile des petites toiles. Ainsi je commence les plus grandes avec une ponctuation de tâches d'une couleur, suffisamment petites pour qu'elle n'apparaissent pas trop clairement sur le résultat final mais suffisamment nombreuses pour découper visuellement la surface en plusieurs sous-surfaces qui vont recevoir alors le même motif. Je peux par exemple produire un mouvement large avec le bras. Sur le bâton qui me sert d'outil, ne peut emporter qu'une certaine quantité de peinture. Mon geste et cette quantité ne sont respectivement pas assez ample et pas assez importante pour que leur effet conjoint couvre l'entier de la toile. Ainsi, après avoir pris la mesure, par l'expérience sur les petits formats, de l'amplitude maximale de mes gestes, je sais qu'il est possible d'avoir un effet sur une sous-surface à défaut de la surface entière. Le balisage par la ponctuation de tâches me permet alors la répétition à intervalles réguliers du geste ample de sorte à accentuer cette structuration première. Après chaque série de geste répétés, je laisse sécher au soleil la première toile et m'en vais continuer la seconde (fig. 6-19, bas). Si les gestes sont bien répétés, l'approximation qui découle de la technique même fait qu'il ne paraissent pas tels. Ils sont au mieux vaguement apparentés par la forme, et la conjonction de leur rythme et de leur différence formelle finit de produire l'effet général : susciter l'envie de trouver une structure de construction alors même que l'impression première laisse croire à son absence. Je me trouve alors dans le même cas que BM qui à travers ses peintures du nuages entre en « dialogue », via la technique, avec d'autres artistes, puisqu'ici je me rends à l'évidence de la nécessité, pour les grands formats du moins, de poser une structure comme

Pollock alors même que mes premiers essais, plus petits, me laissaient entrevoir la possibilité de s'en passer.

Si les couleurs et le détail de mes gestes ne correspondent pas à ceux de Pollock, je me trouve pris par cette injonction, comme lui peut-être lors de la commande par Guggenheim de l'immense *Mural*, de ne pas produire quelque chose de complètement injustifiable, une pure fantaisie, un simple déversement de peinture. Pour les petits formats, la découverte des possibilités graphiques de la viscosité de la peinture me suffisait largement pour produire les équilibres de lignes. Aussi terminer un arrangement de filaments, atteindre la jubilation, pouvait survenir rapidement et sans grand effort. La justification est le processus même de découverte des possibilités : le « geste juste » est celui qui se donne sous forme d'une découverte. Mais en attaquant les plus grands formats, il n'était plus question de cela. Le gros des découvertes de « gestes justes » en ce qui concerne la manière de laisser tomber la peinture sur la toile avec peu de mouvement a été réalisé. En percevant l'injonction — injonction du « spectateur lambda », dirait ST —, je me trouve avec l'ajout de la structuration bien plus proche que je ne l'aurais imaginé de prime abord de la manière de faire de Pollock. Il reste cependant le fait que les œuvres de l'Américain sont plus denses que les miennes. Il a eu à disposition plus de temps bien sûr. Mais je ne suis pas certain que j'aurais continué au-delà des huit à dix couches de peinture que j'ai mises sur la toile. La question de l'équilibre fragile des petits formats reste d'actualité malgré la nécessité de la structure, celle-ci n'étant alors qu'un ajout au protocole pour parvenir à trouver le type de jubilation qui me convient. Je sens en effet assez clairement que mes compositions entrent dans ma « zone » au bout de ce nombre de couche.

La décision d'ajouter une couche quand la zone semble atteinte est donc de plus en plus difficile à prendre. Je vois qu'après la sixième couche il pourrait y en avoir encore quelques unes. Je vois qu'en rester là c'est prendre le risque qu'il y ait trop de vide. Mais le risque de perdre le travail de toute une matinée et de faire rater un des deux grands formats que j'ai à disposition produit une pression importante sur moi. Je subis cette pression (patient*) et le moyen pour m'en défaire et d'ajouter une couche (désorceleur*). Je transpire, je prends une pause, je fais un tour et boit un café, je regarde ce qui a été accompli de loin. Chaque couche est une étape, comme les fait LG, qui doit « retrouver » sa propre logique. Chaque nouvelle couche est informée par ce qui a été fait avant. Dans mon cas, l'esprit de découverte qui préside aux petits formats est encore là. Je ne me résous pas à refaire un geste ample que j'ai déjà utilisé pour une couche antérieure, même si j'ai alors

l'assurance qu'il peut remplir suffisamment, par répétition, l'entier de la surface. Il faut donc trouver une impulsion nouvelle pour chaque couche supplémentaire, espérer être surpris, alors même que les paramètres techniques, une fois arrivés aux grands formats, sont relativement bien maîtrisés, bien connus. L'enjeu consiste alors, malgré cette connaissance, malgré la structuration devenue nécessaire, à m'autoriser de prendre le risque d'un geste inédit pour moi pour espérer obtenir la jubilation par un élément qui semble échapper, ou dépasser le protocole. C'est dans ce type de situation où il faut récupérer une capacité d'agir et donc opérer des choix que s'exprime le schème constructeur : il *faut* trouver une direction à l'action. Plusieurs fois, sans peinture, je passe la main par-dessus la toile, cherchant un geste en m'appuyant visuellement sur les précédents. Soit l'un d'eux a produit des formes particulières sur la toile et j'essaie alors activement de ne pas le refaire, soit la superposition de deux couches, d'entrelacs de couleurs différentes, laissent apparaître une forme qu'il me paraît souhaitable renforcer (comme JT et l'oiseau dans la première expérience). Une fois une couche réalisée dans cette situation de pression, je suis à la fois satisfait d'être parvenu à en ajouter une, et soulagé que le résultat ne gâche pas l'ensemble. Il est alors tout à fait perceptible que la couche suivante sera d'autant plus difficile à entreprendre. Bien que les précédentes ont produit des résultats convaincants à mes yeux, elles ne représentent pas la garantie que la suivante suivra le même parcours, *a fortiori* parce que je me contrains à ne pas répéter un geste déjà réalisé. Je me trouve alors dans cet échange entre la position de désorceleur* et de patient* : à mesure que je progresse, il y a de moins en moins de gestes possibles, la pression de tout faire rater grandit et, quand la pression l'emporte, je finis par être réduit à l'inaction. Ceci s'accompagne cependant de la satisfaction générale d'être parvenu à la fin d'un processus exigent physiquement et psychologiquement (jubilation), préparé par les petits formats, et accompagné à chaque étape de la même envie d'essayer quelque chose de pas complètement connu et de parvenir à le mettre en équilibre avec ce qui venait avant.

Au travers de ces expériences en école d'art, d'une part, et, d'autre part, en cherchant à faire des œuvres « à la manière de », soit sous la direction des artistes, soit sous celle de la documentation sur Pollock, c'est la nécessité du tâtonnement qui ressort le plus fortement. Quand l'étudiante 11 lors du workshop ne fait qu'imaginer le résultat, elle reste en fait bloquée dans son processus. AM, pour qui l'idée importe beaucoup se voit obligé de trouver une « accroche » pour la matérialiser, accroche qu'il ne parvient à trouver qu'en essayant ou en voyant mes essais pour en évaluer le potentiel à « ouvrir des portes ». Cette accroche est alors une articulation entre le croisement (« idée sans

accroche ») et le protocole qui permet à l'œuvre de commencer à « s'incarner ». LG, qui a mis au point bon nombre d'astuces pour réaliser en parallèle plusieurs œuvres, reste tributaire de ce tâtonnement au fil des étapes. Il cherche des surprises en « retrouvant » des compositions. Ce n'est qu'en essayant divers moyens, diverses dispositions qu'il parvient à trouver celles qui permettent d'avancer vers la jubilation. Les expériences avec JT montrent combien il est difficile, si on cherche à mettre de côté le « moteur », le schème constructeur, de trouver les solutions aux problèmes qui se posent tout au long de la génération symbolique. En prêtant mon propre « moteur » à la réalisation d'œuvres — en particulier la dernière de grand format — selon des bases de protocoles indiquées par la documentation sur Pollock, je parviens *a minima* à faire aussi bien que D'Augustine dans sa vidéo (une œuvre « dans le style de » quoique moins orthodoxe), tout en reconnaissant dans l'œuvre terminée quelque chose qui m'appartient. C'est que je ne me suis pas contenté de reproduire les formes vue dans les œuvres de Pollock, mais que j'y reconnais la fixation sur la toile de la somme de ces moments où je suis contraint de choisir, où je dois faire confiance à mon schème constructeur pour donner une direction particulière à mon action vers la jubilation. Cette jubilation par ailleurs n'intervient pas nécessairement comme un arrêt brutal de cette action. C'est plutôt que les possibilités se fanent. La seconde expérience avec AM se termine après qu'il recadre la dernière photographie que j'ai réalisée. Le résultat, quoique perfectible, est suffisamment ancré dans la zone pour qu'AM décrète qu'on a atteint le but. Lorsqu'une discussion plus générale sur le statut d'artiste parvient à trouver sa place entre LG et moi, c'est le signal que l'urgence à trouver de nouvelle solution a disparu. À l'inverse la quatrième expérience avec JT aurait pu continuer indéfiniment puisque je cherchais volontairement à mettre de côté mon schème constructeur pour la terminer. Ce n'est que quand je me résous, dans la cinquième expérience, à récupérer ma capacité d'agir, mon droit de prendre des décisions pour diriger mon action, que je parviens à donner une forme à mon dessin. Loin d'être un « bon » dessin selon mes propres critères, il est toutefois moins pire que l'état dans lequel il était avant de reprendre la main.

Ces différentes expériences m'ont ainsi permis d'observer ces moments de la génération symbolique où les choses se font, d'assister à ces tâtonnements du désorceleur* en train de faire, en train de chercher une solution. Cette solution s'impose à lui dans l'urgence de ne pas se laisser prendre ou reprendre. Ce qui exerce cette contrainte, qui a cette capacité de (re)prise en tant que sorciers* tiers, peut s'appeler les préférences, les habitudes, les « recettes », les techniques qui ont été mises en place ; un enseignant qui trouve une solution à la place de l'étudiant ; les œuvres

d’autres artistes. Pour faire émerger un sorcier* propre, il faut passer par la position de désorceleur*, c’est-à-dire faire cette expérience de tâtonnement jusqu’à trouver ce qui « marche », quand le schème constructeur entre en jeu pour permettre cette récupération de capacité d’agir. Peu à peu, à mesure que l’œuvre prend forme, il devient plus difficile de récupérer cette capacité d’agir puisque c’est maintenant l’œuvre elle-même qui exerce un nouveau type de contrainte. Alors que l’artiste cherchait à se déprendre des contraintes qui précédaient ses tentatives de récupération de capacité d’agir (habitudes, recettes, enseignants, etc.), à présent il ne doit paradoxalement pas chercher à ôter de son pouvoir de contraindre à l’œuvre qu’il est en train de réaliser. Il doit opérer ce transfert de capacité d’agir vers l’œuvre — le trafic de subjectivité — qui une fois terminé agit sur lui pour le replonger dans la position de patient*. L’œuvre, elle, est devenue celle du sorcier* propre contre laquelle l’artiste-patient* pourra par la suite chercher à regagner la position de désorceleur*.

7 – DÉFIER

Dans ce chapitre, je continue à exploiter la modalité interactive consistant à proposer une situation aux artistes qui, quoique inhabituelle dans le processus de création ordinaire, permet de mettre en évidence la dynamique du schème constructeur. L'interaction se fait en réalité en deux temps.

Je leur lance d'abord un défi, en leur imposant de réaliser une œuvre en un temps limité. De plus j'impose un matériau de base pour la matérialisation — sept petits cubes de bois. Même si dans ces conditions les œuvres réalisées ne peuvent prétendre à être les meilleures de leur carrière, je leur demande cependant de proposer quelque chose qu'ils n'auraient pas honte de montrer publiquement. L'idée étant que s'ils sont parvenu à travers leur pratique à mettre en place l'oscillation entre les position de désorceleur* et patient*, ils doivent en être capable même dans des conditions extrêmes comme celles que je leur impose.

Pour ce défi, à l'inverse du chapitre 6, je les laisse travailler comme ils le souhaitent, isolés la plupart du temps. Une fois le temps écoulé et l'œuvre terminée, je leur demande de me dire comment ils ont procédé. Pour les aider dans ce processus, je m'appuie sur une technique d'entretiens dit « micro-phénoménologiques », dont le but est de permettre à une personne de revivre réflexivement une expérience passée, comme avec un « microscope psychologique », indiquent les chercheurs qui ont mis au point la technique. Ici, comme l'expérience en question vient juste d'avoir lieu, l'effort de reconstitution du processus est facilité d'autant. Les artistes peuvent alors avoir accès plus précisément à la position de désorceleur*, depuis la position de patient* qui suit l'achèvement de leur œuvre. Dans le cours ordinaire de la génération symbolique, le but poursuivi par les artistes est d'atteindre l'efficacité symbolique en tâtonnant pour parvenir à la jubilation. Ils ont donc leur attention fixée sur ce but et n'ont pas (ou rarement) l'occasion de porter cette attention sur ce qui leur permet d'y arriver dans le détail. Avec l'entretien micro-phénoménologique, comme le but de la génération symbolique d'une solution au défi que je lance étant déjà atteint, ils peuvent se tourner réflexivement sur leur propre processus. Ce faisant, ils effectuent précisément ce que le formalisme du chapitre 3 indique comme impossible dans le cours de la pratique elle-même : essayer de communiquer avec la position de sorcier*, c'est-à-dire d'accéder à la position désorceleur* au passé, depuis la position de patient*. En revivant une expérience qui vient d'avoir lieu, ils peuvent le faire avec une attention libérée de la recherche de

l'efficacité symbolique. En lançant le défi, je prends activement le rôle de sorcier* tiers pour les artistes, leur imposant des contraintes de matériaux, de but et de temps. Je prends lors des entretiens micro-phénoménologiques plutôt un rôle analogue à celui du Docteur Henderson, le thérapeute de Pollock, qui regarde avec lui les dessins qu'il réalise pour l'aider à se défaire de l'emprise de Picasso. L'entretien permet ici aux artistes de mieux comprendre ce qu'ils ont mis en place pour se défaire de l'emprise que j'ai tenté d'exercer sur eux par le défi. On peut voir alors les différentes manières qu'ils ont de récupérer leur capacité d'agir tout au long du processus, alors que l'instant d'avant ils sont pris par les contraintes de mon défi, ou bloqué dans leur avancement. Récupérer une capacité d'agir c'est modifier ce qu'ils sont en train de faire de sorte à produire des invites spécifiques, dirait Gibson, des configurations qui leur permettent de donner une direction à leur action. C'est au cœur de ces modifications que le schème constructeur s'exerce, la plupart du temps à leur insu, quand ils trouvent une solution qui leur permet de procéder vers la jubilation.

Mise au point du défi

Après m'être mis dans la position de l'étudiant pour les expériences avec les artistes, après avoir pris celle d'enseignant dans le workshop à l'école d'art, sans toutefois me trouver à celle de MT, c'est-à-dire celle qui permet d'avoir la maîtrise de la donnée initiale, il m'est apparu intéressant de retourner l'exercice avec les artistes et donc de leur proposer une contrainte. Produire sous la contrainte, c'est la position que j'ai occupé dans mon workshop « avec » Pollock. Ce que l'on sait de sa pratique produit un cadre qu'il m'a fallut me réapproprier pour réaliser les toiles de tous formats pendant ma semaine de travail. Avec les artistes confirmés du chapitre 6, la contrainte est moins forte puisque j'agis principalement comme un assistant les aidant, comme Fein avec Gombrich : le moteur, le schème constructeur, reste auprès de chaque artiste qui prend les décisions finales. Pour les toiles « à la Pollock », je fournis le moteur : j'emprunte la technique générale en l'adaptant par endroit pour qu'elle ne soit plus une contrainte, pour qu'elle devienne mienne, que les décisions que je prend me paraissent « justes », là où cette capacité de jugement décisionnelle appartient à AM, LG et JT dans leurs expériences respectives.

Lors de ces expériences au chapitre 6, je propose aux artistes de prendre à leur yeux un rôle « utile », autre que seul observateur, à savoir être le lieu d'une transmission de leur manière de

faire. Si transmettre de la sorte n'est pas l'essentiel de leur activité, ils sont toutefois rompus à l'exercice pour avoir été invités pour la plupart à proposer une donnée pour un workshop en école d'art durant leur carrière. Retourner le rapport pose par contre un certain nombre de problèmes. Le premier est qu'il ne s'agit pas d'un retournement parfait. Les artistes ne sont pas demandeurs d'être le lieu de la transmission de *mon* savoir-faire. Il n'y a pas d'intérêt immédiat pour eux à faire l'exercice de mettre de côté leur schème constructeur pour me laisser prendre des décisions sur ce qu'ils auraient proposé comme accroche à mes idées. De même, étant déjà des artistes confirmés, ils ne sont pas non plus demandeurs de conseils sur leur pratique si cette nouvelle expérience devait se faire sur le mode du workshop en école d'art. Convaincu pourtant depuis cette expérience aux cotés de MT qu'il est important de trouver ce rôle utile aux artistes de sorte à pouvoir conduire l'observation depuis une position identifiable pour eux, mais ne voyant pas comment les amener à échanger les rôles autrement que sur une base volontaire de leur part (comme l'a fait JT dans la deuxième expérience), je me replonge dans la dynamique sorcellaire du chapitre 3 pour y trouver une idée. En étant étudiant à leurs yeux, j'ai la position du patient du bocage qui, oppressé par un sorcier, fait appel à un désorceleur qui, lui, transmet son « moteur » au patient à travers le bien nommé « embrayeur ». Dans la sorcellerie classique c'est donc bien le désorceleur qui est détenteur d'un savoir-faire et c'est lui qui permet de repousser les attaques du sorcier subies par le patient. Les artistes confirmés sont *a contrario* déjà leur propre désorceleur* lors de la génération symbolique de leurs œuvres, et on a vu avec les expériences de JT en particulier combien il est difficile de ne pas faire intervenir mon propre schème constructeur lorsque je me mets à leur écoute.

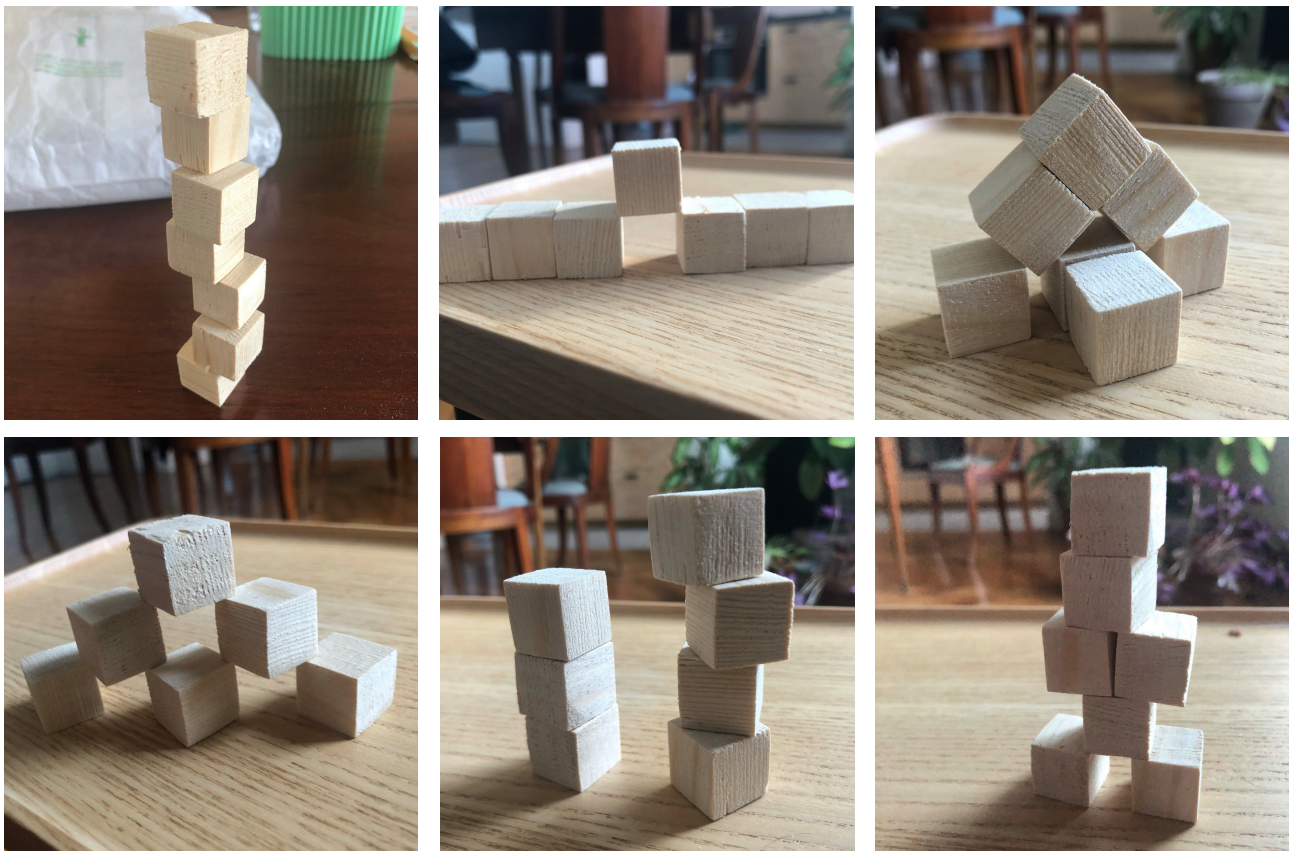
Durant la réalisation des œuvres à la manière de Pollock, je ne me conduis pas comme un patient de la sorcellerie classique demandant conseil à un désorceleur, hypothétiquement incapable que je serais de réaliser mes propres œuvres. Pollock a pour moi le rôle d'un sorcier* tiers dont les œuvres m'intriguent suffisamment pour que je les intègre à ma recherche en leur consacrant la moitié du chapitre 4. Elles m'intriguent suffisamment encore pour que je parte de sa pratique pour tenter d'en faire des œuvres non pas complètement orthodoxes, du point de vue de la documentation existante à son sujet, mais qui, bien que basées sur celle-ci, sont *mes* œuvres. C'est le même processus que Pollock lui-même traverse face à certaines œuvres de Picasso : il part de ce qu'il sait ou voit des tableaux de Picasso pour, petit à petit, trouver un moyen de faire en sorte que les siens produisent la même efficacité sur lui. Ce faisant, il développe sa propre technique à savoir l'intensification des dynamiques de l'image par ajouts de traits de peinture. Picasso est le sorcier* tiers de Pollock. Face

à des artistes qui sont déjà leur propre désorceleur*, il me faut devenir leur sorcier* tiers en leur posant des contraintes, c'est-à-dire en les forçant à subir des éléments qui relèvent des mes propres choix. Devenir un sorcier* tiers *pour eux* revient à mettre au point un dispositif d'expérience qui fait sens *pour moi*, sans nécessairement que je les informe des raisons qui m'ont poussé à lui donner cette forme particulière. Je mets alors ma propre capacité d'artiste à mobiliser mon schème constructeur au service de ma position de chercheur en sciences sociales afin de leur lancer un défi. Il s'agit ensuite pour les artistes qui acceptent le défi de me prouver qu'ils sont des artistes « dignes de ce nom », capables de se réapproprier une situation qui les touche. Pour reprendre la métaphore de la toupie évoquée avec JT au chapitre précédent, je pars du principe qu'ils savent comment mobiliser leur schème constructeur (la toupie en rotation) et ce même dans des conditions qu'ils ne choisissent pas (la rotation peut être bousculée sans s'arrêter).

Une fois le principe du défi identifié, il me faut trouver comment le lancer. C'est le second problème. Deux options me semblent envisageables. La première consiste à choisir un défi spécifique à chaque artiste qui accepterait le principe de le relever. Par exemple le tricot que je propose à JT lors de l'entretien long pourrait convenir puisqu'il n'a jamais exploré cette technique. Mais le tricot pour un autre artiste serait peut-être trop proche de ce qu'il connaît déjà et donc serait un défi mineur. La seconde option, que je retiens, consiste à proposer le même défi à tous. Si l'écart technique peut être plus ou moins grand en fonction des pratiques établies par les uns et les autres, il y a par contre une opportunité de pouvoir comparer les pratiques, de pouvoir avoir un aperçu des schèmes constructeurs de chacun. En effet, si en conditions habituelles les artistes produisent leurs propres croisements et protocoles pour parvenir au mieux au type de jubilation qui les intéresse, ici il s'agit ici de leur imposer l'accroche (le début du protocole) et de les voir trouver les croisements nécessaires et la suite du protocole pour *malgré tout* parvenir à leur jubilation. Imposer ainsi une accroche peut paraître une expérience très différente de celle de la création en conditions habituelles pour les artistes. En effet, on a dit au chapitre 5 que le premier mouvement durant la génération symbolique est le croisement. En réalité, le croisement est toujours basé sur quelque chose qui se trouve déjà là et qui précisément s'impose à l'artiste. BS par exemple qui développe son croisement sur une année avant de trouver l'accroche du calliope ne part pas de rien. La situation de la commande publique s'impose à elle ainsi que le lieu de présentation de son projet. Le magazine de CR lui pose la question de savoir comment s'insérer dans ce recueil rempli d'image. On peut considérer qu'il pose lui-même ce point de départ mais il décrit le processus comme une

« invitation » de la part de l'objet et non pas d'un choix réfléchi. La différence avec le défi que j'impose est donc que l'accroche n'est pas quelque chose sur lequel ils sont tombés (qui les a « invité »), mais bien quelque chose que je force comme condition de départ (je les force à y trouver une invitation quelconque pour que la génération symbolique s'enclenche).

Une fois ceci clarifié, le troisième problème se pose à moi : quelle accroche leur proposer ? À nouveau, plusieurs contraintes. Il faut d'abord quelque chose de suffisamment générique pour que tous les artistes puissent s'en emparer rapidement. Autrement dit, il faut que la période de recherche de protocole à la suite de mon accroche ne repose pas sur un savoir technique important. Ainsi j'élimine les contraintes liées à un outil graphique classique (crayon, peinture, par exemple) de sorte à ni privilégier ceux qui possèdent ce savoir-faire, ni désavantager ceux qui ne le possèdent pas. Cette élimination entraîne celle de contrainte d'une couleur ou de support avec elle : limiter à la couleur rouge, par exemple, voudrait dire qu'il faut utiliser crayon ou peinture de cette couleur ; limiter à un résultat sur papier comme support, de même, comporte l'implicite d'un action menée avec des outils permettant un tracé éventuel et la maîtrise technique qui les accompagne. Mon attention se porte alors sur des matériaux plutôt que sur des outils. Il y a dans l'histoire de l'art d'innombrables œuvres aux formes très diverses qui ont été produites à partir, par exemple, de marbre. La forme que l'artiste fait émerger de son bloc nous renseignerait sur sa manière spécifique de le faire. Il est clair pourtant que la sculpture sur marbre demande un savoir-faire préalable important. Si les matériaux compliqués à travailler comme le marbre sont exclus, d'autres plus faciles sont plus accessibles. Le bois en est un. De plus, s'il s'agit de répéter une même expérience avec plusieurs artistes, et que pour chacune de ces expériences il est nécessaire de les laisser faire de ce matériau ce qu'ils veulent, il y a donc une contrainte économique importante de mon côté qui s'impose. Le bois par rapport au marbre ou au métal présente l'avantage d'être peu cher à l'achat ce qui me permettrait donc de donner ce matériau à chaque artiste sans attendre qu'il me le restitue ensuite pour les expériences suivantes. Une alternative au bois pourrait être la terre de potier ou la pâte à modeler. Mais j'y renonce. La première, parce qu'elle demande un équipement et un lieu supportant des taches. Ceci est lié à une autre contrainte, en plus de l'économique : faire en sorte que l'expérience puisse avoir lieu n'importe où, tous les artistes n'ayant pas nécessairement d'atelier au sens classique du terme (AM, par exemple). La pâte à modeler quant à elle se voit éliminée du fait que j'ai exploré de matériau pour une de mes propres expositions quelques années auparavant et que donc il me semble alors avoir fait le tour ses possibilités. Bien sûr les artistes



7-1. Arrangements de cubes
Six essais réalisés avant de les proposer aux artistes.

auraient pu en trouver d'autres, mais il me semble qu'il est plus honnête de leur proposer un défi pour lequel je n'ai pas déjà trouvé des réponses. Dit autrement, parce que le temps qu'ils auront à consacrer au défi est court, il est probable qu'ils parviennent à des solutions que j'ai moi-même trouvées par ailleurs, réduisant d'autant le potentiel de surprise de l'ensemble du défi, pour moi du moins.

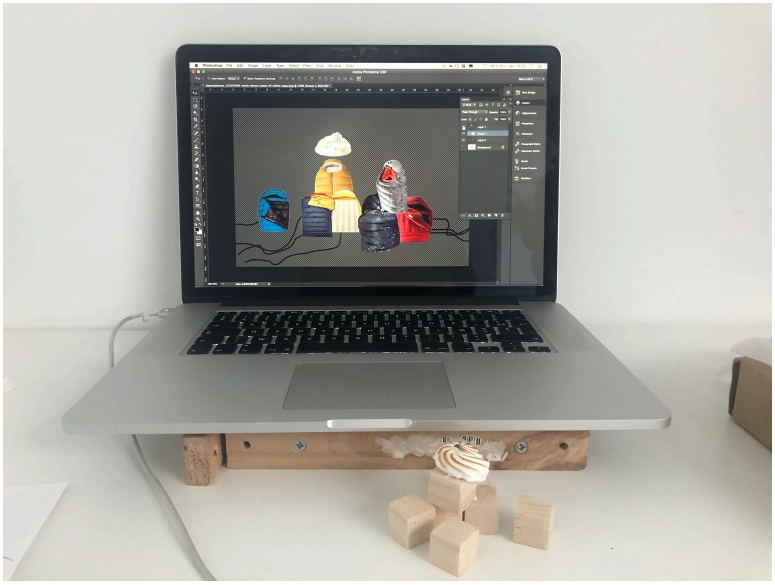
Si le bois est relativement facile à manier (comparativement à d'autres matériaux évoqués), il reste toutefois qu'il demande des outils spécifiques pour parvenir à lui donner forme, ne serait-ce qu'une scie si le morceau de bois que je donne est une planche. À nouveau, mon désir est tant que la solution retenue offre des possibilités de variation importante de sorte que les schèmes constructeurs puissent trouver des formes spécifique, que de faire en sorte que leur réalisation puisse se faire partout et sans outillage particulier. J'en arrive donc à l'idée de proposer plusieurs morceaux de bois afin que même un artiste avec aucun savoir technique particulier puisse au moins réaliser un arrangement de ceux-ci. Comme je dois me déplacer pour aller à la rencontre des artistes, ces morceaux doivent être de petite taille. De plus, cherchant à ne pas trop orienter les réalisations, j'opte pour des morceaux tous identiques. Une visite dans un magasin de bricolage me

permet de tomber sur un tasseau de bois de section carrée, qu'il m'est aisé de débiter en petits morceau de la même longueur que celle-ci de sorte à obtenir des cubes, approximativement de la taille d'un dé à jouer. Reste ensuite une dernière question pour définir au mieux l'accroche imposée : combien de cube donner aux artistes ? Le chiffre sept s'impose à moi. De un à quatre, il y aurait trop peu de cubes pour que, en cas d'arrangement minimal, on puisse identifier quelque chose de particulier. Les chiffres pairs ensuite me paraissent favoriser des symétries qui inhibent la recherche plus poussée. Au-delà de dix cubes, on est face à un tas d'objet qui peut être une forme facile à part entière. Reste alors cinq, sept et neuf, et c'est le chiffre médian que je retiens. Pour vérifier qu'il est possible de faire de nombreuses combinaisons, je m'essaie rapidement à l'exercice de l'arrangement simple de formes (fig. 7-1).

Il n'aura pas échappé au lecteur que ces solutions correspondent assez bien à cet idée d'équilibre fragile évoqué déjà à propos de mon dessin avec JT et des premiers essais de toiles pollockiennes. En ce sens, en répondant rapidement à mon propre défi, il semble que les solutions que j'y apporte restent cohérentes avec d'autres parties ma production plastique, du moins dans le cadre de la présente recherche. Il aurait été possible peut-être, juste après ces essais, de tenter de reconstituer les étapes qui m'ont permis d'arriver à ces arrangements.

Il n'aura cependant pas échappé au lecteur non plus que, plus que chaque solution au défi ici documentée, c'est la mise en place du défi lui-même qui reprend le déroulé des mouvements décrit au chapitre 5. Il y a d'abord des croisements à réaliser avec les expériences du chapitre 6 et les analyses de dynamique du chapitre 3. Ensuite la recherche d'un protocole qui commence avec l'accroche sur la manière de lancer le défi. Celle-ci identifiée, j'élimine des options de sorte à me retrouver avec la forme finale : proposer sept cubes de bois. Cette proposition, plus que les solutions particulières ci-dessus, est ce que je retiens comme étant ma contribution à la recherche en tant qu'artiste. Sous sa forme de proposition, elle est un mixte d'une part d'une sorte d'œuvre conceptuelle dont la forme finale est donnée par l'implication des schèmes constructeurs des artistes volontaires[229], et d'autre part d'une expérience de sciences sociales cherchant à recueillir des

[229] Ce qui n'est pas sans rappeler les procédures mises en place par l'artiste nord-américain Sol LeWitt, évoqué déjà à propos de naissance du terme « art conceptuel » au chapitre 4. Ses procédures servent à produire des dessins muraux géométriques dont il définit le principe comme par exemple *Wall drawing 16*, daté de 1969 et qui peut être réalisé en suivant les instructions : « bandeaux de lignes larges de 30 cm se croisant dans trois directions (vertical, horizontal, diagonale vers la droite) ». Les instructions laissent une marge d'interprétation quant aux moyens utilisés pour le cas présent. Les dessins sont réalisés en se conformant aux contraintes du lieu d'exposition, le plus souvent toutefois sous la supervision, quant au résultat, d'un assistant de l'artiste.



7-2. Solutions de PVS et SL

Haut : deux photographies prise par PVS pour documenter sa solution.
Bas : photographie de SL pour documenter la sienne.

données sur la dynamique de mobilisation du schème constructeur lors de la génération symbolique. Quelque soit la solution que les artistes trouvent à mon défi, le fait même qu'ils y répondent avec leur schème constructeur participe de mon protocole — protocole qui consiste à laisser ouvert la question de la forme, de l'incarnation, et à accepter comme valide leur proposition quelle qu'elle soit (à la différence de Gombrich avec Fein, par exemple).

SL/PVS — Cœur d'œuvre

La première expérience des cubes a lieu dans le logement-atelier de SL qu'on a rencontré déjà au chapitre 5. Pour une première tentative, je propose que son compagnon PVS, artiste lui aussi, fasse l'expérience en même temps de sorte à avoir deux résultats différents et de voir donc si les sept cubes peuvent être amenés dans des directions suffisamment éloignées.

J'arrive chez eux pour le déjeuner et apporte une tarte au citron avec son meringué sur le dessus, détail qui va être repris par SL pour sa proposition. Après le déjeuner, où j'ai soigneusement évité de répondre aux questions concernant le matériau choisi comme point de départ pour le défi, je leur donne à chacun sept cubes et une heure pour proposer une solution. Je leur précise qu'il ne s'agit pas, avec ce temps court, de parvenir à l'œuvre la plus aboutie de leur carrière, mais de malgré tout tenter d'arriver à une forme qu'ils n'auraient pas honte de présenter en public. Je décide de rester à table pendant qu'ils se retirent dans leur espace de travail respectif. Je choisis donc de ne pas aller les voir car, je n'ai pas de raison d'être à leurs côté qui soit « utile », aucun rôle à jouer dans leur processus à l'inverse des expériences du chapitres 6. Je pourrais leur demander ce qu'ils font pendant qu'il le font. Mais il n'y a pas de motivation pour eux à me décrire ce qu'ils font. Avec les cubes je suis le seul à avoir cette motivation de description, car décrire pendant la réalisation ne fait pas partie de leur processus habituel. Je prends peur toutefois qu'en les laissant ainsi pendant une heure, ils n'arrivent qu'à un projet et non une proposition concrète. Au bout de 45 minutes, je vais les voir. Je lance un « ça prend forme ? » à SL, qui me répond laconiquement par l'affirmative. PVS ne remarque même pas que je passe la tête dans l'embrasure de la porte de son atelier. Ils sont concentrés. À cinq minutes de la fin du temps imparti, je retourne m'assurer encore une fois qu'un résultat peut être escompté. SL travaille à son ordinateur mais m'assure avoir quelque chose à me montrer. PVS me voit cette fois entr'ouvrir la porte et s'écrie « interdit ! », puis se ravise voyant qu'on arrive à la fin du temps et m'invite à rentrer. Je l'invite à mon tour à revenir à la table de la cuisine pour examiner ensemble leur processus respectif. À ce moment, j'imagine qu'ils vont venir

à la table avec une solution apparentée à celles que j'ai trouvées lors de mes essais, qu'ils pourront la poser sur la table pour qu'on pourra en discuter. Mais les choses se passent autrement.

