



# **L'ARTISTE EN TRADUCTEUR. La pensée du diagramme comme expérience de création**

Farah Majri Khelil

## **► To cite this version:**

Farah Majri Khelil. L'ARTISTE EN TRADUCTEUR. La pensée du diagramme comme expérience de création . Art et histoire de l'art. Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, 2014. Français. NNT : . tel-01657978

**HAL Id: tel-01657978**

**<https://hal.science/tel-01657978>**

Submitted on 7 Dec 2017

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

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

**UNIVERSITÉ PARIS I PANTHÉON-SORBONNE**  
École doctorale Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l'Art

Thèse de doctorat  
Arts et Sciences de l'Art – Mention Arts plastiques

**Farah Khelil**

# **L'artiste en traducteur**

**La pensée du diagramme comme expérience de création**

- | -

Soutenue publiquement le 12 décembre 2014

Sous la direction de Monsieur le Professeur Richard CONTE  
Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Membres du jury

Madame Noëlle BATT, Professeure émérite, Université Paris 8 Saint-Denis.

Monsieur Norbert HILLAIRE, Professeur, Université de Nice, Sophia Antipolis.

Madame Anne SAUVAGNARGUES, Professeure, Université Paris 10 Ouest-Nanterre.

Monsieur Érik BULLOT, Cinéaste, Professeur, École Nationale Supérieure d'Art de Bourges.

Madame Olga KISSELEVA, Maître de conférence, HDR, Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

**Farah Khelil**

# **L'artiste en traducteur**

**La pensée du diagramme comme expérience de création**

- | -

Je remercie très sincèrement M. Richard Conte pour sa confiance et ses précieux conseils.

Je remercie vivement les professeurs Mme Noëlle Batt, Mme Anne Sauvagnargues, Mme Olga Kisseleva, M. Érik Bulloz et M. Norbert Hillaire d'avoir accepté de siéger au jury de thèse.

J'exprime toute ma gratitude à l'équipe de l'Atelier Simondon et particulièrement à Vincent Bontems pour sa disponibilité et sa générosité. Je remercie également Vincent Puig de m'avoir invitée à soutenir dans la salle Triangle du Centre Georges Pompidou au sein de l'Institut de Recherche et de l'Innovation.

J'adresse de chaleureux remerciements à ma famille et à mes amis. Une pensée particulière à feu grand-père qui m'a accompagnée au début de cette expérience et qui habite cette recherche par sa passion pour le savoir. Je remercie tout particulièrement mes parents pour leur patience, leurs encouragements et leur confiance, ainsi que mon frère Hedi pour nos interminables débats sur l'art et l'esthétique et ses précieuses relectures.

Et Sami, à qui je dédie cette thèse, pour sa patience sans faille durant toute cette épreuve ainsi que pour sa complicité artistique, ses relectures et ses précieux conseils.

# SOMMAIRE

|                                                   |            |
|---------------------------------------------------|------------|
| <b>SOMMAIRE</b>                                   | <b>4</b>   |
| <b>INTRODUCTION</b>                               | <b>7</b>   |
| <b>HABITER LE LIEU DES MOTS</b>                   | <b>19</b>  |
| <b>I. <i>Bibliothèque</i> et images de pensée</b> | <b>20</b>  |
| 1. Littéralité                                    | 21         |
| 2. <i>Digitalité</i> , et autres manies           | 43         |
| 3. Clichés                                        | 52         |
| <b>II. Mémoire vive</b>                           | <b>66</b>  |
| 1. Théâtre de la mémoire pure                     | 67         |
| 2. Traduction du format                           | 75         |
| 3. Formatage                                      | 85         |
| <b>ACTIVITÉ LISEUSE</b>                           | <b>98</b>  |
| <b>I. Variation sur un thème de lecture</b>       | <b>99</b>  |
| 1. Salles de lecture                              | 100        |
| 2. Panoptique auriculaire                         | 117        |
| 3. Circuler, en dehors                            | 133        |
| <b>II. Images vues par les mots</b>               | <b>154</b> |
| 1. Saisir, au vol                                 | 155        |
| 2. Et cætera                                      | 169        |
| <b>ŒUVRE LOGICIELLE</b>                           | <b>179</b> |
| <b>I. Diagrammes</b>                              | <b>180</b> |
| 1. Le diagramme à l'œuvre                         | 181        |
| 2. Documents                                      | 202        |

|                                      |            |
|--------------------------------------|------------|
| <b>II. Traductions</b>               | <b>216</b> |
| 1. Témoins oculaires                 | 217        |
| 2. Lectures pour une traduction      | 224        |
| <b>III. Cosmographie des données</b> | <b>242</b> |
| 1. Gestes et pensées diagrammatiques | 243        |
| 2. Bulles médiatiques                | 259        |
| 3. <i>Data</i> visualisation         | 277        |
| <b>POINT AVEUGLE</b>                 | <b>293</b> |
| <b>I. Logique d'apparence</b>        | <b>294</b> |
| 1. Scintiller dans l'éclat           | 295        |
| 2. Points                            | 305        |
| <b>II. Expériences mystagogiques</b> | <b>330</b> |
| 1. Mystères                          | 331        |
| 2. Figures sagittales                | 342        |
| 3. Encyclopédisme                    | 355        |
| <b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b>           | <b>364</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHIE</b>                 | <b>373</b> |
| <b>INDEX DES NOMS</b>                | <b>387</b> |
| <b>INDEX DES NOTIONS</b>             | <b>391</b> |
| <b>TABLE DES ILLUSTRATIONS</b>       | <b>393</b> |
| <b>TABLE DES MATIÈRES</b>            | <b>396</b> |

« Un jeune étudiant des Beaux-Arts adorait Cézanne. Il regardait et étudiait tous les livres qu'il pouvait sur Cézanne et copiait toutes les reproductions des œuvres de Cézanne qu'il trouvait dans ces livres.

Il visita un musée et, pour la première fois, vit un vrai tableau de Cézanne. Il le détesta. Cela n'avait rien à voir avec les Cézanne qu'il avait étudié dans les livres. À partir de ce moment, il fit tous ses tableaux de la taille de ceux qui sont reproduits dans les livres et il les peignit en noir et blanc. Il imprima également des légendes et des explications sur les tableaux, comme dans les livres. Il n'utilisa souvent que des mots.

Et un jour, il réalisa que vraiment peu de personnes visitaient les galeries d'art et les musées mais que, comme lui, beaucoup regardaient des livres et des revues que, comme lui, elles recevaient par courrier.

Moralité : il est difficile de glisser un tableau dans une boîte aux lettres »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> John Baldessari, *Ingres, and other parables*, Londres, Studio International Publications, 1972, non paginé.

# INTRODUCTION

« Il suffit que nous parlions d'un objet pour nous croire objectifs. Mais par notre premier choix, l'objet nous désigne plus que nous le désignons et ce que nous croyons nos pensées fondamentales sur le monde sont souvent des confidences sur la jeunesse de notre esprit »<sup>2</sup>.

Étudier et pratiquer l'art n'est souvent pas affaire de contemplation directe et matérielle ou de face à face avec les œuvres mais plutôt de lecture sémantique, de compréhension et de savoirs qui logent dans la périphérie et la médiation. Lorsque l'œuvre est absente à ma vue, les mots la remplacent et les illustrations la révèlent. Les documents, archives, livres et sites contribuent à sa circulation et représentent souvent l'unique source de référence. Les appareils de médiation forment à la fois une frontière et un lieu d'accès à l'œuvre, une limite et un passage où se transforment, s'opèrent et se déplacent les langages et formats de l'œuvre. Cet environnement sémantique de l'œuvre constitue une base de données calculable et traductible, source de nouvelles pratiques plastiques.

Le médium est traducteur. Les nouveaux média de l'art sont porteurs d'une esthétique hybride de visibilité et de lisibilité de données. Cette visualisation, dans le sens de "voyance", est une forme signifiante par laquelle s'exposent des virtualités ouvertes à toutes reprises et interprétations par l'artiste ou par le spectateur-lecteur. Ces données se peuvent être soumises à la numérisation, au décodage et transcodage. Car dans les métadonnées de l'œuvre, loge la pensée de l'artiste. Dans la pratique artistique il y a une pensée qui se réfère à la science, la philosophie ou encore l'anthropologie ; « ésotérique »<sup>3</sup> elle échappe à la vue. Le spectateur peut être troublé ou désorienté devant une œuvre, quelle que soit sa nature. Il cherche à être saisi par elle et de sa quête de compréhension et de sensation, il résulte une lecture au-delà de la contemplation. L'artiste dissimule généralement des indices dans le titre, la légende ou dans un détail, mais généralement les secrets sont révélés dans ses écrits et discours après-coup, dans la

---

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Folio Essai, 2005, p. 11.

<sup>3</sup> Élie During, Laurent Jeanpierre, « À quoi pense l'art contemporain ? », *Critique* 759-760, 2010, p. 644.

médiation discursive et non-discursive. Il pense l'art et c'est à travers sa pensée que se construit une pensée de l'art contemporain. Cette question de la contemporanéité de l'art n'est pas une question de périodisation mais de pensée : « Il y a moins d'écrits d'artistes aujourd'hui que pendant la période dite " moderniste ". Moins de manifestes, moins de programmes. Rien qui puisse se comparer au cours de Klee ou Kandinsky au Bauhaus. Même Joseph Kosuth a cessé depuis longtemps de citer Hegel »<sup>4</sup>. Mais cette pensée théorique, autrefois métadiscours devient progressivement « matériau comme les autres »<sup>5</sup>. Désormais, la pensée comme l'idée s'expose participant à une nouvelle quête du format. Ce médium théorique, tel que pratiqué par certains artistes exposés dans cette thèse à travers un champ créateur interdisciplinaire se présente comme instrumental, pragmatique et expérimental ; une traduction de la théorie vers l'art et de l'art vers la théorie qui prend forme en habitant un format d'exposition ou d'édition original.

Comme l'écrit Walter Benjamin dans *La Tâche du traducteur*, la référence au récepteur ne détermine en aucun cas la connaissance de l'œuvre. L'œuvre ne s'adresse pas à un public déterminé ou à une époque donnée : « L'art présuppose l'essence corporelle et intellectuelle de l'homme, mais dans aucune de ses œuvres il ne présuppose son attention. Car aucun poème ne s'adresse au lecteur, aucun tableau au spectateur, aucune symphonie à l'auditoire »<sup>6</sup>. C'est précisément l'attention qui manque au spectateur distrait à l'ère de la médiation dominante, où il n'est plus question de contemplation mais de compréhension et de lecture. Le spectateur-lecteur prend le temps de lire, s'arrête et marque un temps de lecture souvent plus long que celui de la contemplation de l'œuvre. Il cherche ensuite dans celle-ci des réponses en résonnance avec sa documentation. Ainsi, la sensation s'articule dans un aller-retour entre l'œuvre et sa légende. Lorsque la médiation se substitue à l'œuvre il en résulte une communication et non plus une expérience. La traduction est une notion de langue, c'est

---

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 645.

<sup>6</sup> Walter Benjamin, « La Tâche du traducteur », in *Œuvre I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 244.

une histoire de mots. Pourtant, l'auteur de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* évoque la traduction dans l'art au sens large comme pour énoncer avant l'heure l'ère de la *traductibilité technique*. La traduction s'adresse au lecteur ; celui qui la saisit – artiste, auteur, critique, médiateur – et celui qui tente de la saisir (amateur). Mais cela implique une différence de niveau entre une traduction et son original, entre lecteur averti et amateur dont les frontières s'estompent. De ce point de vue, la traduction devient média/médium de l'œuvre et se prête elle-même à l'interprétation. Autonome, elle devient lieu de pensée et d'invention, de pratique et de forme. Benjamin ajoute : « La traduction est une forme. Pour la saisir comme telle, il faut revenir à l'original. Car c'est lui, par sa traductibilité, qui contient la loi de cette forme »<sup>7</sup>. Ce code source<sup>8</sup> de l'œuvre originale, qui définit sa traductibilité et par-delà sa forme, se dissimule apodictiquement dans les dispositifs de médiation. Il constitue les forces qui animent l'œuvre et sa formation, dans le sens où l'entend Paul Klee : « de même qu'un enfant dans son jeu nous imite, nous imitons dans le jeu de l'art les forces qui ont créé et créent le monde »<sup>9</sup>. Ce rapport de l'œuvre à sa propre force traductrice met l'accent sur le paradigme contenu/forme et fait écho aux variables ontologiques et esthétiques au-delà de toute ressemblance et signification dans la traduction du code informatique. Il n'existe aucune ressemblance entre un code informatique (texte) et ce qu'il génère en image ou en son. Ce code source est à la fois forme et contenu de ce qui est généré sans lui être ressemblant.

L'intérêt intuitif de développer une recherche autour du concept de diagramme et de coefficient plastique et poétique de la médiation a débuté avant la présente thèse, avant

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>8</sup> L'emploi de ce terme informatique qui signifie un texte qui représente les instructions qui doivent être exécutées par un microprocesseur, est un choix de combiner « code » et « source » comme étant le contenant et le contenu d'une œuvre ouverte, deux points cardinaux que je développe tout le long de ma pratique. Code est emprunté au latin *codex* du sens « tronc d'arbre », a pris par métonymie celui de « tablette (d'écorce ?) pour écrire » et par extension « livre ». Les dérivés codage et décodeur correspondent en théorie de l'information et en sémiotique à l'idée de déchiffrement, de compréhension des messages par connaissance et découverte de leur code. Dans le processus de traduction, langue source se dit de la langue que l'on traduit, par opposition à la langue cible. Cf. Alain Roy (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 477-2161.

<sup>9</sup> Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Folio, Essai, 2008, p. 42.

2007, alors que je résidais en Tunisie. Ma *pratique mixte* de la peinture associée à des médias photographiques et numériques avait d'ores et déjà orienté ma recherche sur la relation qui les sous-tend. Penser par le diagramme m'a permis de penser par le concept le processus de production d'une pratique mixte – entre théorie et pratique – en m'affranchissant très vite d'une pratique représentationnelle et illustrative d'une certaine mixité technique et du langage. Le manque de confrontation directe avec des œuvres originales en raison de la rareté des musées et échanges muséaux favorise la réception médiatrice matérielle ou immatérielle de l'œuvre et de l'actualité mondiale de l'art ainsi que le penchant didactique à l'enseignement de la philosophie et de l'esthétique. Ainsi l'esthétique et la littérature représentent un dispositif de visualisation littéral appliqué à un champ principalement visuel de source quasi virtuelle. De ce fait, hormis l'apprentissage des techniques des arts plastiques, l'illustration et la ressemblance dominant un champ de pratique visuelle hanté par l'écho des discours philosophiques.

Ceci m'amène dès lors à me poser la question de la place de ce dispositif littéral et illustratif dans une pratique d'art plastique. Je tenterai d'y répondre en montrant comment les appareils de médiations interactifs orientent la vue (visualisation) et la lecture (compréhension) du spectateur – voyant et malvoyant – dans et hors des sites d'expositions, et peuvent être amenées à remplacer l'œuvre elle-même. L'œuvre habite donc un nouveau format que l'artiste peut exploiter dans sa pratique. Lorsque la médiation est omniprésente dans l'exposition, se pose la question de l'attention du spectateur, d'une réception passive vers une lecture active (de l'objet au sujet). Selon quelles modalités l'artiste passe-t-il d'une langue à une autre à travers ce jeu de traduction défiant les conventions de l'exposition ?

Cette opération processuelle de *transduction* participe de l'individuation de l'œuvre par des passages de proche en proche entre domaines hétérogènes et invoque le concept de diagramme comme une « démarche de l'esprit qui découvre »<sup>10</sup>. Le diagramme est à

---

<sup>10</sup> Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, Aubier, 1989, p. 30.

la fois un outil de calcul, de visualisation et un concept opérateur. Il ne se construit que dans des usages singuliers et des pratiques spécifiques. Chaque diagramme peut être nommé et classé par pratique artistique pour constituer une « lignée »<sup>11</sup> (comme le suggère Gilles Châtelet en référence à une lignée technique simondonienne). C'est un diagramme de forces et d'intensités élaborées par la discursivité des artistes et des œuvres. Dans l'étymologie, diagramme désigne toute chose écrite en détail par le dessin : figure de géométrie, tablature de musicien, tracé d'une carte de géographie, etc. Le préfixe *Dia*, signifie le passage *à travers* ou *en divisant* et renvoie à la traduction<sup>12</sup>. La notion de diagramme est associée de façon pluridisciplinaire aux mathématiciens, urbanistes, architectes, géographes et statisticiens à des fins instrumentales. Mais cette notion a évolué en concept pictural et philosophique dans les années quatre-vingt avec Gilles Deleuze qui l'a développé dans une analyse de la peinture dans *Logique de la sensation* et dans ses cours à Vincennes. Il serait alors au service de la disparition de l'illustration afin d'instaurer une cartographie du visible. Le diagramme serait l'opérateur du non-encore-pensé et désigne le lieu intermédiaire où l'informe, orienté par la seule intuition, s'ouvre au devenir des forces en jeu dans ce qui émerge. Le diagramme se dessine dans les gestes et les tracés d'un ensemble de lignes opératoires qui peuvent ensuite être actualisées dans une œuvre. Dans la lutte contre les clichés d'une base de données constituée de photographies documentaires, Francis Bacon s'adonne à ces lignes opératoires qui appartiennent pleinement à la peinture et qui pourtant précèdent l'acte de peindre. Il est déterminant du style et embrayeur d'une invention. C'est un dispositif de passage d'une langue vers une autre. Il vient comme un événement dans le support, ou dans le corps de l'artiste – entre ses yeux et ses mains – afin de transformer les choses par une pensée du geste. Il introduit une césure ou une

---

<sup>11</sup> « Ce mode d'existence du diagramme est tel que sa genèse fait partie de son être. On pourrait parler à son propos d'une technique d'allusion. Nous savons comment Gilbert Simondon a su dégager des procès de convergence et d'adaptation du geste en technique qui autorisent à parler de lignée technique. Il y a donc des lignées de diagrammes aux allusions de plus en plus ajustées et de plus en plus ambitieuses, comme il y a des lignées de plus en plus autonomes et de plus en plus concrètes, et, pas plus que l'objet technique ne vient après un savoir, le diagramme n'illustre ou ne traduit simplement un contenu déjà disponible », Gilles Châtelet, *Les enjeux du mobile. Mathématique, physique, philosophie*, Paris, Seuil, Des Travaux, 1993, p. 33-34.

<sup>12</sup> Diagramme, Alain Roy (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *Ibid.*, p. 643.

coupe dans la continuité temporelle, et dans ce sens, il fait époque (*epokhê*, arrêt). Mais Deleuze développe une autre lecture politique du diagramme en l'empruntant à Michel Foucault dans *Surveiller et punir*. Il la développe ensuite dans *Mille Plateaux*, en collaboration avec Félix Guattari, où il l'utilise au sens de *machine abstraite*, de *rapport de forces* ou encore de *dispositif politique de pouvoir* avec l'exemple du *Panopticon*. Par ailleurs, avec Gilles Châtelet le diagramme en mathématique est *geste et trace* ou encore *sourires de l'être*. Chez Maurice Merleau-Ponty, Gaston Bachelard ou encore Ludwig Wittgenstein il est *écriture et image*. Enfin chez Nelson Goodman c'est un *langage de l'art*. Il y a différents types de diagrammes, qu'ils soient outils ou pensée, leur point commun est la visualisation et la clarification d'un processus de pensée, une opération ou une relation. Il permet l'accès aux contenus les plus opaques. Chez Charles Sanders Peirce, le diagramme – appartenant à la catégorie des *hypoicônes* comprenant les images, le diagramme et la métaphore – est *icône abstraite de relation*, il comprend alors aussi bien les formules algébriques que les images photographiques. L'icône abstraite englobe des phénomènes qui concernent la topologie du *plan de l'expression* (signifiant iconique) et qui sont liés par des fonctionnements de mise en relation (médiation) avec le *plan du contenu* (signifié).

Dans cette étude, je m'oriente intuitivement vers l'hypothèse de la pensée deleuzienne du concept de diagramme comme un entre-deux dans le processus pictural chez les peintres modernes et constitué de trois moments : Pré-pictural (données), Diagramme (possibilité de fait) et Fait pictural (*Figure*). J'articule alors cette pensée avec une pratique actuelle de l'art contemporain. Le diagramme présente une actualisation dans une certaine pratique contemporaine à travers des formats originaux. Cette actualisation est constituée de seulement deux moments processuels et échappe aux normes de la représentation, tendant vers celles de la logique constituant les "œuvres logicielles". Le premier moment deviendrait celui des données et des expériences, généralement réalisées et présentées en dehors de l'œuvre et de son lieu de monstration, et généralement nommée banque de données. Le deuxième et dernier moment se présente comme la fusion des deux derniers moments du processus pictural, à savoir le Diagramme comme Fait. Le diagramme n'est plus un entre-deux mais la figure même de l'œuvre. Cette hypothèse sera discutée à travers quelques œuvres

choisies parmi celles de Mark Lombardi, Barbara Steppe ou encore Ricardo Basbaum. Dans ma pratique, cette hypothèse sous-tend toutes les pièces d'œuvres produites à savoir dans *Technique mixte*, *Légendes*, *Point de vue, point d'écoute (Lectures)* et *(Nuits blanches)*, *Musée du silence* et *Un livre aveugle*.

Enfin, qu'il soit pictural, scientifique, politique ou encore poétique, le diagramme est un concept et un instrument technique de visualisation et de traduction par l'image, les symboles, les gestes et les mots. On peut y voir une figure permettant de désigner autre chose que ce qui a été dit. Une sorte d'entre-deux qui serait un signe par lequel s'exposerait des virtualités qui demandent à être reprises et traitées par l'auteur ou le spectateur. Le diagramme a la fonction non seulement de représenter, de clarifier, d'expliciter quelque chose qui tient aux relations entre les parties, mais aussi d'exprimer un parcours dynamique, une évolution et la suite des variations d'un même phénomène. Classer, cartographier, effacer, détourner, traduire, décoder ou calculer sont des gestes et des modalités d'exploitation et de visualisation des données. Ces gestes trouvent leur source virtuellement dans l'art moderne à l'ère de la reproductibilité technique et se perpétuent d'une manière visible, à l'ère de la traductibilité technique, de l'informatique et du *Big data*<sup>13</sup>. Mon rapport au diagramme est un rapport à sa pensée. Penser par le diagramme reviendrait à adopter un régime de pensée, à inventer des stratégies opératoires. Il s'agira de mettre l'accent sur ces dispositifs opérationnels et non représentatifs du visible, ceux qui ne ressemblent pas à ce qu'ils donnent à voir. Penser par le diagramme permet de s'éloigner du système représentationnel et représentatif du visible vers une approche d'allusion telle une métaphore poétique. Penser par le diagramme relève d'une pratique en posture métastable et en devenir. Il s'agira dans cette pratique d'aborder les métadonnées du visible, ce qui loge à la périphérie dans un état saisissable et d'en faire l'objet même de l'art à la limite du format d'exposition.

La première hypothèse qui guidera notre réflexion est que les appareils de médiation standardisent la vision à travers l'illustration et l'exemplification discursives et non

---

<sup>13</sup> *Big data* est un terme anglophone qui désigne les grosses masses de données difficiles à traiter avec des outils de calculs et de gestion de l'information. Il convoque des nouvelles normes et techniques de stockage et de visualisation de données vers des nouvelles possibilités d'évaluation prospective et de gestion des risques.

discursives en contrôlant le point de vue du lecteur. Une deuxième hypothèse propose le format de contenu et d'expression des appareils de médiation (documents, archives, cartels, etc.) comme potentiellement doué d'un coefficient plastique et poétique reliant le voir au savoir. Il en résulte une étude des techniques visuelles et digitales. En exploitant et détournant le langage et format de la médiation, je questionne cet apport comme nouveau paradigme de pratique où se décèle progressivement une figure de l'artiste en traducteur. Penser par le diagramme permet de s'affranchir d'une historicité et d'un dualisme esthétique, d'approcher un agencement de singularités des langues et des pratiques de l'art, de définir une lecture synesthésique et dresser une figure de l'artiste en traducteur. Enfin, adopter la médiation de l'art non pas comme instrument de savoir mais comme médium et traducteur m'amène à poser ma thèse comme suit :

Le régime de pensée diagrammatique permet une médiation entre contenu et expression, engendrant un dispositif de visualisation, un format et une expérience de pensée qui instaurent une grille de lecture soutenant une création processuelle.

La première partie de cette thèse s'ouvrira avec le lieu où s'articulent la pensée et les mots. La bibliothèque et le musée constituent des dispositifs de connaissance et de savoir qui passent par la présentation visible et lisible des œuvres. Ils induisent une vision synoptique, une contemplation et une lecture. Je m'appuie sur ma propre expérience de ces lieux et sur la notion de *Bibliothèque*<sup>14</sup> (au sens de prothèse du savoir) qui désigne les espaces virtuels que sont les supports et les instruments bibliographiques au sens large, qui permettent d'appréhender de grands corpus textuels par la délégation de fonctions élémentaire de lectures et de parcours. Ces lieux deviennent ateliers pour une pratique sémantique à travers la fouille et la création de bases de données d'archives. Une pratique des mots et du langage. À travers l'analyse de *Technique mixte* (une liste de 50 pages de légendes techniques d'œuvres contemporaines), j'insiste sur la légende comme dispositif sémantique et je décris le mode de création au sein des

---

<sup>14</sup> Bernard Stiegler emploie le terme de *bibliothèque* pour nommer les espaces virtuels que sont les supports et instruments bibliographiques en général, comme les bibliothèques, publiques et privées, de manuscrits ou d'imprimés, numérisés ou non, qui permettent comme des prothèses d'appréhender par le corps et les sens de grands corpus textuels par délégation de fonctions élémentaires de lecture et de parcours de ces espaces. Cf. Bernard Stiegler, « Machine à écrire et matières à penser », in *La revue Genesis*, Jean-Michel Place, 1994.

*Bibliothèses*. Je tente de définir la nature de cette pratique et de cette production à travers la lecture personnelle d'une pièce de Robert Smithson intitulée *A heap of Language* (*Une pile de langues*). Ainsi, *Technique mixte* constitue le squelette de la thèse. À travers son analyse je dessine les contours d'une poétique de la liste et je dresse une carte sémantique et technique qui appelle à une forme nouvelle de réception à travers la lecture et la projection d'images de pensée et de musées imaginaires.

L'expérience de production vertigineuse<sup>15</sup> (Vertige de la liste) de *Technique mixte* me conduira à une pensée autour du document en particulier et de la médiation de l'art en général comme lieu d'une distanciation avec les choses. Cette réflexion puise dans l'histoire de l'art moderne notamment avec celle de Francis Bacon et sa pratique du document photographique comme base de données picturales. Ce monde de clichés détermine une production particulière par la distance et la disparition et fait naître un point de vue d'apparence sur les choses du réel. L'imprimé et les catalogues représentent alors un site naturel de fouille, transformation et déplacement. Arracher les légendes à leurs référents d'origine revient alors à rompre le lien et la relation causale et binaire et ouvre ainsi la possibilité sur un nouveau lieu de ressemblance, celui de la nomination. Il ouvre aussi sur une nouvelle histoire du même, celle de la tautologie sémantique et indicielle comme la pratique appropriationniste de la photographie de photographies. Ou encore celle du détournement du document, de son occultation et de son effacement comme dans le travail de Marcel Broodthaers intitulé *Pense-Bête*.

Dans les dernières parties de la thèse, je penserai la mise en scène de l'œuvre dans son champ d'exposition ainsi que le mode de sa réception à travers une esthétique de la lecture et du jugement de connaissance. La légende, le cartel, le catalogue ou encore le site, prennent une place centrale par ce qu'ils présentent comme augmentation ou perte de la source lorsqu'ils remplacent l'œuvre. Je tenterai alors de définir la place du récepteur-lecteur qui devient ainsi disposé à lire une œuvre à travers sa légende. Je décrirai les dispositifs de lecture comme producteurs d'« images de pensée »<sup>16</sup>, qu'ils

---

<sup>15</sup> Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, Louvre, 2009.

<sup>16</sup> Walter Benjamin, *Images de pensée*, Détroits, Christian Bourgois, 1998.

soient analogiques ou numériques, humains ou machines et étudierai les différences et ressemblances entre programme et diagramme dans une œuvre qui se dit et se veut logicielle. Je m'attarderai en particulier sur les dispositifs pour mal voyants dans les musées et sur leur caractère digital que j'exploite dans les deux travaux : *Un livre aveugle* et *Musée du silence*. Ces dispositifs de lecture et de médiations prennent alors un sens quasi religieux, ou *mystagogique*, qui relève du mystère et de la croyance au-delà d'un jugement à la quête de la vérité. Il revient à l'origine des mots " légende " et " lecteur " qui désignent les passeurs qui livrent la vérité, celle de l'histoire qui doit être transmise à travers un relais verbal qui renvoie alors au « langage de l'art » dans les termes de Nelson Goodman ; celui de la partition, de la liste, du diagramme et du plan. La matière expographique dans les musées, figure du point de vue et du point d'écoute, devient un médium d'objectivité qui livre la vérité. Chez Marshall McLuhan le média est traducteur et porteur de sens pour la compréhension. Les cartels et autres appareils de médiation creusent une distance entre l'œuvre et le spectateur tout en les rapprochant par la lecture ou l'écoute des mots. Ils jouent ainsi le rôle du traducteur par le transcodage du langage visuel en langage verbal. Se pose alors la question du format de l'œuvre entre une forme de contemplation et un dispositif sémantique de lecture qui, par sa traductibilité, se fait communiquant et réduit l'œuvre désormais invisible à un simple message à travers la médiation objective.

Ainsi, je développerai la notion de point de vue et de point d'écoute en référence à ces appareils de médiation critiquant cette aura objective, et à travers elle le dispositif panoptique qui renvoie à son tour à un ensemble de dispositifs optiques et politiques (de pouvoir), mais aussi à l'expression d'une opinion et d'un jugement. *Point de vue, point d'écoute* se décline en une série de pièces que j'ai choisi d'analyser dans la thèse : *Lectures et Nuits blanches*. Dans ces travaux se dessine un jeu de conversion de sensation. Une conversion *synesthésique* et « *signesthésique* »<sup>17</sup> qui se joue au niveau de la perception, où les yeux se font mains touchantes, *haptiques*, et les oreilles se conjuguent à voir. La perte de la source, de la lecture et de l'illustration est fréquente

---

<sup>17</sup> Éric Alliez, *Défaire l'image. De l'art contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2013, p. 14.

dans ma pratique. Dans le cas de *Technique mixte* et *Légendes*, on perd l'illustration pour laisser place à la plasticité des mots. *Un livre aveugle* comme *Musée du silence* nous entraînent dans le vertige de l'insignifiant par le biais du braille noir qui induit la perte de la lisibilité de la source. Avec *Point de vue, point d'écoute (Nuit blanche)*, les boules de cire représentent l'isolation phonique et la perte de l'audition alors que les cartels qui les ponctuent sont des murs de discussions. Dans *Point de vue, point d'écoute (Lectures)*, la partition en braille et sa lecture sonore à l'aveugle transforment jusqu'à l'usure le texte d'origine.

I

# HABITER LE LIEU DES MOTS

# I. *Bibliothèque* et images de pensée

« Les projets de vie qui voulaient remplacer les œuvres de l'art sont devenus eux-mêmes des œuvres d'art comme les autres où simplement les *techniques mixtes* remplacent les pigments d'antan »<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Jacques Rancière, *L'espace des mots. De Mallarmé à Broodthaers*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005, p. 23. (Souligné par l'auteur).

## 1. Littéralité

### « Bibliothèque »<sup>19</sup>

J'habite quotidiennement le lieu de la bibliothèque<sup>20</sup> dans le cadre de cette thèse où j'adopte la posture de l'artiste-chercheur, de la théorie et de la pratique de l'art, des mots et des choses, du texte et de l'image. Cela n'est pas sans incidence sur mon processus de création ou encore d'inspiration. Dans cette architecture de mémoire, dans cet organe du savoir, je prends place et je travaille. Je fais donc usage de la bibliothèque, de sa matière, de ses appareillages (livres ou encore catalogues électroniques), de sa masse de données, de sa technique mixte et du vertige qu'engendre cette structure de la pensée. Un gigantesque dispositif machinique d'agencement, de fluctuation, de flux d'individus et d'information. La bibliothèque comme figure, un lieu.

Ce lieu de connaissance est avant tout un lieu de stockage et d'archive. Il est constitué d'un rassemblement de documents contenant du savoir. Il est, dans un ordre topologique, un univers calculable, au sens statistique. Je déambule dans ce lieu, comme munie de deux béquilles, l'une du visible, images et photographies-documents, indices référentiels ; l'autre du lisible, du texte littéral donnant le procès-verbal de l'effectuation des opérations et assurant la transmission du savoir. Par définition, la bibliothèque n'est pas un lieu d'exposition mais d'archive, de consultation, de documentation et de lecture. Un lieu de dépôt de livres, un lieu où l'on pose, dépose, repose et entrepose des livres. Mais aussi le lieu de l'accueil, du recueil, de la collection, de la conservation, du rassemblement des objets, autant que celui de l'immobilité statique du corps, presque statuaire ; élire et lire en reliant par le pli. Des plis de feuilles mais aussi d'éléments techniques, de câbles et de fils de coton ou de cuivre, d'autres formes de livre, de

---

<sup>19</sup> Les sous-titres de chaque chapitre sont des clés de lectures et d'intuitions qui, au-delà d'un raisonnement scientifique, me permettent de véhiculer une pensée et d'ouvrir un champ de dialogue actif avec le lecteur.

<sup>20</sup> C'est à la Bibliothèque Publique d'Information du Centre Pompidou que j'ai rencontré le modèle de mon œuvre à faire et où j'ai réalisé *Technique mixte*.

lecture et d'écriture réglées par des textes électroniques hors du support papier qui ne seraient plus corps – *corpus* ou *opus* fini et délimité par un contour – mais des manières de faire, des processus textuels ouverts à l'invention et à l'imagination active et interactive du lecteur, co-auteur.

« Papier machine »<sup>21</sup> dirait Jacques Derrida. L'usage littéral de la forme d'une matière, de la feuille comme support pour l'écriture, à travers une machine à écrire, à imprimer, à reproduire, à archiver, ferait signe vers ce lieu et cette figure de la bibliothèque. Une figure palimpseste, une figure ouverte qui déterminerait la nature des mots, qui figure « l'œil qui écoute », d'une fonction hybride, ce qui signifie ici que le visible est aussi lisible, audible et intelligible. Dans ce cadre de la bibliothèque, et dans un silence quasi mortuaire, je vis une expérience du sensible où je suis constamment à l'écoute de chaque sensation de mes doigts qui tapotent sur le clavier de mon ordinateur et à l'écoute de mes oreilles qui ne fonctionnent plus, bouchées par des boules de cire qui les isolent du monde extérieur et surtout à l'écoute de mes yeux qui murmurent les formes textuelles et rythment les images. Ce monde m'intrigue tout autant qu'il m'inspire.

Cette logique d'hybridation – qui fait la matière même de ce lieu – est sans conteste la figure d'une matière/manière de faire des mondes. Ce rituel du quotidien – cette forme de vie – de lecture et de parcours d'espaces virtuels fait appel alors à ce qu'on pourra nommer à l'instar de Bernard Stiegler : *bibliothèses*<sup>22</sup>. Cette navigation quotidienne à travers des instruments d'orientation dans le passé littéral de la pensée me permet d'appréhender synthétiquement de grands corpus textuels. En effet, je ne peux ignorer une certaine pensée esthétique et poétique d'un lieu que j'habite au quotidien et où, au-delà de la réalisation des pièces d'œuvre d'art, se construit une thèse. Par cette action de poser de simples propositions par la pensée, je réunis et compose une opération qui procède du simple au composé, de l'élément au tout.

---

<sup>21</sup> Jacques Derrida, *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*, Paris, Galilée, 2001.

<sup>22</sup> Bernard Stiegler, « Machine à écrire et matières à penser », *op. cit.*

La bibliothèque, ce lieu où l'on traite le livre comme médiateur de connaissance et de savoir, de part son étymologie grecque *biblion*<sup>23</sup>, et latine *liber*, signifie « la partie vivante d'une écorce », ou encore « la chose écrite », et enfin « livre ». *Biblion*, avant de signifier livre, renvoie d'abord au support de l'écriture, au papier à écrire. J'aimerais introduire l'étymologie du verbe « écrire » : « dans la langue arabe contemporaine de la Révélation, le Livre, *Kitâb*, a eu le sens très large de tout ce qui rassemble ou distribue, accueille les carrefours ou irradie l'étoilement des itinéraires vers leur destination, tout ce qui lie, connecte ou compacte. Le Livre, le *Kitâb*, correspond exactement au *Logos*, et les deux mots, arabe et grec, désignent d'ailleurs l'étape complète d'un discours, le chapitre ou la section. Ce qui désigne aujourd'hui l'acte d'écrire, *kataba*, a eu à l'origine ce sens oublié de *ligaturer* »<sup>24</sup>. Ce qui est intéressant à préciser ici, c'est la différence quasi radicale du sens originel d'écriture dans la langue arabe et du sens grec ou encore latin. En effet, *écriture* vient du grec *skariphos* et du latin *scariface*, c'est-à-dire, « inciser ». Bien que les deux acceptions renvoient à une pratique médicale, l'une est davantage orientée vers la réunion de deux éléments disparates à travers un outil de liaison, et l'autre établit une coupe ou une séparation.

Cependant, il faut préciser qu'à travers la racine indo-européenne *gerbh*, c'est-à-dire « couper et entailler », écrire prend une tournure plus proche cette fois-ci de l'origine arabe à travers le grec *graphein*, qui signifie « écrire », et le latin *graphium* au sens de « greffe »<sup>25</sup>. La séparation aboutit à une greffe, à l'ajout d'un élément à un tout. L'écriture comme fixation, liaison, rassemblement, connexion ou encore réunion d'éléments disparates n'est pas loin de signifier la même chose que la lecture, qui est en quelque sorte une impression où en lisant on commente, on résume, on schématise, on rapproche, on colle un « post-it », ou encore on corne une page, on souligne des mots ou des expressions, on traduit ou on transcrit sur un autre support de mémoire, de relecture, de synthèse et de citation. Ce qui amène enfin à ce que « lire » signifie aussi « écrire ».

---

<sup>23</sup> Jacques Derrida, *Papier Machine*, *Ibid.*, p. 17.

<sup>24</sup> Youssef Seddik, « La métaphore du Livre », *Nous n'avons jamais lu le Coran*. Paris, éd. De L'Aube, 2004, p. 103.

<sup>25</sup> Écrire, Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 708.

« De tous les instruments de l'homme, le plus étonnant est, sans aucun doute, le livre. Les autres sont des prolongements de son corps, le microscope et le télescope sont des prolongements de sa vue ; le téléphone un prolongement de sa voix ; nous avons aussi la charrue et l'épée, prolongement de son bras. Mais le livre est autre chose : le livre est un prolongement de sa mémoire et de son imagination »<sup>26</sup>. Le livre est bien évidemment un objet technique qui fait appel à des opérations manuelles ou encore mécaniques. Des machines à écrire des mots pensés dans une forme qu'on nomme « texte », des imprimantes qui multiplient et distribuent cette matière. Cet instrument est le produit d'autres instruments qui forment ensemble un champ.

Ceci résonne – comme on le verra tout au long de cette thèse – de près comme de loin, avec ma pratique artistique et mes préoccupations esthétiques. C'est au sein de la bibliothèque que je réalise mes deux principales productions. *Technique mixte* (fig. 1) et *Un livre aveugle* sont deux livres-documents réalisés dans la bibliothèque – mais aussi dans le musée – dont la forme ainsi que le format témoignent d'une forte imprégnation de la nature de leur environnement de production. *Technique mixte* est un imprimé d'une liste de légendes<sup>27</sup> de techniques d'œuvres d'art contemporain que je saisis de catalogues raisonnés et d'histoire de l'art présents dans la bibliothèque. *Un livre aveugle* est l'impression en noir d'un texte traduit en braille qui n'est donc lisible ni par les voyants ni par les non-voyants. Le texte source, aujourd'hui détruit et inexistant, a été rédigé dans le Musée du centre Georges Pompidou.

---

<sup>26</sup> Jorge-Luis Borges, « Le livre », *Conférences*, Paris, Folio, 1999, p. 147.

<sup>27</sup> Afin d'éviter les confusions et la lourdeur de répétitions inutiles, quand j'écris « légende », il faudra comprendre « légende d'œuvre d'art ».

## Technique mixte

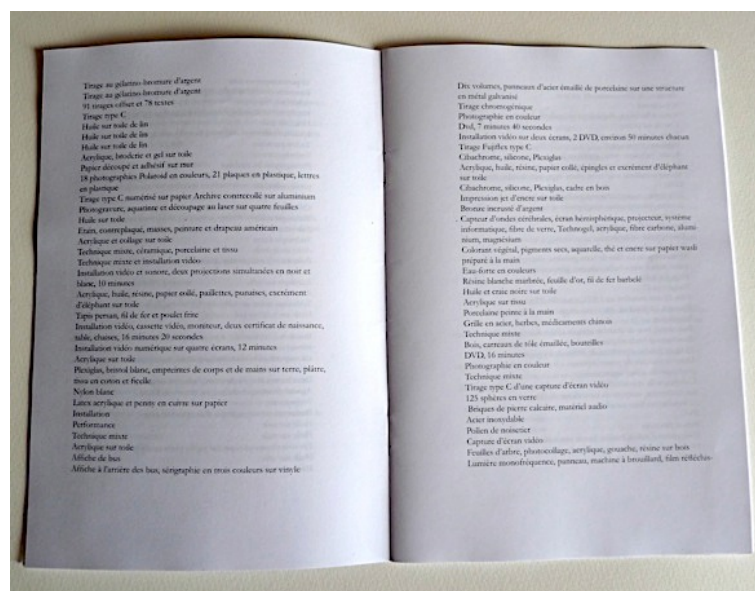


Fig. 1 *Technique mixte*, 2010, impression sur papier, livre, éd. LBF.

Il s'agit de partir d'une rencontre, de ma rencontre avec le modèle-source de la pièce intitulée *Technique mixte*. Cette rencontre constitue un événement, ou l'avènement de l'idée de l'œuvre et de son devenir. Cette rencontre n'est pas sans risque pour le travail artistique qui suivra. Cet événement ouvre la possibilité d'un espacement, d'une ouverture d'existence, qui détermine la forme, le format et la nature de *Technique mixte* ; une œuvre ouverte.

Le modèle-source de *Technique mixte* est de nature médiatique et documentaire. Il s'agit de légendes d'œuvres classées comme contemporaines que je rencontre dans les catalogues raisonnés et les livres d'histoire de l'art dans les bibliothèques de Paris. Il faut dire que cette question de la valeur esthétique du document d'archive de l'œuvre d'art a débuté lors de mes études en art à Tunis. J'ai constitué ma connaissance d'une histoire de l'art et de ses pratiques à travers les documents médiatiques des œuvres ; les livres, les photographies-documents et l'internet qui rassemblent ce que « [ne] pourrait

contenir le plus grand des musées »<sup>28</sup>. Ce musée virtuel qui constitue le lieu privilégié du savoir et de la connaissance de l'art « ne cesse de nous occuper, nous autres étudiants maghrébins. Car en fin de compte, à partir de quel support étudions-nous l'Histoire de l'Art si ce n'est le support du langage (cours magistral), des impressions ou des diapositives ? Peut-on lire de la même manière la sculpture d'un Apollon sur une photographie et celle qui se trouve dans un musée »<sup>29</sup>, se demande Hedi Khelil artiste et chercheur tunisien. Ils constituent pour moi une base de données et d'informations autour du champ de l'art et de son histoire. C'est en ce sens que ce modèle encyclopédique est fondé sur l'histoire de l'art, la science de l'art et la critique. Il est déterminant de la place médiatique des œuvres référées. Ma posture de récepteur averti du champ de l'art détermine la place de ce modèle qui devient au fil du temps un élément conceptuel. Il est conceptuel dans le sens où il contient une pensée assez riche potentiellement pour en concevoir une forme nouvelle. Dans la liste *Technique mixte*, les légendes auxquelles je me réfère constituent des éléments de détermination d'œuvres appartenant à l'histoire de l'art. Ces œuvres ont déjà été jugées par des acteurs de la profession de l'art comme œuvres esthétiquement viables.

Ces documents représentent des médias et répondent à des règles préexistantes et prédéfinies à mon jugement. Le jugement que je peux avoir de ces œuvres-médias ne peut en aucun cas changer leur nature ou encore leur identité réelle. C'est en ce sens qu'il conviendrait de parler de « jugement de connaissance »<sup>30</sup> et non plus de jugement esthétique. De connaissance, car je pars d'une rencontre avec non pas l'œuvre immédiatement et physiquement, mais plutôt avec son médiateur qui me fournit

---

<sup>28</sup> André Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1996, p. 16. « Aujourd'hui, un étudiant dispose de la reproduction en couleurs de la plupart des œuvres magistrales, découvre nombre de peintures secondaires, les arts archaïques, les sculptures indienne, chinoise, japonaise et précolombienne des hautes époques, une partie de l'art byzantin, les fresques romanes, les arts sauvages et populaires ».

<sup>29</sup> Hedi Khelil, *La création artistique actuelle dans le monde arabe et le concept d'« histoire »*, (mémoire soutenu en 2009), Institut supérieure des Beaux-Arts de Tunis, Unité de recherche : Pratiques artistiques modernes en Tunisie, 2013, p. 33.

<sup>30</sup> Jean-Louis Déotte, Pierre-Damien Huyghe. « La réception de l'art contemporain », in *Le jeu de l'exposition*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 9. Les auteurs distinguent entre ; d'une part le jugement esthétique immédiat, qui porte sur une œuvre singulière et porté par une personne singulière : un jugement réfléchissant d'après Kant dans la *Critique de la faculté de juger*, d'autre part, le jugement de connaissance qui est déterminant d'une médiation.

l'information nécessaire à sa connaissance. L'œuvre, bien que jugée contemporaine, demeure immédiatement inaccessible et absente. Actuellement ailleurs. Les légendes faisant référence aux œuvres n'émettent aucun jugement, énoncent tout sur un même plan d'égalité. Elles confrontent les objets et les œuvres mis à plat, comme une unité de mesure en gramme ou en millimètre et donne une forme d'unité algébrique.

La bibliothèque – comme le musée – est un lieu très fréquenté des artistes. Mais lorsqu'elle se confond avec le lieu de création, avec un atelier d'artiste, cela renvoie précisément aux pratiques des artistes des années cinquante et soixante comme Donald Judd, Dan Flavin, Richard Serra ou encore Robert Smithson. Ces artistes-lecteurs – laissant de côté la figure autoritaire de l'artiste-auteur – font de la bibliothèque leur principal lieu de travail et leur matière à penser l'œuvre. Ils font de la bibliothèque un usage assumé en tant que composante alternative, voire substitut de l'atelier<sup>31</sup>. La bibliothèque – comme l'atelier – est un lieu où l'on fouille. Fouiller les bibliothèques et les archives revient à faire une recherche minutieuse et étudier au plus profond un problème ou une question. Walter Benjamin dans *Je déballe ma bibliothèque*<sup>32</sup> ou encore *Fouilles et souvenir*<sup>33</sup> décrit cette relation originale qu'il entretient avec ses livres et la constitution passionnante de sa bibliothèque. Moment chaotique où il déballe sa bibliothèque avant qu'elle n'habite définitivement les rayons et que « l'ennui discret de l'ordre »<sup>34</sup> se répande sur elle. Chaos et ordre semblent rythmer cette pratique de la fouille, du repérage et du classement des ouvrages. Ce lieu de l'archive et du document devient comparable à une terre que l'on creuse pour trouver et explorer l'objet de cette

---

<sup>31</sup> On a procédé à une sorte de glissement temporel de l'avant-coup de l'œuvre – qui se définit dans l'art moderne de l'écriture des manifestes, un rapport à l'antériorité comme l'inspiration ou encore l'intuition – à l'après-coup, c'est-à-dire la démonstration et le récit de celle-ci après sa monstration. La scène artistique new-yorkaise des années soixante est le lieu d'une démystification de ces formes successives de marginalisation de l'écrit. Les artistes dits minimalistes et conceptuels réfutent tout cloisonnement entre bibliothèque et atelier en désengageant la main de tout processus créatif et en désinvestissant physiquement l'espace de l'atelier.

<sup>32</sup> Walter Benjamin, « Je déballe ma bibliothèque », in *Images de pensée, op. cit.*, p. 159.

<sup>33</sup> Walter Benjamin, « Fouilles et souvenir », in *Images de pensée, Ibid.*, p. 181.

<sup>34</sup> Walter Benjamin, « Je déballe ma bibliothèque », *Ibid.*, p. 159.

recherche. J'emploie le terme " donnée " comme élément d'une " base de données ", *data base* en anglais. Elle rassemble sous une forme analogique ou digitale des éléments et des matériaux qui servent de fondement à un raisonnement ou une recherche et permet d'en faire le traitement automatique.

## Une pile de langues

« Le langage se définit par sa condition de "surlinéarité" ; les langues se définissent par des constantes, éléments et rapports d'ordre phonologique, syntaxique et sémantique. Et sans doute chaque régime de signes effectue la condition du langage et utilise les éléments de la langue, mais rien de plus. Aucun régime ne peut s'identifier à la condition même, ni avoir la propriété des constantes. Comme Foucault le montre bien, les régimes de signes sont seulement des *fonctions d'existence* du langage, qui tantôt passent par des langues diverses, tantôt se distribuent dans une même langue, et qui ne se confondent ni avec une structure ni avec des unités de tel ou tel ordre, mais les croise et les fait apparaître dans l'espace et dans le temps »<sup>35</sup>.

Robert Smithson considère les mots comme un matériau, qu'il invite à regarder longuement pour y voir s'ouvrir une série de failles et un terrain de particules. Il sédimente ainsi – par chacun des mots contenant son propre vide – un musée du langage. En effet, Robert Smithson emploie dans ses écrits l'expression « l'illusoire brouhaha des langages »<sup>36</sup> afin de décrire la masse de matière textuelle à laquelle est confronté un artiste et qui l'englobe, faisant de lui un constructeur de « langage plein de

---

<sup>35</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, éd. De Minuit, 1980, p. 174.

<sup>36</sup> Robert Smithson, « Un musée du langage au voisinage de l'art », in *Une rétrospective : le paysage entropique 1960-1973*, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Galeries contemporaines Musées de Marseille, MAC, 1980, p. 183.

trous ». Il considère d'ailleurs que les écrits d'artistes sont des bâtiments destinés à l'abri, que chaque syntaxe est « un abri léger, un ensemble de surfaces linguistiques qui entourent les motivations inconnues de l'artiste »<sup>37</sup>, un monstrueux musée. Il invite ainsi le lecteur à considérer ses écrits comme une variation sur une pensée où chaque surface a des facettes multiples qui se rapportent non pas à un, mais à plusieurs sujets à l'intérieur d'un seul édifice de mots :

une brique = un mot,  
une phrase = une salle,  
un paragraphe = une suite de salles

Cela renvoie bien évidemment à sa pièce de cristal, mais c'est aussi le diagramme qui jonche de l'intérieur – comme un flux nerveux ou électrique – son travail artistique personnel. Car on peine à considérer d'emblée l'art de l'artiste dont l'œuvre est dotée de facettes et de strates. La multiplicité et les innombrables méandres de sa pensée striée reflètent son portrait comme dans un miroir. Bien que très critique de la vision et de l'activité langagière de quelques artistes de cette époque, Robert Smithson par sa critique même, impose une reconnaissance de la place jouée par l'écrit dans l'élaboration de l'œuvre, généralement étrangère à tout dispositif narratif et à tout sujet préexistant, primordial dans l'étude et l'observation du processus et de l'individuation des œuvres et dans la redéfinition de la manière dont le texte – qu'il soit poétique, philosophique ou scientifique – investit l'œuvre.

D'ailleurs, cette notion de voisinage dans « un musée du langage au voisinage de l'art » n'est pas sans importance. Car le voisinage n'est pas forcément équivalent au rapprochement ou à la familiarité. Le voisinage est un entourage, une périphérie ou une proximité de part et d'autre d'une limite ou encore d'un contour commun. Mais cette proximité est généralement propice à la fréquentation, qui engendre par la répétition et le rapprochement une forme de ressemblance. C'est ici le cas de l'art et du langage dans

---

<sup>37</sup> Robert Smithson, *Ibid.*, p. 185.

la limite d'une langue qui à la fois unit et sépare. Ceci nous pousse à compléter la définition de la langue dans le champ de l'art.

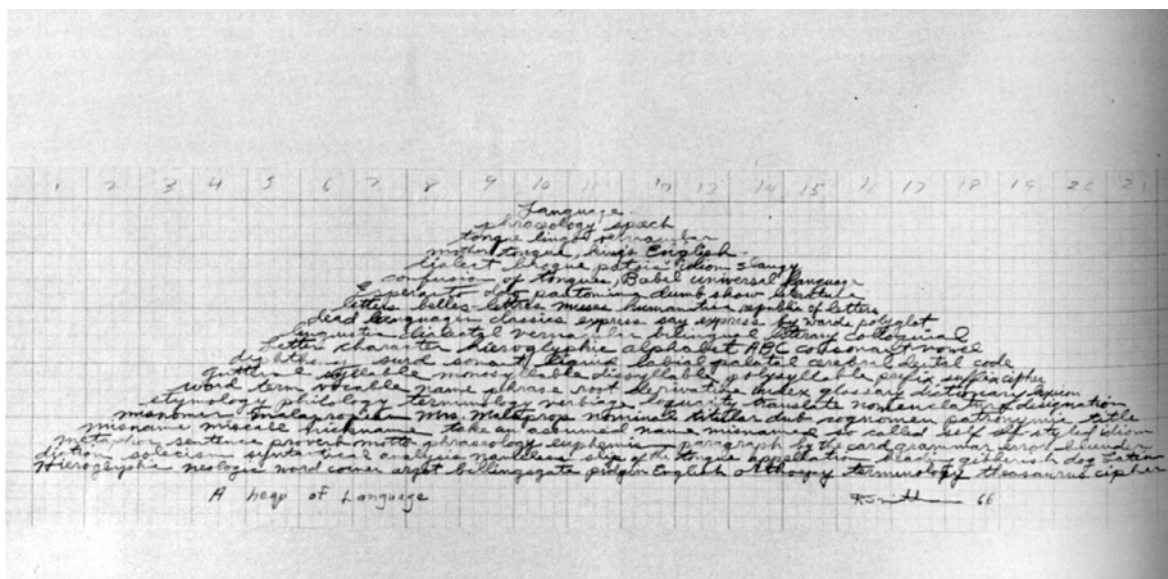


Fig. 2 **Robert Smithson**, *A heap of Language*, 1966, Dessin au crayon, 16,5 x 55,9 cm.

Dans l'art, la langue transforme la matière en force et permet son individuation par moulage de mots et de verbes et active sa modulation : « toutes les individuations, qu'elles soient naturelles ou artificielles, s'opèrent sur un terrain commun, qui est celui du voisinage indiscernable, moléculaire et d'échange des forces. En ce sens, moule, modulation, technique et art relèvent autant que les individuations naturelles qu'une prise de forme qui met en jeu des forces et des matériaux, et non des matières et des formes »<sup>38</sup>. C'est ce voisinage même, que Robert Smithson illustre dans un dessin-écriture au crayon sur papier millimétré, par une montagne de mots, ou plus précisément de langues<sup>39</sup> (fig. 2). Ces mots particuliers ainsi disposés métriquement,

<sup>38</sup> Anne Sauvagnargues, *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, Paris, éd. PUF, 2010, p. 252.

<sup>39</sup> Je précise ici que ce dessin *A heap of Language*, 1966, est traduit « Une montagne de mots » dans *Robert Smithson, une rétrospective : le paysage entropique 1960-1973*, Palais des Beaux-Arts Bruxelles, Belgique ; galeries contemporaines Musées de Marseille. MAC, 1980. p. 85. Le mot en anglais *Language* signifie en français « langue » et « langage ». La traduction littérale en français de *A heap of Language* est « Un tas de Langage », pour ma part, j'utiliserai la traduction « Une pile de langues » que j'estime plus poétique et plus signifiante, faisant par ailleurs référence au texte de l'artiste « Un musée du langage au voisinage de l'art ».

rappellent ses sculptures en strates de verre ou encore de superposition de cartes sur miroirs. Ces strates millimétrées de mots numérotés, évoquent les graphes statistiques voisines d'une célèbre Tour de Babel. Ces dédales de mots forment une pile soigneusement entassée. Comme si l'artiste prévoyait d'en faire de monumentales fabriques d'idées. Un empilement de choses, prêtes à être broyées par une énorme machine de langues. Une montagne en devenir, une structure-surface. Une composition à partir de laquelle est pensé le temps, une pensée des plans – non pas plate mais volumineuse – de l'immanence.

*Une pile de langues* est une œuvre qui échappe à une définition ou à une classification évidente. Dans les catalogues raisonnés et les monographies de l'artiste, on peut trouver cette pièce parmi les travaux, en tant que dessin Mais dans les écrits de Robert Smithson de 1979, elle apparaît dans un contexte d'écrits, illustrant un texte intitulé « Presse : langue à regarder et objet à lire »<sup>40</sup>. En fonction du cadre ou du contexte, *Une pile de langues* peut être perçue à la fois comme une œuvre d'art, un assemblage de mots, une image ou encore un texte, une note. Dans une humeur espiègle, « langue à regarder et objet à lire » nous demande de nous engager dans un chassé-croisé où voir et lire, choses et langues, inversent dialectiquement leur position. Mais je voudrais adopter une approche plus conventionnelle en considérant cette pièce d'abord comme un objet, avant de la lire comme une suite de mots dans une langue précise. Cette dialectique entre visible et lisible trouve son sens dans l'étymologie du mot diagramme entre écriture et dessin

En observant cet objet, comme il a été reproduit dans les écrits de Robert Smithson, on peut remarquer qu'il est toujours accompagné d'une légende. On peut lire : « Robert Smithson, *Une pile de langues*, 1966, crayon sur papier, 16,5 x 55,9 cm. Collection The Over Holland, droits d'auteur propriété de Robert Smithson, autorisé par VAGA, NY ». Ceci est une signature prestigieuse, un musée ou une galerie donnant un titre, une date, les matériaux, les dimensions, la propriété, comme définition d'un objet possédant une valeur d'échange à l'intérieur d'une économie plus large de l'histoire de l'art. Cela

---

<sup>40</sup> Robert Smithson, *The Collected Writings*, Jack Flam, Berkeley, University of California press, 1996. Ce couplage réapparaît aussi dans l'édition de Jack Flam.

définit aussi un objet aussi traditionnellement signé en bas à droite. La signature, dans ce cas *RSmithson66*, authentifie la pièce comme faisant partie d'une œuvre plus large dont le lieu (ou non-lieu) d'exposition est la galerie ou le musée. Cette œuvre peut être aussi classée parmi les autres productions de l'art minimaliste ou conceptuel des années soixante et soixante-dix. L'artiste signe le dessin et marque en bas à gauche un titre évoquant ici une gravure ou une lithographie plus qu'un simple dessin. Mais si on enlève la légende et la signature, on peut aborder cette pile de langues comme un poème, qui s'inscrit dans la tradition des poèmes visuels. Cette généalogie moderne fait écho à *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé, aux *Calligrammes* d'Apollinaire, et, plus généralement, à tout le mouvement de poésie concrète qui s'est cristallisé dans les années cinquante et a atteint son apogée avec plusieurs anthologies importantes plus ou moins contemporaines comportant cette pièce de Smithson. *Une pile de langues* semble appartenir à l'art institutionnalisé des musées, galeries et collectionneurs, plutôt qu'à la poésie publiée dans la presse, les magazines ou encore les écrits sur l'art. Elle appartient à la médiation de l'art de Robert Smithson.

En tant qu'objet iconique, *Une pile de langues* se présente comme un papier imprimé de forme rectangulaire, un support architectural, qui fournit une grille ou une structure de carrés horizontaux numérotés de 1 à 21 en haut de la page, sur six carrés verticaux. L'ensemble du texte (y compris le titre et la signature) occupe donc un champ de 126 carrés et s'étend sur 21 lignes écrites à la main. Cette base mathématique ne fait pas uniquement allusion à la tradition américaine des années cinquante et soixante de la grille de composition, mais aussi à l'héritage de la poésie visuelle qui émerge de travaux tels que ceux de Mallarmé. Cette grille formelle, fournit une base rectangulaire sur laquelle ou dans laquelle s'inscrit une forme triangulaire. La forme est extrêmement évocatrice suggérant la forme d'une pyramide qui, comme Shapiro nous le rappelle, est pour Hegel la véritable arche de l'art, dans son expression la plus monumentale et matérielle. Composée de mots polyglottes, cette pyramide primitive (dont le sommet tronqué est décentré), suggère les représentations traditionnelles de la tour de Babel<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> En effet le mot Babel apparaît à la 6<sup>ème</sup> ligne.

que Jacques Derrida évoque dans ses propos et qui sert de métaphore à toutes les discussions sur la traduction<sup>42</sup>.

D'un point de vue iconographique, la forme de *Une pile de langues* peut être vue comme l'annonce d'un certain nombre de travaux de Smithson : par exemple *Aerial map – proposition à Dallas – Aéroport régional de Forth Worth* (1967), *Glass strata* (1969), *Ziggurat mirror* (1966), ou encore les perspectives parallactiques ou les points de fuite asymptotiques qu'il mentionne en référence aux lignes de Walter de Maria dans le désert Mojave et dont la forme trapézoïdale réapparaît dans les structures de Smithson. Si *Une pile de langues* avait été inscrite dans une sphère, nous aurions quelque chose qui ressemble à un cône ou un volcan tronqué, ce qui serait une préfiguration de sa structure en spirales dans les années 70, plus particulièrement *Spiral Hill* (1971) à Emmen (Pays-Bas) et *Spiral Jetty* (1970) vu des airs. *Spiral Jetty* revient à la primauté de la ligne dans les sculptures et dessins de Smithson. C'est dans ce sens que *Une pile de langues* interroge la ligne écrite ou dessinée – par un artiste ou un poète – visuelle ou lisible comme le sont les lignes d'encre d'un Henri Michaux. Ce serait ici une organisation formelle et territoriale entre deux parties du corps relevant l'une et l'autre d'une lutte. Cette lutte est celle de l'œil et de la main, qui au-delà du visible et du lisible tendrait à mettre en place un caractère *haptique*. Deleuze emprunte ce terme à Riegl, qui définit ainsi le bas-relief égyptien comme opérant « la connexion la plus rigoureuse de l'œil et de la main, parce qu'il a pour élément la surface plane ; celle-ci permet à l'œil de procéder comme le toucher, bien plus elle lui confère, elle lui ordonne une fonction tactile »<sup>43</sup>. Sur un plan purement visuel, les bandes de langage appellent au toucher. Si *Une pile de langues* fonctionne comme des lignes poétiques seraient-ce des unités de souffle, des grammes, ou plutôt des schémas acoustiques ? En voulant transcender ce qu'il a senti comme étant l'anthropomorphisme latent d'un Pollock, il cherche à se mouvoir au-delà de la présence de la voix, même s'il travaille avec

---

<sup>42</sup> Jacques Derrida, *L'oreille de l'autre. Otobiographie, transferts, traductions*. Textes et débats avec Jacques Derrida, dir. Claude Lévesque et Christie V. McDonald, éd. VLB, 1984, p. 138.

<sup>43</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Du Seuil, L'ordre philosophique, 2002, p. 115.

l'alphabet phonétique. Bien qu'écrits à la main, il n'y a aucune expression calligraphique à ces mots dessinés dans un style anonyme et un flux standardisé. Ce n'est que dans la signature que l'on peut déceler la trace graphologique d'un *je* latent.

À gauche de la signature et à la fin de la lecture se trouve le titre, et non pas en haut tel qu'on peut s'y attendre pour un poème – un renversement de la hiérarchie dû au fait structurel étrange que la pyramide de mots, défiant toute gravité, a été bâtie, non pas par le bas, mais par le haut. Ce choix accentue le fait que *Une pile de langues* serait plutôt un dessin qu'un poème. En lieu et place d'un titre, il utilise le terme « langue » *language* – terme latin et scientifique contrastant avec ce mot anglo-saxon monosyllabique et archaïque de *heap* qui signifie « pile » ou « tas ». Placé au sommet de ce cumul verbal, telle une entrée du dictionnaire, débordant abondamment de synonymes, le terme « langue » établit une domination sur tous les autres mots ou phrases, qui travaillent à une équivalence métaphorique ou attributs métonymiques de la condition du langage. Dans ce sens, *Une pile de langues* illustre parfaitement la projection de l'axe paradigmatique de sélection vers un axe syntagmatique de combinaison. Cela renvoie au principe du montage ou d'espacement d'une chose après l'autre, une chose à côté de l'autre, sans les connecteurs logiques de la subordination ou de la coordination syntaxiques. La pile de Robert Smithson est telle une parataxe soutenue : excepté pour les virgules parasites à la troisième et cinquième ligne, la pile est construite sans ponctuation, sans syntaxe ni articles. Elle se lit comme une liste. Une liste comme la plus ancienne forme d'écriture connue, qui permettait un stockage spatial de données trop complexes pour être retenues dans les arcanes temporels de la mémoire individuelle. Dans ses écrits, Robert Smithson est un faiseur compulsif de listes, peut-être parce que, tout comme le scribe sumérien, lister les choses lui permettait de se les rappeler, de les déplacer voire de les enterrer et de les oublier.

