

Florence Jou

# la constel lation

vers une écologie de l'art

Thèse présentée à l'Université  
Paris 1 Panthéon-Sorbonne,  
École doctorale APESA 279,  
pour obtenir le titre de docteur en  
arts et sciences de l'art, mention  
arts plastiques

Sous la direction de  
**Christophe Viart**  
et la co-direction de  
**Benoît Conort**

Thèse soutenue en Octobre 2017,  
devant le jury composé de :

**Jean-Pierre Bobillot**, professeur  
des universités, Université  
Grenoble-Alpes, poète.

**Benoît Conort**, professeur des  
universités, Université Rennes 2,  
écrivain.

**Marcelline Delbecq**, enseignante,  
École Nationale Supérieure de  
Paysage, artiste.

**Marie-Dominique Popelard**,  
professeure des universités,  
Université Paris 3, philosophe.

**Marie Preston**, maître de  
conférences, Université Paris 8,  
artiste.

**Christophe Viart**, professeur des  
universités, Université Paris 1  
Panthéon-Sorbonne, artiste.

# introduire

<b>#capsules poétiques</b>	p.3
<b>#constellation et écologie</b>	p.5
<b>#corpus artistique</b>	p.7
<b>#organisation#cahiers</b>	p.7
<b>#objet#fabrication</b>	p.9
<b>#nb#pdf numérique/site Internet</b>	p.11

SOMMAIRE	p.13
----------	------

### #capsules poétiques

2006/2010. J'élabore des *capsules poétiques*, séquences de courte durée, environ trois/six minutes, qui mêlent voix, photographies, vidéos et musique. Initialement, je ne cherche pas à organiser ce matériel hétérogène. Je me déplace avec une sorte de laboratoire (cahiers, feutres, appareil numérique et Polaroid, ordinateur et dictaphone) et je documente mes trajets quotidiens<sup>1</sup>. Des fragments, des éclats d'existence, ordinaires, que je saisis afin de constituer une bibliothèque de souvenirs. Archiver des micro-événements en vue de fondre cet ensemble dans un texte. L'essentiel est de rester impliquée dans un champ d'observation, attentive aux phénomènes qui adviennent. Finalement, au moyen d'un logiciel de montage, j'articule ces différents éléments. Je sélectionne et agence, j'organise la dispersion en une forme concentrée. Les *capsules* deviennent des objets que je projette dans des espaces d'exposition<sup>2</sup>. Lors des vernissages, je lis des fragments textuels en *live*<sup>3</sup>.

Je considère ces *capsules poétiques* comme des poèmes. J'écarte tout modèle défini *a priori* pour expérimenter et fabriquer une forme composite, comme un(e) plasticien(ne) travaille avec plusieurs matériaux. Opérer des croisements entre des médiums, jouer avec les textures en sollicitant le son, l'ouïe, la vue, le toucher, créer une trame qui repose sur des agencements, varier de surfaces d'inscription. Je suis à la recherche d'une « écologie » du poème : usages, possibilités d'interactions, circuit(s) de diffusion, conditions d'exposition, etc. Une écologie au fonctionnement constellatoire.

1 Il s'agit d'images de paysages depuis le train, de notes manuscrites sur des conversations entendues, de sons urbains enregistrés, etc.

2 Galerie de Visu, Marseille, 2006. Galerie L'isba, Perpignan, 2011.

3 Galerie La Vitrine, Arles, 2008, où je suis accompagnée par un saxophoniste.

## #constellation et écologie

Dans le dictionnaire, le terme *constellation* comporte deux entrées principales<sup>4</sup>. Dans le domaine de l'*astronomie*, la constellation est un groupe d'étoiles formant une figure plus ou moins précise dont elle tire généralement son nom. En *astrologie*, il s'agit de la réunion de phénomènes divers qui exercent ensemble une certaine influence. Je propose une troisième entrée : *Constellation. Écologie*.

<sup>4</sup> D'après le Trésor de la langue française informatisé.

J'étudie la constellation dans une société contemporaine où s'opère un « tournant spatial », que ce soit en arts ou dans d'autres disciplines. « L'époque serait plutôt celle de l'espace<sup>5</sup> », une nouvelle organisation émerge, celle du réseau, vaste champ de lignes de connexion, où coexistent plusieurs centres, où les rapports de contiguïté dominant sur la linéarité chronologique. Ce tournant spatial acte la fin des grands récits du XIX<sup>e</sup> siècle, il invite à adopter de nouveaux paradigmes de recherche dans cette crise de l'universalisme. Même si je me rends compte que je vis et travaille dans un réseau, je ne conçois pas son existence de manière tangible. Avant le réseau, je me pose la question du *point*. D'où je regarde pour percevoir des mises en relation ? Comment suis-je le produit de trajectoires et comment en produire de nouvelles ? Comment s'établissent les rencontres avec d'autres artistes ? Travailler sur la constellation implique de partir du *point* afin de chercher une posture réflexive, depuis ce que je ressens comme un ravage écologique : la perte de contact entre nos modes de connaissance et le terrain empirique.

<sup>5</sup> IMHOFF A. et QUIRÓS K., *Géo-esthétique*, Paris, B42, 2014. Cette citation de Michel Foucault est extraite de la conférence donnée en 1984 au Cercle d'études architecturales à Paris.

L'écologie est l'« [...] étude scientifique interdisciplinaire des conditions de vie des organismes en interaction les uns avec les autres et avec ce qui les entoure<sup>6</sup> ». Loin de constituer une science figée et déterminée, elle forme le creuset d'une réflexion transversale, ouverte à des articulations entre des pratiques et des disciplines. D'une part, cette transversalité est stimulante pour la chercheuse en arts plastiques que je suis. Elle invite à créer des relations plastiques entre des références théoriques diverses, elle ouvre à ce que j'appellerais une *poétique du bricolage*, afin de mettre en place des conditions de production de savoirs. D'autre part, elle permet de situer la constellation à l'échelle de ma propre pratique, soit à une échelle écologique définie ainsi par le psychologue américain James Jerome Gibson, où les humains et non-humains interagissent :

<sup>6</sup> NÆSS A., *Écologie, communauté et style de vie*, traduit de l'anglais (États-Unis) par C. Ruelle, Paris, Éditions Dehors, 2013, p. 78.

“Les dimensions microscopique et cosmique mises en avant par la physique moderne sont inappropriées aux yeux du psychologue. Nous nous intéressons ici aux choses à l'échelle écologique, à l'habitat des animaux et des hommes, parce que c'est par rapport à des choses que nous pouvons voir et toucher, ou sentir et goûter, et par rapport à des événements sonores, que nous adoptons des comportements<sup>7</sup>. ”

<sup>7</sup> GIBSON J. J., *Approche écologique de la perception visuelle*, traduit de l'anglais (États-Unis) par O. Putois, Bellevaux, Éditions Dehors, 2014, p. 54.

Je vais percevoir et analyser la constellation depuis ma situation d'artiste, en établissant des lignes de partage avec d'autres penseurs. Dans cette voie, mon corpus

théorique comprend essentiellement des ouvrages d'anthropologie écologique : Alfred Gell, Philippe Descola, Bruno Latour, Tim Ingold<sup>8</sup>, etc. Leurs études sont le produit d'une « observation participante<sup>9</sup> », elles m'invitent à les réinvestir dans cette thèse en apportant mes façons de faire et penser.

### #corpus artistique

Le corpus artistique de cette thèse se base sur une sélection de travaux que j'ai réalisés de 2008 à 2017 (séries photographiques, projets poétiques, expérience de commissariat...). Ils entrent en dialogue avec ceux d'artistes, poètes et chercheurs aux pratiques et horizons divers, tels Eugen Gomringer, Bernard Heidsieck, David Antin, Sophie Ristelhueber, Fernand Deligny, Pedro Costa, etc.

Chronologiquement, ce corpus débute avec la figure mallarméenne, et une constellation évidente, celle du poème du *coup de dés*<sup>10</sup>. C'est cette évidence que j'invite à remettre en question au vu de la perspective écologique. Je pars en effet du postulat qu'il ne s'agit pas seulement de rendre visibles des constellations ou de définir une typologie du fonctionnement constellatoire : je cherche à identifier et à faire émerger des questions écologiques au travers de certaines caractéristiques, procédés ou formes. En quoi je perçois chez Mallarmé un geste écologique en matière d'organisation ? Comment une association entre Fernand Deligny, Bouchra Khalili et David Antin permet de saisir une expérience cartographique à l'échelle écologique ?

Derrière ce terme générique : *la* constellation, je suis consciente qu'il est question de *ma* constellation. Je lis ce corpus, je l'éprouve. Je le travaille suivant un régime d'actions et de réactions, je fais usage de ces références en les adaptant, en les déplaçant, en les assimilant à d'autres – sans jamais chercher à occuper une position dominante, mais en travaillant par appropriations. Un corpus ne doit pas faire oublier son étymologie, il est un *corps*, il est le produit d'un véritable circuit métabolique. En ce sens, cette circulation permet de déterritorialiser des pratiques et de se défaire d'interprétations contextuelles, elle a pour effet d'exposer et de mettre à l'épreuve des contaminations, des jonctions ou des transmissions. Des tests effectués dans mon laboratoire personnel. Tests qui conduisent à montrer combien les objets poétiques sont à la fois contaminés par les arts plastiques (installation, performance, vidéo, etc.) et contaminants (situations d'énonciation, puissance mélodique, écoute, etc.).

### #organisation#cahiers

Cette thèse est organisée en cinq cahiers, dont les trois principaux s'intitulent *Cartographier, Bâtir et Chercher*. Chaque cahier fonctionne comme un territoire où la constellation est investie et analysée. À la manière d'un anthropologue qui

8 INGOLD T. et DESCOLA P., *Être au monde, quelle expérience commune ?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, p. 48. Ces anthropologues travaillent à refonder leurs disciplines par des recherches transversales. Par exemple, Philippe Descola combine ethnographie et éthologie : « Je milite en effet pour que les organismes, les outils, les artefacts, les divinités, les esprits, les processus techniques ne soient plus appréhendés comme un entourage [...] mais bien comme des agents en interaction avec des humains dans des situations données. »

9 *Ibid.*, p. 35. Expression employée par Tim Ingold.

10 MALLARMÉ S., *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, La Table Ronde, 2007.

délimite et circonscrit son terrain d'observation, engageant une réflexion qui concilie moments empiriques et théoriques. Un code permet au lecteur d'aborder chacun tel un journal de bord :

– introduction de mes projets artistiques par une date en couleur (vert dans le cahier 2, orange dans le cahier 3, bleu dans le cahier 4). Ces dates ponctuent cette recherche universitaire, situent la fréquence de l'apparition de mon travail artistique ;

– découpage du sommaire par #. J'organise la réflexion par des mots-clés, tels ceux que l'on entre dans les moteurs de recherche, afin de conserver une dynamique d'ouverture ;

– dans chaque cahier, une courte note est inscrite en fin de #, signifiée par un encadré de la couleur du cahier et un changement de police. Elle joue à la fois le rôle d'aide-mémoire, permettant au lecteur de se repérer, et de bulle, où surgissent et se détachent des éléments qui auraient pu rester inaudibles ou invisibles.

En ayant recours au cahier, je reste en accord avec mon processus de recherche : je ne peux pas penser une thèse de manière linéaire, avec un début, et une fin. Certes, ces cahiers vont être lus dans un ordre chronologique, mais je fais en quelque sorte le pari que chaque territoire offre une entrée dans et une sortie de la constellation, et que des *envois* et des *renvois* s'opèrent. Comme si une conversation se suspendait, pour être reprise ailleurs, dans un autre territoire, en partant d'un nouveau point.

### #objet#fabrication

Cet objet est un nouveau travail engagé avec le graphiste Samuel Jan, notre troisième collaboration, après la réalisation de mon site Internet et de *Kalces* aux Éditions publie.net<sup>11</sup>. Nous choisissons de fabriquer cette thèse sur le modèle des cahiers sur lesquels j'écris (format 15 x 25 centimètres, couverture cartonnée, bouts ronds et reliure singer). Samuel mène des recherches et trouve un atelier de reliure, La Comète, à Nantes. Edwige Oliver nous reçoit, elle nous montre les fils chinois de différentes couleurs<sup>12</sup>, fabriqués en France, avec lesquels elle va relier les cahiers. Dans son atelier, des souvenirs personnels émergent devant ces machines et fils : ma mère utilisant sa machine à coudre, ma grand-mère pesant des sachets de graines, attachés par du rafia, et tenant les comptes sur des cahiers, etc. Et comment ne pas penser aussi à ce voyage entre écriture et tissage, que propose Tim Ingold dans *Une brève histoire des lignes*<sup>13</sup>.

Ce type de reliure impose aussi certaines contraintes : nombre de pages maximum par cahiers, grammage du papier ne devant pas excéder 90 grammes, bonne résistance du papier, impression des couvertures dans le sens de pliure, etc. Nous réfléchissons à la manière dont ces cahiers tiendraient ensemble et optons pour une

<sup>11</sup> JOU F., MEURISSE M., et JAN S., *Kalces*, Montpellier, publie.net, 2016.

<sup>12</sup> Chaque cahier est relié par une couleur (qui correspond au titre et aux notes de bas de page).

<sup>13</sup> INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, traduit de l'anglais par S. Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2013.

enveloppe, de la même matière que les couvertures des cahiers. Elle se ferme au moyen d'une attache japonaise. Le choix de l'enveloppe prend en considération l'adresse au destinataire : j'envoie des cahiers de voyage, constitués de trajectoires, de façon à ouvrir et à prolonger des échanges.

### **#nb#pdf numérique/site Internet**

Les cahiers comportent des illustrations en page de gauche. Il s'agit d'une sélection de mes travaux ainsi que ceux des artistes du corpus. Cependant, étant donné que j'accorde une large place à la voix, et que je donne des lectures ou des performances, des liens sonores et vidéographiques ont été intégrés. Pour cela, et comme le papier ne permet pas d'activer ces liens, j'adresse également cette thèse sous forme de pdf numérique, tout en invitant le lecteur à se rendre sur mon site Internet ([www.florejou.fr](http://www.florejou.fr)), où se trouvent recensés les différents projets que j'ai pu conduire, et dont je fais référence dans cette thèse.

# SOMMAIRE

CAHIER 1

## introduire

CAHIER 2

## cartographeur

**entrer...** p.3

- 1 — UNE CARTOGRAPHIE SENSIBLE p.5
- 2 — TOURNANT SPATIAL p.25
- 3 — THÉÂTRE D'OPÉRATIONS p.37
- 4 — TOPOGRAPHIE DE L'ADRESSE p.57

**...sortir** p.75

ANNEXES p.77

CAHIER 3

## bâtir

**entrer...** p.3

- 1 — SYNTAXE : DISPOSITION p.5
- 2 — ÉCOLOGIE ÉLÉMENTAIRE p.27
- 3 — ART : MODE DE VIE p.49

**... sortir** p.73

ANNEXES p.75

CAHIER 4

## chercher

**entrer...** p.3

- 1 — ENQUÊTES p.5
- 2 — DOCUMENTER p.23
- 3 — VOIR p.37
- 4 — TRANSMISSION p.55

**... sortir** p.75

ANNEXE p.77

CAHIER 5

## conclure

BIBLIOGRAPHIE p.9

INDEX p.17

RÉSUMÉ p.25

c

a

r

p

i

t

g

r

h

a

o

e

r

# cartographeur

**entrer...** p.3

1 — UNE CARTOGRAPHIE SENSIBLE p.5

**#croquis cartographique#corps et surface** p.5

**#échelle écologique** p.9

**#lignes fantomatiques** p.13

**#lignes réelles/imaginaires#élan** p.17

2 — TOURNANT SPATIAL p.25

**#Nouveaux Topographes#ellipse** p.25

**#gravité** p.31

3 — THÉÂTRE D'OPÉRATIONS p.37

**#scène d'opérations#futur antérieur** p.37

**#théâtre de la mémoire** p.41

**#partition#conversation** p.47

**#invites** p.53

4 — TOPOGRAPHIE DE L'ADRESSE p.57

**#bibliothèque d'AMA#réverbération** p.57

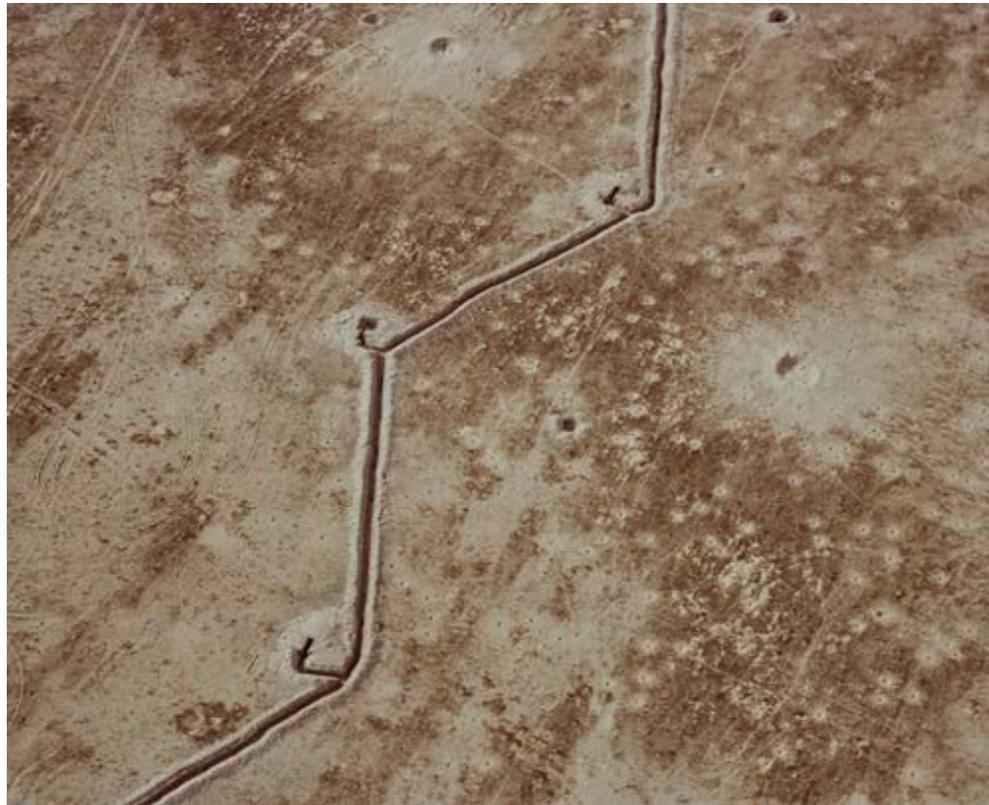
**#ausculter#points d'écoute** p.61

**#écholocation#écarts** p.63

**#pronoms#individu-chœur** p.67

**... sortir** p.75

ANNEXES p.77



Sophie Ristelhueber, *Fait*, 1992, tirage argentique monté sur aluminium avec cadre ciré, 100 x 130 x 5 cm

## entrer...

2006/2008. Je découvre la série *Fait*<sup>1</sup> de Sophie Ristelhueber ; je reste suspendue à une des images, prise par l'artiste en survolant le désert du Koweït à bord d'un Pilatus, sept mois après le début de la guerre du Golfe. Le désert m'apparaît alors comme une surface constellatoire, formée de trous et de lignes. Effets des actions militaires (impacts de missiles, tranchées creusées, passages des blindés...). Cette photographie détermine les sections – cartographie sensible, tournant spatial, théâtre d'opérations et topographie de l'adresse – de ce premier terrain de recherche. Elle conduit ma trajectoire d'analyses, je m'élançais depuis cette photographie afin de mettre en relation constellation et processus cartographique : comment certains artistes font-ils usage de la carte, comment travaillent-ils au contact du terrain et quels dispositifs inventent-ils pour ne pas figer l'histoire...

<sup>1</sup> RISTELHUEBER S., *Opérations*, Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 280. L'artiste arrive au Koweït en octobre 1991.



Sophie Ristelhueber, *Fait*, vue partielle d'exposition, Jeu de Paume, Paris, 2009

# 1

## UNE CARTOGRAPHIE SENSIBLE

Dans l'édition du magazine *Time* du 25 février 1991, Sophie Ristelhueber découvre une image monochrome du désert du Koweït : un désert qui ressemble désormais à une surface couverte de cicatrices, au-dessus duquel flottent des éclosions noires de fumée. Cette image déclenche la série *Fait*, elle met en mouvement l'artiste qui part photographier ce territoire sept mois après la fin du conflit : « J'étais obsédée par l'idée de ce désert qui n'en était plus un<sup>2</sup>. » Pour réaliser *Fait*, Sophie Ristelhueber opte pour deux techniques de prise de vue. Elle survole le désert à bord d'un Pilatus ou d'un hélicoptère<sup>3</sup> et elle arpente le territoire :

“J’ai donc beaucoup marché... Il est essentiel pour moi d’affronter physiquement la réalité. Au Koweït, j’ai voulu faire corps avec le territoire. Le terrain était aussi miné que celui de l’image<sup>4</sup>.”

Cartographier le désert du Koweït implique d'expérimenter le terrain : sentir physiquement le sol, déambuler parmi les couvertures et effets personnels des militaires, trouver un trajet, franchir les douilles et obus, autant de vestiges et débris du conflit.

### #croquis cartographique#corps et surface

2012. Je travaille à l'écriture d'un texte intitulé *Iode*. Si je devais dresser une cartographie sommaire du trajet effectué, je désignerais comme points principaux des villes en France et en Italie : Arles, Perpignan, Rennes, Cancale, Firenze. Durant mes marches, je produis des photographies et des notes manuscrites. J'effectue

2 RISTELHUEBER S., *Opérations*, op. cit., p. 280.

3 Voir MELLOR D., « Déchirures dans le tissu du réel : contextes de l'œuvre de Sophie Ristelhueber », dans RISTELHUEBER S., *Opérations*, op. cit., p. 227. Ce procédé rappelle les photographies de Joe Deal, qui fait partie du courant des Nouveaux Topographes : l'horizon est éliminé, le paysage semble aplati, « la perspective relative entre objets est remplacée par le tracé et l'enregistrement cartographique du sujet ».

4 *Ibid.*, p. 228.

**DANS LA TRACE D'UN CHARIOT VOLÉ À LA WONDERWOMAN  
GÉRANTE LAITIÈRE À ÉGLISE FLOTTANTE**



A



B

A Florence Jou, *Iode*, 2012, carte postale, document d'archives

B Florence Jou, *Iode*, 2012, Polaroid, document d'archives

ainsi des relevés cartographiques qui pourront me servir *a posteriori*, au moment de l'élaboration de la version finale du texte. Ils tiennent lieu d'esquisses : les photographies sont prises sur le vif, les mots sont jetés sur différents cahiers, j'use d'un feutre pour conserver l'élan de la main qui trace la ligne. Dans un premier temps, ces relevés me permettent surtout d'engager un contact dynamique avec les territoires que j'explore. Autour de Cancale, j'arpente un territoire particulier, les prés-salés, une bande littorale marécageuse composée de sédiments, ressemblant à un polder. Sa traversée suscite d'ailleurs une phrase que je note sur un cahier<sup>5</sup> : « Les constellations délirent aux prés-salés. » Ces prés-salés sont à l'image de mes conditions de perception<sup>6</sup>. Je ne marche pas sur un plan inerte et immobile, mais un terrain instable. Je fais l'épreuve d'une relation dynamique entre corps et sol. Lors d'une marche, à Rennes, je rentre dans une librairie et je tombe sur *Une brève histoire des lignes* de Tim Ingold, récemment traduit et publié en français. Me revient en mémoire un échange avec la bibliothécaire des Beaux-Arts de Nantes, qui m'avait conseillé cet ouvrage à propos de la cartographie. Ingold envisage la production cartographique *via* le croquis cartographique (et non *via* la carte) :

“Les croquis cartographiques ne sont généralement pas entourés de cadres ou de limites. [...] Ce sont les lignes qui importent, et non les espaces autour d'elles. [...] Les lignes d'un croquis cartographique reconstituent des gestes de voyage déjà éprouvés<sup>7</sup>.”

L'anthropologue s'intéresse à la dimension performative perceptible à ce stade de fabrication. On y voit encore l'expression d'un mouvement gestuel et l'effet de tension entre corps et surface : « [...] traces soit grattées dans le sable, la terre ou la neige, avec les doigts ou un outil sommaire, soit esquissées sur la première surface venue, comme l'écorce ou le papier, ou même le dos de la main<sup>8</sup> [...] ». En m'appuyant sur les analyses de Tim Ingold, je choisis de relier trois expériences, menées par Fernand Deligny, Bouchra Khalili et David Antin. Cette association aura pour fonction de déplacer la carte vers le croquis afin de réenvisager la cartographie comme un processus, dans lequel le corps joue un rôle déterminant<sup>9</sup>.

Vers 1969, Fernand Deligny engage une nouvelle tentative avec des enfants autistes qui lui sont confiés par des psychiatres et psychanalystes<sup>10</sup> du milieu institutionnel. Il constitue un « réseau d'origine » dans les Cévennes, où enfants et adultes se partagent entre deux lieux, le hameau de Graniers et le village de Monoblet<sup>11</sup>. Les premiers croquis cartographiques datent de cette période. Les adultes, « présences proches<sup>12</sup> », observent les déplacements des autistes, qu'ils transcrivent généralement suivant un même processus de fabrication. Sur une carte du fond qui plante le décor, des calques viennent se superposer qui portent les trajets des enfants, nommés « lignes d'erre », et les trajets des adultes. La technique développée est rudimentaire : papier/carton pour les fonds, calques avec encre de chine pour les lignes d'erre et/ou mine de plomb pour les trajets des adultes. Le contact physique avec la surface s'avère essentiel : « J'y reviens sur le fait de tracer qui permet de voir, encore faut-il que la

<sup>5</sup> Et que l'on trouve au début du livre *Iode* publié en autoédition (graphisme Agnès Falandry, édition limitée à cent exemplaires).

<sup>6</sup> Quasiment « minée » si je renvoie aux propos précédents de Sophie Ristelhueber.

<sup>7</sup> INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, traduit de l'anglais par S. Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2013, p. 112.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 112.

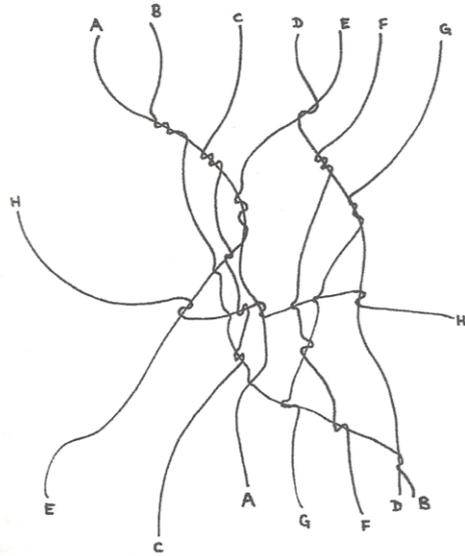
<sup>9</sup> Il est bien question de productions cartographiques chez Deligny et Antin. Concernant Antin, il réalise des talk poems (improvisations orales en public qui donnent lieu à des publications). Par ce rapprochement, je vais montrer que ceux-ci peuvent être considérés comme des croquis cartographiques (rendre visible la dimension topographique de la parole).

<sup>10</sup> DELIGNY F., *Œuvres*, édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo, Paris, L'Arachnéen, 2007. Le parcours de Fernand Deligny est jalonné de tentatives pédagogiques (Armentières, la Grande Cordée, etc.). Il cherche à inventer de nouveaux modes de prise en charge de publics considérés comme délinquants ou marginaux par l'institution. Les premiers enfants autistes lui sont confiés par Maud Mannoni, Françoise Dolto et Émile Monnerot.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 1827. Jacques Lin s'installe aux Graniers avec quatre ou cinq autistes et d'autres vivent à Monoblet chez Guy et Marie-Rose Aubert.

<sup>12</sup> *Ibid.* Expression de Fernand Deligny. Les adultes qui s'occupent des enfants ne sont pas des spécialistes des troubles liés à l'autisme.

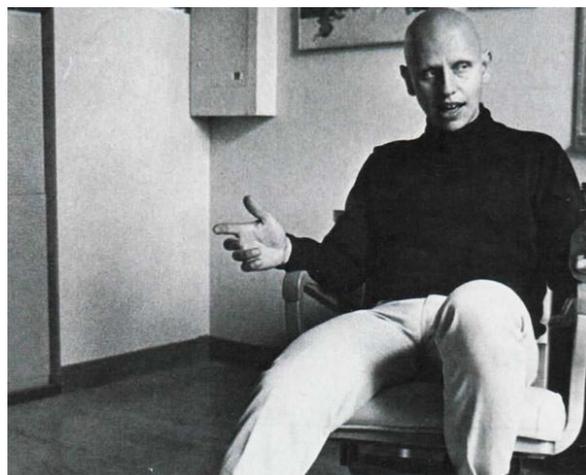
CONNECTER, TRAVERSER, LONGER



A



B



C



D

ligne d'erre soit suivie par la main qui trace, et scrupuleusement<sup>13</sup>. » L'adulte trace soit en temps réel les trajectoires de l'enfant, soit *a posteriori*, en se remémorant celles-ci. La fabrication des croquis cartographiques s'étale sur plus d'une dizaine d'années, la durée de l'expérience et sa répétition étant nécessaires « pour qu'(e) (nous) apparaisse cette constellation de chevêtres<sup>14</sup>. »

Au début des années 1970, David Antin commence à effectuer ses talk poems en public<sup>15</sup>. Sans avoir recours à des notes, il improvise un discours : « [...] et j'ai pris la parole mon travail consiste maintenant à parler à partir d'une relation qui s'établit en parlant à des gens<sup>16</sup>. » Antin se présente en « poet spider<sup>17</sup> », il établit une correspondance entre l'acte de parole et la pratique du tissage. Le matériau linguistique est une sécrétion organique qui se façonne au fur et à mesure de l'avancée de la pensée. Corps et voix tissent un jeu de fils ou de ficelles<sup>18</sup>. Le talk est un labeur ordinaire, qui se répète : « [...] si le titre que je lui ai donné n'était pas censé vous donner une image très précise de ce que j'allais faire et si vous me voyez tripoter ce magnétophone c'est surtout que je n'ai pas d'image très précise de ce que je vais dire même si j'ai une très bonne connaissance du terrain sur lequel en général je me déplace<sup>19</sup>. »

Entre 2008/2011, afin de réaliser *The Mapping Journey Project*, Bouchra Khalili voyage autour du pourtour méditerranéen, se rendant entre autres à Marseille, Bari, Barcelone, Istanbul, Ramallah. Elle cherche à rencontrer des clandestins pour recueillir les récits de leurs trajets. Une partie du dispositif se compose de huit vidéos<sup>20</sup> : sur chacune, un fragment d'une carte normative traditionnelle est filmé en plan fixe, un migrant vient y tracer au feutre ses déplacements tout en narrant oralement son voyage. Son visage demeure toujours hors champ. Généralement, les trajets individuels disparaissent des représentations cartographiques. Ici, ils sont inscrits au feutre et conservés<sup>21</sup>. L'immobilisme de la carte normative est défait par le mouvement de la voix et des gestes manuels qui s'impriment.

En associant ces trois expériences, j'établis un premier constat : une surface cartographique se forme par des lignes produites par des individus. Le flux de la parole dessine des trajectoires, le talk poem ne peut pas être dissocié de sa dimension topographique.

En se concentrant sur la ligne, qui est l'expression d'un geste individuel, un *en deçà* de la carte peut être interrogé : la représentation géométrique du monde s'ouvre à une autre échelle de perception.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 823.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 1360.

<sup>15</sup> À partir des années 1970, Antin opère un tournant dans sa pratique poétique. Il quitte l'espace de son atelier pour réaliser des improvisations orales en public.

<sup>16</sup> ANTIN D., *john cage sans cage*, traduit de l'anglais (États-Unis) par C. Delamarre et A. Lang, Dijon, Les presses du réel, 2011, p. 18.

<sup>17</sup> Référence arachnéenne également présente chez Fernand Deligny.

<sup>18</sup> INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 113. Un croquis cartographique n'a pas besoin d'être nécessairement tracé sur une surface : « La main qui esquisse un geste peut tout aussi bien tisser que dessiner, créant une forme qui ressemble plus à un jeu de ficelles qu'à un schéma. »

<sup>19</sup> ANTIN D., *john cage sans cage*, op. cit., p. 123.

<sup>20</sup> Ce projet comprend également huit sérigraphies, *The Constellations*.

<sup>21</sup> INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 113 : « Le navigateur peut construire son itinéraire sur un plan, en utilisant une règle et un crayon, mais la ligne tirée à la règle ne fera jamais partie de la carte et devra être effacée après le voyage. »

A Tim Ingold, dessin, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2013, p. 109

B Fernand Deligny, *Hameau de Graniers*, 22/31 juillet 1977, calques, 70 x 60 cm

C David Antin, portrait, New York

D Bouchra Khalili, *The Mapping Journey Project, Mapping Journey #1*, 2008/2011, vidéo

## #échelle écologique

Si ces trois expériences se situent *en deçà* de la carte, elles déjouent une perspective ou visée géométrique quant à la perception de l'espace. Elles mettent en crise la représentation cartographique en tant que plan fixe et inerte et proposent de l'envisager comme une surface active, façonnée par des gestes singuliers. Ceci apparaît notamment dans le projet de Bouchra Khalili : « L'image n'existe pas en soi, déconnectée de l'endroit où elle a été faite, du récit qu'elle porte, d'un rapport au son, y compris des sons d'ambiance qui ne sont jamais accidentels<sup>22</sup>. » L'artiste définit l'image cartographique pour son statut d'interface, celle-ci est le produit d'interactions sensibles. En relevant ses caractéristiques kinesthésiques (ouïe, vue, toucher), Bouchra Khalili ne se positionne pas dans un espace, mais dans un environnement où l'intérêt se porte sur les échanges entre un observateur et les surfaces qui l'entourent. Pour appréhender cet état tangible et être réceptif à la manifestation d'informations sensibles, il faut adopter un certain niveau de perception, qui correspondrait à l'échelle écologique, base d'une perception interactive pour J. J. Gibson<sup>23</sup> :

“[...] c'est à la surface, et non à l'intérieur de la substance, que la lumière est réfléchiée ou absorbée, et c'est la surface, et non l'intérieur, qui touche l'animal. C'est généralement à la surface que la réaction chimique a lieu, et c'est à la surface que se produit la vaporisation, ou diffusion de substances dans le milieu. Enfin, c'est à la surface que les vibrations des substances sont transmises dans le milieu<sup>24</sup>.”

À l'échelle écologique, l'observateur n'est pas dissociable de son environnement, dont les surfaces forment la structure. Il entre en contact avec ces zones essentielles de productions et de transmissions sensibles<sup>25</sup>. L'environnement acquiert une signification suivant les manières dont il agit, se déplace et s'adapte. En opérant un ancrage du sujet dans un milieu, Gibson propose une dynamique perceptive qui couple vision et action, et relève de l'exploration en ce qu'elle est un processus permanent d'envois et de renvois entre observateur et surfaces. Tandis que les sciences physiques traitent des caractéristiques géométriques de l'espace et du temps, « pure abstraction » ou « fiction pour géomètres » pour le psychologue, l'approche écologique s'écarte d'une perception absolue, mesurable à une échelle extrinsèque, pour s'intéresser au mode de vie de l'humain, soit ses relations de réciprocité ou de liens mutuels avec son environnement :

“Les surfaces et les milieux sont des termes écologiques ; les plans et les espaces sont les équivalents les plus proches, mais des différences doivent être relevées. Les plans sont sans couleur, les surfaces sont colorées. Les plans sont des fantômes transparents, alors que les surfaces sont généralement opaques et substantielles<sup>26</sup>.”

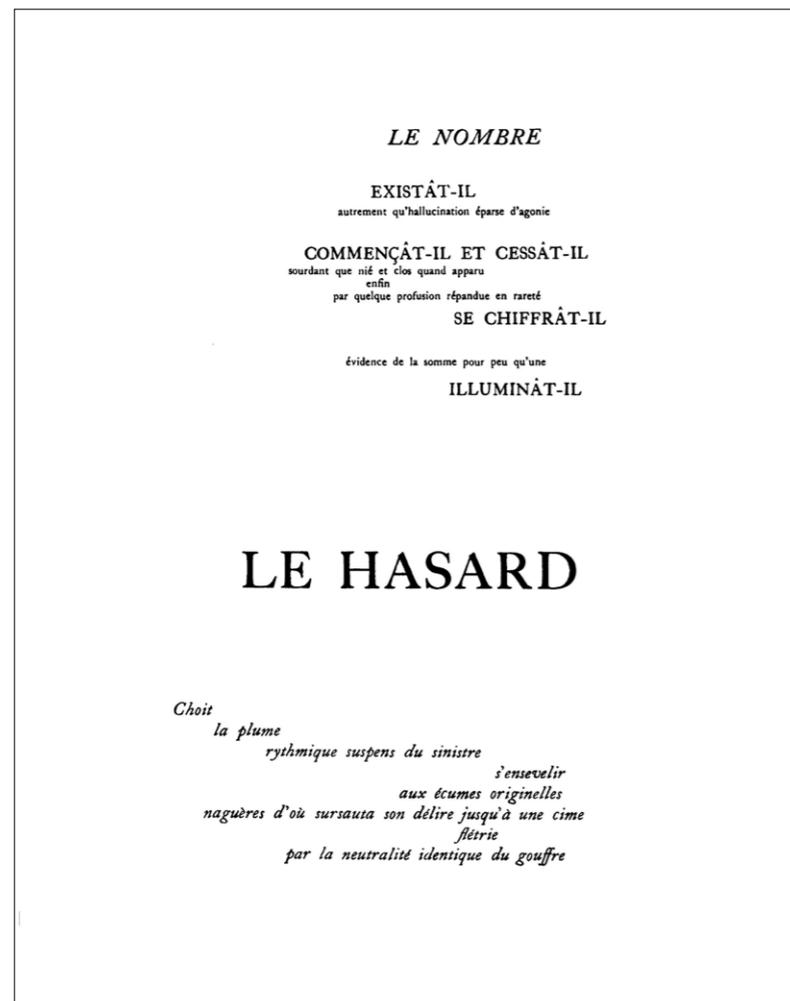
<sup>22</sup> Voir Thomas Lapointe/Bouchra Khalili, entretien, revue *Entre*, [www.revue-entre.fr](http://www.revue-entre.fr).

<sup>23</sup> GIBSON J. J., *Approche écologique de la perception visuelle*, traduit de l'anglais (États-Unis) par O. Putois, Bellevaux, Éditions Dehors, 2014. Gibson s'écarte des travaux de la psychologie cognitive traditionnelle. Il replace l'étude de la perception dans les conditions (l'individu est toujours perçu dans un milieu) et travaille sur une exploration perceptive, qu'il oppose à un traitement de l'information. Pour cela, il établit un glossaire de base, essentiel, à savoir la triade milieux, substances, et surfaces.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>25</sup> *Ibid.* Voir le chapitre « Milieu, substances, surfaces », p. 63 : « L'interface entre chacun de ces trois états de la matière – solide, liquide et gazeux – constitue une surface. L'interface entre la terre et l'eau au fond d'un lac en est une, tout comme l'interface entre l'eau et l'air qui constitue sa surface [...] ».

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 85.



Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, La Table Ronde, 2007

Cette échelle suppose de lire autrement les productions cartographiques : se défaire d'une échelle de mesure universelle et saisir qu'une production émerge d'une exploration sensible menée autant par un producteur qu'un récepteur.

Dans l'« Observation relative au poème », publiée en 1897, dans la revue internationale *Cosmopolis*<sup>27</sup>, Mallarmé dit placer les mots dans un « espacement ». L'usage de ce terme indique que les mots se disséminent non pas dans un espace (au sens de plan) mais dans une surface. Celle-ci est fondamentale, elle permet d'organiser la disposition entre les mots. Envisagé à une échelle écologique, le poème devient le lieu d'une exploration visuelle, où des mots sont à interroger tels des signes, par les déplacements du lecteur : changer de position, déterminer des axes de lecture, mesurer les variations d'écart entre les mots, etc. Selon Anne-Marie Christin<sup>28</sup>, Mallarmé serait le premier à opérer un retournement et à dénoncer un malentendu qui commence au moment où les Grecs anéantissent le visible par le verbe, lorsqu'ils inventent les lois de la géométrie :

“Mais l'écran divinatoire, celui du ciel et de ses métaphores, était devenu pour les Grecs, surface abstraite, le support d'une création infiniment plus importante à leurs yeux que celle d'une écriture nouvelle car elle leur donnait accès à un modèle intellectuel qui leur avait été sans doute lui aussi suggéré par les civilisations de l'idéogramme mais dont ils avaient dégagé les lois de la rationalité pure, celui de la géométrie<sup>29</sup>.”

Avant le *coup de dés*, l'écriture demeurait prisonnière du mythe de son origine verbale, l'alphabet n'étant plus utilisé que comme un enregistrement de la parole. En renouant avec l'écriture idéographique, Mallarmé réinstalle le blanc de la page pour son statut d'interface et la lecture comme parcours<sup>30</sup>.

L'échelle écologique de Gibson permet de porter attention à deux éléments essentiels : la surface et les interactions. Ni figée ni désincarnée, l'activité perceptive repose sur une dynamique entre un observateur et des surfaces. Mallarmé opère déjà un geste écologique dans la constellation du *coup de dés* (que l'on retrouve dans des pratiques artistiques contemporaines) : le poème est un terrain d'exploration, l'expérience cartographique est une découverte.

### #lignes fantomatiques

Ingold envisage les lignes des constellations comme fantomatiques<sup>31</sup>, même si sans elles, on ne peut rien raconter sur les astres. Certaines lignes ont été volontairement omises ou effacées des représentations cartographiques traditionnelles. La carte est l'instrument d'une idéologie impérialiste, elle a contribué à gommer des parcours et des existences singulières. Michel de Certeau fait coïncider cet effacement avec la

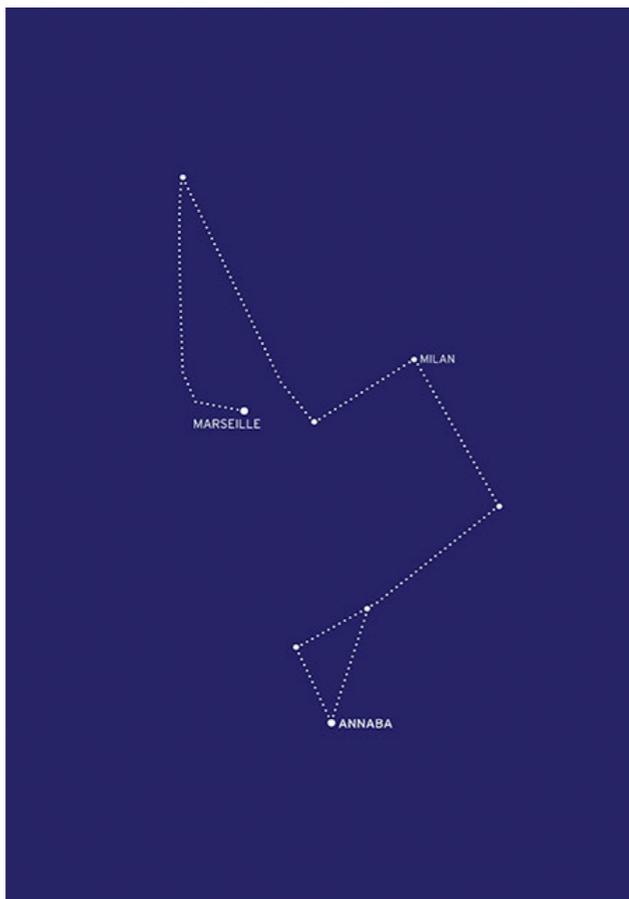
<sup>27</sup> MALLARMÉ S., *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, La Table Ronde, 2007. Je choisis de conserver l'orthographe suivante « Un coup de dés » ou « coup de dés » (sans majuscule, comme cela apparaît dans le sommaire de la revue *Cosmopolis*, du 17 mai 1897).

<sup>28</sup> CHRISTIN A.-M., *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », n° 625, 2009.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>30</sup> Espacement : le blanc n'est pas espace abstrait, ordonnant un regard relevant du calcul fixe et désincarné, comme si points de vue et distance pouvaient être équivalents.

<sup>31</sup> INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, op. cit.



Bouchra Khalili, *The Mapping Journey Project, The Constellations*, 2008/2011, sérigraphie

naissance du discours scientifique moderne (xv<sup>e</sup>/xviii<sup>e</sup> siècle)<sup>32</sup>. La carte se détache alors de ces conditions de production, elle « rejette dans son avant ou son après, comme dans les coulisses, les opérations dont elle est l'effet ou la possibilité. Elle demeure seule. Les descripteurs du parcours ont disparu<sup>33</sup> ». Or, l'historien cite des contre-exemples : les cartes médiévales, qui présentent les trajectoires des pèlerins avec des indications sur les durées et les étapes de leurs marches ; ou la carte aztèque des Totomihuacas formée d'un tracé d'empreintes de pas où sont notés les événements qui arrivent au cours du voyage<sup>34</sup>. Au sein de toutes ces productions, les parcours prennent le pas sur la carte.

Dans *Mapping Journey#1* de Bouchra Khalili, le trajet du descripteur est doublement réinscrit, par ses tracés au feutre sur la carte du fond et sa narration. Un homme relate les étapes de son voyage d'Annaba en Algérie à Marseille : distances parcourues entre les villes (250 kilomètres, 300 kilomètres), changements de cycles (jour/nuit), durées temporelles (il trouve un emploi à Milan, il y travaille de 8 heures à 21 h 30), les événements qui se produisent dans les lieux (son métier de plongeur à Annaba, son arrivée à la gare, etc.). La surface cartographique porte les marques indélébiles de ce journal de marche, elle devient le lieu mémoriel de cette expérience de vie singulière. L'histoire se lit depuis le point de vue des invisibles, autres porte-parole possibles, à l'opposé des héros ou animaux célèbres qui peuplent les récits mythologiques des constellations<sup>35</sup>. Elle est énoncée par un anonyme, qui dessine une cartographie alternative. Dans le projet de Khalili, une contre-cartographie s'écrirait, accompagnée de sa contre-histoire<sup>36</sup>.

Durant ses talk poems, Antin fait l'expérience de l'apparition et de la disparition de son propre flux de parole, avec des temps de silence et de pause assumés, permettant de changer de direction et de réorienter le discours. Il donne à entendre la fragilité des voies qu'il trace, en développant une langue itinérante, qui tente de conserver son élan. Loin de se laisser enfermer dans une forme préfabriquée et figée, il déambule afin d'ouvrir des chemins. Sa fabrication poétique est comparable à la composition *ex tempore* (ou improvisée) considérée comme « l'expression la plus haute de maîtrise et de culture dans les arts » durant l'Antiquité et le Moyen Âge<sup>37</sup>. Elle se base sur le *ductus*, soit « sur la notion de direction, qui permet d'organiser la structure d'une composition comme un voyage, qui se déroule suivant des étapes, et dont chacune se caractérise par un flux particulier<sup>38</sup> ».

Ces poèmes correspondent à des small talk (parlottes ou bavardages), proches de l'insignifiance, souvent fabriqués par Antin à partir d'anecdotes personnelles. Il livre des bouts ou morceaux de fils, sans construire un monologue ; ce qui peut renvoyer à la tradition du *tok*, pratiqué chez les Kaluli de Papouasie-Nouvelle-Guinée<sup>39</sup>. Dans les *toks*, un individu narre ou chante des événements qui ont eu lieu au cours de son voyage. Il n'esquisse que des pistes, que l'auditeur est invité à prolonger. Une ligne est un geste d'adresse vers l'autre afin que se poursuive l'échange<sup>40</sup>.

Dans le réseau des Cévennes, les « présences proches » entrent en contact avec les

32 DE CERTEAU M., *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2010.

33 *Ibid.*, p. 177-178.

34 *Ibid.*, p. 178.

35 CHARVET P., *Le Ciel : mythes et histoire des constellations. Les Catastérismes d'Ératosthène*, Paris, Nil éditions, coll. « Le cabinet de curiosités », 1998. Les histoires du ciel étoilé grec nous sont parvenues sous une version abrégée : les *Catastérismes* d'Ératosthène, écrits approximativement au II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Ce manuel mêle descriptions astronomiques et récits mythologiques, où le principal agent est Zeus. Le ciel est le lieu de l'épopée d'Argo, de la tragédie d'Andromède, du combat du Dragon, d'Orion suivi de son Chien, etc. On a longtemps considéré que les catastérismes étaient un commentaire des *Phénomènes* d'Aratos de Soles, premier traité d'astronomie pratique, rédigé en vers au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Or, là où Aratos de Soles ne s'attache qu'à nommer et décrire sommairement les constellations, Ératosthène propose un récit ou une référence mythologique pour chaque constellation.

36 Voir ZAPPERI G., « Narrations cartographiques », dans IMHOFF A. et QUIRÓS K., *Géographie*, Paris, France, B42, 2014. Giovanna Zapperi évoque des « stories » qui s'opposent à la neutralité des grands récits universels et historiques.

37 ANTIN D., *john cage sans cage*, op. cit. Voir la préface d'Abigail Lang.

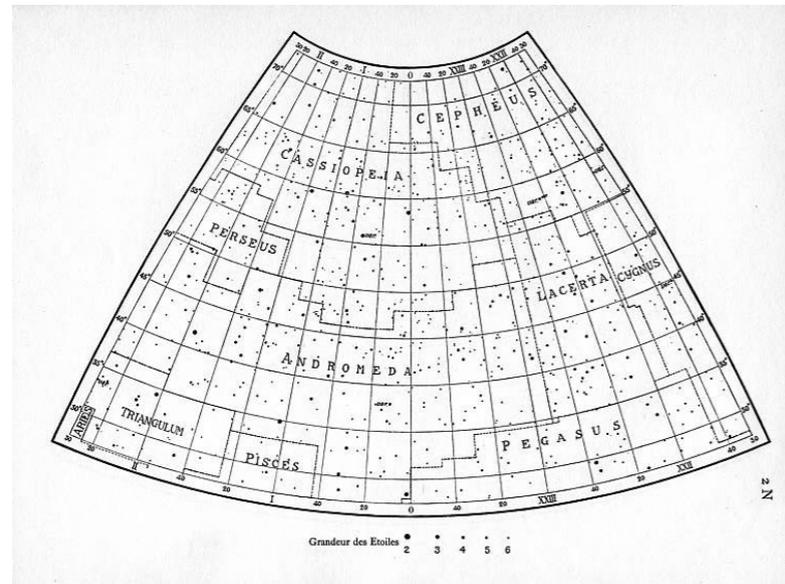
38 INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 127. Ingold cite les travaux de Mary Carruthers (dans *Le Livre de la mémoire*, traduit de l'anglais par D. Meur, Paris, Éditions Macula, 2002).

39 *Ibid.*, p. 118.

40 De 1965 à 1969, Antin crée un magazine intitulé *some/thing* avec un autre poète, Jerome Rothenberg. Ils cherchent à promouvoir une nouvelle poétique qu'ils qualifient d'« ethnopoétique » en publiant des corpus de textes alternatifs appartenant aux mythologies dites primitives. Leur tentative s'inscrit dans le prolongement d'autres poètes : Whitman et l'Inde, Pound et la Chine, Olson et les Mayas, etc.

enfants en traçant leurs parcours et en réinscrivant ceux-ci dans un territoire. À la différence d'Antin et Khalili, Deligny n'associe pas cartographie et narration. La fabrication des croquis permet d'inventer un autre mode de relation entre adultes et autistes, soit de chercher une entente en deçà du langage. Leur perception conserve toujours sa part d'ambivalence. Deligny évacue la possibilité d'une approche symbolique, étant donné l'absence de légendes et le fait que les lignes des uns et des autres s'enchevêtrent, grâce à l'usage de calques qui, par un jeu de superpositions, permettent de battre et rebattre les trajectoires : « Autrement dit un bon usage des cartes évacue le “à qui sont-elles”, “de qui sont-elles”, si bien que les lignes d'erre deviennent traces d'autres choses que traces d'un quelqu'un qui autiste, serait<sup>41</sup>. » Le territoire des Cévennes émerge de lignes rendues visibles sans que l'on puisse déterminer une origine. Face à ces cartes, l'observateur se plonge dans un maillage et suit le mouvement de ces tracés.

41 DELIGNY F., *CŒuvres, op. cit.*, p. 1059.



Eugène Delaporte, *La Délimitation scientifique des constellations*, Union astronomique internationale, 1930

Dans ces trois expériences, l'entreprise cartographique est précaire, elle s'écarte d'une Histoire fondée sur de grands récits (microrécits chez Antin et Khalili). Un territoire se forme surtout par des gestes singuliers, qui tracent des lignes, échappant à une catégorisation universelle. Chez Deligny, la ligne fait office de légende, au sens d'un geste dont on suit l'évolution et la dynamique. Une résistance se met en place vis-à-vis de l'institution de cadres de perception figés. Au regard d'Antin et Khalili, les cartes du réseau delignien conservent leurs ambiguïtés ; elles sont des tentatives, proches alors d'une œuvre d'art.

### #lignes réelles/imaginaires#élan

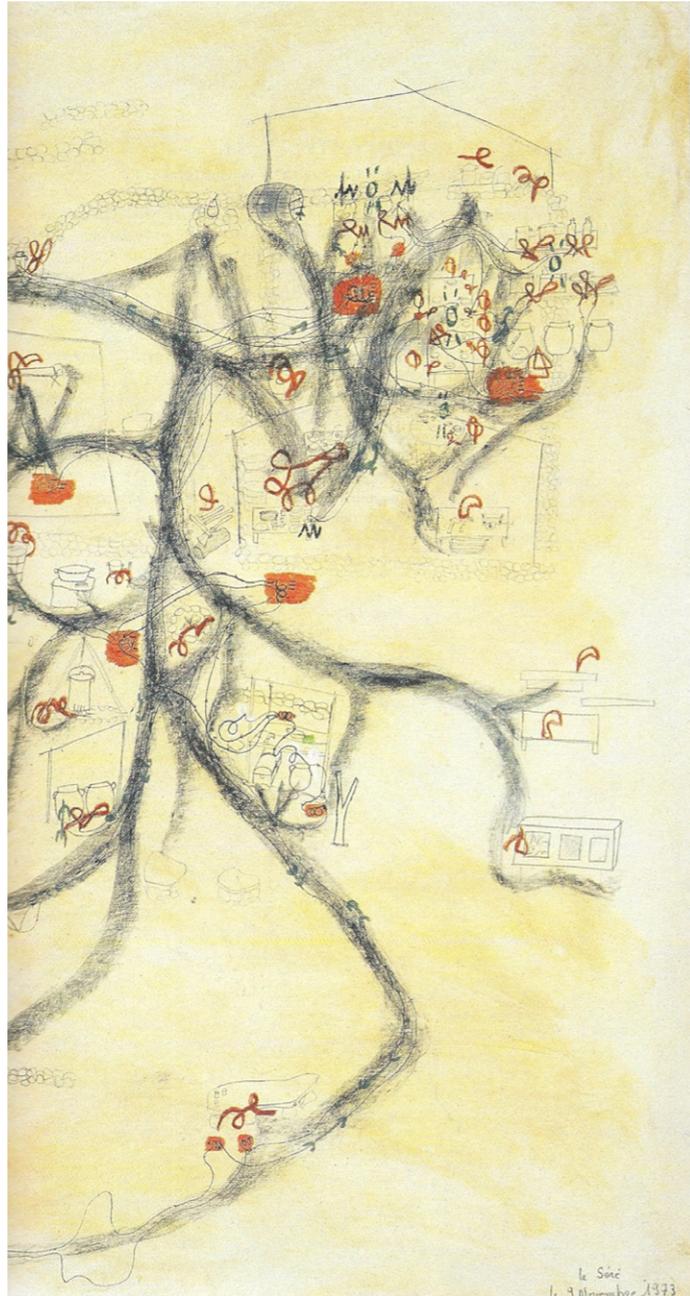
Du fait de leur nature fantomatique, les lignes des constellations soulèvent une ambivalence pour Tim Ingold. S'agirait-il de lignes imaginaires, qui n'ont aucun équivalent physique dans le monde, à l'instar des frontières maritimes ou terrestres<sup>42</sup> ? Ou de lignes réelles dont le territoire porte les traces telles les pistes chantées (*songlines*) des Aborigènes<sup>43</sup> ? Ingold, à mon sens, soulève un autre problème, qui dépasse la dichotomie réel/imaginaire<sup>44</sup>, pour poser la question de l'épreuve de la frontière :

42 INGOLD T., *Une brève histoire des lignes, op. cit.*, p. 70 : « [...] de même que les lignes géodésiques, comme la grille de latitude ou de longitude, ou les lignes de l'équateur, des tropiques et des cercles polaires ».

43 *Ibid.*, p. 71.

44 DESCOLA P., « Ontologie des images », cours au Collège de France, 2009. D'autant que, comme l'indique Philippe Descola, Tim Ingold développe une conception animiste de l'anthropologie, qui récuse tout système de projection entre les êtres et l'environnement.

“J’ai fait l’expérience de ce type de lignes il y a environ vingt-cinq ans, alors que je menais des rennes en troupeau sur la frontière entre la Finlande et la Russie. La ligne de démarcation entre les deux États était représentée par une bande forestière bien définie, au milieu de laquelle la frontière était supposée se trouver. En dehors de quelques postes frontières disséminés ci et là, rien d’autre ne la représentait. Pourtant, si j’avais essayé de la franchir, on m’aurait tiré dessus,



Fernand Deligny, *Campement du Séré*, fin 1973, carte de fond sur carton, 63 x 51,5 cm

de l'une des tours d'observation situées du côté soviétique [...]. On ne peut pas toujours déterminer avec certitude ce qui distingue une ligne réelle d'une ligne imaginaire, ou pour le dire autrement, un phénomène d'expérience d'une apparition. Je dois reconnaître que cette distinction est très problématique<sup>45</sup> .”

45 INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 70.

Au vu de cette anecdote, Ingold semble porter la frontière en lui. L'anthropologue a intégré ce tracé arbitraire<sup>46</sup>, présent sur les représentations cartographiques ; sa réalité est telle qu'il hésite à la dépasser. L'ambivalence de la frontière est à entendre par rapport à une dialectique positive/négative : cette limite contraint autant qu'elle peut susciter l'élan vital d'un individu.

46 Concernant les frontières des constellations, les astronomes se basent sur l'ouvrage *La Délimitation scientifique des constellations*, publié en 1930 par l'Union astronomique internationale, sous la direction d'Eugène Delaporte. Même si ce manuel demeure pendant longtemps une référence, les scientifiques ne sont pas toujours en accord avec le découpage du ciel étoilé et s'attachent davantage aujourd'hui à la position des étoiles.

*Franchir*. Sauter la limite entre son territoire et celui de l'autre. Dans l'expérience des Cévennes, Jacques Lin, une des « présences proches », ne sait plus comment répondre à la violence des autistes. Il consulte Deligny qui lui conseille de tracer les déplacements des enfants sur une carte :

“Nous vivons les uns et les autres, en présences proches d'enfants autistiques, psychotiques, victimes, à croire ce qui s'en dit, de ce verbe grâce auquel ils auraient été pensés morts, et le voilà le pourquoi du fait que ces enfants le sont mutiques<sup>47</sup> .”

47 DELIGNY F., *Œuvres*, op. cit., p. 871.

Il s'agit alors d'inventer une autre forme d'échange(s). À la danse des autistes sur le territoire répond l'écriture calligraphique des adultes. Aux élans de leurs mouvements qui se dissolvent dans l'air correspondent les empreintes qui se dessinent à l'encre de chine. Avant d'user du langage, l'adulte se retrouve en position de calligraphe, observant les mouvements des corps et du monde qui l'entoure : « Dans toute l'histoire de la calligraphie, les maîtres chinois ont puisé leur inspiration de ces observations. Un maître du XIII<sup>e</sup> siècle compare très précisément l'attaque – ce moment critique où la pointe du pinceau entre en contact avec le papier au commencement du trait – “au lièvre qui bondit et au milan qui fond sur sa proie” (Billeter, 1990, p. 163). Un autre raconte, comment pour attraper les mouvements spécifiques des caractères *tzu* et *pu*, il a essayé d'imiter avec la main le mouvement d'un oiseau en vol<sup>48</sup> . » L'adulte scrute les pas des enfants, leurs rencontres avec une pierre, l'arrêt au point d'eau, le maniement des pierres, etc. Il se concentre sur ces « moindres gestes<sup>49</sup> », expériences sensorielles entre l'enfant et son environnement. À l'élan de l'un, répond l'élan de l'autre : deux lignes tentent de se contacter et de se rencontrer. Et les cartes permettent de conserver les traces de ces danses rudimentaires et répétitives.

48 INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 171-175. Selon Ingold, l'écriture chinoise est comparable à la danse. Le mouvement prend assise dans le corps (concentration énergétique et série de gestes très contrôlés).

49 DELIGNY F., *Œuvres*, op. cit., p. 1247. Voir le texte de Deligny « Les Détours de l'agir ou le moindre geste ».

Pour Isabelle Stengers, les frontières ont pour fonction de verrouiller des trajectoires et surtout d'annuler toute possibilité de créer d'autres rapports<sup>50</sup>. Leur franchissement ne consiste pas seulement à s'extraire des cadres déterminés, il implique de résister aux forces qui stérilisent (ou anesthésient) tout élan individuel et collectif :

50 Voir STENGERS I., « Penser à partir du ravage écologique », dans HACHE É., *De l'univers clos au monde infini*, Paris, Éditions Dehors, 2014, p. 177.

“Sauter, ce n'est pas échapper à ce qui nous emprisonnerait. Ce n'est pas se libérer du sol, c'est-à-dire des rapports établis qui lui donnent consistance. C'est plutôt

ôter à ces rapports le pouvoir de définir ce qu'ils autorisent et excluent<sup>51</sup>.»

51 *Ibid.*, p. 181.

Stengers invite à penser à partir du ravage écologique. Les conditions d'existence des êtres, des choses, des animaux, etc., ont été détruites par des forces politiques, économiques et techniques. Il faut réapprendre un devenir sensible, remettre en place un empirisme qui renoue avec le terrain, et permette l'émergence de nouvelles relations entre des êtres différents. Elle cite en exemple les activistes américains ou les sorcières néopaiennes, qui, par divers moyens, cherchent à réveiller un élan vital. 2015. Je rencontre Delphine Bretesché. Nous partageons un atelier commun avec des graphistes, illustrateurs, web-designers à Nantes. Nous commençons à échanger autour d'une commande publique, lancée par la Setram et Le Mans Métropole<sup>52</sup>, qu'elle remporte avec Martin Gracineau en 2014. Des entretiens informels, jusqu'à ce que j'écrive un article qui sera publié dans la revue *Poëzibao*<sup>53</sup>. Les deux artistes travaillent sur la sonification de la ligne 2 du tramway du Mans, et leur projet, intitulé *Song-Line* est placé sous le signe de la régénération. Si l'on s'en tient à la carte du réseau de transport de la Setram, le territoire du Mans est traversé par deux voies de transport, droites et géométriques, qui relient un point à un autre. Des lignes inertes. Les artistes proposent de revitaliser ces lignes en opérant une « greffe<sup>54</sup> » poétique. Au moyen d'un studio d'enregistrement mobile, ils se déplacent dans différents lieux de la ville pour enregistrer les voix des habitants. En lieu et place d'une voix monocorde, des boucles de voix humaines viendront annoncer les arrêts et les destinations. Lors de l'enregistrement<sup>55</sup>, chaque habitant choisit trois arrêts et énonce les raisons de son choix, que l'on peut écouter en se rendant sur le site internet du projet. Chaque lieu est alors invoqué en relation avec une expérience vécue (par exemple, l'arrêt ÉPERON-PLANTAGENÊTS condense différents souvenirs : celui de la pratique de « l'équitation » ou d'un « métier exercé pendant 35 ans à 9 pas d'ici »).

Ce projet est bâti en référence aux *songlines* des Aborigènes d'Australie, pistes tracées par leurs ancêtres, dont des empreintes subsistent encore dans le paysage<sup>56</sup>, réactivées par des chants, qui assurent leur transmission mémorielle et honorent les forces survivantes et invisibles du territoire. Delphine Bretesché et Martin Gracineau initient eux aussi des conditions de réveil, afin que les habitants se réapproprient un territoire, réarticulent un contact avec celui-ci et chantent sa mémoire. Comme le corps a besoin d'oxygène, le sol d'un lieu a besoin d'être fertilisé, face à ceux qui délimitent, uniformisent et stérilisent les déplacements des habitants<sup>57</sup>.

1999/2004. Je suis un cursus de lettres modernes. Durant mes études, j'ai l'impression qu'une frontière entre cognition et locomotion est maintenue : nous parlons, analysons et critiquons les textes littéraires sans expérimenter réellement la fabrique du texte. Aucun atelier ou laboratoire de production n'est mis à disposition de l'étudiant. La dimension performative, qui mettrait en relation corps, surfaces, gestes, outils, etc., demeure absente. Le langage est finalement déconnecté des conditions de vie et de son contact avec le monde. En parallèle, je commence à

52 Avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication et en partenariat avec l'École supérieure des beaux-arts du Mans. Delphine Bretesché est artiste, Martin Gracineau est concepteur sonore. Ils ont déjà collaboré ensemble dans le cadre des *Contes de l'Estuaire*. Ils étaient alors soutenus par Jérôme Fihey, coauteur du conte radiophonique avec Delphine Bretesché (ce dernier a monté en 2005 une société de production, Le crabe fantôme, et est aussi producteur de ce nouveau projet).

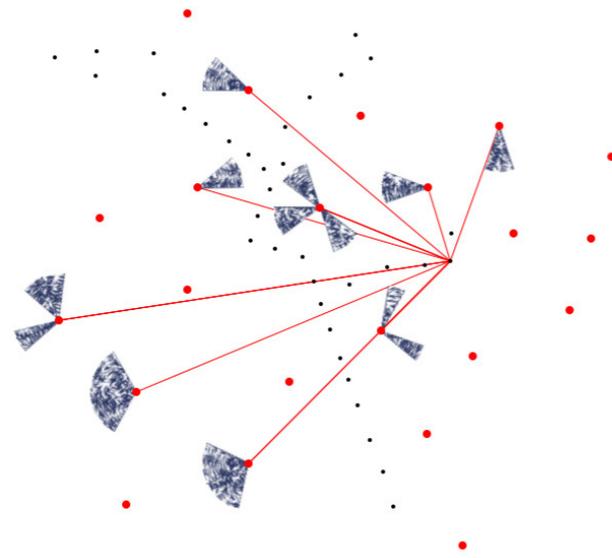
53 Annexe, p. 84.

54 Terme employé par Delphine Bretesché.

55 Des annonces ont été diffusées dans les médias locaux pour mobiliser les voix, ainsi qu'une campagne d'affichage publicitaire dans le tramway. Les habitants s'inscrivent via le site Internet. Les enregistrements durent environ vingt minutes par habitant. Un protocole a été déterminé (en amont, les artistes prenant toujours soin d'exposer le projet à chacun) : remplir un papier d'accord de cession de voix, énoncer les trois arrêts choisis, évoquer les raisons de son choix, recevoir un certificat de participation daté et signé sous forme de carte à la fin de l'enregistrement.

56 INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 71. Ils chantent les pistes tracées par leurs ancêtres quand ils arpentaient le pays à l'époque de la création, laissant des empreintes sur les collines, roches, points d'eau ou ravines.

57 *Ibid.*, p. 134-135. Pour Ingold, l'usager est aujourd'hui contraint dans ses déplacements. Une politique de contrôle est mise en place : elle prive le voyageur de moments de rencontres, limite son expérience sensorielle, détermine son trajet d'un point à un autre, etc.



A



B

A Delphine Bretesché, Martin Gracineau, *Song-Line*, silo des voix, 2016, <http://songline-lemans.fr>

B Delphine Bretesché, Martin Gracineau, *Song-Line*, cartes pour donneurs de voix, 2016 (graphisme Samuel Jan)

pratiquer la photographie. Elle me permet d'opérer un retour à l'expérience sensible. En photographiant, je deviens une observatrice silencieuse, cherchant une rythmique corporelle dans l'espace, usant de mon souffle, déterminant des points d'observation, etc. Je découvre de nouvelles possibilités d'agir, de sentir et de penser : brouiller la scission entre esprit et corps et me défaire de limites imposées (intégrées) entre d'un côté le système mental et de l'autre la nature. Je me situe à la frontière, repensant combien celle-ci peut être le lieu d'autres échanges (comment entrer en contact avec les êtres et les choses, et comment eux aussi entrent-ils en contact avec moi)... Au cours d'une conférence menée conjointement avec Tim Ingold, Philippe Descola indique qu'il a des « comptes<sup>58</sup> » à régler avec sa formation initiale, soit ses études de philosophie. Cette discipline a maintenu une séparation entre phénomènes naturels et ceux qui relèvent de l'action humaine (scission nature/culture). Descola s'écarte de celle-ci pour s'intéresser davantage aux expériences sur le terrain<sup>59</sup>. Au sein de son anthropologie, il combine ethnographie et éthologie, faisant trembler son cadre d'apprentissage initial ainsi que les frontières disciplinaires. S'il étudie des modes de relation, il cherche à dépasser le dualisme nature/culture qui a fondé notre régime de savoir, et l'a en quelque sorte verrouillé, autour de cette organisation rectrice.

<sup>58</sup> INGOLD T. et DESCOLA P., *Être au monde, quelle expérience commune ?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, p. 41.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 38. Tim Ingold dit pratiquer une « observation participante » lorsqu'il explore un terrain anthropologique. Il cherche à rendre visibles les conditions et les possibilités de la vie humaine dans le monde en revendiquant une position impliquée d'observateur.

Le cadre – limites ou frontières imposées – invite à poser la question de l'épreuve : comment veiller à régénérer sa propre pratique (être vigilant quant à ses propres frontières ou celles imposées par d'autres qui stérilisent notre contact avec le monde).

Chez Deligny, il est question de s'appuyer sur une organicité (forme d'échanges chorégraphiques entre adultes, enfants et territoire). Un artiste, de même que d'autres penseurs, s'attache à éveiller un élan vital individuel et commun.

## 2

# TOURNANT SPATIAL



A



B



A Florence Jou, *Mixités urbaines*, Arles, 2008, tirages numériques, 30 x 40 cm

B Florence Jou, *Payvagues*, Arles, 2008, tirages numériques, 40 x 60 cm

2006/2008. Je suis des cours du soir dispensés par Christophe Laloi, à l'École nationale supérieure de la photographie d'Arles, ville où je réside. Séances hebdomadaires, intitulées « lectures d'images<sup>60</sup> ». Chaque participant apporte ses photographies, séries déjà réalisées ou en cours, les dispose sur une table et les commente. Fragments dispersés telles les étoiles d'une constellation. Durant ces séances, le processus de fabrication prime sur les enjeux techniques : décrire le terrain choisi, préciser les références historiques en matière de photographie contemporaine, définir les trajectoires suivies, etc. Christophe Laloi mène des entretiens assez musclés, poussant le photographe dans ses retranchements, afin qu'émergent ses préoccupations et nécessités.

Je montre alors les fragments d'une série, *Mixités urbaines*. Réaction de Christophe Laloi : « Tiens, on dirait du Lewis Baltz, tu devrais aller voir le travail des Nouveaux Topographes. Et aussi celui de Sophie Ristelhueber. »

### #Nouveaux Topographes#ellipse

À l'origine, cette série était destinée aux épreuves écrites du concours d'entrée de l'ENSP. Il s'agit de réaliser dix images photographiques portant sur un thème imposé. « Mixités urbaines », sujet difficile à traiter, éviter de tomber dans les clichés. Je décide de ne pas photographier de présences humaines. J'arpente la ville d'Arles à la recherche d'un lieu. Et je pénètre au hasard dans le cimetière des Neuf Collines. Paysage étrange qui se présente telle une ville moderne, avec des carrefours, des tombes disposées en lotissements, des allées avec des noms de rues et des numéros, etc. Une sorte de zone pavillonnaire résidentielle, en tout cas d'ultime résidence.

<sup>60</sup> Je souhaite même intégrer l'École nationale supérieure de la photographie. Afin de me préparer au concours d'entrée, je participe à plusieurs workshops conduits par des photographes ou personnalités du milieu de la photographie : Antoine d'Agata, Jean-Christian Bourcart, Christian Caujolle.

Je choisis alors de photographier ce lieu pour traiter de la mixité par défaut, en creux, en révélant la présence collective d'individus aux origines multiples. Seulement ce qu'il reste de leurs vestiges.

Un procédé que l'on retrouve dans une autre série : *Payvagues. 2006/2008*. J'enseigne le français au collège de Fos-sur-Mer, et quatre jours par semaine, je passe à côté du port autonome. Je décide d'explorer cette zone au petit matin. Elle paraît dans un état transitionnel : à la fois en activité et proche de l'abandon. État typique de certains lieux industriels actuels qui subissent une crise due aux mutations économiques et à la concurrence d'autres pays. Il y a toutes ces machines, ces containers prêts à être chargés et déchargés, et en même temps, ces éléments couverts de rouille sont dans un tel état de vétusté, qu'on pourrait presque leur attribuer le statut de pièces archéologiques. Je photographie les détritiques, les câbles usagés, les bidons d'essence troués, etc., ainsi que le sol et ses strates qui me paraissent dire davantage sur l'histoire de ce lieu que si j'avais photographié des présences humaines.

Effectivement, en consultant les œuvres des Nouveaux Topographes, je découvre une proximité entre nos écritures. Ces photographes se font connaître à partir de l'exposition *News Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape*, organisée en 1975 à la George Eastman House de Rochester<sup>61</sup>. Lewis Baltz expose une série de cinquante et une photographies en noir et blanc, *The New Industrial Parks, near Irvine, California*. Natif du sud de la Californie, il a assisté à la mutation de ce terrain vague en complexe industriel (vues de terrain de stationnement, détails d'architecture, porte d'usine ouverte avec voiture garée à l'intérieur, etc.). Je consulte d'autres travaux photographiques de Baltz, notamment la série *San Quentin Point*<sup>62</sup>, réalisée entre 1981 et 1983 : cinquante et une photographies prises autour d'une ville, connue pour son pénitencier. Le photographe arpente un terrain vague. Photographiant à même le sol, il se concentre sur les cailloux, la terre, la boue, les herbes qui se mêlent aux déchets variés (bouteilles en plastique, métaux, papiers, etc.). Vues rasantes, conséquences des actions humaines et des transformations que subit l'environnement. Face au paysage, Baltz adopte un point de vue elliptique. Le constat<sup>63</sup> est opéré seulement à partir des traces. Jamais de présence humaine dans ces photographies, seulement les signes de passages. Procédé que l'on retrouve dans les photographies de Sophie Ristelhueber, dont les critiques situent d'ailleurs son approche dans la lignée de ce courant photographique<sup>64</sup>.

À propos de la série photographique *WB* de Sophie Ristelhueber, Jacques Rancière analyse son ambivalence. Au lieu de photographier le mur de séparation entre Israël et la Palestine, l'artiste déplace son objectif vers les éboulis de pierres, « [...] petits barrages que les autorités israéliennes ont édifiés sur les routes de campagnes avec les moyens du bord<sup>65</sup> ». Ce choix de point de vue annule la ligne droite et directe de la relation entre visible et dicible : « [...] ce sont des dispositions du corps et de l'esprit où l'œil ne sait pas par avance ce qu'il voit ni la pensée ce qu'elle doit

61 Cette exposition réunit huit jeunes photographes américains, Joe Deal, Robert Adams, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel Jr, Lewis Baltz, et un couple de photographes allemands, Bernd et Hilla Becher. Dans le texte introductif du catalogue de l'exposition de 1975, le commissaire William Jenkins précise la démarche des Nouveaux Topographes : « En tant qu'individus, les photographes ici présents prennent d'énormes précautions afin d'éviter dans leurs travaux toute trace d'approche critique ou d'expression d'opinion. [...] Le point de vue sous-tendant cette exposition se veut anthropologique plutôt que critique, scientifique plutôt qu'artistique. [...] Si *News Topographics* a une ambition, c'est celle de postuler, au moins pour le moment, ce que réaliser une photographie documentaire veut dire. »

62 Un livre éponyme sera édité aux Éditions Aperture en 1986.

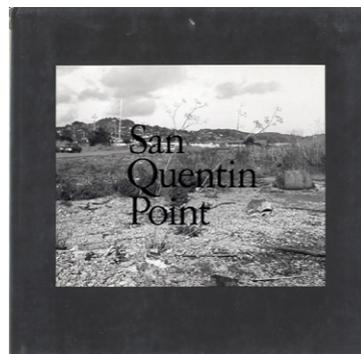
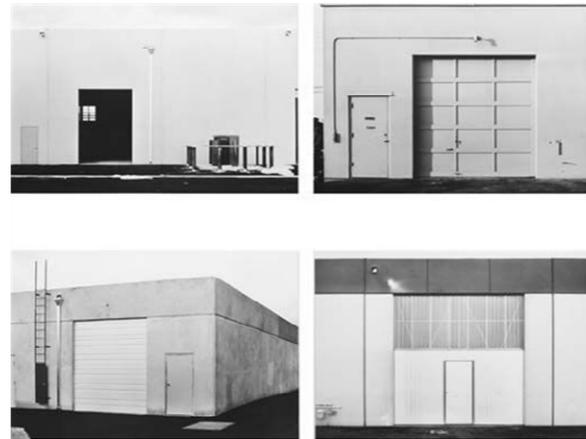
63 À partir des années 1970, aux États-Unis, de manière concomitante à l'exposition des Nouveaux Topographes, le mouvement écologiste commence à faire entendre sa voix. On peut citer à ce propos le livre *Natural Spring* de Rachel Carlson, qui dénonce l'usage de pesticides.

64 RISTELHUEBER S., *Opérations*, op. cit.

65 RANCIÈRE J., *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 114.



B



C

A Lewis Baltz, *San Quentin Point*, 1982, gélatine argentique sur papier, 109 x 229 mm, collection Tate Museum, Londres

B Lewis Baltz, *San Quentin Point*, couverture livre, New York, Aperture, 1986



Sophie Ristelhueber, WB, 2005, tirage argentique contrecollé sur aluminium et encadré, 120 x 150 cm

faire<sup>66</sup> ». L'image, elliptique, ne prétend plus à une représentation totale du monde. Elle trouble l'horizon d'attente du spectateur et produit un écart qui rend possible l'invention d'autres relations entre soi et le monde. Si elle documente le monde, Ristelhueber fabrique des images qui interrogent notre construction du réel et notre régime de vérité. Elle suggère une politique du sensible plus ambiguë.

Augustin Berque, dans *Formes empreintes, formes matrices, Asie orientale*, considère que l'être humain perçoit le monde suivant un trajet oblique<sup>67</sup>. Il propose cette formule : R= S/P (R : réalité, S : sujet, P : prédicat). La réalité équivaut à la saisie de S en tant que P. Cette relation oblique est à mettre en relation avec l'ellipse (figure mathématique obtenue en coupant une sphère par un plan oblique) : l'observateur ne se tient pas en face du monde, son regard ne peut prétendre à une saisie universelle du visible, il émerge de rapports de construction entre sujet et objet, toujours de manière ambivalente. Berque invite à une écologie du regard, qui nécessite de porter attention à ce qui reste invisible ou implicite, afin de détecter de nouvelles relations.

2006/2008. En pratiquant la photographie, en découvrant le travail des Nouveaux Topographes et de Sophie Ristelhueber, je prends conscience que l'ellipse est un moteur essentiel dans mon écriture. J'écris par fragments, le texte est un espace troué, laissant la possibilité au lecteur de circuler et d'y créer ses propres relations. Cet état elliptique détermine ma lecture sur le régime d'actions à mener. Quand je passe de la page du livre à l'espace scénique, lors de lectures publiques, je reparcours le texte, je redessine des circuits de lecture, qui ont pour effet d'exposer de nouvelles articulations.