PVS, après la remise des cubes, a pris le temps de fumer une cigarette dans la cuisine avant d'aller dans son atelier. Lors de la discussion, il m'indique que l'idée qu'il a eu en fumant est celle qu'il a finit par réaliser. Il me dit aussi que sa solution est « *in situ* », c'est-à-dire qu'elle est liée au lieu spécifique où elle se trouve (procédure qu'il a déjà adoptée pour d'autres œuvres de ma connaissance). Nous nous rendons tous les trois dans la pièce qui lui sert d'atelier. PVS a placé sous chacun des pieds de sa chaise de travail un des cubes. Il a ensuite collé les trois cubes restants dans trois des huit coins de la pièce, aux proportions globalement cubiques. Pour que chaque coin soit habité par un objet, il a utilisé des petits objets pour prendre la place des cubes manquants (briquet, clé usb, boite à musique, etc. ; fig. 7-2, haut et milieu).

Pour documenter ces solutions, je leur demande de prendre eux-même une photographie avec mon téléphone portable. Ainsi non seulement ils ont à l'origine de la solution trouvée, mais encore ils peuvent prendre la photographie de la manière qu'ils jugent la plus adéquate à documenter leur travail. PVS prend deux photographies : l'une où les cubes sont bien visibles sous la chaise, et contrastent avec la couleur plus foncée du sol, l'autre où l'on voit des petits point plus sombres que le blanc des murs dans deux coins en hauteur.

SL pour sa part a réalisé un photomontage. Partie des cubes, elle les a associé par analogie à des morceaux de sucre puis à de tous petits haut-parleurs qu'elle aimerait poser sur une surface molle, dit-elle. Ceci l'amène à l'idée de confectionner de petits sacs de couchage pour les cubes. Elle a ajouté une photographie qu'elle a réalisé du meringué de la tarte au citron sur le sommet de l'un des haut-parleurs en sac de couchage. La photographie qu'elle prend, montre le photomontage terminé affiché sur l'écran de son ordinateur. L'ordinateur fait partie de la documentation et elle a replacé les cubes devant l'ordinateur pour documenter l'ensemble. Un des cubes est coiffé du meringué (fig. 7-2, bas)

De retour à la table du déjeuner, ma demande de réaliser une documentation photographique ouvre une discussion sur les images que les artistes mettent sur le réseau social *Instagram*. PVS parle d'une œuvre qu'il a récemment publié. Comme la solution à l'expérience des cubes, cette autre

œuvre est faite pour être installée *in situ*. Mais *Instagram*, selon lui, ne permet pas de rendre compte fidèlement d'une telle mise en espace. De plus cette autre œuvre n'a pas encore pu être installée quelque part de manière définitive. Elle est donc en attente d'être installée, et l'image diffusée sur le réseau sert de « *teaser* », suggère SL, d'avant-goût de ce à quoi l'œuvre pourrait ressembler une fois installée dans un lieu spécifique.

Je fais remarquer à PVS que même si l'œuvre n'est pas finie — elle ne le sera, selon lui, qu'une fois installée définitivement — il y a tout de même un état de l'œuvre qui est atteint dont PVS doit être content pour qu'il fasse la démarche de la photographier et de la diffuser. PVS insiste sur le fait que l'installation revient à « l'activation » de l'œuvre et qu'elle ne sera terminée qu'une fois installée donc. SL souligne quant à elle que ses œuvres doivent être « assez finies » pour pouvoir être montrées. Les photographies que je demande aux artistes de prendre de leur solution avec les cubes va dans ce sens : ils documentent un aspect de l'œuvre qui est « assez fini ». SL nomme aussi cet aspect le « noyau » ou le « cœur de l'œuvre ». Elle précise : le « cœur de l'œuvre » est ce qui « ouvre un monde ». C'est la découverte ou la mise au point d'un élément qui provoque une « excitation ». Prendre une photographie d'une œuvre pour la diffuser sur *Instagram* consiste à montrer « le plus excitant ». Trouver cet élément est le plus important pour SL. Finaliser l'œuvre est moins excitant que ce moment. Trouver un noyau « assez fini » permet de mettre une œuvre en attente pour un contexte dans lequel elle va « s'activer ». Pour PVS au contraire, c'est à la fin d'un projet quand « il faut prendre des décisions » que l'excitation est la plus intense car c'est là où il doit se reposer sur son « intuition ». Ils s'accordent toutefois sur le fait que c'est le processus qui mène vers la fin d'une œuvre qui est le plus « excitant », alors qu'une œuvre terminée ne demande « qu'à continuer avec autre chose » : « c'est la mort des possibilités », « quand tu vois à quoi ça va ressembler, c'est fini, car il y a la vision de l'objet déjà là ».

Cette notion de « noyau » rejoint celle de « zone » donnée par AM et de jubilation. Le protocole est l'entrée progressive dans la zone où l'œuvre pourrait atteindre la jubilation. Le noyau est alors soit juste un étape précédant la jubilation, puisqu'il y a encore de la place pour une « finalisation », soit un synonyme de jubilation puisqu'une fois ce noyau trouvé c'est là que l'excitation est la plus forte. La finalisation serait alors la lente mort des possibilités qui ramène le désorceleur* en position de patient* de sa propre œuvre. « L'excitation » est le signal pour l'artiste qu'il est en train ou sur le point d'atteindre la jubilation, que le trafic de subjectivité est en train de se produire puisque c'est là

que les œuvres « s'activent », c'est-à-dire quand l'artiste se retrouve en position de patient* contemplant une œuvre qui alors est celle de son propre sorcier*. Lors de l'expérience des cubes, SL s'est trouvée « excitée » pendant les quarante premières minutes du défi jusqu'à ce qu'elle trouve le « noyau », consistant ici en la découverte de l'image des sacs de couchage et l'idée d'en réaliser pour les cubes devenus, pour elle, des tous petits haut-parleurs. Trouver cette image était « au croisement de toutes [s]es attentes », « tout semble autorisé ». À l'inverse, finaliser une œuvre d'art c'est faire « retomber » cette excitation alors que dans le moment qui précède il y a la certitude que « ça va être super ! », dit-elle. Réaliser une œuvre n'est jamais un « soulagement ». Il y a comme une « promesse » dans le noyau qui ne se réalise pas : on n'atteint pas le « bonheur » entrevu, le noyau est ce qui est le plus proche de ce « plaisir pur » que représente la jubilation. L'installation d'une œuvre est alors une étape supplémentaire, successive à la découverte du noyau. Elle est une forme de déception pour SL, puisque ses œuvres peuvent être montrées dans divers contextes sans perdre de leur intérêt à ses yeux. Pour PVS ce qu'il appelle « noyau » serait en fait l'entrée dans la zone. C'est lors de l'installation que l'excitation est à son comble, qu'il doit « prendre les décisions », faire usage de son « intuition », c'est-à-dire laisser s'exprimer son schème constructeur pour s'approprier le lieu d'installation au moyen des éléments de son œuvre préparé en amont.

Un autre type d'entretien

Avec ce premier exemple double de défi, on voit bien comment deux artistes qui pourtant partagent leur quotidien parviennent à deux solutions très différentes à partir du même matériau. Si la simple juxtaposition des documentations des deux solutions permet de voir une manière spécifique de travailler, on en sait que peu de plus sur sur le processus qui a permis de favoriser une option dans le cours de la réalisation. En comparant ce que dit SL lors de son entretien long, on peut reconnaître dans sa solution ce qu'elle disait de son travail : « aimer être hors contexte », « ne pas être accessible facilement », « utilisation des matériaux à contre usage » et plus spécifiquement « à partir d'un matériaux sonore, je vais tirer du texte ; à partir d'un matériaux visuel, je vais peut-être créer un matériau sonore ». Elle conçoit les cubes (visuel) comme des petits haut-parleurs (sonore), puis de leur dureté propice à la construction (comme lors de mes essais lors de conception du défi), elle cherche à les rendre mous, en les glissant dans des sacs de couchage (contre-usage). En ce sens, il y a bien quelque chose qui lie les œuvres dont elle m'a parlé et la solution qu'elle a trouvé au défi que je lui lance. La discussion qui suit l'expérience permet de préciser la notion de « noyau », mais

cette discussion émane plus de la confrontation des manières respectives de SL et PVS de faire leur œuvre et de ma demande de la documenter.

L'expérience du défi permet donc de mettre en évidence la manière spécifique qu'a chaque artiste de se réapproprier le même matériau initial en mobilisant son propre schème constructeur. Toutefois cette mise en évidence se fait à travers ce qui est montré ici, par la documentation, et moins par ce qui peut en être dit. Comme on vient de le faire brièvement pour SL, il faudrait systématiquement rapprocher une œuvre faite dans des conditions habituelles et le résultat du défi pour tenter de caractériser ce en quoi consiste le schème constructeur de tel artiste. Cette mise en évidence des différences entre les artistes dans la mise en place des caractéristiques spécifiques de leur génération symbolique respective est l'objet des chapitres 4 et 5. Le terrain en école d'art puis les expériences de transmission de savoir-faire du chapitre 6 ont permis moins de souligner ce en quoi la pratique de chacun est spécifique que de laisser voir là où le schème constructeur intervient. Pour ne ne pas se faire enfermer dans une manière de faire prescrite, par un enseignant ou par une recette, il faut à l'artiste récupérer sa capacité d'agir et ajuster la direction de son action en fonction de ce qui se présente effectivement durant l'expérience de la génération symbolique. Ici le défi cherche à provoquer sur les artistes une contrainte menaçant de leur enlever leur capacité d'agir.

Lors des transmissions de savoir-faire du chapitre précédent, en prenant le rôle de l'étudiant je pousse l'artiste à mettre des mots sur ce qu'il fait ou cherche à me faire faire durant le processus de création. Toutefois l'attention conjointe est portée sur l'obtention de l'efficacité symbolique — terminer une œuvre — *malgré* le dispositif inhabituel. Le défi est une opportunité d'avoir une expérience de génération symbolique encore fraîche dans l'esprit de l'artiste qui vient de la vivre. C'est une opportunité de revenir sur ce qui se passe pendant cette expérience avec plus de clarté qu'en évoquant le souvenir d'une réalisation plus ou moins récente et pour laquelle probablement seule une faible partie de l'attention de l'intéressé est tournée vers le déroulé de l'expérience.

Lors de la préparation pour les entretiens longs, je me suis inspiré d'une technique d'entretien nommée « entretiens d'explicitation » dont je comprenais le but comme étant celui de s'intéresser à la perception subjective des enquêtés par leur propres catégories et donc de ne pas orienter leurs réponses. C'était précisément ce que je cherchais à faire, désireux d'entendre les artistes me dire leur expérience du processus de création. Je conduis alors mes entretiens longs en suivant cette

ligne, commençant par demander aux artistes de me dire ce qu'ils font et approfondissant au besoin ce que les termes qu'ils utilisent signifient concrètement dans leur pratique.

Après la première expérience de défi avec SL et PVS, je me rends compte que l'entretien qui a suivi me ramène au type de description de la part des artistes qu'on a vu au chapitre 5. Ces descriptions ont un intérêt qu'à condition de comparer ce qu'ils disent qu'ils font avec ce qu'ils font, et si possible sur plusieurs œuvres de sorte donc à mettre en évidence leur manière particulière de réaliser une œuvre. L'apport du chapitre 6 consiste à s'intéresser à pousser les limites de la pratique que les artistes ont mise en place, de sorte à non plus montrer ce en quoi chacun est différent mais comment on peut voir le schème constructeur entrer en jeu. Pour que les entretiens qui suivent le défi touchent également les limites de leur pratique, je me suis renseigné plus abondamment sur la technique d'entretien d'explication.

C'est d'abord dans un article sur les rapports entre « conscience directe » ou « en acte », et « conscience réfléchie » du psychologue français Pierre Vermersch que je trouve les premiers éléments utiles, quand par exemple il indique : « la condition minimale pour qu'une chose puisse devenir réflexivement consciente c'est qu'elle m'ait 'affecté' [c'est-à-dire] quelque chose qui agit sur moi, qui me modifie, sans pour autant que je ne l'ai jamais saisie » (Vermersch 2000 : 272), une formulation parallèle de ce qui se passe pour le désorceleur* et que le patient* ne parvient pas complètement à comprendre. Fidèle à ce que le chapitre 6 m'a appris où l'observation est d'autant plus concluante quand je me rends utile aux artistes, je pourrais ici leur être utile également puisque « l'idée centrale de [l'entretien d']explicitation est d'apporter une médiation, donc une aide, dans le passage de la conscience en acte vers la conscience réfléchie de l'action effectuée (…) » (*ibid.* : 278). Ainsi, après avoir contraint les artistes par le défi, avoir m'être impliqué en prenant la position de sorcier* tiers vis-à-vis d'eux, je peux les aider à mieux comprendre leur propre processus en leur permettant de revenir réflexivement sur la manière dont ils ont été « affecté » durant la génération symbolique.

La philosophe française Claire Petitmengin a entrepris de formaliser la méthode d'entretien, qui, pour passer dans le monde de la littérature anglo-saxonne, est rebaptisée « entretien micro-phénoménologique » (2019). Selon le site internet dédié à la méthode, il ne s'agit rien de moins que

de fournir un « microscope psychologique »[230] de sorte à entrer dans la finesse de l'expérience telle qu'elle est vécue. La mise en place de la méthode semblant plus complexe que ce que je m'étais représenté au début des entretiens longs, et le site proposant de participer à une formation, je m'y suis inscrit.

Tout au long d'une semaine, au sein d'un groupe d'une vingtaine de personnes, je participe donc à des entretiens, soit comme enquêteur, soit comme enquêté, soit encore comme observateur extérieur du processus d'entretien, pour en juger la qualité. En effet, si par la lecture des articles sus-cités il est possible de se faire une bonne idée du déroulement d'un entretien type, la réalité de la pratique est tout autre[231]. Les entretiens portent sur des sujets qui importent peu puisque ce qui est recherché n'est pas tant *ce* qui est fait que la *manière* de le faire. Un exemple typique présent dans les articles, sur le site et réalisé durant la formation est celui d'essayer d'épeler mentalement un mot donné par l'enquêteur, par exemple « éléphant ». Ce qui importe n'est pas tant la capacité de l'enquêté à réaliser cette tâche triviale que de lui permettre de dire comment il y arrive. L'enquêté dira probablement qu'il a vu les lettres devant lui ce qui a permis l'épellation, concentré donc sur la réussite de la tâche. Mais il omettra de dire : comment les lettres sont visualisées, si elles ont une couleur, à quelle distance des yeux elles se trouvent, si elles apparaissent toutes en même temps, etc. L'important toutefois — et c'est là un des enjeux de la méthode — consiste à ce que ce soit l'enquêté qui donne ces détails. Ainsi, plutôt que de demander à l'enquêté s'il voit des couleurs ou même des lettres, l'enquêteur dira : « quand tu vois des lettres devant toi, *comment* les vois-tu ? »

C'est avec cet outillage pratique que j'ai conduis la suite des entretiens après chaque défi. La promesse de cette méthode d'entretien est donc non seulement de pouvoir revenir sur une expérience passée (épeler « éléphant »), mais surtout de pouvoir le faire avec un but différent de celui présent lors du déroulé de l'expérience (ne pas chercher à épeler « éléphant » mais se rendre compte que les lettres ont des couleurs, taille, etc). Le défi propose donc une expérience avec un but clair : obtenir l'efficacité symbolique malgré les contraintes de matériaux et de temps. L'entretien micro-phénoménologique doit pouvoir alors permettre de parcourir à nouveau ce qui s'est passé mais en permettant à l'artiste de se concentrer sur les endroits où le schème constructeur agit et

---

[230] https://www.microphenomenology.com/home, consulté le 2 avril 2021.

[231] Ce thème parcourt toute la présente recherche par ailleurs : être lecteur d'un texte sur une méthode est différent de la mise en pratique de celle-ci, tout comme être spectateur d'une œuvre d'art est différent de sa réalisation par la génération symbolique.

moins sur la réussite du défi que je lui lance. Au moment de l'entretien, l'artiste sait que le but a déjà été atteint. Il peut donc plus sereinement s'intéresser à ce qui sous-tend sa capacité d'agir. On se trouve alors dans une situation que la description formelle du chapitre 3 disait impossible : faire en sorte que le patient* accède à ce que fait le désorceleur* sans avoir l'impression d'être la victime du sorcier*. On disait que le patient* cherche à communiquer avec le sorcier* mais que pour ce faire il n'a d'autres moyens que de devenir désorceleur*, ce qui précisément perpétue le cycle des oscillations entre patient* et désorceleur*. Cette impossibilité donnée par le formalisme s'appuyait sur le fait que à chaque oscillation il est nécessaire de passer par l'efficacité symbolique : pour contrer le sorcier* et la force de son œuvre, il faut lui opposer une œuvre de même force. Or la technique de l'entretien micro-phénoménologique permet à la fois de revenir sur ce qui s'est passé tout en mettant de côté la question de l'efficacité (réussir la tâche). Après avoir suivi cette formation je contacte d'autres artistes pour leur proposer le défi et voir ensuite si la technique d'entretien permet effectivement de revenir sur l'expérience du désorceleur* à partir de la position du patient*.

MM — Échapper

Alors qu'il est de passage dans la capitale, je propose à MM de faire cette expérience. À l'inverse de SL et PVS, il choisit de rester en ma présence pour faire l'expérience et commenter son processus, échappant de la sorte au déroulé de l'expérience que je lui propose, échappement qui est la forme, on va le voir, que prend sa capacité d'agir. Je lui donne les cubes et lui accorde une demi-heure pour relever le défi, l'heure entière accordée à SL et PVS m'ayant semblé trop longue. Très vite MM commence à convoquer les œuvres d'autres artistes, ayant des rapports avec la taille et la forme des cubes. Nous sommes assis face à face, mais il s'approche soudain d'une boîte en carton au sol qui lui sert de table et laisse tomber les cubes, à la manière de dés à jouer. Le premier problème, me dit-il, est que « c'est bien comme ça », c'est-à-dire quelques cubes de bois sur une table éparpillés de manière non ordonnée semblent lui suffire comme solution.

MM pose ensuite deux cubes à l'horizontale sur lesquels il met les autres à la verticale jusqu'à aboutir à une forme qui évoque un pénis, ce qui le surprend et nous fait rire. Il repart sur une anecdote concernant des scientifiques qui ont réussi a arranger des atomes, comme des pixels, les un à côté des autres et n'ont pas trouvé mieux à faire qu'un « petit bonhomme », ce qui désole MM, au vu des moyens investis pour la prouesse technique. Mais il avoue qu'il n'aurait peut-être pas trouvé mieux, si ce n'est peut-être reproduire le jeu *Pong*, l'un des premiers jeu vidéo, où un pixel à

l'écran figure une balle que deux lignes de pixels, figurant des raquettes, s'échangent. Il revient aux cubes en bois, indique « penser à plein de trucs forcément », puis : « on pourrait faire jouer un orchestre russe qui joue la musique de *Tetris* », autre jeu vidéo où des formes constituées de petits carrés s'emboîtent les une dans les autres, et dont la musique originale est inspirée de la musique folklorique russe. Cette solution, fait sourire MM. Il qualifie le résultat de cet ajout de musique à des cubes statiques, de « extrêmement déceptif », convoquant une citation de Duchamp sur la performance artistique et l'ennui, et des considérations sur la pratique artistique en général. Il coupe ensuite : « je ne te sortirai pas une œuvre, je te sortirai un ensemble de références qui permettent de classer tes sept cubes dans les problèmes d'ordre et désordre ». Disant ceci, il arrange sur la table une ligne avec les sept cubes. Il enchaîne avec une référence à une expérience faite avec des petits robots programmables auxquels on donne la tâche de s'organiser entre eux. La solution trouvée, dit MM, est qu'ils se mettent en file. S'ensuivent un échange sur l'intelligence des robots, puis sur celle des chiens pour savoir s'ils peuvent se retourner contre leur maître. MM réalise un cercle avec les cubes sur la table. Menée par MM, la discussion évolue longuement vers le comportement humain en général en comparaison avec les animaux, puis sur la place du rêve. Il parle de manière presque continue pour évoquer ces références et non pas pour détailler sa recherche de solution. Il joue pendant ce temps avec les cubes dans sa main.

Voyant que je regarde combien de temps s'est écoulé, il interrompt sa phrase pour dire : « Tu vas pas repartir avec un chef d'œuvre ! ». Je tente de le rassurer sur l'intention de l'expérience mais il m'interrompt encore :

> Je sais ce que je ferais. Il y a une chose qui fonctionne comme un objet critique de toute forme liée au commun des Beaux-arts comme ça [il désigne les cubes], c'est de prendre une main articulée en bois qu'on utilise pour apprendre à dessiner. Je l'ai utilisée pour faire des œuvres à plusieurs reprises (…) Tu mets une main comme ça et un truc qui a à voir avec les Beaux-arts et ça fonctionne tout de suite. Ça crée tout de suite une espèce de critique.

N'ayant pas à disposition une telle main, il indique qu'il la mettrait sur un socle avec une position des doigts spécifiques — mais à trouver — qui permet de comprendre qu'il y a un lien entre la main et les cubes. « C'est ce que je suis en train de faire depuis tout à l'heure, en fait », se référent au fait de jouer avec les cubes sur la table pour leur trouver une disposition satisfaisante.

La solution au défi semble alors être trouvée, au moins en tant que description. Ce n'est pas ce qu'il a pu me dire durant les trente minutes qui l'a aidé à trouver la solution mais ce qu'il s'est rendu compte qu'il était en train de faire avec sa main. Ayant indiqué en amont à MM de l'enjeu de notre rencontre, nous passons alors à l'entretien micro-phénoménologique puisqu'il me dit avoir terminé. La première étape de l'entretien consiste à demander à la personne qui fait l'expérience de la décrire dans son déroulé. MM indique d'abord qu'au moment où je lui donne les cubes, il perçoit le caractère imposé de l'exercice et donc d'un certain « poids ». Il se sent jugé sur sa capacité à produire quelque chose. Une situation dont il est nécessaire pour lui de « se sortir », le défi semblant ici bien fonctionner comme un sort jeté en sorcellerie. Pour « se sortir du poids », tout en manipulant les cubes il s'est aidé des différentes anecdotes et références à des formes existantes, évacuant ainsi les possibilités « connues, faciles ou qui relèvent de l'humour », pour arriver « à quelque chose de plus personnel » mais qu'il a « déjà fait », puisqu'il a utilisé une main articulée par le passé pour produire une œuvre. Il cherche ainsi à récupérer sa capacité d'agir en recadrant le sens qu'on pour lui les cubes par les mots (pratique typique pour un artiste conceptuel comme on l'a vu avec Kosuth). Il s'appuie de plus sur de ses œuvres antérieures, de sorte à se garantir un résultat malgré le peu de temps à disposition.

Faire intervenir la main articulée en bois permet, dit-il, de faire entrer les cubes — qui provoquent pour lui des références à l'art minimal[232] notamment — dans l'académisme. Faisant usage de ce dernier mot, il semble chercher à dévaloriser ma proposition pour reprendre le dessus dans l'interaction qui est la nôtre à ce moment. Dans le « poids » perçu par MM intervient aussi la considération d'être potentiellement mis en compétition avec d'autres artistes qui feront la même expérience, la peur de ne pas trouver la « réponse intelligente » au problème que je pose. « J'ai tout un tas d'idées qui me sont venues pour tenter d'échapper à l'expérience, ou de 'faire le malin' ». Il me dit qu'il a par exemple dans son atelier du matériel permettant de réduire les cubes en poussière, cherchant vraisemblablement encore à faire perdre concrètement de la substance à ma proposition des cubes.

Le fait qu'il soit arrivé à une forme de pénis comme une des configurations des cubes correspond à une manière de provoquer pour « s'en sortir », c'est-à-dire se sortir de la situation dans laquelle je l'ai mis. Cette forme de pénis n'est clairement pas une bonne solution — « ça va pas très loin », dit-

[232] Courant de pratiques artistiques, aux États-Unis notamment, qui précède et anticipe certaine procédure de l'art conceptuel qu'on a vu avec Kosuth.

il — mais elle a le mérite dans le processus de correspondre à ce désir « d'échapper à la règle ». MM note toutefois qu'il n'a pas cherché à arriver à cette forme. Il a posé deux cubes sur la table, puis un troisième sur les deux premier, et enfin un ou deux sur ce troisième ce qui a donné forme au pénis. C'est ayant trouvé cette forme au hasard du jeu (par tâtonnement) que la suite du processus de narration d'anecdote s'est enchaîné, sur la question de la figuration en art (les cubes référençant plutôt une pratique de l'art minimal, produisant en général des formes abstraites), puis sur l'anecdote des scientifiques et leurs atomes. C'est aussi un moyen pour MM de « gagner du temps », indique-t-il, puisque j'ai défini une durée pour l'expérience et qu'il compte respecter le contrat tout en cherchant encore une fois à « s'en sortir ». Il cherche à reprendre le dessus, à récupérer sa capacité d'agir alors qu'il est mis en difficulté par le défi.

De manière générale, j'ai beaucoup de mal à lui faire détailler les étapes de sa pratique selon la méthode dont j'ai suivi la formation. Il semble chercher à s'évader des questions sur le *comment* pour garder la main sur ce qui se dit dans l'entretien. À plusieurs reprises durant l'entretien qui suit les trente minutes de création, il se lève pour répondre au téléphone ou vérifier quelque chose ce qui coupe le flux de la discussion, rendant inaccessibles les détails de ce qui s'est passé durant le défi, pour lesquels il est nécessaire que la personne ayant fait l'expérience se replonge avec un certain calme dans l'expérience passée comme dans un souvenir de vacances. Mais invoquer ces anecdotes et histoires sont précisément un moyen pour lui de mieux savoir ce qu'il peut faire ou ne pas faire. En racontant, c'est comme s'il évaluait la proposition que contient l'histoire en terme de solution, pour en retenir les éléments nécessaires ou pour éliminer ce qui relève du « connu, facile ou humoristique » : « je fais des associations d'idées c'est comme ça que les choses arrivent ». Il s'agit donc de produire des croisements. Il doit croiser les cubes avec quelque chose d'autre pour trouver une direction à son action. Cette manière de provoquer des associations, MM la détaille déjà lors de l'entretien long mais plutôt dans la phase qui suit le croisement, quand il griffonne ou consulte des livres d'art pour solutionner ses problèmes techniques.

Malgré ses échappées de l'entretien, Je parviens à lui demander de revenir à la forme de pénis, pour comprendre comment il sait que ce n'est pas là la solution à retenir. Tout en reconnaissant que pour un autre artiste parvenir cette forme pourrait être tout à fait valable, MM souligne alors que pour lui ni l'humour que suscite la forme ni la forme en elle-même ne font partie des « formes récurrentes » de son travail antérieur, ce qui lui sert à la discriminer. Je lui fait remarquer que le corpus de son

travail est très éclectique formellement et, qu'à mon sens, ce pénis ne serait qu'une forme parmi d'autres qu'il a pu produire. Il ne me semble donc pas y avoir à proprement parler de « forme récurrente ». MM précise : « le sens des choses n'est pas nécessairement dans le registre dans lequel on veut bien les enfermer », faisant surgir à nouveau ce thème de « la volonté d'échapper à la contrainte ».

MM décrit pour se justifier — anecdote supplémentaire qui nous sort de l'entretien micro-phénoménologique — une de ses œuvres antérieures, en disant les construire sur du « sens commun, ce qui est su de tous ». Cette œuvre fait appel à plusieurs aspects (un croisement) : des formes géométriques, une manière ordinaire de présenter des objets dans les vitrines commerciales, et à une signalisation routière. Ce qui l'intéresse alors est « le sentiment abstrait que peut apporter l'épuisement de certains signes qui étirent les références dans l'espace et le temps ». Ce sentiment MM finit par le caractériser comme étant celui d'un « télescopage ». Il convoque encore une autre œuvre qui met en jeu la notion mathématique « d'hypercube », à savoir l'équivalent d'un cube en quatre dimensions. Il existe, décrit-il, une représentation de l'hypercube via son « ombre » : de la même manière qu'on peut projeter l'ombre d'un cube en trois dimensions sur un plan en deux dimensions, on peut projeter celle de l'hypercube dans un espace à trois dimensions. L'œuvre de MM consiste à montrer cette « ombre » 3D sur un écran de télévison (donc en deux dimensions) mais en utilisant un procédé de « vision 3D » qui fait appel à des lunettes spéciales. La notion d'hypercube, MM reconnaît ne pas la comprendre — « ça m'échappe complètement », dit-il en souriant — et qu'il parvient à en avoir tout juste un « sentiment que je n'arrive pas à classer, et c'est cela qui m'intéresse ».

L'œuvre de l'hypercube semble alors offrir une clé de lecture pour son travail, avec cette notion de « télescopage » entre des éléments qui font sens isolément mais qui associés permettent une « échappée » vers quelque chose, ou de laisser percevoir un « sentiment », au-delà des formes, qui échappe en partie à MM. Je lui propose cette notion qu'il s'empresse de confirmer : « oui, on la retrouve dans toutes les œuvres ». On a ici le passage du désorceleur* au patient* et une illustration claire du trafic de subjectivité. Pendant la génération symbolique, MM produit toutes sortes d'échappées qui lui permettent de récupérer la capacité d'agir sur le sorcier* tiers que j'incarne. Mais ce qu'il cherche à faire acquérir comme qualité à son œuvre est précisément ce sentiment de « télescopage » qui « lui échappe complètement ». Quand l'œuvre lui échappe, il n'a plus besoin

lui-même d'échapper. Il est a présent victime de l'échappement de sa propre création plutôt que de celle de quelqu'un d'autre. Il est redevenu patient*, mais de son propre sorcier*.

Je lui demande de me dire alors de me dire comment il a su que le pénis n'était soit pas un bon « télescopage », soit pas un « télescopage » du tout :

> Je savais que ce n'était pas ça en le faisant. Je ne suis pas arrivé à la conclusion, en réfléchissant deux heures devant, en me disant 'c'est pas ça', non non, j'ai bien vu que … c'était évident que c'était pas le résultat. Il fallait forcément que ça arrive à quelque chose de plus intelligent que ça. Cette représentation était suffisamment évidente et simple pour … il faut pas grand'chose pour dessiner un pénis.

Ce qui, en temps normal, est « plus intelligent » c'est l'œuvre qu'il produit quand elle est réussie (à l'inverse du pénis). Or cette œuvre réussie, on vient de le voir, lui échappe. Ainsi le critère pour la réussite est lorsque l'œuvre dépasse MM en « intelligence », qu'elle acquiert une intelligence perçue juste plus élevée que celle que MM considère avoir.

MM m'indique que la solution qu'il a retenu pour l'exercice, la main articulée en bois avec les cubes, présente un meilleur « télescopage » : « ça évoque toutes les limites de ton exercice. Ça pourrait être un sujet de Beaux-arts lancé à des étudiants pour le concours d'entrée : 'débrouillez-vous avec ces cubes !' » Il me décrit la manière dont il voit l'agencement de la main et des cubes : sur un socle, la main qui tient un cube sous le pouce et les autres répartis sur le socle, tout en précisant qu'il ne sait pas exactement, « il faudrait voir ». Voulant voir, justement, je retourne chez MM, après avoir acheté deux de ces mains articulées : l'une sur internet commandée sur le trajet de retour de l'expérience du défi et l'autre, plus grande que la première main, une semaine plus tard dans un magasin de Beaux-arts, croyant que ma commande n'arrivera pas à temps pour ce dernier rendez-vous. J'ai donc deux modèles de tailles différentes à lui montrer pour finaliser sa proposition.

Il essaie la petite main et parvient à coincer un cube entre les doigts articulés. Il pose la main sur la table et dispose les six autres au pied de la main. C'est la configuration qu'il avait imaginé à la fin du défi. Il essaie de faire la même chose avec la plus grande main, mais n'est pas satisfait. Au vu de la taille plus importante de la seconde, il peut placer tous les cubes à l'intérieur de la paume. Il faut alors trouver un autre moyen pour l'exposer que de la faire reposer sur sa base : l'accrocher au mur par le poignet qui dispose d'un trou. MM me soumet alors ces deux propositions, la petite main

7-3. Solution de MM
Photographie de documentation réalisée par MM.

avec ses cubes à sa base à exposer « à hauteur de main », la grande main au mur « à hauteur d'œil ». Je le pousse à choisir et il indique la plus grande main. Je lui demande ensuite de prendre une photo de la solution choisie (fig. 7-3). Cette solution « est loin d'être un chef d'œuvre », mais « elle se tient », commente-t-il. Cette main fait à la fois référence aux monde des Beaux-arts et à « l'histoire de l'évolution de l'humanité grâce à son pouce préempteur », dit-il indiquant le télescopage qu'il perçoit.

Je lui demande de revenir au moment où pendant l'expérience il m'a indiqué qu'il « savait ce qu'il ferait » et de comparer avec le résultat que nous avons sous les yeux. MM m'explique alors que pour lui cela fait un tout, qu'il ne peut pas décomposer le processus qui l'amène à avoir une idée et que c'est pour lui une affaire de « synthèse ». « La synthèse, elle est en bloc. Cette pensée en bloc est issue de tout ce que je sais, tout ce que j'ai appris, et tout ce que je ressens, et c'est ce qui fait que l'art est toujours un mystère. C'est d'une justesse synthétique ». Questionné sur la manière dont cette pensée en bloc lui apparaît, MM indique : « c'est extrêmement abstrait comme mode

d'apparition ». Il précise « si j'avais la méthode pour savoir comment j'associe les idées pour arriver à un résultat, je l'appliquerais tout le temps ! ». Le refus de MM de tenter de décomposer ce qu'est la pensée en bloc est encore une manière de tenter d'échapper à mes questions et de conserver sa capacité d'agir. On peut aussi souligner que pour lui-même ce processus « mystérieux » est précisément ce qui permet l'échappement — son schème constructeur. Chercher à décomposer ce mystère reviendrait peut-être pour lui à perdre de cette capacité d'échappement, capacité qui dans son fonctionnement même lui échappe.

Je ne suis pas parvenu à mettre MM dans l'état « d'évocation » que la méthode préconise, de sorte que la conscience réflexive puisse parcourir les faits de la conscience en acte. Cet difficulté toutefois met en lumière comment le défi provoque la survenue de cette manière de « sortir » de l'expérience, d'y échapper, manière que MM cherche à trouver dans ses œuvres justement. Autrement dit, quand il parvient à ne pas entrer dans la méthode de l'entretien micro-phénoménologique c'est bien sa position de désorceleur* qui prend place, multipliant les échappées jusqu'à trouver celle qui lui permet à la fois d'honorer son engagement vis-à-vis de l'expérience et de le faire à sa manière, en gardant le contrôle sur ce qui se dit et se fait. Ainsi, malgré le fait que la procédure de conduite de l'entretien que j'ai apprise en formation n'est pas respectée, on voit comment le schème constructeur de MM cherche à s'emparer de la situation, à lui trouver activement une solution, en cherchant activement à produire un « télescopage » que MM considère comme le critère de réussite d'un œuvre. Le télescopage a lieu quand quelque chose échappe à MM, échappée qu'il n'a de cesse de chercher à mettre en place tout au long de nos rencontres. Ce n'est que lorsqu'une de ces échappées tient qu'il trouve sa solution, quand il parvient à voir que « c'est ce qu[']il est] en train de faire depuis [le début de l'expérience] », à savoir jouer avec les cubes sur la table avec ses mains pour tenter de trouver une solution : sa solution consiste à mettre en forme sa recherche de solution, recherche qui s'articule autour de tentative d'échapper.

S'étonner du fonctionnement

LG — Ça fabrique des images

LG s'est prêté à l'expérience de création commune et se soumet à présent à celui du défi. Autour d'un café, nous nous mettons d'accord pour une durée d'une demi-heure. Après lui avoir donné les cubes, LG reste d'abord à table et me dit « c'est drôle que tu me ramènes ça ». Puis, tout en

inspectant les cubes il me demande : « je peux rajouter de la matière ? ». À l'affirmative, il joue encore un peu avec les objets et les monte en petite structure verticale de trois et quatre cubes. Après un moment, il va s'habiller « en pourri », comme pour la première expérience de sorte à pouvoir travailler à l'atelier à son aise. Il sort alors plein d'entrain et dynamique pour rejoindre la petite annexe qui jouxte son domicile. Il revient exactement trente minutes plus tard avec un gros parallélépipède de mousse verte dans lequel les cubes sont incrustés. Une ligne noire visiblement faite à la bombe de peinture divise au deux-tiers de la hauteur la face où sont incrustés les cubes (fig. 7-4). Il commence, à ma demande, par décrire l'expérience telle qu'il l'a vécue.