Ces descriptions fonctionnent comme des dessins, des figures soutenues par des lignes épaisses et d'autres très fines, voire avec des pointillés. Ses métaphores sont diagrammatiques, outil que l'artiste affectionne tout particulièrement dans ses écrits. Cette observation repositionne *Une pile de langues* dans le rang des diagrammes. Elle pourrait aussi être techniquement classée comme une description, les cent-cinquante-deux mots étant tous des auto-attributs ou dérivés du paradigme central ou terme-

noyau : langue. En tant que liste, les descriptions sont traditionnellement condamnées par la poésie néo-classique comme marginales ou non rentables, en tant que lieu d'où émerge l'écriture la plus improductive. Finalement tautologique et infiniment extensible, une description – comme une ruine ou une allégorie – ne possède pas de principe de fin ou d'exhaustivité. Elle ne se termine que lorsqu'intervient le mot *et cætera*<sup>44</sup>. Les déclinaisons sans fin de détails créent une perspective fuyante de l'ensemble, une forme de sublime si on veut. Avec *Une pile de langues*, Robert Smithson n'a pas atteint le sublime entropique de ses travaux finaux. C'est une petite pièce, une petite pile dont le potentiel est rigoureusement contenu dans une grille millimétrée et dont la fusion sémantique est liée aux positions dominantes des trois mots qui occupent les sommets de la structure triangulaire : le mot « langage ou langue » *language* au sommet, le mot « hiéroglyphique » *Hieroglyphic* à gauche et le mot « zéro » *cipher* à droite, renvoie clairement à ce type d'analogie :

*language = hieroglyphic = cipher* / langue (ou langage) = hiéroglyphique = zéro

« Pour la connaissance, la similitude est une indispensable bordure. Car une égalité ou une relation d'ordre ne peut être établie entre deux choses que si leur ressemblance a été au moins l'occasion de les comparer »<sup>45</sup>, écrit Foucault. Cette marque " égale " est le fond indifférencié, mouvant, instable pour que la connaissance puisse établir des relations, des mesures et des identités. Cette équation figure à la onzième ligne. Une ligne de sept mots qui commence avec le système écrit du langage « lettre » et qui se conclut avec le système parlé du langage « consonne et voyelle » faisant de ces deux graphique et phonétique le contour d'un groupe central : « hiéroglyphique alphabet ABC ». Ici, je pense, se trouve le nœud de la dialectique de Robert Smithson concernant

---

<sup>44</sup> Umberto Eco, « La langue imparfaite des images », in *L'expérience des images*, Umberto Eco, Marc Augé, Georges Didi-Huberman, Paris, INA, Les entretiens de Média Morphoses, 2011, p. 44.

<sup>45</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, Nrf, 1966, p. 82.

le langage en tant que tension non résolue ou résolue partiellement, dans les hiéroglyphes, dans les rebus qui les composent, entre pictographique et phonétique<sup>46</sup>.

D'autre part, cette liste comporte des mots isolés les uns des autres. On retrouve cette caractéristique *haptique* dans l'art égyptien et hiéroglyphique comme l'a nommée Gilles Deleuze. L'art égyptien extrait l'essence variable et tumultueuse de l'apparence. Contrairement à l'essence des choses, invariable, individuelle et éternelle, le contour en est la limite, la clôture. La clôture est la ligne géométrique et abstraite qui va cerner l'essence individuelle et la soustraire au devenir. L'essence dans la liste des mots de Robert Smithson peut être la langue ou le langage, unité close soustraite au changement, à la transformation, à la déformation, langage qui « acquiert une présence formelle et linéaire qui domine le flux de l'existence et de la représentation »<sup>47</sup>. Ainsi, l'art égyptien met la forme au service de l'essence. J'évoque ici une oscillation terminologique qui peut paraître prêter le flanc aux lectures deleuziennes de l'art égyptien et de ces modes opératoires : « l'art peut se proposer de corriger la nature, la spiritualiser, ou bien la recréer. L'art égyptien corrige la nature en extrayant du phénoménal, du devenir, l'essence isolée »<sup>48</sup>, précise Gilles Deleuze. Dans la liste de Robert Smithson, l'artiste conjugue les rapports dans l'espace en le transformant en rapports planimétriques, c'est-à-dire en rapport sur un plan, comme la formule de l'art égyptien, c'est le contour des lignes des mots qui isole la forme sur un plan métrique. Il s'agit d'un espace planifié où il n'y a plus de rapports esthétiques et grammaticaux mais un rapport sur plan. Comme un bas-relief<sup>49</sup>, le tas de langage – entre sculpture et dessin

---

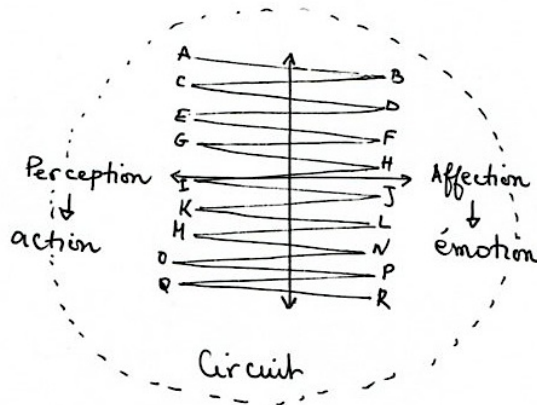
<sup>46</sup> Lorsque Champollion déchiffre la pierre de Rosette (une autre pile de langues), les hiéroglyphes cessent d'apparaître comme des images silencieuses mais commencent à parler en même temps que les lettres de l'alphabet. Plus précisément, ils commencent à occuper un espace entre le visuel et l'auditif, articulant cette sonorisation sans voix que la linguistique qualifie de « sourde ».

<sup>47</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 115.

<sup>48</sup> Gilles Deleuze, « La peinture et la question des concepts », Mars à Juin 1981, cours 14 à 21 (18 heures) du 12/05/81, Cf. La voix de Gilles Deleuze en ligne, disponible en ligne à l'adresse < <http://www.univ-paris8.fr/deleuze/> >.

<sup>49</sup> « Le bas-relief opère la connexion la plus rigoureuse de l'œil et de la main, parce qu'il a pour élément la surface plane ; celle-ci permet à l'œil de procéder comme le toucher, bien plus elle lui confère, elle lui ordonne une fonction tactile, ou plutôt *haptique* ; elle assure donc, dans « la volonté d'art » égyptienne, la réunion des deux sens, le toucher et la vue, comme le sol et l'horizon », Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Ibid., p. 115.

– s’élève sur un même plan, sans profondeur, sans modelé, sans ombre portée. La forme et le fond sont saisis sur le même plan, à plat sans profondeur de champ ni point de vue. Cette structure de mots obéit à une « légalité cristalline »<sup>50</sup>, très présente dans la production de Robert Smithson.



Dia. 1 Individuation psychique et collective.

Par ailleurs, le mouvement de cette montagne de mots m’évoque un paysage allégorique où se croisent une verticale et une horizontale. Celles-ci, n’étant pas fixes, structurées de part et d’autres de ses côtés par des relations horizontales et de l’autre côté par des relations verticales. C’est ainsi, en « montagne de cristal » qu’on devrait percevoir ce dessin, où les mots sont des mailles de particules pures. Cette image, non pas métaphorique mais bien littérale, semble tracer la composition de l’individuation psychique et collective qui structure la pensée psychosociologique chez Gilbert Simondon (dia. 1). Elle serait d’après Bernard Stiegler : « l’expérience d’une permanente avancée dans l’horizontalité qui monte et qui retombe, explorant le

<sup>50</sup> Gilles Deleuze, *La peinture et la question des concepts*, *Ibid.* Bien que le cristal soit très proche de ce que peut évoquer Smithson dans ses écrits ou encore sa production artistique, cette notion est empruntée par Deleuze à Simondon.

vertical »<sup>51</sup>. Une expérience de voir les choses sous un autre angle, rotationnel et dynamique, qui tente de redéfinir une pensée du temps qui ne serait pas binaire mais plutôt modulaire, où il ne serait plus question d'opposition du bon et du mauvais, du bien et du mal, du supérieur et de l'inférieur, qui fait le cours du processus, mais de sa composition. C'est dans un sens ce vers quoi appelle Robert Smithson qui réfute totalement une pensée dépourvue de toute notion d'espace et de processus, c'est-à-dire un nouveau rapport à l'expérience pensée du langage comme étant irréductiblement inscrite dans un système dynamique. Dans les deux sens, littéraire et graphique, cette " grille de pensée " du langage individué appelle à une forme de mouvance de l'esprit dans un tourbillon de mots. Bien que programmée métriquement, elle donne le vertige.

Cet entassement pyramidal de mots révèle une tension entre les particules – ou briques – de la structure, une quantité de savoir comme individuation à la fois psychique et collective. Déjà industrielle, cette image intègre les instances de conception, de production et de consommation dans un système de structure cognitif. Ici, les mots ainsi entassés n'assurent pas le savoir, mais plutôt une accumulation de données intraitables. Enfin, l'écriture entropique de ce tas de mots est en devenir, en train de se faire par un mouvement d'élévation – ou d'abaissement – au risque d'en faire un usage en dépit de sa propre signification un procédé syntaxique gratuit. C'est dans son texte intitulé *Quasi-infinités et la décroissance de l'espace* que Robert Smithson analyse sa vision entropique du temps. Il décrit les sections à peine discernables dans les tableaux standard d'Ad Reinhart qui font voir un « pâle carré de temps »<sup>52</sup> en tant qu'intersection incolore et qui se trouve absorbée imperceptiblement dans la conscience de chacun. Son dessin allégorique résonne dans cette vision paradoxale du temps où le quadrillage du papier millimétré de *Une pile de langues* oscille entre futur et passé, mémoire et oubli. Il est utile de préciser aussi la manière et la nature de ce texte, où l'artiste évoque des auteurs – artistes, scientifiques, philosophes

---

<sup>51</sup> Bernard Stiegler, « L'inquiétante étrangeté de la pensée et la métaphysique de Pénélope », in Gilbert Simondon, *L'individuation psychique et collective. À la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*, Paris, Aubier, 2007, p. XII

<sup>52</sup> Robert Smithson, « Quasi-infinité et la décroissance de l'espace », in *Robert Smithson, une rétrospective : le paysage entropique 1960-1973*, op. cit., p. 172.

– dans une cosmographie comme pour les actualiser sur un plan lisse, où il installe un présent sous une forme encyclopédique et génétique<sup>53</sup>.

## Archive

Elle est à la fois magnifique et intrigante, cette image des fonds de bibliothèque que nous décrit Arlette Farge dans *Le goût de l'archive*. Elle utilise des termes comme "avalanches" ou "inondations" afin de décrire cette forme aquatique et envahissante de l'archive. Un travail qu'elle décrit en terme de plongée, d'immersion, voire de noyades. Des profondeurs abyssales que tente d'explorer le chercheur en quête de sens, tel un « naufragé du fol espoir »<sup>54</sup>. Naufrage qui nous renvoie par ailleurs à Mallarmé dans *Un coup de Dés jamais n'abolira le hasard* : « Du fond d'un naufrage soit que l'Abîme ». Ce livre même qui n'est pas tout à fait un livre, que Blanchot décrit comme un recueil<sup>55</sup>, terme qui renvoie à la reliure, au rassemblement, pour la constitution d'une œuvre qui comporte la présence d'une possible séparation ou division, appropriation inévitable du lecteur. Arlette Farge affirme que : « c'est une autre forme de gigantisme ou bien une astucieuse façon de l'appriivoiser tout en marquant d'emblée l'utopie que représenterait la volonté d'en prendre un jour exhaustivement possession »<sup>56</sup>. Ces évocations marines accentuent la multiplicité des fonds d'archives, arrimés dans les caves des bibliothèques à l'image des lourdes masses rocheuses appelées "basses" en Atlantique. Par ailleurs, c'est sous la forme d'une bibliothèque que Borges imagine le Paradis<sup>57</sup>. Un univers où il consulte les ouvrages au

---

<sup>53</sup> Jean-Hugues Barthélémy, *Simondon ou l'encyclopédisme génétique*, Paris, PUF, coll. Science, histoire et société, 2008.

<sup>54</sup> Référence faite ici à la pièce de théâtre *Les naufragés du fol espoir (Aurore)*, Une création collective écrite par Hélène Cixous, sur une proposition d'Ariane Mnouchkine, librement inspirée d'un mystérieux roman posthume de Jules Verne (*En Magellanie* (1897), sous le titre *Les Naufragés du « Jonathan »* co-écrit avec son fils Michel Verne, publié en 1909). Représentation de 2010 au Théâtre du soleil de La Cartoucherie, Vincennes.

<sup>55</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986, p. 319.

<sup>56</sup> Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1997, p. 11.

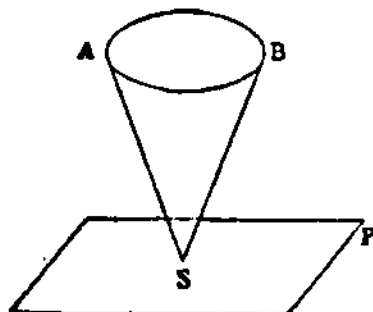
<sup>57</sup> Borges Jorge Luis, « Cécité », *Conférences*, Paris, Folio, 1999, p. 131.

hasard d'une pioche dans les rayons latéraux, comme il cueillerait une fleur aux senteurs imprévues, au cœur d'un champ de neuf cent mille<sup>58</sup> volumes en diverses langues. J'essaye alors – comme par nécessité – d'habiter poétiquement cet espace d'archive, cet entre-deux entre le collectif et l'individuel, entre le *je* et le *nous*. C'est comme si je tissais dans ce lieu une relation autre de ces ensembles d'œuvres géographiquement proches, bien qu'elles restent très distantes dans la forme et le contenu. Ces livres, ces archives et ces imprimés entretiennent un rapport à la mémoire individuelle et collective, à l'écriture de soi et à l'enregistrement du temps. Ils jouent un rôle – comme l'affirme Robert Smithson – entropique. L'entropie dans le sens du devenir, de ce qui est en train de se faire ou de se transformer, lorsque l'état d'un système évolue. Individuation. L'imprimé est intentionnellement livré au public. Il est organisé afin d'être lu et compris par tout un chacun et il cherche à annoncer et créer une pensée, à modifier un état de choses par la mise en place d'une histoire ou d'une réflexion. Il s'ordonne et se structure par des systèmes plus ou moins déchiffrables, et, quelle que soit l'apparence qu'il revête, il existe pour convaincre et transformer l'ordre des connaissances. Il est chargé d'intention ; la plus simple et la plus évidente étant celle d'être lue par les autres. L'imprimé contribue à cette entropie individuelle et collective, un peu comme une machine à remonter dans le temps de laquelle le voyageur sort individué. D'ailleurs l'imprimé joue le même rôle que le cinéma et ses salles obscures, tout comme les cartes, plans, livres d'art, ouvrages scientifiques, livres de mathématiques, graphiques, diagrammes, journaux, brochures, etc. Ainsi, tous ces individus entropiques hantent l'espace abyssal de la bibliothèque, et par extension ma mémoire. En effet, ce paysage qui m'entoure – bien que quasi virtuel – est une nature que je contemple en vue de l'actualiser et de la traduire visuellement à travers une autre forme, un autre format, ou dans une autre langue *bibliothèque*.

---

<sup>58</sup> Neuf cent mille est le nombre de volumes à la bibliothèque nationale de Buenos Aires en 1955. Le souvenir précis de Borges nous permet de dater et de comptabiliser les œuvres de cette bibliothèque. C'est aussi en quelque sorte l'approche de Smithson face aux mass-médias. Quand, pour conjurer le sort du progrès et de l'avant-garde vis-à-vis d'une pensée idéologique du temps et de l'histoire de l'art, il se livre à un épisode de mesure analogique du temps médiatique comme pour mesurer sa valeur numérique. Afin de mesurer les histoires de l'art en temps au moyen de media, il associe : livres à années, revues à mois, journaux aux jours et semaines, radio et télé à jours et heures. Il finit par déclarer dans une ironie mélancolique que le temps ainsi isolé de l'avant-garde produit sa propre histoire « indisponible » et sa propre entropie. In Robert Smithson, « Le temps et l'histoire en tant qu'objet », in *Quasi-infinité et la décroissance de l'espace*, op. cit., p. 175.

## Art et pensée



Dia. 2 **Henri Bergson**, *Cône SAB*, 1939.

Le nouage de l'art à la théorie est une affaire d'invention. Théorie dans le sens grec d'une science de la contemplation et de l'observation. S'absorber dans une observation attentive, une concentration de l'esprit. Dans la contemplation il y a ce temps qui coule comme dans une forme conique, où loge une tension, pour qu'enfin il se déverse – comme par intuition – dans le plan où loge cette " chose " qu'on pointe et qui contient notre regard, fuyant vers un devenir autre. Si on s'attarde sur ce cône SAB bergsonien<sup>59</sup> (dia. 2) qui représente la totalité des souvenirs accumulés dans la mémoire, nous observons une base AB qui est la zone du passé laquelle demeure immobile, alors que la pointe renversée S figure à tout moment le présent et avance sans cesse en touchant simultanément le plan mobile P qui illustre quant à lui la représentation actuelle de l'univers. La mémoire du passé présente dans les mécanismes sensori-moteurs – comme formant un ressort entre la base et la pointe du cône – tient le plan mouvant de l'expérience et tous les souvenirs capables de les guider dans leurs tâches. « Comme le souvenir bergsonien, l'énoncé se conserve en soi, dans son espace, et vit pour autant que cet espace dure ou est reconstitué »<sup>60</sup>. Ainsi, la fonction que remplissent le livre ainsi que la bibliothèque est celle de se souvenir du « passé et des rêves »<sup>61</sup>, où les

---

<sup>59</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 2007, p. 169.

<sup>60</sup> Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, éd. De Minuit, 2006, p. 14.

énoncés ressembleraient à « des rêves, et tout change, comme dans un kaléidoscope, suivant le corpus considéré et la diagonale qu'on trace »<sup>62</sup>.

C'est bien dans la bibliothèque, lieu de la matière et de la mémoire, lieu de la documentation et de l'archive, que le récepteur peut contempler – regarder attentivement et considérer la chose par la pensée – l'œuvre dans sa totalité. Stable, statique sur sa chaise le récepteur-lecteur reçoit l'œuvre fixée, reproduite et enregistrée sur le document, présentée avec le récit précis de sa réalisation. Le passé se confond enfin avec le présent, et le virtuel de l'œuvre s'actualise devant ses yeux. C'est le rôle de la critique et de la science de l'art, qui œuvrent à collecter des récits et des témoignages précis et après-coup du processus de réalisation de l'œuvre, généralement absent, disparu de l'œuvre en soi. En l'occurrence, ce modèle a suscité un geste quasi intuitif, une nécessité de saisir des choses qui sont à ma portée, ce qui m'est disponible immédiatement. L'immédiateté a joué un rôle très important, présent par ailleurs dans le format de *Technique mixte*, dans la liste et l'énumération ainsi que dans le traitement du texte. Sur le plan de ma table, concentrée, je réunis en un centre un conglomerat d'éléments par une opération d'assemblage et d'accumulation en les percevant ici comme qualitatifs et non pas quantitatifs. Les pages lisses – bien que « feuilletées »<sup>63</sup> – des livres et des imprimés que désormais je contemple, conglomerant les particules de mots et des lignes d'encre venues d'ailleurs. Un espace de proximité, ouvert, peuplé d'événements, qu'on pourra littéralement qualifier de lisse dans le sens que lui donnent Deleuze et Guattari : « l'espace lisse sera pensé sur le modèle du feutre, comme "anti-tissu" qui n'implique aucun dégagement des fils, aucun entrecroisement, mais seulement un enchevêtrement aléatoire des fibres, à la fois homogène (lisse), susceptible de croître

---

<sup>61</sup> Jorge Luis Borges, « Le livre », *op. cit.*, p. 147.

<sup>62</sup> Gilles Deleuze, *Foucault*, *Ibid.*, p. 27.

<sup>63</sup> « Le plan d'immanence est *feuilleté* », déclarent Deleuze et Guattari pour qualifier ce plan qui est « Un-Tout » et un « chacun », in *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les éditions de Minuit, col. Reprise, 2008, p. 51. C'est dans ce sens que je considère les livres et imprimés que je contemple et à travers lesquels j'aperçois un lieu homogène et *haptique*.

en tous sens, et infini en droit »<sup>64</sup>. Ainsi les documents imprimés entreposés sur ma table écrivent une nouvelle partition, une nouvelle distribution, une nouvelle vérité. Car c'est dans cette pointe S du cône, que s'actualisent le présent et le lieu de l'action du mouvement et du geste. Je promène alors ma pensée créatrice et obstinée le long de lectures et de figures qui forment une grille, un réseau.

## 2. *Digitalité, et autres manies*

C'est une bibliothèque virtuellement infinie dans laquelle je m'obstine et je me modifie. Un « lieu-temps »<sup>65</sup> où la perte de rigueur méthodologique est compensée par l'intensité et la jouissance de la lecture libre. Décrire cette bibliothèque, expliquer son origine, ce serait entrer dans la biographie, c'est-à-dire une figure, un portrait qui serait le mien, pourquoi pas un autoportrait. Comme un portrait-robot, mes lectures me pointent du doigt. Elles forment les contours qui tentent de me limiter. Ici je me pose une limite, une contrainte qui est celle du travail au sein d'une *bibliothèque* qui définit mon esthétique du travail. Si je parle d'une esthétique de travail, c'est que je suis dans une posture de production artistique et d'écriture, qui est bien entendu différente de celle d'un scientifique ou encore d'un journaliste par exemple. Le travail est ici pensé et vécu comme une pratique de – et par – l'art. Ce n'est ni dans un atelier, ni sur un site extérieur que je pense et crée mes pièces mais plutôt à l'intérieur de ce lieu, assise sur une chaise, accoudée à une table qui m'appartiennent toutes les deux pendant un moment. Dans ce lieu de la mémoire, la bibliothèque insiste sur cette posture assise. S'asseoir est actif, c'est un acte antonymique à se laisser tomber sur place, le corps relâché. L'assis pense, veille, jouit dans la paresse sans aucune tâche ni responsabilité. Mais l'assis qui veille sur un malade est aux aguets, inquiet et attentionné. Ici ce n'est pas le corps qui est à l'épreuve de la tension mais l'esprit. La posture assise d'un

---

<sup>64</sup> Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, Paris, éd. De Minuit, 1980, p. 614.

<sup>65</sup> Roland Barthes, *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, IMEC, 2002, p. 34. Barthes emploie aussi le terme « lieu-horaire » pour qualifier la bibliothèque de sa maison de campagne.

Bouddha, posture symbolique et effective du Zen et du Tao, une sorte de médiateur par lequel passe un intense oubli du corps. Le sujet disparaît dans la méditation spirituelle formant un tout naturel avec le cosmos. C'est se mettre dans un processus de penser, de rêver, de somnambuler presque sur place. Par ailleurs, cela renvoie bien évidemment à la posture du *Penseur* de Rodin porté par le poids du *corpus* sur une main-socle.

Le penseur, cet individu qui travaille ses méninges, est la figure de la pensée en mouvement. Une activité invisible, dans la tête pesante du penseur, lieu de la mémoire et du stockage, lieu du traitement de l'information, qui ne tend qu'à être révélée par une image de pensée, ou bien un geste, une parole, un verbe. Ce penseur est marquant dans sa posture mais aussi dans sa nudité. Il se livre nu à penser, sans outil, sans artifice, sans symbole, silencieux et recroquevillé dans un éboulement pensif total. Il est le seul appareil pensif, le seul organe de pensée. Dans un corps nu, sans artifice, se meuvent la pensée, force et profondeur. Le corps du *Penseur* est d'ailleurs à l'image de ce que Rodin veut y élucider, une pensée forte, une musculature de pensée, un corpus au-delà du corps. Ce corps d'athlète olympique a l'air si fragile face à la lourdeur de la pensée qui pèse sur sa tête. Cette œuvre ne laisse pas indifférent le penseur et écrivain tunisien Béchir Majdoub. Il décrit dans un texte poétique en arabe, le souvenir de sa rencontre hasardeuse avec la sculpture au musée Rodin à Paris. Dans un premier temps il questionne la nudité du corps pensif. Ensuite il fait comme un éloge de la pensée (*el fikr*) : « la pensée est comme la flèche tendue à l'arc du corps »<sup>66</sup>. Cette métaphore de la pensée comme flèche rattachée à son corps-arc me rappelle la formule « père de la flèche est la pensée »<sup>67</sup> énoncée par Paul Klee dans ses légendes d'esquisses pédagogiques. L'auteur tunisien est frappé en état de choc esthétique, saisi devant cette sculpture de la pensée qui le renvoie à l'image miroitante de son propre corps pensif. La pensée est donc cette forme de l'extériorité, qui s'adresse au dehors comme le voir ou le parler qui sont aussi des actes de pensée. Elle loge dans cet interstice entre le voir et le

---

<sup>66</sup> Béchir Majdoub, *Graines*, Maison Tunisienne d'Édition, 1986, Tunis, p. 148. (Traduction par nous-même).

<sup>67</sup> Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 128. Je reviendrai plus amplement sur cette figure sagittale de la flèche dans la troisième partie de cette thèse.

parler, entre le voir et l'écrire. Deleuze affirme que penser appartient à un dehors qui viendrait s'engouffrer entre le visible et l'écrit.

## Image de pensée

Travailler à la bibliothèque comme on travaillerait dans un atelier me renvoie, au-delà du statut de la bibliothèque-atelier, à me poser la question de la nature de ce travail. Quel type de travail engendre la réalisation d'une œuvre au sein d'une bibliothèque, au voisinage de la foule, plongée dans une masse de données et dépourvue d'intimité ? Le lieu de création influence mon état d'esprit, ma manière de voir les choses qui m'entourent. La création au sein même de la bibliothèque fait de la pensée l'organe créateur, où se manifeste une production massive d'images de pensée. Afin de mieux saisir cette pratique de l'art *bibliothèque*, il est utile de définir ce que je nomme image de pensée ?

Il s'agit d'une entité d'ordre cognitif, une image qui appellerait une « technologie intellectuelle »<sup>68</sup>, où le corps est substitué à la pensée cognitive et logique. Ce serait une pratique qui consiste à parfiler cette étoffe de matière présente dans la *bibliothèque* et en dégager une figure exhaustive. Bien évidemment, il ne serait pas question d'un travail projectif mais plutôt de logique et de description. Cette étoffe de matière qui est généralement faite de mots, d'images imprimées sur un support en papier – et qui constitue par ailleurs le médium principal de mon travail – se distingue nettement d'une matière faite d'acier, de peinture, de liquide ou de n'importe quelle autre substance matérielle et physique propice au travail plastique d'artiste. La nature esthétique de la *bibliothèque* est différente dans sa dimension plastique. Elle est faite de paroles et de mythes, matière et mémoire.

---

<sup>68</sup> « Le document est une "technologie intellectuelle" productrice de réel, dont les fonctionnements symboliques ont des effets très concrets », Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, éd. Al dante, transbordeurs, Question *Forbidden beach*, 2007, p. 24. (Soulignée par l'auteur).

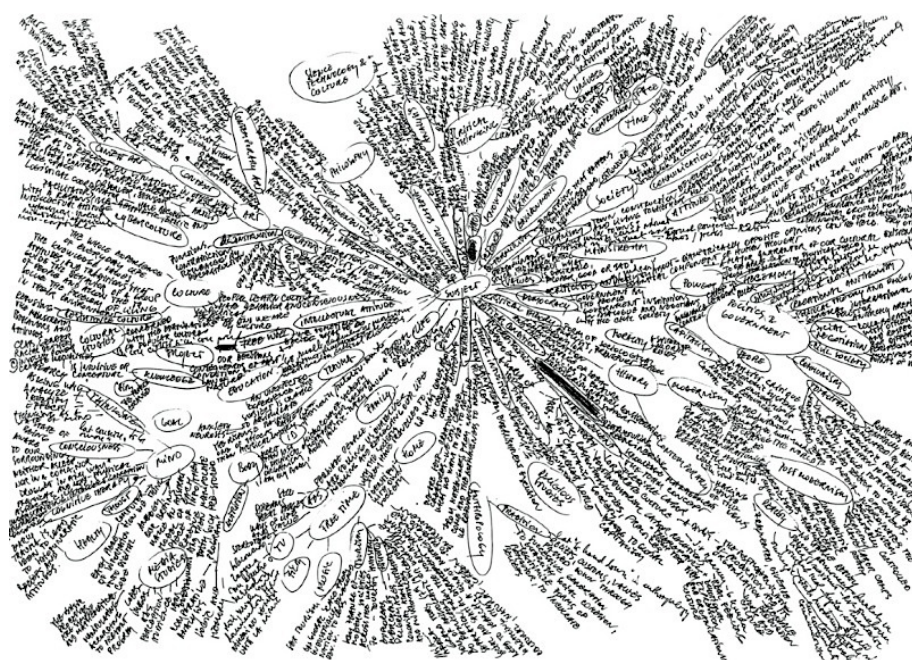


Fig. 3 Lia Perjovschi, *Mind Map Subject* (détail), 1999-2006, encre sur papier, 100 x 137 cm.

Les cartes mentales de l'artiste roumaine Lia Perjovschi<sup>69</sup> sont ici l'illustration de cette pratique de l'image de pensée. J'aimerais qualifier cette création de cognitive, car elle se base sur un savoir commun et elle est destinée à une réception particulière du spectateur devenu lecteur et apprenti. Elle reprend comme forme et comme figure l'aspect opératoire du travail de la pensée comme processus. L'artiste activiste – qui se considère détective de l'art et de son histoire – travaille avec des diagrammes, des plans schématiques et des collages de dessins, afin d'instaurer un lieu de communication et de dialogue sur la pertinence sociale et politique dans son pays. Ces diagrammes rhizomiques noircissent le papier par la force des traits et des lignes. De l'encre noire trace des particules de mots écrits de la main de l'artiste en anglais, restent très peu lisibles, appellent à un déchiffrement au-delà d'une lecture (fig. 3). À y regarder de plus

<sup>69</sup> Lia travaille en collaboration avec Dan Perjovschi qui représente des figures emblématiques de l'activisme culturel à Bucarest. Ils éditent ensemble des fascicules et organisent des manifestations contestataires et des débats publics autour de thématiques artistiques en orientant leurs intérêts sur l'instauration de la pratique et de la pensée de l'art contemporain. Ils recourent alors à des pratiques artistiques différentes allant de la performance, des interventions *in situ* au dessin et à l'édition. Lia Perjovschi crée le CAA, Centre pour l'analyse de l'art et Archive de l'art contemporain. Un travail qu'elle mène alors entre pouvoir et savoir.

près, une constellation de termes relatifs à l'art et à l'histoire s'ouvre au lecteur. Des foyers d'arborescence massive attirent le regard, des mots-clés, ou encore des images-clés. La bulle du centre de la feuille contient *subject*, le terme « sujet » comme noyau de la carte de la pensée. Ce centre attire comme un aimant des particules de mots qui paraissent glisser dans son pli. Cette carte agglomérée par des bulles, des foyers et des lignes – tantôt écriture, tantôt rature – semble dessiner un circuit logique et spontané. Chaotiques, ces lignes et ces bulles semblent appartenir à un monde où l'ordre n'est jamais que flottement au-dessus de l'abîme. En témoigne le moyen même de l'assemblage de ces diverses bribes de pensées, dans leurs voisinages barbares. Des nœuds et des foyers qui constituent les points singuliers au voisinage desquels logent des commentaires, sorte d'énoncés fortement graphiques.

Compilation et synthétisation pourraient définir la pratique diagrammatique de Lia Perjovschi qui fait usage de ces procédures qui éclairent sur les types et les formes de savoir que ses dessins peuvent produire. Un savoir encyclopédique de l'art, bien que personnel, repose sur une compréhension intellectuelle et graphique de ses Collections d'Archive de l'Art contemporain (CAA). En vue d'une production nouvelle du savoir. Le noircissement de la feuille semble une métaphore de la masse et la quantité d'information d'archive sur laquelle se base l'artiste afin de comprendre un contexte de pratiques en mouvement. En détective, elle part à la recherche d'indices et de preuves qui construiront sa carte mentale de l'art et de la culture contemporains. Ces matériaux déjà existants forment une source d'étude et un outil d'analyse à décrire. Réaliser un dispositif de lecture, notamment dans *Technique mixte*, à partir des légendes de matériaux existants revient donc à décrire une réalité et en faire le lieu d'une « conscience paradigmatique de l'énoncé »<sup>70</sup> où je pose ainsi un modèle de pensée, un point de vue paradigmatique car j'opère par sélection d'un tout un certain nombre d'éléments jugés saisissants et neutres. Image et légende de l'image sont virtuelles. J'actualise l'une pour pouvoir produire du sens à travers un choix esthétique. La légende de l'œuvre, sans la présence de l'œuvre ou de son image, induit dans sa réception une forme de neutralité de l'énoncé.

---

<sup>70</sup> Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, op. cit., p. 59. Cf. Jack Goody, *La Raison graphique*, Paris, Minuit, 1979.

J'ai fait la rencontre – tant attendue – des dessins de l'artiste roumaine en 2012 lors de l'exposition *Atlas critique*<sup>71</sup> sur la pensée critique et ses modes de représentations. L'artiste présente trois de ces *Mind Maps* (cartes mentales) imprimés en petit format sur un support translucide directement collé au mur à hauteur des yeux. Ces dessins appellent à la lecture dynamique – comme sur une carte du monde – où l'on chercherait à déchiffrer une stratégie de pensée, une archéologie de la connaissance dans toute relation d'un point à un autre. Un diagramme perpétuellement agité par les changements de distance ou de variation entre les énoncés et les bulles. Un paysage conceptuel s'offre à moi dans un entrelacement à la fois subjectif et systémique (technique). La pensée diagrammatique de Lia Perjovschi constitue une encyclopédie imaginative, une machine à transformer le savoir universel. Il se creuse alors aussitôt entre moi et ces dessins un écart, une distance qui n'est pas provoquée par un sentiment ou une sensation mais par une obligation de compréhension. Une œuvre qui fait appel à l'intelligence à travers la sensibilité en dehors de ce qui pourrait être dans d'autres cas une émotion ou encore une adhésion pure. Je saisis alors cette œuvre comme un objet notationnel. Au-delà de l'ingéniosité grammatologique de l'écriture, je suis sensible à la matière plastique de celle-ci dans son opposition si frappante entre le noir et le blanc, les lignes et les bulles. L'œuvre accède alors à une dimension kinesthésique, qui me renvoie aux gestes et opérations relatives au type de travail qui permet de l'effectuer. Ces dessins, de type notationnel, donnent une nouvelle visibilité à des connaissances déjà connues et qui portent déjà un nom (étiquette ?) : art contemporain. La logique de son effet pragmatique consiste alors à nous mettre en position d'adopter une saisie visuelle et graphique d'une matière à dominance d'écriture – presque automatique – différente dans la forme de l'objet de référence. Elle est ce qui peut être nommé par son équivalent-schéma qui cherche à fournir une image synthétique d'un fait historique et d'actualité enregistrée. Le document<sup>72</sup> de l'œuvre constitue une preuve, une trace de sa valeur testimoniale. Il a aussi en revanche une valeur didactique, dans le sens où il

---

<sup>71</sup> Exposition *Atlas critique*, Parc Saint Leger, Centre d'Art Contemporain, Never. Commissaire Le peuple qui manque, 16 Mars 2012-27 mai 2012.

<sup>72</sup> Document, du latin *documentum* signifie exemple, échantillon, modèle, leçon, enseignement et démonstration. Il est dérivé du verbe *docere* qui signifie « faire apprendre, enseigner ». cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 668.

informe, instruit et enseigne sur sa forme et sa nature. La documentation sur les œuvres d'artistes constitue la trace et atteste de leur existence en dehors de leur état d'exposition et de monstration<sup>73</sup>. Or ici Lia Perjovschi ne considère pas ses pièces comme documents de preuve mais elle les nomme des dessins à proprement parler. Néanmoins, cela n'empêche pas de sentir ce caractère de passage qui qualifie ces dessins comme étant entre deux actions en vue d'autres fonctions possibles. L'arrêt presque brutal dans le monde de l'art, installé d'un coup par ces *Mind maps* : cosmographies d'un savoir commun, ouvre le champ du possible et questionne le statut du document *bibliothèque* dans le champ de l'art.

## Écritures

« L'écriture manuscrite, comme la micro-informatique aujourd'hui, tend à ne pas dissocier le processus de production intellectuelle du texte et celui de sa réalisation matérielle »<sup>74</sup>.

L'aspect dactylographique et manuel de ces dessins comportant ratures et imperfections me renvoie à l'écriture instrumentale. *Technique mixte* ou encore *Un livre aveugle* sont des produits " faits machine " par opposition aux réalisations manuelles. Écrire à la main fait appel à l'instrumentalité de la reproduction régulière et de « l'itérabilité mécanique »<sup>75</sup> au plus près de cette main de la pensée et du mot. On a tendance à opposer l'écriture manuelle à l'écriture machinale, comme opposer un prototype artisanal à son évolution technique ou industrielle. Mais l'écriture dite à la machine, de son côté, est tout aussi manuelle. Il s'agit d'une autre manière de faire des

---

<sup>73</sup> C'est depuis l'art des années 1960 que se sont développées des stratégies d'artistes empruntant à la documentation des méthodes d'inventaire, d'archive et de conservation des données en relation avec des œuvres éphémères et conceptuelles. Ils documentent un événement artistique révolu : une performance, une installation éphémère, une œuvre interactive, etc.

<sup>74</sup> Sylvain Auroux, *La révolution technologique de la grammatisation*, éd. Mardaga, 1994, p. 97-98.

<sup>75</sup> Jacques Derrida, *Papier machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*, Paris, Galilée, 2001, p. 152.

particules de mots, une autre mise en train, un autre exercice de mise en travail qui consiste à tapoter sur un clavier. Ce type d'écriture, plus propre et lisible, produit tout de même du texte. Le recours à l'ordinateur et son clavier ne dispense pas de l'usage de la main. Il ne s'agit pas ici d'écrire sans les mains comme c'est le cas pour la reconnaissance vocale.

La pensée est une manœuvre ou encore une manipulation selon Heidegger ; une *Handlung*<sup>76</sup>, car c'est un travail de la main, une action, avant toute opposition entre pratique et théorie. La pensée ne loge pas dans notre tête mais au niveau de nos mains. Sur ce point, Wittgenstein explore les entraves de la logique pour réfléchir le lieu de la pensée. Une pensée qu'il définit comme « l'activité qui consiste à opérer avec des signes »<sup>77</sup> accomplie par la main en écrivant et par la bouche en parlant constituant ainsi les agents de la pensée. Le lieu serait alors la bouche qui parle ou encore le crayon sur papier avec lequel on écrit. Wittgenstein insiste sur le fait que la pensée ne loge pas dans la tête ou encore qu'elle soit l'activité de l'esprit, mais qu'elle est plutôt dans les processus de sa réalisation et à travers les instruments qui la véhiculent. On parle alors de « stratégies manipulatoires »<sup>78</sup> comme de parler avec les mains, ou de « se parler dans les mains »<sup>79</sup>. Il engage une autre main, commande, induction et injonction du corps à la main et de la main à l'écriture, car « les mains ne sont pas seulement dans les mains »<sup>80</sup>. Je tapote sur un clavier au lieu d'embrasser le stylo entre l'index et le pouce, c'est une histoire de « digitalité »<sup>81</sup> et non pas de mains. Des procédés digitaux des

---

<sup>76</sup> *Ibid.* p. 153.

<sup>77</sup> Ludwig Wittgenstein, *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, Gallimard, 2004, p. 42

<sup>78</sup> Charles Alunni, « Diagrammes et catégories comme prolégomènes à la question : qu'est-ce que s'orienter diagrammatiquement dans la pensée ? », in *Penser par le diagramme de Gilles Deleuze à Gilles Châtelet*, Noëlle Batt (dir.), T.L.E, n°22, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, p. 84-85. « L'acte mécanique de l'inscription comme telle, saisi comme geste pragmatique d'écriture sur une feuille ou un tableau, lui-même le résultat d'une application de " forces tensorielles " sur le corps du stylo ou sur le corps de la craie ». Lorsque l'auteur parle ici de « forces tensorielles », il s'agit d'une référence au tenseur, objet mathématique d'un espace à plusieurs dimensions permettant en particulier d'effectuer des changements de repère.

<sup>79</sup> Gilles Châtelet, *Les enjeux du mobile. Mathématique, physique, philosophie*, Paris, Seuil, 1993, p. 34.

<sup>80</sup> Derrida Jacques, *Papier machine*, *Ibid.*, p. 153.

<sup>81</sup> *Ibid.*

doigts qui comptent, ou qui content. Dans ce sens, il y a ici opposition entre digital et analogique et non pas entre digital et manuel. Lorsqu'on saisit les mots au clavier, comme saisir un paysage à l'aide d'un appareil photographique, il s'agit finalement de copier ou re-copier ces éléments afin de se les approprier et d'opérer une translation d'un milieu à un autre, d'un langage à un autre et d'un format à un autre. On parle d'ailleurs d'écriture photographique dans le langage numérique. Au cours de cet exercice étrange et banal, il arrive que je m'interroge sur cette occupation industrielle et obsessionnelle. Temps passé à recopier des mots jugés saisissants. Au temps de l'informatique, ce geste de copie, peut à peine se dire. Comme immédiatement frappé d'imbécillité. Il y a sûrement quelque imbécillité à recopier toujours, plutôt qu'à prendre notes ou à résumer tout bonnement l'idée principale d'un document. De l'imbécillité, alliée à de l'obstination têtue, voire maniaque et fière, à moins que ce dessin absolu des mots ne soit ressenti comme une nécessité, un moyen privilégié d'entrer en connivence et d'éprouver de la différence. Devant ces légendes une urgence se crée, celle de se couler par le geste dans le flot saccadé des phrases, dans le débit heurté des demandes et des réponses, dans l'anarchie des mots. Se couler, mais aussi se laisser dérouler ; entre familiarité et dépaysement. Le goût des mots par ce geste artisan, lent et rentable, où l'on recopie les légendes, morceau par morceau, sans en transformer ni la forme, ni l'orthographe, ni même la ponctuation. Sans trop même y penser. Comme si la main, en reproduisant à sa façon le moule des syllabes et des mots, en conservant la syntaxe, s'introduisait dans les œuvres en soi. Ce geste d'approche s'est imposé au point de ne jamais se distinguer du reste du travail. Les légendes recopiées à la main, sur une page blanche, sont une part du temps apprivoisé ; laissant à plus tard relecture et interprétations. Cette opération chronophage provoque des douleurs musculaires mais avec elle du sens se révèle.

### 3. Clichés

#### La tête dans les ouvrages

J'ai toujours regardé de près les images dans les magazines, les documents scientifiques illustrés, les dictionnaires et encyclopédies et catalogues raisonnés. Regardé, ou plutôt contemplé et traité ces documents qui m'ont toujours fasciné par leur forme plastique. *Technique mixte* est née de cette observation répétitive et quotidienne des catalogues et livres d'art. C'est en partie ces catalogues massifs, ces livres d'histoire de l'art illustrés et commentés, les beaux livres, souvent onéreux et qu'on rêve d'acquérir pour compléter une modeste bibliothèque de collectionneur passionné d'art et de livres. Ceux que l'on retrouve à la fin du parcours d'une visite d'exposition récente, une rétrospective d'artiste ou encore une exposition à thème, habillant les étagères d'une librairie de musée aux côtés des gadgets, autres broches et cartes postales. De belles photographies d'œuvres d'art imprimées sur papier glacé, occupant parfois la totalité d'une double page. Ou encore des petits rectangles placés au cœur du texte, prenant place et créant ainsi un contraste, un contour. *Art d'aujourd'hui*, *Art et aujourd'hui* ou simplement *Art contemporain* titrent ces ouvrages de collections. Ou encore les magazines gratuits de présentations et critiques sur des artistes émergents et des programmes *curatoriaux* récupérés avec une sorte d'excitation dans les galeries du Marais à Paris. Moi je les consulte à la bibliothèque. Posées sur ma table, à côté de l'ordinateur, je feuillette ces pages une par une actualisant ainsi mon musée imaginaire. Imaginaire parce que rares sont les œuvres que j'ai eu l'occasion de voir directement dans un musée ou encore en galerie. Mais elles m'habitent toutes, et les voir n'est que s'en souvenir. « Toute passion confine au chaos mais celle du collectionneur confine à celui des souvenirs »<sup>82</sup>. En effet, Benjamin déclare que la mémoire n'est pas un instrument pour l'exploration du passé mais un médium du vécu. Les catalogues raisonnés constituent alors ma base de données, située dans les étagères de la salle Art et littérature qui se trouve au deuxième étage de la Bibliothèque publique d'information du

---

<sup>82</sup> Walter Benjamin, « Je déballe ma bibliothèque », *op. cit.*, p. 160.

Centre Georges Pompidou. Compulser le document, le feuilleter, aller d'arrière en avant, devient dès lors un événement qui en change sensiblement la lecture et donc l'interprétation.

Le vertige chaotique et passionnel du document et des données est caractéristique de l'univers créateur du peintre moderne Francis Bacon. Il me guide alors dans cette approche plastique des documents illustrés et imprimés. Il est aussi à l'origine de cette réflexion pratique et théorique d'une logique de la sensation qui charge de l'intérieur mon travail. La base de données massive qui caractérise fortement le lieu de création du peintre-collectionneur fait écho ici à l'atelier comme lieu où se dresse un inventaire du réel sous la forme d'archive de photographies et de clichés. Comme un album photo, l'atelier sert à rassembler et à thésauriser ces illustrations de figures du monde. Les photographies de l'atelier de Francis Bacon sont aussi connues que son œuvre, car faisant partie intégrante de l'œuvre. Cette chambre noire – à laquelle fait référence par ailleurs Martin Harrison lorsqu'il décrit les débris d'images qui jonchent le sol de l'atelier de Bacon, et qu'il nomme matière brute – est à la fois l'atelier et les images photographiques. La chambre noire – ce lieu instrumental (appareil), qui consiste à observer des images en mouvement sur un mur où l'extérieur éclairé par le soleil apparaît sur le mur d'en face – passionne les peintres car elle intensifie l'illusion de la perspective. Un laboratoire photographique où se dévoile par la lumière la photographie négative, que l'on fixe sur un support papier sensible. Ce papier est sensible à la lumière comme pourrait l'être par ailleurs la peinture face aux clichés.

## Pratiques du document

Cette chambre noire ne renvoie pas au geste photographique de la prise de vue, mais plutôt à la transformation de celle-ci et au processus de sa révélation et sa mise en format. « Ici, tandis que le sédiment au sol gagnera sans cesse en épaisseur, un mur sera toujours réservé à des reproductions de ses propres tableaux. (...) Ainsi paradoxalement, ses tableaux gagnent en clarté à mesure que son atelier gagne en

désordre »<sup>83</sup>. L'atelier de l'artiste est quasi organique, une extension de son corps, de sa palette de couleurs et de sa mémoire, faisant ainsi partie intégrante de l'œuvre en devenir. C'est le lieu de toutes ces sources, comme un archéologue, le visiteur peut aisément remonter à l'origine des tableaux baconiens à travers ces couches de sources documentaires. Le peintre se réfère ainsi à des points de vue fixés par d'autres personnes, à des clichés et non pas à un modèle vivant, à un fait réel, comme à la recherche d'un point de vue neutre, d'un recul ou d'une distance qui le sépare de ses modèles à travers l'intermédiaire d'artifices. Ceci permet aussi à l'artiste de saisir les objets dans la multiplicité de leurs relations, et non pas comme des éléments isolés. Sous l'effet médiateur des photographies, une dialectique se déclenche entre l'œuvre et l'atelier et par extension avec le monde extérieur. Ces fragments figés par le temps médiatique sont comme privés de leurs sites naturels ; les animaux ne sont pas dans la nature et les personnes ne sont pas dans les lieux de fréquentation et de rencontre avec l'artiste. Ils sont coupés de leurs origines afin de mieux donner à voir ces traits non figuratifs d'« animalité »<sup>84</sup> que semble chercher le peintre. Ils demeurent ainsi à la fois présents et absents. L'atelier est un contenant ouvert grâce à ces bribes de moments venus d'ailleurs. Bacon utilise des photographies chargées de sens primaire, pure illustration de la chose. C'est cette neutralité qui lui permet de construire sa Figure<sup>85</sup> et s'éloigner ainsi de la figuration et de l'illustration. Par ailleurs, la toile à son tour devient le lieu d'ordonnement du chaos instauré par ces documents et clichés.

Bien qu'il s'agisse de peinture, je me sens très proche de cette logique de la sensation. Ce rapport complexe avec les documents imprimés et les photographies documentaires et cette posture paradoxale à la fois de regardeur et de réalisateur cohabitent aussi dans mon univers créateur. J'ai aussi ce sentiment de proximité et d'intimité avec le média qui me donne un point de vue d'apparence avec la chose réelle,

---

<sup>83</sup> Martin Harrison, *Francis Bacon, La chambre noire*, éd. Actes Sud, 2006, p. 81.

<sup>84</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 148.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 11. Le philosophe emploie la majuscule afin de différencier la *Figure* baconienne de la figure en général.

me permet de savoir et de traiter ce savoir dans un rapport autre au temps. Comme si dans ce face à face, j'étais seule à regarder l'autre et qu'il n'y avait qu'un sens à la vue. L'étude de l'imprimé permet au peintre de transformer son idée arrêtée sur la figure, prolifèrent en lui d'autres images comme dans un processus génétique. Francis Bacon parle d'ailleurs d'étude, nommant ainsi ses peintures : « Étude pour un portrait ». Comme une activité complexe et intense à laquelle il se livre dans la solitude, tentant de comprendre comment une bouche peut s'ouvrir dans un cri, ou encore comment un homme peut marcher ou courir. « Grâce à l'image photographique, il se trouve que je me mets à errer dans l'image et découvre ce que je pense être sa réalité beaucoup plus que je ne vois en regardant la chose »<sup>86</sup>. Errer dans une photographie<sup>87</sup> c'est faire d'elle un monde aussi vaste que le réel. C'est ainsi qu'elle nous appartient en quelque sorte. L'image donne ce point de vue déjà stabilisé par une machine ou un appareil (cinéma ou photographie) sur la chose, au lieu de la regarder directement. Paradoxalement, elle va directement au but.

Comme une définition dans un « dictionnaire »<sup>88</sup>, elle cadre et nomme, elle norme. C'est d'ailleurs la fonction qu'ont jouée les chronophotographies de Eadweard Muybridge, qui ont servi à de multiples Figures de Francis Bacon, par les enregistrements du mouvement humain, de l'image-mouvement. Elles multiplient le sens et les points de vue jusqu'à inspirer au peintre une production de séries et de triptyques. Comme un déclencheur d'idée en marche, en devenir, le regard saute par dessus l'image et s'élance en avant. La photographie-document est un trampoline à multiples directions. Ou encore, un corpus de clichés de presse saisis au vol constitué de preuves de l'actualité sur le monde et sur l'époque de l'artiste. Les clichés représentent l'information visuelle nécessaire pour un regard critique et plastique sur le monde. « Une autre chose qui m'a fait réfléchir au cri humain, c'est un livre que j'avais acheté dans une librairie de Paris lorsque j'étais très jeune, un livre d'occasion où il y avait de

---

<sup>86</sup> Francis Bacon, *Francis Bacon, L'art de l'impossible, entretien avec David Sylvester*, Genève, Rkira, 1995, p. 73.

<sup>87</sup> J'aimerais préciser ici que la photographie est à prendre dans le sens de document illustré, plutôt que d'œuvre photographique. La photographie-document repose sur une fonction documentaire.

<sup>88</sup> Francis Bacon, *Francis Bacon, L'art de l'impossible, Ibid.*, p. 74.

belles planches coloriées à la main relatives aux maladies de la bouche, de belles planches montrant la bouche ouverte et l'examen de l'intérieur de la bouche ; et elles me fascinaient, et j'en étais obsédé »<sup>89</sup>, ajoute Bacon. Cette description à laquelle se livre poétiquement le peintre montre la place qu'occupent les documents dans son travail, discours qui serait analogue à celui de Cézanne vis-à-vis des pommes. Le document joue le rôle d'un motif et dans sa répétition au sein d'une pratique picturale s'affirme la recherche d'une nomination picturale de cette chose ainsi que de son « fait pictural »<sup>90</sup>, ligature proprement picturale qui ne raconte aucune histoire sauf celle de son propre mouvement.

### Décalage, écart, prendre du recul

Le lieu de la documentation est propice à voir autrement ce qu'on est habitué à voir naïvement. Réfléchir à ce dispositif magique, formé de rectangles, de lignes, de vide et de plein, de lettres et d'images. La gangue épaisse et opaque de cette multitude de clichés (fictions cinématographiques, informations télévisuelles, communications journalistiques, illustrations photographiques, souvenirs, perceptions automatiques, idées reçues et point de vue, etc.) focalise notre regard sur la chose de manière arrêtée et rigide. Ce geste de saisir ces mots qui sont à ma disposition au vol dans le document imprimé, émane d'un désir de transformer cette matière, d'y instaurer de nouveaux rapports. Cette « matière brute »<sup>91</sup> qui constitue l'histoire de l'art contemporain au-delà des clichés. Ces clichés propres, bien pensés, enregistrés par des graphistes et des maquettistes, reproduits par des imprimeries et distribués par des éditeurs. L'imprimé et les livres représentent en quelque sorte un site naturel. Devant ces images, je ne cherche pas à saisir leur immédiateté ou leur contenu, mais ce léger décalage et une distance par rapport au fait, qu'elles soient ici *et* ailleurs, vraies *et* fausses. Cette inéluctable réalité sépare directement l'image de son référent par une sorte de translation du fait qui

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>90</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 150. « Ce qu'on appellera "fait", c'est d'abord que plusieurs formes soient effectivement saisies dans une seule et même Figure ».

<sup>91</sup> Martin Harrison, *Francis Bacon, La chambre noire*, *Ibid.*, p. 81.

permet par ailleurs d'augmenter la charge de réalité, comme un détail ou un gros plan sur la chose, créant l'illusion de « sa réalité »<sup>92</sup> beaucoup plus qu'en regardant la chose elle-même. Ce jeu en quelque sorte est celui du langage, celui du signifié qui se présente toujours avec une physionomie, une apparence autre de lui-même. D'ailleurs, les figures déformées de F. Bacon renvoient à cette notion de décalage et questionnent par le fait celle de la ressemblance. Ressembler au fait à travers un léger décalage paraît être le programme<sup>93</sup> tracé du peintre. Réaliser son autoportrait revient bien évidemment à moduler la matière vers une forme ressemblante à lui-même mais en l'écartant de son apparence à travers des procédures faites de création de dissemblances. De même, arracher les légendes à ses référents revient à détruire le lien ou la relation causale et binaire du " ceci est cela ", et ouvre ainsi une possibilité de faits, ouvre sur un nouveau lieu de ressemblance ; celui du nominal.

Hanté par ces fantômes qui habitent la toile avant de recevoir la peinture, le peintre lutte contre ces clichés qui menacent l'espace mental et le lieu du travail de l'artiste. Le problème majeur sur lequel butte constamment F. Bacon est celui de l'illustratif et du figuratif. Il doit constamment arracher sa figure à son caractère immuablement figuratif. Ce dépassement et cette lutte contre les habitudes picturales engendrent une pratique de la transformation et du processus beaucoup plus qu'une pratique de la forme et du contenu. L'intérêt du mystère qui se cache derrière chaque image et la manière dont elle est faite prime sur sa représentation figurative. Le peintre installe alors – comme par un raisonnement de « logique pure »<sup>94</sup> – un geste de hasard : faire des marques de peinture au hasard, les nettoyer, les chiffonner, jeter de la peinture par dessus afin de passer de la possibilité de fait au fait lui-même. Autant de techniques employées dans le but de déformer, distordre et disloquer les apparences, détruire le rationnel dans une figuration et instaurer un terrain improbable de la figure non illustrative bien que ressemblante. La ressemblance est conservée mais secondarisée, il s'agit de faire du ressemblant par des

---

<sup>92</sup> Francis Bacon, *Francis Bacon, L'art de l'impossible, Ibid.*, p. 73.

<sup>93</sup> « Le programme de Bacon : produire la ressemblance avec des moyens non ressemblants », in Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation, Ibid.*, p. 148.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 150.

moyens non ressemblants. Ou encore de défaire la ressemblance pour produire l'image-présence. Il y a ce processus d'épuration de la toile et du regard des stéréotypes visuels et discursifs que mène Bacon conscient de la production d'images médiatiques.

Francis Bacon livre ainsi le « mode d'emploi »<sup>95</sup> de la lutte plastique contre les clichés et l'information, comme pour sauver la peinture de la menace et du danger des nouvelles techniques et des médias, au sein desquels la photographie joue un rôle primordial pour lui, un « bordel imaginaire »<sup>96</sup> selon les termes de Marshall McLuhan qui met l'accent sur le processus, sur l'outil<sup>97</sup> de la survie de la pratique picturale dans le monde des médias. « Tout cela est présent sur la toile, à titre d'images, actuelles ou virtuelles. Le peintre n'a pas à remplir une surface blanche, il aura plutôt à vider, désencombrer, nettoyer. Il ne peint donc pas pour reproduire, sur la toile un objet fonctionnant comme modèle, il peint sur des images déjà là, pour produire une toile dont le fonctionnement va renverser les rapports du modèle et la copie »<sup>98</sup>. La photographie est alors en même temps un élément actif et envers absolu du processus pictural. Lorsque mes yeux se posent sur ces illustrations photographiques d'œuvres d'art, isolées ainsi dans le temps, je m'interroge sur leur mode d'apparence. Malgré leur vérité photographique, elles ne sont pas le réel, reliées entre elles par cette étiquette de l'art contemporain à travers les plis des reliures du catalogue. Ce décalage ne me laisse pas indifférente. La fonction documentaire des photographies d'archive d'œuvres est utile pour les études de celles-ci. Précises et nettes, les illustrations permettent d'avoir une photographie d'identité de l'œuvre ainsi archivée. Elles attestent de son existence, de sa forme, de ses couleurs et de sa matière. L'œuvre devenue document perd son

---

<sup>95</sup> Didier Semin, *Le peintre et son modèle déposé*, Genève, Mamco, 2001, p. 56.

<sup>96</sup> Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias, Les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Seuil, 2008, p. 219.

<sup>97</sup> Je développe plus amplement les caractéristiques, le statut et la fonction de cet outil, que Deleuze nomme Diagramme dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, dans la troisième partie de cette thèse. « La loi du diagramme selon Bacon est celle-ci : on part d'une forme figurative, un diagramme intervient pour la brouiller, et il doit en sortir une forme d'une toute autre nature, nommée Figure ». in Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation, Ibid.*, p. 146.

<sup>98</sup> *Ibid.*

apparente inaltérabilité, plus rien ne fonde son unicité. Mais le catalogue raisonné génère à son tour, par une volonté de répéter ses reproductions, une nouvelle histoire du même à travers une autre forme du visible qui se définit par une mise en index.



Fig. 4 **Jérôme Saint-Loubert Bié**, *Film und Foto*, 2005, impression sur aluminium, 100 x 80 cm.

Dans le travail de Jérôme Saint-Loubert Bié, on retrouve cette pratique du multiple par des matériaux qui empruntent indifféremment diverses formes. Son travail se caractérise par l'omniprésence du paradigme photographique dans une approche plutôt conceptuelle : des photographies de photographies, des photographies de reproductions d'œuvres d'art, des reproductions d'œuvres d'art des catalogues et d'expositions (fig. 4). Un paradigme qui renvoie bien évidemment au rapport de l'image, c'est-à-dire du signe, à son référent. L'appareil photographique joue ici le rôle d'enregistreur d'indice et non de référent ; car « photographier un tableau est un mode de reproduction ; photographier un événement fictif dans un studio en est un autre. Dans le premier cas, la chose reproduite est une œuvre d'art, sa reproduction ne l'est point. Car, l'acte du photographe réglant l'objectif ne crée pas d'avantage une œuvre d'art que celui du chef d'orchestre dirigeant une symphonie. Ces actes représentent tout au plus

des performances artistiques »<sup>99</sup>. Walter Benjamin étudie ici la place de l'acteur au cinéma et de la reproduction mécanisée de sa performance. Son statut est différent de celui du comédien au théâtre, dans son rapport au public. L'appareillage qui se tient entre l'acteur et le public est par nature « enregistreur »<sup>100</sup>. On peut rapprocher ici le statut de l'artiste photographe à celui du comédien ou du musicien, et le statut du photographe de document à celui de l'acteur de cinéma ou encore du chef d'orchestre. Les deux ont un rapport étroit à l'appareil photographique mais différent dans leur rapport à la chose enregistrée. Bien loin d'une question de style, Saint-Loubert Bié est en marche sur les pas de Francis Bacon, qui renouvelle avant lui l'image, affectée par l'avènement de la photographie. Le remplacement du référent de l'œuvre par le document « attestant par l'image »<sup>101</sup> de son existence est aussi – comme je l'ai exposé plus haut – la pratique du peintre moderne. Le peintre, qui d'ailleurs dans une approche de mise en abîme, emprunte à Diego Velasquez la représentation picturale de l'image – tableau de peinture, reflet sur miroir ou encore document photographique – rejoint l'artiste conceptuel et contemporain par son mode de représentation. Cette approche qui consiste à s'éloigner de l'accès à l'original pour lui préférer la monstration de son indexation (nom, titre, date, localisation, etc.), place le rapport du signe (la documentation) à son référent (l'œuvre d'art) au cœur du processus des artistes. Ceci s'explique par la volonté de manipulation des signes dans le but de séparer l'œuvre de l'étiquette d'une vérité originelle. L'usage de ces signes fabrique de nouveaux sens. Ainsi, c'est le statut de l'art et de sa capacité à produire un sens qui se retrouve problématisé. Saint-Loubert Bié utilise le médium photographique, comme dispositif plutôt que technique ou procédé d'obtention de l'image d'un objet-référent. Réalisant généralement des photographies à échelle réelle d'images<sup>102</sup> (diapositives, illustrations,

---

<sup>99</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 153.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>101</sup> Yann Sérandour, *Documents, Jérôme Saint-Loubert Bié*. (Pratique photographiques et stratégies appropriationnistes), Paris, Atelier Cardenas Bellanger, Rennes, École des beaux-arts de Rennes, 2006, p. 21.

<sup>102</sup> La pratique et l'utilisation de la photographie chez Bié débutent en 1993. Il réalise une pièce intitulée *Sans titre* ; « projection de quatre-vingts diapositives représentant des vis à tailles réelle, dont le nombre

catalogues), il pousse l'analogie à son paroxysme et les confond avec leurs référents. Absurde. Mais ce procédé est plus proche d'une scanographie ou encore d'une photocopie, où l'objet représenté est mis à plat, et l'image obtenue dépourvue de point de vue car elle se présente sans profondeur perspectiviste. L'objectif est réduit à l'horizontalité du référent. La photographie atteint ici le degré zéro par sa neutralité vis à vis du référent. Elle est comme transparente. Jérôme Saint-Loubert Bié affirme que : « les originaux des six photographies reproduites dans ce travail font partie de l'exposition *Film und Foto*, organisée à Stuttgart en 1929. Des livres, provenant de ma bibliothèque, dans lesquels ces photographies sont reproduites ont à leur tour été photographiés, donnant lieu à ces six nouvelles images »<sup>103</sup>.

"Photographier une photographie" renvoie paradoxalement à l'œil et non pas à l'appareil. Il installe un écart entre le référent et l'œil, en éliminant l'appareil médiateur et opérateur de l'image, qui se concrétise à « s'accomplir dans l'invisibilité »<sup>104</sup>. La transparence de l'acte photographique instaure ainsi une parfaite équivalence entre la réalité et sa représentation où le signifiant se reflète dans le signifié. Par ailleurs, ceci renvoie à la transparence de l'architecture pénitentiaire et panoptique décrite par Michel Foucault dans son ouvrage *Surveiller et punir*, comme dispositif permettant de voir sans être vu, dans une distanciation du signe de ce qu'il signifie. Comme les photographies judiciaires, celles des œuvres dans les catalogues raisonnés se réfèrent à cette esthétique transparente de la vérité. Les clichés ne sont pas de simples enregistrements, ni le produit automatique de la machine de reproduction instantanée mais le résultat d'une machination, dans le sens d'un ensemble de programmes et de manœuvres strictement appliqués dans un but savant. Le rendu de ces clichés doit répondre à des règles strictes telles que : netteté, luminosité, lisibilité, frontalité, sans écriture, sans ombre, sans rature ni déformation, sans hommes, sans retouche, etc. Il faut voir dans ce rapprochement

---

croît de un à quarante, à raison d'une vis supplémentaire par image, puis décroît selon le même processus, la photographie est inscrite dans un dispositif qui relève de l'installation. (...) Cette pièce est l'une des première œuvre de Jérôme Saint-Loubert Bié et tient en quelque sorte lieu de manifeste ». Cécile Dazord, *Documents, Jérôme Saint-Loubert Bié, Ibid.*, p. 6.

<sup>103</sup> Jérôme Saint-Loubert Bié, 6 photographies couleur montés sur aluminium, 100 x 80 cm chaque ; feuille d'information photocopiée, *Ibid.*

<sup>104</sup> André Rouillé, *La photographie*, Paris, Seuil, p. 111.

entre les deux artistes, de F. Bacon et de J. Saint-Loubert Bié, une pratique et une esthétique du document et de l'archive à travers des techniques d'enregistrement, manuelles ou mécaniques et dans lesquelles coexistent la photographie et son double.