Je ne cherche pas à livrer une interprétation psychologique du texte, le sens advient des effets de circulation. Michel de Certeau établit une homologie entre deux figures, piéton et énonciateur : « Les cheminements des passants présentent une série de tours et détours assimilables à des "tournures" ou à "des figures de style". Il y a une rhétorique de la marche. L'art de "tourner" des phrases a pour équivalent un art de tourner des parcours<sup>68</sup>. » Tous deux développent une rhétorique habitante, au moyen de deux figures de style : l'ellipse et la synecdoque<sup>69</sup>. Que ce soit en cherchant à s'approprier un territoire géographique ou un terrain grammatical et/ou linguistique<sup>70</sup>, l'ellipse traverse ces actions : elle « [...] crée du "moins", ouvre des absences dans le continuum spatial, et n'en retient que des morceaux choisis voire des reliques<sup>71</sup>. »

Les images de Sophie Ristelhueber invitent le spectateur à s'interroger sur son propre régime de perception. Leur caractère elliptique incite à adopter une approche plus anthropologique au sens où l'observateur travaille à détecter des relations invisibles et implicites. Concernant le régime visuel du texte, lire - déchiffrer des signes - est le produit d'un jeu d'exposition (et non de représentation).

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>67</sup> BERQUE A., *Formes empreintes, formes matrices, Asie orientale*, Le Havre, Franciscopis éditions, 2015, p. 35.

<sup>68</sup> DE CERTEAU M., *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, op. cit., p. 151.

<sup>69</sup> *Ibid.* Michel de Certeau s'appuie sur la notion de rhétorique habitante, initiée par Alain Médam, et précisée par Jean-François Augoyard. Ce dernier relève deux figures de style fondamentales : la synecdoque et l'asyndète. Je choisis d'élargir l'asyndète à la notion d'ellipse, puisqu'elle est un cas particulier de l'ellipse.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 152 : « On suppose que les pratiques de l'espace correspondent elles aussi, à des manipulations sur les éléments de base d'un ordre bâti. J'ajouterais que l'espace géométrique des urbanistes et architectes semble valoir comme le sens propre construit par les grammairiens et les linguistes [...]. »

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 153.



A



B

A *Atlas critique*, vues partielles d'exposition, Parc Saint Léger, Pougues-les-Eaux, mars 2012-mai 2013

B *L'Asymétrie des cartes*, vues partielles d'exposition, Le Grand Café, Saint-Nazaire, janvier-avril 2016

## #gravité

Le courant des Nouveaux Topographes est concomitant aux expériences de Fernand Deligny et de David Antin, à la fin des années 1960, au moment où les sciences sociales portent une plus grande attention à l'espace, particulièrement du côté des géographes. Henri Lefebvre, Edward Soja, Brian Harley, Derek Gregory, etc., développent une géographie critique envers celle pratiquée au XIX<sup>e</sup> siècle dans le contexte d'une politique colonialiste. La cartographie devient alors un objet d'étude essentiel au sein de ce mouvement qu'Edward Soja qualifie en 1989 de *tournant spatial*<sup>72</sup> dans les sciences. Les chercheurs s'interrogent sur leurs méthodes et outils de recherche, ainsi que l'attitude à adopter face à un territoire à étudier ; ils s'intéressent aux conditions de production des objets de représentation, étudiant l'espace suivant les frontières et leurs impensés ou la dialectique centre/périphérie, etc.<sup>73</sup>. Le courant géocritique prend en compte les pratiques littéraires et artistiques, montrant que la géographie est aussi informée par celles-ci. Edward Soja s'appuie notamment sur les textes de la poète Gloria Anzaldúa et du performer Guillermo Gómez-Peña<sup>74</sup>. Et ce tournant spatial affecte aussi d'autres disciplines, telle la schizo-analyse développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille-Plateaux*, innervée par la pratique cartographique. Tous deux portent un vif intérêt aux cartes de Fernand Deligny, en ce qu'elles suggèrent une nouvelle topologie de l'individu, se démarquant des démarches symboliste et langagière de la psychanalyse ou psychothérapie institutionnelles.

Plus récent, le travail de Bouchra Khalili s'inscrit dans ce tournant spatial qui continue à infiltrer les pratiques artistiques contemporaines. On peut citer l'exposition *Atlas critique* en mars-mai 2012/2013, au Parc Saint Léger, centre d'art contemporain<sup>75</sup>, qui montre comment les artistes contemporains usent de notions et d'outils touchant à la géographie (notamment les cartes) et ce qu'ils offrent comme « formes critiques », déconstruisant les discours et les points de vue hégémoniques, et inventant de nouveaux processus de fabrication cartographique. Les cartes de Fernand Deligny font partie de cette exposition, qui donne lieu ensuite à la publication de l'ouvrage *Géo-esthétique*<sup>76</sup>, où il est fait référence aux travaux de Bouchra Khalili dans un article écrit par l'historienne de l'art Giovanna Zapperi<sup>77</sup>. On peut également évoquer *L'Asymétrie des cartes*<sup>78</sup> exposition proposée au centre d'art contemporain de Saint-Nazaire de janvier à avril 2016, où une partie de *The Mapping Journey Project* est montrée. Centrée sur la thématique de la frontière, l'exposition met en lumière des œuvres artistiques qui s'inscrivent elles aussi dans une perspective critique, et dessinent une contre-cartographie du monde.

*Spatial turn*, *affectiv turn*, *sciences turn*, etc. Même si l'emploi de *turn* relève du tic, le terme est révélateur d'un changement de gravité, qui s'opère par une prise de contact avec le terrain et un déplacement du centre de gravité. Dans ses écrits, Fernand Deligny lance un appel à l'« exorde cosmologique » :

“Le point de vue, le centre de gravité étant toujours le « se » du soy, ce même « se »

72 IMHOFF A. et QUIRÓS K., *Géo-esthétique*, op. cit., p. 8-9. Soja identifie cette géohistoire comme une manière de déconstruire les théories héritières des politiques coloniales et des projets de la modernité.

73 Ibid., p. 8.

74 Ibid., p. 9.

75 Commissaires de l'exposition : Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, fondateurs de la plateforme « le peuple qui manque ». Avec les œuvres de Francis Alÿs, Erick Beltrán, Berger & Berger, Border Art Workshop, Mark Boulos, Lewis Carroll / Henry Holiday, Chto Delat?, Fernand Deligny, Michael Druks, Claire Fontaine, Internacional Errorista, Pedro Lasch, Vincent Meessen, Nástio Mosquito, Estefanía Peñafiel Loaiza, Lia Perjovschi, Radek Community+Dmitri Gutov, Philippe Rekacewicz, R.E.P. Group, Allan Sekula & Noël Burch, Société Réaliste, Stalker, Endre Tót, David Wojnarowicz / James Wentzy / AIDS Community Television.

76 IMHOFF A. et QUIRÓS K., *Géo-esthétique*, op. cit., p. 5. L'ouvrage « [...] revient sur un tournant spatial de l'art, autant au sein de ses pratiques aujourd'hui que des récits de l'histoire de l'art. En effet, cet ouvrage constitue un état des lieux de cette pensée géographique qui innerve les pratiques artistiques contemporaines ».

77 Voir ZAPPERI G., « Narrations cartographiques », dans IMHOFF A. et QUIRÓS K., *Géo-esthétique*, op. cit.

78 Commissaire de l'exposition : Sophie Legendjacques. Avec les œuvres de Lawrence Abu Hamdan, Alexander Apóstol, Marcos Avila Forero, Milena Bonilla, Mark Boulos, Bouchra Khalili, Enrique Ramirez, Till Roeskens.



A



B



C

A Bernard Heidsieck, *Vaduz*, 1974, feutre et bandes de tapuscrits découpées et collées sur papier imprimé, 74 x 108 cm, collection du musée national d'Art moderne, courtesy galerie Natalie Seroussi ©ADAGP, Paris 2015

B Johannes Vermeer, *Le Géographe*, 1668/1669, huile sur toile, 53 x 47 cm, collection du musée Städel, Francfort-sur-le-Main

C Johannes Vermeer, *L'Astronome*, vers 1668, huile sur toile, 51 x 45 cm, collection du musée du Louvre, Paris

du soy qui vous fait voir à l'évidence que le soleil tourne autour de la terre et que les enfants autistes, entre autres, gravitent autour de nous. Il n'est pas facile de se démettre de cette position où le soy prédomine en toute ignorance d'une autre gravité, ce autour de quoi la terre tourne<sup>79</sup>.”

79 DELIGNY F., *Œuvres, op. cit.*, p. 1059.

Il invite à se défaire d'une attitude réflexive narcissique afin que puisse se (re) fonder une cosmologie qui ne soit plus anthropocentrée. Les cartes rendent visible l'importance des circuits dans le territoire des Cévennes, elles réunissent dans un même horizon adultes et enfants.

À partir des années 1960/70, on pourrait considérer qu'une forme d'exorde cosmologique se met en place dans certaines pratiques poétiques. Des poètes, tels Bernard Heidsieck et David Antin, quittent l'espace de l'atelier, le tête à tête engagé avec le livre, pour s'exposer sur scène au travers de lectures publiques ou improvisations orales. Pour Bernard Heidsieck, la « poésie a 50 ans de retard<sup>80</sup> », le livre ne peut plus demeurer l'unique centre et réceptacle de l'expérience poétique. Le poète doit rebrancher le poème au réel ; il faut le reconnecter au terrain social et faire une « poésie-action » qui expérimente des circuits de diffusion et de transmission. Dans la préface du poème *Vaduz* publié chez Al Dante, Bernard Heidsieck décrit son processus de fabrication dans son atelier, tel le géographe<sup>81</sup> de Vermeer, entouré de ses instruments de travail, compas et planisphère :

“Après avoir décidé de faire de Vaduz, ce maxi-village, capitale de ce mini-territoire situé au centre de l'Europe, de notre sublime Europe, le Liechtenstein, l'un, sans doute, des plus petits pays du monde, le centre même de notre globe, de notre fichu globe terrestre ! Il s'est agi alors, de tracer sur une carte du monde, à partir de Vaduz, des cercles d'égale largeur, en s'éloignant en parallèles successives jusqu'à en boucler la surface totale<sup>82</sup>.”

80 BOBILLOT J.-P., *Bernard Heidsieck, poésie action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996, p. 38 : Cette formule est à rapprocher de la formule de Brion Gysin : « L'écriture a cinquante ans de retard sur la peinture. » Signifiant ici par rapport à la musique, que « [...] la poésie se complaisait dans le narcissisme de l'Image ou la perversion de la Page blanche ».

81 NAZÉ Y., *Art & Astronomie, Impressions célestes*, Montreuil, Omniscience, 2015. Ce portrait est souvent confondu ou associé avec l'astronome, peint également par Vermeer, pour leurs ressemblances physiques, leurs postures et leurs globes. L'astronome est pourtant entouré d'un livre, la seconde édition des *Institutiones Astronomicae Geographicae* d'Adrien Metius, d'un globe céleste, d'un astrolabe et compas. Au XVII<sup>e</sup> siècle, au moment où Vermeer peint *Le Géographe*, les Hollandais accroissent considérablement leur empire grâce à leur flotte de navigation et leurs connaissances en astronomie.

82 HEIDSIECK B., *Vaduz*, Marseille, Transbordeurs, 2007, p. 11.

Le geste inaugural consiste à planter la pointe du compas sur la ville de Vaduz pour effectuer des tracés circulaires sur le planisphère. Pointer : le poète se repositionne à la surface du monde, il signale une prise de parole tel un geste déictique (dans l'ici et maintenant du terrain social). Tourner : il va chercher à propager la poésie dans l'espace public.

Ce raccordement au réel est un mouvement qui s'effectue aussi en science, comme le décrit Bruno Latour. Le scientifique doit réinvestir l'espace social : « Il semblait planer dans l'espace sans avoir de corps, ni de bouche ; parfois complètement confondu avec les choses objectivement connues, parfois spectateur totalement détaché, contemplant la Nature du point de vue de nulle part – “la vue de Sirius”. Mais les scientifiques ne peuvent pas survivre dans un tel vide, pas plus que les astronautes sans combinaison<sup>83</sup>. » Tracer des circuits d'actions remet en question les fondements de la cosmologie occidentale, qui s'est bâtie sur une représentation sphérique du monde. Le scientifique occidental porte cette malédiction depuis des millénaires, quasiment écrasé par une image : celle de la sphère transparente pouvant

83 Voir LATOUR B., « L'Anthropocène et la destruction de l'image du Globe », dans HACHE É., *De l'univers clos au monde infini*, op. cit., p. 42.

être appréhendée de nulle part par un corps désincarné. Or, la vision globale est un mythe ou une fable et Latour propose la destruction de deux figures, Atlas et Mercator, pour se détacher à la fois de la vision théologique médiévale et de celle de Nature telle qu'elle apparaît au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>84</sup>. Alors, avant de dessiner une sphère :

“C'est plutôt que nous devons nous faufiler, nous envelopper dans un grand nombre de boucles de sorte que progressivement, de fil en fil, la connaissance du lieu où nous résidons et des réquisits de notre condition atmosphérique puissent gagner une plus grande pertinence et être ressentis comme plus urgents. Cette lente opération qui consiste à être enveloppé dans des bandes successives en forme de boucles est ce qui signifie « être dans cette Terre ». Et cela n'a rien à voir avec être humain-dans-la-nature ou humain-sur-un-globe [...]. À travers chaque boucle nous devenons plus sensibles et plus réactifs aux fragiles enveloppes que nous habitons<sup>85</sup>.”

Lorsqu'un poète et un scientifique maintiennent un contact avec le terrain, ils n'envisagent plus leurs actions dans un espace sans gravité. Ils se réinscrivent dans une pensée du réseau, sous forme de circuits, où leurs puissances d'agir se mêlent. Leurs chemins peuvent s'entrecroiser, et leurs modes de faire sont susceptibles de se relier à partir d'une expérience sensible du terrain.

Une nouvelle forme de gravité implique une horizontalité. Elle est la condition d'un contact avec le terrain et de partage entre des positions.

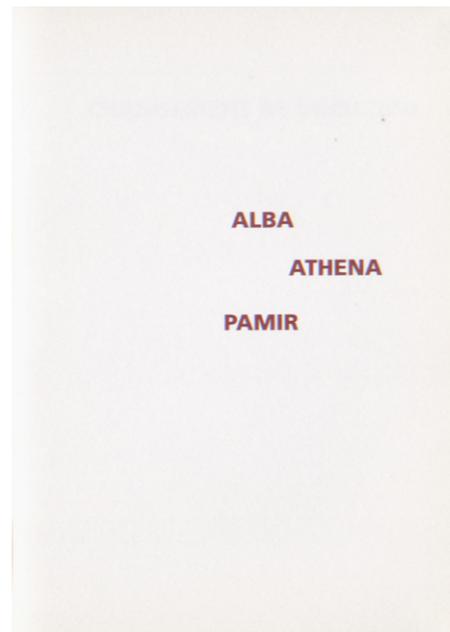
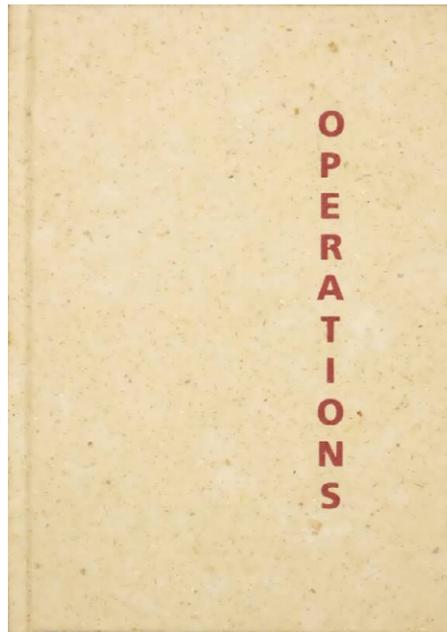
En 1969, dans ce *spatial turn*, a lieu la réussite du premier vol habité et du premier alunissage. Or, cet événement entraîne un retournement paradoxal selon Augustin Berque : « Ce qui avait été pensé comme le début de l'incursion de l'homme dans l'espace se réalisa finalement sans l'homme, lorsque des milliers de satellites, dont la plupart cependant ne quittent pas l'orbite terrestre, transmettent à la Terre des observations venues de l'extérieur. L'espace cosmique n'est donc plus un espace d'exploration mais une sorte de réflecteur<sup>86</sup>. » Cette éviction acquiert un effet positif pour Berque, l'humain est conduit à reconsidérer sa place dans un horizon terrestre, à se concentrer sur son milieu (sachant désormais qu'il peut atteindre les étoiles), ce qui provoque une adhésion plus forte au monde physique.

<sup>84</sup> Ibid. Latour s'appuie sur les analyses de Peter Sloterdijk, lequel forge sa démonstration à partir de l'Umwelt de von Uexküll. En effet, von Uexküll introduit ce concept comme alternative au « milieu », tel qu'il est envisagé chez les mécaniciens. Il détermine une relation synchrone entre organisme et milieu. De nombreux auteurs mobilisent aujourd'hui ce concept de l'Umwelt.

<sup>85</sup> Ibid., p. 53.

<sup>86</sup> ASENDORF C., *Super constellation, l'influence de l'aéronautique sur les arts et la culture*, Paris, Éditions Macula, 2013, p. 476-477.

## 3

THÉÂTRE  
D'OPÉRATIONS

Sophie Ristelhueber, *Opérations*, livre d'artiste, 100 pages, 16,3 x 12 cm, Quimper, centre d'art Le Quartier, 2007

La photographie de Sophie Ristelhueber montre un désert couvert de cicatrices : la mémoire des opérations militaires avant que les traces ne disparaissent. *Opérations* est le titre de sa monographie<sup>87</sup> ainsi que d'un livre d'artiste publié en 2007 à l'occasion de son exposition personnelle au Quartier de Quimper<sup>88</sup>. À la fin de ce livre d'artiste<sup>89</sup>, sous la liste qui recense les noms des campagnes militaires, les pays et les dates, on peut lire : « Le pays mentionné en regard est celui du théâtre des opérations. »

### #scène d'opérations#futur antérieur

“Tout se passe, par raccourci, en hypothèse, on évite le récit<sup>90</sup>.”

Mallarmé opère un glissement de la page du livre à l'espace scénique. Les mots du *coup de dés* se déploient tel le tracé chorégraphique de la danseuse. Chez Mallarmé, la matière première est le mot, l'écriture est « mimique<sup>91</sup> » : la danseuse, être impersonnel et ambigu, incarne un projet d'expression, celui de l'orientation de l'écriture poétique vers un étalement de la graphie. Si les mots figurent des mouvements, le poème ne repose pas sur un art de la représentation : « La surface est au contraire une surface d'échanges où les procédures et les matérialités des arts glissent les uns sur les autres, où les signes deviennent des formes et les formes deviennent des actes<sup>92</sup>. » Mallarmé développe une poétique théâtrale antinaturaliste<sup>93</sup> ; le poème n'est plus le lieu d'une intrigue, incarnée par des héros mythologiques, fondée sur un enchaînement d'actions. Dans l'espacement de la page, le poète éclate l'organisation syntaxique, en déplaçant des mots-unités qui

87 RISTELHUEBER S., *Opérations*, op. cit.

88 RISTELHUEBER S., *Opérations*, livre d'artiste, 100 pages, format 16,3 x 12 cm, Quimper, centre d'art Le Quartier, 2007.

89 Pour réaliser ce livre, l'artiste a prélevé sur Internet des noms de campagnes militaires, « Nuages d'automne », « Nuit des ponts », « Méduse », « Alba », etc., qu'elle dispose sous forme constellatoire au fil des pages (mots sérigraphiés en capitales sur les pages de droite). Voir la table des matières à la fin de ce livre : « Storm Croatie 1995 », « Juste Cause Panama 1989 ».

90 MALLARMÉ S., *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, op. cit. Voir l'« Observation relative au poème ».

91 À l'Éden-théâtre ou à l'Opéra, Mallarmé assiste à des ballets. Il est captivé par la figure de la danseuse, qui n'incarne pas une femme qui danse, mais une métaphore d'une syntaxe de l'espacement. Un texte de Jacques Derrida, intitulé *La Dissémination*, qui analyse le poème *Mimique* de Mallarmé, indique que la syntaxe est désormais un travail de l'entre, l'effet se concentre davantage sur la place des mots que sur leur contenu.

92 RANCIÈRE J., *L'Espace des mots, de Mallarmé à Broodthaers*, Nantes, musée des Beaux-Arts, 2005.

93 Voir CHEVRIER J.-F., « Le modèle théâtral, Mallarmé et l'hallucination négative », dans *L'Action restreinte*, musée des Beaux-Arts, Nantes, 2006, p. 16.

composent la langue ; il procède en termes de directions, tracés et figures. Il cherche à exprimer des attitudes et des gestes. Et la page, surface sensible, devient ce lieu d'échanges entre pratiques :

“Quand le poète ne raconte plus une histoire ou ses propres sentiments, ce qu'il explore n'est pas l'intransitivité du langage mais l'espace plastique de l'écriture. Quand le peintre ne peint plus ni femme nue ni chevaux de batailles, ce qu'il peint c'est peut-être des idées et des mots. L'un et l'autre se rencontrent alors en construisant le point ou l'espace dans l'interchangeabilité des supports<sup>94</sup>.”

<sup>94</sup> RANCIÈRE J., *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 14.

Scène d'opérations, le poème est caractérisé par son statut performatif. Mallarmé joue avec les mots tels des éléments de notations, ceux-ci frappent le blanc à l'instar de touches musicales et participent d'une composition rythmique. La musique<sup>95</sup> travaille la poétique de Mallarmé. Le concert symphonique offre des plaisirs semblables aux danses de la Loïe Fuller<sup>96</sup>. Parmi le public des opéras de Wagner, le poète assiste au miracle ou au mystère d'un langage qui repose sur son pouvoir de suggestion : « La musique nous parle, et parfois même impérieusement, mais elle ne nous dit jamais ce que nous voulons bien lui faire dire<sup>97</sup>. »

<sup>95</sup> Voir CHEVRIER J.-F., « Le modèle théâtral. Mallarmé et l'hallucination négative », dans *L'Action restreinte, op. cit.* p. 16. Le modèle est aussi « [...] celui du concert symphonique, dont il imagine la transposition dans un Livre analogue au Théâtre du monde ».

<sup>96</sup> RICHARD J.-P., *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1988, p. 394-398.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 394-398.

En 2005, au musée des Beaux-Arts de Nantes, se tient l'exposition *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, constituée de plus de sept cents œuvres et documents<sup>98</sup>. Jean-François Chevrier, commissaire de l'exposition, assisté d'Elia Pijollet, choisit de montrer les effets de Mallarmé sur l'art du xx<sup>e</sup> siècle. Un espace est consacré aux *Danses gothiques* d'Erik Satie. L'œuvre est jouée en boucle par un piano automatique et un écran reproduit des extraits du manuscrit original. Des similitudes graphiques apparaissent entre le poème *Un coup de dés* et la partition manuscrite de Satie<sup>99</sup> :

<sup>98</sup> Elle emprunte son titre aux poèmes critiques *Divagations*.

<sup>99</sup> Voir DELOR G., « Différents aspects de la fragmentation dans les danses gothiques d'Erik Satie », dans *L'Action restreinte, op. cit.*

“Dans les deux cas, on observe l'importance du blanc, la raréfaction des signes graphiques sur la page, ainsi qu'une certaine tendance, beaucoup plus marquée chez Mallarmé, il est vrai, à la brisure de la ligne du texte<sup>100</sup>.”

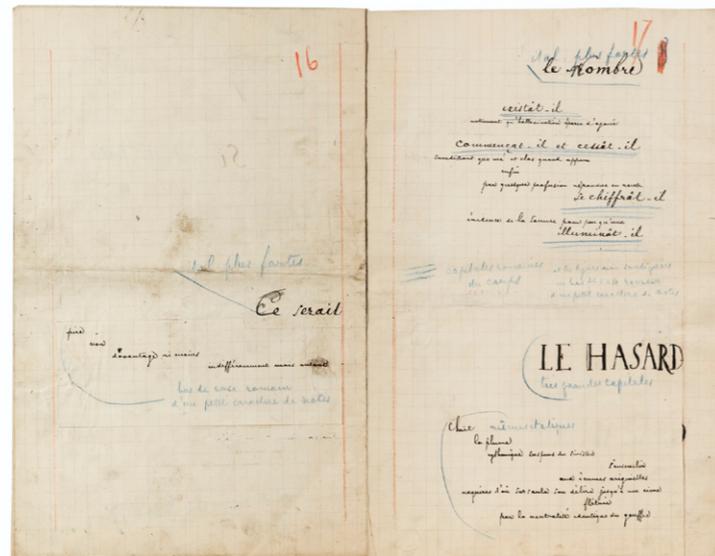
<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 47.

Par des voies différentes, poète et compositeur poursuivent une recherche autour de la fragmentation. Le blanc typographique possède un rôle essentiel, il permet d'organiser la disposition des signes écrits suivant une rythmique : lignes brisées, signes atomisés dans la surface d'inscription, écarts différents d'espacements. Son usage est particulièrement frappant chez Satie. Que ce soit autour de la partition ou à l'intérieur, le compositeur joue avec les variations de proportions et n'utilise ni les débuts ni les fins de portées. Chez Mallarmé, le blanc typographique apporte des césures dans la construction, il organise les intervalles (écarts de cadence) entre les signes disposés dans une surface.

Si la page du *coup de dés* est comparable à la partition du compositeur, le poème se charge d'une ambivalence au niveau de la temporalité des éléments de notation. En effet, en devenant une composition musicale, il tient lieu de document d'archive destiné à être exécuté. Les signes existent en attente de leur future actualisation, soit



A



B

A Erik Satie, *Dances gothiques*, 1893, partition, manuscrit

B Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, maquette autographe pour Firmin-Didot, imprimeur d'Ambroise Vollard, avril ou mai 1897

d'une interprétation à venir. Comme l'indique Franck Leibovici :

“Lorsque la transcription est instaurée en partition, elle se charge d'une double orientation temporelle : parce qu'elle encode des matériaux, elle est orientée vers le passé, mais elle attend d'être activée dans le futur<sup>101</sup>.”

Les signes se lisent donc dans une double orientation temporelle, ils existent comme traces d'événements passés, mais aussi contiennent ceux qui vont se dérouler. Le poème-partition est une scène d'opérations, à envisager au futur antérieur, ce que Mallarmé souligne par cette formule désormais célèbre : « rien n'aura eu lieu que le lieu excepté peut-être une constellation<sup>102</sup> ». Une interrogation est portée sur la présence des choses au monde, au travers de celle des signes sur une page. Le temps n'est pas un continuum chronologique, qui irait du passé vers le futur. Le présent existe dans cet écart entre passé et futur, les signes apparaissent tels des vestiges d'actions et des actions à venir (à la fois pour ses traces et ses ébauches).

Dans la poétique mallarméenne, la constellation est un ensemble de signes dont la présence est une manifestation où coexistent passé et futur. Ce régime temporel du futur antérieur pourrait définir la performance (que des poètes contemporains, Leibovici ou Heidsieck, pratiquent) : celle-ci n'est pas un art de l'éphémère, elle se tient dans un écart entre passé et futur, à la fois trace et récréation. C'est en ce sens qu'il faut entendre non le récit, mais la performance comme un théâtre d'opérations.

### #théâtre de la mémoire

À la différence de Mallarmé, David Antin adopte une position de narrateur : « Comment un récit sort-il de ma bouche ? » Pourtant, le talk ne suit pas une organisation qui irait d'un début jusqu'à une fin, il est l'expérience d'une pensée qui se forme devant un auditoire, s'autorisant les digressions et les changements de trajectoire. S'il est question de narration, elle est l'effet d'une mise en scène mémorielle. Antin fait l'expérience d'une traversée, comme s'il déambulait dans sa propre mémoire, à l'instar des orateurs grecs :

“L'art de la mémoire, méthode destinée à soutenir la parole de l'orateur en lui remettant à l'esprit la suite de son discours, procède de la même manière que l'enquête géographique : il s'appuie sur le parcours d'un regard allant d'un lieu à un autre et découvrant en chacun un objet original<sup>103</sup>.”

L'art de la mémoire est une technique oratoire, dont l'inventeur légendaire serait le poète Simonide de Céos<sup>104</sup>. Invité à chanter lors d'un banquet en l'honneur de Scopas, noble de Thessalie, il quitte à un moment donné la fête et durant son

<sup>101</sup> Voir LEIBOVICI F., « Des partitions », dans COPELAND M., *Chorégrapheur l'exposition*, Dijon, Les presses du réel/Mathieu Copeland éditions, 2013, p. 47.

<sup>102</sup> MALLARMÉ S., *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, op. cit.

<sup>103</sup> CHRISTIN A.-M., *Poétique du blanc, vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009, p. 132.

<sup>104</sup> YATES F., *L'Art de la mémoire*, traduit de l'anglais par D. Arasse, Paris, Gallimard, 1987, p. 13.

j'ai appelé cette pièce  
accorder

et vous n'avez probablement pas une idée très claire de ce dont je vais parler et cela me donne une certaine marge de manœuvre et à vous aussi car cela fait partie de ma générosité et de mon indulgence envers moi-même à la fois que ce que je prendrai pour moi je l'autoriserai aux autres ce qui semble équitable or j'ai donné son titre à cette pièce bien avant de venir ici et si le titre que je lui ai donné n'était pas censé vous donner une image très précise de ce que j'allais faire et si vous me voyez tripoter ce magnétophone c'est surtout parce que je n'ai pas d'image très précise de ce que je vais dire même si j'ai une très bonne connaissance du terrain sur lequel en général je me déplace et que la seule façon pour moi de voir si cela valait le coup de le faire ou non c'est d'entendre ce que j'ai de quelle façon je me suis moi-même pris au piège et si j'ai choisi de me prendre au piège plutôt que de préparer à l'avance une série précise d'énoncés c'est parce que j'ai eu l'impression j'ai écrit des choses avant ça dans le vide naturel qu'est le cabinet hermétique artificiel où se trouve la littérature depuis un certain temps et le problème pour moi est là être devant une machine à écrire et face à personne si bien que pour moi la littérature en tant que littérature n'a pas d'urgence elle n'a pas besoin de destinataire il y a trop de choses il n'y a pas trop de choses il y a seulement certaines choses dont vous voudrez peut-être parler mais il y a trop de manières d'en parler et aucune urgence dans le choix de la manière d'en parler il y a trop de manières de s'y prendre trop de possibilités de faire des objets

123

David Antin, *Accorder*, extrait,  
Genève, Héros-Limite, 2012, p. 123

absence, le toit de la salle s'effondre. Il parvient à identifier les corps en fonction des emplacements. Le travail de remémoration implique une disposition visuelle. Intuition qui devient ensuite une technique, décrite dans un traité datant du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., *Rhétorique à Herennius*, dont l'auteur reste inconnu. S'il traite des cinq parties de la rhétorique, il se concentre en particulier sur la mémoire (au nombre de deux, mémoires naturelle et artificielle). La seconde peut être améliorée et renforcée grâce à des techniques ou exercices : l'orateur imagine un espace composé d'une série de lieux, ceux-ci doivent être organisés dans un certain ordre, et dans ces lieux sont placées des images : « Si on les met en ordre, il en résultera que, grâce au souvenir fourni par les images, on pourra répéter oralement ce qu'on aura confié aux loci, en allant dans n'importe quelle direction à partir du locus qu'on voudra<sup>105</sup>. »

Dans le préambule d'*Accorder*<sup>106</sup>, Antin évoque son voyage en train, en compagnie de Susan (la femme de son cousin Joel, chercheur à Wesleyan), qui le conduit vers Wesleyan, là où il va effectuer son talk. Durant ce trajet, le poète digresse : il fait part d'une anecdote (l'histoire de son cousin Joel), d'un épisode méditatif (ses visions à travers la fenêtre du train), d'un extrait de sa conversation avec Susan (sur les cartes) et d'un souvenir (un voyage antérieur en train). Il enchevêtre des thèmes différents, il maille une toile hétérogène, comme s'il se déplaçait d'un point à un autre dans son discours. Et le préambule s'achève ainsi : « et nous avons bavardé de l'arabe et de Jérusalem et des voyages en Italie jusqu'à ce qu'elle retourne à ses cartes et moi à ma fenêtre<sup>107</sup> ». Ces cartes de vocabulaire, qu'utilise Susan dans son apprentissage des langues, vont revenir dans le talk. Le poète leur accorde une place plus importante, sur deux pages (de la page 143 à 145), comme s'il zoomait sur cette thématique. Et en même temps, il y revient en ayant suivi une autre trajectoire. Dans le préambule, les cartes apparaissent entre la conversation avec Susan et le geste du regard d'Antin vers la fenêtre du train. Dans le talk, elles prennent place entre la réflexion sur la grammaire (notamment sur l'impossible désignation universelle de la couleur bleue) et le personnage du comte de Monte-Cristo.

Le poète avance donc en retournant à un lieu du discours, tout en ayant découvert un nouveau circuit de pensée. Chez Antin, le retour est la condition du récit. Il expérimente l'effet de recréation mémorielle, où il ne s'attache pas à reproduire des souvenirs, davantage à mesurer l'écart temporel avec les souvenirs pour pouvoir les réactualiser. D'autant que son talk poem ne demeure pas sous sa forme orale. L'enregistrement est même la condition de son émergence : « i put my tape recorder on a table ». Antin inscrit ensuite son talk dans l'espace de la page, en vue de sa publication (*John Cage sans cage*, *Accorder*, etc.). La trace est indissociable de la performance<sup>108</sup>. Discours oral et trace écrite visuelle ne s'opposent pas, ils agissent ensemble. Par l'usage du magnétophone, le poète se retrouve en situation d'auditeur, dans l'effet de retour réceptif. L'enregistrement permet donc un aller-retour du talk poem et aussi la possibilité de sa transformation. En effet, la page du livre n'est pas le simple enregistrement de la parole, elle est surface de recréation mémorielle. Elle donne à voir une nouvelle disposition scénique de la parole. Les choix typographiques lui confèrent une instabilité perceptive topographique. Les

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>106</sup> ANTIN D., *Accorder*, traduit de l'anglais par P. Poyet, Genève, Héros-Limite, 2012.

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> Par rapport à la partition mallarméenne, la performance est première sur la trace, mais il est toujours question d'un écart entre passé et futur (régime du futur antérieur).



A



B

- A Bouchra Khalili, *The Mapping Journey Project*, vue d'exposition, *Here and Elsewhere*, New Museum, New York, 2014
- B Bouchra Khalili, *The Mapping Journey Project*, vue d'exposition, biennale de Sharjah, Émirats arabes unis, 2011

paragraphe ne sont jamais justifiés, affichant plutôt des bords ou des contours irréguliers. La ponctuation traditionnelle est absente (majuscule en début et point en fin de phrase notamment), le marqueur essentiel du rythme de la parole est le blanc typographique. Volontairement conservé, il rend visible la discontinuité et le phrasé délié : pauses, suspensions, reprises du souffle et changements de trajectoires lors de son émission orale.

Dans le projet de Khalili, la carte est associée à un microrécit, effectué à chaque fois par un individu, qui narre des événements éprouvés lors de son voyage. Cette « cartographie narrative<sup>109</sup> » fait l'objet d'une mise en scène, au sein d'une installation, conçue comme une « salle de montage » par l'artiste. Lors de la biennale de Sharjah aux Émirats arabes unis<sup>110</sup>, les huit vidéos sont projetées avec des formats différents sur les murs de la salle d'exposition plongée dans l'obscurité. Chaque récit est présenté séparément, des casques d'écoute sont mis à la disposition du public. Au New Museum, en 2014, un autre arrangement est proposé : quatre écrans de projection sont suspendus dans l'espace éclairé du musée, toujours accompagnés de casques d'écoute. En 2016, au Life à Saint-Nazaire, dans le cadre d'une exposition collective, *L'Asymétrie des cartes*, elles sont présentées par groupes de deux sur des cimaises.

La vidéo est apparue dans les années 1960, au sein d'un contexte artistique de dialogue entre les arts<sup>111</sup> et de mutations quant aux principes de l'exposition. Les artistes repensent le format de l'exposition en terme d'expérience scénique, s'attachant surtout aux conditions de perception des œuvres par les spectateurs. Dans *Notes on Sculpture*, Robert Morris énonce les éléments caractéristiques de l'installation : « objet, lumière, espace et corps humain ». Variables que l'historienne de l'art Anne-Marie Duguet rapproche de ceux indiqués par Adolphe Appia en matière de théâtre : « peinture, lumière, espace et acteur<sup>112</sup> ». Dans les installations de Bouchra Khalili, le spectateur devient donc le metteur en scène de cet espace, déterminant ses trajectoires d'un lieu-écran à un autre. Lieu d'arpentage, l'exposition condense des déplacements multidirectionnels et conserve leurs mémoires.

**Mars 2016.** Je débute une collaboration avec Maude Mandart, plasticienne. Elle travaille sur l'histoire de Morfondé, une expérience pédagogique singulière, conduite entre les années 1950/70, où des jeunes en réinsertion sociale ont fabriqué durant leur temps de loisir un village de cabanes. Maude a réalisé un premier documentaire à partir des archives d'André Ferrer, ancien éducateur, et de témoignages recueillis (ceux d'anciens jeunes et éducateurs). Elle souhaite faire évoluer ce projet vers des formes plus plastiques et me propose de travailler avec elle sur deux projets de commandes : *À l'Ouest Toute<sup>113</sup> !*, initié par les Beaux-Arts de Quimper, et *Saisons partagées*. La seconde commande est une carte blanche confiée par la plateforme curatoriale L'île d'en face, installée à Nantes. Maude est invitée à investir un espace d'expérimentation, le Jardin C, à Nantes<sup>114</sup>. Elle choisit de créer des tableaux-vidéos au moyen de différentes textures (chanvre, enduit terre/paille, etc.) et de les disposer

<sup>109</sup> Voir ZAPPERI G., « Narrations cartographiques », dans IMHOFF A. et QUIRÓS K., *Géographie esthétique*, op. cit., p. 29-35.

<sup>110</sup> Organisé par la Sharjah Art Foundation en 2011.

<sup>111</sup> Notamment avec le courant Fluxus.

<sup>112</sup> DUGUET A.-M., « Dispositifs », *Communications*, 48, 1988.

<sup>113</sup> Voir *À l'Ouest Toute !*, édité et introduit par Fabienne Dumont et Sylvie Ungauer, Dijon, Les presses du réel, 2017.

<sup>114</sup> Exposition *Avec des si on coupe du bois*. Travail *in situ* en extérieur. Août 2016.



Exposition *Avec des si on coupe du bois*, vues partielles d'installation, Jardin C, Nantes, août 2016 (photographies Coralie Monnet)

de manière éclatée dans l'espace du jardin. Sur chacun des écrans, une séquence vidéo extraite des archives de Morfondé défile en boucle. L'espace du Jardin C est transformé en salle de montage, où ce qui importe est de créer des conditions de perception pour le spectateur.

J'écris une partition en relation avec les tableaux-vidéos (voir teaser <https://vimeo.com/182091704>), et l'histoire de Morfondé. J'utilise les archives sonores des témoins, j'écoute et réécoute, je sélectionne et extrais certains éléments. J'organise mon texte tel un enchaînement de tableaux. Le soir du vernissage, je lis cette partition pendant que Maude active les écrans de projection, afin que les images se révèlent au fur et à mesure. Notre performance repose sur le principe de l'écart : silences dans la lecture, déplacements chorégraphiques d'un écran à un autre, organisation fragmentaire du texte et des écrans, etc. L'histoire de Morfondé est indissociable d'une mise en scène, caractérisée par des bribes et des sauts, sans jamais donner à voir et à entendre une totalité. Cet espace s'ouvre aux circulations du spectateur, afin qu'il constitue sa propre trame.

Dans ses talk, David Antin expérimente la fonction rétroactive de la mémoire (son effet-retour).

S'agit-il vraiment de donner à entendre une histoire ou davantage de susciter des actions et réactions à partir des trous, coupes, et silences ? Le récit est un lieu que l'on pratique, l'histoire est un travail incessant de réappropriations.

### #partition#conversation

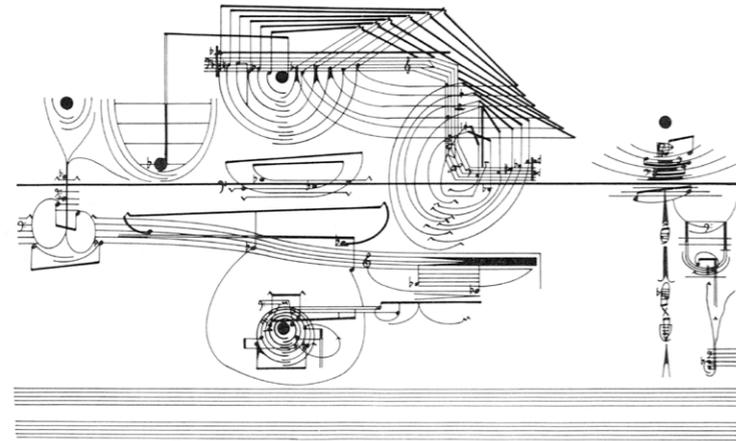
Lors des soirées de la rue de Rome, Mallarmé aime s'adonner à l'art de la conversation : « C'est ainsi, on l'a souvent noté, que les anciens familiers de la rue de Rome s'avouent tous également incapables de nous rapporter le contenu de ces conversations célèbres. Ils nous décrivent la voix de l'hôte – ou du mage – ses gestes, le procédé et l'attitude de sa causerie (toute idée développée aboutissant finalement à une opération, c'est-à-dire à une auto-annulation<sup>115</sup>). » La conversation appelle à centrer le langage sur la relation *entre* des êtres. Il ne s'agit pas tant de dire quelque chose, mais de placer l'initiative sur l'*entre*, sur le rapport de coappartenance ou de mutualité, pour (re)fonder une communauté, dans laquelle les mots ne seraient pas au service d'un système de communication. En convertissant le poème en partition, Mallarmé use des mots tels des signes à déchiffrer et à interpréter, ils conservent leur caractère énigmatique et leur pouvoir de suggestion.

Pour Franck Leibovici<sup>116</sup>, l'écriture alphabétique n'est qu'un système de notation parmi d'autres : « On en trouve en musique, en danse, en architecture, en mathématiques, en linguistique, en chimie<sup>117</sup>. » Un système n'est pas posé de manière arbitraire et univoque, il a pour fonction de susciter un débat, de générer la formation d'un collectif, où chacun a la possibilité de préciser et de faire évoluer

<sup>115</sup> RICHARD J.-P., *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, op. cit., p. 352.

<sup>116</sup> De 2008 à 2012, Leibovici réalise un ensemble de dix partitions, à partir de documents d'archives du FBI et de rapports d'enquêtes, usant de différents modes de notations ; il propose à un groupe de non-musiciens de les activer et de déterminer des protocoles de lecture (projet mini-opéra pour non-musiciens).

<sup>117</sup> Voir LEIBOVICI F., « Des partitions », op. cit., p. 42.



A



B

A Cornelius Cardew, *Treatise*, 1963/1969, partition graphique

B Bernard Heidsieck, *Vaduz*, lecture publique, Paris, 1974

la partition initiale. L'usage de la partition réinstaura un espace de médiations entre des êtres, soit un travail conversationnel où l'énoncé linguistique n'est jamais réductible à des signes figés, mais s'ouvre à un dialogue collectif.

Avant de déterminer son système écosophique, le philosophe Arne Næss propose d'abord de formuler une base qui assume l'opacité et l'ambiguïté des termes :

“Le choix d'un énoncé plutôt vague et ambigu dans les argumentations les plus élémentaires conduit à adopter une rédaction aussi économe que possible, ce qui rend plus aisément compréhensibles les énoncés en question et ouvre toute une variété de possibilités différentes pour la dérivation et l'interprétation. Plutôt que de demander plus ou moins arbitrairement à ce qu'on interprète votre énoncé de telle ou telle manière bien déterminée, diverses options, comme dans les sciences de la nature, restent ouvertes et le demeureront aussi longtemps que l'ambiguïté sert à faire avancer la recherche<sup>118</sup>.”

Son écosophie débute par une plateforme d'énoncés économiques et fragmentaires. Elle diverge d'un système de communication transparent, doté d'une signification communément admise par tous. Elle a pour fonction de susciter une réflexion collective : définir les termes, préciser leur sens, interpréter les relations entre ceux-ci, etc. Selon Næss, c'est à partir d'une telle plateforme que peut s'engager une réflexion transversale, mêlant scientifiques, universitaires, activistes, artistes, etc., qui, avec leurs horizons et leurs langages différents, pourront faire évoluer les énoncés liminaires. Si cette plateforme philosophique équivaut à une partition, le langage acquiert une dimension politique. Il n'est pas une donnée universelle, il appartient à chacun d'en faire usage, de confronter son interprétation afin de trouver une forme d'accord.

C'est cette visée politique qui conduit certains musiciens, tels John Cage ou Cornelius Cardew, à retravailler sur la forme de la partition. Le regain d'intérêt pour cette notation se manifeste dans le champ de la musique contemporaine, que ce soit du côté de l'école de New York dans les années 1950/60 (Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, David Tudor, etc.) et du côté de l'Europe vers 1960/70 (Bussotti, Stockhausen, Cardew, etc.)<sup>119</sup>. Pour Cardew, la partition implique la recherche d'une nouvelle répartition quant aux positions des membres d'un collectif, soit un changement de hiérarchisation. Les pièces musicales n'ont plus de chef d'orchestre ni de leader. Les décisions sont prises collectivement et le groupe procède par ajustements. Visuellement, la partition *Treatise* de Cardew se présente sous la forme d'un feuillet de 193 pages, élaboré de manière discontinue entre 1963 et 1967. Une succession de pages avec des inscriptions symboliques et des formes représentées, sans la moindre indication sur les instruments ou explication quant aux éléments de notation : « Ce que j'espère c'est qu'en jouant cette pièce chaque musicien joue sa propre musique – qu'il la joue comme réponse à ma musique, qui est la partition elle-même<sup>120</sup>. »

118 NÆSS A., *Écologie, communauté et style de vie*, traduit de l'anglais (États-Unis) par C. Ruelle, Paris, Éditions Dehors, 2013, p. 83. Arne Næss est le fondateur de l'écologie profonde (*deep ecology*), terme qu'il invente en 1973. L'écologie n'engage pas seulement une réflexion éthique, elle nécessite une métaphysique ; Næss élabore des bases et lois, soit un ensemble de principes en vue d'une réflexion collective.

119 SALADIN M., « La partition graphique et ses usages dans la scène improvisée », *Volume !*, 3/1, 2004, p. 31-57. Les compositeurs développent de nouvelles formes de notation, visant des tentatives plus expérimentales et improvisées.

120 *Ibid.* Cardew publie ensuite *Treatise Handbook* qui rassemble ses propres notes lors de l'élaboration de la partition ; il indique seulement comment elle doit être appréhendée.



Collectif ConstelleR, *Kalces*, performance, Tremolino, Nantes, 2015

Quand il compose ses premiers *poèmes-partitions* à partir de 1955, et ce jusqu'en 1965, Bernard Heidsieck s'inscrit dans cette perspective politique :

“ Ces premiers poèmes, à compter de cette date, je les ai intitulés « poèmes-partitions », par référence, bien entendu, à la musique, où une œuvre qui existe préalablement en tant que partition, ne vit totalement que lorsque cette partition est exécutée. Il en était ainsi de même pour moi, avec la POÉSIE, dans la mesure où le poème, disposé sur le papier telle une partition simpliste, me fournissait rythmes, intensités, vitesses, ruptures et silences, n'existant donc pleinement en tant que poème, qu'une fois dit publiquement à haute voix, ou retransmis par un support tel que un disque vinyle ou un CD<sup>121</sup>. ”

La musique fait office de catalyseur dans sa pratique poétique. Dès 1955, Heidsieck assiste aux concerts du Domaine Musical, qui se tiennent au Petit Marigny puis à la Salle Gaveau, programmés par Pierre Boulez<sup>122</sup>. Il y découvre Messiaen, Berio, Stockhausen, Varèse, etc., soit une composition musicale tournée vers l'expérimentation, contrairement à une poésie qui reste enfermée dans l'espace de la page et qui, pour Heidsieck, ne joue plus d'audaces, de libertés, d'innovations, etc. L'usage de la partition fait du poème une proposition adressée à un collectif, se prêtant en quelque sorte à un débat au moment de l'actualisation scénique. Proposition qui peut recueillir accords et désaccords du public. Lors de la lecture de *Vaduz*, à l'Élysée Montmartre, la proposition est déstabilisée par un public qui hue le poète, celui-ci ne parvient pas à se caler avec la bande-son préenregistrée. La conversation est aussi difficile avec le poème qu'avec le public. Jusqu'au final où le poème parvient à couvrir les huées du public (grâce à la diffusion des bruits de la foule au stade) : « Sa réception physique, immédiate, m'est apparue patente, qu'elle se soit concrétisée de façon négative, par de l'agressivité, ou de façon positive avec tous ces briquets qui se sont allumés et les réactions que j'ai pu percevoir et entendre par la suite<sup>123</sup>. »

2015. Je monte le collectif ConstelleR avec deux musiciens, Simon Nicolas et Gurvan Liard. Je leur propose comme plateforme de départ un poème-partition intitulé *Kalces* : une succession de fragments de textes poétiques sur des feuilles volantes, chaque page présentant elle-même des blocs de texte séparés par du blanc typographique. Nous organisons des sessions de travail, souvent accueillis en résidence à la Fabrique Dervallières de Nantes<sup>124</sup>. Je considère ces répétitions comme des séances de conversation<sup>125</sup>, nous apprenons à nous parler en développant différents circuits d'adresse et de réception entre nous. La conversation est une méthode afin d'accorder nos langages respectifs : corps, voix, machines électroniques, dān-bāu, vielle à roue électro-acoustique, etc. Il n'y a pas de leader ni de hiérarchie imposée, chacun d'entre nous émet des propositions. Nous nous tenons attentifs aux actions et aux réactions à la fois individuelles et collectives.

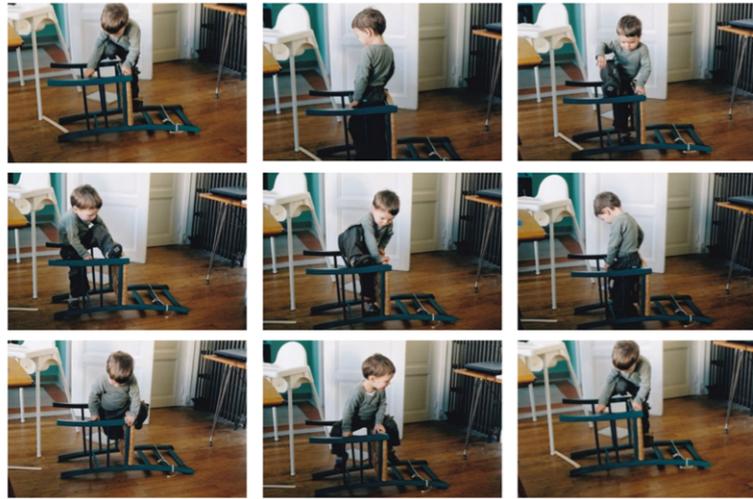
<sup>121</sup> Bernard Heidsieck, *les tapuscrits, poèmes-partitions, biopsies, passe-partout*, [exposition, Nice, Villa Arson, 18 février -22 mai 2011], Dijon/Nice, Les presses du réel/Villa Arson, 2013.

<sup>122</sup> BOBILLLOT J.-P., *Bernard Heidsieck*, op. cit., p. 38-40.

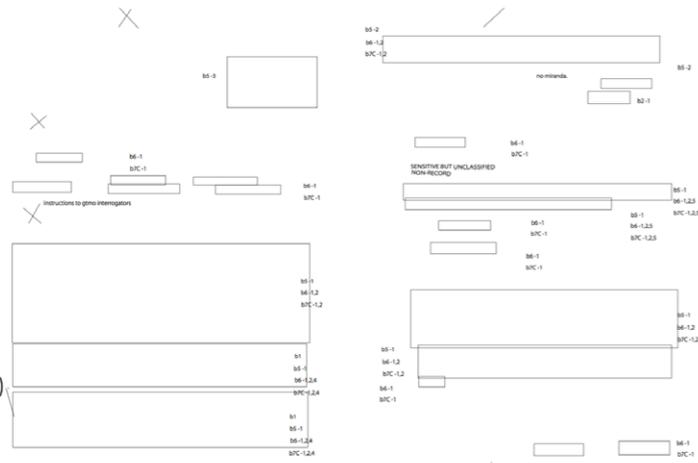
<sup>123</sup> HEIDSIECK B., *Vaduz*, op. cit., p. 13.

<sup>124</sup> L'enregistrement sonore a été réalisé à la Fabrique Dervallières à Nantes, lors d'une séance, avec Simon Nicolas et Gurvan Liard (<https://soundcloud.com/florence-jou/kalces-octobre-2015>). Nous nous sommes ensuite produits en performance à Tremolino, scène de musiques expérimentales (<https://vimeo.com/150655953>).

<sup>125</sup> Je reprends ce procédé des séances de conversation dans le cadre d'un autre projet, intitulé *Enquêtes*.



A



306

B



LANCEMENT DU PROJET VENDREDI 1ER AVRIL 2016 À 18H30.  
RENDEZ-VOUS AU CAFÉ LE CERCLE ROUGE, 27 RUE DES CARMES À NANTES.

« Je peux le faire ! » débute par une phrase liminaire, envoyée par courriels à différents artistes travaillant entre la France et le Canada : « Nous vous invitons à participer à la constitution d'une collection de partitions de performance... »  
« Je peux le faire ! » prend la forme d'une invitation.

**Invitation.** Ce projet ne cherche pas à s'instaurer suivant un plan déterminé et figé, il s'ouvre par un geste d'appel, initiant un espace d'échanges et d'attractions possibles.

**Propositions.** Les objets collectés - en l'occurrence des partitions - constituent un premier ensemble de propositions : celles-ci seront conservées au sein du site internet [www.lieuxpublics.org](http://www.lieuxpublics.org). Ce site peut être envisagé comme une « plateforme » au sens du philosophe Arne Næss. Qu'il soit philosophique ou artistique, tout système devrait débiter par la mise en place de propositions économiques et fragmentaires, qui permettent alors d'initier une dynamique et une variété de possibilités, suivant deux orientations essentielles : l'interprétation et la dérivation.

**Interprétations.** Une partition fonctionne comme un document ouvert, présentable sous des formes différentes (énoncé textuel, signes graphiques, éléments visuels, etc.). Sa formulation demeure suffisamment économique pour permettre des potentialités d'actions, des variations de mises en œuvre, des gestes multiples, autant de voies d'interprétations pour le spectateur.

Une partition n'est pas un outil de communication entre l'art et les individus, elle n'affiche ni transparence ni caractère univoque. Elle invite plutôt à une exploration et à un déchiffrement. À ce qui peut mener à une expérience artistique, somme toute quotidienne : la capacité pour chacun de devenir un interprète du monde dans lequel il vit et se déplace.

Les lieux publics - cafés, rues, gare, etc. - sont aussi des « aires de jeux » où chacun peut expérimenter et (re)trouver une connaissance ludique de soi, des autres et de son environnement.

C

A Yoann le Claire, *Transposition*, partition dans *Je peux le faire !*, 2016

B Franck Leibovici, "the papers (2011)", 7<sup>e</sup> séquence de *Un mini-opéra pour non-musiciens* (2008-2014), partition dans *Je peux le faire !*, 2016

C *Je peux le faire !*, extrait du communiqué de presse, Nantes, 2016, [www.lieuxpublics.org](http://www.lieuxpublics.org) (commissaires d'exposition Florence Jou, Marie-Laure Viale et Jacques Rivet, conception graphique agence Tabaramounien)

L'usage d'une partition permet de fonder un autre type de contrat entre individus : le langage n'est pas une plateforme universelle, il évolue par des usages individuels et collectifs. Un groupe cherche des manières de s'accorder.

## #invites

2014. Une fin de matinée, au marché de Sète, j'échange autour d'une table avec Céleste Boursier-Mougenot sur la constellation. Il la voit comme une forme constituée de points qui seraient des rivets ou des pitons, tels ceux qu'utilisent les alpinistes pour pouvoir être en prise avec la paroi de la montagne. L'image me frappe, l'œuvre d'art pourrait être un rivet, elle offre une prise entre soi et son environnement. C'est en usant du terme de « prise<sup>126</sup> » qu'Augustin Berque traduit le concept d'« affordance » de J. J. Gibson. Un milieu se manifeste par un ensemble de prises : les objets apparaissent pour leurs invites. « Percevoir une invite n'est pas classer un objet<sup>127</sup>. » Gibson indique que des milliers de noms existent pour les objets et que les êtres humains les classent de différentes manières (pinces et clés comme outils, épées comme armes, casseroles comme ustensiles, etc.). Cependant, si l'on se réfère aux enfants, ceux-ci ne cherchent pas à catégoriser les objets, ils perçoivent d'abord les usages qu'ils vont pouvoir en faire :

“Il est hors de doute que l'enfant commence par percevoir les invites des choses pour lui, pour son propre comportement personnel : il marche, il s'assied et saisit en relation à ses propres jambes, corps et mains. Mais il doit apprendre à percevoir les invites des choses pour les autres observateurs aussi bien que pour lui-même : une invite vaut souvent pour tous les animaux d'une même espèce, comme lorsqu'elle fait partie d'une niche<sup>128</sup>.”

Gibson cite l'exemple de la pierre et ses usages concentrés : elle peut être projectile, presse-papiers, marteau, être empilée pour former un mur, etc. Et toutes les invites sont cohérentes les unes avec les autres. Les objets de l'environnement offrent à l'observateur une potentialité d'usages. L'affordance est une donnée invariante de l'environnement, elle peut être perçue ou non par le sujet, selon ses besoins. Et elle fait signe dans les deux sens : un objet nous donne prise et nous avons prise sur lui<sup>129</sup>.

Au travers de l'anecdote de Boursier-Mougenot et des travaux de Gibson, la question n'est pas tant de chercher à catégoriser une œuvre. Et la partition est sans doute le terme le plus générique (et indéterminé) choisi par certains artistes pour justement instaurer l'objet d'art telle une prise, soit un espace d'invitation, qui concentre des usages collectifs et met en valeur la puissance d'agir du spectateur.

Mars 2016. Je suis commissaire associée du projet *Je peux le faire !*, à l'initiative de la structure Entre-deux<sup>130</sup>, codirigée par Marie-Laure Viale et Jacques Rivet. Des invitations sont lancées à différents artistes contemporains pour qu'ils inventent des

<sup>126</sup> BERQUE A., *Médiance, de milieux en paysages*, op. cit., p. 101.

<sup>127</sup> GIBSON J. J., *Approche écologique de la perception visuelle*, op. cit., p. 221.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 221. La théorie des affordances ne délimite pas les propriétés des objets suivant une dichotomie objectif/subjectif. L'affordance est fonctionnelle (la possibilité d'action qui s'ouvre à un observateur dans un milieu donné).

<sup>130</sup> Entre-deux est une structure de recherche et de diffusion de l'art public contemporain basée sur Nantes. *Je peux le faire !* s'inscrit dans la continuité d'un précédent projet, *Tool-box*. Voir [www.entre-deux.org](http://www.entre-deux.org)



A



B



C

- A Fabrice Hyber, *Pof Ballon carré*, [www.hyber.tv](http://www.hyber.tv)
- B Fabrice Hyber, *Pof #087/OTO*, [www.hyber.tv](http://www.hyber.tv)
- C Fabrice Hyber, *Pof*, modes d'emploi, [www.hyber.tv](http://www.hyber.tv)

partitions de performances qui sont collectées et conservées dans un site internet ([www.lieuxpublics.org](http://www.lieuxpublics.org)). La provenance est diverse tout autant que les choix de notations : série de photographies pour le plasticien sonore Yoann le Claire, énoncé textuel pour le chorégraphe Loïc Touzé, diagramme pour le poète Franck Leibovici, etc. Ces partitions sont libres d'accès, l'internaute peut les télécharger, les réaliser dans l'espace public et envoyer ensuite les traces de ses actions. Le projet repose essentiellement sur l'idée que l'environnement peut être perçu comme un terrain ou une aire de jeux. Invitations à (re)trouver une connaissance ludique de soi, des autres et de ce qui nous entoure : tracer un chemin dans la ville avec du ruban adhésif blanc (*Le chemin se fait en marchant*, Esther Ferrer), se poster à la sortie d'un moyen de transport et interpeller d'autres usagers (*J'ai pas raison!*, Charles Pennequin), etc. L'environnement est un espace d'actions possibles, il suscite des appropriations individuelles par l'usage de partitions.

La démarche artistique de Fabrice Hyber prend en considération un spectateur-usager, faisant l'expérience des œuvres de l'artiste. L'espace d'exposition se forme au travers d'actions entre visiteurs et objets exposés. En 1995, le musée d'Art moderne de la ville de Paris est transformé en hybermarché grâce aux « pofs » : ceux-ci sont de drôles d'objets, souvent fabriqués à partir de matériaux rudimentaires, qui correspondent à « des ouvertures, des possibilités » pour l'artiste. Présentés sous forme d'objets, de dessins, accompagnés ou non de modes d'emploi, ils invitent à plusieurs usages possibles, requérant l'inventivité du spectateur. Ils peuvent être contemplés, investis d'une ou plusieurs fonctions, ne pas être perçus, etc. : quel type de jeu et de règles peut-on inventer avec un *pof ballon carré*, comment investir une *chaise vide*, quelle fonction pour une *voiture janus*, etc. Lors de l'exposition au musée d'Art moderne, les pofs étaient redessinés par l'artiste au fur et à mesure des différents usages. Défendant un « art qui ajoute des comportements », Hyber élabore ses premiers pofs en 1990<sup>131</sup>. Quatre pofs peuvent être testés pour la première fois dans la chambre d'hôtel du critique Hans Ulrich Obrist (*tapis de touche*, *bouchon d'amour*, *djellaba soutane*, *morceau de savon*). Puis les pofs s'inscriront dans de nombreuses expérimentations : ouverture du premier pof shop à Tokyo en 1992, rallye-pof (trouver des pofs disséminés dans la capitale à l'aide d'un roadbook), pof-cabaret, pofs pour danseurs (création d'une chaosgraphie pour le chorégraphe Angelin Preljocaj), etc. Tant ils concentrent une potentialité d'actions, ces objets transforment l'expérience esthétique en un terrain de jeux pour le spectateur.

<sup>131</sup> HYBER F., *POF : prototypes d'objets en fonctionnement 1991-2012*, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL, 2012.

Qualifier un objet artistique de *prise* ou d'*invite* permet d'indiquer qu'il concentre un ensemble d'usages. Sa catégorisation est moins importante que sa capacité à dessiner un territoire d'actions communes.

# TOPOGRAPHIE DE L'ADRESSE

---



CIPM, rue de la Charité, Marseille, photographies Street View

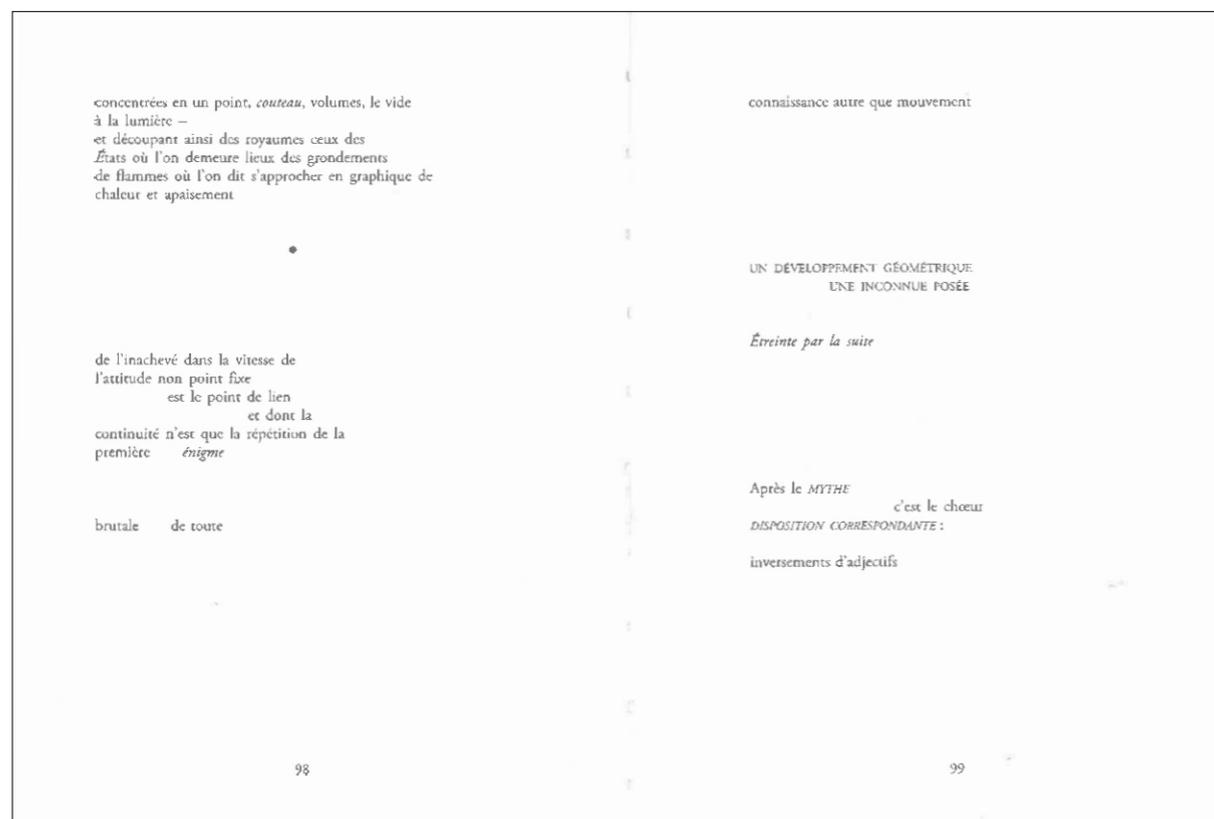
Au tout début de ce cahier, il était question de l'image de presse du magazine *Time* qui met en mouvement l'artiste Sophie Ristelhueber. L'image *frappe*. Lorsque j'ai découvert pour la première fois les photographies de Sophie Ristelhueber en consultant différents ouvrages sur les Nouveaux Topographes à la bibliothèque de l'ENSP d'Arles, il y eut un effet de *frappe* : comment penser sa présence dans un lieu, être attentif à ce qui se manifeste, prendre contact avec le réel...

## #bibliothèque d'AMA#réverbération

**Novembre 2014.** Je me rends au Centre international de poésie de Marseille pour effectuer des recherches sur la constellation au sein des 3 947 ouvrages de la bibliothèque d'AMA<sup>132</sup> qui viennent d'être légués par le poète Claude Royet-Journoud. À mon arrivée, Éric Giraud, bibliothécaire, me tend une liste, où sont recensés les ouvrages par ordre alphabétique. Je lis et relis cette liste, je me déplace dans les rayonnages du CIPM. Feuilletter, découvrir certaines dédicaces : « où le noir dispose le noir avec l'amitié » (Mathieu Bénézet, *Dits et récits des mortels*) ; « Pour Anne-Marie, ces textes "parlants" pour la plupart anciens » (Michel Couturier)... Continuer à feuilletter, relire la liste. Se demander comment orienter sa recherche sur la constellation parmi ces nombreux ouvrages. Au fur et à mesure, la bibliothèque commence à devenir un lieu d'échanges. Avec Éric Giraud, nous parlons de Marseille, de photographies, de revues littéraires, etc. ; ou avec Isabelle Garron, poète qui effectue des recherches au même moment et vient de signer la postface de l'édition des œuvres complètes d'AMA, *Cinq le Chœur*<sup>133</sup>. Parcourant la liste des ouvrages,

<sup>132</sup> Je reprends l'orthographe toponymique proposée par Isabelle Garron dans la préface des œuvres d'Albiach (voir note de bas de page suivante).

<sup>133</sup> ALBIACH A.-M., *Cinq le Chœur*, 1966-2012, Paris, Flammarion, coll. « Poésie/Flammarion », 2014.



Anne-Marie Albiach, *État*, 1971, extrait, dans *Cinq le Chœur*, Paris, Flammarion, 2014, p. 98-99

elle me propose une lecture chronologique des références les plus importantes pour saisir le trajet poétique d'AMA, grande lectrice de Shakespeare et de Mallarmé, mais aussi de certains poètes des années 1960/70<sup>134</sup>, un cercle d'intimes composé de Jean Daive, Jean Tortel, Mathieu Bénézet, Michel Couturier, etc.

Une sorte de rejet chronologique m'anime, j'ai la conviction qu'il existe une autre forme de contact avec la bibliothèque d'AMA. Je laisse alors de côté la liste des ouvrages et dans un entretien entre AMA et Henry Deluy, publié dans la revue *Action poétique* en 1974, une phrase se détache :

“J'écris donc dans la réverbération de certaines écritures actuelles.”

*Réverbération*. AMA associe écriture poétique et expérience du contact, le poème est le lieu d'envois et de renvois, il porte d'autres voix. Pour l'écriture d'*État*, elle évoque des lectures multiples qui agissent telle une musique mémorielle qu'elle absorbe et retravaille<sup>135</sup>.

Dans la bibliothèque d'AMA, je me donne alors le temps d'une exposition aux vibrations. Je fouille dans ce lieu comme si je me dirigeais dans l'obscurité, à l'écoute du silence où des échos peuvent se produire :

“La bibliothèque est comme une toile d'araignée, le tirage de chaque livre, qu'il soit de 100, 1 000 ou de 10 000 exemplaires, constituant autant de liaisons discrètes entre ses parties dispersées, en sorte que toutes les bibliothèques sont de fait reliées entre elles<sup>136</sup>.”

Si ce lieu prend la forme d'une toile d'araignée, je me laisse porter par les échanges de flux ou lignes de radiation<sup>137</sup> qui le traversent. Je me défais d'une approche uniquement mentale pour suivre une orientation plus éthologique. Dans les travaux de Tim Ingold<sup>138</sup>, l'araignée est une figure récurrente : « Confortablement installée au centre de sa toile, l'araignée sait que la mouche a atterri sur les bords extérieurs de celle-ci, car elle lui transmet des vibrations par l'intermédiaire des fils sur lesquels reposent les pattes hypersensibles et filiformes de l'araignée, qui peut alors courir le long des fils de la toile pour récupérer sa proie<sup>139</sup>. » Celle-ci est établie dans une structure innervée, où elle agit en fonction des contacts qui s'y produisent. Ce qui invite à envisager un autre mode de présence de l'être humain : son inscription dans une topologie de lignes enchevêtrées, sa capacité à détecter des mouvements, sa sensibilité aux réactions<sup>140</sup>... Alors, en s'équipant d'autres capteurs et en ne restant pas au stade de la mouche, il devient possible de développer d'autres formes de contact avec le réel.

Jean-Christophe Bailly, poète et philosophe, décrit sa visite dans les mines de cuivre de Falun en Suède. Cet espace particulier n'est jamais atteint par la lumière naturelle, la perception visuelle s'avère impossible et là, le son acquiert une importance extraordinaire : « Là, où il n'y a que de l'infini, nous inventons des enveloppes, des espaces de retentissement qui correspondent à des vitesses de propagation. Ce sont nos chambres d'échos, ce sont nos chants<sup>141</sup>. » Bailly conçoit notre présence

134 Annexe, p. 78 (pour des informations plus précises sur les auteurs proches d'AMA dans le contexte des années 1960/70).

135 DAIVE J., Anne-Marie Albiach, *l'exact réel*, Marseille, Éric Pesty, 2006.

136 BROGOWSKI L. et MÆGLIN-DELCROIX A. (dir.), *Livres d'artistes, l'esprit de réseau*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Nouvelle revue d'esthétique », 2008.

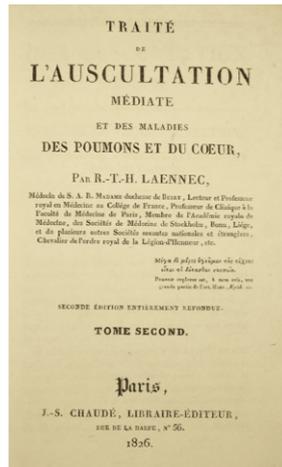
137 Je renvoie à Fernand Deligny et David Antin qui font référence à l'araignée dans leurs expériences respectives.

138 INGOLD T., *Marcher avec les dragons*, traduit de l'anglais par P. Madelin, Bruxelles, Zones sensibles, 2013. Son approche se situe dans la lignée des travaux de James Jerome Gibson et de Jakob von Uexküll. Ceux-ci s'intéressent aux comportements des non-humains pour développer de nouvelles analyses sur la perception de l'environnement par un observateur.

139 *Ibid.*, p. 195.

140 INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 197. Lorsque Tim Ingold se réfère aux lignes invisibles de constellations, il les met en relation avec les lignes géodésiques et maritimes, et les méridiens corporels avec lesquels le médecin chinois travaille : « Au lieu de concevoir les organismes comme si ceux-ci étaient enchevêtrés dans des relations, nous devrions concevoir tout être vivant comme étant lui-même un enchevêtrement. »

141 BAILLY J.-C., *L'Élargissement du poème*, Paris, Christian Bourgois, 2015, p. 41.



A



B



C

A De l'auscultation médiate, ou Traité du diagnostic des maladies des poumons et du cœur, fondé principalement sur ce nouveau moyen d'exploration, couverture, Paris, J.-A. Brosson et J.-S. Chaudé, 1819

B Laennec examinant un patient atteint de tuberculose, photographie, reproduction d'après une peinture de Robert A. Thom, dans Parke, Davis et autres, *History of Medicine in Pictures* series, copyrighted in 1960.

C Seconde version stéthoscope Laennec en bois, vers 1826

au monde suivant une approche mélodique, où le contact s'établit dans le silence, en étant attentif aux « nervures » sonores qui traversent corps et lieux.

Dans la bibliothèque d'AMA, je cherche dans le silence, je me situe dans un espace d'écoute. Lieu constellatoire, qui prend la forme d'une toile d'araignée, elle est traversée par des lignes vibratoires.

J'établis un contact mélodique avec les livres (mode possible de fréquentation d'un lieu de connaissance). Le toucher structure mon approche des œuvres, au même titre que celle du monde.

### #ausculter#points d'écoute

Écouter vient du latin *auscultare*, et l'auscultation, qui se développe à partir de la pratique médicale, devient ensuite une méthode de recherche pour certains philosophes (*philosopher avec un marteau* pour Nietzsche ou *tympaniser la philosophie* pour Derrida<sup>142</sup>). Elle opère un retournement – un nouveau tournant ? – « [...] l'œil devient oreille, des oreilles, toujours plus d'oreilles<sup>143</sup> ». L'environnement se met à crépiter. Percussions et résonances. L'écoute est alors ce qui permet de se diriger au-delà (ou plutôt en deçà ?) de ce que l'œil peut voir. Elle sert de relais à la vision.

La pratique de l'auscultation médicale est inventée par Laennec, qui poursuit les recherches de ses prédécesseurs : Jean-Nicolas Corvisart et le médecin autrichien Joseph Leopold Auenbrugger. Ce dernier est l'inventeur de la méthode percussive, qui consiste à sonder la propriété sonore de la cavité thoracique du sujet : « La poitrine rend, en effet, lorsqu'elle est frappée d'une manière particulière, des sons distincts, comparables entre eux, et qui ont une durée perceptible<sup>144</sup>. »

La méthode percussive s'accompagne d'un contact avec le corps, que le médecin palpe et éprouve du bout de ses doigts. Laennec développe à la suite l'auscultation médiate, au moyen d'une prothèse auditive : le stéthoscope<sup>145</sup>. L'oreille s'écarte du corps, ne se tient plus dans un contact direct, mais il s'agit toujours, distance comprise, de sonder le corps du patient pratiquement comme un corpus auditif. Le médecin « entendra ce qu'il aura su faire résonner, ce qui aura surgi dans le retentissement de sa frappe, dans la réverbération ou l'écho de son geste qui questionne<sup>146</sup> ». Prothèse monaurale au départ, le stéthoscope de Laennec est remplacé par un modèle binaural à partir des années 1850. Enfin, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, apparaissent des stéthoscopes différentiels, qui permettent d'explorer le corps en plusieurs points d'écoute.

L'auscultation permet d'envisager l'écoute tel un trajet dans un espace qui bululle ou crépète : « [...] une pluralité ou un étagement de points disposés dans l'espace. » En auscultant la bibliothèque d'AMA, il y eut un premier point d'écoute, *The Ballad*

<sup>142</sup> SZENDY P., *À coups de points, la ponctuation comme expérience*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2013, p. 79. Concernant ce passage, je m'appuie sur les analyses de Szendy, qui développe une phénoménologie de l'écoute.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 70.

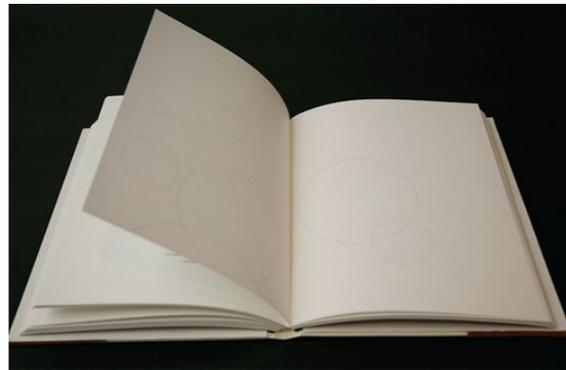
<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 72. L'ouvrage latin d'Auenbrugger, paru en 1761, est retraduit par Corvisart en 1808. Il est assorti de commentaires de Corvisart qui précise ce qu'est la méthode percussive par rapport au procédé de succussion d'Hippocrate.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 73. Cette auscultation « [...] ne doit pas faire oublier la méthode d'Auenbrugger ; elle lui donne, au contraire, une importance toute nouvelle, et en étend l'usage à beaucoup de maladies dans lesquelles la percussion seule n'indique rien ».

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 74.



A



B

A Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, photographies, 1986

B Richard Tuttle et Anne-Marie Albiach, *L'EXCÈS : cette mesure*, livre IX de la collection « Une rêverie émanée de mes loisirs », galerie Yvon Lambert, Paris, 2004 (édition limitée à 150 exemplaires numérotés et signés, sous coffret, dont 42 hors commerce)

of *Sexual Dependency* de Nan Goldin, un livre qui surgit tel un point au milieu d'autres, conduisant à une autre bibliothèque : celle de l'École nationale supérieure de la photographie d'Arles. Associé au souvenir de la projection du diaporama lors d'une édition des Rencontres de la photographie<sup>147</sup>. Puis un autre point d'écoute : une rencontre avec Claude Royet-Journoud pour tenter d'en savoir davantage à propos de la présence de ce livre. Je découvre alors qu'il s'agit effectivement d'une rencontre qui aurait pu avoir lieu. AMA a vu une exposition de Nan Goldin à la galerie d'Yvon Lambert. Le collectionneur a souhaité qu'elle écrive un texte à partir des photographies de Goldin, et que la collaboration qui s'était déroulée entre la poète et Richard Tuttle puisse être reconduite. En 2004, Tuttle conçoit un livre d'artiste avec le texte d'AMA, *L'EXCÈS : cette mesure*, pour la collection « Une rêverie émanée de mes loisirs<sup>148</sup> » du galeriste Yvon Lambert. Au sein d'un texte dénudé, quasiment sans ponctuation, travaillé dans la vitesse et la verticalité de la page, Tuttle trace des cercles noirs, tels des projecteurs à faisceaux qui éclairent les mouvements des mots.

Cependant, la rencontre entre poète et photographe restera hypothétique, AMA déclinant la proposition, non par manque d'intérêt, mais ne se sentant pas d'écrire ou de se confronter à cet univers. J'écris alors un article publié dans la revue *Poezibao*<sup>149</sup>, j'expose une relation fantomatique qui aurait pu donner lieu à un livre d'artiste<sup>150</sup>.

J'ai ausculté la bibliothèque d'AMA comme un corps, cherchant par cette poétique de l'écoute à me frayer des passages. Une bibliothèque n'est pas un musée, où le savoir serait monumentalisé, mais un lieu d'échanges vivants. J'ai établi une relation entre AMA et Goldin, qui ne dessine pas une ligne de connexion. Ces points ne sont pas vraiment joints : je suis plutôt conduite de l'une vers l'autre, grâce à d'autres (Claude Royet-Journoud, Yvon Lambert). Derrière ce possible livre d'artiste, une œuvre d'art acquiert sa réalité par des échanges sociaux.