Au moment où je donne les cubes à LG, il pense, me dit-il, tout de suite au morceau de mousse, dur et lourd qui traîne dans son atelier : « une vraie plaie, il faut que j'en fasse quelque chose un jour, mais il est pourri, il est vieux, il s'émiette ». La mousse prend les traces « de manière curieuse, ça fait 'prt' [il fait un son sourd avec sa bouche] ». Il continue :

> Il y a quelque temps je me disais que j'avais envie d'enfoncer des trucs dedans. Et en fait c'est drôle parce qu'il y a pas longtemps je me disais que je voulais enfoncer des dés [à jouer]. Mais en même temps ça me satisfaisait pas du tout. Ça fabrique des images et des choses, '*pfffou*' [un son qui évoque l'exaspération] qui m'intéressent pas. Et là quand je t'ai vu me donner les cubes, je me suis dit 'ah, mais c'est parfait en fait ! C'est ça qu'il faut essayer d'enfoncer.
>
> Ce que j'aimais pas avec les dés, c'était pas évidemment la forme, mais c'était les points, ce truc avec le hasard, ça me casse les couilles. Ces temps je travaille avec des formats de type tableaux, vertical et j'ai découpé un bout de la mousse dans ce format-là. J'ai donc essayé de trouver quelle surface serait bien. J'aime bien le geste de jeter des trucs. C'est pour ça qu'enlever les chiffres [les points des dés à jouer] me plaisait, parce que tout ce truc autour du hasard, ça m'intéresse pas. Je trouvais ça chouette que ces objets [les cubes] soient vierges.
>
> Je trouve ça beau les objets qu'on jette comme les cailloux. Il y a de la divination avec ce genre de gestes-là. Du coup j'ai cherché la taille [de mousse] qui était bien pour un jet qui était beau. C'est marrant de limiter le truc [la taille du morceau] à quelque chose de très arbitraire.
>
> J'ai jeté les cubes plein de fois, jusqu'à ce qu'un jet me plaise. 'Ah, ce jet il est beau, il occupe bien l'espace'. Et dès que ça été fait, j'ai pris mon marteau et j'ai fait '*prt, prt, prt*' [le même son que LG a déjà fait pour indiquer celui de la pénétration de l'objet dans la mousse]. C'est un geste hyper-satisfaisant. Ça fait '*crk, crk, crk*' [un autre son indiquant la même chose]. Des clous ne rentrent pas comme ça dans la matière.
>
> À ce stade-là, ça ressemblait à quelque chose comme une fausse esthétique de matériaux brutes, sales. N'importe quelle andouille manipule ces codes-là. Je me suis dit « tiens, je vais m'amuser avec ça moi aussi ». J'ai pris une bombe de peinture car je trouvais ça chouette qu'il y ait un tracé quelque part. Ça bascule sur

7-4. Solution de LG

Photographie réalisée par LG dans son atelier. Un grand morceau de mousse verte dans lequel il enfonce les sept cubes avant de tracer une ligne noire avec de la peinture en spray.

> quelque chose de très mental, quelque chose qui sépare l'espace en deux. Je l'ai tracé au deux-tiers, puis j'ai fait une sorte de vérification en retournant le morceau de mousse, mais ça n'allait pas.

Je lui fais remarquer qu'il n'a que sa description de l'expérience ne concerne que les actions qu'il a effectué dans son atelier et qu'il n'a pas parlé du temps passé encore à la cuisine.

> J'avais les dés [les cubes] dans la main, j'ai été aux toilettes, j'ai sorti la moutarde pour faire la mayonnaise [pour le déjeuner]. Je veux pas dire que c'est à ce moment que tout se passe, mais c'est pas un moment mental ou de réflexion non plus. C'est ailleurs que les choses se préparent.

Je lui demande donc s'il considère qu'il a commencé à travailler sur l'œuvre alors qu'il était encore dans la cuisine. « J'ai commencé à travailler sur l'œuvre avant même que tu me donnes les cubes. C'est les objets que j'attendais. Ça a commencé avant. Ensuite tu me mets les cubes dans la main et là ça continue ». Je lui demande comment il peut décrire ce moment particulier où il perçoit que « ça continue » :

> C'est comme s'il y avait plein de portes devant moi : « est-ce que je peux rajouter quelque chose ? » [LG m'a demandé au début de l'expérience s'il doit se cantonner aux cubes pour faire son œuvre ou s'il peut ajouter d'autres éléments], « Oui », alors ça ouvre une porte. J'ai les cubes dans une main. Je me dis « je ne suis pas un artiste malin ». Il y a des artistes plus malin que les autres qui auraient réussi à faire un truc juste avec ces sept cubes. Moi je suis une buse, très terre à terre, donc très vite je me dis qu'il y cette mousse et je vais en faire un tableau. Il y a un côté rassurant : un objet limité, un objet qu'on connaît, et sur lequel je travaille en ce moment. En même temps ça m'amuse de jouer dans ses limites-là. C'est un choix pragmatique. Je sais que j'ai quelque chose à faire. Je passe de l'objet à l'action sans chercher ce que je pourrais faire.

« Continuer » c'est percevoir une direction à son action. En prenant les cubes dans la main, le souvenir du morceau de mousse qui traîne dans son atelier et l'envie d'y enfoncer des dés à jouer revient, et ce « sans chercher ce qu'il pourrait faire », dit-il, c'est-à-dire que le lien entre mes cubes, la mousse et l'envie d'enfoncer des dés se fait malgré lui. Mais comment ce lien se manifeste-t-il pour lui ?

> Il y a une image [qui lui vient] d'une boîte de dés chez mes parents. Ils étaient un peu gros et très beaux. Ça a un poids, un son. Ça déclenche quelque chose lié à l'enfance. C'est comme si l'image de ça [les cubes du défi] et des dés se superposaient. C'est très visuel. Et à ça s'ajoute l'image devant moi de la mousse, de dés enfoncés dans la mousse, mais qui ne me satisfaisaient pas. Ça n'allait pas.

À la différence des entretiens longs où je demande de définir un terme que l'artiste utilise, l'entretien micro-phénoménologique cherche les éclaircissements sur la manière dont un phénomène est expérimenté. Ici je demande à LG « Comment sait-il que 'ça n'allait pas' ? » :

> Dès que j'ai cette représentation, cette sensation des dés enfoncés dans la mousse, je me dis « non, mais ça suffit ! ». Il y a d'autres images qui viennent dont une [d'une œuvre] de [l'artiste français Robert] Filliou [*Un. Eins. One*, 1984 ; œuvre faite de 16'000 dés à jouer multicolores, exhibant un seul point sur chacune des faces]. J'ai jamais été…il y a des gens tu leur dis « Filliou », ils se roulent par terre en bavant. Quand je vois les dés [de son souvenir chez ses parents], je me demande ce que c'est cette œuvre faite de dés et quand je tombe sur Filliou, je respecte l'œuvre mais ça m'insupporte qu'on s'y réfère constamment. Je pense aussi à la phrase de Mallarmé « un coup de dés jamais n'abolira le hasard » que les étudiants aux Beaux-Arts utilisaient. J'ai toujours trouvé curieux que tout le monde emprunte cette voie-là, qu'il y ait une telle adhésion aux mêmes choses. Il y aussi la symbolique du dé, mais je me dis, ça va pas. Et en même temps je suis bloqué, car j'aime bien cet objet-là, j'aime bien cet objet enfoncé, cet objet hyper dur doit s'enfoncer facilement dans la mousse.

C'est donc une collection d'association d'idées connotées négativement pour LG qui viennent bloquer son envie d'enfoncer un dé dans la mousse. On se trouve à ce moment encore bien avant qu'une quelconque action ait eu lieu de sa part dans son atelier. LG est d'un côté en position de patient* face à mes cubes imposés et de l'autre il est également dans cette position face à l'idée du hasard associée aux dés à jouer. Il cherche donc à récupérer sa capacité d'agir, à devenir désorceleur*. J'essaie alors de l'aider à préciser encore la manière dont il sait qu'il est bloqué par cette image des dés à jouer enfoncé dans la mousse, comment il sait que ce les dés à jouer ne sont pas exactement la bonne accroche pour passer à la matérialisation :

> Après cette image avec la mousse, je ne sais pas pourquoi, j'ai pensé à Beaubourg [Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, à Paris]. Ce que j'en vois c'est le sol, en lamelle de bois. Une atmosphère… [LG produit le son d'un objet lourd qui s'écrase au sol] pesante qui me déprime un peu. C'est là que je me dis « tu vas pas nous faire ce coup-là ? »

Le musée produit une nouvelle association négative. Mais à l'inverse des précédentes qui étaient liées les unes aux autres (les dés, l'œuvre de Filliou, la référence à cet artiste, puis la notion de hasard liée au dés eux-mêmes), ici l'association n'est pas évidente. C'est une image qui surgit et qui s'impose à LG, une image de plus qui n'est pas celle qu'on pourrait attendre du musée, typiquement sa façade (le musée comme institution) ou une salle d'exposition, mais celle du sol associée à une atmosphère plus générale et à un sentiment déprimant. Je lui demande de revenir en arrière et de décrire l'image des dés dans la mousse qui lui permet de savoir que « ça n'allait pas », le moment qui précède le surgissement de l'image du musée :

> Je suis assez près. Je ne vois pas un tableau sur un mur blanc. C'est comme si j'étais à cinquante centimètres. Je ne vois pas autre chose que la mousse. Je vois la mousse, je vois les dés archétypiques blancs avec des points noirs. Il y en a quinze ou vingt disposés de manière didactique. Et il y a un recul, je prends une distance et là j'en arrive au « *pfffou* » [son d'exaspération], il y a le souvenir de Beaubourg qui surgit.

LG précise ce souvenir :

> C'est peut-être pas tant un souvenir qu'une sensation, une remontée. Une image de la galerie du musée. Je regarde, il y a des grandes cimaises blanches sans œuvres. Une lumière un peu jaunâtre. Et il y a une odeur, mais je sais pas si c'est Beaubourg ou le musée de Nantes. À cause du sol, une odeur de cire d'abeille, entêtante, doublée d'une odeur de bouffe de la cafétéria. C'était un ensemble dégueulasse.
>
> L'image de Beaubourg est composite : lumière, cimaises, sol. Je suis seul dans cette situation. C'est pas une image réelle. C'est pas possible d'avoir juste ces éléments. C'est pas un montage, c'est une image synthétique… comment dire ça… comme la vision périphérique : tu vois sans vraiment voir.
>
> Pour l'odeur, c'est comme une odeur qui n'existe pas. Les choses ont une odeur, mais là c'est un mélange d'odeur de choses qui n'ont rien à faire ensemble. Tu peux rien faire de cette odeur. Tu peux pas manger la cire d'abeille du sol, tu peux pas cirer le parquet avec la cafétéria. Et en plus c'est dans un espace de musée. Donc tu es dérangé visuellement par cette odeur. À Nantes j'arrivais pas à voir les œuvres à cause de l'odeur. En plus le musée de Nantes ne change presque jamais d'accrochage. Tout est toujours à la même place et en plus tu as cette odeur qui te perturbe. Mais là, c'est cette odeur de Nantes qui perturbe la vision du souvenir de Beaubourg.

Odeur et « remontée » visuelle sont toutes deux des expériences troubles qui de plus viennent se troubler parmi. Pour le visuel, il y a d'abord une incertitude sur le lieu exact, Nantes ou Beaubourg. Ensuite, la vision n'en est pas tout à fait une puisqu'il s'agit d'éléments qui selon LG ne peuvent pas être juxtaposés, comme avec un montage photographique. Et pourtant c'est bien une impression de l'ordre du visuel qu'il perçoit et qu'il peut décrire. L'odeur de même est composite. Celle de la cafétéria est, semble-t-il, en elle-même un mélange des odeurs des différents plats qui y sont servis, et qui ne sont pas nécessairement agréables lorsqu'elles se superposent. Celle de la cire d'abeille du sol, elle, parasite cette première odeur composite mais reconnaissable comme étant issue de nourriture, de sorte à produire une nouvelle odeur avec laquelle « tu [ne] peux rien faire ». Puis l'odeur elle-même vient parasiter le visuel, déjà composite et déjà parasité. C'est une forme de dissonance globale, à plusieurs niveaux, entre les modes visuels et olfactifs d'abord et dans la constitution même de l'apport de chacun des modes. L'ensemble produit le message de cette « image de Beaubourg » que LG voit surgir après avoir cherché à associer la mousse avec les dés à

jouer, une image qu'il traduit ensuite verbalement, dans la description du processus, par l'expression « ça n'allait pas ».

Parti de cette expression qui semble, dans un premier temps, un simple jugement de valeur que LG formule sur cette association imaginée de mousse et de dés, il est possible en revenant sur ce moment, en replongeant LG dans les sensations qui entourent l'expression, de dégager une image d'abord, puis la composition de cette image qui s'avère en fait multimodale et non pas seulement visuelle. L'entretien micro-phénoménologique se poursuit et, pour contraster, on revient sur le fait que les cubes que j'ai amené ne provoquent pas d'exaspération, mais au contraire une possibilité, puisque ça « ouvre une porte » : l'objectif étant d'agir, dans un temps donné par le défi, « il faut vite trouver la porte », dit-il. « Il ne faut pas la chercher. Ça veut pas dire que je cherche pas, mais je favorise le fait de trouver rapidement au fait de chercher longtemps ».

Comment sait-il qu'il a « trouvé » ? Il commence par me décrire les cubes en détaillant le fait qu'ils sont fabriqués dans du mauvais bois, que les surfaces sont rêches, les bords encore saillants et que donc « jamais personne ne fabriquerait des dés avec ce bois-là », montrant sa connaissance des matériaux de construction que son activité professionnelle lui fournit et pointant mon ignorance dans ce domaine, une manière déjà de récupérer sa capacité d'agir sur le sorcier* tiers que j'incarne par le défi. Après cette description négative, il revient sur le seul aspect qui l'intéresse, les arrêtes saillantes « parce que ça va bien s'enfoncer ». Il enlève l'un des cubes de l'œuvre qu'il a réalisé durant les trente minutes en me montrant qu'il laisse une « trace parfaite » : « en les ayant dans la main [au début de l'expérience], je voyais qu'ils sont prêts à être enfoncés ». Il produit alors un croisement entre d'une part l'idée des dés qu'il a eu avant l'expérience mais dont les points provoquent en lui les associations autour du hasard, puis le surgissement de l'image multimodale, et d'autre part les cubes en bois que j'apporte qui sont des objets qu'ils n'aurait jamais fabriqué ainsi mais qui ont les caractéristiques qui l'intéressent pour sa mousse de ne pas avoir de points et des arrêtes saillantes : les caractéristiques de mes cubes lui permettent de récupérer sa capacité d'agir bloqué par les dés à jouer.

Encore à la table de la cuisine, avant donc de partir dans son atelier, LG imagine ce mouvement des cubes dans la mousse, mouvement produit à l'aide d'un marteau, mouvement qu'il qualifie de « satisfaisant », « un peu jubilatoire ». La sensation de les enfoncer est rendue dans la description

initiale de ses actions par le son « *prt* » que LG répète chaque fois qu'il fait le geste avec sa main, mimant l'usage du marteau.

Il sait que ce geste va être « jubilatoire » parce que de par son expérience professionnelle, il a eu à utiliser des marteaux différents appliqués sur de nombreux matériaux. Il sait comment certaines matières résistent et d'autres pas quand on tape dessus. « Là [avec la mousse] ce qui est marrant c'est que va être hyper … [il cherche un mot] 'medium'. Comme le gris neutre [en photographie, couleur qui ne présente aucune dominante de couleur particulière], ça résiste et en même temps ça s'enfonce. Et en plus du premier coup… mais en résistant ! »

Intrigué par cette caractérisation de la satisfaction par quelque chose qui est « neutre », je lui demande de m'en dire plus.

> Il y a un truc un peu … [il hésite, à la recherche du mot adéquat]… Je sais pas si c'est « surnaturel », mais c'est vertigineux. Normalement soit ça s'enfonce plus que ça ne résiste, soit ça résiste plus que ça ne s'enfonce et là tu peux faire l'expérience des deux en même temps. C'est aussi parce que je peux le faire avec mon corps, avec mes mains. Pas avec un marteau de 10 tonnes, pas avec un mini-marteau, mais avec un marteau que tu utilises tous les jours, et sans avoir besoin d'y mettre une force démesurée. [Cette mousse] réagit comme aucun matériau ne réagit dans le quotidien.

C'est une expérience « normale », me dit LG, dans le sens qu'à la fois la mousse résiste aux cubes et les laisse s'enfoncer « en même temps », à mi-chemin entre ces deux possibilités, et qu'il utilise pour ce faire une marteau ordinaire auquel il applique une force ni forte ni faible. Matériau, outil et force sont tous trois alignés sur une sorte de position médiane de ce qu'il est possible pour LG de faire. Cet alignement à quelque chose de « vertigineux » : « le rien de spécial est hyper spécial ». C'est au moment où il enfonce un cube dans la mousse qu'il y a un « plaisir » particulier qui survient : « tu sens que ce que tu as fais agit, le marteau via ta main a répondu d'une manière inhabituelle, car ça a résisté sans résister ».

Pendant les près de deux heures d'entretien, nous avons pu aborder ces deux points du processus de réalisation de l'œuvre du défi : comment sait-il que les dés à jouer ne sont pas la bonne solution pour son morceau de mousse, et comment se rend-il compte que les cubes fournissent quant à eux cette solution ? Cela permet d'éclaircir la phrase de la description initiale « ça fabrique des images et des choses qui m'intéressent pas », et son inverse « ah, mais c'est parfait en fait ! » Son désintérêt

est en fait d'abord souligné ou provoqué par l'image multimodale qui surgit au moment où l'association mousse-dés à jouer se fait. Il semble donc d'abord savoir que « ça n'allait pas » avant de trouver des raisons à cela en invoquant des références à un autre artiste et à son parcours d'étude. C'est en s'appuyant sur sa connaissance pratique des matériaux qu'il préssent l'impression de l'enfoncement tout en restant bloqué par l'interdiction que lui signifie l'image multimodale. En lui donnant les cubes, je fournis sans le savoir une solution à ce blocage, d'où son commentaire « ça continue » : le croisement était déjà presque fait par les dés à jouer ; mes cubes lui donnent une accroche, le geste juste « médium », qui permet de passer au protocole et finir ensuite l'œuvre. Il jète alors les cubes sur la mousse pour trouver la configuration spatiale qui convient (comme lorsqu'il retrouve une composition dans l'expérience de création commune) sans que les cubes, n'étant pas des dés, produisent l'association avec le hasard. Il peut ensuite faire l'expérience physique d'enfoncer les cubes dans la mousse à leur emplacement. Enfin il trace à la bombe noire un trait pour « basculer dans le mental ». Ce geste appartenant à ceux de la peinture lui permet d'une part de récupérer une dernière fois sa capacité d'agir et faisant usage de l'arbitraire qu'il affectionne, d'autre part de finir le processus de trafic de subjectivité puisque le trait donne une orientation à la configuration (un haut et un bas), configuration que LG vérifie en essayant de retourner le bloc de mousse. Voyant que retournée l'œuvre « ne va pas », il peut estimer qu'elle a une certaine autonomie.

ST — Investir d'une mission

Presque un an après l'entretien long, je propose à ST de soumettre au défi. Nous nous mettons d'accord pour trente minutes d'expérience. Elle m'invite à quitter son espace de travail et à m'installer au salon de son atelier-logement pour cette durée. Je pose les cubes sur la table devant elle et m'en vais. À la fin du temps imparti, je lui demande de me décrire comment s'est déroulé l'expérience.

ST a été très surprise par les cubes, s'attendant à ce que j'amène des matériaux de différentes natures. Elle prends les cubes dans la main puis les lance sur la table « comme des osselets ». Elle est d'abord donc désemparée par ces formes mais aussi soulagée par le fait qu'elle a le droit d'ajouter des matériaux et de les altérer — ce dont elle s'est assurée pendant la phase d'introduction. Les premières ébauches de solution prennent une forme de simples empilements verticaux. Cela lui fait penser à « de mauvaises propositions plastiques d'étudiants » (elle enseigne

7-5. Solution de ST

Gauche : photographie réalisée par ST de l'état final de son œuvre. Droite : l'ensemble des programmes réalisés par ST, dont trois (deux en haut et un en bas) après l'expérience.

dans une école d'art), ou à des œuvres « très belles » d'artistes[233]. Elle cherche à éprouver quelque chose pour ces cubes car en l'état « [elle] ne les aime pas ». Il lui faut les « réinvestir d'un goût, d'un désir » qu'ils n'ont pas, les « investir d'une mission », leur « donner un sens » pour que « ça réactive le regard ». Pour l'instant elle ne peut que constater « la pauvreté de son imagination » qui ne lui fait produire que ces structures verticales sans intérêt à ses yeux. Ce passage de « ne pas aimer » à « investir d'un désir » est l'objectif du passage du patient* au désorceleur* : récupérer une capacité d'agir. La « mission » est le croisement initial qu'elle cherche, et le « sens », même si elle emploie le terme dans son acception « sémantique », peut se comprendre, sous l'impulsion du mot « mission » comme recherche de direction physique pour son action.

Pour contrer la verticalité des premiers essais, ST aligne les cubes sur la table et c'est ainsi que lui vient l'idée de faire un « bracelet ou une brochette », première phase d'un croisement possible. L'idée est d'amener de l'hétérogénéité, me dit-elle, parmi ces cubes identiques. Mais la difficulté

[233] Elle évoque les travaux du russe Kasimir Malevitch (peut-être la série des *Architectones*, structures simples présentant des volumes blancs ressemblant à des bâtiments), ou de sculptures de l'allemand Kurt Schwitters.

technique du percement des cubes pour réaliser une brochette dans le peu de temps dont elle dispose la fait reculer. Elle se dirige alors vers sa « caverne d'Ali Baba », un endroit où elle conserve des boîtes en carton d'emballage de produits, comestibles. Elle en revient avec deux de ces boîtes : l'une allongée et blanche de biscuits d'une marque anglaise qui n'affiche qu'une photographie de biscuits au chocolat, l'autre une boîte de biscuits roumains, globalement jaune avec des proportions de type 4/3, arborant également des images de biscuits ainsi que celle d'une petite fille en style dessin animé, vêtue de rouge. C'est en revenant à sa table de travail avec ces deux boîtes et en observant les proportions des cubes et de la boîte roumaine que l'idée de faire une sorte de télévision de type ancien (dans la ligne des « ordinateurs » de l'entretien long) survient. La boîte jaune, posée à la verticale sur son plus grand côté, et dont le dessus est ouvert, sert de corps à cette télévision et les cubes deviennent les boutons qui permettent de changer de « programme » (fig. 7-5, gauche). Le croisement semble alors effectué entièrement. Ainsi d'abord bloquée par la technique, elle fait appel à du connu, ses boîtes de biscuits, qu'elle sait peuvent lui servir à produire des formes, ou des idées, pour réinvestir les cubes d'une mission. Elle récupère alors sa capacité d'agir.

Le programme de cette télévision en carton est une composition que ST insère dans la boîte. Le temps le permettant, ST aimerait réaliser les six autres programmes, le premier correspondant au premier cube. Elle n'a pu en faire qu'un seul pendant les trente minutes. Pour cette composition, elle se sert de la boîte blanche et allongée dont elle récupère l'image des biscuits disposés en un arrangement que ST apprécie pour ses qualités formelles, « sculpturales ». Elle en fait un arbre qu'elle place sur la gauche de la composition. Ce arbre en biscuit suscite l'idée « d'avoir envie de ». Pour une raison que ST veut conserver privée, elle pense à réaliser un loup qui serait le porteur de cette envie pour les biscuits. Elle le dessine sur un carton, le découpe et le recolle sur le fond du « programme ».

C'est à ce stade-ci qu'elle mobilise les cubes. Elle les colore en jaune et leur donne des chiffres de 1 à 7. Elle me dit avoir passé du temps à les disposer sur le dessus de la boîte de sorte que les écarts soient différents. Ceci permet, selon elle, de susciter le regard pour ces cubes dont la « mission » est d'être touchés, s'ils étaient véritablement des boutons pour un poste de télévision. Dans la précipitation de finir à temps toutefois, ST a renversé la boîte jaune avant d'avoir collé les cubes. Elle les a remis au dernier moment, ce qui fait qu'elle n'est pas complètement satisfaite des écarts

qu'ils ont entre eux. Elle ajoute à la fin l'herbe et le ciel sur la composition avant d'insérer le carton de support (le « programme ») dans la boîte et de venir me chercher pour commencer l'entretien.

Je demande à ST de revenir sur ce qu'elle nomme « investir d'une mission » les cubes, qui autrement lui paraissent « neutres »[234]. C'est les « réinvestir d'un goût », d'un « désir », dit-elle : « je les transforme dans le sens de leur donner du goût, pour que ça ne me laisse pas indifférente ». On peut noter ici la tournure employée, résumant le passage du protocole à la jubilation : c'est ST qui transforme, mais c'est pour que « ça » l'affecte d'une manière précise. Les cubes ne lui évoquaient rien, « c'est comme si tu ne m'avais pas apporté suffisamment de friandises, alors j'ai été en chercher d'autres ». En en faisant « les boutons de [sa] télévision », les cubes obtiennent une fonction, une « mission » : ils servent à entrer dans cette idée qu'il y a une télévision dont il faut produire les « programmes ». Du fait de leur forme, ils donnent « envie d'appuyer dessus ». Cette envie est redoublée par le fait que dans un cadre habituel d'exposition, il est interdit de toucher les objets. Ces cubes-boutons sont donc des invitations à être touché qui doit pourtant se contenter du mode visuel. Les cubes « ornementent » aussi le cadre, dit-elle, et la font passer de simple boîte jaune de biscuits à télévision. L'idée que les cubes sont des boutons est soulignée de plus par l'ajout des chiffres sur leur face. Pour insister sur ces boutons générateur de désir, ST ne met pas d'écart régulier entre les cubes de sorte à attirer le regard, puisqu'il n'y a pas de raison apparente à cette différence. D'une verticalité de composition qui souligne « la pauvreté de son imagination » à une horizontalité qu'elle associe à « bracelet ou brochette », elle dégage le caractère homogène des cubes pour les tirer ensuite dans la direction opposée : vers plus d'hétérogénéité. Cela entraîne la possibilité de donner un usage particulier aux cubes, usage où ils seraient tous différents ou du moins différenciés, usage qui à son tour en donne un à la boîte en carton et qui appelle la réalisation d'un « programme ». ST n'aurait probablement pas produit la composition au loup et à l'arbre si ce n'était pour servir de contenu à cette « télévision », elle-même engendrée par le chapelet de cube placés sur la table, d'abord, et cherchant, ensuite, à trouver un moyen d'être différents plutôt qu'identiques.

Le désir est ainsi réinvesti dans et manifesté par les cubes : par le placement sur la boîte comme des bouton à toucher ; par l'écart non régulier entre eux qui pousse à en chercher la raison ; par l'ajout des chiffres dessinés en rouge, qui les différencie tout en leur donnant un ordre, une progression,

[234] On peut noter la différence d'avec LG qui lui cherche activement des expériences « neutres » telles qu'enfoncer un les cubes dans la mousse. Chaque artiste cherche une expérience particulière.

une direction ; par la couleur jaune comme fond pour ces chiffres qui, si elle tend du côté de l'uniformisation des cubes, est une manière pour ST d'en faire *ses* cubes à son goût. Ces cubes investis de mission sont le geste juste qu'elle a produit, l'accroche qui engendre le reste du protocole de l'œuvre. Cette mission consiste à renforcer le désir très au début de l'expérience, quand ST n'a « encore rien fait sur la boîte, où c'est le départ de tout, le départ du grand désir ». Ce grand désir, ST me dit qu'il correspond à ce qu'elle avait nommé « drogue qui fait jubiler » dans l'entretien long[235]. Le fait d'avoir trouvé le moyen d'investir du désir dans les cubes, qui provoque « le départ de tout », rend ST « hyper-contente », d'autant plus que cette solution de la télévision lui permet d'utiliser les sept cubes, ce qui la soulage de la pression de l'exercice.

Jusque-là, l'entretien rejoue dans les grandes lignes celui mené un an auparavant. Je ne parviens pas immédiatement à aider ST à entrer dans l'état d'évocation propice à la découverte de détails fin du processus. Les artistes, comme on l'a vu son surentraînés, à donner des justifications à leur pratique De plus, durant la génération symbolique, ils sont focalisés sur l'obtention de la jubilation et non et pas sur le détail du déroulé. Ainsi les questions sur le *comment* du déroulé de l'entretien micro-phénoménologique sont souvent plus déconcertantes que celles sur le *pourquoi* de l'action. Ce sont pourtant ces questions sur le *comment* qui permettent d'accéder au détail du désorcleur* depuis la position de patient*. J'amène ensuite ST à revenir sur le moment où elle investit les cubes de leur mission, et de me dire comment cet état « hyper-content » prend place ? C'est alors que plus de détails viennent au jour. Cela provoque un soulagement « dans la tête », répond-elle. Ce soulagement lui permet de poser un regard sur les choses qu'elle a devant elle et de « mieux distinguer chaque élément ». Ceci contraste avec « l'embarras » dans lequel elle se trouve juste auparavant, avant que la « mission » ne soit claire. Le soulagement est le début de la récupération de la capacité d'agir. Alors qu'elle est dans un état « d'embarras », il semble y avoir quelque chose d'autre qui s'impose à elle à un niveau physiologique puisqu'il provoque le « soulagement ». C'est ce soulagement qui permet *ensuite* de mettre en place le protocole (bouton, boîte, programme, contenu), puisqu'elle « distingue mieux chaque élément », de sorte à rechercher la jubilation. Si le « grand désir » (la drogue) est déjà là au moment de l'investiture de la mission, il faut pourtant aller au bout de cette mission pour réaliser le trafic de subjectivité, comme on va le voir.

---

[235] À sa demande, j'ai fait parvenir à ST en amont du défi mon compte-rendu de l'entretien long. Je lui fait remarquer qu'elle a donc eu accès au texte que j'ai écrit sur ce premier entretien et que c'est pour cela qu'elle mentionne ce terme de « drogue ». Mais elle me corrige, disant que c'est plutôt parce qu'« [elle se] souvien[t] de cet état » d'alors, et qu'il s'agit aujourd'hui du même état dont elle a fait l'expérience.

Lui proposant de se replonger dans la situation où le soulagement survient, ST m'indique alors qu'il y a « une phrase qui arrive », une phrase disant quelque chose de l'ordre de « ça va être des boutons de télévision ». Cette phrase, elle l'entend avec sa propre voix. Elle précise : c'est une « voix-phrase », un mélange des deux, « qui sait ce qu'il faut faire très très vite ». Elle ne s'entend pas à voix haute (ST a peur qu'on ait l'impression qu'elle entend des voix, ce qui n'est pas le cas me dit-elle), mais malgré tout clairement. Cette voix-phrase, elle la situe « derrière les yeux » et c'est elle qui « permet d'investir du désir [dans les choses] ». Elle perçoit comme des mots écrits et « chargés » qui ne sont pas complètement une voix. « C'est un secret qui m'arrive, un secret entre moi et moi et que je révèle aux autres par cette forme [sa solution au défi]. Ce sont des mots qui prennent la forme d'un secret et il faut que la forme que je donne [à l'œuvre] soit à la hauteur de ce secret. » Cette voix-phrase se trouve plus précisément « au seuil de [s]es yeux, au niveau de l'orbite » et « sort de [s]es yeux », « passe par les yeux » pour prendre forme devant elle quand elle réalise son œuvre.

> Plus j'avance dans le dessin, plus le contour du dessin est net, plus le mot devient aussi plus net. Du coup il sort… il sort comme si au fur et à mesure il s'était mis complètement dans le dessin. Et ça c'est très plaisant, au point que j'ajoute une petite langue au loup et un petit sexe. Là le mot est enfin sorti et je suis débarrassée de … de ce loup. Le loup à mangé le mot et ça c'est super beau.

> Et il s'est passé la même chose avec « l'arbre-sucette-sculpture-chocolat » [la forme d'arbre qu'elle réalise avec l'image des biscuits au chocolat]. Mais là j'avais l'élément en photo [l'image sur la boîte de biscuit blanche], donc ce n'est pas moi qui l'ai fabriquée, et j'ai donc dû trouver un mot ou ici des mots pour décrire [cet élément]. Tout ça se fait très vite évidemment. J'ai trouvé ces quatre mots. Un arbre, une sucette, c'est des éléments verticaux, donc ça m'a permis par ces mots-là de dire que c'est un élément qui arriverait à la verticale dans le paysage que j'étais en train de confectionner. Et donc de l'investir d'une mission. Et pareil pour les cubes.

ST cherche ensuite à récapituler et généraliser cette expérience :

> Tant qu'on a pas réussi à … à assembler le mot et la forme, ensemble, ça tire beaucoup sur les yeux et ça provoque ce plaisir. Une fois que le mot est trouvé et qu'il est sorti de l'œil… par l'œil et de l'œil… le plaisir de perception s'amoindrit. Mais comme on a envie que le plaisir continue, chaque élément doit trouver une mission.

Chaque partie de l'œuvre est donc produite selon un processus de petite jubilation locale, pourrait-on dire mais qu'il faut intégrer à l'ensemble.

> Il y a plusieurs degrés de plaisir. Il y a d'abord le plaisir qui est là tant que ce n'est pas formulé, un plaisir qui tend le regard, qui te fait avoir les yeux très ouverts. Il y a ensuite le summum du plaisir une fois que tout est corrélé, que tout se rencontre simultanément dans l'ensemble [de l'œuvre]. Par exemple, j'ai collé les boutons [les cubes] à la fin, comme dernier geste. Une action assez plaisante parce que ça fait fonctionner l'ensemble, parce que toutes les missions sont réunies.

Petit à petit ce qui est sous forme de « voix-phrase » se matérialise, en prenant une forme spécifique. Cette forme est obtenue en suivant, à tâtons, la direction que le plaisir procure : quand le plaisir s'amoindrit c'est que le transfert de celui-ci dans l'œuvre est réalisé. Cet amoindrissement est le signe que l'efficacité symbolique locale de l'élément est atteinte puisque la capacité d'agir diminue. Il y a toutefois un plaisir plus grand à faire converger les efficacités locale vers l'efficacité de l'œuvre entière : les « mission » son réunies. Cette réunion des missions met fin à la génération symbolique puisqu'il n'y a plus rien que ST puisse faire de plus. C'est le retour à la position de patient* qui alors voit l'œuvre non seulement terminée mais aussi comme le résultat du trafic de subjectivité. Tout les plaisirs perçus par ST durant la génération symbolique ont trouvé une forme et ont été réuni par le plaisir plus grand de la jubilation quand tout « fonctionne ensemble », c'est-à-dire quand l'œuvre a acquis une certaine autonomie, une capacité d'agir propre sur ST. Une fois cela fait « on revit en re-regardant ça [l'œuvre en phase d'être terminée] ce passage du mot derrière les yeux qui va vers l'extérieur de nous. On re-regarde et on renomme les choses ce qui permet de revivre ce plaisir. On a une mémoire du plaisir donc on re-regarde ».

Tout les détails donnés dans ce dernier passage m'ont étonné en les entendant. Mais c'est aussi le cas de ST, ce qui peut paraître étrange étant donné qu'il s'agit de son expérience et de plus une expérience, ici sous forme de défi, qu'elle dit être cependant identique quant au déroulé de l'expérience habituelle de la réalisation d'une de ses œuvres. En mettant au jour ces détails, il y a de l'étonnement donc chez ST, mais une fois l'entretien formellement terminé elle me confie considérer ces détails comme une évidence. En d'autres termes, l'étonnement vient du fait que le niveau de détail du processus est plus important que ce dont elle a l'habitude. Dans sa pratique, il ne lui est pas nécessaire d'atteindre ce niveau pour réaliser de manière satisfaisante des œuvres puisque l'important est d'atteindre la jubilation. Elle se laisse guider sans le savoir par ces plaisirs qui se matérialisent en éléments qu'elle réuni pour arriver à cette jubilation.

Les détails eux-mêmes renseignent plus clairement sur la manière dont le schème constructeur semble opérer. On a vu avec LG déjà une image multimodale qui surgit fermant une possibilité, et

sa reconnaissance de la possibilité du « gris neutre » au moment même où je lui donne les cubes. Ici aussi les choses se passent « très très vite » comme le souligne ST. On peut noter les tournures de phrase que ST emploie : « c'est un secret qui *m'arrive* », « le mot devient net … *il* sort ». Mais elle est consciente également du fait qu'il n'y a pas deux personnes, deux agents différents en elle quand elle indique qu'il s'agit d'un secret « entre moi et moi », que c'est sa voix qui énonce confusément les mots-phrases.

On voit aussi comment son schème constructeur agit très en amont dans le processus, au moment du « soulagement », soulagement qui permet ensuite ou concomitant de la première phase du croisement. Puis le schème constructeur l'accompagne, lui soufflant des mots, guidant ses gestes par le plaisir, jusqu'à ce que tout les éléments aient trouvé leur mission. C'est à ce moment-là qu'elle peut coller les cubes, qui une fois réinvestis de désir, ont permis au reste de trouver une forme. Il y a alors cette impression que tout est « corrélé », tout « se rencontre », tout « fonctionne », le moment où l'efficacité symbolique à trouvé son maxima, quand il y a externalisation complète dans l'objet du plaisir ressenti et augmenté tout au long de la génération symbolique.

RD — Un voir vivant

J'ai rencontré RD lors de ma formation à la technique d'entretien micro-phénoménologique. C'est une artiste nord-américaine spécialement venue des Etats-Unis pour suivre la formation. À l'issue de la semaine de cours, elle est restée en résidence à Paris où nous nous sommes vu à deux reprises pour des entretiens de ce type. Le premier porte sur le défi, le second sur le rapport de la solution trouvée avec les cubes avec son travail antérieur. Il s'avère que ce rapport se fait autour d'une expérience indirectement liée à sa pratique qu'elle invoque au moyen du terme « canyon » qu'elle utilise pour décrire ses œuvres.

RD a choisi de s'asseoir dehors à une table disponible dans le jardin du bâtiment où elle loge durant son séjour parisien. Nous nous mettons d'accord pour une durée de quinze minutes seulement étant donné qu'elle ne se trouve pas dans son atelier, qu'elle a donc des possibilités plus limitées que les artistes précédents. Je lui précise toutefois qu'elle peut conserver les cubes en fin d'expérience, qu'elle peut donc en faire ce qu'elle veut. Je lui indique aussi qu'elle peut quitter le lieu où nous sommes assis face à face si elle veut essayer de trouver malgré tout du matériel supplémentaire ou

7-6. Deux solutions de RD

Deux photographies réalisées par RD quelques mois après l'entretien, décalage dû à des difficultés techniques le jour de l'entretien. Haut : première configuration à laquelle RD parvient durant l'entretien. Bas : seconde configuration (« ceci »).

simplement de s'isoler pour faire l'expérience. Elle choisit de rester devant moi.