## Ressemblances



Alors que nous sommes réunis autour d'une table à manger couverte d'une nappe brodée en points de croix, dégustant de la pastèque fraîche, une discussion se déclenche autour de ma ressemblance supposée avec une tante. Je décide alors de poser quelques photographies d'identité de cette tante sur la table, histoire d'avoir le référent en question sous les yeux :

- vous voyez bien que ce n'est pas vrai !
- mais si, sans aucun doute, insiste-t-on.

J'ai pris une photographie avec mon téléphone portable.

Fig. 5 *Sans titre (ressemblances)*, photographie, cartel, dimensions variables, 2009.

Une uniformisation technologique s'opère, par exemple, lorsqu'on prend une photographie d'une photographie. Cela renvoie à un procédé de dédoublement au carré, une mise en abyme exponentielle. « Si la parenté des langues s'annonce dans la traduction, c'est tout autrement que par la vague ressemblance entre l'original et sa réplique. De même qu'il est clair en général que parenté n'implique pas nécessairement ressemblance »<sup>105</sup>. Dans *Sans titre (ressemblances)* (fig. 5), je réalise avec l'appareil photographique de mon téléphone portable la photographie d'un plan avec une série de trois photographies d'identités en noir et blanc de l'une de mes tantes. J'accompagne cette photographie en couleur de basse définition par un récit relevant de la description réaliste de l'événement. Enregistrer cette scène, ou plutôt ce plan de scène, s'inscrit dans une volonté de créer un dispositif de lecture panoptique de l'événement. Dans cette posture de référent ressemblant je prends position de mise en format de l'apparence. Cette apparence de la ressemblance à travers des photographies différentes les unes des autres d'un même référent doublée d'une description verbale dédouble encore ce mode de jeu d'apparence et d'absence, et me semble créer un nœud qui se matérialise dans cette photographie. Dans ce dispositif photographique et textuel se trouve une forme autobiographique dans laquelle je suis en même temps la figure centrale bien que totalement absente. Le face-à-face de l'objectif photographique avec un document photographique crée une image « à la puissance image »<sup>106</sup>. Un face-à-face photographique – comme deux miroirs face à face – instaure un mode d'existence d'un dispositif. Dans ce mode de représentation, on s'éloigne de l'enregistrement photographique d'un référent pour se rapprocher davantage de l'indice, une

---

<sup>105</sup> Walter Benjamin, « La Tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 250.

<sup>106</sup> Dans les années 1970 alors que le statut et la définition de l'art – les notions d'originalité et d'autonomie notamment – sont volontiers absorbées fondamentalement par les artistes dans leurs travaux, la photographie donne lieu à un certain nombre d'expériences radicales mettant à rude épreuve le tandem original/copie. L'appropriationnisme (ou simulationnisme), apparu alors aux États-Unis et entièrement focalisé sur cette problématique, inaugure la pratique de la re-photographie : la copie photographique de photographies existantes, accédant au statut d'œuvre à part entière. La re-photographie est sans doute la pratique la plus rigoriste de l'appropriationnisme : le médium copié et le médium utilisé pour la copie sont identiques et ce médium se prête naturellement à la production de multiples, autrement dit à la copie. Comme une réplique à l'identique. L'intérêt de cette pratique réside précisément dans l'écart, plus ou moins patent, entre la réplique et l'œuvre répliquée, recréé ou réinterprétée serait sans doute plus juste.

photographie qui serait plus « parole au même titre qu'un article de journal »<sup>107</sup>, au même titre que les photos d'identité dans ce qu'elles signifient. C'est en pictogramme que je perçois cette image, qui raconte une histoire universelle de la ressemblance. « Le figuratif (la représentation) implique en effet le rapport d'une image à un objet qu'elle est censée illustrer ; mais elle implique aussi le rapport d'une image avec d'autres images dans un ensemble composé qui donne précisément à chacune son objet »<sup>108</sup>. C'est en effet la question de ressemblance qui se trouve au cœur de la démarche picturale et photographique de F. Bacon qui, par des moyens non ressemblants, isole sa figure afin de s'en tenir au fait. Toutes ces pratiques photographiques, ont en commun leur rapport au fait, « elles le définissent et l'explorent comme un valant pour »<sup>109</sup>, comme un signe au-delà de sa ressemblance. Dans ce dispositif photographique, je mets l'accent sur cette question de la ressemblance en ce qu'elle est génératrice d'une individuation aussi forte que celle provoquée avec le miroir, car elle passe par la parole – une sémiotique visuelle – et non pas par le reflet double. Cela transforme l'image en document qui témoigne d'un état des choses, elle n'est plus symbole de représentation mais indice d'une présence. Elle passe par le mythe. Par ce dispositif photographique et langagier, comme à travers les légendes d'œuvres d'art au-delà de leurs images, mon intention est de faire exister les choses au-delà de tout jugement, à travers leurs forces vitales qui se dessinent sur le plan.

Ici, j'aimerais aussi évoquer une pièce de Simon Starling intitulée *Three White Desks*<sup>110</sup>. Il s'agit de trois bureaux réalisés séparément par trois artisans différents à partir du même modèle. En effet, ce sont des doubles du bureau dessiné par le peintre Francis Bacon dans les années 1930 pour Patrick White. Ce qui intéresse ici Simon Starling ce n'est pas l'original et sa copie mais le récit qui se rapporte à ce bureau. Un an après cet épisode d'appropriation le mobilier retourne en Australie, Patrick White le

---

<sup>107</sup> Roland Barthes, « Le mythes aujourd'hui », *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 182.

<sup>108</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon, op. cit.*, p. 12.

<sup>109</sup> Roland Barthes, « Le mythes aujourd'hui », *Ibid.*, p. 182.

<sup>110</sup> Exposée au Mac/val, 2008-2009.

vend et ne reste propriétaire que d'une photographie. Pour fabriquer à nouveau le mobilier, il confie à un menuisier de Sydney cette photographie quelques années plus tard. La copie ne le satisfait pas. Ce récit qui s'apparente à une légende liée à l'objet, constitue l'œuvre de Starling réalisée quarante années plus tard. Très vite, et dans un premier temps, Starling réalise une scanographie de la photographie en question et donne le cliché à un ébéniste de Berlin qui produit une première copie. Enfin, celle-ci est photographiée et transmise par téléphone portable à un autre ébéniste, australien, qui fabrique à son tour une nouvelle copie du bureau de F. Bacon. Enfin, il photographie la deuxième copie et l'envoie cette fois par e-mail à un menuisier de Londres qui exécute la troisième copie. Les trois copies du bureau de Francis Bacon, qui témoignent de son activité de designer, sont exposées sur la caisse de transport de Starling étonnamment différentes les unes des autres. Ce relais de copie et d'exécutions par un déplacement et des translations d'informations, met en œuvre une pratique artistique dite allographique<sup>111</sup>. Elle soulève la question de la transmission et de l'interprétation d'information ainsi que de sa perte. Cette opération annonce que tout objet d'art est traductible en un énoncé linguistique. « Un instrument de transport déplacé par un autre instrument de transport, les motifs, chers à son art, du transfert et de l'autoréflexivité y trouvent une idéale illustration »<sup>112</sup>, constate Michel Gauthier. Cette forme de redondance technique, ou encore de dédoublement est inscrit dans mes préoccupations esthétiques. Il s'agit de questionner la pertinence de la perception, et la construction d'une même image dont l'essence évolue à travers différentes interprétations de la même façon que la multiplication des points de vues fait évoluer l'essence de la figure originale. En effet, l'interprétation sémiotique et multiple d'un référent problématise l'unicité de l'œuvre.

---

<sup>111</sup> Allographique, ce qui se distingue de l'autographique, en référence au fait de « faire soi-même », désigne aussi la réalisation et l'exposition d'une œuvre sans la présence de l'artiste en suivant un mode d'emploi. C'est ce qui distingue par exemple la peinture de la musique : « Une différence notable entre la peinture et la musique est que le compositeur a fini son travail lorsqu'il a écrit la partition, même si ce sont les exécutions que sont les produits terminaux, tandis que le peintre doit achever le tableau », Nelson Goodman, *Langage de l'art*, Paris, Plurielle, 2009, p. 147.

<sup>112</sup> Michel Gauthier, *Simon Starling, THEREHERETHENTHERE*, Catalogue d'exposition, MAC/VAL et Parc Saint-Léger, 2009. Ce catalogue est conçu par Jérôme Saint-Loubert Bié, qui pratique à la fois l'art visuel, l'édition et le design graphique : < <http://www.jslb.fr/> >.

## II. Mémoire vive

« La mémoire, c'est-à-dire la survivance des images passées »<sup>113</sup>.

---

<sup>113</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 68.

## 1. Théâtre de la mémoire pure

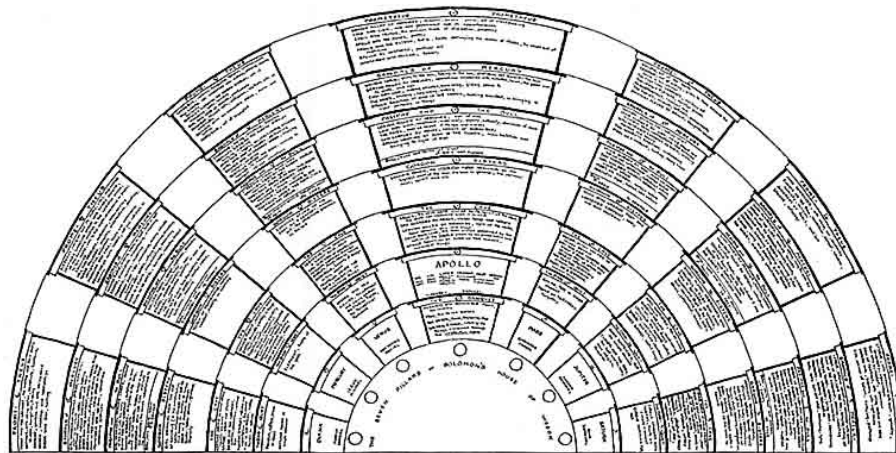


Fig. 6 Giulio Camillo, *Le Théâtre de la mémoire*, 1544.

Comme la bibliothèque, *Technique mixte* crée une base de données en croissance exponentielle. Elle s'alimente en entrée par des légendes conservées et rendues immuables, autant dans leur forme que dans leur nominalisation, dans un contenant imprimé. Ces pages se présentent dans un instant où leur potentialité de lecture s'ouvre dans une multitude de direction. Elles restent des surfaces de projection, puisqu'elles n'offrent au lecteur aucune référence ni origine des légendes. Des légendes venues d'ailleurs, qui peuvent jouer le rôle d'outil de mémoire. Contrairement à une taxinomie qui aide à mémoriser le contenu, on est confronté ici au hasard de la subjectivité et à la possibilité de créer des liens répondant à une vision personnelle. Les éléments ne sont plus envisagés de façon organisée, mais pour leurs propres polysémies, offrant une multiplication des possibles. Une forme de mécanisme se met en route et par les rencontres de mots au sein d'une légende, elles génèrent des images mentales, des images pures. « L'image pure et simple ne me reportera au passé que si c'est en effet dans le passé que je suis allé la chercher, suivant ainsi le progrès continu qui l'a amenée de l'obscurité à la lumière »<sup>114</sup>. Pour Henri Bergson, la mémoire est la conservation et la

<sup>114</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 150.

reproduction du passé dans le présent. Cette mémoire est pure lorsqu'elle est l'enregistrement de tout ce qui arrive à une conscience individuelle d'où ressortent parfois des images-souvenirs. Cette mémoire pure conserve indistinctement tous les moments du temps et chaque perception de quelque chose et se transforme en souvenir. La relation entre perception et souvenir par l'intermédiaire de la conscience, qui agit comme une synthèse temporelle ou comme la durée d'une mémoire immédiate, forme le principe même d'une psychologie générale.

Ce processus génératif d'images évoque Giulio Camillo et son *Théâtre de la mémoire* (fig. 6). Une conception du monde du XVI<sup>ème</sup> siècle considérée par l'auteur comme propice à l'invention d'un nouveau théâtre encyclopédique. Il s'agit d'inventer une machine (ou un programme) capable de transformer la pensée en image et l'image en mémoire. « Comment réduire le monde à un ensemble fini de représentations et muer toute connaissance en spectacle »<sup>115</sup>. En effet, Giulio Camillo a l'idée de réunir son savoir dans une construction en bois sous la forme d'un amphithéâtre de l'antiquité plein d'images dont les gradins sont des fiches classées et contenant les choses qui peuplent le monde et que l'on doit comprendre. Tel est le programme du vénitien, ancêtre des moyens actuels de communication et de classification informatiques et numériques, puisqu'il se base sur un vocabulaire similaire de la nouvelle rhétorique visuelle encyclopédique (portail, site, icônes, fenêtre, liens et hypertextes) et pourquoi pas un *Wikipédia* du XVI<sup>ème</sup> siècle qui sert à externaliser la mémoire du sujet dans l'objet. Cette merveilleuse machine a vu le jour dans le soucis d'instrumentaliser une mnémotechnique pour les orateurs qui fournissaient un effort de mémoire considérable afin de retenir les longs discours. Il s'agit de diviser les parties du discours puis à en faire des synthèses visuelles. Une conversion du discours en images mentales en les projetant intérieurement dans des lieux. Des lieux de dépôt que l'orateur crée afin de pouvoir les stimuler et éveiller<sup>116</sup> ainsi la mémoire. C'est alors par des mécanismes de rencontre entre images et symboles que se crée le discours. Une approche qui laisse une

---

<sup>115</sup> Bertrand Schefer, « Les lieux de l'image », in Giulio Camillo, *Le Théâtre de la mémoire*, Paris, Allia, 2001, p. 7.

<sup>116</sup> Giulio Camillo, *Le Théâtre de la mémoire*, *Ibid.*, p. 48.

part importante à la subjectivité et à la logique au-delà des explications rationnelles. Ce théâtre de la mémoire est en somme l'allégorie d'une réalité dont on se souvient par évocation visuelle ou sonore. Une re-connaissance des choses et de leur sens. Précisons cette notion de théâtre.

Le théâtre, comme le musée, est un lieu de spectacle, de contemplation et de mise en contact entre le spectateur et l'œuvre. Un lieu où des œuvres sont présentées aux spectateurs comme objets finis et appartenant à un système d'appropriation effective ou symbolique. Ce rapport à la contemplation n'est pas non plus étranger à la bibliothèque et au lecteur, mais dans un lieu de spectacle, intervient le point de vue des spectateurs. Dans le théâtre classique, il y a une unité, une scène, un spectacle, un scénario, etc. Le spectateur a une vision synoptique. Il perçoit d'un coup d'œil tout ce qui constitue la scène et l'œuvre en train de se faire. Il est le spectateur d'un devenir processuel, bien qu'il soit fini. Dans un théâtre, il y a une activité auditive propre au spectateur et une activité oratoire propre au comédien. On retrouve cette vision synoptique dans la pièce « Les naufragés du fol espoir »<sup>117</sup>, à ce point que le spectateur est témoin de toutes les manies de l'arrière-scène que l'auteur a choisi de dévoiler et de mettre en avant de la scène. Les mécanismes, les mécaniques, les rouages et les techniques du jeu sont ainsi présentés comme faisant partie du décor. Et voilà que l'acteur principal se met à pointer un ventilateur en face d'un voilier provoquant un effet de vent violent lors du naufrage du navire. Geste supposé généralement comme élément du hors champ dans un langage cinématographique. Le décor se met en place devant le spectateur et non pas derrière le rideau. Dans ce « théâtre d'individuation »<sup>118</sup>, la mise en scène des techniques de la scène, au-delà d'une mise en abyme, semble mettre sur le même plan la technique et l'esthétique ou encore faire de la technique une esthétique. Différente d'une scène représentant la certitude, l'équilibre et la sécurité, Ariane Mnouchkine choisit le caractère technique au bénéfice d'un système poétique, instable et fragile, en devenir. Dans le musée, dans un point de vue unique, on est face à l'œuvre dans son format de

---

<sup>117</sup> *Les naufragés du fol espoir (Aurore)*, op. cit.

<sup>118</sup> Gilbert Simondon, *L'individu à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Million, Krisis, 2005, p. 27.

monstration et de médiation muséographique. En revanche, dans la bibliothèque, chacun enveloppe son point de vue, intime, inconnu, personnel, dans une langue et un langage multiple et quasi corporel car très proche du corps. Le lecteur ne prend pas de recul pour lire un texte ou une illustration, comme pour voir un tableau ou regarder une pièce. Ce corps à corps entre le lecteur et le spectacle relève des questions de frontière et de limite. La lecture est interactive. Elle appelle une transformation et une prise, du faire. Elle appelle l'expérience de l'écriture.

La mémoire devient alors connaissance, théâtre de la connaissance. En lisant les légendes de *Technique mixte*, on est confronté à cette synthèse d'images mentales où des objets techniques agencés créent une forme unique et personnelle de l'œuvre absente. La relation virtuelle entre les choses – comme dans « huile sur toile » par exemple – est l'agent inducteur d'images mentales. Un dispositif mental, à la fois magique et alchimique, s'active, reliant les différents éléments du monde de l'art et de la technique. Le regard s'empare des images en s'appropriant l'illusion que les légendes véhiculent, illusion du regard qui maîtrise les images, leurs modes d'apparition ainsi que l'espace dans lequel elles apparaissent. Les légendes comme mode d'appréhension immédiat du réel et du monde environnant donnent un regard panoramique, ou synoptique d'une conception de l'espace et du temps, de l'histoire. Le lecteur – ignorant les origines visuelles de ces légendes – se transforme en spectateur générateur de musée imaginaire. Ce musée, comme le théâtre ici, est l'image d'un lieu de stockage de choses qui s'articulent ensemble dans un espace. Elles forment un sens et racontent une histoire. Les légendes renvoient à des œuvres, qu'on peut définir comme une concrétisation d'idées. Ce qui renvoie à une opération de l'imagination comme passage de la pensée à l'image. À partir d'un nombre fini d'œuvres – et donc d'images – les légendes en produisent une infinité qui n'a de limite que l'imagination de son lecteur. Lire les légendes, sans essayer de me souvenir de toutes les œuvres, actualise dans ma mémoire une banque d'images virtuelles enregistrées lors de la transcription.

## « Pense-Bête »

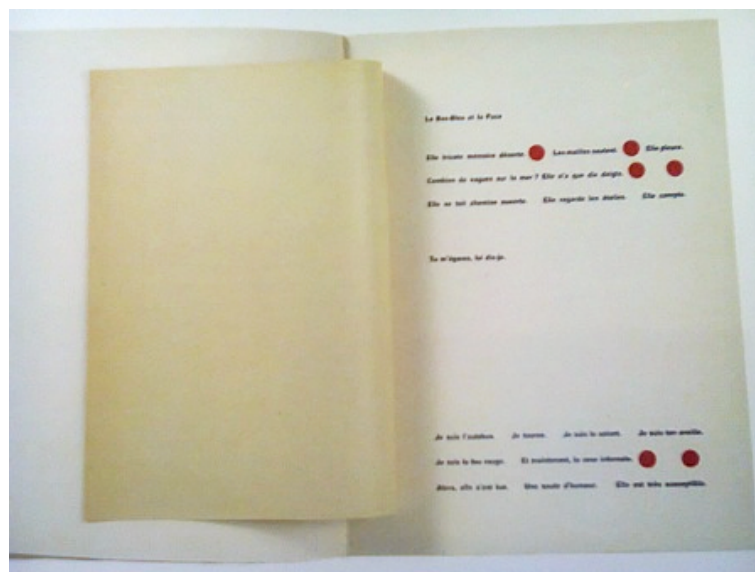


Fig. 7 **Marcel Broodthaers**, *Pense-Bête*, 1963-1964, livre, 27,5 x 21,5 cm, Bruxelles.

*Pense-Bête* est un recueil de poèmes réalisé en 1963 par Marcel Broodthaers<sup>119</sup>. Il colle des morceaux de papier de couleur, découpés selon des formes géométriques simples, généralement carrées ou rectangulaires, sur certaines pages, masquant ainsi une partie du texte, n'en autorisant qu'en partie la lecture. Un an après, il transforme les cinquante exemplaires du poème en les solidifiant dans du plâtre les transformant en sculpture. Geste qui symbolise le passage de la littérature vers le monde des arts plastiques par le processus de réification du langage. Ce geste de l'artiste est un acte d'enterrement de sa production passée de poète par occultation et effacement. Par ce procédé le poète devient artiste plasticien. Mais au-delà de ça, M. Broodthaers amplifie les difficultés de lecture et constate que parmi les spectateurs, peu ont la curiosité du texte (fig. 7). « Avant même le milieu des années 1960, un propos d'une portée considérable : le propre de l'art, c'est la réification ; et ce qui se trouve réifié n'est autre que le langage »<sup>120</sup>. Ce geste rend la lecture impossible. De la poésie, Broodthaers

<sup>119</sup> Exposition *Broodthaers*, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1991.

<sup>120</sup> Michel Gauthier, *Les promesses du zéro*, Dijon, Les presses du réel, Mamco, 2009, p. 122.

aboutit à une mise en interdit du contenu dans une forme sculpturale. Ce processus de translation de sens et de forme, d'un même, vers un multiple, provoque une fixation rhétorique, un commentaire. Ce qui attire ma curiosité dans cette pièce est son titre. *Pense-Bête* renvoie à un procédé d'aide-mémoire qui consiste à marquer en abrégé un énoncé, des notes censées nous rappeler quelque chose dans le futur ou les points essentiels d'une question. C'est sous forme de *post-it* que l'on colle sur des surfaces visibles ou encore des listes que l'on dresse devant nos yeux sur une feuille volante. Penser, renvoie habituellement à une activité intellectuelle, intelligente, à peser et évaluer les choses, mais ici penser c'est se rappeler. Par le geste d'externalisation et d'objectivation de la mémoire, le pense-bête permet l'amnésie. Cette amnésie est aussi représentée par la transformation du livre – objet de mémoire –, en sculpture – objet de contemplation –. Ce jeu de mémoire et d'oubli est le propre des objets techniques utilisés par l'artiste aujourd'hui : ordinateur, appareil photographique, téléphone et réseau internet.

Par ailleurs, *penser* – ce verbe d'action – déclare aussi une opinion, un point de vue. Broodthaers colle des morceaux de papier qui cachent le texte comme pour rappeler ce caractère paradigmatique d'un objet lisible et d'un texte visible en ouvrant un espace de mémoire ou de perte de mémoire. Il cache comme pour créer une amnésie du sens et de la curiosité du texte, et de fait, le plaisir de braver l'interdit de l'aspect plastique. Le contenant et le contenu se confondent en un seul objet-mémoire. Ce livre d'artiste porte en lui son processus de réalisation et appelle un jeu de lecture et de contemplation. Le recours au livre est en quelque sorte un retour à la source de sa fonction : un corpus de mémoire, un pense-bête. « Un amas muet de mots stériles »<sup>121</sup>. Ici le livre est suspendu à sa forme objectale sans contenu, solitaire. Cette « solitude de l'œuvre »<sup>122</sup> mais aussi de l'artiste, penseur, lecteur, est objet de l'expérience de la *bibliothèque* et on le verra plus tard dans le cas d'*Un livre aveugle*.

---

<sup>121</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 16.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 13.

## L'information loge dans l'oubli

Les dispositifs de lecture installent cette forme de solitude. En effet, associée à l'interdit, à l'oubli et à la censure, la lecture dépend du souvenir et de la mémoire, du visible et du reconnaissable. Cette technique d'extériorisation de la mémoire vers le visible est comme une délégation de la fonction mémorielle aux yeux. « Nous disposons de plus d'œuvres significatives, pour suppléer aux défaillances de notre mémoire, que n'en pourrait contenir le plus grand musée »<sup>123</sup>. *Technique mixte* ainsi produit, représente à son tour une nouvelle pièce qui est à présent une réalité propre, un objet tramé dans une insistance signifiante, qui nous fait oublier son origine. Comme un commentaire, une traduction, l'œuvre a ici un rapport direct et littéral avec des origines étrangères. Ainsi, tout accès à l'objet dérive du retour et induit une circulation d'où il fait retour. *Pense-Bête* comme *Technique mixte* ou encore *Un livre aveugle* posent la question du format. Des formats et des contenants hybrides, entre un livre et une sculpture, un mot et une chose, une écriture et une image, etc. La légende *Technique mixte* n'évoque-t-elle pas d'abord une installation ? La légende *Huile sur toile* renvoie-t-elle à une peinture ? Les légendes nous font oublier leurs origines en les supprimant<sup>124</sup>. Elles doublent par le récit un événement qui manque au présent. *Technique mixte* relève de l'inconnu, X. Tandis qu'elles accompagnaient le regard du spectateur lors de sa contemplation de l'œuvre en la commentant, ici les légendes se suffisent à elles-mêmes, victimes d'une amnésie. Contrairement au musée et au catalogue raisonné, dans *Technique mixte* les légendes se libèrent et libèrent de même les œuvres auxquelles elles se réfèrent, car elles n'interrogent pas « ce qui les rassemble »<sup>125</sup>. Les œuvres traduites par des légendes sont devenues légendes elles-mêmes. Pourtant, elles ont conservé leur matériau et leur tracé : « Étagère en bois laminé et chrome, masques en latex sur présentoirs en polystyrène, poubelles et

---

<sup>123</sup> André Malraux, *Le musée imaginaire*, op. cit., p. 16.

<sup>124</sup> Ici la suppression renvoie par ailleurs à la fonction du musée décrite par André Malraux : « le musée supprime (...) presque tous leurs modèles, en même temps qu'il arrache leurs fonctions aux œuvres d'art. (...) Il est une confrontation de métamorphose ». *Ibid.*, p. 12.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 13.

bouilloires chromées ». Mais elles ont perdu leur couleur à laquelle s'est substituée, non par copie mais par interprétation littérale, son expression en noir. Elles ont perdu aussi leurs dimensions et acquis noms et désignations. Ce ne sont pas les œuvres qui sont nommées par des titres ou encore leurs auteurs, mais les objets qui les forment littéralement.

Par ailleurs, la légende s'est donné pour tâche d'explorer ce qui apparaît à la vue, ce qui est donné et que l'on perçoit et nomme " la chose même ", et qu'il ne s'agit dès lors pas d'expliquer (ce qui fait quitter cette chose, qui en sépare) mais de décrire. Il se fait alors un retour aux choses mêmes que sont les éléments, les objets et les gestes. Un mixte. Ce retour est aussi l'activité de la mémoire. Un ensemble de souvenirs, c'est ce que représente *Technique mixte*, un recueil de souvenirs, comme un album de famille, sa lecture est une réminiscence. Mais cet usage est personnel, car je suis la seule à pouvoir le vivre ainsi. Il s'agit d'un ouvrage faisant l'objet d'un événement de transformation, un lieu de translation entre une frontière dont je suis l'opératrice et le témoin. De ce travail dans le lieu de la mémoire, je réalise à mon tour un dispositif technique de traitement et de conservation disponible à l'information. Une sorte de mémoire vive de ces légendes dispersées. En informatique, une mémoire vive est une mémoire où chaque information stockée est disponible et peut à chaque moment être consultée ou modifiée ; on parle aussi de mémoire vive volatile. Cette expérience vécue lors du processus d'isolation des originaux dans une œuvre traduite en liste de légendes sans image est volatile dès qu'elle prend forme par la lecture contrairement à son format d'illustration photographique, immuable et vrai. Bien qu'elle soit un paysage du réel et du souvenir, elle ne donne pas le fruit de la mémoire, de l'expérience et de la réalité. Elle nous livre de la réalité avec ses œuvres. L'expérience est vécue, puis transformée, sous une autre forme et dans une autre langue. C'est d'ailleurs la forme et non le contenu qui est donnée au lecteur. Par ces gestes de suppression de l'original et d'isolation, je place le lecteur dans un lieu intermédiaire entre mémoire et amnésie, hors du point de vue de celui qui perçoit le processus, le témoin de l'événement de la transformation. L'œuvre se tient au seuil de deux perceptions, la mienne et celle du lecteur. Je reste l'unique témoin, et j'incarne de fait le médiateur du point de vue. Ici l'œuvre n'est pas le médium, mais le donné, le fait. Mon expérience doit être éprouvée

par le lecteur, comme ayant été vécue. Mais ici, il est bien question de mon expérience avant tout : pré-voir, voir le processus de l'œuvre, différemment de ce qui a été donné à voir, à lire. C'est d'ailleurs le sujet d'*Un livre aveugle*. Je prévois une expérience, l'œuvre étant pensée pour devenir le lieu d'une expérience particulière que l'on nomme esthétique. Je crée des conditions de possibilité pour que quelque chose advienne lors de la rencontre avec le lecteur.

## 2. Traduction du format

« Le véritable principe d'individuation est médiation »<sup>126</sup>.

Ne cesse de s'installer dans ces pages une trame de narration autour de l'œuvre d'art et de ses modes de paroles. Dans le premier chapitre de cette même partie, j'étais confrontée à la définition ainsi qu'à la place que peut prendre la langue dans le champ de l'art. En effet, la question du langage dans/de l'art est étudiée par ailleurs par Nelson Goodman dans *Langage de l'art : une approche de la théorie des symboles*<sup>127</sup>. Bien que synonymes, si par langage on entend la faculté d'expression des individus, qui permet de communiquer la pensée grâce à la parole ou l'écriture, on définit la langue par l'ensemble de signes oraux et écrits qui permettent à un groupe donné de communiquer. Que se passe-t-il dans le passage d'une langue à une autre ; translation, traduction d'une langue vers une autre, dans l'écart de sens entre l'une et l'autre ? que perd une langue, ou que gagne-t-elle ? Il en est de la traduction comme du passage d'une frontière, du déplacement. D'ailleurs, ne dit-on pas familièrement la " barrière de la langue " ?

Penchons-nous sur cette notion.

---

<sup>126</sup> Gilbert Simondon, *L'individu à la lumière des notions de forme et d'information*, op. cit., p. 27.

<sup>127</sup> Nelson Goodman, *Langages de l'art*, op. cit.

## Étrangeté de la langue

Comme on l'a vu dans la pratique de Robert Smithson, la langue est avant tout une « demeure »<sup>128</sup>, un seul édifice de mots. Elle dépasse le simple moyen de communication ou système de signes. À travers cette conception spatiale de la langue, celle-ci n'est ni moyen ni instrument, mais un médium. Un milieu pour toutes circulations de communication, mais qui n'est pas communication lui-même. Cette demeure contient des zones (brique = mot, phrase = salle, paragraphe = groupe de salles) qui diffèrent dans leur densité. Le passage d'une zone dense vers une autre moins dense définit la traduction<sup>129</sup>. Penser la traduction dans l'art, c'est penser l'acte de la création en train de se faire, c'est la rendre visible en traçant sa trajectoire, comme une " pensée au travail ", une image de pensée au-delà des frontières d'un lieu.

La lecture est d'abord cet affranchissement de la barrière de la langue. Le rapport à la traduction comme une pensée de l'écart, comme une pensée en acte. La traduction pense une activité en cours et qui nous met en cause. Elle est une occasion de réflexion à travers la pratique. Il y a pour la traduction une forme de clairvoyance, un savoir propre à la pratique, qui vient de la pratique. Walter Benjamin dit qu'elle se retrouve à mi-chemin de la poésie et de la théorie, comme l'esthétique serait à mi-chemin entre pratique et théorie, entre art et philosophie. La traduction, comme l'esthétique, est aussi affaire d'expérience. Expérience de la langue étrangère, de la sonorité, de la tonalité et d'une prononciation particulière. Mais également de tout ce que véhicule une langue, en termes d'histoire, de culture, récits, mythes, et écart qui, malgré la connaissance plus ou moins grande d'une langue autre, est maintenue entre les deux bords. Cet écart est espace de possible, de rencontre et de transformation. Écart qui devient art ou écriture, une forme. Cela correspond au sens où l'entend Benjamin lorsqu'il déclare que « la

---

<sup>128</sup> Antoine Berman, *L'âge de la traduction. « La Tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, DL, Intempestives, 2008, p. 22.

<sup>129</sup> Antoine Berman, *L'âge de la traduction, Ibid.*, p. 22.

traduction est une forme »<sup>130</sup>. Il entend par forme une organisation, un organisme, ou encore un ensemble. Elle révèle le passage d'un état à un autre, une traversée réelle des frontières. C'est dans l'expérience de l'étrangeté d'une langue, qu'on ne parle pas et qu'on ne comprend pas, que sa propre langue et écriture se transforment. Avant d'être une transformation, la traduction est translation, idée d'une « équivalence sans identité »<sup>131</sup>.

*Technique mixte* se détache de son origine sans s'en soucier et instaure un autre mode de circulation du sens. Pourtant elle garde un lien avec son origine. Elle constitue en quelque sorte un territoire de regroupement d'éléments dispersés où se réalise une confrontation entre origine et dispersion absolue. L'origine des légendes se trouve ailleurs, dans un autre espace-temps. Les légendes restées identiques à leur forme primaire retrouvée sur leur site d'origine, se trouvent engagées dans un « processus de traduction »<sup>132</sup>. C'est-à-dire qu'elles donnent à lire dans une autre langue leurs origines dont le lecteur ne prendra connaissance qu'en traduction. Ainsi la translation se fait vers le lecteur. C'est à lui que revient la possibilité de transformer la forme (langue) d'origine. C'est lui, par sa lecture, qui viendra perturber les règles posées comme immuables qui contraignent les œuvres d'art d'origine. La traduction suppose une certaine abstraction, un détachement du réel, pour donner à l'imagination un rôle décisif et provoquer en parallèle un transfert ou une translation d'une réalité vers une autre comme avènement d'une nouvelle langue, d'une dimension nouvelle pour les mots et les images. L'opération de traduction est proche du concept simondonien

---

<sup>130</sup> Walter Benjamin, « La Tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 245. Antoine Berman, dans son commentaire précise que par forme, « la traduction est un certain organisme », in *L'âge de la traduction*, *Ibid.*, p. 54.

<sup>131</sup> Yves Abrioux, *Traduction(s), confrontations, négociations, création*, TLE n° 25, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2008, p. 8.

<sup>132</sup> Cette formule est utilisée par Stuart Hall qui définit le processus de traduction comme forme hybride de l'ancien caché dans du nouveau : « il faut donc nous habituer, non pas à la pureté traditionnelle des formes culturelles, mais à leur hybridation, il faut nous habituer au fait que ces formes culturelles sont brouillées, il faut nous habituer au mélange de l'ancien et du nouveau. (...) L'idée de forme pure est totalement anhistorique ». *Stuart Hall*, Entretien avec Stuart Hall, in *Mark Alizart et al.*, Amsterdam, 2007, p. 84-85.

d'individuation. Pour Simondon<sup>133</sup> l'individuation désigne la genèse de l'individu. C'est au niveau de la genèse de l'individu et de sa relation avec les autres que résident ses propriétés. L'individuation est capable d'opérer au niveau physique, vital et psychosocial et se définit alors comme un processus par lequel un individu advient. Pour penser le concept d'individuation Simondon a recouru à un autre concept qu'il nomme « transduction » à travers l'exemple concret du processus de cristallisation. Celle-ci est l'individuation physique du cristal, qui une fois qu'il est formé est définitivement figé. Cette image fournit un schéma simple de l'opération transductive. Ces deux notions interagissent ensemble car l'une permet de penser l'autre. En effet, « la pensée de l'individuation est elle-même une individuation »<sup>134</sup>, et la transduction est la seule opération qui permet cette « pensée de la pensée » par opération mentale contrairement aux opérations classiques de déduction ou d'induction.

## Le fait médiation

Revenons à l'œuvre de Francis Bacon et confrontons-la à la notion de traduction. L'artiste Peter Welz avec William Forsythe, célèbre danseur et chorégraphe américain, réalisent un projet qui s'intitule *Retranslation. Final Unfinished Portrait (Francis Bacon)* (fig. 8), où se rejoignent dessin, danse et vidéo. Au départ, il s'agit d'un tableau que F. Bacon a laissé inachevé dans son atelier à Londres à sa mort. Il fait l'objet d'une réinterprétation dans une performance enregistrée par trois caméras, montrant des points de vues différents d'une même action corporelle, de face, de dos et de profil. Cette multiplicité de points de vue saisit le corps dans sa totalité et restitue « une approche tridimensionnelle de la figure »<sup>135</sup> dans une intention autre que celle de la sculpture. Le performeur porte de la mine de plomb sur ses gants et ses chaussures et ses mouvements

---

<sup>133</sup> Cette notion simondonienne diffère de celle employée par Jung chez qui l'individuation est le fait de « devenir ce que tu es » et accéder à une singularité psychologique et existentielle qui réside au fond de soi. In Jean-Hugues Barthélémy, *Simondon*, Paris, Les belles lettres, Figures du savoir, 2014, p. 37.

<sup>134</sup> Jean-Hugues Barthélémy, *Simondon, Ibid.*, p. 40.

<sup>135</sup> Peter Welz, *Corps étrangers. Danse, dessin, film. Francis Bacon, William Forsythe, Peter Welz*, entretien avec Marcella Lista, éd. Fage, Louvre, 2006, p. 35.

laissent une trace sur la feuille de papier qui constitue la seine. Ainsi se dessine alors une « traduction complexe, à double sens, entre le langage graphique et le mouvement »<sup>136</sup>. Cette autre forme dérive de l'œuvre de Bacon, et la traduction surgit organiquement de l'original comme d'une machine à traduire.



Fig. 8 **Peter Welz et William Forsythe**, *Retranslation, Final Unfinished Portrait (Francis Bacon)*, 2006, impression lambda sur papier, calque, 61 cm x 86 cm.

En tant que forme, elle est vivante, non pas une structure formelle, close et figée, mais « métamorphose »<sup>137</sup>, une auto-transformation de la forme. Ce dessin performatif vient comme un organisme vivant compléter sous une autre forme le tableau inachevé de F. Bacon. Dans l'entretien le chorégraphe William Forsythe évoque la notion de « stratégie physique » qui explore ainsi une chorégraphie corporelle à travers le médium et dessine un ensemble de réseaux diagrammatiques. Car cette peinture inachevée, livrée comme nue au regard, semble dévoiler un « ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des tâches a-signifiants et non représentatifs »<sup>138</sup> et ouvre le champ pour saisir de manière intuitive ces schémas graphiques. Ce « travail préparatoire qui

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>137</sup> Antoine Berman, *L'âge de la traduction*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>138</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 95.

appartient pleinement à la peinture, et qui pourtant précède l'acte de peindre »<sup>139</sup> est le diagramme pré-pictural baconien.

En effet, derrière cette performance il y a l'idée de transcrire un réseau graphique, de saisir de manière intuitive les schémas graphiques et virtuels propres aux « stratégies visuelles d'implication »<sup>140</sup> – dans les termes de Kenneth J. Knoespel – pré-picturales de Bacon et que semble travailler la figure de l'intérieur. « J'ai essayé de devenir ce cercle en quelque sorte »<sup>141</sup>, déclare William Forsythe. Le performeur est placé à l'intérieur de la figure, comme pour mieux la délimiter, comme pour incarner lui-même le diagramme. La traduction de la peinture en danse – du corps à corps et des gestes de deux artistes qui se font contemporains dans ce milieu de possibilité de la traduction, ou de la « traduisibilité »<sup>142</sup>, dans les termes de Benjamin – se fait mémoire. Francis Bacon comme Forsythe travaille de mémoire, se remémorant la figure d'origine, du modèle. Selon ses dires, Francis Bacon ne peignait jamais en présence de ses modèles mais uniquement de mémoire ou à partir de photographies, c'est-à-dire, d'une image mentale matérialisée ou pas. Il excluait l'idée d'une imitation optique de la réalité, et désignait sa peinture comme une « sténographie de la sensation »<sup>143</sup>. Cette relation du modèle qu'on absente, qu'on efface et qu'on isole tout en l'évoquant et en l'actualisant à travers l'image mentale serait plus proche de l'activité de traduction que de reproduction.

Cette sténographie de la sensation est régie par une logique, une loi. Une logique de la sensation, selon Gilles Deleuze, est une mise en avant de pratiques et de manies non pas au service de l'illustration et de l'imitation mais comme " rapport " libre avec l'original et à ses données figuratives qui empêchent toute illustration et s'en tient « au

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>140</sup> Kenneth J. Knoespel, « Diagramme, matérialité, cognition », in *Penser par le diagramme, op. cit.*, p. 150.

<sup>141</sup> William Forsythe, *Corps étrangers, op. cit.*, p. 27. (Souligné par l'auteur).

<sup>142</sup> Antoine Berman, *L'âge de la traduction, Ibid.*, p. 54.

<sup>143</sup> Marcella Lista, *Corps étrangers, Ibid.*, p. 31.

fait »<sup>144</sup>. Le fait comme résultat d'une conduction de l'essence de l'original par la traduction en tant que résolution de certaines dissonances dans l'ordre de la figure – dans la mesure où les dissonances concernent l'essence du langage de l'art – et non pas comme la transmission d'un même dans un autre. Ici, l'essence de la peinture de Bacon est diagrammatique, « la figure semble avoir été liée dans un schéma. Mais je ne sais pas quel est ce schéma auquel Bacon se réfère. J'essaye donc de suggérer d'autres schémas »<sup>145</sup>, explique William Forsythe. On ne peut saisir la figure afin de la traduire, qu'à partir de son essence, comme pour « tisser des nœuds »<sup>146</sup>. Cela semble s'opposer à toutes les théories du langage de l'œuvre et de la traduction, qui se définissent en terme de communication. Comme l'œuvre est œuvre de langage, on peut la considérer comme une communication, porteuse d'un message. Et dans ce sens la traduction d'une œuvre devient alors une communication d'une communication : une médiation.

En effet, l'œuvre n'a pas la structure d'un message. Car cela signifierait qu'elle est destinée à transmettre ce message à un récepteur ou encore à son traducteur potentiel. Une œuvre est essentiellement « pour tous et pour personne » comme l'écrit Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. Elle ne présuppose pas de destinataire, de « l'être en vue de » quelqu'un ou quelque chose. L'œuvre ne part pas de la réception, mais s'ouvre en tant que telle à une expérience de la contemplation. Dans cette nuance se définit ce récepteur qui n'est pas qu'un réceptacle de messages et d'informations, mais aussi un autre artiste, lecteur, expérimentateur. Dans la traduction d'une œuvre comme celle de F. Bacon, son récepteur est lui-même son traducteur, c'est-à-dire, Peter Welz. Et c'est dans ce sens qu'il s'agit ici de penser l'œuvre en elle-même et non pas à partir de ses effets. La tâche du traducteur réside dans ce refus de la théorie de la réception, qui juge l'efficacité d'une œuvre traduite dans la compréhension du message qu'elle porte à « ce qu'elle a d'essentiel n'est pas communication, n'est pas message »<sup>147</sup>. Bien

---

<sup>144</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation, Ibid.*, p. 12. « Isoler est donc le moyen le plus simple, nécessaire quoique non suffisant, pour rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure : s'en tenir au fait. »

<sup>145</sup> William Forsythe, *Corps étrangers, Ibid.*, p. 27.

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> Walter Benjamin, « La Tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 245.

évidemment, ici W. Benjamin parle de l'œuvre littéraire, mais cela peut aujourd'hui prendre en compte l'esthétique, l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité – traductibilité – technique. L'œuvre qui côtoie de près les médias et ses multiples formes de médiations peut craindre d'être perçue comme un message. « Les médias sont des traducteurs »<sup>148</sup>, affirme Marshall McLuhan. L'œuvre emprunte le même circuit de visibilité que d'autres objets, son récepteur la lit – et la lie – alors à travers les mêmes appareils de lecture : catalogues, affiches, interfaces, télévision, internet, etc., qui se définissent comme des traducteurs, c'est-à-dire des porteurs de sens pour la compréhension. À partir du moment où le support médiatique de l'œuvre est un traducteur, l'œuvre se confronte à ce statut qu'elle partage avec le message et se définit alors en terme de communication.

Le langage est un instrument de communication. Que nous dit-il de l'œuvre ? de l'artiste ?

Il fonctionne comme la transmission de quelque chose – d'un message – par quelqu'un et à quelqu'un. Ce " quelque chose " est lui-même structuré selon une forme et un contenu et peut faire l'objet d'une œuvre. De ce point de vue, la question du " message " rejoint celle de la ressemblance. La tâche du traducteur est aussi celle de l'artiste en traducteur : sa tâche est de « lutter »<sup>149</sup> contre les clichés, le figuratif, l'illustratif, le chaos et la communication. La tâche de l'artiste en traducteur consiste à tisser des nœuds, dans une articulation de gestes et d'actes de faire et non pas de dire. Non pas dans la communication mais dans le fait. Cela ne veut pas dire que l'œuvre ne doit pas être lue, écoutée ou contemplée, mais énonce plutôt ce qui a lieu dedans – de l'intérieur – et détermine ainsi son mode de réception, son dehors. Elle doit livrer son processus comme une forme. Ce qui est essentiel dans l'œuvre et dans ce qu'elle ne montre pas, sa face cachée qu'elle renferme à l'intérieur du langage de l'art. Le langage s'accomplit purement en lui-même et ne transmet plus, ne communique plus, ne signifie plus rien, et c'est « ce langage-là, ce langage détourné de nous et de ses usages

---

<sup>148</sup> Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, op. cit., p. 79.

<sup>149</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 93. « Il y a toute une lutte dans la toile entre le peintre et ces données ».

utilitaires, que rencontre le traducteur »<sup>150</sup>. Enfin, à mon sens, dans les arts plastiques et visuels, la traduction implique la présence d'un média.

La notion et la nomination " Technique mixte " peut nous éclairer sur celle d'une langue de l'art. Car on parle de technique mixte à partir du moment où l'artiste peintre introduit un élément étranger à sa langue natale la peinture, des techniques venues d'ailleurs. C'est lorsque Picasso colle des morceaux de papier journal sur sa toile ou encore lorsqu'il parle une langue africaine dans ses figures qu'il opère une technique mixte qui signifie la présence dans un même lieu de différentes techniques et langages. L'art moderne fait surgir cette expression de " technique mixte ". Bien qu'il connaisse et comprenne l'art africain et les techniques du collage, ces " langues " restent étrangères pour lui. Il ne fait pas de l'art africain comme le ferai un africain, mais il le parle et il le lit. La mixité de la technique évoque cette mixité des langues dans une même œuvre. Cette mixité du médium – comme milieu<sup>151</sup> – permet de « moduler »<sup>152</sup> l'œuvre, fait varier ses caractéristiques et de fait, la rend traduisible à son tour. Elle fait l'expérience d'un dépassement, d'une ouverture, d'un écart qui ne serait plus nommé " huile sur toile " mais " technique mixte " et crée un nouveau langage de l'art, ou plutôt une nouvelle langue : le cubisme. Par essence, l'œuvre ouverte est traduisible, elle s'oppose au schéma classique de communication qui suppose un émetteur et un récepteur passif. La mixité de formats et de techniques induit l'invention d'opérations permettant de créer une compatibilité entre des éléments divers au sein d'un même territoire ou d'un espace de circulation.

Ce qui semble être ici digressif porte la structure de la problématique de cette thèse. Parler de langues et de traduction dans l'art correspond à l'ébranlement du questionnement et semble traiter de ce que Marcel Broodthaers entend lorsqu'il parle de

---

<sup>150</sup> Antoine Berman, *L'âge de la traduction*, op. cit, p. 49.

<sup>151</sup> « La langue est un "médium", un milieu », Antoine Berman, *L'âge de la traduction*, Ibid., p. 22.

<sup>152</sup> Ibid., p. 53. Cette notion de modulation évoquée ici par Berman fait par ailleurs l'objet d'une réflexion esthétique dans les écrits de Deleuze qu'il emprunte à Simondon. Je développerai cette littérature de la modulation de l'œuvre plus loin

« trouver une forme authentique de remise en question de l'art, de sa circulation »<sup>153</sup> afin de le dégager de l'emprise de la marchandise et de l'hyper circulation de masse. Dans ce contexte, Broodthaers réfute et condamne cette démarche vers le progrès de l'art qu'il observe dans le Nouveau Réalisme ou encore le Pop art en faveur « d'une simple continuation des paradigmes et des stratégies artistiques d'origine dadaïstes, exprimant ses doutes quant à leur validité dès le milieu des années 60 »<sup>154</sup>. En effet, l'utilisation que fait Broodthaers du langage est anomique, dans le sens où il résiste à donner au spectateur-lecteur-récepteur les données visuelles ou sensibles qu'il en attend – son message – et de ce fait éloigne l'œuvre des systèmes de communication. Elle demeure alors dans le silence qu'elle s'impose à elle-même dans un retrait esthétique, comme c'est le cas de son œuvre *Pense-Bête* par exemple.

Ces stratégies d'abolition des frontières entre les genres et les catégories poétiques sont l'héritage de pratiques mallarméennes ou apolliniennes dans leur tentative d'implémenter<sup>155</sup> le littéraire dans le visuel et sauver en quelque sorte l'art de ses conventions productrices. Elles sont finalement étroitement liées à l'abolition de la figuration comme énonçant les pratiques de l'art moderne. L'abolition de la figuration comme seule expression de la sensation se fait à travers l'introduction de langues étrangères dans le champ de l'art comme la poésie, littérature, photographie, médias et informatique, comme pour dire les choses autrement. Mais cette pratique commune reste différenciée dans sa façon de décrire la dimension progressiste des performances technologiques d'une société. Introduire la photographie dans la peinture ne doit pas se faire dans l'intention de glorifier la technique et porter ainsi un discours de progrès, mais plutôt afin de moduler et d'articuler la peinture vers un autre langage à travers une série de gestes et d'opérations de compatibilité et de traduction qu'on peut ainsi qualifier de diagrammatiques. Comme pour réaliser une nouvelle carte des pratiques

---

<sup>153</sup> Benjamin Buchloh, « Lettres ouvertes, poèmes industriels », in *Broodthaers, « conférences et colloques »*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1992, p. 25.

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> Ce terme est emprunté aux domaines scientifiques, en anglais *to implement*. En informatique il signifie adapter un logiciel particulier à de nouveaux besoins ou encore proposer un service pour un système d'exploitation. C'est dans le sens d'adapter un domaine particulier à un autre différent de lui que j'emploie ici ce terme.

artistiques à travers une cartographie dynamique et « métastable »<sup>156</sup> qui réveille les archives endormis en les réinventant, les traduisant, les actualisant, c'est-à-dire, en créant « les conditions dans lesquelles s'opère la genèse des formes »<sup>157</sup>. Car le diagramme est « éminemment instable et fluant, ne cesse de brasser matières et fonctions de façon à constituer des mutations. Finalement, tout diagramme est intersocial, et en devenir. Il ne fonctionne jamais pour représenter un monde préexistant, il produit un nouveau type de réalité, un nouveau modèle de vérité. Il n'est pas sujet de l'histoire ni ne surplombe l'histoire. Il fait l'histoire en défaisant les réalités et les significations précédentes, constituant autant de points d'émergence ou de créativité, de conjonctions inattendues, de continuums improbables. Il double l'histoire avec un devenir »<sup>158</sup>.

### 3. Formatage

#### Format

*Technique mixte* est une liste. Toute activité de classement, qu'il s'agisse d'images ou de connaissances, impose une orientation de la lecture. Rassembler est en effet une opération dont l'objectif est de rationaliser un corpus. Les éléments inclus dans un ensemble organisé ont une signification dépendante des modalités d'apparition que celui-ci leur impose. En renouvelant les règles qui structurent une classification, il est possible de modifier le sens de ce qui est classé. En effet, les légendes ainsi détachées de leurs référents et rassemblées sous forme de liste n'informent plus le lecteur, qui cherche habituellement à déterminer la technique de telle ou telle œuvre dans un

---

<sup>156</sup> « La métastabilité suppose généralement à la fois la présence de deux ordre de grandeur et l'absence de communication interactive entre eux », in Gilbert Simondon, *L'individu à la lumière des notions de forme et d'information*, op. cit., p. 26. Il emprunte ce terme à la thermodynamique (Wiener) des états dits loin de l'équilibre stable. Souvent Simondon rapproche la notion de « métastabilité » à celle du « devenir » : « on ne connaissait pas l'équilibre métastable ; l'être était implicitement supposé en état d'équilibre stable ; or, l'équilibre stable exclut le devenir », *Ibid.*

<sup>157</sup> Gilbert Simondon, *Ibid.*, p. 235.

<sup>158</sup> Gilles Deleuze, « Un nouveau cartographe », *Foucault*, op. cit., p. 43.

mouvement d’aller-retour, mais l’embarque dans un imaginaire sans référents et dépourvu de paradigme entre contenant et contenu. Leur visibilité se construit sur un mode différent de celui des œuvres exposées, ou encore illustrées dans les catalogues, et implique un autre type de relation avec leur spectateur-lecteur. La légende, élément de communication de masse, devient dans *Technique mixte* un médium. Un milieu de particules d’encre incorporées sur le papier blanc et lisse. Des colonnes de caractères alphabétiques abandonnés sur une surface horizontale, sans référents disponibles.

Pour ma part, ce travail de la transcription et du déplacement d’un média dans un autre, de ces lignes d’ambre que dessinent les légendes sous les illustrations, se caractérise par une tension entre un geste de collecte – voire de conservation – et une forme de curiosité. La curiosité de voir ce que peut-être le nouveau mode d’existence des légendes en dehors de leur rôle d’informateur me motive. Une tension souvent conflictuelle et similaire à ce qu’écrit Arlette Farge à propos de l’archive : « entre la passion de la recueillir tout entière, de la donner à lire toute, de jouer avec son côté spectaculaire et son contenu illimité, et la raison, qui exige qu’elle soit finement questionnée pour prendre sens »<sup>159</sup>. Dépouiller est le terme qui qualifie au mieux ces gestes de prise en (otage) charge manuelle des légendes. Arrachées à leurs référents d’origine, les légendes demeurent dépossédées, épurées, nues, simples. De fait, leur lecture épure à son tour la pensée et aiguisé la curiosité. Ici aussi, l’accumulation remplace le choix et aucune voie ne semble traçable sans point de départ : de haut en bas<sup>160</sup>. Ceci souligne l’a-grammaticalité de la liste, la séparation des items et sa discontinuité. S’ouvrent alors de nombreuses exploitations encore en devenir ainsi que des modalités de lectures d’images basées sur des questions d’occurrence et de littéralité. Une pratique qui tend à bouleverser le statut des éléments prélevés en les réinscrivant dans un contexte qui en renouvelle la lecture. Elle offre une autre possibilité de lecture, plus ouverte aux jeux de correspondances et à la libre

---

<sup>159</sup> Arlette Farge, *Le goût de l’archive*, op. cit., p. 22.

<sup>160</sup> Bernard Sève, *De haut en bas : Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010, p. 224. (Cf. Jack Goody, *La raison graphique*).

navigation <sup>161</sup>. Mon modèle principal est alors une collection d'illustrations photographiques ainsi qu'une matière textuelle relevant de l'indice de la nature de ces dernières. Au-delà des légendes (qui seront développées plus amplement dans le deuxième chapitre de la partie suivante), je vais développer ici la nature et le mode de représentation des illustrations photographiques et plus précisément des photographies de photographies comme lieu indiciel ouvrant ainsi le champ d'une problématique du format. Dans les médias et les catalogues sur l'art, toutes les œuvres représentées deviennent photographiques. Elles deviennent clichés. Quelle que soit leur nature, leur technique ou encore leur forme, les œuvres se transforment en zone photographique imprimée, aplatie et bidimensionnelle. Les catalogues et les livres d'histoire illustrés sont des albums de différentes familles d'images et d'individus qui se font œuvres. Les légendes d'œuvres, comme leurs illustrations médiatiques, se rassemblent dans une même texture, une même nature et un même format.

Format, de l'Italien *formato*, signifie la dimension du papier et la mesure, du participe passé du verbe *formare*, emprunté au latin qui signifie « former » ou encore « forme ». <sup>162</sup> Le mot désigne la dimension caractéristique d'un imprimé ou d'une feuille de papier – donnée alors souvent par son filigrane – et par extension, les dimensions d'un livre. Par analogie, « format » s'utilise à propos d'un tableau, d'un disque, etc. Le mot équivaut à « dimension » ou « taille » à propos d'une personne. Format s'emploie aussi en informatique à partir des années cinquante par emprunt à l'anglais *format*, de même origine, au sens d'un modèle définissant les règles à observer pour les dimensions des informations et leur disposition. De ce dernier emploi sont issus les dérivés « formater » et « formatage ». Enfin, « formater », c'est préparer un support en vue d'accueillir des données, une forme de stockage et un contenant permettant l'usage de la matière et des données d'une recherche. Format signifie aussi « moule », objet destiné à recevoir une matière afin de lui donner une forme. « La forme, par exemple le parallélépipède rectangle, n'agit pas directement sur la matière ; elle n'agit

---

<sup>161</sup> Je développerai plus tard dans cette thèse, d'autres manières de lire la liste à travers la déclinaison numérique de *Technique mixte*, par un logiciel de programmation graphique.

<sup>162</sup> Format, Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 871.

même pas après s'être matérialisée sous la forme de moule parallélépipédique ; le moule n'intervient que comme modulateur de l'énergie qui porte l'argile de tel ou tel point ; le moule est porteur de signaux d'information ; la forme doit être traduite en signaux d'information pour pouvoir rencontrer efficacement la matière lorsque, à l'origine, elle lui est extérieure »<sup>163</sup>. D'après Gilbert Simondon, la forme du moule agit par transmission d'un message de contenant sur le contenant et apporte la décision de force entre les possibles. Cette pensée met en jeu les rapports de la forme et de la matière : « au moulage, opposant la matière inerte et la forme active, il faut substituer, pour expliquer l'individuation, un procès de modulation, qui conçoit la prise de forme comme couplage de forces et de matériaux »<sup>164</sup>. Dans cette analyse chez Simondon, il y a une relecture du rapport de l'art à la philosophie que Deleuze transpose de sa lecture simondonienne dans le champ de l'art. En effet, il s'agit de la pensée de/par la modulation pour « capter des forces »<sup>165</sup> immanentes en permettant de se positionner dans la matière elle-même pour la penser. Cette nouvelle manière de penser l'art par la philosophie permet une pensée des singularités des pratiques non unificatrices. Elle permet une élasticité de la pensée dans des processus en devenir au-delà d'un formatage de l'art et des matériaux. La capture passive des données « opère au niveau des forces et non des formes implique qu'elle comporte dans sa passivité même une dimension polémique »<sup>166</sup>, ajoute Anne Sauvagnargues. Il ne s'agit plus de soumettre une matière passive à une forme statique mais de se positionner sensiblement à l'intérieur du matériau afin de permettre un rapport multiple, à tous les points de vue, à l'œuvre et à la sensation. Enfin, Deleuze appelle avec la conception de l'art comme modulation et capture de forces à constituer un matériau expressif au niveau de l'œuvre afin de permettre une analyse esthétique d'une véritable analyse du matériau.

---

<sup>163</sup> Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, op. cit. p. 220.

<sup>164</sup> Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, Lignes d'art, 2005, p. 103.

<sup>165</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 57. « D'un autre point de vue, la question de la séparation des arts, de leur autonomie respective, de leur hiérarchie éventuelle perd toute importance. Car il y a une communauté des arts, un problème commun. En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces ».

<sup>166</sup> Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Ibid., p. 104.

Au-delà des standards physiques de l'édition, la notion de format fait signe vers les questions de langage et de mémoire informatiques et renvoie en plus clair à la liste *Technique mixte* comme une forme de stockage d'éléments à observer à partir de leurs dimensions et informations, des œuvres et de leur disposition. Le support de réception et de stockage d'une mémoire, archive ou objet permet de rendre visible des compatibilités entre différents éléments réunis. Des compatibilités cognitives entre des modes de connaissances et de lectures, ou encore des compatibilités techniques, entre des machines de lecture et d'autres instruments. Ces compatibilités entre éléments hétérogènes représentent un fait, c'est-à-dire des modes de fonctionnement régis par des connectiques et branchements liés par des logiques d'uniformisation technologique et numérique. Le format détermine alors ce qui peut, ou non, passer et se traduire. La problématique du format apparaît comme celle d'une structure qui peut être pensée à la fois comme forme esthétique sujette à d'innombrables modifications, au point de devenir synonyme d'apparence, ou encore d'une « logique d'apparence »<sup>167</sup>, et comme norme pratique tendant à déterminer un champ de possibilités limitées. Le format se situe ainsi entre forme et norme. Il faut en effet, penser en termes d'hétérogénéité et de compatibilité. D'où les deux écueils du formalisme et du formatage qui sont à identifier afin de maximiser dans cette réflexion tout le potentiel formatif.

## Normes d'art

Dans le format *bibliothèque* que j'ai abordé plus haut, il y a ce paradigme entre théorie et pratique, entre bibliothèque et atelier d'artiste. Ce paradigme m'a entraînée à produire des œuvres de la sorte : un livre qu'on ne peut lire (*Un livre aveugle*), une liste de légendes d'œuvres faisant œuvre (*Technique mixte*), ou encore une photographie indicielle (*Sans titre. Ressemblances*). C'est dans la production des deux livres d'artiste au sein de la *bibliothèque* que se dessine la tentative d'une mixité entre théorie et art. Le format mixte présentant en lui une esthétique de l'hétérogénéité, d'une technique mixte.

---

<sup>167</sup> Marcel Duchamp, *Notes*, Paris, Flammarion, Champ. Art, 2008, p. 47 « Donner au texte l'allure d'une démonstration en reliant les décisions prises par des formules conventionnelles de raisonnement inductif dans certains cas, déductif dans d'autres. Chaque décision ou événement du tableau devient un axiome ou bien une conclusion nécessaire, selon une *logique d'apparence* ».

Un dialogue entre art et littérature se met en place, entre normes d'édition de document et de lecture et instaure une position autre à l'œuvre et au spectateur.

*Documents, Jérôme Saint-Loubert Bié (Pratiques photographiques et stratégies appropriationnistes)* est un catalogue qui comporte une sélection de projets de l'artiste allant de 1993 à 2006. Un essai de Cécile Dazord analyse sa pratique dans le contexte de l'histoire de la photographie et de l'art de l'appropriation. Le catalogue comporte aussi une contribution de l'artiste Yann Sérandour qui vient interférer dans cet essai sous la forme de notes et commentaires. Il écrit : « délibérément reléguée en note et partageant dès lors cette fascination quelque peu "excentrique" pour les abords, ma contribution à ce catalogue n'est pas seulement seconde, mais aussi parasite, en ce qu'elle ne peut s'articuler qu'en présence d'un autre texte dans lequel elle s'immisce »<sup>168</sup>. Les notes de Yann Sérandour prouvent et s'attachent à montrer que cette fonction de parasite ne peut manquer de renvoyer le lecteur au corps du texte de Cécile Dazord ainsi qu'aux illustrations des œuvres de Jérôme Saint-Loubert Bié. Détourné de sa fonction érudite traditionnelle, le commentaire<sup>169</sup> porte ici un double sens élargissant le champ de l'abîme au sein de ce document-œuvre, lieu de monstration et de rencontre entre artiste, médiateur et critique.

Ensuite, compilée spécifiquement pour ce livre, une section intitulée *Documents* présente l'exposition des annonces, communiqués de presse et articles relatifs aux œuvres présentées dans les pages qui suivent à travers les reproductions et descriptions courtes. Les deux sections de commande de documents périphériques (de la plus ancienne à la plus récente) et la documentation des travaux classés par ordre chronologique ouvrent un interstice pouvant accueillir des nouveaux projets. La reliure spirale qui rassemble toutes les pages du document peut éventuellement, et dans ce

---

<sup>168</sup> Yann Sérandour, *Documents, op. cit.*, p. 21.

<sup>169</sup> Une note de bas de page comme ici, trace une ligne-flèche, comme une canne à pêche, vers un milieu. Une zone de référence qui complète, dédouble et élève le référent au carré, comme un document photographique, elle étend l'aire du visible. J'évoque ainsi dans ce sens Antoine Berman lorsqu'il tente de définir son propre ouvrage-commentaire de *La Tâche du traducteur* de Benjamin : « Le commentaire "donne à penser". Et donnant à penser, il nous permet de nous éloigner de lui pour penser tout seul ». Dans ce sens, au sein d'un document, les commentaires et les notes possèdent leur vie propre. in Antoine Berman, *L'âge de la traduction, op. cit.*, p. 66.

sens, être annulée. Assez large, elle permet l'insertion de nouvelles pages dans le futur. Ce livre semble être conçu avec la possibilité d'être mis à jour dans le temps avec les rééditions. Le rapport à Saint-Loubert Bié se montre très étroit, et sa démarche se révèle didactique. La relation entre l'art et la documentation a longtemps été le sujet central de l'enquête de l'artiste. Cette publication est une tentative d'explorer l'espace entre le dossier d'un artiste et un livre d'artiste. Ce livre-catalogue est un document élaboré pour répondre à un nouveau besoin d'information, ou à « un besoin d'information d'une autre qualité »<sup>170</sup>. C'est en même temps un catalogue destiné à la médiation de l'œuvre de Saint-Loubert Bié avec des textes critiques visant la compréhension et l'intégration de cette pratique au sein d'un système historique et esthétique. Mais c'est aussi une réalisation de l'artiste qui par ses techniques de l'édition et du design lui permet de produire un catalogue-livre d'artiste au format hétérogène qui offre l'expérience d'une réappréciation des données de l'art en agissant directement sur celles-ci et en donnant l'occasion d'une re-conception d'une définition de l'œuvre, de l'artiste et de leur médiation. Un carton d'invitation, un catalogue, une carte postale, un plan d'accès, une coupure de presse, un communiqué, pour peu qu'ils fassent l'objet d'un écart réflexif, n'en sont pas moins porteurs d'une intention artistique dont le caractère discret et annexe flirte avec une certaine invisibilité. Ici, l'œuvre et sa documentation, outil de légitimation et de transmission de celle-ci, se confondent l'une à l'autre.