### #écholocation#écarts

Si l'écoute est une forme de frayage, elle avance et recueille l'écart entre deux répercussions. Principe de l'écholocalisation pour Peter Szendy, tel qu'il le relève chez les chauves-souris, « virtuoses de l'usage topographique de la binauralité<sup>151</sup> ». Celles-ci se servent du principe de l'écholocalisation pour pouvoir repérer un objet ou détecter un obstacle dans leur environnement (tant leur vision est faible), grâce à l'écho de leur cri qui est renvoyé, et qui parvient à leurs deux oreilles avec un léger décalage. L'écholocalisation permet alors à l'émetteur de se représenter ou créer une topographie de son espace. C'est aussi ce principe que les militaires vont développer en inventant les radars et les sonars.

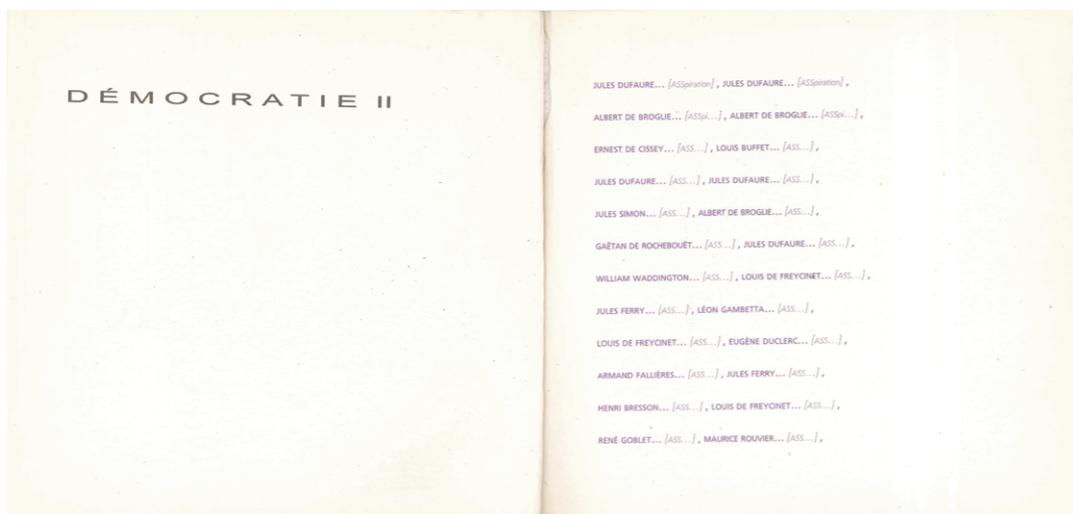
<sup>147</sup> Dans les années 1970, Goldin commence à photographier ses amis, ses amants, ses proches et leurs tragédies de vie dans le milieu bohème du Lower East Side de Manhattan. Le 21 décembre 1979, au Mudd Club 79, elle projette pour la première fois le diaporama de ce journal public *The Ballad of Sexual Dependency*, initialement intitulée *If My Body Wakes Up*.

<sup>148</sup> Yvon Lambert crée cette collection de livres de bibliophilie en 1992. Dans la bibliothèque d'AMA, si l'on s'en tient aux livres d'artistes, l'artiste le plus représenté est Richard Tuttle avec huit ouvrages.

<sup>149</sup> Annexe, p. 78

<sup>150</sup> Cette rencontre serait improbable si l'on s'en tenait à établir des rapprochements formels ou formalistes, l'écriture d'AMA s'élaborant davantage dans l'anonymat des pronoms personnels, dans la disparition des corps au profit des voix, dans un maintien à distance de l'émotion, pourtant sous-jacente.

<sup>151</sup> SZENDY P., *À coups de points*, op. cit., p. 87.



A

il y a... Il y a tout autour de nous... Il y a tout autour de vaduz...			
il y a...	il y a des sangres des ondines	des elfes	des korrigans
il y a...	il y a des daoines des lutins	des farfadets des trows	des nobiots
autour de Vaduz	autour de nous des goblins	il y a des tilwithtegs des kobolds	des silkies
il y a des wichtlein	des fanfrelons	des frappeurs	des nains
il y a...	des sorgues		
il y a...	tout autour de nous...	tout autour de vaduz...	
des bogons	des fongres des harpies	des poucs des bigles	des facheux
il y a...	il y a des ganovres des grandsvivières	des algoines des sauteurs d'eau	des échonises des coquillards
tout autour de vaduz tout autour de vaduz tout autour de nous			
il y a...	il y a des scarilles des merriens	des otarelles des bouquins	des sirenes

B

Chez Bernard Heidsieck et AMA, on retrouve ce phénomène d'écholocalisation suivant des procédures différentes. En 1959, Bernard Heidsieck acquiert un magnétophone à bandes, un premier Haring, sur les conseils de Jean-Louis Mouret, ami de François Dufresne, puis en 1974, un Revox à quatre pistes avec lequel il fabrique par exemple *Vaduz*. Ce nouvel instrument est déterminant dans l'élaboration du poème et lors de la lecture sur scène. De mars 1977 à juillet 1978, Heidsieck compose un poème ayant pour thème la démocratie qui nécessite quinze mois de recherche, mise en place et son<sup>152</sup>. Collecter différents éléments (liste intégrale des présidents du Conseil de la Troisième, de la Quatrième et de la Cinquième Républiques, extraits de *L'Esprit des lois* de Montesquieu, modes d'emploi ou recettes de sachets de soupe, enregistrement du débat sur la motion de censure de Mai 68 au palais Bourbon<sup>153</sup>), enregistrer sur différents canaux, mixer et superposer... Lors de la lecture scénique, Heidsieck indique : « Je la pratique donc : en me superposant sur la bande/texte enregistrée, retransmise par les enceintes dans la salle ; en énumérant ma "fameuse" liste de présidents au rythme même de celui de la bande enregistrée et retransmise<sup>154</sup>. » Sur scène, deux voix redoublent une même liste : voix du poète en *live* et voix préenregistrée se confrontent, s'écartent ou se rejoignent. Grâce à cet effet stéréophonique, le poème devient une chambre d'échos, où la position fixe de l'énonciateur qui prend en charge un énoncé est brouillée, de même que son adresse à l'autre. Il y a des interférences, que ce soit au niveau des situations d'énonciation (celle de l'expérience publique où une voix s'adresse à un auditoire, face aux voix de la Chambre des députés, etc.), ou au niveau du porte-parole, à savoir le poète. Dans le poème *Vaduz*, le trajet de l'écoute se complexifie. Il est fabriqué à partir de deux pistes où l'on entend la voix de Bernard Heidsieck qui énumère la liste des ethnies autour de la ville de Vaduz. Mais ce « même "texte" *autour de Vaduz il y a des Suisses...* est dit, avec un léger décalage, par deux voix bien distinctes (deux rôles), sur chacune des deux pistes<sup>155</sup>. Effet stéréophonique qui repose sur un écart binaural, l'adresse faite à l'autre s'inscrit dans un jeu d'écart. D'autant que cette stéréophonie est aussi perturbée par d'autres détails/fragments qui se rajoutent sur chacune des pistes, par des éléments appartenant en quelque sorte au « refrain » (« il y a tout autour de Vaduz des ... »), ou à la fin de l'enregistrement, les bruits de la foule dans un stade. Enfin, sur scène, une troisième voix, celle du poète en *live*, vient se superposer. D'une stéréophonie à une triphonie, la lecture publique joue sur les foyers de voix, leurs différentes localisations dans l'espace-temps et leurs pluralités de direction.

Dans l'écriture poétique d'AMA, il y a effet d'écholocalisation par l'usage des guillemets. Ceux-ci foisonnent dans ses poèmes, ils provoquent une double étrangeté, à la fois visuelle et sonore. Ils semblent isoler certains termes voire détourner une scène pour la théâtraliser, permettant alors de constituer plusieurs plans dans le poème. Jacques Derrida compare les guillemets aux pinces photographiques<sup>156</sup>. Ils agissent comme marque de suspension, détachent une image qui semblerait sécher dans la chambre noire du photographe. Dans le poème d'AMA, ces signes suspendent l'image d'une

152 HEIDSIECK B., *Démocratie II, passe-partout n° 27*, Romainville, Al Dante, 2004. Bernard Heidsieck relate les étapes de conception de *Démocratie I, passe-partout n° 26*, tout en précisant qu'elle donnera lieu à une version plus épurée, *Démocratie II, passe-partout n° 27* (qui est l'objet visuel et sonore du livre). Pages du livre non numérotées.

153 *Ibid.*

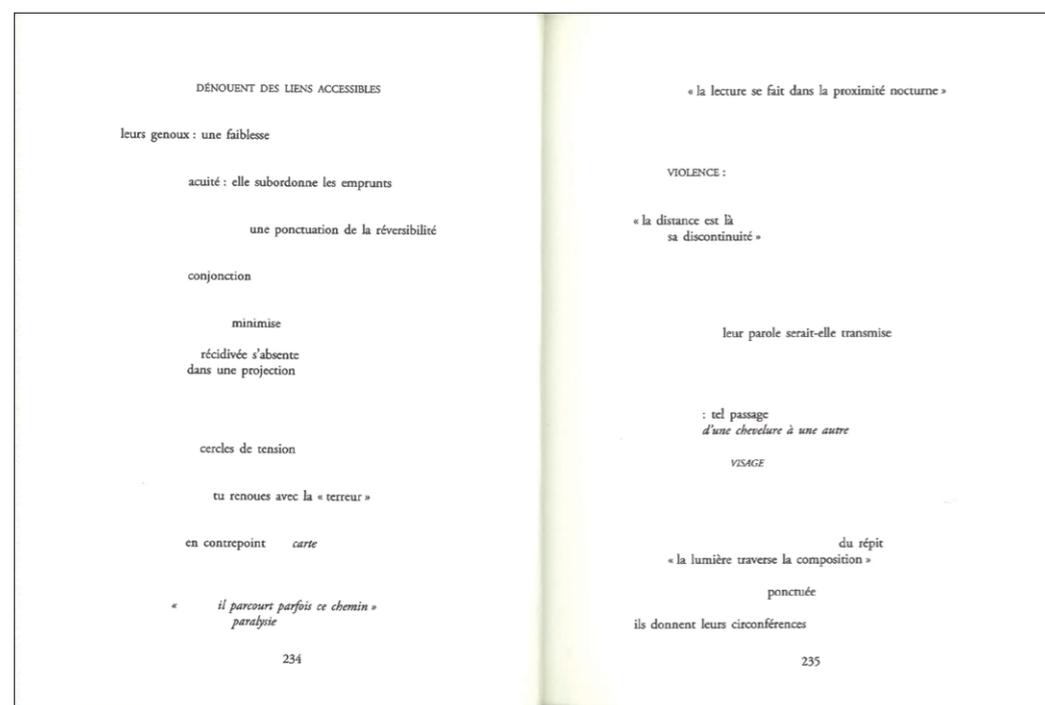
154 *Ibid.*

155 BOBILLLOT J.-P., *Bernard Heidsieck, op. cit.*, p. 246-247.

156 Je m'appuie toujours sur les travaux de Peter Szendy. Il fait référence à différents textes de Jacques Derrida (*De la grammatologie*, et *De l'esprit*).

A Bernard Heidsieck, *Démocratie II*, extrait, Romainville, Al Dante, 2004

B Bernard Heidsieck, *Vaduz*, extrait, Marseille, Al Dante, 1974  
<https://www.youtube.com/watch?v=CUPuZzPaFJM>



Anne-Marie Albiach, *Mezza Voce*, 1984, extrait, dans *Cinq le Chœur*, Paris, Flammarion, 2014, p. 234-235

voix qui flotte dans le blanc du poème, alors matière volatile, et se détache de la rumeur du monde.

Cependant, les guillemets n'enserrent pas la voix, ils n'interviennent pas comme signes de fermeture. Ils produisent plutôt un bulblement poétique. Ils se tiennent deux par deux, marquant une écoute qui s'élabore suivant un principe différentiel. Les termes entre guillemets sont écartés des autres, devant être sondés à un autre niveau : « Certes, les guillemets, comme les autres signes de ponctuation, sont inaudibles et impossibles à vocaliser *comme tels* : on ne les entend jamais eux-mêmes, tels quels, mais seulement dans leurs effets d'intonation sur les autres signes, dans les écarts qu'ils impriment [...]. *Silencieux mais produisant des différences de ton*<sup>157</sup>. » D'une oreille à une autre, d'un tympan à l'autre, l'écoute repose toujours sur du différé. Les guillemets sont des marqueurs *otographiques* : ils correspondent aux deux foyers d'un trajet de l'écoute envisagé comme une ellipse (bulle) invisible<sup>158</sup>.

<sup>157</sup> SZENDY P., *À coups de points*, op. cit., p. 81.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 90.

Dans ses écrits et entretiens, Bernard Heidsieck compare le poème à un « radar ». Il met en relief une pratique poétique basée sur un art de l'écoute. Tel un radar, le poème effectue une percée, cherche un chemin de frayage dans l'espace public. Il est un espace sismique (écarts, percussions et répercussions).

### #pronoms#individu-chœur

À qui s'adressent les voix, comment la parole est-elle envoyée ou renvoyée... L'adresse est source d'interrogations dans le dispositif vidéographique *The Mapping Journey Project* de Bouchra Khalili. Déjà en amont au vu de la position qu'occupe la vidéaste. Lors des séances de conversation menées avec les clandestins, Bouchra Khalili se tient à l'écoute, elle intervient très peu, comme si elle suspendait son autorité d'artiste, et qu'il fallait surtout rendre la parole à d'autres, à ceux que l'on entend si peu. Ensuite, dans l'espace de l'exposition, le spectateur prend en quelque sorte la place de l'artiste. Il se retrouve confronté à différentes situations dialogiques, passant d'une adresse à une autre, évoluant dans une cartographie sonore composée de plusieurs situations d'énonciation, étant donné que différents foyers de voix structurent l'espace. Une sorte de polyphonie en simultané (on se souvient ici que le spectateur se munit d'un casque pour écouter les récits). Si l'on revient sur le récit du premier clandestin, on s'aperçoit que sa prise de parole est double. Il s'exprime majoritairement en arabe même si des termes français viennent ponctuer son discours. Au fur et à mesure de son récit, il oscille entre *je* et *tu*. Les deux pronoms personnels s'entremêlent comme si un autre habitait l'individu. Une voix dédoublée. Une altérité constitutive, un autre revient dans le souvenir de soi :

“[...] non pas une venue, mais une présence, celle de l'autre tel qu'il se présente

selon les figures du dialogue, de l'aller-retour et de la réciprocité. Le tu est la personne du seuil, celle par qui l'altérité immédiatement se configure, et il semble au premier abord, que tout soit simple comme la production d'un une/deux : partie de tennis ou de ping-pong, double frontalité, échanges<sup>159</sup>.”

La présence des pronoms personnels est quasi universelle dans les langues<sup>160</sup>. Le pronom *je* n'a d'existence que dans l'instance de son discours. Il implique toujours une non-personne, un *tu* auquel il s'adresse. *Tu* est la personne non subjective face à une personne subjective. Dans le dispositif de Bouchra Khalili, *tu* pourrait renvoyer à l'artiste, auquel s'adresse le clandestin, mais l'on voit aussi que *tu* est celui qui habite déjà sa propre singularité<sup>161</sup>. On pourrait alors faire l'hypothèse d'un individu-chœur ou individu-chorale, soit d'une identité qui n'existerait que comme un composé de multiples situations d'énonciations. En témoigne l'expérience du spectateur dans le dispositif de Bouchra Khalili. D'une vidéo à une autre, il est impliqué dans une somme de situations d'adresse, engagé dans le mouvement d'une scène pronominale qui « ne met pas en face les unes des autres des pronominalités fixes, elle se dispose comme l'espace d'une sorte de fondu enchaîné permanent où chaque position, tenue un instant par tel être, ne serait qu'une encoche, à la fois sur le chemin de ce qui le compose comme singularité, et sur celui de ce qui l'expose à croiser d'autres singularités, elles-mêmes pareillement engagées dans leur propre composition<sup>162</sup> ». Chacun devenant un chœur disséminé.

C'est aussi cette hypothèse chorale que formule la vidéaste Sylvie Blocher au sein de ses *Living Pictures* réalisées à partir de 1992. Elle filme des individus rencontrés par le biais d'annonces. Généralement des anonymes (*Gens de Calais*), même s'il peut aussi s'agir de protagonistes du milieu de l'art (*À quel point puis-je te faire confiance*) ou des comédiens (*L'Annonce amoureuse*). Contrairement au dispositif de Bouchra Khalili, ses vidéos proposent des situations de face-à-face, les personnes s'adressent à la caméra, souvent filmées en plan très serré, ils parlent ou répondent à des questions posées par l'artiste. Ce travail vidéographique s'intéresse aux conditions de l'adresse (cadrage, distance avec le sujet, direction de la parole, etc.). Sylvie Blocher entend chercher la suspension de l'autorité de l'artiste et faire émerger un *je* chorale :

“Le face-à-face est une activité qui suppose l'abandon, d'une part, de l'autorité et d'autre part, de la conscience d'un JE pluriel. Le face-à-face suppose aussi un déplacement peut-être d'aller vers l'autre. L'art ne serait pas seulement la conscience de l'autre mais son adresse. L'adresse contiendrait en elle un NOUS séparé et non fusionnel. Un JE NOUS SOMMES<sup>163</sup>.”

2012/2013. Je conçois l'écriture du texte *Iode* comme une cartographie sonore, où se pose la manière de topographier l'adresse entre deux voix dans l'espace du livre. Il s'agit alors de créer une succession de situations d'énonciation entre *je* et *tu*, *Iode* racontant une expérience amoureuse. Je prélève des extraits de dialogue (échanges par mails, textos, ou retranscriptions

159 BAILLY J.-C., *L'Élargissement du poème*, op. cit., p. 160-163. Sur cette question pronominale, Bailly s'appuie sur les travaux de Benveniste.

160 BENVENISTE É., *Problèmes de linguistique générale*. 1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 7, 2006.

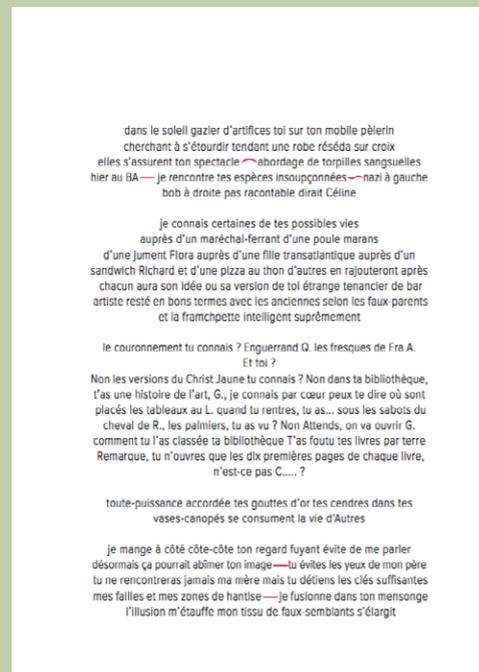
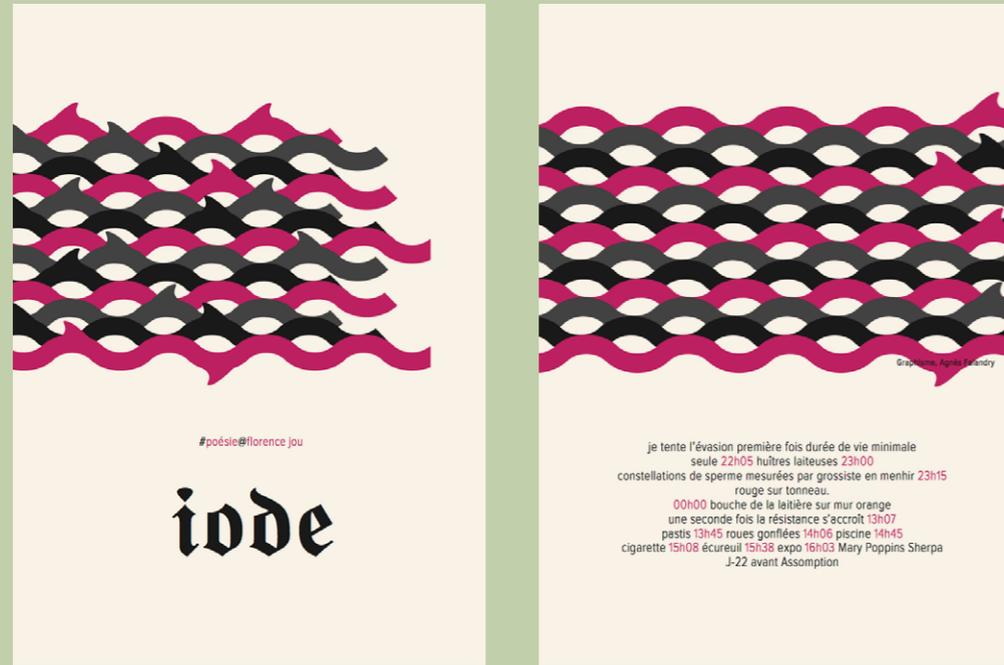
161 David Antin fait également l'expérience de cette altérité du sujet au moment où il inscrit le talk poem dans l'espace du livre (en réécoutant l'enregistrement de sa performance).

162 BAILLY J.-C., *L'Élargissement du poème*, op. cit., p. 163.

163 PARFAIT F., *Vidéo, un art contemporain*, Paris, Regard, 2001, p. 225. Dans un chapitre consacré à la relation entre vidéo et adresse, Françoise Parfait retranscrit certains propos de Sylvie Blocher : « Je place la caméra de façon frontale et crée un dispositif contraignant. C'est leur résistance au dispositif et leur adresse à l'Autre, au travers de mes questions, qui ouvrent parfois une brèche. Les personnes se transforment alors en porteurs de voix. Elles ne jouent plus, elles sont. »



Sylvie Blocher, *Je et Nous*, série *Living Pictures*, 2003, installation vidéo, 55 min, écran flottant 4 m x 3 m, français-anglais, Collection départementale d'art contemporain de la Seine-Saint-Denis, France.



Florence Jou, *Iode*, couverture, quatrième de couverture et extrait, tirage limité à 100 exemplaires, Nantes, 2015 (graphisme Agnès Falandry)

de conversations entendues) que je recompose sous forme de fragments :

tu es souvent dans ma tête tu t'y sens bien  
ça crie souvent au lieu de la nuit L'autre ? L'autre c'est qui ? L'AUTRE ?  
Toi Qui ? Toi tu vois ?  
Non je ne vois pas j'entends

Éclats de voix qui se forment, se déforment et se reforment, ces bribes de conversations ne sont jamais annoncées par les guillemets. Pourtant, même invisibles, ils pourraient se débusquer partout dans le blanc typographique de la page. Il n'y a jamais de marqueurs du discours direct, ce qui suscite du trouble ou de la confusion quant au porte-parole. S'agit-il alors de deux individus ou d'un individu unique, hanté par la voix de l'autre ?

Durant l'écriture du texte, je me filme avec la caméra de mon ordinateur, cherchant dans ce face-à-face, à travailler l'adresse de mon texte, suivant différents contextes (train, voiture, café, rue, etc.). *Iode* se construit en prenant la forme d'un journal vidéographique, énoncé par un *je*, qui s'implique dans des situations d'énonciation, et qui se transforme en se disséminant. Ensuite, une radio me propose d'enregistrer ce texte en fiction radiophonique. Je fais alors appel à une comédienne, Marie Mirabel, et un ami, Gilles Cadet. Durant nos répétitions, l'enjeu est de jouer sur les éclats de voix. Lors de la prise finale dans le studio de radio<sup>164</sup>, nous sommes trois voix, puisque j'interviens aussi par moments. Finalement, le *je* porte la présence d'autres et apparaît tel un chœur disséminé.

AMA travaille l'éclatement de l'adresse dans son écriture poétique, au moyen des pronoms *il* et *elle* :

“AMA. – c'est-à-dire qu'il y a une sorte de multiplication du un, du il ou du elle qui se tait et alors surgit une sorte de chœur.  
AMA. – Et plus le personnage se multiplie et se démultiplie et plus la voix, le chant, le chant graphique me paraissent importants. Je les travaille avec des blancs. C'est-à-dire que les blancs font place à une démultiplication de la voix.  
AMA. – Les personnages sont anonymes. Ces personnages sont anonymes, et c'est ce statut qui fait leur pouvoir en un sens. [...] ou « elle », je ne sais pas qui c'est exactement<sup>165</sup>.”

L'entretien porte à ce moment-là sur un changement d'écriture, le déplacement qui s'opère d'*État*, publié en 1971, à la sortie de *Mezza Voce* en 1984. Treize ans d'écart et d'absence de publications pour AMA. Dans *Mezza Voce*, une scène se nomme « Théâtre », un passage revendiqué comme mallarméen<sup>166</sup> par la poète elle-même. Au couple *je/lu* est préféré *il(s)/elle(s)*. *Il* ou *elle* est une non-personne<sup>167</sup>, ne renvoyant pas à une personne spécifique. Le pronom de troisième personne peut prendre n'importe quel sujet ou aucun, et ce sujet, exprimé ou non, n'est jamais pensé comme personne. Au pluriel, *ils/elles* correspondent à un ensemble indéfini de

<sup>164</sup> *Iode*, fiction radiophonique, en six épisodes de cinq minutes, enregistrée en Arles, radio 3dfm. Version intégrale en rediffusion sur Jetfm, Nantes, <http://www.jetfm.asso.fr/site/Histoires-d-Ondes-du-29-05-2014.html>.

<sup>165</sup> DAIVE J., Anne-Marie Albiach, *l'exact réel*, op. cit., p. 49.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 49. Par passage mallarméen, il faut entendre ici une référence au personnage d'Igitur. Le texte semblerait se déployer comme la descente d'Igitur, « vers nos ancêtres pour éteindre la bougie ». *Igitur* est un conte philosophique écrit par Mallarmé dans les années 1869/1870. Ce texte inachevé, qui ne sera pas publié de son vivant, est l'histoire d'un personnage qui met en scène sa propre disparition. Il est perçu comme une sorte de « cogito » dialectique par Jean-Pierre Richard (et d'autres critiques). Igitur se réalise dans l'expérience de son non-être, il vit une succession d'expériences négatives (Mallarmé vise une disparition élocutoire du poète).

<sup>167</sup> BENVENISTE É., *Problèmes de linguistique générale*. 1, op. cit., p. 231 : « La forme dite de 3<sup>e</sup> personne, comporte bien une indication énoncée sur quelqu'un ou quelque chose mais non rapportée à une personne spécifique. »

non-personnes, qui ne sont pas réflexives dans l'instance du discours, incompatibles avec un ici et un maintenant. S'il y a impersonnalité, dans la lignée mallarméenne, ce serait alors parce que l'être est une présence disséminée, qui se compose et se décompose, apparaissant et disparaissant en différentes positions d'adresse, suivant des espaces-temps multiples. Plus que *disparition*, il serait possible de penser que c'est l'impossibilité d'assigner une origine unique à la voix portée par un individu, tel qu'on le voit opérer dans l'écriture d'AMA.

La première apparition du mot *écho* se trouve dans une tragédie d'Eschyle, *Les Perses*. Écho est personnifié pour la première fois sous la forme d'une divinité, Acho, dont la mission est la propagation de la parole. Le mythe aurait été créé par Ovide, sûrement à partir d'une tradition orale auquel il a eu accès.

Mais il existe une autre version du mythe, due à Longus, où Écho est mise en pièces par des bergers pour avoir refusé les avances du dieu Pan : elle devient une voix dispersée, dont la terre recueille et abrite en son sein les lambeaux.

Cette seconde version renvoie à l'hypothèse d'une voix-chorale, comme elle apparaît dans certaines pratiques artistiques que je viens d'étudier. Cette hypothèse chorale met en jeu une question politique autour du sujet : le sujet se forme au travers de situations d'énonciation.

## ... sortir

Dans ce cahier 2, la constellation apparaît davantage au stade de croquis cartographique. Une volonté pour certains artistes de ne pas figer un instrument de représentation, de pouvoir conserver des lignes dynamiques et l'élan de gestes, de parvenir à brouiller les frontières. À une échelle écologique, la perception d'une constellation – signes qui émergent dans une surface – relève d'une exploration et mobilise les actions de l'observateur.

La constellation se révèle à plusieurs reprises comme un maillage de lignes (poet spider, réseau delignien, chambre d'échos). Dans un monde contemporain, où il est souvent question de connecteurs, il s'agit de prendre en considération l'écologie, soit le caractère vivant de ces lignes. Elles traversent l'environnement, elles forment des individus, elles créent des rencontres.

De ces lignes, je souhaite extraire deux types de points. Il y a le *point concentration* : un objet d'art existe comme une invite ou une prise, il condense un ensemble d'usages, et peut participer à fonder un territoire commun. Et il y a le *point rétroactif* : un individu est une présence rythmique, il engage un contact avec le réel suivant un régime d'actions et de réactions. Le temps – le présent – se saisit par une poétique de l'écoute, dans un écart entre passé et futur, ce que des artistes mettent en scène dans leurs pratiques.

# ANNEXES

- 1 — Florence Jou,  
**« Dans la bibliothèque d'Anne-Marie Albiach »,**  
carte blanche, revue *Poezibao*, avril 2015.
- 2 — Florence Jou,  
**« Song-Line, une cartographie sonore et poétique de la ville »,**  
carte blanche, revue *Poezibao*, octobre 2015.

Prologue :

On arrive dans la bibliothèque d'Anne-Marie Albiach.

On cherche.

De la poésie. Évidemment.

On change peu à peu de focale pour ausculter les livres d'art : Nan Goldin apparaît.

Et l'envie d'écrire sur *Elles* pour tracer de nouveaux cercles de rencontres.

### Dans la bibliothèque d'Anne-Marie Albiach :

La bibliothèque d'Anne-Marie Albiach, conservée au Centre international de poésie de Marseille, compte 3 947 ouvrages légués en 2014 par le poète Claude Royet-Journoud. Parmi les lectures d'Anne-Marie Albiach, on trouve de la poésie, provenant de ce que l'on pourrait nommer le(s) cercle(s) proche(s).

Et notamment :

- Claude Royet-Journoud, fondateur de la revue *Siècle à mains*, revue qui est à l'origine de l'apparition de l'écriture d'Albiach sur la scène poétique contemporaine : « Ma naissance à l'écriture s'est faite avec Claude Royet-Journoud à Londres, quand il dirigeait et ensuite j'ai dirigé avec lui la revue *Siècle à mains*. Avant j'avais écrit des poèmes – je désirais profondément écrire et ce qui m'a attirée et ce qui m'a unie à Claude R.-J., c'était le fait qu'il soit écrivain, poète, disons. Et nous avons travaillé ensemble avec Michel Couturier, à Londres, mais je n'ai aucun sens du temps, je ne me souviens pas vraiment des années. Je sais que nous sommes revenus en 1968, à Paris<sup>168</sup>. » Dans *Siècle à mains*, elle publie son premier texte FLAMMIGÈRE en 1967.

- les poètes du contexte bouillonnant de l'époque de la fin des années 1960 et du début des années 1970, tels Jean Daive, Jean Tortel, Mathieu Bénézet, Michel Couturier, Dominique Fourcade...

- les poètes et éditeurs : Henri Deluy lui consacre un fronton dans sa revue *Action poétique* en 1974 ; Jacques Roubaud, Jean-Pierre Faye et Maurice Roche accueillent ses textes dans la revue *Change* ; en 1975, Emmanuel Hocquard la publie dans les collections « Chutes » et « Figurae » de sa maison d'édition Orange Export Ltd ; Bernard Noël édite MEZZA VOCE dans la collection « Textes » de Flammarion en 1984.

- les « écrivains intérieurs ». Albiach écrit en référence à Stéphane Mallarmé, Heinrich von Kleist, Edmond Jabès, Pascal Quignard, William Shakespeare, Georges Bataille, dans la mémoire de leurs lectures.

Nulle prétention d'exhaustivité, seulement la volonté d'esquisser les lignes fortes de cette bibliothèque. Alors, une envie persiste : « ausculter » autrement cette bibliothèque, non pour découvrir le talent de collectionneuse d'Albiach, mais en prenant un marteau<sup>169</sup> afin de dégager les échos éloignés. Frapper cette bibliothèque comme un corps pour entendre les différences et les sons creux, en cherchant parmi

<sup>168</sup> Voir *Memoriam*, entretien avec Alain Weinstein, France Culture, 2003.

<sup>169</sup> En référence à Friedrich Nietzsche, « philosophe à coup de marteau ». Voir l'ouvrage de SZENDY P., *À coups de points, La ponctuation comme expérience*, Paris, Éditions de Minuit, 2013.

les ouvrages d'art. Ceux-ci sont en nombre plus restreint par rapport aux livres de poésie : une revue de cinéma russe, un ouvrage de la Collection Lambert publié aux Éditions Actes Sud en 2000, deux livres du peintre Gérard Beringer, deux livres de Pierre Boulez, quelques catalogues d'exposition ou monographies (galerie Templon, Fondation Maeght, Tate Gallery), *New York* de William Klein...

Là aussi, un cercle proche se dessine et se précise à l'issue des échanges enthousiastes que nous avons eus avec Claude Royet-Journoud. L'artiste le plus représenté est Richard Tuttle avec huit ouvrages. Artiste américain post-minimaliste, Tuttle a travaillé sur de nombreux supports. En 2004, il conçoit un livre d'artiste avec le texte d'Albiach, *L'EXCÈS* : cette mesure, pour la collection « Une rêverie émanée de mes loisirs<sup>170</sup> » du galeriste Yvon Lambert. Lars Fredrikson est également présent. Proche d'Albiach, il a traduit certains de ses textes en suédois et disposait d'un enregistrement sonore d'État. On trouve aussi Joerg Ortner, graveur des poètes, surnommé le Dürer du xx<sup>e</sup> siècle, qui côtoya Jean Daive et Claude Royet-Journoud, et qui illustra la couverture de la première édition de MEZZA VOCE, publié par Bernard Noël en 1984 chez Flammarion.

Enfin des ouvrages du peintre Jean-Luc Guérin, de François Martin, lui-même proche des poètes et des philosophes, et de Gisèle Celan-Lestrange, épouse de Paul Celan, qui pratiquait la gravure, avec laquelle Anne-Marie Albiach entretenait des relations d'amitié.

Cercle proche, où l'on voit se mêler artistes et poètes.

Puis l'œil qui ausculte le corps de cette bibliothèque s'arrête alors sur *The Ballad of Sexual Dependency* de la photographe Nan Goldin, publiée par Aperture en 1986. Que penser de la présence de cet ouvrage de photographie dans cette bibliothèque ? Anne-Marie Albiach aurait rencontré Nan Goldin à la galerie Yvon Lambert. Le galeriste a peut-être souhaité qu'Albiach écrive sur les photographies de Goldin, suite à sa collaboration avec Tuttle. Ce qui n'advint pas... Réticence face au cercle intime que Goldin photographie sans relâche... Pourtant, le cercle ne fait-il pas écho ou figure entre leurs œuvres ?

Années 1970. Goldin commence à photographier ses amis, ses amants, ses proches et leurs tragédies de vie dans le milieu bohème du Lower East Side de Manhattan<sup>171</sup>. Le 21 décembre 1979, au Mudd Club 79, elle projette pour la première fois le diaporama de sa série sans fin *The Ballad of Sexual Dependency*, initialement intitulée *If My Body Wakes Up*. David Armstrong, Cookie Mueller, Suzanne Fletcher, Sharon Niel, Greer Lankton et d'autres en sont les sujets obsessionnels. Ce « journal public<sup>172</sup> » de personnages débraillés, dans des intérieurs délabrés, pris sur le vif, souvent sur ou sous-exposés, fait écho à *Tulsa* de Larry Clark. Goldin partage son esthétique minimale, peu virtuose et autobiographique.

Chez Anne-Marie Albiach, existe un cercle intime d'un autre genre : celui des pronoms anonymes. *Elle, ils, eux, il, elles* foisonnent dans ses poèmes. Les marques de la première personne sont assez rares, même si elles affleurent, comme dans *L'EXCÈS* : cette mesure : « tu m'appelles aussi », « ma respiration s'altère ». Au « je »

<sup>170</sup> Yvon Lambert crée cette collection de livres de bibliophilie en 1992.

<sup>171</sup> Voir le texte de CRUMP J. dans *Variety, photographies de Nan Goldin*, Paris, Textuel, 2009.

<sup>172</sup> Expression de Nan Goldin.

173 « Entretien avec Henri Deluy », *Action poétique*, n° 78.

qui entretient une relation avec le « tu », est préféré par exemple le couplage il/elle. Si Anne-Marie Albiach dit travailler une « écriture référencée<sup>173</sup> », les pronoms n'offrent pas en tant que représentants assignés ou lieux de représentations déterminés. Ils réverbèrent. Ils irradient vers des origines et des références multiples. Réceptacles ou réservoirs de la mémoire des lectures intimes de la poétesse, ils se diffusent et jouent de leurs éclatements dans les cercles infinis tracés par les mots, en perpétuels décentrement au fil des pages : « On écrit d'après des lectures et aussi des pulsions. Par exemple, dans "H II" *linéaires*, il y a le Chœur qui est une référence au théâtre grec et à Shakespeare. Dans *État* il y avait "elles", ces références femelles qui me rappellent, je ne sais trop pourquoi, les sorcières de *Macbeth*... Ensuite en filigrane se dessine insidieusement le personnage de *Igitur* de Mallarmé ... » Pris dans le jeu de leurs alternatives, les pronoms changent d'intensité et de gravité. Suivre « elle » dans *FIGURATIONS DE L'IMAGE*, c'est suivre ces intensités lumineuses (« elle s'éblouit face aux données », « blanche, elle s'éblouit et s'atténue ») et ses relations aux forces de gravité (« elle abstrait l'objet ; elle dévie l'objet »). Suivre encore « elle » dans « H II » *linéaires*, c'est assister aux modalisations d'une voix (« se dit », « dit-elle », « dira-t-elle ») qui, dans la tension de sa présence et de son absence, se perd en écholalie.

Étrangement, cela résonne avec l'œuvre, pourtant biographique, de Nan Goldin. Au fur et à mesure de *The Ballad of Sexual Dependency*, le mode opératoire va changer<sup>174</sup>. Après les premiers clichés où Goldin opère en instantané, vient une autre manière de photographier le cercle des intimes. La photographe resserre le cadre en travaillant avec un temps de pause photographique plus long. La lenteur de la focalisation annule l'espace autour de ses modèles ; ceux-ci se détachent du décor intime – cendriers, tableaux, intérieur domestique, taxi, etc. –, et par là même de leurs appartenances sociales et locales. Le même cercle revient dans les clichés (Bruce, Sharon, David, Cookie) mais « ce moins d'espace autour des modèles donne moins de détails qui transformaient chaque portrait en petite scène intime de la vie quotidienne<sup>175</sup>. » L'indétermination surgit, les variations opèrent. Et voici qu'un autre David advient : « David enveloppé jadis dans ses robes moulantes, absent car perdu dans les volutes d'un joint ou dans les bus des amants de passage est aujourd'hui un David posé, calme, lui qui semblait irréductible à la capture<sup>176</sup>. » En resserrant le cadre, Goldin met à distance et convertit l'excès en mesure.

Goldin et Albiach auraient alors en commun ces changements de gravité et d'intensité, désireuses toutes deux d'éviter que leurs images et leurs mots s'arriment dans un principe purement réflexif. Elles travaillent sur les équilibres et contrastes de forces et d'énergies en présence afin de montrer autrement. Au « se » est préféré le « ce », exorde cosmologique défendu par Fernand Deligny dans sa pratique des cartes<sup>177</sup>, comme refus de déterminer tout être, même autiste, à la mesure du corps social institué. Les êtres sont aussi constitués de ce qui échappe à une enveloppe corporelle unique ; ils sont remplis d'énergies, de forces vitales, d'éléments impersonnels, issus de sources multiples et en perpétuelles modifications. Question politique, partagée à la fois par une photographe vivant dans le milieu underground new-yorkais et une

174 Voir le texte d'Eric Mézil dans GOLDIN N., *Love Streams*, Paris, Yvon Lambert, 1997.

175 *Ibid.*

176 CRUMP J. dans *Variety*, *op. cit.*

177 Voir DELIGNY F., *Œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2007.

poétesse, souvent recluse. L'une et l'autre poursuivant et poursuivie par des cercles.

À propos de l'écriture de « H II » *linéaires*, Albiach dit : « C'est plutôt comme si j'avais voulu étaler une carte géographique, comme si j'avais voulu tracer une ligne en rapport à un horizon donné, et à la limite de la vision, mais une ligne sans cesse déviée, décentrée, multiforme, prise dans l'échappement perpétuel<sup>178</sup>. »

Décentrée, dans le travail de collaboration mené avec l'artiste Richard Tuttle. Yvon Lambert sollicite Tuttle pour faire un ouvrage dans sa collection. Tuttle accepte à condition d'une collaboration avec les mots d'Albiach. Lambert rencontre Albiach par l'intermédiaire de Jacques Roubaud. (Intervention du cercle intime.) Elle découvre le travail de Tuttle à la galerie d'Yvon Lambert et écrit *L'EXCÈS* : cette mesure. Un texte dénudé, quasiment sans ponctuation, travaillé dans la vitesse et la verticalité de la page. Tuttle y trace des cercles noirs, tels des projecteurs à faisceaux qui éclairent les mouvements des mots. Surprise par ces cercles noirs quand elle reçoit le livre, la poète souffle à Jean Daive : « Sans couleur, alors que je lui avais demandé de la couleur<sup>179</sup>. » Et pourtant, Albiach est immédiatement irradiée par ces cercles. Dans une autre bibliothèque, chez Claude Royet-Journoud, on trouve une peinture de Lars Fredrikson datant de 1967, offerte en 1988 à Anne-Marie Albiach. Dessins de cercles au crayon avec cette dédicace : *Pour toi Anne-Marie, à qui d'autre ?*

Les mots d'Albiach figurent eux-mêmes comme dédicace ou exergue dans un catalogue d'art intitulé *Mapas, cosmogonías e puntos de referencia*<sup>180</sup>. Le fragment *appréhension/qui astreint/mémoire dissoute*, extrait de *FIGURATIONS DE L'IMAGE*, ouvre la présentation de la vidéo *Elegy of a Voyage* du vidéaste russe Alexandre Sokourov, datant de 2001. Traversée solitaire de paysages enneigés, de villes désertes, d'un musée, rythmée par une voix off.

Le cinéma russe apparaît en contrepoint dans la bibliothèque d'Albiach, et en boucle à la fin de sa vie, quand elle ne cesse de regarder les films d'Andrei Tarkovski.

Nan Goldin, quant à elle, se passionne très tôt pour le cinéma : « Il y a eu des périodes dans ma vie où j'allais au cinéma tous les jours. Jamais je ne suis aussi heureuse que lorsque je m'assois dans un fauteuil moelleux et que j'attends que le film commence<sup>181</sup>. » Les titres de ses séries photographiques fonctionnent d'ailleurs comme des titres de films : *All by Myself*, *Tokyo Love*, *The Ballad of Sexual Dependency*. *The Ballad* adopte un style narratif brisé, qui n'est pas sans évoquer les films du cinéaste Antonioni, par la collision entre des images provenant de sources différentes (commandes, portraits familiaux, photographies de tournages, etc.), les changements techniques de modes opératoires, l'apparition de la couleur dans les années 1990, les temps de pause divergents entre les images...

Style également brisé chez Anne-Marie Albiach : le blanc typographique de la page coupe le discours. Il travaille aux effets de discontinuités. Il renvoie au geste du photographe qui scinde le monde en images, au bruit du diaphragme qui s'ouvre et se ferme. Blanc typographique et appareil photographique établissent des césures dans le flux du monde, comme le battement des paupières face aux images d'un film.

178 *Action poétique*, n° 78, entretien cité.

179 DAIVE J., *Anne-Marie Albiach l'exact réel*, Éric Pesty, 2006.

180 Voir le catalogue *Mapas, cosmogonías e puntos de referencia*, Xunta de Galicia, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2007.

181 CRUMP J. dans *Variety*, *op. cit.*

182 Voir le chapitre « La stigmatologie » dans SZENDY P., *À coups de points*, op. cit.

Pour Walter Murch, monteur des films de Francis Ford Coppola, « nous clignons des yeux pour séparer et ponctuer. S'il n'y avait pas de pause dans le discours, d'espace de silence, le monde serait incompréhensible<sup>182</sup> ».

Dans le Lower East Side des années 1970/80, Goldin découvre le cinéma expérimental. Elle côtoie les cinéastes Vivienne Dick, qui l'introduit dans le mouvement d'artistes No Wave, et Bette Gordon. Comme Vivienne Dick, Nan Goldin fait entrer ses amants, sa famille et ses proches dans ses photographies. Influencée par le côté punk et l'ethos collaboratif de ce cinéma, elle cherche à déterminer la ponctuation de *The Ballad of Sexual Dependency* lors de ses projections. Les premières projections ont lieu au Mudd Club et au Rock Lounge, où l'on peut aussi écouter la musique punk du groupe de Jim Jarmush et de James Nares, The Del-Byzanteens, et les lectures de l'écrivain Luc Sante. Dans cette atmosphère de performance artistique, Goldin commence à trouver la ponctuation de la ballade. À l'OP Screening Room, repaire new-yorkais sur plusieurs étages pour cinéastes indépendants, pendant que les images défilent, elle lit des textes seule ou avec son compagnon Brian. Ensuite, elle y introduit des chansons (et les voix de Dean Martin, Marilyn Monroe, Rita Hayworth, etc.). Voix off toujours susceptible d'être modifiée, recomposée, en fonction des nouvelles images qui entrent dans la ballade, dont elle atteint l'équilibre en 1987. Les images sont désormais solidaires des voix.

Anne-Marie Albiach, passionnée par les voix de contralto comme celle de Kathleen Ferrier mais aussi par celles de Patti Smith ou Bob Dylan, aurait pu accompagner d'une voix off le texte *État*, publié en 1971, aux Éditions Mercure de France grâce à Yves Bonnefoy. « Ayant préalablement travaillé l'écriture du texte au moyen d'un magnétophone, vérifiant chaque pause, chaque inflexion, elle avait même souhaité qu'un long dépliant à la toute fin du poème donne l'empreinte vocale de sa voix en train de lire ce poème. C'est-à-dire, pas les mots, mais leur empreinte (tessiture, débit, intensité), etc.<sup>183</sup> »

183 Courriels échangés avec Claude Royet-Journoud.

La voix serait-elle une sorte de négatif des mots et des images ? Au sens d'une rythmique qui se développe en creusant les distances entre les mots et entre les images... À l'intérieur du discours d'Albiach, les guillemets permettent d'isoler des scènes, des fragments. Ces signes de ponctuation *sèchent* la scène à l'instar des pinces du photographe. Semblables à « deux paires de pinces (qui) tiennent en suspension une sorte de tenture, un voile ou un rideau<sup>184</sup> », les guillemets théâtralisent<sup>185</sup>, accentuent la scène et la démarquent. Ils induisent des changements de cadrage et détournent certains éléments. Guillemets en profusion qui se débusquent même à l'intérieur d'autres guillemets, comme des emboîtements de cadres.

184 Citation de Jacques Derrida. Voir le chapitre « Monoreilles, ou la bulle des guillemets » dans SZENDY P., *À coups de points*, op. cit.

185 Pour la relation entre la poésie d'Anne-Marie Albiach et le théâtre, voir GLEIZE J.-M., *Le Théâtre du poème, vers Anne-Marie Albiach*, Paris, Belin/ Extrême contemporain, 1995.

Aux guillemets, s'ajoutent les italiques, qui viennent travailler les différences d'intonation. Ils mettent en doute et creusent une différence de ton dans le poème qui s'entend. Ils sont la marque d'une incertitude qui vient percuter le discours, met en doute l'interprétation univoque voire la prononciation du mot, comme dans le titre *État*. Les italiques creusent l'écho des mots, comme si l'écoute était toujours

creusée par les écarts entre deux ou plusieurs voix. Effets d'écholalies.

On reconnaît donc une photographe ou un écrivain à sa ponctuation... Comment ne pas penser à Joerg Ortner, qui traduit les textes d'Anne-Marie Albiach en vue d'une publication dans la revue allemande *Park*. Tentative avortée à cause du blanc typographique, nécessité incomprise alors pour l'éditeur de la revue. Comment ne pas penser aussi au livre *Un transitif* de Jean Daive, où la ponctuation d'État apparaît autonome, sur des pages en papier-calque...

Et enfin, comment ne pas faire revivre la bibliothèque d'Anne-Marie Albiach à travers le souffle de Nan Goldin... *Elle* ?

*Je tiens à remercier Éric Giraud pour son accueil au Centre international de poésie de Marseille.*

*Je tiens particulièrement à remercier Claude Royet-Journoud pour son écoute attentive et les précisions qu'il m'a apportées.*

*Je tiens enfin à remercier Karine Louesdon pour son travail de relecture.*

## SONG-LINE

### #une cartographie sonore et poétique de la ville

En 2014, Delphine Bretesché et Martin Gracineau<sup>186</sup> répondent à une commande publique, lancée par la Setram et Le Mans Métropole<sup>187</sup>. Il s'agit de concevoir la sonification de la seconde ligne du tramway. Leur projet s'intitule *Song-Line*.

Ce titre évoque les pistes chantées, traversant le continent australien des Aborigènes, qui auraient été tracées par leurs ancêtres. Ils y auraient laissé des empreintes à certains endroits du paysage (sur les collines, roches, points d'eau, etc.). Ces lignes sont réelles pour les Aborigènes, mais pour l'anthropologue Tim Ingold<sup>188</sup>, elles ont un statut de lignes fantomatiques, au même titre que les lignes géodésiques ou les lignes des constellations. Elles parcourent le monde, elles ont des conséquences physiques, mais elles ne sont finalement visibles que par le biais de représentations cartographiques. Elles se situent entre réalité et imaginaire.

Pour *Song-Line*, Delphine B. et Martin G. partent à la recherche de lignes fantômes, formées essentiellement par les voix des habitants qu'ils vont collecter, afin de capter les vibrations enfouies qui viendront donner d'autres textures aux deux lignes de connexion du tramway.

Leur séjour débute en septembre 2014, ils s'installent au Mans pour une durée de trois mois. Cette résidence est une condition quasi essentielle pour eux : il en va de leur implication dans le territoire et de la responsabilité de leurs actions pour réaliser une œuvre pérenne publique.

Leur séjour fait valoir une autre échelle. Les artistes travaillent en relation plus directe avec un territoire et des habitants. Ils apprennent à se déplacer et à s'orienter dans une ville qu'ils ne connaissent pas, ils y observent des modes de vie<sup>189</sup>, et non des représentations qui auraient pu être formulées *a priori*. Ils s'éloignent peut-être du modèle de la connexion pour fouler et chevaucher des surfaces et capter ce qui a pu résister aux transformations urbaines.

Au moyen d'un studio mobile, en parallèle des voix, ils collectent également des sons, qui seront diffusés aux stations<sup>190</sup>, seuils où les usagers attendent avant d'être transportés en tramway. Outil qui rabote la matière, lames de fleuret bataillant dans l'air, cris de victoire, glissements de voiture sur un circuit<sup>191</sup>... Autant de vibrations fantomatiques d'un territoire, souvent oubliées dans le quotidien des automatismes et des déplacements répétitifs, et qui constituent pourtant l'atmosphère et la rythmique particulières de la ville du Mans.

Pour composer sa musique, Leoš Janáček<sup>192</sup> circulait dans l'environnement et gribouillait sur son carnet des sons multiples (vagues, gloussements de poules,

tintement de la cloche rouillée, etc.). Il ne réduisait pas les notes de musique aux voix humaines. Le monde porte une mélodie, composée d'un entrelacement de voix multiples. Et les voix des habitants dialoguent avec des sons et d'autres manifestations sensibles. Existe une vibration généralisée, une sismographie permanente, parfois imperceptible.

Les artistes sondent la sonorité du Mans et la traduisent grâce aux moyens technologiques et à leurs organes sensoriels. Leur déplacement est une inscription dans un circuit d'écoute, qui pourrait être structuré en constellations. Pour le philosophe Arne Næss, chaque élément concret du monde est relié à un ensemble de facteurs<sup>193</sup>. La couleur de la mer ne peut s'appréhender sans tenir compte d'une constellation d'éléments, à savoir la couleur du plancton, la lumière du ciel et les organes sensoriels de l'interlocuteur. Tout dépend de la relation que chacun développe avec son environnement et de son attention pour les champs relationnels complexes et riches. Delphine B. et Martin G. collectent des sons, puis des voix, qui appartiennent à ces champs relationnels. L'environnement est tissé de relations, chaque élément, que ce soit un son ou une voix, y est plus qu'un point, il est un nœud. Les artistes tracent alors une cartographie souterraine, formée de constellations invisibles, qui émergent du fait d'une attention au sensible.

Avec leur studio mobile, les artistes effectuent des trajets vers des lieux de vie du territoire où ils vont enregistrer les voix : ABBAYE DE L'ÉPAU, MAISON DE L'EMPLOI, SEITRAM, LE MANS FC, etc.<sup>194</sup>. Autant de nœuds rouges qui apparaissent sur le site internet conçu par Samuel Jan.

S'organisent une convergence et un rayonnement autour et en dehors de ces lieux. Les artistes tracent des routes. Ils décrivent un parcours, qui se superpose à d'autres pistes enfouies, prolongé par les voix des habitants, ouvrant eux-mêmes de nouvelles pistes vers les arrêts de tramway. Le projet *Song-Line* se tient en deçà de la carte des lignes de connexions, il rend visible un croquis cartographique. Les lignes de voyages sont éprouvées, elles correspondent à des lignes réelles de mouvement, elles ont de la consistance parce qu'elles renvoient au fait d'habiter un lieu. Et non de l'occuper. Depuis ces nœuds rouges, sortes de chambre d'écoute<sup>195</sup>, les habitants énoncent des signaux, renvoyant à des chemins vécus :

– « Prochain arrêt RÉPUBLIQUE, Prochain arrêt LAFAYETTE, Prochain arrêt PRÉFECTURE... » –

Des individus aux écarts d'âge, aux diversités sociales, aux tessitures et intensités de voix différentes<sup>196</sup>. Chacun se remémore un nom de lieu en fonction d'une relation à son parcours personnel : visions de la ville, quand l'arrêt RÉPUBLIQUE est *the place to be*, ou « le cœur de la ville » ; événements d'une vie quand l'arrêt ÉPERON-PLANTAGENÈTS renvoie à « l'équitation » ou à un « métier exercé pendant 35 ans à 9 pas d'ici »...

Les noms ne sont pas dictés par une voix uniforme et monocorde, ils sont chantés et invoqués parce qu'ils deviennent repérables dans la géographie même de l'humain.

<sup>186</sup> Delphine Bretesché est artiste, Martin Gracineau est concepteur sonore. Ils ont déjà collaboré ensemble dans le cadre des *Contes de l'Estuaire*, soutenus alors par Jérôme Fihey, coauteur du conte radiophonique avec Delphine Bretesché (ce dernier est le producteur de ce nouveau projet, avec sa société de production, Le crabe fantôme).

<sup>187</sup> Avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication et en partenariat avec l'École supérieure des Beaux-Arts du Mans.

<sup>188</sup> INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 70.

<sup>189</sup> Un anthropologue comme Tim Ingold travaille lui aussi à une « échelle écologique » (expression de James Jerome Gibson). Il observe essentiellement les comportements, les gestes, les surfaces, etc.

<sup>190</sup> À Strasbourg, le musicien Rodolphe Burger a créé un programme sonore diffusé aux stations de tramway. Les conditions y sont plus favorables qu'à l'intérieur du tramway, qui est lui-même un espace sonore, avec les bruits de roulements et de climatisation.

<sup>191</sup> Les sons sont conservés dans le silo des matières. En écoute sur le site Internet du projet : [songline-lemans.fr](http://songline-lemans.fr)

<sup>192</sup> INGOLD T., *Marcher avec les dragons*, op. cit., p. 34.

<sup>193</sup> NÆSS A., *Écologie, communauté et style de vie*, traduit de l'anglais (États-Unis) par C. Ruelle, Paris, Éditions Dehors, 2013. Pour Næss, il s'agit de prendre en considération le champ relationnel. Cela permet de prêter attention aux interactions qui constituent le monde (p. 104-105).

<sup>194</sup> Ces lieux ont été listés et choisis au préalable, ils ont tous un rapport avec la ligne de tramway.

<sup>195</sup> Des annonces ont été diffusées dans les médias locaux pour mobiliser les voix, ainsi qu'une campagne d'affichage publicitaire dans le tramway. Les habitants s'inscrivent via le site Internet. Les enregistrements durent environ vingt minutes par habitant. Un protocole a été déterminé en amont, les artistes prenant toujours soin d'exposer le projet à chacun : remplir un papier d'accord de cession de voix, énoncer les trois arrêts choisis, évoquer les raisons de son choix, recevoir un certificat de participation daté et signé sous forme de carte à la fin de l'enregistrement.

<sup>196</sup> Deux cent cinquante voix ont été enregistrées, elles sont toutes conservées dans le silo des voix.

<sup>197</sup> Après la résidence au Mans, les artistes s'installent en studio. Ils composent des cycles de voix. Ils considèrent l'ensemble des trente-cinq arrêts, soit les deux lignes, et pour chaque song-line, ils déterminent cinq voix par jour sur chaque arrêt, suivant une intensité allant du plus grave au plus aigu. La composition sonore change tous les cinq jours.

<sup>198</sup> Delphine B. a déjà greffé, à une autre échelle, lors d'une résidence d'auteur à Corcoué-sur-Logne, en 2012. Avec des narcisses : une centaine de personnes ont planté quelque deux mille bulbes, en suivant une ligne tracée de la rivière la Logne au cimetière. Visible trois semaines environ au printemps au moment de la floraison, cette ligne est le reste du temps une empreinte invisible, enfouie dans la terre. La greffe est sans doute une manière de concevoir la pratique artistique pour une artiste qui se déplace d'une surface à une autre (qu'elle travaille avec les mots dans l'espace de la page ou lors de lectures sur scène, etc.). Expérimenter la communauté des surfaces pour un partage du sensible.

Ils prennent corps dans la vie même de ceux qui (ra)content. Finalement, ces noms de lieux deviennent quasiment des thèmes, nés d'une convergence de récits, quand le voyageur passe d'un lieu à un autre, comme le conteur d'un thème à un autre.

L'histoire d'une ville se révèle comme exhumée de l'opacité où elle reposait. Ces bribes de voix et de récits créent des lignes d'intensité et de gravité qui vont traverser Le Mans, irradiant vers des points aux origines et aux références multiples. Une communauté se tisse alors par réverbération, les artistes recueillent la persistance, la diffusion et l'intensité de voix singulières. Un maillage de lignes individuelles se constitue et vient faire éclater les deux lignes monocordes du tramway. *Song-Line* propose de nouveaux échanges. Une autre vision de la transmission. Dans le tramway, le trajet n'est plus déterminé à l'avance par des voix figées. Les voix humaines constituent une nouvelle génération de lignes<sup>197</sup>. De nouveaux cycles de récitants, qui viennent régénérer poétiquement une ville. Les habitants ont fait don de leurs voix pour que la terre soit à nouveau irriguée.

#Une irrigation poétique.

#Une greffe<sup>198</sup> dans un territoire.

b  
â  
t  
i  
r

# bâtir

**entrer...** p.3

## 1 — SYNTAXE : DISPOSITION p.5

**#position relationnelle** p.5

**#motif#agent** p.11

**#textures** p.15

**#table** p.19

## 2 — ÉCOLOGIE ÉLÉMENTAIRE p.27

**#lois écologiques** p.27

**#sensorialité excentrique** p.33

**#événements écologiques** p.39

**#tenségrité** p.45

## 3 — ART : MODE DE VIE p.49

**#laboratoire** p.49

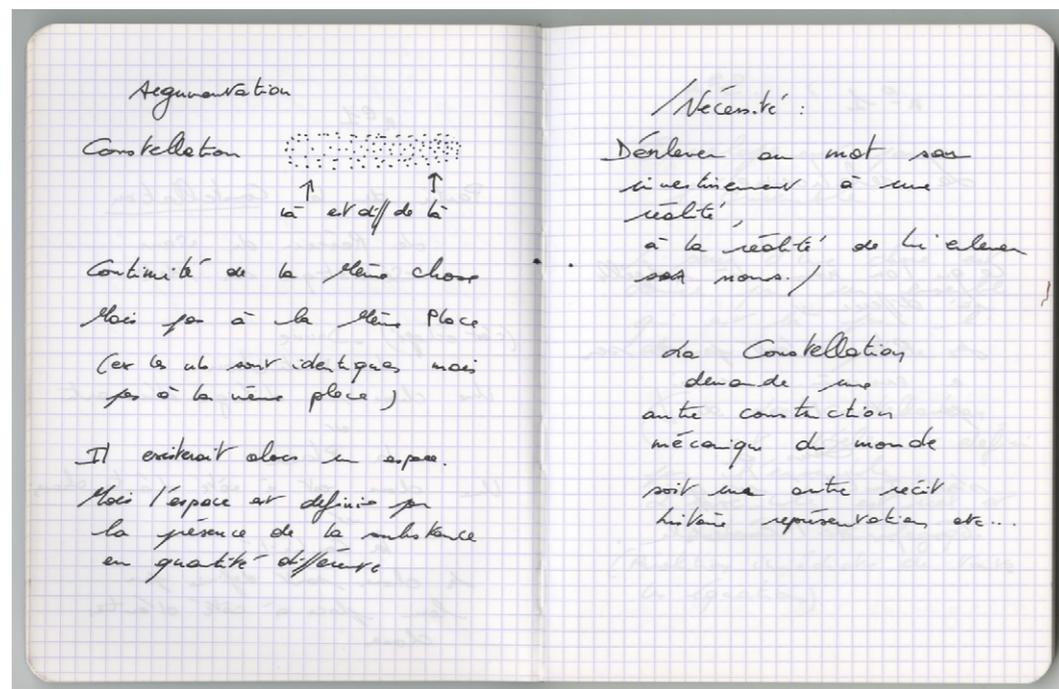
**#tentative#bricoler** p.55

**#nécessité#destructif** p.61

**#étoiler** p.67

**... sortir** p.73

ANNEXES p.75



Christophe Tarkos, notes manuscrites, cahier *Axiome 2*, Boîte TRK 2, reproduction numérisée, IMEC, Caen, 2015

## entrer...

**Avril 2014.** J'échange avec Éric Vautrin<sup>1</sup> au Mans, je cite les artistes présents dans le corpus de ma thèse et un nom retient son attention : Christophe Tarkos. Éric Vautrin me demande si j'ai pu prendre connaissance des cahiers et carnets du poète, qui sont conservés à l'Imec<sup>2</sup>. Une de ses anciennes étudiantes, Claire Cauvin, a mené un mémoire de recherche sur Tarkos, elle a fouillé dans les archives de l'Imec et a trouvé des schémas ou diagrammes à tonalité constellatoire.

**Octobre 2014.** Je me rends à l'Imec pour chercher dans le fonds Tarkos. La bibliothécaire avance plusieurs chariots où sont empilés les cahiers et carnets<sup>3</sup>. Au fur et à mesure, en auscultant, un cahier acquiert toute son importance. Dans *Axiome 2*, un fragment manuscrit se détache :

“La constellation demande une autre construction mécanique du monde [...].”

Cette phrase entre alors en résonance avec les préoccupations d'Augustin Berque, que je lis. Il met en place une écologie basée sur une mécanique qui ne réduit pas le milieu à une matière objectivable et homogène régie par des lois universelles<sup>4</sup>. Il repense en termes de dynamique de forces et de fluides. La constellation pourrait-elle s'apparenter à un écosystème? Suivant quel type d'organisation, quels lois et procédés, certaines pratiques artistiques se rapprochent-elles du fonctionnement du vivant?

<sup>1</sup> Éric Vautrin organise alors trois journées d'études sur le Théâtre du Radeau, basé au Mans. Maître de conférences en arts du spectacle, il est actuellement dramaturge associé au Théâtre de Vidy, à Lausanne.

<sup>2</sup> Voir [www.imec-archives.com](http://www.imec-archives.com)

<sup>3</sup> Cérémonial très précis en matière d'archivage : pesée, vérification du contenu, enregistrement des documents prêtés, etc. Portable interdit dans la bibliothèque, pas de stylo (seul un crayon à papier) et aucune feuille blanche venant de l'extérieur. À chaque sortie, toujours rendre les documents consultés.

<sup>4</sup> BERQUE A., *Médiance, de milieux en paysages*, Paris, GIP Reclus Maison de la Géographie, 1998. La notion de milieu est souvent employée de manière ambiguë ou imprécise, même chez les géographes où son utilisation se révèle pourtant fréquente. Elle se trouve souvent réduite à un centre ou un entourage. Or, là où la science physique voit des objets physiques, l'écologie va se charger de proposer une nouvelle mécanique, reposant sur des forces et fluides. Science de la nature à côté des nouvelles sciences sociales qui se développent, elle s'intéresse aux transformations d'énergie (cycle de l'eau, champ énergétique du soleil), aux circulations entre des écosystèmes, etc.

# 1

## SYNTAXE : DISPOSITION

---

La poétique de Mallarmé traverse cette première section, elle ouvre la possibilité de penser une autre syntaxe par un travail sur la disposition. Que révèle cette disposition ? En quoi modifie-t-elle l'organisation d'une œuvre et sa place dans le réel ?

### #position relationnelle

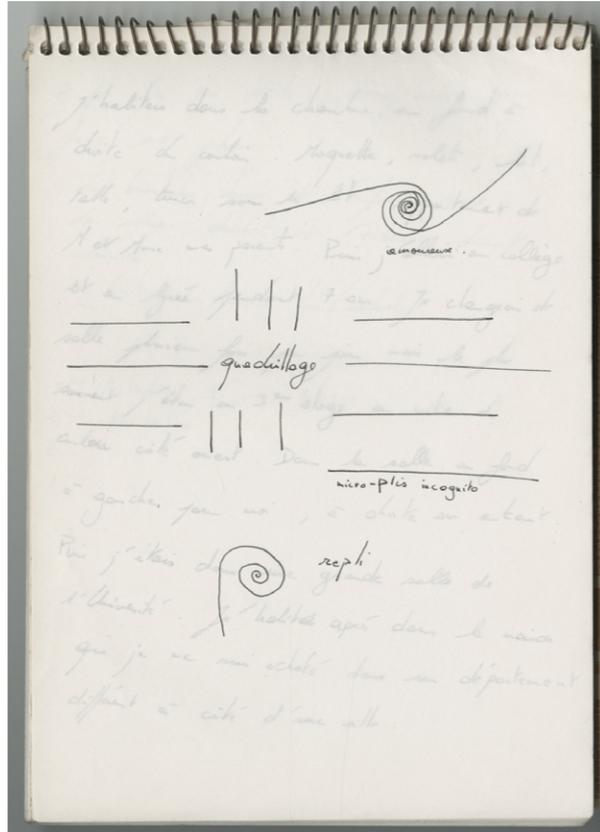
Octobre 2014. À l'Imec, je m'arrête sur le cahier *Axiome 2* de Christophe Tarkos. Il s'agit de notes manuscrites, telle une succession de principes, qui formeraient l'ébauche d'un projet poétique à dimension constellatoire. Je retiens une proposition : « Partir de la Constellation. La Place ; une chose est à côté d'autres choses ; les choses sont définies par leur place à côté d'autres<sup>5</sup>. » L'approche poétique de Tarkos se concentre sur les mises en relation, la langue y apparaît comme matière relationnelle. Les « choses » existent pour leur rapport de contiguïté et de voisinage. Par *choses*, il faut entendre que la langue est une substance, constituée d'unités en relation, soit de choses qui se mélangent et adhèrent.

En feuilletant d'autres cahiers de Tarkos, je constate effectivement que l'espace d'écriture – si l'on considère déjà celui du cahier – prend la forme d'un champ relationnel. L'organisation interne de ceux-ci se structure par une dynamique de liaisons. Souvent, le poète ajoute une pagination manuscrite et une table des matières à ses cahiers : les pages sont numérotées (avec plus ou moins de précision) et cette table des matières reprend au final le découpage fragmentaire du cahier (celle-ci peut se révéler incomplète voire inexacte quant au respect de la pagination). Voici celle visible dans le cahier *Étude 3*<sup>6</sup> :

<sup>5</sup> Boîte TRK 2, IMEC.

<sup>6</sup> Il s'agit d'un carnet de 180 pages. Comme souvent, dans les cahiers de Tarkos, le matériau est hétérogène : notes de lecture de livres ou de cours, schémas, citations, fragments de textes, etc.





Christophe Tarkos, schéma manuscrit, reproductions numérisées, IMEC, Caen, 2015

relations, Tarkos n'oppose plus sujet et objet, il ne règle plus son travail sur une logique référentielle, mais sur l'usage contextualisé du poème<sup>13</sup>. Cette poétique porte une vision écologique : l'environnement est une production de relations, où chaque organisme – ou élément du monde – est un nœud de relations au sein d'un ensemble plus vaste. Arne Næss définit l'environnement comme *champ relationnel* :

“La pensée relationnelle a une valeur écosophique parce qu'elle permet de fragiliser la croyance selon laquelle les organismes ou les personnes peuvent être séparés de leur milieu. Parler d'interaction entre les organismes et leur milieu est une expression maladroite parce qu'un organisme est une interaction<sup>14</sup>.”

Le philosophe prend pour exemple un énoncé linguistique, « La tour Eiffel est à droite », afin de rendre compte de cette logique relationnelle. La *tour Eiffel* n'existe pas comme chose en soi, elle existe à l'intérieur d'un réseau, en fonction de la position de l'observateur, de la place du lieu par rapport à d'autres lieux, etc. Næss s'écarte d'une logique qui chercherait à décrire le monde d'après des propriétés subjectives et objectives, reconduisant une opposition entre un dehors et un dedans. Au contraire, les choses participent de champs relationnels, qui sont dynamiques.

Dans le poème du *coup de dés*<sup>15</sup>, Mallarmé propose déjà une topologie relationnelle, en rompant avec l'organisation métrique et la linéarité du vers. Il détermine une organisation constellatoire de la langue, la syntaxe est définie en terme de distribution spatiale et non plus comme l'application de lois grammaticales et rhétoriques<sup>16</sup>. Le vers s'éclate dans le blanc de la page, l'espacement offre des possibilités de mises en relation entre les mots. Le poème s'apparente à un *espace-filet* ou un *réseau à mailles*<sup>17</sup>, où les espacements permettent une lecture dynamique, créant une pluralité de trajectoires. Le poète se présente tel un *assembleur*, il répartit – monte ou tisse – pour offrir au lecteur un Livre à venir : « Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini, tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré son secret, assemble des entrelacs distants où dort un luxe à inventier, stryge, nœud, feuillages et présenter<sup>18</sup>. » Ces formules mallarméennes traduisent une pensée constructive, centrée sur les procédés (tissage ou typographie).

La poétique de Tarkos rend compte de l'actualité de Mallarmé. Le *coup de dés* annonce les expériences et formes de poésie concrète (Gomringer puis Tarkos). En travaillant la disposition dans l'espace de la page, Mallarmé met l'accent sur la construction, sur un processus qui se fonde sur des mises en relation. Si les œuvres reposent sur une dynamique d'agencements (dans une perspective constructiviste), la constellation acquiert sa propre réalité dans un environnement (et ne serait pas un objet d'art à propos de quelque chose d'autre).

<sup>13</sup> TARKOS C., *L'Enregistré, performances/improvisations/lectures*, op. cit., p. 35. Philippe Castellin propose de penser la recherche de Tarkos comme une « endopoétique », la langue n'est pas à part du réel, elle est un ensemble de choses, « [...] qui constituent des sous-unités relatives, bords flous, formes vaseuses, un chewing-gum d'ectoplasmes ».

<sup>14</sup> NÆSS A., *Écologie, communauté et style de vie*, traduit de l'anglais (États-Unis) par C. Ruelle, Paris, Éditions Dehors, 2013, p. 104.

<sup>15</sup> MALLARMÉ S., *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, La Table Ronde, 2007.

<sup>16</sup> VIART D., *L'Écriture seconde, la pratique poétique de Jacques Dupin*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Débats », 1982, p. 165.

<sup>17</sup> DIDI-HUBERMAN G., *L'Étoilement, conversation avec Hantai*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 25-27.

<sup>18</sup> Voir à ce propos « Divagations », section *Quant au Livre*, dans MALLARMÉ S., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 65, 497, 1998, p. 215.



A



B



C



D



E

A Éventail, vers 1880, dentelle de Burano et monture en nacre repercée et gravée, appliquée de feuille d'or et d'argent

B Stéphane Mallarmé, *Autre éventail de Mademoiselle Mallarmé*, vers 1884, Inv. 985.67.1, Coll. MDSM, Vulaines-sur-Seine, (photographie Yvan Bourhis)

C Étui à chaux latmul, cours moyen du fleuve Sépik, province de l'est du Sépik, bois de Mélanésie, chaume de bambou, rotin, fibres végétales, pigments ocre rouge, blancs et noirs, chaux, longueur 68,5 cm, musée du quai Branly, Paris

D Boîte à chaux pour le sirih, grandes îles de la Sonde (aire), Sumatra, XIX<sup>e</sup> siècle, section de bambou gravée, corne, bois sculpté et gravé, 29 x 6,9 x 6,6 cm, 185 g, musée du quai Branly, Paris

E *Jeune femme jouant du târ*, peinture, Iran, 1830-1840, huile sur toile, 150 x 101 x 3 cm, musée du quai Branly, Paris

## #motif#agent

Mallarmé s'intéresse aux objets d'art qui relèvent de l'art décoratif. En témoignent ses premiers écrits lors de l'Exposition universelle de Londres<sup>19</sup>, où son regard se suspend sur des motifs divers : entrelacs, chimères sculptées, branches de roseaux, etc. À propos d'un tapis persan, Mallarmé tente de traduire la dynamique perceptive que provoque l'art de l'ornementation chez un observateur :

“Voilà ceux qui arrivent de Perse, où l'arabesque le cède à un dessin ramifié et pyriforme [...] ; parfois surprise éclatante pour l'œil habitué à l'enlacs des lignes tissées ou brodées, s'étale une large surface blanche ou brune, qui nous captive par une nuance unie<sup>20</sup>[...]”

Le poète isole un élément (détail d'une couleur) tout en étant fasciné par un ensemble de lignes (arabesque ou enlacs). Il hésite quant à la nature des lignes (tissées ou brodées) et à la désignation de figures qui apparaissent (branche ou poire). Tantôt son œil divise, tantôt il groupe. Face aux objets de l'art décoratif, Mallarmé est fasciné par la complexité de l'agencement<sup>21</sup> : un motif ornemental ne se laisse pas si aisément saisir et suscite une résistance pour le poète.

Alfred Gell analyse le potentiel d'agentivité de la pratique ornementale, qu'il situe dans le cadre de sa théorie anthropologique sur l'agentivité des œuvres d'art. Une production culturelle est toujours la manifestation d'interactions sociales. L'agentivité ne s'intéresse pas à l'objet d'art en terme de communication symbolique, celui-ci est perçu comme *indice*<sup>22</sup>, résultant de transactions opérées entre agents et patients. Gell identifie une structure-type d'acteurs qui agissent : *artiste*, *indice*, *prototype* et *destinataire*. Ce réseau canonique<sup>23</sup> est amené à changer de composition, il est des cas où les termes *artiste*, *destinataire* ou *prototype* sont manquants ou présents de manière ambiguë. Dans « le cas des motifs ornementaux, il n'y a pas de prototype, ou alors celui-ci n'est pas évident, le “motif” et l'indice ne font qu'un<sup>24</sup>[...] ». L'art décoratif ne cherche pas à imiter le vivant, il exploite plutôt les relations entre les parties de l'indice (combinaisons de motifs, hiérarchies entre partie et tout, rythmes perceptifs, etc.). Que l'on observe un étui à chaux (ou calebasse) provenant du peuple Iatmul en Nouvelle-Guinée ou une mosaïque de l'art islamique, c'est dans l'agencement des parties de l'indice que l'agentivité de l'artiste se voit le plus<sup>25</sup>.

Au travers des analyses de Gell, il n'est pas anodin de constater que les poètes concrets se réclament d'un héritage mallarméen et qu'ils entendent poursuivre ses recherches sur le groupe, quand le vers est remplacé par la constellation. En effet, la pratique ornementale accroît le rôle du spectateur dans la transaction, elle permet de saisir que le motif est un espace processuel, qui engage autant des actions perceptives de la part du producteur que du récepteur. Eugen Gomringer met en relief cette dimension dans son manifeste publié en 1954, qui accompagne ses *Constellations*<sup>26</sup> : « [...] en posant ces mots, le poète [...] laisse au lecteur le soin des associations, ce qui fait de lui un collaborateur, peut-être même souvent celui qui “parachève”

19 MALLARMÉ S., *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », n° 1029, 1998.

20 *Ibid.*, p. 97.

21 GELL A., *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, traduit de l'anglais (États-Unis) par S. et O. Renaut, Dijon, Les presses du réel, 2009. Pour Gell, l'ornement génère une fascination car il médiatise un attachement entre personnes et objets, soit un ensemble d'échanges inachevés fondés sur une résistance cognitive.

22 *Ibid.*, p. 15-22. En proposant une anthropologie de l'art qui restreint son objet « [...] aux relations sociales qui associent l'objet et l'agent social », Gell reprend la terminologie d'indice de Peirce (les inférences d'un objet). Il propose de penser en terme d'abduction d'agentivité.

23 *Ibid.*, p. 15-22. Des agents agissent sur des patients et inversement. On peut attribuer des actions à des objets car on les pense dans leur interaction sociale (ex : une poupée ou une voiture). Un agent peut exercer son agentivité parce que l'autre va être patient. Mais patient ne signifie pas passif, il y a résistance. L'œuvre d'art ne se donne pas à saisir facilement (difficile à fabriquer, penser, échanger., etc.).

24 *Ibid.*, p. 94.

25 *Ibid.*, p. 93 : « On l'a ornée de magnifiques motifs qui visiblement ne ressemblent à aucun objet réel. La calebasse est décorée selon un libre jeu de courbes, d'ovales, de spirales et de cercles, disposés de manière symétrique ou simplement répétés. »

26 GOMRINGER E., *Constellations et poèmes concrets*, traduit de l'allemand par V. Barras, Genève, Héros-Limite, 2005. Les citations sont extraites du premier manifeste d'Eugen Gomringer, publié dans la *Neue Zürcher Zeitung* du 1er août 1954, p. 201-204 (manifeste traduit de l'allemand par P. Buschinger).



A



B

[...] » Ses poèmes reposent sur des configurations typographiques de mots. Plus de verbe ou de copule, uniquement des mots (trois ou quatre) combinés de différentes manières sur la page. Pour Gomringer, le poème est un jeu proposé au lecteur, qui va agencer des mots selon différentes combinaisons possibles, sans imiter le vivant : une constellation possède une fonction sociale, destinée à un usage collectif<sup>27</sup>. En cela, les poètes concrets<sup>28</sup> partagent les préoccupations des artistes du mouvement de l'art concret :

“Nous ne voulons pas reproduire, nous voulons produire. Comme il n’y a pas la moindre trace d’abstraction dans cet art, nous le nommons : art concret<sup>29</sup>.”

Produire, et non reproduire. Le travail plastique serait plus une affaire de *processus* que de représentation. Une telle attitude propose un nouveau paradigme : la visée esthétique d’un objet d’art ne doit pas faire oublier sa participation aux processus sociaux et économiques, le poème permet d’établir une communication directe (par ce choix de motifs géométriques élémentaires, tels des slogans publicitaires) avec le spectateur<sup>30</sup>.

Pour Anne Mœglin-Delcroix, les poètes concrets signent une rupture entre le mot et le monde : « La substitution d’une sémantique des relations internes à une sémantique du référent, comme dit encore en substance Steiner, caractérise les premiers poèmes concrets d’Eugen Gomringer<sup>31</sup>. » Elle souligne que la filiation unissant les poètes concrets à Mallarmé n’est pas seulement d’ordre historique mais aussi métaphysique. Le poème serait avant tout un objet visible (davantage que lisible), un pur jeu formaliste, qui encourt le risque d’une clôture ou d’un détachement vis-à-vis du réel (voire qui rejoue l’opposition entre texte et image). Certes, les constellations de Gomringer correspondent à des idéogrammes, compositions géométriques de mots isolés et sans liens, juxtaposés dans l’espace de la page. Ils pourraient apparaître comme des systèmes clos, réduits à leur état élémentaire. Cependant, c’est justement la remise en question d’une portée métaphysique que les poètes concrets déterminent par ce travail sur le motif. La fonction décorative de la poésie est l’affirmation de sa participation à l’agencement du monde. Elle prend place dans un environnement qui se construit par des agencements et réagencements successifs. La poésie ne contribuerait-elle pas aussi à *designer* l’environnement...