Je lui tends les cubes et les pose dans ses mains ouvertes. Elle commence par jouer avec certains cubes en en laissant d'autres sur la table. Elle passe du temps avec ce qui semble être une première solution pour elle, où les cubes sont alignés et ses mains forment une paroi autour d'eux. Une seconde configuration par la suite consiste à tenir les cubes entièrement à l'intérieur de ses mains qui forment un contenant, de sorte que les cubes deviennent invisibles (fig. 7-6). C'est cette seconde configuration que RD considère être sa solution au défi, et sur laquelle l'entretien micro-phénoménologique s'arrête d'abord.

Premier entretien — la place de l'observateur

RD commence par donner un aperçu de la manière dont elle a vécu l'expérience en en retraçant les étapes. Mais elle me dit d'emblée qu'elle s'est posée la question de savoir comment rendre visible le résultat de l'expérience qu'elle vient de faire, si ce n'est par une photographie. Après avoir reçu les cubes dans ses mains, elle note d'abord leurs angles. Cela l'amène à se rendre compte que, d'habitude dans son travail, elle cherche à savoir comment « combiner les structures à l'intérieur desquelles nous vivons et qui contiennent les corps qui ne sont pas [structurés] du tout ». Mais les cubes lui font prendre conscience que ces structures peuvent aussi se trouver « à l'intérieur de [s]on corps » quand elle les tient au creux de ses mains. RD est surprise par ces objets auxquels elle ne s'attendait pas. Elle considère les cubes comme de « mignons petits objets » qui contrastent avec ses mains dont elle voit les signes de vieillesse. Elle fait des associations avec la forme d'un canyon dont ses mains seraient les parois, ou une tombe dont ses mains sont les murs.

Elle ne se souvient pas exactement comment elle est arrivée à ce qu'elle désigne par le terme « ceci » (« *this* »). Il s'agit de la seconde configuration, où les sept cubes sont entièrement contenus entre les paumes de ses mains. « Ceci » lui a paru être un « moment important » où les cubes se sont transformés « du visuel au tactile ». L'important pour elle est en fait moins du passage de l'un des modes à l'autre que de parvenir à trouver une forme pour les mobiliser en même temps : trouver une solution « qui me permette de les voir mais aussi de les toucher ». Après quelques essais, ce sont les mains qui lui offrent cette double possibilité. Elle y fait rouler et passer les cubes pour trouver ensuite quelle configuration convient. Elle se rappelle l'une d'elle où elle tient trois cubes dans chaque main, le dernier restant sur la table. Mais elle a alors l'impression d'abandonner celui-

ci et s'est donc résolue à trouver autre chose. À la fin du temps imparti, elle revient à « ceci » : « la fin pour moi c'est quand je les tenais immobiles dans mes mains, sans les voir ». Une phrase, que RD se dit alors, accompagne cette configuration : « je les ai faits miens ». Une formulation très claire du résultat du processus de récupération de capacité d'agir.

Au début de l'expérience avec RD, j'ai employé le verbe « s'approprier » pour décrire le but de l'exercice : l'artiste doit faire ce qu'il peut ou veut pour faire en sorte de donner à ces cubes que j'ai préparé une forme qui pourrait être la leur. RD dit entendre ce verbe que j'utilise avant l'expérience mais « ne sait pas ce que ça peut signifier ». Elle en comprend bien entendu la signification — elle pourrait en donner la définition — mais pas ce que le terme recouvre *pratiquement*. Ce n'est qu'en progressant à tâtons, en parvenant à « ceci » qu'elle en comprend le sens pour elle. Il ne s'agit pas exactement de « faire » quelque chose avec les cubes — de procéder à des opérations techniques spécifiques, par exemple — pour les « faire siens », mais d'établir une relation particulière avec eux.

Je lui demande alors de revenir au moment où elle s'est retrouvée avec « ceci », de sorte à comprendre ce qui se passe, pour comprendre comment elle sait que cette configuration a quelque chose de particulier pour elle par rapport à d'autres qu'elle a pu essayer. C'est, dit-elle, seulement la dernière fois où elle a pris les cubes en main pour produire « ceci » (elle y est revenue plusieurs fois durant les quinze minutes, la délaissant pour tenter d'explorer autre chose : on pourrait dire qu'elle veut vérifier qu'elle ne peut pas entrer encore plus dans la « zone ») qu'elle sent qu'ils « étaient siens ». Il y eu un « décalage [‘*shift*’] », « une sorte de stabilisation [‘*settling*’] », « la reconnaissance de quelque chose ».

> Ce n'était plus tellement que je les tenais dans mes mains, mais que je…, je ne sais pas comment le dire, je suis mes mains [« *I am my hands* »], je suis cette configuration. Je … il y a une sensation de … j'aimerais utiliser le mot « possession » [« *ownership* »] !? Je ne sais pas ce que ça veut dire [d'utiliser ce mot dans ce contexte], un sensation d'identification : je… je… je ne suis pas séparée, pas séparée d'eux ? Pas séparée de ce moment. Je suis consciente de la sensation [des cubes dans mes mains], de la satisfaction, du sentiment satisfaisant de les tenir. Je me sens tout à fait entière [« *complete* »], c'est vraiment quelque chose d'autonome [« *self-contained* »]. L'entier du monde est juste ici, je suis juste ici [elle désigne la configuration des mains et des cubes]. Je ne pense pas à ce à quoi ça ressemble. J'ai l'impression d'arriver à un point de concentration [« *focus* »]. Et c'est satisfaisant.

« Ceci » lui a vraisemblablement permit d'atteindre la jubilation. Je lui demande ensuite de revenir sur le terme « identification » pour me dire comment elle sent que celle-ci prend place. Pour RD c'est quelque chose dont elle fait l'expérience avec les cubes sans qu'elle ait besoin de les altérer, d'en faire quelque chose d'autre. L'identification a lieu quand elle perçoit ce « décalage » entre d'un côté ce qu'elle a fait pendant l'essentiel des quinze minutes, c'est-à-dire une « exploration » des possibilités avec les cubes, et de l'autre le sentiment « d'être arrivée [‘*arriving*’] », ou de « d'achèvement [‘*completion*’] ». L'exploration correspond à la recherche d'accroche. En lui posant les cubes dans les mains, ceux-ci sont une forme qui m'appartient et que j'impose à RD. Elle cherche alors à récupérer sa propre capacité d'agir en tâtonnant, espérant trouver une configuration qu'elle sent pourrait convenir. Il y a soudain la configuration « ceci » qui lui donne cette sensation d'identification, sensation en décalage avec l'exploration qui la précède, et qui est une lutte qui suit la transition entre le patient* et le désorceleur*.

Ce sentiment « d'achèvement » va de paire avec celui de « justesse [‘*rightness*’] ». Ses mains tenant les cubes lui semblent « parfaites ». Il ne s'agit pas seulement d'avoir atteint le but de l'exercice, à savoir trouver une solution, ce n'est pas juste « ok, j'ai fini », dit-elle, mais un sentiment difficile à décrire pour RD qu'elle rend avec une expiration longue. Elle insiste pour dire que cette configuration n'est pas une question de « finir » quelque chose, mais « d'arriver » quelque part. Elle n'a plus besoin de « se pousser à faire quelque chose », « [elle] n'[a] pas besoin de penser à quoique ce soit ». « Tout est calme [‘*quiet*’] ». Cet état, tout à fait satisfaisant pour RD, l'est précisément parce qu'il ne se passe pas grand'chose. On a ici une nouvelle formulation de la jubilation, au moment où le « moteur » s'arrête, pourrait-on dire, puisqu'il n'est plus nécessaire de « se pousser » : le retour à la position de patient* tout en ayant la satisfaction de s'être d'avoir contré le sorcier* tiers. On retrouve aussi l'idée que ce moment est caractérisé par la « reconnaissance de quelque chose », comme le disait également SL, et plus exactement qu'il y a cette « identification » entre l'artiste et son œuvre : il se passe un trafic de subjectivité. L'œuvre acquiert au cours de la génération symbolique des qualités que l'artiste se sent avoir. Ce trafic de subjectivité pourrait être compris comme la variante forte de « l'*Einfühlung* » vischerienne (chapitre 1), quand donc un travail actif a été mené de sorte faire correspondre intimement qualités de l'objet et qualités du sujet.

Je propose dans un second temps à RD de revenir sur une autre configuration qu'elle aurait éliminé au profit de « ceci ». Elle me propose celle que j'ai observé pendant les quinze minutes, sur laquelle elle a passé plus de temps que sur les autres. Cette configuration est première chronologiquement par rapport à « ceci » dans le déroulé de l'expérience. Je m'y réfère donc ci-après comme étant « la première configuration ». Les cubes sont disposés en ligne sur la table devant RD et ses mains forment une paroi autour d'eux en les touchant et les tenant suffisamment pour qu'il soit possible à RD de les soulever. Revenir sur cette première configuration, candidate à être une solution du défi mais toutefois non retenue, permet de comprendre quelle différence il peut y avoir avec « ceci » et d'aider RD à comprendre, via l'entretien micro-phénoménologique, comment son choix s'est effectué.

Elle décrit la première configuration comme étant « visuelle » : « je suis ici au-dessus et je regarde là en-bas [où se situent ses mains et le cubes] ». « Il y a un point de vue dans un sens presque photographique : 'Oh ! Ça c'est intéressant ! Je pourrais photographier ça [la configuration], ou faire quelque chose qui ressemble à ça' ». « C'est plus visuel et moins une sensation. Mais le visuel fait partie de la configuration. »

> Je suis attentive à des relations que je pourrais trouver entre mes mains et les cubes. Je cherche. J'arrive à faire en sorte que mes mains deviennent des sculptures, pour ainsi dire. Elles sont des choses [« *things* »]. Je suis à distance d'elles. Je vois mes mains comme *des* mains. Et toute cette configuration des mains, des cubes, de cette ligne est une sorte de… J'aimerais dire un « instantané » [« *snapshot* »] mais il s'agit plutôt de caractériser « où je suis »… Je suis curieuse de voir ce que c'est. J'aime cette configuration, elle m'intéresse, mais je suis distante de cette configuration, comme si j'étais quelqu'un d'autre.

« Ceci » laissait apparaître une « identification » de RD avec sa solution. Avec la première configuration elle perçoit de la « distance ». Cette distance s'exprime d'abord par le fait qu'elle sent que ce qui dit « je » est situé au niveau de ses yeux et « je ne suis pas mes mains » :

> Il y a une position de surplomb » [« *overview* »] et je regarde plus que je ne sens. Je suis ici dans ma tête, je regarde en bas [vers ses mains et les cubes] et je prends des notes [mentales] : « oh, c'est intéressant ! ». Je me dis à moi-même : « ça pourrait être une sculpture, ça pourrait être une photographie ». Je fais donc le lien avec mon travail [plastique] dans d'autre contextes. Les mains sont organiques comme certains matériaux que j'utilise [habituellement]. Je peux donc faire cette équation facilement [entre ce qu'elle voit et ce qu'elle a fait par le passé], sans effort. Mais les cubes ne font pas partie de ce dont j'ai l'habitude. C'est donc intéressant.
>
> Les mains… mes mains… font en sorte que cette configuration voit le jour et les cubes me font ça, tout cela pendant que je regarde ce processus en train de se faire. Et il n'y a rien d'autre, juste mes yeux, ma tête et ces

> mains et les cubes. C'est tout. Il n'y aucune conscience de mon corps. Il y a la sensation de voir et cette sensation est grande, plus grande que mes yeux. C'est presque comme être désincarné.

La première configuration, une fois atteinte et produisant un intérêt de RD, la place en position de patient*. Mais elle dit se trouver dans cette position durant le processus. Ce sont les cubes dans cette configuration qui « [lui] font ça ». Elle est donc passée de patient* des cubes tels que je les lui donne, dont un sorcier* tiers est l'origine, à patient* de *ses* cubes, dont son sorcier* propre est l'auteur. Je la questionne ensuite sur la manière dont elle sait que cette configuration est « intéressante » :

> Les courbes douces de mes mains, la peau, leur mobilité et les cubes droits, découpés, durs et non-élastiques. Mes mains sont élastiques. Ce contraste est intéressant et mon travail artistique est en partie aussi à propos de ce contraste. Donc c'est familier. Et pourtant c'est aussi nouveau dans le sens que je n'avais jamais pensé à ce que mes mains pourraient être la partie organique d'une configuration sculpturale. C'est comme une sculpture miniature mais ça pourrait être très grand. C'est comme un petit monde en soi.

L'intérêt vient donc du fait que cette première configuration évoque, fait un lien, avec des œuvres antérieures de RD tout en étant différent. Je continue mes questions pour savoir comment elle sait que cette configuration est « familière » :

> C'est familier à plusieurs niveaux. D'abord ce sont mes mains. Je les connais. Puis j'ai passé beaucoup de temps à penser à ce que sont des mains et à travailler avec des mains. Il y a aussi quelque chose de merveilleux dans le fait que tout le travail que j'ai fait par le passé, tout, se résume ici à mes mains. Elles sont proches du cuir brut que j'utilise pour mes sculptures [RD réalise des sculptures faites de divers matériaux parmi lesquels de larges morceaux de cuir non tané], mais ce cuir n'a jamais l'air aussi vivant que mes mains. Donc j'apprends quelque chose sur cette partie de mon travail artistique, sur cette partie vivante, animale, mobile, flexible. Et je me pose la question « comment j'arrive à faire ça ? » Mais j'aimerais aussi comprendre comment amener ce côté « vivant » [de mes mains] dans mon travail.

Puis je l'interroge sur ce qu'elle perçoit comme « nouveau » dans cette familiarité.

> Cette question de savoir comment apporter ce côté vivant à mes œuvres est très présente ces derniers temps pour moi : comment je crée une situation qui est vivante et non statique ? Le vidéo [comme médium, que RD a utilisé par le passé] est une solution, mais pas complètement satisfaisante car c'est trop visuel et pas assez « incarné » [« *embodied* »]. Comment amener ce côté vivant de l'incarnation dans le travail ?
>
> Il y a pourtant de ça dans ce que je viens de faire [la première configuration]. Mais est-ce que c'est une œuvre d'art ? Il y a une différence entre l'expérience et l'objet. Il y a une différence entre la configuration « ceci » et

> cette configuration qui tient au fait de « voir ». Ce voir permet une distance et donc la compréhension de ce côté vivant.

La nouveauté vient ainsi du fait que la première configuration, tout en s'appuyant sur des manières de faire dont RD a fait usage par le passé, met en lien ces manières connues d'une façon inédite. En particulier, c'est le thème du vivant qui, bien que présent depuis longtemps dans son travail plastique, trouve ici une expression singulière à ses yeux. Plus précisément, en reprenant cette question du lien entre le « vivant » et le « voir », RD s'aperçoit que le vivant n'est pas que dans ses propres mains qu'elle voit, mais également dans le fait de voir : « en un sens, jusqu'ici j'ai toujours déconnecté le 'voir' du 'sentir' », dit-elle. « Ceci » était pour elle la meilleure configuration car il ne s'agissait pas pour RD de trouver une œuvre à faire, peut-être parce que l'entretien a lieu dehors, dans une ville qui n'est pas la sienne, loin de tout moyen qu'elle pourrait avoir dans son atelier. Mais la première configuration, dans le contexte général de son travail artistique, contient « quelque chose qui est au cœur de ce qui suscite [s]a curiosité, ce avec quoi [elle] travaille » :

> La distance qu'il y a dans le voir me paraît problématique alors que l'intimité du vivant est quelque chose pour moi de désirable. Je tends alors à donner différentes valeurs au vivant et au voir. Voir c'est être « en-dehors ». Quand je porte mon attention sur la [première] configuration, je vois mes mains qui sont vivantes et les cubes qui ne sont pas vivants. Quand je porte mon attention sur le fait que je vois cette [première] configuration, l'ensemble m'apparaît comme une sorte de sculpture et le vivant est dans l'acte de voir, et donc plus complètement « en-dehors ». C'est pour moi un aspect important en tant que créateur [« *maker* »] qu'il y ait ces deux possibilités : être immergé dans le processus du travail et avoir cette capacité de réflexion, de réflexion sur soi [« *self-reflection* »].

Son travail pose ici directement la question du rapport entre le patient* et le désorceleur*, ou l'artiste est défini par l'oscillation entre ces deux positions. Je lui pose la question de savoir si pour elle la configuration « ceci » est alors moins propice à être une œuvre d'art : « pour moi la configuration 'ceci' était aussi un moment réflexif. Il y avait aussi cette tension dans le sens qu'il n'y avait rien à voir [parce que les mains cachent les cubes]. Ça c'était aussi intéressant pour moi ».

La différence ainsi entre la première configuration et « ceci » tient au degré d'identification. Si « ceci » permet l'identification la plus grande, jusqu'au point où RD se fond dans l'expérience avec l'objet — « l'entier du monde est juste ici, je suis juste ici » — c'est la première configuration qui fait le lien le plus clair avec le travail passé et qui engage la question du « vivant » dans les œuvres, qu'on a déjà vu explicitement avec BM et MT notamment. « Ceci » produit une expérience

qualitativement supérieure pour RD, mais ne permet pas de faire voir cette expérience, à elle-même d'abord, à d'autres ensuite. La première configuration par contre produit moins fortement ce sentiment « d'être arrivé » mais à l'avantage de donner une place à un observateur. En ce sens, la photographie du bas sur la figure 7-6 est une forme de documentation partielle, vue de l'extérieur, de ce qu'à vécu RD en choisissant « ceci » comme configuration, puisqu'elle est essentiellement « sentie » ou « tactile ». La photographie du haut, par contre, est conforme à son expérience, donnant une traduction — via la prise de vue au moyen d'un appareil photographique — de son point de vue sur ces mains tenant les cubes durant l'expérience. En voyant cette première photographie, on voit ce que RD a vu, alors qu'en voyant la seconde on voit ce que je vois pendant que RD réalise le défi (mise à part l'angle de vue qui n'était pas le mien lors de l'entretien). Plus exactement, cette seconde photographie documente ce que RD voit lorsqu'elle sort de son sentiment « d'entièreté » en ouvrant les yeux puisqu'elle dit qu'ils sont fermés quand réalise « ceci » en fin de défi : « la fin pour moi c'est quand je les tenais immobiles dans mes mains, sans les voir ».

Mais la position d'observateur de la première configuration est aussi essentiel puisque « ce voir permet une distance et donc la compréhension de ce côté vivant ». Alors qu'elle cherche ce vivant en reconfigurant les cubes sur la table et dans ses mains, elle se rend compte que c'est « l'acte de voir » qui produit cette qualité dans la solution qu'elle cherche et qu'elle obtient avec la première configuration. Là où voir et sentir sont comme fusionnés dans « ceci » donnant lieu à un sentiment que RD décrit difficilement, ils sont séparés par la distance que le voir prend sur le sentir pour la première configuration. Les deux pôles font système en cela qu'un des modes permet d'attribuer à l'autre des qualités : « mes mains font en sorte que cette configuration voit le jour et les cubes me font ça, tout cela pendant que je regarde ce processus en train de se faire ». On retrouve une formule passive, comme avec les voix-phrases de ST, où ce sont les mains et les cubes qui « font » alors que RD localise ce qui est capable de dire « je » dans sa tête, dans ses yeux. Cette tournure de phrase décrit le processus en train de se faire, sous les yeux de RD — « comme si j'étais quelqu'un d'autre » —, qui assiste à la scène tout en lui servant de critère pour y reconnaître du familier, quelque chose qu'elle met en place dans son travail plastique depuis longtemps.

La première configuration produit quelque chose de partageable, puisqu'un observateur est inclus dans ce qui la rend intéressante. « Ceci », par contraste, est difficilement partageable, du moins aussi directement que la première configuration peut l'être. En ayant l'impression « d'être arrivée »

avec « ceci », RD aurait trouvé un sorte de terme au processus d'oscillation, une sorte de réconciliation du patient* et du désorceleur* quand l'action principale consiste à ne rien faire et ne rien voir.

Second entretien — la répétition de la recherche d'une même relation

Quelques jours plus tard j'ai questionné RD sur le rapport qu'elle peut voir entre ce qu'elle a fait pour l'expérience des cubes (les deux solutions) et son travail artistique en général.

Elle commence par me parler de « ceci » disant que le mouvement « cacher et révéler » est quelque chose qui se trouve également dans d'autre de ses travaux. Elle mentionne à nouveau l'importance pour elle de la dimension tactile alors même qu'elle produit des œuvre d'art *visuel*. Le tactile, pour RD, a une capacité à fixer l'expérience dans le présent ce que le visuel ne fait pas toujours. Elle essaie alors d'apporter de cette capacité du toucher dans ses œuvres faites pour être vues. Elle a travaillé avec des personnes aveugles ce qui l'a conduit à s'intéresser au mode du toucher, non comme une alternative au visuel, insiste-t-elle, un mode de second classe, mais comme un mode d'égale importance.

RD ne parvient pas à dire exactement pourquoi cette dimension du toucher l'intéresse tant. Elle sait par contre qu'après avoir longtemps pratiqué la peinture, elle a eu l'envie de passer « sous la surface » de la toile et qu'elle s'est mise à fabriquer du papier, de sorte à mettre les mains dans la pulpe lors de la fabrication. Puis, le papier fait, elle a travaillé avec le fait de déchirer les feuilles, une manière encore de ne pas se contenter de la surface du médium. Elle résume en disant qu'il y a un mouvement récurrent qui « va dedans [‘*go in’*] ». C'est un aspect qui l'intéresse dans « ceci » : « en un sens, c'est la même chose, j'étais intriguée par la profondeur, je regardais à travers mes mains… et le Grand Canyon ».

Je lui fait remarquer qu'elle a déjà utilisé lors du premier entretien ce terme « canyon » et lui demande si elle a une expérience spécifique de ces endroits. De fait, elle s'est rendue plusieurs fois dans le Grand Canyon pour y passer des jours entiers, au point de dire : « c'est devenu une vraie maison [‘*home*’], non pas comme un endroit où je pourrais vivre mais comme un endroit qui me contient en entier ». Elle m'indique ensuite quelques uns des ses travaux qui font des références

7-7. Dessin de RD
Réalisé dans le Canyon le jour de l'expérience avec la pomme rouge.

explicite à son expérience du Canyon. Je lui propose alors d'explorer avec la méthode micro-phénoménologique une expérience de canyon.

Elle me parle d'un séjour qu'elle a effectué seule dans une vallée adjacente au Grand Canyon. L'expérience qu'elle évoque est celle où elle se trouve face à une paroi rocheuse dont elle est séparée par un petit cours d'eau. RD a avec elle une pomme rouge qu'elle décide de placer dans une cavité de la paroi. Elle essaie différents endroits avant d'en trouver un qui convient, un endroit où la pomme « s'insère complètement ['*just fits*'] ». Une fois l'objet placé, elle sort son carnet de note

dans lequel elle réalise aussi de petites peintures que RD considère comme des notes visuelles (fig. 7-7).

> Mettre la pomme là est la manière que j'ai trouvé pour être dans le canyon. Je suis dans ce vaste canyon et la pomme est dans la cavité. En peignant, je suis concentrée sur la relation entre la pomme et la cavité : il s'agit d'« être à l'intérieur », « entrer ». La pomme me permet de m'ancrer dans ce canyon. Mettre la pomme dans la cavité aurait été suffisant, mais la peindre ajoute une couche, ça permet la réflexion et une manière de se souvenir. J'ai essayé différentes cavités, mais là c'était la meilleure, cachée, protégée. Mais elle s'insère complètement, il n'y a pas d'espace au-dessus ou au-dessous. C'est simplement parfait [« *just right* »]. La pomme molle est touchée de tous les côtés par les roches dures. C'est une belle image : être maintenu.

Cette pomme dans la cavité offre un jeu de relation à RD.

> Elle est étrangère [« *foreign* »] à ce lieu, comme moi. Elle n'a pas poussé là, elle ne peut pas vivre là. Quand je viens dans le canyon, je me mets aussi sous les rochers, dans des grottes. C'est une manière pour moi de me sentir appartenir au lieu. Je peux être cette pomme. Voir la pomme dans la cavité me rend consciente de mon propre corps, comme étant quelque chose de vivant. C'est une forme de réflexion sur ma position où je suis la pomme et moi-même en même temps.

Je lui demande de préciser ce qui se passe lorsqu'elle trouve l'emplacement parfait [« *just right* »] pour la pomme.

> Je me sens contenue. Il y a un frisson d'être à l'intérieur des roches. Je suis cette créature fragile dans la terre, sans être écrasée. Il y a un désir d'être à l'intérieur, d'être maintenue. Je suis définie. J'ai en fait une définition différente de quand je suis juste moi comme corps. La roche définit mes limites, et non mon corps. C'est comme une autre peau, plus grande, plus massive. C'est très satisfaisant. J'ai plus besoin d'aller nulle part. Je me sens en sécurité. Je suis ma respiration, ce petit mouvement. Je suis cette cavité dans la roche. Je m'étends au-delà de moi-même dans cette énorme roche. C'est une libération de mes limites [« *boundedness* »].

Je fais remarquer à RD que j'ai demandé des précisions sur le placement de la pomme et qu'elle m'a répondu tout de suite en disant « *je* me sens contenue… », semblant confirmer qu'à ce moment elle ne fait pas de différence entre la pomme et elle-même, qu'il y a un lien d'identification fort qui se noue.

Les liens formels entre les deux solutions au défi et cette expérience dans le canyon avec la pomme ont à peine besoin d'être soulignés : dans les deux cas il s'agit de faire tenir dans un espace restreint un élément qui n'y appartient pas tout en trouvant la meilleures configuration possible de sorte que l'ensemble fonctionne, pour RD, comme un tout (« *just fits* »). Pourtant ces deux moments sont

séparés dans le temps de plusieurs années. De plus, lors de l'entretien après le défi, si RD a bien mentionné l'idée de canyon c'est pour y faire une analogie de forme avec ses solutions et non pour signaler cette expérience antérieure. Ce n'est qu'à ma demande de prendre « canyon » comme point de départ pour le second entretien qu'elle a ramené à son souvenir cette journée précise. La technique d'entretien veut qu'un moment précis et non une série d'expériences soit investigué. J'ai donc proposé le mot « canyon » et demandé à RD de trouver dans sa mémoire une expérience en particulier sur laquelle l'entretien peut avoir lieu. Et ce n'est qu'au cours de l'entretien lui-même que les similarités entre les solutions au défi et l'expérience de la pomme sont apparues. Il semble qu'il y ait ici une convergence, à plusieurs années de distance, entre ce que RD fait alors et ce qu'elle réalise devant moi pour le défi, convergence qui devient claire qu'au moment où elle est rendue explicite. Autrement dit, il ne s'agit pas, une fois encore, de l'application d'une recette à une situation qui demande une solution, mais d'une convergence de traitement qui semble aller de soi à RD, tout en étant spécifique à elle.

Dans les deux cas, l'ambiguïté entre se trouver au cœur de l'expérience ou y assister depuis un point extérieur existe. « Ceci » correspond aux mots de RD quand elle décrit sa position à l'intérieur de la cavité (alors que je la questionne sur la position de la pomme), et la première configuration est plus proche de ce qu'elle réalise dans son carnet de peinture : chercher à rendre visible une expérience qui est de l'ordre du tactile ou du vécu de l'intérieur.

Le double entretien micro-phénoménologique avec RD permet de mettre en avant un point particulier. S'il lui est possible d'atteindre une expérience d'identification qui semble maximale avec « ceci », c'est pourtant le première configuration qui offre la possibilité de « prendre des notes » qu'elles soient mentales durant le défi ou peintes dans le canyon. Cette prise de note donne un moyen à RD de capturer l'expérience, de lui donner une forme sur laquelle elle peut revenir. En sacrifiant un peu de l'intensité de l'impression « d'être arrivée », la première configuration lui permet de « documenter », dirait Gibson, ce qui s'est passé. Si l'intensité de « ceci » semble être souhaitable et agréable pour RD sur le moment de l'expérience, c'est pourtant la première configuration qui offre la possibilité de retenir à travers le temps en produisant une œuvre quelque chose de cette intensité. On peut donc interpréter cela dans le sens que les deux configurations se trouvent dans la « zone », que « ceci » se trouverait plus proche d'un hypothétique « centre » de celle-ci mais qu'il est préférable, en tant qu'artiste de retenir une solution qui est moins centrale

mais qui permet de poursuivre le cycle des oscillations. Produire une œuvre pour l'artiste est un moyen d'externaliser des qualités de l'expérience vécue de sorte à pouvoir y revenir et ainsi tenter de communiquer avec son propre sorcier*. « Ceci » en ce sens est plus une résolution momentanée de la répétition de ces cycles plutôt qu'une solution au défi que j'ai lancé. Pour se donner à voir quelque chose de ce moment de communication — lors de « ceci » les positions de patient*, sorcier* et désorceleur* cessent de faire sens puisqu'il y une « entièreté » qui est perçue — pour se donner à voir cette expérience, il faut un point extérieur, créer un point réflexif sur qui l'efficacité symbolique de l'œuvre peut agir.

Cette solution moins centrale, la première configuration, offre sa possibilité de production de forme par le fait qu'il existe au sein de l'expérience vécue par RD un point de vue sur ce qui se passe. Qu'elle se trouve « ici dans sa tête » prenant des notes mentales et regardant ses mains et qui, elles, sont en train de trouver une solution « intéressante » avec les cubes ou qu'elle peigne la pomme, ajustée dans une cavité, il y a une relation qui a pris place entre des éléments (cubes/mains ; pomme/roches) et elle peut s'en faire l'observatrice pour la documenter, par la photographie ou le dessin. Mais il ne s'agit pas d'une position complètement extérieure à la mise en place de cette relation. Il s'agit d'un point de vue qui produit une tension avec la relation puisqu'il y a un phénomène d'identification qui a lieu entre le point de vue observant et la relation d'éléments. Autrement dit, il y a une relation d'identification même partielle qui se joue entre la position où RD dit se trouver et la relation qui prend place entre les éléments. L'identification est suffisante pour entrer dans la zone, mais pas complète de sorte à ménager un point de vue capable sur qui l'efficacité symbolique peut prendre. Il faut alors comparer la photographie de la première configuration et le dessin de la pomme dans la cavité qui sont les œuvres qui produisent sur RD la jubilation, l'efficacité symbolique.

On perçoit alors un niveau supplémentaire d'une forme de mise en abîme qu'on a vu déjà par exemple avec le workshop de LG : chaque étape de production d'une œuvre est réalisée selon le même procédé général que l'œuvre finale, en y cherchant, ou « retrouvant » une solution qui convient. Il faut d'abord à RD trouver une configuration entre les cubes et ses mains, ou entre la pomme et la cavité. Cette exploration qui abouti au geste juste donne lieu ensuite à la production d'un document, une photographie ou un dessin. Il lui faut alors retrouver avec l'appareil photographique ou le pinceau et le papier une configuration qui a sur elle le même type d'effet que

lors de l'exploration. Ici avec RD, on comprend que la position du désorceleur*, à qui l'on a attribué la capacité de produire les formes en fonction d'un schème constructeur rendu visible lors de l'atteinte de l'efficacité symbolique, est en fait lui-même le résultat d'une tension entre une « position qui fait » et une « position qui voit », pour ainsi dire. En effet pour que le désorceleur* puisse produire une photographie d'une configuration ou une peinture d'une pomme dans une cavité, il doit le faire depuis un point de vue qui semble extérieur à ce qui est en train de se faire ou ce qui a été fait.

Mais en fait d'extériorité complète au processus, ce point de vue est ce qui permet à RD de percevoir le « vivant ». Le vivant n'est pas directement perçu dans la relation entre les éléments (cubes/mains ; pomme/roches) ou dans la documentation de ces relations (photographie ou peinture), mais c'est lorsque la relation entre eux semble « juste », quand RD depuis son point de vue perçoit le fait de voir comme étant cette composante vivante. Le point de vue est nécessaire à la reconnaissance que ce qui se passe est juste et, en retour, cette justesse de la relation mise en place, mise en forme, procure à l'observateur le sentiment d'être vivant. À ce moment le point de vue n'est plus perçu comme extérieur à la relation entre les éléments mais constituant de celle-ci. Ce sentiment d'être vivant est analogue à l'idée de récupération de capacité d'agir : quand la forme juste et le point d'observation s'entre-stimulent pour chercher à atteindre la jubilation. On obtient donc un « embrayeur » important du trafic de subjectivité : parce que la configuration, la relation entre les éléments, semble juste, elle confère un sentiment de vie au point de vue ; parce que justesse et sentiment de vie apparaissent progressivement en même temps, c'est la configuration d'éléments qui semble acquérir ou avoir donné ce sentiment de vie et donc en avoir une propre. Etant donné que le rapport des éléments semble juste et que cela produit un sentiment de vie, il est alors possible de documenter ce rapport juste en configurant des éléments sur le papier au moyen de la peinture, ou dans l'œilleton de l'appareil photographique puisque le critère sera la reconduction du sentiment de vie dans la position de l'observateur, plutôt que strictement le réalisme de ce qui est produit. Autrement dit, pour la relation pomme/cavité, c'est moins la capacité de RD à fabriquer une image conforme à la pomme qu'elle a placé dans la cavité qui fait la réussite de cette image que le sentiment de vie que lui procure *et* la pomme dans la cavité *et* la peinture qu'elle en fait. Ce surgissement concomitant de la justesse des éléments vus et du sentiment de vie produit un modèle explicatif de la raison pour laquelle les artistes tendent à décrire leurs œuvre en termes d'autonomie,

les apparentant à des agents à part entière : « l'œuvre vient dire bonjour », disait BM, l'artiste « écoute ce que son œuvre lui dit » disait Tuttle au début du chapitre 1.

Ce que ces entretiens micro-phénoménologiques révèlent que durant la génération symbolique même, les artistes se trouve en position d'observateur. La position qu'on a définie au chapitre 3 du désorceleur* se voyait opposée à celle du patient*, le premier faisant là ou le second est le spectateur de ce qui a été fait. Si cela reste vrai une fois la jubilation atteinte, il s'avère que ce qu'on a appelé « choix » ou « option » pris par les artistes durant la génération symbolique, faisant d'eux manifestement des agents mettant en place des croisements puis des protocoles, sont en fait des événements qui s'imposent à eux. Les images multimodales, visuelles et olfactives, de LG *surgissent*, alors qu'il envisage de faire usage de dés à jouer comme objets à enfoncer dans son bloc de mousse, et l'informent de la sorte sur l'impasse que représente cette option. La voix-phrase de ST semble partager un secret « entre moi et moi », secret qui la pousse à lui trouver une forme « là-dehors » au-delà de l'orbite de ses yeux. Les mains de RD trouvent une solution avec les cubes indépendamment de là où elle dit se localiser : au niveau de son regard. Durant la génération symbolique, les artistes sont bien en train de faire, de participer à ce qui est en train de se faire, mais depuis une position d'observation d'un processus qui leur « échappe », souligne MM. Le rôle actif qu'ils ont consiste à reconnaître, par l'observation, lorsqu'une configuration semble juste, justesse qui s'exprime par un sentiment de vie dont il est parfois difficile de dire s'il appartient à l'observateur ou à l'œuvre entrée dans la zone. Si donc ces options qui sont prises durant la génération symbolique le sont pour des raisons qui leur échappe, ils peuvent au moins se familiariser avec un certain type d'échappée qui fait d'eux plus que des observateurs passifs : ils sont des participants vivants[236].

[236] Comment ne pas noter ici le parallèle avec la position de l'ethnographe, du moins celle que j'ai adoptée à la suite du workshop en école d'art, à savoir être un regard *utile* à ce qui est en train de se passer, au lieu d'un regard passif, extérieur à l'action qui se déroule ?

CONCLUSION

À la fin de cette recherche sur la création artistique en art contemporain deux types de conclusion semblent se présenter. L'une porte sur le thème même de l'étude, à savoir identifier une structure commune de processus en-deçà, au-delà et tout au long de la génération symbolique, à savoir les étapes permettent aux artistes de donner à leurs œuvres une forme qui aura sur eux un effet particulier, malgré les différence de résultats patentes dans la formes des œuvres présentées au public par les artistes. L'autre porte sur la méthode même de la présentation de cette étude. Mon double positionnement comme artiste, et donc du côté des enquêtés, et comme enquêteur sur la pratique des artistes, demande de faire plus clairement peut-être le lien entre la pratique artistique dont la structure est détaillée *dans* l'étude et la pratique de l'anthropologie telle, du moins, qu'elle s'est déroulée *tout au long* de l'étude même.