Ainsi, on peut corréler à *Document* l'adjectif de « poétique » qui va aiguiller sa qualité vers autre chose qu'un document médiatique « témoins hors-champ »<sup>171</sup> de l'œuvre et de l'exposition. Sa qualité devient plutôt celle d'un « objet intentionnel »<sup>172</sup> qui témoigne d'une création intentionnelle et qui présente ainsi des relations explicites avec des faits réels appartenant au passé, à l'archive d'une structure artistique et culturelle. Ici, on rejoint ce qu'on a vu plus haut, à savoir une mémoire d'archive

---

<sup>170</sup> Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Questions théoriques, Forbidden Beach, 2010, p. 178.

<sup>171</sup> Stéphanie Airaud, *Jérôme Saint-Loubert Bié*, « Zones de Productivités Concertées », Catalogue de l'exposition, Mac/Val, 2007

<sup>172</sup> Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, *Ibid.*, p. 180.

vivante qui, stockée, devient disponible et peut à chaque moment être consultée ou modifiée dans un devenir médiatique et historique mais aussi dans un devenir poétique. Ainsi, c'est en « document poétique »<sup>173</sup> qu'on doit percevoir *Documents*, dont la forme pose des problèmes de visibilité et de reconnaissance à cause de son format non normatif qui, sans être ni un document officiel, ni un document manifeste, possède certaines propriétés formelles et contextuelles grâce auxquelles il se met à fonctionner pour son lecteur comme un document aux propriétés intentionnelles. Le travail de Jérôme Saint-Loubert Bié reprend ce processus informatique d'une réification de la mémoire stockée et actualisée ou vivifiée. C'est une pratique qui puise ses origines dans un héritage artistique et conceptuel où les à-côtés, la périphérie – appelée aussi métaphoriquement " témoins hors-champ ", " seuils " ou " hors-d'œuvre " – semblent paradoxalement occuper une position centrale, jusqu'à rendre la présence de l'œuvre d'art unique et originale, un fait parmi d'autres. Ce document poétique inventé intentionnellement par l'artiste permet une traduction (translation) du mode d'immanence de ses œuvres incorporées aux formats médiatiques et véhiculées sur les supports variés de l'information, sans que cela ne détruise sa signification mais lui donne au contraire une consistance.

Placer le référent – l'œuvre d'art – à distance en lui substituant le document photographique qui prouve par l'image l'existence d'une réalité – son exposition – qui n'est plus, c'est aussi différer l'accès à l'original pour lui préférer la monstration de son indexation : Nom, Titre, Format, Technique, Date et Localisation qui en composent sommairement la légende. La légende devient ainsi la structure grammaticale de l'œuvre qui, en l'isolant de celle-ci, fonctionne comme une organisation autonome, rompant les liens avec le jugement, l'attribution et l'affirmation. Ce geste nie la reconstitution d'une vérité originelle et se concentre sur l'usage et la manipulation des signes, c'est-à-dire sur la « fabrication de nouveaux sens qui suggèrent »<sup>174</sup>. Ceci place au centre le rapport du signe – la documentation – à son référent – l'œuvre d'art –, qui par conséquent, acquiert un être propre. La légende et le document, comme signes,

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>174</sup> Roland Barthes, « Le mythes aujourd'hui », *op. cit.*, p. 181.

détiennent désormais les lois qui les régissent. La légende rejoint le mythe selon Roland Barthes : « Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère : il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas de substantielles. Tout peut donc être mythe ? Oui, je le crois, car l'univers est infiniment suggestif. Chaque objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l'appropriation de la société, car aucune loi, naturelle ou non, n'interdit de parler des choses »<sup>175</sup>. Les témoins hors-champ de l'œuvre représentent ce qui entoure, jouxte, encadre, prolonge immédiatement l'exposition des œuvres d'art, en renvoyant le spectateur au contexte spatial ou temporel d'exposition au cœur même de celle-ci, mais aussi dans sa proximité immédiate. L'œuvre d'art, ou du moins ce qui s'y substitue sous la forme d'un document, n'est jamais qu'un signe qui renvoie au contexte dans lequel il est inclus.

## Hors-d'œuvre et métadonnées



Fig. 9 **Jérôme Saint-Loubert Bié**, *Loot*, 1998, Photographies, Übermain Gallery, Los Angeles.

---

<sup>175</sup> Roland Barthes, « Le mythes aujourd'hui », *Ibid.*

C'est aussi en ce sens qu'en 1998 lors de l'exposition *Loot*, Jérôme Saint-Loubert Bié, en visitant de l'espace de l'exposition, photographie la galerie vide. Les résultantes en tirage sont épinglées sur les murs. Cinq imprimés épinglés au mur, neuf affichés dans les boîtes Kodak en magasin de la galerie. Les tirages épinglés au mur sont photographiées à nouveau et imprimées au même format. Par une sorte de renversement, le travail est mis de côté et sa documentation exposée. « Si le travail de Bié renvoie si souvent à l'espace dans lequel il se trouve – salle d'exposition, catalogues, etc. –, c'est que son objet d'investigation principal n'est autre que l'exposition elle-même : ce qui l'annonce, la documente, la transmet et permet dès lors de la jouer, ailleurs et autrement, non pas sous la forme d'une reconstitution historique mais, selon les projets, d'une recomposition photographique, bibliographique, infographique ou encore typographique. Il vise à élargir ce qui encadre et annonce l'exposition en tant que lieu de visibilité temporaire de l'art »<sup>176</sup>. Ainsi, et encore dans la même logique, l'artiste renouvelle l'opération en 2007 dans l'exposition *Zones de Productivités Concertées (ZPC)* au Mac/Val en actualisant des archives de documents d'œuvres d'artistes exposés ultérieurement au musée. *ZPC* s'empare littéralement de ces formes documentaires, photographiques et scripturales (fig. 9).

Au-delà des pratiques appropriationnistes, son geste serait plutôt « citationniste ». Comme des citations, ces photographies présentent et « restituent la mémoire »<sup>177</sup> dans l'espace qui les contient. Comme une exégèse de tout ce qui entoure l'œuvre et de ce qui la foment, comme dans l'espace du texte, « il se situe toujours dans un lieu ouvert entre matière et mémoire »<sup>178</sup>. Mettre en vue la virtualité du processus médiatique de l'œuvre déclare sa dépendance médiatique et économique, ce qui donne de l'importance esthétique et poétique à son contenant médiatique en ce qu'elle y fait dériver le sens. Une œuvre n'est que si elle est vue. En continuité avec la logique de l'exposition *Zones de Productivités Concertées*, qui se définit comme un cycle de vingt et une expositions monographiques réparties en trois volets sur la saison 2006-2007, l'artiste prolonge

---

<sup>176</sup> Yann Sérandour, *Documents*, op. cit., p. 22.

<sup>177</sup> Stéphanie Airaud, *Jérôme Saint-Loubert Bié*, op. cit., 2007.

<sup>178</sup> Jérôme Saint-Loubert Bié, *Entretien par Frank Lamy et Julien Blanpied*, Ibid.

cette approche " citationniste " au niveau du catalogue de l'exposition. Il se livre à la fin du catalogue de *ZPC* du Mac/Val dans un entretien avec les commissaires de l'exposition Frank Lamy et Julien Blanpied à un jeu de réponses-citations, des bribes de réponses d'artistes extraites d'autres entretiens avec les commissaires. Les artistes répondent à sa place pour appuyer la façon dont il pense construire sa pratique. Il explique par les mots de Raphaël Boccanfuso : « j'utilise les fonctionnements de même que les objets culturels, comme un matériau malléable avec lequel il est possible de travailler ». Il ajoute par les mots de Nicolas Floc'h : « mon travail, d'un point de vue plastique, peut aussi être mis en parallèle avec celui d'un metteur en scène dans la mesure où je m'approprie un ensemble d'éléments que j'interprète, que je réinvente dans un contexte donné »<sup>179</sup>. Cette manière singulière de citer me place dans une posture confuse où ma notion d'auteur est un relais intellectuel qui m'autorise un geste immédiat de réappropriation des œuvres d'autrui et qui pose inévitablement la question de la signature et de l'auteur (autographique et allographique). Les mots prennent alors une autonomie formative et normative. Travailler les modes de représentation de l'art sous leur forme documentaire, tel que l'archive, ou publicitaire comme communication, permet de restituer le mythe de l'œuvre par un jeu de reproduction, de détournement et de retournement. Ces modes de représentation de l'art constituent les contours de l'œuvre, et par extension elles-mêmes.

Dans *Technique mixte*, je brouille les frontières entre œuvre d'art et documentation/communication. À sa périphérie, je situe l'œuvre à la limite du dedans et du dehors, en investissant des lieux annexes et néanmoins limitrophes – la bibliothèque, l'histoire de l'art, le catalogue – tandis que les légendes indexent le cadre spatial, matériel, technique et culturel dans lesquelles elles se trouvent. Si les écarts produits par les légendes sont d'ordre multiple par un transfert d'un médium à un autre et les déplacements spatio-temporels, ils n'en jouent pas moins sur cette ligne de partage qui sépare l'œuvre d'art autonome de sa diffusion dans le monde de l'art. Autant de manières de manifester le devenir des œuvres, dont on ne fait majoritairement

---

<sup>179</sup> *Ibid.*

l'expérience qu'au travers des produits et des informations qui en dérivent. Par ce transfert entre formats, se définit une pratique du passage et du transfert beaucoup plus qu'une pratique de transformation ou de représentation. Elle se définit par une trame où au-delà de l'imagination ou de la figuration, il y a une intention logique de présenter les choses une nouvelle fois, comme dans le fait de dire les choses, de les écrire ou de les lire, comme « une quête aux similitudes : les moindres analogies sont sollicitées comme des signes assoupis qu'on doit réveiller pour qu'ils se mettent de nouveau à parler »<sup>180</sup>, écrit Michel Foucault à propos des aventures de Don Quichotte. Dans ma pratique, comme dans celle de Saint-Loubert Bié, il y a une forme de frustration car il n'y a pas d'invention matérielle, de création, mais l'œuvre se définit par un *déplacement* de la perspective, par une transformation du point de vue sans altérer la source. Ce mode de translation et de traduction me semble découler d'une mise à distance avec le référent, manière de se *dé-placer* entre l'avant-coup de l'œuvre et son après-coup, et ainsi de se définir comme un traducteur.

## CONCLUSION I

Cette approche de la bibliothèque comme prothèse technique permet d'appréhender le savoir dans sa globalité par classement et indexation. La notion de *bibliothèque* pense une analogie entre cette forme de technique de savoir et celle des techniques numériques et machiniques plus récentes comme Internet. Ce milieu technique associé aux formes du savoir constitue pour moi une boîte à outils théorique et plastique. Habiter ce lieu quotidiennement revient à le pratiquer en atelier. La bibliothèque-atelier permet alors une certaine esthétique du travail. Dans cette première partie, nous avons décrit l'esthétique du travail plastique comme la genèse d'un art de la pensée. La genèse de l'œuvre *Technique mixte* et son individuation sont le fruit de multiples relations génétiques avec la *bibliothèque* comme « milieu associé »<sup>181</sup>. *Technique mixte* est à

---

<sup>180</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 61.

<sup>181</sup> Terme emprunté à Gilbert Simondon pour qui il est question de penser une mise en relation de l'individu physique ou technique avec son milieu associé.

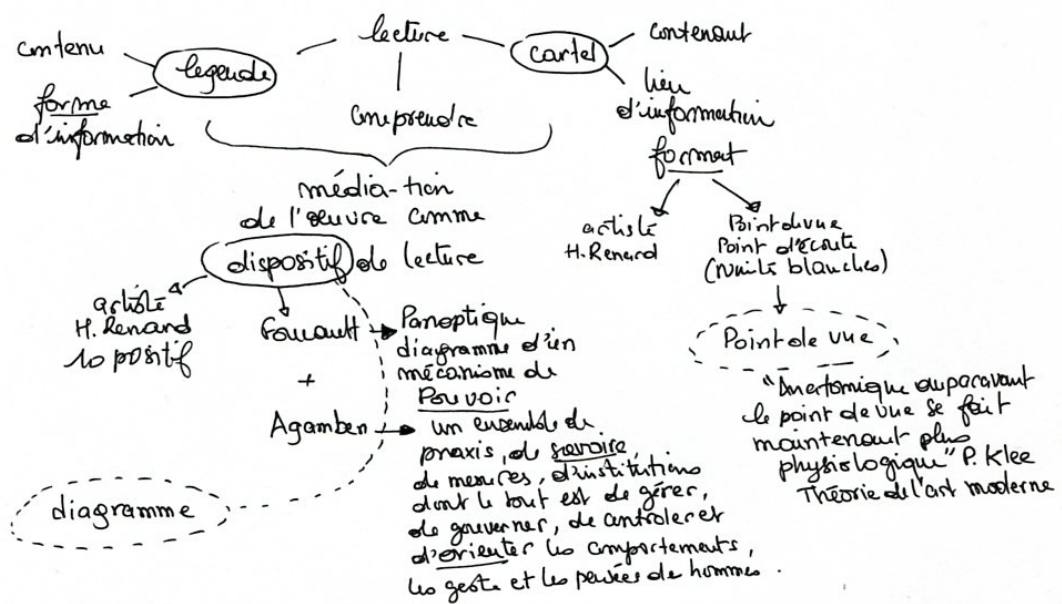
l'image de cet environnement encyclopédique dans lequel j'ai longuement évolué : il s'agit d'un livre qui contient une liste, une taxinomie indexée de légendes d'œuvres d'art. Les formats de contenu et de contenant reviennent à mettre en image une esthétique du travail de la pensée en bibliothèque.

À travers l'étude d'*Une pile de langues* de Robert Smithson, des cartes de pensée de Lia Perjovschi, de *Pense-bête* de Marcel Broodthaers ou encore des pratiques appropriationnistes de Saint-Loubert Bié ou de Simon Starling, nous avons souligné l'importance de la question du format. Document, catalogue, liste et exposition, à travers le détournement de leurs limites et normes, permettent un nouveau paradigme de pensée de l'art où la mixité des techniques et des domaines constituent le médium de l'œuvre. Ce médium est traductible, témoigne d'une pratique de traduction et met en avant une logique du langage de l'art et des sensations. Le format n'est plus synonyme de moule mais de modulation des forces. Désormais, la périphérie de l'œuvre habite son centre et son centre devient à son tour sa périphérie.

2

## ACTIVITÉ LISEUSE

# I. Variation sur un thème de lecture



Dia. 3 Activité liseuse. Variation sur un thème de lecture.

## 1. Salles de lecture

« Le langage devient un musée infini dont le centre est partout, les limites nulle part »<sup>182</sup>.

### Amateur



Fig. 10 **Hubert Robert**, *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*, huile sur toile, 1796.

On peut supposer que je représente une catégorie de public, de récepteur averti du champ de l'Art, motivée par un intérêt que je porte à cet objet, sanctionné par un diplôme universitaire. Par public, je veux mettre l'accent sur la différence entre consommateur et amateur, usager et praticien de l'art. « L'amateur est prêt à donner beaucoup de temps à ce qui le passionne. Il est absolument disponible. Dans le contexte si spécifique et fatigué de notre époque, cela signifie que l'amateur est tout sauf un consommateur. L'amateur pratique ce qu'il aime, ce qui veut dire qu'il le fréquente »<sup>183</sup>.

---

<sup>182</sup> Robert Smithson, « Un musée du langage au voisinage de l'art », *op. cit.*, p. 183.

<sup>183</sup> Bernard Stiegler, « Shakespeare to-peer », Entretien avec Bernard Stiegler par Éric Foucault, IRI, Paris 21/07/2012, in *Revue Laura* n°10, octobre 2010 mars 2011.

D'après Stiegler, l'artiste est un amateur à plein temps. Il est celui qui aime les œuvres et qui se réalise à travers elles. La réception de l'art passe par l'amour et le désir de l'art où se joue une attention et une disponibilité à l'œuvre.

Dans la peinture d'Hubert Robert qui date de 1796 du Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre, l'artiste représente plusieurs copistes qui reproduisent les tableaux et sculptures exposés dans la galerie (fig. 10). Ces copistes sont des amateurs d'art qui, par leurs reproductions, étudient et s'approprient les œuvres d'art qu'ils apprécient. Cette pratique d'appropriation de l'art à distance de l'art renvoie à l'image de l'amateur d'art de nos jours qui arpente les musées avec son appareil photographique. Photographier les œuvres dans les musées – lorsque cela est toléré – permet à l'amateur de construire une mémoire personnelle à travers la captation et l'enregistrement du contenu de l'œuvre et ainsi d'acquérir des données ou data<sup>184</sup>. Un public<sup>185</sup> porte aussi un regard critique sur ce qu'il observe et ce qu'il reçoit par son attention, sa lecture ou encore sa compréhension. Le public est actif et non pas passif, comme « une foule qui consomme de l'art »<sup>186</sup>, qui veut connaître l'art. Cette idée serait sans doute commode, dans le sens où elle ouvre le lieu de la réception des œuvres dans une distance médiane, médiatrice et de médiation. Elle ouvre, ou plutôt elle écarte deux éléments jumelés, par un face à face du visible et du lisible, afin d'entrevoir un élément qui prend place, qui prend une forme médiane, celle de la transmission. Dans cet interstice, il n'y a plus de place pour l'art, mais plutôt pour son explication. Le public veut connaître la vérité. Tout d'abord, j'ignore s'il est correct ou suffisant de ne parler que de récepteur et de réception. Car, pour être précise, il y a lieu de réception à partir d'une observation ou encore d'un témoignage. Comme le rappelle Jacques Rancière, il n'y a pas de théâtre sans spectateur. Il précise que par théâtre ou spectacle en général, il

---

<sup>184</sup> Vincent Puig, « Muséologie participative et indexation contributive du patrimoine à l'âge des données », Colloque *Nouvelles tendances de la muséologie*, 37<sup>ème</sup> symposium international de l'ICOFOM Paris, Sorbonne, amphithéâtre Liard, 05 juin 2014.

<sup>185</sup> La figure du touriste dans le musée, que je fréquente souvent depuis que je suis à Paris, m'intéresse tout particulièrement lorsqu'elle soulève un rapport particulier entre amateur et consommateur culturel.

<sup>186</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I*, op. cit., p. 239.

est signifié les formes de spectacles qui placent les corps en action devant un public assemblé. En effet, il écrit : « le spectateur se tient en face d'une apparence en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu'elle recouvre »<sup>187</sup>. Et c'est le cas d'une œuvre non théâtrale, où les gestes chorégraphiques sont ignorés, cachés derrière la fabrication d'une image ou encore d'un objet. Le spectateur est passif, il ne lui est souvent pas demandé d'agir. Dans ce sens, comme dans le cas du spectateur, le récepteur n'assiste pas au processus de fabrication de l'œuvre, ou encore à sa mise en scène. Il est par définition celui qui la reçoit, déjà œuvre. En revanche, si le récepteur est lui-même un spectateur, s'impose alors une précision des termes. En effet, le spectateur fait appel à l'observation d'un spectacle, c'est une personne qui observe une action sans y participer. Il est le témoin d'un événement, contrairement au récepteur qui peut recevoir l'information sans y participer en témoin. Or l'amateur est plutôt celui qui participe activement à l'œuvre contrairement au spectateur ou au récepteur. Dans ce mémoire il s'agira d'un amateur particulier : le traducteur-lecteur. Il s'agit d'un individu – psychique ou technique – qui contribue à la réalisation de l'œuvre au-delà de son lieu et de son format d'exposition à travers l'échange, l'usage et la pratique de ces métadonnées. Dans la bibliothèque, la masse de données ne permet pas réellement de voir la totalité du contenu de la connaissance. Je regarde alors sans voir réellement. Je ne peux en aucun cas tout voir. Je vis une sorte de distraction active, dans le sens où je suis en même temps distraite par cet environnement d'informations vertigineuses mais orientée par une suite de mots et de thèmes qui m'oriente, comme une voile de navigation attachée à son « point d'écoute »<sup>188</sup>, vers une sélection particulière (dia. 4).

---

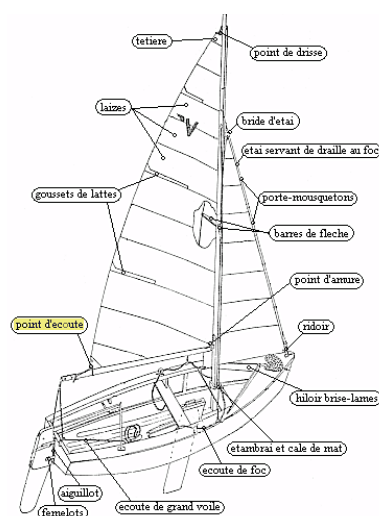
<sup>187</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 8.

<sup>188</sup> L'écoute est l'angle inférieur de la voile, se dit aussi du cordage fixé à cet angle. Cordage servant à orienter une voile et à l'amarrer à son coin inférieur, nommé point d'écoute, sous le vent. Le point d'écoute désigne l'angle de la voile auquel est frappée l'écoute.

Je reçois alors les œuvres livrées à moi dans leur finalité, en les ramassant, les cueillant, les choisissant et c'est en les saisissant que je produis la mienne. Ces opérations ne sont autres que celles qui définissent la lecture. Car, c'est à travers cette matière même de la transmission du savoir artistique que je conçois mon œuvre.

## Forces internes et externes de l'œuvre

Néanmoins, c'est dans ce lieu même d'archive et d'information que je vais à la rencontre d'œuvres dans le but de les étudier. Comme dans cette posture de déambulation, je rencontre ces non-œuvres à travers une réception distraite, et cela relève d'une attitude d'époque. Cette attitude de l'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique, suppose une posture du récepteur pleine de distraction, et non plus de contemplation et d'attention, figure d'un réceptacle distrait d'une discrète résonance d'un gramme. Comme d'un robinet, l'information nécessaire à la compréhension de l'œuvre coule le long des canalisations pour finir dans un réceptacle cognitif. La médiation de l'œuvre constitue ce système de canalisation qui doit, dans sa forme, permettre la circulation fluide de l'information. La réception distraite est finalement ce qui caractérise la réception de l'art contemporain, en particulier lorsqu'il se détourne de l'œuvre elle-même pour chercher à côté d'elle, sa légende. Les œuvres contemporaines sont très riches en matériaux et en agencements techniques et



Dia. 4 Point d'écoute, élément de voilier.

esthétiques. Elles ne représentent pas nécessairement une forme constituée de début et de fin, ce sont généralement des œuvres *all-over*<sup>189</sup>. Dans le sens où elles *dépassent* les limites du lieu de monstration, non pas au niveau des techniques mais au niveau du processus de production. Elles sont très différentes des œuvres "statiques" de l'art classique ou moderne : ce sont des œuvres de durée. Ce n'est pas dans le sens où elles sont nécessairement cinématographiques ou cinétiques, mais que leur processus de réalisation et de genèse dépasse leur lieu de monstration et leur cadre téléonomique<sup>190</sup>. Jacques Monod, dans une observation paradigmatique du naturel et de l'artificiel, précise que : « tout artefact est un produit de l'activité d'un être vivant qui exprime ainsi, et de façon particulièrement évidente, l'une des propriétés fondamentales qui caractérisent tous les êtres vivants sans exception : celle d'être des "objets doués d'un projet" qu'à la fois ils représentent dans leurs structures et accomplissent par leurs performances (telle que par exemple la création d'artefacts). (...) Cette propriété que nous appellerons la "téléonomie" »<sup>191</sup>. L'artefact, comme ici l'œuvre d'art, est le produit d'un projet qui définit sa structure interne, mais aussi des « forces "externes" qui l'ont "façonnées" »<sup>192</sup>. Ces forces internes sont rarement visibles dans l'œuvre et cela ne nie pas leurs présences hors d'elle. Les forces externes habitent paradoxalement l'œuvre de l'intérieur. Ce qui peut manifester un regard au-delà du visible de l'œuvre, se trouve

---

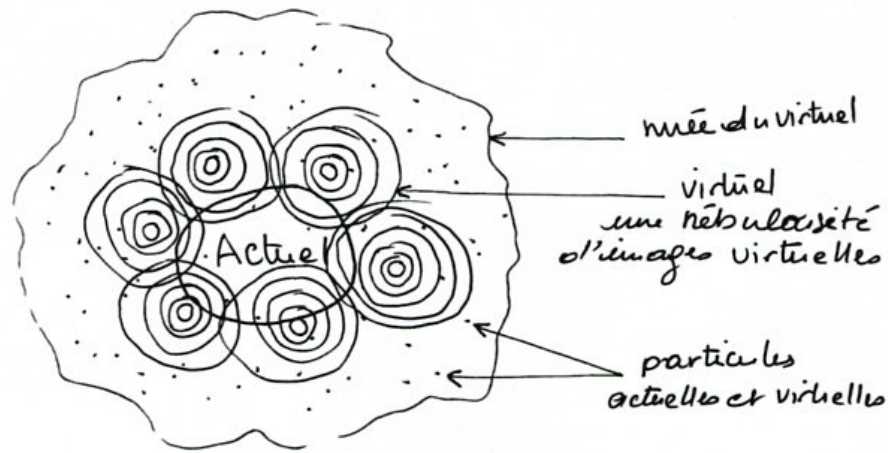
<sup>189</sup> Le terme est emprunté à la pratique de Jackson Pollock qualifiée de *all-over* en ce qu'elle dépasse en figure et fonde le cadre limité du support. Le *dripping* de Pollock sort virtuellement de la toile et invite le regardeur à le compléter au-delà du visible. L'utilisation de ce terme ici n'est pas anodine. En effet, la pratique de la bibliothèque et de la lecture chez Pollock est opérante dans sa pratique *all-over*. L'artiste « atteste d'un usage continu de la bibliothèque en tant que lieu de la fabrication des arts visuels ». Bien qu'elle soit paradoxale à sa peinture, son intérêt à la littérature se traduit non pas dans l'abolition des conventions spatiales et temporelles du récit, mais surtout dans la « quête d'unité et d'éloquence, au détriment de la lisibilité du contenu » du à sa propension encyclopédique comme volonté de participer par le savoir à la pensée universelle. Cf. Sandra Delacourt, « La bibliothèque d'artiste aux États-Unis dans les années 1950 et 1960 : une nouvelle forme d'atelier ? », in *Visible et lisible, Confrontation et articulations du texte et de l'image*, CIES-Sorbonne, p. 99-113.

<sup>190</sup> Téléonomie, de *telos* : fin, but et *nomos* : loi. Impulsion créatrice qui travaille la matière en vue d'une fin mais sans représentation préexistante d'un résultat à atteindre. En biologie, finalité résultant d'une organisation aléatoire. Cf. Jacques Monod (1910-1976), *Le hasard et la nécessité, Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris, Seuil, 1973, p. 25.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 25. (Souligné par l'auteur).

<sup>192</sup> *Ibid.* p. 26. (Souligné par l'auteur).

désormais dans sa périphérie directe ou indirecte à savoir le cartel, le catalogue ou le livre d'histoire de l'art.



Dia. 5 Actuel et virtuel

Ce qui est finalement montré dans une œuvre contemporaine, c'est une portion d'un tout. Tel le monteur d'un film, l'artiste réalise une coupe dans le temps et l'agence dans un espace d'exposition bien déterminé. En changeant d'espace d'exposition, l'artiste-monteur peut décider de changer de coupe et donc d'agencement entre les éléments du tout. Cette portion d'un tout est montée en dépit d'un champ virtuel. Un champ aggloméré de circuits qui mobilisent le passé et qui scandent le présent par des pics d'actualisation. Le virtuel est l'insistance de ce qui n'est pas donné mais il constitue l'ensemble des forces et de la puissance créatrice qui active l'œuvre de l'intérieur comme de l'extérieur par les gestes et les paroles. « Toute multiplicité implique des éléments actuels et des éléments virtuels. Il n'y a pas d'objet purement actuel. Tout actuel s'entoure d'un brouillard d'images virtuelles. Ce brouillard s'élève de circuits coexistant plus ou moins étendus, sur lesquels les images virtuelles se distribuent et courent. C'est ainsi qu'une particule actuelle émet et absorbe des virtuels plus ou moins proches, de différents ordres »<sup>193</sup> (dia. 5). Le virtuel tend à s'actualiser à travers l'œuvre

<sup>193</sup> Gilles Deleuze, « L'actuel et le virtuel », in *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 179.

mais aussi à travers les métadonnées de celle-ci qui appellent « un processus de résolution »<sup>194</sup>. Pierre Lévy emploie aussi le terme de problème pour caractériser le virtuel : « le virtuel est comme le complexe problématique, le nœud de tendances ou de forces qui accompagne une situation, un événement, un objet ou n'importe quelle entité qui appelle un processus de résolution : l'actualisation »<sup>195</sup>. L'œuvre réorganise un complexe problématique antérieur et elle est susceptible de recevoir des interprétations variées. C'est en cela que le virtuel constitue l'entité commune à ces interprétations et points de vue et constitue une part essentielle de la détermination de l'œuvre. Des flèches entropiques scandent l'œuvre entre tension et matière individuée, entre des polarités d'actuels et virtuels vers une individuation comme « résolution de différence d'intensité »<sup>196</sup>. L'actualisation de celles-ci apparaît comme une solution aux problèmes croisés lors du projet et qui n'était pas contenue à l'avance dans l'énoncé. C'est en ce sens que l'actualisation est une invention de forme à partir d'une configuration dynamique de forces virtuelles. L'œuvre de durée est une transformation des idées en devenir qui alimente le virtuel en retour. Il existe une part d'indiscernabilité dans l'œuvre et se placer à son niveau relève d'une actualisation du virtuel, ou encore dans les termes de Gilles Châtelet de l'« enchantement du virtuel »<sup>197</sup> ; c'est-à-dire virtualiser. « Virtualiser une entité quelconque consiste à découvrir une question générale à laquelle elle se rapporte, à faire muter l'entité en direction de cette interrogation et à redéfinir l'actualité de départ comme réponse à une question particulière »<sup>198</sup>. Une œuvre de durée est une œuvre dans laquelle il y a succession, continuité et constitution plurielle d'un tout « différencié »<sup>199</sup>.

---

<sup>194</sup> Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, éd. De la Découverte, 1998, p. 14.

<sup>195</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>196</sup> Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art, op. cit.*, p. 88.

<sup>197</sup> Gilles Châtelet, « L'enchantement du virtuel », Charles Alunni et Catherine Paoletti (dir.), éd. Rue d'ULM, 2010, p. 133. Exposé du 3 juin 1986 au Collège International de Philosophie, *Revue Chimère (Schizoanalyses)*, n° 2, 1987, p. 64-32.

<sup>198</sup> Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, *Ibid.* p. 16.

<sup>199</sup> « Virtuel et actuel présentent les deux modes de la différence : un tout peut être différencié (avec un *t*) quand il est virtuel, bien singularisé et parfaitement réel, sans s'être stabilisé sous la forme d'un individu

L'esthétique poétique de la durée influe nécessairement sur la réception de l'œuvre contemporaine. Le récepteur se doit d'observer une posture-mouvement afin de saisir l'œuvre dans sa totalité en dehors de son lieu d'exposition ici et maintenant, car la distraction nécessaire à un art qui est toujours un *work in progress* du fait même de son intrinsèque reproductibilité doit être entendue positivement, autant que l'est la contemplation de la teneur de vérité d'une œuvre du passé. Le lecteur établit alors un *feed-back*<sup>200</sup> et provoque la réactivation de l'œuvre. Dans ce sens, le cartel et la légende de l'œuvre jouent autant de jeux esthétiques et poétiques que l'œuvre dont elles proviennent. Il n'est plus alors question de spectateur, mais plutôt de lecteur, d'un récepteur-lecteur qui va, en lisant la légende, se faire une image de pensée graphique de l'œuvre. C'est cette opération et ce dispositif lecteur et producteur d'images de pensée qui m'intéresse ici. « Le texte est un objet virtuel, abstrait, indépendant de tel ou tel support particulier. Cette entité virtuelle s'actualise en multiples versions, traductions, éditions, exemplaires et copies. En interprétant, en donnant sens au texte ici et maintenant, le lecteur poursuit cette cascade d'actualisations »<sup>201</sup>. La lecture silencieuse résout le problème du sens, les contraintes et les tensions que propose le texte. Cette résolution du sens est toujours inventive et singulière. Chaque lecteur construit mentalement « un paysage sémantique mobile et accidenté »<sup>202</sup>.

---

actuel. (...) Lorsque cette différenciation virtuelle s'actualise, elle s'individue, passe du virtuel à l'actuel et résout sa différence de potentiel initial pour se différencier (avec un *c*). Cf. Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, *Ibid.*, p. 89.

<sup>200</sup> *Feed-back*, – du mot anglais composé de *feed* qui signifie « nourrir » et *back* signifie « en retour » – en automatique est un réglage des causes par les effets, en d'autres termes, une rétroaction. Par ailleurs, en biochimie, c'est un mécanisme par lequel les métabolites agissent directement comme des signaux de régulation de leur propre synthèse, une autorégulation. Dans ce sens, la lecture réactive et régularise le sens de l'œuvre dans une logique de circulation. Ici se rapprochent une fonction automatique et processuelle d'une pensée graphique, spécifiquement circulaire.

<sup>201</sup> Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, *Ibid.* p. 33.

<sup>202</sup> *Ibid.*

## Lecteurs



Fig. 11 **Henri Matisse**, *Paires et séries*, 2012, exposition au centre Georges Pompidou.



Fig. 12 Devant un tableau de Matisse, un spectateur muni d'un audio-guide d'analyse d'œuvre.

Je vais à la rencontre des lecteurs dans le musée. Dans cette rétrospective de la pratique de la répétition et au processus créateur chez Henri Matisse<sup>203</sup>, le spectateur lit les œuvres ; il est principalement lecteur d'œuvres. Ce choix d'exposition n'est d'ailleurs pas anodin (fig. 11). Matisse ne distingue pas entre le projet et le procès. Ceci découle de son indistinction entre « "le sentiment de la vie", qui pourrait sembler le contenu (et même le contenu des contenus divers) des œuvres, et "la façon de le traduire", qui en serait l'expression »<sup>204</sup>. Ce qui fait de Matisse un traducteur – ou « une machine abstraite vivante »<sup>205</sup> – où il n'est pas question de reconnaître le paysage d'origine pour comprendre la construction matisseenne, mais il s'agit d'actualiser des facteurs virtuels de construction et de lancer une machinerie de forces internes au tableau qui impliquent sa visibilité. Cette machinerie est d'ordre analytique et esthétique se basant principalement sur les récits et les témoignages de l'artiste. Les légendes, commentaires et biographies couvrent les murs du pavillon du musée presque autant que les tableaux. Des cartels plus grands que les tableaux, couvrent l'événement. Tels des papiers peints, ces textes vinyliques tapissent un milieu au-delà de l'esthétique, un type de représentation par la grammaire et la logique, et qui s'adresse essentiellement à l'esprit à travers la langue. Ces captures photographiques que j'ai effectuées des lecteurs anonymes d'œuvres s'imposent comme par nécessité du témoignage d'un "état de vue". Le lecteur des œuvres ne passerait voir l'œuvre source – qui devient une cible dans ce cas – que bien après avoir lu très attentivement le cartel mural. Il se doit de comprendre l'œuvre pour la sentir et la saisir, au même titre que lire un sous-titre lors du visionnage d'un film étranger en version originale. La légende historique – prend alors une forme de commentaire et d'oralité – joue un rôle important. Cette dernière devient l'attracteur ou l'événement, ce pourquoi on s'est déplacé, mais pour la saisir on regarde ce qu'il y a à sa périphérie (fig. 12).

---

<sup>203</sup> Henri Matisse, *Paires et séries*, Exposition au centre Georges Pompidou, du 7 mars au 18 juin 2012.

<sup>204</sup> Éric Alliez, Jean-Claude Bonne, *La pensée-Matisse, portrait de l'artiste en hyperfaune*, 2005, p. 108. (Souligné par l'auteur)

<sup>205</sup> « Agencement de forces préformelles et présubstantielles, "puissance de métamorphose" des formes et des substances, "la machine abstraite" vivante qui a nom Matisse est radicalement abstraite en ce sens qu'elle déterritorialise également expression et contenu de la Forme-Peinture elle-même ». Éric Alliez, Jean-Claude Bonne, *La pensée-Matisse, portrait de l'artiste en hyperfaune*, *Ibid.*, p. 109.

Le lecteur dans le musée est comme à la recherche de " bon sens ", du sens le plus juste celui du verbe comme témoignage d'une œuvre à laquelle il doit croire. Il cherche la vérité. Cet aspect religieux de la vérité dans l'œuvre n'est pas étranger à la source du mot lecteur. En effet, « lecteur » désigne d'abord le clerc chargé de lire les leçons dans le culte chrétien. Cela rejoint bien évidemment le sens original du mot « légende » qui, je le rappelle, signifie en latin médiéval *legenda*, la leçon d'une vie de saint qu'on lisait au réfectoire, emploi substantivé de l'adjectif verbal de *legere* signifie « lire » et « ce qui doit être lu »<sup>206</sup>. Il se passe alors une transmission verbale de la tradition artistique et culturelle à laquelle se livre passivement le lecteur. Ces textes constituent des transmetteurs d'information, un message. En effet, à l'image de ma réception de textes et de légendes d'œuvres à travers les catalogues raisonnés, ici le lecteur du musée est "à la merci" des légendes sans lesquelles il ne "voit pas encore" l'œuvre de l'artiste. Il est en mesure de la regarder et non pas de la voir, ou voir de travers. Ces légendes – contrairement à l'œuvre non ressentie et non comprise – arrêtent le lecteur dans son parcours et attirent son regard distrait. Il ne regarde pas, il lit en l'absence d'objet de lecture.

Par ailleurs, le spectateur se trouve sollicité par de multiples objets de lecture : feuille de route, écouteurs, légendes, guides, tablette tactile, etc. Ces dispositifs de lecture se définissent comme des passeurs qui désignent l'opération de livraison de la vérité enseignée et qui doit être héritée. Il s'agit d'un relai verbal. Dans une forme de croyance et à travers cette oralité qui dit vrai, naît alors dans le regard une sorte de mythe. Le mythe est une parole, déclare Roland Barthes. Je souligne ici par une parenthèse terminologique ce qui peut se définir par « le moment poétique de la pensée »<sup>207</sup>. Parole<sup>208</sup> a comme origine *logos* qui signifie « propos, parole », en ionien-attique « récit, compte, explication, considération, raison et raisonnement », de logique *logikos* qui concerne la parole, dérivé de *legein* « rassembler, cueillir, choisir », d'où « dire » et « compter, dénombrer » qui correspond au latin *legere*, qui a donné le verbe : lire.

---

<sup>206</sup> Légende, Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 1189.

<sup>207</sup> « La terminologie est le moment poétique de la pensée », Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, op. cit., p. 7.

<sup>208</sup> Parole, Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 1546.

Devant ces légendes et cet agencement de lemmes, le lecteur feint de comprendre, comme s'il pouvait expliquer ce qu'il perçoit. Pourtant, sa capacité à légender la perception reste absente. Le mythe se dessine alors à travers ce monde fait de légendes. Il place le sensible dans le langage et fait croire que le monde est tel qu'il est dit. C'est en effet, ce dont parle Roland Barthes dans sa théorie du mythe aujourd'hui : « il y a bien des modes de lecture : un schéma se prête à la signification beaucoup plus qu'un dessin, une imitation plus qu'un original, une caricature plus qu'un portrait. Mais précisément, il ne s'agit déjà plus ici d'un mode théorique de représentation : il s'agit de cette image, donnée pour cette signification : la parole mythique est formée d'une matière déjà travaillée en vue d'une communication appropriée : c'est parce que tous les matériaux du mythe, qu'ils soient représentatifs ou graphiques, présupposent une conscience signifiante, que l'on peut raisonner sur eux indépendamment de leur matière. Cette matière n'est pas indifférente : l'image est, certes, plus impérative que l'écriture, elle impose la signification d'un coup, sans l'analyser, sans la disperser. Mais ceci n'est plus une différence constitutive. L'image devient une écriture, dès l'instant qu'elle est significative : comme l'écriture, elle appelle une lexis »<sup>209</sup>. Les légendes fournissent du sens à leurs lecteurs. On peut observer dans le mythe une approche sémiotique qui étudie les significations indépendamment de leur contenu. En effet, il catégorise les choses et joue le rôle d'un embrayeur qui lance un engrenage discursif sur le visuel. De ce point de vue, regarder est d'abord un verbe qui opère la compréhension.

Ainsi, ce musée ressemble de plus en plus à un catalogue raisonné dans lequel on se promène. Les murs sont feuille de route, image de pensée. Le lecteur du musée est alors sensible à ce qu'il regarde une fois qu'il a compris ; il en résulte une satisfaction consécutive à la compréhension qui engendre une sensation de plaisir liée à la réception d'œuvres d'art, et par conséquent une légitimité de l'art à exister dans la société. Car ces légendes – qui attirent l'attention d'un regard distrait – prennent la place du geste dans

---

<sup>209</sup> Roland Barthes, « Le mythe aujourd'hui », *op. cit.*, p. 182.

J'aimerais ici préciser le sens de *lexis*. Ce terme est d'abord emprunté au grec *lexikon*, sous-entendu *biblion*, « livre de mots », « dictionnaire ». *Lexis* signifie « parole, mot, style », et renvoie à *legein* « rassembler, cueillir », d'où « raconter et dire ». Cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, *Ibid.*, p. 1197.

la peinture, qui reste invisible à l'œil du regardeur. C'est ce que semble décrire Michel de Certeau : « l'activité liseuse présente au contraire tous les traits d'une production silencieuse : dérive à travers la page, métamorphose du texte par l'œil voyageur, improvisation et expectation de significations induites de quelques mots, enjambement d'espaces écrits, danse éphémère. Mais inapte au stockage (sauf s'il écrit ou enregistre), le lecteur ne se garantit pas contre l'usure du temps »<sup>210</sup>. Cette activité liseuse que l'auteur évoque est une pratique performative, très proche du parcours de circulation du lecteur muséal. Cette danse du regard, ou encore cette gymnastique oculaire – et corporelle – change le lisible en « mémorable »<sup>211</sup>. Le lecteur participe alors au mode d'existence de l'œuvre. Le processus de transmission est activé par la transformation – ou pourrait-on dire traduction – du lisible en mémorable. Le dispositif de lecture est un dispositif de mémoire qui passe de l'artiste au lecteur, « cette production est aussi une "invention" de mémoire »<sup>212</sup>. En découle alors le savoir d'une pensée, d'un geste génératif de choses esthétisantes. Dans cet appel au savoir, le lecteur pointe son regard vers ce qui est le lieu de la « pensée esthétique »<sup>213</sup> au-delà de l'œuvre comme objet esthétique. En effet, Gilbert Simondon parle de pensée esthétique comme mode de relation esthétique au monde, une tendance à reconstituer de la magie : « elle n'est jamais d'un domaine limité ni d'une espèce déterminée, mais seulement d'une tendance ; elle est ce qui maintient la fonction de totalité »<sup>214</sup>. Le lecteur est un acteur de la pensée esthétique, en ce qu'il « cherche la totalité de la pensée et vise à recomposer une unité par relation analogique »<sup>215</sup>, non pas dans l'objet ni dans le sujet mais dans l'entre-deux. C'est dans cet interstice que trônent les forces de l'œuvre, interstice de

---

<sup>210</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I*, op. cit., p. XLVIII.

<sup>211</sup> *Ibid.*

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> Je me réfère ici au commentaire d'Yves Michaud, *"La beauté comme attracteur : l'esthétique de Gilbert Simondon"*, communication réalisée dans l'Atelier Simondon, ENS rue d'Ulm, séance du 20 novembre 2012.

<sup>214</sup> Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, op. cit., p. 179.

<sup>215</sup> *Ibid.*

mots et de grammes qui appellent le commun entre l'art et le langage. C'est dans ce sens que Deleuze définit la pensée : « penser, c'est voir et c'est parler, mais penser se fait dans l'entre-deux, dans l'interstice ou la disjonction du voir et du parler »<sup>216</sup>. C'est ce qu'il nomme une pensée du dehors.

## Modes de relations

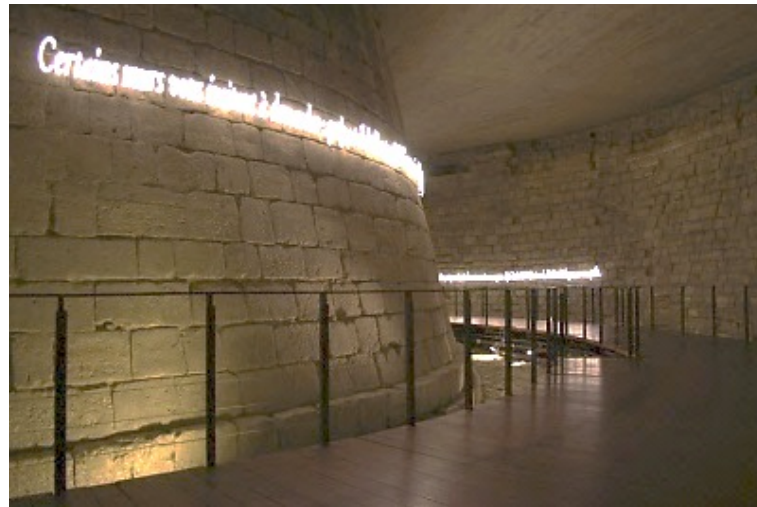


Fig. 13 **Joseph Kosuth**, *Ni apparence ni illusion*, 2010, Installation, Musée du Louvre.

Cette attitude quasi religieuse du savoir dans laquelle se situe le lecteur dans le musée est à mon sens, assez proche de la pensée esthétique simondonienne. En effet, Simondon pense que l'œuvre d'art existe dans une civilisation à travers une impression esthétique qui est une tendance de l'homme à rechercher et à penser. Ce qui implique que cette impression esthétique n'appartient pas à l'artiste mais à toute personne qui entre dans la bulle artistique et culturelle. Le récepteur de l'art en fait partie. C'est dans une cosmogonie dynamique que Simondon intègre l'impression esthétique en la définissant comme impliquant le : « sentiment de la perfection complète d'un acte, perfection qui lui donne objectivement un rayonnement et une autorité par laquelle il devient un point remarquable de la réalité vécue, un nœud de la réalité éprouvée. Cet

---

<sup>216</sup> Gilles Deleuze, *Foucault*, op. cit., p. 124.

acte devient un point remarquable du réseau de la vie humaine insérée dans le monde ; ce point remarquable aux autres, une parenté supérieure se crée qui reconstitue un analogue du réseau magique de l'univers »<sup>217</sup>. Le caractère esthétique d'une chose devient un point remarquable, des « points d'émergence ou de créativité, de conjonctions inattendues, de continuums improbables »<sup>218</sup> pour utiliser les termes de Gilles Deleuze, saillants et saisissables, à qui saura les attraper, les lire et les intégrer dans une autre œuvre en devenir.

« Le discours précède le mur et l'œuvre, puisqu'il est apporté par le lecteur/spectateur »<sup>219</sup>, déclare Joseph Kosuth. C'est sur les murs d'un sous-sol du musée que l'artiste brode ses mots scintillants. Une suite de murs de pierre médiévaux de pierres qu'on longe habituellement sans s'arrêter pour accéder aux galeries d'exposition situées à l'étage supérieur (fig. 13). Ces murs de fondation du palais du Louvre, constituent l'« Histoire en tant que telle »<sup>220</sup>, déclare l'artiste. C'est une œuvre que je vois, ou plutôt que j'aperçois en passant, en me dirigeant ailleurs. Par son caractère discursif et lumineux grâce aux néons blancs, elle attire mon regard sans l'arrêter. C'est d'ailleurs, en marchant le long du mur qu'on la saisit en sa totalité. C'est un fragment poétique qui fait ici l'objet de l'œuvre de l'artiste, une réflexion sur l'espace et celui de notre rapport au langage. En effet, J. Kosuth présente un dispositif de lecture une proposition personnelle<sup>221</sup> sur la mise en contact d'un texte sur un mur :

« Je me tiens devant un mur de pierre du XII<sup>ème</sup> siècle, le mur de fondation du premier palais du Louvre. Je commence avec le matériau de construction cher à Nietzsche. Le mur est la surface de sa

---

<sup>217</sup> Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, *Ibid.* p. 180.

<sup>218</sup> Gilles Deleuze, *Foucault*, *Ibid.*, p. 43.

<sup>219</sup> Joseph Kosuth, *Un dispositif perturbateur*, Entretien avec Jacinto Lageira, *Joseph Kosuth, ni apparence ni illusion*, Exposition, Paris, Musée du Louvre, Musée du Louvre, 22 octobre 2009 - 21 juin 2010, p. 44.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>221</sup> D'après l'artiste, qui se réjouit de le préciser, c'est la première installation où il utilise sa propre écriture personnelle comme matière textuelle contrairement à ses habitudes " citationnistes ".

propre histoire enfouie. Tant que les objets restent dessus, le spectateur cache la vue à l'archéologue. Tant l'archéologue que le bibliothécaire y retrouvent leur propre trace. (1. Un iceberg inversé. 2. La plus longue conversation du monde). Nous suivons le passage le long du mur. Il y a du monde, chacun est porteur du terme manquant d'une équation destinée à rester sans solution. À chaque coin, le mur offre des suggestions et des options, mais aussi confusion et désorientation. Le mur derrière nous n'est porteur d'aucune anticipation. Le donjon est quelque part en avant, et le puits sur son chemin La crypte est à la fin Le mur est un support et me sert de tabula rasa. Le mur entre dans le champ du visible juste à l'endroit où une maquette d'ensemble du palais est posée. Une première réflexion, puis un détail se dilate. J'imagine des lignes sur le point d'apparaître, une étincelle est presque visible, le bruit de fond du pouvoir écrit, mais pas son propre nom. Le mur se prépare. On ne peut voir le mur que par parties, la totalité est dans l'esprit. Le texte ne devient complet que lorsque vous arrivez à la crypte. Les pierres du mur sont signées, et pourtant chacune reste anonyme. Qui écrit ici ? C'est moi, dit l'archéologue avec sa pelle. Certains murs nous invitent à demander : qu'y a-t-il de l'autre côté ? Ces murs-ci ne décrivent que leur propre limite. Ils vous saisissent, mais ne vous demandent rien. Des lignes éclatantes forment des mots, à mesure qu'elles s'illuminent d'abord elles-mêmes, puis le mur. Les pierres et les mots s'assemblent pour produire à la fois un mur et un texte. Le souci des apparences ne vous inspire que méfiance, et le mur affiche son indifférence. L'histoire proposée est à la fois profonde et muette. La lumière nous conduit plus profondément dans son autoréflexion, comme une récompense. Mais c'est vous qui apportez le sens, qu'il faudra y retrouver. Quinze pierres en place, toutes sorties de l'ombre, ces mots lumineux rendent visibles à la fois celui qui voit et celui qui est vu. Le mur. Le passage. »<sup>222</sup>

Le fait de citer le texte de Kosuth dans la totalité sur ces pages-mêmes devrait attirer l'attention du lecteur. Comme une figure, une image d'illustration, ce texte fonctionne dans ces pages en être hybride. Il est à la fois le contenant et la forme d'une œuvre. On le lit comme on regarde une image d'un tableau ou une figure. Le mode de reproduction et de citation d'une œuvre textuelle diffère de celui d'une œuvre visuelle. Pour illustrer mes propos j'intègre des figures, ici c'est un texte qui fait figure. Afin de l'intégrer dans ces pages je dois, à l'aide de mon clavier d'ordinateur, saisir les mots en les retranscrivant comme une réécriture. Mais lorsqu'il s'agit d'une image, je la copie à partir d'un fichier source après l'avoir enregistrée sur mon disque dur d'ordinateur.

Ces mots qui longent le mur comme des lignes de lumière, racontent leur propre histoire, et semblent aussi raconter toute l'histoire des mots qui habitent les murs,

---

<sup>222</sup> Le texte de l'œuvre au complet, en néons blancs.

comme les *graffitis*<sup>223</sup>. L'artiste précise que ce texte a surgi des travaux de recherches concernant les critiques que Nietzsche adresse à Darwin<sup>224</sup>. Le texte est ensuite né du processus pour l'installation au Louvre. Il pense l'espace par l'écrit, pour le comprendre et le saisir, et fait de cette étude écrite l'objet même de l'œuvre. La pensée-œuvre, ou l'œuvre pensée, constitue ici le médium. La pensée comme médium, traverse le lieu du musée comme la lumière. Le discours précède le mur et l'œuvre, puisqu'il est apporté par le lecteur/spectateur qui est ici l'artiste lui-même. L'artiste, par sa lecture du lieu de l'exposition génère la matière de son œuvre faite de grammes. Ce qui semble une ébauche, un geste cognitif de réflexion, du point de vue des mots et des tournures de phrases descriptives, devient le message, du point de vue du médium de l'œuvre. Pour l'artiste, ce qui est important dans ce dispositif c'est : « la mise en œuvre d'une entreprise créative, dans un tel contexte, fournissant ainsi un point de vue anthropologique tranchant sur des taxinomies sclérosantes et permettant à la lumière du présent de pénétrer dans des couloirs assombris par les présomptions rigides de beaucoup de gens quant au passé »<sup>225</sup>. Par cette implémentation du texte écrit par l'artiste dans un site médiéval, il se crée un paradigme temporel qui s'effectue aussi par la lecture. Lire un texte actuel dans un site d'antan est de la même nature que la lecture d'un texte ancien aujourd'hui. La lecture ramène ainsi le passé dans le présent par un geste d'actualisation. Après l'avoir rapproché du catalogue, désormais, le musée devient une bibliothèque.

---

<sup>223</sup> Joseph Kosuth, « Un dispositif perturbateur », *op. cit.*, p. 44.

<sup>224</sup> Des recherches effectuées par l'artiste lors de sa résidence à Édimbourg pour travailler sur l'installation de la Darwin Library. Cf. "An interpretation of this title", Nietzsche, Darwin and the Paradox of Content 2009, Talbot Rice Gallery, Edinburgh International Festival, Édimbourg, UK.

<sup>225</sup> Joseph Kosuth, « Un dispositif perturbateur », *Ibid.*, p. 45.

## 2. Panoptique auriculaire

Le musée se transforme. Désormais, il n'est plus un espace de collection ouvert à quelques privilégiés mais il se définit comme un espace de culture où il met son savoir à disposition du public. L'exposition aussi se transforme et par là-même le rôle et les fonctions du langage. Ces matériaux langagiers anonymes, qui tapissent les murs et habitent les étiquettes, servent au scientifique à nommer et à identifier des objets placés dans l'espace. Le texte dans l'exposition est ainsi devenu un propos d'acteur, une interface entre le médiateur et le visiteur, c'est-à-dire un discours relevant d'une énonciation, puisqu'il y a un rapport entre un locuteur qui s'adresse à un auditeur et qui l'oriente. En effet, s'il n'est pas en train de capturer une œuvre avec appareil photo ou encore caméra, le visiteur d'une exposition dans un musée lit des textes introductifs, des textes de transition d'un espace à l'autre, des textes narratifs, des textes ironiques, des citations rapportées, des interrogations directes, des prises de positions philosophiques, des textes allusifs et des étiquettes dénominatives.

On peut envisager alors l'exposition comme un dispositif sémiotique, texte et discours dont l'objectif est de signifier autant que de communiquer. Elle baigne le lecteur muséal dans le monde conceptuel du commissaire et de l'artiste qui l'orientent dans sa pensée et son savoir, et aiguillent son point de vue. Le lecteur est désormais capable de faire des conjectures à propos de l'exposition. Les dispositifs de lecture dans les espaces d'expositions donnent en quelque sorte le pouvoir de la participation au spectateur/lecteur. Il participe par sa connaissance, par l'action de lire entre les mots une figure du processus de l'artiste. Il tient dans sa langue l'entre-deux d'une œuvre. Il ne s'agit plus d'une scène de théâtre d'illusion et de passivité, mais d'une mise en scène de la connaissance et de l'action « de connaître et de conduire par le savoir »<sup>226</sup>, comme l'affirme J. Rancière. Ces dispositifs de lectures semblent traduire les œuvres en les dégageant d'une sorte de « machine optique qui forme les regards à l'illusion et à la

---

<sup>226</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 8.

passivité »<sup>227</sup>. Ces lettres semblent donner un point de vue unique à chaque lecteur comme dans l'expérience d'une lecture silencieuse d'un livre. À travers le médium des mots, la barrière de l'auteur et du lecteur s'effondre. Ils semblent presque se toucher.

## Feuille de route



Fig. 14 **Charles Lopez**, *Feuille de route*, 2010, collage sur mur.

Charles Lopez présente un cartel, géant et solitaire et qui ne renvoie qu'à lui-même. L'artiste détourne le cartel-signalétique à l'entrée d'une exposition, qui se présente à première vue comme une feuille de route de la visite. Un énoncé, comme un « édifice onirique »<sup>228</sup> qui oriente vers un lieu magique, celui de l'imaginaire. Une exposition est un lieu où on navigue, on emprunte des chemins et itinéraires ponctués par des points d'arrêt sur image. Une feuille de route au début de la visite expose les grandes lignes, les étapes et le plan stratégique des œuvres, de l'artiste et du thème de l'exposition dessiné par le commissaire. « Il n'y a ni possible ni virtuel dans le domaine des énoncés, tout y est réel, et toute réalité y est manifeste : seul compte ce qui a été formulé, là, à tel

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>228</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 207.

moment, et avec telles lacunes, tels blancs »<sup>229</sup>. Comme une réponse à cette citation de Gilles Deleuze, Charles Lopez ne garde de la fonction signalétique son énoncé que le titre, *Feuille de route*, qui devient un avatar de communiqué abscons. Il explique que le contenu textuel de la feuille de route est « un avant-propos d'exposition dont toutes les références ont été gommées, censurées par un "bip" ; cette intervention parasite le texte au point de générer un tout autre sens »<sup>230</sup>. Contrairement à sa fonction explicative, souvent réalisée en schéma ou tableau lisible pour tous, la feuille de route devient ici illisible et indéchiffrable (fig. 14).

Par un principe d'effacement de la lisibilité gouverne une nouvelle métonymie, faisant ainsi du texte introductif d'une exposition – objet de savoir et de circulation – une icône. Le "bip" renvoie à un son de censure de propos non conventionnels ou jugés obscènes. Généralement on retrouve ce "bip" dans les reportages télévisuels enregistrés, où certains propos de témoins sont jugés choquants pour certains auditeurs non avertis. Contrairement aux textes informatifs des musées, la feuille de route de Charles Lopez désinforme le lecteur de l'œuvre, elle lui suggère une autre lecture et lui confie qu'elle est l'œuvre. Comme une « note cristalline »<sup>231</sup>, ce "bip" introduit des points d'écoute à la lecture, comme des « points singuliers »<sup>232</sup> qui se distribuent dans l'espace. Une cristallisation d'un geste de censure, de l'interdit, du non dit. Une sorte de « lapsus d'images »<sup>233</sup> laissant le lecteur debout devant une image muette, une icône en quelque sorte en relation avec autre chose qu'elle-même. En effet, c'est dans un dialogue avec la pensée de Charles Sanders Peirce que j'évoque ici la notion d'icône ; de la double nature de l'écriture et de l'image. « Pour qu'une phrase puisse être comprise, il faut que

---

<sup>229</sup> Gilles Deleuze, *Foucault, op. cit.*, p. 13.

<sup>230</sup> Charles Lopez, *Feuille de route*, La Box, 2010, Référence sur le site de l'artiste à l'adresse <<http://charleslopez.blogspot.fr/>>.

<sup>231</sup> Didier Semin, *Charles Lopez, ou l'oubli d'Hollywood*, in *État des lieux, Charles Lopez, Hic et nunc*, Catalogue d'exposition, Parc culturel de Rentilly, 2009.

<sup>232</sup> Deleuze, *Foucault, op. cit.*, p. 13.

<sup>233</sup> Didier Semin, *Charles Lopez, ou l'oubli d'Hollywood*, *Ibid.*

l'arrangement des mots dans son sein fonctionne en qualité d'icônes »<sup>234</sup>, affirme Peirce. Il faut rappeler ici que Peirce distingue trois variétés de *representamen* : l'indice, l'icône et le symbole. Ensuite, il divise l'icône en deux sous-catégories, l'image et le diagramme, définissant ce dernier comme une « icône de relation »<sup>235</sup>. Ces éléments de représentations peirciennes permettent de comprendre la nature des œuvres ainsi que la sélection d'autres pratiques d'artistes.

Le caractère diagrammatique de la *Feuille de route* de Charles Lopez est pertinent dans le sens où, comme une courbe statistique ou algébrique, elle donne à voir les relations entre le signifiant et le signifié, le titre et l'objet, l'œuvre et le lecteur. Le titre joue le rôle d'agent déterminant de la nature formelle de l'œuvre. Il est énonciatif et nominatif de ce qui n'est pas visible dans le contenu de l'œuvre. Comme un toponyme du lieu de l'exposition, le titre suggère formellement un point de départ qui devient par la lecture un chemin de traverse. Au-delà du titre, la lecture de la feuille de route entraîne une lecture de relation entre des mots dans un texte où se tracent alors les lignes du regard. Enfin, ce toponyme ne permet pas comme il le prétend de nous orienter mais par sa lecture il nous informe de ce qu'il est. Cet énoncé nous met devant un paradoxe littéral, comme pour nous questionner sur le contenu des choses. Que faut-il prendre en compte ? ce qui est dit ou la manière avec laquelle c'est dit ?

Ce processus de littéralité m'intéresse, car il ouvre un milieu – médium – modelé par les mots dans une double nature, un double langage. « Une chose hybride »<sup>236</sup> entre image et texte, qu'il est possible de nommer diagramme, qui appelle à la lecture plus qu'à la vue, une sorte de dispositif qui dit plus qu'il ne montre, renfermant en lui un mécanisme virtuel qui entraîne un changement de point de vue afin d'y voir plus clair. D'une part, « avec l'avènement de la Nouvelle Muséologie en France à la fin des années dix-neuf cent quatre-vingt, la notion de "point de vue" a révolutionné la mise en

---

<sup>234</sup> Charles Sanders Peirce, *Sur une nouvelle liste de catégories*, in Actes de l'Académie américaine des Arts et des Sciences, 1867, Cf. Noëlle Batt, *Penser par le diagramme de Gilles Deleuze à Gilles Châtelet*, op. cit., p. 7.

<sup>235</sup> *Ibid.*

<sup>236</sup> Gilles Châtelet, *Les enjeux du mobile*, op. cit., p. 33.

exposition »<sup>237</sup>, déclare Marie-Sylvie Poli. Comme dans la rue, le spectateur est orienté par une quantité de signes, d'images et de mots qui constituent le point de vue de l'artiste et du commissaire de l'exposition. Le média expographique est le message de l'œuvre, une unité scripturale de sens s'adressant à un récepteur. L'écrit est alors défini dans le langage muséographique comme un texte, un énoncé langagier qui s'adresse au spectateur-lecteur en s'inscrivant dans un discours élaboré par l'artiste-médiateur afin de l'influencer et de l'entraîner dans le cheminement d'un raisonnement. Il se crée alors des relations entre les différents énoncés dans un système d'exposition construit entre visible et lisible, entre mots et choses. Une chair textuelle enveloppe alors l'exposition et tisse des relations entre les œuvres comme une articulation.

D'autre part, la notion de point de vue renvoie à la perspective, invention de la Renaissance, au savoir et à la vérité, comme l'a montré Hubert Damisch dans son traité sur l'origine de la perspective. Elle n'est pas « un objet, un fait de culture parmi d'autres, et dont on puisse traiter, qu'on puisse étudier sans s'y trouver impliqué en tant, précisément, que "sujet", au sens le plus problématique du terme »<sup>238</sup>. Mais plus récemment, il fait référence au point de vue d'un objectif photographique, aux dispositifs panoptiques<sup>239</sup>. Dans les deux cas, cette notion est liée à un dispositif optique. Le point de vue est aussi l'expression d'une opinion sur un sujet, une prise de position, une posture, un choix ou une vision donnée. C'est aussi, ce qui nous est donné à voir, ce qui est dans notre champ de vision. Le visible. La notion de point de vue ne peut pas se détacher du sujet et de sa vision du monde. Elle est en quelque sorte la

---

<sup>237</sup> Marie-Sylvie Poli, *Le texte au musée. Une approche sémiotique*, L'Harmattan, Sémiotiques, 2002, p. 21. (Souligné par l'auteur).

<sup>238</sup> Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993, p. 78.

<sup>239</sup> Le dispositif panoptique est étudié par Foucault dans *Surveiller et Punir*. Il fait référence à un pénitencier – le *panopticon* – une architecture carcérale dessinée par l'architecte Jeremy Bentham en 1791 afin de permettre au surveillant de la prison de voir les prisonniers sans être vu. Foucault le définit ainsi : « le Panopticon ne doit pas être compris comme un édifice onirique : c'est le diagramme d'un mécanisme de pouvoir ramené à sa forme idéale ; son fonctionnement, abstrait de tout obstacle, résistance ou frottement, peut bien être représenté comme un pure système architectural et optique : c'est en fait une figure de technologie politique qu'on peut et qu'on doit détacher de tout usage spécifique », *Surveiller et Punir*, op. cit., p. 207.

direction vers laquelle on navigue, le point sur une ligne d'horizon. Se dessinent alors, des lignes de fuites qui convergent en un point, un centre unique et dont Gilles Deleuze nous met en garde contre l'erreur de considérer ces lignes et points comme stables et fixes. Le point de vue est par définition dynamique, c'est l'opposé du point fixe installé par la vision perspectiviste. Un point de vue est une opinion, une différence de vue.