Au travers des analyses de Gell, une anthropologie de l’œuvre d’art se dessine : elle est le produit d’un réseau où collabore le spectateur/lecteur. Le poème est lui-même un *agent*. Un agent qui participe à la disposition du réel, et qui nous interroge sur la manière dont celui-ci est structuré.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 201 : « [...] la question d’une nouvelle forme de poésie associe une réflexion d’ordre historique à la question de la fonction dans la poésie actuelle [...] ».

<sup>28</sup> DONGUY J., *Poésies expérimentales, zone numérique (1953-2007)*, Dijon, Les presses du réel/A.D.L.M., coll. « Écart absolu », 2007, p. 21-38. La poésie concrète s’internationalise au moment de la rencontre entre Eugen Gomringer et le groupe des poètes brésiliens de São Paulo, via la visite de Décio Pignatari en Europe. C’est en 1956, au musée d’Art moderne de São Paulo, que les poètes concrets lancent officiellement le mouvement.

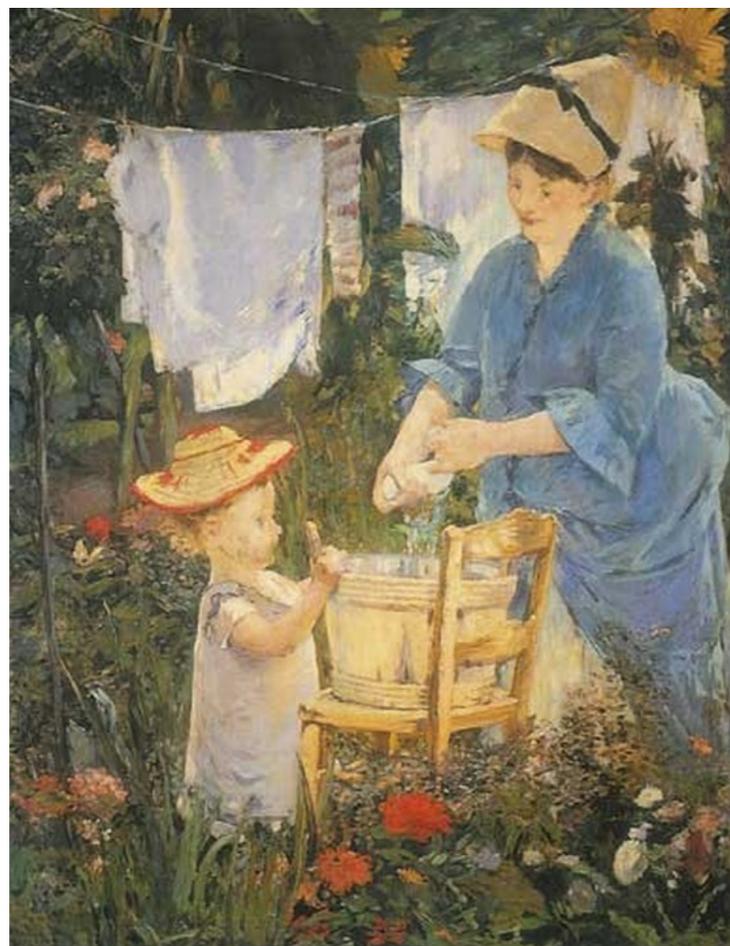
<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 35. Propos de Max Bill. À l’occasion de l’exposition à la Kunsthaus de Zurich, en 1936, Bill expose les principes de l’art concret : motifs géométriques purs, couleurs élémentaires, cercles, lignes, etc., visant surtout un régime esthétique non mimétique. (Avant de nommer ces poèmes « constellations », Eugen Gomringer avait pensé les nommer « concrets »).

<sup>30</sup> Gomringer utilise les techniques de la publicité, de la typographie et du design qu’il applique au poème. Celui-ci doit avoir l’efficacité d’un slogan publicitaire (concis et simple), même si à la différence de la publicité le poème ne sert pas à promouvoir un produit (attitude qui a pu lui être reprochée, je ne ferai pas état de ce débat).

<sup>31</sup> MŒGLIN-DELICROIX A., *Esthétique du livre d’artiste 1960-1980, une introduction à l’art contemporain*, Paris, Le mot et le reste/Bibliothèque nationale de France, 2011, p. 85. Elle s’appuie sur l’ouvrage *Réelles Présences* de George Steiner.

A Eugen Gomringer, *Constellations et poèmes concrets*, couverture, Genève, Héros-Limite, 2005

B Eugen Gomringer, *Constellations et poèmes concrets*, extraits, Genève, Héros-Limite, 2005, p. 106-107



Édouard Manet, *Le Linge*, 1875, huile sur toile, 145 x 115 cm, Fondation Barnes, Philadelphie

## #textures

Gell souligne l'ambiguïté des motifs : ceux-ci sont perçus par un observateur pour leurs propriétés de *textures* et non pour leurs propriétés de formes. Il s'appuie sur les travaux de Gibson, où la texture correspond à la structure d'une surface, elle est rarement homogène et amorphe : « Toute surface a une texture caractéristique, qui dépend de la composition de la substance. Elle présente généralement à la fois une texture de disposition et une texture de pigmentation<sup>32</sup>. » Face à un motif, l'observateur est confronté à un agrégat de différentes unités : « composition d'éléments hiérarchisés, division en motifs, groupes de motifs, et contours indéfinis<sup>33</sup> ». Percevoir un ciel, une pelouse verte ou un rocher revient à associer des taches de bleu et de blanc, des brins d'herbe ou des cristaux<sup>34</sup>.

Le terme *texture* vient du latin *textura* (tissu) désignant une composition de fils ou de fibres entrecroisés, mettant en avant la disposition comme arrangements entre des parties et privilégiant donc l'organicité sur la matière amorphe<sup>35</sup>. Quand Stéphane Mallarmé évoque la constellation et son rapport à l'écriture, elle s'apparente moins à une forme qu'à une composition *texturée* : « Tu remarquas, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc<sup>36</sup>. » Il est question de taches ou touches de noir et de blanc, de contrastes de couleur, de « subdivisions prismatiques<sup>37</sup> ».

Mallarmé cherche dans le tableau une structure qu'il va transposer au poème, afin que la répartition du texte forme une « une trame mobile<sup>38</sup> ». Il lui faut combiner simultanément de la vision et dynamique des relations<sup>39</sup>. Le poète est en effet sensible aux subdivisions prismatiques des peintures impressionnistes<sup>40</sup>. Il fait l'éloge de ce nouvel aspect pictural quant au traitement de la lumière : gestes qui opèrent par touches, recherches autour du flou, usages du brossé, variations des contrastes de noir, etc. Il opère dans la page-surface d'exposition, afin de créer des effets de textures similaires. Au moment d'accompagner l'édition du *coup de dés* par des dessins d'Odilon Redon, le poète indique d'ailleurs :

« [...] pour les planches que Redon fera pour mon ouvrage, avait-il dit, il importe qu'il y ait un fond dessiné : sinon, si le dessin se présente sur fond blanc [...] cela fera double emploi avec le dessin de mon texte qui est noir et blanc<sup>41</sup>. »

La conception du livre engage donc un débat entre deux « imagiers<sup>42</sup> ». Si la page est perçue comme surface d'exposition, ceci caractérise une pensée constructiviste, qui s'intéresse à l'agencement du poème dans les surfaces du monde. La page n'est pas seulement une composition géométrique de lignes, elle est le lieu d'un partage sensible, la planitude de celle-ci équivalant à celle de l'affiche, de la tapisserie, du tableau. Et c'est « dans les liens tissés entre le poème et sa typographie ou son illustration, entre le théâtre et ses décorateurs ou affichistes, entre l'objet décoratif et le poème, que se forme cette "nouveau" qui va lier l'artiste abolissant la figuration au révolutionnaire inventant la vie nouvelle<sup>43</sup> ». S'attacher aux textures

32 GIBSON J. J., *Approche écologique de la perception visuelle*, traduit de l'anglais (États-Unis) par O. Putois, Bellevaux, Éditions Dehors, 2014, p. 76.

33 GELL A., *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, op. cit., p. 98.

34 *Ibid.*, p. 98. Gell emprunte cette série d'exemples à Gibson.

35 BARDA J. et FINCH-RACE D. A., *Textures*, 1<sup>re</sup> édition, New York, Peter Lang, coll. « Modern french identities », n° 120, 2015. Le terme de « texture » est polysémique. Il s'oppose à celui de « matière ». On peut lire à ce propos l'introduction de l'ouvrage coécrite par les deux auteurs, p. 6 : « La matière est une forme amorphe, une forme en attente : c'est un élément brut, essentiellement autonome, qui n'émane d'aucune interaction, mélange ni altérité. La texture [...] elle combine, associe, multiplie ou soustrait. »

36 MALLARMÉ S., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 215.

37 Voir l'« Observation relative au poème », dans MALLARMÉ S., *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, op. cit.

38 CHEVRIER J.-F., *La Trame et le Hasard*, Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 21.

39 Dans la dernière version du *coup de dés*, la double page coupe en deux la structure initiale du texte. La lecture est contrainte d'accomplir des enjambements sans cesse de gauche à droite.

40 Voir STEINMETZ J.-L., « Mallarmé et Manet », dans *L'Action restreinte, l'art moderne selon Mallarmé*, Nantes, musée des Beaux-Arts de Nantes, 2006. En 1873, Mallarmé rencontre Édouard Manet. Il découvre dans ses toiles une nouvelle image du quotidien. Il publie en 1876 un texte où il prend la défense du peintre suite au refus de deux de ses peintures au Salon (*Le Linge et l'Artiste*).

41 CHRISTIN A.-M., *Poétique du blanc, vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009. Lettre d'Ambroise Vollard à Odilon Redon du 5 juillet 1897, citée par Bertrand Marchal dans les *Œuvres complètes de Mallarmé*, tome 1, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 1319.

42 *Ibid.*, p. 142.

43 RANCIÈRE J., *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 21.

implique donc de changer de régime pour appréhender les relations entre les arts. Une bascule s’instaure du régime représentatif au régime esthétique, et détermine alors une nouvelle dynamique du croisement des processus artistiques : « [...] la commune mesure nouvelle [...] qui fait passer l’image dans le mot, le mot dans la touche, la touche dans la vibration de la lumière ou du mouvement<sup>44</sup>. » Ce changement de perspective replace l’art dans le décor de la vie, il induit une poétique de l’entrelacement (glissement d’une surface à une autre, échanges de procédés, etc.).

44 RANCIÈRE J., *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 54.

Dans la lignée mallarméenne, les poètes concrets poursuivent l’organisation tabulaire de la page. Le mode de présentation de leurs poèmes est le plus souvent la feuille : « C’est le cas de la shaped poetry de Carl Andre, poésie mise en forme, qu’il lui arriva de montrer comme des tableaux, dans la première moitié des années soixante-dix, en collant des photocopies de ses poèmes au mur<sup>45</sup>. » Et Gomringer transfère les outils techniques de la publicité, de la typographie, du graphisme et du design industriel pour exposer ses constellations :

45 MÆGLIN-DELCROIX A., *Esthétique du livre d’artiste*, op. cit., p. 90.

“Depuis ses débuts elle [la poésie concrète] a considéré le poète comme un membre actif et conscient de l’équipe des designers, qui, tous issus de domaines différents, travaillent dans leur discipline et de façon interdisciplinaire à l’agencement de l’environnement<sup>46</sup>.”

46 Voir THIERS B., « La poésie concrète au service de la consommation ? L’exemple du poète concret et publicitaire Eugen Gomringer », *Les Poètes et la publicité*, Actes des journées d’études des 15 et 16 janvier 2016, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. L’activité de Gomringer auprès de l’École de design de Ulm, qui vient d’être fondée en 1953, est déterminante pour sa conception de la fonction sociale de la poésie. Max Bill, qui dirige l’école, est à la fois peintre, typographe, architecte et théoricien de l’art concret. En 1953, Gomringer fonde la revue *Spirale*, qui présente des poèmes de Dieter Roth, Jean Arp, Kurt Wirth, des tableaux de Kandinsky, des photographies, des meubles et objets design, etc.

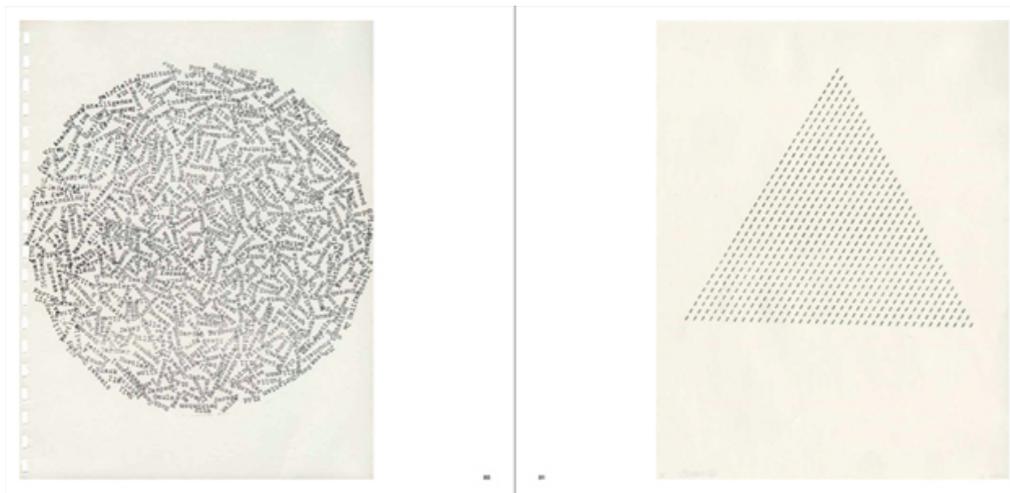
1999. Un ami photographe m’initie au tirage argentique. Dans une salle de bains que je transforme en studio de développement, j’apprends toutes les phases du processus : travailler dans le noir, exposer une image invisible sur une feuille photosensible (temps de pose et minuteur), user de pinces photographiques, baigner l’image dans différents bacs (doser au préalable les produits, révélateur et fixateur), suspendre et laisser sécher les feuilles sur des fils en nylon tendus... J’emprunte l’appareil photographique de ma mère, un Minolta, je marche de nuit dans les villes et je cherche un type d’exposition, une sensibilité particulière, telle que je la découvre dans les photographies de Michael Ackerman<sup>47</sup>. Il opère souvent de nuit, avec peu de lumière, d’où le recours à des films de haute sensibilité (généralement en 3 200 ISO, notamment pour sa série *End Time City*, qu’il réalise entre 1993 et 1997, se rendant à plusieurs reprises à Bénarès en Inde). Ses images sont granuleuses, elles accentuent le caractère épidermique du réel (grain marqué, contraste saturé entre le noir et le blanc, prise de vue floue ou tremblée). Michael Ackerman offre au spectateur une plongée dans la matière du monde, dans un réel devenu une texture quasiment moléculaire, en ce qu’il est une surface agrégée de points.

47 Michael Ackerman est représenté par la galerie VU. Voir [www.galerievu.com](http://www.galerievu.com)

Le développement en chambre noire et la découverte des photographies d’Ackerman impactent mon écriture, qui relève du processus d’exposition. La page du livre est une surface d’exposition. Opaque, elle contient déjà des images latentes, qu’il s’agit de révéler<sup>48</sup>. Le blanc est un réservoir, au même titre que le négatif photographique, tel que le montre Paul Graham dans le livre *Films*<sup>49</sup>. Le photographe puise dans les archives de ses films argentiques, qui n’ont pas été exposés ou développés au cours de ses trente années de travail en argentique. Il en sélectionne certains, les scanne,

48 DAIVE J., *Anne-Marie Albiach, l’exact réel*, Marseille, Éric Pesty, 2006, p. 30. À propos de la page, AMA indique : « Le blanc n’est pas un miroir : il ne renvoie pas. Il a sa propre opacité. »

49 GRAHAM P., *Films*, Londres, Mack, 2012.



Carl Andre, *Poems*, extraits, édité par Lynn Kost, édition bilingue (anglais/allemand), 28 x 27,2 cm (relié), 144 pages (100 ill. coul. et 10 ill. noir et blanc), Les presses du réel, 2014



A



B

A Paul Graham, *Fuji-Fujicolor Super HR400, 400 asa, Beyond Caring 1984*, Mack, Angleterre, 2012

B Michael Ackerman, *Half Life*, 2010, tirage argentique

les agrandit, etc. La surface noire du film révèle alors ses propriétés de textures : différentes variétés de grain, gamme de couleurs chromatiques diverses, en fonction de la marque, de la sensibilité et du lieu d'exposition. D'où les légendes des images : « Fuji Fujicolor Super HR100, 100 asa, Troubled Land, 1984 » ou « Kodak Vericolor Professional Type H, 400 asa, New Europe, 1988<sup>50</sup> ».

50 Ibid.

Le blanc de ma page contient également des constellations, il conserve la présence invisible de ces compositions texturées, qu'il s'agit de parvenir à rendre tangibles. Pour obtenir une composition granuleuse, et tenter de transposer l'effet des photographies d'Ackerman, j'use souvent de l'asyndète, figure de construction, qui consiste à supprimer les rapports de coordination à l'intérieur d'une même phrase, et même d'une phrase à une autre<sup>51</sup> :

51 DE CERTEAU M., *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2010, p. 153.

“je vis à ton rythme j'attends à ta porte sonne hèle m'égosille m'étouffe tes faux-parents en voyage”

“ma tête explose tout se déglingue on dévale tes rues chemin des poseurs rue des jeux”

Le texte est fragmenté, l'asyndète crée du moins, elle ouvre des absences dans le continuum spatial<sup>52</sup> et accentue le contraste entre le noir et le blanc. Les mots s'apparentent à des grains, collés ou soudés, dans le blanc de la page, qui se succèdent sans lien logique. Ceci crée un effet analogue à une technique pointilliste en peinture.

52 Ibid., p. 153.

Dans ma pratique, je *texture* en cherchant à rendre visible le grain du réel. Le poème – dans l'espace de la page – suit un processus de révélation, au sens chimique (emprunter le procédé photographique et user d'une figure de construction). Texturer implique des transferts entre des pratiques (la surface est le lieu d'un partage du sensible, comme le propose Jacques Rancière). Il faudrait finalement ajouter le préfixe *con-* aux textures : parler de *contextures* pour indiquer qu'un objet, même un poème, émerge de conditions d'exposition.

## #table

Avril 2014/Avril 2015. J'écris un article intitulé « Le motif chez Mallarmé, pour une écologie des relations », que je souhaite proposer dans le cadre d'un appel à contribution d'études sur Mallarmé, à paraître aux Classiques Garnier. Je n'effectue pas moins de huit versions successives. Je tourne autour de l'objet sans parvenir à démontrer précisément cette relation entre *motif* et *écologie des relations*. Tout commence avec les propos de Mallarmé au sujet du Livre, que je cite à nouveau : « Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini, tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré son secret, assemble des entrelacs distants où dort un luxe à inventorier, stryge, nœud, feuillages et présenter<sup>53</sup>. » Cette citation me trouble,

53 MALLARMÉ S., *Ceuvres complètes*, op. cit., p. 215.



A



B



C

A Florence Jou, Lisbonne, 2008, tirage argentique, document de travail

B Florence Jou, Collioure, 2009, tirage argentique, document de travail

C Florence Jou, *Enquête#Grégory V.*, vues de la performance, dans le cadre de l'exposition de Grégory Valton, *Ce qui se repose*, galerie Confluence, Nantes, juin 2016 (photographies Yolande Mary)

le poète envisage certes l'objet-livre, mais surtout l'écriture poétique par le biais d'une pluralité de pratiques. Au moins trois que l'on peut identifier : la dentelle, le tissage, et la typographie. La formation d'une trame s'instaure par des échanges de procédés (les jeux de textures participent à une dissolution des frontières, ils autorisent les déplacements et glissements entre des pratiques). Je considère que Mallarmé n'attribue pas une origine unique au travail du poète, il cherche à fonder une nouvelle syntaxe des relations : il ne s'agit pas d'une histoire de l'art mais d'une histoire des pratiques, où le corps est essentiel. Une forme d'organisation chorégraphique...

En effet, si on relie écriture et dentelle, le procédé repose sur une série de gestes à effectuer : d'abord tracer des contours sur du papier, puis dessiner avec une aiguille et du fil sur une toile de coton (en suivant les tracés du papier), et enfin retirer la doublure et le papier pour obtenir la « couture dans l'air<sup>54</sup> ». De plus, contrairement à une idée reçue, la dentelle ne dérive pas de la broderie, elle s'inspire de la fabrique des filets de pêche par les hommes : « Il est surprenant de voir à quel point les postures du corps et les techniques impliquées dans ces deux activités sont proches<sup>55</sup>. » Les pratiques sont le produit d'échanges de gestes, de transactions entre des postures, etc. Et si une organisation des arts peut s'envisager d'un point de vue chorégraphique, elle se base sur la disposition du corps.

Avril 2016. Je débute mon enquête sur Grégory V<sup>56</sup>. Depuis le début de nos rencontres jusqu'à la performance que je réalise, un objet nous réunit : une table (et même plusieurs tables). L'artiste m'accueille chez lui pour deux séances de conversation. Sur la table du salon : une cafetière posée, des livres de photographies de l'artiste, un ordinateur, mon cahier et mes stylos... Il évoque son parcours de photographe et les pièces qu'il a choisi de montrer en juin à la galerie Confluence. Dans ma propre pratique, la table est une surface essentielle. Je compose généralement mes textes poétiques dans des lieux publics, notamment au café. En amont de l'acte d'écriture, je réalise toujours une forme de rituel : extirper différents objets d'un sac à dos (livres, stylos, cahiers), les disposer sur la table, se placer près d'une fenêtre. Cette installation scénique est nécessaire, je détermine des conditions d'écriture<sup>57</sup>. Et une autre table surgit, au centre du travail le plus récent de Grégory V. Dans la maison de famille en Touraine, il a retrouvé un carton d'objets ayant appartenu à sa mère (cartes postales, missels, photographies, bijoux, herbes sèches, etc.). Il décide alors de réaliser une pièce vidéographique sur cet atlas intime. Il se filme face à une table en train de disposer, redisposer et ranger ces objets<sup>58</sup>. Avant d'être vidéaste, il faut préciser que Grégory V. est photographe. Il se tient face à une table de montage, surface essentielle dans sa pratique. Il donne à voir les gestes qui précèdent le montage d'une exposition, même si ici, il ne s'agit pas d'images photographiques mais d'objets. Silencieux, il organise, touche, et range ceux-ci, il déploie des constellations d'éléments qui apparaissent et disparaissent sous les yeux du spectateur<sup>59</sup>.

<sup>54</sup> INGOLD T., *Marcher avec les dragons*, traduit de l'anglais par P. Madelin, Bruxelles, Zones sensibles, 2013, p. 73-74. Je m'appuie sur le passage où Tim Ingold fait référence aux travaux de Lidia Sciana qui a réalisé une étude sur la dentelle dans l'île vénitienne de Burano.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>56</sup> Je performe cette enquête dans le lieu d'exposition de ses œuvres (*Ce qui se repose*, galerie Confluence, Nantes, mai-juin 2016. Série de photographies et installation vidéo de Grégory Valton). Voir [www.gregoryvalton.com](http://www.gregoryvalton.com)

<sup>57</sup> INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, traduit de l'anglais par S. Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2013, p. 191. Il est vrai que l'on retrouve souvent les mêmes instruments de travail d'une pratique à une autre : « L'atelier d'un dessinateur contient presque toujours des instruments ; non seulement ceux-ci sont aussi divers et nombreux que ceux qu'on trouve dans le bureau d'un écrivain, mais beaucoup sont aussi identiques. »

<sup>58</sup> Il faut préciser qu'il s'agit d'un diptyque vidéographique (voir illustrations). Sur la vidéo du haut, l'artiste apparaît seul. Sur la vidéo du bas, on voit ses mains qui disposent des objets sur la table.

<sup>59</sup> En voyant sa pièce, je pense aux workshops, intitulés « Lectures d'images », que j'ai suivis à l'ENSP, sous la direction de Christophe Laloi. Chaque participant place sur la table des images photographiques, il les disperse, les feuillette, les classe, les range, etc. Un ensemble constellatoire se met en place, telle une grande carte que chacun déploie au sujet de son propre terrain photographique.



A



B

A Gregory Valton, *Dans la neige*, 2008, c-print, 70 x 70 cm, tirages contrecollés sur aluminium et encadrement bois

B Gregory Valton, vue de l'exposition *Ce qui se repose*, galerie Confluence, Nantes, juin 2016

Jun 2016. Galerie Confluence. J'organise deux séances de présentation de l'enquête, l'espace vidéographique ne pouvant accueillir qu'un nombre réduit de spectateurs (entre dix et quinze personnes). Je suis debout face à l'auditoire, munie de mes feuilles blanches et d'un jeu d'images. Avant d'entamer ma lecture, je suspends les deux vidéos : sur celle du haut, le regard de l'artiste figé, et sur celle du bas, seule une boîte apparaît. Images arrêtées sur une table pratiquement vide pour pouvoir y inscrire mes propres gestes. Au fur et à mesure, je colle des reproductions photographiques à différents endroits de la table. Je viens alors superposer certaines des photographies qui se trouvent exposées en format original dans la première salle de la galerie, que Gregory V. a dupliquées en format réduit. Deux collections se mêlent : l'atlas personnel de Gregory (photographies réalisées lors de ses marches dans les Pyrénées) et celui de sa mère<sup>60</sup>. Je cherche à présenter ce maillage de trajectoires, sans qu'il soit question de chronologie. Vers la fin de la lecture, je m'assois sur une chaise parmi le public, et je relance la vidéo du bas (voir intégralité de l'enquête : <https://vimeo.com/172914114>). Les gestes de l'artiste viennent prendre le relais de mes propres gestes, une chorégraphie se met en œuvre autour de cette table, qui porte les traces de nos actions, à différents espaces-temps.

Dans cette enquête qui porte sur le travail de Gregory V., je ne cherche pas à proposer une lecture telle une historienne de l'art. Même si, pour élaborer celle-ci, j'ai pensé à Aby Warburg. De 1924 à 1929, il mène une longue entreprise pour constituer un atlas d'images d'histoire de l'art, à l'intérieur de la bibliothèque des sciences de la culture qu'il a créée à Hambourg<sup>61</sup>. Sur différents panneaux en toile noire, il épingle au moyen de petites pinces, de punaises et de trombones un matériel hétérogène et hybride : reproductions et détails d'œuvres d'art, coupures de journaux, page de livre, cartes à jouer, timbres, cartes postales, photographies, etc. Warburg n'hésite pas à arracher une image à sa catégorie ou à son contexte, il choisit de la découper pour la remonter ensuite dans un maillage d'autres images. Chaque image sélectionnée est extraite de son histoire de l'art, elle peut être agrandie ou réduite (changement d'échelle). Une image n'est pas unique, elle est opérante dans un réseau de relations<sup>62</sup>. Ces planches d'images servent de supports visuels lors des conférences de Warburg. Elles sont support de mémoire à la fois pour l'auditoire et pour l'historien. Warburg réalise trois versions différentes de cette histoire de l'art ; il monte, démonte et remonte ces images.

C'est cette gestualité que je retiens dans son expérience de transmission et dont je cherche à rendre compte en associant performance et espace de transactions. L'expression de la figure de l'artiste dans ses gestes rituels m'intéresse. Et c'est en cela que j'ai perçu Gregory V. tel un *curandero*<sup>63</sup>. Il se tient à *una mesa*, objet commun que l'on retrouve chez les populations amérindiennes, en particulier dans les hautes terres du Mexique ou du Pérou. Elle peut être une pièce de tissu, des nattes ou des planches, généralement rectangulaires, posées à même le sol ou sur un support, où l'on place des offrandes et des objets culturels très divers. Le *curandero* dispose d'innombrables objets tels que animaux, végétaux, confiseries, boissons, préparations alimentaires, bric-à-brac d'images saintes et profanes, statuettes

<sup>60</sup> Leurs histoires sont reliées dans l'exposition et dans le processus du photographe, je les condense sur cette même table.

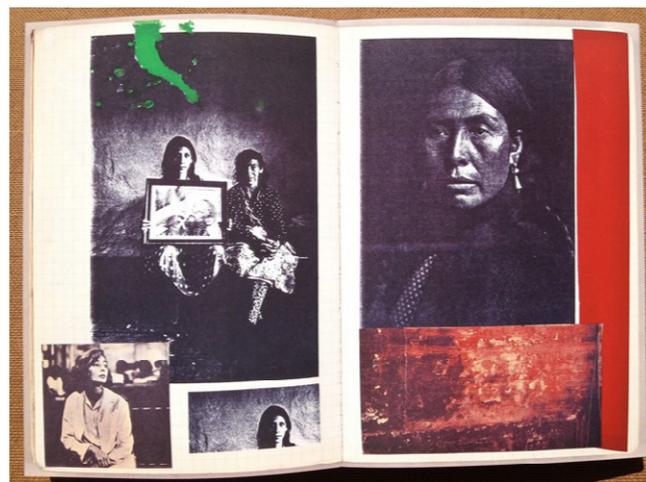
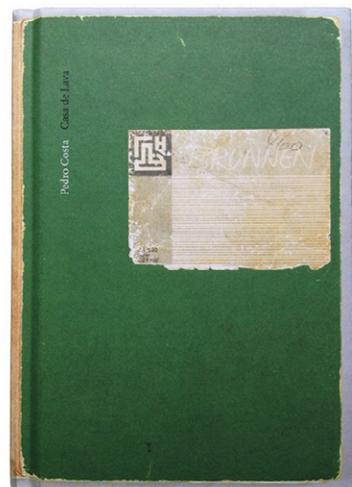
<sup>61</sup> DIDI-HUBERMAN G., *L'Image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.

<sup>62</sup> Pour mon enquête sur Gregory V., j'ai réduit la taille de ses photographies, j'ai utilisé du scotch pour faire tenir les images, la table est devenue une surface de contact.

<sup>63</sup> DESCOLA P., « Ontologie des images », cours du Collège de France, 2009, p. 813-814. Dans le cadre de l'ontologie analogiste proposée par Philippe Descola, la collection d'éléments hétérogènes a valeur de médiation avec les divinités. Au Pérou, les guérisseurs utilisent ces autels thérapeutiques.

évoquant des personnages ou des divinités précolombiennes, fioles aux préparations multiples, livres de magie noire, *varas* (cannes sculptées), bijoux, etc. La *mesa* condense alors un ensemble de singularités, elle contient des réseaux où s'agrègent des entités différentes, et le *curandero* se livre à des opérations rituelles ou magiques en touchant les objets, en effectuant des pactes, neutralisant ou activant tel objet.

Avec cette enquête sur Grégory V., je cherche une disposition organique (agencement du corps dans l'espace, contact avec l'œuvre, collage, etc.).  
Je rends visible une chorégraphie de gestes entre des pratiques : l'œuvre est un lieu de transactions (son organisation repose sur une série d'actions).



Pedro Costa, *Casa de Lava/Caderno*, couverture et extraits, Lisbonne, Pierre Von Kleist, 2013

## 2 ÉCOLOGIE ÉLÉMENTAIRE

Eugen Gomringer désigne ses constellations tels des « champs de forces<sup>64</sup> » où les mots sont des « centres d'énergie ». Peut-on considérer que certains artistes travaillent leurs matériaux plastiques pour leurs propriétés météorologiques ? Leurs expériences esthétiques sont-elles basées sur des échanges métaboliques ?

### #lois écologiques

En amont du tournage de son film *Casa de Lava*, Pedro Costa effectue un voyage préparatoire au Cap-Vert. Il emporte avec lui un cahier<sup>65</sup>, où il projette de noter des idées de réalisation et des détails scénaristiques (lieux, personnes, etc.). Peu à peu, Costa s'écarte de cette forme d'écriture canonique pour réunir et coller dans ce cahier une matière hétérogène : coupures de journaux, photographies de presse, dessins, cartes postales, images de l'histoire du cinéma, etc. Le cinéaste se laisse affecter par les conditions climatiques :

“J’essayais de remplacer les intentions, les indications techniques et les descriptions par les sentiments, les intentions chromatiques, angulaires, etc. Ces pages devaient me prédisposer à une certaine sensibilité pendant le tournage<sup>66</sup>.”

L'élaboration de son scénario naît d'une conjonction entre un individu et des éléments<sup>67</sup>. Selon Costa, le cahier aurait commencé par le « milieu », désignant les doubles pages internes de l'objet-livre publié. On y trouve une carte postale du Cap-Vert, avec « trois infirmières de dos face aux montagnes de Santo Antão », associée à une page du quotidien portugais *Público* et un article « sur les vaccins

<sup>64</sup> Voir *Constellations et poèmes concrets*, op. cit., p. 202. Et dans *Axiome 2*, Christophe Tarkos note : « mélange de forces convergentes », « une somme totale de forces », « les choses adhérent », « forces gluantes », etc. (Cahier issu de la boîte TRK 2, IMEC).

<sup>65</sup> COSTA P., *Casa de Lava/Caderno*, Lisbonne, Pierre von Kleist, 2013. Le cahier est publié après la sortie du film. Il constitue un objet autonome par rapport au film. Il est accompagné d'un livret-notice où l'on trouve une conversation intitulée « Mourir mille morts » entre Pedro Costa et Nuno Crespo (ce livret n'est pas numéroté).

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 233 : « Notre existence en tant qu'êtres sensibles est fondée sur notre immersion dans le monde du climat. »

dangereux que nous exportions vers les Palop<sup>68</sup> ». Costa colle carte postale, timbre, vaccins, infirmières et ajoute alors le nom de Robert Desnos, lisant à cette époque un des livres du poète : « Et tout à coup toute l'histoire s'est illuminée et le film a trouvé un expéditeur et un destinataire. Il y aurait donc eu une infirmière qui accompagnait un ouvrier immigré dans le coma jusqu'au Cap-Vert, en même temps qu'elle apportait la mort dans ses vaccins dangereux<sup>69</sup>. » Par la pratique du collage, le cinéaste ne déroule pas une intrigue chronologique, n'enchaîne ni n'explique des faits. Il se défait d'un mécanisme de causalité pour établir des rapports de contiguïté entre des éléments différents. Les choses adhèrent entre elles suivant une logique kairologique : les circonstances produisent des contacts – et des effets d'intensités –, elles affectent la perception des êtres et des choses. Le sens du toucher est alors primordial. Costa dit travailler avec tout ce qui lui tombe sous la main, citant le poète Gusmão : « Tu as des mains et elles ont une mémoire à faire<sup>70</sup>. »

68 COSTA P., *Casa de Lava/Caderno*, op. cit.

69 Ibid.

70 Ibid.

Le collage permet de conserver la précarité de la trame filmique, matière ouverte aux organisations et aux désorganisations. Ce procédé oriente la fabrique du film vers une pratique quasi viscérale, le cinéaste se tenant au plus près de la tactilité ou tangibilité du réel<sup>71</sup>. Le collage lui assure finalement une prise plus directe avec le monde. Dans son approche écologique de la perception, J. J. Gibson indique combien les surfaces sont des zones de combinaisons d'informations sensibles, et insiste sur leur rôle dans l'arrangement optique de l'observateur. Il relève, non de manière exhaustive<sup>72</sup>, un ensemble de lois écologiques auxquelles il s'agit de prêter attention, qui fondent l'activité perceptive : textures, variations de lumière (absorption, réflectance), vibrations, etc. L'observateur mobilise donc vision, olfaction, écoute et toucher, etc. Il séquence en permanence ces informations sensibles, son activité perceptive consiste à emboîter des éléments dans d'autres éléments, elle est un flux constitué d'une foule de transitions et de chevauchements. Gibson met en relief une ciné-plastique de la vision, que Costa donne à éprouver (voir, sentir, toucher, etc.)<sup>73</sup>. Loin de suivre un plan mental organisé, le cinéaste se transforme en source sensible, au sens où il se base sur une approche dynamique fondée sur des lois écologiques. Il fait de son corps une surface de réception : le visible est ce qui le touche et ce qu'il touche en retour, en supposant ici de considérer le cinéma comme un lieu d'expériences sensibles, échappant à une logique déterministe. Ceci a pour effet de réévaluer alors l'intuition, fondement nécessaire dans une société contemporaine, même si elle a souvent eu mauvaise presse comparée à une intelligence rationnelle. Or, « [...] elle n'en appelle pas non plus à l'instinct plutôt qu'à la raison, ou à des impératifs de la nature humaine supposés innés. Au contraire, elle repose sur des aptitudes à la perception qui émergent, pour chaque être, à travers un processus de développement dans un environnement historique particulier<sup>74</sup> ». L'intuition est une attitude psychologique qui prend la forme d'une sensibilité météorologique : l'observateur est réceptif aux échanges, à la conjonction des événements, aux alternances rythmiques. Il développe une acuité par rapport aux phénomènes qui adviennent.

71 MICHAUD P.-A., *Sur le film*, Paris, Éditions Macula, coll. « Le Film », 2016. Pour Walter Benjamin, la caméra est comparable à un instrument chirurgical, elle pénètre au plus près de la texture du monde afin de saisir l'état dynamique du processus perceptif qui ne cesse d'arranger et réarranger des informations sensibles.

72 GIBSON J. J., *Approche écologique de la perception visuelle*, op. cit., p. 84.

73 DAVILA T., *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002. De même, les situationnistes s'immergent dans un environnement en se laissant aller aux sollicitations du terrain et des rencontres. Pour eux, le cinéma devient alors le médium le plus efficace pour rendre compte d'un processus perceptif qui procède par collages de visions.

74 INGOLD T., *Marcher avec les dragons*, op. cit., p. 38.



A



B

A Fabrice Hyber, peinture homéopathique, vue d'exposition, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 2012/2013

B Fabrice Hyber, vue d'exposition *Mutations acquises*, galerie Nathalie Obadia, Bruxelles, 2015

Novembre 2014. Je rencontre Fabrice Hyber dans son atelier de la Plaine Saint-Denis. Il mène plusieurs projets : une exposition à la galerie Nathalie Obadia<sup>75</sup>, une fresque pour une raffinerie en Norvège, un catalogue raisonné de ses œuvres et une peinture homéopathique. L'artiste s'approche de celle-ci dès le début de notre échange :

“Ça, c'est une peinture homéopathique ! Je fais le point sur ce que je fais chaque année. J'en fais une par an. Une sorte de rituel annualisé ! En 2014, il y en aura certainement deux... Ce sont de multiples story-boards qui ne sont pas toujours recouverts de résine, sauf quand j'ai besoin de voir en dessous. La résine apporte la transparence et la fixité. Une fois la résine posée, l'ensemble est figé et définitivement achevé<sup>76</sup>.”

<sup>75</sup> Exposition *Mutations acquises*, galerie Obadia, Bruxelles, 4 février-4 avril 2015.

<sup>76</sup> Annexe, p. 76.

Équivalente d'un story-board, la peinture homéopathique tient de la pratique du *collage* ou du *montage*, même si Hyber n'utilise jamais de ces terminologies à propos de son travail. Il entend assembler dans ces peintures un matériel hétérogène qu'il fabrique lui-même<sup>77</sup> : dessins, notes textuelles, éléments graphiques, objets, photographies, etc. Depuis les années 1980, le plasticien a réalisé une vingtaine de peintures homéopathiques. Elles reprennent des éléments antérieurs, présents dans des écrits, dessins ou tableaux, qu'il remonte dans un unique ensemble. Ces peintures homéopathiques sont exécutées avec rapidité, il s'agit de provoquer des rencontres aléatoires entre des éléments. L'artiste génère un champ d'états sensibles :

<sup>77</sup> HYBER F., *Hyber... Hyber*, Suresnes, Couleurs contemporaines-Chauveau, 2013.

“Il y a le fait d'entendre le mot (ouïe), le fait de voir la chose (vue) enfin de la réaliser à la main ou en l'écrivant (le sensuel) ; [...] Quand on fabrique de l'ouïe, quand on fabrique de la vue et quand on fabrique du toucher, on fabrique de la pensée.”

Hyber s'attarde sur un détail : un dessin intitulé *L'Homme-matrice*, reprise d'une œuvre qui sera exposée à la galerie Obadia, et qui vient s'intégrer dans le story-board. On y voit une forme de méduse ou de poulpe qui combine des éléments humains et non-humains (tentacules avec des mains aux extrémités, tête d'animal avec des yeux humains). Cet être hybride ne peut exister que dans un « climat », ainsi reconstitué par l'artiste : des nuages (dessinés en couleur), un bain liquide animé par un mouvement centrifuge (traits au fusain noir), une tempête (mot écrit). Plusieurs facteurs sensibles doivent être réunis, sinon c'est l'état de déséquilibre<sup>78</sup>. La peinture homéopathique éveille l'activité sensible du spectateur, ce dernier évolue parmi une conjonction d'éléments. Cette circulation est assurée par l'usage de la résine epoxy. Ce matériau crée une adhérence entre des choses hétérogènes, elle absorbe autant qu'elle renvoie. Elle transmet des vibrations, sur le même principe que l'air atmosphérique, que nous inspirons et expirons, qui permet de transporter des informations sensibles. En effet, cette peinture est dite *homéopathique*, elle invite le spectateur à ingérer du sensible. L'expérience esthétique alimente le vivant, elle produit des effets métaboliques, soit un circuit de réactions chimiques...

<sup>78</sup> Annexe, p. 76.

Si le cahier de Costa commence par le *milieu*, il se concentre sur d'autres lois pour fabriquer une œuvre. Par le collage, Costa refuse un déterminisme pour se tenir dans une réciprocité avec son environnement (touché et être touché). Sa pratique artistique s'appuie sur des conditions météorologiques (conjonction d'éléments). Une expérience esthétique éveille la météorologie du corps (son activité métabolique).

### #sensorialité excentrique

Raoul Hausmann mène une réflexion sur l'optique tout au long de son parcours<sup>79</sup>. Dans la lignée des dadaïstes et des artistes constructivistes, il pratique le photomontage<sup>80</sup>, en vue d'élaborer les bases d'une nouvelle dynamique perceptive entre humain et environnement. Une dynamique qui met l'accent sur les relations, et récuse une approche mécanique statique et autoritaire du monde. Le photomontage doit permettre de rompre avec les conceptions naturalistes anthropocentriques du XIX<sup>e</sup> siècle, qui développent une optique classique basée sur la géométrie euclidienne :

“La vision, quand elle est créatrice, est la configuration de tensions et distensions des relations essentielles d'un corps, que ce soit homme, bête, plante, pierre, machine, partie ou entité, grand ou petit : elle n'est jamais le centre froidement et mécaniquement vu<sup>81</sup>.”

Hausmann envisage une autre énergie créatrice, fondée sur l'éclatement des points de vue et une *sensorialité excentrique*. L'activité perceptive est hétérogène, la vue n'est pas le sens privilégié, Hausmann ne scindant jamais auditif et visuel. Il s'intéresse spécifiquement à la dimension « optophonétique » : comment relier œil et bouche, engendrer une tension entre vision et phonétique, créer un circuit entre l'organe qui capte et celui qui émet. En mai 1931, il publie un montage de quatre images, en première page du numéro de la revue *AbisZ*, n° 16 : une composition de fragments de visages, disposés à la verticale, qui se succèdent en un mouvement oblique. L'ensemble est une série de gros plans portant sur deux éléments essentiels du corps : regard et bouche. Hausmann rappelle ici la complexité perceptive : le corps n'est pas le lieu d'oppositions binaires ou symétriques, il est pensé suivant un axe oblique, en tant que creuset de tensions sensorielles.

La référence *Hausmann* signale une des origines historiques de la poésie sonore<sup>82</sup>, même s'il n'existe pas de « boulevard Hausmann<sup>83</sup> » d'une génération à une autre, comme le souligne Bernard Heidsieck : « L'état d'esprit, l'environnement politique et social de 1917, comme celui dans lequel baignaient Marinetti et le futurisme, n'ont rien à voir avec le climat des années 50 et 60. L'esprit provocateur, incendiaire de Dada, sa volonté délibérée de faire table rase de tout, ne sont pas les nôtres. [...] Nous avons plus le sentiment de participer au pré-moyen-âge d'un nouveau cycle où



Raoul Hausmann, *Oaaa*, 1965, crayon gras sur papier à grain avec collage photographique, collection MDAC Rochechouart

<sup>79</sup> CHEVRIER J.-F., *Les Relations du corps*, Paris, L'Arachnéen, 2010. Je m'appuie ici sur deux articles que Jean-François Chevrier consacre à Raoul Hausmann : « Raoul Hausmann. Les relations au corps » ; « Raoul Hausmann. Gal amant de la reine ».

<sup>80</sup> *Ibid.* À partir de 1922, Hausmann entreprend des études d'optique en autodidacte, avec l'assistance du frère ingénieur de Vera Broido. Il partage l'intérêt des dadaïstes pour le photomontage (hétérogénéité des mots et des images). Elle constitue une alternative aux peintures futuriste et expressionniste, même si Hausmann dans une conférence prononcée en 1931 à l'ouverture de l'exposition de Domela, constate les limites de cette pratique.

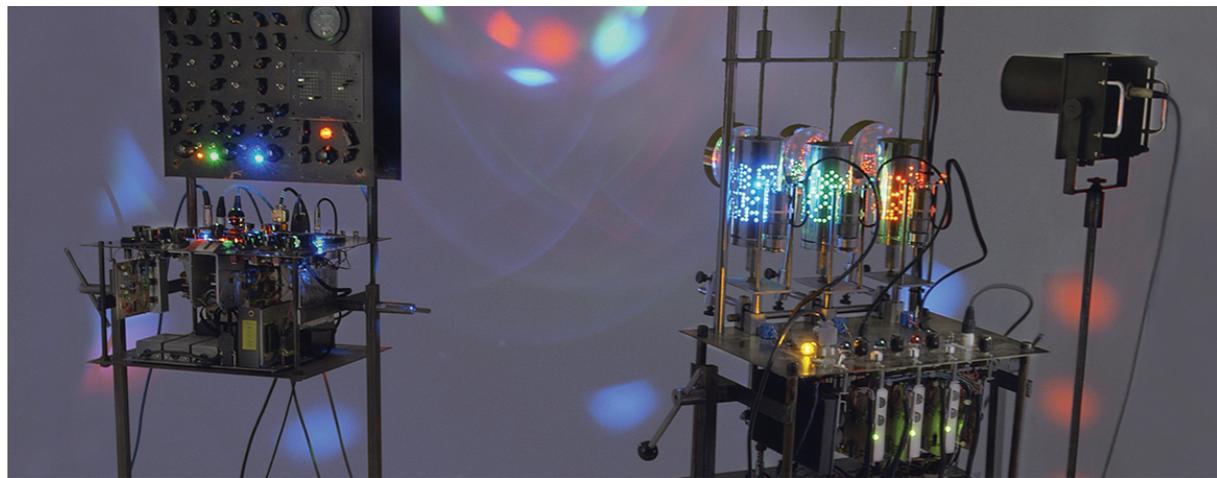
<sup>81</sup> CHEVRIER J.-F., *Les Relations du corps*, op. cit., p. 198.

<sup>82</sup> BOBILLLOT J.-P., *Poésie sonore, éléments de typologie historique*, Reims, Le clou dans le fer, coll. « Éléments », 2009, p. 21. Il faut ici rappeler que l'expérience dadaïste fut refoulée par le surréalisme et qu'Hausmann, âgé et oublié à Limoges, sort de l'ombre grâce au poète Henri Chopin qui le retrouve et procède à une série d'enregistrements avec lui.

<sup>83</sup> BOBILLLOT J.-P., *Bernard Heidsieck, poésie action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996. Expression de Jean-Pierre Bobillot.



A



B

A Raoul Hausmann, *Dada Raoul*, 1951, papiers et photographies découpés, aquarelle et encre sur papier, collection MDAC Rochechouart

B Peter Keene, *Raoul Hausmann revisited*, 2008, installation optophonique, collection MDAC Rochechouart

toutes les recherches sont possibles, sans oublier celles qu'offre la technologie, qu'à la fin d'un monde à raser par tous les moyens<sup>84</sup>. » Certes, pas de *boulevard*, mais un creuset d'expérimentations et d'échanges entre pratiques, outils et techniques. D'une part, le mouvement dadaïste déterritorialise les arts. Que ce soit dans le contenu des propositions au Cabaret Voltaire mais aussi dans la propagation de l'esprit dada. Les soirées zurichoises<sup>85</sup> reproduisent le modèle des spectacles expressionnistes du Sturm : lectures de poèmes, présentations de tableaux, représentations théâtrales, etc. Et le mouvement connaît plusieurs lieux d'expérimentation (les prémices à New York ou Barcelone avec Duchamp, Picabia, Cravan ; les manifestations berlinoises<sup>86</sup>). Et d'autre part, en matière de poésie, les dadaïstes s'orientent vers un primitivisme radical, ils travaillent sur l'élémentaire (la lettre comme unité linguistique minimale) pour créer une poésie phonétique ou phonologique : poèmes nègres de Huelsenbeck, vers sans mots de Hugo Ball, poèmes optophonétiques de Raoul Hausmann. Une poésie de l'infralinguistique, où l'enjeu pour ce dernier est de combiner optique et phonétique. Dans ses poèmes, la lettre-élément incarne la relation la plus primitive avec la réalité environnante. Matériau optique et phonétique, elle porte les possibilités de créer un langage de l'intermedia, basé sur les conversions sensibles<sup>87</sup>.

Hausmann travaille sur un projet d'optophone, mystérieuse machine qui fait son apparition dans ses écrits, vers 1921/1922 :

« L'Optophone imaginé par Hausmann était voué à bouleverser la pratique post-symboliste des correspondances. Cet instrument, resté à l'état d'investigation théorique, devait mettre en œuvre les procédés de conversion électrique proprement dite qui se faisaient jour à la même époque, aiguillonnés par l'attente d'un cinéma parlant, grâce à l'exploitation des premières cellules photo-électriques<sup>88</sup>. »

Menant alors une réflexion sur les relations entre art et technologie, il cherche avec l'optophone une alternative au concept de résonance ou de synesthésie porté par les arts symbolique et expressionniste : un « processus actif de traduction plutôt qu'une spéculation esthétique autour de la comparaison entre les arts<sup>89</sup> ». L'optophone apparaît comme l'appareil qui propose une convertibilité des sens (conversion entre lumière et son<sup>90</sup>) en vue d'élargir la perception sensorielle tout en étant en prise avec un espace vibratoire. Dès lors, l'intérêt se porte moins sur les effets que sur le processus : comment activer de nouveaux dispositifs de perception et inscrire le spectateur dans un flux... S'il porte une attention à la technologie, Hausmann ne considère pas uniquement celle-ci comme un outil, il en fait un instrument de créations et d'expérimentations. Son optophone annonce les expériences poursuivies par les poètes sonores, qui en usant du magnétophone, puis du numérique, cherchent des combinaisons sensibles, des conversions entre mots, voix et vision. Toute une possibilité de traductions que permet aujourd'hui le numérique, et qui relève de ce que préfigurait Hausmann : la voie d'un « cybernétisme entre vision et audition<sup>91</sup> » ou le développement d'une « écriture verbo-vico-visuelle<sup>92</sup> ».

84 *Ibid.*, p. 58. Extrait d'une interview parue dans *Doc(k)s* en 1993.

85 BOBILLOT J.-P., *Poésie sonore, op. cit.*, p. 44-54. Hugo Ball et sa compagne Emmy Hennings inaugurent le Cabaret Voltaire en février 1916. Les soirées zurichoises se présentent dans la tradition des spectacles expressionnistes. Au cabaret, est aussi associée une galerie Dada, inaugurée le 17 mars 1917 avec une exposition accueillant les tableaux de Klee et de Kandinsky.

86 *Ibid.*, p. 46.

87 *Intermedia* : concept formé par l'artiste Dick Higgins dans les années 1960.

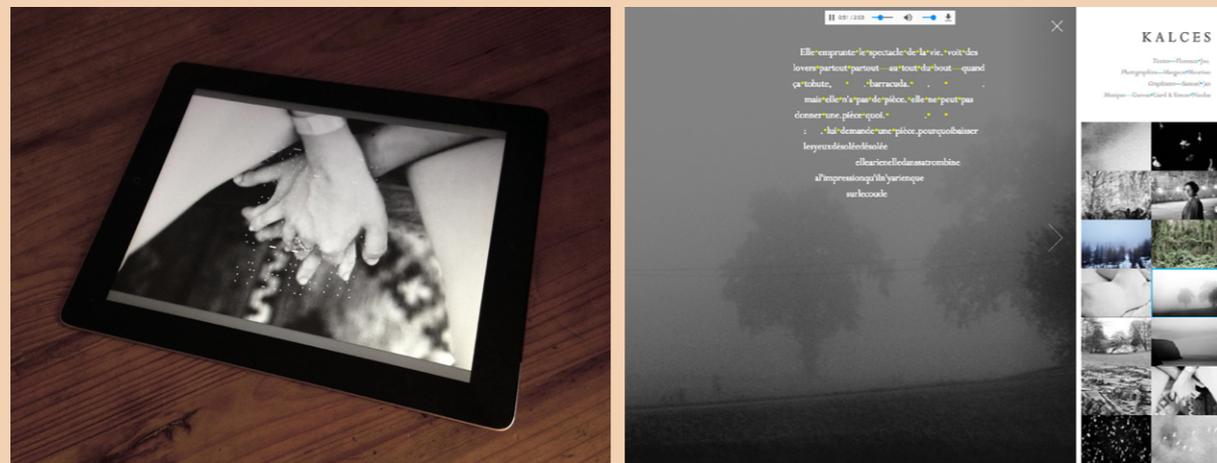
88 LISTA M., « L'optophone de Raoul Hausmann : la "langue universelle et l'intermédiatisme" » dans DICKERMAN L. et VITKOVSKY L. (dir.), *The Dada Seminars*, Washington, NGA, 2005, p. 83-102. Voir les propos de Raoul Hausmann : « With the appropriate technical equipment the optophone can give every optical phenomenon its sound equivalent, in other words it can transform the difference of the frequencies of light and sound. »

89 *Ibid.*

90 *Ibid.* L'artiste suit de près les découvertes technologiques : lampe à arc chantant, technique d'enregistrement optique du son au cinéma, optophone du docteur Fournier d'Albe (destiné à permettre la lecture aux aveugles). Il s'écarte à ce moment des stratégies subversives du discours dada, et même de ses médias spécifiques, tels que le photomontage ou la poésie sonore.

91 DONGUY J., *Poésies expérimentales, zone numérique (1953-2007)*, op. cit., p. 355. Propos de Hausmann dans la *Revue des Lettres* n° 31.

92 *Ibid.*, p. 355. Celle dont rêve Joyce ou McLuhan. Et pour Jean-Pierre Bobillot, la poésie sonore relève d'une « constellation médiologique », en ce que l'utilisation de nouveaux moyens technologiques ne permet plus seulement de reproduire mais aussi de créer.



Kalces, versions print, e-pub et site web, publie.net, Samuel Jan, Florence Jou et Margaux Meurisse, 2016 (photographies Roxane Lecomte)

2015. Je souhaite développer le projet *Kalces*. J'ai écrit une partition que je répète avec deux musiciens Simon Nicolas et Gurvan Liard, lors d'une résidence de création. Nous réalisons ensuite une performance scénique (corps, voix et instruments). Développer *Kalces* implique de changer de surfaces d'inscription et d'inventer de nouvelles relations entre le visuel et le sonore. Je propose à Margaux Meurisse, photographe, et Samuel Jan<sup>93</sup>, web-designer, de concevoir une maquette de livre. Margaux sélectionne des images parmi les séries photographiques qu'elle a déjà réalisées. Et Samuel effectue un photomontage, il agence textes et images suivant sa pratique et sa vision de graphiste. Il dispose les photographies en regard du texte, non en position horizontale (sens de lecture traditionnelle), mais dans la verticalité de la page<sup>94</sup>. Ensuite, il insère des points graphiques en lieu et place des espaces blancs internes au texte, points qu'il relie de différentes manières pour créer des motifs graphiques qui se superposent sur les images. En opérant ainsi, je me rends compte qu'il surpunctue le texte, il intègre ces points-signes graphiques dans les zones de silences. Il ramène finalement texte et image à leur statut élémentaire (composition de points), il montre le grain. Et en même temps, sa lecture génère une nouvelle version.

J'envoie ce projet à différentes maisons d'édition. Dans chacun de mes mails, je joins la maquette que nous avons réalisée avec Margaux et Samuel, ainsi que l'enregistrement sonore et le teaser de la performance<sup>95</sup>. Je ne scinde pas les différentes versions, au contraire, il s'agit d'un projet complexe amené à réunir différents dispositifs d'inscription. Les maisons d'édition saluent la plupart du temps la qualité de l'objet, nous invitant à le publier en autoédition, jusqu'à ce que les Éditions publie.net, spécialisées dans le livre numérique, nous fassent parvenir une réponse positive.

Cette maison d'édition nous propose alors une déclinaison de *Kalces* sous trois versions : print (papier), e-pub (livre numérique) et site web<sup>96</sup>. Excepté la version papier, chacune des deux autres formules devient le lieu de nouvelles réflexions créatives. Quel sens de lecture des images pour l'e-pub, comment les motifs graphiques peuvent s'animer, comment développer l'interopérabilité (de l'écran d'ordinateur à la tablette en passant par le smartphone)... Le site web devient un espace déterminant, celui où il est possible de créer un jeu de combinaisons sensorielles (voir <https://publie.net/weblivres/kalces>). Un véritable optophone en quelque sorte... Créé par Guillaume Vissac, développeur au sein des éditions, il intègre textes/photographies/signes graphiques/musique/voix, grâce aux possibilités de conversion que permet le numérique. Guillaume reprend un code de programmation que le poète Philippe Aigrain a développé dans le cadre d'un projet poétique personnel. Il joue de la synchronisation et désynchronisation des éléments (apparition et disparition des images en décalé avec le texte), il expérimente différentes formes d'affichage du texte, il engendre des effets de répétition de certains éléments textuels par rapport à l'enregistrement audio, etc. Il intègre aussi une vidéo bonus de la performance, masquée, que l'internaute devra trouver. Au sein de ce site web, le travail graphique de Samuel Jan prend tout son sens : les points graphiques s'animent d'abord puis

<sup>93</sup> Je rencontre Margaux Meurisse lorsque j'habite à Arles, elle est alors étudiante à l'ENSP d'Arles. Son travail photographique porte sur le paysage. C'est en m'installant ensuite à Nantes que je fais la connaissance de Samuel Jan. Nous partageons un atelier d'artistes avec Delphine Bretesché.

<sup>94</sup> La maquette n'a pas été directement pensée pour un usage numérique, mais déjà, ce jeu de disposition ouvre des possibilités. Ce qui engage le lecteur à manier l'objet, à le tourner, à l'instar de la lecture sur tablette numérique.

<sup>95</sup> Voir: <https://soundcloud.com/florence-jou/kalces-octobre-2015> et <https://vimeo.com/150655953>.

<sup>96</sup> Parution print + epub + site web, le 18 novembre 2016, voir le lien vers la maison d'édition : <https://www.publie.net/livre/kalces-f-jou-s-jan-m-meurisse/>



A

le texte apparaît (vignette 1), ou le texte s’affiche sans séparation puis les points viennent scinder les mots (dernière vignette), etc.

Ce site web ouvre la possibilité au lecteur de créer lui-même sa propre version. Il ouvre ou ferme les vignettes photographiques, il élabore sa propre trame : « Ce n’est pas l’ordinateur lui-même qui a changé pour toujours la linéarité du texte – c’est la possibilité grâce à des logiciels, de créer dans l’espace numérique abstrait une structure de texte absolument nouvelle et fonctionnelle : l’hypertexte<sup>97</sup>. »

<sup>97</sup> LUDOVICO A., *Post-digital print, la mutation de l'édition depuis 1894*, Paris, B42, 2016, p. 29.

Au travers de *Kalces*, se dessine une « sensorialité excentrique » qui associe différents lieux d’inscriptions et d’expérimentations. *Kalces* est un projet qui cherche à se recréer par une dynamique de conversions et de coversions. L’espace numérique serait devenu *notre optophone*, il permet des possibilités en matière de création (comment il est un mode d’intégration de l’audio et de la vidéo, comment il permet de réunir des régimes sensibles sans qu’il soit question d’équivalence mais de re-crétions).

### #événements écologiques

Dans les années 1990, Hybert tronque le « t » de son patronyme (*Hybert* devenant *Hyber*), se réduisant volontairement à un état de préfixe. Artiste préfixé, il peut se souder à d’autres éléments : lieu, événement, individu, etc. En 1995, le musée d’Art moderne de la ville de Paris est transformé en *hybermarché*, soit en dépôt-vente de pofs, présentés sous forme de dessins, d’objets, d’installations, de modes d’emploi, etc<sup>98</sup>. En 2001, le premier des *hyber rallye* est organisé à Tokyo<sup>99</sup>. Et plus récemment, une peinture intitulée *Hyber héros* est exposée à la galerie Nathalie Obadia à Bruxelles<sup>100</sup>, présentant le bestiaire typique de l’artiste : homme-éponge, homme-cellule, ted hyber, homme-orifice. L’artiste réunit des éléments disjoints. Plus précisément, il opère *via* un mécanisme d’hybridation lexicale, typique de l’ontologie analogiste en matière de figuration<sup>101</sup>. Des êtres hybrides s’inventent, figurés en trois types élémentaires : le recomposé, le lexical et l’aggloméré. Concernant le second type, il « est l’illustration imagée d’un taxon dont le nom est composé, c’est-à-dire qu’il est désigné par la combinaison de deux lexèmes renvoyant chacun à des objets, naturels ou pas, issus de domaines sémantiques généralement bien différenciés, par exemple “oiseau-mouche” ou “requin-marteau”. L’image caractéristique de l’hybride lexical tend vers le rébus ou le calembour [...]»<sup>102</sup>. On pourrait encore citer les patronymes des pofs : *pac cannibal*, *fish lion*, *fish dog*, *ours ted hyber*, *pantachaise*, *soutane jellaba*, *deep narcissus*, etc.

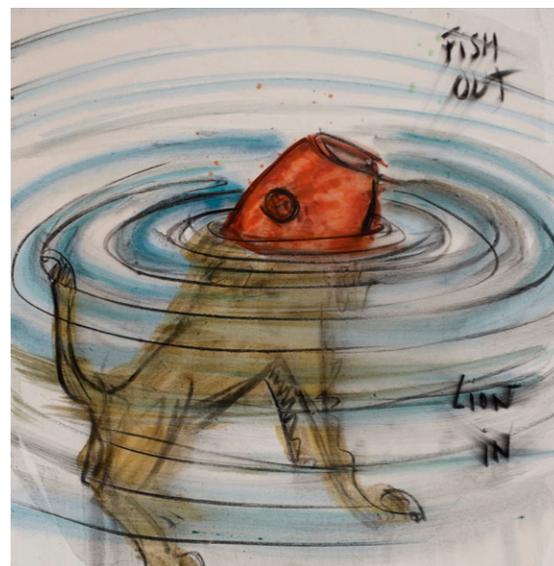
<sup>98</sup> HYBER F., *Hyber ... Hyber*, op. cit. L’artiste est installé sous les tables d’exposition, il redessine les pofs au fur et à mesure de leurs usages par les spectateurs.

<sup>99</sup> *Ibid.* Il s’agit d’une chasse aux pofs, les participants sont munis de roadbooks (carnets contenant des énigmes à résoudre). Le second *hyber rallye* a lieu la même année à Vassivière. Et en 2002, un *hyber rallye* est organisé avec le musée d’Art moderne de la ville de Paris.

<sup>100</sup> Exposition *Mutations acquises*, 2015.

<sup>101</sup> DESCOLA P., « Ontologie des images », op. cit., p. 811 : « [...] êtres composés d’attributs appartenant à des espèces différentes, mais regroupés de façon à présenter une certaine cohérence sur le plan anatomique [...] ».

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 812.



B

A Fabrice Hyber, *Hyber héros*, 2013-2014, fusain, huile et résine époxy sur toile, 150 x 250 cm, courtesy galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

B Fabrice Hyber, *Fish lion*, 2014, fusain et peinture à l’huile sur toile, 70 x 70 cm, collection particulière, courtesy galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles.

L’effet de soudure n’implique pas une fusion des éléments : ceux-ci deviennent étrangers à leur identité première et viennent former un nouvel être. La ressemblance suspend la différence pour en créer une nouvelle. Ce sont donc les rapports qui prédominent sur les catégorisations, et l’hybridation lexicale crée du trouble en

faisant éclater les délimitations clairement instituées (ex : catégories sémantiques). Un existant n'est pas envisagé à partir d'une opposition entre esprit et matière. Il est un être ou une chose composite, formé d'instances nomades, qui migrent, s'agrègent à d'autres pour se désagréger en permanence.

2015. Au cours de notre entretien<sup>103</sup>, Hyber fait souvent référence à la Chine. Il semble y percevoir un autre type de rapport entre nature et culture, qui diffère de la pensée occidentale. La philosophie chinoise repose sur l'analogie, ontologie étudiée par Philippe Descola :

«[...] un mode d'identification qui fractionne l'ensemble des existants en une multiplicité d'essences, de formes et de substances séparées par de faibles écarts, parfois ordonnées dans une échelle graduée, de sorte qu'il devient possible de recomposer le système des contrastes initiaux en un dense réseau d'analogies reliant les propriétés intrinsèques des entités distinguées<sup>104</sup>. »

Elle crée des similitudes et des ressemblances entre des existants disjoints, à partir du postulat que ceux-ci sont singuliers et séparés. Elle tisse une trame d'affinités et d'attractions, au moyen de deux mécanismes principaux : la métaphore et la métonymie (similitudes qui portent soit sur les termes soit sur les relations). Descola signale tout autant les ressemblances qu'elle engendre que les différences recrées. Concernant la Chine<sup>105</sup>, l'anthropologue pointe un des traits essentiels de cette philosophie. Le monde est un ensemble de forces en activité, où il est impossible de distinguer précisément ce qui relève de l'intériorité et de la physicalité<sup>106</sup>. Il cite un aphorisme extrait d'un traité à peu près contemporain d'Aristote, *Le Hi T'seu* : « Les *wou* sont faits de *tsing* et de *ki*<sup>107</sup>. » Un *wou* – chose animée ou inanimée – est constitué d'émanations célestes et terrestres (*tsing* : essences de terre, *ki* : essences du ciel). Et toute nature (le *sing*, manière d'être ou existant), est un ensemble d'états d'éléments et de variations de proportions entre ceux-ci.

2012. Je débute l'écriture de *Iode* qui relate une expérience amoureuse entre deux individus. Loin de suivre une logique des faits, je compose la trame de mon texte en visant une organisation météorologique. Les individus sont pris dans des variations climatiques. Dès le début du texte, un climat orageux plane : « l'orage craque le foie crève sur les polders », « messages non téléchargés oxy-kamés », « ma peau suinte », « avec le peu de salive qu'il me reste ». Impression de moiteur, raréfaction de l'oxygène : « tu asphyxies ma parole », « le soleil gazier d'artifices », « tes cendres », « se consomment ». Des réactions chimiques affectent tant le paysage que les individus, entraînant des altérations et des états de décomposition : « mon incisive porte le trou de la connaissance », « j'opte pour option creuser », « la langue se taille à l'iode », « prés-salés ».

J'use d'un mécanisme analogique, en ayant recours à la synecdoque, figure de construction qui consiste à « employer le mot dans un sens qui est une partie d'un autre sens du mot<sup>108</sup> ». La partie est employée pour la totalité (et inversement).

103  Annexe, p. 76.

104 DESCOLA P., *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2015, p. 295.

105 *Ibid.*, p. 288. Descola précise qu'il survole en partie l'exemple chinois. Celui-ci mériterait des développements pour rendre justice à sa complexité.

106 *Ibid.* Dans le cadre d'une « écologie des relations », Descola cherche à dépasser le dualisme nature/culture. Il se base sur deux critères physicalité/intériorité afin de distinguer quatre modes d'identification parmi les sociétés humaines (totémisme, animisme, analogisme et naturalisme). L'important n'est pas de voir tel animal ou telle plante mais de spécifier ces « objets » en leur imputant ou en leur déniaient une intériorité ou une physicalité analogues à celles que nous nous attribuons à nous-mêmes. Dès lors, l'anthropologie débouche sur une combinatoire des différentes manières d'articuler physicalité et intériorité en présence d'un autrui quelconque, humain ou non-humain.

107 *Ibid.*, p. 288.

108 DE CERTEAU M., *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, op. cit., p. 153.

Et je joue alors de la réunion de plusieurs synecdoques. Par exemple, un individu féminin est figuré tel un agrégat d'éléments : « réséda, rouge, robe noire, os cassés » ; il en est de même pour un espace, qu'il soit un lieu du paysage (« traces maculées blanches, varech, algues rouge ébène ») ou un musée (« les versions du Christ Jaune, sous les sabots du cheval de R., les palmiers, tu as vu ? »). De plus, des synecdoques s'emboîtent dans d'autres, provoquant en permanence des changements dans les rapports d'inclusion des éléments : « rouge sur tonneau », « bouche de la laitière sur mur orange », « ta colle sur ton sexe », « tête de mort en ballade sur jambes arquées de goéland hurlant ».

Par ces effets de juxtapositions et d'emboîtements métonymiques, je miniaturise l'ensemble en amplifiant le détail<sup>109</sup>. Je construis un monde fait de renversements et de chevauchements permanents. L'ordre est sans cesse perturbé (les éléments s'agrègent et se désagrègent, ils s'incluent dans d'autres, etc.). Dans ce texte, je cherche à transformer une expérience amoureuse en un champ de forces. Les êtres vivent dans un tourbillon de particules, ils sont eux-mêmes un amas d'oligo-éléments. Le titre *Iode* fait référence aux forces qui animent l'environnement. Grâce à l'analogie, je trame des micro-événements évoluant pour leurs propriétés chimiques ou métaboliques.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.153.

Jacques Rancière constate cette mutation de la trame en une « [...] organisation des micro-événements sensibles<sup>110</sup> », dans l'écriture de Gustave Flaubert. Dès les premières pages de la nouvelle *Un cœur simple*, Flaubert dispose un élément, le baromètre, en apparence insignifiant : « Un vieux piano supportait sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons<sup>111</sup>. » Pourtant, cet objet vient signifier l'effet de bascule dans l'organisation romanesque. L'aiguille du baromètre conteste l'écriture d'un roman-machine dont les parties seraient orientées vers un centre<sup>112</sup>. Celui-ci devient le lieu de descriptions où l'on assiste à une inflation de détails, qui forment désormais la texture du réel. L'aiguille fait sens vers une météorologie des événements, les êtres sont pris dans des changements de pressions atmosphériques :

<sup>110</sup> RANCIÈRE J., *Le Fil perdu, essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014. Je m'appuie sur le chapitre 1, « Le baromètre de Mme Aubain ».

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 21. La totalité organique était posée par Platon, puis Aristote. Leur poétique représentative relève de l'enchaînement d'actions liées par la nécessité ou la vraisemblance.

“Elle va désormais marquer autre chose : le lien de ces existences obscures avec la puissance des éléments atmosphériques, les intensités du soleil et du vent et la multiplicité des événements sensibles dont les cercles s'élargissent à l'infini. Le monde des travaux et des jours n'est plus celui de la succession et de la répétition opposés à la grandeur de l'action et de ses fins. Il est la grande démocratie des co-existences sensibles<sup>113</sup>.”

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 25-26. *Un cœur simple* est l'histoire d'une servante illettrée, « [...] dont l'existence monotone est marquée par une série de passions malheureuses qui concernent successivement un amoureux, un neveu, la fille de sa maîtresse et un perroquet ». Et le baromètre est à lire dans ce nouvel agencement sensible du monde.

En témoigne également l'épisode des comices agricoles dans *Madame Bovary*, qui scelle la naissance de l'amour entre Emma et Rodolphe. Ce dernier s'essaie à un discours amoureux afin de séduire la jeune femme, or, il y a échec de toute logique discursive. L'amour d'Emma naît d'une agrégation d'événements sensibles, qui se manifestent sans effet de calcul (chaleur, voix des orateurs, cris des animaux, poussière, etc.). Il est le fruit de « [...] condensations hasardeuses d'un tourbillon

d'événements sensibles impersonnels<sup>114</sup> », que Rancière compare à un agencement d'atomes, qui s'assemblent, se séparent, vibrent, etc. Chez Flaubert, la trame romanesque devient succession de condensations sensibles, les événements ne s'organisant plus suivant des rapports de causalités.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

Hyber use du mécanisme de l'hybridation lexicale. Plasticien, il joue également avec les mots. Ce jeu d'hybridation traduit une recherche d'inventivité, une volonté de croisements et surtout, dans le cadre d'une ontologie analogiste, il signale un monde qui se métamorphose. Métamorphose au sens où les humains, comme la nature, ne cessent de se former, se déformer et se reformer. Il faut alors considérer la puissance métabolique de l'analogie, qui alimente le monde de ses inventions permanentes.

## #tenségrité

Avril 2015. Second temps de recherche sur les carnets et cahiers de Tarkos à l'Imec. Je découvre une pochette-chemise, constituée de feuilles volantes : dessins, textes, schémas, notes<sup>115</sup>. Ce matériel semble correspondre à un projet d'exposition<sup>116</sup>. Peu aisé à décrire précisément tant les éléments sont épars. Des mots sont pendus aux murs au moyen d'élastiques, des pancartes avec les initiales M, U et N sont également accrochées aux murs, des formes pendent au plafond avec des liquides au-dessus de sacs, du son enregistré est diffusé, et enfin, au sol, des socles et des fragments de polystyrène sont répandus. L'exposition tient sur le principe de la création d'une *armature*<sup>117</sup> élastique. Structurer l'ensemble (des sacs aux pancartes aux mots) par des élastiques de natures différentes : tendeurs pour musculation, tendeurs simples, gros élastiques, ficelles ou rubans. Cette armature n'est pas vouée à demeurer inerte, étant mue par des flux : « [...] mouvements de déformation dus aux sacs liquides qui se trouvent au-dessus ; sur les socles, la forme expressive plastique évolutive vers le bas par coulure lente et continue<sup>118</sup> ». L'élasticité fait structure. Qu'il s'agisse de bâtir une exposition ou un texte, il est toujours question d'une dynamique de flux :

“Pâte-mot, on l'écrit un peu comme on veut, c'est le fait que toute la langue, elle est collée entre elle, et on ne peut pas lui prendre des petits morceaux pour s'inventer une histoire ou pour construire quelque chose. Alors on est obligé de tout prendre à la fois. Tout prendre le réel et tout prendre la langue qui est collée ensemble<sup>119</sup>.”

Le néologisme de *pâte-mot* (parfois écrit *patmot*) désigne la langue comme une substance élastique. Tarkos élabore des poèmes-boules qu'il étire, déforme et reforme. Le poète cherche des rapports d'équilibre, il s'appuie sur le principe de

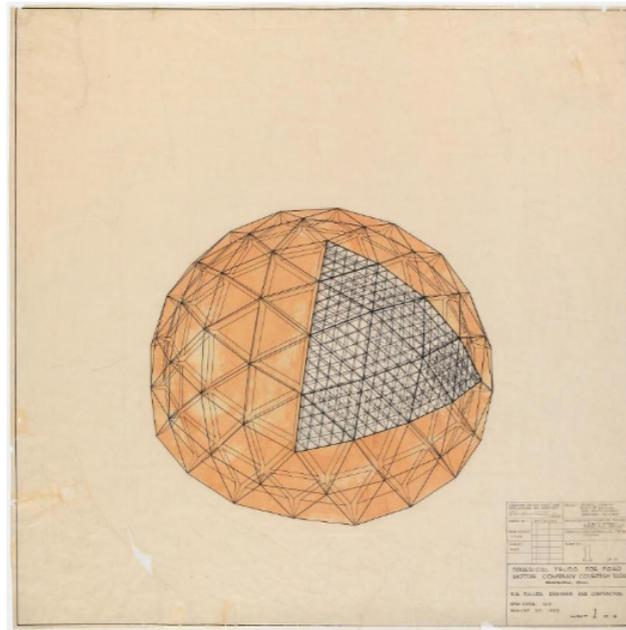
<sup>115</sup> Boîte TRK 48.52, IMEC.

<sup>116</sup> Il est difficile d'affirmer si cette exposition a eu lieu, si elle demeure au stade de projet, etc. En tout cas, il est bien question de projet d'exposition dans ce dossier : « nous sommes le 11 février 1995, projet pour cette année ou la suivante ou... des éléments utilisés pour l'exposition coll de bob Lens "La peau", Breme, la tout visible au mois de Mai après ce transport à Breme à.. À VENDRE : Des tas de choses et toutes les parties de l'installation et son symbole des pièces sur socle + plaquette ».

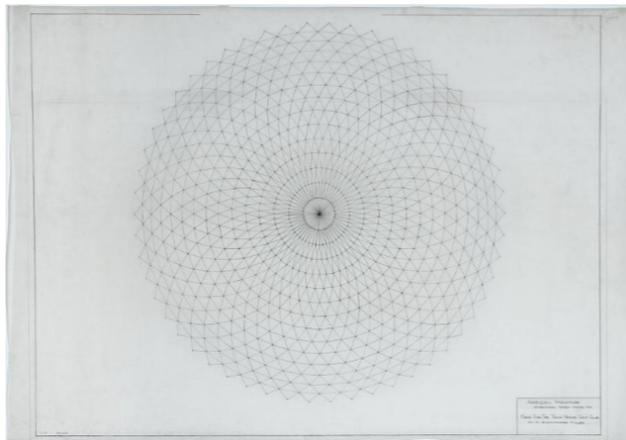
<sup>117</sup> MALLARMÉ S., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 659. Je renvoie aux propos du poète : « L'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient – a lieu – dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier [...] ».

<sup>118</sup> Boîte TRK 48.52, IMEC.

<sup>119</sup> TARKOS C., *L'Enregistré*, op. cit., p. 52.



A



B

- A Richard Buckminster Fuller, *Dôme géodésique de la Ford Motor Company* (armature sphérique pour la Compagnie Ford), 1952/1953, encre sur papier, 75 x 75 cm, Dearborn, États-Unis © Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP © Courtesy of the Estate of R. Buckminster Fuller
- B Richard Buckminster Fuller, *Dôme géodésique du Yomiuri Golf Club*, 1961/1963, crayon sur calque, 71,2 x 105 cm, Tokyo, © Jean-Claude Planchet - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP © Courtesy of the Estate of R. Buckminster Fuller

tenségrité, commun «à la fois aux artefacts et aux organismes vivants, à tous les niveaux de l'architecture du cytosquelette de la cellule aux os, en passant par les muscles, les tendons et les ligaments de tout le corps<sup>120</sup>». Des forces élastiques s'exercent autant au niveau de chaque élément que de l'ensemble, dans un réseau continu en tension.

L'architecte Richard Buckminster Fuller fabrique des armatures légères, en se basant sur ce même principe de la tenségrité. Observant les échanges d'énergie qui se produisent dans la nature, il repère deux phénomènes essentiels : les forces de tension et de compression. Selon lui, les entités présentes dans l'environnement obéissent toutes à ces deux caractéristiques :

“Nous remarquons donc qu'il n'y a jamais de tension sans compression. Si je continue à exercer une pression sur le faisceau il prendra la forme d'une sphère. Il y a des sphères dans la nature – la terre, la lune, les atomes – qui sont autant d'îlots de compression possédant une forte cohésion (integrity) dans un vaste réseau de matière tendue. La tension est continue, la compression est discontinue. J'appelle cette cohésion en tension (tensional integrity) ; et j'ai abrégé l'expression en « tenségrité » (tensegrity)<sup>121</sup>.”

Pendant l'été 1948, Fuller est invité par Josef Albers à intervenir, en tant que professeur, au Black Mountain College<sup>122</sup>. Il organise des ateliers de construction de dômes géodésiques. Ceux-ci sont uniquement constitués d'une armature externe : un treillis métallique composé de tétraèdres et d'octaèdres alternés, soit des tubes en aluminium, pris dans un réseau de câbles métalliques, où les charges se répartissent sur trois rangées de plans parallèles. « Une pression exercée en un point quelconque est aussi distribuée dans la totalité de sa structure, ce qui lui conférerait une solidité tout en gardant, eu égard à sa taille, la délicatesse d'une dentelle<sup>123</sup>. » Les forces étant réparties sur la surface externe, il est possible de se passer d'une ossature interne<sup>124</sup>.