Le premier chapitre permet de définir un cadre où une interaction active entre un sujet et un objet a lieu et ce même en milieu « naturaliste » tel que définit par Descola, où pourtant les objets sont réputés n'être que des agrégats de matière passifs, ou dépourvu justement de cette capacité à interagir avec les humains. L'esprit peut être conçu même dans ce cadre comme « étendu » ou « en extension », c'est-à-dire où le monde participe activement à la définition de ce qu'est une subjectivité humaine, en lui proposant des « invites », des modalités d'interaction, voire une délégation de processus qu'on comprend habituellement comme étant « interne à la peau et au crâne ». Le second chapitre permet ensuite de regarder ce qui se passe dans ce cadre quand l'objet n'est pas simplement trouvé mais construit, typiquement — et dans le cadre de cette étude, précisément — par un artiste. C'est une chose que de trouver des objets qui semble proposer ces invites, c'en est une autre que de fabriquer un objet spécifique pour qu'il propose en retour une invite « taillée sur mesure » pour celui qui la produit. Ce faisant l'artiste se rend sensible au fait qu'il existe un effet particulier que ses œuvres ont sur lui parce qu'elles sont « organisées » d'une certaine manière. Les éléments qui la composent sont liés par quelque chose qui échappe en partie à l'artiste mais qu'il reconnait visuellement quand son œuvre acquiert la bonne forme. Ce liant, je l'ai nommé « schème constructeur », un quasi-agent dépendant de l'artiste mais dont les opérations lui échappent. Le troisième chapitre cherche alors un modèle dans lequel le schème constructeur donne une direction à l'action pendant la génération symbolique. L'artiste oscille alors entre deux positions, nommée d'après une lecture spécifique d'une ethnographie de la sorcellerie : le patient*,

c’est-à-dire celui sur qui l’œuvre a un effet ; le désorceleur*, celui qui dirigé, en partie à son insu, par le schème constructeur produit l’œuvre pour qu’elle ait cet effet spécifique. Cette oscillation est un répétition dans le temps du passage d’une position à l’autre. Elle en fait naître une troisième, le sorcier*, qui est ce que le patient* perçoit des action du désorceleur*. Le sorcier*, pour le patient*, est le désorceleur* au passé.

Ce modèle interactif entre ces positions endossées par l’artiste autour de la réalisation de ses œuvres est ensuite testé sur différents matériaux. Le quatrième chapitre s’intéresse au carrières de deux artistes aux pratiques, en termes de résultats visibles pour le public, très différentes : le peintre connu principalement pour sa pratique abstraite Jackson Pollock et l’artiste « conceptuel » Joseph Kosuth. Malgré les différences dans la matérialisation de leurs œuvres respectives, le modèle s’applique à chacun d’eux pour mettre en lumière la manière dont ils mettent en place les particularités de leur pratiques singulière, tout en pointant le fait que l’un et l’autre cherchent, par leur pratique, à mettre en évidence de « l’invisible » ou de « l’indicible », quelque chose qui leur échappe et que le terme de schème constructeur cherche a appréhender. Le cinquième chapitre s’attache plus particulièrement à mettre en évidence par des entretiens avec dix artistes la spécificité de leur pratique — comment ils mobilisent leur schème constructeur et ce qu’il leur fait faire. Il permet à travers ces spécificités de dégager trois mouvements à l’intérieur de la génération symbolique : les croisements (génération d’idée), le protocole (matérialisation de l’idée) et la jubilation, moment particulier où l’œuvre est considérée comme terminée par l’artiste. Le sixième chapitre a recours principalement à la participation de l’ethnographe à la réalisation d’une œuvre sous la direction de quatre artistes de sorte à pouvoir décrire plus finement les moments d’oscillation qui prennent également place durant la génération symbolique, les moments où les artistes font montre d’une nécessité à récupérer leur capacité d’agir, c’est-à-dire à laisser leur schème constructeur donner une direction à leur action. Le septième chapitre défie cinq artistes à réaliser une œuvre à partir d’un matériau à chaque fois identique : sept cubes de bois. Cela permet voir quelle solution particulière ils apportent à ce défi. Puis des entretiens « micro-phénoménologiques », permettant de revivre réflexivement cette expérience, met au jours des exemples de fonctionnement de la prise de dessus du schème constructeur sur les actions de l’artiste.

Il semble à présent judicieux de rassembler les différents termes qui ont été vus tout au long de ce travail de sorte à offrir au lecteur une vision synthétique de la structure de la génération symbolique.

Les croisements d'abord sont une genèse des idées, genèse qui s'effectue donc en croisant des éléments que l'artiste rencontre et qui l'interpèlent. Cette genèse prend la forme d'une pensée « en bloc », synthétique (« flash ») dont les détails de l'élaboration sont difficilement accessibles à celui qui en fait l'expérience. Si l'artiste sait bien quels éléments il cherche à croiser, il n'a que péniblement accès au détail de la *manière* dont ce croisement s'opère. Cet accès à ce qui s'expérimente comme un bloc n'est toutefois pas nécessaire pour l'élaboration de l'œuvre qui s'en suit. La plupart des artistes s'en tiennent à accepter ce phénomène de survenue de croisements comme tel, d'autant plus qu'il leur semble tout à fait « naturel », qu'il prend les atours d'une « évidence » pour eux. Même lorsque le croisement se fait sur le temps long et que ses composants sont plus facilement identifiables, la manière dont les liens se font entre les composants ne fait pas partie de l'élaboration elle-même. Les choses semblent là aussi se faire toutes seules par le truchement par exemple des « petits connecteurs » de BS, qui sont alors comme des « pré-croisements » ou des « sous-croisements », pourrait-on dire, permettant de trouver celui qui définit l'œuvre en devenir.

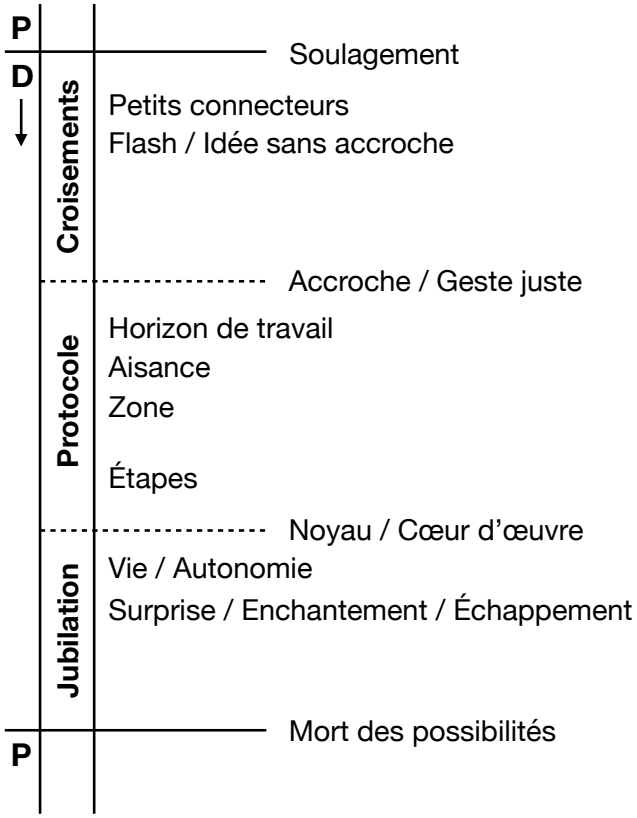
Le protocole ensuite est la mise en place de différentes étapes qui permettent de réaliser matériellement l'œuvre. Il ne s'agit pas d'une recette à appliquer de manière aveugle, mais d'une série de pas à effectuer, souvent « à tâtons » pour donner une forme à l'œuvre. Même si une technique a été mise au point, notamment quand les artistes se livrent à la réalisation de séries d'œuvres, il s'agit toujours de « retrouver » quelque chose à chaque étape, quelque chose qui n'est pas spécifié par la technique.

Le but du protocole toutefois n'est pas de donner forme à une œuvre mais de parvenir à un état particulier qu'est le troisième mouvement, la jubilation. Même si ce terme emprunté à ST est coloré d'un affect plutôt énergique, tous les artistes ne cherchent pourtant pas cet affect exact. LG par exemple favorise une jubilation non-dramatique où l'expérience du « neutre » est favorisée. Ce que le terme jubilation recouvre, pour l'ensemble des artistes, est donc un état différent de celui qui les habite durant le protocole et activement recherché pendant celui-ci. Ce qui est « retrouvé » durant les étapes, sont, comme ce qu'on vient de dire avec les croisements, comme des « pré-jubilations »,

c'est-à-dire un affect qui est du même ordre que la jubilation elle-même, qui indique donc une direction pour l'action, sans avoir l'intensité de la jubilation finale.

Les chapitre 6 et 7 apportent des précisions sur ces trois mouvement, notamment sur les transitions qui se font entre eux. Entre la position de patient* et celle de désorceleur*, un « soulagement » — première transition — peut se faire sentir au moment de, ou annonçant l'entrée dans la génération symbolique, à savoir quand la capacité d'agir semble être à nouveau disponible sans qu'une action particulière soit spécifiée. Après avoir mis au point une idée, par croisements, et pour accéder au protocole, il faut trouver une « accroche » — seconde transition — c'est-à-dire un premier élément du monde matériel « là-dehors » qui permet à l'œuvre de commencer à « s'incarner ». Cette accroche peut prendre la forme également d'un geste perçu comme « juste » par l'artiste et qui permet de déclencher la suite du protocole. À la suite de la découverte de l'accroche, un « horizon de travail » se met en place, une « zone » est accédée, c'est-à-dire que l'artiste aura la possibilité de trouver la jubilation qu'il cherche, sans garantie toutefois. C'est ce qu'on a vu avec la grande peinture de JT qui suit le protocole des plus petites sans, dans un premier temps, permettre la jubilation finale. Il lui faut alors retrouver une capacité d'agir, réajuster son protocole pour terminer son œuvre. Encore dans le protocole et à l'approche de la jubilation, l'œuvre en train d'être réalisée acquiert un « noyau », ou encore un « cœur d'œuvre » — troisième transition. À partir de là, il est toujours possible d'affiner la forme que prend l'œuvre mais l'essentiel est achevé. L'artiste se sent capable d'exposer son œuvre à d'autres sentant qu'il peut se reposer sur la perception qu'il a du noyau. Cette perception est marquée par l'idée que l'œuvre a obtenu à travers le protocole une certaine « autonomie », d'autres parlent aussi de « vie » ou de « vivant ». Dans tous les cas, c'est le but recherché par le protocole qui, encore une fois, diffère d'une recette du fait même que les artistes cherchent à être « surpris », « enchantés » ou à voir leur réalisation leur « échapper ». Si l'œuvre, pourtant produite selon des étapes mises au point par l'artiste est capable de produire sur lui l'impression de lui échapper, c'est qu'elle jouit justement d'une certaine autonomie. Cette vie de l'œuvre toutefois s'accompagne pour l'artiste de la « mort des possibilités » (SL), c'est-à-dire qu'il n'y a plus rien à faire, à affiner. Tout est déjà fait. Il se retrouve alors à regarder en spectateur, en patient*, son œuvre, dont il perçoit l'efficacité sur lui sans toutefois pouvoir jouir encore de capacité d'agir. L'œuvre est alors pour l'artiste redevenu patient* le fait du sorcier*, à savoir la position de désorceleur* mais au passé. Le schème constructeur prend place alors que l'artiste fait

montre de sa capacité d'agir et cette capacité ne peut avoir lieu qu'au présent. Ainsi redevenu patient*, le cycle d'oscillation peut recommencer :

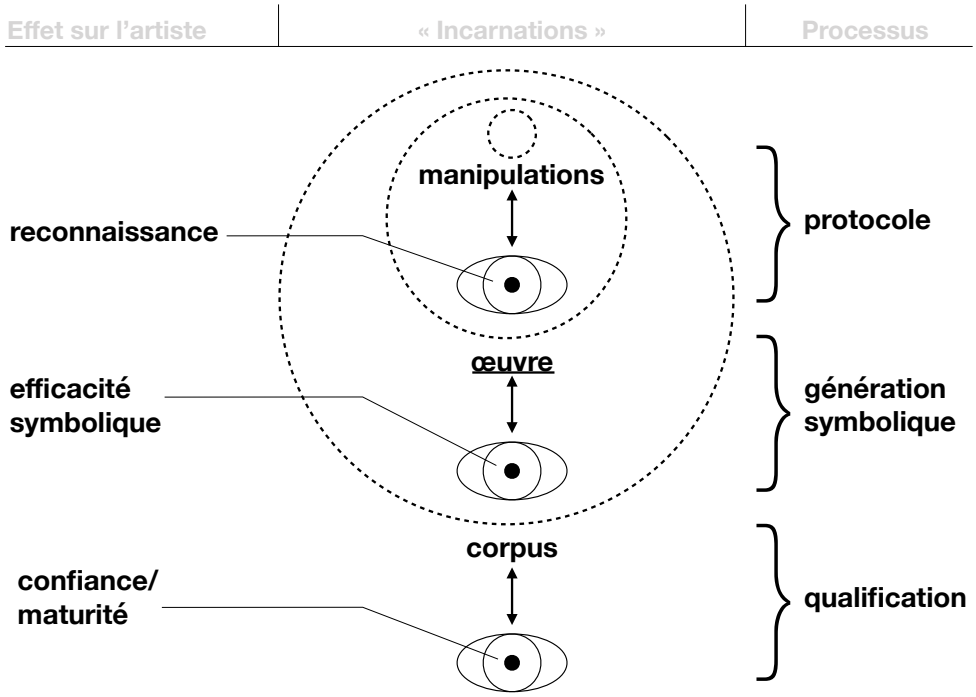


Ce cycle permet de produire une œuvre. Le formalisme du chapitre 3 prévoit plusieurs itérations, une oscillation, de sorte que l'artiste puisse établir une sorte de communication avec son sorcier* : regardant en patient* une œuvre précédente, il récupère une capacité d'agir en devenant désorceleur* pour atteindre cet effet particulier qu'il recherche et que j'ai assimilé à l'efficacité symbolique, décrite par Lévi-Strauss, non toutefois du côté du récepteur du rituel comme elle est habituellement comprise, mais du côté du spécialiste rituel, ici l'artiste. Mais ce que le chapitre 4 et les entretiens, long avec CB et micro-phénoménologiques avec RD, pointent est que les successions de cycles ne se font pas complètement au hasard. Il existe entre eux des liens qu'il s'agit précisément pour l'artiste d'apprécier. La difficulté consiste en ce que, s'il est possible de voir œuvre après œuvre qu'il existe ces liens, la maîtrise de la manière dont les liens se font ne semble pas possible. Aussi, si au niveau d'une seule œuvre l'objectif de la mise en place du protocole a pour but d'atteindre la jubilation, moment où quelque chose s'échappe, où l'œuvre acquiert son autonomie, sa « vie » et qu'elle incarne ainsi le schème constructeur de l'artiste, ce même sentiment prend place lorsque l'artiste contemple une série de cycles d'oscillation qu'il a produit. Ainsi ce qui est recherché au niveau de la production d'une seule œuvre, cette communication avec la partie qui

échappe, avec le schème constructeur, l'est aussi au niveau d'un corpus d'œuvres qui se met en place. L'artiste, en patient*, posant un regard rétrospectif non plus sur ce qu'il vient de faire mais sur l'ensemble de ses réalisations passées, sent qu'il y a là quelque chose qui se trame malgré lui et dont pourtant il se sait être l'instigateur. C'est l'entier de ce processus — la mise en place répétée d'oscillations de génération symbolique — qui lui permet d'apprécier au mieux en quoi consiste son schème constructeur.

Spécialisation et qualification

De manière remarquable, cette relation entre une œuvre et son corpus a aussi lieu entre les étapes de réalisation de l'œuvre et l'œuvre terminée. C'est ce que souligne en particulier LG quand pour chaque étape de production il se doit de « retrouver » une composition. Etant donné ce qu'il a sous les yeux à un moment donné pendant la génération symbolique, il doit trouver une sorte de fin intermédiaire à ce qu'il fait de sorte à pouvoir passer à l'étape d'après. Si la jubilation en fin d'étape n'est pas la même qu'en fin de réalisation entière, il reste toutefois que chaque étape terminée semble représenter un peu de ce que l'artiste recherche avec la jubilation finale. On peut représenter comme sur le schéma ci-après ces relations des étapes à l'œuvre et de l'œuvre au corpus ainsi, en distinguant : les effets que l'artiste perçoit sur lui ; les « incarnations », c'est-à-dire ce qui est produit matériellement et donne lieu à une étape, une œuvre ou un corpus ; et le nom du processus qu'on peut donner à ce que les effets perçus par l'artiste lui permettent de réaliser matériellement :



Le plus petit cercle représente l'ensemble des manipulations (directes ou indirectes, quand l'artiste délègue tout ou partie de sa fabrication) qui sont jugées « justes » par un regard sur ce qui se passe, figuré en haut du diagramme par l'œil — l'*iris indigène* de l'artiste —, qui les reconnaît comme telles. La succession de ces manipulations, l'artiste avançant par reconnaissances successives de son schème constructeur dans ce qu'il fait, reconnaissances qui guident son action, forment le protocole (accolade à droite). Le protocole se termine lorsque la jubilation ou efficacité symbolique est atteinte. C'est l'artiste qui seul peut percevoir quand la suite de manipulations, quand le protocole parvient à produire cette efficacité sur lui, parce qu'il est parvenu d'abord à entrer dans la « zone », cet « horizon de travail » qui s'ouvre permettant d'envisager la jubilation. Une fois la jubilation atteinte, il obtient alors une œuvre. L'obtention de l'œuvre signe la fin de la génération symbolique, c'est-à-dire un cycle complet d'oscillation entre le moment où l'artiste, encore patient* perçoit un soulagement qui lui permet de retrouver sa capacité d'agir et donc de devenir désorceleur*, et le moment où l'efficacité symbolique est atteinte et qu'il se retrouve alors à nouveau dans la position de patient*. C'est dans cette position qu'il lui est possible non seulement de contempler l'œuvre à peine terminée mais également un ensemble d'œuvres et de percevoir alors ces liens qu'elles entretiennent entre elles. Le fait même que ces liens lui semblent exister permet dans un premier temps à l'artiste de prendre confiance dans sa manière de mettre en place un protocole, de percevoir qu'il existe pour lui un schème constructeur sur lequel il peut s'appuyer, qu'il peut mobiliser pour atteindre une nouvelle fois cet état de jubilation, état qu'il cherche activement puisqu'il est si clairement « taillé sur mesure » que ST l'a décrit comme une drogue.

Même si tout ce qui se passe durant la génération symbolique — durant son activité en position de désorceleur* —, ne lui est pas complètement accessible, il peut, observant son corpus, acquérir cette confiance dans le fait qu'il est, malgré cette inaccessibilité, capable de mobiliser un ensemble d'éléments résultant en la jubilation. Cette confiance, sur le temps long, et par regards rétrospectifs successifs, se transforme en « maturité ». Il ne s'agit plus seulement d'être confiant dans le fait d'être capable de récupérer une capacité d'agir une fois retourné en position de patient*, d'être capable de redevenir un désorceleur*. La maturité prend forme quand c'est le corpus lui-même, dans son entier, qui commence à agir comme une méta-œuvre, dont les œuvres qui le compose ne sont que les étapes. Au cœur des manipulations, au cœur des œuvres, au cœur du corpus prend place le schème constructeur qui fait le lien entre ces trois niveaux d'élaboration, trois niveaux de communication ou de mise en contact entre l'artiste et son travail. La différence majeure entre le

niveau de l'œuvre et celui du corpus consiste en ce qu'il ne semble pas y avoir de « méta-jubilation » qui mettrait fin à ce dernier. Les artistes qui cessent leur activité le font le plus souvent pour des raisons tierces, la première de celles-ci étant la mort, comme le souligne BM, même si pour lui un arrêt volontaire de la pratique serait « beau ». La mort comme raison tierce, comme on l'a vu dans la biographie de Pollock, peut alors être elle-même lue selon le formalisme qu'on a mis en place tout au long de cette étude : il s'agit de divers événements qui affectent l'artiste mais qu'il n'aura pas pu ou pas su se réapproprier ; ces événements entraînant la mort sont alors comme dans la sorcellerie bocaine perceptibles comme le fait de sorciers* tiers qui laisseraient cette fois l'artiste dans un état de patient* perpétuel, pour ainsi dire. Resteront alors ses œuvres qui, ayant acquis à ses yeux de son vivant une « vie » propre tout en incarnant son schème constructeur, lui survivront et auront potentiellement la capacité d'avoir un effet sur d'autres. Spectateurs, ils y chercheront du sens. Artistes, il leur faudra en contrer la force.

De son vivant cependant, pour qu'ait lieu une communication productive par oscillation, il est nécessaire à l'artiste de conserver une sorte d'impossibilité de résoudre la chasse continuelle entre la position de patient* et celle de désorceleur*. C'est ce que le cas critique de RD avec la configuration « ceci » nous apprend. En effet, à ce moment-là, en trouvant cette solution au défi, elle se dit « arrivée », elle se sent « entière ». Mais cette expérience-ci ne peut qu'incomplètement être communiquée, incarnée dans une œuvre. Pour RD, c'est en trouvant une autre solution que « ceci », une solution faisant de la place à un observateur témoin oculaire de ce qui est en train de se faire qu'elle parvient à faire œuvre. Quoique que moins satisfaisante sur le plan de l'expérience vécue sur le moment, cette autre solution l'est plus sur celui de la possibilité de documentation par une œuvre, c'est-à-dire la matérialisation d'un état de jubilation auquel il est possible de revenir par la suite en position de patient*. Des trois niveaux mentionnés, ne peut perdurer dans le temps que celui de la production matérielle d'un tel document de jubilation. C'est ce que le graphique ci-dessus indique par le soulignement du mot « œuvre ». Les étapes ne sont pas abouties, disparaissent sous d'autres étapes, et ne produisent que des « pré-jubilations ». Le corpus est un ensemble abstrait qu'il est difficile d'appréhender de manière aussi directe qu'une œuvre seule et ne produit pas de « méta-jubilation ». Ou dit autrement et du point de vue du spectateur : c'est par l'œuvre qu'on peut se poser la question des étapes produites pour la créer et c'est par l'œuvre également qu'on peut entrer dans cet ensemble qu'est le corpus. C'est donc ce niveau de l'œuvre qui peut faire véritablement l'objet du trafic de subjectivité : l'œuvre acquiert dans le processus de son

autonomisation des qualités que l'artiste met en jeu lors de la génération symbolique, en tant que désorceleur*, comme lorsque MM, au chapitre 7, ne cesse de chercher à s'échapper et qu'il reconnaît son œuvre comme réussie au moment précisément où *elle* lui échappe. L'œuvre sert ainsi à l'artiste à trafiquer sa subjectivité auprès des autres quand elle a le pouvoir de devenir le point de départ d'un travail de génération symbolique pour quelqu'un d'autre. Être ce point de départ pour le travail d'un autre, c'est précisément la place du sorcier* tiers : quand Pollock élabore son travail à partir de celui de Picasso, il le fait à partir d'un objet qui, pour Picasso, avait atteint l'autonomie. Donc, comme le souligne encore BM, c'est un peu de l'artiste qui se trouve dans cette vie que l'œuvre acquiert, et c'est donc à partir d'un tel objet que Pollock se sent touché par le travail de Picasso et qu'il développe le sien propre.

Si les manipulations qui constituent le protocole sont *reconnues* comme « justes » par l'artiste en train de les faire, si les œuvres qui parviennent à acquérir à travers la génération symbolique une forme finale ou du moins un noyau quand l'artiste fait l'expérience de *l'efficacité symbolique*, qu'opère le sentiment de *confiance ou de maturité* perçu par l'artiste au regard du corpus accompli ? Je propose de nommer ceci « qualification » en reprenant le terme de l'anthropologue français Guillaume Rozenberg (2011), quand il cherche à produire une typologie de réflexivités présentes dans des contextes rituels classiques. Elles sont au nombre de quatre, sont identifiées dans différentes ethnographies, et s'appliquent judicieusement à différents aspects de ce qu'on vu.

La première est la réflexivité « épistémique » conçue comme « moyen d'une conceptualisation d'un mode de connaissance, de pensée, ou d'action avec pour objectif le déchiffrement de sa ou de ses logiques de construction par-delà les gloses courantes » (*ibid.* : 280). On a vu que les artistes, parfois avec l'aide des entretiens micro-phénoménologiques, sont tout à fait capables de décrire la logique de construction de leurs œuvres. Il y a un mouvement réflexif de l'artiste sur ce qu'il fait.

La seconde réflexivité est « instrumentale ». Elle diffère de la première dans le fait que « si les participants ne comprennent pas vraiment le *pourquoi* de ce qu'ils font [réflexivité épistémique], ils savent au moins *pour quoi* ils le font » (*ibid*. : 284, je souligne), c'est-à-dire qu'ils comprennent quels effets le rituel produit sur le contexte dans lequel il est réalisé. L'instrumentalisation, indique Rozenberg relève de la politique, de la pratique du pouvoir. Instrumentaliser le résultat d'une pratique artistique correspond à ce que j'ai appelé le trafic de subjectivité. Si les artistes ont bien

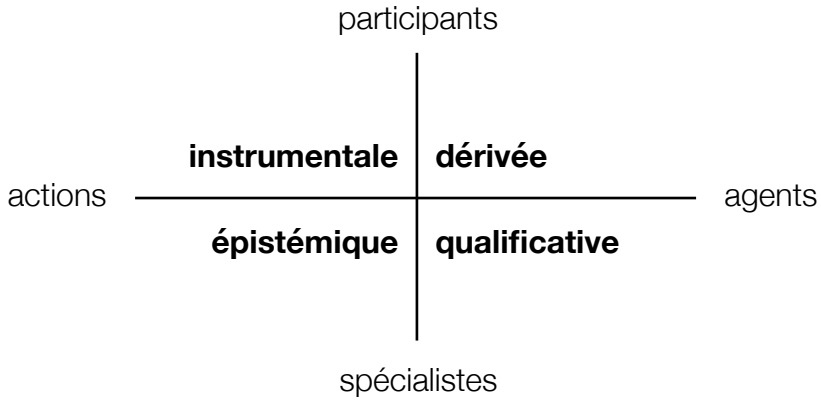
accès à l'épistémique durant la génération symbolique, le fait d'offrir au regard des autres des objets ayant acquis à leur yeux une forme de vie leur donne la possibilité de devenir un sorcier* tiers pour eux, et donc possiblement d'avoir un effet sur un pan de la culture, comme les artistes historiques qu'on a vu.

La troisième réflexivité est nommée « dérivée », et concerne la distance ou le retour sur soi. Il s'agit principalement de voir le rituel comme déclencheur de la réflexivité, et ce en tant que but éventuel du rituel lui-même, là où la réflexivité épistémique peut avoir lieu sans qu'elle soit recherchée par la réalisation du rituel. L'initiation rituelle par exemple invite les novices à « s'arrêter sur ce qu'ils sont (…) à faire retour sur eux-mêmes, sur leur identité ou leur environnement social » (*ibid*. : 289). Ce retour est réalisé par la monstration aux novices d'objets « non conventionnels, hors normes » (*ibid*. : 287), qui capturent l'attention et qui suscitent donc la réflexivité du fait même de cet étrangeté puisqu'il faut en comprendre le sens. C'est un thème qu'on a vu également, l'opacité de sens d'un objet pousse à leur en trouver un, ce qui implique la personne qui rencontre ces objets dans le processus. On trouve bien sûr ici le spectateur qui essaie de faire sens d'une œuvre qu'il rencontre mais, pour ce qu'on a vu, surtout l'artiste, en position de patient*, qui rencontre l'œuvre d'un artiste en position de sorcier* tiers, comme, encore une fois Pollock vis-à-vis de Picasso, ou les siennes propres une fois l'œuvre terminée.

Enfin la réflexivité « qualificative » qui nous intéresse plus particulièrement ici ne concerne ni le mécanisme sous-jacent (épistémique), ni la manière de l'utiliser à des fins politiques dans le cadre du trafic de subjectivité (instrumentale), ni encore la distance que le rituel permet aux participants d'avoir sur eux (dérivée). Il s'agit de s'intéresser à la capacité du rituel à produire *du* rituel, sa capacité « d'auto-engendrement » et « d'auto-référentialité » (*ibid*. : 293), c'est-à-dire comme étant une action capable d'être comprise comme telle, ou du moins distinctes d'autres types d'actions : « le rituel énonce ses propres conditions d'existence et ses règles de construction dans le cours même de son accomplissement » (*idem*). Cette caractérisation de la réflexivité rituelle qualificative s'applique bien à la mise en place d'un protocole qui donne lieu à la naissance d'une œuvre. Dans le jeu de niveaux qu'on a vu plus haut, les œuvres fonctionnent comme les étapes de la méta-œuvre qu'est le corpus. Plus l'artiste ajoute à son corpus d'œuvres, plus la capacité « d'auto-engendrement » devient claire. C'est ce que que CB nomme « l'intuition » et qu'elle décide d'accepter comme étant quelque chose sur laquelle elle peut se reposer pour faire ses œuvres sans

en comprendre tous les ressorts mais surtout sans plus chercher des justifications pour se permettre de la suivre. « Intuition » est probablement la manière qu'a CB de pointer ce que j'ai appelé « schème constructeur », sans s'y restreindre. « Schème constructeur » est un terme qui doit pouvoir recouvrir d'autres sources supposées de leurs action par les artistes, comme « l'inconscient » de Pollock, « surplus de sens » chez Kosuth, les « invitation des objets », « petits connecteurs », la partie qui « échappe », etc., et signifier précisément sa place de quasi-agent, une forme d'entité avec laquelle l'artiste tente une communication par le truchement de la fabrication de ses œuvres. Ainsi c'est en faisant de l'art qu'on se *qualifie* pour être artiste, comme c'est en faisant des rituels qu'on devient spécialiste rituel, dans d'autres contextes ethnographiques, et ce en mettant en jeu une forme spécifique de réflexivité, « entre soi et soi » disait ST.

Rozenberg dans un effort de systématisation de sa typologie place ces différentes réflexivités sur une grille selon deux axes dont je modifie toutefois les intitulés pour les rendre plus faciles à appréhender :



Les réflexivités épistémique et qualificative, en bas, sont le fait exclusif du spécialiste rituel. La première concerne les rouages de la mise en place de la pratique, la seconde ce qui est occasionné par l'engendrement du rituel. Les instrumentale et dérivée, en haut, sont disponibles pour le participant au rituel, non-spécialiste, en ce qu'il peut se servir du résultat de la pratique à des fins politiques ou chercher du sens dans ce résultat, ce qui le renvoie à sa position de participant face à ce résultat. Instrumentale et épistémique, à gauche, se concentrent sur les actions qui sont réalisées pour ou par la pratique. Dérivée et qualificative, à droite, s'attachent à décrire ce qui se passe pour

l'agent quand il entre en rapport avec la pratique[237]. La spécificité du modèle qu'on a vu tout au long de cette étude où l'artiste oscille entre les positions de patient* et de désorceleur*, fait qu'il oscille ici entre les positons de participant et de spécialiste. L'entier du cadran lui est donc disponible. En tant que patient*, c'est-à-dire récepteur d'une œuvre terminée, la réflexivité instrumentale lui permet de tenter d'avoir par ses œuvres un effet sur d'autres par le trafic de subjectivité, alors que la réflexivité dérivée est l'endroit où ses œuvres ont un effet sur lui-même. En tant que désorceleur*, ou revenant en patient* sur ses actions comme désorceleur* au passé (sorcier*), on l'a vu, il a accès à l'épistémique pendant la génération symbolique et au qualificatif en contemplant son corpus. C'est ce que font les artistes pendant les entretiens des chapitre 5, 6 et 7. Soit ils décrivent *post factum* et dans le détail ce qu'ils ont fait ou, durant la création commune, ce qu'ils sont en train de faire ; soit ils établissent des liens entre différents travaux, les exemples les plus clairs étant ceux de CB — entre ses décalcomanies de début de carrière et ses projets actuels — et de RD quand elle lie son expérience du canyon à sa solution du défi. C'est dans l'épistémique et le qualificatif, donc comme spécialiste, que l'artiste a le contact le plus direct avec son propre schème constructeur. Ainsi tout spécialiste est aussi un participant mais l'inverse n'est bien entendu pas vrai. L'apanage du spécialiste est donc d'avoir accès au *comment* épistémique mais surtout d'insérer ce savoir dans la pratique plus large de la répétition de ces actions dans le temps ce qui le qualifie comme spécialiste.

Le texte comme objet

Ces considérations sur la spécialisation et plus précisément sur le processus qui mène à la qualification en tant que spécialiste offrent l'occasion pour revenir à présent sur le déroulé de l'étude ayant pour thème la pratique artistique, ce que j'ai appelé au début de cette conclusion « la méthode de présentation ». Un point a été continuellement porté à la conscience du lecteur : une interprétation spécifique de la dynamique de désorcèlement permet d'envisager les données, historiques ou ethnographiques, sur la dynamique de création en art contemporain sous un jour différent. Par ailleurs, un parallèle a été tissé par exemple dans l'*Introduction* avec Lévi-Strauss

[237] Rozenberg dit « point de vue des participants sur le rituel » pour ce qui est nommé « actions » sur le schéma ci-dessus. Le point de vue est ce qui permet la réflexivité sur ce qu'est la pratique en tant que suite d'actions. « mode d'opération du rituel » est ce qui est nommé « agents », puisque il s'agit de ce que fait le rituel aux agents qui y participent (spécialiste et participants). « Efficacité générique du rituel » est nommé « spécialiste ». Rozenberg décrit ainsi sa catégorie : « isoler le rituel comme mode d'action spécifique, le rituel en tant que genre » (2011 : 295). Or cette isolation est le fait des spécialistes qui en font ce mode d'action spécifique. Enfin « efficacité adaptative du rituel » est nommé « participants » puisque ce sont les participants qui, recevant la pratique, l'adaptent à ce qu'ils veulent faire (instrumental) ou croient être (dérivée).

entre pratique artistique et pratique académique (en sciences humaines du moins). En somme, associer d'un côté la pratique artistique à la pratique du désorcèlement et de l'autre la pratique artistique à la pratique de recherche en sciences humaine artistique, c'est inévitablement et implicitement associer la première à la dernière. Et c'est ce point sur la spécialisation qui permet de faire le lien entre elles. Il s'agit donc de comparer ce qui permet à un auteur de produire sa recherche à ce qui permet à un artiste de produire ses œuvres. Le parallèle avec la sorcellerie, qui devrait être clair à présent, est qu'il faut s'intéresser à ce qui permet au désorceleur, le bien nommé « spécialiste rituel » des ethnographies, de produire son rite, de voir cette partie du rituel indépendamment de la relation au patient puisqu'il est déjà son propre patient*, son propre spectateur pour un artiste, son propre lecteur pour un auteur. Il est indéniable qu'en termes de résultat un texte de sciences humaines et une œuvre d'art n'ont que peu de choses en commun, c'est-à-dire qu'on peut décrire ce qui intéresse un *lecteur* de sciences humaines, d'un côté, et un *spectateur* d'œuvre d'art, de l'autre, comme des choses différentes, *a minima* et sans que la distinction soit complètement étanche : l'organisation d'un savoir et l'organisation d'un percevoir. C'est donc en termes de processus de production que le lien peut se faire, dans le fait que dans les deux cas il faut à l'auteur procéder à une organisation d'élément selon un nombre d'étapes que j'ai tenté de détailler tout au long des sept chapitres.

Toutefois, la forme donnée à ma recherche, le résultat que je propose au lecteur essaie de donner à voir ou à lire le processus que j'ai emprunté pour parvenir à ce résultat. Il y a donc une sorte de paradoxe puisque je propose un résultat (la présente étude) qui prend la forme de la description d'un processus. Et ce à deux titres : d'une part décrire le processus de création artistique de manière thématique (ce sur quoi l'étude porte), d'autre part donner une forme de processus à cette description (la méthode de présentation). Bien entendu le processus tel que je l'ai vécu, entre mon entrée au Laboratoire d'Anthropologie Sociale et la rédaction de ces lignes, ne peut en aucun cas être strictement égal à ce que je présente ici. Bien plutôt, il s'est agit de trouver une forme, un résultat, qui ne peut avoir que *l'apparence* du processus que j'ai parcouru. Autrement dit, j'ai cherché une forme qui puisse « documenter », selon le sens qu'on a donné à ce mot au chapitre 2, c'est-à-dire rendre visible et partageable à soi puis à d'autres quelque chose de cette expérience telle qu'elle m'est apparue durant les années passées à lire, écrire, rencontrer des chercheurs et des artistes.

Ainsi, bien que l'ordre des chapitres traduise quelque peu la chronologie qui fut la mienne durant la recherche — d'abord s'approcher de mon sujet par les écrits des autres, puis le confronter aux données de terrain —, cet ordre est bien plutôt dicté par mon désir de donner à la recherche sept chapitres comme il y a sept cubes dans le défi que je donne aux artistes. Le but est de créer une intersection entre ma pratique artistique et ma pratique de l'anthropologie. En effet, la découverte de la possibilité de produire ces cubes et de pouvoir en tirer, via le défi, des données sur le schème constructeur a été une surprise pour moi. Les cubes dans ce sens me sont apparus comme le symbole (c'est-à-dire le résultat d'une génération symbolique) de cette implication utile auprès des artistes, de ma participation active à la production de données. Ces cubes sont aussi la forme la plus ostensible de la présence de mon propre schème constructeur tout au long du texte, un « résidu », disait Lévi-Strauss dans l'*Introduction*, que pour ma part, étant donné la thématique de mon étude, je ne peux pas minimiser comme il le fait. Si Lévi-Strauss a raison de ne pas vouloir mettre en avant l'auteur qu'il est, il semble déplacé dans mon cas — et à vrai dire une erreur méthodologique — de ne pas thématiser cette position vis-à-vis de mon texte. Autrement dit, l'auteur — fusse-t-il celui d'une thèse en sciences sociales — est un personnage faisant partie du récit autant que les autres ne serait-ce que parce que — en reprenant le mot utilisé par Lévi-Strauss — c'est lui qui assure la « cohérence » des données, l'organisation des éléments. Dire que la thèse aura ces sept chapitres comme il y a sept cubes dans le défi c'est donc chercher à donner une forme à la subjectivité de l'auteur pour thématiser tant par le fond que par la forme du texte cette question du schème constructeur.