## Point de vue, point d'écoute (Lectures)

*Point de vue, point d'écoute* constitue un projet mené entre 2010 et 2012, constitué de quatre pièces. Chacune diffère par son sous-titre : *Nuits blanches*, *Clichés*, *Fêtes* et *Lectures*<sup>240</sup>. Comme le titre du projet l'indique, ces pièces questionnent la notion de point de vue dans un rapport à un point d'écoute, par leur contenu ou encore leur forme dans une dialectique sensorielle. Le titre commun et les sous-titres, au-delà de leur rôle nominal, décèlent une esthétique de la littéralité ; c'est-à-dire de ce qu'il faut lire littéralement. Le choix du titre *Point de vue et point d'écoute* est précis. Le point d'écoute est le pendant du point de vue pour l'image. Il renvoie au son subjectif dans le langage cinématographique (la voix *off*). Le son subjectif est un son qui permet au spectateur d'adopter le point d'écoute d'un personnage dans un film, comme s'il entendait à travers ses oreilles. Le caractère subjectif d'un son peut être indiqué par : son association avec l'image d'un personnage écoutant, un traitement acoustique conforme à la situation spatiale du point d'écoute ou encore des déformations liées à l'état du personnage qui entend. Les appareils de capture d'images – photographiques ou vidéographiques – ont un statut en relation avec la vision qui détermine des focalisations. Il existe la même chose pour la capture du son, en relation avec l'écoute. On opère alors une dissociation entre les deux. Le point d'écoute dépend de l'identification que l'on veut obtenir du spectateur.

---

<sup>240</sup> Cependant, toutes ne vont pas être développées dans cette thèse, en revanche la notion de point de vue fera l'objet d'un approfondissement ainsi que sa résonnance avec celle du dispositif de lecture dans l'analyse de *Nuits blanches* et de *Lectures*.

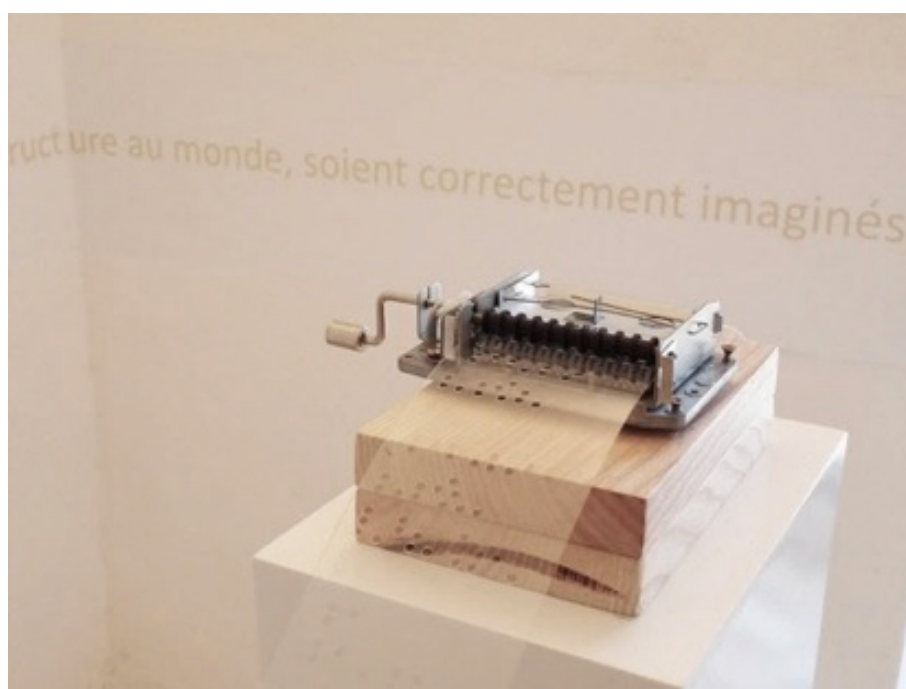


Fig. 15 *Point de vue, point d'écoute (Lectures)*, 2012, *Componium* 13 x 7 cm, partition translucide perforé, texte en vinyle collé sur le mur, socle.

Avec *Point de vue, point d'écoute (Lectures)* je réalise un dispositif de lecture comportant différents langages et modes de lecture. Je traduis les paroles d'une chanson populaire tunisienne en partition pour boîte à musique programmable<sup>241</sup> (fig. 15). Cette traduction est réalisée en braille. Elle est par la suite perforée à l'aide d'une pince perforatrice pour carton de partition, suivant les règles de notation musicale. Les notes générées en tournant la manivelle constituent une mélodie détournée de l'original. Une variation. Trois modes de lecture se conjuguent. D'abord, les paroles, éléments d'une mémoire collective, évoquent instantanément la mélodie qui résonne mentalement chez le lecteur. Vient après la lecture de la partition, qui provoque, malgré l'harmonie des notes, un décalage entre la source et le son généré par la lecture mécanique de la boîte à musique plus proche d'une berceuse que de notes modales orientales. Enfin, la citation propose un angle esthétique et installe une dichotomie entre le savant et le populaire.

---

<sup>241</sup> Paroles de la chanson *Maouédna Ardhak ya baladna*, interprétation de Amina Fakheth (Tunisie) et composition de Milhem Barakat (Liban). Il existe plusieurs éditions de ce dispositif, à chaque exposition un texte et une nouvelle partition sont mis en œuvre.

Des flèches indiquent le sens de lecture. Le regard est attiré par une machine nue, une boîte à musique programmable métallique de dimensions 13 x 7 cm, posée sur un socle blanc et fin. Ensuite le texte noir est calligraphié en arabe dans une structure métrique de poésie. Le spectateur-lecteur est invité à jouer la partition en tournant la manivelle dans le sens des aiguilles d'une montre. Se joue la partition qui est écrite de façon à la comprendre, à la scruter. Tout en la jouant, le lecteur-auditeur éprouve la musique qui résonne en lui.

Sentir, en italien *sentire*, est un terme générique de la sensibilité ou de la sensorialité qui désigne l'écoute<sup>242</sup>. Le son résonne, comme une réverbération, un retour sur soi. Le "soi" comme sujet sentant. Pas de sensation ni de sens qui ne forme de lui-même la boucle, ou le retour, par laquelle un sujet a lieu. On est plongé dans une atmosphère intime, d'intériorité de lecture, qui vient s'interrompre comme par un cri, par la musique. Vient ensuite résonner la citation en vinyle de Gilbert Simondon qui longe les murs de la salle d'exposition dans une couleur discrète se confondant presque avec celle du mur. On lit dans un mouvement de rotation du corps : « Ce type de beauté est aussi abstrait que celui d'une construction géométrique, et il faut que la fonction de l'objet soit comprise pour que sa structure, et le rapport de cette structure au monde, soient correctement imaginés, et esthétiquement sentis »<sup>243</sup>. L'objet mis à nu révèle sa mécanique intérieure. Des roues de dimensions variées qui, en s'articulant dans un mouvement rotatif, déclenchent à leur tour un cylindre denté qui pénètre les trous de la partition. Cette esthétique de la nudité rappelle celle des planches d'Encyclopédie où les machines en bois laissent entrevoir leur rouages métalliques ainsi que l'homme qui les manipule dans une certaine idée du jeu : « ces machines sont (pour nous) comme de grands jouets ; contrairement aux images modernes, l'homme, toujours présent dans quelque coin de la machine, n'est pas avec elle dans un simple rapport de surveillance ; tournant une manivelle, jouant d'une pédale, tissant un fil, il participe à la machine, d'une façon à la fois active et légère ; le graveur le représente la plupart du temps en

---

<sup>242</sup> Jean-Luc Nancy, « Ascolando », in Peter Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, éd. De Minuit, Paradoxe, 2001, p. 7.

<sup>243</sup> Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, op. cit., p. 186.

monsieur ; ce n'est pas un ouvrier, c'est un petit seigneur qui joue d'une sorte d'orgue technique dont tous les rouages sont à découvert »<sup>244</sup>.

Par le braille, la partition résonne aveuglément dans une écriture illisible. La notation en braille perforé ne donne pas une vision, comme le fait la notation solfégique, de ce qu'on entend. Une cécité de lecture, même pour le musicien averti, où la réverbération acoustique émane d'un son persistant dans le lieu, malgré l'absence de sa source originale. Généralement, le texte est troué et parsemé de blanc et de silence. Les mots et les membres de phrases qui échappent à l'entendement et à l'écoute sont ceux qui échappent à la compréhension et paradoxalement « lire, écouter, c'est commencer par négliger, par délire ou délier le texte. Nous le replions sur lui-même. Nous rapportons l'un à l'autre les passages qui se correspondent. Les membres épars, étalés, dispersés sur la surface des pages ou dans la linéarité du discours, nous les cousons ensemble : lire un texte, c'est retrouver les gestes textiles qui lui ont donné son nom »<sup>245</sup>. Le braille, la partition ainsi que le *componium* jouent le rôle d'une lecture qui fait émerger une nouvelle géographie sémantique en produisant des plis et des distorsions du texte source. En tournant la manivelle et en faisant résonner la mélodie, le lecteur ouvre un milieu vivant où peut se déployer le sens. Un espace du sens qui échappe à la lecture et que les notes musicales cartographient et actualisent le raisonnement. Par les trous de la partition, la résonance des notes des lettres en braille, la musicalité s'échappe de la boule dans laquelle le texte est froissé sur lui-même. Désormais du texte source, il ne reste rien. Ainsi le texte n'était qu'un prétexte à l'actualisation d'un nouvel espace mental et d'une architecture mnémonique. Le texte alphabétique, partitions, idéogrammes, diagrammes, cartes, schémas, simulations et messages iconiques ou filmiques sont autant de textes qui répondent à cette forme d'actualisation et de création de significations. Ces techniques scripturales<sup>246</sup> visent à extérioriser et virtualiser la

---

<sup>244</sup> Roland Barthes, « Image, raison, déraison, dans : L'Univers de l'Encyclopédie, 130 planches de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert », Librairies associées, 1964, *Le degrés zéro de l'écriture*, Paris, Point, Essai, 2014, p. 91.

<sup>245</sup> Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, op. cit. p. 34.

<sup>246</sup> « Une technique scripturale est un instrument d'écriture qui s'applique aux langages ambiants, de manière à en tirer quelque chose d'intéressant. Une technique scripturale utilise la forme même du mode

mémoire comme fonction cognitive. Ces documents poétiques sont des représentations obtenues par transfert des formes d'apparence d'un événement constituées par les langages institutionnels ou médiatiques ordinaires dans un autre vocabulaire ou mode de représentation. Dans ce cas, la partition comme document poétique et notationnel propose une relecture d'une donnée textuelle en la mettant en crise.

Le texte en braille qui forme la partition agit ici comme un hypertexte informatique ; un fond sur lequel il se détache et auquel il renvoie par connexion et liens entre des zones diverses. La mélodie qui résulte de la partition (logiciel) est la combinaison d'une suite de codes comme système de notation, traduits par un *componium* (matériel) en signes musicaux et sonores. La notation du carton de partition en film polyester est réservée à son concepteur, dans ce cas moi-même son traducteur, mais ne perd pas non plus son caractère scriptural. « Une partition est un caractère dans un système notationnel »<sup>247</sup>. N. Goodman désigne deux régimes en art, un régime autographique, celui de la peinture et un régime allographique, exemplifié par les mathématiques et la musique : « Désignons une œuvre comme "autographique" si et seulement si la distinction entre l'original et une contrefaçon a un sens ; ou mieux, si et seulement si même sa plus exacte reproduction n'a pas, de ce fait, statut d'authenticité. Si une œuvre d'art est autographique, nous pouvons aussi qualifier cet art d'autographique. Ainsi la peinture est autographique, la musique est non-autographique ou "allographique" »<sup>248</sup>. Dans ce dernier cas et au niveau de la partition, le style sensori-moteur, notationnel et du support d'inscription ne se révèlent pas comme pertinents pour la signification de la partition ni pour la qualité de son exécution. Ce qui importe c'est son identité orthographique, c'est-à-dire une correspondance exacte quant aux séquences de lettres, aux espacements et aux signes de ponctuation. Dans le premier cas, celui de la peinture, comme il n'existe pas un alphabet de caractères, aucune des propriétés que l'image possède en tant que telle n'est distinguée comme constitutive : aucun trait de ce type ne

---

d'inscription qui lui est propre comme moyen d'une action métalangagière critique », Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, *op. cit.*, p. 201.

<sup>247</sup> Nelson Goodman, *Langage de l'art*, *op. cit.*, p. 217.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 147. (Souligné par l'auteur).

peut être écarté comme contingent et aucune déviation comme non significative. Tout trait est donc constitutif et fait sens pour son ancrage au fait historique de son instanciation. Pour le philosophe, le point commun aux deux régimes est l'instauration d'un nouvel objet qui puisse transformer les orientations pratiques de son propre domaine d'exercice, ce qui induit à un régime intermédiaire entre l'autographique et l'allographique : le régime de la diagrammaticité. Le niveau sémiotique de *Point de vue*, *point d'écoute* (*Lectures*) est à penser comme une médiation entre plan de l'expression et plan de contenu.

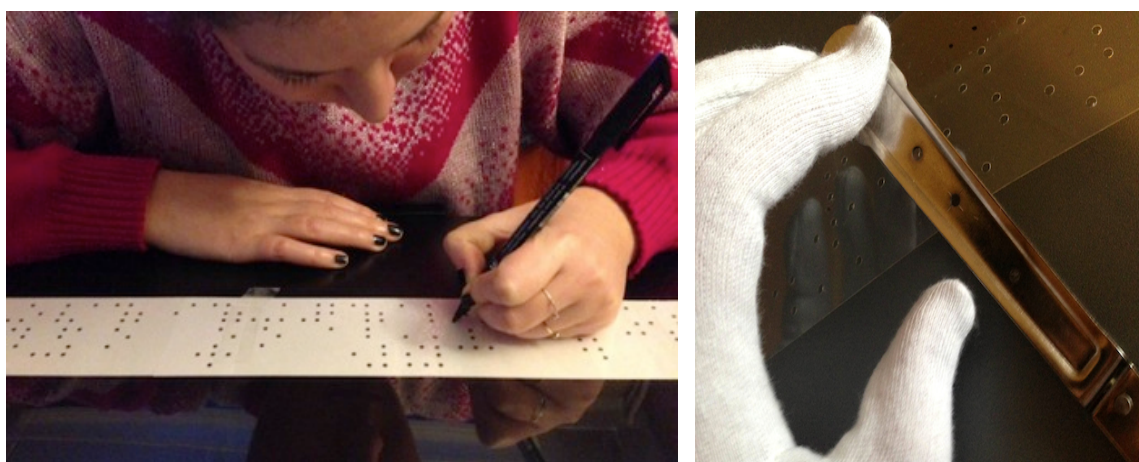


Fig. 16 Processus de réalisation d'une partition de 20 notes avec une pince.

Il s'agit d'un dispositif digital où l'œil s'articule avec l'oreille. La notation en braille est transcrite dans les normes de l'écriture et dans un ordre respecté. Chacun s'y sent maître d'une certaine articulation de son écoute. Les paroles en arabe se présentent comme une toile de fond de laquelle les notes se détachent en se mêlant à la mécanique sonore. Le texte en arabe fait appel à la compréhension de la langue, la chanson fait appel la mémoire collective. Il se crée alors une différence de points de vue et de points d'écoute imposée par la loi de la compréhension et de la lecture. Lorsqu'il ne comprend pas l'arabe, ou lorsqu'il ne connaît pas la chanson, le lecteur joue la partition et prête l'oreille à une autre lecture : celle de la boîte à musique. Le *componium*<sup>249</sup> traduit la

---

<sup>249</sup> Les fabricants de boîtes à musique programmables emploient le terme de *Componium*.

langue étrangère en langue universelle celle de la musique. Le lecteur joue la traduction littérale de la chanson, un programme. On peut de façon légitime se poser la question de savoir si cette boîte à musique est un appareil de lecture. La traduction braille renvoie à une technique de reproduction mécanique, une phonographie, les lettres sont des formes de notation ou d'écriture à caractère scriptural. J'ai en effet traduit le texte en arabe en français de façon phonétique, ce qui m'a permis de le traduire ensuite en braille en m'appuyant sur la concordance des lettres. Une discrétisation littérale des paroles de la chanson qui permet leur reproductibilité mais engage une perte. Traduire les lettres arabes en braille permet leur lecture par la machine. Les points des lettres brailles sont ensuite troués à l'aide de la pince perforatrice (fig. 16). Il s'agit d'une pince en métal pour petit *Componium* diatonique de 20 notes. Cette pince permet de faire des trous sur cartes vierges. Le texte se transforme désormais en code. Les signes n'appellent plus aucun déchiffrage, aucune lecture, un braille dont le toucher serait réservé à des organes mécaniques. Une lecture digitale se profile. Les rouleaux, cartons, planchettes et cylindres sont une notation de la musique. Ils sont lus par un type de machine et constituent une langue-machine.

Ces instruments de lectures et d'écoutes sont anciens. En 1775, Engramelle – « dont le nom évoque encore l'enregistrement »<sup>250</sup>, précise Peter Szendy – utilise le terme de *notage* pour désigner la manière de calculer et de mesurer les notes musicales par des chiffres afin de pouvoir les diviser sur un cylindre denté de façon à ce qu'elles soient exécutées et jouées par des machines. Ensuite, en 1846 Alexandre François Debain invente à son tour l'*antiphonel*, dispositif composé de planchettes piquées de clous qui, actionné à l'aide d'une manivelle fait jouer les touches d'un clavier. Cet appareil crée une polémique auprès des mélomanes qui se plaignent de cette nouvelle industrie de contrefaçons et font appel à la justice : « leur écriture s'adressait à un corps aveugle, tactile et tâtonnant : celui du vulgaire qui, tournant une manivelle ou manipulant des leviers et des boutons, éprouvait pourtant dans ses membres une élasticité inédite du temps musical »<sup>251</sup>. La boîte à musique n'est pas un instrument très répandu dans mon

---

<sup>250</sup> Peter Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, op. cit., p. 94.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 101.

pays natal, la Tunisie. C'est à Paris que je découvre les joueurs d'orgues de Barbarie, ou encore les petites boîtes à musique à manivelles présentées chez les marchands de souvenirs. Cet appareil de lecture et d'écoute mécanique ancêtre des enregistreurs électroniques actuels, m'a grandement intriguée car cela me renvoie aux premières cartes à rubans perforés utilisées dans les machines d'automatisation et machines analytiques de calcul programmables ancêtres des ordinateurs. Finalement, ce qui m'a conduite à l'idée et à la conception de l'installation *Point de vue, point d'écoute (Lectures)*, c'est d'avoir assisté à une personne en situation de handicap visuel jouant une musique sur un orgue de barbarie (fig. 17).

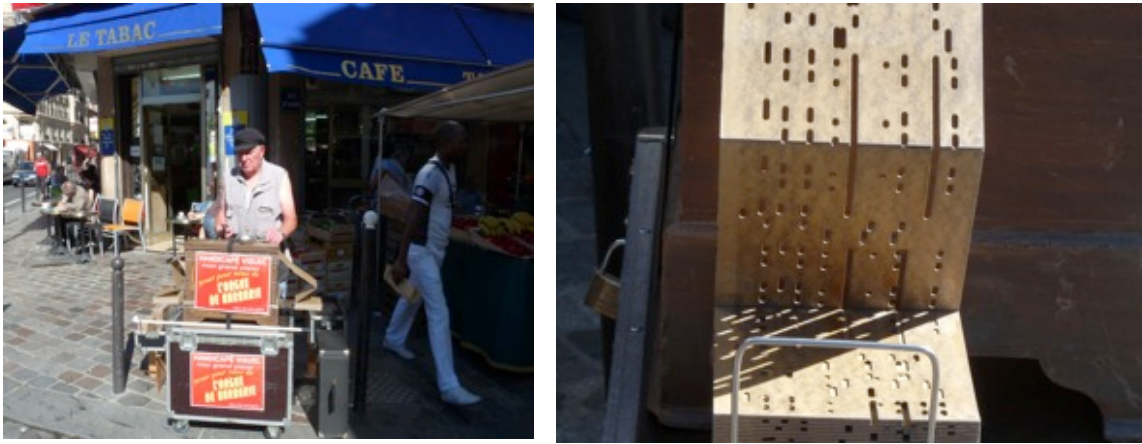


Fig. 17 Joueur d'Orgue de barbarie, 2010, rue de Paris.

Michalis Pichler réalise un carton de partition de la version de Broodthaers du poème de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (fig. 18). La vidéo réalisée enregistre la lecture sonore du poème par un orgue de barbarie qui synthétise le poème plastique et traduit une alternance de son et de silence entre noir et blanc, vide et plein. De son côté, Mark Garry présente des *Componiums* dans ses installations. « Je cherche à créer des expériences immersives qui stimulent plusieurs sens simultanément. Bien entendu, le son fait partie intégrante de la manière dont on interagit avec le monde environnant et je voulais trouver un moyen de l'intégrer dans mes installations sans

utiliser les médias numériques »<sup>252</sup>. Il s'agit du même modèle de *Componium* qui joue une carte perforée selon un système de notation basé sur vingt notes uniquement. Ces œuvres sont comparables à des sculptures sociales dans le sens où ces instruments mécaniques doivent être activés par le public pour fonctionner et résonner. Les partitions présentées correspondent à la transcription d'un lieu géographique. Par exemple, un dessin des Alpes a généré un paysage sonore. « Ce qui m'intéresse, c'est que des formes de démocratie se manifestent ou s'élaborent au sein même de mon processus de création »<sup>253</sup>, ajoute l'artiste. Par conséquent, on peut en déduire que Mark Garry travaille avec des éléments et des principes proches de la musique puisqu'ils rapprochent des notions populaires comme spectacle et empathie.

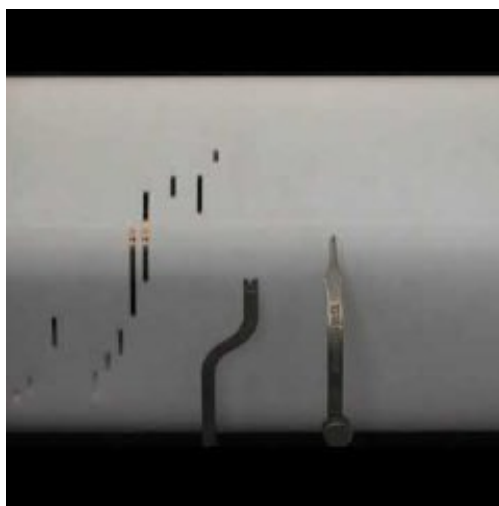


Fig. 18 **Michalis Pichler**, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 2009, Vidéo sonore.

La musique en braille est digitale, elle évoque les doigts mais aussi les yeux, des yeux qui touchent. Lorsque la musique se mêle aux yeux elle génère du son mais aussi du sens. Le caractère hybride de ce dispositif de lecture entraîne le spectateur-lecteur-auditeur à être actif. Mais c'est un environnement qu'il connaît désormais, car il lui rappelle l'utilisation de l'ordinateur et des tablettes tactiles qui offrent des applications

---

<sup>252</sup> Mark Garry, *Musicker*, Interviews de Caroline Hancock, Paris, *Issue* numéro spécial, *VOLUME*, Décembre 2013, p. 134.

<sup>253</sup> *Ibid.*

multiples allant des jeux à la musique, à l'écriture et à la lecture, tout cela sans jamais éprouver la nécessité d'une compréhension du code et de la programmation, de ce qui fait les programmes. Les objets techniques incarnent un lieu intermédiaire. Ils sont des lecteurs. On parle d'ailleurs de lecteur de disque ou de carte. Un ordinateur est avant tout un lecteur de données. La traduction suppose une lecture et le traducteur est avant tout un lecteur. C'est la clé de conservation du sens de l'original. La traduction est donc une lecture approfondie qui s'inscrit dans la mobilité du sens de la source et s'accomplit dans l'œuvre individuée.

L'œuvre est loin d'être une simple ressemblance. Le sens doit être plutôt une nomination. « Lire, c'est trouver des sens, et trouver des sens, c'est les nommer ; mais ces sens nommés sont emportés vers d'autres noms ; les noms s'appellent, se rassemblent et leur groupement veut de nouveau se faire nommer : je nomme, je dénomme, je renomme ainsi passe le texte c'est une nomination en devenir, une approximation inlassable, un travail métonymique »<sup>254</sup>. Ainsi, c'est dans cette nomination en devenir que réside une pensée du sens comme une entité à caractère non statique. Roland Barthes fonde la nomination du sens sur la lecture, car il considère celle-ci dans sa potentialité inhérente de recherche du sens qui pousse le lecteur à vouloir nommer le sens ; et ce lecteur de l'œuvre c'est le lecteur en général, le traducteur, l'artiste. L'artiste en traducteur est un lecteur de l'œuvre à travers une nomination en devenir. La lecture du référent est le plan sur lequel reposent les points de vue de l'artiste en traducteur qui se positionne avant tout dans la posture d'un récepteur, capable de lire la source et ainsi de la traduire dans une opération de lecture très proche de celle du *Componium* et de sa partition en braille. La lecture de l'original n'est pas éloignée de la construction de l'œuvre en elle-même. Elle crée l'œuvre. Ce qui intéresse l'artiste en traducteur, c'est la façon de lire, d'analyser une source et de mettre en place un dispositif de lecture qui fait œuvre. C'est entre les différents éléments du dispositif que se lit – ou encore se lie – l'œuvre, dans son agencement et son rapport avec les choses qui habitent son milieu-medium. Au final, le résultat importe peu, que la mélodie sonne juste ou qu'elle soit ressemblante, c'est le processus de lecture et de traduction qui fait ici œuvre et qui prend forme.

---

<sup>254</sup> Roland Barthes, *S/Z, Œuvres complètes III*, Paris, Du Seuil, p. 127.

Comme dans *Technique mixte* – où le lecteur vit cette expérience de nomination en devenir à travers la lecture des légendes – dans *Point de vue, point d'écoute (Lectures)* les lecteurs opèrent un travail métonymique et grammatical. Le processus de « grammatisation »<sup>255</sup> que j'ai effectué à travers la traduction littérale du texte arabe en braille est une analogie des opérations effectuées par les appareils de lecture numérique ou mécanique, comme l'ordinateur ou encore l'appareil photographique. J'entends ici par analogie le rapport de ressemblance entre deux éléments de traduction. Mais dans le cas de *Point de vue, point d'écoute (Lectures)* l'analogie s'applique à l'appareil de traduction lui-même. En effet, à l'opposé d'un appareil numérique, le *Componium* est mécanique et analogique dans le sens où il convertit les données qu'il articule en valeurs analogues ou proportionnelles à la source en dehors d'un traitement informatique. Ces résultats sont moins précis que ceux obtenus par un système numérique et donc informatique, comme un ordinateur, avec lequel il est possible de réaliser des opérations de traitement de données et de calculs mais qui altère autant qu'un instrument de mesure ou d'enregistrement analogique la fidélité des signaux de la source. Une source analogique peut être convertie en numérique. Les dispositifs analogiques, comme un microphone ou un caméscope permettent de mesurer et de capter une source comme le son ou l'image afin de pouvoir ensuite éventuellement la convertir grâce à des instruments de conversions en données numériques. La musique et le cinéma utilisent ces procédés analogiques afin d'enregistrer le son sur des pellicules ou encore amplifier le son via un amplificateur. Le compendium traduit analogiquement le code comme signal binaire lu sur la partition et le traduit à travers un mécanisme en élément sonore. L'analogie nourrit l'histoire de l'art à travers la peinture en passant par l'invention de la perspective et de la photographie. Mais elle gravite toujours entre deux tensions paradigmatiques jusqu'à procurer à la pensée qui s'y prête un violent vertige, d'un côté celui de la différence et de l'autre de l'indifférence de la source. Elle a le pouvoir de désigner mais sans se revendiquer du vrai. Elle participe de l'histoire de la ressemblance et d'une certaine actualité des modes de ressemblance.

---

<sup>255</sup> Sylvain Auroux, *La révolution technologique de la grammatisation*, op. cit., p. 71. Grammatization est un néologisme construit sur le modèle qui a donné « alphabétisation » et remplacé par Auroux dans un but de précision et d'éclaircissement le mot « grammaticalisation ». Grammatiser, verbe transitif, s'emploie sur des sujets plus qu'humains, grammatiser une langue ou technique de grammatisation, ce qui le différencie du verbe « alphabétiser » une population.

### 3. Circuler, en dehors

Je continue à jouer de cette conversion des sensations de l'image au signifiant, de la matière visuelle à la matière sonore. « Avec le procès de l'énonciation qui anime la formation des énoncés, [il s'agit de] relancer l'agencement sur le corps-cerveau en engageant la métaphoricité elle-même, et sa discursivité, dans une sémiotique des sensations qui dépend de toute une *signesthésie* »<sup>256</sup>, écrit Éric Alliez. Conversion « synesthétique »<sup>257</sup> du signe qui se fait au niveau du lisible et des sens : les yeux se font mains touchantes et les oreilles se conjuguent à voir. Toujours avec des mots habitants des murs, dans *Point de vue, point d'écoute (Lectures)* les mots en braille sonnent comme pour « faire des mots des yeux »<sup>258</sup> aveugles. Cette conversion, ou cette conversation synesthésique opérante entre les sens du corps, échange des lignes et change de forme dans un dispositif qui se veut plus poétique que technique. Dans ma pratique se dessine une production poétique de la technique, non pas dans une considération pauvre et archétypale de ce qu'on appelle vulgairement technologie.

En effet, le dispositif *Point de vue, point d'écoute (Lectures)* est multimédia, dans le sens où se conjuguent une multitude de langues qui, traduites, fonctionnent ensemble à travers la participation du spectateur-lecteur. Le multimédia n'engage pas le numérique ou encore la haute technologie. Comme une métaphore, les médias traduisent l'expérience de nos sens comme pour effacer ou estamper les contours rigides d'une forme. « Les frontières dansent, les lignes de partage, avec leurs hiérarchies afférentes –

---

<sup>256</sup> Éric Alliez, *Défaire l'image. De l'art contemporain, op. cit.*, p. 14.

<sup>257</sup> Marchal McLuhan, *D'œil à oreille*, éd. Examen théorique, p. 12.

Marchal McLuhan distingue entre les média. D'une part, les médias « chauds » qui se caractérisent par le prolongement d'un seul sens en lui donnant une forte définition et un degré élevé d'information, et plongent leurs destinataires dans une réceptivité passive. D'autre part, les médias « froids » affectent les sens en profondeur et font appel à une perception synesthétique et non pas sélective. Leur degré d'information est faible et engage une participation active de leurs destinataires. On peut considérer dans ce sens le *Componium* comme un média froid.

<sup>258</sup> Georges Didi-Huberman, « Sous le regard des mots », in *Rilke, la pensée des yeux*, Karine Winkelvoss, p. 7.

mots "sous" les images ou images "sous" les mots –, s'effondrent au profit d'un mouvement souverain, d'un passage, d'une conversion généralisée. Ce mouvement doit être nommé "figure" »<sup>259</sup>. Dans *Point de vue, point d'écoute (Lectures)* ou encore *Technique mixte*, cette figure du mouvement de passage dessine les lignes de conversion qui sous-tendent les dispositifs de lecture. Ce mouvement de passage est celui de la traduction d'une langue dans une autre, et d'un format dans un autre, car si la traduction est une forme, comme le déclare Walter Benjamin dans *La Tâche du traducteur*, cela sous-entend qu'elle est configuration d'une figure. C'est qu'elle se fait acte, dans le sens d'une actualisation. Un tel agencement est qualifié de fonctionnel puisqu'il relève d'un mécanisme. En l'occurrence, dans *Point de vue, point d'écoute (Nuits blanches)* – une nouvelle pièce qui sera analysée dans ce qui suit – il est question d'agencement *machinique*, selon les termes de Deleuze et Guattari, propre à son caractère hétérogène d'assemblage de pièces. Ce qui appelle le spectateur à agencer le sens et la sensation entre les différentes pièces – et non pas à la déambulation – produisant ainsi une énergie, un court-circuit.

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 8. (Souligné par l'auteur).

## Point de vue, point d'écoute (Nuits blanches)

« L'idée que mes pensées sont invisibles par d'autres ; que ma tête est un trésor plein de représentations et de rêves qui reposent enfermés en moi ; que mes réflexions produisent un livre que nul ne peut lire avec moi depuis l'extérieur ; que mes idées et connaissances n'appartiennent qu'à moi, sont transparentes pour moi-même, impénétrables pour d'autres (...) ce syndrome composé d'idées du caractère dissimulé des pensées dans le sujet réfléchissant a acquis dans l'histoire récente de l'apparence privée une importance que l'on ne saurait surestimer »<sup>260</sup>.

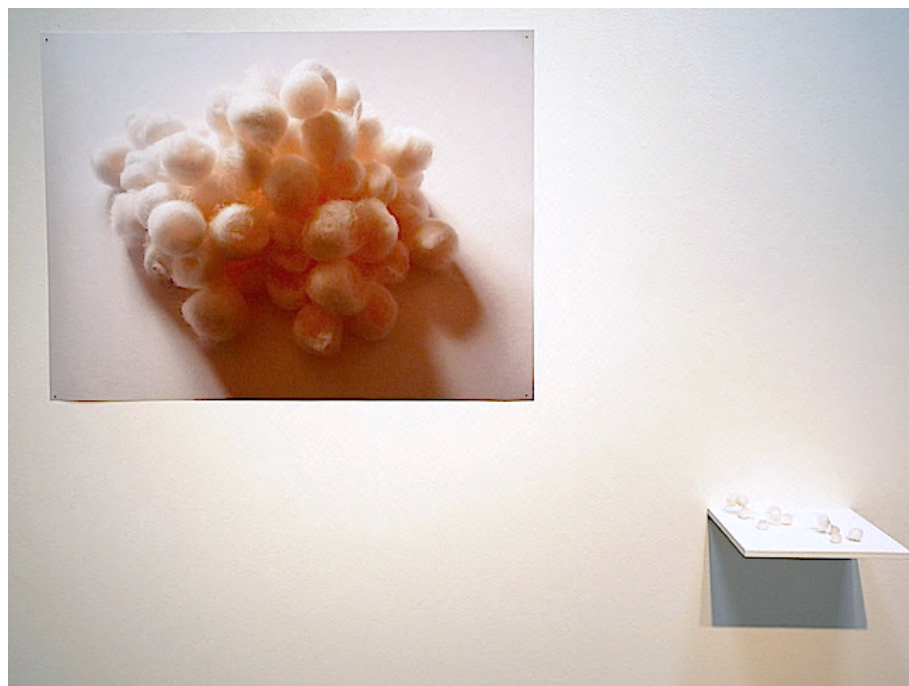


Fig. 19 *Point de vue, point d'écoute (Nuits blanches)*, 2010. Photographie, protections auditives en cire naturelle, coton, 14 cartels.

---

<sup>260</sup> Peter Sloterdijk, *Bulles. Sphère 1*, Paris, Pluriel, 2002, p. 287.

Mes pensées m'appartiennent et nul ne peut les deviner sans que je ne les prononce, que je ne les traduise en mots compréhensibles pour mon interlocuteur, dans sa langue, qu'elles ne deviennent son ou encore trace. Mes pensées flottent librement dans une cellule dans mon corps-cerveau. Il m'est impossible de deviner la pensée des autres. Cette dialectique d'une pensée intime me rappelle celle d'une certaine solitude du lecteur. Une « solitude peuplée », comme dirait Albert Camus<sup>261</sup>, qui définit spécifiquement l'internaute. Cette posture de l'internaute face à l'interface du réseau informatique. Lorsqu'il communique avec un au-delà sans le voir, lorsque sur un forum de discussion se crée une proximité de référents absents et lointains. L'internaute se connecte alors à un agencement machinique comme ligaturé par un rhizome d'usages, d'utilités, de services et de fonctions. Cet individu qui joue des images et des énoncés à travers une digitalité discursive, animée par une poétique paradoxale d'être à la fois ici et là. Cet individu seul derrière une interface technique de communication et d'information de masse, s'ouvre simultanément par les sens sans corps à une espèce d'espace peuplé. Cette sphère intime et peuplée à la fois est alors proche de celle de l'espace de la pensée. *Point de vue, point d'écoute (Nuits blanches)*<sup>262</sup>, est un dispositif composé de trois éléments (fig. 19) : une photographie de boules *quiès* – représentation et mise en scène d'objets du quotidien –, des boules *quiès* posées sur un socle – présence de l'objet prototypique et *ready-made* – et 14 cartels – commentaire, détournement du support médiatique – contenant des témoignages réels d'insomniaques que je collecte sur les forums médicaux<sup>263</sup>. Chaque élément du dispositif renvoie à l'autre par une sorte d'écho ou d'ancrage, une connexion s'établit alors virtuellement. Les éléments qui constituent le dispositif sont à l'image des interfaces des réseaux sociaux<sup>264</sup> et de leur caractère ouvert et intime à la fois : image, objet de l'image,

---

<sup>261</sup> Albert Camus, *L'été* [1954], Paris, Gallimard, 2010, p. 15.

<sup>262</sup> Cette pièce est montrée dans le cadre d'une exposition collective intitulée *Figures du sommeil*, Galerie municipale Jean-Collet, Vitry-sur-Seine, 24 mars - 6 mai 2012. Mes cartels ponctuent les œuvres des 14 artistes exposants.

<sup>263</sup> Ma fouille de témoignages d'insomniaques est réalisée principalement dans le forum en ligne Doctissimo.

<sup>264</sup> Je fais référence ici au réseau social *Facebook*.

commentaire textuel. L'image, l'objet et le texte (le titre de l'œuvre et les témoignages) forment les points de vue de l'œuvre. J'établis alors trois déclinaisons – image, texte et objet – menant le spectateur vers l'expérience de trois événements que peut vivre un insomniaque dans une sorte de conversation entre les choses qui préludent à leur symbolisation dans le verbe.

Un corps insomniaque greffé de boules de cire et relié au monde par le bouts des doigts possède un fort potentiel poétique et plastique. Le sommeil est généralement lié aux yeux, à l'espace nocturne créé par la fermeture des paupières. Ici, je mets en évidence l'activité auditive du sommeil. Les boules de cire et de coton, constituent désormais des paupières auditives. Les oreilles, en substitution des yeux fermés, constituent l'organe actif du sommeil. De nombreuses personnes souffrent d'une incapacité à dormir dans le bruit. Même un bruit discret, mais constant ou répétitif, peut empêcher le dormeur de plonger dans son sommeil. Dans ce cas, l'avant-sommeil devient une source de récits et de points de vue. À chacun son histoire. Cet avant-sommeil se prolonge pour devenir une nuit blanche peuplée de pensées intenses. Les boules *quiès* renvoient aux oreilles, à l'audition. On les utilise généralement afin de couper le son ou le bruit. Comme les paupières, les boules *quiès* nous plongent dans notre intériorité et intimité. Il nous arrive par moments d'entendre le battement de notre cœur à l'intérieur de notre corps. Cela nous coupe du monde extérieur. L'« éboulement », ce tas de boules, représente la quantité de moments et d'états de renfermement sur soi. Cette « intimité panoptique »<sup>265</sup> remet en question les frontières traditionnelles entre l'image et le réel, le regard et l'écran, le sens et le message, le sujet et le monde, le public et le privé, la présence et l'absence, le désir et le manque, l'objectivité et la subjectivité. Elle est panoptique, car c'est un dispositif de point de vue et de point d'écoute, entre objectivité et subjectivité. L'insomniaque, généralement solitaire est en détresse, partage, crée et réagit avec l'autre. Il devient producteur de mots et de réseaux communiquant. Ici et là, solitaire et social. La photographie présente un essaim de boules de cire, accumulées constituant une forme pyramidale. La quantité

---

<sup>265</sup> Magali Uhl, « Intimité panoptique. Internet ou la communication absente. Ou la communication absente », *Cahiers internationaux de sociologie*, 2002/1, n° 112, p. 151-168.

de boules peut laisser entendre l'utilisation massive de cet objet propre à l'insomniaque et sous-entendre ainsi l'insomnie chronique.

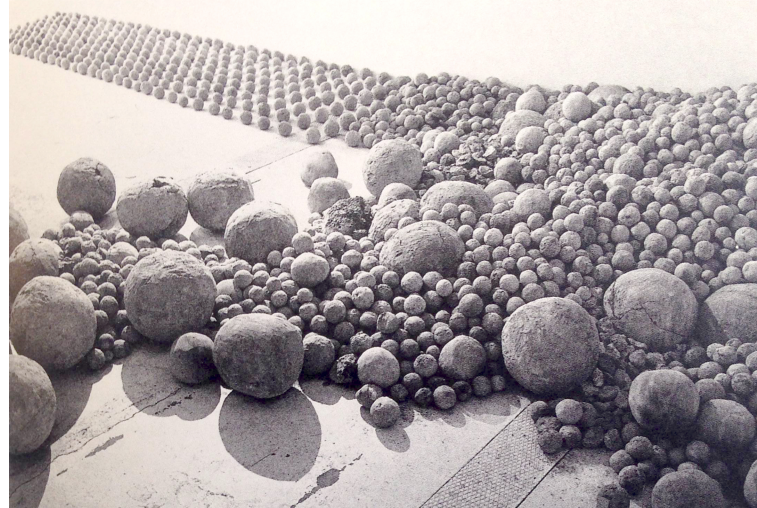


Fig. 20 **Jean-Luc Parant**, L'ordre et le désordre. Les boules lisibles et les boules touchables, 1991.

Cette dialectique de l'œil qui touche (*haptique*) et des yeux qui pensent à travers les mains est celle de la pratique obsessionnelle de production de boules à laquelle se consacre l'artiste et poète Jean-Luc Parant (fig. 20). Les boules de cire font appel à la dimension manuelle de leur utilisation. Il faut les modeler afin qu'elles prennent la forme des orifices auditifs. En effet, elles sont des objets préhensibles par les mains, ce sont donc les mains qui les modèlent. De même, les textes d'insomniaques sont écrits par les bouts des doigts et sont adressés aux yeux. « Entre mes boules de terre ou de cire que je touche une première fois en les modelant dans mes mains pour faire naître le touchable et mes boules d'encre que je touche une dernière fois en les traçant la première fois sur la page pour faire naître l'intouchable, mon corps se déplace entre la terre et le ciel et passe de la position couchée à la position debout, comme du sommeil à l'éveil »<sup>266</sup>, écrit Jean-Luc Parant. Sur la distinction entre les yeux et les mains, entre les mots et les boules de cire, ou entre les yeux et les boules, j'élabore tout un système, une cosmologie et une poétique. Écrire des mots, du texte et modeler des boules sont pour

---

<sup>266</sup> Jean-Luc Parant, *reConnaître, Les yeux, les boules. Les boules, les yeux*. Entretien par Nadine Gomez-Passamar, Réunion des Musées Nationaux, Digne, 1999, p. 40.

moi deux activités similaires et complémentaires, qui constituent deux faces indissociables de la pièce. Il s'agit de toucher les boules de cire en pensée et avec les yeux jusqu'à les lire ; et de lire les textes jusqu'à les toucher.

Ainsi, dans un « sommeil analogique »<sup>267</sup>, l'insulaire des forums médicaux fait parvenir sa voix en l'absence de son corps, à travers le bout des doigts. Dans l'impossibilité de rapporter une preuve – témoignage de l'état d'insomnie – en dehors des récits et traductions, descriptions d'émotions et d'états, commentaires et légendes, cette aventure insulaire donne lieu à une pratique interactive par le biais de la toile. Les forums médicaux – dispositif interactif par excellence – permettent une forme de communication directe. L'insulaire lance un cri – signal – à la communauté et reçoit simultanément les réponses de ses semblables ainsi que des conseils médicaux de spécialistes. La pratique du forum – cet espace de discussion où a lieu une individuation psychique et collective – est très répandue chez les internautes. Parmi eux développeurs et programmeurs cherchent des réponses ou bien fournissent une aide technique aux débutants. Se rencontrent alors une pratique professionnelle et amateur qui permettent des échanges de connaissance et de techniques. « S'il est vrai que les amateurs forment des communautés d'amateurs, et aiment à se rencontrer pour parler ensemble de ce qu'ils aiment, cette individuation psychique devient aussi une individuation collective à travers un processus de transindividuation – c'est cela qui constitue une époque, et dans ce processus, les tous premiers amateurs sont les artistes eux-mêmes »<sup>268</sup>. Des non-médecins proposent des solutions aux malades par expérience de vie. Les internautes qui fréquentent les forums de discussions se font disponibles en dehors du temps professionnel des médecins et ingénieurs. Ils sont amateurs en médecine ou autre à « plein temps »<sup>269</sup>. L'insulaire se libère de ce moment indésirable par la discussion transparente, une rhétorique, sans se soucier de son anonymat et de révéler des états intimes. Les utilisateurs de forums ne dévoilent ni leur corps, ni leur visage et

---

<sup>267</sup> Magali Uhl, « Intimité panoptique », *Ibid.*, p. 155.

<sup>268</sup> Bernard Stiegler, « Shakespeare to-peer », *op. cit.*

<sup>269</sup> *Ibid.*

s'identifient par des noms d'usage qui protègent leur intimité sous le regard panoptique des autres. Ces autres voyeurs sont désormais protégés par l'anonymat des consultations.

### « Intimité panoptique »

Forums et espaces d'exposition ainsi déterritorialisés deviennent le lieu d'une intimité panoptique exhibitionniste, psychique et collective. « Cette possibilité d'exposer autrui au regard (voyeurisme), mais aussi de s'exposer au regard d'autrui (exhibitionnisme) n'est pas sans poser de redoutables questions juridiques et éthiques (respect de la vie privée, droit à l'image, confidentialité des communications, outrages et incitations diverses), mais elle s'inscrit surtout dans une tendance sociétale lourde qui valorise la transparence permanente et totale des moindres faits et gestes des individus ainsi jetés sous les projecteurs, les écrans et les caméras »<sup>270</sup>. Ce moment d'insomnie – appartenant à la sphère privée et à l'intimité domestique – s'ouvre aux autres par la circulation communicationnelle et la médiation d'un outil de communication de masse. Le corps insomniaque – absent – se substitue aux orifices oculaires et auditifs et se vide ainsi par le bout des doigts. « Dans l'univers de la communication électronique, les mots, les gestes, les attitudes, les corps sont en contact permanent, mais ils se superposent comme autant de couches contiguës : ils ne se touchent jamais, ne connaissent pas l'emprise charnelle du réel. L'écran interactif et ses images analogiques définissent un espace virtuel, une dimension absente en laquelle l'humanité des corps fait défaut »<sup>271</sup>. Il se crée des points de contact dessinés par les frontières de la machine privée de chaque internaute par lecture et signe à défaut de sensations charnelles. Contrairement à l'internaute et à sa position à la fois statique et énergique, le spectateur se transforme en déambulant dans l'espace d'exposition. Il déambule dans une intériorité/extériorité motrice et assignifiante en connectant par sa lecture-mouvement le flux d'énergie discursive. Il construit par son corps-mouvement l'espace machinique de

---

<sup>270</sup> Magali Uhl, « Intimité panoptique », *Ibid.*, p. 153

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 161.

l'installation devenant lieu de forces-signes<sup>272</sup> qui participent de la sensation. Ainsi les images déterritorialisées de ces discussions dans l'espace de l'exposition, présentent du texte, l'heure de la publication du message qui correspond à sa mise en ligne, le nom d'identification de l'internaute qui appartient à la communauté du forum de discussion médicale ainsi que des émoticônes. Ces icônes personnifiées servent à représenter l'émotion, l'humeur ou la personnalité de l'interlocuteur. Elles servent à rendre la discussion plus « humaine » et à créer des rapports intimes entre les interlocuteurs. Ces icônes émotives (ou d'émotion) sont animées sur le site du forum et figées sur le cartel.

Établir le lien entre les trois éléments de conversation – la photographie, les boules de cires et les 14 cartels qui préludent à leur symbolisation dans le verbe – permet au spectateur de construire le corps de la pièce qui s'articule tout le long de l'espace de l'exposition. Il se passe alors, dans l'association d'éléments hétérogènes, le tracé d'une ligne du dehors qui dessine les murs de la galerie et qui conduit dans les entrailles du sens, véhiculé par le spectateur-lecteur. Il y a une circulation du sens de lecture de l'œuvre à travers ses multiples formats et informations. Les cartels constituent des points de saillance – ou comme on l'a vu plus haut « points remarquables » ou « points-clefs » dans les termes de G. Simondon – qui ponctuent le rythme de la lecture de l'œuvre et des œuvres d'autrui. Deux éléments principaux composent cette pièce : les boules de cire et de coton et les cartels. Ces deux éléments de l'œuvre – comme j'ai essayé de l'exprimer par le choix du titre *Point de vue, point d'écoute* – renvoient à une dualité entre le visuel et l'auditif. L'audition est ici primordiale, dans le sens où on prête son oreille à l'internaute dans un forum médical comme lors d'une consultation. Mais aussi on prête son oreille au texte d'un cartel comme à un audio-guide de musée (fig. 15), afin d'entendre ce qu'on regarde. Entendre est aussi dans un sens comprendre. L'espace d'exposition est similaire à un forum de discussion, lieu d'échange et de témoignage, de rassemblement et de récits. Le choix des cartels comme formats faisant œuvres et non pas lieu de légende n'est pas anodin

---

<sup>272</sup> Éric Alliez, *Défaire l'image. De l'art contemporain, op. cit.*, p. 13.

En effet, ce parti pris consiste à prendre en compte l'espace de la galerie, les œuvres d'artistes intervenants dans le cadre de l'exposition et enfin le spectateur, acteur interactif de cet objet et cet espace. Tout comme tracer des lignes sur le plan d'une galerie en vue d'une installation *in situ*, le cartel est utilisé comme le lieu de l'énoncé, de la légende de l'œuvre et de ce qui "doit être lu". Par un jeu de dédoublement et de littéralité, le cartel – qui signifie aussi "lettre avis de provocation en duel" – produit du sens en fixant la frontière de son usage propre et de son usage figuré. On peut dire qu'il s'agit d'un détournement littéral comme par invention d'une nouvelle modalité du croire. J'invente une relation entre les différents éléments de la galerie par la mise en espace des cartels, comme un câble dans lequel circule un signal électrique. L'espace de l'exposition devient un lieu multiple de singularités où s'inscrit un temps de lecture, d'attention, d'arrêt voire de contemplation. Ainsi, en essaimant les cartels dans l'espace l'exposition, je contamine tel un parasite l'espace intime des autres œuvres exposées.

## Cartel en duel

Toujours dans ma quête réflexive sur la nature des média informatifs de l'œuvre d'art, j'observe l'intérêt majeur que portent les spectateurs aux cartels dans les musées et les galeries. Le cartel joue un rôle didactique pour le spectateur, comme support de savoir et d'information. Je suis alors tentée d'en faire le siège de l'œuvre d'art. Le cartel comme format de l'œuvre. Lorsqu'il visite l'espace d'exposition pour approcher du regard "l'œuvre d'art et son aura", le spectateur est confronté à un dispositif machinique et plurisémiotique fonctionnant en interaction dynamique d'objets, de mise en espace et de langage verbal. Les cartels et autres appareils de médiations creusent une distance entre l'œuvre et le spectateur tout en les rapprochant par la lecture. En effet, « on ne peut nier que la fonction de transcodage du langage verbal est une médiation cognitive efficace dans l'exposition, puisque faisant parler les espaces autant que les objets, elle permet que se réalise un échange cognitif entre le visiteur et le

concepteur »<sup>273</sup>, note Marie-Sylvie Poli. On parle alors de « jonglage »<sup>274</sup> dans le jargon de certains spécialistes en muséologie : « le jonglage objet-cartel est le mouvement de va-et-vient qu'un visiteur exécute plusieurs fois entre l'observation d'un objet et la lecture de son cartel. En salle d'exposition cette attitude est récurrente. Le jonglage est une démarche d'appropriation que les concepteur d'expositions pourraient prendre en compte pour maintenir le visiteur en lien avec le discours de l'exposition »<sup>275</sup>. Ce jonglage met en place deux actions différentes mais complémentaires, l'observation et la lecture de l'œuvre (fig. 21). Une chorégraphie que joue le spectateur presque naturellement, mû par un besoin d'aller et venir entre l'information contenue dans le cartel et l'objet même. C'est une attitude, une posture du corps et une gymnastique cérébrale et intellectuelle. Le rapport contenant/contenu qui se met en place alors en deçà de l'œuvre « apparaît comme un processus mental qui intervient au cours de la visite muséale, lors de la confrontation du visiteur à l'objet »<sup>276</sup>. Bien que mettant en fonction l'œil de l'observateur, cette chorégraphie est une opération mentale, une stratégie cognitive de compréhension et de mise en relation entre forme et information<sup>277</sup>, entre force et signe. Les cartels forment aussi une sorte de signalétique qui oriente le spectateur dans sa quête spatiale du savoir.

---

<sup>273</sup> Marie-Sylvie Poli, *Le texte au musée. Une approche sémiotique*, Paris, L'Harmattan, Sémantiques, 2002, p. 20.

<sup>274</sup> « Le jonglage a été identifié au cours d'une investigation de plus grande envergure sur l'influence du média exposition sur le fonctionnement psychologique du visiteur adulte, mise en place par le groupe de recherche sur les musées et l'éducation des adultes de l'université de Montréal. L'événement qui a permis l'analyse du jonglage est « Xi'an, capitale éternelle », une exposition d'archéologie chinoise présentée au musée de la Civilisation à Québec en 2002 », Anne-Sophie Grassin, *Le jonglage objet-cartel*, La Lettre de l'OCIM [En ligne], 110 | 2007, mis en ligne le 15 mars 2011. Cet article est disponible en ligne à l'adresse : <<http://ocim.revues.org/776>>

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> *Ibid.*

<sup>277</sup> Information de sa racine latine *informatio*, signifie « conception, explication », mais aussi également « dessin, esquisse ». Informer de l'ancien français *enformer*, signifie « donner une forme à ». Cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 1090.



Fig. 21 Lecteurs des cartels de *Point de vue, point d'écoute (Nuits blanches)*, 2010.

Dans *Point de vue, point d'écoute (Nuits blanches)* je romps le lien entre cartels et œuvres voisines. Ici mes cartels ne sont pas informatifs mais figuratifs, dans le sens où, esquissant une forme dans la lecture du contenu, le spectateur se trouve face à un trompe-l'œil. Le contenu des cartels forme des images poétiques éclatées, continues, au delà de leur format. Cette forme reste virtuelle et se dessine mentalement chez le lecteur, se complétant au fil de la visite. On peut imaginer une forme graphique comme dans le dispositif sculptural des boules de cire et de coton, disposé sous la photographie. Se dessine alors le graphique d'un circuit, rappelant celui de l'espace de l'exposition, composé de lignes de connexion entre des particules qui contiennent des récits et qui sont activés par la lecture, comme lorsqu'on appuie sur l'interrupteur d'un circuit électrique, ce que Bernard Stiegler appelle un « circuit de transindividuation »<sup>278</sup> où les individus psychiques deviennent collectifs ; une singularité collective. Lorsque le "je" (sujet individuel) se transforme en "nous" (interindividuel). La transindividuation se réalise à travers la transformation des deux sujets par leur rencontre et co-individuation et engendre le social où se forment les significations à travers les différents individus. Le forum comme l'espace d'exposition polarisé par les quatorze cartels représente dans

<sup>278</sup> Bernard Stiegler, « L'inquiétante étrangeté de la pensée et la métaphysique de Pénélope », in Gilbert Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Aubier, Paris, 2007, p. XIII.

ce cas des dispositifs de transindividuation. Par ailleurs, chez Simondon, le transindividuel est relatif au rapport psychosocial ou vital : « L'individuation sous forme de collectif fait de l'individu un individu de groupe, associé au groupe par la réalité pré-individuelle qu'il porte en lui et qui, réunie à celle d'autres individus, " s'individue en unité collective ". Les deux individuations, psychique et collective, sont réciproques l'une par rapport à l'autre ; elles permettent de définir une catégorie de transindividuel qui tend à rendre compte de l'unité systématique de l'individuation intérieure (psychique), et de l'individuation extérieure (collective) »<sup>279</sup>. Il est intéressant de noter que dans ce régime d'individuation Simondon insiste sur l'émotion qu'il qualifie de désindividuant. Il prend comme exemple l'angoisse qui « détisse ce qui a été tissé, elle va à rebours dans tous les sens »<sup>280</sup>, engendre un type de désindividuation qui ne permet pas au « sujet » le passage à l'individuation par le collectif. Cette scène peut correspondre à mon sens à l'état de l'insomniaque et de son individuation psychique et collective à travers la plateforme informatisée du forum.

Éléments porteurs d'une symbolique informative forte, les cartels sont comme des boîtes de résistances dans un circuit électrique. L'information est donc toujours liée à l'idée d'instruction et de transmission de savoir. Elle inscrit cette singularité de lier l'idée à la forme et la forme au récepteur. L'information véhicule toujours un sens de circulation de signal. Je pense ici à l'image du moule porteur de signaux d'information – que nous avons analysée plus haut – dont parle Gilbert Simondon. La forme du moule agit par transmission d'un message de conception, de ce fait le signal d'information transmis par le moule « apporte la décision entre les possibles »<sup>281</sup>. Bien qu'il parle de signal d'information et non pas de théorie générale de l'information et de la communication, l'intention première de Simondon est à mon sens de représenter – par la notion d'information qu'il qualifie d'opérateur car elle ne se définit par aucune

---

<sup>279</sup> Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, op. cit, p. 29. (Souligné par l'auteur)

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 221.

matière en particulier – la fonction de l’individuation lorsqu’elle se développe dans le vivant. Car pour le philosophe, l’individuation est une modulation du vivant. « L’individu, qu’il s’agisse du sujet, d’un corps, d’un organe ou d’une qualité, n’est jamais donné substantiellement, mais produit au terme d’un procès d’individuation, (...) comme une disparation problématique, c’est-à-dire un acte, une relation. Le sujet n’est pas donné, il est constitué par son procès d’individuation »<sup>282</sup>, explique Anne Sauvagnargues. Dans le cas de *Point de vue, point d’écoute (Nuits blanches)*, cela signifie qu’à chaque fois que le spectateur est trompé lors de sa quête de compréhension face au cartel, il invente sa propre lecture et contribue à rendre réelle l’œuvre. L’information n’est pas seulement émise ou transmise, elle est aussi reçue, c’est-à-dire qu’elle doit prendre une signification, atteindre un objectif. D’ailleurs, les problèmes relatifs à l’information sont généralement des problèmes de transmission ; la signification est relationnelle. Comme le moule, le cartel agit comme format de modulation de l’œuvre, il est porteur de signaux d’information qui agissent sur le lecteur individué. Dans notre cas, le cartel ne porte pas l’information attendue, il agit plutôt comme modulateur<sup>283</sup> d’une forme. La lecture circulaire du lecteur dans la galerie module l’œuvre en fonction du contenu des cartels. Ainsi, l’œuvre ne cesse pas d’être renouvelée, modifiée et traduite par l’œil qui la lit.

J’ouvre ici une parenthèse qui constitue pour mon raisonnement un appui incontournable afin de voir derrière l’esthétique conceptuelle qui caractérise *Point de vue, point d’écoute (Nuits blanches)* ce que nous révèle une lecture plastique, voire picturale. Bien qu’ils soient du domaine de l’électronique ou encore de la théorie de l’information, les termes de signal, information et modulation font aussi partie de la terminologie des arts plastiques comme la sculpture, la peinture et la photographie. Ces notions interpellent Gilles Deleuze qui – lors de ses cours sur la peinture et son rapport avec le concept du diagramme – tente de faire correspondre à travers sa lecture de

---

<sup>282</sup> Anne Sauvagnargues, *Deleuze. L’empirisme transcendantal*, PUF, 2010, p. 246.

<sup>283</sup> On parle de modulation, dans le cas par exemple d’un signal continu électrique, une opération qui porte sur une onde. C’est l’état que prend une onde porteuse en transmission d’un signal. De plus, moduler c’est modifier ou bien l’amplitude ou bien la fréquence de l’onde porteuse en fonction du signal.

Gilbert Simondon, les lois de correspondances entre l'espace signal d'un art, d'une période d'art et les opérations de modulation au sens large en les confrontant au sein d'une pratique picturale particulière avec des notions comme moulage, module ou modulation. Deleuze définit alors la peinture comme modulation de lumière et de couleur en fonction du plan de la toile qui va donner la présence d'une figure et non pas sa représentation ressemblante ou analogique<sup>284</sup>. Le cartel informatif agit par analogie et double l'œuvre comme un ressemblant afin d'apporter les éléments informatifs qui lui manquent. Dans le cas de *Nuits blanches* le cartel est partie prenante de l'œuvre. Il se crée alors une « articulation d'information »<sup>285</sup> au sein de la totalité de l'exposition. Ensemble, les 14 cartels agissent comme des icônes par une analogie de relation. Le dispositif de lecture s'appuie sur des similitudes et non par des conventions informatives. Dans ce sens, le spectateur comme un jongleur de formes et de sens, restitue le signal. La conception de *Point de vue, point d'écoute* est une construction modulaire de l'espace de la galerie par une mise en relation et de connexion entre des éléments disparates, comme dans un système pictural.

---

<sup>284</sup> D'après le raisonnement de Gilles Deleuze, les pratiques des peintres modernes à savoir Turner, Cézanne, Klee et Bacon ont recours à la modulation et non à la ressemblance, contrairement aux peintures de Mondrian ou de Pollock qui sont fait de codes et sont qualifiées de digitales. Il en résulte une différenciation entre d'un côté la peinture modulaire, et de l'autre la peinture digitale ou binaire. Ce qui les oppose c'est bien la différence entre la modulation et l'articulation. Dans ce cas, la modulation se définit par un mode de relation.

<sup>285</sup> Marie-Sylvie Poli, *Le texte au musée. Une approche sémiotique*, op. cit., p. 21.

## Du sens

### **Energy meter**, 2010

Technique mixte / *Mixed technique*, 25 x 50 x 17 cm

Ancré dans l'expérience et le questionnement, le travail de l'artiste puise dans l'univers technologique et la culture populaire, opérant des circonvolutions et des digressions à travers l'histoire de la modernité. Son *Energy meter*, ostensiblement concret et utile, combine anachronisme et rituel. Il mesure et affiche en direct l'électricité consommée, agissant comme révélateur et indice des flux et reflux de l'art en action.



Fig. 22 **Hubert Renard**, *Energy meter*, 2010, Technique mixte, 25 x 50 x 17 cm.

J'ai retrouvé dans le travail d'Hubert Renard intitulé *Energy meter* une similitude avec *Point de vue, point d'écoute (Nuits blanches)* et un exemple approprié de cette forme de contamination textuelle de l'espace d'exposition<sup>286</sup> (fig. 22). Le dispositif d'exposition est composé de sept photographies 18 x 24 cm, un catalogue, une feuille d'information, une librairie, un buffet de vernissage. Les photographies représentent chacune un cartel décrivant un élément du bâti dans la galerie (l'escalier, le groom, les prises électriques, etc.). En effet, l'artiste donne au spectateur un dispositif de lecture de l'espace de l'exposition. L'artiste transforme les objets de la galerie en œuvres exposées. Les cartels ne sont pas placés directement sur les murs mais représentés en photographies. Cela crée une confusion chez le regardeur, car bien qu'elles soient présentées à côté des objets ordinaires de l'espace d'exposition, ces images deviennent « la seule création de l'artiste et l'objet désigné reprend alors sa place d'objet ordinaire

---

<sup>286</sup> *The exhibition of the Space from below - The catalog*, L'espace d'en bas, Paris, 2010.

en dehors du dispositif artistique ». La légende est une critique discursive de l'œuvre de l'artiste, une autoréférence, bien évidemment rédigée par l'artiste lui-même. On ne peut pas déceler le sérieux de l'ironie, l'auteur ou la source du propos. Le spectateur-lecteur est face à un doute, un paradoxe signifiant qui le ramène à lui-même, seul témoin d'un référent – absent –. Enfin, l'œuvre prend aussi le format d'un catalogue comme manière autre de faire œuvre qui peut être considéré comme un livre d'artiste. Encore une œuvre possible, un autre format. Il est noté sur la quatrième de couverture :

« Des légendes d'images décrivent des éléments ordinaires de l'Espace d'en bas (l'escalier en colimaçon, le groom, les prises électriques...), les transformant en œuvres exposées. À y regarder de plus près, ces légendes sont aussi des images sur la page : il se pourrait alors qu'elles soient la véritable création de l'artiste, l'objet désigné reprenant sa place d'objet ordinaire. La démarche par laquelle on déduit d'une légende ce que l'image représente est détournée. L'imprévu surgit du stéréotypé. Peut-être que l'objet de ce catalogue n'est ni dans les éléments de la galerie, œuvres possibles, ni dans les légendes, mais au-delà, dans le livre lui-même, devenu une œuvre discrète »<sup>287</sup>.

Cette discrétisation qui qualifie tout le travail de l'artiste résonne avec l'action de grammatiser, dont parle Bernard Stiegler, qui signifie aussi discrétiser, en vue de reproduire. Il dit : « la grammatisation est un processus de description, de formalisation et de discrétisation des comportements humains (voix et geste) qui permet leur reproductibilité »<sup>288</sup>. En référence au gramme comme unité discrète inscrite dans un

---

<sup>287</sup> Hubert Renard, *The exhibition of the Space from below - The catalog. L'espace d'en bas*, Paris, 2010. Catalogue d'exposition. Avec l'aide de reverso.com, 16 pages noir et blanc, 14 x 19 cm.