Poète et architecte apparaissent tels des biomécaniciens, ils sont à la recherche d'un équilibre permanent entre une œuvre et son environnement. Bâtir une structure nécessite de penser en terme de stabilité/instabilité<sup>125</sup>.  
Leurs artefacts ne sont pas des monuments, ils existent comme formes ouvertes, à l'équilibre précaire.

120 INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 72. Les lignes de tenségrité sont classées dans les lignes hors catégorie.

121 FULLER R. B., *Scénario pour une autobiographie*, Paris, Images modernes, 2004, p. 55.

122 *Ibid.*, p. 55. Il participe aussi aux expérimentations performatives et joue dans la pièce *Le Piège de Méduse* de Satie.

123 *Ibid.*, p. 55.

124 ASENDORF C., *Super constellation, l'influence de l'aéronautique sur les arts et la culture*, Paris, Éditions Macula, 2013. Voir le chapitre IV, « Continuum des forces. Le changement de perspective vers 1930 », p. 174 : « Ce mode de construction est utilisé dans les ouvrages des ingénieurs depuis les années 1920. La naissance de la construction en coque moderne date précisément des minces coupoles de béton armé autoportantes de Walther Bauersfeld » (exemple : le planétarium du Deutsches Museum de Munich).

125 *Ibid.* Voir la section V, « Équilibres dynamiques », p. 178-179. À partir des années 1930, l'architecture (et aussi l'aéronautique) s'est orientée vers des modes de construction, qui utilisent un minimum de matériaux et optent pour une armature légère. En sciences, en esthétique et en littérature, on observe l'évolution des recherches vers une organicité. On peut par exemple citer les travaux du biologiste Ludwig von Bertalanffy : « Contre l'atomisme, il prône une conception "organicienne" : tout organisme possède les caractéristiques d'un système ; le comportement d'un élément isolé se transforme dans son rapport avec le tout. [...] C'est par les membranes – donc par les surfaces externes – que se produisent les échanges métaboliques entre l'environnement et l'intérieur d'une cellule ou d'un organisme. Les organismes sont des systèmes ouverts. »

# 3

## ART : MODE DE VIE

---

Les pratiques artistiques pourraient relever du mode de vie. En utilisant des procédés (tels le bricolage ou le recyclage), certains artistes proposent-ils la création d'espaces et d'expériences communes en cherchant d'autres formes d'économie? Comment l'art s'intéresse-t-il aux questions de production, de consommation et de répartition des ressources au sein d'une société?

### #laboratoire

“En d'autres termes, l'art ne cherche pas à reproduire des formes finies déjà présentes dans l'esprit sous forme d'images ou dans le monde sous forme d'objets, il cherche plutôt à se joindre aux forces qui donnent naissance aux formes.”

À propos des objets produits, Tim Ingold récuse le modèle hylémorphique d'Aristote<sup>126</sup> pour défendre une perspective vitaliste. La perspective hylémorphique considère la matière comme un substrat inerte ou passif sur laquelle un modèle mental vient s'imposer<sup>127</sup>. Pour Ingold, ceci s'oppose à une anthropologie écologique. Ce ne sont pas les produits finis qui importent mais les processus de formation : comment les individus œuvrent dans des champs de forces ou de flux... Celui qui fabrique développe une textilité, qui repose sur une dynamique du geste. Ingold prend comme exemple le bûcheron : « [...] celui-ci abat sa hache de manière à ce que la lame pénètre le fil de la bûche en suivant une ligne incorporée au bois et retraçant l'histoire de sa croissance, témoignant d'une époque où l'arbre était encore vivant<sup>128</sup>. » La *techné* (ou le savoir-faire) de l'artisan relève du tissage, son geste s'inscrit dans une écologie des lignes vivantes : « Le charpentier est “celui qui

<sup>126</sup> INGOLD T., *Marcher avec les dragons*, op. cit. Voir le chapitre IX, « La textilité de la fabrication », p. 222 : « Pour créer un objet quel qu'il soit, affirmait Aristote, vous devez assembler la forme (morphe) et la matière (hyle). »

<sup>127</sup> En ce sens, la fabrication relève de l'imposition, et non de l'application.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 222.

façonne” (en sanskrit, *taksati*). [...] Et le verbe latin pour “tisser”, *texere*, provient exactement de la même racine. [...] Le charpentier était visiblement un tisserand autant qu’un fabricant<sup>129</sup>. »

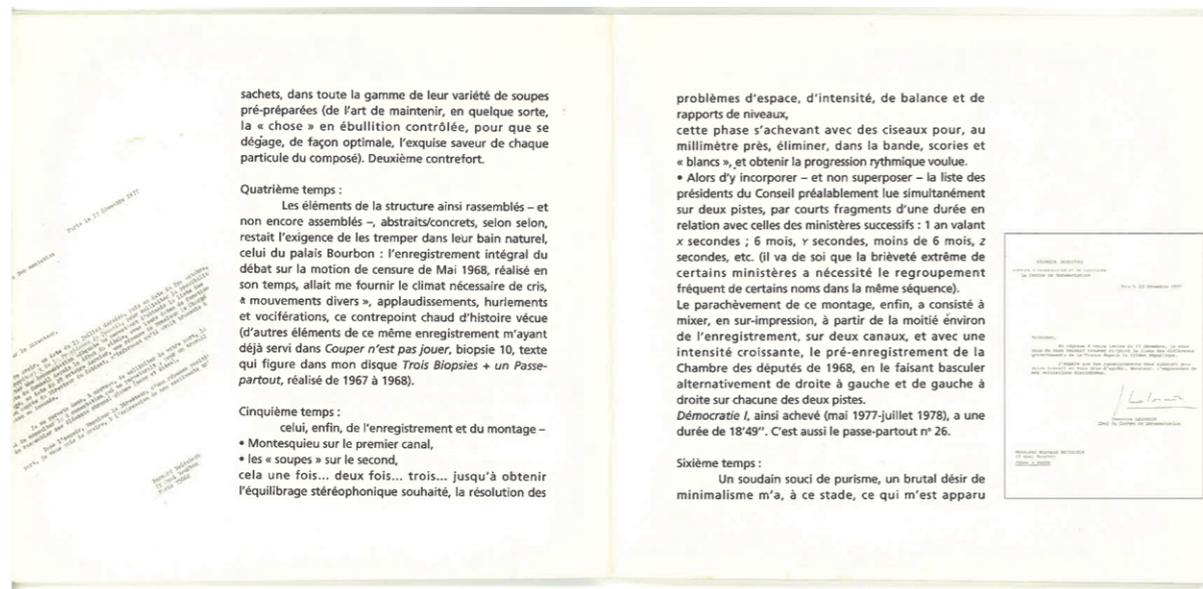
Avril 2015. Je propose une communication<sup>130</sup> sur Bernard Heidsieck, dans le cadre d’un colloque international sur la poésie, à l’Université de Louvain-la-Neuve. La thématique porte sur la relation entre pratiques poétiques et espaces publics<sup>131</sup>. La terminologie « espaces publics » me pose problème. Je n’use jamais de cette expression, elle ne va pas de soi, elle laisserait à penser qu’un espace public forme une unité immuable (comme si elle était acquise de fait). Je choisis de lui substituer celle d’« espace public-laboratoire<sup>132</sup> ». Un espace devient public s’il est un terrain d’expérimentations, en se constituant par des actions et des usages collectifs. Il s’apparente à un chantier en ébullition.

Dans la préface de *Démocratie II*, Bernard Heidsieck détaille son processus de fabrication poétique. Le poème *Démocratie II* est un corps qui se compose, par des agencements successifs. En effet, il se structure à partir de « la liste intégrale des présidents du Conseil de la Troisième, de la Quatrième et de la Cinquième Républiques<sup>133</sup> ». Celle-ci constitue l’armature, plus précisément la « colonne vertébrale » du poème, à laquelle vont s’articuler d’autres éléments : « *L’Esprit des lois* de Montesquieu, les modes d’emploi et recettes de sachets de soupe, l’enregistrement intégral du débat sur la motion de censure de Mai 68 au palais Bourbon ». Le poète assemble des éléments hétérogènes et disparates, prélevés dans le « tissu social<sup>134</sup> ». Cette collecte est une épreuve pour parvenir à récupérer la fameuse liste :

“Je précise que cette liste, je la voulais absolument complète, absolument, avec les précisions exactes de durée de chaque ministère.”

Heidsieck procède à différentes démarches qui se soldent par une succession d’échecs (recherches en librairie, bibliothèque de l’Institut politique de Paris, bibliothèque de la Chambre des députés). Jusqu’à ce qu’il écrive une lettre à la présidence du Conseil (réussite lorsque la demande est réitérée).

La composition hétérogène du poème ne répond plus à une unité organique, fait qui n’est pas nouveau, si l’on se réfère à Baudelaire<sup>135</sup>. Celui-ci apparaît comme un corps, qui se forme, se déforme et se transforme par des opérations métaboliques. Le poète se présente en figure de cuisinier dans son atelier, et décrit une fabrique poétique tel un cycle alimentaire, depuis l’ingestion jusqu’à la digestion : « la chose en ébullition contrôlée », « l’exquise saveur de chaque particule du composé », « alors d’y incorporer – et non superposer – la liste des présidents du Conseil », « a consisté à mixer », « la macération fut longue<sup>136</sup> ». L’expérimentation s’étend sur une durée de quinze mois, de mai 1977 à juillet 1978, pour obtenir une pâte malaxée et suffisamment digérée. À tel point que le poète élabore une seconde



Bernard Heidsieck, *Démocratie II*, extrait, Romainville, Al Dante, 2004

129 *Ibid.* L'étymologie du terme « techné » provient des mots sanscrits *tasha* (hache) et *taksan* (charpentier).

130 ☉ Annexe, p. 80.

131 Colloque « Poésie et espaces publics : formes, lieux et pratiques aux xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles », 27 et 28 avril 2015. Coordinatrice : Geneviève Fabry.

132 Journée d'étude « Dits et écrits d'artistes, l'artiste face à sa pratique », organisée par l'équipe d'accueil Arts de l'Université de Rennes 2 et 3 avril 2014. Direction scientifique : Quentin Montagne et Dimitri Kerdiles. J'éclairais déjà la pratique poétique de Bernard Heidsieck avec les travaux de Bruno Latour et je tournais autour de l'expression *espace public-laboratoire*, sans en faire usage.

133 HEIDSIECK B., *Démocratie II, passe-partout n° 27*, Romainville, Al Dante, 2004. Toutes les citations sont extraites de la préface, je renvoie à cette note, les pages n'étant pas numérotées.

134 Entre 1964 et 1969, Bernard Heidsieck compose une série de treize poèmes intitulée *Biopsies*. Il place en exergue de ce travail la définition du Petit Larousse illustré : « Prélèvement d'un fragment de tissu sur un être vivant pour l'examen histologique ». Le poète collecte des éléments ou des énoncés, qui appartiennent à ce qu'il nomme « le tissu du corps social ».

135 CHEVRIER J.-F., *La Trame et le Hasard, op. cit.*, p. 43. Concernant l'organisation des *Poèmes en prose* du *Spleen de Paris*, Charles Baudelaire use de l'image du serpent : « Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en de nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part » (extrait de la lettre de Charles Baudelaire à Arsène Houssaye dans *Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, 1975). La pratique de Bernard Heidsieck s'inscrit plus directement dans une relation à John Giorno qui a usé du terme de « biopsie » pour rendre compte de son processus poétique. William Burroughs a préfacé un des livres de Giorno où il fait état de poèmes composés de lamelles de texte, juxtaposées, « trouvées », entendues, récupérées par Giorno, et qui constituent la substance.

136 HEIDSIECK B., *Démocratie II, passe-partout n° 27, op. cit.*

version du poème, fortement concentrée, qui élimine certains éléments pour ne retenir que la liste intégrale des présidents du Conseil mixée aux clameurs de la Chambre des députés<sup>137</sup>.

Comme l'indique Bruno Latour, l'atelier conserve toujours quelque chose de l'atelier de l'artisan ou de l'alchimiste. Et ce depuis le Néolithique, dans une tradition propre à ce lieu où « se transforment les matières aux mains de plus en plus expertes d'artisans de plus en plus spécialisés – l'argile, les métaux, le verre, le bois, les textiles, le cuir, les alcools. Soumis au feu, à la pression, au malaxage, à l'étirement, à la fermentation, voilà que chaque être du monde perd son apparence pour en prendre une tout autre. [...] Aucun doute, la paillasse encombrée d'un laboratoire contemporain garde quelque chose de l'atelier de l'artisan – pour ne pas dire des fourneaux du cuisinier<sup>138</sup> ». Cependant, il s'infiltré dans le réel, par des épreuves et des tests, plus ou moins publics ; il ne peut devenir applicable au "monde réel" qu'à la condition que le chercheur réussisse toute une série d'opérations (du prélèvement au montage, etc.).

En détaillant les étapes de fabrication, Heidsieck fait sortir l'atelier du hors-champ ou des coulisses. Il le replace dans l'espace public. Et il devient un porte-parole : il énonce comment son collectif se forme, les entités qui le compose, sa dynamique d'agencements, etc. Sa préface a quasiment valeur de manifeste. Dans le cadre poétique, il livre une proposition possible en matière de création de régime démocratique, à savoir que le poème n'est jamais institué par avance. Il en propose une définition empirique et partageable. Il ouvre son laboratoire à d'autres.

<sup>137</sup> Ibid. « Un paradoxal résumé/ concentré, inattendu après un an de travail ».

<sup>138</sup> LATOUR B., *Cogitamus, six lettres sur les humanités scientifiques*, Paris, La Découverte, 2010. Je m'appuie sur la quatrième lettre, p. 124-125. Latour s'intéresse spécifiquement aux laboratoires scientifiques dans son travail, il propose de suivre très précisément les circuits et les connexions qui s'établissent, afin de saisir comment se fabriquent documents et faits scientifiques.

Heidsieck révèle son réseau : les séries d'associations et d'épreuves menées. La poésie se joue et se donne à voir dans son propre processus de fabrication. Le poète met en relief les opérations (actions et interactions), il se positionne en tant qu'interactant-performer. Il montre son "espace public-laboratoire" : tous ces gestes ordinaires qui fondent sa pratique.

## #tentative#bricoler

Fernand Deligny place son parcours sous le signe de l'essai ou de la tentative : « Le projet ravage l'expérience<sup>139</sup>. » Le territoire des Cévennes ressemble à un radeau, où enfants et adultes sont en quelque sorte embarqués dans un même mouvement. Ce motif est récurrent dans les écrits de Deligny et dans les cartes ; il s'apparente à un protomodèle<sup>140</sup>, une structure à l'état potentiel, qui s'invente par des actualisations et réactualisations permanentes :

<sup>139</sup> DELIGNY F., *Cœuvres*, édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo, Paris, L'Arachnéen, 2007.

<sup>140</sup> Voir CHEVRIER J.-F., « L'image nébuleuse » dans DELIGNY F., *Cœuvres*, op. cit., p. 1783.

« Un radeau, vous savez comment c'est fait : il y a des troncs de bois reliés entre eux de manière assez lâche, si bien que lorsque s'abattent les montagnes d'eau, l'eau passe à travers les troncs écartés. C'est par là qu'un radeau n'est pas un esquif. Autrement dit : nous ne retenons pas les questions. Notre liberté vient de cette structure rudimentaire, dont je pense que ceux qui l'ont conçue – je veux parler du radeau – ont fait du mieux qu'ils ont pu, alors qu'ils n'étaient pas en mesure de construire une embarcation. Quand les questions s'abattent, nous ne serrons pas les rangs – nous ne joignons pas les troncs – pour constituer une plateforme concertée. Bien au contraire. Nous ne maintenons du projet que ce qui nous relie. Vous voyez par là l'importance primordiale des liens et du mode d'attache, et de la distance même que les troncs peuvent prendre entre eux. Il faut que le lien soit suffisamment lâche et qu'il ne lâche pas<sup>141</sup>. »

<sup>141</sup> DELIGNY F., *Cœuvres*, op. cit.

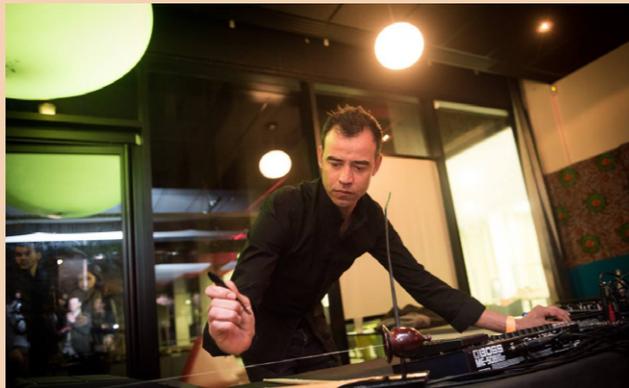
Ne possédant ni proue ni poupe, un radeau ne va pas dans le sens de l'histoire. Il est un objet doté d'une grande plasticité du fait de ces nœuds, liens et écarts (propice aux changements de disposition). Quand les planches sont disposées à l'horizontale, elles servent de moyens de transport ; placées à la verticale, elles deviennent des murs ou des barricades. De plus, il est possible de réduire ou d'augmenter les écarts entre ces planches, de nouer et dénouer en permanence.

Sans forcément constituer un habitat, le radeau est une forme d'accueil, soit la mise en place de conditions de vie où peuvent se déployer l'inventivité et les usages de chacun. Pour Deligny, les êtres humains sont « fabriqués de verbes à l'infinitif », ils ne sont pas prisonniers d'une vision déterministe de l'histoire, leur évolution dépend des tentatives communes.

Dans les années 1930, alors instituteur à Armentières, Deligny est convoqué par le directeur de l'établissement, ayant omis de distribuer des cahiers d'écriture aux élèves :

« J'en revois quelques-unes de ces pages, dont une où une seule ligne qui n'en finissait pas traçait une arabesque, où le regard aidant, s'esquissait un labyrinthe tout orné de boucles et de détours, lignes d'erre qui n'étaient que la trace d'une main sur une page quadrillée de fines lignes droites imprimées tout comme si la ligne droite ça existait<sup>142</sup>. »

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 807. Cette anecdote est racontée par Deligny au début du Cahier de l'Immuable/1, intitulé *Voix et Voir*.



La Nuit des Reconfigurants, vues de la performance réalisée par Florence Jou et Simon Nicolas, Insula, Nantes, 8 avril 2016 (photographies Tim Fox)

Ces pages d'écriture préfigurent une poétique du radeau. Les enfants apportent leurs propres cahiers et colmatent eux-mêmes les brèches. Les lignes qu'ils tracent excèdent le quadrillage orthogonal, résiste à une vision progressiste, celle de la ligne droite et directe, pour avancer par détours, retours, dérives...

Avril 2016. Je suis invitée par Patrick Bernier et Olive Martin<sup>143</sup> à présenter la Nuit des Reconfigurants<sup>144</sup>. Nous organisons une première réunion de travail au siège d'Entre-Deux, avec Marie-Laure Viale et Jacques Rivet. Les artistes me présentent les enjeux de cette *Nuit* dans le cadre d'une expérience plus large, qu'ils mènent depuis deux ans avec les étudiants de l'ECV<sup>145</sup>. Ils interviennent pour proposer une alternative au bizutage, soit inventer des modes d'accueil pour les nouveaux arrivants dans une école. Parmi différentes actions, ils initient la Nuit des Reconfigurants : événement hybride, entre colloque et fête (placée en 2016 sous la thématique de la source) ; étrange mélange entre des ateliers produits par les étudiants (concerts, catch d'écriture, totems participatifs, etc.), des projections d'œuvres d'artistes (une vidéo de Laurent Tixador<sup>146</sup>), des conférences sur les plantes invasives (par Livia Cahn, anthropologue et Lionel Billiet, biologiste), des lectures poétiques. Je suis chargée d'intervenir en tant que *maître de cérémonie*<sup>147</sup> : réaliser une performance inaugurale et ponctuer cette Nuit à chaque heure en annonçant les changements qui s'y opèrent. Au fur et à mesure de l'élaboration du texte de présentation<sup>148</sup>, je pense de plus en plus au motif du radeau. Je reprends certaines citations de Deligny que je recompose dans mon texte :

“comment séjourner ensemble et ailleurs Nuit des Reconfigurants : à la dérive toute et tous sur le radeau que nous allons construire ce soir un radeau lâche : des troncs de bois, l'eau passe à travers les troncs écartés, les questions s'abattent, la structure est rudimentaire, ne pas joindre les troncs, ne pas serrer les rangs, maintenir du projet que ce qui du projet nous relie, il faut que le lien soit suffisamment lâche et qu'il ne lâche pas (bis).”

J'associe cette Nuit au radeau de Deligny. Je vois cet événement comme un temps proposé, qui va faire l'objet de reconfigurations permanentes. La Nuit est une plateforme de rencontres, elle se bâtit suivant une poétique du bricolage, où doit être maintenue une oscillation entre faire et défaire. Les étudiants de l'ECV opèrent avec les moyens du bord pour monter le décor de la Nuit des Reconfigurants<sup>149</sup>. Ils récupèrent des matériaux (tissus, plantes, etc.) et fabriquent eux-mêmes certains éléments du décor, ils optent pour une esthétique rudimentaire. Toutes les heures, il faut réarranger la disposition du lieu en fonction des actions et des événements proposés (en mode conférence puis karaoké, en mode présentation du *wampum*<sup>150</sup>, etc.). La Nuit ne cherche pas à s'immobiliser, il lui faut conserver son expression de tentative et ses caractéristiques modulables.

<sup>143</sup> Depuis la fin des années 1990, Patrick Bernier et Olive Martin développent un travail polymorphe alliant écriture, photographie, installation, film, performance. Le tissu et le jeu sont les vecteurs principaux de leur processus artistique.

<sup>144</sup> Je suis invitée en février 2016 par les artistes et l'association Entre-deux. La Nuit des Reconfigurants se tient le 8 avril 2016 à Insula à Nantes.

<sup>145</sup> ECV : École de communication visuelle. Les artistes ont été sollicités par les étudiants de l'ECV afin de les aider à créer un rituel d'accueil pour les nouveaux élèves. Il s'agit de mettre en œuvre une alternative au bizutage, suite à un événement qui s'est produit en 2010. Une séance de bizutage est postée sur Youtube. L'association Contre le bizutage dénonce les faits, envoie une lettre au recteur de l'Académie et à la directrice de l'ECV, demandant une enquête. Le bizutage à l'ECV est depuis interdit. Le projet Les Reconfigurants s'inscrit dans le cadre de l'action Les Nouveaux commanditaires de la Fondation de France. Les étudiants sont les commanditaires, ils sollicitent les artistes et un médiateur (en Pays-de-Loire, le médiateur : l'association Entre-Deux codirigée par Marie-Laure Viale et Jacques Rivet).

<sup>146</sup> Laurent Tixador se distingue par des actions où il se met à l'épreuve dans des situations aussi extrêmes que décalées. Voir laurenttixador.com.

<sup>147</sup> Il existe un *Journal des Vieux*, édité et publié par l'ECV, qui retrace cette expérience et où se trouve mon texte.

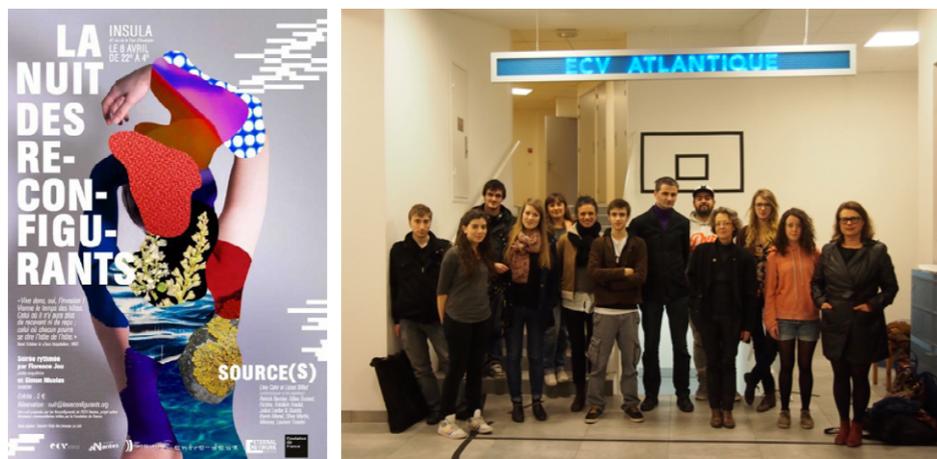
<sup>148</sup> ☉ Annexe, p. 88.

<sup>149</sup> Le Lieu de la Nuit est un bar-restaurant qui est spécialisé dans l'événementiel.

<sup>150</sup> Les artistes présentent la trame et un mobilier pour arc à tisser qu'a imaginé un collectif de designers, Fichtre.



A



B

A Les Reconfigurants, vues diverses, assemblée de tramage, wampum, mobilier arc à tisser, 2016  
 B La Nuit des Reconfigurants, affiche, réalisée par Nina Delevaque, Lou Lohé et Cassandre Trévilly, 2016

Pour écrire mon texte de présentation, je participe à des *assemblées de tramage* au sein de l'ECV. Ces réunions ont pour but de mettre en place le déroulement de la Nuit. Un étudiant est chargé de consigner les conversations à l'aide d'un *wampum*, qui repose sur un arc à tisser, baptisé *pénélope*. Il enfile des perles et trame nos échanges. Différents codes couleur par rapport au statut de l'interlocuteur (orange pour les commanditaires, bleu-turquoise pour les artistes, rouge pour les médiateurs). Les temps de silence ne sont pas évacués, ils sont consignés au moyen de perles blanches. À l'initiative de cet objet, les artistes Patrick Bernier et Olive Martin se sont inspirés des *wampums* amérindiens, ceintures de perles échangées en guise d'accords diplomatiques entre des peuples. Et en début d'année scolaire, en guise de cérémonie d'accueil, la trame est déchirée par chacun des nouveaux élèves. Cet épisode du *dénouement* lance l'année scolaire. Dénouer pour nouer autrement. Le projet des Reconfigurants dépasse l'événement de la Nuit, il interpelle sur la position et l'intervention des artistes dans le cadre d'une institution, en l'occurrence une école de communication visuelle. Patrick Bernier et Olive Martin proposent un objet d'échanges (*wampum*) et un glossaire (*assemblée de tramage, vieux, reconfigurants*, etc.). Ils initient un autre rite que celui du bizutage, en sollicitant les étudiants à penser leur mode d'accueil, et à inventer d'autres possibilités d'échanges, ouverts et précaires, au sein de règles de vie instituées. Il s'agit de faire vaciller les repères.

Concernant l'usage d'un lieu, Michel de Certeau met en tension stratégie et tactique<sup>151</sup>. La visée stratégique est une occupation, elle « postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un propre<sup>152</sup> ». Au préalable, il y a calcul et volonté par un sujet (institution, individu, armée, etc.) d'isoler ce lieu pour chercher à le maîtriser et s'assurer ensuite que les circonstances ne varieront pas. Elle engendre trois effets : victoire du lieu sur le temps, pratique panoptique et pouvoir du savoir. Autrement dit, la stratégie relève d'une domination quasi militaire. À côté, la tactique ne délimite pas un terrain propre, elle s'insinue dans le système établi, elle ruse et en utilise les failles. Sans volonté de perdurer, elle s'attache « aux circonstances que l'instant précis d'une intervention transforme en situation favorable, à la rapidité des mouvements qui changent l'organisation de l'espace, aux relations entre les mouvements possibles de durée et de rythmes hétérogènes, etc.<sup>153</sup> ». Les stratégies, elles, misent sur la résistance dans l'institution du lieu.

151 DE CERTEAU M., *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, op. cit. Voir le Chapitre 3, « Faire avec : usages et tactiques ».

152 *Ibid.*, p. 59.

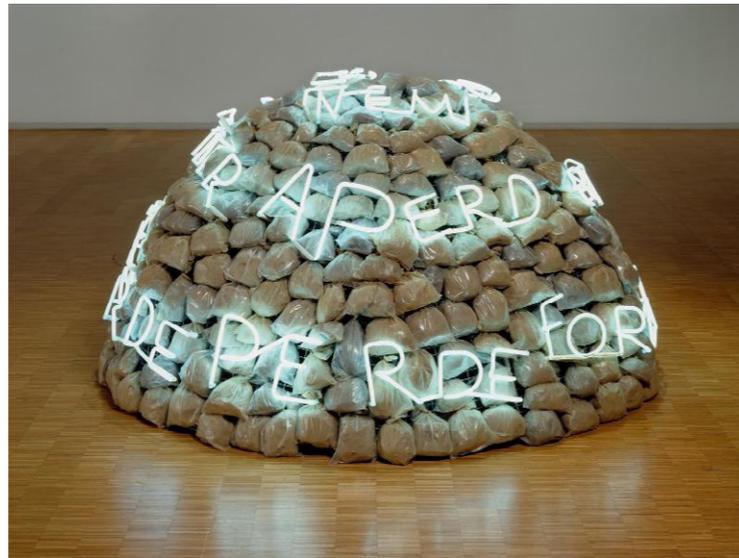
153 *Ibid.*, p. 60-63.

Durant ces rencontres avec les artistes et avec les étudiants, je réfléchis à ma propre position. Ce temps de préparation me permet de ressentir l'importance de la réciprocité : accueillir et être accueilli.  
 Lors de la Nuit, je pense de plus en plus que le titre de « maître de cérémonie » ne convient pas : je ne cherche pas à occuper un lieu, je suis attentive aux circonstances.

## #nécessité#destructif

Le radeau de Deligny peut être mis en relation avec les tentatives artistiques de l'arte povera<sup>154</sup>. Le mouvement se déploie durant les années 1950, en Italie, au moment où le pays connaît une période de mutations industrielle et économique, et opte pour une modernisation à l'américaine, misant sur la consommation et l'expansion technologique. Les artistes de l'arte povera défendent alors la pauvreté (notion positive dans leur travail). Leurs œuvres se basent sur une esthétique du dépouillement : geste artisanal, montage d'objets simples, abolition de toute symbolique en matière de composition, primauté de l'expérience sensible.

À partir de 1968, Mario Merz fabrique ses premiers igloos. De différentes tailles, ils associent diverses substances organiques (bois, branchages, cire, verre, etc.)<sup>155</sup>. Le plus célèbre demeure l'*Igloo di Giap* : structure de métal en forme de demi-sphère où est fixé un treillage de métal, constitué de fils d'acier. De petits sacs en plastique remplis de terre recouvrent l'armature, ainsi qu'une sentence composée de lettres capitales en néon<sup>156</sup>. L'igloo devient un prototype de résistance et de survie, il atteste du retour à une puissance poétique élémentaire et à une présence concrète de l'art. Le radeau se rapproche de l'igloo, il porte cette même puissance poétique élémentaire, que Deligny qualifie d'*agir rudimentaire* : « Si on veut supposer que les détours de l'agir seraient un mode rudimentaire d'entente entre les membres d'un groupe humain<sup>157</sup> [...] ». L'agir s'oppose au faire, l'individu se dégage de toute intentionnalité pour être au plus proche d'un état de présence du monde. Il fait simplement l'expérience de la nécessité. Presque une forme d'ascèse. Giovanni Lista rapproche les artistes de l'arte povera de l'esthétique franciscaine<sup>158</sup>. Ils suivraient une forme d'illumination panthéiste, cultivant une attention à la nature et au monde sensible, sans revendiquer idéalisme ou nostalgie. Dans l'expérience des Cévennes, les « présences proches » qui entourent Deligny œuvrent avec les moyens du bord. Jacques Lin et ses frères s'occupent de bâtir des abris, des fours, etc. Ils fabriquent eux-mêmes des outils, taillent les vêtements, etc. Ils ne doivent pas atteindre des résultats, ils doivent surtout apprendre au contact des autistes à (re)trouver un agir involontaire<sup>159</sup>. En se fondant sur le rudimentaire, une communauté replace la nécessité au centre de son expérience. Elle vise une économie en accord avec la nature, où l'action de l'homme ne tienne pas de l'exploitation. Elle pratique le recyclage, au sens où les restes se transforment en ébauches, et inversement. Opérer par nécessité s'inscrit dans le cycle de la vie.



Mario Merz, *Igloo di Giap*, 1968, cage de fer, sacs en plastique remplis d'argile, néon, batteries, accumulateurs, Centre Pompidou, Paris

<sup>154</sup> Voir CHEVRIER J.-F., « L'image nébuleuse », dans DELIGNY F., *Œuvres*, op. cit., p. 1783.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 16. Merz fabrique ses premiers tableaux en fonction des lois de la nature : ses compositions linéaires épousent les nervures des végétaux, les néons utilisés traduisent les lignes énergétiques qui structurent un espace.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 23. Sentence en italien du général Giap : « *se il nemico ie concentra perde terrano, se si disperde perde forza* » (« si l'ennemi se concentre il perd du terrain, s'il se disperse il perd sa force »). Cette phrase est attribuée au général Võ Nguyên Giáp, personnage mythique de la guerre de libération au Vietnam (une maxime qui se trouve en fait dans le traité de *L'Art de la guerre* de Sun Tzu). Merz a sans doute par là voulu louer la résistance du peuple vietnamien face à la puissance technologique occidentale.

<sup>157</sup> DELIGNY F., *Œuvres*, op. cit., p. 1272.

<sup>158</sup> LISTA G., *Arte povera*, op. cit., p. 17. L'imaginaire franciscain traverse les œuvres des artistes de l'arte povera : utilisation de sandales, arrosage de pains, lâchers de colombes, etc. « On a souligné plus d'une fois la relation entre la Bure de saint François et la toile de sac des tableaux de Burri. »

<sup>159</sup> ALVAREZ DE TOLEDO S., « Pédagogie poétique de Fernand Deligny », *Communications*, vol. 71, n° 1, 2001, p. 245-275.

**Mars 2016.** Je réécis avec Maude Mandart une histoire de Morfondé, expérience pédagogique alternative. Pour Maude, celle-ci se cristallise autour d'une forme d'habitat, la cabane : « Morfondé c'est l'histoire d'un centre de formation, où des jeunes, en réinsertion sociale, fabriquent eux-mêmes des cabanes durant leur temps libre. Le projet part du rudimentaire, la paille des marais, et des ressources naturelles : un sol, des surfaces et des possibilités de faire. Entre les années 1950 et 1970, les conditions de travail sont différentes des conditions actuelles, par rapport



Exposition *Avec des si on coupe du bois*, vues partielles d'installation, Jardin C, Nantes, août 2016 (photographies Coralie Monnet)

aux normes de construction, aux règles de sécurité, aux possibilités d'émancipation de l'individu<sup>160</sup> [...]. »

À la sortie de la guerre, peu de moyens financiers sont mis à la disposition de lieux qui prennent en charge les jeunes en difficulté<sup>161</sup>. Il faut alors œuvrer avec des moyens réduits. André Ferrer, ancien éducateur et détenteur des archives du centre<sup>162</sup>, aime parler de *nécessité*. Plus qu'un leitmotiv dans son discours, il s'agit d'une véritable éthique. Les règles ne doivent pas être imposées par l'extérieur, les éducateurs doivent permettre aux jeunes d'inventer leur mode de vie et de comprendre leurs besoins essentiels. À propos du village des cabanes, espace de loisirs entièrement construit par les jeunes et autogéré par eux, André F. relate l'anecdote suivante, que j'ai choisi de retranscrire dans mon script<sup>163</sup> :

“un jour en se promenant dans la forêt mon père et ma mère voient des huttes en terre cachées dans la forêt deux sommiers mis l'un contre l'autre comme pour faire une cabane et recouvert de terre et de branchages c'était là où ils fumaient des cigarettes mon père et ma mère découvrant cela leur réaction n'est pas de dire on va les coincer  
faisons des maisons faisons de véritables cabanes faisons un concours de cabanes”

Les jeunes fabriquent donc un premier prototype de cabanes en usant des ressources de leur environnement : terre, branches, sol, etc. Cet élan créatif repose sur du rudimentaire, des choses élémentaires contiennent la possibilité de devenir de nouvelles ébauches. Les éducateurs les encouragent à poursuivre cette dynamique pour bâtir un véritable village de cabanes<sup>164</sup>.

Pour l'exposition au Jardin C<sup>165</sup>, Maude décide de mettre en place un chantier participatif. Amis, artistes, passants, etc., viennent aider *in situ*, notamment pour fabriquer les écrans sur lesquels seront projetées les images d'archives de Morfondé. Certains tissent, d'autres scient des planches, d'autres encore créent un raccordement électrique pour l'alimentation des vidéos projecteurs ou fabriquent des boîtes en bois pour placer ceux-ci, etc. Des matériaux ont aussi été récupérés en amont pour construire les cinq écrans (chanvre, enduit, terre-paille, bois, tissu, etc.). Je suis l'évolution de ce chantier participatif et j'assiste aux sessions nocturnes des tests-vidéos. À chaque fois, le matériel doit être démonté puis remonté le lendemain (le Jardin C étant un lieu extérieur, il ne bénéficie d'aucune surveillance). Monter, démonter et remonter l'ensemble de l'installation. Le projet autour de Morfondé s'inscrit dans un temps cyclique.

Pour élaborer le script que je vais lire lors du vernissage, je récupère des matériaux, les archives sonores des entretiens avec les différents éducateurs que Maude m'a transmis. J'écoute, je réécrits, je recycle certains extraits. Je transforme ces traces en nouvelles ébauches. D'autant qu'il s'agit du troisième scénario que j'écris pour ce projet. On trouve alors dans ce texte des extraits qui proviennent de deux autres scripts<sup>166</sup>. Je repars à chaque fois des traces et en les assemblant, je cherche à opérer de nouvelles relations entre elles. L'écriture débute à partir d'un champ de ruines,

<sup>160</sup> Voir *À l'Ouest Toute !*, édité et introduit par Fabienne Dumont et Sylvie Ungauer, Dijon, Les presses du réel, 2017. Séances de conversation entre Maude Mandart et Florence Jou (que je complète ici) : « Dès le 4 février 1950, un chantier est lancé et durant presque vingt ans, des jeunes placés par la DDASS et la PJJ dans le Centre d'Apprentissage Agricole Horticole et Artisanal de Morfondé, ont construit en autonomie "Mon village" comme ils aimaient l'appeler. » Il faut ici souligner qu'il y a le centre d'apprentissage (les jeunes apprennent les métiers de la vannerie, électricité, horticulture, etc.) et *mon village* (village de cabanes, lieu de loisirs des jeunes).

<sup>161</sup> ♦ Annexe, p. 93.

<sup>162</sup> Maude Mandart effectue différents entretiens sonores et vidéos avec André Ferrer. Il lui confie les archives de Morfondé.

<sup>163</sup> ♦ Annexe, p. 93.

<sup>164</sup> Voir *À l'Ouest toute !*, op.cit., p. 100. Présentation du projet par Fabienne Dumont.

<sup>165</sup> Exposition *Avec des si on coupe du bois*, Jardin C, Nantes, 2016. Commissariat : L'île d'en face.

<sup>166</sup> Premier script écrit pour le vernissage, Juin 2016, Jardin C, Nantes (<https://vimeo.com/176728374>). Second script écrit pour le projet d'exposition dans le cadre du programme de recherche *À l'Ouest Toute !*, EESAB.



Théâtre du Radeau, *Passim*, festival Mettre en Scène, Rennes, TNB, 2013 (photographies Caroline Ablain)

s'inscrivant dans un mouvement temporel qui oscille entre passé et futur. Je travaille dans une temporalité qui intègre autant le passé que le futur.

Janvier 2014. Je me rends au Lieu unique, scène nationale à Nantes, pour la représentation de *Passim* par le théâtre du Radeau<sup>167</sup>. Expérience particulière. Sur le plateau, les comédiens ne cessent d'agiter des planches en bois. Ils les font glisser en oblique, les disposent horizontalement pour constituer des tables sur lesquelles ils montent, ou les arrangent verticalement telles des cimaises. Ils deviennent des *encadreur-décadreur* au fur et à mesure des scènes, les planches participant pleinement des changements chorégraphiques. Le décor se défait et se refait sous les yeux du spectateur, l'obligeant à adapter en permanence son cadre perceptif. François Tanguy voit son théâtre comme un *art articulier*<sup>168</sup> : « [...] l'acteur ouvrier de sa scène – geste constant, inlassablement répété, souligné par les bruitages des panneaux déplacés, transformés en de purs encadreur-décadreur dont l'intérieur vide ne surgit que pour organiser les limites optiques des divers moments de scène<sup>169</sup> ». Sa mise en scène instaure un tourbillon perceptif : rythmes hétérogènes, disjonctions d'une séquence à l'autre, etc. Toute l'aile gauche du théâtre est condamnée, signifiant qu'il n'y aura jamais de point de vue unique ou idéal pour le spectateur. Je me trouve prise dans une dynamique qui donne à éprouver l'instabilité du monde, ses compositions et recompositions. François Tanguy est un lecteur de Walter Benjamin<sup>170</sup>, sa conception de l'histoire résonne avec le *caractère destructif*, qui oscille entre destruction et construction :

« Le caractère destructif ne voit rien de durable. Mais pour cette raison précisément il voit partout des chemins. Là où d'autres butent sur des murs ou des montagnes, il voit également un chemin. Mais parce qu'il voit partout un chemin, il doit également partout déblayer le chemin [...]. Il transforme ce qui existe en décombres non par amour des décombres mais par amour pour le chemin qui se fraie un passage à travers eux<sup>171</sup>. »

En se situant dans un lieu, le caractère destructif prend en considération que celui-ci a toujours été habité. S'il agit au milieu des décombres, cela ne signifie pas qu'il liquide ce lieu par plaisir de la destruction (ou désir de faire table rase et de revenir à un vide originel). Le caractère destructif n'est pas souverain, il ne cherche pas à dominer un lieu, il se sert de l'espace pour réveiller des forces du passé qui n'auraient pas encore été révélées. Sa fidélité aux ruines manifeste donc la possibilité du retour. Être revenant dans un lieu pour y révéler de nouvelles trajectoires.

Dans les mises en scène de Tanguy, le plateau est jonché d'objets pauvres, rebuts ou restes : « [...] des tables de collectivité en formica par exemple ; des néons fixés sur ces mêmes tables seront la rampe ; les vêtements au bord du déguisement, mal enfilés, violemment disparates, sont des restes de costume ; restes de toiles peintes, ces grands panneaux tendus de papier cadeau ou de papier kraft, que les comédiens ne cessent de déplacer dans l'espace ; restes de la salle, cette "tente" démontable de confort, dans laquelle comédiens et spectateurs sont installés au même niveau ;

<sup>167</sup> Représentations du 22 au 30 janvier 2014. Voir la présentation sur le site du Lieu unique : « Seizième création du Radeau, *Passim* convie à nouveau le public à une représentation unique de notre monde, à une expérience sensible dans un espace désorienté, avec des figures le plus souvent à la dérive dont les voix deviennent composition au même titre que la lumière, la scénographie et les mots. »

<sup>168</sup> Émission radiophonique, « La nuit rêvée... de François Tanguy », Philippe Garbit, France Culture, mai 2012. Ce néologisme est employé par le metteur en scène.

<sup>169</sup> *Variations Radeau*, Gennevilliers/Montreuil, Association Théâtre public/Éditions Théâtrales, 2014.

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> BENJAMIN W., *Images de pensée*, Paris, Christian Bourgois, 2011, p. 173-175.

restes de lumière, enfin, ces projecteurs de chantier posés à terre, dont les câbles traînent sur le plateau<sup>172</sup>. » Il est fait référence à la pièce *Coda*<sup>173</sup>. Les comédiens tentent de trouver des chemins parmi les objets, ils essaient de franchir les tables en formica, ils se contorsionnent pour échapper aux obstacles, ils butent dans les chaises disséminées sur le plateau, etc. Souvent leurs voix sont recouvertes par les chocs entre leurs corps et les restes.

Une poétique de la nécessité œuvre entre construction et destruction. Ce processus s'apparente à un mouvement cyclique, à l'instar du vivant. Une trace devient ébauche et inversement.

## #étoiler

**Avril 2015.** Second temps de recherche à l'Imec. Un dossier photocopié intitulé « Agence étoile réseau immobilier » retient mon attention<sup>174</sup>. On dirait un contrat type pour agent immobilier, un *agent étoilé* mandaté par une *agence étoile*. Les clauses en matière immobilière sont typiques, si ce n'est que tout est question d'*étoile* : « le mandat est assorti d'une option étoile », « franchisé étoile », « concurrent d'étoile », « 3615 étoile » (code de l'agence), ainsi que des « plans de financements, garanties et protections étoile »... J'ignore s'il s'agit d'une véritable agence immobilière ou d'un contrat qu'aurait inventé Tarkos. En tout cas, il semble que le processus d'étoilement soit déterminant pour le poète comme s'il désignait un mode d'expansion poétique. « Temps et lieu de l'extension qui se fait intensité [...] »<sup>175</sup>. Tarkos envisage de bâtir une maison : un ensemble « aux fenêtres ouvertes sur l'air frais », « ce sera NOTRE MAISON une maison c'est pas n'importe quoi, elle reflète le cœur de celui qui y vit. C'est là que nous vivrons »<sup>176</sup>. Ce lieu n'est ni un abri ni une utopie, il n'est pas clos, il est cette quête pour doter le réel d'une intensité poétique. L'art serait un moyen d'intensifier le réel. Et pour y parvenir, l'artiste met en place une philosophie quotidienne, telle que l'a décrite Richard Shusterman. Il s'agit de chercher à développer un état d'imprégnation<sup>177</sup>, « dans la mesure où l'art prend de la vie ses matériaux, ses énergies, ses significations et ses valeurs tout en enrichissant en retour la vie en lui apportant des suppléments d'énergie, de sens [...] »<sup>178</sup>. Le philosophe prend l'exemple d'un baril rouillé. Suite à un long temps de méditation, celui-ci acquiert de nouvelles valeurs : « J'ai eu le sentiment que je voyais ce baril tambour pour la première fois, savourant la subtile somptuosité de sa coloration, les dégradés d'orange, les teintes de bleu et de vert qui mettaient l'accent sur ces bruns terrestres »<sup>179</sup>.

**Mars 2015.** Au cours de mon échange avec Fabrice Hyber, la distinction se pose entre rhizome et constellation, étant donné que son travail est souvent qualifié de « rhizomatique » par les critiques : « Oui, sauf que le rhizome est limité. Tu as les

<sup>172</sup> MATTÉOLI J.-L., « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », *Images Re-vues*, vol. 4, 2007. Cette esthétique des restes se tient dans la voie des expériences théâtrales de Tadeusz Kantor.

<sup>173</sup> Création *Coda*, 2004. À propos de *Coda*, je cite les propos de Tanguy : « dérive de la figure musicale de reprise du motif à la fin du morceau, étendu ici au mouvement théâtral : accueillir, rassembler, renouer, délier ».

<sup>174</sup> Dans Pochette TRK 48.6, IMEC.

<sup>175</sup> DIDI-HUBERMAN G., *L'Étoilement*, op. cit., p. 86.

<sup>176</sup> Dans TRK 1, Cahier Étude 3, IMEC.

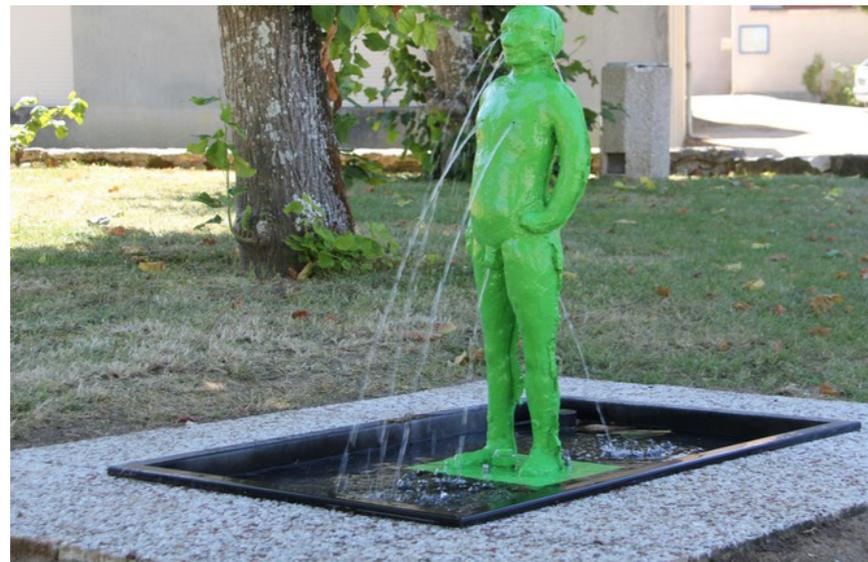
<sup>177</sup> SHUSTERMAN R., *Chemins de l'art, transfigurations, du pragmatisme au zen*, Marseille/Paris, Al Dante/Aka, 2013. La relation entre art et vie peut être développée dans le cadre d'une philosophie pragmatiste qui rompt avec une séparation occidentale traditionnelle. Selon Shusterman, il faut remonter à l'ancienne Athènes afin de comprendre comment l'art a été écarté de l'action politique, marginalisé par rapport à la philosophie, discipline supérieure, et ne pouvant s'occuper des questions éthiques et pratiques. Ce processus de marginalisation se renforce à l'époque des Lumières. Or, Shusterman propose une esthétique quotidienne, proche de l'influence zen de John Cage et de Fluxus, qui défend une forme d'intensité.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 58.



A



B

A Fabrice Hyber, *L'homme ayant mangé beaucoup de champignons*, peinture extraite de la série *Chez le dentiste*, 1984/1987, peinture à l'huile sur toile, 44 x 72,50 cm, collection FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur

B Fabrice Hyber, *Hommes de Bessines*, 1991, 6 sculptures-fontaines, bronze et enduit epoxy, commande publique, Bessines

racines qui prolifèrent... mais ce n'est pas suffisant. Je cherche le lien entre deux racines. Ce lien m'intéresse, qu'il soit de l'ordre de l'artificiel ou de l'ordre de la matière. J'essaie de révéler un pont entre deux éléments qui n'existait pas ou qui n'avait pas été rendu visible jusque-là. »<sup>180</sup>

S'il construit un transport d'un élément à un autre, Hyber se rapproche de la poétique de Paul Valéry, qui met l'accent sur la notion d'*anastomose*. Déjà, en lecteur attentif des découvertes scientifiques (le *Traité d'électricité et de magnétisme* de James Clerk Maxwell<sup>181</sup>, les travaux sur la chimie et l'électricité de Michael Faraday<sup>182</sup>), Valéry s'intéresse aux lignes de forces – invisibles – qui traversent l'environnement. Des motifs récurrents apparaissent dans ses *Carnets* : coquilles, veines, conques, vis, oreilles, spirales, etc. Il prête attention aux phénomènes de tourbillon, de circonvolution, d'infiltration, d'innervation, à la manière dont les éléments entrent en relation, aux effets mécaniques et aux types de combinaisons. Dans le *Carnet n° 38*, il fait référence à l'*anastomose*, notion qui concerne également le mode de fonctionnement mycélique. En mycologie, l'anastomose désigne le fait que les hyphes mettent en place des ponts ou des conduits, soit des interconnexions, entre des membres d'une même colonie végétative ou entre des colonies différentes<sup>183</sup> : « Deux hyphes se dirigent l'une vers l'autre, leurs parois se résorbent au point de contact et les cytoplasmes fusionnent. »

Fabrice Hyber décrit le développement d'une œuvre sur le mode mycélique : « [...] graines de champignons qui peuvent attendre des milliers d'années avant de germer et de se répandre selon des processus de prolifération incontrôlable<sup>184</sup> ». De 1984 à 1987, il réalise une série de sept toiles, intitulée *Chez le dentiste*. À l'origine, il s'agit de représenter une dent. Parmi ces toiles, on trouve *L'homme ayant mangé beaucoup de champignons* : silhouette verdoyante, personnage bedonnant, en position debout, main sur les hanches, ventre d'un vert plus lumineux que le reste du corps. Cet individu aurait mangé des champignons hallucinogènes. L'enflure du personnage préfigure la sculpture de *L'Homme de Bessines*, où il devient un individu entièrement vert, au corps troué ou ponctué d'orifices, soulignant une dissolution des limites corporelles et une interpénétration avec son environnement. Hyber représente un organisme perméable, la peau n'étant plus une limite. Un individu qui « fuit » alors que bien souvent en matière de représentation, l'être humain reste confiné dans son enveloppe corporelle :

« [...] comme l'a souligné le mycologue Alan Rayner, la biologie tout entière aurait été différente si elle avait fait du mycélium l'exemple prototypique de l'organisme vivant car elle n'aurait alors pu se construire sur l'hypothèse selon laquelle la vie est contenue dans les limites absolues de formes fixes<sup>185</sup>. »

Le mycélium est aussi une référence pour Tim Ingold, il correspond à la conception du vivant qu'il tente de mettre en place dans ses travaux anthropologiques. Ce mycélium fait de l'individu un enchevêtrement de lignes, qui évoluerait en ramification, dans un univers fluide. Durant sa jeunesse, l'anthropologue observe

180 Annexe, p. 76

181 Physicien britannique (1831-1879), pionnier de la physique statistique et fondateur de la théorie de l'électromagnétisme, il a ouvert la voie aux bouleversements qui ont marqué la physique au début du xx<sup>e</sup> siècle.

182 Physicien et chimiste britannique (1791-1867), surtout connu pour ses découvertes de l'induction électromagnétique et des lois de l'électrolyse.

183 On retrouve aussi ce principe en hydrologie (établir des connexions entre des bras d'eau) et en médecine (possibilité de créer de nouvelles liaisons entre structure et organe suite à un problème artériel, par exemple).

184 HYBER F., *Hyber*, Paris, Flammarion, 2009.

185 INGOLD T., *Marcher avec les dragons*, op. cit., p. 195.

son père, mycologue, qui effectue des recherches sur les mécanismes de dispersion chez les champignons aquatiques. Ce dernier possède une copie de l'édition originale du livre *Forme et Croissance* de D'Arcy Wentworth, paru en 1917<sup>186</sup>. Au travers du modèle du mycélium, Ingold cherche à réconcilier organisme biologique et personne sociale<sup>187</sup>.

8 avril 2016. Nuit des Reconfigurants. Je lis mon texte inaugural, accompagnée du musicien Simon Nicolas. J'y évoque les conférences de Livia Cahn et de Lionel Billiet, qui en présentant la Renoué du Japon ou les lichens en ville, étudient des modes de vie du type invasifs. Ces plantes vivent dans les interstices, sapent des fondations telles que le béton, etc. :

“: sur le mode du sporique, spongique, mycellique,

entrer en contact avec l'autre

: se contaminer, s'infiltrer, l'air transporte, les corps suintent, avancent dans le paysage en coulant

: emplir l'air de ces spores,

infiltrer le sol

travailler en ramification.

imprimer ses traces dans le sol,

à 2h, tout à l'heure ce sera le débarquement de la fallopia japonica

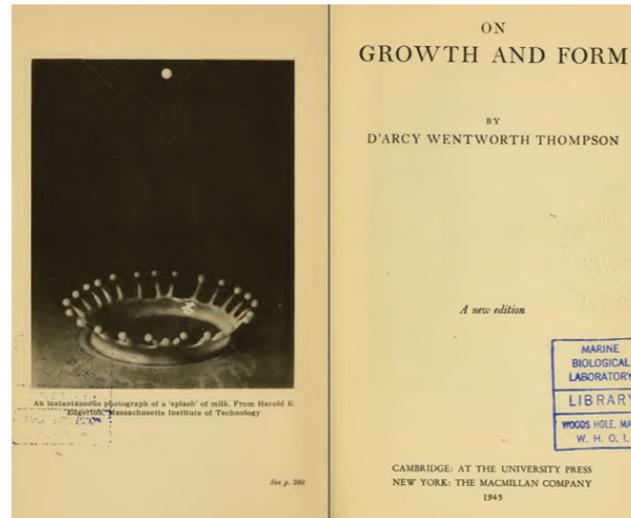
fallopia japonica      japon + renoué + des algues microscopiques + des lichens chevauchant béton<sup>188</sup>”

Dans cet extrait de texte, je cite les travaux d'Ingold. Je reprends certaines formules, que je transforme, comme cela fut le cas avec les propos de Fernand Deligny. Je compose en empruntant, mon écriture est le produit de contaminations, qui l'alimentent et participent à sa régénération.

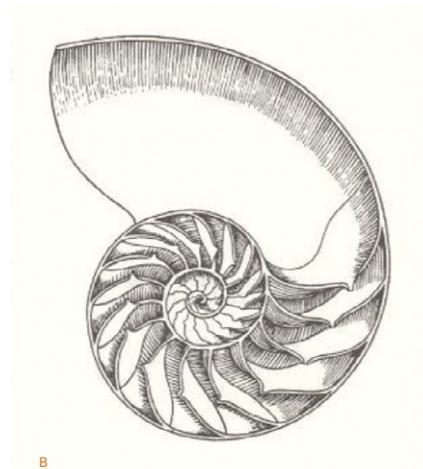
186 *Ibid.* Je renvoie à l'introduction du livre.

187 INGOLD T. et DESCOLA P., *Être au monde, quelle expérience commune?*, Lyon, Presses universitaires, 2014. Pendant des années, l'anthropologie a reposé sur le postulat que l'homme était double : à la fois un organisme de vie au sein d'autres (pris dans une écologie) et à la fois dans une société (en relation sociale) (soit à la fois un organisme pris avec d'autres organismes dans les filets de la vie et une personne sociale en rapport avec d'autres personnes au sein d'une société). Ingold se confronte au problème critique de l'ontogénèse, et il travaille à une biologie du développement qui considère les humains comme des êtres en devenir. Le point de départ est la fluidité du vivant, dans lequel vivent les organismes, traversés en permanence par des flux.

188 ☞ Annexe, p. 88. Et dans INGOLD T., *Marcher avec les dragons, op. cit.*, p. 10 : « Les champignons, voyez-vous, ne se comportent tout simplement pas comme des organismes devraient se comporter. Ils coulent, ils suintent, leurs limites sont indéfinissables ; ils emplissent l'air de leurs spores et infiltrent le sol avec leurs sinuosités, leurs fibres ne cessant de se ramifier et s'étendre. Ce que nous voyons à la surface du sol, ce sont simplement des organes de fructification. »



A



B

A D'Arcy Wentworth Thompson, *On Growth and Form*, couverture, édition originale, Cambridge, Cambridge University Press, 1917

B D'Arcy Wentworth Thompson, *On Growth and Form*, Nautilus Shell, illustration, Cambridge, Cambridge University Press, 1917

## ... sortir

Dans ce Cahier 3, la constellation relève d'une organisation que je qualifie de « grammaire écologique ». Elle propose un mode d'emploi en matière de bâtir, non exhaustif, à partir de pratiques artistiques étudiées.

Le mode en est l'infinif. Les artistes substituent la potentialité à l'immuable, soit la puissance d'agir des individus. Leur modèle de construction ne s'établit pas *a priori* mais s'actualise et se réactualise en permanence.

La syntaxe est une dynamique d'interactions et de transactions entre des agents différents.

Le temps est le conditionnel présent. L'expérience artistique s'établit suivant des conjonctions d'événements et de lois météorologiques.

Ni position de transcendance des artistes ni recherche de monumentalité dans les œuvres produites : ces mécaniciens proposent des tentatives et des processus précaires, dans un monde en ébullition, un chantier en cours.

# ANNEXES

- 1 — Florence Jou,  
**entretien avec Fabrice Hyber,**  
atelier de l'artiste, la Plaine Saint-Denis, Paris, 2014.
- 2 — Florence Jou,  
**« Bernard Heidsieck, un poète dans un espace “public-laboratoire” »,**  
colloque international, « Poetry and public space », Université catholique de  
Louvain-la-Neuve, Belgique, 27 et 28 avril 2015.
- 3 — Florence Jou,  
**« La Nuit des Reconfigurants »,**  
avril 2016, Nantes (publié dans le Journal des Vieux, ECV).
- 4 — Florence Jou,  
**« Avec des si on coupe du bois »,**  
Jardin C, août 2016, Nantes (document de travail).

## Entretien avec Fabrice Hyber.

### Atelier de l'artiste. La Plaine Saint-Denis.

*La conversation se déroule avec la voix et le fusain. Parler n'a de sens qu'avec le geste. Les dessins dans l'atelier se transforment au gré de l'échange. À coups de ponctuation au fusain. Rajouter une hachure à la pomme de terre, inscrire un mot, jouer avec des initiales... sur la toile...*

*La pensée d'Hyber prolifère et voici que revient le spectre du « rhizome ». Mais ce serait oublier les effets de langage, « C'est rigolo. Forcément. C'est drôle! », autant d'exclamations pointées quand se découvrent de nouvelles relations entre des éléments.*

*La pensée d'Hyber découvre ses points et leurs nouvelles relations, s'emploie à les renouveler. Entre : un pont.*

*Le cerveau d'Hyber est fait de passerelles mais doit changer de milieu. Science, homéopathie, écologie, habitat, école... Les idées seront quand même cryogénisées. À coup de résine.*

*Et de chewing-gum.....*

*FJ/ Comment considères-tu le Livre dans ta pratique ?*

*FH/ Le livre... L'objet livre ? Les livres vont dans un seul sens, ce qui m'ennuie. Je préfère les cartes géographiques. Quand j'étais gamin, j'adorais les cartes. Je dessinais un peu sur les cartes, j'essayais de tracer et créer mon propre chemin. Mon intérêt se portait davantage vers les cartes que les livres.*

*C'est intéressant quand on voyage dans un lieu et qu'il n'y a pas de cartes. Tu dois créer tes repères et ton parcours.*

*Dans l'idée du livre, il y a l'idée de la succession. Dans la carte, existe une page unique.*

*J'essaie peut-être de mettre le livre à plat dans mes tableaux.*

*FJ/ Pourtant, tu as conçu des livres, par exemple celui-ci, Richesses ?*

*FH/ Je pourrais faire plein de livres tant j'aime la forme de la prolifération. Je pense à l'image du rhizome, à la toile d'araignée qui se déploie, au Net. Plus il y a de paramètres, plus cela m'intéresse. Dans le livre, je vois seulement deux paramètres + le temps. Sans doute insuffisant pour moi...*

*FJ/ Ce livre, Richesses, ne se finit pas. Il est proposé au lecteur de continuer la proposition ou les propositions faites à l'intérieur...*

*FH/ Peut-être, je ne me souviens pas. (feuillette). Il existe un livre plus intéressant, qu'on ne trouve plus :*

*1\_1= 2.*

Un livre avec des questions et chaque réponse renvoyait à des questions. On pouvait commencer sa lecture à n'importe quel moment.

*FJ/ Est-ce que ce livre, Richesses, serait issu d'un autre travail, d'une peinture homéopathiques par exemple ?*

*FH/ Non, ce sont des notes.*

*(cherche la date de publication)*

2004... C'est juste avant l'histoire du pétrole – que l'on trouve déjà dans ce livre – qui a constitué le centre et l'intitulé de l'exposition de dessins organisée en 2006 à la galerie Jérôme de Noirmont. Cette histoire de pétrole se poursuit aujourd'hui. Je réalise actuellement des dessins d'animaux au pétrole, comme englués ou fossilisés dans le papier. Et dans le cadre d'une commande pour une plate-forme pétrolière en Norvège, je vais réaliser un mur de neuf étages recouvert de pétrole.

*(regarde toujours Richesses)*

Pas mal, j'aime bien revoir cela !

*FJ/ Peux-tu me parler de tes peintures homéopathiques ? S'agit-il d'un story-board unique ? Tu les recouvres toujours de résine ?*

*FH/ (se déplace vers une peinture homéopathique) Ça, c'est une peinture homéopathique !*

Je fais le point sur ce que j'ai fait chaque année. J'en fais une par an. Une sorte de rituel annualisé ! En 2014, il y en aura certainement deux !

Ce sont de multiples story-boards qui ne sont pas toujours recouverts de résine, sauf quand j'ai besoin de voir en dessous. La résine apporte la transparence et la fixité. Une fois la résine posée, l'ensemble est figé et définitivement achevé.

*FJ/ La résine correspondrait-elle au blanc de la page du livre ?*

*FH/ Ce serait davantage la matière du livre... ou la couverture ou le cache qui protège le livre. La résine protège des effets du soleil et de la lumière sur les papiers que je colle.*

*FJ/ Tu t'inspires de lectures pour créer ? Tu lis de la poésie ?*

*FH/ Je m'inspire autant de mes lectures que de ce que j'entends, vois, ressens, partage...*

Il n'y a pas de valeur entre la lecture, l'ouïe, la vue, le toucher, l'acte de partage... Tout se rassemble. Comme si je possédais un jeu de cartes à jouer et que je battais les valeurs des choses ensemble.

Je joue avec leurs valeurs, inappropriées. Le goût change, les valeurs changent !

Mais il faut que tous les sens soient réunis dans une peinture sinon c'est l'état de déséquilibre.

Je lis assez peu de poésie. Quelques pages... Mais j'aime le son des mots et écouter le langage des autres. Surtout ceux que je ne comprends pas. Quand je dessine,

j'essaie de trouver la forme des mots. J'ai mis en place dans certains tableaux des bulles, comme des bulles de savon ou de cartoon, qui sont les formes des mots. En rassemblant ces formes, j'essaie de créer de nouveaux mots, comme dans la langue asiatique où tu ajoutes en permanence des syllabes que tu inventes.

*(pause-café)*

*FJ/ Tu emploies souvent le terme de rhizome... les critiques d'art également à propos de ton travail... Je pencherais davantage pour le terme de « constellation » !*

*FH/ Oui, sauf que le rhizome est limité. Tu as les racines qui prolifèrent... mais ce n'est pas suffisant. Je cherche le lien entre deux racines. Ce lien m'intéresse, qu'il soit de l'ordre de l'artificiel ou de l'ordre de la matière. J'essaie de révéler un pont entre deux éléments qui n'existait pas ou qui n'avait pas été rendu visible jusque-là. (se déplace vers une peinture). Par exemple, ici, le dessin d'une poubelle soit ma référence. Elle va changer de forme, devenir poubelle à papier, puis poubelle avec des liquides, puis tas de poubelles et enfin parenthèses... La constellation advient de tous ces hasards et sens de rencontres. Comme une nouvelle forme.*

*FJ/ La constellation serait-elle une démarche ?*

*FH/ C'est un résultat. Une esthétique.*

*Je dessine des éléments de pensée qui vont suggérer une recherche, une forme, un objet ou un prototype au travers de mises en relation. Par exemple, je m'intéresse depuis longtemps au lien entre la phonétique et la diététique et à la relation entre le cerveau et l'estomac, qui constitue d'ailleurs un véritable lien scientifique vu que cerveau et estomac sont constitués des mêmes cellules.*

*Je continue aujourd'hui à approfondir cette relation cerveau/estomac dans le rapport yeux/mains.*

*Formellement, les yeux associés aux mains me font penser à une méduse ou un poulpe, que je fais évoluer dans un homme-matrice. Pour que la méduse ou l'homme-matrice vivent dans le dessin, il faut par exemple un bain liquide ou un climat. Et là je fabrique un paysage. La constellation serait peut-être un paysage.*

*FJ/ Comme le paysage de ta pensée que l'on suit dans la vidéo Le Chewing-gum et le Neurone ?*

*FH/ Ah oui, la vidéo sur mon site, c'est drôle !*

*Mes recherches partent toujours de quelque chose de réel. Elles sont très liées au vocabulaire, aux comportements, aux découvertes scientifiques, etc. Je suis certain que l'invention du chewing-gum a fait apparaître la forme de la cellule nerveuse. Actuellement, je monte une structure avec l'Institut Pasteur. Des artistes vont réaliser des dessins à partir de recherches scientifiques afin de constituer une banque de données et une plate-forme de communication pour l'Institut.*

*(se déplace vers une autre peinture) Là encore, dans cette peinture, je passe d'un terme à un autre : de la fabrication du chaud et du froid à la conservation, de l'équilibre au roulement à billes et à la mécanique... (se déplace encore vers une*

*autre peinture) Ici, l'arbre, l'eau et le pétrole ont la même forme. Cela forme une constellation. Et quand je les place ensemble, surgit un paysage en deux dimensions, inventé avec mes propres connexions. J'aime inventer de nouveaux paysages de connexions qui transforment le monde.*

*FJ/ Tu assembles, tu montes, ou peu importe le choix du terme ?*

*FH/ Peu importent les termes. Il faut trouver du lien parce qu'aujourd'hui tout est haché. Avec les tomates, tu fais de la sauce tomate ! Par exemple, dans cette peinture, je m'intéresse aux pommes de terre et à l'action de hacher. À chaque hachure, c'est une douane qui est créée. Et cette douane rapporte. Forcément. Si tu montres ce dessin-là à un chef d'entreprise, il comprend immédiatement.*

*(pause)*

*FJ/ Tu peux me parler du projet Les réalisateurs avec l'École des beaux-arts de Nantes ?*

*FH/ Cela fait un peu plus d'un an. Déjà. J'en suis à l'origine et cela me passionne. « Mes étudiants » vont devenir des meneurs de projets avec d'autres. Ils sont de plus en plus formés à développer de nouveaux outils de communication et de nouvelles stratégies de relations. Et il faut que cela s'amplifie.*

*C'est un projet qui se met donc en place. Mais comment mettre en place un nouvel habitat ou une nouvelle maison... Pour faire naître un lieu de transmission et d'échanges, il faut travailler depuis l'intérieur et non remplir un lieu avec des éléments extérieurs. Et la naissance d'une nouvelle maison fait naître un nouveau paysage tout autour.*

*FJ/ Un paysage économique ?*

*FH/ (trace des initiales au fusain sur la toile) : PPDC : Plus Petit Dénominateur Commun....*

*PGDC : Plus Grand Commun*

*Dénominateur !*

## Bernard Heidsieck : un poète dans un « espace public-laboratoire » ?

Pour cette thématique, « poésie et espace public au xx<sup>e</sup> siècle », nous nous proposons d'aborder la recherche poétique de Bernard Heidsieck selon une notion que nous nommerons « espace public-laboratoire », en nous appuyant essentiellement sur deux de ses poèmes, *Vaduz* et *Démocratie II*<sup>189</sup>.

Entre « espace public » et « laboratoire », il ne s'agit pas de définir un terme par rapport à l'autre, ni de chercher à déterminer une association nivelante entre les deux. Le trait d'union invite davantage à considérer la dynamique relationnelle : le trajet dans la recherche poétique du poète, la collecte de la matière, l'expérience de la lecture publique. Existe-t-il véritablement une frontière entre le laboratoire et l'espace public ? Le poète ne rend-il pas visible l'état de laboratoire permanent que pourrait être le monde pour chaque individu ?

Cet article est divisé en trois sections ; l'espace public-laboratoire sera analysé en tant que circuit d'actions, lieu de collectes et de propositions et champ de forces :

1. Dans les préfaces de ses poèmes, Bernard Heidsieck semble présenter une méthode de travail : il y décrit les étapes de fabrication, les instruments qu'il manipule, les échecs. S'agit-il toutefois d'une méthode à proprement parler ? Ne montre-t-il pas davantage la dynamique de la recherche poétique, qui relève plutôt d'un mode de vie, quasi quotidien ? La carte de *Vaduz* est alors signifiante : elle rend visibles des cercles ou circuits. Loin d'être seulement un espace mental, le laboratoire est le lieu d'actions physiques.

2. Bernard Heidsieck assemble généralement des éléments hétérogènes dans ses poèmes, mais aucun d'eux n'est envisagé pour son indépendance, toujours dans un ensemble de relations. S'il semble inscrit dans une « mécano-poétique », le poème doit-il être alors considéré comme un circuit statique et clos ? Peut-être relève-t-il davantage d'une proposition émise à destination du collectif, ouverte aux possibilités d'interprétations de chacun.

3. Enfin, la recherche poétique s'inscrit sous le signe de l'interférence. Grâce à l'utilisation du magnétophone, le poème est soumis à des effets de frottements lors des lectures publiques. Ces lectures se situent entre l'expérimentation de tensions physiques et le retour à une forme d'intuition collective.

Outre les propos de Bernard Heidsieck, cet article est émaillé de réflexions théoriques empruntées à Bruno Latour, Tim Ingold, Arne Næss, penseurs qui développent des réflexions anthropologiques et écologiques sur les processus de fabrication des objets et/ou de formation des collectifs.

<sup>189</sup> Des préfaces accompagnent ces poèmes : Bernard Heidsieck y explicite la manière dont chacun s'est construit (étapes, lieux de recherches, échecs, etc.). Il est aussi question de réflexions sur la pratique poétique, dans *Notes convergentes*, sur lequel je m'appuierai également. Voir bibliographie.

## 1. « Espace public-laboratoire » : circuits d'actions

Dans la préface du livre *Démocratie II*<sup>190</sup>, Bernard Heidsieck se présente tel un cuisinier. Concernant sa « fabrication poétique », il en détaille les ingrédients, les transformations de substances et l'ordre du mélange : « la chose en ébullition contrôlée », « l'exquise saveur de chaque particule du composé », « alors d'y incorporer », « a consisté à mixer », « la macération fut longue ». Et le mélange est hétérogène : « la liste intégrale des présidents du Conseil de la Troisième, de la Quatrième et de la Cinquième Républiques, *L'Esprit des lois* de Montesquieu, les modes d'emploi et recettes de sachets de soupe, l'enregistrement intégral du débat sur la motion de censure de Mai 68 au palais Bourbon ».

La métaphore culinaire filée pourrait simplement renvoyer le poète-cuisinier à la figure de l'alchimiste ou de l'artisan, concoctant dans le secret de son atelier, à l'écart du monde. Une vision ancrée depuis l'époque néolithique<sup>191</sup>, car le laboratoire est le fruit de plusieurs traditions pour Bruno Latour, et qu'il s'agit d'un lieu mystérieux qui rappelle l'atelier de l'artisan, où les matériaux se métamorphosent. Or, ici, le laboratoire est exposé au regard, et s'il est question d'opérations culinaires, c'est surtout pour leurs effets physiques. Loin de réduire la poésie à une activité mentale, le poète sollicite essentiellement son corps : les actions sont d'abord pragmatiques. Il s'agit de conserver la tension entre la locomotion et la cognition : le trajet de la recherche poétique est alors un cycle digestif. Elle s'inscrit dans une dynamique vitaliste. Les éléments ne sont pas simplement assemblés entre eux, ils sont mangés, malaxés et digérés : « Manger de la soupe... et de la soupe à nouveau, de la soupe » ; « Alors d'y incorporer – et non superposer – la liste des présidents du Conseil ». La fabrication du poème a nécessité une longue « macération » : « Ce texte, je l'ai réalisé de mai 1977 à juillet 1978, soit 15 mois de recherches, mise en place et mise en son. » Une seconde version a d'ailleurs été produite : un « paradoxal résumé/concentré, inattendu après un an de travail », seulement constitué des noms des présidents du Conseil mixés aux clameurs de la Chambre des députés.

La poésie sonore de Bernard Heidsieck renoue avec une relation primordiale au corps, elle assume même cette relation quasi primitive : elle intègre les refoulés organiques et pulsionnels. Comme l'indique Jean-Pierre Bobillot<sup>192</sup>, elle se construit sur de la matière sensible et sensorielle, qui aurait été perdue, à force de refoulement social. À travers le cycle digestif, le poète inscrit sa recherche dans un élan vitaliste. Il n'impose pas une forme prédéfinie à la matière, ses actions se réalisent dans un monde en ébullition, où les éléments sont en transformation permanente<sup>193</sup>.

Aussi, ces éléments ne sont pas inertes. Ils sont eux-mêmes dotés de vitalité, ils ont une fonction organique. La liste intégrale des présidents du Conseil est définie comme la « colonne vertébrale » du poème ; l'enregistrement intégral de la Chambre des députés est qualifié de « climat », ce sont dans ses cris, hurlements ou applaudissements que « trempent » les autres « particules ».

Dans ce laboratoire, il est plutôt question des conditions de vie et des relations que chaque élément du poème entretient avec l'autre. Aucun n'existe de manière

<sup>190</sup> Bernard Heidsieck relate les étapes de conception de *Démocratie I, passe-partout* n° 26, tout en précisant qu'elle donnera lieu à une version plus épurée, *Démocratie II, passe-partout* n° 27 (qui est l'objet visuel et sonore du livre). Mais sa préface débute par l'intitulé *Démocratie I et II (passe-partout* n° 26 et 27). Pour cette communication, nous choisissons donc de conserver ce titre : *Démocratie I et II*.

<sup>191</sup> Les matériaux s'y métamorphosent par des réactions de tous ordres (feu, fermentation, malaxage, etc.) (Latour 2010, 124/125).

<sup>192</sup> Jean-Pierre Bobillot réinscrit la poésie dans une relation anthropologique (Bobillot, 2009). Elle est une recherche vers la langue ordinaire, le bruit, le corps. Il faut aussi noter qu'elle remet en jeu la relation entre le cerveau et l'estomac (d'autant que des recherches scientifiques ont prouvé dernièrement que des neurones veillent à l'activité digestive et échangent des informations avec le cerveau).

<sup>193</sup> Tim Ingold indique à ce propos : « Dans l'exercice de leur savoir-faire, le constructeur, le jardinier, le cuisinier, l'alchimiste et le peintre ne cherchent pas tant à imposer une forme à la matière qu'à associer différents matériaux et à combiner et rediriger leur flux afin d'anticiper ce qui pourrait en émerger » (Ingold, 2013, 227).

autonome ou solitaire. Un circuit se crée entre eux, et désormais, plus qu'une méthode, ce sont les conditions de production qu'expose Bernard Heidsieck. La recherche poétique peut être perçue comme un mode de vie, faisant état de la manière dont le poème se comporte physiologiquement. L'objet poétique, que l'on aurait pu penser inerte, est ici mis en crise, il existe désormais au sein d'articulations et interactions multiples<sup>194</sup>. Inscrit dans une circulation dynamique.

194 Selon Bruno Latour, les nouveaux objets qui sont fabriqués signalent une crise de l'objectivité, ils apparaissent comme des objets non identifiés et complexes.

Pour écrire *Vaduz*, Bernard Heidsieck a utilisé un planisphère :

« Après avoir décidé de faire de Vaduz, ce maxi-village, capitale de ce mini-territoire situé au centre de l'Europe, de notre sublime Europe, le Lichtenstein, l'un, sans doute, des plus petits pays du monde, le centre même de notre globe, de notre fichu globe terrestre ! Il s'est agi alors, de tracer sur une carte du monde, à partir de Vaduz, des cercles d'égale largeur, en s'éloignant en parallèles successives jusqu'à en boucler la surface totale. » (Heidsieck 2007, 7)

La liste d'ethnies, qui apparaît sous forme de colonnes au fil des pages du livre, s'est constituée par des gestes circulaires. Heidsieck a planté un compas à partir de la ville de Vaduz et a tracé des cercles qui sont multiples : « Cette rotondité de la Terre connue de la plus haute Antiquité – mais superficiellement connue – prend de plus en plus de vraisemblance au fur et à mesure que le nombre de boucles par lesquelles on peut lentement la circonscrire augmente » (Hache, 2014, 52).

Le nombre de cercles montre que le poète s'implique dans une activité véritablement extensive. Et tout point prend alors du sens par rapport aux trajectoires qui l'ont constitué. Même un lieu, comme Vaduz, qui pourrait représenter un fondement, n'existe que dans sa relation avec d'autres lieux. Deux autres centres apparaissent sur la carte, les États-Unis et l'océan Pacifique, comme si toute origine était finalement soumise à un éclatement, et que le fait de planter un compas dans un planisphère produisait un effet sismique, de l'ordre du vibratoire. De même le laboratoire poétique, supposé être un point d'origine, n'existe que dans sa relation à d'autres lieux, en particulier les lieux des lectures publiques. Le poème *Vaduz* n'a jamais été lu à Vaduz même<sup>195</sup>. Objet de commande, émanant d'une institution<sup>196</sup>, il n'est pas achevé à temps. Mais il a pu circuler, grâce à toutes ces lectures qui ont assuré sa propagation : « la circulation effective de la poésie passe ainsi, maintenant, et chaque jour de plus en plus par la lecture publique, par la voix même des poètes » (Heidsieck, 2001, 308). Il s'est développé en suivant une dynamique qui consiste à franchir et à expérimenter cercle après cercle la surface de la Terre. Le planisphère de *Vaduz* est bien une surface réelle, au même titre que d'autres surfaces du monde (page du livre, sol de la scène, etc.). En effet, le compas qui se plante sur le planisphère renvoie au corps du poète, debout, disposé verticalement et se déplaçant sur le sol de la scène<sup>197</sup> : « si le poème, de couché, caché, enfoui dans la page, en est venu à assumer sa présence sur scène » (Heidsieck, 255).