Cette structure où la forme du texte mime, accompagne, et souligne son fond, trouve de plus un équivalent, une image, dans la lecture que je fais de la conférence de Gombrich. Il présente son expérience de création comme donnant lieu à la seule image « intéressante » (son résultat), mais ce qu'il produit effectivement sous nos yeux est une progression, la description d'un processus passant par trois images. Il prétend que la première est le fait d'un autre artiste mais elle est en fait une reproduction choisie par ses soins dans un magazine, puis probablement photographiée par Fein. Il passe par l'image intermédiaire « convenable », puis à son supposé résultat. En fait de résultat, il donne à voir sa conférence qui décrit un processus, bien qu'elle ne retrace probablement pas exactement la manière dont se sont passées les choses pour en arriver là. On peut toutefois lire la présentation de ses trois images comme reprenant celui de la génération symbolique : sa première image est le croisement (entre la pratique d'un peintre que Gombrich considère de peu de valeur et

celle de Botticelli sur le thème des Trois Grâces) ; la seconde comme appartenant au protocole (mise en place du procédé une vitre trouble, d'un geste juste qui permet de modifier la première image), et la troisième comme la jubilation puisque c'est celle qu'il retient comme contrant la force de la première à ses yeux.

De la même manière, la forme que je donne à ma recherche suit ces trois mouvements. Les trois premiers chapitres donnent à voir la recherche de croisements entre ma pratique d'artiste et celle de l'anthropologie, en suivant des auteurs permettant de les « connecter » comme ce que BS décrit pour les recherches sur son œuvre. L'accroche se situe à la fin du chapitre 3 avec la lecture spécifique que je fais de l'ethnographie de la sorcellerie de Favret-Saada puisqu'elle permet ensuite, dans les chapitres 4 à 7, de produire différentes étapes de la matérialisation ou « incarnation » de la recherche. On pourrait ici s'étonner que la mise au point du défi avec les cubes n'intervient qu'au septième chapitre et donc relativement tard dans la présentation des données. Si ce moment a, à mes yeux, l'importance que je lui donne pour l'organisation du résultat qu'est le texte final, de quel moment de la génération symbolique faut-il le rapprocher ?

Dans le cours de ma recherche, c'est au moment où j'ai commencé la rédaction finale — rédaction qui est donc la forme que je donne à voir de ma recherche — que le parallèle entre le nombre de cubes et les nombre de chapitre m'est apparu. En effet il m'apparaissait d'abord important de distinguer dans des chapitres séparés (4 à 7) les différentes méthodes de recueil de données. Puis les trois approches successives qui constituent les chapitres 1 à 3 — cadrer une relation, produire une œuvre dans ce cadre, établir une relation au schème constructeur à travers cette œuvre — m'ont apparu comme apportant des éléments nécessaires à la lecture de ce qui se passe sur le terrain. Le rapprochement entre les sept cubes et les sept chapitres a permis l'organisation de l'ensemble de la rédaction finale. À ce titre, c'est ce rapprochement qui est un « geste juste », « l'accroche », puisqu'il dégage ensuite un horizon de travail qu'est cette rédaction. On peut donc distinguer au moins trois niveaux imbriqués et qui se découpent chacun selon les trois mouvements : la forme de processus que je donne au présent texte ; le processus de rédaction finale de ce même texte ; la recherche dans son ensemble — comme processus — étalée sur plusieurs années qui a permis d'avoir quelque chose à rédiger. L'accroche du texte que le lecteur a parcouru, on l'a vu, est la lecture spécifique de l'ethnographie de la sorcellerie du chapitre 3. L'accroche qui permet la rédaction finale est le rapprochement entre les sept cubes et les sept chapitres. L'accroche de l'entier de ma recherche peut être située au moment où j'ai changé de direction d'étude puisque ce

changement à permis les expériences sur les matériaux historiques et ethnographiques. L'accroche qui a permis l'écriture finale n'est pas la même que celle qui figure dans le texte donné au lecteur. L'écriture finale ainsi est une étape du processus plus long qu'est ma recherche sur la création artistique.

J'ai détaillé, pour le présent texte, que les chapitres 1 à 3 forment les croisements et la recherche d'accroche, et les 4 à 7 le protocole. Reste donc à savoir où se situe la jubilation ? À force de tenter de décrire la méthode de présentation de mon étude selon les critères retenu par la thématique de celle-ci même, j'en arrive peu à peu à décrire le fait que je suis en train de terminer l'écriture du texte. Ce moment où un récit d'une action finit par décrire le moment où le récit a lieu n'est pas sans rappeler la procédure détaillée par Severi à propos du chamane Kuna qui, arrivé auprès de la patiente et avant que le traitement de celle-ci par le chant ne commence, décrit en les énonçant les déplacements qui l'ont mené auprès de la patiente puis énonce encore le fait qu'il est en train d'énoncer ceci (Severi 2002 : 31-32). Cela a pour effet de dédoubler la position du chamane qui à la fois dit et dit qu'il est en train de dire. Cet exemple est celui que retient Rozenberg pour illustrer ce qu'est l'auto-engendrement de la « réflexivité qualificative » qu'on a vu plus haut et qui promeut les actions des chamanes aux rang d'actions rituelles. Le phénomène d'auto-engendrement prend place différemment quand il s'agit de création artistique plastique. Le chamane dit qu'il dit pour porter son attention moins sur ce qui est dit que sur l'action de dire, c'est-à-dire récupérer pour lui la capacité agissante des mots au lieu qu'ils se perdent en signification. L'artiste s'adonne à la génération symbolique pour récupérer la capacité d'agir qu'il sait avoir pu mobiliser dans une œuvre antérieure, après que celle-ci, terminée, l'a remis en position de patient*, précisément dans un état d'incapacité d'agir.

Cette *Conclusion* revêt alors la forme d'un point d'orgue où les trois aspects sorcellaires, artistiques et académiques se trouvent, comme les « missions » de ST dans le précédent chapitre, réunis. Ceci en fait ainsi le moment de jubilation, représentant un équilibre du type de celui que j'ai cherché lors des dessins avec JT ou des premiers essais de peinture « à la manière de Pollock ». Si de plus, comme on vient de le voir, les accroches des trois niveaux imbriqués correspondent à des moments différents, leur moment de jubilation se trouvent concorder dans l'écriture de cette *Conclusion*, terminant là aussi ces trois « missions » à l'exact même endroit.

Ici.

Perspectives

Après avoir écrit ce paragraphe, je peux commencer à envisager de quelle manière continuer d'avoir un contact avec mon sorcier* propre, maintenant que la thèse peut prendre son autonomie, maintenant que je commence à être repris par elle comme patient*.

Il y d'abord un regard rétrospectif sur ce que le contenu de l'enquête, sur ce que le résultat que je propose, permet de dire. En tant qu'artiste, mon rapport aux œuvres d'art, les miennes, celles des autres, a changé. Quand récemment un artiste me parlait de son travail en cours et des justifications qu'il donne à ses actions, j'entends surtout une personne me parlant des moyens déployés pour établir une communication avec son sorcier* propre, une manière pour lui de se rendre sensible son propre schème constructeur, cette partie qui lui échappe mais qui oriente ses actions durant la création, durant la génération symbolique. De ce fait, ce qui m'intéresse est moins de savoir ce à quoi son œuvre peut ressembler que d'apprendre de sa part si la réalisation de cette œuvre lui apporte la jubilation, la « drogue », qu'il cherche. Caractériser ce moment, au-delà de l'œuvre qu'il permet d'achever, relève d'une expérience intime, donne un aperçu de « ce que cela fait » d'être cette autre personne et d'insérer ses actions, peut-être pas uniquement artistiques, dans une recherche plus globale d'une façon d'être au monde et de donner sens à celui-ci. Les œuvres des autres continuent toutefois de m'intéresser mais presque uniquement si elles me posent un défi, si elles me prennent, indépendamment de ce que l'artiste a voulu faire ou dire, en somme si de fait elle me mettent en position de patient* et que je me sens poussé à reprendre celle de désorceleur*. Concernant mon propre travail plastique, plus que de m'y remettre d'une manière ou d'une autre (puisqu'il a en partie été mis entre parenthèse durant quelques années), le processus de la thèse me donne l'envie de me soumettre comme artiste aux différentes approches que j'ai développé dans ces pages. En ce sens le travail de la thèse en entrant en anthropologie a permis d'exotiser mon regard sur la pratique artistique tout en me qualifiant comme spécialiste de la description de celle-ci.

Si je me place ensuite depuis une position d'historien de l'art, les œuvres isolées perdent un peu de leur intérêt en tant que trouvailles techniques ou intellectuelles de la part des artistes puisque ces trouvailles me paraissent plutôt à voir comme les résultats d'un processus plus long de découverte à tâtons des gestes justes correspondant à ce qu'un artiste aura perçu comme incarnant son schème constructeur. Par ailleurs les œuvres peuvent à travers leur matérialité potentiellement dire quelque

chose de la société dans laquelle on vit, ou de celle dans laquelle l'artiste a vécu[238], mais cette lecture des œuvres les met au même niveau que d'autres objets réputés moins extraordinaires dans leur production. C'est alors plutôt le parcours, le corpus en tant qu'œuvre faite de plusieurs parties, sur une vie, qui m'apparaît comme digne d'intérêt, à l'instar d'une exposition monographique que j'ai eu l'occasion de voir au Centre Pompidou, en 2016, sur le peintre germano-suisse Paul Klee qui, bien qu'ayant traversé de nombreux courants artistiques du XXème siècle, parvient perceptiblement toujours à « faire du Klee », à faire œuvre à sa manière sans pour autant que des répétitions formelles soient de mise. C'est le cheminement de personnes, leur histoire dans l'Histoire, qu'il me semble alors important de souligner. Il ne s'agit pas tant de « microhistoire » comme peut la pratiquer par exemple l'historien italien Carlo Ginzburg où le suivi d'un individu (Menocchio par exemple dans *Le Fromage et les vers*, 1980) permet d'éclairer la culture, toute « paysanne » fut-elle. Il s'agit plutôt de comprendre comment ces artistes ont réussi *malgré* toutes les « influences » possibles, toutes les modes, toutes le catastrophes sociales à tracer leur ligne, à acquérir une confiance voire une maturité dans leur pratique, en somme à continuellement récupérer leur propre capacité d'agir ?[239] Peut-on voir des moments où la communication avec leur sorcier* propre de l'artiste semblait suffisamment claire pour qu'il acquiert, en plus de la confiance en son travail, une certaine maturité ?

Enfin en anthropologue, ce travail de thèse m'amène à pousser la comparaison entre le chamane exotique, le désorceleur rural et l'artiste. Parti d'une compréhension de la cure des premiers et éclairé par la pratique des seconds, notamment sur la position virtuelle mais active du sorcier, j'ai proposé au chapitre 3 un modèle cherchant à saisir la dynamique de création dans laquelle est pris le troisième. Si l'expérience pour les trois n'est pas strictement la même, si les buts poursuivis ne sont pas les mêmes, il reste toutefois que ce modèle d'interaction permet de décrire les actions du troisième en fonction de la dynamique présente pour les deux premiers. Au terme de cette étude, il me semble que suffisamment de matériaux ont été apportés pour ouvrir la possibilité de franchir

---

[238] Quand une nouvelle matière est disponible pour la création (les couleurs acryliques en peinture, par exemple), un nouveau sujet (figurer les actions d'une laitière pour Vermeer, figurer des emojis dans une œuvre plus récemment), ou encore une nouvelle technique (la photographie au XIXème siècle, l'immersion en réalité virtuelle de nos jours).

[239] On peut voir ici une ligne de lecture que Didi-Huberman rapporte concernant la méthode du psychanalyste suisse Ludwig Binswanger, qui a traité Warburg après son épisode psychotique, la *Dasein Anaylse* (« analyse existentielle ») : « La question stylistique demeurait [dans la Dasein Analyse] centrale à l'acte même de compréhension : celui-ci, en effet, n'advient que comme une 'forme d'existence' où ce n'est pas un sens qui se déduit d'une expression mais au contraire, une expression qui surgit, qui se saisit ou se touche dans la matière du sens, et cela 'dans la mesure ou le sujet s'offre à nous comme sa sphère d'expression, dans sa forme et sa mimique, dans ses gestes et ses attitudes comme dans ses expressions parlée' (Didi-Huberman 2002 : 398, citant Binswanger, Ludwig 1970 [1926] : 158).

l'étape suivante : non seulement modéliser les actions des artistes sur celle des spécialistes rituels, mais aussi imaginer qu'il existe un rapprochement plus fort, où la pratique de l'art par les artistes peut s'assimiler à une « sorcellerie des villes », passant par les œuvres plutôt que par les mots. Il y aurait alors une structure commune plus proche d'un universel anthropologique — ou du moins partagé par des spécialistes au Panama, en Mayenne et, ici, à Paris et New York — et auquel il serait judicieux de consacrer à l'avenir de plus amples recherches. On pourrait dans en suivant ce rapprochement alors plus facilement intégrer des œuvres d'art issues de la tradition occidentale — des œuvres figuratives aux œuvres les plus abstraites — dans les musées d'ethnographie, puisque les œuvres comme tant d'autres artefacts présents dans leurs collections ne sont pas faites en premier lieu pour être vues comme résultats mais comme des moyens d'établir une forme de communication avec l'invisible. À ce titre, il s'agit moins mettre en comparaison les « formes du visible », les figurations dont sont capables différents collectifs autour du monde pour en faire une typologie (Descola 2021), que de comparer les processus qui en font des objets ayant un sens pour les spécialistes qui les produisent[240].

On peut enfin faire une dernière observation, qui aurait peut-être pu ou dû se trouver ailleurs dans le texte, mais qu'il est plus aisé d'aborder ici avec les notions qui ont été détaillées tout au long du texte. Alors que l'essentiel de l'enquête se déroule autour d'artistes et d'œuvres d'art, aucune définition de ce qu'est ou serait « l'art » n'a été proposée. Implicitement, cette définition a été qu'est de l'art ce que les spécialistes qui font ces objets appellent ainsi. Il n'y a donc pas de qualités ontologiques particulières dans les objets qui feraient des uns des œuvres et des autres de « simples objets banals » (Danto 1989). C'est conséquemment le processus que l'artiste a traversé pour aboutir à son œuvre qui fait que *pour lui* celle-ci est de l'art, que cette affirmation se fasse par les mots ou par la présentation de l'objet dans un contexte (galerie, musée, institution) en faisant *de facto* de l'art. Cette définition probablement un peu décevante à l'avantage de ne pas exclure tel ou tel objet ou telle ou telle pratique sous prétexte qu'il n'y a pas conformité avec une définition préalable. L'histoire de l'art du XXème siècle a montré, me semble-t-il, qu'il suffit qu'une définition soit proposée pour que des artistes s'en emparent afin de démontrer son peu de pertinence. Ainsi s'en est-il allé en tout cas pour la question du geste de l'artiste, de sa participation

[240] Si Descola, contre une majorité d'historiens de l'art, souligne à juste titre l'importance de l'agentivité des différents types de « figurations » (terme qu'il préfère à œuvre, image ou objet) produites de part le monde, s'il décrit finement ses exemples en donnant à lire à son lecteur la manière dont ces figurations font sens pour différents collectifs selon les quatre ontologies qu'il a décrites déjà dans *Par-delà nature et culture* (Descola 2005), il se concentre principalement sur l'effet, sur l'agentivité, qu'elles ont sur ce qu'on peut nommer maintenant un *participant* et non sur celui, particulier comme on l'a vu, qu'elles ont sur leur producteur, le *spécialiste*.

à la matérialisation de l'œuvre, qui en son absence n'a pas empêché un Kosuth de faire son travail. En se tournant donc non pas vers l'objet, le résultat, mais vers la pratique, le processus, cela permet par ailleurs d'ouvrir une perspective de recherche comparative en anthropologie sur la nature de ce qu'on trouve dans la littérature sous le vocable « d'esprit » ou « d'entité » dans des contextes notamment rituels non-occidentaux. À quel point s'agit-il de quelque chose de différent de ce que j'ai nommé ici « schème constructeur », puisqu'il s'agit de quelque chose dont on perçoit les effets sans parvenir précisément à en pointer la source, l'origine ou la nature ? Si le contexte moderne et/ou chrétien ne forçait pas l'usage pour nous de termes comme « intuition » ou « inconscient » pour décrire le rapport qui s'établit malgré nous à un milieu d'action, ne serions-nous pas tentés également de personnifier plus clairement ce qui semble nous faire agir[241] ? Est-ce que dans d'autres contextes se battre contre un esprit, comme Muu dans le rituel Kuna, n'est-ce pas chercher à récupérer sa capacité d'agir dans un milieu donné en cherchant à donner forme à ce qui nous prend ? Ce qu'on appelle « art », en complément de la définition pauvre ci-dessus, serait dans cette perspective le nom d'une modalité d'échange d'objets en Occident reposant sur ce que j'ai nommé le trafic de subjectivité. Un artiste parvient à la jubilation, à l'efficacité symbolique, quand il reconnaît, perçoit comme patient*, les caractéristiques des actions qu'il a mené tout au long de la génération symbolique comme désorceleur*. L'œuvre a un effet sur lui, un effet qui a les mêmes qualités qu'il a cherché à mobiliser alors qu'il faisait activement advenir l'œuvre même. À ce moment, le schème constructeur sur lequel il s'appuie pour créer semble s'incarner dans l'œuvre, s'externaliser, prendre forme en dehors de lui, acquérant de ce fait l'apparence du « vivant ». Il y a quelque chose de l'artiste, biologiquement vivant, par lequel il se reconnaît dans ses propres actions qui est passé dans l'objet, quelque chose de sa subjectivité a été trafiqué dans une œuvre. L'œuvre, incarnation du schème constructeur de l'artiste est proposée, est donnée à voir à d'autres qui peuvent éventuellement s'en emparer pour s'adonner, comme participants à cette action de type rituelle, à la réflexivité instrumentale qu'on a décrit ci-dessus. L'exercice de cette réflexivité consiste en le jeu qu'on connaît sous le nom de « monde de l'art », où artistes, journalistes, critiques d'art, commissaires d'exposition et « simples » spectateurs s'appuient sur telle œuvre qui les aura touché, les aura « pris » de manière difficilement identifiable la plupart du temps, pour interagir avec d'autres et ainsi les positionner au milieu de rapports de pouvoirs à plus ou moins grande échelle. Indiquer à des amis qu'on est allé « voire une exposition », c'est dire qu'on a délibérément choisi de s'exposer au schème constructeur trafiqué dans les œuvres d'autres et donc de risquer

[241] Comme les ensorcelés du Bocage qui doivent faire endosser la position de sorcier à un voisin jaloux puisque ce qui relève du spirituel est le monopole de l'Eglise.

d'être pris. Ce faisant on participe à ce trafic, en donnant par exemple le détail de ce qu'on a vu. Les œuvres faisant ainsi l'objet du récit du spectateur d'exposition étant celles qui ont réussi à avoir une prise sur lui. D'autres, sont pris de telle façon qu'il leur faut faire un peu plus que mentionner leur visite à des amis. Ils écrivent par exemple sur les œuvres, sur les artistes, comme Greenberg pour Pollock en son temps, donnant dans le même temps plus de visibilité aux œuvres et à leur perception propre de celles-ci. En d'autres termes, ils s'approprient déjà ces œuvres pour en faire, par les mots, les leurs, diminuant d'autant l'emprise que l'artiste, à travers ses objets, parvient à avoir sur eux. Les artistes, on l'a dit, se rendant dans les expositions des autres, cherchent des moyens de faire avancer leurs propres œuvres, comme MM qui cherche des solutions techniques, mais parfois se trouvent face à des œuvres qui les prennent et les pousse à reprendre la génération symbolique pour conserver leur capacité d'agir.

Les différences existent entre les pratiques rituelles qu'on a vu et d'autres encore — au rang desquelles la pratique de l'art par les artistes, j'espère avoir su le montrer, se hisse légitimement —, chacune présentant, nécessairement, des particularités dans ses buts, ses moyens et ses effets. Mais j'espère également avoir fourni dans les pages de cette étude une base de matériel ethnographique pour élaborer des pistes de recherche plus précises sur ce sujet de la *perception* de quasi-entités se logeant « comme si c'était voulu ailleurs », disait Tuttle, entre ce qu'on conçoit comme étant soi et le milieu dans lequel on agit, au sein même du processus qui nous donne une direction pour l'action.

ANNEXES

Putnam et Burge, extension passive 463
Psychologie et histoire de l'art 465
Warburg psycho-historien 469
Transgression et wakaïsme 475
Abduction 481
Hétérophénoménologie 483
Quatorze artistes et une classe des beaux-arts 485

Putnam et Burge, extension passive

L'article de Hilary Putnam auquel font référence Clark&Chalemers (Chapitre 1) se nomme *The Meaning of 'meaning'* (1975) qui comme son titre l'indique s'occupe de ce qu'on traduit habituellement en français par « sens » mais qui se découpe, selon cet auteur, en « *Sinn* » et « *Bedeutung* », suivant là une distinction du philosophe allemand Gottlob Frege à la fin du XIXème siècle et qui recoupe en bonne partie les idées de de Saussure sur le « signifiant » et le « signifié ». L'idée est ici de faire la différence entre la forme du langage et ce qu'il désigne dans le monde et, surtout de savoir si, *in fine*, le sens se trouve « dans la tête » (Putnam 1975 : 139).

Dans cet article dense, Putnam fait la distinction entre un mot, son sens ou concept qu'il appelle « intension », et son « extension », termes tirés de la philosophie médiévale, c'est-à-dire ce que le mot désigne dans le monde. Avec force d'exemples, il montre donc qu'on peut faire varier les relations entre mot, intension et extension. Il montre en particulier que l'intension ne peut pas être quelque chose qui permet de définir l'extension. L'idée qui prévalait en suivant Frege, est qu'il a un concept « interne » lié au mot (qui n'est qu'une forme) et que ce concept permet ensuite d'identifier ou reconnaître l'extension qui s'y rapporte : si je peux reconnaître un lapin dans la forêt et si je peux dire « c'est un lapin », c'est parce que j'ai un concept interne de ce qu'est un lapin qui me permet d'opérer cette reconnaissance. En imaginant un scénario avec une seconde planète Terre (« *Twin Earth* ») qui aurait des océans remplis d'eau mais dont la composition chimique est, dans les termes de Putnam, « XYZ » au lieu de H_2O, il est possible de montrer que deux locuteurs, l'un sur Twin Earth, l'autre sur Terre peuvent parler d'eau, utiliser le même mot « eau », et pourtant ne pas parler de la même chose. L'idée de Putnam est que tant que ces locuteurs n'ont pas conscience de la différence de composition chimique entre les deux liquides, ils emploient la même « définition opératoire », puisque ces liquides, sur leur planète respective, remplissent la même fonction. À partir du moment où la précision chimique est apportée à la connaissance des locuteurs, il sera plus difficile d'employer le même terme pour ce qui est en fait deux liquides différents. Dans ce sens, pour Putnam, ce n'est pas le concept interne, « dans la tête », l'intension qui permet de reconnaître l'eau, mais seulement un rapport à l'extension, — rapport qu'il nomme « indexicalité » — construit au fur et à mesure qu'on en sait plus sur cette extension. Putnam en appelle à la philosophie du langage et la philosophie dans son ensemble à ne pas omettre cet aspect qui fait entrer l'environnement dans la définition du « sens » (« *meaning* »), et à ne pas en négliger non plus la dimension sociale (Putnam 1975 : 193), si l'on veut pouvoir sortir de débats qui lui semblent

stériles : considérer la cognition comme une affaire individuelle et ignorer le monde au-delà de ce que l'observation peut apporter (*idem*). Le social participe à cette indexicalité, indique-t-il, parce que chaque locuteur ne peut être un spécialiste de tout phénomène externe et doit donc se reposer sur le savoir de tels spécialistes. Le social est un accès à l'externalité par procuration.

Dans l'article de Tyler Burge *Individualism and the mental* (1979), on trouve une autre manière de pointer sur la dimension sociale comme forme de l'externalisme. Cette dimension sociale s'exprime dans la confiance que l'on place en des spécialistes d'un domaine afin de donner sens à des termes qu'on utilise. C'est la reprise de l'idée de Putnam que le « sens » à une composante externe. Mais pour pouvoir donner ce sens, il faut avoir une forme de confiance. Cette confiance en revient à une croyance en ce que les spécialistes disent de tel ou tel aspect de la réalité « extérieure ». Si je dis que l'eau est faite de H_2O, à moins que je ne sois chimiste qualifié et qui ai travaillé à la compréhension de sa composition, c'est une croyance que j'accorde aux dire d'une chimiste qui elle aura fait les manipulations nécessaires. Elle aura pu se rendre compte que ce qu'on appelle « eau » est bien constituée de molécules représentées par cet expression. Dans ce sens, une bonne partie de ce que je sais est en fait des croyances que je place dans le savoir d'autres personnes. Il se pourrait que les sources auxquelles je confie ma croyance soient mauvaises, et que, partant, ce que je veux dire en utilisant un mot ne correspond pas exactement à la réalité. C'est ainsi que ce sont des croyances. Mais dans l'absolu, je pourrais chercher à faire moi-même les manipulations nécessaires à la vérification que l'eau est faite de H_2O. Tant que je ne le fais pas, une partie de mon savoir est donc externalisée dans le savoir d'autres personnes en qui je place ma confiance sur le fait qu'ils ont fait les manipulations en question.

Psychologie et histoire de l'art

Le texte de Robert Vischer (Chapitre 1) sur l'empathie se trouve, selon son auteur, sur le terrain de l'esthétique. Cette branche de la philosophie s'intéresse au concept du beau en général mais peut aussi s'appliquer spécifiquement aux œuvres d'art. Vischer dans la seconde partie de son texte, s'intéresse précisément aux artistes et à leur production et c'est donc dans ce sens restreint qu'il entend contribuer, à l'intérieur de ce qu'on appelle en Allemagne la « *Kunstwissenschaft* », « science de l'art » et qui se confond avec l'histoire de l'art. Par ailleurs, le terme central de son texte « *Einfühlung* », que je traduis ici par « sensibilité pénétrante » connaît une fortune conceptuelle sous la traduction « d'empathie » et dont il est fait usage dans le domaine de la psychologie mais dans un sens bien plus restreint que ne le développe Vischer. Aussi les lignes qui suivent cherche à situer la contribution de Vischer entre ces deux disciplines.

L'histoire de l'art a au moins deux naissances. L'une avec *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Giorgio Vasari écrit au milieu du XVIème siècle, qui comme son titre l'indique s'occupe de dresser la biographie, de mythifier même, plus de 200 artistes de son époque. L'autre peut être attribuée à Johann Joachim Winckelmann, si l'on suit Edouard Pommier qui fait de celui-là l'inventeur de cette discipline à proprement parler (Pommier 2003).

« L'essence de l'art (…) reste le dessein principal. » C'est le but que se donne Winckelmann dans la préface de son *Histoire de l'art dans l'Antiquité* (2005 (1764) : 39). Il continue en indiquant que « comme l'histoire des artistes à peu d'influence sur [cette essence] et que leurs vies ont été recueillies par d'autres » il n'en fera pas l'objet de son livre. Winckelmann peste contre ceux qui suivent depuis deux siècles la lettre des *Vies*. Il cherche, comme l'indique Pommier à « dépasser le stade de la simple chronique, cette forme d'histoire qui consiste à se 'promener le calendrier à la main, jour après jour, pas à pas, avec son héros [qu'est l'artiste]' » (Pommier 2003 : 125). Pommier montre la lente maturation de l'idée de l'histoire de l'art moderne dans les écrits de Winckelmann. Ce dernier construit une opposition entre son époque et celle de la Grèce Antique où il voit des œuvres d'une « beauté sublime », qui forment l'origine de l'art, de son essence. Il s'en suit que « l'histoire de l'art naît de la prise en compte de l'abîme qui sépare notre société de celle de l'Athènes classique (…) l'histoire de l'art s'impose comme une nouvelle catégorie le jour où est reconnue l'historicité de la beauté idéale » (*ibid*. : 167). Pour pouvoir expliquer la beauté perceptible dans l'art du passé, et dont il déplore l'absence à sa propre époque, Winckelmann

s'attèle à l'étude des objets antiques, témoignages de ce temps perdu. Il se défait ainsi des anecdotes vaniteuses et des biographies des artistes, pour toucher à cette essence de l'art. C'est le point de vue d'un observateur émerveillé, confronté à la vision directe des objets, à Rome, alors que les biographies d'artistes antiques pourraient s'écrire, ironise l'auteur, en Sibérie (*ibid*. : 123). Son projet est de montrer « l'origine, la croissance, les transformations et la fin, en même temps que la diversité des styles selon les peuples, les époques et les artistes » (Winckelmann 2005 (1764) : 40). Et encore : « la description d'une statue doit démontrer pourquoi celle-ci est belle et indiquer ce que le style de l'art à de particulier » (*idem*). Il s'agit donc de se baser sur les preuves matérielles, que constituent les œuvres, d'un sentiment de beau éprouvé par l'observateur, pour que celui-ci puisse atteindre cette essence de l'art et en montrer les mouvements dans le temps. Il s'agit aussi d'un projet didactique pour enseigner « de quoi est faite la beauté d'une statue » (*idem*). Les statues antiques sont découvertes dans les sous-sols de Rome, offertes potentiellement aux yeux de tous, et Winckelmann cherche à en révéler la beauté. Il a devant lui des objets déjà constitués, et même s'il ne s'agit que de fragments, le travail de création, de production, a déjà eu lieu. Ces objets ont un effet sur lui, un sentiment du beau, et son approche cherche à en dire les raisons. On ne sait que peu de choses sur les artistes qui les ont réalisées, et notre premier historien de l'art pourrait s'en réjouir puisque ce qu'on peut dire des artistes n'est que de l'ordre du divertissement. Il suffit de voir les œuvres, les objets, de les comparer, de les rassembler dans des styles puis des chronologies pour commencer à écrire *l'histoire* de l'art.

Plutôt que de prendre les œuvres d'art comme déjà constituées par les artistes, artistes dont on ne fait pas grand cas car ils n'apportent rien à la lecture des œuvres, Vischer s'intéresse à la manière dont un regard artistique peut se mettre en place pour les artistes, regard par lequel ils peuvent ensuite réaliser leurs œuvres.

Il ne semble pas y avoir de naissance aussi claire pour la psychologie que pour l'histoire de l'art. Je me suis arrêté sur les *Principes de psychologie physiologique* de Wilhelm Wundt paru en 1874, paru l'année suivante le texte de Vischer. Médecin et physiologiste, il produit avec ce livre le premier ouvrage cherchant à faire de la psychologie une science à part entière. L'un de ses plus fervents étudiants, Edward Titchener, l'a traduit en anglais une fois ce dernier parti enseigner au États-Unis. Titchener est également l'auteur de la traduction du terme allemand « *Einfühlung* » comme « *empathy* ».

Wundt pour sa part cherche à associer, comme le titre de son ouvrage l'indique, physiologie et psychologie, de sorte surtout à pouvoir appliquer à la seconde les méthodes de la première, indique Serge Nicolas dans la préface de la traduction française, c'est-à-dire à passer « de l'observation grossière des phénomènes à l'étude exacte de ceux-ci par l'application de la notion de quantité » (Wundt 2005a (1874) : VIII). L'idée de Wundt, en proposant une psychologie physiologique est aussi de s'occuper des deux versants de l'être, son intérieur et son extérieur : « la *physiologie* répand sa lumière sur ces phénomènes biologiques que perçoivent nos sens externes [, avec] la *psychologie*, l'homme se voit, pour ainsi dire, du *dedans* et cherche à s'expliquer l'enchaînement des faits que lui offre cette observation intérieure » (*ibid*. : 1, souligné original). Il s'agit d'explorer les « points de contact » que présentent ces deux disciplines « car l'expérience interne est continuellement influencée par les agents extérieurs, et nos états internes exercent souvent une action décisive sur l'évolution du fait externe » (*idem*). Wundt se pose la question : « quelle est la connexion mutuelle de l'existence interne et externe, dans leur principe dernier et fondamental ? » (*ibid.* : 2). Si physiologie et psychologie séparément ne peuvent pas traiter cette question, la psychologie physiologique professée par Wundt s'en fait la mission.

S'il s'agit bien de s'occuper de l'interne et de l'externe, ou mieux de préciser l'interne (psychologie) au moyen de l'externe (physiologie), l'étude se concentre sur l'humain dont la délimitation maximale est donnée par son corps. C'est ce corps, que la physiologie étudie, qui informe les mouvements de la psychologie. En un sens, il s'agit de trouver une solution au problème corps-esprit en alliant les sciences de l'un et de l'autre. Les relations qui sont étudiées, les points de contact, entre les deux ne s'étendent pas plus loin. L'individu est un corps et un esprit, l'un externe, l'autre interne. Wundt distingue l'âme de l'esprit. Ils sont tous deux le même sujet de l'expérience, mais la première est considérée dans son rapport à l'externe, l'autre sans ce rapport (*ibid*. : 12). Il reste que âme et esprit sont des phénomènes internes que la psychologie se donne pour étude.

La conscience est aussi traitée par Wundt (2005b : chap. XV). Il n'en donne pas de définition, y préférant deux types de conditions, des « circonstances concomitantes » dans lesquelles la conscience apparaît. Il s'agit selon les lignes vues plus haut, d'expériences internes et externes. Mais à nouveau cette conscience externe ne concerne que le corps, c'est-à-dire la partie

physiologique de la science qu'il entend fonder. Et encore, s'il parle de l'externe c'est pour souligner qu'il est « inadmissible de supposer un organe de la conscience, distinct, particulier, au sens ordinaire où on l'entend » (*ibid.* : 221). La conscience prend source partout, dans « *un* domaine ». La conscience est la conscience de soi-même, selon une définition que Wundt attribue à Leibnitz (*ibid.* : 224). Pour Wundt, cependant, cette conscience de soi-même fait l'objet d'un développement dans l'individu, développement qui une fois terminé offre à son possesseur une certaine élévation. Cet état d'élévation, la philosophie la pose à la base du développement du moi, alors qu'elle en serait plutôt, pour ce premier des psychologues, le point culminant. Mais ce point n'est pour Wundt que l'apanage des adultes et des civilisés. Les enfants et les sauvages, juste après les animaux, sous l'emprise de la « permanence des représentations » transfèrent plutôt leur conscience d'eux-mêmes « aux objets extérieurs, qui offrent une constance correspondante de leurs caractères : ces objets sont regardés, comme animés et doués d'une âme » (*ibid.* : 245). C'est ici le seul cas où il existe pour l'auteur une extension au-delà du corps de la psychophysiologie. Pour un adulte civilisé, corps et esprit sont les limites de l'étude de la psychologie comme l'entend Wundt.

Vischer développe au contraire ce rapport à l'extérieur, sans effectuer de discrimination à l'intérieur du genre humain. Il considère le rapport d'un individu avec le monde qui l'entoure et la manière dont celui-ci lui donne forme à travers des objets spécifiques.

Warburg psycho-historien

Gombrich est l'auteur d'une « biographie intellectuelle » de Warburg. Sa lecture de l'œuvre de Warburg laisse volontairement de côté l'aspect psychologique du rapport aux images, de la même manière, on l'a vu, qu'il le fait dans ses propres écrits concernant les artistes. Dans cette biographie, et probablement pour qu'elle reste « intellectuelle », Gombrich indique ne pas inclure les journaux que Warburg a tenu lors de son séjour de quelques années comme patient dans la clinique du psychiatre suisse Ludwig Binswanger (Gombrich 2015b [1970] : 31).

Dans *L'image survivante*, Georges Didi-Huberman (2002), montre au contraire que ces années sont importantes si on veut comprendre ce que cherchait Warburg. Plutôt que de mettre de côté un épisode de folie comme du pathologique qu'il faut rétablir à la raison, et somme toute qu'on peut ou même doit négliger de commenter plus avant, il s'agit de prendre en considération dans le mouvement de pensée du fondateur de l'iconologie moderne l'entier de ses propres expériences (*ibid.* : 30). Il faut noter encore un croisement dans les visées des deux ouvrages : Gombrich annonce une biographie, mais intellectualise et rationalise les propos de nature psychologique de Warburg ; Didi-Huberman annonce une étude sur la survie des images, mais produit en fait une « psychobiographie » détaillée de l'historien de l'art de Hambourg, tout en récusant ce genre quant il s'agit de l'appliquer à des artistes (*ibid.* : 279). Il semble s'agir pour Didi-Huberman d'éviter deux écueils : celui des *Vies* de Giorigio Vasari (1981 [1550]), récit « héroïque » des faits des artistes, et le *Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* de Sigmund Freud (1987 [1910]), archétype de la psychobiographie, — psychanalytique cela va sans dire — qui, comme son titre l'indique ramène l'explication à un événement survenu dans la jeunesse du peintre. L'approche psychologique de « Warburg, notre fantôme » (Didi-Huberman 2002 : 27), s'effectue plutôt dans la ligne de la *Daseinanalyse*, analyse existentielle développée justement par Binswanger, dont l'ouvrage relate la mise en place entre les deux hommes.

L'ambition de Warburg, comme l'indique le nom de sa bibliothèque, est d'inscrire les questions d'images — traitées par l'histoire de l'art, « *Kunstgeschichte* » — dans le cadre plus large de la science de la culture (« *Kulturwissenschaft* », *ibid.* : 49), c'est-à-dire un souci proprement anthropologique, plutôt que principalement « esthétisante » (*ibid.* : 35). Il devise alors un entre-deux, une « *Kunstwissenschaft* », ou « science de l'art » (*idem*), ou pour être plus proche du mot

allemand et de l'étymologie française, d'un « savoir sur l'art », ou encore d'un développement d'un « voir sur l'art », le mot allemand « *Wissen* » tenant de la même racine que notre « vision ».