<sup>288</sup> Bernard Stiegler, Cf. Sylvain Auroux, *La révolution technologique de la grammatisation*, op. cit., p. 71. Rendre discret, dégager des valeurs individuelles à partir de quelque chose de continu. En statistiques, action de classification raisonnée de données. La discrétisation consiste à la fois au découpage de données en classes homogènes et en la justification mathématique de cette classification et du nombre de classes retenu. Groupes « discrets » c'est-à-dire séparés les uns des autres et exclusifs.

support technique de mémoire, comme le cas des légendes dans *Technique mixte*, le processus de grammatisation est l'histoire technique de la mémoire, il consiste en une discrétisation, une analyse et une décomposition des flux. Grammatiser, c'est le fait d'isoler des grammes et des graphes, éléments constitutifs en nombre fini formant un système<sup>289</sup>. On parle d'ailleurs de discréditer lorsqu'il y a perte.

Dans la pièce d'Hubert Renard, comme d'ailleurs dans *Technique mixte* ou *Point de vue, point d'écoute (Nuits blanches)* il y a perte de repère, d'information et d'image. On peut même parler de perte d'art et d'œuvre. La liste ou le cartel constituent des formats mineurs dans l'histoire de l'art. On est confronté à leur statut discret et leur mode d'existence volatile. À travers ces formats, les limites entre l'œuvre, sa copie à l'identique, sa reproduction et sa diffusion, s'estompent voire s'évanouissent. Ces dispositifs qui semblent « arides »<sup>290</sup> questionnent l'originalité, le référent, l'archive, le commentaire, la diffusion de l'art, et plus largement nous interrogent sur la réalité du monde qui se vit tout autant dans l'expérience (prendre un document, parcourir une exposition) que dans la connaissance (lire ce texte, voir une représentation de la précédente exposition de l'artiste). Ainsi, le cartel devient le lieu de la compréhension. Car, bien qu'il n'ait pas la même fonction, le cartel de Hubert Renard – ou encore dans le cas de *Point de vue, point d'écoute (Nuits blanches)* – pose toujours la question de l'information et du sens. Construire le sens de l'œuvre en son absence, jusqu'à sa perte. Mettre des mots sur les choses, décrire, articuler, mettre en relation, figurer et commenter un travail plastique et théorique constituent en quelque sorte une mise en lumière du format littéral de mes œuvres. Désormais, théorie et pratique se lient et se confondent. Au niveau des cartels il y a une forme de connexion et de rapport entre le texte et l'œuvre, il se passe des choses. Agir sur le contenu ou encore le contenant du

---

<sup>289</sup> Le gramme renvoie au plus petit élément, une unité de mesure. En mathématiques c'est une unité de masse qui équivaut à un millième de kilogramme.

<sup>290</sup> Richard Conte qualifie, dans un séminaire de thèse en 2010, *Technique mixte* comme une production « aride ». Qualificatif qui ne cesse d'aiguiller ma réflexion par rapport à ma production. Cette qualité aride d'une liste par exemple, me renvoie à ce que Deleuze nomme Sahara dans la peinture de Bacon : « un Sahara, une peau de rhinocéros, tel est le diagramme tout d'un coup tendu ». in *Francis Bacon, Logique de la sensation, op. cit.*, p. 94.

cartel peut provoquer une réflexion sur le dispositif de monstration, sur un espace d'écriture, pour toutes les formes d'écriture et d'enregistrement, mais induit comme dans ce cas la trans-formation de l'œuvre.

Dans une rétrospective intitulée *10 positifs*, Hubert Renard présente un dispositif composé de dix éléments : cinq photographies (agrandissements d'images de la presse quotidienne, Plage, Basket, Mort, Crash et Neige), une installation lumineuse, un tirage de photographie d'archive de la galerie représentant sa dernière exposition, accroché à l'endroit même de la prise de vue, une peinture murale représentant le plan de l'exposition, ainsi qu'un distributeur permettant au public de repartir avec un document reproduisant ce même plan. Enfin, le carton du vernissage constitue le dixième élément de ce *10 positif* où l'artiste, tout en respectant la charte graphique de la galerie, reproduit en lieu et place de la traditionnelle reproduction d'une œuvre, le texte de présentation rédigé pour le communiqué de presse. Comme pour les cartels de *Energy meter*, la pratique de la photographie suscite chez l'artiste des interrogations sur la question de la disparition du référent et la perte de la notion de l'original et ce en photographiant des photographies. Le tirage d'une photographie d'archive de la galerie, en tant que document, ne joue pas, à la manière des appropriationnistes notée plus haut, la copie et la re-création, mais fait d'un visuel d'une précédente exposition un élément du présent accrochage, déplaçant le document vers l'objet d'art. Il peut s'agir aussi de la nouvelle version d'une pièce réalisée précédemment pour une rétrospective. Il ne s'agit ni d'une copie, ni d'une représentation, mais selon les mots de l'artiste, d'une « réactivation »<sup>291</sup>. La peinture murale, représente le plan de l'exposition, avec les noms des œuvres exposées à leur emplacement. C'est une autre façon de poser la question de la représentation, en évacuant le problème de la ressemblance que d'avoir recours au plan architectural. Le distributeur permet la diffusion de l'exposition et assure ainsi sa représentation sous une forme codifiée du plan. Allant jusqu'au bout de sa réflexion, l'artiste s'empare finalement du carton d'invitation au vernissage et en fait le dernier

---

<sup>291</sup> Hubert Renard, *Communiqué de presse* inclus dans *10 positif*, Galerie Berbeglia Gaté, 1997, Paris, consulté à l'adresse suivante < [http://hubrenard.free.fr/Berbeglia-Gate/1997/communiqu%C3%A9\\_de\\_presse.htm](http://hubrenard.free.fr/Berbeglia-Gate/1997/communiqu%C3%A9_de_presse.htm) >.

élément du dispositif, lequel reproduit ce texte de représentation de l'exposition, en lieu en place d'une habituelle reproduction d'œuvre. Hubert Renard semble suggérer que la réalité n'existe pas en dehors de l'image qu'on s'en fait. Ainsi il manipule l'information et la médiation de son œuvre et crée une réelle confusion chez le spectateur-lecteur. Il semble composer avec les éléments propres à l'exposition et à la médiation, qui deviennent le médium de l'œuvre. Il informe, mais aussi dé-forme son propre travail et son lieu d'exposition. La légende, considérée comme élément second voire tiers, devient élément principal de l'œuvre. L'œil commence par percevoir l'objet exposé et cherche systématiquement son étiquette afin de comprendre l'œuvre référence.

Les témoignages que j'ai collectés dans les forums ne sont pas fictifs, mais bien réels, effectifs, véritables témoignages d'une intimité domestique. J'ai pris soin de les trier, les sélectionner par leur caractère fictionnel, plastique, et par ce qu'ils racontent. Il s'agit alors d'une réactualisation et un ré-enregistrement des données, qui participent à la constitution de l'être ensemble dans la forme d'un nouveau partage du sensible et de l'intime. Ainsi le cartel, tel un "moment figural", marque un temps immémorial – en dehors de la surface d'inscription – qui détourne ou bouleverse une inversion des rapports de l'œuvre et de l'information. Je considère le cartel comme un appareil d'enregistrement de trace et d'événement. Comme une ligature, la galerie tout comme le forum de discussion, forment le médium de *Point de vue, point d'écoute (Nuits blanches)*, et constituent des lieux – ou non-lieu – de rassemblement et de discours qu'ils soient virtuels ou réels. D'ailleurs, dans le jargon des internautes on parle du "mur de discussion". Ainsi, ponctués par les cartels, les murs de la galerie forment à leur tour des murs de discussion. Le cartel, en tant que dispositif notationnel d'information et de médiation de l'œuvre, constitue un environnement favorable à la traduction, la discrétisation analogique et littérale et à l'invention de nouveaux formats. L'appareil textuel des cartels ou du catalogue nous informe sur la nature et l'identité de l'œuvre. Mais il offre aussi un lieu riche en matière plastique de nature conceptuelle. Le cartel permet de me rapprocher de l'interface des forums et des réseaux sociaux où l'image est objet de commentaires qui en renouvellent les légendes. Dans la dynamique du flux qui caractérise Internet, l'utilisation des images et du texte et leur usage se font selon une invention qui renouvelle les conditions de lecture et des pratiques. L'image est

interchangeable sur ces plateformes communes ; souvent coupée de son contexte et de sa légende originelle, elle peut désormais être abordée sans que sa signification ne soit prédéterminée puisque ses modalités d'apparition sont sans cesse renouvelées. Le cartel renvoie à une dimension révélatrice, en tant qu'avènement imprévisible d'une nouvelle temporalité. Par la même, le cartel rapproche deux lieux, virtuels et actuels, et devient ainsi une interface temporelle. C'est en sens que je lis cette citation de Jean-Louis Déotte : « un des éléments essentiels de tout appareil, c'est la nature du support, support d'inscription des signes ou traces qui consignent l'événement et rendent possible la fiction »<sup>292</sup>. Dans ce sens, le cartel constitue un milieu technique et politique. Ici les cartels, comme les forums de discussions qui font l'objet du contenu de ce dernier, relèvent au sens propre de l'interactivité et invitent de la sorte le spectateur-lecteur à se mêler dans l'espace de la galerie à cette posture de témoin d'un événement.

Je me souviens d'une femme, qui visite l'exposition et m'aborde à propos de ses problèmes d'insomnie. Je l'écoute. Elle me demande plus d'informations sur ce forum médical de discussion, en me racontant ses périples nocturnes. Elle m'avoue s'être identifiée aux témoignages des individus insomniaques à travers leur oralité sourde. Son commentaire constitue une continuité de l'œuvre, car son récit peut aussi prendre place sur un cartel. Le récepteur est à son tour invité dans un processus de lecture de l'œuvre devant la reconnaissance de l'image, dans un jeu de proximité et de distance. Par la complicité de l'œil et de l'oreille dans le jeu entre lisible et audible des témoignages des insomniaques, il est entraîné dans une empathie poétique et visuelle, réagit et interagit. Ainsi, le récepteur réalise qu'il constitue le quatrième élément de la pièce à travers son propre récit et sa propre expérience. C'est ainsi qu'après les 14 points de vue que constituent les cartels du dispositif, interviennent les points d'écoute de l'artiste avec le récepteur de son œuvre dans une forme de médiation orale.

---

<sup>292</sup> Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, Paris, Lignes & Manifestes, 2004, p. 74.

## **II. Images vues par les mots**

## 1. Saisir, au vol

Dans *Technique mixte* je mets en scène une liste de légendes techniques d'œuvres contemporaines reconnues. La légende technique, isolée de son contexte de référence remplace l'image de l'œuvre et devient œuvre à son tour. Contrairement à ce qu'elle me donne à voir, la photographie imprimée de l'œuvre reste muette et sourde. Cet ensemble de mots se propose de redéfinir certains aspects matériels de l'œuvre : une définition abstraite qui rend leur aspect concret. Dans cette pièce qui se présente sous la forme d'un livre contenant une liste, j'essaye de créer un musée imaginaire à partir de la matière sémiotique et médiatique de l'œuvre. Je saisis les légendes à travers une machine à écrire hors papier, sur le clavier de mon ordinateur. En tant que lecteur de la Bibliothèque publique de l'information du Centre Pompidou, je parcours le fond livresque des catalogues raisonnés de la collection d'histoire de l'art en recopiant les textes, donc en écrivant. Cette écriture-copie à partir de la lecture détermine la forme même de la lecture et du format que je donne à mes sélections légendaires. Écrire ma lecture, écrire "ce qui doit être lu", la légende de l'œuvre, constitue ainsi le geste de mon processus plastique. Recopier au moyen d'un clavier d'ordinateur un texte sélectionné dans un livre constitue une forme de lecture, c'est-à-dire qu'elle définit à travers la forme de l'écriture – numérique ou analogique, littéraire ou notationnelle, horizontale ou verticale – la nature de la lecture. Le texte numérisé acquiert une qualité dynamique à travers la matérialité du support d'inscription. Aussitôt imprimé il redevient lui-même : être de papier. À travers cette saisie textuelle, je m'approprie les légendes dont je me constitue désormais propriétaire.

Il y a une similitude entre la légende technique et l'œuvre à laquelle elle fait référence. Une similitude de relation. Les légendes sont des symboles linguistiques conventionnels, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de rapport de similitude entre le mot signifiant, l'unité signifiante et l'état de la chose désigné. En aucun cas "huile sur toile" ne représente l'œuvre référente. Mais il y a un rapport entre les deux, une relation isomorphique. Lorsque la légende technique se présente comme "installation" ou

encore " peinture murale ", l'absence du signifié nous ouvre le champ des références aux installations qu'on peut reconnaître à la lecture descriptive, analytique ou historique. Cette liste de techniques mixtes nous dévoile un monde d'objets que nous connaissons et qui renvoie à une série de gestes et de mouvements appropriés : tapis, lampe, toile, colle, etc. C'est aussi une présentation de toute une palette de textures et de manilles : aluminium, huile, cuivre, toile, bronze, etc. Les décontextualiser de leur milieu de monstration ou de diffusion, c'est-à-dire le musée, la galerie, le site, le document, le catalogue, etc., les limite à leur usage ustensile. Une sorte de *feedback* de l'œuvre vers son origine. Un rappel mnémotechnique renvoyant à un souvenir quelconque. Peu à peu se modifie la temporalité de l'image, celle de l'œuvre aplatie par la photographie-document : son caractère d'immédiateté laisse la place à une séquence narrative qui se présente pour me donner à lire, comme si l'œuvre statique perçue dans l'immobilité se dote soudainement d'un cinétisme dans le temps qui se déroule sous mes yeux. Une durée, un agencement chronologique et grammatical.

Les détails sur la constitution d'une œuvre engendrent le même type de récit, fournissant à la fois le renseignement et ce qui la rend cohérente. Ces configurations particulières de légendes forment des instruments de culture qui peuvent se comptabiliser statistiquement et tracent une courbe. Le terme " technique mixte " employé très souvent dans les légendes, et qui constitue le titre de mon œuvre, renvoie au terme anglais *mixed media* – aussi traduit par " *mixed technique* " – mais aussi à des techniques de réalisations complexes ou fictives, notamment : " Bois carbonisé d'une église détruite par la foudre ", " Installation vidéo avec 7 DVD, 7 lecteurs DVD, 7 projecteurs, 7 paires d'enceintes " ou encore " Six érables rouges, huit poteaux électriques de 10 m, bacs et armature en acier inoxydable, câble d'aéronef, système d'irrigation goutte à goutte ". L'artiste choisit de dissimuler ses manipulations techniques sous les légendes " Technique mixte " et " Huile sur toile " qui, bien que déterminantes dans certaines techniques pratiques de peinture, sont très souvent utilisées pour des sculptures ou installations.

## Légendes

L'étymologie du mot *légende* éclaire sur la nature de *Technique mixte*. Du latin médiéval *legenda* " vie de saint ", emploi substantivé de l'adjectif verbal neutre pluriel de *legere*, signifie " lire ", interprété comme proprement « ce qui doit être lu »<sup>293</sup>. Le mot désigne d'abord le récit de la vie d'un saint qu'on lisait au réfectoire, dans les couvents et le texte qu'on lisait à l'office des matines et qui contenait le récit de la vie d'un saint du jour. La monotonie des récits avait suscité un sens figuré, " longue énumération ", sorti d'usage en français classique et voisin de celui de litanie. Par extension, *légende* s'applique à tout récit merveilleux d'un événement du passé, fondé sur une tradition plus ou moins authentique. Le mot a été réinterprété strictement avec sa valeur de " chose à lire ", désignant l'inscription sur une monnaie, une médaille et s'étendant au texte accompagnant une image et lui donnant un sens. En cartographie, il se dit de la liste explicative des signes conventionnels. C'est dans cette acception qu'il a produit " légèder ". Le sens est devenu courant de " représentation déformée de faits ou personnages réels " et sa valeur est voisine de celle de mythe. Légendaire, se dit pour un recueil de légendes. Enfin, " légèder " signifie " accompagner une carte, un document iconographique d'un texte explicatif ". La légende se rapproche du sens de la liste ici, et prend tout son sens, comme représentation de faits ou de personnages réels accréditée dans l'opinion, mais déformée ou amplifiée par l'imagination à sa réception. Par analogie, le lecteur du livre légendaire *Technique mixte*, amplifie par son imaginaire les faits réels et crée sa propre histoire d'un art de nature mental. Ce qui était relatif, explicatif, donnant sens, devient métonymique voire imaginaire. *Technique mixte* devient ainsi un livre ouvert sur un musée imaginaire.

Les légendes deviennent peu à peu visibles, dans le sens où elles " donnent à voir ", parce que quelque chose en elles a su évoquer et traduire pour moi des unités plus complexes, des thèmes et des concepts, des histoires et des allégories ; des unités de savoirs. La légende constitue désormais une histoire, indépendante de sa source – c'est-à-dire de l'œuvre source – appartenant au bagage de l'Art contemporain. Ainsi, devenues indépendantes de leurs sources et détachées de leur lien contextuel, les

---

<sup>293</sup> Légende, *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit.

légendes œuvrent à inventer un musée imaginaire propre à chaque lecture : hypertextuelles. Multiples. À peine devenues visibles, les légendes se mettent à raconter leurs propres histoires et devenir. À ce moment où les légendes – simples indications formelles et informatives de l'œuvre – prennent un sens signifiant, elles deviennent réellement et pleinement visibles. Elles se distinguent comme pour dessiner d'elles-mêmes des formes d'œuvres. Elles deviennent donc lisibles, comme éclairées par un halo de lumière ou une aura. Devant elles, je suis en mesure de lire une histoire multiple. Une histoire parallèle à celle des idées, celles des objets techniques et des matériaux habitant l'histoire de faire de l'art. Elles modifient mon regard vis à vis des œuvres d'art. Qu'elles soient un simple dessin ou une installation monumentale, les légendes les réduisent à l'énoncé, à un « agencement collectif d'énonciation »<sup>294</sup>. Enfin, la structure grammatologique de *Technique mixte* renvoie à un usage mineur de la langue, formé dans une variation intensive grâce à la liste. Sa grammaticalité est élémentaire, rendant méconnaissable la langue imagée de l'art. Cette collection est une traduction mineure des œuvres d'art majeures auxquelles elles se réfèrent. Deleuze conteste l'hypothèse de l'existence d'une langue majeure constante et universelle et de variations de langue mineure. Avec Guattari, ils caractérisent l'agencement d'énonciation comme un système de langue ouvert et pragmatique où il « est donné tout entier, ou pas du tout »<sup>295</sup> et de fait énoncent les principes positifs d'une sémiotique qui refuse les coupures entre les signes linguistiques des autres régimes de signes. *Technique mixte* se détache du lien parental et significatif qui la retient à son origine, pour fonctionner dans un régime de signe indépendant. Sa signification devient hypertextuelle, et « elle ne se délivre pas comme une essence qui procède d'une structure prédéterminée, parce que le sens ne préexiste pas de manière invariante à son

---

<sup>294</sup> Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, op. cit., p. 17. L'auteur reprend les termes spécifiques à Félix Guattari que je cite ici pour sa définition éclairante : « Énonciation collective : les théories linguistiques d'énonciation centrent la production linguistique sur des sujets individués, bien que la langue, par essence, soit sociale et soit, en outre, branchée diagrammatiquement sur les réalités contextuelles. Au-delà des instances individualisées de l'énonciation il convient donc de mettre à jour ce que sont les agencement collectifs d'énonciation. Collectif ne doit pas être entendu ici seulement dans le sens d'un groupement social ; il implique aussi l'entrée de divers collections d'objets techniques, de flux matériels et énergétiques, d'entités incorporelles, d'idéalités mathématiques, esthétiques, etc. » in Félix Guattari, *Les Années d'hivers*, Paris, Barrault, 1986, p. 287.

<sup>295</sup> Gilles Deleuze, *Foucault*, op. cit., p. 63.

effectuation, mais dépend d'un agencement d'énonciation contextuel »<sup>296</sup>. Elle dépend des agencements d'énonciations, non pas seulement syntaxiques, sémantiques et phonologiques, mais sociaux, politiques, concrets et matériels.

## Saisir, être saisi

« Saisir

voulant saisir, saisir m'accapara

je n'étais plus que ça, je l'étais trop

l'esprit saisi, l'être saisi

agrippé, envahi

saisir et que ce soit saisissant

avec le style même du *saisir* »<sup>297</sup>.

« Saisir : traduire. Et tout est traduction à tout niveau, en toute direction »<sup>298</sup>.

*Technique mixte* livre met l'accent sur le caractère traductible des légendes médiatiques référentes, et non ressemblantes. Je trouve dans ces légendes une qualité prototypique riche en potentialités et qui peut s'adapter à d'autres formats et langues contrairement à une image qui, même en fragment, continue à n'évoquer que son contenu. Je m'interroge quant à la nature et au potentiel artistique et poétique de ces légendes mises en liste, en livre. Je tente d'interpréter tous ces clichés faisant ainsi l'expérience sensible d'une rencontre. De cette rencontre naît une saisie qui ne constitue

---

<sup>296</sup> Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, *Ibid.*, p. 152.

<sup>297</sup> Henri Michaux, *Saisir*, Fata Morgana, 1979.

<sup>298</sup> *Ibid.*

pas en soi une situation nécessaire et qui ne dépend pas non plus d'une volonté ni même d'une attente organisée. Elle est en réalité une cause occasionnelle, c'est-à-dire une cause qui appartient essentiellement à la chose qui saisit et fait regard. Si ce type de rencontre est possible, c'est parce que la chose saisissante le permet ; la légende le permet. Dans un sens juridique, il y a saisie lorsque d'une chose est retiré le droit d'en disposer. C'est dans le sens où cette chose – désormais libre de droit – est disponible pour tout autre, et donc pour personne en particulier. Par conséquent, la saisie est ce qui – suspendant toute disposition – maintient la disponibilité de la chose. En d'autres termes, ce qui est saisi est finalement moins la chose elle-même que son appropriation. Ma lecture des légendes existe à travers l'écriture comme geste de déplacement d'un lieu dans un autre, d'un mode d'existence dans un autre et d'une langue dans une autre. De ce fait, les légendes apparaissent elles-mêmes indissociablement dynamiques du processus de lecture et d'écriture. À travers la machine à écrire ou plutôt à saisir, je pense la matière qui m'est donnée. Ce texte légende, mots, icône, signe, dia-gramme<sup>299</sup> est une forme. Elle est la traduction littérale des œuvres. Ce qui est saisissable dans ces légendes, c'est qu'elles ouvrent un milieu structural<sup>300</sup> ; comme une structure de fonctionnement d'un ensemble. Les légendes me paraissent comme des lignes agrippées, soulignant les images. Elles désignent celles-ci comme des tracés en flèches.

D'une part, saisir<sup>301</sup> signifie " prendre possession " des lignes-légendes que je capture par le clavier d'ordinateur. C'est une écriture. De fait, je m'approprie ces grammes en transformant leur nature et leur format. En informatique, saisir désigne la " mise en possession des données " par la machine, grâce au travail d'un opérateur. D'autre part, saisir signifie " com-prendre " les moyens et la matière même d'où provient cette légende, ou encore l'intention de son auteur. Comprendre les éléments génétiques des

---

<sup>299</sup> Le préfixe *dia-* signifie " en division " ou encore " en traversant ". Gramme, du grec *gramma*, signifie " signe écrit ", dérivé de *scribere* " écrire ".

<sup>300</sup> Structural, dérivé de structure comme construction et arrangement, s'applique à ce qui se rapporte à une structure comme ensemble organisé. Structural se dit des disciplines qui étudient les structures en tant que « relation d'éléments », d'où linguistique structurale ou encore structuralisme et désigne une théorie selon laquelle l'étude d'une catégorie de faits doit d'abord envisager les structures. Cf. Structure, *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 2197-2198.

<sup>301</sup> Saisir, *Ibid.*, p. 2018.

œuvres ainsi que leurs structures techniques. Comprendre<sup>302</sup>, du latin *comprehendere*, forme contractée du latin classique *comprehendere*, qui signifie " saisir ensemble ", et intellectuellement " saisir par la pensée ". Ce verbe est formé de *cum* " avec " et de *prehendere* " prendre ". Comprendre a le sens aujourd'hui dominant de " saisir intuitivement le sens de quelqu'un, approuver le bien-fondé de ses motivations ". Il y a dans le saisir une forme de dialogue, de politique. Dans le comprendre il y a l'idée d'accepter ou pas un point de vue qui nous est donné par la chose, et de ce fait une interaction entre le lecteur et la chose lue. Dans ce cas, je suis l'opérateur et les légendes une base de données qui une fois collectées et rassemblées, se prêtent au traitement, à la traduction et à la transformation livrant ainsi d'autres points de vue sur les choses.

Pour Henri Michaux, saisir est synonyme de traduction dans le sens où ce verbe renvoie à une transformation de ce qui est saisi. Une fois saisie, la chose est déplacée, elle se déplace au-delà des frontières d'un format clos. L'image est dénuée de sa légende dont elle n'est plus propriétaire. Aussitôt saisie, la chose est devenue propriété de son saisisseur et objet d'un changement ou d'une translation de lieu, de nature et de sens. « L'apparition d'une image, pour autant qu'elle soit "puissante", efficace, nous "saisit", donc nous dessaisit. C'est tout notre langage qui est alors, non pas supprimé par la dimension visuelle de l'image, mais remis en question, interloqué, suspendu. Il faut ensuite de la pensée, et même du savoir – beaucoup de savoir –, pour que cette remise en question devienne remise en jeu : pour que, devant l'étrangeté de l'image, notre langage s'enrichisse de nouvelles combinaisons, et notre pensée de nouvelles catégories »<sup>303</sup>. Le traducteur – c'est-à-dire celui qui a le pouvoir de lire et de comprendre l'original et ainsi de saisir l'essence de celui-ci – celui qui peut opérer la traduction aurait une tâche d'après W. Benjamin : « En aucun cas, devant une œuvre d'art ou une forme d'art, la référence au récepteur ne se révèle fructueuse pour la

---

<sup>302</sup> Comprendre, *Ibid.*, p. 498.

<sup>303</sup> Georges Didi-Huberman, « La condition des images », in *L'expérience des images*, op. cit., p. 83.

Cette idée d'un « être saisi » devant l'image comme état de « l'expérience d'une déroute » est par ailleurs développée par Pierre-Damien Huyghe, *Du commun, philosophie pour la peinture et le cinéma*, Circé, 2002, p. 73.

connaissance de cette œuvre ou de cette forme »<sup>304</sup>. La traduction ne doit ni se conformer au goût du public, ni par conséquent, traduire le sens, elle se doit d'exprimer le rapport le plus intime entre les éléments constituant l'œuvre. Cela s'adresse au point de vue de la réception. Les légendes lues par le récepteur permettent l'interprétation de l'œuvre, elles en deviennent ainsi autant sa partition que sa mémoire. Dans la médiation de l'œuvre, les textes se prêtent à une confusion celle d'être un message, une communication sous la forme de " comprendre le sens de l'œuvre ". Si la tâche équivalait à rendre quelque chose au récepteur et que traducteur ne cherchait à restituer que le sens, alors cela reviendrait à vouloir procéder à la transmission inexacte d'un contenu inessentiel.

## Vérité de la légende

Le texte explicatif de l'œuvre est lui-même structuré selon une forme et un contenu. Entre l'œuvre et son texte explicatif il y a une différence de nature et de langue. Dans cette traduction du langage des images vers celui des lettres il y a une perte. La tâche du traducteur est une « crypte »<sup>305</sup> dans la mesure où l'essence de la traduction s'y trouve à la fois montrée et cachée. « Le plus grand éloge qu'on puisse faire à une traduction n'est pas qu'elle se lise comme une œuvre originale de sa propre langue. Au contraire, ce que signifie sa fidélité assurée par la littéralité, c'est que l'œuvre exprime le grand désir d'une complémentarité des langues. La vraie traduction est transparente, elle ne cache pas l'original, ne l'éclipse pas, mais laisse, d'autant plus pleinement, tomber sur l'original le pur langage, comme renforcé par son propre médium »<sup>306</sup>. Son médium est le langage et il ne doit pas se confondre avec la communication. « Si la traduction est uniquement traduction-des-œuvres, on ne peut la saisir qu'à partir de leur essence. Comme l'œuvre est œuvre-de-langage, la réflexion sur la traduction est nécessairement une réflexion sur le langage – sur le langage, en tout cas, tel que l'œuvre le révèle, le

---

<sup>304</sup> Walter Benjamin, « La Tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 244.

<sup>305</sup> Antoine Berman, *L'âge de la traduction*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>306</sup> Walter Benjamin, « La Tâche du traducteur », *Ibid.*, p. 257.

"met en œuvre" »<sup>307</sup>. Un pur langage. Il s'agit de donner aux mots une aura dans laquelle s'unissent clarté, obscurité et mystère. Le mot « est l'élément originaire du traducteur »<sup>308</sup>. *Technique mixte* est une œuvre de mots née du désir de voir et de faire voir à travers la lecture. Un peu comme apprendre à voir avec des mots, avec autre chose que les yeux, à l'aveugle.

Les légendes qui constituent *Technique mixte* sont des images au sens propre. Comment voir avec des mots ? Un voir ineffable. Dans ce sens voir suppose les mots, une ascèse sur les mots. Il faut d'abord détruire tous les clichés linguistiques et figuratifs. Les légendes, ces tracés fragiles, exposés en peu de mots à la périphérie de l'œuvre, oscillant entre écriture et représentation, exposent le fonctionnement littéral des éléments. Toutes ces légendes révèlent que le fragile abri qu'offrent les mots, avec lesquels chaque spectateur-lecteur dé-couvre la structure de l'œuvre, fonctionne comme la "vérité". Elles ne disent peut-être pas la vérité, mais elles disent *de* la vérité, c'est-à-dire cette forme unique de doubler le visible, de l'actualiser en le verbalisant. Car les mots sont porteurs de présent, éléments de reconnaissance et de distinction du temps dont ils sont issus. Dans ces mots épars, sont visibles des éléments de la réalité qui, à travers leur apparition dans un temps et dans un espace donnés, produisent du sens. Et c'est dans la difficulté d'interprétation du réel que se crée la légende. L'aura des légendes se définit dans ses multiples lectures, dans son mystère identitaire et dans sa grammaire. Un langage épuré, élémentaire, fait de grammes et de lemmes. Les images des œuvres, contrairement à leurs légendes, ne sont pas traduction mais communication. Les légendes sont tantôt énumératives "Pièces de Lego, bacs en plastique Lego, tuyaux en aluminium poli, serre-joints, 12 enseignes au néon (verre, Plexiglas, fils, transformateurs, câbles électriques), carton, aluminium moulé poli, tuyaux d'aluminium poli, bois, feutre, thon en plastique, pois secs, perles en polystyrène, œufs de saumon, colle, orteil de chameau en fibre de verre moulée " ou encore " 1550 chaises ", tantôt descriptives " Huile sur toile de lin " ou " Film 16 mm anamorphique en couleurs avec son optique, 44 minutes ", tantôt nominatives " Installation " ou " Performance " et tantôt

---

<sup>307</sup> Antoine Berman, *Ibid.* p. 47

<sup>308</sup> Walter Benjamin, *Ibid.*, p. 257.

énonciatives et faisant un avec l'œuvre " Manger un œuf dur à 12h32 " ou " Marcher ". Ensemble créant une réelle consistance littéraire et poétique. Pourtant, il y a une impression de " mal vu, mal dit " quant à la traduction littérale, un manque par rapport aux originaux que je vois disparaître au fur et à mesure de ma saisie, laissant des images muettes et fausses. La liste des illustrations devient peu à peu liste sémantique.

Alors se crée un manque métaphorique à travers un changement de nature et de format. Les images constituent une liste de matériaux incorporés et traduits dans des légendes. Un fossé se creuse alors entre une liste imagée et une liste sémantique. Autour de cette question, Umberto Eco passe en revue différents types de listes : « la liste littéraire existe en tant que tous les éléments de la liste y sont nommés. La liste figurative, elle, existe où tous les éléments qui ne sont pas nommés sont suggérés. La liste figurative ne se construit pas comme une liste où tous les éléments sont nommés, mais comme une suggestion où la liste se poursuit hors cadre. C'était donc une déformation de l'idée »<sup>309</sup>. L'image de l'œuvre est saturée par une matière opaque de couleur et de forme pigmentées, de figure et de fond. Elle raconte une histoire reconnaissable, et ne se limite en aucun cas à l'énumération des objets qu'elle contient. La lecture de ces légendes – ainsi saisies et détachées de leurs contextes, ainsi agencées tel un essaim accroché à la surface de la page blanche, faisant corps, faisant liste – provoque une sorte de déception quant au lisible. Elle se donne en effet, comme l'histoire la plus pauvre, la plus sommaire de l'art. Elle se présente comme une courbe ou une diagonale venant tracer le déroulement médian et la variation graphique d'un phénomène complexe. Dénuées de détail, sans image, sans particularité ni identité, elles se lient par le bout des lettres et des ponctuations et se donnent à lire telles quelles.

Dès les premières lignes de *Technique mixte*, " Cire, tissu, résine de polyester et poudre métallique, roche volcanique, tapis, verre ", rien ne nous indique la forme visuelle de l'œuvre ni la jonction des différents éléments techniques les uns aux autres. Cet enchaînement de mots révèle l'énumération signifiante des matériaux qui

---

<sup>309</sup> Umberto Eco, « La langue imparfaite des images », *op. cit.*, p. 43

constituent les œuvres. Cet enchaînement n'est en aucun cas descriptif. Pourtant, il s'agit de la légende de l'œuvre de Maurizio Cattelan intitulée *La Nona Ora* (*La neuvième heure*) de 1992. Ici, aucun mot n'est révélateur d'une certaine identité de l'œuvre, pourtant elle se réfère à une icône de l'art contemporain. L'image de l'œuvre de Maurizio Cattelan est réellement marquante, elle agit comme un choc visuel. Par ailleurs, les amateurs d'art reconnaitrons la légende "Requin-tigre, verre, acier, solution à base de formol", comme étant celle de l'œuvre de l'artiste Damien Hirst, à savoir *The physical impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (*L'impossibilité physique de la mort dans l'esprit d'un vivant*) de 1991. En effet, les mots "Requin-tigre" et "solution à base de formol" jouent comme des indices ou encore des preuves de l'origine identitaire de l'œuvre référence. Ces mots sont comme des révélateurs de ressemblance contrairement à d'autres comme "technique mixte" ou encore "huile sur toile". C'est aussi le cas des légendes d'œuvres et des performances de l'artiste Ben, qui se confondent pour ne former qu'un par le biais du titre "Planter un clou, Soulever un objet, Attendre, Manger, Faire couler de la peinture". L'image se définit par une relation des objets entre eux, une composition et une profondeur de champ.

L'image est un dispositif plastique qui disparaît aussitôt dans l'application de la liste qui se définit par les objets qu'elle contient. Car, détacher ou arracher cette légende à sa source engendre non pas le sentiment – réel – de perte mais la sensation d'une œuvre ouverte avec la possibilité de continuer cette opération pour toutes les images du monde et de réaliser une cosmogonie littérale des choses qui habitent ce monde, dont la liste dessine la cosmographie. La légende "Acrylique sur toile" renvoie dans plusieurs cas à une peinture, mais jamais cet énoncé ne peut rendre compte de la richesse des détails, des figures ni de la couleur de la peinture en référence. Cette légende met en forme une réalité technique ainsi qu'une suite de gestes. On peut imaginer une déclinaison de monochrome de matière acrylique déposée sur une toile, ou une série de toiles dans toutes les couleurs possibles et imaginables. Une déclinaison à l'infini d'un bleu Klein par exemple. Cette spéculation imaginaire permet une libération de la forme au delà de la figure et de l'illustration. Elle anéantit la signature identitaire. Ainsi, la question de la

ressemblance s'évanouit devant la magie littérale et métaphorique. Plutôt une « ressemblance interne »<sup>310</sup>, dirait H. Michaux.

Le fini, l'unique, devient infini, possible. L'œuvre demeure virtuelle et cède la place à un « infini actuel »<sup>311</sup>. Umberto Eco définit la liste comme la forme de représentation qui suggère presque physiquement l'infini qui ne se conclut pas dans une forme, contrairement à l'infini de l'esthétique qui découle de la plénitude finie et parfaite de la chose admirée et de son image. Il nomme cette modalité de représentation une liste, mais aussi énumération ou catalogue<sup>312</sup>. Les catalogues à partir desquels j'ai saisi la liste sont en quelque sorte " déjà une liste " - un inventaire, et représentent un doublon de *Technique mixte*, comme la légende notée sur un cartel double l'œuvre, comme la définition d'une chaise dans un dictionnaire double la chaise façonnée par un menuisier. Comme les photographies illustratives d'œuvres d'art dans un catalogue, comme une traduction d'un texte dans une autre langue, comme une hypotypose d'une scène observée, la légende double l'image et la liste double le catalogue comme une photographie de photographie, geste appropriationniste. Les légendes semblent constituer le devenir des œuvres d'art, les listes, leurs structures mortuaires.

## Déception

Quant à la déception liée à la lisibilité des légendes, c'est sans réserve qu'il faut préciser la pauvreté et le minimalisme de cette hypotypose. Mais cette déception est à l'image de la source et de l'aridité particulière des légendes. Un espace réduit à un pur lieu de mémoire. Pourtant, ce simple lieu qui vient là nous faire face, ouvre vers un vaste champ de l'imaginaire. À la saisie de ces mots, j'ai l'impression de " mal vu, mal dit " quant à la littéralité des légendes en rapport à l'œuvre source. Il y a perte. Face au caractère ineffable des œuvres – généralement très connues voire considérées comme des chef d'œuvres de la création contemporaine comprenant la compactification d'une

---

<sup>310</sup> Henri Michaux, *Saisir*, op. cit.

<sup>311</sup> Umberto Eco, *Vertige de la liste*, op. cit., p. 15.

<sup>312</sup> *Ibid.* p. 17

idée généralement complexe et un concept ou la représentation d'un aspect du monde social, économique ou politique - l'artiste fait référence et fait naître une multitude de littérature et de critique à son égard. Il s'ajoute une note infime mais qui fait sens : technique mixte. Un tel jugement n'est pas dénué de pertinence concernant le statut de l'œuvre source. L'histoire de l'art est inextricablement liée aux récits qui accompagnent la réalisation, la diffusion et la réception de l'œuvre. Le texte a sa place tantôt en amont, tantôt en aval de la création. Cette matière déterminante de la nature de l'œuvre consiste généralement en un titre, auteur, collectionneur et matériaux de celle-ci, mais encore au discours explicatif et informatif de l'artiste, des récits et des anecdotes sur le processus de la réalisation. Une sorte de séquence génétique de l'œuvre qui permet de fixer le maximum d'informations et de fournir les détails de sa genèse et de sa traçabilité. Une sorte de « code source »<sup>313</sup> de l'œuvre.

Les légendes des œuvres témoignent d'une histoire parallèle à celle des idées, celle des techniques. À travers des séquences d'énumération des composites matériels de l'œuvre, on peut tracer une « lignée technique »<sup>314</sup>. Chaque œuvre peut être identifiable et fait référence à une famille technique, phylogénétique. Des signes de reconnaissance. Précises ou non, les informations obtenues par les légendes sont des renseignements permettant au lecteur d'accumuler des faits. Dans le murmure de centaines de mots et de phrases, on pourrait ne chercher que l'extraordinaire ou le résolument significatif. Ce serait sans doute un leurre ; l'apparemment insignifiant, le détail sans importance trahissent l'indicible et suggèrent bien des formes d'intelligence vive et d'entendements raisonnés se mêlant à des rêves manqués et des désirs en friche. Les mots tracent des figures intimes et surprennent les mille et une formes de la communication de chacun avec le monde. Les légendes s'enracinent dans la volonté de lire l'infinité des écarts que chacun construit avec la norme, et la complexité des chemins dessinés à l'intérieur

---

<sup>313</sup> Je développerai cette question autour d'*Un livre aveugle* dans la quatrième partie de cette thèse.

<sup>314</sup> « Le début d'une lignée d'objets techniques est marqué par cet acte synthétique d'invention constitutif d'une essence technique. L'essence technique se reconnaît au fait qu'elle reste stable à travers la lignée évolutive, et non seulement stable, mais encore productrice de structures et de fonctions par développement interne et saturation progressive », in Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, op. cit., p. 43. Simondon parle aussi de lignées phylogénétiques qui permettent une pensée des techniques dans une diversité offrant une histoire particulière et non pas globale des fonctionnements techniques.

d'elle, pour inventer et ne pas subir, s'unir et s'opposer. Il y a là sans doute une vision du monde, une ontologie de l'actuel, l'inquiète ténacité de ne jamais rien immobiliser. Comme si la légende aussi bien que l'œuvre logeait en elle le véhicule d'un quelconque possible. Elle parle du réel sans jamais le dévoiler. Ici je me penche plus sur la nature des légendes et leur fonction centrale dans la réception et l'assimilation des œuvres. La littéralité est mise en pratique à travers les mots, les lettres, les grammes qui accompagnent généralement les œuvres. La légende est souvent placée dans une position latérale à l'œuvre, mais elle constitue une position signifiante et centrale à l'identification des ingrédients d'une œuvre. Elle constitue un élément d'information. Par ailleurs, la légende nous renseigne sur une époque bien spécifique. Ici c'est l'époque dite contemporaine, ou actuelle : l'état des techniques et de l'industrie, la pensée d'une époque à travers l'agencement spécifique des objets et matériaux. Enfin, elle nous éclaire sur la pratique sociale (religion, culture, etc.). La mixité et l'agencement des techniques et des matériaux sont ici mis en question.

## 2. Et cætera

### Protocole de notation

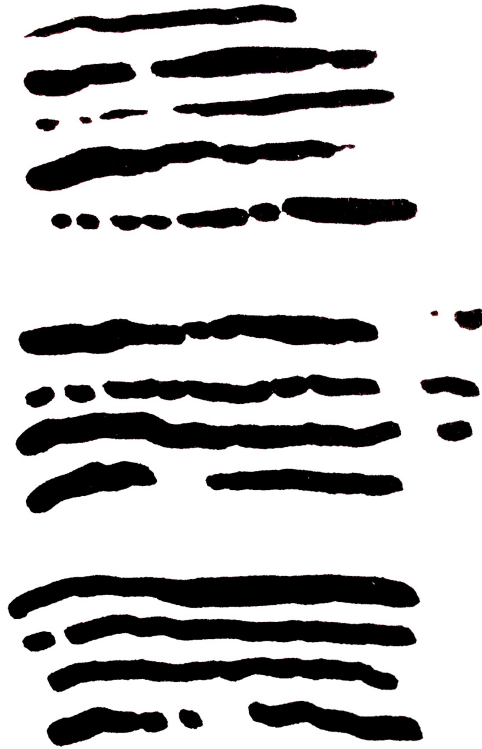


Fig. 23 **Henri Michaux**, *Saisir*, 1979, encre sur papier.

Face à cette masse médiatique et nominative, face à ce cosmos de lettres et à cette quantité d'informations saisissantes et en même temps le manque de corporéité, ce caractère aride des légendes donne le vertige par son chaos qui appelle l'ordre, le calcul statistique et la fouille. D'où la liste. Faire une liste, c'est produire un ensemble de mots, de lettres et de signes qui se suivent horizontalement et verticalement sur un support afin de les mémoriser ou de les traiter. *Technique mixte* suppose un support de notation. C'est une dénotation. Un geste d'écriture ou de traitement de texte par ordinateur, un résultat mécanique de retranscription ou encore de script. La liste fixe dans un ordre, dans un lieu commun, ordonne et compose. Ce vertige est analogue à celui des

multiples bulles médiatiques et techniques qui englobent la création contemporaine, qui la structurent et qui la diffusent. Vertige de la liste, déclare Umberto Eco. Par où commencer, et quand faut-il s'arrêter ? Des questions qui constituent la contrainte principale de *Technique mixte*. Le format de la liste accentue ce caractère insaisissable de la totalité, un fragment jamais fini, sans début ni fin, « un *et cætera* visuel »<sup>315</sup> la nomme Umberto Eco, où le début et la fin sont en dehors, virtuels, potentiels. En délaissant les images, je ne saisis que les mots en feuilletant<sup>316</sup> énergiquement les pages de catalogues. Désormais, ma liste est constituée de grammes sans images.

*Technique mixte* est une œuvre qui sous-titre et commente la réalité artistique, qui devient une sorte de justification de l'art. Une figure de tracé linéaire, contenant quelques lettres, de brèves notations pourraient se confondre avec les diagrammes saillants de Paul Klee tels qu'ils apparaissent au regard curieux d'Henri Michaux : « [les lignes] qui vivent dans le menu peuple des poussières et des points, traversant des mies, contournant des cellules, des champs de cellules, ou tournant, tournant en spirales pour fasciner, ou pour retrouver ce qui a fasciné, ombellifères et agates (...) Les allusives, celles qui exposent une métaphysique, rassemblent des objets transparents et des symboles plus denses que des objets, lignes-signes, tracés de la poésie, rendant le plus lourd léger. Une ligne rencontre une ligne. Une ligne évite une ligne. Aventures de lignes »<sup>317</sup>. Une liste de lignes ou une ligne en liste ? une interrogation que l'on peut se poser devant ces tracés saisissants de Michaux (fig. 23). Capteur de forces, il réclame la puissance impersonnelle dans la création et « fait passer la pratique de l'écriture et de la peinture par une expérimentation méthodique sur les limites de la perception »<sup>318</sup>. Les vertiges mescaliniens du poète et artiste, génèrent des protocoles de notations linéaires.

Une liste de lignes je dirais. Une suite de lignes abstraites et nomades, graphiques et poétiques. Des lignes de forces qui ressembleraient à de l'écriture. Une ressemblance de

---

<sup>315</sup> Umberto Eco, « La langue imparfaite des images », *op. cit.*, p. 44.

<sup>316</sup> « Je n'avais donc pas tous mes livres avec moi. Sinon, j'aurais fait une chose sur les listes, mais pour faire une chose sur les listes, il fallait feuilleter, feuilleter... ». *Ibid.*, p. 43.

<sup>317</sup> Henri Michaux, *Le plaisir d'être une ligne*, Le Nouvel Observateur, 19 avril 1985, p. 88.

<sup>318</sup> Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, *op. cit.*, p. 201.

forces et non pas de formes. Il élabore une carte, et non pas un calque, pour mettre en scène l'*eccéité*<sup>319</sup> du matériau. Comme dans les lignes de légendes, on retrouve cette individuation rythmique des matériaux au-delà des ressemblances formelles. *Technique mixte* est une carte linéaire, ou une partition, qui trace le rapport dynamique qui anime les matériaux des œuvres d'art. Avec cette énumération je trace un écart et des liens entre des œuvres et des choses. La liste impose une posture impersonnelle et machinale. Comme je l'ai exposé plus haut avec *Une pile de langues* de Robert Smithson, une liste pyramidale, cette liste ne s'intéresse pas aux référents et aux signifiés, mais à la linéarité de l'énumération, c'est-à-dire aux signifiants, aux mots comme élément matériel. Les listes viennent face au « vertige de l'identité des contraires »<sup>320</sup>, face à l'indicible.

Au cours de ses virées entropiques et géologiques dans des sites naturels, Robert Smithson ne manque pas de dénoter quelques listes de composés minéraux et élémentaires. Il écrit : « tous le chaos est relégué dans l'intérieur caché de l'art. En refusant les "miracles de la technologie", l'artiste se familiarise avec les monuments corrodés, les états carbonifères de la pensée, les craquèlements de la boue mentale, dans le chaos géologique – dans les strates de la conscience esthétique. Les rebuts, entre esprit et matière, sont une mine d'information »<sup>321</sup>. Entre esprit et matière loge l'intuition du faire, ou encore du penser par les mains. Ici la liste vient ordonner le chaos. Pour décrire le centre de la *Spiral Jetty*, Smithson dresse une liste<sup>322</sup> :

nord – boue, cristaux de sel, roches, eau  
nord / est – boue, cristaux de sel, roches, eau  
nord-est / nord – boue, cristaux de sel, roches, eau  
nord-est / est – boue, cristaux de sel, roches, eau

---

<sup>319</sup> « L'heccéité sert à proposer une philosophie modale et non substantielle de l'individuation : tout individu se compose d'une infinité de parties extensives, qui lui appartiennent sous *un* rapport caractéristique ». in Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, *Ibid.*, p. 66. (Souligné par l'auteur).

<sup>320</sup> Didier Semin, « Les cent morceaux », in *D'après modèle*, Denis Laget & pratiques contemporaines, Liénart, 2010, p. 119.

<sup>321</sup> Robert Smithson, « Une sédimentation de l'esprit », *Ibid.*, p. 195.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 207.

est / nord – boue, cristaux de sel, roches, eau  
 est – boue, cristaux de sel, roches, eau  
 est / sud – boue, cristaux de sel, roches, eau  
 sud-est / est – boue, cristaux de sel, roches, eau  
 sud-est / sud – boue, cristaux de sel, roches, eau  
 sud-est – boue, cristaux de sel, roches, eau  
 sud – boue, cristaux de sel, roches, eau  
 sud / ouest – boue, cristaux de sel, roches, eau  
 sud-ouest / sud – boue, cristaux de sel, roches, eau  
 sud-ouest / ouest – boue, cristaux de sel, roches, eau  
 ouest / sud – boue, cristaux de sel, roches, eau  
 ouest / sud – boue, cristaux de sel, roches, eau  
 ouest – boue, cristaux de sel, roches, eau  
 ouest / nord – boue, cristaux de sel, roches, eau  
 nord-ouest / ouest – boue, cristaux de sel, roches, eau  
 nord-ouest / nord – boue, cristaux de sel, roches, eau  
 nord / ouest – boue, cristaux de sel, roches, eau

Ces « systèmes notationnels »<sup>323</sup> et scripturaux sont de l'ordre du langage de l'art et des recherches qui lui sont rattachées. Bien qu'elle soit généralement constituée de mots, la liste peut aussi être étudiée comme un symbole dans le sens où l'entend ici Goodman : « il recouvre les lettres, les mots, les textes, les images, les diagrammes, les cartes, les modèles, et bien d'autres choses, mais ne véhicule pas de sous-entendu détourné ou occulte. Le portrait le plus littéral et la page la plus prosaïque sont au même titre des symboles, sont aussi "hautement symboliques" que les portraits et les pages les plus imaginatifs et les plus figurés »<sup>324</sup>. Ce système symbolique synonyme de langage de l'art d'après le philosophe, ouvre le champ de l'étude des structures qui portent et forment l'apparence dans les arts, représentation et ressemblance, et desquelles jaillissent les gestes intuitifs des artistes. Les notations et les symboles dépassent l'art vers des questions qui relèvent davantage des sciences, de la technologie, de la perception et de la pratique. Lorsque l'art s'apparente aux mathématiques et à des

---

<sup>323</sup> Nelson Goodman, *Langage de l'art*, op. cit., p. 166.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 27.

opérations informatiques, il fait appel à une lecture au-delà de l'apparence, à des figures au-delà des ressemblances, dans le processus et la logique de sa réalisation. Mais il appelle aussi le regardeur à parcourir cet univers graphique et linéaire de compréhension et de procédures opérationnelles qui tapisse les imprimés et les murs ou encore les sols des salles d'exposition.

## Œuvres

1. Un livre décrit des œuvres dont l'auteur a eu l'idée, mais qu'il n'a pas réalisées.
2. Le monde est dessiné de mémoire. Des pays manquent, des frontières changent.
3. La tête de Proust est dessinée sur une page d'À la recherche du temps perdu.

Les mots que raye le contour de son visage forment une phrase grammaticalement correcte.<sup>325</sup>

Multiplés sont les listes des artistes qui diffèrent par leur contenu mais non par leur forme. Elles confèrent un ordre, une esquisse de forme, à un ensemble préalablement désordonné. Celle d'Édouard Levé intitulée *Œuvres*, est une liste d'œuvres non réalisées par l'artiste. Une liste d'idées qui rappellent celles de Marcel Duchamp : « Faire un tableau malade ou un Readymade malade » (*Cf.* La boîte verte). En lisant ces œuvres on les réalise mentalement, comme une recette de cuisine ou encore une partition de musique. Cette liste renvoie à l'exécution des œuvres citées, elle appelle à l'opération et à l'application automatique des gestes décrits. Comme une liste de choses à faire pour la semaine. Mais, il y a « liste et liste », précise U. Eco. En effet, les listes pratiques comme celles des tâches à faire ou des courses diffèrent de ces « listes poétiques »<sup>326</sup> propres aux poètes, écrivains et artistes, qui les dressent dans l'impossibilité d'« énumérer quelque chose qui échappe aux capacités de contrôle et de dénomination »<sup>327</sup>. Un peu comme prendre une photographie instantanée d'un moment fugitif. La liste vient comme un geste technique, comme pour expliquer un phénomène

---

<sup>325</sup> Édouard Levé, *Œuvres*, Paris, P.O.L, 2002, p. 7.

<sup>326</sup> Umberto Eco, *Vertige de la liste*, *op. cit.*, p. 113.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 117.

physique ou mathématique, un événement, sur un tableau noir dans une salle de classe ou sur une feuille volante, marquant lignes, lettres et points qui viennent doubler et marquer la pensée et la parole. La liste est une expérience mentale virtuelle extériorisée ou actualisée. C'est une actualisation du virtuel. Mais dans le cas de *Œuvres*, celle-ci s'apparente à une liste pratique, à un aide-mémoire ou encore à un vide mémoire.

Par ailleurs, Jean-Marc Baillieu réalise *Le comble de la peinture*<sup>328</sup> (fig. 24), qui se compose de trois poèmes-listes et une prose. Il y a ici une forte similarité avec *Technique mixte* où est posée la question du modèle. À partir d'œuvres spécifiques de Denis Laget exposées dans un musée, le poète dresse un poème en liste contenant titres, matières et dimensions de la collection. Ensuite, comme pour expliquer son geste, il cite l'artiste qui affirme la possible intégration à ses futurs tableaux de tout ce qui se trouve dans son atelier. Ici la somme des trois poèmes représente des légendes d'œuvres de l'artiste constituées de titres, matières et dimensions. Diviser la légende en catégories met encore en valeur l'aspect rangé des listes, la mise en ordre d'un modèle chaotique. L'atelier ou encore le musée sont des dispositifs d'agencement spécifique de matériaux hétérogènes dans un régime de signe propre à l'artiste. Les poèmes-listes de Jean-Marc Baillieu sont l'inventaire littéral des matériaux. Le passage encore une fois des objets réels à la liste, et donc de l'agencement concret à une forme de machine abstraite d'énonciation, renvoie à ce passage de traduction littérale du visible au lisible, du régime d'images au régime de mots. Christian Boltanski et Jacques Roubaud se prêtent aussi au jeu. Les noms des *habitants du Louvre* sont rassemblés en deux listes (fig. 25). La première, la liste A, contient les noms des " anciens ", c'est-à-dire les artistes représentés dans la collection du musée. Dans la seconde, la liste B, on trouve les " nouveaux ", ceux qui prennent soin des premiers, c'est-à-dire, les employés – agents – chargés de la préparation des expositions correspondant à la liste A. Enfin, Les dix-neuf autoportraits que possède le Louvre ont été mélangés aux portraits de dix-neuf employés par une technique de collage sur une ligne horizontale.

---

<sup>328</sup> Jean-Marc Baillieu, « Le comble de la peinture », in *D'après modèle, Denis Laget & pratiques contemporaines*, Liénart, 2010. Le poète revient, vingt-cinq ans après, sur l'exposition du peintre au musée de l'Abaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne.

| TITRES                               | MATIÈRES                                                |
|--------------------------------------|---------------------------------------------------------|
| Confidence                           | Huile sur kraft                                         |
| Clara, Clara, Clara,                 | Huile sur bois, cadre zinc                              |
| Explorer                             | Huile sur toile, cadre zinc                             |
| *                                    | Huile sur kraft                                         |
| Une nuit blanche                     | Huile sur bois, cadre zinc                              |
| À quoi penses-tu ?                   | Huile sur bois, cadre zinc                              |
| *                                    | Huile sur papier                                        |
| *                                    | Huile sur bois, cadre zinc                              |
| Un crâne                             | Huile sur bois, cadre zinc                              |
| *                                    | Huile sur toile, cadre zinc                             |
| *                                    | Huile sur papier                                        |
| Comment inventer des atrocités ici ? | Huile sur isorel imitation carrelage, cadre zinc        |
| La fièvre obsidionale                | Huile sur bois, cadre zinc                              |
| *                                    | Huile sur bois et collage, cadre zinc                   |
| La laideur des alentours Mélancolie  | Huile sur toile, cadre zinc                             |
| *                                    | Huile sur bois, cadre zinc                              |
| *                                    | Huile sur bois, cadre zinc                              |
| Voyager**                            | Huile sur bois, cadre zinc                              |
|                                      | Huile sur toile, cadre zinc                             |
|                                      | <b>DIMENSIONS*</b>                                      |
|                                      | soixante-sept sur cent trente cinquante sur             |
|                                      | cinquante-cinq cinquante-neuf sur soixante-huit cent    |
|                                      | cinquante-deux sur cent vingt-quatre vingt-neuf         |
|                                      | virgule sept sur soixante-trois virgule cinq cinquante- |
|                                      | quatre sur cinquante-quatre virgule cinq soixante-deux  |
|                                      | sur soixante-deux quatre-vingt-neuf sur quatre-vingts   |
|                                      | quatre-vingt-quatorze sur soixante-neuf cent trente et  |
|                                      | un virgule cinq sur cent treize soixante-huit sur       |
|                                      | soixante-trois soixante-huit sur soixante-dix-sept cent |
|                                      | sept sur soixante-quatre virgule cinq cent six virgule  |
|                                      | deux sur quatre-vingt-onze virgule deux quarante-six    |
|                                      | virgule cinq sur trente-huit soixante-deux sur          |
|                                      | soixante-deux cent vingt-neuf virgule cinq sur          |
|                                      | soixante-dix-huit trente-trois sur vingt-huit virgule   |
|                                      | deux quarante-huit virgule cinq sur quarante virgule    |
|                                      | deux                                                    |
|                                      | *cadre inclus s'il est de la main de l'artiste          |
| *Sans titre                          |                                                         |
| ** Seule toile datée 1986            |                                                         |

Fig. 24 **Jean-Marc Baillieu**, *Le comble de la peinture* (3 poèmes-listes, 1 prose), Denis Laget, 1986.

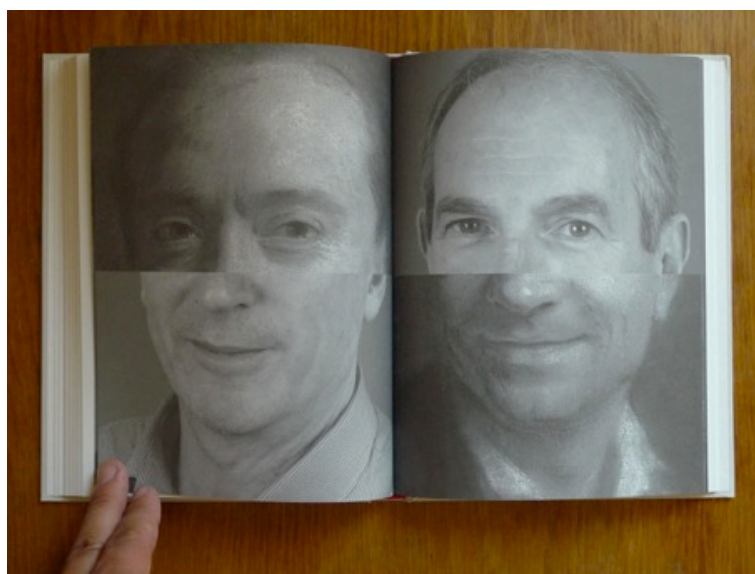


Fig. 25 **Christian Boltanski & Jacques Roubaud**, *Les habitants du Louvre*, 2009.

Il est noté que chaque liste porte un titre et des sous-titres, qu'il s'agit de propositions d'expositions temporaires, organisées selon « des principes rationnels, moins frappés de la banalité qui règne dans les accrochages ordinaires »<sup>329</sup>. Il est aussi noté que la Liste A est réalisée à partir d'une contrainte oulipienne. Il s'agit d'une variation de la règle oulipienne « S + 7 », consistant à remplacer tous les substantifs d'un texte par le septième qui le suit dans un lexique donné, La règle de l'Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo)<sup>330</sup> propose d'inventer des contraintes littéraires par des formules ou des structures afin de générer des œuvres. Les œuvres sont généralement littéraires, mais aussi poétiques et conceptuelles. Ici les artistes attribuent à la lettre « S » l'œuvre du septième artiste qui suit dans l'ordre alphabétique, « 7 » est remplacé par un chiffre variable. On peut voir dans cette pratique une forme de jeu, dans un sens d'amusement absurde, mais toutefois réducteur quant au caractère créateur et poétique de cette œuvre.

---

<sup>329</sup> Christian Boltanski & Jacques Roubaud, *Les habitants du Louvre*, Paris, éd. Dilecta, Musée du Louvre, 2009. Publication à l'occasion de l'exposition *Mille e tre...* organisée par le Musée du Louvre, salle d'actualité des arts graphiques, du 7 novembre 2009 au 8 février 2010, dans le cadre de l'invitation faite à Umberto Eco, sur le thème Vertige de la liste.

<sup>330</sup> L'OuLiPo ou l'Ouvroir de littérature potentielle est une association fondée en 1960 par un groupe international de littéraires et de mathématiciens. Les membres de l'OuLiPo se réunissent autour de réflexions sur la notion de « contrainte ».

La contrainte oulipienne est opératrice de potentiel<sup>331</sup> créateur et esthétique. Le musée du Louvre, comme le catalogue raisonné et la bibliothèque, constitue le lieu de rassemblement d'une collection de points disparates, que la liste actualise en « points singuliers »<sup>332</sup>. La liste constitue alors un agencement spécifique qui permet une lecture particulière de la collection d'origine. Cet agencement machinique donne un autre point de vue et discours. Les collages *Les habitants du Louvre* réalisés par Boltanski expliquent par l'image ce procédé oulipien. Des portraits picturaux et photographiques se conjuguent ensemble pour former des nouveaux individus. Les listes comme les images, juxtaposent des niveaux de signes et de structures différents qui fonctionnent comme des énoncés non discursifs et non ressemblants. Au même titre, *Technique mixte* aborde les œuvres à travers des « document spéciaux » et comme des « objets particuliers »<sup>333</sup> comme une habitation sans cloisons, ni toit, ni façade car elle n'est représentative d'aucune image en référence à l'œuvre originale. Cette logique est proche de l'œuvre *La vie mode d'emploi* de Georges Perec. C'est une logique de soustraction. « J'imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée (...) de telle sorte que, du rez-de-chaussée aux mansardes, toutes les pièces qui se trouvent en façade soient instantanément et simultanément visibles »<sup>334</sup>, ainsi l'auteur énonce-t-il le projet de son œuvre à faire. Dans cette description des modalités d'élaboration de *La vie mode d'emploi*, Perec indique les principaux processus formels dont « les seuls énoncés, me semblent avoir quelque chose d'alléchant »<sup>335</sup>, ajoute-il.

---

<sup>331</sup> Je reviendrai sur cette notion plus amplement ainsi que l'analyse plus complète de la pratique oulipienne chez Georges Perec et son rapport à la notion de diagramme et de programme dans la troisième partie de cette thèse.

<sup>332</sup> Gilles Deleuze, *Foucault, op. cit.*, p. 84.

<sup>333</sup> Alison James, « Pour un modèle diagrammatique de la contrainte : l'écriture oulipienne de Georges Perec », in *Penser par le diagramme, op. cit.*, p. 60.

<sup>334</sup> Georges Perec, « Projet du roman », in *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 57.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 61.

## CONCLUSION II

Dans le musée, les murs ne sont plus seulement supports d'exposition des œuvres mais de tout ce qui doit ou peut être lu. Les légendes qui tapissent les murs d'exposition sont des dispositifs de lecture, lieux de la compréhension de l'œuvre et du geste de l'artiste. Ces métadonnées muséographiques appellent une activité liseuse de la part du spectateur. Ce dernier devient un lecteur-amateur en quête d'appréhension et de compréhension de l'œuvre par l'intermédiaire de sa périphérie. Le texte médiateur de l'œuvre constitue un dispositif sémantique de lecture et agit sur le lecteur comme un point d'écoute : une *voix off*. D'autres dispositifs de lecture chuchotent aux oreilles des spectateurs du musée, comme les audio-guides ou encore les cartels à destination du public malvoyant et constituent autant d'appareillages techniques que poétiques qui se prêtent à l'étude et au détournement. Cette activité liseuse invite une pensée esthétique et ouvre un mode de relation esthétique au monde. Pour Joseph Kosuth le mur dans le musée est le lieu de la citation. Pensée philosophique ou archéologie du savoir, son œuvre faite de mots invite le lecteur à penser l'art comme une philosophie et à en déceler une image de pensée ou encore une icône de relation. Ces dispositifs littéraux fonctionnent en image-texte, icône de relation nommée diagramme par Pierce.