195 « Aussi l'ai-je lu, depuis lors, dans de très nombreuses villes, sur plusieurs continents, mais c'est ainsi que ce "Vaduz" n'a, jusqu'à présent, jamais été lu à Vaduz. »

196 Roberto Altmann passe commande à Bernard Heidsieck au printemps 1974 pour l'inauguration d'une fondation d'art, à Vaduz, dans le cadre d'une exposition de Paul-Armand Gette et Jacques Villeglé.

197 Le compas invite à voir un poète qui tourne sur un axe et décentre le poème pour le propager.

Le plan, en tant que représentation abstraite du monde, n'est pas premier dans la perception du monde. Pour Tim Ingold, dans la lignée des travaux de James

Jerome Gibson<sup>198</sup>, ce sont les surfaces qui sont essentielles. Et elles sont toujours en réactions, elles sont ici traversées par des cercles, qui sont des mouvements vibratoires. Si le poète avait considéré le globe comme un plan<sup>199</sup>, il n'aurait pas conservé ces tracés, il n'aurait pas rendu visibles ces traces qui se forment dans le monde. Généralement, on ne dessine pas sur une carte topographique imprimée : « Le navigateur peut construire son itinéraire sur un plan, en utilisant une règle et un crayon, mais la ligne tirée à la règle ne fera jamais partie de la carte et devra être effacée après le voyage » (Ingold, 113).

Par ces gestes, Bernard Heidsieck affirme les déplacements physiques de la poésie, à travers les surfaces du monde. Du laboratoire à la scène, du livre à la lecture, il est question de vivre des engagements, d'autant plus affirmés lors des lectures publiques. Une résistance physique s'engage dans un temps qui s'est contracté ; un an de travail se réduit sur scène en 18'49 pour *Démocratie I* (et 6'44 pour *Démocratie II*) ; après son cycle digestif du laboratoire, le poème est devenu un flux. Il « vacille », il est emporté dans les « bourrasques et vents contraires », il fait partie d'un vivant sensible.

La recherche poétique se conçoit dans une dynamique d'actions. Il n'est pas question de délimiter ses effets, mais au contraire d'étendre sa propagation dans le monde, et de fabriquer un poème qui soit une proposition à destination du collectif.

## 2. « Espace public-laboratoire » : collecter et proposer

Dans *Notes convergentes*, Bernard Heidsieck évoque un « mécano-poème<sup>200</sup> », dont la manifestation prend en compte la complexité de la vie. Son mouvement est vitaliste, comme cela a déjà été indiqué, et par conséquent, il ne peut pas être réduit à une mécanique simple. Au contraire, chaque élément de sa composition se conçoit pour sa place dans un ensemble. Un poème est un objet concret du monde, au même titre que d'autres choses, animaux, individus, etc. Il agit dans une « constellation de facteurs », qui est une « structure indivisible » pour le philosophe Arne Næss<sup>201</sup>. Rien n'est jamais séparable du champ relationnel. Næss donne comme exemple la couleur grise de la mer : la perception de sa couleur n'a de sens que dans un ensemble formé de la couleur du plancton, des vagues et des organes sensoriels de l'observateur.

Pour Bernard Heidsieck, le poème n'a de sens que dans un monde structuré par des enchevêtrements. Une expression est d'ailleurs signifiante dans la préface de *Démocratie II* : « rester dans le tissu touchable de notre quotidien ». Le poète fonde sa recherche poétique sur une collecte d'éléments qui sont considérés pour leur appartenance au collectif : « M'appuyant sur cette définition, j'ai, dans la seconde moitié des années soixante, réalisé toute une série de poèmes, souvent courts en partant d'éléments, non pas prélevés sur le corps humain, mais appartenant au corps social<sup>202</sup> » (Heidsieck, 2009, 5).

198 J. J. Gibson développe une approche directe de la perception, il se situe à une échelle écologique et observe les modes de vie des animaux terrestres. Ce sont alors les surfaces qui retiennent l'attention du psychologue, là où se produisent les échanges sensibles (sonores, tactiles, vibratoires, etc.).

199 Pour Gibson, les plans sont fantômes et sans couleur, tandis que les surfaces du monde sont opaques et substantielles.

200 Voir le chapitre IV : « Notes sur la pénétration (Mécano-Poème) ».

201 Pour Næss, il s'agit de prendre en considération le champ relationnel. Cela permet de prêter attention aux interactions qui constituent le monde (Næss, 2013, 104/105).

202 Entre 1965 et 1969, Heidsieck compose cette série de poèmes. *Biopsie* : « prélèvement d'un fragment de tissu sur un être vivant pour l'examen histologique » (Petit Larousse illustré).

<sup>203</sup> Ces éléments collectés appartiennent au corps social : listes, informations économiques, bribes de conversation, souffles, reportages radio, etc. Dans la tradition d'un poète comme John Giorno.

Jamais la collecte de matières pourtant ordinaires<sup>203</sup>, à l'instar d'une liste d'ethnies ou de présidents du Conseil, n'est donc pensée comme une opération simple. Ne serait-ce que parce qu'elle appartient à un champ institutionnel. La liste de *Vaduz* est récupérée au musée de l'Homme. Pour *Démocratie II*, la collecte ne s'est pas révélée une opération aisée. Les premiers tests ne sont pas concluants au sein des différents lieux de recherche (« une vaine recherche en librairie, une recherche tout aussi vaine à l'Institut politique de Paris »). Heidsieck essuie encore un nouvel échec à la Chambre des députés. Il change donc de stratégie et use d'un autre instrument de recherche en adressant une requête à la présidence du Conseil : « restée sans réponse, puis réitérée, avec succès cette fois ».

La collecte nécessite un détachement progressif des éléments du corps social dans lequel ils sont enchevêtrés. Et sans doute l'implication relationnelle et collective de tout énoncé prononcé est bien souvent omise.

Il n'est pas anodin de constater qu'un scientifique comme Bruno Latour, quand il enseigne à ses étudiants, ne commence pas d'emblée en leur montrant les machines et techniques. Dans un premier temps, il les invite à rattacher les énoncés scientifiques à leurs conditions de production : « Il s'agit cette fois de saisir au vol un énoncé quelconque – un énoncé qui flotte au hasard d'une conversation, à la télé, sur les ondes, sur les blogs – et de faire un effort de le rapporter à ces conditions de production » (Latour, 2014, 79). Il faut mettre en bulle<sup>204</sup> les énoncés, les ancrer dans un paysage et les rattacher à une situation d'interlocution, perdue à force de transmissions et de répétitions. Latour s'intéresse alors à l'énoncé en tant que proposition collective<sup>205</sup>.

De même, quand Arne Næss réfléchit sur l'élaboration d'un système de pensée, dans le cadre de son écologie<sup>206</sup>, il invite à se baser sur une « plateforme » formée d'énoncés fragmentaires et économiques. Si des propositions plutôt vagues et ambiguës sont initiées au préalable, une dynamique collective se produit : chacun peut s'approprier, modaliser et préciser les propos.

Une variété de possibilités de dérivations et d'interprétations s'ouvre. Comme l'ensemble n'est pas figé au départ, tout individu peut y apporter du sens et faire avancer la recherche.

Bernard Heidsieck fabrique un poème sur le thème de la démocratie. Cette liste de présidents du Conseil lue devant un public correspond finalement à des propositions de pistes. Le poète décrit la lecture comme une lente avancée du fond de la scène jusqu'à la rampe, ou comme un chemin qui se fraie à travers le public. Cette démocratie est en marche, elle s'égrène à un rythme haletant, sur scène, en fonction de la durée de chaque ministère. Le poète en propose un jeu ouvert aux souvenirs et aux résonances personnelles, autour d'un terme qui ne recouvre pas la même signification pour tous. Une démocratie qui serpente, un chemin à parcourir.

Dans le poème *Vaduz*, les trajectoires sont aussi essentielles. Les noms des ethnies fonctionnent tels des lieux ; la liste devient une sorte de carte verbale qui est récitée,

soit une proposition que chacun peut enrichir avec son parcours de vie. Le nom est alors situé sur un chemin, il indique au voyageur une piste ou une ébauche de piste à suivre ou continuer. Au cours de chaque voyage dans la vie, il est bien question de noms qui sont « assignés, mémorisés ou invoqués ». (Ingold, 118).

Le poète ne cherche pas à fabriquer un poème qui relèverait d'une mécanique précise et solide<sup>207</sup>, il ne propose ni un programme scientifique ni un discours politique. L'état précaire de la proposition est assumé, notamment lors de la lecture publique. Son caractère incertain est souligné par tout ce qui a trait à la ponctuation, qu'elle soit effective dans le trajet de la voix du poète ou dans son déplacement physique. La démocratie se traduit en fonction du rythme que chacun donne à une proposition, et qu'ici le poète lui-même donne à voir et entendre : « en la ponctuant de respirations/aspirations haletantes et manifestes et répétées, notoires et provocantes, signes de la fragilité même du propos tenu » ; « il est capital que cette "lecture" manifeste physiquement, visuellement donc, la précarité de cette course de haies ».

S'il s'agit davantage d'une conversation autour d'un terme, c'est que le poète invite à placer le terme de démocratie entre guillemets. Les guillemets sont les marques de ce discours qui s'élabore sur le mode de l'incertitude<sup>208</sup>. Semblables à deux paires de pinces qui tiennent l'image photographique en train de sécher, ils suspendent la parole et contredisent sa signification directe. Ils invitent à débusquer les changements de tonalité et les voix multiples autour du mot démocratie<sup>209</sup>. Dès lors, le poème n'est pas une réponse à apporter au collectif, il est l'expression des champs de forces du monde : « Heureusement la poésie sonore n'est pas ce paradis. Ce qu'elle met en jeu n'est pas une prétendue énergie naturelle dans laquelle se fondrait et disparaîtrait l'individu. Tout se passe au contraire dans une lisière, une charnière inconfortable : là où ça frotte, là où s'affrontent des contraires inconciliables » (Heidsieck, 47).

### 3. Espace public-laboratoire : un « champ de forces »

La recherche poétique de Bernard Heidsieck s'établit sous le signe de l'interférence permanente. Objet concret du monde, le poème est vécu comme un « champ de forces<sup>210</sup> », trouvant des affinités avec la démarche d'un poète concret comme Eugen Gomringer. Et grâce aux nouveaux moyens technologiques, son magnétisme s'accroît.

À partir de 1959, le poète acquiert un magnétophone à bandes, il a recours aux technologies les plus neuves qui font leur apparition<sup>211</sup>. Ce nouvel instrument fait évoluer l'écriture poétique et la lecture sur scène. En 1962, avec le poème *B2B4*, il inaugure une nouvelle forme de lecture en superposant voix *live* et voix *off* enregistrée. Le magnétophone électrifie la poésie et le poème agit tel un « radar ». Son explosion dans le collectif peut avoir lieu. D'autant que d'autres pratiques utilisent des bandes magnétiques et cherchent aussi à produire un effet big-bang. Une bande du big-bang apparaît. Cinéastes, vidéastes expérimentaux, artistes de

<sup>207</sup> Et ce à la différence d'une machine scientifique. À ce propos, on peut citer l'exemple de l'horloge construite par John Harrison qui permettra à la Royal Navy de disposer d'un chronomètre suffisamment solide et précis pour résister aux navigations. Il faudra trente ans de recherche à John Harrison pour parvenir à le construire : changements d'instruments de recherche, échecs et nouveaux essais, etc. (Latour, 137-139).

<sup>208</sup> SZENDY P., *À coups de points : la ponctuation comme expérience*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2013. Le philosophe Peter Szendy trace une expérience transversale – esthétique, philosophique, politique, etc. – de la ponctuation.

<sup>209</sup> À ce propos, on pourrait aussi s'appuyer sur l'exemple du poème *Le Carrefour de la Chaussée d'Antin*, cité par Jean-Pierre Bobillot, dans le livre-dvd édité en 2014 par le Cnap : des formules extraites de livres sur la société de consommation sont lues à voix haute par plusieurs participants et le poète lui-même.

<sup>210</sup> Le poète concret Eugen Gomringer expérimente une nouvelle forme poétique : la syntaxe est abolie pour le mot et ses effets d'espacement et de concentration dans l'espace de la page (voir *Constellations et poèmes concrets*, 1954). La poésie de Bernard Heidsieck pourrait être perçue dans cette continuité au sens où elle travaille le poème comme un champ de forces, pour son état radical et jaillissant.

<sup>211</sup> Le poète acquiert un premier Haring en 1959, puis le premier Revox à quatre pistes en 1974, avec lequel il fabrique *Vaduz*.

Fluxus, etc., travaillent avec les flux ou forces du monde. Les disciplines artistiques s'entrecroisent, elles s'échoient, affirmant l'importance des transmissions entre pratiques et le rejet de frontières inflexibles. Les festivals de performance auxquels assiste Bernard Heidsieck en témoignent<sup>212</sup>.

212 Dans les années 1960, à l'étranger, les festivals et manifestations jouent un rôle déterminant dans la propagation de nouvelles formes artistiques et expérimentales (en particulier le Texte-Sound-Compositions, festival de Stockholm organisé par Bengt Emil Johanson).

Le magnétophone permet également d'exploiter les écarts propres à l'écoute individuelle et collective du monde. Avec lui, le poète développe un état d'interférence. Dans la préface de *Démocratie II*, Heidsieck se décrit tantôt comme « funambule » ou comme « athlète », à la fois dans les milieux aérien et terrestre. Relié au sol, mais aussi en train d'essayer de sauter, le poète se mêle aux courants de l'air et aux surfaces de la Terre. Il se risque à ce qui est de l'ordre de l'élan vital, au jeu des forces du monde. C'est ainsi que chaque poème-radar est considéré comme un tremplin pour l'autre : « que chacun, utilisant le précédent comme tremplin, se projette néanmoins bien au-delà, toutes griffes et antennes sorties, dans un état de veille aigu<sup>213</sup> ». Jusqu'à en assumer les situations d'interférence extrême. Lors de la lecture de *Vaduz*, à l'Élysée Montmartre, la proposition est déstabilisée par un public qui hue le poète, celui-ci ne parvient pas à se caler avec la bande-son préenregistrée. La conversation est aussi difficile avec le poème qu'avec le public. Jusqu'au final où le poème parvient à couvrir les huées du public (grâce à la diffusion des bruits de la foule au stade [Heidsieck 2007, 13]<sup>214</sup>) : « Sa réception physique, immédiate, m'est apparue patente, qu'elle se soit concrétisée de façon négative, par de l'agressivité, ou de façon positive avec tous ces briquets qui se sont allumés et les réactions que j'ai pu percevoir et entendre par la suite » (14).

213 In HEIDSIECK B., *Notes convergentes-Interventions 1961-1995*, Romainville, Al Dante, 2001, p. 33.

214 HEIDSIECK B., *Vaduz*, op. cit. : « Lorsqu'en 1974, j'ai réalisé ce texte VADUZ, j'ai introduit dans les dernières secondes de l'enregistrement le bruit colossal d'une foule dans un stade », p. 13.

L'écoute collective est sujette à écart, et ici, la lecture de *Vaduz* l'assume. Ce qui est même physiologiquement le propre de l'écoute individuelle, comme l'indique Peter Szendy<sup>215</sup>. Concernant le phénomène de l'écholocalisation, un écart se vérifie entre les deux foyers de l'oreille. Un différé persiste, une variation d'intensité ou une atténuation, etc. L'écoute ne peut pas être transparente, les lectures publiques permettent justement d'éprouver physiquement les trajectoires de la voix et leurs perturbations.

215 SZENDY P., *À coups de points*, op. cit. À ce propos, le philosophe cite l'exemple du stéthoscope. Des événements différents peuvent être entendus en même temps. La frappe tympanique se scinde en deux foyers d'écoute.

Les cercles de *Vaduz* suggéraient d'ailleurs en amont l'effet de brouillage. Leurs tracés font éclater la prétendue transparence du planisphère. Inscrits et conservés, ils rendent visible l'activité vibratoire qui se produit dans l'opacité des surfaces<sup>216</sup>. Voire sa confusion sonore.

216 GIBSON J. J., *Approche écologique de la perception visuelle*, op. cit. : « C'est à la surface que l'essentiel a lieu : c'est à la surface, et non à l'intérieur de la substance, que la lumière est réfléchi ou absorbée, et c'est à la surface, et non l'intérieur, qui touche l'animal. C'est généralement à la surface que la réaction chimique a lieu, et c'est à la surface que se produit la vaporisation ou diffusion de substances dans le milieu. Enfin c'est à la surface que les vibrations des substances sont transmises dans le milieu » (Gibson, 73).

Pour le poète Christian Prigent, la lecture tient même du combat de boxe, même s'il pratique souvent à voix nue. La phrase est là comme un « sparring partner », il s'agit de lutter avec elle et de s'en arracher. Bernard Heidsieck, lui, lutte avec une bande préenregistrée, il développe un contact de frictions ou de frottements avec elle. Et il tente surtout d'arracher le texte à la page : « Ce qui l'est, par contre, c'est la tension, la masse d'énergie fournie par le corps, pour dans le même instant, arracher le texte au livre, au papier, et le propulser au public » (Heidsieck, 312). Le fait d'« arracher le texte » implique de se confronter aux écarts qui existent

entre les surfaces : de la page du livre à la scène, il y a communauté mais aussi un changement d'expérience temporelle. Surface du livre et espace scénique se répondent, mais l'expérience directe nécessite une autre tension physique. Et il s'agit de parvenir à transférer cette charge énergétique.

La lecture publique joue de la réfraction qui serait nécessaire à la communauté, quand le poète lutte contre sa propre manière de dire ou de s'exprimer. Il lui faut recommencer, se remettre en question à chaque lecture, et se laisser aller à un état intuitif. L'intuition est une force vitale, elle pourrait constituer une base éthique que chacun partage : soit une manière de sentir qui repose sur « des aptitudes à la perception qui émergent pour chaque être, à travers un processus de développement dans un environnement historique particulier<sup>217</sup> ». Elle est un « type de connaissance » pour Tim Ingold, puisqu'elle repose sur l'expérience du monde, en s'éloignant de la connaissance formelle et institutionnelle du monde. Elle est donc cette force propre à tous les individus, ce fondement « pré-objectif et pré-éthique », pourtant si peu reconnue dans la tradition occidentale et scientifique, et longtemps considérée comme une forme de « connaissance inférieure par rapport aux produits de l'intelligence rationnelle<sup>218</sup> ».

217 INGOLD T., *Marcher avec les dragons*, op. cit.

218 Ibid.

Ainsi, Bernard Heidsieck loge l'élan vitaliste au cœur de la démarche poétique. L'action physique est essentielle, elle est une quête incessante du laboratoire aux lectures publiques.

Le poète cartographie ses mouvements, la poésie s'inscrit dans le circuit des surfaces du monde. À l'instar de son compas, il se tient debout et étend l'action poétique suivant des cercles multiples.

La fabrication du poème relève de la complexité du vivant. La collecte d'éléments se détermine dans le corps social et dans le tissu de ses interactions. Chaque poème est alors une proposition, ni solide, ni précise, elle reste ouverte aux possibilités interprétatives de chaque individu, consciente de la précarité du vivant.

Le risque assumé de l'interférence dessine une conception du langage commun, qui n'est pas placé sous le signe de l'adhésion. Le poème est un champ de forces, qui n'est pas transparent, mais plutôt problématique ; la lecture publique étant le lieu de ces tensions exacerbées, où la communauté peut renouer avec la force d'une intuition sensible du monde.

## La Nuit des Reconfigurants

Février 2016

Je discute avec Jacques et Marie-Laure. Nous sommes carrefour de la Madeleine - carrefour de la Chaussée-Madeleine -  
Ils me proposent : tu viendrais et tu présenterais la Nuit des Reconfigurants ?

La Nuit des Reconfigurants -

Février 2016 (bis)

Reconfigurants. Je commence à chercher. Reconfigurants. Je wikipédie, je wikipédie, je wikipédie  
la nuit,

je ne trouve pas « reconfigurant », le terme échappe –  
je trouve : configurer + re : donner forme, façonner, donner forme à nouveau, façonner encore, de formes en formes

je phone un ami, Céleste, il est sur son île, il évoque/invoque  
« reconfigurer  
: relier  
relier un espace, un lieu, des objets, des humains,  
faire naître de nouvelles relations  
Re-lier »

il me parle aussi de « couplage » : chercher à « se coupler », dit-il

tiens donc on m'aurait invitée à présenter une soirée-couples, organisée par l'ECV : échanges couples volontaires ?

Étrange.

Février 2016 (ter)

Je suis invitée à une réunion de préparation pour la nuit  
titre : *assemblée de tramage*  
« réunion où se trame l'action des Reconfigurants,  
ces assemblées font suite aux réunions organisées en 2013/2014, durant lesquelles commanditaires, artistes et médiateurs ont réfléchi à la reconfiguration du rite d'accueil »

plusieurs assemblées dans l'année de l'ECV, plusieurs assemblées à tramer, autour d'une table, nous sommes, avec Jacques, Barbara, Clara, Maha, Juliette, avec

médiateurs et commanditaires, avec les forces orange et les forces rouges, autour d'une table, une communauté étrangement bionique apparaît,

il y a du couple en effet, il y a des forces en présence, mais plutôt de la rencontre au travers de perles, enfiler des perles,  
la fée Morgane enfile des perles, une sorte de retour de pénélope, mais qui n'attend pas de mec, apparemment, en tout cas l'affaire est d'un autre ordre.  
Sur un arc, elle tisse,  
elle tisse un wampum – wampum

elle ne parle pas, présence muette au départ,

elle enregistre – elle fait bande – elle bande nos paroles

me fait penser à Arachné,  
Arachné l'artiste de la toile,  
à un tisserand qui ferait passer les fils de la trame avec sa navette entre les fils de la chaîne,  
une traversée en oblique, *trans-tar-sans-crit-tra-versée*, et nos conversations à propos de cette Nuit des Reconfigurants,  
s'obliquent -

cette assemblée a des allures de complots les forces couleurs conspirent  
s'enfilent ou se faufilent nos bribes d'idées,  
- je ne comprends pas toujours les codes/forces couleurs -  
et nous négocions, nouvelle arrivante, moi et eux,

parfois du blanc silence dans nos échanges

et les souvenirs se font couleur version la bande tourne tournage  
entre 2015, la nuit reconfigurée précédente, et 2016 :

« entre l'an dernier,  
avec P. from Montréal qui lisait du survenant, la fresque, les ghosts in the shell, Derrida aux platines,  
et cette nuit avec  
histoires de mobilier pour arc à tisser,  
karaoké, totem,  
Julius and his orchestra,  
film d'El Tixador lost in the cambrousse,  
Le farfadet qui a tramé un texte sur l'hôte,  
Livia, anthro-po-force et Lionel bio-force,  
le poème de Gilles,  
et du catch à moustaches – non – catch d'écriture...

Fichtre nuit à venir... »

## Mars 2016

Autour d'une bière, je suis installée dans les bois,  
j'arrache des centaines de jussie, une plante verte avec des fleurs jaunes, avec mon  
ami Céleste,

il crie « méthode invasive »,  
« nuit des reconfigurants : invasion ! »

il crie invasion à la mode champignon  
: sur le mode du sporique, spongique, mycélique,  
entrer en contact avec l'autre  
: se contaminer, s'infiltrer, l'air transporte, les corps suintent, avancent dans le  
paysage en coulant  
: emplir l'air de ses spores,  
infiltrer le sol  
travailler en ramification.  
imprimer ses traces dans le sol,

à 2h, tout à l'heure ce sera le débarquement de la fallopia japonica  
fallopia japonica japon + renoué + algues microscopiques + lichens chevauchant  
béton

Faudra en recauser de cette étrange architexture qui se profile  
étrange maillage ce soir à travers la texture *textura*

invasion, vivacité, creuser, éroder, grimper, chevaucher, infiltrer,  
et non pas bizuter –

## Mars 2016 (bis)

Je discute avec Patrick et Olive,  
à la sortie d'un film, ou peut-être encore coincés dans l'écran, faudra s'en sortir,  
de l'hospitalité,  
accueillir l'autre, l'étranger, se dire l'hôte de l'hôte de l'hôte, l'accueillir au début  
de l'ECV en déchirant la trame du wampum,  
trame déchirée,

Julien passe, El Romero à ses troussees, des hommes et des femmes errants, et chutant  
dans une forêt de troncs suspendus,  
des Bella Bella suivent, enfants échappés de la tanière de l'ogresse, agitent au bout

de leurs doigts des palourdes  
des Chilcotin pour-suivent, échappés de Hibou, agitent au bout de leurs doigts des  
griffes de cornes de chèvre

Chilcotin Bella Bella

## 8 Avril 2016

Nous sommes sur une île et sous un jet d'étoiles  
nous voici sur l'embarcadère,  
bord à bord  
prêt à la dérive ?

en train de tirer des lignes entre nous - non pas des lignes de connexion qui iraient  
d'un point à un autre -  
mais des lignes enchevêtrées  
lignes de natures différentes tracées au sol durant toute cette nuit  
avec nos pas,  
brodées avec nos mains  
manuscrites martelées  
des boucles de voix  
des corps qui gesticulent sur la piste de danse corps qui gesticulent  
debout debout les corps de nuit

lignes qui se transforment de fils en traces de traces en fils apparaissent  
et disparaissent

## 8 Avril 2016 (bis)

Prêts à la dérive, ce soir ?  
« séjour et ailleurs »  
comment séjourner ensemble et ailleurs  
Nuit des Reconfigurants  
: « à la dérive toutes et tous »  
sur le radeau que nous allons construire ce soir,  
un radeau lâche

: des troncs de bois, l'eau passe à travers les troncs écartés, les questions s'abattent,  
la structure est rudimentaire, ne pas joindre les troncs, ne pas serrer les rangs,  
maintenir du projet que ce qui du projet nous relie,

il faut que le lien soit suffisamment lâche et qu'il ne lâche pas (*bis*)

4

8 Avril 2016 (ter)

Le monde se lézarde . Il y a vraiment de la diablerie dans l'air !!

### Jardin C/Avec des si on coupe du bois

*Flo : dans installation*

*envoyer la musique du film de Godard? (jouer avec des traits de lumière : découper)  
(ou être derrière les écrans)*

1.2.3.4

1.2.3.4

1.2.3.4

1.2.3.4.5.6

ça devrait aller là

Bonsoir

on est là pour parler du scénario du film Morfondé  
réalisé par Maude Mandart

on est là pour parler du scénario  
mais aussi pour le voir -  
parler et voir -

évoquer le cinéma  
le rapport entre l'image et la parole  
la fabrique du film  
« voir d'abord le monde puis écrire le script »

Maude Mandart est allée voir le monde de Morfondé  
éprouver son existence, comment Morfondé a pu exister et comment cette histoire  
pourrait exister encore...  
*(répéter encore)*

Morfondé, l'histoire  
commence peut-être en Dordogne  
Maude Mandart échange avec Marco, un ami d'enfance, ils échangent sur l'habitat  
et le mode de vie. ils échangent des lectures, Marco lui tend un dvd appartenant à  
son père une histoire de cabanes ... Morfondé

Morfondé pourrait aussi avoir commencé à Audierne Maude coupe des bûches elle  
coupe elle fait des enduits des maisons en bois cordées des maisons en terre avec  
des boudins elle construit en mode super adobe une manière de fabriquer peut-être  
inventée par Khalili – un architecte qui a passé 5 ans à sillonner en moto les déserts

iraniens pour développer ces maisons en sacs de sable – ce mode de fabrication qu'il a baptisé super adobe

*(Maude commence à se déplacer)*

Elle rencontre Morfondé d'abord dans la nuit, quand ce monde s'expose peu à peu, des images de garçons qui construisent des cabanes, que des garçons, Maude ne dort pas, la nuit, de jeunes adolescents construisent des cabanes à Morfondé, elle ne dort pas, la nuit, elle wikipédie, wikipédie, wikipédie, wikipédie (*chuchote*) : Morfondé : « projet à caractère social, domaine, des camps, armée du salut, marne, éducateurs, traitements... »

Morfondé devient une possibilité en ces nuits en Dordogne, à Audierne, et ailleurs...

*(pause Flo)*

Elle part chercher des témoins les voix de Morfondé, voix jeunes et anciennes, andré, andré, michel,

celle d'André Ferrer, ancien éducateur, elle le rencontre à Brody 01440 Iliat, elle entre dans sa maison d'André, un chat ronronne sur un amas d'archives, des dvd- des rushes noir et blanc, des cahiers de comptes-rendus de réunions des chefs de cabane, des quantité de bandes magnétiques, des numéros du journal mensuel Morfondé imprimé artisanalement avec linogravure des diapositives, des numéros de l'hebdomadaire *En avant* de l'Armée du salut, des photographies, des articles, des témoignages d'anciens jeunes ++++

André réveille les archives

elle l'installe face caméra, André chemise bleu, blanc, jaune dans polaire, petite moustache, post-it à chaque objet, fiches techniques à chaque cordon, table de montage pinacle pour Windows 7

*(changement voix)*

il me faut des questions  
faut me guider (bis)

je suis André Ferrer  
84 ans  
né en 1930

22 ans, revenant du service militaire,  
peu de main-d'œuvre qualifiée,  
mon père m'a proposé de venir travailler avec lui,  
à l'époque, il n'y avait pas vraiment d'éducateur spécialisé

de 1952 à 1969  
ça fait donc 17 ans  
on a inventé des choses  
mon père l'initiateur

chacun d'entre nous progressivement  
a inventé sur le plan des loisirs éducatifs  
le village des loisirs

une propriété de 70 hectares  
acheté par l'Armée du salut, 37, par le Commandant  
a fait non pas l'opération Brioche mais Bouton d'or  
pour récolter 1 million  
propriété achetée en 1937 par l'Armée du salut  
une vache et un cheval au départ  
but : faire une ferme école pour des garçons en difficulté sociale

j'ai oublié : 24 hectares de terre, 30 hectares de forêt et des marais  
un jeune en 1940 une douzaine de jeunes de 14 ans à 20 ans à la fin de 45 130  
garçons  
but : formation agricole, horticole  
et les métiers de la vannerie, etc.

les jeunes placés pendant et après la guerre  
14, 15, 16, 17 orphelins perdus ce qu'on dirait aujourd'hui les cas sociaux  
les cas sociaux

*(pause)*

de plus en plus des jeunes venant des Das de l'époque  
Das : ce qu'on disait service de la population, nous sollicitait  
pour un apprentissage de 3 ans

les jeunes venaient des centres d'élevage de l'Yonne, aujourd'hui on dirait familles  
d'accueil  
les jeunes étaient retirés de leur famille, à l'époque on ne travaillait pas avec les  
familles  
ne retournait chez eux qu'à Noël et à Pâques

démarre au départ comme des expatriés  
des expatriés

*(pause)*

après la guerre, pas d'argent  
donc autoproduire

construire des portes, des fenêtres, des tables, des chaises, circuits électriques, eaux  
construire à partir de choses réelles  
possible car après 1955  
pour chaque enfant, le service de population donnait un prix de journée,  
on pouvait nourrir et vêtir, accueillir en internat,

un système qui n'a pas été pensé au départ

*(pause)*

un jour en se promenant dans la forêt mon père et ma mère voient des huttes en terre  
cachées dans la forêt deux sommiers mis l'un contre l'autre comme pour faire une  
cabane et recouvert de terre et de branchages c'était là où ils fumaient des cigarettes  
mon père et ma mère découvrant cela leur réaction n'est pas de dire on va les coincer

faisons des maisons faisons de véritables cabanes faisons un concours de cabanes  
en 57 construction hétéroclite créons des sortes de règles peu à peu une infrastructure  
réglementaire pour construire sa maison au moins une fenêtre, pas moins de trois  
mètres

les règles faites avec eux, les jeunes inventent leurs règles, sans aucune idée de  
sanction,  
un village de loisirs, géré par eux

eux

*(pause)*

Maude enregistre André, filme, continuer à échanger « vous allez me raconter ? »

*(bis)*

[séquence... séquence... séquence... séquence...]

*(répétition du terme séquence)*

*séquence André – (trouver la transition)*

Maude et André réveillent les archives  
ils frottent leurs désirs  
ils frottent leurs générations...

La différence entre éthique et morale, qu'est-ce que tu en penses ? La différence  
entre éthique et morale c'est que la question qui m'est adressée c'est que faire ? Alors  
que la morale dit : que dois-je faire ? L'éthique c'est que faire ? Je fais alors marcher  
ma machine à penser, la morale est normalisatrice, les établissements sociaux des

interdicteurs de penser ? Qu'est-ce que tu en penses ?

La médecine, l'hôpital, on devient des robots ?

L'éthique c'est dedans la morale c'est dehors Hannah Arendt philosophe allemande

Il n'y a pas de barbare le barbare c'est celui qui ne pense pas qui n'a pas de jugement  
sur son acte

penser pour faire émerger une question qui est recouverte complètement  
sinon on devient des exécutants

Parfois on ne sait pas on n'est pas un mauvais sujet parce qu'on ne sait pas mais  
on peut chercher à comprendre les règles pour fonctionner aujourd'hui il faut en  
sentir la nécessité des règles de vie là où il y a les gamins qui fauchent les faux des  
lames de rasoir aujourd'hui on aurait pas le droit de donner une faux à un gamin  
que nous reste-t-il ? Une chose d'aller travailler dans les interstices : se frayer un  
chemin

difficile aujourd'hui pour les éducateurs d'avoir une marge...

la formation : oui, la formation, oui, les sciences humaines remplacées par le  
management,

être au service d'eux ou du

et voici l'espace de Morfondé et voici la lumière

et voici les si et voici les coupes et voici le bois...

et voici les si et voici les coupes et voici le bois...

et voici la lumière...

et voici l'image et voici le cinéma... voilà le travail...

h h  
c c  
r r  
e e

# chercher

**entrer...** p.3

1 — ENQUÊTES p.5

**#enquêteur-spectateur** p.5

**#chasser#cultiver** p.9

**#conversation#contrat narratif** p.13

**#performance** p.19

2 — DOCUMENTER p.23

**#documents poétiques** p.23

**#régime diagrammatique** p.29

**#diagramme : schème de la pratique?** p.33

3 — VOIR p.37

**#descriptif** p.37

**#seuils** p.39

**#méditer** p.45

**#onomastique** p.49

4 — TRANSMISSION p.55

**#arbre** p.55

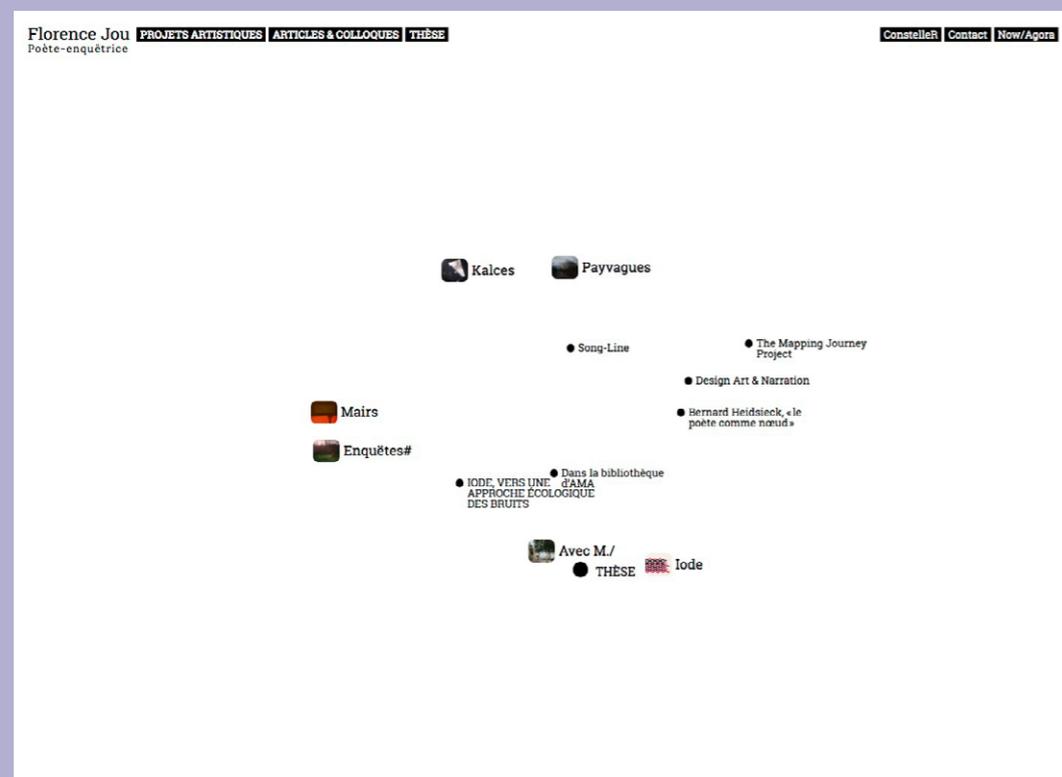
**#moduler** p.59

**#improviser** p.63

**#marcher/dérivation** p.69

**... sortir** p.75

ANNEXE p.77



Florence Jou, site Internet, réalisé par Samuel Jan, 2015

## entrer...

2015. Je travaille avec Samuel Jan à la création d'un site Internet, qui présente et archive mes projets artistiques<sup>1</sup>. Sur la page d'accueil, je me présente en tant que *poète-enquêtrice*. Comme si le terme de poète ne suffisait pas, et comme s'il fallait signifier, et réaffirmer, qu'un poète est aussi un chercheur.

Selon l'ouvrage *Le Chercheur et ses doubles*<sup>2</sup>, la figure de l'« artiste-chercheur » susciterait un engouement depuis ces dix dernières années. Engouement qui pourrait être un effet de médiatisation au sens où artiste et chercheur n'ont jamais été deux figures incompatibles. Que l'on pense à René Ghil qui s'appuie sur les théories acoustiques de Helmholtz, à Guillaume Apollinaire qui envisage le poète comme un scientifique ou à Henri Michaux dont le processus de création tient de l'enquête scientifique<sup>3</sup>.

Dans ce cahier, j'analyse comment certains artistes participent au circuit de production et de transmission de connaissances, inventant des modes de langage et des formes d'exposition (travaillés et travaillant sur les mêmes interrogations que d'autres chercheurs)...

<sup>1</sup> Voir [www.florejou.fr](http://www.florejou.fr)

<sup>2</sup> DELACOURT S., SCHNELLER K., et THÉODOROPOULOU V. (dir.), *Le Chercheur et ses doubles*, Paris, France, B42, 2015, p. 5-21. Cette catégorie est de plus en plus visible et valorisée par le marché de l'art et les institutions artistiques occidentales. Et ceci se manifeste dans les années 2000, à l'exemple de la documenta de Kassel qui s'ouvre à la « [...] recherche artistique et aux formes d'imagination qui explorent l'engagement, la matière, les objets, l'incarnation et la vie active, et qui se formulent en lien étroit avec la théorie et les clôtures épistémologiques, mais sans y être subordonnées ». Cependant, l'appréhender demeure problématique. Le processus artistique est généralement comparé au modèle scientifique, et l'opposition entre art et science est reconduite lorsqu'il est question d'interroger la connaissance que peuvent générer des productions artistiques (méthodologies, démonstrations, etc.).

<sup>3</sup> MARCHAL H. (dir.), *Muses et ptérodactyles, la poésie de la science de Chénier à Rimbaud (anthologie)*, Paris, Seuil, 2013.



Guillaume Querré, peintures numériques, exposition *Rouge Vert Bleu*, Nantes, galerie de la Ville en bois, 2015.

# 1 ENQUÊTER

---

2015. Je commence mes premières enquêtes sur des artistes contemporains ayant des pratiques transversales. Je les rencontre lors de séances de conversation, ils me parlent de leurs œuvres et processus de création. J'écris un texte destiné à être performé. S'agit-il d'élaborer une lecture critique de leur travail ?

## #enquêteur-spectateur

Septembre 2015. Guillaume Querré m'invite à intervenir dans le cadre de son exposition *Rouge Vert Bleu* à la galerie de la Ville en bois à Nantes<sup>4</sup>. Il y expose un ensemble de peintures numériques. Muni d'un appareil photographique, l'artiste arpente des paysages, généralement des friches industrielles ou des zones indéterminées, il prend des photographies qu'il réalise ensuite au pinceau numérique. Il souhaite que je donne une des mes performances poétiques, *Iode* ou *Kalces*<sup>5</sup>, le soir du vernissage<sup>6</sup>. Je n'écarte pas d'emblée cette idée, cependant, je réfléchis à une forme de présentation qui permette une lecture de son travail. J'imagine alors une conférence. L'installation est classique : dans l'espace de la galerie, je m'installe à côté de l'artiste à une table, deux cartons avec nos initiales sont posés dessus pour nous identifier, et je lis un texte où j'aborde différents points à propos de sa démarche artistique. J'exécute cette conférence sous une forme parodique : j'exagère la gestualité du conférencier (son entrée, son installation à la table avec des objets tels qu'un cochon en jouet, ou un canard, etc.), j'agite le corps de l'artiste telle une marionnette, je lui fais manger du chewing-gum puis le recracher (trace de son activité métabolique de son cerveau gastro-entérique), etc<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Guillaume Querré est diplômé des Beaux-Arts de Quimper. Il développe une pratique qui associe dessins, sculptures, peintures numériques. L'exposition *Rouge Vert Bleu* se déroule d'octobre à décembre 2015.

<sup>5</sup> Voir [www.florejou.fr](http://www.florejou.fr)

<sup>6</sup> Il a eu connaissance de ces deux projets grâce à des enregistrements sonores. Voir <https://soundcloud.com/florence-jou/iode-220215> et <https://soundcloud.com/florence-jou/kalces-octobre-2015>. Effectivement, mon écriture présente des caractéristiques tabulaires (découpage par tableaux, recours à l'asyndète et la synecdoque), elle pourrait entrer en résonance avec ses peintures.

<sup>7</sup> Voir captation vidéo : <https://vimeo.com/149134415>.



Florence Jou, vues de la performance, exposition Rouge Vert Bleu, Nantes, galerie de la Ville en bois, 2015.

Cette présentation m'apparaît comme un échec au sens où j'ai surjoué la figure du conférencier. Comme si une conférence était forcément un temps insipide, et que je devais, en tant qu'artiste, manifester le côté performatif (les gestes et les actions) de l'exercice<sup>8</sup>. Ce premier échec éveille en même temps une prise de conscience : je suis à la recherche d'un mode de lecture pour transmettre l'expérience d'autres artistes où il ne s'agit pas de jouer un rôle, plutôt de créer une situation d'adresse face à un auditoire.

Les artistes ne sont pas les seuls à s'intéresser aux conditions d'exposition de la parole lors de leurs conférences. Le sociologue Charles Goodwin a toujours considéré ses communications comme des *performances* :

*“I do think of my talks as performances. For many years I have never had a written script or talk. Instead I work out my ideas by assembling all the images and videos and this is what forms my analysis. I do try to speak, or perhaps perform it on the fly with nothing other than the images (which give me a strong guide for what I want to say)”<sup>9</sup>.*

Goodwin n'a pas recours à des notes, il improvise en s'appuyant sur le matériel photographique ou vidéographique qu'il apporte. Matériel qui lui permet de se souvenir de sa trame et de créer une interaction avec son auditoire. Les travaux de Goodwin sont marqués par le théâtre de Shakespeare et la sociologie d'Erving Goffman, d'où l'attention portée à la mise en scène de sa propre parole. Dans *La Conférence*<sup>10</sup>, Goffman démonte les mécanismes de cet exercice pour rendre compte de sa ritualité : cadre de participation, mouvements (bruits, regards, etc.), pluralité des voix (conférencier et auditeurs), etc. La conférence relève d'une représentation théâtrale, et ce à l'instar de pratiques ordinaires. Goffman n'envisage pas le rite dans une acception religieuse, celui-ci est un ensemble de comportements physiques semblables à ceux que l'éthologie relève dans la vie sociale des animaux (à savoir l'idée que l'individu s'expose dans l'interaction, et se montre attentif à l'image qu'il donne de lui). Le sociologue décrit des procédés ordinaires qui échappent souvent à la conscience.

Au sein de sa mésologie<sup>11</sup>, Augustin Berque met en évidence le fait que toute rencontre avec l'autre constitue un spectacle en soi. La compréhension du vivant, s'agissant des membres d'une espèce et des relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres, met en jeu des modes de paraître :

*“[...] essayer de comprendre ce qui peut lier mutuellement les membres d'une certaine espèce dans leurs propres termes. Comment s'apparaissent-ils les uns aux autres, existent-ils les uns pour les autres”<sup>12</sup> ?*

Si l'on porte attention aux manifestations des êtres vivants, il existe toujours un besoin de s'exposer (dégagé de toute fonction utilitariste), soit de se présenter. Et chaque manière de paraître doit être prise en compte si l'on veut dessiner une

<sup>8</sup> Le mode de la conférence est de plus en plus utilisé par les artistes, souvent désigné par les terminologies de « conférence-performance » ou « conférence performée ». Il fait l'objet d'analyses et de présentations lors de journées d'études, colloques, festivals, etc. (février 2013 : *Conférence-performance, l'art de la performance entre théorie et pratique*, Frac Bretagne ; mars 2017 : *La conférence comme performance*, Université Rennes 2 ; 2009 : *Festival Conférence-performance*, Centre Pompidou, Paris).

<sup>9</sup> GRECO L., « Le travail de Charles Goodwin à l'épreuve de la performance », *Tracés*, #16, 1<sup>er</sup> octobre 2016, p. 89-100.

<sup>10</sup> GOFFMAN E., *Façons de parler*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Les sens communs », 2007. Il s'agit d'une conférence où Goffman explique ce qu'est une conférence. Le propos oral est retranscrit à l'écrit, mettant en abyme les ruses et les procédés mis en place par un conférencier. Par exemple, il aborde la question de la position : les différentes manières dont un conférencier livre son propos, lisant son texte, le récitant par cœur, ou une parole spontanée, ou encore alternant des registres divers, etc.

<sup>11</sup> BERQUE A., *Formes empreintes, formes matrices, Asie orientale*, Le Havre, Franciscopolis éditions, 2015, p. 37.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 36. Berque s'inscrit dans la continuité des travaux du philosophe Jacques Dewitte. Celui-ci développe la thèse de la manifestation de soi, à partir des thèses du biologiste suisse Adolf Portmann, lequel publie en 1948 un ouvrage intitulé *La Forme animale*. Le biologiste se livre à un descriptif minutieux sur la morphologie du vivant (mollusques, aile de papillon, etc.) afin de remettre en jeu l'importance du visible du monde. Les travaux scientifiques auraient eu tendance à écarter l'homme de l'observation du spectacle du vivant. Comme si la tradition occidentale, depuis Platon, en suivant une certaine rationalité scientifique, avait eu pour effet de mettre en suspens l'importance du paraître.



Florence Jou, *Enquête#Delphine B.*, vues de la performance, festival Déclavons, Rennes, Le Tambour, mars 2016

nouvelle herméneutique, à savoir une herméneutique du regard ou de la vue. Berque rappelle l'étymologie du terme *espèce*, qui provient du latin *species*, signifiant *vue* ou *regard*. Et la racine indo-européenne *spek* se retrouve dans les termes *spectacle* ou *inspecter*. Plutôt qu'*espèce*, l'anthropologue use du néologisme *spéciété*, traduction d'un concept japonais emprunté à Imanishi (*shusakai* qui signifie mot à mot *société d'espèce*<sup>13</sup>). Cette herméneutique s'intéresse aux apparitions des êtres les uns avec les autres.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 36-38.

Enquêtrice, je cherche à faire apparaître une figure ordinaire, celle du spectateur. La performance que je réalise dessine le parcours d'exposition possible de ce spectateur que j'incarne. Je montre son comportement en jouant sur le rapport entre visible et invisible.

### #chasser#cultiver

2016. Je suis en résidence de création à la Fabrique Dervallières de Nantes<sup>14</sup>. J'écris et je mets en scène une enquête sur l'artiste Delphine Bretesché<sup>15</sup>. Je vais présenter celle-ci lors du festival Déclavons organisé par la maison de la poésie de Rennes (*Enquête#Delphine B.*).

<sup>14</sup> Le projet *Kalces* est né dans ce même lieu de résidence (Fabrique Dervallières, Nantes).

<sup>15</sup> [Annexe](#), p. 78.

Sur le plateau, munie d'une lampe-torche (qui joue le rôle de poursuite, tel un projecteur au théâtre), j'éclaire la scène par des points lumineux. Je suis plongée dans l'obscurité, mon corps étant pratiquement invisible. Ces points ont pour fonction de faire apparaître les œuvres de Delphine B. La scène fait office de territoire que j'arpente : j'ai recours à des objets<sup>16</sup> qui permettent soit de redécouper des emplacements scéniques (par exemple des piquets en bois) soit d'accentuer des effets de textures (je jette des graines sur le plateau que je balaie avec la lampe-torche)<sup>17</sup>. Je dessine une constellation qui prend la forme d'un théâtre de la mémoire : je déambule dans une potentielle exposition de Delphine Bretesché, où les œuvres n'existent qu'au travers de ma transmission orale.

<sup>16</sup> Au début de cette enquête, j'arrive sur le plateau, munie d'un sac (sac qui servait pour le conditionnement des haricots), dans lequel se trouve la panoplie nécessaire à mon enquête (carnets, lampe-torche, piquets en bois, etc.). Je sors ces éléments au fur et à mesure du parcours.

<sup>17</sup> Voir teaser réalisé à la Fabrique Dervallières, <https://vimeo.com/158183019>.

J'incarne une figure de spectatrice, en exposant un contact avec les œuvres et un processus de découverte. Et je me tiens au croisement de deux figures : le chasseur et l'agriculteur.

Chasseur, je poursuis une piste, j'entame un jeu de cache-cache, je relève des indices. Dans mon texte, ceci apparaît en ayant recours au régime descriptif :

« un champ de faille », je répète.

je pense à un livre que j'ai vu dans l'atelier de Delphine B., intitulé miroirs de faille, je ne l'ai pas lu, mais c'est de AW, je pense à la table de montage de AW, à son atlas, à sa manière de faire histoire de l'art, de procéder par aimantation : des documents différents assemblés, cartes de tarot,

reproduction du Titien, fragments de journaux,

il y a de l'intervalle entre ces documents, il y a du noir entre les documents, il y a de l'espace entre les documents, entre ces documents extraits d'une histoire et recomposés, coupés de leur fil, et venant construire un nouveau paysage mais en montrant les coupes.

Je pense au geste de l'archéologue, il a sa truelle, il fait une coupe en oblique dans le sol, il montre les dépôts”

Les œuvres forment des pelotes d'indices. Je donne à entendre un ensemble de détails, qui invite le spectateur à opérer une reconstitution.

Agriculteur, je cultive l'espace scénique, je dispose d'un sac, où sont rangés mes outils, qui provient de mon père. Celui-ci tenait un commerce de produits agricoles, il vendait des semences de pommes de terre, des engrais, des produits pour le maraîchage, etc. Ses clients principaux étaient des agriculteurs. Les œuvres de Delphine B. forment un terrain agricole que je délimite avec des piquets en bois, où je jette des graines, marche avec des bottes en caoutchouc, etc.

Je chasse et je cultive. Ma vision du spectateur combine un mouvement de poursuite et un jeu d'appropriation. Le mythe du chasseur est très présent dans la pensée occidentale<sup>18</sup>. Jean-Christophe Bailly associe cette figure à celle de l'artiste-chercheur, à partir du tableau *La Chasse* de Paolo Uccello, exposé à l'Ashmolean Museum d'Oxford<sup>19</sup>. Ne pouvant être séparée de l'activité artistique, la recherche tient de la course, l'artiste en quête de traces fugitives. Philosophe et poète, Bailly conçoit le mouvement de l'écriture, en particulier de l'essai, sur le paradigme du chasseur. L'incertitude participe de la recherche, il s'agit de traquer des indices, et de conserver l'élan d'un indice à l'autre.

Anne-Marie Christin conteste cette association entre écriture et chasse, proposant de réévaluer les thèses de James Février et de Carlo Ginzburg<sup>20</sup>. Dans les années 1950, Février s'intéresse aux empreintes laissées dans la neige par des espèces animales. Les chasseurs magdaléniens sont les premiers à les déchiffrer, et l'écriture serait née de ce mode de lecture (à savoir la reconnaissance des formes ou des déplacements de proies à partir de la trace laissée dans la surface). Cette analyse est reprise dans les années 1980 par Ginzburg. Or, pour Anne-Marie Christin, cette hypothèse reste foncièrement logocentrique<sup>21</sup>. Elle propose de partir d'un autre mythe, celui de l'origine de l'écriture en Chine ancienne. L'empereur Pao Xi invente l'écriture en levant les yeux, contemplant « les figurations qui sont dans le ciel, et baissant les yeux, [...] les phénomènes qui sont sur la terre<sup>22</sup> ». Il est attiré par des signes visibles sur des surfaces, et surtout par leurs structures visuelles, qu'il est alors possible de retrouver sur d'autres surfaces. L'art de la chasse ne doit pas faire oublier que la question n'est pas de raconter une histoire, au travers des traces laissées, mais de rendre perceptibles des signes et de les interroger. Christin insiste sur le l'état de contemplation, l'écriture ne se fonde pas sur la recherche d'une identité perdue mais sur une transaction opérée avec un invisible. Le lecteur



Paolo Uccello, *La Chasse de nuit*, 1470, huile sur toile, 65 x 165cm, Ashmolean Museum, Oxford

18 CHRISTIN A.-M., *Poétique du blanc, vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009. Voir le chapitre 2, « Du signe à la trace ».

19 BAILLY J.-C., *L'Élargissement du poème*, Paris, Christian Bourgois, 2015, p. 118 : « Peint sur un panneau allongé formé de deux planches de peuplier superposées, ce tableau représente une chasse nocturne se déroulant dans un sous-bois très sombre sur lequel se détachent avec une extraordinaire vivacité les silhouettes entrecroisées des chasseurs accompagnés de leurs chiens et de leurs rabatteurs ainsi que celles de leurs proies s'éloignant vers un point de fuite [...] ».

20 Jean-Christophe Bailly cite les travaux de Ginzburg à propos de la chasse. Et Anne-Marie Christin renvoie à l'ouvrage *Histoire de l'écriture* de James Février et à l'article « Signes, traces, pistes » de Carlo Ginzburg. Ginzburg situe l'émergence du paradigme indiciare dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, époque où se développent un ensemble de disciplines (phrénologie, physiognomonie, anthropométrie, graphologie) fondées sur l'analyse des signes concrets, extérieurs et visibles.

21 CHRISTIN A.-M., *Poétique du blanc*, op. cit., p. 27. Pour Ginzburg et Février, la matrice commune de l'écriture est la narration. Toutes leurs analyses s'appuient sur un modèle de langage verbal. « Une telle affirmation relève de l'amalgame. Certes, toute société orale assure la pérennité de sa langue et de ses structures par le biais de récits légendaires qu'elle transmet d'une génération à la suivante. Mais ce n'est pas nécessairement une préoccupation génétique qui justifie son intérêt envers les empreintes de pas laissées par un animal. »

22 *Ibid.*, p. 25.



Delphine Bretesché, *Volutes*, 2012.  
dessin à la mine de plomb et lecture performée, Marseille, La Marelle.

contemporain est en fait l'héritier laïque du devin, l'espace graphique du ciel étoilé est un espace divinatoire, « un espace de transposition pour un mode de communication initialement destiné à rendre lisible l'invisible<sup>23</sup> ». Et historiquement, comme le rappelle Anne-Marie Christin, l'écriture apparaît dans un contexte de civilisations sédentarisées et agricoles. Les agriculteurs adoptent un comportement très différent des chasseurs-cueilleurs, ils se fient à la « prévision raisonnée des potentialités diverses de l'œkoumène, qu'il doit à de patientes enquêtes relatives aux dynamismes combinés du ciel et de la terre, de l'espace du paysage et du cycle des saisons<sup>24</sup> ». S'ils privilégient l'exploitation méthodique d'une surface, ils ne font que prolonger l'art pariétal, apparu au moment des chasseurs magdaléniens.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>24</sup> CHRISTIN A.-M., *Poétique du blanc*, op. cit., p. 28-29.

Le débat que soulève Christin signale que la surface des signes est avant tout un espace de contemplation. Cependant, que ce soit du côté de la figure du chasseur, ou de celle de l'agriculteur, le réel demeure toujours une énigme. Il requiert un sens de l'observation afin de décrypter les signes. Cet art de l'observation tient à la fois de la poursuite et de l'arrêt. Le spectateur passe un contrat avec l'œuvre, il s'engage dans une série de transactions.

### #conversation#contrat narratif

2016. Le texte que j'écris sur les créations de Delphine B. oscille entre le journal de bord et le catalogue d'exposition. Je découpe le texte par dates (*Mars 2015*, *Avril 2015*, *Février 2016*, etc.) et chaque fragment présente une œuvre de l'artiste que j'ai sélectionnée parmi l'ensemble de ses projets. Par exemple, pour la section *Novembre 2012/Janvier 2013*, je décris *Volutes* (lors d'une résidence de création à la Friche de la Belle de Mai à Marseille, où Delphine Bretesché réalise des dessins au fusain, écrit un texte et propose une performance<sup>25</sup>) :

<sup>25</sup> Voir site La marelle : [www.la-marelle.org](http://www.la-marelle.org). Résidence du 19 novembre 2012 au 13 janvier 2013.

#### “Nov. 2012.

Delphine B. entretient des conversations télépathiques avec le sol, le sol de la friche,  
Friche, belle, mai, au sol de la friche, il fait bleu cyan, elle contacte le sol.  
Contacte le sol, avec de la mine à plomb et un rouleau de papier.  
Contacte le sol à genoux,  
capter à la mine de plomb les empreintes.

Nov. 2012. bis  
Quelles empreintes ?

Nov. 2012. ter.

Les textures mêmes de la surface. Les textures de différentes surfaces.

Sur le rouleau de Delphine B.

Les empreintes mêmes des surfaces,  
les rails des wagons encore présents  
au sol de la friche, les rails,  
le béton  
les rails.

Janvier 2013.

Delphine B. se relève,  
se tient debout  
face public  
avec histoire de la friche”

Dans ce même texte, je sélectionne deux autres projets de l'artiste (*Song-Line* et *Perséphone aux jardins de sainte Radegonde*). Comme je l'indiquais, ces œuvres existent seulement par une transmission orale. Je mets en relief un des modes d'existence de l'œuvre (une de ses formes d'exposition) qui est la matérialité d'une conversation. Il faut entendre ici par conversation un contrat narratif entre enquêteur et artiste.

Pour conduire mes enquêtes, je procède sous forme de conversations. Je rencontre un artiste à plusieurs reprises dans différents lieux (café, atelier, etc.), je suis munie d'un carnet où je note ses paroles. J'interviens très peu sur le contenu, il peut m'arriver de lui demander de préciser un point ou une trajectoire. Même s'il demeure tacite, nous passons un contrat au sens où nous nous engageons dans une série d'opérations de législations spatiales :

“Les magistrats naguère se transportaient sur les lieux (transports et métaphores juridiques) afin d'entendre à propos des frontières litigieuses les dits contradictoires des partis. Leurs jugements interlocutoires comme on disait était une opération de bornage. Calligraphiés par les greffiers sur des parchemins dont l'écriture parfois se prolonge (ou s'inaugure?) en dessins traçant des frontières, ces jugements interlocutoires n'étaient en somme que des méta-récits<sup>26</sup> .”

<sup>26</sup> DE CERTEAU M., *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2010, p. 180.

Au fur et à mesure de nos échanges, l'artiste livre différentes versions que je note. Je compile cette pluralité. Je me retrouve en position de greffière, me transportant dans le territoire de sa pratique et de ses œuvres. Au sein de la version finale de mon texte, je propose une nouvelle répartition spatiale, bricolée et recomposée à partir des fragments de leurs histoires antérieures<sup>27</sup>. La conversation est ce qui permet de déplacer sans cesse les frontières, d'en créer de nouvelles afin de mettre en relief qu'elles sont toujours litigieuses.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 180 : « Analogie à une édition critique, la narration du magistrat concilie ces versions. Elle est "établie" à partir de récits "premiers" (celui du sieur Mulatier, celui de Jeanpierre, et tant d'autres) qui ont déjà fonction de législations spatiales puisqu'ils fixent et répartissent des terrains par des "gestes" ou discours d'actions (planter un pommier, entretenir un fumier, etc.). »



A



B

A Grégory Castéra, Yaël Kreplak et Franck Leibovici, *Des récits ordinaires*, vue d'exposition, Nice, Villa Arson, 13 avril-9 juin 2014.

B Grégory Castéra, Yaël Kreplak et Franck Leibovici, *Des récits ordinaires*, coffret, Nice, Villa Arson, 2014.

La performance est le temps d'exposition de ce contrat narratif. Juin 2016. Grégory V. installe ses photographies et ses vidéos dans l'espace de la galerie Confluence à Nantes. Je choisis de mettre en scène l'enquête dans la pièce où sont présentées ses deux vidéos : sur l'écran du haut, on voit l'artiste filmé en plan fixe, aux 2/4, et sur l'écran du bas, une table où sa main vient disposer, toucher et ranger des objets ayant appartenu à sa mère. Durant ma performance, je colle des photographies sur la table de montage. Je redessine via mes gestes et mon discours une nouvelle législation spatiale au sein de son œuvre et de son processus général (voir vidéo : <https://vimeo.com/172914114>).

Dans l'enquête sur Grégory V., les œuvres de l'artiste sont présentes, ce qui intensifie le régime conversationnel ainsi défini par Franck Leibovici :

“en régime conversationnel, les œuvres n'en agissent pas moins sur nous. les différents modes d'existence des œuvres sont tous d'égale importance. une œuvre qui ne peut se déployer dans ses différents régimes est comme amputée : si l'artefact a été perdu ou détruit, il ne nous reste au mieux que des images et des récits. mais lorsqu'une œuvre n'est pas conversée, elle se réduit, dans le meilleur des cas, à une ligne dans un vieux grimoire – mention savante d'un numéro d'inventaire dans un recensement technique ou érudit – et n'a plus aucune chance de produire des effets sur notre quotidien. laisser une œuvre s'effectuer dans nos conversations est le moyen le plus sûr de lui assurer une vie publique plus longue que la durée de l'exposition qui la montre<sup>28</sup>”

<sup>28</sup> CASTÉRA G., KREPLAK Y., et LEIBOVICI F., *Des récits ordinaires*, Dijon, Les presses du réel, 2014.

En 2014, l'exposition *Des récits ordinaires* se tient à la villa Arson de Nice, à l'initiative de Grégory Castéra, commissaire d'exposition, qui s'est associé à Franck Leibovici, poète, et à Yaël Kreplak, sociologue. Il s'agit d'une *exposition training* où le véhicule essentiel est la conversation. Les commissaires ont sélectionné une douzaine d'œuvres (toutes ayant une existence matérielle)<sup>29</sup>. Ils choisissent alors d'exposer non pas les œuvres, mais les matériaux conversationnels : visualisations d'œuvres, extraits sonores et papier, transcriptions des conversations. À la fin du parcours, au bar, les visiteurs peuvent rendre compte de leur expérience et repartir avec certains médiateurs pour re-parcourir l'exposition.

L'exposition s'accompagne également d'une publication sous la forme d'un coffret de quatorze livrets. Douze des livrets rapportent les conversations qui ont eu lieu entre les différentes personnalités (critiques, artistes, galeristes, etc.) autour de chacune des œuvres. Dans un des textes du livret, Yaël Kreplak envisage ce travail mené comme une enquête collaborative, étant donné qu'il a fallu déterminer collectivement un dispositif d'enquête (table ronde, interlocuteurs, reprise des échanges, etc.). Elle a apporté sa compétence sociologique en matière de transcription de conversations, en utilisant la méthode traditionnelle de l'analyse conversationnelle : « Mais je retiens surtout de cette expérience d'enquête – car c'est bien de cela qu'il s'agit, d'un bout à l'autre du processus, la possibilité qui s'est ainsi ouverte qu'une discipline des sciences sociales *produise un discours sur l'art*, mais plus fondamentalement, *agisse*

<sup>29</sup> Il s'agit des œuvres de Ilana Salama Ortar, Stéphane Bérard, Christopher d'Arcangelo, Louise Bourgeois, Jana Sterbak, News Syndicate Company, Robert Rauschenberg, Marcel Duchamp, Franz Erhard Walther, Aurélien Froment, Yves Klein, le Château de Versailles, Daniel Buren et Pierre Huyghe. Et les commissaires ont demandé à différentes personnalités du monde de l'art d'échanger autour de ces œuvres : Jean-Pierre Cometti, Stéphane Bérard, Pierre Bal-Blanc, Isabelle Alfonsi, Patrick Bernier et Olive Martin, Kobe Matthys pour Agence, Aurélien Mole, Ghislain Mollet-Viéville, Jocelyn Wolff, Claire Le Restif, Benoît Dagron et Sandra Terdjman.

sur des pratiques de l'art [...]»<sup>30</sup>. » Cette enquête donne donc à voir le fonctionnement d'une œuvre quand elle est conversée (sa durée de vie, son augmentation, ses débats, etc.).

<sup>30</sup> CASTÉRA G., KREPLAK Y., et LEIBOVICI F., *Des récits ordinaires*, op. cit., p. 34. Cette méthode de transcription note les pauses, les distributions, les augmentations quant à la présence de l'œuvre dans le discours et sa formulation par les énonciateurs.

Dans mes enquêtes, je n'utilise pas de méthode conversationnelle, je ne dispose pas des outils d'analyse du sociologue. Cependant, je cherche à manifester l'espace social que génère une œuvre. Un spectateur entre en conversation avec celle-ci, il la transforme en opérant des découpages spatiaux.

## #performance

Si l'enquête s'intéresse à l'œuvre conversée, elle ne souscrit pas à une vision de la performance qui serait immatérielle et éphémère ; au contraire, elle donne à voir comment les œuvres possèdent un mode d'existence, de l'ordre de la transmission orale, qui continue à agir sur le spectateur. On présuppose souvent que la performance est à saisir au présent, pratiquement comme un art qui se voudrait irrépétable, condamné à un ici et maintenant dans son exécution (soit un phénomène éphémère sans conséquence tangible). Or, ceci installe une dichotomie autour de la performance, comme le rappelle Barbara Formis<sup>31</sup>, si l'on s'en tient aux analyses de Thierry de Duve, « Performance ici et maintenant », de Peggy Phelan, « The Ontology of performance : representation without reproduction », ou de Michael Fried :

<sup>31</sup> Voir FORMIS B., « La performance ici et autrefois », dans COPELAND M., *Chorégrapheur l'exposition*, Dijon, Les presses du réel/Mathieu Copeland éditions, 2013, p. 56.

“Présenteté contre répétition, instantanéité contre durée, objet contre expérience, art contre théâtre, voici les dualismes sur lesquels se base la genèse d'une théorie de la performance. Or, tout dualisme cache souvent une dialectique interne selon laquelle les termes du rapport sont intimement liés<sup>32</sup>.”

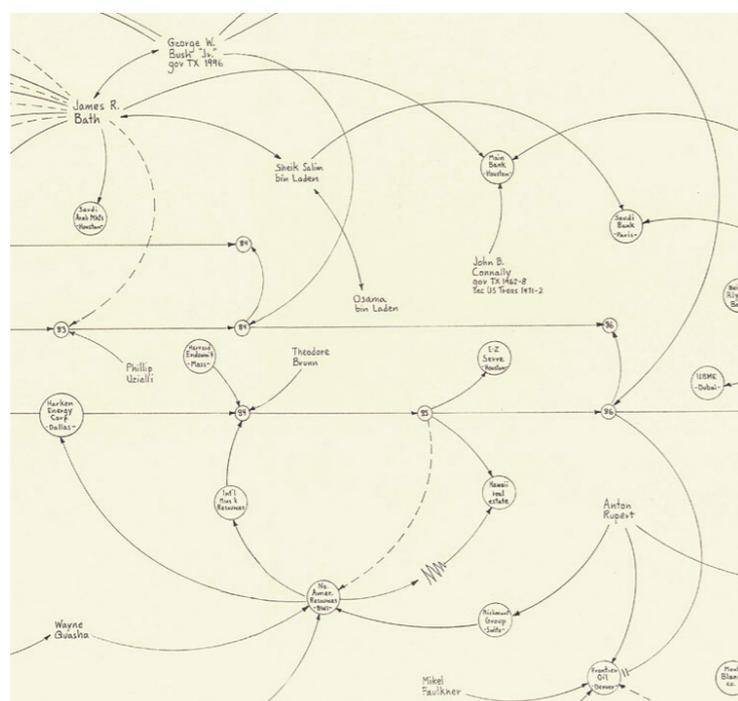
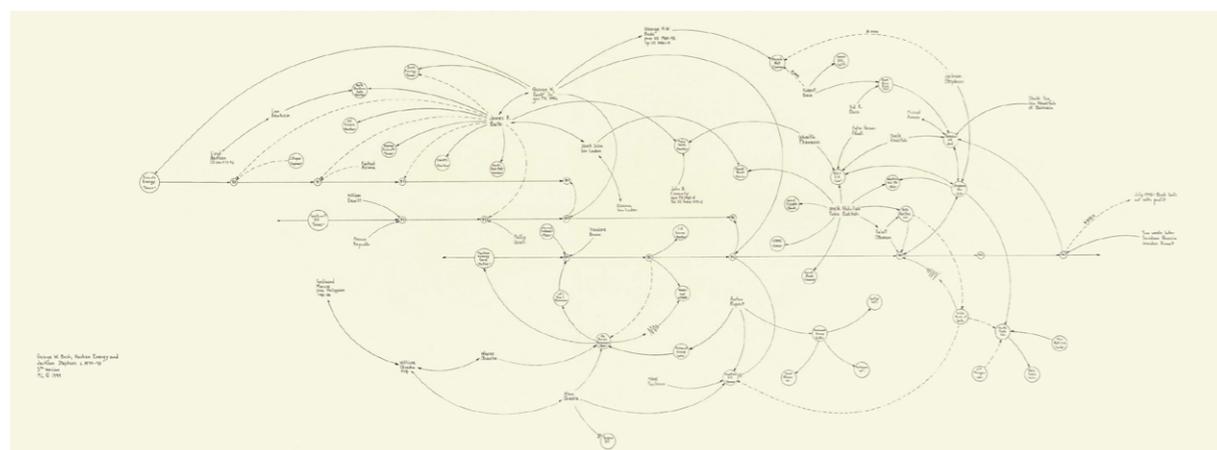
<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 58.

Ces théories défendent un certain purisme concernant la performance. Elles auraient tendance à considérer le présent comme authentique, comme si le passé n'était que ce qui a disparu à tout jamais, dont toute ressaisie est impossible. Il existerait un conflit entre présent et passé, au lieu d'une possibilité de coexistences de temporalités. Or, il faudrait davantage voir le présent comme une restauration du passé et concevoir alors, dans le cadre des enquêtes, que la transmission orale restaure la présence de l'œuvre. Dès lors, je ne pense pas que la performance soit à interpréter comme immatérielle ou éphémère, elle donne surtout à voir que l'art est le lieu des échanges, qu'une exposition des œuvres génère des interactions.

Dans les institutions muséales, on voit apparaître de plus en plus d'expositions sans œuvres (au sens d'objets). Tino Sehgal remplace celles-ci par des situations entre interprètes et visiteurs. En 2012, il élabore une proposition pour la Turbine Hall de la Tate Modern de Londres. Un groupe de personnes, de tous âges et de différents

genres, hommes et femmes, effectuent divers gestes et déplacements. Ils marchent dans l'espace, se mettent à courir, s'évitent, et chantent aussi. L'exposition devient un ensemble chorégraphique, pour engendrer des interactions entre spectateurs et interprètes ; en effet, quand ceux-ci arpentent l'espace, certains membres du groupe se dirigent vers le spectateur, se mettent à lui parler, à évoquer des souvenirs, etc. En lieu et place des œuvres, Sehgal crée des situations dialogiques grâce aux corps, gestes, voix... En 2010, il investit le musée Guggenheim de New York, qui a été vidé de toutes ses œuvres, et remplacé par une série de situations conversationnelles que va vivre le visiteur. Celui-ci s'engage dans l'escalier en spirale, vierge de toute œuvre, accueilli par un enfant : « *Welcome, this is a piece by Tino Sehgal. What is progress?* » C'est ainsi que commence la pièce dont le visiteur est le principal protagoniste. Durant quelque vingt minutes, celui-ci converse avec différents interprètes âgés entre huit et soixante-dix ans – enfants, adolescents, adultes et aînés – autour de la notion de progrès. La pièce se termine lorsqu'un aîné, arrivé en haut de la rotonde avec lui, annonce avant de le quitter : « *This piece is called This Progress.* »

2017. Je visite l'exposition de Tino Sehgal au Palais de Tokyo. Cette expérience fait écho au travail de commissariat que j'ai mené sur le projet *Je peux le faire!* : comment réinventer une approche esthétique des œuvres, développer des formes qui se basent sur un partage du sensible, où les spectateurs deviennent également des commissaires d'exposition (au sens où ils interagissent et modifient des situations).



Mark Lombardi, *George W. Bush, Harken Energy and Jackson Stephens*, ca. 1979-1990 (5th version), 24 1/8 x 48 1/4 inches, 1999, New York, galerie Pierogi

## 2 DOCUMENTER

Dans cette section, je m'appuie plus spécifiquement sur les constellations de Mark Lombardi afin d'examiner la fonction et le statut des documents dans la production artistique. Comment cet artiste crée-t-il une forme d'épistémologie visuelle ? Et que révèle-t-elle d'une structure constellationnaire ?

### #documents poétiques

À partir des années 1990, Mark Lombardi réalise des dessins, intitulés *structures narratives*, qui cartographient la corruption contemporaine sous forme de constellations :

“Je pille le vocabulaire des diagrammes et des graphiques du monde de l'entreprise en réarrangeant les informations selon un format visuel qui m'intéresse et en cartographiant le terrain politique et social dans lequel je vis.”

Effectués manuellement au graphite sur papier, ses dessins constellationnaires exposent des noms d'hommes politiques, terroristes, banques, etc., insérés dans des bulles et reliés entre eux par des flèches, participant des scandales financiers-politiques-économiques (faillite d'une banque internationale, d'un fonds d'investissement, d'une compagnie de commerce, etc.). Les entités sont connectées par différents types de flèches : « [...] une flèche désigne une forme d'influence ou de contrôle, une flèche bi-orientée une relation mutuelle ou une association, une ligne pointillée, les flux financiers, une ligne brisée vente de biens, pointillé sous flèche une transaction arrêtée et une ligne tire-bouchon la vente ou l'avantage tiré d'une propriété<sup>33</sup>. » Les lignées

<sup>33</sup> UCCIANI L., « Le jeu de la guerre », *Philosophique*, n° 14, 1<sup>er</sup> janvier 2011, p. 9-19.

secrètes des forces du mal qui contrôlent le monde contemporain apparaissent<sup>34</sup>.

En parallèle d'études d'histoire de l'art à l'Université de Syracuse, Mark Lombardi assiste James Harithas, directeur de l'Everson Museum<sup>35</sup>. Il devient le chef des archives pour l'exposition *From Teapot Dome to Watergate*, organisée en 1974, activité qui se poursuit avec un poste de documentaliste au département des Beaux-Arts de la Houston Public Library de 1977 à 1981. Il met en place une base documentaire sur les artistes américains locaux et régionaux. À cette même période, Lombardi s'intéresse à la peinture romantique, genre alors peu reconnu et sous-estimé. Il rédige un manuscrit de 540 pages, intitulé *Panorama The Atlas of Romantic Art, 1787/1862*, composé d'images de peintures, organisées par taille, en format 21. Dans les années 1980, l'artiste enquête sur les collusions entre pouvoir politique et réseaux mafieux, plus particulièrement sur l'administration Reagan qui mène une campagne *war on drugs*<sup>36</sup>. Lombardi puise dans différentes sources d'informations : livres et articles de Noam Chomsky, enquêtes sur la drogue et la CIA du journaliste Peter Brewton (ses articles publiés dans *The Village Voice* et *Texas Observer*), séries et films qui traitent de la drogue (*Miami Vice*, *Die Hard*, etc.). Il rédige des milliers de fiches de 3X5 inch, couvertes de notations diverses, ayant comme idée initiale de transformer cette matière en une série d'articles ou de rédiger un livre.

Ces éléments biographiques éclairent les *structures narratives*. Loin d'être de simples graphes, elles résultent d'une enquête qui se rapproche d'une démarche scientifique. L'artiste met en place tout un circuit d'élaboration de documents. Il cherche à la fois un mode de présentation (entre le tableau et le livre), un format et une échelle (panorama ou feuille à dessin), un code de notation (images/notes manuscrites). Il opère à partir d'archives issues de sources multiples, en constituant un fichier avec plus de douze mille entrées de noms, de liens ou d'événements. Ce fichier lui permet de comparer des informations hétérogènes recueillies à partir des différents scandales qu'il a étudiés, et de retrouver les mêmes acteurs impliqués dans plusieurs affaires (tel un de ses dessins où les familles Bush et Bin Laden apparaissent reliées : *George W. Bush, Harken Energy and Jackson Stephens 1 c. 1979-90, 5th Version* (1999)). Si Lombardi cherche à dévoiler une structure, celle de la constellation, il ne cesse de formater et reformater des données. Et en cela, il élabore une forme d'épistémologie visuelle, un atlas de cartes sur les forces du pouvoir.

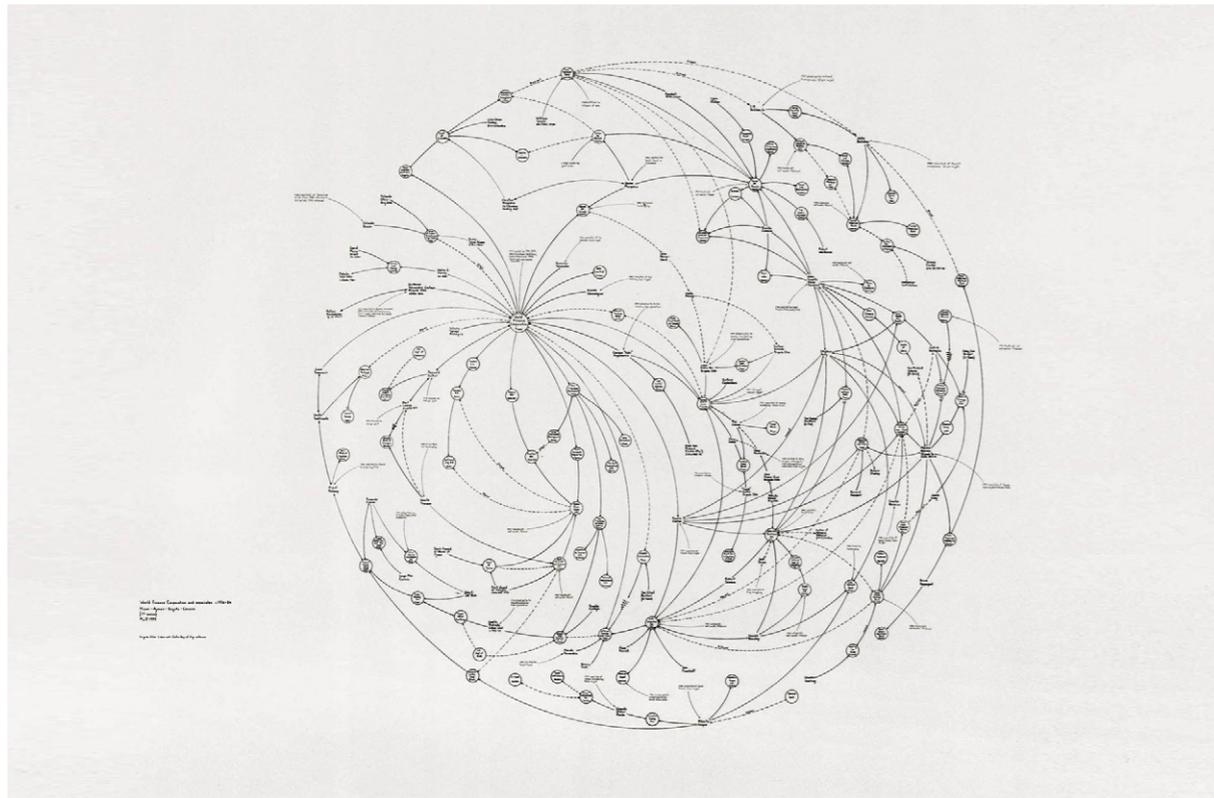
L'atlas est un objet de travail, qui connaît une expansion au XIX<sup>e</sup> siècle, en s'étendant à différentes disciplines<sup>37</sup>. Il compile textes et images, accordant une place essentielle à ces dernières. Tout au long de son histoire, les formats et les techniques de l'atlas évoluent. Les reproductions d'images sous forme de dessins cèdent la place aux photographies, l'imprimerie joue un rôle considérable quant à la taille de l'objet, qui se réduit de plus en plus pour être plus aisément consultable et maniable. L'atlas ravive autant le spécialiste que le néophyte :

<sup>34</sup> *Ibid.* On peut citer par exemple un dessin effectué en 1999 : « On voit George W. Bush, alors gouverneur du Texas situé en relation directe avec James R. Bath lui-même en relation avec le Sheik Solins bin Laden relié à Osama bin Laden. Le dessin dans son ensemble montre les relations entre les industries pétrolières du Texas, la BCCI et les émirats arabes, l'ensemble sur une durée de 10 ans aboutissant à l'invasion du Koweït par Saddam Hussein. »

<sup>35</sup> HOBBS R. C., *Mark Lombardi, Global Networks*, New York, Independent Curators International, 2004, p. 19-31.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 40-54. Son enquête débute lorsqu'il visionne une émission de télévision où Nancy Huston effectue un discours de propagande sur les effets des drogues. Il y consacre dix années (1980/1990).