L'articulation se fait autour du terme « expression », l'art en étant une forme particulière. Warburg entend placer l'art comme matériau pour une « psychologie historique de l'expression humaine » (*ibid.* : 39), et se faire de la sorte « psycho-historien » pour opérer « une métamorphose vivante », commente Didi-Huberman, « de l'histoire de l'art traditionnelle — cette apparente histoire d'objets — en histoire de la psyché » (*ibid.* : 279).

Pour opérer cette métamorphose, Warburg s'aide des deux termes fameux qu'il met au point : « *Nacheleben* » et « *Pathosformel* ». Il serait fastidieux ici de reprendre les analyses de Didi-Huberman. Rappelons toutefois que le premier, né dans le contexte d'une étude de la Renaissance italienne, permet de délinariser le temps. Il permet de saisir comment des formes produites dans l'Antiquité peuvent « renaître », mais surtout comment elles le font en ayant, pour ainsi dire, sauté le Moyen-Âge. C'est qu'elles retrouvent une valeur d'*usage*. Ainsi « des choses plus anciennes viennent quelquefois après des choses moins anciennes », comme « la ménagère d'aujourd'hui, quand elle fait son horoscope, continue de manipuler les noms de dieux antiques auxquels plus personne n'est censé croire » (*ibid.* : 85). Le *Nachleben* est une manière de revoir l'idée de tradition, Didi-Huberman paraphrasant les propos de Gertrude Bing l'assistante de Warburg : « ce n'est plus un fleuve continu, où les choses se transmettent simplement de l'amont vers l'aval, mais une dialectique tensive, un drame qui se joue entre le cours du fleuve et ses propres tourbillons » (*ibid.* : 93).

La *Pathosformel* quant à elle est d'abord la « *Verkörperung* », « mise en corps », « incarnation », selon les traductions de Didi-Huberman, du *Nachleben* (*ibid.* : 200). Les retours d'éléments d'un temps passé se font par le véhicule des « formules du pathos ». Cette vie perçue des images prend corps par leur formes. On retrouve ici le thème arnheimien, où les formes sont avant tout des configurations de forces. Les œuvres étudiées alors par Warburg le sont en tant qu'enregistrement dans un certaine forme, d'une configuration de forces qui leur donne une vie. Ces mouvements de formes peuvent dans le temps changer de sens. Ce sont avant tout, toujours dans le contexte de l'étude de la Renaissance, les modèles antiques — et donc païens — de l'expression des corps représentés qui ressurgissent et reprennent vie pour les artistes chrétiens d'alors. Gombrich dirait

des formes antiques qu'il ne s'agit que de schémas disponibles pour être réadaptés — corrigés — pour d'autres contextes. Warburg, « psycho-historien », y voit les fondements de la culture, des formules qui dépassent la seule recherche formelle d'illusion de la « Nature » : il cherche à caractériser les forces que transmettent les formes produites par les artistes.

Pour ce faire, il développe à partir de la lecture des travaux de l'historien suisse Jakob Burckhardt et de Friedrich Nietzsche l'image du sismographe, pour décrire leur activité respective : les artistes sont des « récepteurs d'onde mnémiques », dit Warburg dans son séminaire, qui leur permet de « comprendre comment la conscience du monde affecte chacun d'eux d'une manière différente » (*ibid.* : 118). C'est quelques années auparavant ce séminaire, alors pensionnaire de la clinique de Binswanger pour avoir été pris d'un épisode psychotique, qu'il dit de lui-même être également ce sismographe. Or si cet appareil perçoit bien les faibles ondes souterraines, il retranscrit celles-ci en un tracé. Warburg dit « laiss[er] sortir de [lui] les signes qu['il] a reçu » (*ibid.* : 134), produisant le graphique du tremblement perçu.

Avec cette image du sismographe s'opère, il me semble, un dédoublement de la définition des « formule du pathos ». Il y a d'abord, on l'a dit plus haut, la *Pathosformel* comme l'incorporation des *Nachleben*. L'historien de la psyché se fait le récepteur des formes, de ces *Pathosformeln* traduisant des forces vitales. Une fois reçues, perçues et vécues — dans le cas de Warburg — il s'agit de rendre compte de cette expérience, de produire un document permettant de dire la manière d'être affecté par les images. En cherchant à comprendre comment les artistes de la Renaissance ont perçu la vie des images antiques, comment la tradition emprunte des chemins non seulement « fluviaux » mais aussi « tourbillonnants », non-linéaires, Warburg n'a pas seulement décrit ce que les artistes ont dû percevoir, mais il a fait l'expérience lui-même des affects produits par les images. Ce n'est qu'ainsi qu'il peut mesurer, en sismographe, l'impact psychologique du travail avec les images, au lieu de se contenter d'une vision « esthétisante », une vision basée principalement sur des dérives de formes, une vue « de l'extérieur » de l'activité artistique.

Les premiers documents qu'il « laisse sortir » de ses expériences avec les images sont ceux qu'on vient de voir : le *Nachleben* et la *Pathosformel*. Il s'agit d'outils conceptuels à la généalogie riches, dont Didi-Huberman rend compte avec détail. Il s'agit surtout d'outils pour saisir cette vie des images, le rapport psychologique qu'elles entretiennent avec les humains, dans une visée

anthropologique. Par-delà ces deux notions, c'est aussi l'effort global de Warburg, ses textes bien sûr, mais aussi la constitution de sa bibliothèque ou encore son célèbre *Atlas Mnémosyne* (2012) qui constituent les documents majeurs de son expérience. Cet ouvrage, en particulier, resté inachevé à la mort de l'auteur, regroupe une soixantaine de planches présentant différentes images (photographies de détails d'œuvres d'art, de frises, de manuscrits, des schémas), autour de circulation des « formules du pathos ». Plus qu'une collection d'images ayant des affinités formelles, il semble s'agir pour Warburg de donner à voir une circulation de manière synchronique, c'est-à-dire à la manière dont il les a lui-même reçues, perçues et vécues. C'est alors la forme la plus claire qu'il a pu donner aux tremblements qu'il a perçu, au vertige de la profondeur temporelle de ce que d'autres humains en d'autres temps sont parvenus à formuler et à transmettre par des images et des objets : la psychose du temps, propre à Warburg, devient alors une histoire de la psyché.

C'est ici que le dédoublement a lieu. Il n'y a pas que l'expérience de l'historien de ces *Nachleben* à travers les *Pathosformeln,* en tant qu'expressions que d'autres ont trouvé pour transmettre quelque chose de leurs perceptions. L'historien lui-même produit ses propres documents, ses propres expressions de son expérience. On l'aura compris, l'historien qui veut décrire la charge psychologique que peuvent avoir des images sur les artistes, et comprendre ce qui les pousse à produire d'autres images à partir d'elles doit se mettre à la place des artistes, et faire œuvre lui-même. Empruntant au vocabulaire caricaturalement utilisé pour encenser les artistes, c'est ce que semble évoquer l'historien d'art Roland Recht, préfaçant *L'Atlas* pour le contextualiser par rapport à d'autres types d'atlas, géographiques ou historiques : « il faut se rendre à l'évidence : *Mnémosyne* est bien une œuvre absolument originale et unique » (Warburg 2012 : 47).

Moins précipité, Didi-Huberman assimile les planches de l'atlas à des « tableaux », tant au sens pictural (de part leur matérialité, le choix de leur unité chromatique noir et blanc), qu'au sens classificatoire (regrouper des ensembles de photographies sur une planche sous un thème) (Didi-Huberman 2002 : 454). Le deuxième sens semble chercher à conserver, pour Didi-Huberman, un peu de scientificité au projet de *L'Atlas* : s'il ne devait s'agir que d'arrangement au sens pictural, on peinerait encore d'avantage à faire de Warburg un ancêtre d'une histoire de l'art en quelque sens positif du terme. Il y a bien là un savoir. S'il se donne sous la forme de tableaux, c'est pour mieux saisir son objet — une histoire de la psyché, mouvante, non-linéaire — et non pas par manque de

rigueur. Il y a une expérience du monde qui est faite — les éléments peuplant le monde en tant qu'expressions — et qui se traduit en documents qui inclut de l'information sur le rapport écologique de l'artiste à son milieu.

Pour résumer le dédoublement, on peut dire qu'il y a deux Warburg. Le premier, en homme de science, est celui qui cherche à comprendre la manière qu'ont d'agir les images, s'aidant des notions explicatives de *Nachleben* et de *Pathosformel*. Le second — en homme « tout court » ? — est celui qui fait l'expérience des images, expérience qu'il transforme, traduit, transpose, en bibliothèque, en atlas de planches, données à voir comme des tableaux au cœur de cette même bibliothèque. On peut partir d'une idée matérialiste que les images n'ont le pouvoir que celui qu'on leur accorde. Or les productions humaines montrent, anthropologiquement, que les images se perpétuent. Si comme Warburg scientifique, on s'intéresse à comprendre la manière dont elles peuvent avoir ce pouvoir, on se retrouve alors à être pris — comme le Warburg « tout court » —, puisqu'on s'y intéresse. L'étude du premier est un moyen de réchapper à la situation du second (comprendre plutôt que d'éprouver), et paradoxalement les résultats du premier le mettent dans la situation de l'artiste qui, pour répondre à des expressions qu'il perçoit, produit des documents.

Transgression et wakaïsme

Severi (1987 : 79-81) décrit la position complexe du chamane entre le monde des esprits et le monde humain qui est à la base de l'efficacité du chant. D'abord, le fait même pour le chamane d'avoir acquis ses chants, par une longue initiation, et de les utiliser pour la cure le met à part de sa communauté. Cette différence est nécessaire pour lui conférer des pouvoirs, et la taille de ses pouvoirs est liée à celle de cette différence. Les chants formulés dans une langue indéchiffrable par le reste de la communauté participent de cette différence. Face à cette figure transgressive du chamane qui parle une langue spéciale et opaque pour s'adresser aux esprits, la communauté se voit confirmée, par contraste, dans son unité comportementale. Par ailleurs, s'il cherche bien à différer par rapport à ses pairs, le chamane par son initiation cherche un lien avec les esprits, sans toutefois jamais s'identifier à eux. Cette double différence du chamane — être comme les esprits sans y être assimilé ; transgresser les comportements de ses pairs sans renoncer à la communauté — est, indique Severi, la fondation de son pouvoir.

En abordant la comparaison entre artiste et chamane tels qu'ici décrits, la qualité transgressive des premiers est probablement évidente. Il suffit de penser à l'exemple, peut-être caricatural, de l'artiste espagnol Salvador Dalí avec ses grandes moustaches et ses yeux écarquillés sur la plupart des photographies qui le représentent. Mais même sans aller jusqu'à ces extrêmes, le fait qu'un artiste produise des objets dont le sens et l'utilité n'est pas immédiatement perceptible, selon une logique ou en mettant en place des techniques particulières peu suffire à tirer le parallèle et à ranger ce comportement du côté de la transgression[242].

Le pouvoir du chamane Kuna est continuellement examiné par ses pairs. Si la différence n'est pas assez importante avec le groupe social, son pouvoir diminue. Cette diminution peut aussi signaler sa difficulté à contrôler les esprits, et le faire paraître comme leur étant trop assimilé, entraînant une transgression sociale trop importante et donc dangereuse pour la société. Il y a donc un équilibre précaire à maintenir entre différentiation vis-à-vis du groupe et assimilation aux esprits. Maintenir cet équilibre veut dire pour le chamane continuer à faire sens pour sa communauté en restant sensible aux transformations ayant lieu dans sa société. De manière générale, le chamanisme est « extrêmement sensible à tout ce qui est nouveau, étranger ou différent » (*ibid*. : 81). Chez les

[242] Voir un ouvrage comme celui de Margot et Rudolf Wittkower, *Les enfants de Saturne, Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française* (2016 [1963]) qui tente de dresser une typologie du comportement des artistes entre excentricité et folie, allant jusqu'au suicide.

Kuna, Severi rapporte en particulier les changements qui ont eu lieu dans les récits narrés dans les chants après le contact avec les Blancs, avec l'introduction d'éléments comme les canons, les longues-vues[243], les « bateaux d'argent ». Les éléments du chants ne sont donc pas statiques et sont donc « continuellement reconfigurés » (*idem*). Mise à part une inversion dans les relations de domination — une mise à part qui ne cherche pas à en atténuer la violence — ces reconfigurations continues pourraient être apparentées, de prime abord, à celles que les artistes cubistes comme Picasso ont pu opérer au contact de l'art « primitif ». Artistes cubistes et chamanes seraient dans ce sens également sensibles à des éléments nouveaux avec lesquels ils entrent en contact, sans nécessiter un compréhension de type anthropologique de l'usage de ces éléments par le collectif dont ils sont issus. Dans ce sens, les emprunts à la culture occidentale des chamanes Kuna pourraient être décrits comme du « primitivisme inversé ».

Severi s'est penché également sur cette notion de primitivisme (2000) et propose d'y voir deux paradoxes. Le premier concerne le fait que cette notion permet bien une articulation entre art occidental et pratiques non-occidentales, mais que cette articulation s'est faite justement et le plus souvent en-dehors de toute recherche anthropologique de l'art (*ibid.* : 170). La définition de l'art fait alors barrière. Soit, indique Severi, on suit le critique d'art britannique John Ruskin pour qui le concept « art » est un uniquement occidental. Il ne saurait y avoir alors d'œuvre d'art à proprement parler en dehors de l'Occident. Soit on adopte un point de vue universaliste et l'on peut faire alors l'économie de la signification d'un objet dans sa culture d'origine, en se basant uniquement sur ses qualités plastiques. Dans les deux cas, l'anthropologie de l'art n'a pas sa place, soit par manque d'objet (il n'y a rien à étudier en-dehors de l'Occident qu'on peut appeler « art »), soit par absence de problème (un objet, peu importe sa provenance, peut être perçu par n'importe qui pour ses qualités « artistiques »).

Le second paradoxe concerne la nature du phénomène. D'abord compris comme un moment de l'histoire de l'art, comme fondement du modernisme en art, le primitivisme continue de trouver des manières de prendre forme aujourd'hui quand les artistes empruntent des éléments à des objets non-occidentaux. L'origine de cette pratique, ou en tout cas de cet intérêt, semble pouvoir remonter au

[243] On trouve aussi la mention de « jumelles » (Severi 1988 : 175) pour désigner l'objet servant à la vision lointaine, objet plus moderne que la longue-vue évoquée ici. Severi (1987, en anglais) indique « *spyglass* » qui est une longue-vue. La différence me semble mineure quand à l'argument développé ici.

moins au début de la colonisation, quand des objets non-occidentaux ont commencé à circuler en Europe (*ibid.* : 173).

Concernant le premier paradoxe, on peut déplorer (contre Ruskin) le refus de l'existence d'une attitude esthétique dans les sociétés non-occidentales — des esthétiques indigènes — qui contribue à la naissance des artefacts. On peut déplorer également le manque de discernement ou de curiosité des universalistes pour les spécificités de ces esthétiques. En somme on peut déplorer que l'anthropologie de l'art ne soit pas plus mobilisée pour la lecture et l'usage des objets non-occidentaux. Cependant, ces deux positions — ruskinien et universalistes — sont des positions qui relèvent du « tout ou rien ». La position intermédiaire consiste à s'intéresser à ce que voient les Occidentaux, *en dépit* de l'anthropologie de l'art, dans les objets non-occidentaux (primitivisme), et de voire symétriquement ce que les Non-Occidentaux voient dans les objets occidentaux (« primitivisme inversé »). Dans les deux cas, il faut établir l'esthétique indigène qui permet de comprendre l'intérêt pour des objets n'y appartenant pas. L'histoire de l'art s'est en général emparé du premier cas, étudiant les artistes empruntant des formes non-occidentales — comme Picasso et les masques africains pour la cubisme. L'anthropologie (pas nécessairement celle de l'art) peut s'intéresser à la manière dont une tradition non-occidentale récupère et incorpore des éléments occidentaux à son avantage, comme dans l'exemple Kuna où canon et longue-vue figurent dans les récits du chant du chamane[244].

Severi indique « la recherche du sublime et des origines » (*ibid.* : 174) chez les artistes modernes comme moteur de l'intérêt pour des objets supposés, de leur point de vue, incorporer ces valeurs. Dans l'autre sens, pour les Kuna, on peut penser que ce sont d'autres valeurs perçues dans les objets occidentaux qui favorisent leur incorporation dans les chants. Si on ne prend que l'exemple de la longue-vue, les esprits son réputés vivre « sous terre » et « au-delà de l'horizon » (Severi 1987 : 75). On comprend que la longue-vue peut être convoquée, dans le cadre d'un chant, pour voir dans cet au-delà. Et même, les villages des esprits sont compris comme possiblement cachés

---

[244] Derlon&Jeudy-Ballini (2008) ont mené une étude anthropologique sur la manière dont les collectionneurs d'art « primitif » conçoivent leurs objets, indépendamment et souvent en contradiction avec le savoir des anthropologues sur ces mêmes objets. Il s'agit bien alors de faire une anthropologie d'Occidentaux sur leur rapport à l'objet non-occidental, et donc de conserver tout l'intérêt pour le travail de l'anthropologue sans que le savoir de ce dernier supplante celui du collectionneur. Il s'agit de deux savoirs différents liés à des usages spécifiques des objets mis en jeu.

Dans l'autre sens, l'historien de l'art Tom Cummins (2015) s'est intéressé à la manière dont des conventions de représentations graphiques occidentales ont été appropriées par les Aztecs pour enregistrer leurs récits, mais que, malgré cette appropriation visuelle, le type de narration reste typique des récits pré-colombiens.

n'importe où dans le monde. Donc un objet facilitant une vue spécifique, hors de la vue ordinaire, semble tout à fait approprié pour remplir cette fonction. De plus, pour les Kuna, les Blancs sont considérés comme maléfiques (« *waka* ») et assimilés à des esprits puisqu'eux aussi habitent des villages « au-delà de l'horizon » (*ibid.* : 76-77). Ils sont à ce titre la source d'une force indéniable (référence aux canons) qui, si elle parvient à être contrôlée, appropriée, peut rejaillir sur ceux parmi les Kuna qui parviennent à ce contrôle. Ainsi pour le chamane, pouvoir se servir d'une longue-vue, au moins à travers sa mention dans le chant, est à la fois un avantage technique (voir loin, voir autrement) et un accroissement de pouvoir personnel (faire usage d'un objet des blancs, des esprits), et ce d'autant plus que le pouvoir de guérison est conçu comme venant de la « force des yeux » (*ibid.* : 71)[245]. Pour être précis, cet objet reste l'attribut des Blancs (Severi 1988) et n'est donc pas utilisé directement par le chamane qui voyage dans le chant. Toutefois, c'est bien le choix du chamane que d'inclure cet objet dans le chant[246]. Le chant, du point de vue du chamane qui en comprend les mots, acquiert la mention de ces éléments qui par leur énonciation en capture donc une partie du pouvoir en se le réappropriant. Si les artistes occidentaux s'intéressent aux origines (comme notion générale) et donc aux objets des sociétés dites « primitives », donnant lieu au « primitivisme », les chamanes, Kuna du moins, s'intéressent à l'amélioration de leur pouvoir en empruntant des éléments aux *waka*, Blancs maléfiques. Le « primitivisme inversé » pourrait alors être plus justement nommé « wakaïsme ».

Il faut redire ici encore que ce wakaïsme ne concerne que l'efficacité symbolique du côté du chamane. Si la signification des mots du chant reste opaque pour le patient, le fait que le chant est modifié pour inclure des éléments venant des Blancs n'a que peu d'importance pour l'efficacité symbolique du côté du patient. Par contre elle importe visiblement au chamane qui ne fait donc pas que répéter ce qu'on lui a appris lors de son initiation ou a en tout cas la possibilité de changer les formules pour s'adapter à des conditions changées[247]. Ces modifications sont peut-être faites à

---

[245] « *'Kurkin'* est [cette] 'force des yeux'. Ainsi 'voir l'invisible' est le premier acte de guérison du chamane Kuna » (*idem*).

[246] Severi (1988) montre le rapport ambigu de la figure du Blanc dans le récit Kuna : c'est la figure de l'étranger mais le Blanc a aussi des attributs (tueur d'hommes) du Jaguar-du-Ciel, esprit responsable de la folie chez les Kuna : « le Blanc est une des transformations de Jaguar-du-Ciel ; Jaguar-du-Ciel est celui qui provoque le délire en s'introduisant dans les rêves ; l'Indien fou qui une nuit a rêvé de Jaguar-du-Ciel est la victime ou même le complice de l'esprit des Blancs » (178).

[247] Voir à nouveau Severi 1988 qui montre un cas d'adaptation du rituel. Il ne s'agit pas dans cet exemple des mots du chant, mais d'une partie précédant l'énonciation. Habituellement des grains de cacao et du piment sont brûlés pour enivrer les esprits. Dans l'exemple rapporté par Severi ce sont des dollars qui sont brûlés pour répondre à une situation particulière, ce qui provoque une certaine controverse dans la communauté Kuna.

destinations des autres chamanes qui peuvent être présents lors d'une cure, comme appropriation du pouvoir des Blancs et démonstration de pouvoir du chamane. Mais elles sont principalement faites à destination des esprits que le chamane cherche à contrôler. Les modifications semblent donc destinées en premier lieu à cette autre efficacité symbolique que le chamane perçoit à travers son chant, différente de celle perçue par le patient. Ces ajouts d'éléments wakaïstes en tant que tels semblent, pour le chamane, pouvoir déjà sensiblement améliorer l'efficacité du chant appris. À cela il faut ajouter que le chant ne narre pas seulement le rapport avec l'esprit qui a dérobé l'âme du patient, mais la mise en place du rituel même, y compris, comme une mise en abîme, le fait que le chamane s'est mis à chanter son chant (Lévi-Strauss 1949 : 12 ; Severi 1987 : 81). De manière plus globale, les chants se transforment car le but même de ceux-ci est de décrire et expliquer une transformation : celle de la douleur du patient, liée au changement continu de l'état du monde (Severi 1987 : 82). Ainsi un chant entièrement statique et figé ne pourrait que péniblement rendre compte d'une transformation.

Ceci nous permet peut-être de mieux comprendre le second paradoxe du primitivisme identifié par Severi, sa persistance dans les pratiques artistiques contemporaines. Wakaïsme et primitivisme, tels que décrits ici, sont tous deux un mode d'emprunt d'éléments produits par un autre collectif que celui qui fait l'emprunt, avec un autre usage, dans le but d'améliorer l'efficacité symbolique qui affecte celui qui fait cet emprunt. Un artiste intégrant, par la forme ou le processus, des éléments « primitifs » dans ses créations le fait pour tenter de toucher quelque chose relatif à une pratique « originelle ». Il tente de faire gagner à ses productions une « configuration de force » qu'il trouve dans les objets issus de collectifs non-occidentaux. Il n'y a pas alors à déplorer le manque d'informations venues de l'anthropologie pour employer ces éléments correctement par rapport à leur contexte d'origine. Il s'agit plutôt d'étudier anthropologiquement le rapport de l'artiste à ses configurations de force.

Abduction

Peirce définit ces trois inférences ainsi : « la déduction prouve que quelque chose *doit* être ; l'induction montre que quelque chose *est réellement* opérationnel ; l'abduction suggère simplement que quelque chose *peut être* » (Peirce 1994 : 5.171, souligné original). Il ajoute que « l'abduction est le processus pour former des hypothèses explicatives [,] c'est la seule opération logique qui introduit une nouvelle idée », car par contraste « l'induction ne fait que déterminer une valeur, et la déduction génère simplement les conséquences nécessaires d'une pure hypothèse » (*idem*). On peut illustrer ces différences en prenant comme exemple de déduction le syllogisme bien connu :

> Tous les hommes sont mortels.
> Socrate est un homme.
> Socrate est mortel.

L'induction fonctionnerait dans l'autre sens :

> Socrate, Platon et Aristote sont mortels.
> Ils sont des hommes.
> Les hommes sont mortels.

Autrement dit, la déduction permet d'appliquer une règle à un cas particulier au moyen d'un critère, et l'induction permet dégager une règle à partir de cas particuliers en y appliquant un critère. L'abduction consiste à prendre une règle et un cas particulier, et à faire une hypothèse probable sur la manière d'appliquer la première au second. Pour la déduction et l'induction, le critère est toujours donné, « en sandwich » pour ainsi dire, entre la règle et le cas particulier (« être un homme » dans les exemples ci-dessus). Puis soit on part de la règle, on passe par le critère et on trouve un cas particulier, soit on part du cas particulier, on passe par le critère et on remonte à la règle. Pour l'abduction, on a une règle *probable* et un cas particulier mais on cherche le critère. Le même exemple prendrait la forme suivante :

> Socrate est mortel.
> Les hommes sont mortels.
> Socrate est (probablement) un homme.

Ceci est très proche du schématisme kantien utilisé par Gombrich. Le schématisme permet ce passage de l'abstrait au concret ou dans l'autre sens. Tant que ce passage existe, on peut

« remonter » à la règle, ou « redescendre » au cas particulier. Si Peirce indique que l'abduction permet l'introduction de nouvelles idées, c'est peut-être parce qu'il s'agit de produire une hypothèse sur le critère permettant de relier une règle à un cas particulier, et même si certaines hypothèses paraissent plus *probables* que d'autres, cela ne reste qu'une manière parmi d'autre de lier l'un à l'autre. Ainsi, confronté à un cas particulier, on peut chercher une règle qui permet par un critère de les relier. Mais chercher la règle c'est s'aventurer à produire un critère permettant de faire le lien. Rien ne garantit que la règle trouvée soit la bonne (la mortalité de Socrate pourrait être expliquée par le fait qu'il est *probablement* un autre type d'organisme qu'un homme), mais l'abduction est satisfaisante dans le sens qu'elle coupe court à la recherche infinie de la bonne règle. Et comme cette bonne règle ne pourrait être elle-même élaborée qu'à partir d'induction, il faudrait avoir accès à de nombreux cas particuliers de même type pour commencer à l'obtenir. Or les nombreux cas particuliers sont précisément ce qui manque quand on fait appel à l'abduction. En l'absence d'autres cas, on choisit une règle probable en passant par un critère qui peut contenir « une nouvelle idée ». C'est l'exercice d'extrapolation d'une règle à partir d'un élément qui offre cette possibilité.

L'abduction fonctionne de manière satisfaisante également car elle fait appel, dans un second temps, aux deux autres types d'inférences : « à partir d'une suggestion [venue de l'abduction], la déduction peut produire une prédiction qui peut ensuite être testée par induction » (*idem*). Les deux autres types ne faisant pas de saut entre la règle et le cas comme l'abduction, elles renforcent le sentiment de justesse : l'abduction va produire un critère qui permet de déduire depuis une règle, ou induire depuis le cas. Dans ce sens, Peirce indique qu'on doit être « complètement fou pour nier que la science a fait de nombreuses véritables découvertes », mais que « chaque partie des théories scientifiques qui sont tenues pour établies aujourd'hui est due à l'abduction » (*ibid.* : 5.172). L'abduction est aussi appelée par Peirce « perspicacité » (« *insight* »)[248], qui est une capacité « pas assez forte pour être plus souvent juste que fausse, mais suffisamment forte pour ne pas être massivement plus fausse que juste » (*ibid.* : 5.173). Cette capacité relève, dit-il, de l'instinct (animal) puisqu'elle nous permet de « nous diriger comme si nous étions en possession de faits qui sont entièrement au-delà de la limite de nos sens » (*idem*). L'abduction, malgré la nécessité qu'il y a d'en clarifier la notion, est à la base de notre activité de pensée (GEL : 19).

---

[248] Le terme anglais est basé sur « *sight* », « vision », tout comme la racine latine « *spec-* », « voir ». Mais dans les deux cas, il s'agit d'une vision spéciale, non dépendante du sens de la vue directement.

Hétérophénoménologie

Le philosophe de l'esprit nord-américain Daniel Dennett a proposé ce terme d'« hétérophénoménologie » (Dennett 1991). La distinction avec la phénoménologie objective développée ici, de prime abord, consiste en le lieu d'attention. La phénoménologie objective se concentre sur les objets produits par une personne, pour y chercher les traces d'un processus infra-personnel, le schème constructeur ; l'hétérophénoménologie se concentre sur le fait que seuls des rapports à la troisième personne (« hétéro- » signifiant « autre ») peuvent être scientifiquement valables. L'hétérophénoménologie est développée dans le cadre des sciences cognitives et le principe consiste à recouper les dires de sujets étudiés avec des données venant d'imagerie cérébrale. Ces dires — les croyances du sujet étudié — sont typiquement générés par des questionnaires mis au point pour produire suffisamment de données sur les sujets. L'hétérophénoménologie s'intéresse donc au contenu des dires comme étant la source la plus fiable pour comprendre le monde subjectif du sujet (Dennett 2003). Ce sont ces données qui sont ensuite comparées aux tests physiologiques. La phénoménologie objective, *a contrario*, s'intéresse à ce que des sujets produisent « naturellement », c'est- à-dire une production non contrainte par les questions d'un chercheur qui peu ou prou oriente le sujet étudié dans sa production de données. Les œuvres d'art sont dans ce sens des données objectives indirectes mais naturelles d'une expérience faite par un sujet, l'artiste. Faire une œuvre d'art peut être lu ici comme donner à voir « ce que cela fait d'être cet artiste ».

La phénoménologie « classique », depuis Husserl, n'est pas limitée à une forme « d'introspection » (Zahavi 2007), ce que Dennett semble dire implicitement dans son texte. C'est l'ensemble des phénomènes, tels qu'ils apparaissent qu'il faut considérer, y compris les autres, *comme* phénomène. Pour la phénoménologie classique, c'est précisément le fait que je ne peux pas avoir accès à la perception d'un autre, qui est définitoire de ce qu'est « un autre » (*ibid.* : 35). Autrement dit, il ne s'agit pas nécessairement de tenter de comprendre ou percevoir ce que perçoit l'autre, mais de faire l'expérience de cette inaccessibilité. L'altérité est prise comme un fait. La phénoménologie objective quant à elle tente d'entrer dans la perception de l'autre, non pas — selon les recommandation de Nagel — par imagination (s'imaginer être à la place de l'autre), ou par empathie (dans sa variété intersubjective, c'est-à-dire ressentir directement en moi l'état de l'autre), mais par « l'*Einfühlung* », de manière indirecte, par l'entremise des objets que touchent le sujet. En somme ici, l'artiste étudié entre dans la phénoménologie du chercheur, et ce dernier par la

phénoménologie objective tente de recueillir quelque chose de cette phénoménologie de l'artiste, de cette hétérophénoménologie qui a pris des formes dans le monde du chercheur par les œuvres du premier.

Quatorze artistes et une classe des beaux-arts

Les premiers entretiens réalisés pour cette enquête le sont de manière informelle. Il s'agit dans un premier temps de me mettre dans la situation hypothétique — encore envisageable à ce moment-là — d'un entretien avec Kosuth. Ne voulant pas arriver face à lui sans expérience, je demande donc à des artistes de la scène parisienne de m'aider à m'entraîner. Les premiers sont, il me semble, JT et AM, amis de longue date. BS partage la vie de JT et c'est donc naturellement que je lui demande également d'en savoir plus sur sa pratique. À ce stade-là, je me contente de notes prise durant la conversation. À travers AM, je rencontre MT qui partage lui sa vie avec ST. Je fais un premier entretien avec MT ne prenant également que des notes.

Ce n'est qu'à partir de mon voyage à New York que j'entreprends d'enregistrer les conversations, à la suite d'une discussion avec l'anthropologue nord-américaine Bambi Schieffelin à NYU. Avant cela, il me semble que filtrer les dires des artistes sur le moment (ne notant que ce qui me semble pertinent) permet de ne pas alourdir l'appareil de notes. Une fois un premier essais réalisé, à New York même avec CR, je ne reviens plus en arrière, tant la richesse des détails me semble soudain importante. Un dernier entretien sans enregistrement à lieu avec SK, principalement parce que je suis venu la trouver pensant qu'elle pourrait m'aider à contacter des spécialistes de Pollock, étant donné sa bonne connaissance du milieu de l'art new-yorkais. Ce n'est que lorsque je parle de mon sujet de recherche qu'elle se met en fait à parler de sa pratique. CR est aussi une connaissance de AM, qui me conseille de le rencontrer puisqu'il s'est récemment installé à New-York depuis Paris. C'est également en indiquant la raison de ma venue que je lui propose un entretien.

À mon retour en France, la question du terrain au-delà des cas de Pollock et Kosuth se pose. Dans un premier temps, il s'agit de trouver des artistes qui partagent un lieu de pratique, une galerie, en somme une unité constituée indépendamment du chercheur, à la manière dont l'ethnographie se pratique classiquement sur un collectif, un groupe de personnes ayant donc quelque chose en commun avant l'arrivée de l'enquêteur. Mais à cette apparente nécessité de convergence d'intérêts — souvent doublé par une co-habitation d'un territoire — pour pourvoir réaliser une ethnographie digne de ce nom s'impose une autre dictée par le sujet de recherche. Jusque-là donc, AM, JT, BS, CR, MT et ST, sans former un groupe, ou cercle a proprement parler, sont des artistes qui au-delà de leurs pratiques respectives — l'ethnographie des chapitres 5 à 7 laisse voir que même les couples JT/BS, MT/ST n'ont pas le même vocabulaire pour parler de ce qu'il font et surtout ne produisent

pas les mêmes résultats —, partagent des liens d'amitié ou amoureux, AM se trouvant peut-être au centre de ces relations du fait qu'il a des liens d'amitié directs avec JT, BS, CR et MT.

Si toutefois le but est de montrer que les artistes, quelque soit le résultat de leur leur pratique, partagent en fait un processus similaire, alors trouver des artistes qui forment à part moi déjà une communauté de quelque manière que ce soit informerait uniquement sur cette communauté. Or il s'agit d'être plus « universel » que cela, c'est-à-dire de pouvoir dire que, concernant la pratique de l'art contemporain en Occident, peu importe ce qui est rendu visible aux spectateurs, on a affaire en fait à une seule et même manière de faire.

Ainsi avoir des données concordantes entre des personnes qui *a priori* ne partagent rien si ce n'est le fait de se revendiquer comme artiste plasticien (et de pouvoir en faire la preuve par les expositions et la production matérielle) devient un critère de validation de ma démarche plutôt que le contraire. En effet, la question de la dynamique autour du schème constructeur concerne précisément ce qui permet à un artiste de pratiquer cette activité qui le qualifie comme tel. J'ai donc par la suite tenté de trouver des artistes qui ne partagent rien ou que le peu qui consiste à se sentir appartenir à la même scène artistique (exposer ou chercher à exposer dans les mêmes lieux, privés ou publics, voir éventuellement les noms des uns et des autres apparaître dans des publications, des communiqués de presses, etc).

C'est ainsi que j'ai contacté BM, pour l'avoir connu lors de mes études d'art mais le situant dans un autre cercle que les artistes interrogés jusque-là. De plus, ayant toujours en tête l'idée de réaliser un entretien avec Kosuth, et BM se présentant volontiers comme un artiste conceptuel, avoir affaire à ce type de pratique continue de me préparer à l'éventualité du rapport direct avec l'artiste déjà historique. C'est la même motivation qui se trouve derrière le contact avec MM, avec l'ajout des qualités de son appartenance à une génération d'artiste différente de tous les précédents, de son accès à un niveau de reconnaissance par les institutions (galeries, musées et collections) plus important, et de sa curiosité face à ma démarche, c'est-à-dire sa disponibilité pour réaliser en particulier une expérience des cubes.

Quand l'idée de ces derniers a vu le jour, j'ai cherché à nouveau à m'entraîner avec des personnes connue avant d'aller vers d'autres artistes. C'est ainsi que j'ai approché SL et PVS, qui sont

également un couple, mais dont j'ai fait la connaissance lors d'une résidence d'artiste à Paris en 2013, et qui ne sont donc pas connectés au cercle autour de AM.

Ce n'est qu'après l'expérience des cubes avec ce couple d'artiste que j'ai suivi la formation d'entretiens micro-phénoménologiques. Lors de cette formation, RD, artiste nord-américaine venue en France pour une résidence et plus proche de la génération de SK (sans la connaître) a semblé une candidate toute désignée pour appliquer ce type d'entretien après avoir réalisé le défi des cubes. Enfin, le mari d'une amie de ma femme est artiste également et à ma connaissance au moment où je lui propose, n'ayant aucun lien directs avec les précédents. Ce n'est que plus tard que j'ai compris qu'il connaît ST, MT et JT, sans que je ne les ai jamais vus dans le même lieu auparavant.

J'ai rencontré CB alors que je donnais un cours sur le modèle du chapitre 3. Comme elle m'indique qu'elle a eu l'occasion d'exposer avec Kosuth, je lui pose les questions concernant le regard rétrospectif sur sa carrière que j'aurais voulu poser à l'artiste américain.