La notion de point de vue qui renvoie autant à l'histoire de la perspective qu'au jugement personnel permet à son tour de penser la mise en exposition du média expographique où se pose la question de l'œuvre comme message. D'une part, avec *Point de vue, point d'écoute (Lectures)* la citation constitue le médium de l'œuvre et le langage braille son code source ; la lecture sonore des notes en braille est digitale et appelle une synesthésie ou encore une *signesthésie*. D'autre part, *Point de vue, point d'écoute (Nuits blanches)*, dans un format kosuthien, invite au sein des cartels d'une exposition, échanges et témoignages de communauté d'internautes sur des forums de santé. Le détournement du cartel de la médiation vers l'œuvre signale une discrétisation analogique et littérale de l'œuvre et invente un nouveau format d'œuvre sans message ni communication. Le lecteur est saisi par le contenu du cartel et traduit à son tour le sens de l'œuvre à travers ses sensations.

# 3

## Œuvre logicielle

## **I. Diagrammes**

## 1. Le diagramme à l'œuvre

Dans *Légendes, Technique mixte* ou encore *Point de vue, point d'écoute (Lectures)*, les illustrations sont rares et tautologiques. Absentes, elles sont fortement dominées par les mots qui viennent toujours les compléter ou les remplacer. Par illustration ou image, j'entends les figures représentatives, picturales ou encore photographiques destinées à la vue. Mais cette terminologie demande une précision et une clarification de la nature de mes productions. En effet, les images se définissent, par opposition à l'image mentale, comme « figures oculairement perceptible, "visibles" et matérialisées sur un support »<sup>336</sup>. Elle englobe alors les tracés graphiques ou géométriques, et dans ce cas on parle alors d'image graphique. Mais cette représentation graphique appelle une extension de la notion d'image. Les images sont des objets de perception, des surfaces présentées à la vue, des artefacts à destination humaine. Elles sont aussi le résultat d'un tracé manuel ou encore machinique, des enregistrements mécaniques ou informatiques. « Ces images (qu'il s'agisse de peintures ou d'enregistrements mécaniques) sont destinées à être saisies par le regard, "lues" selon les modalités de lecture qui sont équivalentes d'une catégorie à l'autre. Cette analogie de traitement des images par les organes de perception n'implique pas qu'on les comprenne de la même façon, ni qu'elles aient la même signification, au contraire ; mais elle les place sur un même pied d'égalité quant à l'intellection, elle autorise des réceptions croisées et mixtes entre des catégories habituellement considérées comme étrangères »<sup>337</sup>. Je pense ici aux méthodes graphiques d'Étienne-Jules Marey (1878), aux images à usage technique et scientifique pour la mesure de phénomènes vitaux développée depuis la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle et aux illustrations graphiques qui figurent notamment dans le journal hebdomadaire *La Nature*, dans les revues de science et de leur application aux arts et à

---

<sup>336</sup> Michel Frizot, « Les courbes du temps. L'image graphique et la sensation temporelle », in Jeanne Faton-Boyancé, *Aux origines de l'abstraction 1800/1914 : l'exposition du musée d'Orsay*, éd. Faton, Paris, 2003, p. 69.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 70.

l'industrie. Ces images sont visualisées par une génération d'artistes qui donneront naissance à ce qu'on peut qualifier de "culture visuelle". Parmi eux Georges Seurat, Francis Bacon, Marcel Duchamp ou encore le mouvement des Futuristes. Les rendus graphiques de mouvement ou de technique photographique, tracées par un schématisme linéaire caractérisera par ailleurs les dessins techniques et industriels caractéristiques des représentations modernistes.

## Diagramme de forces

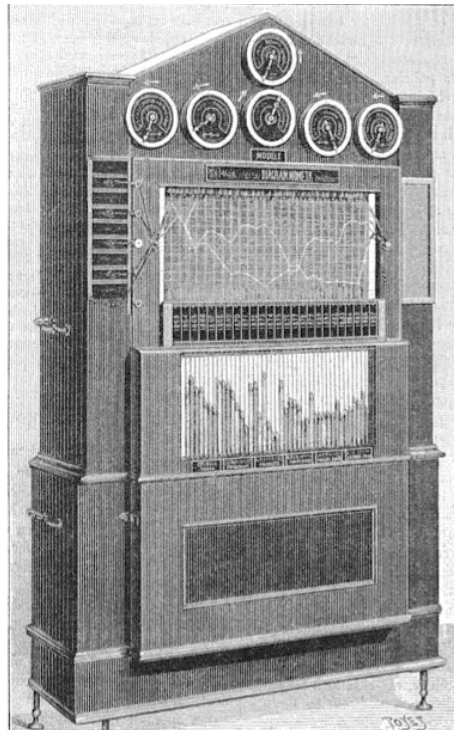


Fig. 26 Diagrammomètre du colonel Kozloff, *La Nature*, n° 896, 1890.

La nourriture visuelle quotidienne des artistes modernes légitime l'analyse de certains auteurs et historiens de l'art quant à son impact sur certaines conceptions picturales et sémantiques. Les images graphiques qui renvoient aux tracés, graphes ou encore diagrammes se caractérisent par leur mode d'enregistrement et diffèrent du mode de représentation des formes ou des volumes par le traçage du contour. Ces

enregistrements sont produits généralement par les appareils, traceurs ou enregistreurs (fig. 26)<sup>338</sup>, ou produits manuellement par un résultat de calculs et de quantifications telles que les statistiques ou encore les représentations liées à des observations d'ordre physique ou biologique : « il est, dès lors, légitime de décrire en termes d' "action d'une force" la forme de toute parcelle de matière, vivante ou morte, tout comme les modifications de cette forme qui se traduisent dans ses mouvements et dans sa croissance. En résumé, la forme d'un objet n'est qu'"un diagramme de forces", du moins au sens où il nous est possible de déterminer ou de déduire, à partir de ce diagramme, les forces qui ont agi ou agissent encore sur cette forme : c'est donc dans ce sens strict et tout particulier que la forme d'un objet est bien le diagramme de forces »<sup>339</sup>. Il en découle que les notions comme image, diagramme, forme ou force qui sont présentées ici sont à considérer dans leur contexte terminologique à la fois proches et distinctes de leur usage scientifique, poétique ou philosophique.

Les mots jouent le rôle palimpsestique d'une réécriture nouvelle. Ils visent les choses sans les toucher. C'est à partir des mots que se fabriquent mentalement les images. Je trouve dans les mots que j'exploite poétiquement et plastiquement cette capacité à évoquer les choses sans les montrer. Je cherche alors quelque chose de semblable, suggérer sans fixer, sans illustrer mais simplement répéter dans une autre langue pour dire la même chose. Procédé tautologique certes, mais c'est à travers cette translation du verbe et de l'image d'un milieu dans un autre, dans cette insertion vertigineuse, que se définit mon rapport au monde. À travers ces figures palimpsestiques, je mets en avant les éléments périphériques de l'œuvre. J'expose au regard des mots et des légendes qui se livrent au spectateur entre écriture et image mentale, entre lecture et écoute, interrogeant l'unicité de la lecture et de la parole, la place des mots et celle du catalogue dans l'œuvre et sa monstration. Les mots lus permettent une interprétation qui devient ainsi autant leur partition que leur mémoire. Une œuvre lue génère des figures sagittales pour être racontées et décrites, traduites à l'oral. Dans *Technique mixte* – comme dans le

---

<sup>338</sup> Le diagrammomètre du colonel Kozloff est un instrument de calcul à partir de diagrammes. Dans la partie haute, les diagrammes sont concrétisés par des fils de couleur liés à des anneaux auxquels sont suspendues des chaînes dont les différents poids fournissent des éléments de calcul et de statistiques.

<sup>339</sup> D'Arcy Thompson, *Forme et croissance*, Paris, Le Seuil, éd. CNRS, 1994, p. 38.

document ou le cartel – il y a une forme de sacrifice. Ce sacrifice est avant tout celui de la figure illustrative et représentative, mais pas seulement. Les légendes des œuvres – bien qu’elles jouent le rôle d’identifiant – ne donnent aucune indication ressemblante. Elles réduisent l’œuvre à une simple suite de lemmes et de grammaires à travers lesquels celle-ci se trouve distillée. Des choses, des matériaux ou des objets familiers, nommés et isolés sont donnés à reconnaître au lecteur. Ma population taxinomique est constituée d’objets définis et de matériaux indéfinis. Une suite de mots de catégories différentes constituée de pronoms personnels et de conjonctions, de ponctuations, des chiffres et des lettres. Pourtant les légendes intériorisent une forme complexe, des gestes et des objets. Leur lecture est similaire à celle d’un diagramme de physique ou de philosophie, composé de mots et de flèches, signifiant la dynamique des particules quantiques ou encore la théorie du chaos. Mais il ne faut pas entendre le terme diagramme uniquement comme un synonyme de schéma ou de graphique, de flèches ou de symboles.

D’après Pierce, le diagramme est icône abstraite ou de relation et elle englobe aussi bien les visualisations d’organisation topologique (mathématique) que l’image photographique. Le diagramme ou icône abstraite d’après Pierce est une mise en relation du plan de l’expression (signifiant) et du plan de contenu (signifié). Contrairement à la définition de la forme d’après D’Arcy Thompson, chez Deleuze et Guattari et d’après le modèle linguistique et philosophique, la forme n’est pas le diagramme de forces. D’après eux, le diagramme est l’agencement entre plan de contenu (signifié) et plan d’expression (signifiant) où chacun des deux se compose de forme et de substance. Le croisement entre contenu et expression est un plan de consistance ou de matière<sup>340</sup>. Dans ce cas la matière est diagramme et non pas force à travers l’enchevêtrement du corps avec les signes d’expressions dans son rapport de fonctionnalité. Le diagramme est un outil du non-encore-pensé, de l’indécidable. « Une nouvelle pensée de la science qu’inaugure une conception de la compréhension qui associerait au concept les conditions de son engendrement »<sup>341</sup>. Le geste de traçage et d’inscription par toute technologie de notation permet à la fois la manifestation visuelle de la pensée devenue saisissable et d’orienter la conduite d’une pensée.

---

<sup>340</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 58.

<sup>341</sup> Noëlle Batt, *Penser par le diagramme*, op. cit., p. 24.

Dans *Querelle de dispositifs*, Raymond Bellour, sur le rapport entre photographie et cinéma dans le film de Harun Farocki *Ein Bild* nommé « Photo-diagramme » l'image-signe qui ponctue le film, révèle, cache et agence à la fois l'artistique et le sociopolitique : « La photographie devient par là aussi bien le photogramme du cinéma, sa plus petite unité décomposable, que sa règle de conscience, son instance de formation historique, sa condition proprement archéologique »<sup>342</sup>. Lorsque l'image-mouvement est articulée dans le film à travers le montage elle participe d'un agencement entre l'oreille et l'œil, où les données de l'image s'éclairent latéralement à ce qui en est dit. Filmer une scène d'une prise de vue réelle et des arrières plans comme l'éclairage et les préparatifs d'une prise photographique, dévoilent la nature des contraintes mécaniques qui régulent et norment l'image dans l'invisibilité même qui la forme. Le cinéaste dévoile l'appareillage de la fabrication fantomatique de l'image photographique réalisée en studio et introduit sur son film une série de diagrammes composés de flèches et des mots *industrie* et *fotografie* comme « image-signe ponctuant le film tel un leitmotiv, fixant les paradoxes de ce que la photographie supposément révèle mais aussi bien cache et surtout agence »<sup>343</sup>. En filmant l'arrière plan de la captation du référent photographique par l'appareil et ses opérateurs, il révèle mais aussi sépare l'art de l'industrie de l'image. Comme une archéologie de la photographie, le cinéaste propose un point de vue qui se rapproche de celui que Michel Foucault a développé dans *Les Mots et les Choses*, sur la manière dont la société réfléchit la ressemblance des choses et la manière dont les différences entre les choses s'organisent en réseau et tracent ainsi un schéma relationnel. Mais aussi, en filmant la scène d'une prise de vue réelle, le cinéaste incarne les puissances du regard et du contrôle de la surveillance à travers une fascination pour « une intelligence en réseau qui saisit l'inhumanité du temps par les abstractions de l'espace et fait de toute saisie du réel une exposition de ses propres processus »<sup>344</sup>. Et en ce sens Raymond Bellour affirme que la photographie est le diagramme du cinéma sitôt que le cinéaste est capable de penser l'un par l'autre.

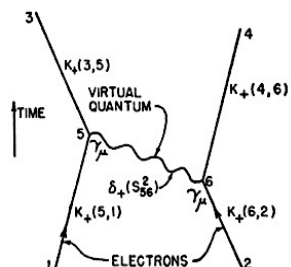
---

<sup>342</sup> Raymond Bellour, *Querelle de dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L, 2012, p. 237-238. Dans une analyse du film de Harun Farocki, *Ein Bild*, 1983, 16 mm, couleur, 25'.

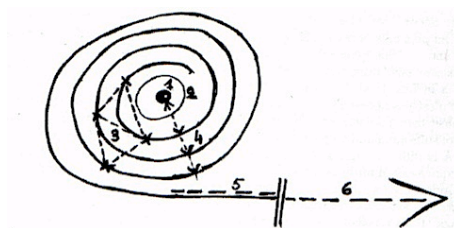
<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 235.

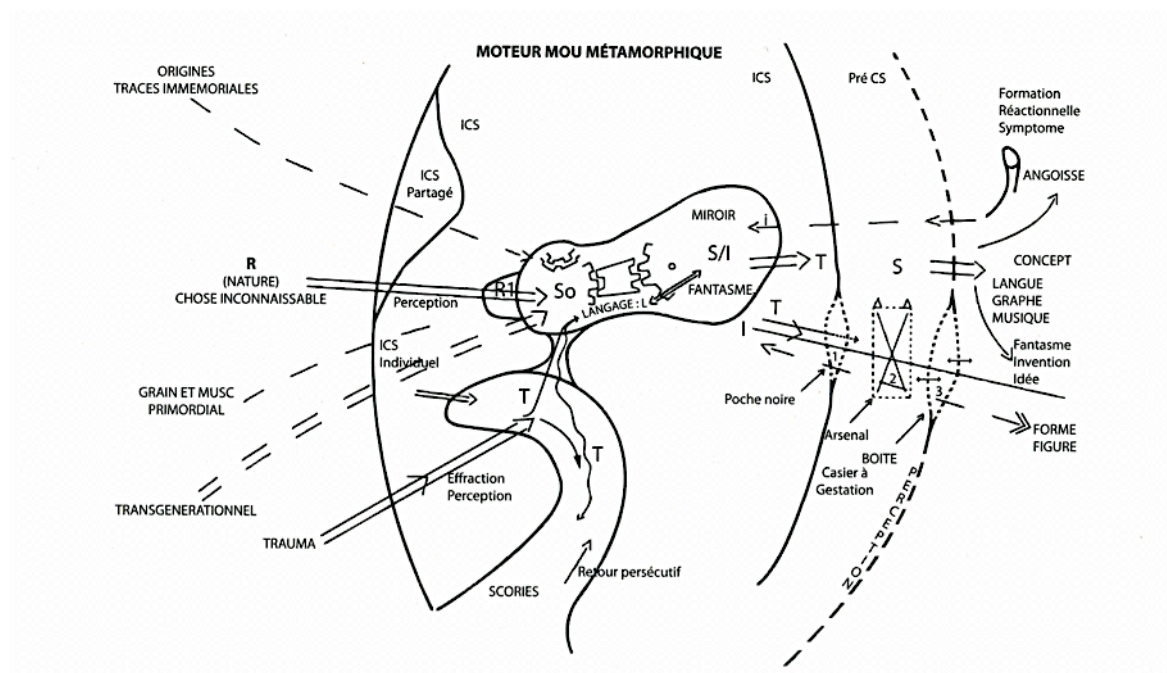
Tracé intuitif : mais qui saurait-il le lire ?



Dia 6. Diagramme de Feynman, 1949.



Dia 7. Gilles Deleuze, *Sur quelques Régimes de signes*.



Dia 8. Thierry Delcourt, *Moteur mou métaphorique, Artiste Féminin Singulier*, 2000.

On peut distinguer plusieurs types de diagrammes qui illustrent dans les ouvrages théoriques. Des diagrammes qui ne sont pas tracés par des artistes mais plutôt par des penseurs, des philosophes ou encore des scientifiques dont les physiciens Feynman, Penrose ou encore des philosophes comme Guattari, Deleuze, Bergson ou Bachelard (dia. 6-7). Thierry Delcourt, dans son ouvrage *Artiste féminin singulier*, trace un

diagramme qu'il imagine dans une forme d'utérus et le nomme *Moteur mou métaphorique* pour décrire et légender dans un tracé dynamique le processus créateur chez des artistes femmes (dia. 8). Des flèches, des notes, des légendes, des lignes continues ou interrompues et des points ornent les contours d'un diagramme qui se veut une métaphore d'un art féminin organique. Dans *Kosmogramme 2*, Christophe Berdaguer et Marie Péjus transposent des cryptogrammes, au moyen de tubes néon, sur un disque suspendu au plafond sur un plan circulaire au-dessus de la tête du spectateur. Comme une constellation, le *Kosmogramme 2* exige de lever les yeux vers le ciel et de basculer la tête en arrière, le regard est ainsi suspendu entre deux. Ces cryptogrammes sont la réplique de ceux qui ont été envoyés dans une sonde par la NASA en 1977 pour explorer les planètes extérieures du système solaire. Cette sonde transporte un disque d'or gravé de cryptogrammes témoignages de la civilisation humaine. L'œuvre fonctionne comme une constellation lumineuse et énigmatique, interrogeant le langage, la communication, la fonction des signes et la possibilité de les décrypter ; c'est un message. Comment les signes peuvent-ils être compris par des extra-terrestres si même pour nous humains ils demeurent mystérieux ? In fine, le spectateur se retrouve-t-il dans la position de l'extra-terrestre, destinataire initial du message ?

Dans un autre domaine, Richard Feynman introduit les graphes qui permettront d'asseoir l'électrodynamique quantique et d'inaugurer les développements des futures techniques diagrammatiques. « Je ne peux pas expliquer ce que j'ai clairement à l'esprit, parce que je le rends actuellement confus et que je ne peux avoir une vue introspective et connaître ce qui s'y passe. Mais la visualisation est sous une forme ou une autre une part vitale de ma façon de penser et il n'est pas nécessaire que j'en fasse un diagramme. Le diagramme est en réalité, et en un certain sens, l'image qui vient pour essayer de clarifier la visualisation, une sorte de cadre vague, mélange de symboles »<sup>345</sup>. Edward Rolf Tufte, statisticien et infographiste auteur du livre *Envisioning information*<sup>346</sup>, se

---

<sup>345</sup> Richard Feynman, *Interview avec S.S. Schweber du 13 novembre 1984*, in Schweber, p. 465. Cf. Franck Jedrzejewski, *Diagramme et catégories*, Dominique Lecourt (dir.), Thèse de doctorat en philosophie, Université Paris 7, 2007, p. 86.

<sup>346</sup> Edward Rolf Tufte, *Envisioning Information*. Cheshire, Conn., Graphie Press, 1990.

prête à la modélisation sculpturale des diagrammes de Feynman et les introduit dans l'espace d'exposition de l'art<sup>347</sup>. Il s'agit de prototypes en acier inoxydable d'une série de descriptions électrodynamiques (fig. 27).

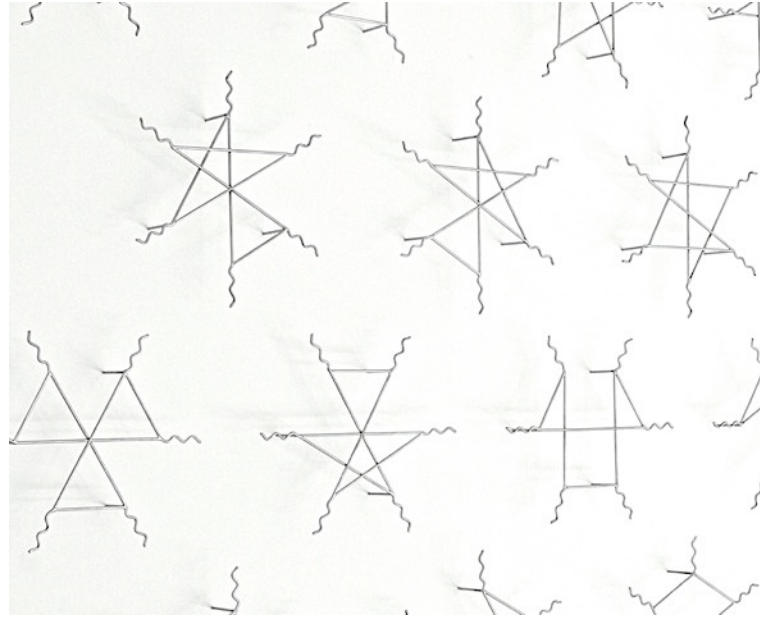


Fig. 27 **Edward Rolf Tufte**, *ET All Possible 6-Photon Scattering (120 Space-Time Feynman Diagrams)*, *The Conceptual and Cognitive Art of Feynman Diagrams*, 2012, acier inoxydable.

Les graphiques minimalistes forment des lignes droites et ondulées que le sculpteur manipule afin de reproduire les diagrammes de Feynman de la notation scientifique à la forme abstraite. « Dans les diagrammes de Feynman, des particules virtuelles remontent le temps et croisent des particules actuelles qui le descendent, expression fossile d'un partage équitable entre matière et antimatière qui fournit par ce puisement dans le virtuel et la mise en œuvre d'une machinerie faite de règles calibrées et d'expressions mathématiques associées aux points de jonctions des nœuds et des lignes d'univers, une formule physique que le calcul traditionnel ne pourrait mener à terme »<sup>348</sup>. Cette

<sup>347</sup> Exposition *All Possible Photons. The conceptual and cognitive art of Feynman Diagrams*, ET Modern, New York, 2013.

<sup>348</sup> Franck Jedrzejewski, *Diagramme et catégories*, *Ibid.*, p. 83.

compactification de calculs en diagramme fonctionne comme une entité mathématique, un élément d'une fonction. Sa machinerie est celles des règles instaurées par le physicien. Ainsi dans ce glissement des sciences physiques à l'art, Edward Rolf Tufte dévoile le potentiel graphique et esthétique – que leur créateur ignore – de tracés de lignes, de points et de flèches qui décrivent des particules subatomiques et dont ils prévoient l'interaction. Les sculptures de Tufte sont dépouillées d'explications mais conservent leur fonctionnement scientifique grâce aux flèches et aux légendes qui dénotent les chemins possibles des photons dans l'espace temps. Il n'y a là ni couleurs, ni profondeur, ni perspective, aucun point de vue, ni théâtre de forme et de fond. On peut les montrer du doigt et elles demeurent toujours en attente de désignation, objet séparable et séparé. On peut y voir « une figure permettant de désigner, outre ce qui a été dit, une sorte d'entre-deux qui serait un signe par lequel s'exposeraient des virtualités demandant à être reprises par le créateur même ou par le spectateur »<sup>349</sup>. C'est en ce sens que je conçois les légendes et dans ce but que je les mets en liste.

Lire *Technique mixte*, c'est lire l'expression d'un jeu de forces dans leur développement littéral et grammatical. C'est aussi traduire des œuvres existantes dans d'autres langues. C'est lire le mode d'existence des objets techniques dans le champ de l'art et dans un mode d'expérience des techniques. Ces légendes saisies au vol dans leur agencement d'énoncés, branchées diagrammatiquement sur des réalités complexes, constituent des grammes immobilisés et mis au repos, complices des métaphores poétiques, elles « saisissent les gestes au vol ; pour ceux qui savent être attentifs, ce sont les sourires de l'être »<sup>350</sup>, ajoute G. Châtelet en désignant la nature des diagrammes. Des sourires de l'être poétique, où des mots chargés de sens et d'identité saisissent le regard plus fortement que des images. Il faut préciser que chez Châtelet, le diagramme est physicomathématique et possède une topologie, une fonction et une matière. Sa fonction est de propulser la pensée par un saut. Comme les diagrammes, les légendes sont une compactification ou encore une compression de l'œuvre absente et virtuelle. La légende immobilise une opération artistique, en esquissant ou en découpant. Elle

---

<sup>349</sup> Pierre Paliard, « Une modernité diagrammatique », *Roven*, n° 8, 2012, p. 9.

<sup>350</sup> Gilles Châtelet, *Les enjeux du mobile*, op. cit., p. 33.

renvoie aux objets et désigne des agencements techniques. Elle complète ce qui manque à voir dans l'image tout en réservant une sorte de technique d'allusion. Elle dissimule un programme. Afin de me rapprocher du caractère diagrammatique des légendes, je m'attarde ici sur la lecture de Gilles Châtelet qui, bien que relevant du domaine de la philosophie des mathématiques, offre une littérature très proche de la problématique de *Technique mixte* ou encore *Légendes*. Les légendes sont à l'image des diagrammes dans le sens où elles rendent compte de la « main pensante » des œuvres, en quelques lignes épurées. « La figure illustre de façon statique, alors que le diagramme est une figure-calcul dynamique. Il est malléable : il fixe, il épouse une réalité donnée tout en étant capable de s'adapter à une réalité à venir, comme un savoir ou un problème inédits »<sup>351</sup>. On peut voir les légendes comme des lignes tantôt pointillées, tantôt épaisses révélant l'articulation des éléments que constituent les figures. Comme dans les diagrammes de Feynman – qui représentent « la partition de la mise en musique de la théorie quantique des champs »<sup>352</sup> – les légendes en quelques mots nominatifs tracent ce qui est visible mais aussi invisible et muet dans une œuvre et appellent à une visualisation.

Les tableaux et listes de Georges Perec qu'on peut retrouver dans son cahier des charges de *La vie mode d'emploi*<sup>353</sup> sont assez proches de ma pratique en ce qu'ils constituent la visualisation de la partition de son livre à faire. Par une sorte de logique de lecture, de relation et de concordance, Perec agence des mots et constitue des figures. Son cahier des charges est une preuve du processus visuel et logique de la réalisation d'un roman, en indexant, ordonnant dans un système panoptique le chaos dans lequel se trouvent les choses qui l'entourent afin d'en dresser une forme tissée et figurée sous forme de listes. Le cahier des charges, « le passage de la liste au texte – donc du

---

<sup>351</sup> Alexis de Saint Ours, « Aux avant-postes de l'obscur », in Eurêka, *Le moment de l'invention, un dialogue entre art et science*, Paris, L'Harmattan, art 8, Paris 8, p. 6.

<sup>352</sup> Gilles Cohen-Tannoudji, « Diagrammes et amplitudes de Feynman, la partition du modèle standard », L'atelier de Simondon, Ens rue d'Ulm, 7 octobre 2010.

<sup>353</sup> Georges Perec, *Cahier des charges de la vie mode d'emploi*, Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs eds.), Paris, Cnrs éditions et Zuilà, Manuscrits, 1993.

diagramme de la machine abstraite aux agencements concrets du roman »<sup>354</sup>, représente alors l'outil/moment entre le chaos et la figure. Il dessine une forme de traduction. Sa visualisation donne à voir le moment où Perec pense par le diagramme. Dans « Notes brèves sur l'art et la manière de ranger ses livres », l'auteur s'adonne – comme par nécessité – à l'écriture algébrique. Je le cite : « un de mes amis conçoit un jour le projet d'arrêter sa bibliothèque à 361 ouvrages. L'idée était la suivante : ayant, à partir d'un nombre  $n$  d'ouvrages, atteint, par addition ou soustraction, le nombre  $K = 361$ , réputé correspondre à une bibliothèque, sinon idéale, du moins suffisante, s'imposer de n'acquérir de façon durable un ouvrage nouveau  $X$  qu'après avoir éliminé (par don, jet, vente ou tout autre moyen adéquat) un ouvrage ancien  $Z$ , de façon à ce que le nombre  $K$  d'ouvrages reste constant et égal à 361 :  $K + X > 361 > K - Z$  »<sup>355</sup>.

Le diagramme est « ce qui précède la pensée. Il est la notation du non-encore-pensé et désigne le lieu intermédiaire où l'informe, orienté par la seule intuition, s'ouvre au devenir des forces en jeu dans ce qui émerge »<sup>356</sup>. Par les stratégies de monstration et d'édition des œuvres, le processus de traduction, plastiquement précaire, rencontre son lecteur sous forme d'un potentiel. Ce potentiel existe virtuellement comme « possibilité de fait ». Il ne traduit pas, ne se traduit pas, mais il est le traducteur – ou encore machine abstraite – qui conduit les éléments d'un état de données éclatées vers un autre état de données formées. Il est très proche de la programmation algorithmique. Les opérations de passage entre éléments et textes – comme de la légende à l'image – sont assez nombreuses et approximatives et peuvent s'effectuer par déplacement du signifiant, par métaphore ou encore transformation sémantique et la part d'indécidabilité peut être lue comme « une des possibilités du système »<sup>357</sup>. C'est un dispositif technique d'indexation aléatoire qui se situe entre le chaos et le germe de l'œuvre.

---

<sup>354</sup> Alison James, « Pour un modèle diagrammatique de la contrainte : l'écriture oulipienne de Georges Perec », in *Pensée par le diagramme*, op. cit., p. 60.

<sup>355</sup> Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 31.

<sup>356</sup> Bénédicte Letellier. « Saisir la pensée diagrammatique, lectures plurielles », *Acta Fabula*, vol. 6, n° 2, été 2005, <<http://www.fabula.org/revue/document962.php>>.

<sup>357</sup> Alison James, « Pour un modèle diagrammatique de la contrainte : l'écriture oulipienne de Georges Perec », *Ibid.*, p. 63.

## Régime de pensée diagrammatique

Le chaos-germe, notion développée par Deleuze, fait l'objet d'une recherche sur l'existence et la validité d'un rapport entre la peinture et la philosophie. C'est-à-dire créer des concepts qui sont en rapport direct avec la peinture. C'est à partir de la notion de « catastrophe »<sup>358</sup>, opérée chez chacun des peintres Turner, Cézanne, Van Gogh, Klee, Kandinsky et Bacon, que Deleuze aboutit dans son raisonnement à cette question : est-ce que l'acte de peindre n'affronte pas, ne comprend pas cette référence à une catastrophe ? Ici, il peut sembler paradoxal de voir dans cette notion de catastrophe une résonance avec les pratiques oulipiennes de G. Perec ou encore les figures d'indexations et de taxinomie qui caractérisent ma pratique. Car si le chaos-germe est une catastrophe, la liste n'est-elle pas plutôt ordre, code ou programme ?

« Il est vrai que les traits libres, spontanés, voire accidentels que trace la main de Bacon paraissent à première vue aux antipodes de la pratique oulipienne. Le diagramme de Bacon a pourtant la même visée que la contrainte oulipienne : tracer un ensemble de lignes opératoires qui pourront ensuite être actualisées dans une œuvre »<sup>359</sup>, répond Alison James. Avec F. Bacon il y a toute une lutte dans la toile entre le peintre et les données. « Il y a donc un travail préparatoire qui appartient pleinement à la peinture et qui pourtant précède l'acte de peindre. Ce travail préparatoire est invisible et silencieux, et pourtant très intense. Si bien que l'acte de peindre surgit comme *après-coup* (hystérésis) par rapport à ce travail. Or cet acte, suppose qu'il y ait déjà sur toile (comme dans la tête du peintre) des données figuratives, plus ou moins virtuelles, plus ou moins actuelles. Ce sont précisément ces données qui seront démarquées, ou bien nettoyées, balayées, chiffonnées, ou bien recouvertes, par l'acte de peindre. C'est ce que F. Bacon appelle un *diagramme* »<sup>360</sup>, explique Deleuze. Par ailleurs, avec Turner il

---

<sup>358</sup> « Le diagramme est bien un chaos, une catastrophe, mais aussi un germe d'ordre et de rythme. C'est un violent chaos par rapport aux données figuratives, mais c'est un germe de rythme par rapport au nouvel ordre de la peinture. » Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, op. cit., p. 95. Pour la philosophie deleuzienne de la peinture, je me base dans cette thèse sur *Francis Bacon, Logique et la sensation* ainsi que les cours sur « la peinture et la question des concepts » donnés à Vincennes par le philosophe en 1981. Ces cours me permettent de comprendre la logique – au-delà de la pratique picturale de Bacon – du concept de diagramme.

<sup>359</sup> Alison James, « Pour un modèle diagrammatique de la contrainte », *Ibid.*, p. 59.

<sup>360</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation, Ibid.*, p. 93 (souligné par l'auteur).

s'agit du passage d'une peinture qui représente dans certains cas des catastrophes de type avalanche, tempête mais aussi à une catastrophe infiniment plus profonde, qui concerne l'acte de peindre au plus profond. Dans l'acte de peindre, cette catastrophe est inséparable d'une naissance de la couleur.

Chez Cézanne et Klee la nécessité d'une catastrophe dans l'acte de peindre est en rapport avec la genèse de la chose, une cosmogénèse. Cela correspond au style : « le diagramme n'est pas une idée générale, il est daté et c'est ça qui fait le style d'un peintre »<sup>361</sup>. Le style offre une norme à l'œuvre, lui permet d'être classée dans ce qui fait l'histoire de l'art. Le style, comme une unité de mesure, régule les œuvres selon des critères de formes, de normes et de gestes. Le diagramme chez un peintre moderne est alors ce qui détermine son style, il est l'embrasseur d'une invention. Ce concept de catastrophe créatrice ou de chaos-germe, Deleuze affirme pouvoir en dater l'apparition dans l'acte de peindre de chacun des artistes cités plus haut. Une sorte de pronostic des différents processus de création. De cette datation basée sur les récits et écrits des peintres on peut définir la synthèse du temps proprement pictural. Il s'agit de traiter la peinture non pas en rapport avec l'espace – bien que le diagramme peut être une question topologique – mais en rapport avec le temps, un temps propre à la peinture. L'acte de peindre doit affronter la condition pré-picturale de telle manière qu'il en ressorte quelque chose : la couleur ou encore la *Figure*<sup>362</sup>. En d'autres termes, il y a une temporalité propre à chaque tableau, à chaque œuvre d'art. À travers ce concept de diagramme, Deleuze donne sens à sa question première : quel rapport la peinture entretient-elle avec la philosophie ? le diagramme est-il une invention proprement picturale ? on peut désormais catégoriser le diagramme de chaque artiste et s'éloigner ainsi de la question du style. À travers cette diagrammatique de l'art, le philosophe dégage trois moments de la peinture où le diagramme demeure un milieu d'entre-deux, entre le donné et le fait, entre le chaos et la figure. Le diagramme est une possibilité de fait, un devenir.

---

<sup>361</sup> Gilles Deleuze, « La peinture et la question des concepts », *op. cit.*

<sup>362</sup> Deleuze écrit *Figure* avec un *F* majuscule pour signifier le mode d'exposition des forces invisibles qui travaillent la peinture de l'intérieur.

Désormais, il est possible à mon avis d'associer le diagramme à une fonction opératrice mais aussi à un régime de pensée qui permet de saisir les forces et les tensions qui conjuguent deux techniques ou dispositifs pour exposer l'état processuel qui les noue. Photographie/peinture, photographie/cinéma, art/sociopolitique, art/philosophie, mais aussi analogique/digital, actuel/virtuel, écriture/dessin, le diagramme semble puiser dans les différences pour ouvrir les limites entre les multiples disciplines et formats par un agencement des forces qui les animent. Est-il possible de dater la pratique diagrammatique, et celle plus récente de la visualisation de données ? C'est une question que j'ai posée à Pierre Paliard lors d'un entretien sur le choix du terme « modernité » évoqué dans le titre de son article *Une modernité diagrammatique*, il répond : « par modernité, je désigne comme tout le monde en effet la période historique courante depuis Manet et Baudelaire jusqu'aux années 60 et 70. Mais la chronologie est toujours imprécise quand on évoque de grands mouvements d'idées »<sup>363</sup>. En effet, et comme l'a fait Gilles Deleuze en nommant et datant les diagrammes des artistes remontant jusqu'à Michel Ange, Pierre Paliard évoque la notion de geste dans ses propos sur le diagramme et prolonge dans ce sens la pensée de Gilles Châtelet. On peut par ailleurs les rapprocher de ce que Alain Badiou désigne par acte : « tendanciellement l'art du XX<sup>ème</sup> siècle se centre sur l'acte plutôt que sur l'œuvre, parce que l'acte, étant puissance intense du commencement, ne se pense qu'au présent »<sup>364</sup>. Il ajoute : « l'idée directrice est que commencement et fin viennent à coïncider dans l'intensité d'un acte unique »<sup>365</sup>. Le philosophe fait de cette fascination de l'acte un trait du siècle moderne. D'une certaine manière, le diagramme comme geste qu'évoque Paliard dans l'article s'inscrit dans cet aspect de la modernité sans l'élargir à toute la modernité comme semble le faire Badiou.

Il est nécessaire à ce stade de définir ce concept à travers une approche étymologique et historique. Le terme « diagramme » est emprunté (1584) au latin *diagramma*, entendu

---

<sup>363</sup> Pierre Paliard, *op. cit.*, entretien réalisé entre le 27 février et le 5 mars 2013.

<sup>364</sup> Alain Badiou, *Le siècle*, Paris, Seuil, 2005, p. 191.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 192.

au Moyen-âge au sens d' « échelle des tons » en musique et plus largement au sens étendu de « tracé, dessin ». Lui-même est emprunté au grec *diagramma* désignant toute chose écrite en détail par le dessin ou l'écriture : dessin, figure de géométrie, tablature de musicien, et plus tardivement tracé d'une carte de géographie, etc. *Diagramma* est le déverbal de *diagraphein*, de *dia* préfixe signifiant « à travers », « en divisant » d'où « en traversant » et *graphein* « écrire » (graphe, graphie)<sup>366</sup>. La notion du diagramme est associée de façon généraliste et pluridisciplinaire aux mathématiciens, urbanistes, architectes, géographes et statisticiens à des fins instrumentales. Mais cette notion a évolué en concept avec la philosophie de Gilles Deleuze. Il l'a développé essentiellement dans son analyse de la peinture de Francis Bacon dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, (1981) où il lui consacre tout un chapitre. Il l'a aussi analysé plus amplement dans ses cours sur la peinture à l'Université de Vincennes dans la même année. Antérieurement, il se l'est approprié en l'empruntant à *Surveiller et punir* (1975) de M. Foucault une première fois dans *Critique* n° 343, (1975) ensuite dans *Foucault*, (1986). Mais il existe également d'autres écrits sur ce concept dans *Mille Plateaux* (1980) en collaboration avec Félix Guattari. Enfin, nous avons trouvé chez Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'Esprit* (1964) une mention du diagramme ainsi que chez Bachelard dans *La Poétique de l'espace* (1957). Cette notion est à l'origine développée par Charles S. Peirce dans *Écrits sur le signe* (1978). Enfin, le « diagramme » est aussi un langage de l'art chez Nelson Goodman d'après une théorie relayée par l'anthropologue Jacques Goody dans *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage* (1979) comme technologie intellectuelle.

Dans cette configuration de pensée historique que j'esquisse à grands traits au prix d'inévitables raccourcis, on distingue alors différents types ou lectures de ce concept. Chez Foucault, il est un « dispositif politique », chez Deleuze et Guattari une « machine abstraite », dans les travaux de Peirce ou encore de Wittgenstein, il se situe entre « écriture et image » ou « icône de relation », enfin, le diagramme de Gilles Châtelet est un « geste et dispositif » ou encore « sourire de l'être ». Le diagramme a la fonction de représenter, de clarifier, d'explicitier quelque chose qui tient aux relations entre la partie

---

<sup>366</sup> Diagramme, *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 643.

et le tout et entre les parties entre elles, mais encore d'exprimer un parcours dynamique, une évolution et la suite des variations d'un même phénomène. Il immobilise alors un geste pour instaurer une opération d'amplification et d'intuition<sup>367</sup>. Il suggère l'invisible, Châtelet parle d'une technique d'allusion en se référant à Simondon qui autorise à parler d'une lignée technique, le mathématicien conclut : « il y a donc des lignées de diagrammes aux allusions de plus en plus ajustées et de plus en plus ambitieuses, comme il y a des lignées de plus en plus autonomes et de plus en plus concrètes, et, pas plus que l'objet technique ne vient après un savoir, le diagramme n'illustre ou ne traduit simplement un contenu déjà disponible. Les diagrammes ont donc à voir avec l'expérience et se révèlent capables de s'appropriier et de véhiculer "tout ce parler avec les mains" (qu'il faudrait peut-être mieux appeler ce parler *dans* les mains) dont les physiciens sont si fiers et qu'ils réservent bien sûr aux initiés »<sup>368</sup>. Qu'il soit outil ou technique, il est une expérience de pensée qui oriente le geste d'intention.

Néanmoins, le diagramme est aussi l'élément logique, l'outil technique de traduction des données vers la genèse de la Figure auquel s'est livré le peintre Francis Bacon afin de traduire ces photographies-documents en figures picturales en signant un style. « Le diagramme, c'est donc l'ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des tâches asignifiants et non représentatifs. Et l'opération du diagramme, sa fonction, dit F. Bacon, c'est de "suggérer" »<sup>369</sup>, ajoute Deleuze. Enfin, le diagramme est autant un moment dans la durée de l'œuvre, qu'un objet technique au sens de Simondon ou encore un dispositif de pouvoir chez Foucault avec le dispositif carcéral du Panopticon. Aussi « le camp, c'est le diagramme d'un pouvoir qui agit par l'effet d'une visibilité générale. Longtemps on retrouvera dans l'urbanisme, dans la construction des cités ouvrières, des hôpitaux, des asiles, des prisons, des maisons d'éducation, ce modèle du camp ou du moins le principe qui le sous-tend : l'emboîtement spatial des surveillances hiérarchisées. Principe de l'encastrement. Le camp a été à l'art peu avouable des

---

<sup>367</sup> Gilles Châtelet, *Les enjeux du mobile*, op. cit., p. 33.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 34. (Souligné par l'auteur)

<sup>369</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 95.

surveillances ce que la chambre noire fut à la grande science de l'optique »<sup>370</sup>. Ici Foucault fait référence à la photographie et son caractère diagrammatique comme objet synoptique et panoptique. Et ce n'est pas en tant qu'objet de la reproduction technique par excellence, mais, comme dispositif optique ou d'emboîtement spatial.

On peut considérer que ce moment/outil qu'est le diagramme – pictural, photographique ou institutionnel – peut prendre la forme de multiples objets techniques de pouvoir, dans le sens où ils orientent et dirigent l'intention et le désir du créateur à travers la mesure et la norme et auxquels l'artiste fait appel afin de traduire ses données d'un langage vers un autre. Le diagramme est autant élément temporel que topologique. Temporel car il représente un moment dans le processus de création, et topologique car il incarne l'outil de passage d'une zone vers une autre. Parmi ces outils de traduction on peut citer : le calque, le scanner, l'imprimante, l'ordinateur, l'appareil photographique ou encore le vidéoprojecteur. Mais en effet, cette liste est la séquence d'un très long *et caetera*, car on peut citer tous les outils de reprographie, de communication et d'information mais aussi bureautiques qu'utilise l'artiste aujourd'hui directement ou indirectement afin de réaliser son œuvre. C'est dans une orientation topologique et dynamique du diagramme en tant que lieu de mutation, que s'opère la traduction plastique. Par ailleurs, le diagramme s'est révélé comme une légende insaisissable, contée par le peintre dans une interview<sup>371</sup>, traduite plus tard par le philosophe français de l'anglais « *graph* » pour construire le concept qui va résonner avec une pensée philosophique à caractère poétique et politique, rapport à la machine abstraite non-représentationnelle. En effet, c'est à travers une forme pragmatique que Deleuze engendre une nouvelle composante dite diagrammatique.

Le diagramme existe dans un rapport photographie/peinture, parce qu'il y a au moins deux langues, deux techniques. Comme le diagramme baconien, les outils

---

<sup>370</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des histoires, 1975, p. 175.

<sup>371</sup> « Des interviews basées (...) sur des transcriptions de bandes magnétiques sont aux interviews basées sur la mémoire et sur des notes ce que la photographie est à la peinture. La bande, comme l'appareil photo, ne peut pas mentir et ne peut pas discriminer. », David Sylvester, *Francis Bacon. L'art de l'impossible*, op. cit., p. 25.

techniques de traduction sont à l'origine du préfixe *dia* qui signifie la translation - une opération, un mouvement ou encore un geste - d'un moment vers un autre, d'une langue vers une autre ou encore d'un lieu vers un autre. Translation au sens anglophone de *translation* signifie traduction<sup>372</sup>. Si on considère que l'art est un langage, on ne peut ignorer cette forme de « l'image de pensée » qu'est le diagramme : « ce qui importe dans un diagramme, comme avec le cadran d'un instrument, c'est la manière dont on doit le lire »<sup>373</sup>. Car avant d'être un simple schéma ou gribouillis sur une feuille de papier ou encore un tableau noir, le diagramme constitue un langage de l'art, et dans certains cas et chez quelques artistes un outil majeur de traduction d'un format vers un autre ou encore d'une langue de l'art vers une autre. C'est ce qu'on peut entendre dans cette phrase d'Antoine Berman qui résonne parfaitement avec celle de Deleuze sur la fonction du diagramme Baconien : « la langue est un médium, un milieu. Le langage est le milieu de toutes les communications, mais n'est pas communication lui-même. Ce médium n'est pas indifférencié : il contient des 'zones' plus au moins denses, et le passage d'une zone plus dense à une zone moins dense, c'est la traduction »<sup>374</sup>. Il s'agit d'une opération de suggestion d'une nouvelle langue, d'une nouvelle Figure, d'un nouveau motif, ce n'est en aucun cas une opération de ressemblance mais d'invention. Le diagramme permet – comme le travail du traducteur dans la conception de Walter Benjamin développée dans *La tâche du traducteur* – une extériorisation du plan de travail, qui n'est autre que celui de l'original, afin de pouvoir procéder aux métamorphoses nécessaires des données originales pour en inventer de nouvelles. Ce milieu est aussi celui du diagramme chez Francis Bacon.

---

<sup>372</sup> Charles Alunni, « Traduction et transduction », l'Atelier Simondon, séance du 20 décembre 2010.

<sup>373</sup> Nelson Goodman, *Langages de l'art*, op. cit., p. 205.

<sup>374</sup> Antoine Berman, *L'âge de la traduction*, op. cit., p. 22.

## Système ternaire

En effet, on reste dans un système ternaire constitué d'une donnée d'origine, de la traduction et transformation de cette donnée, et enfin d'une nouvelle forme traduite. C'est ce que Deleuze nomme en peinture " le temps pictural ", ou plus précisément " les trois moments de la peinture ". Ces trois moments sont : 1. Le pré-pictural, qui appartient au tableau et constitue les données ou clichés qui existent déjà sur la toile vierge sous forme d'images mentales du peintre et avec lesquels il doit rompre<sup>375</sup>. 2. Le diagramme – que Deleuze nomme aussi " possibilité de faits " ou " chaos-germe "–. Enfin, 3. Le fait pictural, qui résulte du diagramme et constitue la Figure ou motif, « il semble que, dans l'histoire de la peinture, les Figures de Bacon soient une des réponses les plus merveilleuses à la question : comment rendre visibles des forces invisibles ? »<sup>376</sup>. Deleuze met en lumière ces moments d'après une catégorie kantienne qui distingue entre le *datum* et le *factum*, c'est-à-dire, le donné et le fait. Cette trame temporelle, mais non chronologique, que suit le philosophe représente pour lui une grille de lecture des autres artistes modernes comme Turner, Cézanne, Van Gogh, Paul Klee, Bacon, Mondrian et Pollock. Toujours dans la même position, le diagramme représente le milieu, l'entre-deux actes, le deuxième moment entre les données avec lesquelles l'artiste compose et présuppose afin de rompre la ressemblance, et l'avènement de sa propre invention, sa Figure, son motif, le fait. Le diagramme constitue l'élément médiateur entre deux moments, deux formats, deux langues. Comme un objet technique donc – par exemple un ordinateur – le diagramme va recevoir une entrée de données (*in put*), qu'il saisit et traite, pour enfin traduire sous de multiples formats possibles (*out put*). La peinture participe ainsi à la construction d'une analogie entre les données réelles et les résultats de cette construction dont elle supporte l'image dans une exigence entre science et vérité.

---

<sup>375</sup> *La tâche du peintre* à laquelle insiste Deleuze consiste à rompre par le diagramme la ressemblance avec les données ou l'original, comme *La Tâche du traducteur* chez Benjamin qui est de se libérer de l'original pour ne pas redire " la même chose " ou reproduire des clichés.

<sup>376</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 58.

Une hypothèse peut alors être formulée de la manière suivante :

Le jeu de relations et de forces internes à ce processus de traduction fait-il l'objet d'une pratique créatrice à part entière, et est-il devenu de fait l'œuvre elle-même ?

Le diagramme, devenu figure visuelle de la pensée elle-même, rappelle comme par analogie l'opération informatique et technologique qui est à l'image du processus cognitif de la pensée intellectuelle, physique et affective de l'émetteur et du récepteur lors des interactions entre perception, sensation et compréhension. Peut-être aussi rappelle-t-il la nature processuelle de la photographie argentique à savoir révélateur, bain d'arrêt et fixateur. Le diagramme serait un bain d'arrêt du geste et de la pensée en procès. L'usage du diagramme, au-delà des enjeux philosophiques et politiques à l'ère des nouveaux médias, peut être déterritorialisé. Il n'agit plus pour la transformation des clichés déplacés par la photographie dans le champ de la peinture, mais « dans un monde aujourd'hui sans horizon des sens, encombré par une masse sans cesse croissante de données statistiques »<sup>377</sup>. Il puise dans les disciplines scientifiques, comme la physique quantique, et informatiques, comme l'extraction des données. L'artiste change de point de vue et de mode de faire en changeant d'outils techniques. La photographie garde la profondeur de champ, le point de vue et l'horizon, même sur les clichés, les illustrations et les documents. Mais avec les techniques informatiques et des outils comme l'ordinateur, il n'y a plus de ligne d'horizon. Le point de vue n'est plus spatial mais pensé ou encore verbalisé, et le temps du processus de l'œuvre est raccourci. Désormais, je considère que le diagramme n'est plus un milieu d'entre-deux mais la Figure elle-même.

- Pré-pictural → Diagramme → Fait pictural  
Données → Possibilité de fait → Figure

La typologie ternaire deleuzienne des différents moments de la peinture moderne constituée du : Pré-pictural (les données), Diagramme (possibilité de fait) et Fait pictural (Figure), présente une actualisation dans une certaine pratique contemporaine à

---

<sup>377</sup> Pierre Paliard, *Une modernité diagrammatique*, op. cit., p. 13.

travers le processus et la médiation de l'œuvre. Cette actualisation est non plus constituée de trois moments mais de deux. Le premier est toujours celui des données et des expériences, généralement réalisées et présentées en dehors de l'œuvre et de son lieu de monstration. Le deuxième, se présente comme la fusion des deux dernières étapes – à savoir le Diagramme et le Fait pictural – en une seule. Le diagramme devient Figure : exposition des forces invisibles qui travaillent l'œuvre de l'intérieur.

- Données (Data) → Diagramme (Figure)

Ce deuxième et dernier moment peut être qualifié de diagrammatique et se définit spécifiquement par une visualisation des données dans de multiples formats et traductions. Les données et les forces – qui demeurent absentes du lieu de monstration – sont visibles et lisibles à travers le discours et la médiation de l'œuvre et prennent la forme de dispositifs énonciatifs, de documents, de cartes, de légendes, de diagrammes et de récits. S'appropriier et étudier ces nouveaux formats, modes et lieux d'existence de l'œuvre diagrammatique, plus proches de ceux de l'architecture, de l'entreprise ou de la communication et de l'information, sont la tâche que je m'assigne dans cette *bibliothèque*. Je verrai dans les chapitres suivants, à travers une sélection de pratiques, comment les artistes pensent et s'expriment par le diagramme. Les artistes donnent forme alors au processus à l'œuvre par le biais d'agencement de documents, d'objets ou d'appareils invitant le spectateur à devenir acteur dans un théâtre d'individuation psychique et collectif.

## 2. Documents

Dans la définition même du diagramme, il existe une ambiguïté quant au mode d'existence des images ressemblantes et illustratives. Dans la pratique de Francis Bacon, la fonction du diagramme – invisible dans l'œuvre finale – est de transformer les clichés, d'ordonner le chaos, c'est-à-dire les images illustratives photographiques et documentaires qui habitent l'esprit du peintre ainsi que sa toile encore vierge, en Figure considérée comme ultime degré de formation et de réalisation de son œuvre picturale. Par ailleurs, le diagramme comme dispositif politique chez Foucault, ou encore geste et tracé chez les physiciens comme il est montré par Gilles Châtelet, est un outil de visualisation dans le sens où il actualise le virtuel, il donne à réfléchir sur ce qui n'est pas visible d'une manière à la fois panoptique et panoramique. « Le diagramme donne à penser plus qu'il ne représente : il actualise par construction des virtualités »<sup>378</sup>, cela rejoint par ailleurs les Figures de Francis Bacon. « La peinture n'est donc pas imitative, illustrative : elle ne reproduit pas les formes des objets, mais capte des forces : on peint la sensation »<sup>379</sup>, c'est comme ça que Deleuze perçoit la peinture de Bacon mais aussi définit le critère de la création. Il fait de la peinture l'exposition visible des forces non visibles et l'éloigne ainsi de la fonction représentationnelle du monde.

Désormais, la peinture soulève la question de la visualisation des données ; elle serait une invention qui surgit comme « voyance »<sup>380</sup>. Voyance ou encore visualisation des données qui jonchent le monde dans lequel nous existons. C'est le cas de l'atlas Mnémosyne d'Aby Warburg, qui se considère comme un « outil pour recueillir ou

---

<sup>378</sup> Franck Jedrzejewski, *Diagramme et catégories*, op. cit., p. 18.

<sup>379</sup> Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, op. cit., p. 209.

<sup>380</sup> *Ibid.*

"échantillonner", par images interposées, le grand chaos de l'histoire »<sup>381</sup>. Encore un geste d'ordonnement du chaos, comme nous l'avons vu précédemment avec la notion deleuzienne du chaos-germe de la peinture et du diagramme, qui se manifeste cette fois-ci dans des planches noires constellées de figures photographiques qui créent des « plans d'intelligibilité capables d'opérer certaines coupes du chaos »<sup>382</sup>, une sorte d'archéologie et de cartographie de la culture, qui manifestent une visualisation générative des images qui constituent l'histoire. Ce sont des planches de coupe opératoires dans le chaos que Warburg nomme « espace de la pensée ». « Il s'agit toujours de vaincre le chaos par un plan sécant qui le traverse »<sup>383</sup>. Ces planches noires, comme une toile encore vierge de peinture, constituent des « plans de consistance » où l'immanence temporelle s'expose dans chaque élément qui compose l'atlas. « Le plan d'immanence n'est pas un concept pensé ni pensable, mais l'image de la pensée, l'image qu'elle se donne de ce que signifie penser, faire usage de la pensée, s'orienter dans la pensée... »<sup>384</sup>. Cette opération « n'est ni une analogie, ni une imagination, mais une composition de vitesse et d'affects sur ce plan de consistance : un plan, un programme ou plutôt un diagramme, un problème, une question-machine »<sup>385</sup>. Cette coupe visuelle dans le plan de consistance est la manifestation visuelle (visualisation ou encore actualisation) de formes et de tracés virtuels. Comme la toile ou le mur, le plan constitue une machine abstraite où se constituent des agencements d'énoncés ; les pièces de la machine. Un peu comme on pourrait l'entendre dans la série des planches *Légendes*, où les multiples pièces, dessinent par agencements virtuels les différents appareils et machines.

---

<sup>381</sup> Georges Didi-Huberman, *Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre*, Études photographiques, 27 mai 2011, mis en ligne le 18 novembre 2011. Consulté à l'adresse <<http://etudesphotographiques.revues.org/index3173.html>>. Consulté le 06 mars 2013>.

<sup>382</sup> *Ibid.*

<sup>383</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, *op. cit.*, p. 191.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 39-40.

<sup>385</sup> Anne Sauvagnargues, *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, *op. cit.*, p. 172.

## Dessiner une pensée

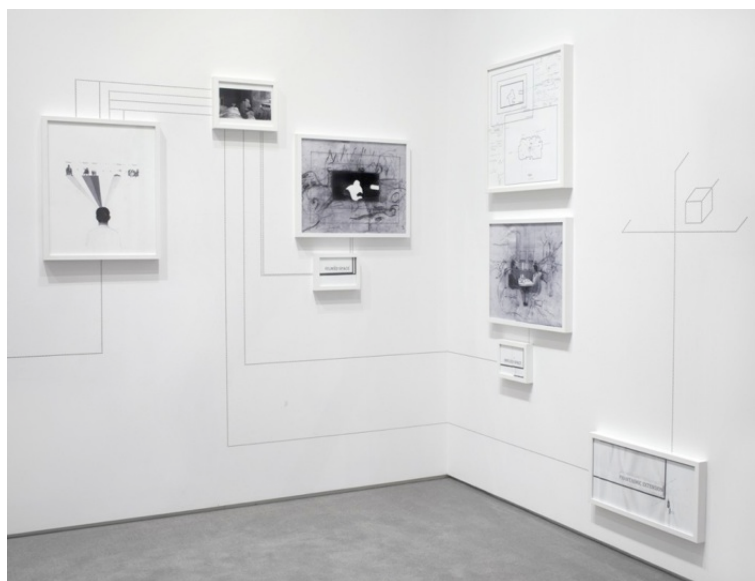


Fig. 28 **Alexandre Singh**, *Assembly Instructions : The Pledge*, 2013, New York.

Dans la série *Assembly Instructions* (2008-2001), Alexandre Singh réalise des assemblages d'images extraites de sources diverses notamment les *Essais* de Montaigne ou encore les catalogues d'Ikea, des encyclopédies ou des documents consultés sur Internet. Ces éléments d'illustrations documentaires sont monochromes, dans les valeurs de gris et de noir. Ils marquent les murs comme des figures ou particules d'écriture – en empruntant l'expression de Robert Smithson – reposant sur les pages blanches d'un livre comme pour « dessiner une pensée »<sup>386</sup>. Des imprimés sur papier, ou encore des photocopies en noir et blanc punaisées composent les images et les textes dans une homogénéité matérielle et discursive, une façon analogique de faire ce pourquoi le numérique est prédestiné à cartographier, indexer et visualiser des images en masse en les mettant en relation. Cette esthétique analogique est considérée par l'artiste comme dépourvue d'une nostalgie de la technique. Les images sont agencées sur les murs de la galerie en diagrammes muraux (fig. 28), peut-être le résultat de

---

<sup>386</sup> Alexandre Singh, « De la mémoire du monde », interview par Anaël Pigeat, *Artpress* n° 386, février 2012, p. 47.

l'attention curieuse que porte l'artiste aux diagrammes ésotériques de la Kabbale, ou comme des éléments faisant partie d'un circuit électrique, un peu comme des résistances reliées par des lignes de conduction. Cela constitue une carte monumentale, où le spectateur déclenche par le sens de lecture et du regard le fonctionnement de celle-ci, une histoire qui fait référence à la forme qui la contient, dans une esthétique qui rappelle les collages surréalistes ou encore dadaïstes.



Fig. 29 **Alexandre Singh**, *Assembly Instructions (Ikea)*, 2008. 37 collages (encadrés), Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2010.

L'artiste accompagne l'installation par un texte qui sert généralement de lecture performative. Ces dessins de pensée – images de pensée ou comment s'orienter dans la pensée ? – seraient le résultat d'une expérience des magasins de la marque suédoise : « partout dans le monde, ils ont presque le même plan, surtout à l'étage où se trouve une succession de chambres artificielles. Cela m'a fait penser au " palais de la mémoire " de la Renaissance et aux arts mnémoniques. Peut-être que tous ces magasins avaient été conçus comme une conspiration, une entreprise secrète de préservation de la connaissance humaine, qui serait contenue toute entière dans un arrangement apparemment arbitraire de couettes, de jouets, de canapés, de vingt livres suédois posés sur des étagères, toujours les mêmes ? Ou alors ce serait le monde qui serait l'index des magasins Ikea »<sup>387</sup>, explique l'artiste (fig. 29). Ici, le magasin s'apparente à la bibliothèque où sont normalement stockés connaissance et savoir. Un théâtre de la

---

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 47.

mémoire qui rappelle celui imaginé par Giulio Camillo, lieu aussi des souvenirs que nous nous faisons des objets et des choses qui habitent le monde.

Dans *Technique mixte*, document qui réunit une somme importante d'objets et choses qui habitent notre monde un peu comme dans un magasin d'Ikea, c'est à travers une littérature informative et indexée qu'on peut lire le contenu des images qui manquent. Les images se composent à travers une logique d'addition – *et et et* – un bégaiement créateur, en empruntant le terme deleuzien, de forme au-delà du visible : « verre, acier, eau distillée, trois ballons de basket ». Une sorte de limite mineure de l'usage de l'image et du langage. « L'inadéquation du langage, l'inadéquation entre le mot et la chose, entre sa langue et une langue étrangère, entre langue et écriture, cette difficulté, ce bégaiement est ce qui fait sens et œuvre »<sup>388</sup>. Les deux travaux se définissent dans un « régime de relations entre des éléments et entre des fonctions »<sup>389</sup> en dehors d'une fatalité téléonomique, mais plutôt dans des moments de la réalisation, comme une coupe dans le processus où logeraient des formats prototypiques des œuvres auxquelles il y fait référence : « pièces de Lego, bacs en plastique Lego, tuyaux en aluminium poli, serre-joints, 12 enseignes au néon (verre, Plexiglas, fils, transformateurs, câbles électriques), carton, aluminium moulé poli, tuyaux d'aluminium poli, bois, feutre, thon en plastique, pois secs, perles en polystyrène, œufs de saumon, colle, orteil de chameau en fibre de verre moulée ». Ce bégaiement se manifeste dans la logique collagiste, où la fragmentation est une articulation de parties valables comme telles, et où « l'association de fragments permet l'organisation de différentes configurations d'intensités, dont aucune ne domine l'autre »<sup>390</sup>. C'est une constellation, une collision entre des éléments hétérogènes. *Technique mixte* et *Légendes* tentent, dans une esthétique purifiée de toute illustration et images conjuguant la logique de l'objet et celle du projet, de révéler un

---

<sup>388</sup> Sally Bonn, *Les paupières coupées. Essai sur les dispositifs artistiques et la perception esthétique*, La lettre volée, 2009, p. 204.

<sup>389</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003, p. 12. L'auteur nomme ce régime « *imagéité* ».

<sup>390</sup> Timothée Chaillou, Catalogue de l'exposition *Seuls quelques fragments de nous toucheront quelques fragments d'autrui*, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, 30 novembre 2012 – 19 janvier 2013.

inventaire de prototypes. Ainsi, Élie During définit le prototype : « à côté de la pure praxis où s'épuise la vocation anti-poïétique de l'être-artiste, à côté des objets " tout faits " où se concentre parfois cette activité, il y a une place pour les multiples montages, machines et machins qui, bien qu'ils ne présentent pas de formes stabilisées, donnent déjà une consistance au projet artistique et une visibilité à l'expérimentation qu'il propose. Ces quasi-objets d'art, avec lesquels se confondent beaucoup d'œuvres contemporaines, je les appelle des prototypes »<sup>391</sup>. Des « machins » qui se font œuvres.

*Technique mixte* constitue un moment du projet. Le document de la liste de légendes se présente comme une coupe dans le temps de l'œuvre et de sa traduction. C'est en ce sens que *Technique mixte* peut constituer un prototype, où un objet projectif « manifestant le principe d'une série de réalisations possibles »<sup>392</sup>, un devenir œuvres plurielles dans un processus presque génétique. Dans ma pratique, il est toujours question de la perte de quelque chose. Dans le cas de *Technique mixte*, on perd l'image pour laisser place à la plasticité des mots. *Un livre aveugle* nous entraîne dans le vertige du non-sens à cause de la perte de visibilité et de lisibilité, aveugle. Enfin, avec *Point de vue, point d'écoute (Nuits blanches)*, les boules de cire représentent l'isolation sonore et donc la perte de l'audition ; comme coupé du monde ; et dans *Point de vue, point d'écoute (Lecture)*, la partition et sa lecture sonore transforment jusqu'à l'usure le texte d'origine. Dans cette " stratégie de la disparition ", il y a une poétique du virtuel, de l'absent au regard. Ce geste s'articule en quête de silence, comme un retour à la source ou encore la suggestion. Parce que, dans cet environnement envahi par « les clichés »<sup>393</sup> apparaît comme par nécessité un besoin d'épurer, de suggérer, de s'arrêter. Il y a dans le mot « époque », le sens grec du verbe « s'arrêter », « parce qu'on s'arrête là pour considérer comme d'un lieu de repos, tout ce qui est arrivé avant ou après »<sup>394</sup>. C'est dans ce sens qu'il faut lire le geste intermédiaire du diagramme, entre l'avant et l'après

---

<sup>391</sup> Élie During, « Prototypes (pour en finir avec le romantisme) », *Esthétique et Société*, Colette Tron (dir.), Paris, L'Harmattan, 2009, p. 92.

<sup>392</sup> *Ibid.*

<sup>393</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 93.

<sup>394</sup> Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, op. cit., p. 30. (Cf. Jacques Bénigne Bossuet, *Discours sur l'Histoire universelle. Dessein général*, 1681).

du processus créateur, où « le diagramme est bien un chaos, une catastrophe, mais aussi un germe d'ordre et de rythme. C'est un violent chaos par rapport aux données figuratives, mais c'est un germe de rythmes par rapport au nouvel ordre de la peinture »<sup>395</sup>. Cet outil est au service de la disparition du figuratif afin d'instaurer une cartographie du visible. Il vient comme un événement dans le support, ou dans le corps de l'artiste – entre ses yeux et ses mains – afin de transformer les choses par une pensée du geste. Il introduit une césure dans la continuité temporelle, il emporte une sorte d'évidence, et dans ce sens, il fait époque.