<sup>37</sup> DASTON L. et GALISON P., *Objectivité*, traduit de l'anglais par S. Renaut et H. Quinion, Dijon, Les presses du réel, coll. « Fabula », 2012. L'Atlas est dérivé de la carte du monde de Mercator en 1895. Le terme est d'abord circonscrit à la géographie, puis s'étend à l'astronomie et à l'anatomie. Les illustrations sont imprimées sur des planches, indépendamment du texte.



Mark Lombardi, *World Finance Corporation and Associates, ca. 1970-1984* : Miami, Ajman, and Bogota-Caracas (Brigada 2506 : Cuban Anti-Castro Bay of Pigs Veteran) (7<sup>th</sup> version), 69 1/8 x 84 inches, 1999, New York, galerie Pierogi

“Il n’y a rien que l’homme soit capable de vraiment dominer : tout est de suite trop grand ou trop petit pour lui, trop mélangé ou composé de couches successives qui dissimule au regard ce qu’il voudrait observer. Si ! Pourtant, une chose et une seule se domine du regard : c’est une feuille de papier étalée ou punaisée sur un mur. L’histoire des sciences et techniques est pour une large part celle des ruses permettant d’amener le monde sur cette surface de papier [...]. Feuilletter le monde, folio après folio, tel est le rêve du chercheur<sup>38</sup>.”

<sup>38</sup> CASTRO T., *La Pensée cartographique des images : cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, coll. « Aléas cinéma », 2011. Teresa Castro cite les propos de Bruno Latour.

Par son organisation tabulaire, et la succession de ses planches, l’atlas combine savoir et description. Les images constituent une véritable technologie intellectuelle, elle forment le lecteur, le poussant à trouver des trajectoires et à construire des associations.

Les cartes produites par Lombardi ne s’appréhendent pas suivant une dialectique entre réel et fiction. Franck Leibovici propose de les considérer comme des « documents poétiques<sup>39</sup> ». Ces objets visent à mettre en crise le statut du document quant aux questions d’identification et de relation. Cette nouvelle forme de savoir se concentre sur les agencements (l’artiste prélève, sélectionne, organise, etc.). Le document est un économiseur de complexité, il synthétise un ensemble de choses qui ne peuvent être mises à jour que s’il fait l’objet d’une enquête<sup>40</sup>. Toute trace produite par un artiste, fait partie d’un circuit, où il faut partir de l’opacité afin de mettre à jour les chaînes de médiations, l’hétérogène, le gain cognitif, etc. Le document poétique renvoie l’auteur à un simple producteur de signes par un jeu de prélèvement d’énoncés déjà existants, de réinscription dans un nouveau format de réception, et de techniques de transfert. La production de ce type de documents poétiques permet de refonder une nouvelle éthique documentaire, quant à la fonction de ces documents et le rôle des artistes à informer sur le réel. Un même mouvement qu’observe Michel Poivert dans le champ photographique depuis les années 1990, à partir des pratiques de Gabriele Basilico, de Thibaut Cuisset, d’Allan Sekula, de Jean-Luc Moulène, etc<sup>41</sup>. Ceux-ci construisent des images photographiques qui mettent en crise le sens et l’autorité du document : « L’image n’est dès lors plus une description-objet – comme le propos moderniste tend à la définir – mais une forme poétique dans laquelle la description s’ouvre à la disruption<sup>42</sup>. » Ces documents recherchent une autre forme de contrat entre producteur, objet et récepteur, ils se veulent a-catégoriques :

<sup>39</sup> LEIBOVICI F., *Des documents poétiques*, Paris, Al Dante/ Questions théoriques, coll. « Forbidden beach », 2007. Leibovici prend plusieurs exemples, dont *Testimony* de Charles Reznikoff qui est composé de quatre volumes : il s’agit d’un montage complexe d’instantanés, tableaux, cartographies des États-Unis sur cinq ans. Chaque partie géographique est constituée de microfictions qui font entendre plusieurs voix. Ce sont des récits judiciaires recomposés.

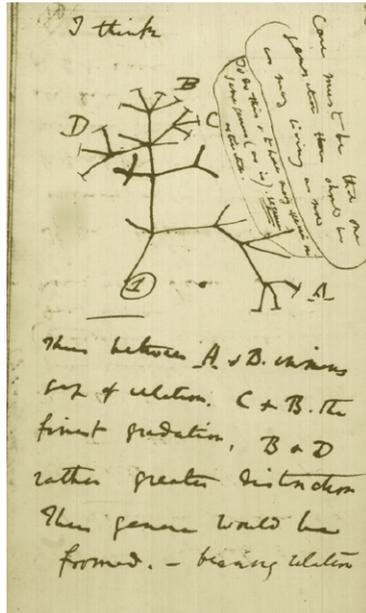
<sup>40</sup> LEIBOVICI F., *Des formes de vie, une écologie des pratiques artistiques*, 2012. Pour Leibovici, derrière chaque représentation, il existe une forme de vie des œuvres d’art : « je me dis que pourtant que ce serait quand même important de voir qu’une œuvre d’art ne se réduit pas à un bibelot à poser sur une cheminée ou à décorer un salon ou un musée, mais qu’elle est un processus, une façon de rendre compte d’un processus ». Une forme de vie est ainsi décrite par l’artiste : « un ensemble de pratiques, de gestes, de positionnements éthique, politiques, économiques. » Pour approcher cette notion qui demeure floue, et l’artiste le concède, il mène une enquête publique, via un programme de recherche conduit par les Laboratoires d’Aubervilliers.

<sup>41</sup> POIVERT M., *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, coll. « La création contemporaine », 2002. Voir le chapitre « L’utopie documentaire ».

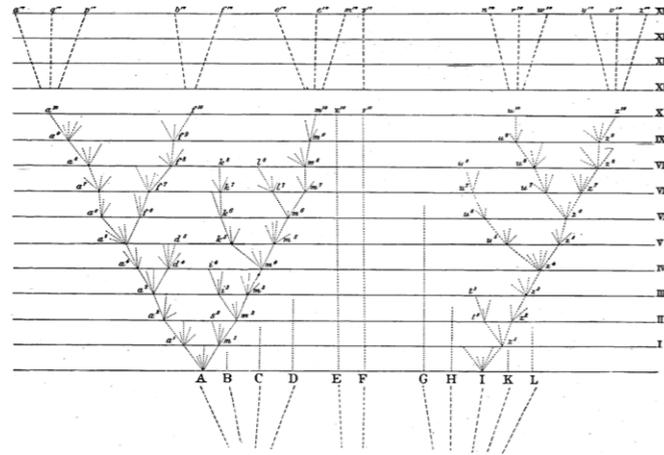
<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 140.

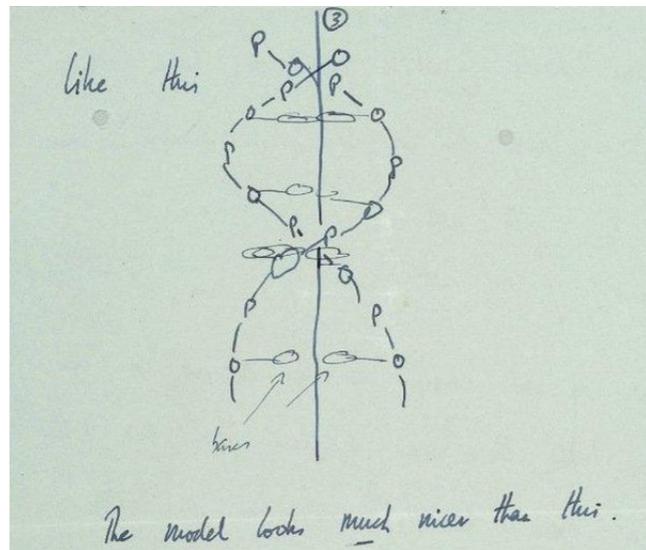
“La remise en cause des valeurs culturellement attachées à l’art comme à l’information aura été le souci de nombreux photographes contemporains. Cette exigence éthique a cherché dans une notion aussi générique et historique que celle de « document », les moyens de sortir des symétries modernistes comme de l’aporie des discours critiques. Nous assistons ainsi, depuis une dizaine d’années, à la refondation de l’originalité de la photographie sur une exigence éthique. Il y a bien une éthique documentaire dans le recours à des formes d’image proposant un concentré d’humilité, de distance réfléchie et d’audace à privilégier une forme parée des vertus du fond<sup>43</sup>.”



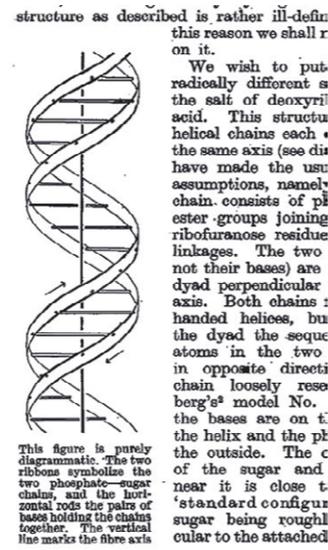
A



B



C



D

A Charles Darwin, dessin et notes réalisés en 1837, extraits de *Charles Darwin's Notebooks, 1836-1844, Geology, Transmutation of Species, Metaphysical Enquiries*, Londres/Ithaca, British Museum/Cornell University Press, 1987

B Charles Darwin, *Diagramme de la "sélection naturelle"*, 1859

C Odile Crick, *Modèle de la double hélice*, schéma manuscrit

D Odile Crick, *Modèle de la double hélice*, 1953, *Nature*, 25 avril 1953, p. 737

Au travers de ces objets, ouverts à l'indétermination, il s'agit de saisir comment ce sont les usages – déplacements, contextualisation – qui sont essentiels et comment le document ne peut être saisi que dans une approche écologique, soit en mettant à jour tout son circuit.

Comme l'indique Leibovici, ces documents poétiques sont opaques. Ils nécessitent une exploration de la part du spectateur. Dans un monde où affluent les informations, où il existe quasiment un vertige informationnel, Lombardi place le spectateur en position d'enquêteur. Il l'invite à s'interroger sur la manière dont il décrypte des données : comment les documents ne peuvent trouver du sens que dans des structures de cadrage, par des usages et des déplacements.

### #régime diagrammatique

Mark Lombardi trace sur une seule surface – celle de la feuille à dessin – l'image suspendue d'une carte où se maillent des lignes et des nœuds, et montre une information multiplexe sans que soient activées plusieurs fenêtres (à l'instar du Web). S'il propose une synthèse à un moment donné d'un état du flux, une même constellation donne lieu à plusieurs versions, que Lombardi dessine sur des feuilles différentes<sup>44</sup>. Il réintègre de la temporalité en exposant les variations. Il rend compte des couches successives qui forment une représentation. En proposant d'inscrire les dates sur ces dessins, en opérant par un geste manuel, et en établissant plusieurs versions, Lombardi donne à saisir l'épaisseur du flux, en quelque sorte son archéologie par rapport aux représentations diagrammatiques, exécutées par ordinateur, dont Tim Ingold déplore l'absence de temporalité et de mouvement rythmique :

“[...] il ne reste plus qu'un squelette inanimé, artificiellement reconstitué au moyen de points et de connecteurs<sup>45</sup>”.

Face aux images de la science, Horst Bredekamp propose donc de suivre leur formation et de s'intéresser à une représentation d'un point de vue archéologique. Depuis la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, les articles scientifiques, publiés en revues, s'accompagnent de plus en plus de photographies ou de représentations digitales<sup>46</sup>. L'on connaît aujourd'hui davantage sous forme diagrammatique *La Théorie des espèces*, or Horst Bredekamp renvoie également aux dessins qu'effectue Darwin sur ses carnets et qui soulignent l'expression du geste manuel dans la réflexion scientifique :

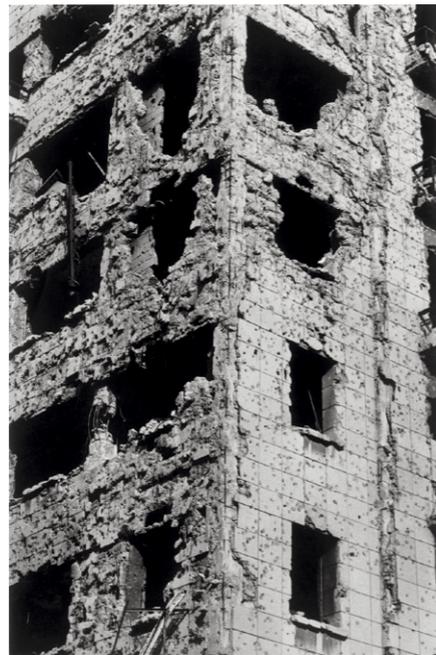
“Dans le carnet B commencé en juillet 1837 relatant l'expérience de voyage sur le Beagle, Darwin a doté les premières formulations cryptiques d'une sélection naturelle du motif de l'arbre comme métaphore de la macro-évolution et l'a accompagné de ses premières esquisses<sup>47</sup>”.

44 Les structures narratives constituent un atlas déployé dans l'espace d'exposition ; l'artiste présente ses dessins telles des planches séparées, accrochées au mur.

45 INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, traduit de l'anglais par S. Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2013, p. 149.

46 Voir BREDEKAMP H., « La "main pensante". L'image dans les sciences », dans ALLOA E. (dir.), *Penser l'image*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Perceptions », 2010, p. 177. Bredekamp fait référence à l'historien d'art Martin Kemp qui analyse les images visuelles dans les numéros de la revue *Nature*. Il note un tournant iconique, opéré dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, soit la fin d'une ascèse iconique dans les revues.

47 *Ibid.*, p. 188. De nombreux scientifiques sont également des dessinateurs, tel Galilée qui suit des cours à l'Académie des arts de Florence. En 1609, il observe la Lune à travers sa lunette astronomique et réalise des esquisses montrant une surface crevasée. Selon Bredekamp, « les gravures qui sont publiées l'année suivante, en 1610, à Venise, perdent de cette finesse intellectuelle des dessins ».



Sophie Ristelhueber, *Beyrouth photographs*, 1984, ensemble de 31 photographies, noir et blanc, tirages argentiques, 18 x 24 cm et 50 x 60 cm, collections Cabinet des estampes, Genève, et Bibliothèque nationale de France, Paris

Le scientifique réalise deux dessins, plus proches de la structure du corail que de l'arbre : « *The tree of life should perhaps be called the coral of life*<sup>48</sup>. » Ses premières esquisses traduisent une vision plus chaotique et plus vivante que le hiératisme de l'arbre, même si la théorie de l'évolution des espèces sera popularisée par Ernst Haeckel sur le modèle arborescent. Cependant, il ne faut pas omettre qu'il existe en deçà, dans son expression manuelle.

Bredenkamp cite également la spirale de la double hélice de l'ADN d'Odile Crick publiée en 1953 dans la revue *Nature*. Cette représentation, purement diagrammatique, ne rend pas tangible le mouvement manuel et les stades de la recherche. Elle ne peut pas être saisie sans faire état des images visuelles de la ligne serpentine de l'histoire de l'art, sachant qu'Odile Crick est peintre. Il faudrait alors enquêter sur toutes les traces de transmission qu'elle contient : s'appuyer sur la *Théorie de l'art et de la Nature* de Giovanni Paolo Lomazzo (publié en 1584), sur l'œuvre du peintre anglais William S. Hogarth, ou sur le livre d'esquisses pédagogiques de Paul Klee. Elles conduisent aujourd'hui à la forme visuelle de la double hélice de Crick. Selon Bredenkamp, le dessin ne doit pas être opposé aux autres possibilités de représentation, il est à saisir dans une archéologie des pratiques.

Au xx<sup>e</sup> siècle, l'historien de l'art George Baker note que le régime diagrammatique<sup>49</sup> acquiert de plus en plus de place chez les artistes, du fait qu'ils ne cherchent plus à représenter le réel mais à faire voir de nouvelles mises en relation au sein de ce réel. Le diagramme est une stratégie visuelle, qui traduit le mouvement cinétique de la pensée : des cartes viennent se superposer à d'autres<sup>50</sup>. Les artistes cherchent à manifester le mouvement même de la pensée : variations mémorielles, succession de coupes.

Entre 1984 et 1986, Sophie Ristelhueber réalise une série photographique dans le cadre de la DATAR : « J'ai eu le sentiment de donner à voir une image fossilisée de la France, de faire un travail d'archéologie<sup>51</sup>. » Elle aborde les paysages de moyenne montagne, en suivant les voies de chemin de fer (à savoir la ligne ferroviaire Digne-Nice) et, dans un second temps, elle photographie en couleur la Côte d'Azur. Elle cherche à rendre visible la dimension stratigraphique du paysage : son regard se porte sur les traces de transformations successives. Opérant telle une archéologue, ses photographies sont des coupes qui révèlent les strates. Elle reconstruit cet effet stratification en ayant recours au procédé du montage au sein d'autres travaux.

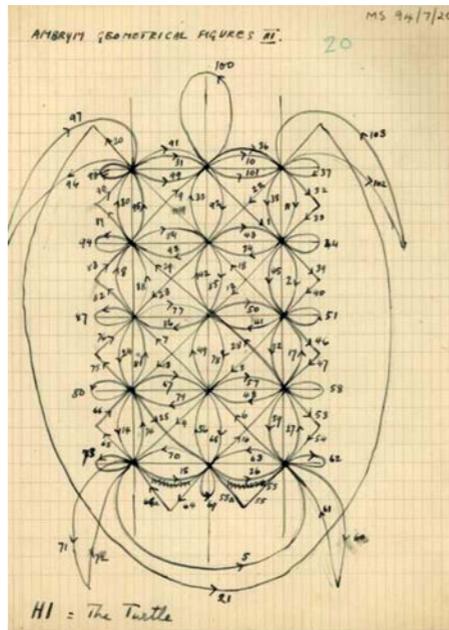
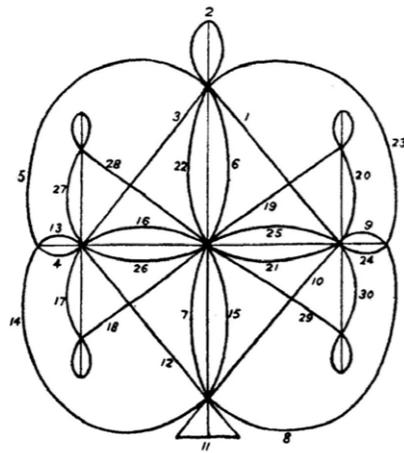
En 2005, une image d'actualité frappe l'artiste : le surgissement d'un cratère, suite à l'explosion de la bombe qui tue le Premier ministre libanais Rafiq Hariri le 14 février 2005. Étant dans l'impossibilité de retourner en Irak, elle consulte ses précédents travaux photographiques sur cette zone géographique et d'autres séries déjà réalisées. Elle recompose des images de cratères en organisant des morceaux hétérogènes, ce qui donne lieu à la série *Eleven Blowups* (2006). Dans le livre *Beyrouth photographs*, elle associe ses propres photographies (immeubles urbains criblés de balles, de traces du conflit) à des images de ruines antiques ainsi qu'à un extrait du traité poétique *De rerum natura* de Lucrèce. Ce livre fait co-exister

48 *Ibid.*, p. 188. Cette citation est extraite de *Charles Darwin's Notebooks, 1836-1844, Geology, Transmutation of species, Metaphysical Enquiries*, traduit et édité par Paul H. Barrett, Peter J. Gautrey et alii, Cornell University Press, 1987 (« L'arbre de la vie devrait peut-être être appelé le corail de la vie. »).

49 Diagramme vient du grec *diagramma*, qui désigne un travail d'inscription par des lignes. Il est exploité dans des domaines différents (géographie, linguistique, architecture, musique, etc.). Contrairement à la métaphore, le diagramme met l'accent sur la structure.

50 CASTRO T., *La Pensée cartographique des images, cinéma et culture visuelle*, op. cit., p. 227. Baker fait référence aux essais de l'historien de l'art David Joselit, qui établit des rapprochements entre les diagrammes et le courant dada, soit « l'une des principales stratégies visuelles mobilisées par les artistes dadaïstes pour appréhender le passage d'une culture textuelle et littéraire à une culture pleinement visuelle ». Il renvoie également aux œuvres de Robert Smithson.

51 RISTELHUEBER S., *Opérations*, Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 213.



Arthur Bernard Deacon, dessins du Malakula réalisés sur le sable, 1934, d'après *Journal of the Royal Anthropological Institute*

des espaces-temps différents, il associe forces du passé et forces du présent. Le mode photographique de Sophie Ristelhueber a souvent été comparé aux travaux de Robert Smithson. Dans son essai sur son film *Spiral Jetty*, Smithson compare la technique du monteur à celle du paléontologue. Son film, qui documente la construction de l'œuvre, est conçu sur le principe stratigraphique, tel un voyage qui fait coexister des cercles du passé, en ne cessant d'intercaler des séquences d'espaces-temps disparates. L'artiste donne à voir le processus mémoriel comme une superposition de couches<sup>52</sup> :

“Les images de la route poussiéreuse nous mènent, d'abord, à une curieuse mise en scène, conçue autour des pages d'un vieil atlas géographique s'envolant sur un terrain de boue sèche et craquelée, tandis que la voix over de l'artiste explique que l'histoire de la terre ressemble à un conte dont les pages auraient été déchirées [...] avant que les images du camion progressant sur la route [...] ne nous conduisent vers une autre séquence, imaginée maintenant autour d'une carte géologique de la région”.

Si les artistes usent de plus en plus des diagrammes, ils proposent une méthode de lecture traduisant la complexité du monde. Ils montrent les variations d'un même phénomène, ce que, par exemple, dans la visualisation des données, les graphiques ne rendent pas compte. L'intérêt est de s'intéresser à l'ensemble des diagrammes produits (ex : chez Lombardi) pour saisir comment un processus de pensée s'élabore.

### #diagramme : schème de la pratique ?

Alfred Gell s'intéresse aux diagrammes des Malakula<sup>53</sup>, qui sont tracés sur le sable au moyen de tiges de bois de différentes longueurs et d'arcs. Ils sont réalisés par les hommes et disparaissent à marée montante. Ils expriment les liens de parenté et s'apparentent à des structures généalogiques. On peut y voir des « [...] ressemblances entre les chorégraphies des danses des Malakula et le style de leur art graphique<sup>54</sup> ». La figure labyrinthique qui est formée sur le sable trouve son pendant dans un rituel masculin où le danseur doit se frayer un chemin parmi d'autres danseurs.

“À partir du moment où nous arrivons à voir les motifs visuels comme les traces figées d'une danse, nous pouvons inversement voir la danse devenir une musique, qui cesse dès lors d'être un simple accompagnement<sup>55</sup> .”

Gell renvoie à deux caractéristiques diagrammatiques, leur transversalité et leur statut entre trace et ébauche<sup>56</sup>.

Au travers de diagrammes, certains artistes créent des structures qui correspondraient

52 CASTRO T., *La Pensée cartographique des images, cinéma et culture visuelle*, op. cit., p. 226. Castro cite *Spiral Jetty* de Robert Smithson. Et la stratification apparaît aussi dans son travail cartographique : cartes en trois dimensions de continents mythiques que Smithson fabrique avec des coquillages, sables, débris de verre...

53 GELL A., *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, traduit de l'anglais (États-Unis) par S. et O. Renaut, Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 111 : « Le cas des Malakula est peut-être unique en son genre : ils sont les seuls en anthropologie à avoir été non seulement des sujets ethnographiques, mais aussi des contributeurs directs, puisqu'ils sont les auteurs des diagrammes [...] ». Gell s'appuie sur les travaux de John Layard et d'Arthur Bernard Deacon (le second a rassemblé plus de 45 dessins, publiés après sa mort).

54 *Ibid.*, p. 115.

55 *Ibid.*, p. 116.

56 DELIGNY F., *Œuvres*, édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo, Paris, L'Arachnéen, 2007, p. 947. Ici, je propose de repenser au motif du radeau et aux cartes de Deligny, par rapport à l'identification d'une structure primitive. Dans les cartes de Fernand Deligny, il est question de faire apparaître un radeau, archétype qui tiendrait du diagramme. Le radeau tire son origine des souvenirs de Deligny, alors instituteur à Armentières observant les cahiers des écoliers qui dessinent des motifs complexes (soit des lignes en mouvement sur les pages quadrillées) mais aussi d'une prise de vue aérienne du Campement du Seré, où il repère une calligraphie de lignes qui structurent le paysage : « À force de la regarder, cette photo prise de tout là-haut, on peut y voir, presque au centre du cirque situé comme à l'aisselle des méandres et des routes, un petit "cerne" qui n'est certes que coïncidence. C'est à peu près là qu'un des "nous" de ce réseau-ci existe sans relâche depuis six ans. »



Le Séré, photographie, dans Fernand Deligny, *Œuvres*,  
L'Arachnéen, 2007, p. 944

à des « schèmes de la pratique<sup>57</sup> », et que les anthropologues cherchent à repérer afin de saisir l'organisation d'une société. Dans ses travaux, Philippe Descola s'intéresse aux structures de cadrage capables de rendre compte de la cohérence et des manières dont les humains vivent et perçoivent leur engagement dans le monde. Le repérage d'une structure est toujours problématique (on lui reproche souvent sa fixité ou l'évidence de sa pratique). Descola est redevable à l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss et aux travaux de Gregory Bateson, au sens où il envisage la vie sociale comme une trame de relations. Cependant, la méthode structuraliste achoppe à deux difficultés : l'échelle (structure trop isolée ou particularisée) et l'habitus. Descola choisit de s'écarter à la fois de la notion de structure, héritage de Lévi-Strauss, et de celle d'habitus (inconscient collectif), il propose de remonter vers la matière, soit au niveau du noyau des schèmes élémentaires de la pratique : « un petit nombre de schèmes pratiques intériorisés, synthétisant les propriétés objectives de toute relation possible avec les humains et les non-humains ». L'anthropologue cherche à dépasser la position de Lévi-Strauss pour repenser le schème comme une clé de l'architecture entre intelligible et empirique. Sans mobiliser des images mentales ou un savoir déclaratif, ce sont les schèmes acquis par la pratique qu'il étudie, soit des « dispositions psychiques, sensori-motrices et émotionnelles qui mettent en jeu au moins trois compétences » :

- structurer le flux de perception, en accordant une prééminence à certains traits et processus observables dans l'environnement ;
- organiser tant l'activité pratique que l'expression de la pensée selon des scénarios relativement standardisant ;
- fournir un code<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> DESCOLA P., *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2015, p. 150.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 184.

Les schèmes combinent deux modalités fondamentales de l'expérience individuelle et collective : l'identification et la relation. Ces modalités concilient intelligible et empirique. En produisant des schèmes, les artistes tentent de mettre à jour des structures primitives, qui forment la trame de notre existence.

# 3

## VOIR

---

Au sujet des enquêtes, ou des documents poétiques, il a été question de *description*. Si certains artistes ont recours au régime descriptif, s'agit-il d'éveiller la capacité visionnaire du spectateur ? Proposent-ils des formes artistiques qui induisent un contact magique avec le réel ?

### #description

La description a souvent fait l'objet d'une grande méfiance. Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, elle va à l'encontre d'une normativité classique, l'œuvre ne doit pas s'apparenter à un agrégat de détails, la langue doit rester un médium transparent, organisée vers un but unique, avec un centre bien déterminé<sup>59</sup>. Il existe une résistance face au rôle négatif de la description en ce qu'elle devient le lieu d'un triple danger : elle pose des problèmes de lisibilité, son inflation compromet la démonstration et sa liberté est excessive et incontrôlable : « À part le discours ethnographique du voyageur, le seul lieu où la description, moyen de présenter habilement des faits qui sont déjà des preuves, et non du discours, joue "correctement" son rôle, c'est dans le discours judiciaire<sup>60</sup>. »

Or, elle permet un va-et-vient entre particulier et général, justement par le recours au détail qui interpelle et interroge le lecteur<sup>61</sup>. Elle fait de la lecture une activité qui devient rétrospective (à la différence du récit qui génère du prospectif), où il s'agit de chercher à retrouver et re-parcourir des lignes mémorielles. La description engendre une tactique autre de lecture : une avancée par sauts, plus flottante que programmatique.

<sup>59</sup> HAMON P., *Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Université Recherches littéraires », 1993.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 15-17.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 17. La description commence à acquérir un statut littéraire, fin XIX<sup>e</sup>/début XX<sup>e</sup> siècle avec l'apparition du poème en prose et du tableau parisien de Baudelaire.

Émile Benveniste indique qu'elle tient davantage du *régime sémiotique* que du *régime sémantique*<sup>62</sup>. Il faut y voir le *débrayage* qu'elle met en place. Le lecteur cherche dans les stocks de son vocabulaire disponible, il organise des réseaux linguistiques à orientations multiples, il opère par flou, etc. La description sollicite donc une activité rétroactive : « Reconnaître (du savoir connu) ou apprendre (un savoir nouveau) seraient donc deux activités de descriptaire que l'on pourrait opposer au comprendre que réclame la structure narrative [...] »<sup>63</sup>.

62 Ibid., p. 41.

63 Ibid., p. 42.

2016. J'écris un script, dans le cadre de l'exposition *Avec des si on coupe du bois* en collaboration avec Maude Mandart. J'opère pour la première fois à partir de documents d'archives, de différentes natures et sources, tel que je l'indique dans le texte :

“[...] ronronne sur 12 dvd-5h de rushes noir et blanc + 8 cahiers de comptes-rendus de réunions des chefs de cabane + quantité de bandes magnétiques + 75 numéros du journal mensuel Morfondé imprimé artisanalement avec linogravure + 270 diapos + 7 numéros de l'hebdomadaire En avant de l'Armée du salut + photos + articles + témoignages d'anciens jeunes ++++”.

Je décris des sommes d'éléments, qu'a consultées Maude Mandart, lorsqu'elle rencontre André F., au début de son projet autour de Morfondé. Le texte prend la forme d'une succession de tableaux, composés de longues énumérations, où je cherche un effet d'accumulation de détails. Cette tactique d'écriture permet de créer des jeux de rythme lors de la lecture, le soir du vernissage. Je réduis ou accélère certaines énumérations, je saute des éléments (sélectionner une partie en lieu et place d'une autre), je boucle et reboucle des mots. L'usage du régime descriptif me permet de créer plusieurs parcours possibles de lecture. Et surtout, il fonde une poésie qui suspend le sens pour ne faire entendre que le son. La lecture tient de la litanie. Une sorte de transe musicale, à force d'égrener les mots.

Le régime descriptif permet de réactiver la puissance musicale du langage, une magie s'opère dans cette inflation de détails. En lisant, j'ai la sensation de produire une dynamique centrifuge, de lancer des mots-éclats vers l'auditeur.

## #seuils

2011. La galerie L'isba à Perpignan me propose une carte blanche pour présenter mes travaux lors de l'exposition *Lune Rousse*, avec l'artiste Delphine Gigoux-Martin<sup>64</sup>. À l'étage de cette maison-galerie, je présente une série photographique, *Payvagues*, et une vidéo. Les photographies ont été essentiellement prises dans des villes, territoires d'arpentage que je privilégie (que ce soit dans mes photographies ou dans mes textes). Je marche souvent de nuit, quand l'espace urbain se transforme

64 Voir [www.lisba.fr](http://www.lisba.fr). Delphine Gigoux-Martin occupe le rez-de-chaussée de la galerie avec un travail autour de l'animalité. Elle y présente un bestiaire, hyène et souris, biche, singe, etc., réalisé au moyen de techniques différentes (dessins au fusain, sculptures en taxidermie et projection-vidéo de dessins animés).



Florence Jou, *Payvagues*, 2011, tirages numériques, Perpignan, galerie L'isba, 2011 (collection privée)

en jeux d'ombres et de lumières, et que les repères vacillent par rapport à une vision diurne. De nuit, les lumières – réverbères, enseignes, phares des voitures, etc. – ponctuent ma marche, accroissent la dimension cinématographique ou théâtrale de la ville. Ces constellations lumineuses me guident. Celles que l'on retrouve par exemple dans le texte *Iode* (« les lampions rouge vermillon », « les lampions de la place font signe », « les lucioles la place en étoile »), ou ces guirlandes lumineuses qui structurent mes images, illuminations que l'on dispose au moment des fêtes de Noël dans les rues.

Pour l'exposition *Lume Rousse*, j'expose une photographie de la façade de l'hôtel du Rayon Vert à Cerbère, qui surplombe la voie ferrée et la gare<sup>65</sup>. Je me suis rendue à plusieurs reprises dans cette ville du Sud, proche de la frontière espagnole, pour écrire et photographier. J'ai marché sans destination précise, fascinée par les lumières ou les câbles multiples qui se meuvent dans l'air. Traverser cette ville dans un état proche de l'hypnose, comme si j'opérais une plongée dans un champ magnétique. À propos des villes italiennes, J.-C. Bailly indique :

“[...] il n'y a souvent pas de réverbères, mais des lampes suspendues au centre des voies par des câbles, qui forment au sein même de la structure urbaine une sorte de toile d'araignée architectonique, véritable suite où l'égrènement des points lumineux, situés à intervalles réguliers, opère comme ces portées musicales qu'Apollinaire voyait dans les rails et les caténaires<sup>66</sup>.”

La ville forme une toile d'araignée, elle devient un espace d'attraction pour le flâneur, qu'est Bailly, dans la voie de Walter Benjamin<sup>67</sup>. Son activité consiste principalement à se balader et à traîner. Il aime se perdre et se déplacer sans règles précises, il se retrouve dans une toile labyrinthique, cherchant d'autres voies de passage, afin de révéler des sens cachés et enfouis, en dehors de rythmes urbains codifiés (consommation de masse, tourisme, etc.). La découverte intègre alors une expérience de la désorientation, la perception du flâneur s'organise suivant des états de seuils :

“Il faut distinguer très soigneusement le seuil de la limite. Le seuil (*die Schwelle*) est une *zone*, et plus précisément une zone de transition. Les idées de mutation et de transition, de passage d'un état à un autre, de flux, sont contenues dans le terme même de *schwollen* (gonfler, enfler, dilater)<sup>68</sup>.”

Chez Walter Benjamin<sup>69</sup>, la ville cristallise la topologie de sa propre pensée. La recherche s'organise dans une tension entre opacité et clarté, qui correspond à une oscillation entre latence et éveil. Le processus est fait de plongées et de remontées : chercher des images enfouies et les faire remonter à la surface. Cette expérience du seuil ne correspond pas à celle des surréalistes, qui s'attachent à rester dans l'expérience du rêve, elle vise à faire émerger une « constellation du réveil ». Le réel porte les traces du passé, soit des survivances d'images.

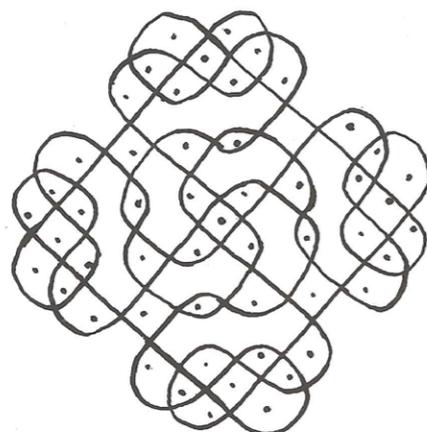
<sup>65</sup> J'ai photographié l'hôtel et la gare plusieurs fois, tournant toujours autour de ces bâtiments (architecture Art déco en voie de décrépitude). J'ai ensuite découvert les images de Bernard Plossu, qui photographie le Rayon Vert en 1975.

<sup>66</sup> BAILLY J.-C., *La Phrase urbaine*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & C<sup>ie</sup> », 2013, p. 94-95.

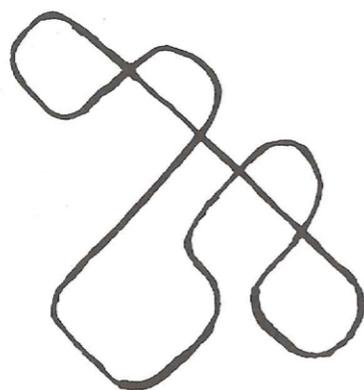
<sup>67</sup> La notion de flâneur, codifiée par Walter Benjamin et son œuvre sur les passages parisiens, est employée dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour désigner les poètes et les intellectuels qui, en se promenant, observent de façon critique les comportements des individus.

<sup>68</sup> BAILLY J.-C., *L'Élargissement du poème*, op. cit., p. 137-138. Bailly cite les propos de Walter Benjamin (dans *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 852).

<sup>69</sup> Voir les courts textes parus dans la presse allemande entre 1933 et 1935 qui seront ensuite publiés sous le titre *Enfance berlinoise*.



A



B

A Dessin de pas de porte kolam, Tamil Nadu, Inde du Sud

B Élément constitutif du kolam, Tamil Nadu, Inde du Sud

En relation à cette expérience du seuil, le motif du labyrinthe est doté d'une fonction apotropaïque en Inde du Sud. Dans le Tamil Nadu, les femmes dessinent des kolams sur le pas des portes en saupoudrant le sol avec de la chaux ou du riz. Ces motifs complexes ressemblent à des labyrinthes où s'enchevêtrent lignes et colonnes de points. Ils ont pour effet de protéger des démons ou mauvais esprits<sup>70</sup>. À propos de cette fonction apotropaïque, Alfred Gell évoque le caractère visqueux du kolam : celui-ci revêt une force adhésive<sup>71</sup> qui engluie le démon, incapable de franchir ce seuil et se perdant dans la complexité de la structure. Tim Ingold est en désaccord avec Gell quant à la position du démon. Celui-ci ne survole pas le motif : « [...] au moment où le fantôme s'enfonce dans la terre et pénètre dans le labyrinthe, la surface disparaît de sa vue. Elle se dissout<sup>72</sup>. » Le démon erre dans un monde souterrain, où il n'est plus en contact avec le sol. « En tant qu'interface entre la terre et l'air, le sol est une sorte de surface qui est visible du dessus, mais pas en dessous, il n'a pas d'autre face<sup>73</sup>. » Privé de tout contact sensoriel avec son environnement, le démon cherche son chemin dans l'obscurité.

Au travers du kolam, l'accès à une forme de connaissance du réel passe par une plongée sous la surface du monde, une traversée labyrinthique et une remontée vers le monde des vivants. L'artiste ferait alors figure de revenant.

La constellation du *coup de dés* de Mallarmé dessine un espace topologique tel un kolam. Les fils sont invisibles, le lecteur cherche des trajectoires parmi les signes exposés et distribués spatialement dans la page. Il pénètre dans un seuil, où il lui faut inventer une circulation.

Dès lors, entrer dans un espace du seuil ne consiste pas à relier des points, à la manière d'une connexion, davantage à faire l'expérience d'un passage. La poétique mallarméenne<sup>74</sup> impose une résistance et se fonde sur une pensée qui se tient au bord, soit en état de débordement face à trois situations : quand elle cherche à s'articuler sur ce qui est autre qu'elle-même, au cours de son développement, et lorsqu'elle cherche son orientation (se régler à des fils conducteurs). « La question du bord fait retour comme si la pensée ne s'éprouvait qu'au bord d'elle-même<sup>75</sup>. » Des mots-limites parcourent le poème du *coup de dés*, tels *hasard*, *infini*, *bord*, *roc*, *cime*, etc., et indiquent le travail de la pensée qui se doit de construire des ponts ou des voies de passage. Les blancs typographiques, « trous de signification<sup>76</sup> », signalent une pensée indéterminée qui se cherche.

En réalité, il existe deux types de kolams dans l'Inde du Sud : « Dans le premier, les lignes du motif rejoignent les points de la grille sur laquelle elles sont dessinées ; dans le second, elles dessinent des boucles en les contournant<sup>77</sup>. » Le second motif, le kambi kolam, a une valeur protectrice, du fait que les lignes forment un maillage à l'instar d'une toile d'araignée. Si le poème était un seuil, il serait doté des deux pouvoirs apotropaïques du kolam. Il captive le spectateur, qui ne fait qu'entrer et sortir de cet espace.

<sup>70</sup> GELL A., *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, op. cit., p. 105 : « Les dessins sont réalisés au petit jour, surtout aux périodes de l'année où de nombreux démons et esprits sont susceptibles d'errer [...] »

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 104. Gell compare le kolam à un « papier tue-mouche ». Il officie comme un piège, le démon ne peut franchir le seuil, il se perd dans la complexité de la structure, il ne peut pas retracer le parcours de construction du motif.

<sup>72</sup> INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 74-76. Au préalable, Ingold replace le kolam dans une histoire occidentale du labyrinthe (et même chez d'autres civilisations). Les premiers auteurs classiques voient dans son origine l'un des réseaux des grottes naturelles qui constellent les flancs des montagnes en Crète.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>74</sup> LORAUX P., *Le Tempo de la pensée*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1993.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 342-343.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 344-345.

<sup>77</sup> INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 79. D'après une étude d'Amar Mall datant de 2007.

## #méditer

Dans l'expérience des Cévennes, Fernand Deligny invite les adultes à ne pas répondre à la violence des autistes par la parole. Avant tout acte de parole, il leur propose de s'arrêter pour observer, de suspendre toute volonté pour se placer en situation de contemplation ou de méditation. Les cartes ne sont pas toutes tracées sur le vif, l'adulte les exécute aussi *a posteriori*, activant ses capacités mémorielles. Fernand Deligny inscrit la pratique des cartes dans le cadre d'un « exorde cosmologique », celles-ci fonctionnent comme des outils de décentrement, posant alors l'image comme prémice de relation entre « présences proches » et autistes. Il ne s'agit pas de priver les adultes de la parole, mais sans doute de chercher une autre voie où il est essentiel de se servir de sa propre clarté. Témoins silencieux de ce qui advient autour d'eux, les adultes suspendent alors l'activité du faire pour une forme d'agir rudimentaire.

Celui qui trace à l'encre de chine les déplacements des enfants se retrouve en position de calligraphe, observant les mouvements de leurs corps. La calligraphie fonde un accès au monde par le régime du visible. Et comme l'indique Tim Ingold, l'apprentissage de l'écriture chez les enfants en Chine diffère de la voie occidentale. Il débute par des « exercices qui consistent à former des caractères dans l'air, en faisant de grands gestes avec le bras et la main ; chaque partie du caractère est nommé au fur et à mesure qu'il est formé, puis prononcé<sup>78</sup> ». La formation consiste à incorporer des gestes et des mouvements à force de pratiques et d'exercices, afin que l'enfant puisse écrire (et lire) à la fois en l'air et sur le papier<sup>79</sup>. L'apprentissage se doit d'intégrer l'observation du spectacle de ses propres gestes. L'observation est centrale, sans qu'elle soit dissociée du corps. Perception et locomotion agissent de pair. Et on peut supposer que Deligny porte un intérêt pour ce mode de formation, tant il concilie cognition et performance.

En traduisant les écrits du philosophe Tchouang-tseu, Jean-François Billeter éclaire aussi la nature des difficultés sur lesquels butent les échanges entre Europe et Chine concernant l'accès au réel<sup>80</sup>. Un des chapitres du *Tchouang-tseu* s'ouvre par un épisode méditatif. Nankouo Tseu-ts'i est appuyé sur un accoudoir, le regard perdu dans l'espace, il se vide de son souffle, engagé alors dans un exercice de méditation<sup>81</sup>. Loin d'être seulement une pratique mentale, la méditation engage le corps, elle tient de l'activité gratuite en ce qu'elle ne porte pas sur un objet. L'effort vise à atteindre un seuil où la frontière s'abolit entre dehors et dedans et où a lieu la découverte d'une forme de réalité, soit immanente soit transcendante. Celle-ci « a été désignée par des termes positifs (Dieu, l'Être, le Brahman, la Voie) ou négatifs (le nirvâna, le vide)<sup>82</sup> ». Jean-François Billeter propose une autre interprétation de cette réalité découverte, elle serait « acosmique », l'individu accède à un autre régime de vision et devient un pur spectateur. Par la méditation et l'expérience du calme, il est sensible à la production de ses visions, « car, ne voulant plus rien, ne courant après rien, que ferions-nous, sinon regarder, écouter, sentir<sup>83</sup> ? ». L'activité méditative permet

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 177. À la différence de l'apprentissage occidental pour Ingold, où « [...] on apprend aux enfants à reconnaître la forme des lettres, et non les gestes inhérents à leur formation. Ainsi, lorsqu'ils sont suffisamment aptes à lire et écrire sur du papier, ils ne peuvent plus écrire, ni lire ce qui écrit dans l'air ».

<sup>80</sup> BILLETER J.-F., *Études sur Tchouang-tseu*, Paris, Allia, 2016, p. 140. Je m'appuie sur la traduction et les commentaires de Jean-François Billeter. On connaît peu de chose sur la personne de Tchouang-tseu. Il existe un ouvrage, *Le Tchouang-tseu*, qui réunit des textes du philosophe et d'autres auteurs. Cet ouvrage est souvent cité et commenté, Billeter cherche à l'aborder d'un regard neuf.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 127 : « Appuyé sur son accoudoir, le regard perdu dans l'espace, Nankouo tseu-ts'i se vidait doucement de son souffle ; il lui semblait avoir perdu son corps. »

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 129.

de redéfinir un rapport à soi, aux autres et au monde. Elle accentue la présence des choses et leurs manifestations.

Mallarmé cherche à relier écriture et méditation. En témoigne la description que livre Paul Valéry quand il découvre les premières épreuves du *coup de dés* :

“Il me sembla de voir la figure d’une pensée, pour la première fois placée dans notre espace... Ici, véritablement, l’étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. L’attente, le doute, la concentration étaient choses visibles. [...] Il a essayé, pensai-je, d’élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé<sup>84</sup> !”

<sup>84</sup> VALÉRY P., *Variété I et II*, Paris, Gallimard, 1998.

Libérant le langage de sa dépendance occidentale formelle et idéologique, Mallarmé effectue un retour à l’idéogramme. Il s’inspire en cela du Japon, soit de l’art de la calligraphie, en ce qu’il perçoit dans celle-ci une technique et également une philosophie. La calligraphie japonaise ne relève pas de l’oral mais de l’écrit. Elle fait partie d’une histoire qui concerne toute l’Asie, où écrit et peinture sont en symbiose<sup>85</sup>. Opérant ce transfert dans la poésie occidentale, le poète réinscrit le mot telle une touche, et le blanc de la page devient cet espacement d’où surgissent des visions. Jean-François Chevrier qualifie la poétique mallarméenne d’« hallucination négative » (ce qui fait écho aux propos de Billeter sur la découverte d’une réalité en des termes négatifs) :

<sup>85</sup> CHRISTIN A.-M., *Poétique du blanc*, op. cit., p. 156.

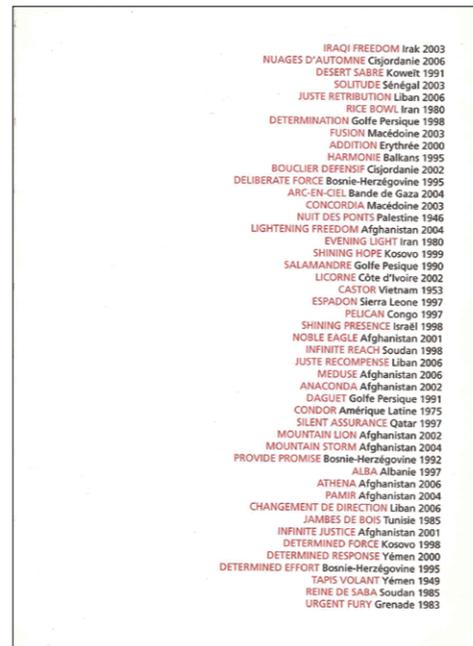
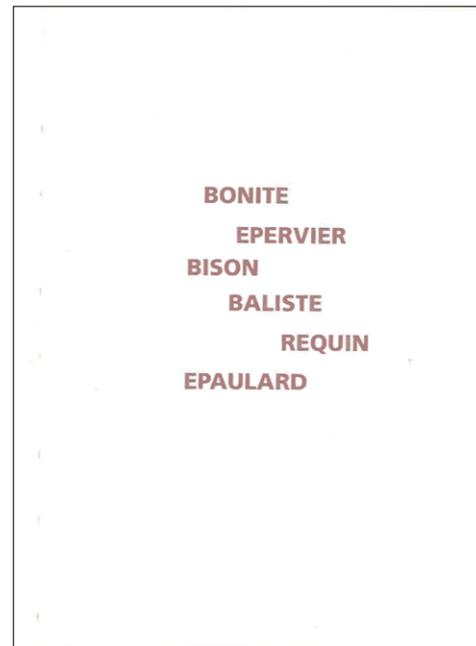
“[...] chez Mallarmé, l’hallucinoire apparaît moins dans les représentations positives, comme une exaltation ou une fièvre de l’imaginaire, que dans sa dimension négative<sup>86</sup>.”

<sup>86</sup> Voir CHEVRIER J.-F., « Le modèle théâtral, Mallarmé et l’hallucination négative », dans *L’Action restreinte*, musée des Beaux-Arts, Nantes, 2006, p. 24 : « L’hallucination négative a été décrite pour la première fois par Hippolyte Bernheim, chef de file de l’école psychiatrique de Nancy, en 1884, (*De la suggestion dans l’état hypnotique et dans l’état de veille*), pour désigner un effet de la suggestion sous hypnose. »

L’hallucination est une méthode de voyance. Elle consiste à vider la scène, à nier tout objet de représentation, et entraîne donc la disparition de celui-ci. Le poète forme une représentation à partir de l’absence de toute représentation. L’hallucination agit comme précondition à l’émergence du geste d’écriture mallarméen. Le poète dissout le réel, mais faut-il y voir pour autant un vide ? Il s’agirait plutôt d’opérer une suspension temporelle et d’atteindre un état de flottement.

Si l’acte de méditation ouvre à une plus grande clarté, il accroît le caractère spectaculaire du réel. Le spectateur atteint un état de concentration, il est attentif à la production de visions.

Une constellation naît alors d’un temps de suspension, comme s’il était possible de découvrir un autre accès à la présence des choses. En évoquant les expériences de Deligny et de Mallarmé, une autre approche philosophique du réel est possible, s’écartant d’une tradition occidentale, pour renouer avec la capacité visionnaire propre à l’existence humaine.



Sophie Ristelhueber, *Opérations*, livre d'artiste, 100 pages, 16,3 x 12 cm, Quimper, centre d'art Le Quartier, 2007

## #onomastique

2011. Depuis mon texte *Iode*, j'ai tendance à réduire les noms propres à l'état d'initiale : « Je pars à F. vérifier mon existence m'éprouver » ; « Dans ta bibliothèque, t'as une histoire de l'art, G., je connais par cœur peux te dire où sont placés les tableaux au L., quand tu rentres, tu as... sous les sabots du cheval de R. », etc. Dans *Kalces*, on peut trouver « les astres enlacés de S., les câbles sous-marins de G. ». Concernant les enquêtes, les patronymes des artistes sont aussi victimes d'une érosion : Delphine B., Grégory V., etc. Ils se transforment en éléments primitifs, sorte de rébus à reconstituer, entre lettre de l'alphabet et code cartographique. Ceci a pour effet de gommer la référence que porterait le nom, ne plus identifier la source, dissoudre toutes les références qui traverseraient le texte. Il s'agit de rendre commun le nom, afin qu'il devienne un carrefour pour le lecteur, et qu'une polysémie topographique s'ouvre aux trajectoires :

“ Ces mots (Borrégo, Botzaris, Bougainville...) perdent peu à peu leur valeur gravée, telles des pièces de monnaie usées [...] ils se détachent des endroits qu'ils étaient censés définir [...] ces constellations médiatisent des circulations : étoiles dirigeant des itinéraires<sup>87</sup> .”

87 DE CERTEAU M., *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire, op. cit.*, p. 157.

Selon Michel de Certeau, un nom articule trois fonctions : le croyable, le mémorable et le primitif. Il s'érode de son pouvoir classificateur pour accueillir l'histoire de l'autre. Si les noms forment une généalogie, ils suscitent la compétence de divination du lecteur, qui reconstitue une histoire flottante ou trouée

En 2007, Sophie Ristelhueber expose au Quartier de Quimper un ensemble de travaux combinant photographies, objets, livre<sup>88</sup>, dont *Opérations*, livre d'artiste et diaporama. Dans *Opérations*, des noms sont inscrits en capitales rouges sur les pages de droite, selon différentes configurations (mot unique centré, combinaison de deux mots éclatés dans la page, etc.). Des constellations de noms d'animaux, « Anaconda », « Méduse », « Castor », « Licorne », se forment et se mêlent à d'autres, plus étranges : « Force », « Fureur », « Justice », « Tapis-Volant », etc. Ces noms sont extraits d'une recherche effectuée sur Internet par l'artiste, ils recensent des conflits militaires ayant marqué l'histoire géopolitique du monde depuis 1980. À la fin du livre, une table des matières les récapitule et les rattache aux lieux et dates des opérations : « Nuages d'Automne Cisjordanie 2006 », « Fusion Macédoine 2003 », « Arc-en-ciel Bande de Gaza 2004 ».

88 On y trouve *L'Air est à tout le monde*, cadres métalliques portant la phrase éponyme associée à des photographies en grand format de paysages ; *Stitches*, onze photographies prises lors d'un voyage en Palestine.

Dans les pages blanches du livre de Sophie Ristelhueber, ils flottent, tels des signes que l'on interroge, appels lancés au lecteur afin qu'il examine leurs contextes sémantiques et spatiaux et active son propre moteur de recherche mémorielle. Celui-ci va chercher à les classer, les hiérarchiser et les actualiser au sein de sa propre histoire. Ils condensent un ensemble de parcours mémoriels. Nommer induit un travail de consultation : une généalogie engage la compétence mémorielle du lecteur, elle est celle que l'on consulte, elle articule juridique, agricole et écriture. Et ici, il faudrait

évoquer l'apprentissage de l'écriture et la lecture chez les scribes en Mésopotamie, qui articule juridique, agricole et écriture. Vers 2350 av. J.-C., à Girsu, on compte une trentaine des scribes, petite caste à laquelle revient la tâche d'écrire :

“Les scribes les plus savants étaient de véritables spécialistes. Les mieux connus sont ceux qui furent au service des rois d'Assyrie au premier millénaire : devins, exorcistes ou astrologues devaient veiller sur la santé du souverain et mobiliser tout leur savoir dans ce but. En dépit de leur spécialisation, tous se considéraient comme dépositaires de la même « sagesse » : il s'agissait pour eux de repérer dans l'univers les signes envoyés par les dieux [...]”<sup>89</sup>.

<sup>89</sup> CHRISTIN A.-M. (dir.), *Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, 2012, p. 47.

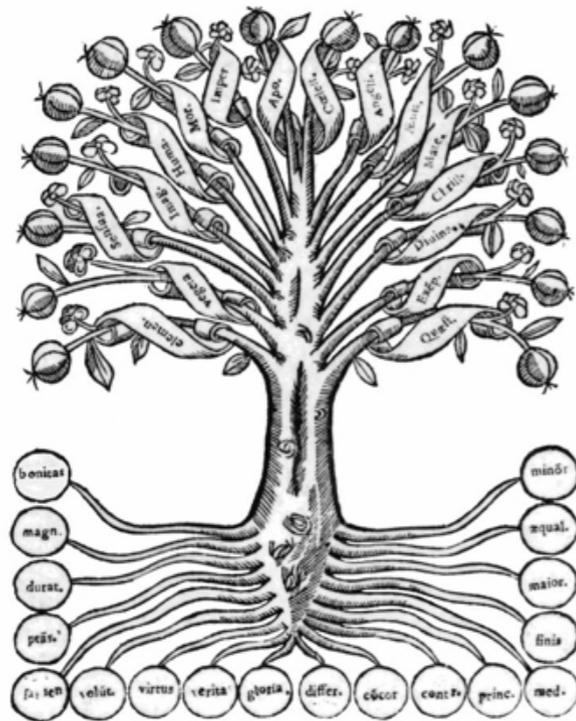
Ils sont chargés des inscriptions royales commémoratives, des transactions (contrats de ventes de terre, prêt d'argent, contrats de mariages, etc.), de la comptabilité d'un magasin. Au niveau historique, il est difficile d'être précis quant à la formation que les scribes reçoivent. Le terme *d'école* ne semble pas adéquat, l'apprentissage se déroulant plutôt à domicile, au sein de maisons de lettrés, où les scribes forment eux-mêmes leurs propres enfants. La formation débute par l'acquisition de listes de syllabaires et dès le début, il s'agit d'étudier les listes de vocabulaire, d'anthroponymes et de noms géographiques. Les noms sont essentiels dans l'apprentissage des classifications taxinomiques. Les prémices de l'acquisition du langage consistent à apprendre à classer et à organiser sa mémoire tel un cadastre. L'enfant range par disposition ou collections de lieux, activité que l'on rencontre dans d'autres champs tel que le juridique ou l'agriculture. En effet, l'activité mémorielle serait un terrain ou un paysage qui ne cesse d'être (re)mis en pièces, en parcelles ou en points de vue.

*Juillet 2016.* Je prépare l'écriture de mon script en vue de l'exposition *Avec des si on coupe du bois*. Le nom Morfondé me *hante* dès qu'il est prononcé par Maude, au cours de nos séances de conversation. D'autant qu'elle me raconte une scène où, à l'issue d'un premier visionnage de cette histoire, elle se rend chez elle sur son ordinateur pour taper *Morfondé* dans son moteur de recherche et trouver des informations. Dans mon script, je décris cette scène où elle serait en train de « wikipédier ». Cette action est récurrente dans mes textes. Dans *Iode*, une des voix raconte une recherche encyclopédique nocturne : « j'attends soirée glauque à wikipédier définitions de la poétesse médiocre à la souillon inculte le corps les wikipédier ne sais plus quand dormir se fâcher manger wikipédier trouver une solution aux micropolémiques qui ne lâchent plus ». De même, au début du texte lu lors de la Nuit des Reconfigurants : « Reconfigurants. Je commence à chercher. Reconfigurants. Je wikipédie je wikipédie je wikipédie la nuit, je ne trouve pas reconfigurant, le terme échappe – je trouve : configurer + re : donner forme, façonner, donner forme à nouveau, façonner encore, de formes en formes. »

Au travers de l'exemple d'*Opérations* de Sophie Ristelhueber, le livre est un objet qui se consulte : le lecteur interroge des signes sur une surface, il active ses compétences mnémoniques. Nommer est un acte qui renvoie aux prémices de l'apprentissage, à une généalogie encore primitive, que l'enfant invente et réinvente.

# 4

## TRANSMISSION



Arbor moralis (arbre moral), d'après Raymond Lulle, Arbor scientiae venerabilis, 1515

Dans cette section, je cherche à saisir comment certaines pratiques artistiques s'écartent d'une pensée de l'autoritarisme et du déterminisme en matière de transmission de connaissances. Je débute en évoquant l'arbre, modèle dont j'invite à garder en mémoire les caractéristiques (par rapport à un mouvement constellatoire).

### #arbre

En matière d'organisation, le modèle de l'arbre est le fruit d'une longue tradition et prédomine dans la pensée occidentale. En Grèce antique, Aristote est un des premiers penseurs à inventer un système de classification<sup>90</sup> : *L'Organon*, traité de logique en six tomes, divisé en dix catégories (substance, quantité, lieu, temps, position, etc.)<sup>91</sup>. Dans l'introduction du premier tome, Porphyre de Tyr compare le fonctionnement de la pensée d'Aristote à un arbre. Ne dessinant pas la figure, il y fait clairement allusion (la logique d'Aristote formant un tronc constitué d'une superposition de couches). L'arbre est ensuite repris « dans des ouvrages de la Renaissance sur la logique, ce qui a permis de nombreuses avancées théologiques et philosophiques. Ce fut également, pour autant que nous le sachions, la première métaphore filée de l'arbre de la connaissance<sup>92</sup> ». Il incarne donc une des plus anciennes représentations du système de pensée, que l'on fasse référence à l'arbre de la connaissance de la Bible (et à son héritage biblique), à l'arbre des sciences de Raymond Lulle, à sa place dans les travaux de Francis Bacon et René Descartes, ou encore à l'*Encyclopédie* de Diderot<sup>93</sup>. Le modèle arborescent innerve différentes disciplines, il est encore aujourd'hui

<sup>90</sup> LIMA M., *Cartographie des réseaux : l'art de représenter la complexité*, Paris, Eyrolles, 2013, p. 27.

<sup>91</sup> *Ibid.* Le premier des six traités s'intitule *Catégories*. Il s'agit d'appréhender l'esprit humain en dix catégories : substance, quantité, qualité, relation, lieu, temps, position, possession, action et passion. Cet ouvrage retiendra l'attention de nombreux philosophes (Porphyre de Tyr, Descartes, Leibniz, Kant, etc.).

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 28. Par exemple, dans l'*Encyclopédie*, Diderot indique : « Toutes les sciences empiètent les unes sur les autres : ce sont des rameaux continus et partants d'un même tronc. » Ou encore Descartes, même s'il ne dessine pas de représentation visuelle : « Ainsi toute la philosophie est comme un arbre, dont les racines sont la métaphysique, etc. »

CHAPITRE IV

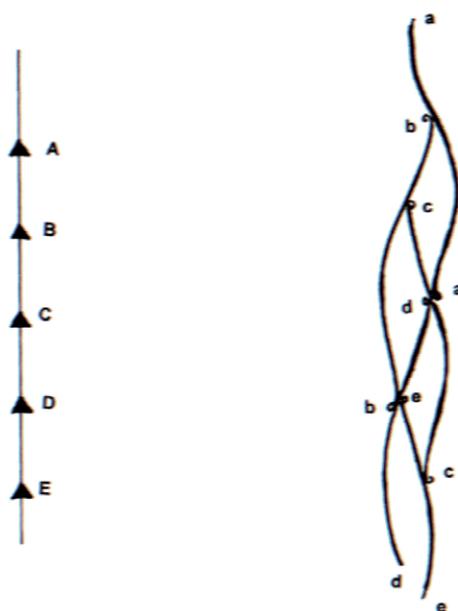


Figure 4.6  
Description d'une séquence de cinq générations. À gauche, les conventions adoptées sont celles du modèle généalogique ; à droite, les générations sont figurées par le chevauchement et l'enchevêtrement de plusieurs lignes.

Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2011, p.154

un puissant outil taxinomique, notamment en généalogie, même s'il suscite de nombreuses critiques dans le cadre d'une société numérique et globalisée. L'arbre tient du modèle autoritaire, stagnant et unidirectionnel, où le centralisme, le finalisme et l'essentialisme en sont les principaux traits. Il induit une évolution historique vers un but final et prédéterminé (lecture d'un parcours visuel à sens unique) et ne rend pas compte du flux vivant des choses (l'état inerte des branches renvoie à un immobilisme et un manque d'interaction). Le modèle est critiqué par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*, qui créent alors le concept de rhizome : « Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système a-centré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états<sup>94</sup>. » Vis-à-vis de la complexité du monde contemporain, de plus en plus de disciplines délaissent aujourd'hui le modèle de l'arbre. Les biologistes préfèrent par exemple une autre structure topologique, qui est justement celle du réseau ou du filet de la vie<sup>95</sup>.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 69.

“Dans toute l'histoire du monde occidental, les métaphores de l'eau et de l'arbre se sont toujours disputé la première place, ou ont proposé des solutions de compromis bizarres et hautement improbables<sup>96</sup>.”

<sup>96</sup> INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 137. Voir en particulier le chapitre IV, « La lignée ». Ingold revient sur le schéma de l'arbre généalogique, en s'appuyant sur le travail de Christiane Klapisch-Zuber.

Comme le souligne Ingold, l'arbre est un modèle paradoxal en matière d'organisation généalogique. Chez les Romains, les atriums des maisons sont souvent décorés de portraits d'ancêtres reliés par des lignes sinueuses, qui se lisent de haut en bas, des fondateurs vers les lignées plus récentes. Les romains n'usent pas alors de la terminologie arborescente pour décrire l'évolution généalogique. C'est au Moyen Âge que les clercs associent l'arbre à la lignée généalogique, et ce malgré un paradoxe évident : « Les tables de consanguinité furent appelées arbores juris et représentées au moyen d'un arbre : la colonne centrale figurait le tronc, le triangle la voûte, et le sommet la cime<sup>97</sup>. » Cependant, l'arbre est inversé, étant donné que les ancêtres sont présents au sommet et les descendants en bas. Il pousse à l'envers. Ce paradoxe est enfin résolu grâce à un épisode biblique, contenu dans la prophétie d'Isaïe où il est indiqué qu'un « rameau sortira de la souche de Jessé, un rejeton jaillira de ses racines<sup>98</sup> ». Ceci permet de trouver un moyen de combiner description graphique de l'arbre et succession généalogique. Grâce à la popularité croissante de l'arbre du jardin de Jessé, l'image de l'arbre commence à prendre racine<sup>99</sup>. En s'appuyant sur cette image, la lignée aristocratique concilie mouvement ascendant et flux descendant généalogiques. Même si l'arbre reste inversé, et que cette contradiction ne fut jamais véritablement résolue, ses racines sont désormais plantées dans le ciel. Ingold conçoit la généalogie du vivant comme une « tresse de la vie », en dessinant deux schémas qui s'opposent (*voir images reproduites*) :

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 140. D'où « [...] les illustrateurs de l'époque se gardèrent bien de pousser trop loin la ressemblance avec un arbre vivant et ce que le schéma était censé représenter ».

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 141. « Les premiers arbres généalogiques furent donc littéralement inversés. L'*arbor juris* devint un *arbor inversa*, un "arbre inversé", tirant sa force de la lumière du ciel plutôt que de la terre. »

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 141.

“[...] à mon sens, ce dessin reflète mieux la manière dont les gens abordent ces sujets – comme une trame narrative de vies présentes et passées –, à la différence

d'un graphique où les individus sont figurés par des points uniques et autonomes reliés entre eux<sup>100</sup>».

100 INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 154.

Pour l'anthropologue, l'évolution du vivant correspond à un flux, dans lequel s'inscrit l'individu, qui est un nœud de trajectoires passées, présentes et futures<sup>101</sup>.

101 *Ibid.* Voir la figure 3.8, p. 130.

Le modèle de l'arbre ne prend pas en compte le mouvement, les changements de trajectoire et les maillages temporels. Il ne rend pas tangible une poétique du rythme dans la transmission.



Roland Barthes, séminaire Le vivre-ensemble, Paris, Collège de France, janvier-mai 1977

## #moduler

2012. Je voyage en train vers l'Italie. Munie d'un casque audio, j'écoute les cours sur le *Vivre-Ensemble* de Roland Barthes, tandis que le paysage défile à travers la vitre. Barthes dispense cette série de séminaires<sup>102</sup> de janvier à mai 1977 au Collège de France. Il entend partir du « fantasme<sup>103</sup> » de l'« idiorythmie<sup>104</sup> », notion découverte dans le roman *L'Été grec* de Jacques Lacarrière. Lors de la séance inaugurale, il explicite sa « méthode », tout en récusant d'emblée ce terme. Barthes associe le fantasme de l'idiorythmie à un « scénario » ou une « scène ». À partir de ce qui tiendrait lieu de scène fondatrice, Barthes organise son cours sous forme de traits ou de thèmes, en s'appuyant à l'intérieur sur des extraits de roman<sup>105</sup>. En amont, il compose des fiches thématiques (*acédie, chambre, rectangle, telos*, etc.) de manière aléatoire, qu'il décide de présenter par ordre alphabétique pour ces séminaires. Il prétend seulement ouvrir un dossier de l'*idiorythmie*, ces thèmes ne pouvant être exhaustifs.

102 Quatorze séances d'une heure environ. Je prends connaissance de ses cours grâce aux enregistrements sonores effectués par les étudiants.

103 Je choisis de placer entre guillemets les termes employés par Barthes.

104 L'idiorythmie est évoquée par Barthes à partir des communautés monastiques du mont Athos en Grèce. Les moines vivent ensemble tout en étant isolés. Cet exemple communautaire questionne les manières et les possibilités de créer des règles de vie et rythmes qui échappent au pouvoir.

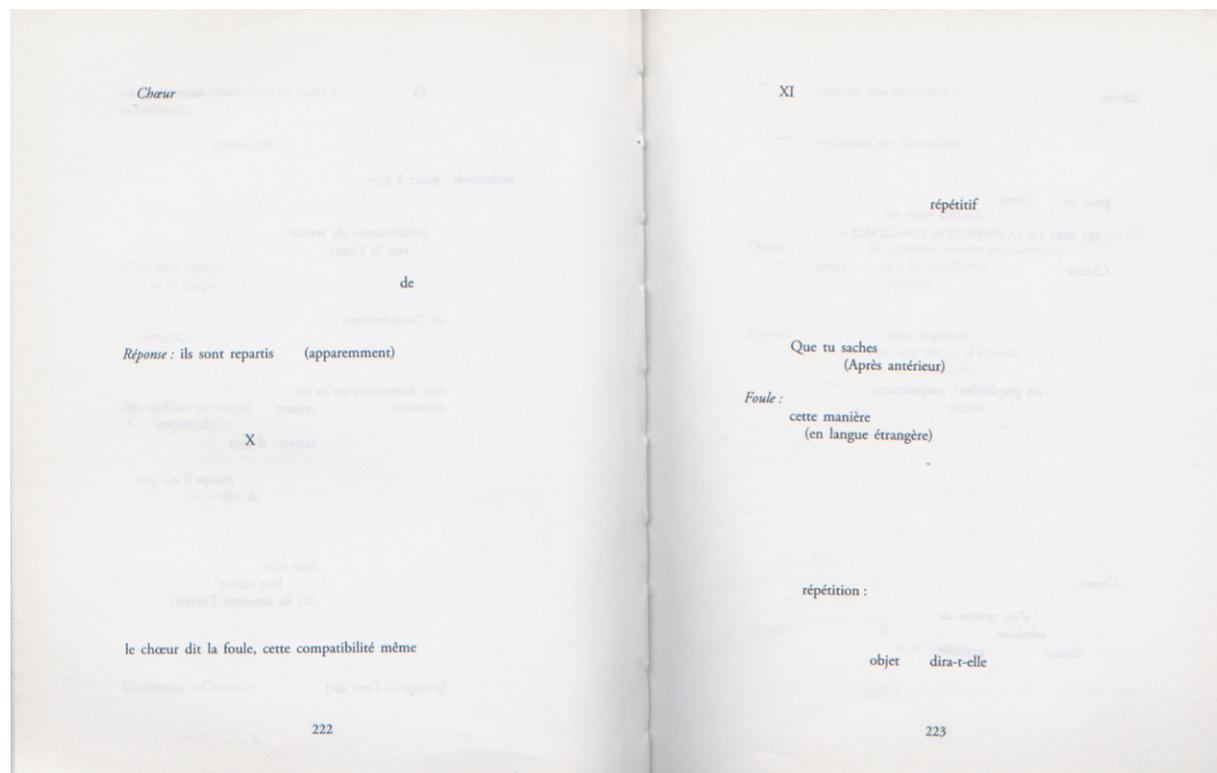
105 Différents romans structurent son cours (*La Séquestrée de Poitiers* de Gide, *La Montagne magique* de Thomas Mann, *Pot-Bouille* de Zola, *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe...).

Si Barthes récusé la méthode, c'est qu'elle se tient du côté du pouvoir ; tendue vers une finalité, elle bloque tous les changements de direction. Or, l'élaboration d'un cours, et sa transmission, doivent conserver le « psychisme du voyage » : il s'agit d'esquisser des pistes ou trajectoires et de dessiner un « tracé excentrique de possibilités ». Par ce découpage thématique, il s'autorise un enchaînement basé sur la juxtaposition, ne cherchant pas à suturer les écarts d'un thème à un autre.

En écoutant ses cours, j'ai l'impression que Barthes déplie au fur et à mesure une carte, qu'il me conduit dans le territoire de l'idiorythmie, en me transportant d'un lieu à un autre. Lieux et thèmes deviennent équivalents<sup>106</sup> : le parcours du cours correspondrait à une structure mélodique, ouverte, suffisamment lâche pour que l'auditeur inscrive sa propre mélodie et son phrasé. Dans le train, j'écoute et surtout je réécoute, je me laisse transporter par des variations de modulation.

106 INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 119. Tim Ingold établit une homologie entre récit et croquis cartographique. Les thèmes correspondent à des lieux que le voyageur explore : « Comme la ligne de la carte, la ligne du récit oral décrit un trajet. Les événements rapportés par le récit arrivent plutôt qu'ils n'existent » ; « Et dans le récit oral comme dans le trajet, le savoir s'intègre par le mouvement d'un lieu vers un autre – ou d'un thème vers un autre. »

Lorsque Bruno Latour, chercheur en science, enseigne la technique scientifique à ses étudiants, il ne commence pas par leur montrer un engin ou une machine. Il ne décrit pas une séquence d'ADN mais cherche à leur parler du *cours de l'action* : « Au



Anne-Marie Albiach, « H II » linéaires, dans *Cinq le Chœur*, Paris, Flammarion, 2014, p. 222-223

début était l'action<sup>107</sup>. » En amont, il leur propose de repérer les énoncés flottants :

“[...] il s’agit cette fois de saisir au vol un énoncé quelconque – un énoncé qui flotte au hasard d’une conversation, à la télé, sur les ondes, sur les blogs – et de faire un effort de le rapporter à ces conditions de production<sup>108</sup>.”

<sup>107</sup> LATOUR B., *Cogitamus, six lettres sur les humanités scientifiques*, Paris, La Découverte, 2010.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 79.

Citant la technique des *fumata* de la bande dessinée, Latour invite ses étudiants à mettre en bulle ces énoncés. À force d’être transmis ou répété, un énoncé perd toute attache, il faut donc l’ancrer en retrouvant le cours de toutes les situations d’interlocution où il a été produit.

Latour propose un parcours cartographique afin de retracer les étapes de la production de tout énoncé : « Suivre, tracer ou cartographier une controverse, dans mon langage, c’est apprendre à repérer tous ces mouvements<sup>109</sup>. » En grammaire française, les « modalités sont considérées comme des éléments qui expriment un certain type d’attitude du locuteur par rapport à son énoncé<sup>110</sup>. » Une phrase peut s’analyser suivant deux éléments : un contenu représenté (*dictum*) et une modalité (*modus*), à savoir la position du locuteur par rapport à la réalité du contenu exprimé. La modalité peut être explicite ou incorporée au *dictum*. Dans le cadre d’une approche énonciative, il s’agit de distinguer les *modalités d’énonciation* (types de phrases – déclaratif, injonctif, interrogatif) des *modalités d’énoncé*<sup>111</sup> (affectif, évaluatif, etc.). L’intérêt porté à la modalisation permet de repérer des niveaux différents de prise en charge de l’énoncé, de suivre l’énonciation comme un geste décrivant une trajectoire, de rendre compte de diverses attitudes de l’énonciateur (insistance, mise en valeur, distance, etc.).

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 85. La modalisation est une problématique essentielle dans le circuit scientifique. Les faits y sont toujours modalisés et remodelés. Et ce travail au niveau des énoncés permet d’évaluer l’attitude du locuteur, les variations ou nuances propres au discours, et d’établir des degrés quant au fait lui-même (s’agit-il d’une rumeur, opinion, découverte, etc.).

<sup>110</sup> RIEGEL M., PELLAT J.-C., et RIOUL R., *Grammaire méthodique du français*, 3<sup>e</sup> édition, 5<sup>e</sup> tirage, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 2008, p. 579.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 580-583.

Finalement, les cours de Barthes et Latour fonctionnent tels des trajets modulatoires. Ils tiennent lieu de partitions, où se produisent des modulations de thèmes ou d’énoncés. Leurs actes de transmission relient formation de la parole et musicalité du chant. Ils remettent en jeu une poétique du rythme, Barthes comparant même son cours à une symphonie de propositions.

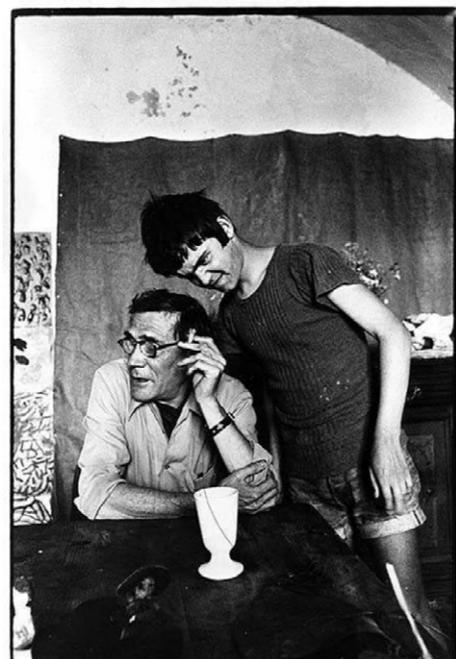
AMA considère ses poèmes comme des partitions. Le blanc typographique est un espace de silence, il n’est pas un bloc d’airain, plutôt un réservoir en puissance de voix. Elle y expose les inflexions de la voix et ses effets de modulation au moyen de la ponctuation (marqueurs typographiques). En effet, la ponctuation officie également comme marque de modalisation, elle « exprime aussi, à l’écrit, diverses attitudes du scripteur : insistance et mise en valeur par le choix de caractères (italiques, gras, capitales ou majuscules), distance plus ou moins ironique avec les guillemets, etc<sup>112</sup> ». Le poème *HII linéaires* est conçu sur le modèle d’une carte géographique que la poète aurait étalée ou dépliée : « [...] comme si j’avais voulu tracer une ligne en rapport à un horizon donné, et à la limite de la vision, mais une ligne sans cesse déviée, décentrée, multiforme, prise dans l’échappement perpétuel<sup>113</sup>. » Des énoncés sont isolés et dispersés dans le blanc de la page. La ponctuation renseigne sur l’attitude du locuteur vis-à-vis de son énoncé. On peut par exemple se concentrer

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 582.

<sup>113</sup> DAIVE J., *Anne-Marie Albiach, l’exact réel*, Marseille, Eric Pesty, 2006.



A



B

au flanc d'une vague de chômes: voit'  
 un territoire  
 il ne faut pas avoir peur de la recommencer  
 l'histoire  
 sans se lasser  
 il était une fois des hommes, et des arbres, et de  
 l'eau, et des hivers  
 et il ne s'agit pas de l'histoire de chaque UN là  
 mais de celle d'un certain NOUS  
 une espèce de nous  
 un nous d'espèce qui n'en finit pas de disparaître  
 dans les virages  
 du S  
 de soi-même  
 et les vagues érodées de la chaîne hercynienne  
 se prêtent volontiers à la présence la  
 de radeaux très précieuses à la recherche  
 du commun d'avant l'un et l'autre  
 se nourrir alors s'écrivant ce nourrir.

C

A David Antin, portraits, photographies

B Fernand Deligny et Janmari, Graniers, 1973-1974 (photographie Thierry Boccon-Gibod)

C Fernand Deligny, *Nous et l'innocent*, extrait, François Maspero, 1975

sur ceux qui contiennent le pronom *elle* : « elle n'ignorait pas », « elle aurait vécu le double », « elle simule une authenticité », « objet dira-t-elle », etc<sup>114</sup>.