Ainsi l'ensemble des artistes enquêtés ne sont ni strictement liés par leur pratiques ni complètement, pour certains, des inconnus les uns des autres. La parité est presque respectée. Les différences de type de terrain tiennent à la disponibilité et à la curiosité des artistes (voir tableau ci-dessous). Ils sont tous d'ascendance européenne, blanche, et ayant grandi en milieu urbain, c'est-à-dire correspondant à la définition des « W.E.I.R.D. » (« Western, Educated, Industrialized, Rich and Democratic ») donnée par Heinrich, Heine & Norenzayan (2010)[249]. Si pour ces auteurs, cette définition est une critique, en psychologie, du manque de diversité des enquêtés, pour la présente étude, réalisée en anthropologie, discipline s'intéressant par tradition à cette diversité extra-WEIRD, elle est un avantage : pouvoir montrer que des types de processus rencontrés dans les milieux exotiques ou ruraux peuvent s'appliquer aussi à la pratique des artistes, dont les œuvres sont conservées dans les institutions les plus prestigieuses d'Occident.

À travers MT, j'ai pu me rendre dans une classe d'une école des beaux-arts dans laquelle il est invité à donner un workshop. Je n'ai pas cherché à me renseigner autant que pour les précédents artistes sur chacun des étudiants, partant du principe que le temps imparti à l'exercice était trop

[249] Le but des trois auteurs est de montrer que les recherches en psychologie, sciences cognitives et économie ont tendance à s'appuyer sur des sujets issus des sociétés WEIRD, tout en en tirant des conclusions cherchant une validité universelle (*ibid*. : 61).

court pour pouvoir entrer dans le même niveau de détail. Aussi je traite l'ensemble des jours passés dans cette classe comme une seule expérience dont je tire des données à la fois méthodologiques et interactionnelles.

	Age (arrondi à la dizaine inférieure)	Genre	Lieu de résidence	Types de terrain (L = entretien long, C = création commune, 7 = cubes, MP = micro-phénoménologie)
AM	40	M	Paris	C
JT	40	M	Paris	L, C
BS	40	F	Paris	L
MT	40	M	Paris	L
ST	30	F	Paris	L, 7, MP
SL	30	F	Paris	L, 7
PVS	30	M	Paris	C
BM	40	M	France	L
LG	30	M	France	C, 7, MP
CB	60	F	France	L
MM	40	M	Espagne	L, 7, MP
CR	40	M	New-York	L
SK	60	F	New-York	L
RD	50	F	Etats-Unis	7, MP
Etudiants 1 à 12	20	Majoritairement F	France	Rôle d'enseignant

TABLE DES FIGURES

La largeur maximale de la page a été accordée aux images qui accompagnent le texte. Celles qui, en format portrait, ne servent qu'à illustrer visuellement le propos, n'ont toutefois qu'une largeur n'excédant pas la moitié de la largeur de la page.

AP-1. Sept cubes de bois XX

I-1. Escalier menant aux expositions du MEG, Genève 1
I-2. Vue de l'exposition permanente au MEG 3
I-3. Vue de la vitrine 40 au MEG 4
I-4. Deux œuvres des collections du MEG 6
I-5. Jackson Pollock, *One: Number 31* 10
I-6. Max Ernst et Anita Albus 13
I-7. Joseph Kosuth, *One and three chairs* 14
I-8. *Iris Hexagona* 20

1-1. Richard Tuttle, *10th Wire Piece* 24
1-2. Panoptique 29
1-3. La raison universelle en surplomb 39

2-1. Albrecht Dürer et la capture d'invariants 78
2-2. Diego Vélasquez, *Les Ménines* 82
2-3. La force d'Arnheim 85
2-4. Alberto Giacometti, *Tête d'homme II* 87
2-5. Deux œuvres de Vincent Van Gogh 89
2-6. John Constable, *Wivenhoe Park* 96
2-7. Johannes Vermeer, *L'Art de la peinture* 100
2-8. Pictorialisme et Impressionnisme 102
2-9. Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus* 110
2-10. William Bouguereau, *La Naissance de Vénus* 111
2-11. Ernst Gombrich : trois versions des *Trois Grâces* 112
2-12. Double page de la revue *Le Point* 114
2-13. Sandro Botticelli, *Le Printemps* 115
2-14. Ernest Courtois de Bonnencontre, *L'Automne* 116
2-15. Lucas Cranach l'Ancien, *Les Trois Grâces* 119
2-16. Essais photographiques de Otto Fein pour Gombrich 123
2-17. Robert Filliou, *Principe d'équivalence : bien fait, mal fait, pas fait* 128

3-1. Salvador Dalí, *La Persistance de la mémoire* 158

4-1. Réserves du MoMA 196
4-2. Janet Sobel, sans titre 203
4-3. Trois œuvres de Thomas Hart Benton et leur courbes 209
4-4. Jackson Pollock, *Going West* 211

4-5. Têtes de cheval par Picasso et Pollock 213
4-6. *Stenographic Figure* comme un Picasso retourné 214
4-7. Détail de *Stenographic figure* 216
4-8. Jackson Pollock, *Number 7* 220
4-9. Jackson Pollock, sans titre (« *stone head* ») 222
4-10. Hans Namuth, *Jackson Pollock 1950* 224
4-11. Joseph Kosuth, *Leaning Glass* 243
4-12. Joseph Kosuth, *Neon* 249
4-13. Joseph Kosuth *Text / Context* 251
4-14. Joseph Kosuth, *Ex-Libris, J-F Champollion* 252
4-15. Joseph Kosuth, *Zero & Not* 254
4-16. Joseph Kosuth, *Cathexis No. 48* 256
4-17. Kosuth donne des instructions d'installation 261

5-1. Quatre étapes de la correction du grand format de JT 283

6-1. Salle de travail 325
6-2. Proposition de l'étudiante 3 328
6-3. Propositions de l'étudiante 12 331
6-4. Dessin de l'étudiante 10 334
6-5. Formes organiques de l'étudiante 6 336
6-6. Dessin de l'étudiante 11 339
6-7. Michelangelo Pistoletto, *Metrocubo d'infinito* 347
6-8. Cinq photographies à la recherche d'une accroche 348
6-9. Photographie prise à travers l'objectif 349
6-10. Trois essais d'accroches 352
6-11. Œuvre réalisée avec LG 354
6-12. Dessin de JT 364
6-13. Dessin de l'auteur 368
6-14. Dessin de JT (2) 369
6-15. Dessin de l'auteur (2) 372
6-16. Peinture de l'auteur « à la manière de Pollock » 374
6-17. Peindre un Pollock de manière orthodoxe 376
6-18. Les essais des conservateurs 377
6-19. Étapes de la semaine de travail 379

7-1. Arrangements de cubes 392
7-2. Solutions de PVS et SL 394
7-3. Solution de MM 408
7-4. Solution de LG 411
7-5. Solution de ST 418
7-6. Deux solutions de RD 425
7-7. Dessin de RD 434

BIBLIOGRAPHIE

Les textes dont sont extraits de nombreuses citations, principalement dans les quatre premiers chapitres sont indiqués par des lettre majuscules se référant au nom de l'auteur. Ainsi *L'Efficacité symbolique* de Lévi-Strauss est noté par les lettres LS dans le corps du texte et référencé ci-après en gras entre crochet avant le titre du texte. Ceci évite de multiplier les mentions « *ibid*. », très anonymes.

Alberti, Leon Battista, 1868 [1435]. *De la Peinture*, trad. fr. C. Popelin, Paris. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65009h

Arnheim Rudolf
— 1962. « Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation by E. H. Gombrich », The Art Bulletin, XLIV, 1 (mars), pp. 75-79.
[A] — 1974. *Art and visual perception : a psychology of the creative eye*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
— 1979. « Some Comments on J. J. Gibson's Approach to Picture Perception », Leonardo, XII, 2 (printemps), pp. 121-122.

Augé, Marc, 1990, « Ten question put to Claude Lévi-Strauss », Current Anthropology, 31, I, pp. 85-90.

Baudez, Claude-François, 2002. « History of Art and Anthropology of Art », RES, Anthropology and Aesthetics, XLII (automne), pp. 139-141.

Belting, Hans, 2005. « Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology », Critical Inquiry, XXXI, 2 (hiver), pp. 302-319.

Bateson, Gregory
— 1935. « Culture Contact and Schismogenesis », Man, XXXV (décembre), pp. 178-183.
— 1936. *Naven, a survey of the problems suggested by a composite picture of the culture of a New Guinea tribe drawn from three points of view*, Cambridge, Cambridge University Press.
— 1977. *Vers une écologie de l'esprit*, *I*, trad. F. Drossot, L. Lot et E. Simion, Paris, Seuil.
— 1980. *Vers une écologie de l'esprit*, *II*, trad. F. Drossot, L. Lot, E. Simion, Ch. Cler, Paris, Seuil.

Baxandall, Michael
— 1979. « The Language of Art History », New Literary History, X, 3, Anniversary Issue: I (printemps), pp. 453-465.
— 1985 [1972]. L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance, trad. Y. Delsaut, Paris, Gallimard.
[BX] — 1991 [1985]. *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon.

Billeter, Jean-François, 1984. « Pensée occidentale et pensée chinoise : le regard et l'acte », in *Différences, valeurs, hiérarchie*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Science Sociale, pp. 25-51.

Bloch, Maurice, 2013. *L'Anthropologie et le défi cognitif*, Paris, Odile Jacob.

Boas, Franz, 2003 (1927). *L'Art primitif*, Paris, A. Biro.

Bonhomme, Julien, 2008. « Des pleurs ou des coups, affects et relations dans l'initiation au bwete misoko (Gabon) », *Éprouver l'initiation*, Systèmes de pensée en Afrique noire, XVIII, pp. 133-163.

Bouju, Jacky, 2015. « Une ethnographie à distance ? », Civilisations [En ligne], LXIV. http://journals.openedition.org/civilisations/3933 ; DOI : https://doi.org/10.4000/civilisations.3933

Burge,Tyler, 1979. « Individualism and the mental », Midwest Studies in Philosophy 4, pp. 73-122.

Capeilleres, Fabien, 2009. « La 'méthode de Warburg' et la tâche de l'Aufklärer », *Germanica*, XLV, pp. 27-43.

Careri, Giovanni, 2003. « Aby Warburg Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire », L'Homme, « Images et anthropologie », CLXV, janvier-mars, pp. 41-76.

de Certeau, Michel, 1990 (1980). *L'Invention du quotidien : 1. art de faire*, Paris, Gallimard.

[CC] Clark, Andy et Chalmers, David, 1998. « The Extended Mind », *Analysis*, LVIII, 1 (janvier), pp. 7-19.

Danto, Arthur
— 1989. *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil.
— 2000 [1997]. L'Art contemporain et la clôture de l'histoire, trad. C. Hary-Shaeffer, Paris, Le Seuil.

Daston, Lorraine, et Galison, Peter, 2012. *Objectivité*, Dijon, Les Presses du Réel.

Deflem, Mathieu, 1991. « Ritual, Anti-Structure, and Religion: A Discussion of Victor Turner's Processual Symbolic », *Journal for the Scientific Study of Religion*, XXX, 1 (mars), pp. 1-25.

Dennett, Daniel C.
— 1991, *Consciousness* Explained, Boston, MA, Little, Brown and Co.
— 2003. « Who's On First? Heterophenomenology Explained », Journal of Consciousness Studies, X, 9-10, pp. 19-30.

Derlon, Brigitte, et Jeudy-Ballini, Monique,
— 2008. *La passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard.
— 2010. « L'Art d'Alfred Gell, de quelques raisons d'un désenchantement », L'Homme, CXCIII, pp. 167-184.

Descartes, René, 2009 [1637]. *Œuvres complètes : III. Discours de la méthode et essais*, Paris, Gallimard.

Descola, Philippe
— 1983, *La Nature domestique*, thèse de doctorat, EHESS.
— 2005. *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.
— 2008. « Modalités de la figuration (suite et fin) », *Cours et travaux du Collège de France. Annuaire 111e année*, avril, Collège de France, p. 451-470. https://www.college-de-france.fr/media/philippe-descola/UPL54218_26.pdf
— 2012. « Ontologie des images (suite et fin) », *Cours et travaux du Collège de France. Annuaire 111e année*, avril, Collège de France, p. 681-700. http://journals.openedition.org/annuaire-cdf/1591.
— 2021. *Les Formes du visible*, Paris, Seuil.

Dewalque, Arnaud, 2014. « Deux théories de l'analyse psychique : Wundt et Brentano », in Ch.-E. Niveleau (éd.), *Brentano et le programme d'une philosophie scientifique. Un chaînon manquant dans l'histoire de la psychologie*, Paris, Demopolis.

Didi-Huberman, Georges, 2002. *L'Image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Editions de Minuit.

Dufrêne, Thierry et Taylor, Anne-Christine, 2010. *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Actes du colloque « Histoire de l'art et anthropologie » organisé par l'INHA et le musée du quai Branly (21 et 23 juin 2007), Musée du quai Branly.

Dürer, Albrecht, 1538. *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und richtscheyt, in Linien, Ebnen und gantzen Corporen*, Nürnberg. https://doi.org/10.3931/e-rara-8271

Egerton, Frank N., 1985. « The History of Ecology: Achievements and Opportunities, Part Two », Journal of the History of Biology, XVIII, 1, pp. 103-143.

Eribon, Didier et Levi-Strauss, Claude 1988. *De près et de loin*, Paris, Odile Jacob.

Favret-Saada, Jeanne
[FS] — 1977. *Les Mots, la Mort, les Sorts*, Paris, Gallimard.
— 2009. *Désorceler*, Paris, Editions de l'olivier.

Fiedler, Konrad, 2008 (1887). *Sur l'origine de l'activité artistique*, éd. et trad. fr. de Danièle Cohn, Paris, Rue d'Ulm.

Flaherty, Gloria, 1988. « The Performing Artist as the Shaman of Higher Civilization », MLN, CIII, 3, German Issue (avril), pp. 519-539.

Foucault, Michel, 1975. *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard.

Frazer, James George, 1981 [1911]. *Le Rameau d'or. Le roi magicien dans la société primitive ; tabou et les périls de l'âme*, Paris, Robert Laffont.

Freedberg, David
— 1998. *Le Pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort éd.
— et Gallese, Vittorio, 2007. « Motion, emotion and empathy in esthetic experience », TRENDS in Cognitive Sciences, XI, 5, pp. 197-203.

Freud, Sigmund,
— 1922 [1901]. Psychopathologie de la vie quotidienne, trad. fr. S. Jankélévitch. Ebook : https://inventin.lautre.net/livres/Freud-Psychopathologie-de-la-vie-quotidienne.pdf, consulté le 27 octobre 2020.
— 1987 [1910]. *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard.
— 2010 [1900]. *L'Interprétation du rêve*, trad. J. Altounian, P. Cotet, R. Lainé, A. Rauzy, F. Robert, Paris, PUF.

Gallese, Vittorio, 2003. « The roots of empathy: the shared manifold hypothesis and the neural basis of intersubjectivity », Psychopathology, XXXVI, pp. 171-180.

Gebrands, Adrian, A., 1967. *Wow-ipits: eight Asmat woodcarvers of New Guinea*, La Hague, Paris, Mouton&Co Publishers.

Geertz, Clifford
– 1974. « 'From the Native's Point of View': On the Nature of Anthropological Understanding », Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences, 28, I, (octobre), pp. 26-45.
– 1976 « Art as a Cultural System », MLN, XCI, 6, Comparative Literature (décembre), pp. 1473-1499.

Gell, Alfred,
— 1998. *Art and Agency, an anthropological theory*, Oxford, Clarendon Press.
[GEL] — 2009 [1998]. *L'art et ses agents – Une théorie anthropologique,* trad. O. et S. Renaut, Dijon, Les presses du réel.

Gibson, James, J.
— 1960. « Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation by E. H. Gombrich », The American Journal of Psychology, LXXIII, 4 (décembre), pp. 653-654.
— 1971. « The Information Available in Pictures », Leonardo, IV, 1 (hiver), pp. 27-35.
[GIB] — 2014 [1979]. *Approche écologique de la perception visuelle*, trad. fr. O. Putois, Bellevaux, Editions Dehors.

Ginzburg, Carlo, 1980. Le Fromage et les vers, trad. fr. M. Aymard, Paris, Flammarion.

Gombrich, E. H.
— 1954. « Psychoanalysis and the history of art », International Journal of Psychoanalysis, XXXV, 1, pp. 401-11.
[GOM2]— 1983. *L'Écologie des images*, trad. A. Levêque, Paris, Flammarion.
[GOM] — 1996 [1960]. *L'Art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*, trad. G. Durand, Paris, Gallimard.

— 2003 [1963]. *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, trad. G. Durand, Paris, Phaidon.
— 2015a [1950]. *Histoire de l'art*, trad. J. Combe, C. Lauriol, D. Collins, Paris, Phaidon.
— 2015b [1970]. *Aby Warburg : Une biographie intellectuelle, suivi d'une étude sur l'histoire de la bibliothèque de Warburg*, trad. L. D'Azay, Paris, Klincksieck.

Gombrich, E. H., Arnheim, Rudolf et Gibson, James J., 1971. « On Information Available in Pictures », Leonardo, IV, 2 (printemps), pp. 195-199.

Halloy, Arnaud, 2006. « 'Un anthropologue en transe'. Du corps comme outil d'investigation ethnographique », *Corps, performance, religion. Etudes anthropologiques offertes à Philippe Jespers*, Joël Noret, Pierre Petit (dir). Publibook, pp.87-115.

Häuser W., Hansen E., Enck P., 2012. « Nocebo phenomena in medicine: their relevance in everyday clinical practice » Dtsch Arztebl Int, CIX, 26, pp. 459-65.

Heyer, Paul, 1972, « Art and structuralism of Claude Lévi-Strauss », The Structurist, 0, 12, pp. 32-7.

Heinich, Nathalie, 1998. *Le Triple Jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit.

Heinrich, Joseph, Heine, Steven. J, Norenzayan, Ara, 2010). « The weirdest people in the world? », Behavioral and Brain Sciences, XXXIII, 2-3, pp. 61-135.

House, John, 2012. « Bouguereau revealed? », The Burlington Magazine, CLIV, 1309, pp. 253-255.

Houseman, Michael, 2002. « Dissimulation and simulation as forms of religious reflexivity », Social Anthropology, Wiley, 2002, X,1, pp.77-89. https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00119431, paginé 1-12.

Houseman, Michael et Severi, Carlo, 2009 [1994]. *Naven ou le donner à voir, essai d'interprétation de l'action rituelle*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme & CNRS Éditions.

Ingold, Tim
— 2000. *The perception of the environment: essays in livelihood, dwelling and skill*, Londres et New York, Routledge.
— 2013. *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Zones Sensibles.

Jakobson, Roman, 1971. *Selected Writings II, words and language*, Paris, La Hague, Monton.

Jourdain, Francis, 1949. « L'Art officiel de Jules Grévy à Albert Lebrun », Le Point, revue artistique, XXXVII.

Julliard, Raphaël, 2014. *Richard Tuttle : la didactique du génie*, mémoire de Master, Université de Genève, sous la direction de Dario Gamboni, inédit.

Jung, C. G., 1996 (1916). *Les Sept sermons aux morts et autres textes*, Paris, L'Herne.

Kant, Emmanuel, 2001 [1781]. *Critique de la raison pure*, Paris, PUF.

Langdale, Allan, 2009. « Interview with Michael Baxandall February 3rd, 1994, Berkeley, CA », Journal of Art Historiography, I (décembre), pp. 1-31.

Lévi-Strauss, Claude,
— 1930. « Picasso et le cubisme », in *Documents,* sous le nom de Georges Monnet*,* 2, pp. 139-40.
[LS]— 1949. « L'Efficacité symbolique », Revue de l'histoire des religions, CXXXV, 1, pp. 5-27.
— 1962. *La Pensée sauvage*, Paris, Plon.
— 1974 (1958). *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
— 1983. *Le Regard éloigné*, Paris, Plon.
— 1985. *La Potière jalouse*, Paris, Plon.
— 1994. Saudades do Brasil, Paris : Plon.

Malinowski, Bronisław, 1963 [1922]. *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Paris, Gallimard.

McIntosh, Robert P., 1986. *The Background of Ecology: Concept and Theory*, Cambridge University Press.

Merleau-Ponty, Maurice
— 1945. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
— 1964. *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Folio essai, Gallimard.

Mills, Allan A., 1998, « Vermeer and the Camera Obscura: Some Practical Considerations », Leonardo, XXXI, 3, p. 213-218.

Mitchell, W.J.T., 2009 [1986]. *Iconologie : image, texte, idéologie*, trad. M. Boidy et S. Roth, Paris, Les Prairies ordinaires.

Morphy, Howard, 2009. « Art as a Mode of Action », Journal of Material Culture, XIV, 1, pp. 5 - 27.

Moisseeff, Marika, 1994. « Les Objets cultuels aborigènes ou comment représenter l'irreprésentable », Genèses, 17, pp. 8-32.

Müller, J., 2000. « L'Intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, X, 2-3, pp. 105-134.

Myers, Fred R., 1979. « Emotions and the self: a theory of personhood and political order among Pintupi aborigines », Ethos, VII, 4 (hiver,), pp. 343-370.

Nagel, Thomas, 1974. « What is it like to be a bat? », *The Philosophical Review*, LXXXIII, 4 (octobre), pp. 435-50.

Pächt, Otto, 2017 [1977]. *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula (4ème édition).

Panofsky, Erwin
— 1967 [1939]. *Essais d'iconologie, les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. C. Herbette, B. Teyssèdre, Paris, Gallimard.
— 1969 [1955]. *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les 'arts visuels'*, trad. M. et B. Teyssèdre, Paris, Gallimard.
— 1975 (1924). *La Perspective comme forme* symbolique, Paris, Éditions de Minuit.

Pariser David A., 1984, « A Conversation with Rudolf Arnheim », Studies in Art Education, XXV, 3, pp. 176−184.

Passmore, John A., 1972. « History of Art and History of Literature: A Commentary », *New Literary History*, III, 3, (Printemps), pp. 575-87.

Peirce, Charles S.
— 1978. *Ecrits sur le signe*, rassemblés traduits et commenté par G. Deledalle, Paris, Seuil.
— Hartshorne, Charles ; Weiss, Paul ; Burks Arthur W., 1994. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Charlottesville, Virginia, InteLex Corporation, édition numérique.

Pendlebury, Michael, 1995. « Making Sense of Kant's Schematism », Philosophy and Phenomenological Research, LV, 4 (décembre), pp. 777-797.

Petitmengin, Claire
— 2006. « Describing one's subjective experience in the second person: an interview method for the science of consciousness », Phenomenology and the Cognitive Sciences, 5, pp. 229-269.
— et al., 2019. « Discovering the structures of lived experience, towards a micro-phenomenological analysis method », Phenomenology and the Cognitive Sciences, XVIII, pp. 691-730.

Piaget, Jean, 1998 [1967]. *Psychologie de l'intelligence*, Armand Colin, Paris.

Pommier, Edouard, 2003. *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard.

O'Doherty, Brian, 2008. *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, trad. fr, jrp-ringier, Zürich.

Quilliot, Roland, 2012. « Lévi-Strauss et l'art moderne », in *Lévi-Strauss et ses contemporains*, Paris, Puf, pp. 254-69.

Riegl, Aloïs, 2002 (1893). *Questions de style*, Paris, Hazan.

Rorty, Richard, 1980. *Philosophy and the Mirror of Nature*, Oxford, Basil Blackwell.

Rozenberg, Guillaume, 2011. « Magie du rituel, démon de la réflexivité », *L'Homme*, II, 198-199, pp. 277-299.

Saussure, Ferdinand de, 1979 [1916]. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.

Schaeffer, Jean-Marie, 2000. *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF.

Schaper, Eva, 1964. « Kant's Schematism Reconsidered », The Review of Metaphysics, XVIII, 2 (décembre), pp. 267-292.

Severi, Carlo,
— 1982. « Le Chemin des métamorphoses. Un modèle de connaissance de la folie dans un chant chamanique cuna », RES – Anthropology and Aesthetics, III, printemps, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Cambridge Mass, pp. 32-67.
— 1987. « The Invisible Path. Ritual representation of suffering in Cuna traditional thought », Res – Anthropology and Aesthetics, XIV, Automne, Peabody Museum, Harvard University, p.p 66-85.
— 1988. « L'Étranger, l'envers de soi et l'échec du symbolisme. Deux représentations du Blanc dans la tradition chamanique Cuna », *L'Homme*, XXVIII, 106-107. Le mythe et ses métamorphoses. pp. 174-183.
— 1992. « Présence du primitif. Masques et chimères dans l'oeuvre de Joseph Beuys », Cahiers du Musée National d'art moderne, XLII, hiver, pp. 31-47.
— 2000. « Paradoxes du Primitivisme. Notes sur Esthétique et Anthropologie », in Jean-Hubert Martin, *Partages d'exotismes. Catalogue de la 5 Biennale d'art contemporain de Lyon*, Paris, Réunion des Musée Nationaux, pp. 168-78.
— 2002. « Memory, reflexivity and belief. Reflections on the ritual use of language », *Social Anthropology*, X, 1,pp. 23-40.
— 2003. « Pour une anthropologie des images », *L'Homme*, CLV, pp. 7-10.
— 2005. « Seeing, thinking, forgetting. Religious Images in the work of an Artist », in Jean-Hubert Martin (dir.), *Arte, religione, politica*. Catalogue de l'exposition, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, pp. 26-29.

— 2007. *Le Principe de la Chimère, une anthropologie de la mémoire*, Paris, Editions Rue d'Ulm/Presses de l'école normale supérieure.
— 2014. « Transmutating beings, a proposal for an anthropology of thought », Hau: Journal of Ethnographic Theory, IV, 2, pp. 41–71.
— 2017. *L'Objet-Personne, une anthropologie de la croyance visuelle*, Paris, Editions Rue d'Ulm/Presses de l'école normale supérieure

Seymour, Charles, 1964. « Dark Chamber and Light-Filled Room: Vermeer and the Camera Obscura », The Art Bulletin, XLVI, 3, p. 323-331.

Smith, Laura Lake, 2010. « Simply what my work told me: An Interview with Richard Tuttle », The Brock Review, XI, 1, pp. 63-9.

Soulé, Bastien, 2007. « Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales », Recherches qualitatives, XXVII, 1, pp. 127-140.

Stoczkowski, Wiktor, 2007. « Racisme, antiracisme et cosmologie lévi-straussienne. Un essai d'anthropologie réflexive », *L'Homme*, II, 182, pp. 7-51.

Taylor, Anne Christine, 1993. « Des Fantômes stupéfiants : langage et croyance dans la pensée achuar », L'Homme, XXXIII, 126/128, La remontée de l'Amazone (avril-décembre), pp. 429-47.

Turner, Victor R.
— 1973 [1967]. *The forest of symbols, aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca et Londres, Cornell University Press.
— 1986. *On the Edge of the Bush: Anthropology As Experience*, Edith L. Turner (dir.), Tucson, University of Arizona Press.
— et Bruner, Edward M. (dirs.), 1986. *Anthropology As Experience*, Chicago, University of Illinois Press.

Tuttle, Richard, 1986. *Wire Pieces*, catalogue d'exposition, CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux.

Vasari, Giorgio, 1981 [1550], *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes,* trad. et éd. critique sous la dir. de A. Chastel, Paris, Berger-Levrault.

Vermersch, Pierre
— 2000. « Conscience directe, conscience réfléchie », Intellectica, Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive, XXXI, 2. pp. 269-311.
— 2015 « Subjectivité agissante et entretien d'explicitation », Recherche et formation [En ligne], LXXX. http://journals.openedition.org/rechercheformation/2515.

Verstegen, Ian, 2004. « Arnheim and Gombrich in Social Scientific Perspective », Journal for the Theory of Social Behaviour, XXXIV, 1, pp. 91-102.

Vischer, Robert
– 1873. *Ueber das optische Formgefuehl, Ein Beitrag zur Aesthetik,* Leipzig,Hermann Credner. http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/MPIWG:ZR13ZYQR
[V] – 1994 [1873]. « On the optical sense of form: a contribution to aesthetics », trad. ang. H. F. Mallgrave et E. Ikonomou, in *Empathy, form, and space: problems in german aesthetics 1873-1893*, Santa Monica, Getty Center for the History of Art and the Humanities, pp. 89-123.
– 2009 [1873]. « Sur le sens optique de la forme, contribution à l'Esthétique », trad. fr. M. Elie, in *Aux origines de l'empathie*, Nice, Ovadia, pp. 57-100.

Viveiros de Castro, Eduardo, 2009. *Métaphysique cannibale*, Paris, PUF.

Von Ehrenfels, Christian, 2007 (1890). « Sur les qualités de formes », in *A l'école de Brentano, de Würzbourg à Vienne*, Denis Fisette et Guillaume Fréchette (dir.), Paris, Vrin, pp. 225-59.

Warburg, Aby
– 2007 [1893]. *La Naissance de Vénus et le printemps de Sandro Botticelli: Etude des représentations de l'antiquité dans la première renaissance italienne*, trad. fr : L. Cahen-Maurel, Paris, Allia.
– 2012, *L'Atlas mnémosyne, avec un essai de Roland Recht*, L'écarquillé-INHA.

Watsuji, Tetsurô, 2011. *Fûdo, le milieu humain*, trad. fr. Augustin Berque, Paris, CNRS Éditions.

Winckelmann, Johann Joachim, 2005 [1764]. *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, trad. française D. Tassel, Paris, Librairie Générale Française.

Wittkower, Rudolf, et Wittkower, Margot 2016 [1963]. *Les Enfants de Saturne, Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, Macula.

Wood, Christopher S., 2009. « E.H. Gombrich's 'Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation'», *The Burlington Magazine*, CLI, 1281 (décembre), pp. 836-839.

Wundt, Wilhelm,
– 2005a [1874]. *Principes de psychologie physiologique*, tome 1, trad. fr. E. Rouvier, Paris, L'Harmattan.
– 2005b [1874]. *Principes de psychologie physiologique*, tome 2, trad. fr. E. Rouvier, Paris, L'Harmattan.

Zahavi, Dan 2007. « Killing the straw man: Dennett and phenomenology », Phenomenology and the Cognitive Sciences, VI, 1-2, pp, 21-43.

Zahavi, Dan et Rochat, Philippe, 2015. « Empathy ≠ sharing: Perspectives from phenomenology and developmental psychology », *Consciousness and Cognition*, en cours de publication.

Zilsel, Edgar, 1993. *Le Génie, histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, trad. fr M. Thévenaz, Paris, Editions de Minuit.

Ouvrages de référence Pollock et Kosuth
— Jackson Pollock

Abadie, Daniel et Stoullig, Claire (dir.), 1982. *Jackson Pollock*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne.

Claude Cernuschi, 1992. *Jackson Pollock: « Psychoanalytic » Drawings,* Durham and London, Duke University Press.

Damisch, Hubert, 1982. « Indians!!?? », in *Jackson Pollock*, Daniel Abadie et Claire Stoullig (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, pp. 28-30.

Delahunty, Gavin (dir), 2015. *Jackson Pollock: blind spots*, catalogue d'exposition, Londres, Tate.

Fried, Michael, 1999. « Optical Allusions », Artforum, XXXVII, 8 (avril), pp. 97-101, 143, 146.

[F] Friedman, B. H., 1995 (1972). *Jackson Pollock: Energy Made Visible*, Hachette books.

Goodnough, Robert, 1951. « Pollock paints a picture », Artnews 50 (mai), pp. 38-41, 60-1. Republié dans KA : 74-8.

[KA] Karmel,Pepe (dir.), 1999. *Jackson Pollock : interviews, articles, and reviews : The Museum of Modern Art, New York, Nov. 1, 1998 to Febr. 2,* 1999, New York, Museum of Modern Art.

[KV] — et Varnedoe, Kirk, 1999. *Jackson Pollock : new approaches : The Museum of Modern Art, New York, Nov. 1, 1998 to Febr. 2,* 1999, New York, Museum of Modern Art.

Krasner, Lee, 1964. *Oral history interview with Lee Krasner 1964 Nov. 2-1968 Apr. 11*, enregistrement audio. https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-lee-krasner-12507#transcript

Langhorne, Elizabeth L.
— 1989, « Pollock, Picasso and the primitive ». Art History, 12, pp. 66-92.
— 2013. Jackson Pollock : Kunst als Sinnsuche : Abstraktion, All-over, Action painting, Wallerstein, Hawel.

Leja, Michael
[L] — 1993. « Jackson Pollock and the unconscious », in *Reframing abstract expressionism, subjectivity and painting in the 1940s*, New Haven, Yale University Press.
— 1999, « Pollock Reframed and Refigured » Tate (Tate Gallery, Londres), printemps, pp. 35-39.

Lewison, Jeremy, 1999. *Interpreting Pollock*, Londres, Tate Gallery.

[NS] Naifeh, Steven et White Smith, Gregory, 2007. *Jackson Pollock*, Auch, Tristram.

O'Connor, Francis Valentine et Thaw, Eugene Victor (dir.), 1978. *Jackson Pollock : a catalogue raisonné of paintings, drawings and other works*, New-Haven & London, Yale University Press (4 volumes + 1 supplément (1995).

Pollock, Jackson et sa famille, 2017. *Lettres américaines*, Paris, Grasset

Potter, Jeffrey, 1985. To a violent grave, an oral biography of Jackson Pollock, New York, G. P. Putnam's Sons.

[R] Rose, Barbara (dir.), 1980. *Pollock painting*, New York, Agrinde Publications. (le livre n'étant pas paginé, les références sont données par le titre du chapitre comprenant la citation.)

Rosenberg, Harold
— 1952. « The American Action Painters, Art News 51 (janvier), pp. 22-3, 48-50.
— 1967. « The mythic act », The New Yorker (6 mai), pp. 162-71.

Soussloff, Catherine M., 2004. « Jackson Pollock's Post-Ritual Performance: Memories Arrested in Space », The Drama Review, IIL, 1 (printemps), pp. 60-78.

Szafran, Yvonne ; Rivers, Laura ; Phenix, Alan ; Learner, Thomas ; Landau, Ellen G. ; Martin, Steve, 2014. *Jackson Pollock's Mural : the transitional moment : [exhibition, Los Angeles,, March 11- June 1, 2014]*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

Taylor, Sue, 2003. « The Artist and the Analyst: Jackson Pollock's "Stenographic Figure" », American Art, XVII, 3 (automne), pp. 52-71.

Wysuph, C. L., 1970. *Jackson Pollock, psychoanalytic drawings*, New York, Horizon Press.

Zalman, Sandra, 2015. « Janet Sobel: Primitive Modern and the Origins of Abstract Expressionism », Woman's Art Journal , XXXVI, 2, pp. 20-29.

Zimmer, Nina (dir.), 2016. *The Figurative Pollock*, Munich, Londres, New York, Prestel.

Vidéographie :

D'Augustine, Corey, 2010v. « How to paint like Jackson Pollock – One: Number 31, 1950 – with Corey D'Augustine | IN THE STUDIO », MoMA, https://youtu.be/EncR_T0faKM

— Joseph Kosuth

Biggiero, Fiona (dir.),
— 2003. *Guide to contemporary art : special edition Joseph Kosuth, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, January 23rd-April 6th 2003,* Milan, Charta.
— 2013. *Joseph Kosuth: Re-defining the Context of Art: 1968 - 2011. The Second Investigation and Public Media*, Black Dog Publishing, Londres.

Buchloh, Benjamin H. D., 1990. *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, October, LV (hiver), pp. 105-143.

Curley, John J., 2005. « Fuzzy Language: Joseph's Kosuth's "Titled (Art as Idea as Idea)", 1967 », Yale University Art Gallery Bulletin, African Art at Yale, pp. 125-129.

Domínguez, Christian, 2008. *Joseph Kosuth, Al fin creí entender, Madrid : proyectos arquitectónicos y obras públicas*, catalogue d'exposition, Madrid, La Casa Encendida.

Freedberg, David, 1992. *The play of the unmentionable : an installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum*, New York, New Press.

Kosuth, Joseph
— 1974. *Investigations sur l'art & "problématique" depuis 1965*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris (5 volumes).
— 1991. *Art after philosophy and after : collected writings, 1966-1990*, Cambridge Massachusets et Londres, Massachusetts Institute of Technology Press.
[K] — 2018. *Le jeu du dicible, écrits 1966-2014*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions.

Lippard, Lucy R., 1973. *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York, Praeger.

Prinzhorn, Martin, Welchman, John C., Sumpf, Joseph, et Juhl, Carsten, 1989. *Exchange of Meaning, Translation in the Work of Joseph Kosuth*, Anvers, Museum van Hedendaagse Kunst.

Von Fürstenberg, Adelina, 2009. *Joseph Kosuth : language of equilibrium*, catalogue d'exposition, Venice Biennale 52, Milan, Mondadori Electa.

Welchman, John C., 2010. *Joseph Kosuth : ni apparence ni illusion*, exposition ni apparence ni illusion, Paris, Musée du Louvre, 22 octobre 2009 - 21 juin 2010, Paris, Musée du Louvre et, Gand, MER.

Vidéographie :

Kosuth, Joseph & Lauf, Cornelia, 2017v. « Colour in Contextual Play An installation by Joseph Kosuth », 13 juillet 2017, Mazzoleni Art. https://youtu.be/eTE3dgnC7Uk

Kosuth, Joseph & Obrist, Hans Ulrich, 2014v. « Joseph Kosuth in conversation with Hans Ulrich Obrist », 28 octobre 2014, Royal College of Art, This is Tomorrow. https://youtu.be/LpW3gFsF-OA

Kosuth, Joseph
— 2014v. « ARTISTS TALK #4: JOSEPH KOSUTH », 22 octobre 2014, 21er Haus. https://youtu.be/1hpfkIPTRBo
— 2018v. « Joseph Kosuth — TIME SPACE EXISTENCE », 17 mai 2018, Plane-Site. https://youtu.be/rfX1sGydbdo