Le jeu des guillemets (présence/absence, variation d'espacements entre le signe et le mot) donne des indications sur les différences de tonalité et d'intensité dans la diction de l'énoncé. Il signale les inflexions de voix, et ceci en association avec les changements de modes verbaux (conditionnel, indicatif). AMA met en bulle des énoncés en ayant recours à ces guillemets, ils créent de la suspension, détachant les énoncés de la rumeur collective. Les italiques creusent des différences et signalent des écarts de modalisation. Ils peuvent traduire une insertion de citations venues d'autres textes, signalant que la voix est une recombinaison permanente d'autres voix. Sans forcément chercher à reconstituer un parcours net et précis, mais à suivre ces inflexions tout au long du poème, AMA met en scène le trajet des énoncés d'un locuteur à un autre<sup>115</sup>.

Le poème participe de la formation d'un collectif, il permet de saisir l'importance des nuances mélodiques dans un trajet de la parole. Il expose une transmission tel un voyage musical ou chanté.

114 ALBIACH A.-M., *Cinq le Chœur, 1966-2012*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie/Flammarion », 2014.

115 DAIVE J., *Anne-Marie Albiach, l'exact réel, op. cit.* AMA est une grande lectrice du théâtre de William Shakespeare, des œuvres de Stéphane Mallarmé ou de Georges Bataille. Références qu'elle cite lors de son entretien avec Jean Daive (dans le poème *État, elles* renverraient aux sorcières de Macbeth et *Il à Igitur* de Mallarmé, etc.).

## #improviser

**Novembre 2014.** Lors d'une journée d'étude sur les représentations cartographiques à l'Université de Rennes 2<sup>116</sup>, je propose une communication sur les cartes de Fernand Deligny et les talk poems de David Antin en m'appuyant sur la notion de *croquis cartographique* de Tim Ingold.

Tous deux font référence à l'araignée. Celle-ci tisse un espace de transmission basée sur une dynamique d'actions et de réactions. Ceci renvoie à des pratiques qui prennent en compte la dimension de l'improvisation au sens où peuvent se déclencher des situations. Deligny et Antin ne cherchent pas à appliquer un projet, ils mettent en place des conditions pour éveiller l'élan heuristique de l'autre.

Fernand Deligny tente tout au long de son parcours d'échapper à une catégorisation professionnelle, en particulier vis-à-vis de ceux qui l'assimileraient à un éducateur :

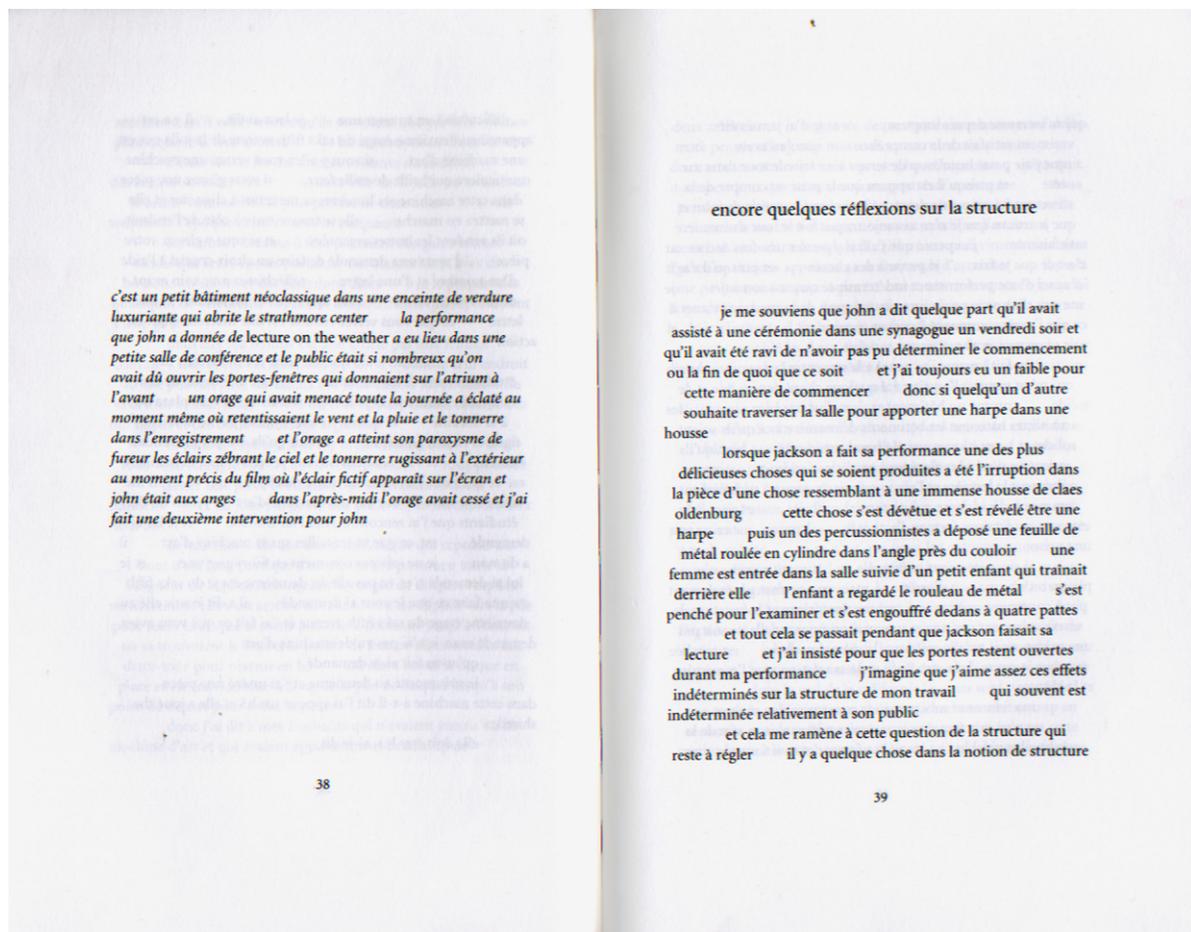
“Je n'ai pas l'intention d'éduquer qui que ce soit, j'ai l'intention de créer des circonstances favorables pour qu'ils s'en tirent et pour qu'ils vivent<sup>117</sup>.”

À côté de l'usage des cartes, Deligny considère la caméra comme un instrument essentiel. À Armentières, il écrit des scénarios destinés à être joués, il crée un ciné-club, et il considère la caméra comme un outil pédagogique : « essayer de montrer comment un ensemble d'intentions nouvelles modifie la perception de la réalité<sup>118</sup> ». Elle renforce l'intersubjectivité dans les situations entre différents individus, permet

116 Séminaire de recherche « Les fabriques cartographiques contemporaines : de la modélisation aux pratiques empiriques? », sous la direction scientifique de Laurence Corbel et Nicolas Thély, Université Rennes 2, 25 novembre 2014.

117 ALVAREZ DE TOLEDO S., « Pédagogie poétique de Fernand Deligny », *Communications*, vol. 71, n° 1, 2001, p. 245-275. Ce rejet du professionnalisme est présent dès le début de son parcours. Alors nommé instituteur spécialisé à l'asile d'Armentières, Deligny supprime les sanctions et cherche d'autres manières de créer du commun avec les jeunes du centre. Il associe les gardiens aux activités, invitant ceux-ci à interagir, même s'ils ne disposent d'aucune formation spéciale, étant d'anciens ouvriers du textile, artisans ou détenus.

118 DELIGNY F., *Œuvres, op. cit.* Deligny publie en 1955 un article intitulé « La caméra, outil pédagogique ».



David Antin, *john cage sans cage*, extraits, Dijon, Les presses du réel, 2011, p. 38-39

une approche phénoménologique du réel, en favorisant les interactions entre les participants. L'opérateur vidéo est autant émetteur que récepteur : « En bref, il s'agira de gestes qui ne chercheront plus à produire une œuvre dont l'opérateur est le sujet mais un événement dont l'opérateur participe tout en la contrôlant<sup>119</sup>. » La caméra éveille l'autre dans un procès de perception, le poussant à interroger son régime de visibilité<sup>120</sup>. Elle n'est pas un simple enregistreur, elle provoque et déclenche des situations. L'apprentissage relève alors d'une dynamique entre improviser et ne pas improviser. Et chez Deligny, cette recherche se fonde sur la volonté de créer du commun, en brisant les cadres institutionnels. Ceci passe en premier lieu par une forme de langage qui est réfractaire à toute habitude<sup>121</sup> :

“[...] si le sens du commun nous advient pour ainsi dire de naissance, le sens du commun nécessite une pratique, un instrument qui soit réfractaire à tous les vocabulaires y compris ma propre manière de dire<sup>122</sup>.”

S'opère une résistance qui permet de déjouer les hiérarchies et les assignations à un poste de travail ou un rôle déterminés<sup>123</sup>. On peut également considérer que celui qui improvise accepte d'être devancé par les événements, il ne cherche plus à prévoir ni à anticiper, mais à élargir le champ des réactions possibles.

David Antin réalise ses talk poems dans des lieux artistiques (galeries, festivals de performance) et intervient aussi dans des universités, où sa position est considérée comme marginale :

“je cherchais une occasion pour effectuer le genre d'intervention que je cherche à faire ce qui modifierait bien sûr le genre d'intervention que je voulais faire et le fait que je n'étais plus aussi clairement un poète un linguiste un critique d'art qui sont toutes des choses que j'avais si clairement été et que par conséquent mon travail n'était plus aussi clairement un poème une critique une investigation mais se trouvait en quelque sorte entre toutes ces choses ou sur leurs frontières et puis je l'ai trouvé sur un reçu que je devais signer pour encaisser mon chèque barry avait dû expliquer aux différentes personnes qui finançaient ma venue un département d'anglais un département d'art et une bibliothèque ce que j'allais faire afin que je sois payé ou qu'ils aient une idée de ce que j'allais faire et c'était là sur un reçu mon sujet « parler aux frontières » était-il écrit”

Dans la préface du talk *john cage sans cage*<sup>124</sup>, il propose une réflexion sur la notion de structure et sur le fonctionnement d'une machine d'art, à partir de la deuxième partie d'une conférence donnée par Cage, intitulée *composition as process*. Le talk poem se scinde finalement en deux, Antin n'est pas entièrement satisfait de sa première intervention et il effectue dans l'après-midi un nouveau talk :

“et cela me ramène à cette question de la structure qui reste à régler il y a quelque chose dans la notion de structure qui m'intéresse depuis longtemps et je n'ai jamais été vraiment satisfait de la compréhension que j'en avais bien que j'aie

119 FLUSSER V., *Les Gestes*, Paris, AI Dante/Aka, 2014, p. 197-203.

120 DUGUET A.-M., « Dispositifs », *Communications*, 48, 1988. Dans le champ artistique, à partir des années 1960, la vidéo s'inscrit dans un mouvement de refonte des arts, qui ne vise pas à fabriquer des objets, mais à proposer des événements et des situations au spectateur.

121 DELIGNY F., *Œuvres*, op. cit. Je cite de mémoire les propos de Deligny : « Une tentative, c'est comme une œuvre d'art. »

122 *Ibid.*, p. 1059.

123 Voir CHEVRIER J.-F., « L'image nébuleuse », dans DELIGNY F., *Œuvres*, op. cit., p. 1780.

124 ANTIN D., *john cage sans cage*, traduit de l'anglais (États-Unis) par C. Delamarre et A. Lang, Dijon, Les presses du réel, 2011. Dans la plupart de ses publications écrites, Antin accompagne ses talk poems de préfaces qui donnent des renseignements sur son processus, notamment le canevas qu'il commence à élaborer au cours de son voyage, se rendant vers le lieu de son intervention. Ici, il est question d'une rencontre qui va se tenir en mai 1989, au Strathmore Center, un hommage à John Cage et sa poésie, à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire.

passé beaucoup de temps à en faire le tour dans ma tête<sup>125</sup> »

125 *Ibid.*, p. 39-40.

À la fin du premier talk poem, il aboutit à la proposition suivante, à savoir que ce sont les différents registres ou types de langue qui font fonctionner une structure. Tandis que dans le second talk, il aborde la notion de structure plutôt sur le mode architectural : il prend exemple sur sa maison (où il vit avec sa femme) et sur le Salk Institut de Louis Kahn. Et, il achève celui-ci sur la relation entre la mort et la vie en faisant référence à l'oncle de sa femme.

La répétition souligne que l'improvisation est traversée par une dynamique rétroactive. Antin s'installe dans une temporalité où il est devancé par les événements. Il cherche à conserver sa réflexivité, à ne pas se départir des effets de retour qui constituent toute prise de parole. De plus, le talk poem repose sur le mélange des styles, à l'opposé d'un discours de spécialiste. Antin n'explique pas comme un professeur, il met en acte et en parole des théories, il improvise à partir d'un canevas sur lequel il a réfléchi et tout en parlant, il arpente un lieu. En *poet spider*, Antin mêle anecdotes, citations, exemples biographiques, etc. Il oscille entre réflexions érudites et prosaïques : « [...] suites ravaudées de microrécits, jongleries narratives, "bric-a-brac", pour reprendre un mot tiré de la performance intitulée *What it means to be avant-garde*<sup>126</sup> ». Par ce mélange des styles, il faut entendre l'héritage de Socrate. Le talk poem se rapprocherait donc d'un art de la maïeutique, qui se situe en amont d'une scission qui séparerait la connaissance entre spécialistes et disciplines. Le parallèle avec Rabelais peut alors être éclairant. Comme l'indique Erich Auerbach, dans le contexte du Moyen Âge, « Rabelais s'est exprimé lui-même sur le niveau stylistique de son œuvre, et pour cela, il s'est référé à un exemple non pas médiéval mais antique : Socrate<sup>127</sup> ». L'auteur mêle les registres de style : « La réalité quotidienne s'associe à la fantaisie la plus débridée, la farce la plus grossière est truffée d'érudition et l'enseignement philosophique et moral jaillit de mots et d'histoires obscènes<sup>128</sup> ». Rabelais cherche alors à s'émanciper des représentations sociales et chrétiennes du Moyen Âge. Certes, il mêle les styles tels les prédicateurs qui s'adressent au peuple, cependant, sa volonté n'est pas de servir un dogme ou une morale, il ne s'attache pas à persuader un auditoire, davantage à interroger le lecteur sur le degré de sérieux de l'auteur. En ce sens, le style socratique est ce modèle traversé par la spontanéité, qui s'aventure en des chemins divergents, parce qu'il est l'expression d'un homme soit d'un mode de vie :

« C'est une attitude d'esprit que Rabelais lui-même a nommée « pantagruélisme » ; une manière d'appréhender la vie qui saisit à la fois le spirituel et le sensoriel et ne laisse échapper aucune des possibilités qu'elle offre<sup>129</sup>. »

126 ALFANDARY I., « La pensée à l'œuvre chez David Antin », *Études anglaises*, 2/2008 (Vol. 61), p. 215-228.

127 AUERBACH E., *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1977. Voir le chapitre « Le monde que renferme la bouche de Pantagruel ».

128 *Ibid.*, p. 282-284. Montaigne se réclame aussi de Socrate, faisant aussi référence aux mélanges des styles dans les *Essais*, III, début 12. « Socrates faict mouvoir son ame, d'un mouvement naturel et commun. Ainsi dict un païsan, ainsi dict une femme. Il n'a jamais en la bouche que cochers, menuisiers, savetiers et maçons. »

129 *Ibid.*, p. 285.

Si Deligny et Antin évoquent la figure de l'araignée, leurs actes de transmission se basent sur une logique rétroactive. L'improvisation est un art de la réaction, qui éveille l'élan heuristique de l'autre. La toile d'araignée peut-être perçue comme espace où un jeu de fréquence s'établit entre des individus.

## #marcher/dérivation

Tim Ingold propose une conception de l'évolution d'un individu<sup>130</sup>, qui s'écarte de la théorie orthodoxe, selon laquelle la bipédie ferait partie de la dotation biologique des hommes :

“[...] le génotype est le produit des tentatives des biologistes pour attribuer les capacités de l'organisme à un programme intérieur, qui consiste en un ensemble de règles ou d'algorithmes capables d'engendrer les réponses appropriées dans n'importe quelles circonstances environnementales<sup>131</sup>.”

Cette biologie réduit le processus de développement à un programme génétique, inscrit dans le génome humain. Ingold ne conteste pas l'existence de ce génome mais l'idée que tout serait inscrit de manière immuable en lui. Il pense plutôt un organisme-personne qui reçoit de ses prédécesseurs un génome intégrant à la fois un complément de matériel génétique et des traits du contexte environnemental : « [...] ce qui est transmis et mis à disposition dans la reproduction, c'est un génome et un segment du monde<sup>132</sup>. » Dès lors, cet organisme est autant produit que producteur de son évolution. Il façonne l'environnement au travers de ses actions autant qu'il est façonné par celui-ci<sup>133</sup>. Ingold compare ensuite deux activités, le vélo et la marche, indiquant qu'« il est tout aussi faux de supposer que l'activité à faire du vélo est “donnée” de façon exogène (indépendamment de l'organisme humain) que de supposer que la marche est “donnée” de façon endogène (indépendamment de l'environnement)<sup>134</sup>. Il n'existe pas d'essence de la marche, elle ne peut être isolée de son exécution dans le temps, elle n'est pas le produit d'un mécanisme cognitif logé dans l'organisme. La marche est une *technique du corps* (un engagement du corps, qui implique des ajustements permanents, des changements dans la morphologie, etc.). Il existe donc autant de façons de marcher que de parler<sup>135</sup>. »

L'évolution d'un individu ne suit pas une logique déterministe de type darwinien, elle met en avant ses potentialités d'adaptation. Une adaptation qui suit une dynamique du détournement. Pour Augustin Berque, à la suite des travaux de Stephen Jay Gould, un membre d'une espèce entretient une relation d'exaptation avec son environnement :

“[...] c'est-à-dire un brusque détournement de fonction. À la différence de l'adaptation, l'exaptation n'est pas une *aptation* aux conditions présentes mais bien un changement de fonction<sup>136</sup>.”

L'évolution de l'espèce est inexplicable par graduation phylétique, dans le cadre de la théorie darwinienne de l'évolution des espèces (où la nature ne fait pas de sauts, elle suit un mouvement régulier, constitué d'étapes progressives). Berque prend l'exemple du passage du dinosaure à l'oiseau. Les plumes qui ornaient les pattes antérieures des dinosaures avaient pour fonction de refroidir leur température, elles ont été exaptées au vol et « n'ont pas pu se constituer par adaptation progressive

<sup>130</sup> INGOLD T., *Marcher avec les dragons*, traduit de l'anglais par P. Madelin, Bruxelles, Zones sensibles, 2013.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 66. Voir en particulier la rubrique *Marcher et faire du vélo*, dans le chapitre « Tels que “nous” sommes ».

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 62-63. Ingold cite les travaux de Oyama. Il faut penser ensemble génome et segment du monde comme système de développement : « Un changement dans n'importe quel composant du système, que ce soit le génome ou un aspect de l'environnement intra ou extra-organismique, dans la mesure où il modifie les paramètres du développement, peut provoquer des changements significatifs dans la forme. »

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 65. Ingold cherche à réconcilier ontogénèse et phylogénèse (développement et évolution) : « L'ontogénèse, loin d'être anecdotique dans le changement évolutif, est la source même du processus de l'évolution. »

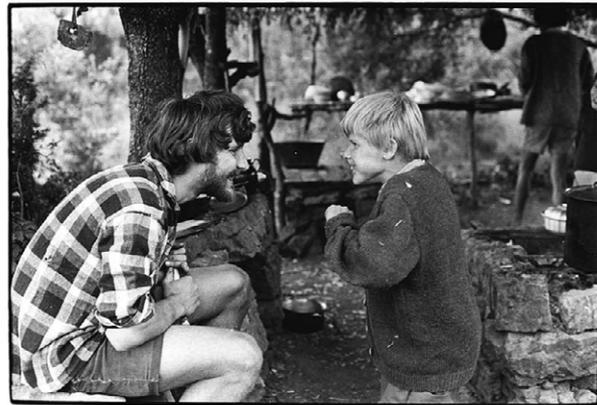
<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 47. Ingold renvoie aux travaux d'Esther Thelen (série d'études sur le développement moteur des enfants) et reprend la terminologie de *technique du corps* à Marcel Mauss.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 53.

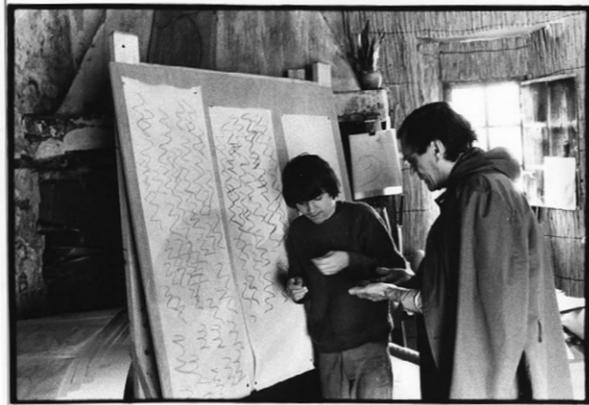
<sup>136</sup> BERQUE A., *Formes empreintes, formes matrices, Asie orientale*, op. cit., p. 38.



A



B



C



D

A Fernand Deligny, Les Curières (près de Thoiras), 1959 (archives Josée Manenti)

B Jacques Lin et Cornemuse, Le Serret (photographie Thierry Boccon-Gibod)

C Janmari et Fernand Deligny, Graniers, 1973-1974 (photographie Thierry Boccon-Gibod)

D *Le moindre geste*, photogrammes, film de Fernand Deligny et Josée Manenti, réalisé par Josée Manenti et Jean-Pierre Daniel, avec Yves G., Richard Brouguère, Any Durand, Marie-Rose Aubert, Numa Durand, noir et blanc, 1962-1971

à une fonction qu'initialement elles n'avaient pas<sup>137</sup> ». L'histoire devient une série de détournements, où l'évolution n'est pas une ligne droite mais une avancée par sauts. Elle consisterait à découvrir de nouvelles fonctions qui demeuraient à l'état potentiel. L'exaptation replace l'inventivité au cœur du vivant, il ne s'agit pas de nier une transmission générationnelle, plutôt de considérer que certaines choses n'avaient pas été encore actualisées.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 38.

Dans l'expérience des Cévennes, les cartes rendent visibles les déplacements des enfants, ponctués de sauts et de détours :

« le gamin, dont j'ai vu les allures, doit sauter, mains en l'air, et aller, revenir, et sauter encore, plus haut », « et si de menues traces de gravé blanc y apparaissent aux ustensiles, seaux, sacs, pétrin, casserole, c'est bien que la ligne d'erre s'en approche », « reste que la ligne a fait le tour d'une pierre », « la ligne d'erre entreprend un détour en demi-cercle », « voir que l'événement n'a pas lieu pour la première fois<sup>138</sup> »

<sup>138</sup> DELIGNY F., *Œuvres, op. cit.*, p. 823-829.

Ces avancées sont placées sous le signe de la dérive. Dans les écrits de Deligny, elle tient du leitmotiv : « Un mot y apparaît, par-dessus le grimoire, un des maîtres mots de notre démarche : *dérives*<sup>139</sup> ». Deligny use de la *dérivation* lexicale. De nombreux verbes sont substantivés : « le croire, le craindre, l'agir, ce balancer, le tracer, ces manières<sup>140</sup> », etc. Il y a même un cas majeur de *dérivation régressive*<sup>141</sup> avec le terme « erre » (dans l'expression *lignes d'erre*), il s'obtient par la soustraction de la désinence de l'infinitif *errer* (de nombreux noms sont créés ainsi par suppression de la terminaison verbale). Il faut d'abord préciser qu'il existe deux cas de dérivation, *affixale* (préfixation et suffixation) et *conversion*. Le second cas nous intéresse ici. La *conversion*, également appelée transfert, transposition, translation ou *dérivation impropre*, est une opération qui affecte un seul terme : celui-ci « change de catégorie sans changer de forme<sup>142</sup> ». Par exemple, dans « le rouge de la colère », le nom rouge est obtenu par recatégorisation grammaticale de l'adjectif. Et des noms peuvent être formés à partir de verbes à l'infinitif. Ce procédé est effectif chez Deligny et ces infinitifs substantivés se retrouvent souvent en position de sujet dans la phrase. Deligny conçoit la potentialité comme base de l'être humain. Il croit en la capacité d'invention de l'être humain et le fait qu'un environnement est toujours un lieu de découvertes.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 871.

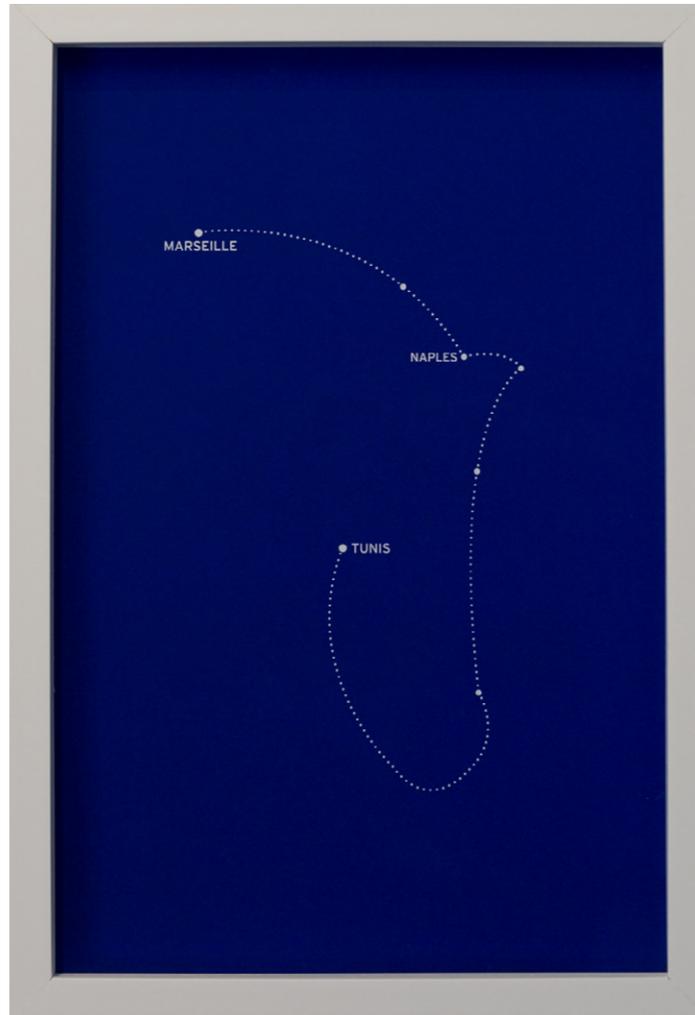
<sup>140</sup> DELIGNY F., *Œuvres, op. cit.*, p. 871

<sup>141</sup> RIEGEL M., PELLAT J.-C., et RIOUL R., *Grammaire méthodique du français, op. cit.*

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 546.

Bouchra Khalili place *The Mapping Journey Project* sous le signe de la dérive : « Les projets naissent toujours d'une expérience de la perte. Je me perds là où je travaille, et c'est de cela que naissent les rencontres. On peut appeler cela le hasard, mais un hasard organisé par une "dérive", presque au sens debordien. Ensuite, lorsque la rencontre a lieu, commencent de nombreuses conversations<sup>143</sup> ». La dérive permet la rencontre avec l'autre et les échanges qui vont suivre. Et elle s'inscrit aussi au niveau de la fabrication cartographique. Bouchra Khalili opère une conversion du dispositif vidéographique. À partir des huit vidéos, elle produit huit sérigraphies,

<sup>143</sup> Voir Thomas Lapointe/ Bouchra Khalili, entretien, revue *Entre*, [www.revue-entre.fr](http://www.revue-entre.fr).



Bouchra Khalili, *The Mapping Journey Project, The Constellations*, 2008/2011, sérigraphie

*The Constellations*. Les lignes tracées par les clandestins au feutre se transforment en lignes blanches constituées de points. La carte normative devient une surface céleste, évoquant les cartes des constellations. Certes, dans la fabrication cartographique, il y a toujours du transfert, étant donné que des informations sont reportées sur une surface. Or, ici, les sérigraphies accentuent l'effet d'ellipse propre au tracé cartographique. Les récits oraux ont disparu et les lignes se sont fragmentées, les êtres humains ne laissant que des fragments dans leur sillage : « [...] de ce point de vue, toute marche consiste à sauter, ou à sautiller, comme l'enfant, "à cloche-pied"<sup>144</sup> ». Le marcheur crée des trous, il pratique l'élosion dans un continuum spatial. Ces routes sont des lignes brisées ou des chemins qui présentent des faux départs voire des arrivées illusives, elles traduisent l'intensification d'une « diaspora<sup>145</sup> » dans le monde contemporain, traversé par des flux de tous ordres, humains, économiques, informationnel, etc. : « [...] le paysage des individus dans lequel nous vivons : touristes, immigrants, réfugiés, exilés, travailleurs immigrés, et autres personnes et groupes en mouvement constituent un trait caractéristique du monde<sup>146</sup> ». Finalement, dans ce projet, les cartes ne cessent de se transformer, elles relèvent d'une série de processus, elles visent davantage à interroger les conditions géographiques dans lesquelles se produisent des actions individuelles et collectives.

Si l'acquisition de connaissances est comparable à une marche, ce sont alors les conditions qui participent au développement d'un individu. Celui-ci reçoit de ses prédécesseurs une histoire, mais il découvre et invente ses propres façons de faire au cours de sa vie.  
Le mécanisme de la dérivation, utilisé par Deligny dans ses écrits, est le signe que la langue, elle aussi, n'est pas figée ni déterminée, elle est faite pour être détournée.

<sup>144</sup> DE CERTEAU M., *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, op. cit., p. 153. Même s'il est souvent proche des analyses de Michel de Certeau, Tim Ingold récuse ceci. La marche ne laisse pas de fragments, même si la foulée du marcheur n'entretient pas toujours un contact avec la surface, il y a toujours un mouvement continu de la ligne : « Les empreintes des pas ne sont pas des fragments, pas plus que les lettres et les mots du manuscrit. Ils ne se désolidarisent pas de la ligne de mouvement ; ils y sont implantés. » Ces lignes fragmentaires, visibles dans les représentations cartographiques, sont dépourvues de vie pour l'anthropologue.

<sup>145</sup> BAQUÉ D., *Histoires d'ailleurs, Artistes et penseurs de l'itinérance*, Paris, Regard, 2006, p. 97. Le terme de « diaspora » est certes marqué par une histoire du peuple juif et celle du Juif errant, cependant, il est des peuples, Africains, Palestiniens, Chinois, qui sont confrontés plus que d'autres à l'exil et à l'éclatement.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 98.

## ... sortir

À l'issue de ce parcours, je propose d'ôter le tréma sur les termes « enquêtes » et « enquêtrice ». Je l'avais placé pour signaler une soi-disant ambivalence, ce qui masquait en fait un sentiment d'illégitimité. Comme si je ne pouvais pas revendiquer cette fonction et que je n'étais pas une véritable chercheuse.

Or, la question n'est pas de comparer sa méthode à celles d'autres, qui seraient des spécialistes ; il s'agit plutôt de se situer dans une écologie des pratiques, où expériences et interrogations individuelles sont à partager. Décrire et tenter d'identifier ce qui est recouvert, que d'autres – avec des moyens différents – exposent également. C'est en cela que la constellation incarne cette recherche d'exposition : s'efforcer de trouver des formes de présentations, des outils de lecture, un circuit d'échanges de productions...

La constellation apparaît comme une structure critique, en matière de productions et de transmissions de connaissances. Elle correspond à un seuil : cet effort que le chercheur ne cesse de poursuivre, tentant de se maintenir entre intelligible et empirique, entre traces et signes, entre réel et vision. *Entre.*

# ANNEXE

- 1 — Florence Jou,  
**« Enquête#Delphine B. »,**  
résidence de création, Fabrique Dervallières, Nantes, 2016  
(document de travail).

**Mars 2015.**

Je marche avec les constellations.  
Je rencontre Delphine Bretesché.

**Mars 2015. bis**

Je marche avec les constellations.  
Je rencontre Delphine Bretesché, plasticienne.

**Mars 2015. ter**

Je marche avec les constellations.  
Je rencontre Delphine Bretesché, auteure et plasticienne.

**Avril 2015.**

Je commence à discuter avec Delphine Bretesché, auteure et plasticienne.  
Je suis à la librairie, un peu plus à l'ouest, je m'approche d'un livre, il a plus d'intensité que les autres.  
Intensité : déjà évoqué au cours d'une conversation, le nom de l'auteur TI, le nom de l'auteur TI, déjà entendu, dans une rumeur collective, quand le nom – propre – se détache de la rumeur, se détache et fait un trou : commencer à trouser quelque chose.  
Trouer : quand le nom – propre – érode un quotidien, un uniforme, qu'il vous amène vers, qu'il vous conduit, ailleurs, qu'il épaissit la vie, qu'il invoque les souvenirs.  
Les villes, nos villes, sont faites de ces constellations de noms propres, balises qui nous orientent, nous repoussent, nous conduisent loin.

**Avril 2015. bis**

Je continue à discuter avec Delphine Bretesché.  
Je commence à me dire, je vais l'appeler Delphine B.  
Elle travaille sur un projet *Song-Line*.  
Je commence à lire le livre de TI. L'auteur m'embarque sur les lignes, les traces et les fils.  
Je me suspends à la page 70 puis 71.

**Février 2016.**

Je lis : « Lorsque nous regardons le ciel étoilé, nous imaginons que les astres sont reliés entre eux de manière invisible par des lignes fantômes, formant des constellations. Sans elles, on ne pourrait rien raconter sur les astres. »  
Puis « Prenez par exemple les songlines (pistes chantées) qui sillonnent dans la cosmologie aborigène tout le continent australien des Aborigènes. On raconte que ces pistes ravines... ». Dans TI.

Je lis encore, dans les notes de bas de page : « En 2014, Delphine Bretesché et Martin Gracineau répondent à une commande publique, lancée par la Setram et Le Mans Métropole. Il s'agit de concevoir la sonification de la seconde ligne du tramway. Leur projet s'intitule SONG-LINE. »  
Pour SONG-LINE, Delphine B. et Martin G. partent à la recherche de voix, ils collectent les voix des habitants du Mans, qui annonceront notamment les arrêts dans le tramway,  
« Prochain arrêt RÉPUBLIQUE, Prochain arrêt LAFAYETTE, Prochain Arrêt PRÉFECTURE... » -

**Avril 2015. ter.**

Je continue à échanger avec Delphine B.  
Je me dis : et si j'essayais de marcher dans la constellation de Delphine B. ?

**Nov 2012.**

Delphine B. entretient des conversations télépathiques avec le sol, le sol de la friche, Friche, belle, mai, au sol de la friche, il fait bleu cyan, elle contacte le sol.  
Contacte le sol, avec de la mine à plomb et un rouleau de papier.  
Contacte le sol à genoux,  
capter à la mine de plomb les empreintes.

**Nov 2012. bis**

Quelles empreintes ?

**Nov. 2012. ter.**

Les textures mêmes de la surface. Les textures de différentes surfaces.  
Sur le rouleau de Delphine B.  
Les empreintes mêmes des surfaces,  
les rails des wagons encore présents  
au sol de la friche, les rails,  
le béton  
les rails.

**Janvier 2013.**

Delphine B. se relève,  
se tient debout  
face public  
avec histoire de la friche

adresse Volutes :

« rail ouvrier au béton lissé la fierté des ouvrières des ouvriers l'outil de travail la fierté des ouvrières des ouvriers le chantier à ciel ouvert sol recommencer l'histoire au fil de l'aiguille l'acier dit le nom les noms tous ceux qui les fantômes leurs noms leur histoire propre attachement outils de travail, les mains, le corps quand on a que ça à genoux sur papier l'espace blanc de 10 mètres in-terroger le sol bousculer et l'odeur les feuilles de tabac ah oui l'odeur disparue l'odeur frotte frotte frotte »

**Février 2016. bis.**

Dans la constellation de Delphine B., je croise des textures différentes. Je marche dans des textures différentes.  
Je suis des lignes de natures différentes.  
Elles ont été tracées au sol,  
elles peuvent être brodées, avec du fil et une aiguille sur du chanvre,  
elles sont manuscrites, dessinées à la main, sur les vitres d'un château,  
elles sont des boucles de voix, qui égrènent dans les transports en commun,  
elles sont composées de bulbes,  
  
elles se transforment de fils en traces, de traces en fils,  
elles apparaissent et disparaissent.

**Juin 2015.**

Je m'arrête à Corcoué-sur-Logne.  
Je suis en retard ou en avance. Je ne vois pas de ligne.  
Je cherche. Je rencontre Arnaud, il me parle d'esprit, de lieu, de faille.  
J'enregistre.

« En novembre 2012,  
nous avons planté une ligne de bulbes de narcisse de 180 mètres,  
de la rivière la Logne au cimetière, en haut de la colline,  
nous avons planté 2 000 bulbes,  
il y avait des enfants et des adultes, des hommes et des femmes, des imperméables de toutes les couleurs,  
il y avait des voix qui se parlaient, des gestes qui s'échangeaient, des pas multiples sur le terrain,  
la ligne sort de terre, trois semaines par an,  
visible au printemps,  
quand les narcisses fleurissent,  
vous savez vous êtes sur un champ de failles ici? »

**Février 2016. ter.**

« Un champ de faille », je répète.  
Je pense à un livre que j'ai vu dans l'atelier de Delphine B., intitulé miroirs de faille, je ne l'ai pas lu, mais c'est de AW, je pense à la table de montage de AW, à son atlas, à sa manière de faire histoire de l'art, de procéder par aimantation : des documents différents assemblés, cartes de tarot, reproduction du Titien, fragments de journaux, il y a de l'intervalle entre ces documents, il y a du noir entre les documents, il y a de l'espacement entre les documents, entre ces documents extraits d'une histoire et recomposés, coupés de leur fil, et venant construire un nouveau paysage mais en montrant les coupes.  
Je pense au geste de l'archéologue, il a sa truelle, il fait une coupe en oblique dans le sol, il montre les dépôts,  
je pense que la coupe c'est ce qui fait poésie, par exemple dans un livre, le blanc de la page n'est pas un vide, le blanc  
je pense à la naissance de l'écriture, au mythe de l'écriture en chine,  
Pao Xi regarde le ciel, voit les étoiles, et se retourne vers le sol et voit les signes des phénomènes naturels, il lit,  
  
Je pense à la cartographie en chine, les premières cartes célestes furent dessinées sur des surfaces très différentes, plafonds de tombe, revers de miroir, peintures sur soie, ornements de manuscrits, etc.  
Je pense au 2<sup>nd</sup> s avt JC, les murailles de Xi'an : durant la dynastie des han, les

remparts de la ville avaient accueilli une carte du ciel.  
Je pense à l'intérêt de la chine pour la science astronomique, c'est une institution d'état, la science astronomique, avec des observateurs et des fonctionnaires, et c'est une institution d'état parce que le dirigeant chinois doit obtenir un mandat céleste pour exercer son pouvoir.  
Je pense que le dessin a souvent fait partie de l'astronomie, que Galilée a dessiné des lunes, que la perfection lunaire n'existe pas, que la photographie a remplacé le dessin,  
je pense à nos failles, toutes nos failles, aux failles de Delphine B.

#### **Mars 2016.**

J'échange avec Delphine B.  
Elle me parle de son bestiaire.  
Je crois qu'elle est en conversation télépathique et orgasmique avec son bestiaire.

avec Julien, le général, Instin, Perséphone, Radegonde, place 35, place 44,  
avec le général Instin, avec Perséphone, Sainte Radegonde, Julien,  
avec ce chœur,  
ils forment chœur,

#### **Mars 2016. bis**

Je crois qu'elle forme des chœurs.  
avec il, elle, elles, ils, eux, eux, ils, elles,  
le chœur des anonymes,  
le chœur des pronoms anonymes,

c'est JCB qui en parle du chœur pronominal,  
JCB qui en parle,  
prendre la parole et la rendre, toute prise de parole est une adresse, et surtout une adresse, toute prise de parole,

#### **Mars 2016. ter**

et le poète prend la parole,  
et le poète prend la parole pour d'autres et avec d'autres,  
et le poète forme, essaie, fait la tentative de recréer des chambres de réverbération,  
oui, des chambres de réverbération, tous les lieux sont peut-être des chambres de réverbération,

la chambre de l'hôtel pommeraye, le tambour,  
l'atelier comme chambre,

des chambres d'échos, où la parole est envoyée et renvoyée,  
où celui qui parle ne reste pas en position fixe,  
chaque pronom est composé de situations d'énonciation,  
chaque individu est un multiple de voix, un ensemble vocal,  
chaque individu bruit de ses voix,

# CAHIER 5

# conclure

**#empreinte-matrice** p. 3

**#toile-radeau-...** p. 5

**#bestiaire** p. 7

BIBLIOGRAPHIE p. 9

INDEX p. 17

RÉSUMÉ p. 25

## #empreinte-matrice

Tout au long de cette thèse, je me suis efforcée de saisir la constellation, si tant est qu'on puisse la saisir, car elle apparaît et disparaît, ses lignes oscillent entre traces et fils. Je retiens donc sa double identité : la constellation est à la fois empreinte et matrice. Tel un paysage, qui est constitué par les traces des générations précédentes et va être façonné par d'autres.

La constellation fait signe et vers le passé et vers le futur. Elle existe à l'état potentiel, au sein du réel, sa présence s'actualise en fonction des conditions, suivant les usages qui vont être inventés par des artistes et des spectateurs. Par ce statut d'empreinte-matrice, elle caractérise une pensée du milieu, une croyance en l'élan vital des êtres, des choses, des non-humains. Elle est une surface où des façons de penser, faire et agir se partagent entre des êtres différents, où un devenir-sensible est à inventer à partir des ravages écologiques :

“Il est tout à fait dans nos moyens de détruire la confiance, comme d'asphyxier un vivant, mais il n'y a aucune symétrie entre détruire et régénérer. Régénérer c'est cultiver le sol, se faire « sol » pour un saut qu'il appartient à d'autres de risquer. Le sage ne peut travailler que sur le milieu de la pousse<sup>1</sup>.”

Ce devenir-sensible se crée au contact du terrain, à une échelle écologique, en expérimentant des modes de relation et de rencontres. Il peut se développer par des associations, par des recherches transversales : « L'érudition et la poésie, de même que la science et la foi, ont été alignées des deux côtés d'une division entre réalité et imagination. Cette division a causé un tort considérable et doit être effacée<sup>2</sup>. »

1 STENGERS I., « Penser à partir du ravage écologique » dans Hache E., *De l'univers clos au monde infini*, Paris, Éditions Dehors, 2014, p. 182.

2 INGOLD T., *Marcher avec les dragons*, traduit de l'anglais par P. Madelin, Bruxelles, Zones sensibles, 2013, p. 12.

### #toile-radeau...

La constellation revêt plusieurs figures dans cette thèse. Toile d'araignée, cabane, radeau... Qu'elle se construise sur le principe de maillage ou de l'agencement, elle est une structure modulable. Le radeau est un entrelacs, le mouvement n'est jamais donné à l'avance, les intervalles permettent d'agencer et de réagencer. La toile est un espace vibratoire, une organisation suivant des actions et réactions, un espace propice aux modulations rythmiques. La création d'une communauté ou d'un espace commun n'est jamais pensée à l'avance, jamais instituée par avance, l'établissement d'une structure devrait toujours conserver son statut de tentative, et les institutions veiller à ce que les artistes puissent intervenir dans les modes d'organisation.

“Un adulte nous a appris que *cela* avait un nom, que c'était donc une « chose » reconnue dont on pouvait parler. Nous avons appris que c'étaient *des* étoiles, donc des choses distinctes et dénombrables; qu'elles avaient des noms, qu'elles étaient identifiables [...]”<sup>3</sup>

<sup>3</sup> BILLETER J.-F., *Études sur Tchouang-tseu*, Paris, Allia, 2016, p. 147.

Radeau ou toile ou... La question n'est peut-être pas tant de nommer une constellation, mais de créer un espace d'*invites*, offrant des possibilités d'actions. Ne pas vouloir toujours catégoriser les choses, mais effacer les noms qui les désignent, aussi pour rester dans le monde de l'enfance ou dans une poésie élémentaire, et revenir à chaque fois à une pensée de l'infinif. Une structure ne cherche pas à faire histoire, elle est un geste, un processus où apprendre et réapprendre. Refaire et défaire permettent d'avancer. Plus les noms s'évident de leur sens, plus ils se mettent à flotter pour former des constellations. Ils deviennent alors des espaces libérés, qui accueillent des trajets, notamment ceux des autres : « Ils insinuent d'autres voyages dans l'ordre fonctionnaliste et historique de la circulation<sup>4</sup>. »

<sup>4</sup> DE CERTEAU M., *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2010, p. 158.

### #bestiaire

Araignée, champignon... c'est aussi un « bestiaire » du vivant qui se dessine, et qui préfigure une alliance entre art et éthologie. Ce sont les comportements et les rituels d'exposition qui m'intéressent, en inventant des pratiques, où je tente de me défaire d'une attitude anthropocentrée. Modestement, je vois dans cette thèse une sorte d'*exorde cosmologique*, en observant d'autres formes et modes de vie, dont l'être humain a tant à apprendre. La difficulté n'a pas encore été dépassée : comment entrer en contact avec certaines présences, sans chercher une vérité, mais des possibilités de traductions les uns envers les autres. Une éthologie de l'art est peut-être un art de l'écoute quand se manifestent des signes non réductibles aux mots des humains. C'est en cela que j'ai trouvé passionnantes les perspectives qu'apportent les anthropologues sur ces autres présences qui cohabitent avec nous. La route est longue et complexe, fort stimulante, et je la suspends ici avec les mots de Tim Ingold :

“Les mycologues sont en grande partie aux sciences biologiques ce que les anthropologues sont aux sciences sociales : ils en constituent le groupe le plus gênant, les bouffons, les idiots, ceux qui se glissent furtivement dans les fondations du pouvoir et en sapent progressivement les prétentions<sup>5</sup>.”

<sup>5</sup> INGOLD T., *Marcher avec les dragons*, op. cit., p. 10.

# BIBLIOGRAPHIE

ALBIACH Anne-Marie, *Cinq le Chœur, 1966-2012*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie/Flammarion », 2014.

ALLOA Emmanuel (dir.), *Penser l'image*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Perceptions », 2010.

ANTIN David, *john cage sans cage*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Claire Delamarre et Abigail Lang, Dijon, Les presses du réel, 2011.

ASENDORF Christof, *Super constellation, l'influence de l'aéronautique sur les arts et la culture*, Paris, Éditions Macula, 2013.

ALVAREZ DE TOLEDO Sandra, « Pédagogie poétique de Fernand Deligny », *Communications*, vol. 71, n° 1, 2001, p. 245-275.

AUERBACH Erich, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1977.

AZOURY Pierre, *Story mapping – Bouchra Khalili*, Marseille, Bureau des Compétences et Désirs, 2010.

BAILLY Jean-Christophe, *L'Élargissement du poème*, Paris, Christian Bourgois, 2015.

BAILLY Jean-Christophe, *La Phrase urbaine*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2013.

BAQUÉ Dominique, *Histoires d'ailleurs, artistes et penseurs de l'itinérance*, Paris, Regard, 2006.

BARDA Jeff et FINCH-RACE Daniel (dir.), *Textures*, 1<sup>re</sup> édition, New York, Peter Lang, coll. « Modern french identities », n° 120, 2015.

BARTHES Roland, *Le Neutre, notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, Paris, Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2002.

BATESON Gregory, *Vers une écologie de l'esprit*, Paris, Seuil, 1995.

BENJAMIN Walter, *Écrits radiophoniques*, Paris, Allia, 2014.

BENJAMIN Walter, *Images de pensée*, Paris, Christian Bourgois, 2011.

BENJAMIN Walter, « Le caractère destructif », dans *Fragments*, PUF, coll. « La Librairie du Collège International de Philosophie », 2001.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale. 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 7, 2006.

BERQUE Augustin, *Formes empreintes, formes matrices, Asie orientale*, Le Havre, Franciscopolis éditions, 2015.

BERQUE Augustin, *Médiance, de milieux en paysages*, Paris, GIP Reclus Maison de la Géographie, 1998.

BESSIÈRE Jérôme et PAYEN Emmanuèle (dir.), *Exposer la littérature*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, coll. « bibliothèques », 2015.

- BILLETTER Jean-François, *Études sur Tchouang-tseu*, Paris, Allia, 2016.
- BLISTÈNE Bernard (dir.), *Poésure et peinture : « d'un art, l'autre »*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.
- BOBILLOT Jean-Pierre, *Poésie sonore, éléments de typologie historique*, Reims, Le clou dans le fer, coll. « Éléments », 2009.
- BOBILLOT Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck, poésie action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996.
- BOBILLOT Jean-Pierre, *Trois essais sur la poésie littérale, de Rimbaud à Denis Roche, d'Apollinaire à Bernard Heidsieck*, Romainville, Al Dante, 2003.
- BRETESCHÉ Delphine (dir.), *Song-Line, sonification du tramway du Mans*, Angers, ESBA TALM, 2016.
- BROGOWSKI Leszek et MÆGLIN-DELCROIX Anne (dir.), *Livres d'artistes, l'esprit de réseau*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Nouvelle revue d'esthétique », 2008.
- BOURG Dominique et FRAGNIÈRE Augustin, *La Pensée écologique, une anthologie*, Paris, Presses universitaires de France, 2014.
- CARRIÓN Ulises, *Quant aux livres/On books*, traduit de l'anglais par Thierry Dubois, Genève, Héros-Limite, 2008.
- CARRUTHERS Mary, *Le Livre de la mémoire, une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, Paris, Éditions Macula, 2002.
- CASTÉRA Grégory, KREPLAK Yaël et LEIBOVICI Franck, *Des récits ordinaires*, Dijon, Les presses du réel, 2014.
- CASTRO Teresa, *La Pensée cartographique des images : cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, coll. « Aléas cinéma », 2011.
- CAUQUELIN Anne, *Les Machines dans la tête*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.
- CHARVET Pierre, *Le Ciel, mythes et histoire des constellations*, Paris, Nil éditions, coll. « Le cabinet de curiosités », 1998.
- CHEVRIER Jean-François (dir.), *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, Paris/Nantes, Hazan/Musée des Beaux-Arts, 2005.
- CHEVRIER Jean-François, *La Trame et le Hasard*, Paris, L'Arachnéen, 2010.
- CHEVRIER Jean-François, *Les Relations du corps*, Paris, L'Arachnéen, 2010.
- CHRISTIN Anne-Marie (dir.), *Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, 2012.
- CHRISTIN Anne-Marie, *Poétique du blanc, vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009.
- CHRISTIN Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », n° 625, 2009.
- COPELAND Mathieu (dir.), *Chorégrapheur l'exposition*, Dijon, Les presses du réel/Mathieu Copeland éditions, 2013.
- COSTA Pedro, *Casa de Lava/Caderno*, Lisbonne, Pierre von Kleist, 2013.
- CRIQUI Jean-Pierre, *L'Image-document, entre réalité et fiction*, Paris/Marseille, Le Bal/Images en manœuvres, 2010.
- DAIVE Jean, *Anne-Marie Albiach, l'exact réel*, Marseille, Éric Pesty, 2006.
- DASTON Lorraine et GALISON Peter, *Objectivité*, traduit de l'anglais par Sophie Renaut et Hélène Quinion, Dijon, Les presses du réel, coll. « Fabula », 2012.
- DAVILA Thierry, *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002.
- DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2010.
- DELACOURT Sandra, SCHNELLER Katia et THÉODOROPOULOU Vanessa (dir.), *Le Chercheur et ses doubles*, Paris, France, Éditions B42, 2015.
- DELIGNY Fernand, *Œuvres*, édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo, Paris, L'Arachnéen, 2007.
- DELUY Henri, « Action poétique », n° 75.
- DESCOLA Philippe, « Ontologie des images », cours du Collège de France, 2009.
- DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2015.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Étoilement, conversation avec Hantai*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.
- DONGUY Jacques, *Poésies expérimentales, zone numérique (1953-2007)*, Dijon, Les presses du réel/A.D.L.M., coll. « Écart absolu », 2007.
- DRILLON Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 177, 1993.
- DUGUET Anne-Marie, « Dispositifs », *Communications*, n° 48, 1988.
- FLUSSER Vilém, *Les Gestes*, Paris, Al Dante/Aka, 2014.
- FULLER Richard Buckminster, *Scénario pour une autobiographie*, Paris, Images modernes, 2004.
- GELL Alfred, *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, traduit de l'anglais par Olivier Renaut et Sophie Renaut, Dijon, Les presses du réel, 2009.
- GIBSON James Jerome, *Approche écologique de la perception visuelle*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Olivier Putois, Bellevaux, Éditions Dehors, 2014.
- GLEIZE Jean-Marie, *Sorties*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden beach », 2009.
- GLEIZE Jean-Marie, *Le Théâtre du poème, vers Anne-Marie Albiach*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1995.
- GOFFMAN Erwin, *Façons de parler*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Les sens commun », 2007.
- GOLDBERG Roselee, *La Performance, du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2012.

- GOMRINGER Eugen, *Constellations et poèmes concrets*, traduit de l'allemand par Vincent Barras, Genève, Héros-Limite, 2005.
- GRAHAM Paul, *Films*, Londres, Mack, 2012.
- GRECO Luca, « Le travail de Charles Goodwin à l'épreuve de la performance », *Tracés*, #16, 1<sup>er</sup> octobre 2016, p. 89-100.
- GRENIER Catherine, *Sophie Ristelhueber, la guerre intérieure*, Dijon/Zurich, Les presses du réel/JRP-Ringier, 2010.
- HACHE Émilie (dir.), *De l'univers clos au monde infini*, Paris, Éditions Dehors, 2014.
- HACHE Émilie (dir.), *Écologie politique, cosmos, communautés, milieux*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012.
- HANNA Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Al Dante/Questions théoriques, coll. « Forbidden beach », 2010.
- HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Université Recherches littéraires », 1993.
- HEIDSIECK Bernard, *Démocratie II, passe-partout n° 27*, Romainville, Al Dante, 2004.
- HEIDSIECK Bernard, *Vaduz*, Marseille, Transbordeurs, 2007.
- HEIDSIECK Bernard, *Notes convergentes-Interventions 1961-1995*, Romainville, Al Dante, 2001.
- HOBBS Robert (dir.), *Mark Lombardi, Global Networks*, New York, Independent Curators International, 2004.
- HYBER Fabrice, *Hyber ... Hyber*, Suresnes, Couleurs contemporaines-Chauveau, 2013.
- HYBER Fabrice, *POE, prototypes d'objets en fonctionnement 1991-2012*, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL, 2012.
- HYBER Fabrice, *Fabrice Hyber, Sans gêne*, Paris, a.p.r.e.s éditions, livre/dvd, 2012.
- HYBER Fabrice, *Richesses*, Paris, Jannink, coll. « L'art en écrit », 2004.
- IMHOFF Aliocha et QUIRÓS Kantuta (dir.), *Géo-esthétique*, Paris, Éditions B42, 2014.
- IMMELÉ Anne, *Constellations photographiques*, Mulhouse, Médiapop éditions, coll. « Ailleurs », n° 14, 2015.
- INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, traduit de l'anglais par Sophie Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2013.
- INGOLD Tim, *Marcher avec les dragons*, traduit de l'anglais par Pierre Madelin, Bruxelles, Zones sensibles, 2013.
- INGOLD Tim et DESCOLA Philippe, *Être au monde, quelle expérience commune?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014.
- L'Action restreinte, l'art moderne selon Mallarmé*, Nantes, musée des Beaux-Arts de Nantes, 2006.
- LATOUR Bruno, *Cogitamus, six lettres sur les humanités scientifiques*, Paris, La Découverte, 2010.
- LATOUR Bruno, *Enquête sur les modes d'existence, une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012.
- LATOUR Bruno (dir.), *Le Métier de chercheur, regard d'un anthropologue*, Paris, Institut national de la recherche agronomique, 2001.
- LE BRETON David, *Marcher, éloge des chemins et de la lenteur*, Paris, Métailié, 2012.
- LISTA Giovanni, *Arte povera*, Milan, 5 continents, 2006.
- LUDOVICO Alessandro, *Post-digital print, la mutation de l'édition depuis 1894*, Paris, B42, 2016.
- LEIBOVICI Franck, *(Des formes de vie) : une écologie des pratiques artistiques*, Paris/Aubervilliers, Questions théoriques/Laboratoires d'Aubervilliers, 2012.
- LEIBOVICI Franck, *Des documents poétiques*, Paris, Al Dante/Questions théoriques, coll. « Forbidden beach », 2007.
- Les Intensifs, poètes du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.
- LIMA Manuel, *Cartographie des réseaux : l'art de représenter la complexité*, Paris, Eyrolles, 2013.
- LISTA Marcella, « L'optophone de Raoul Hausmann : la "langue universelle et l'intermédiat" », dans L. Dickerman et M. Vitkovsky (dir.), *The Dada Seminars*, Washington, NGA, 2005, p. 83-102.
- LORAUX Nicole, *La Voix endeuillée, essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1999.
- LORAUX Patrick, *Le Tempo de la pensée*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1993.
- MALLARMÉ Stéphane, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, La Table Ronde, 2007.
- MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 65, 497, 1998.
- MALLARMÉ Stéphane, *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », n° 1029, 1998.
- MARCADÉ Bernard (dir.), *Hyber*, Paris, Flammarion, coll. « Monographies », 2009.
- MARCHAL Hugues (dir.), *Muses et ptérodactyles, la poésie de la science de Chénier à Rimbaud (anthologie)*, Paris, Seuil, 2013.
- MATTÉOLI Jean-Luc, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », *Images Re-vues*, vol. 4, 2007.
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 2009.
- MESCHONNIC Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.
- MICHAUD Philippe-Alain, *Sur le film*, Paris, Éditions Macula, coll. « Le Film », 2016.
- MÆGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980, une introduction à l'art contemporain*, Paris, Le Mot et le Reste/Bibliothèque nationale de France, 2011.
- NÆSS Arne, *Écologie, communauté et style de vie*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Charles Ruelle, Paris, Éditions Dehors, 2013.
- NAZÉ Yaël, *Art & Astronomie, Impressions célestes*, Montreuil, Omniscience, 2015.

PARFAIT Françoise, *Vidéo, un art contemporain*, Paris, Regard, 2001.

*Poésie action : variations sur Bernard Heidsieck*, Paris, a.p.r.e.s éditions, Cnap, 2014, vol. livre/ dvd.

POIVERT Michel, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, coll. « La création contemporaine », 2002.

QUINTYN Olivier, *Dispositifs-dislocations*, Paris, Al Dante/Questions théoriques, coll. « Forbidden beach », 2007.

RANCIÈRE Jacques, *Le Fil perdu, essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014.

RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

RANCIÈRE Jacques, *L'Espace des mots, de Mallarmé à Broodthaers*, Nantes, musée des Beaux-Arts, 2005.

RANCIÈRE Jacques, *Mallarmé, la politique de la sirène*, Paris, Fayard, coll. « Coup double », 2013.

RICHARD Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1988.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, 3<sup>e</sup> édition, 5<sup>e</sup> tirage, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 2008.

RISTELHUEBER Sophie, *Opérations*, monographie, Dijon, Les presses du réel, 2009.

RISTELHUEBER Sophie, *Opérations*, livre d'artiste, Quimper, centre d'art Le Quartier, 2007.

ROESKENS Till, *À propos de quelques points dans l'espace*, Marseille, Al Dante, 2014.

SALADIN Mathieu (dir.), *L'Expérience de l'expérimentation*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Ohcetecho », n° 8, 2015.

SALADIN Mathieu, « La partition graphique et ses usages dans la scène improvisée », *Volume!*, 3/1, 2004, p. 31-57.

SHUSTERMAN Richard, *Chemins de l'art, transfigurations, du pragmatisme au zen*, Marseille/Paris, Al Dante/Aka, 2013.

SZENDY Peter, *À coups de points, la ponctuation comme expérience*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2013.

TARKOS Christophe, *L'Enregistré, performances/improvisations/lectures*, édition établie, préfacée et commentée par Philippe Castellin, Paris, P.O.L, 2014.

THÉVAL Gaëlle, *Poésies ready-made : xx<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts & médias », 2015.

TOLEDO Camille de, IMHOFF Aliocha, et QUIRÓS Kantuta, *Les Potentiels du temps : art et politique*, Paris, Manuella éditions, 2016.

TSCHICHOLD Jan, *Livre et typographie*, Paris, Allia, 2011.

TUFNELL Miranda et CRICKMAY Chris, *Corps, espace, image*, Bruxelles, Contredanse, 2014.

UCCIANI Louis, « Le jeu de la guerre », *Philosophique*, n° 14, 1<sup>er</sup> janvier 2011, p. 9-19.

*Variations Radeau*, Gennevilliers/Montreuil, Association Théâtre public, Éditions Théâtrales, 2014.

VALÉRY Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci : 1894*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », n° 195, 1992.

VILLA ARSON (dir.), *Bernard Heidsieck, les tapuscrits, poèmes-partitions, biopsies, passe-partout* [exposition, Nice, Villa Arson, 18 février-22 mai 2011], Dijon/Nice, Les presses du réel/Villa Arson, 2013.

WILLIAMS Emmett, *An Anthology of Concrete Poetry*, New York, Primary Information, 2013.

YATES Frances, *L'Art de la mémoire*, traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1987.

# INDEX

## INDEX DES NOMS

	CAHIER 1	CAHIER 2	CAHIER 3	CAHIER 4	CAHIER 5
ACKERMAN M.	–	–	17-19	–	–
ALBIACH A.-M.	–	1, 57-59, 61-63, 71, 73, 77-83	17	60-61, 63	–
ALVAREZ DE TOLEDO S.	–	7	55, 61	33, 63	–
ANTIN D.	7	7-9, 15, 17, 31, 33, 41-43, 47, 59, 69	–	62-65, 67	–
APOLLINAIRE G.	–	–	–	3, 41	–
ARP H.	–	–	17	–	–
ASENDORF C.	–	35	47	–	–
AUERBACH E.	–	–	–	67	–
BAILLY J.-C.	–	59, 69	–	11, 41	–
BALL H.	–	–	35	–	–
BALTZ L.	–	25-27	–	–	–
BAQUÉ D.	–	–	–	73	–
BAUDELAIRE C.	–	–	51	37	–
BENJAMIN W.	–	–	29, 65	41	–
BENVENISTE É.	–	69, 71	–	39	–
BERQUE A.	–	29, 35, 53	3	7, 9, 69	–
BILLETER J.-F.	–	19	–	45, 47	5
BLOCHER S.	–	68-69	–	–	–
BOBILLOT J.-P.	–	33, 51, 65	33, 35, 81, 85	–	–
BOURCART J.-C.	–	25	–	–	–
BROGOWSKI L.	–	59	–	–	–
BROODTHAERS M.	–	37	–	–	–
BURROUGHS W.	–	–	51	–	–
CAGE J.	–	9, 15, 43, 49	67	64-65	–

	CAHIER 1	CAHIER 2	CAHIER 3	CAHIER 4	CAHIER 5
CARDEW C.	–	48-49	–	–	–
CASTELLIN P.	–	–	7, 9	–	–
CASTÉRA G.	–	–	–	16-17	–
CASTRO T.	–	–	–	27, 31, 33	–
CÉOS S. DE	–	41	–	–	–
CHARVET P.	–	15	–	–	–
CHEVRIER J.-F.	–	37, 39	15, 33, 51, 55, 61	47, 65	–
CHRISTIN A.-M.	–	13, 41	15	11, 13, 47, 51	–
COPELAND M.	–	41	–	19	–
COSTA P.	7	–	26-27, 29, 33	–	–
DAIVE J.	–	59, 71, 78-79, 81, 83	17	61, 63	–
DASTON L.	–	–	–	25	–
DAVILA T.	–	–	29	–	–
DE CERTEAU M.	–	13, 29	19, 41, 59	15, 49, 73	5
DELACOURT S.	–	–	–	3	–
DELIGNY F.	7	7-9, 15, 17-19, 31, 33, 59, 80	55, 57, 61, 71	33-34, 45, 47, 62-63, 65, 67, 70-71, 73	–
DERRIDA J.	–	37, 61, 65, 82	89	–	–
DESCOLA P.	7	17, 23	23, 39, 41, 71	35	–
DIDI-HUBERMAN G.	–	–	9, 23, 67	–	–
DONGUY J.	–	–	13, 35	–	–
DUGUET A.-M.	–	45	–	65	–
ÉRATOSTHÈNE	–	15	–	–	–
FLAUBERT G.	–	–	43, 45	–	–
FLUSSER V.	–	–	–	65	–
FOUCAULT M.	5	–	–	–	–
FULLER R. B.	–	–	46-47	–	–
GALISON P.	–	–	–	25	–
GELL A.	7	–	11, 13, 15	33, 43	–
GIBSON J. J.	5	11, 13, 53, 59, 84	15, 29, 83, 86	–	–
GIORNO J.	–	–	51, 84	–	–
GLEIZE J.-M.	–	82	–	–	–
GODARD J.-L.	–	–	93	–	–
GOFFMAN E.	–	–	–	7	–

	CAHIER 1	CAHIER 2	CAHIER 3	CAHIER 4	CAHIER 5
GOLDIN N.	–	62-63, 78-83	–	–	–
GOMRINGER E.	7	–	9, 11-13, 17, 27, 85	–	–
GOODWIN C.	–	–	–	7	–
GRAHAM P.	–	–	17-18	–	–
GRECO L.	–	–	–	7	–
HACHE É.	–	19, 33	82	–	3
HAMON P.	–	–	–	37	–
HAUSMANN R.	–	–	32-35	–	–
HEIDSIECK B.	7	32-33, 41, 48, 50-51, 64-65, 67	33, 51, 53, 75, 80-87	–	–
HOBBS R. C.	–	–	–	25	–
HYBER F.	–	54-55	30-31, 38-39, 41, 45, 67-69, 75-79	–	–
IMHOFF A.	5	15, 31, 45	–	–	–
INGOLD T.	7, 9	6-7, 9, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 59, 84	21, 27, 29, 47, 49, 69, 71, 80-83, 85, 87	29, 43, 45, 56-57, 59, 63, 69, 73	3, 7
KHALILI B.	7	7-9, 11, 14-15, 17, 31, 44-45, 67, 69	–	71-72	–
KREPLAK Y.	–	–	–	16-17	–
LATOUR B.	7	33, 35	51, 53, 80-82, 84-85	27, 59, 61	–
LEIBOVICI F.	–	41, 47, 52, 55	–	16-17, 27, 29	–
LIMA M.	–	–	–	55	–
LISTA G.	–	–	61	–	–
LISTA M.	–	–	35	–	–
LOMBARDI M.	–	–	–	22-25, 27, 29, 33	–
LORAUX P.	–	–	–	43	–
LUDOVICO A.	–	–	39	–	–
MALLARMÉ S.	7	12-13, 37, 39-41, 47, 59, 71, 78, 80	5, 9-11, 13, 15, 19, 21, 45	43, 47, 63	–
MATTÉOLI J.-L.	–	–	67	–	–
MERZ M.	–	–	60-61	–	–
MICHAUD P.-A.	–	–	29	–	–
MÆGLIN-DELCROIX A.	–	59	13, 17	–	–
NÆSS A.	5	49, 85	9, 80, 83-84	–	–
NAZÉ Y.	–	33	–	–	–

	CAHIER 1	CAHIER 2	CAHIER 3	CAHIER 4	CAHIER 5
NIETZSCHE F.	–	61,78	–	–	–
NOËL B.	–	31,78-79	–	–	–
PARFAIT F.	–	69	–	–	–
PELLAT J.-C.	–	–	–	61,71	–
POINCARÉ H.	–	–	7	–	–
POIVERT M.	–	–	–	27	–
QUIRÓS K.	5	15,31,45	–	–	–
RANCIÈRE J.	–	27,37,39	15,17,19,43,45	–	–
REDON O.	–	–	15	–	–
RICHARD J.-P.	–	39,47,71	–	–	–
RIEGEL M.	–	–	–	61,71	–
RIOUL R.	–	–	–	61,71	–
RISTELHUEBER S.	7	2-5,7,25,27-29,36-37,57	–	30-31,33,48-49,53	–
SALADIN M.	–	49	–	–	–
SCHNELLER K.	–	–	–	3	–
SHUSTERMAN R.	–	–	67	–	–
SOJA E.	–	31	–	–	–
STENGERS I.	–	19	–	–	3
SZENDY P.	–	61,63,65,67,78,82	85-86	–	–
TANGUY F.	–	–	65,67	–	–
TARKOS C.	–	–	2-3,5,7-9,27,45,67	–	–
THÉODOROPOULOU V.	–	–	–	3	–
TUTTLE R.	–	62-63,79,81	–	–	–
UCCIANI L.	–	–	–	23	–
VALÉRY P.	–	–	69	47	–
VERMEER J.	–	32-33	–	–	–
VON UEXKÜLL J.	–	35,59	–	–	–
WARBURG A.	–	–	23	7	–
YATES F.A.	–	41	–	–	–
ZAPPERI G.	–	15,31,45	–	–	–

## INDEX DES NOTIONS

	CAHIER 1	CAHIER 2	CAHIER 3	CAHIER 4	CAHIER 5
AGRÉGAT	–	–	15,43	37	–
ANTHROPOLOGIE	7	17,23	11,13,41,49,71	33,35	–
ARCHÉOLOGIE	–	–	–	29,31	–
ASYNDÈTE	–	29	19	5	–
ATLAS	–	30-31	21,23	9,25,27,29,33,81	–
BLANC	–	13,27,39,41,45,51,55,67,71,81,83	9,15,17,19,37,45,77,89	39,43,47,61,71,80-81	–
CARTE	–	3,6-7,9,13,15,18-19,21,30-31,33,45,80-81,85	21,23,27,29,55,76-77,80,82-84	9,25,29,31,33,45,59,61,63,71,73,81-82	–
CHAMP	3,5	49,85	3,5,9,15,27,31,43,49,65,80,83-85,87	9,27,41,51,65,81	–
CONCENTRATION	–	19,75	85	47	–
CONSTRUCTION	–	29,39	3,9,19,41,47,63,65,67,73,96	33,43	–
CORPS	7	1,5,7,9,19,21,27,33,35,43,45,51,53,61,63,78-80,86	21,25,29,33,37,47,51,67,69,71,81-84,86-87,90-91	5,9,21,45,51,69,80	–
CROQUIS	–	1,5,7,9,15,75,85	–	59,63	–
DESTRUCTION	–	33,35	65,67	–	–
DIAGRAMME	–	55	3	1,23,28,31,33	–
DISPERSION	3	–	71	–	–
DISPOSITION	–	13,21,27,39,43,45	1,5,9,13,15,21,25,37,55,57,63	35,51,69	–
DOCUMENT	–	6,39,47	3,53	9,11,23,25,27,29,37,39,81	–
ÉCHELLE	5,7	1,9,11,13,75,84,86	23,41,83	25,35	3
ÉCOLOGIE	1,3,5	29,49,75,85	1,3,9,19,41,49,71,76	27,75	–
ÉCOUTE	–	1,45,47,59,61,63,65,67,75,82-85	29,63,86	59	7
ELLIPSE	–	1,25,29,67	–	73	–
EMPREINTE	–	15,19,21,29,82,84,86	–	11,13,15,73-80	3

	CAHIER 1	CAHIER 2	CAHIER 3	CAHIER 4	CAHIER 5
ÉTOILE	5	19, 25, 35	67, 91	41, 49, 81	5
ÉVÉNEMENT	3, 5	15, 35, 41, 43, 85	1, 29, 39, 43, 45, 57, 59, 73	25, 65, 67, 71	—
EXPOSITION	3	4, 27, 30-31, 37, 39, 41, 44-46, 51-52, 55, 59, 63, 67, 79	11, 13, 15, 17, 19-21, 23, 30-31, 33, 35, 39, 45, 62-63, 77, 82	3-5, 7, 9, 13, 15-17, 19, 21, 25, 29, 39, 41, 51, 75	7
FORCE	—	19, 21, 80	3, 27, 41, 43, 47, 49, 65, 69, 80, 85-87, 89	25, 33	—
GÉNÉALOGIE	—	—	—	49, 53, 57	—
HEURISTIQUE	—	—	—	63, 67	—
HYBRIDE	—	—	23, 31, 39, 57	—	—
INTERACTION	3	11, 13, 85	11, 53, 73, 82-83, 87	19, 21, 65	—
LECTURE	11	13, 25, 29, 47-48, 51, 59, 65, 78, 80, 82, 86	5, 9, 15, 23, 35, 37, 57, 77, 80, 82-87, 93	5, 7, 11-12, 33, 37, 39, 51, 57, 75	—
LIEU	—	7, 13, 15, 21, 23, 25, 27, 31, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 52, 55, 57, 59, 61, 63, 71, 85-86	9, 15, 19, 21, 25, 29, 33, 37, 39, 43, 53, 57, 59, 63, 65, 67, 76, 79-82, 85-88	9, 15, 17, 19, 37, 39, 45, 49, 51, 55, 59, 61, 65, 67, 71, 81-82	—
LIGNE	5, 9	1, 3, 6-7, 9, 13, 15, 17, 19, 21, 39, 59, 61, 75, 78, 84-86	11, 13, 15, 21, 27, 47, 49, 55, 57, 61, 69, 91	29, 31, 33, 37, 43, 56-57, 59, 71, 73, 78-80	3
MATRICE	—	29	31, 78	11	3
MÉCANIQUE	—	—	3, 33, 69, 78, 83, 85	—	—
MÉMOIRE	—	1, 7, 15, 21, 37, 41, 43, 45, 47, 78, 80	23, 29	9, 51, 55, 57, 65	—
MILIEU	—	7, 11, 17, 25, 35, 53, 63, 69, 79-80	3, 9, 27, 33, 65, 76, 86	—	3
MODE	5	7, 11, 15, 23, 35, 47, 54-55, 59, 61, 65, 80-81, 84	1, 17, 39, 41, 47, 49, 51, 55, 57, 59, 61, 63, 67, 69, 71, 73, 80-83, 85, 90, 93-94	3, 7, 11, 13, 15, 17, 19, 25, 33, 45, 63, 67	—
MOTIF	—	—	1, 11, 13, 15, 19, 37, 55, 57, 67, 69	29, 33, 43	—
NŒUD	—	85	9, 19	59	—
NOM	—	25, 37, 53, 85-86	81, 84-85	23, 25, 49, 51, 71, 78, 80	5
PARTITION	—	1, 39-41, 43, 47-49, 51-53, 55	37, 63	61	—

	CAHIER 1	CAHIER 2	CAHIER 3	CAHIER 4	CAHIER 5
PAYSAGE	3	5, 21, 25, 27, 81, 84	37, 41, 43, 71, 78-79, 84, 90	5, 11, 13, 31, 33, 51, 59, 73, 81	3
PERCEPTION	5	7, 9, 11, 17, 29, 45, 47, 53, 59, 75	15, 29, 35, 82-83, 86-87	35, 41, 45, 63, 65	—
PERFORMANCE	11	41, 43, 47, 50-51, 69, 82	20-21, 23, 37, 56-57, 86-87	1, 4-5, 7-9, 13, 17, 19, 45, 65, 67	—
POÈME	3, 7	13, 33, 37, 39, 41, 47, 51, 59, 65, 67, 69, 78-79, 82	7, 9, 13, 15, 17, 19, 35, 45, 51, 53, 80-87, 89	11, 37, 41, 43, 61, 63, 65	—
POÉSIE	—	33, 51, 57, 78-79, 82-83	7, 9, 13, 17, 33, 35, 51, 53, 77, 80-83, 85, 87	3, 9, 47, 63, 65, 81	3
POINT	5, 9	1, 5, 15, 19, 21, 26-27, 31, 33, 39, 43, 45, 53, 61, 63, 69, 75, 82, 84-86	7, 17, 21, 31, 33, 37, 39, 47, 51, 65, 69, 71, 76, 77, 82, 91	5, 9, 11, 15, 29, 41, 43, 51, 59, 73	—
PRÉSENT	—	41, 75	73	19, 33, 57, 59, 63, 69	—
RÉCIT	5	9, 11, 15, 37, 41, 43, 45, 47, 67, 86	—	15, 17, 37, 59, 67, 73	—
RÉSEAU	5	7, 15, 21, 35, 59, 75	9, 11, 13, 23, 25, 41, 47, 53, 67	25, 39, 57	—
SCÈNE	—	1, 33, 37, 39, 41, 45, 47, 49, 51, 65, 69, 71, 75, 78, 80, 82, 86	65, 82-85, 87	7, 9, 17, 33, 47, 51, 59, 63	—
SÉQUENCE	3	47, 52	29, 65, 96	33, 59	—
SURFACE	3	1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 21, 33, 37, 39, 43, 75, 84, 86	7, 11, 15, 17, 19, 21, 23, 29, 37, 47, 61, 71, 82-83, 86-87	11, 13, 15, 27, 29, 41, 43, 53, 73, 80-81	3
SYNECDOQUE	—	29	41, 43	5	—
TABLEAU	—	45, 47, 80	15, 17, 31, 35, 76, 78	11, 25, 37, 39, 49	—
TRACE	—	7, 17, 19, 27, 37, 41, 55, 85	23, 43, 63, 71, 83, 90-91	11, 31, 33, 41, 71, 75, 78, 80	3
TRAJET	3	7, 9, 85	80-81, 85	61	5
TRAME	3	47	15, 21, 29, 39, 41, 43, 45, 51, 57, 59, 88-90	7, 35, 57	—
VILLE	—	5, 15, 21, 25, 27, 33, 55, 65, 77, 81, 84-86	17, 39, 71, 82	4-5, 39, 41, 78, 82	—

# RÉSUMÉ

cette thèse de doctorat en arts plastiques étudie la *constellation*.  
se situe dans une société contemporaine, où s'opère un tournant spatial, que ce soit en arts ou dans d'autres disciplines.  
est le creuset d'une réflexion transversale.  
ouverte aux articulations entre des pratiques et des disciplines.  
à partir des travaux artistiques de la doctorante et ceux de Bouchra Khalili, Bernard Heidsieck, Fabrice Hyber, Christophe Tarkos...  
associés aux perspectives écologiques menées par Tim Ingold, Philippe Descola, J. J. Gibson...

cette thèse en arts plastiques analyse une *écologie* de l'art au fonctionnement constellatoire.  
au travers de cinq cahiers. dont trois cahiers principaux, cartographier–bâtir–chercher. territoires d'exploration.  
pour chercher à faire émerger des questions écologiques sur les pratiques artistiques  
ex : comment une association entre Fernand Deligny, Bouchra Khalili et David Antin permet de saisir une expérience cartographique à l'échelle écologique ?

cette thèse en arts plastiques propose une circulation par notions écologiques.  
– #usages, #interactions, #échelle... –  
permettant de déterritorialiser des pratiques.  
d'exposer et mettre à l'épreuve des contaminations, jonctions ou transmissions.

*cette thèse en arts plastiques. un ensemble de tests effectués dans le laboratoire de la doctorante.*

Mots-clés : #constellation #écologie #performance #poésie #art #surface

this PhD thesis focuses on the *constellation*.

originates in a contemporary society where a spatial corner arises, whether it be in arts or in any other disciplines.

is the area of a cross-disciplinary thought.

open to interactions between practices and disciplines.

based upon on the work of the PhD student and those of Bouchra Khalili, Bernard Heidsieck, Fabrice Hyber, Christophe Tarkos...

linked to the ecological theoretical perspectives carried by Tim Ingold, Philippe Descola, J. J. Gibson...

this thesis in art analyses an ecology of art of the functioning of constellation.

through five notebooks. of which three main notebooks, cartographier-bâtir-chercher. areas of exploration.

in order to make ecological matters about artistic practices emerge.

e.g: how does the link between Fernand Deligny, Bouchra Khalili and David enable us to understand a cartographic experience on an ecological scale?

this thesis in art offers a circulation via ecological notions.

– #usages, #interactions, #scale... –

enabling to deterritorialise practices.

to expose and to put to the test contaminations, junctions or transmissions.

*this thesis in art. a series of tests carried out within the laboratory of the PhD student.*

Key words: #constellation #ecology #performance #poetry #art #surface

Août 2017.

MERCI

à L. & L. Jou  
à C. Viart et B. Conort  
aux artistes et chercheur-e-s rencontré-e-s  
aux ami-e-s

Relectures : Karine Louesdon  
Graphisme : Samuel Jan  
Reliure : Edwige Oliver

“ je crois qu’il existe probablement une chose qui s’appelle parler pour découvrir, et je crois qu’elle existe dans toutes les sociétés, dans toutes les cultures, et je ne peux pas le prouver ”

David Antin, *Accorder*, 1984