De même, mais sous un angle synoptique, à la fois panoptique et panoramique, *Légendes* distribue les éléments constitutifs d'objets et de machines dans leurs rapports de coexistence, d'un point de vue à la fois intérieur et extérieur d'agencements structuraux de positions dont le prototype est la légende – ou encore la carte – sans illustration. Une sorte d'entaille qui re tranche à l'image ses conditions de visibilité et d'équilibre convenues pour tenter un nouvel agencement, en lui imposant un devenir mineur. Les objets semblent se donner au regard dans la simple coexistence présente de leurs parties : il s'agit de faire voir l'objet décrit « de partout et de nulle part »<sup>396</sup>. Dans *Légendes* il y a une visualisation d'éléments généralement invisibles dans les objets, où du moins qui constituent son anatomie intérieure. Roland Barthes différencie le panoptique comme agent endoscopique qui implique un intérieur à découvrir, une enveloppe et des murs à percer. Et le panoramique, qui porte sur un mode sans intérieur, rien qu'une étendue, une épiphanie<sup>397</sup>. L'œuvre *Légendes* est plutôt produite sous un mode panoptique. Mais l'étalage des légendes sur le plan de la feuille – comme on étale une grenouille sur une surface d'expérimentation motrice – ou une table de dissection, donne une lecture et une vision panoramique des objets caractéristique du mode paradigmatique du voir et du savoir encyclopédique. Dans le portrait ou le profil des objets et des choses qui constituent la collection des documents *Légendes*, les noms

---

<sup>395</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *Ibid.*, p. 95-96.

<sup>396</sup> Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Seuil, 1994, p. 209.

<sup>397</sup> Roland Barthes, *Le Neutre*, *op. cit.*, p. 208.

communs occupent une fonction toponymique dans une nomenclature en position de légendes. Les dispositifs synoptiques sont très différents les uns des autres sur le plan informationnel et sémiologique, mais ils ont tous en commun de nous faire voir le monde d'en haut, d'une façon panoramique contrairement aux légendes de *Technique mixte*, qui elles ne renvoient à aucune organisation topologique. Dans ce sens, la « Figure de l'indicialité »<sup>398</sup> – contrairement à l'indicialité photographique barthienne – est une figure aveugle. Elle se constitue d'indices, comme des témoins d'un être-là, vers lequel pointerait l'index. Un être fantomatique, mythique, virtuel où les mots ou encore le sens et le toucher ont la capacité de légender la perception au-delà des images et des ressemblances. Dans l'œuvre diagrammatique, les données sont la trace des choses, « des mots voyants »<sup>399</sup>, les témoins d'un fait déjà là, la Figure sert à leur visualisation après traitement. « Le diagramme, ce n'est plus l'archive, auditive ou visuelle, c'est la carte, la cartographie, coextensive à tout le champ social. C'est une machine abstraite. Se définissant par des fonctions et des matières informelles, elle ignore toute distinction de forme entre un contenu et une expression, entre une formation discursive et une formation non-discursive. C'est une machine presque muette et aveugle, bien que ce soit elle qui fasse voir, et qui fasse parler »<sup>400</sup>. Cette ambiguïté, qui caractérise aussi les dispositifs de médiation et de lecture des œuvres d'art comme éléments de visualisation, nourrit ma pratique de l'intérieur et lui dicte son format de visibilité. Un format qui se fait discret, mineur, avec un faible signal figuratif. Un plan, des mots.

Les légendes dans *Technique mixte* sont des « œuvres invisibles »<sup>401</sup>, des indices. Elles existent de par les clichés. Tandis que *Point de vue, point d'écoute (Nuits blanches)* et *(Lectures)* se définissent comme des dispositifs de lecture et de traduction

---

<sup>398</sup> Yves Jeanneret, « L'entreprise de mise en visibilité du social », *De la "Data Science" à l'infovisualisation*, Communication à la Journée d'étude PraTIC, 25 février 2013, Paris, Gobelins, l'école de l'image.

<sup>399</sup> Georges Didi-Huberman, « Sous le regard des mots », *op. cit.*, p. 9.

<sup>400</sup> Gilles Deleuze, *Foucault*, p. 42. (Souligné par l'auteur).

<sup>401</sup> Denys Riout, « Des œuvres invisibles à l'ère du "Musée imaginaire" », in *Les images manquantes*, Paris, *Les carnets du bal*, N°3, 2012, p. 23.

mettant en jeu des mécanismes de connexions et de visualisations entre l'œil et l'oreille, un peu comme regarder une image en écoutant sa description ou encore lire les sous-titres d'un film dans une langue incompréhensible, où on visualise autant qu'on perd du visible. Ce qui m'intéresse ici est cette question d'invisibilité ou de virtualité des images manquantes laissant place à une sorte de visualisation aveugle, *haptique*, lorsque l'œil se substitue au toucher et par une lecture sourde. Cette référence d'une image à une autre se multiplie et constitue un tissu d'images de pensée hétérogènes. Elles forment des nœuds, des points d'ancrage visuel (ou points d'écoute) et de passage vers d'autres nœuds. Pourtant, les images illustratives manquent dans mon travail, c'est leur visibilité qui fait défaut laissant place à la lecture des mots. Face à ces nœuds, je perçois des légendes que je considère comme des données, au sens informatique de *data*.

Elles sont des indices, des témoins dans un corpus de mémoire, mais leur agencement et agglomération permettent la construction du nouveau, d'un tissu. Mon musée imaginaire est indiciel, il produit du récit, « un pur embrayeur pour l'imaginaire informé par la lecture de sa légende »<sup>402</sup>. Par ailleurs, les légendes constituent des traces – comme des empreintes – écrites et stockées dans les archives afin qu'elles soient classées et indexées, une sorte de typologie des images. Ces traces produisent à leur tour des images mentales, des « images vues par des mots »<sup>403</sup>, c'est comme cela qu'elles fonctionnent indexées dans la liste *Technique mixte*. Dès lors, toute tentative de penser autrement, de concevoir à distance et autrement l'œuvre, implique une démarche de construction et de reconstruction des codes de la médiation.

---

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>403</sup> Georges Didi-Huberman, « Sous le regard des mots », *Ibid.*

## Exposer la parole



Fig. 30 *Une exposition parlée*, Jeux de paumes, 2013.

Dans *Une exposition parlée*, présentée récemment à la galerie du Jeu de paume<sup>404</sup>, on parle des mots qui exposent l'œuvre d'art, l'exposition et la diffusion d'une œuvre dans sa globalité par l'oral sans images. Comme dans une « série de rétrospectives parlées » par Gustav Metzger, David Medalla et Yona Friedman diffusée à travers un dispositif télévisuel avec écran noir sous-titré accompagnant l'enregistrement vocal (fig. 30). Pour reprendre une phrase parlée de Gustav Metzger « l'art autodestructif finit avec rien, ici nous commençons avec rien », une rétrospective parlée commence avec tout, et ne produit rien. Chacun des artistes est invité à enregistrer la rétrospective idéale de son œuvre, que celle-ci soit autodestructive, performative ou encore théorique. Des mots dits par les artistes, par la mémoire de ceux qui ont créé, générant ainsi l'image mentale d'une exposition du temps de l'œuvre dont la disparition affirme l'existence dans l'esprit de ceux qui l'écoutent. Cette série n'existe qu'à travers les mots et la voix des artistes générant ainsi l'image d'une exposition dans l'esprit de ceux qui l'écoutent. En parallèle est proposée une nouvelle « exposition à être lue », publication constituée d'œuvres écrites dans un catalogue. Cette exposition, mise à disposition des visiteurs, assume l'ambition de sa lecture à haute voix, d'une personne à l'autre. Elle devient ainsi une forme autonome et vivante, à la fois intellectuelle et corporelle. L'oralité du mot

---

<sup>404</sup> *Une exposition parlée*. Suite pour exposition(s) et publication(s), premier mouvement. Une proposition de Mathieu Copeland. Du 26 février au 12 mai 2013, Satellite 6, Galerie du Jeu de paume.

questionne la gestuelle de la parole et son inscription dans l'espace de l'exposition, entre langage et espace. Cela résonne avec ce qu'affirme Marcel Broodthaers : « il n'y a pas de structures primaires autres que celles du langage qui les définit. Je veux dire qu'un artiste ne construit pas un volume. Il écrit en volume (...) L'espace est le manteau des aveugles »<sup>405</sup>. Entre écriture et image mentale, lecture et écoute, celle-ci interroge l'unicité de la lecture et de la parole, la place du mot dans l'exposition ainsi que la question de l'exposition du catalogue. Toutes ces variations s'articulent autour d'un seul thème, celui de faire sienne une forme qui est autre. Ainsi, le texte – lu – permet son interprétation, et devient aussi bien sa partition que sa mémoire, comme dans *Un coup de dés* de Broodthaers.

La mise en mémoire et l'archivage, la classification et l'indexation du savoir et de la connaissance constituent une base de données. La fouille de données à laquelle je me livre dans les documents d'archives des œuvres d'art, constitue – bien qu'elles donnent à lire et à voir ce qui est déjà passé – des éléments fondamentaux servant de point de départ à un raisonnement ou à une traduction. Les documents d'histoire de l'art, les photographies-documents d'œuvres d'art et leur discours médiateurs constituent pour moi une matière et une base de données plastique et poétique. C'est à travers elles que je construis ma connaissance en sciences de l'art. Mon corps perçoit et reçoit ces données d'une manière logique et sensible qui n'est pas différente de celle de la réception d'œuvres d'art réelles dans une galerie ou un musée. Car à défaut de cette proximité réelle, que reste-t-il ? « Ces reproductions sont accompagnées de textes qui, dans les " beaux livres ", les livres sur l'art et les revues, prennent place à côté d'elles. Ces deux médias – texte et images – sont essentiels à la diffusion ou la divulgation d'une œuvre *in absentia* – que l'œuvre absente demeure visible ailleurs, ou qu'elle ne soit pas visible, ici comme ailleurs »<sup>406</sup>. Cette distance médiatrice et documentaire riche de textes et d'images, cet interstice de médiation, m'ouvre sur un lieu d'étude et de création, au-delà des images, celui des dispositifs de lectures et de visibilité.

---

<sup>405</sup> Marcel Broodthaers, *MLT*, documents reproduits dans le catalogue de l'exposition *Marcel Broodthars* du Jeu de Paume, Paris, 1991, p. 147-149.

<sup>406</sup> Denys Riout, « Des œuvres invisibles à l'ère du "Musée imaginaire" », *op. cit.*, p. 26.

Le document représente alors un filtre à travers lequel les œuvres me parviennent « filtrées »<sup>407</sup> par de multiples médiations, cadrées, déjà pensées, pré-interprétées, comme prêt-à-penser. Le document renvoie à son contenu dans un but informatif. Il se définit par son contenu à l'intérieur duquel je cherche à traduire et à transformer, opérant une translation littérale et grammaticale, le basculant du côté des données et leur visualisation. Elles occupent un espace sur et dans les appareils qui donnent à voir et qui donnent à lire. Les interfaces de visualisation de ces données semblent construire mon espace quotidien, elles ornent mes plans de vue : brochures, cartels, livres, catalogues, écrans, etc. Cette matière collectée et archivée, constitue un médium d'enregistrement, tels la photographie, le film ou la vidéo, mais peut aussi adopter des formes hybrides comme des images et du texte présentés selon des formats variés.

À ce propos, Anne Bénichou nous éclaire sur les médiums qui se situent entre documentation et création : « le statut de ces documents est toutefois complexe, car les artistes les considèrent parfois comme des œuvres à part entière ou les recyclent en matériaux artistiques pour des œuvres ultérieures. On assiste à une confusion volontaire de la documentation et de l'œuvre »<sup>408</sup>. En effet, la conception de la médiation entre la réception de l'œuvre par mon corps à travers autre chose qu'elle-même me renvoie à l'objet même de la médiation. Cet objet médiateur est ce qui relie l'œuvre à moi-même, ce qui la rapproche de mon corps et de mes yeux, ce qui la déplace en son absence. Il est le lieu de l'actualisation de l'œuvre virtuelle. On peut également considérer que les documents et cartels constituent des lieux d'exposition, des musées silencieux. Les œuvres se réduisent à une réalité graphique comme écriture, mots, chiffres, histoire, discours, lettres, indices ou symboles et révèlent que les lettres sont aussi des formes. D'ailleurs, dans ces documents, les œuvres réunies tentent de relever du même type : illustrations, photographies-documents ou simples légendes, commentaires historiques et critiques. Une ambiguïté s'installe aussi lorsqu'il s'agit d'une œuvre photographique,

---

<sup>407</sup> Christophe Kihm, *Projet d'un salon, expérience d'une traduction*, in Catalogue Panorama 3, Salon du prototype, commissaire Christophe Kihm, 2002, Le Fresnoy, studio national des arts contemporains, p. 4.

<sup>408</sup> Anne Bénichou, *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts contemporains*, Dijon, Les presses du réel, Perceptions, 2010, France, p. 12.

dont l'illustration n'altère pas la nature, ou une œuvre non photographique (peinture, installation, sculpture, etc.) dont l'illustration devient une preuve de son existence dans l'espace et le temps. Les légendes se déchargent de la particularité de l'objet pour se réduire à de parfaits prototypes, un peu comme les figures accompagnant les définitions dans un dictionnaire ou encore une vitrine de spécimens dans un musée d'archéologie. « L'image n'est pas une exclusivité du visible. Il y a du visible qui ne fait pas d'image, il y a des images qui sont toutes en mots »<sup>409</sup>. Cela semble résonner avec des questions posées par Jacques Rancière sur le statut des images, une problématique autour de l'identité et de l'altérité de celles-ci, la réalité des images et la réalité comme image dans le temps d'un art par l'image médiatique et l'image de synthèse où la notion d'image perd son contenu.

## Le diagramme loge dans l'oubli

Le Centre national Edition Art et Image (Cneai) est un espace dédié à l'art à l'âge de sa reproductibilité technique à travers des formats inventifs auxquels correspondent des modes de circulation nouveaux dans l'espace d'exposition et hors les murs de celui-ci. Estampe, livre, affiche, journal, cahier, enveloppe, carte, maquette, vinyle, diapositives sont autant de formats d'œuvres qu'œuvres de format que met en scène le Cneai et que le visiteur peut acquérir. Ce que j'aimerais mettre en avant ici, ce n'est pas l'éloge d'un espace dédié à la culture sous une forme d'économie du don, mais c'est la proposition originale d'un philosophe qui, à travers le souvenir d'une exposition qu'il a visitée au Cneai, en propose une lecture qui lui offre des éléments de données pour la construction d'un diagramme. « En quittant l'île des impressionnistes, on n'emporte pas avec soi le grand catalogue qui témoignera comme un trophée de notre participation directe ou différée à l'événement de l'exposition ; ce sont plutôt des fragments du lieu que nous ramenons chez nous, comme on arracherait une pierre à un site archéologique pour l'ajouter à sa collection personnelle. Qu'ils soient voués à rejoindre un trésor ou à passer de main en main au fil des rencontres, ces morceaux d'art qui n'ont pas besoin d'être des œuvres se donnent avant tout comme les éléments d'une mémoire matérielle

---

<sup>409</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, op. cit., p. 15.

du passage. Pris ensemble, ils disposent les marques ou les points d'appui de ce qui pourrait être le diagramme d'une exposition en elle-même virtuelle. Quelque chose comme un prélèvement ou une coupe dans le processus »<sup>410</sup>, écrit Elie During. Le philosophe institue un nouveau rapport au lieu et aux œuvres différent de leur régime ordinaire. Il tente d'aboutir par les puissances conjuguées du souvenir et de l'oubli à un diagramme d'expérience qui ne serait ni catalogue ni documentation monographique mais le prélèvement d'un savoir en devenir évitant l'effet de saturation des musées de mondes artistiques denses et incommensurables. Un diagramme qui extrait les lignes de forces plutôt que le détail. L'écriture d'une exposition par le commissaire d'exposition peut ouvrir la voie à un parcours fait de montages déambulatoires et où la lecture du catalogue peut offrir une expérience plus intense que celle procurée par la visite d'une exposition.

Magazines, documents, livres d'artistes et affiches récupérés par le philosophe deux mois avant sur le site de l'exposition, permettent à celui-ci de se souvenir de la diversité des pièces ainsi que leur dialogue autour de la question du mode d'existence et de la survivance des images de la presse quotidienne dans une société hautement médiatisée. La réunion de ces documents atteste de la consistance d'une exposition au-delà des murs d'exposition et constituent pour le philosophe le support matériel qui permettra à certains souvenirs de se développer et de s'actualiser en éléments de diagramme par le truchement d'associations de lectures et de montages a-chronologiques, et qui nourriront un travail qui n'aura probablement plus rien à voir avec l'exposition ni même avec l'art. Alors faut-il visiter les expositions ?

---

<sup>410</sup> Elie During, « Éléments pour un diagramme, le Cneai joue L'Oubli », Paris, 2013, consultable sur l'adresse < <http://www.uncoupedes.net/contribution/elements-pour-un-diagramme/> >.

## II. Traductions

## 1. Témoins oculaires

### Installation prospective

Dans l'œuvre d'Isabelle Cornaro intitulée *Paysage avec Poussin et témoins oculaires*, je fais l'expérience de la traduction. L'œuvre est constituée d'objets divers, chinés dans les brocantes et posés sur des socles disposés dans une sorte de plan métrique à la fois muséal et commercial. Des tapis enroulés sont posés à même le sol et d'autres se tiennent au fond de la composition tapissant des panneaux en contre-plaqué. L'ensemble baigne dans un ton ocre, vert, marron et gris avec ci et là quelques motifs bleus. L'œuvre interpelle et attire l'attention par sa masse et sa disposition dans l'espace. Le spectateur est invité à traverser l'installation, à entrer dans le décor, et celui qui ignore le titre ou qui ne dispose pas de la grille de lecture de l'œuvre ne verra qu'un assemblage d'objets et de socles. On peut probablement y voir une sorte de transition entre un rangement et une exposition d'œuvre d'art en devenir. Dans *Paysage avec Poussin et témoins oculaires*, l'artiste transpose la construction spatiale des paysages idéalisés de Nicolas Poussin (1594-1665) à travers une collection d'objets sans relation avec le référent, sauf peut-être à travers quelques motifs géométriques ou floraux. L'artiste construit cette installation-paysage comme un dialogue avec ce que Nicolas Poussin nomme *prospect* : « Poussin opposera à la vue simple des objets, leur considération attentive, à la réception naturelle dans l'œil de la ressemblance et de la forme de la chose vue, la recherche, dans l'acte de vision même, du moyen de bien connaître cet objet. Cet office de raison, Poussin l'appelle le prospect par opposition à l'aspect. Le prospect ne se définit pas seulement comme un acte de l'esprit, mais par des conditions objectives qui sont celles de la géométrie optique : le prospect, c'est la perspective, la construction légitime du tableau »<sup>411</sup>. L'installation reprend métriquement la construction de la peinture, à travers la disposition des objets sur les lignes de fuite composant le tableau. Tous les éléments sont placés selon un principe de

---

<sup>411</sup> Louis Marin, *La lecture du tableau d'après Poussin*, in Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1972, N°24. p. 254.

perspective classique avec un point de vue unique, où les objets les plus grands sont au premier plan et les plus petits en arrière-plan. En traversant l'installation, le spectateur s'émancipe du point de vue unique que propose la peinture pour une plus grande proximité avec les objets et des points de vue multiples.

En circulant dans l'œuvre, on passe du registre de l'image – qui se défait – à celui de l'objet provoquant un jeu de construction et de déconstruction dans un même dispositif. On a envie de voir les objets de plus près et de les toucher. Pourtant, ce n'est pas dans les rayons d'une brocante ou d'un souk que je fais la rencontre de ces choses, mais bien au Musée d'Art contemporain du centre Georges Pompidou. « J'étais très intéressée par cette valeur ajoutée qui est à la fois sentimentale et économique. Il y a toute cette idée du fétichisme des objets qui a émergé et du rapport que l'on entretient avec ces objets, qui sont commémoratifs et qui ont plusieurs fonctions, qui sont à la fois des objets d'usage et de commémoration »<sup>412</sup>. Il existe plusieurs versions de cette traduction-installation. Chez Isabelle Cornaro, les figures du tableau de Poussin deviennent des objets identiques qui évoquent la sérialité, la culture populaire et interrogent la valeur des objets, ainsi que la valeur ajoutée de l'œuvre d'art. Le tableau de Poussin constitue une trame – « l'archétype du paysage »<sup>413</sup> – pour composer un dessin en volume dans un espace avec des plans représentés par les socles, et des motifs représentés par des objets. « En fait, il est question de systèmes de transposition. Comment fait-on pour passer d'un objet familier, de quelque chose que tout le monde connaît, à sa transposition abstraite ? Je pars souvent de produits culturels déjà existants, appartenant à la culture savante ou populaire, tels que les films hollywoodiens, les dessins animés, les images de jardins, les objets *arts and crafts* etc. D'autre part, l'abstraction renvoie ici à l'aspect systémique et catégoriel de la représentation. C'est dans ce sens que j'entends le mot abstraction : comme schématisation, comme systématisation typologique des signes, mais aussi comme abstraction formelle, c'est-à-dire comme

---

<sup>412</sup> Isabelle Cornaro, *Ce qu'ont vu les témoins*, entretien avec Patrick Javault et Vivian Rehberg, 25 mai 2011, Fondation d'entreprise Ricard, Paris.

<sup>413</sup> *Ibid.*

motif non-figuratif. »<sup>414</sup>. Pour l'artiste, la traduction, le passage d'un medium à un autre, du dessin à l'installation, ou de l'installation au film est un travail sur les catégories et sur les media et où il n'y a pas de frontières entre les choses. Par ce processus de traduction, il s'agit de reproduire manuellement ou mécaniquement un modèle sans s'y impliquer subjectivement. Par ces agencements d'objets, l'artiste se tiens à distance de la source comme pour mieux la photographier ou la filmer.

La disposition des objets sur les socles pose la question de la valorisation et de la valeur ajoutée de ces objets. L'installation semble remettre en question le rapport à la valeur de l'œuvre d'art, qu'elle soit affective ou sentimentale, au regard de la reproduction mécanique de celle-ci. L'artiste se base sur un modèle, un original pour réaliser sa composition schématique mais n'en laisse aucune trace au moment de la visualisation du processus de transposition dont il est question sauf à travers le commentaire et le discours. Le paysage de Poussin devient un énoncé ou encore une abstraction formelle, n'étant présent qu'en virtualité, en puissance. Par ce geste, Isabelle Cornaro incarne le portrait de l'artiste en traducteur : s'appropriant une source sans l'altérer, mais la traduit dans un autre format et dans une autre langue. Ainsi, la peinture se lit en installation. « Il faudrait penser la traduction comme l'esthétique, comme une pensée de l'écart, comme une pensée en acte. La traduction, comme l'esthétique, pense une activité en cours et qui nous met en cause. Elles sont toutes deux une occasion de réflexion importante, à travers la pratique. Il y a, pour la traduction comme pour l'esthétique, une clairvoyance, un savoir propre à la pratique, qui vient de la pratique »<sup>415</sup>. La lecture d'une œuvre en engendre une autre, non par ressemblance ou reproduction, mais par la traduction qui témoigne d'une forme de connaissance et de savoir de deux langues ; celle de l'original (la source) et celle de la traduction (la cible). Entre les deux, l'acte de la traduction se définit comme à mi-chemin entre théorie et pratique, art et philosophie. Finalement, l'artiste explique ce processus de traduction comme une manière de prendre de la distance par rapport à ce qu'elle observe : « pour trouver d'autres formes et essayer d'éviter les systématismes. C'est-à-dire de faire des

---

<sup>414</sup> Vallia Athanassopoulos, « Voir comment on regarde : entretien avec Isabelle Cornaro », in *Artnet*, consulté à l'adresse <<http://www.artnet.fr/magazine/portraits/athanassopoulos/Cornaro.asp>>.

<sup>415</sup> Sally Bonn, *Les paupières coupées*, op. cit., p. 204.

formes que l'on ne ferait pas forcément si on n'était pas dans une logique de traduction. Finalement, c'est pour accéder à des esthétiques ou à des gestes que je ne ferais pas spontanément »<sup>416</sup>. L'artiste-traducteur fait alors l'expérience d'une langue artistique étrangère – comme d'une sonorité, d'une tonalité et d'une prononciation particulière – et de tout ce que véhicule une langue. Ce qui manque c'est le témoin, la preuve reliant le fait à la cause, le signifiant au signifié, la source à la cible. Dans cet écart – espace de possible, de rencontre et de transformation – se forme un art ou une écriture. Il s'agit d'énoncés indiciels où le traducteur devient le seul témoin de la source et de son individuation.

Francis Bacon (le peintre) raconte son geste diagrammatique, lors d'un entretien oral. Gilles Deleuze (le philosophe) en fait un concept qu'il traduit de l'anglais « graph » au français « diagramme ». Naît alors une légende, un mythe, un concept philosophique. Ce moment de traduction – en temps réel – ce moment diagrammatique chez le peintre disparaît aussitôt que commence l'acte de peindre. Les appareils sont en quelque sorte les seuls témoins et c'est à travers eux que se conduit le témoignage. Les légendes techniques témoignent d'une époque technique à travers des supports de transfert, des médiations entre la source et ces multiples formats de traduction. Il s'agit alors de mettre en place des traducteurs de différences internes, dans le sens de conducteurs indiciels, comme une photographie par exemple. Cela témoigne d'un état spectral. Le peintre « a besoin, dans ses tableaux et surtout dans les triptyques, d'une fonction de témoin (...) Ce sont des témoins, non pas au sens de spectateurs, mais d'élément-repère ou de constante par rapport à quoi s'estime une variation »<sup>417</sup>. Comme des *paparazzis*, ils sont représentés munis d'un appareil photo, hors champs, appartenant à moitié au tableau comme dans le triptyque *Études du corps humain* (1970) par exemple. Francis Bacon installe un appareil photographique dans sa toile représenté par deux objectifs similaires à de grands yeux globuleux, indice de curiosité, d'observation et d'auscultation des faits dans leur intégrité et dans leur vérité, que l'invention de la photographie est censée incarner. L'appareil symbolise ici la faculté d'observation

---

<sup>416</sup> Isabelle Cornaro, *Ce qu'ont vu les témoins*, *Ibid.*

<sup>417</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 22.

impartiale : il voit tout mais ne fait pas de commentaire. De même, le document médiatique de l'œuvre reconstitue l'œuvre en dehors d'elle, en son absence. Si l'œuvre est l'événement, alors le cartel est son témoin. Il est d'ailleurs fréquent de voir dans les musées un cartel portant la mention " œuvre manquante " à côté d'un socle ou d'un mur vide. Le cartel témoigne – et on ne peut que le croire – de l'existence d'une œuvre à cet endroit précis, mais absente ici et maintenant. La surface d'inscription – le format de lecture – ne trouve en face de lui qu'un écueil virtuel. Une légende déterritorialisée. La réception des données dans un lieu, un réceptacle, à travers un mode de lecture insignifiante, serait une poétique des appareils techniques de médiation, de lecture et de traduction. Ces éléments isolés – mais relié en quelque sorte – se prêtent à la traduction et se définissent comme des transducteurs.

## Bons à tirer

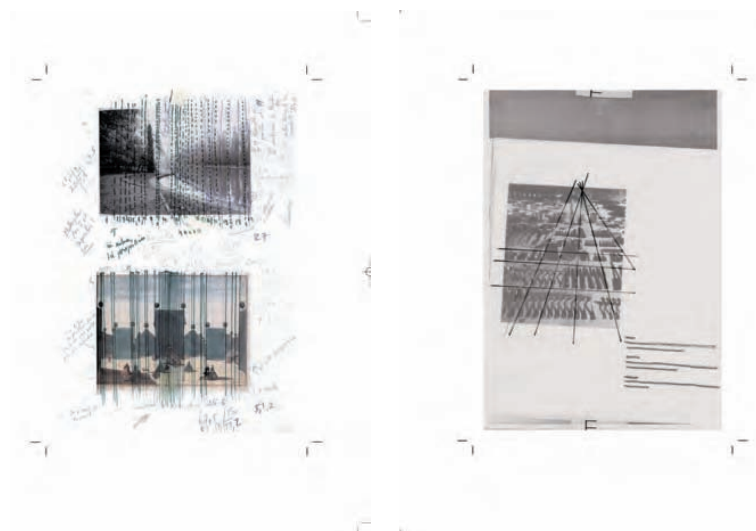


Fig. 31 **Isabelle Cornaro**, *Bons à tirer. (B.A.T.)*, 2008, papier calque, 30 x 40 cm.

« Chacun voit sa charge sémantique altérée par l'approche génétique telle que la rend possible et nécessaire l'histoire des supports textuels eux-mêmes, et en premier lieu, l'apparition du bon à tirer requis par la reproduction imprimée »<sup>418</sup>. Isabelle Cornaro

<sup>418</sup> Bernard Stiegler, « Machine à écrire et matières à penser », *op. cit.*

témoigne de son processus de traduction entre les deux bords qui relient sa démarche. Cet élément d'écart prospectif, cette traduction prend une forme que l'artiste baptise sous le nom *Bons à tirer*. « Les B.A.T. rassemblent mes croquis et documents de travail annotés. Des images-sources collectées me servent de base à un travail de décomposition et de recomposition, suivant un processus de traduction des images en compositions abstraites. Ils témoignent du moment du travail, mais leur statut est ici modifié par la présence de calques, de traits de coupe et de barres colorimétriques qui indiquent, comme le titre, qu'ils sont bons à tirer en tant que tels, prêts à intégrer la chaîne de (re)production »<sup>419</sup>. En effet, ces B.A.T. témoignent d'un moment de travail et de gestes diagrammatiques et de traduction. C'est comme montrer le programme informatique d'une installation numérique, en montrant la trame du processus de production de l'œuvre, Isabelle Cornaro donne une forme visualisable à ses opérations de traduction (fig. 31). Comme une partition, les Bons à tirer sont un système notationnel comportant des concordants. « Une partition définit une œuvre »<sup>420</sup>, déclare Nelson Goodman. Dans le sens où elle détermine d'une manière unique son exécution. Cette feuille de calque translucide joue ici le rôle de plan de consistance. Le calque ou le scanner constituent des appareils de traduction à travers leur fonction de translation et de transfert du visible « à plat », sur un plan sans point de vue contrairement à la photographie. Isabelle Cornaro réalise trois opérations précises : déterminer le modèle, décomposer le modèle, recomposer le modèle. Mais, contrairement à *Paysage avec Poussin et témoins oculaires*, lors de la monstration des B.A.T. l'artiste dévoile le dispositif de décomposition qui constitue le moment diagrammatique. Ils présentent alors une « figure » dans le sens géométrique du terme, c'est-à-dire non pas la simple représentation d'un geste ou d'un concept mais sa construction. Elle en fait une œuvre. Ainsi, la source devient un élément de discours, de titre ou de légende. L'artiste y revient comme un feed-back, en la citant comme un élément de commentaire. Comme un traducteur, Isabelle Cornaro donne à voir la traduction d'une source qui constitue la trame, la matrice, le diagramme. Un peu comme dans la technique de gravure, la

---

<sup>419</sup> Isabelle Cornaro, 2009, Portfolio de l'artiste, consulté à la galerie.

<sup>420</sup> Nelson Goodman, *Langages de l'art*, op. cit., p. 218.

matrice minutieusement réalisée est vitale dans le devenir de l'œuvre, pourtant elle reste souvent dans les casiers du laboratoire et absente lors de la monstration de l'épreuve jugée « épreuve d'artiste » et donc bonne à tirer.

Similitude ou ressemblance ? Michel Foucault cherche à saisir, à travers l'analyse de la peinture de René Magritte *Décalcomanie* (1966), la différence de lecture qu'engendre le face à face de ces deux modes de représentation. « Grâce à cette Décalcomanie on saisit le privilège de la similitude sur la ressemblance : celle-ci donne à reconnaître ce qui est bien visible ; la similitude donne à voir ce que les objets reconnaissables, les silhouettes familières cachent, empêchent de voir, rendent invisible »<sup>421</sup>. Le calque joue ce rôle. Bien qu'il soit translucide et permette la copie, il en résulte généralement une similitude et non pas une ressemblance. Dans la similitude aux paysages traités par l'artiste, il y a des affirmations multiples et différentes qui « dansent ensemble, s'appuyant et tombant les unes sur les autres »<sup>422</sup>. Dans *Ceci n'est pas une pipe*, René Magritte brise la flèche tout en la maintenant présente. Détacher les légendes de leurs références imagées c'est comme faire apparaître les valeurs des images. « Les diagrammes se caractérisent donc par un certain nombre de propriétés que ne possèdent pas les figures ordinaires : ils sont dotés d'une variabilité interne qui leur confère une sorte de générativité. Comprendre un diagramme, c'est d'abord saisir les relations virtuelles qu'il intègre, en anticiper les degrés de transformation ou les développements. La ressemblance rapproche "ceci" de "cela", éloignée du rapport entre les choses, elle disparaît et ne fonctionne plus. Les légendes dans *Technique mixte* posent à leur tour ce paradoxe et cette dichotomie. En effet, d'après R. Magritte « il n'appartient qu'à la pensée d'être ressemblante ; elle devient ce que le monde lui offre »<sup>423</sup>, et c'est dans ce sens que la lecture des légendes opère par intersection entre d'un côté les choses qui fonctionnent dans des relations de similitude, et d'un autre côté la pensée qui est sur le mode de la ressemblance.

---

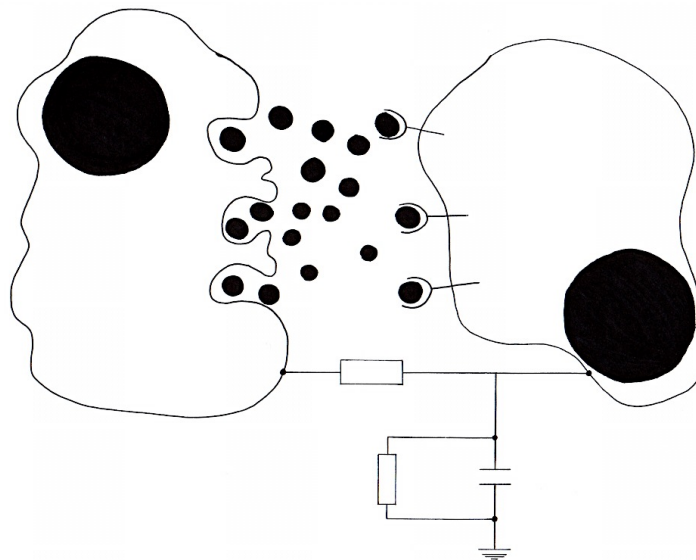
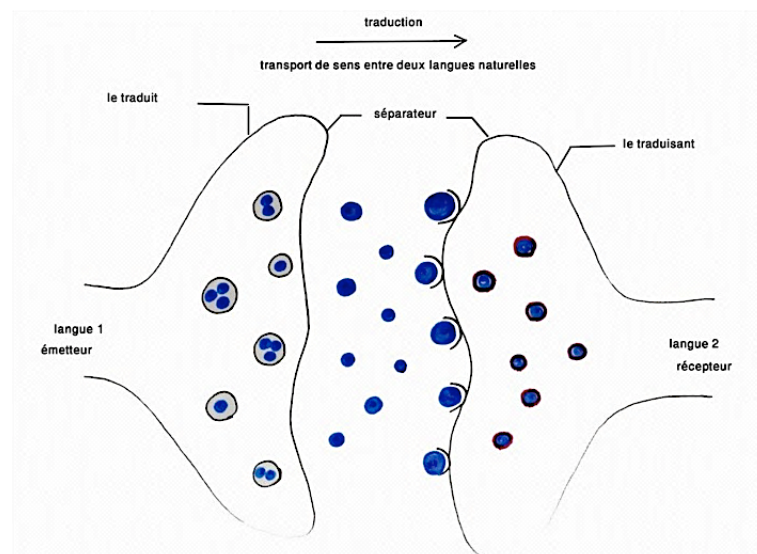
<sup>421</sup> Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 2010, p. 45.

<sup>422</sup> *Ibid.*

<sup>423</sup> Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, *Ibid.*

## 2. Lectures pour une traduction

### Tra(ns)duction



Dia. 8 Transduction synaptique.

Dans *Point de vue, point d'écoute (Lectures)*, la transduction loge au sein de la partition. C'est au niveau de la partition que s'opère l'individuation langagière entre une langue populaire particulière et celle de sa traduction en langue codifiée, celle d'un langage-machine. En effet, à travers la partition se crée un code de programmation destiné au lecteur du *Componium*. Ce lecteur, comme nous l'avons déjà vu, est composé d'un cylindre denté qui pénètre les trous de la partition. Le fonctionnement est similaire à celui des particules électriques ou chimique libérées dans une fente synaptique et qui se logent dans les récepteurs post synaptiques adaptés. Les cylindres dentés se logent dans les récepteurs de la partition à la façon des particules électriques (dia. 8). La boîte à musique et la partition permettent le passage d'une langue à une autre. Elles représentent le pont à travers lequel circule la traduction et s'entame la lecture. Afin de saisir la portée théorique et poétique propre à ce processus de traduction, abordé également dans *Un livre aveugle*, j'aimerais m'attarder sur la notion simondonienne de transduction. La traduction des paroles de la chanson tunisienne en braille, bien qu'elle soit juste, altère totalement la langue d'origine.

Afin de permettre la lecture de la chanson par le *Componium*, je dois trahir l'original et me libérer du format initial pour en créer un autre. Dans cette opération traductive et transductive, il y a le lieu d'une tension. Si on considère la définition courante de la traduction comme « acte de translation transparente du sens »<sup>424</sup>, alors il en résulte une traduction forcément sans sujet et donc déformée. Car, et dans ce sens, la transparence de la translation du sens insiste sur la mesure de sa fidélité avec l'original. La traduction doit donner une vérité au récepteur-lecteur, comme s'il s'agissait de sa propre langue. La fidélité et la vérité sont, *a priori*, les conditions d'une bonne traduction transparente. Le traducteur est ainsi voué à l'effacement. Ce qui signifie en d'autres termes, que le devenir ontologique du traducteur est insoutenable, sinon il y aurait trahison. Sa seule fonction se réduit au passage du message d'une langue à une autre, opération dont la réussite induit *de facto* la transparence de l'opérateur. La transparence du papier choisi pour la partition met l'accent sur la valeur pure, discrète et invisible de la traduction. La critique de la pureté d'une traduction et la fidélité du traducteur manifestent de la

---

<sup>424</sup> Antoine Berman, *L'âge de la traduction*, op. cit., p. 36

naïveté de chercher à faire correspondre deux entités au lieu de voir l'expérience de la traduction. Il ne s'agit pas d'interpréter mais d'expérimenter. Avec *Point de vue, point d'écoute (Lectures)*, à chaque lecteur correspond une lecture différente : la langue arabe s'adresse au lecteur de la langue qui engendre – ou pas – la résonance de la mélodie de la chanson. La langue braille s'adresse à un lecteur-machine, lecteur technique de la boîte à musique, comme codeur (transcodeur), et devient un code de lecture. Enfin, la mélodie générée s'adresse à toute oreille universelle. Ce dispositif met en lumière les différentes réceptions d'une information en fonction de la façon dont elle est traduite.

Cela questionne la place et la fonction du traducteur dans une traduction. *La tâche du traducteur* de Walter Benjamin est le prologue d'une traduction de Baudelaire faite par l'auteur. La spécificité de l'objet de ce prologue, c'est qu'il ne s'agit pas de traiter comme d'ordinaire de la traduction mais plutôt du traducteur. Walter Benjamin considère par ce prologue la tension qui existe entre la problématique de la traduction et celle du traducteur, et met l'accent sur l'expérience de la traduction et celle de la pensée de la traduction. Car, « dans la traduction traditionnelle, du traducteur jaillissent erreurs, infidélités, déformation »<sup>425</sup>, l'interprétation et la modulation opératrices ne suffisent pas à donner la valeur à la subjectivité opératrice d'une traduction. La tâche du traducteur – et non de la traduction – remet en cause cette vision classique et traditionnelle de la traduction afin d'aiguiller la pensée vers ce moment essentiel de traduction qu'est la subjectivité, et que de ce fait, il ne s'agit pas de trahison et de transparence mais plutôt de modulation, voire de création. Une pensée autour des traductions créatrices qu'on retrouve plus tard chez Deleuze et Guattari qu'ils nomment « transsémiotique » : « Les traductions peuvent être créatrices. On forme de nouveaux régimes de signes purs par transformation et traduction »<sup>426</sup> ; une pensée du *trans* qui fait écho au « *trans-individuel* » simondonien qui signifie une nouvelle individuation psycho-sociale, de la notion de « transindividuation » – reprise aussi par Bernard Stiegler – qui désigne la dynamique métastable psycho-socio-technique. Mais aussi à la

---

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 37

<sup>426</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 170.

notion de transduction reliant l'opération de la transformation à celle de la traduction. Chaque langue porte un potentiel de traductibilité. Je cherche à saisir ce potentiel – de devenir une donnée poétique – capable de lancer à son tour le devenir d'autres langues techniques. Ce mode de traduction entre les langues correspond aux données informatives (*data*) et à leur devenir artistique et plastique au-delà d'une vérité, un devenir mixte. La relation infra-mince entre art et information, entre art et médiation et documentation me semble pertinente. Le commentaire d'une œuvre correspond à cette forme que Benjamin évoque dans la tâche du traducteur. Une forme subjective et libre qui n'est autre qu'une traduction. J'observe alors cette traduction au niveau de l'hétérogénéité des médias et des formats. Comme toute donnée qui entre dans un réseau informatique – ou neuronal – afin de s'individualiser librement, le langage mue et se traduit d'un format à l'autre, d'un média à l'autre sans forcément changer son contenu informatif. Ce devenir sagittal renvoie à une poétique du processus de l'œuvre d'art et nous invite à appréhender l'œuvre d'art par le prisme de sa reproductibilité technique comme une poétique de la traduction. La traduction est en quelque sorte une manière de « dire comment ça marche », comme un commentaire, ou une légende ou encore une recette. Mais la magie opère lorsque la traduction n'épuise pas l'œuvre, lorsqu'elle ne joue pas le rôle d'un langage obsédé par la compréhension, mais plutôt comme une langue, c'est-à-dire, à travers un rapport entre des « constantes, éléments et rapports d'ordre phonologique, syntaxique et sémantique »<sup>427</sup>, comme un régime de signes.

Ce devenir est dépourvu d'images et échappe donc à toute mimésis ou reproduction, mais génère par ailleurs des figures diagrammatiques. C'est au niveau de ce langage intérieur qui échappe à tout enregistrement que logent l'opérativité et la traductibilité. La traductibilité est alors, à mon sens, trajet synaptique. Il est pure individuation. Il s'agit alors d'être le témoin de ce spectacle dépourvu de spectateur. Le témoin oculaire de ce musée du silence<sup>428</sup>. Afin de nommer l'étendue théorique et conceptuelle de la notion de diagramme, Kenneth J. Knoespel emploie le terme de diagrammatologie :

---

<sup>427</sup> *Ibid.* p. 174.

<sup>428</sup> En référence au titre du roman de Yoko Ogawa, *Le musée du silence*, Paris, Actes Sud, Babel, 2005.

« pour mettre à la portée de la réflexion critique l'analyse des diagrammes tels qu'ils figurent dans toutes sortes de travaux scientifiques, depuis les mathématiques jusqu'à la biologie et à la physique »<sup>429</sup>. Cette recherche sur la notion de diagramme, au-delà d'une pratique, émane d'une observation intérieure et extérieure aux sites de monstration de l'art et de ses médiations. Observation partagée aussi par d'autres auteurs : « depuis un certain temps, on peut observer la multiplication de pratiques cartographiques. Sortes d'inscriptions des flux, des circulations, des agencements et des tensions de monopoles dans un sens large, ces pratiques sont très similaires et très différentes à la fois »<sup>430</sup>, écrit Barbara Szaniecki. Les mathématiques sont un champ caractérisé par une forte présence des gestes diagrammatiques qui inventent des interfaces graphiques. Gilles Châtelet leur consacre un ouvrage intitulé *Les enjeux du mobile*, où il est question d'éloigner les réflexions mathématiques de l'arithmétique et de la géométrie pour les aiguiller plutôt vers « notre compréhension de ce que sont l'intuition, l'invention et la découverte en mathématiques (...) de prendre à nouveau conscience que ce ne sont pas les théorèmes, mais bien les diagrammes, qui nous donnent accès à l'espace mathématique »<sup>431</sup>. Ces figures, marques, dessins, gribouillis, croquis, etc. servent à représenter l'espace et répondent à une phénoménologie des technologies manuelles à travers l'utilisation de règles, de cadres ou de compas qui, non seulement nous donnent un point de vue sur l'espace mais contrôlent notre interaction spatiale. « J'ai donc ainsi en quelque sorte propulsé une main par la pensée et on serait tenté de dire que la pince ou le compas donnent un point de vue à la main »<sup>432</sup>, déclare Gilles Châtelet qui donne ainsi au diagramme le rôle d'une technologie capable d'instaurer une médiation entre d'autres technologies au service de la notation et des technologies de la littéralité.

---

<sup>429</sup> Kenneth J. Knoespel, « Diagrammes, matérialité et cognition », in *Penser par le diagramme*, op. cit., p. 144.

<sup>430</sup> Barbara Szaniecki, « Carte, cartographies, diagrammes, etc. », in *Multitudes*, 2010/4 – n° 43, p. 22, <<http://www.cairn.info/revue-multitudes-2010-4-page-22.htm>>.

<sup>431</sup> Kenneth J. Knoespel, *Ibid.*, p. 144.

<sup>432</sup> Gilles Châtelet, *Les enjeux du mobile*, op. cit., p. 221.

Le traducteur se libère de cette fonction réductrice qui se limite à produire une ressemblance mécanique de l'original. « La traduction est donc une copie (au premier sens) qui passe, elle-même, par le moment du (re)copiage. (...) Et tel serait le sens de la traduction orientée vers la production d'une ressemblance non sensible : non pas reproduire passivement le paysage figé d'une œuvre, mais "le copier" et, dans cet acte de réduplication, révéler ce que W. Benjamin appelle sa "force", et qui est son état de mouvement originel. La copie passive est un leurre (celui de la ressemblance sensible), la copie active ce mouvement qui retrouve l'œuvre en son mouvement originel »<sup>433</sup>, déclare Antoine Berman. En effet, comme nous l'avons vu plus haut, pour W. Benjamin la traduction est une forme dans le sens où elle – toujours secondaire à la création de l'œuvre – se modèle sur l'original sans pour autant vouloir le remplacer, mais s'approcher au plus près de ce dernier. L'original englobe une force, une position, un site dans laquelle se définit le lieu de mouvement du traducteur. C'est ce que semble affirmer en d'autres termes Ludwig Wittgenstein par « *I think with my pen* »<sup>434</sup> (je pense avec mon stylo). Il dépossède l'esprit de toute forme de pensée pour l'affecter à l'objet qui lui permet de marquer son geste. Le terme « avec », qui peut aussi être traduit par "à travers", montre ce passage vers un nouveau mode de la pensée. Une pensée cognitive et intuitive à travers la technique et l'objet technique. On peut imaginer un pont traversé par des éléments de pensée et par lequel se réalise une transformation de ces éléments au fur et à mesure de leur traversée. Car chaque passage engendre une transformation topologique et psychologique. Cet appareil permet la traduction du langage de la pensée en langage manuel donnant fruit à la communication. « La pensée ne semble possible que dans la mesure où elle s'inscrit dans un rapport de médiation avec le réel (les choses), de sorte que la notion de pensée porte en elle-même l'idée de représentation, d'imitation »<sup>435</sup>. Le stylo, comme médiateur entre le cerveau et le support de la trace, joue le rôle d'un transducteur.

---

<sup>433</sup> Antoine Berman, *L'âge de la traduction*, op. cit., p. 104-105.

<sup>434</sup> Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, Cf. Charles Alunni, op. cit., p. 84.

<sup>435</sup> Richard T. Vautour, *Traduction et création chez l'écrivain-traducteur*, Thèse de doctorat en Lettres, Département de langue et littératures françaises, Université McGill, juillet 1998, Montréal, Québec, p. 191.

Il y a un rapport étroit entre "traduction" et "tradition". En allemand la traduction signifie trahison et en français elle signifie dévoilement. Cette dialectique est au cœur de la traduction de tradition (celle de la bible), elle oscille entre trahir, livrer, révéler et libérer le sens et la langue. « Il est exigé de la traduction une confiance tellement illimitée que, sans aucune tension, comme langue et Révélation dans le texte sacré, littéralité et liberté doivent s'unir dans la traduction sous forme de version interlinéaire. Car, à quelque degré, tous les grands écrits, mais au plus haut point les Saintes Écritures, contiennent entre les lignes leur traduction virtuelle. La version interlinéaire du texte sacré est l'archétype ou l'idéal de toute traduction »<sup>436</sup>. Le traducteur est essentiellement infidèle. La tradition est transmise par l'intermédiaire de la traduction, elle est par essence traduction. La traduction-tradition transmet des interprétations, c'est-à-dire une compréhension du monde, et forme le cadre dans lequel le monde se révèle. Comprendre est à la fois recevoir du savoir et le traduire. Cette traduction est traduction, une forme de passage au-delà des frontières de la langue, *dia*. Elle doit alors surpasser la représentation d'une tradition qui transmet continuellement les choses comme étant demeurées identiques à elles-mêmes. J'aimerais ici mettre l'accent sur une variation de lecture du texte de Walter Benjamin *La tâche du traducteur*. Ce commentaire entre deux lectures peut éclairer la relation intrinsèque qu'instaure l'acte diagrammatique avec celui de la traduction comme regard sur l'inscription de l'unique dans le système de la langue et le récit dans le concept. Avec le diagramme, et de même pour la traduction, il ne s'agit pas à mon sens d'échange de signifiés mais d'un " passage " vers un " dehors " ou un " en deçà " du sens. Jacques Derrida accorde à la question de la traduction une importance inhabituelle dans la tradition philosophique et affirme que la traduction engage tout ce qui est en jeu dans le passage à la philosophie : « De cela, j'ai essayé justement de traiter dans "La Pharmacie de Platon", avec un certain nombre de mots, comme *pharmakon*, dont le corps est en lui-même constamment un défi à la philosophie ; c'est ce que le discours philosophique ne peut pas maîtriser, un mot qui signifie deux choses à la fois et que l'on peut traduire dans une langue sans perte essentielle ; que l'on traduise *pharmakon* par poison ou par remède,

---

<sup>436</sup> Walter Benjamin « La Tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 261-262.

du côté de la maladie ou de la santé, de la mort ou de la vie, il y a une perte, l'indécidabilité se perd »<sup>437</sup>. Cette notion platonicienne du *pharmakon* qui signifie à la fois poison est remède est reprise par Stiegler afin de penser les objets techniques, les médias et les artefacts à l'époque des sociétés consuméristes et des industries culturelles non pas seulement comme support et symbole des relations humaines mais comme transformatrices de comportements et de l'individuation psychique et collective. Ce qu'il faut retenir de cette pensée dialectique c'est la qualité et la fonction traductrice des techniques et médias – comme dans un système de langues – comme à la fois conductrices de sens et inhibitrices de désir et d'individuation.

Dans une traduction simple d'une langue vers une autre par la médiation d'un traducteur, il y a un rapport très clair entre deux textes et deux signatures (noms propres). Jacques Derrida commente *La tâche du traducteur* de Walter Benjamin et décrit les rapports d'endettement réciproque qu'entretiennent la traduction avec son origine. « Selon Benjamin, le traducteur est endetté envers l'original, en ce sens que l'original lui impose sa tâche, son devoir, dont il lui faudra essayer de s'acquitter. Comme un fils ou du moins un légataire, le traducteur hérite d'une responsabilité pour la survie d'un original ; mais dans la mesure où l'originale dépend du traducteur pour cette même survie, il s'endette d'avance auprès de tout traducteur qui prendra sur lui la tâche ainsi prescrite »<sup>438</sup>. De cet endettement que Benjamin pointe pour mieux accuser le tort se dégage comme un doute sur la position de ce dernier. Et dans ce sens on peut voir dans la lecture de Derrida comme un désaccord avec celle d'Antoine Berman lorsqu'il déclare dans son commentaire sur ce qu'entend Benjamin par « la traduction est une forme » : « dire que la traduction est une "forme", c'est donc affirmer qu'elle est une certaine métamorphose de l'original – et non une transformation extérieure à l'œuvre. Et le principe par lequel l'œuvre passe au-delà d'elle-même pour assumer une autre forme, c'est pour Benjamin, la "traduisibilité" »<sup>439</sup>. Il ajoute : « Quelle peut être la

---

<sup>437</sup> Jacques Derrida, « Table ronde sur la traduction », in *L'oreille de l'autre. Otobiographie, transferts, traductions*, éd. VLB, 1984, p. 160.

<sup>438</sup> Geoffrey Bennington, Jacques Derrida, *Derrida*, Paris, Seuil, 2008, p. 153.

<sup>439</sup> Antoine Berman, *L'âge de la traduction*, op. cit., p. 55.

co-relation vivante entre la traduction et son original ? La co-relation est déterminée par la traduisibilité (...) Une parenté sans ressemblance. Je me perpétue en tant que père, dans mon fils, mais en même temps, ce fils est, radicalement, un autre être. (...) Les traductions sont filles des œuvres. Mais, la réflexion sur la parenté, en tant que dimension essentielle de l'historicité humaine. (...) Dans ce cas on peut dire la même chose de la lecture dont la traduction ici n'est qu'un cas particulier »<sup>440</sup>. Ici se crée un face à face entre deux lectures dont l'une souligne la trahison du traducteur envers l'original et l'autre le mode d'existence – quasi libre – de la traduisibilité.

Certes l'œuvre appelle l'acte (le désir) de la traduction mais elle ne considère point la traduction comme un simple résultat. La tâche du traducteur réside dans la sensation et la lecture de la traduisibilité immanente à l'œuvre en tant qu'œuvre traduisible (ou sacrée), et la traduisibilité dont parle Benjamin est dans un sens métamorphose, vie, invention et individuation et non pas copie : « cette lecture du texte sacré, cette version intralinéaire du texte sacré, Benjamin dit que c'est l'idéal de toute traduction, la traduction pure »<sup>441</sup>, c'est-à-dire de lire entre les lignes pour traduire. Le traducteur est un lecteur qui interprète l'original, le transporte dans une culture autre et inévitablement le transforme. Cette transformation est d'ailleurs le propre de la traduisibilité, car chaque langue échappe à la traduction par ces mots intraduisible comme les noms propres : « ce que chaque langue garde de plus propre, et donc d'intraduisible, ce sont justement des noms propres qui ne lui appartiennent même pas en tant que tels, et qui donc peuvent sembler se passer de traduction tout simplement, étant déjà dans un domaine d'universalité de référence absolue. Ce qui reviendrait à prétendre que l'absolument intraduisible est absolument traduisible, ou toujours déjà traduit »<sup>442</sup>. Dans la notion de traduction se décèle une contradiction quant à sa lecture d'une part comme préservation d'un même signifié auquel on associe d'autres signifiants, et d'autre part à ce même signifiant on affublerait d'autres signifiés.

---

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>441</sup> Jacques Derrida, « Table ronde sur la traduction », *Ibid.*, p. 138.

<sup>442</sup> Geoffrey Bennington, *Ibid.*, p. 146.

Si on considère la traduction en dehors du champ littéraire, en vue de la pensée benjaminienne, la traductibilité représente tout processus qui mène une donnée de départ à son actualisation dans le même code ou dans un code différent (texte ou image d'arrivée). Dans cette chaîne de traductibilité, le processus représente la phase de décodage et d'encodage d'un message d'une langue vers l'autre (ou d'un langage vers un autre), en passant obligatoirement par un langage intermédiaire. Ce langage intermédiaire est potentiellement universel et dénué de toute téléonomie, c'est par exemple le cas de la partition. Par conséquent, le processus de traduction encode le message dans le texte d'arrivée et permet sa réception. Puisqu'il est question de passage d'un milieu vers un autre, de translation de sens et de données, il s'agit là de penser la traductibilité d'une donnée. C'est à travers ce terme que je tenterai de tracer mes flèches afin de tisser la portée scientifique, technique et poétique de ma pratique artistique. Au départ, la donnée constitue une source. La source constitue le noyau essentiel de la traductibilité d'une chose. Je porte l'accent alors sur l'écrit d'une donnée capable de se différencier et s'individualiser. À travers la notion de traductibilité, il s'agit de penser le rapport qu'entretient mon travail plastique avec le changement et la transformation des données qui constituent mon champ d'investigation plastique et de tenir sous tension le langage de l'œil (le visible) avec le langage cognitif (le mental) fait de mots, de chiffres et de concepts. Faire parler les deux langues en même temps devient le projet d'invention d'un dispositif de visualisation de données. Le processus de la création d'une œuvre n'est pas forcément visible dans l'œuvre finale, alors qu'il présente une poétique du langage intérieur. Ce que dans une langue on peut qualifier de non verbal, indicible, devient aussi non visible dans une œuvre.

Je pense ici aux voyages et explorations de Robert Smithson par exemple qui, sans les témoignages et écrits personnels et critiques posthumes, notamment dans *Le pays du cristal*<sup>443</sup>, ne sont pas visibles dans l'œuvre finale notamment les *Nonsites* (1968). Ces éléments de témoignage d'une activité antérieure ou pré-individuelle – en devenir – à l'œuvre restent non localisés, nomades et dispersés. Pré-individuelle dans le sens

---

<sup>443</sup> Robert Smithson, « Le pays du cristal », *op. cit.*, p. 169.

simondonien d'être antérieure au processus d'individuation de l'œuvre (individu) ; c'est-à-dire antérieure à sa genèse. Ce processus pré-individuel ne se réduit pas à du possible ou à du virtuel mais à un potentiel qui porte en lui-même de quoi s'actualiser. Ce terme est employé dans le sens d'un état processuel antérieur à l'œuvre individualisée et exposée, il insiste sur l'être œuvre d'abord en relation, être *de la* relation : « L'individu n'est pas à proprement parler en relation ni avec lui-même ni avec d'autres réalités ; il est l'être de la relation, et non pas être en relation, car la relation est opération intense, centre actif »<sup>444</sup>. Ces installations sculpturales sont l'actualisation des expérimentations avortées, déplacements, collaborations et récits qui constituent une forme de mythologie ; une multitude de nébulosités d'images virtuelles, réelles et possibles. Ce qui me semble résonner avec ce qu'entend Deleuze par l'image-cristal.

Pour Deleuze, l'image-temps ou l'image-cristal est ce qui « correspond au circuit le plus dense possible des formes et de leur actualisation intense. (...) Il s'agit d'eccités, ou de rapports de forces donnant l'actualité la plus grande possible à l'instance intensive du virtuel. Avec l'image-cristal, la polarité du virtuel et de l'actuel prend la réalité d'une oscillation permanente, de sorte que le privilège du virtuel s'évanouit »<sup>445</sup>. Chez Simondon l'image du cristal fournit une image simplifiée d'un processus de transduction. Elle est un exemple d'un processus de cristallisation, c'est-à-dire une prise de volume et de forme définitive de l'individu cristal à partir d'un germe très petit en devenir dans son milieu d'eau-mère sursaturée. Pourtant, l'individuation prend le sens d'une opération mentale dans le domaine du savoir et définit une démarche d'invention transductive. Elle permet de suivre pas à pas la genèse d'un objet et d'accomplir la genèse de la pensée. La transduction, de *trans* et *duction*, est l'opération d'un transducteur. En technologie, on parle d'un dispositif assurant la transformation d'une grandeur physique en une autre électrique (*via* un capteur) ou encore électroacoustique (*via* un haut-parleur) ou un microphone. En biologie, la transduction est le transfert génétique de signaux biochimiques entre bactéries s'effectuant sous l'action d'un bactériophage. Enfin, en génétique, la transduction est le transfert des brins d'ADN

---

<sup>444</sup> Gilbert Simondon, *L'individu à la lumière des notions de forme et d'information*, op. cit., p. 63.

<sup>445</sup> Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, op. cit., p. 245.

entre plusieurs génomes, par l'intermédiaire de virus<sup>446</sup>. Par ailleurs, et d'après l'étude de la genèse de l'objet technique, Gilbert Simondon définit la transduction comme « une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place : chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe de constitution. C'est aussi une démarche de l'esprit qui découvre. Cette démarche consiste à suivre l'être dans sa genèse, à accomplir la genèse de la pensée en même temps que s'accomplit la genèse de l'objet »<sup>447</sup>. Cette définition de la transduction, comme mode d'unité de l'être à travers ses diverses phases et ses multiples individuations, est analysée par Muriel Combes comme ce qui « exprime le sens processuel de l'individuation ; c'est pourquoi elle vaut pour tout domaine, la détermination des domaines (matière, vie, esprit, société) reposant sur les divers régimes d'individuation (physique, biologique, psychique, collective) »<sup>448</sup>. La transduction représente une singularité inventive de la méthode simondonienne. Par cette méthode de pensée de l'ontogenèse, le philosophe accorde à la relation le rang d'être : « L'être en tant qu'être, loin d'être une substance, est ce " pré-individuel " chargé en potentiel dont procède toute individuation, et possède une " unité transductive " qui dépasse l'identité »<sup>449</sup>, explique J.-H Barthélémy. C'est en dépassant toute identité que s'opère l'individuation à travers un processus analogique, car « seule une méthode analogique peut se révéler adéquate à une ontogenèse »<sup>450</sup>. L'analogie – mise en relation de deux opérations – se définit comme plus qu'identité, c'est-à-dire « étant identité dans la différence »<sup>451</sup>. La traduction comme l'analogie n'est pas un rapport entre des

---

<sup>446</sup> Transduction, *Dictionnaire de biologie Notions essentielles*, Denis Buican (dir.), Paris, Larousse, Les Référents, 1997.

<sup>447</sup> Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, *op. cit.*, p. 30. (C'est moi qui souligne).

<sup>448</sup> Muriel Combes, *Simondon. Individu et collectivité, Pour une philosophie du transindividuel*, Paris, PUF, Philosophies, 1999, p. 16.

<sup>449</sup> Jean-Hugues Barthélémy, *Simondon*, *op. cit.*, p. 42.

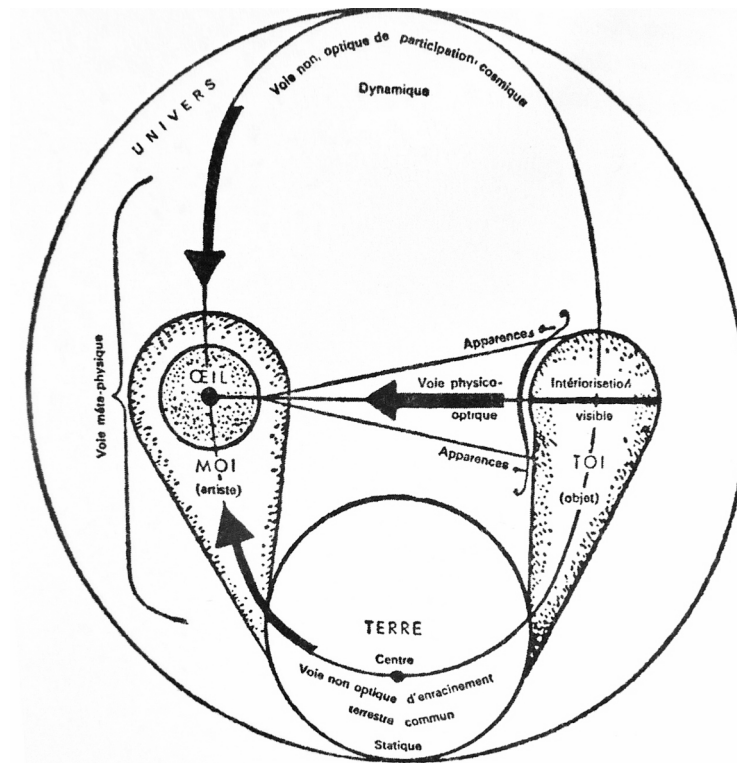
<sup>450</sup> Muriel Combes, *Simondon. Individu et collectivité, Ibid.*, p. 20.

<sup>451</sup> Jean-Hugues Barthélémy, *Simondon, Ibid.*, p. 42.

structures figées – signatures, noms propres, vague ressemblance –, mais elle est plutôt basée sur une identité de rapports opératoires où la connaissance de l’individuation de ces rapports est elle-même individuation de la connaissance.

## Tête-gouvernail

Faites-vous donner des ailes, ô flèches,  
afin de gagner le grand large,  
même si vous vous essouffez sans pouvoir gagner<sup>452</sup>.



Dia. 10 **Paul Klee**, *La théorie de l'art moderne*

« Père de la flèche est la pensée »<sup>453</sup>, affirme Paul Klee dans ses légendes d’esquisses pédagogiques. Pour l’artiste, l’homme est réduit à sa condition d’impuissance physique

<sup>452</sup> Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, op. cit., p. 129.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 128.

qui l'empêche d'embrasser par la pensée les domaines de l'univers. La flèche est la pensée, la médiation entre terre et univers, elle signifie la rectitude tout aérienne de sa trajectoire qui, défiant la pesanteur, réalise symboliquement un affranchissement des conditions terrestres. Il s'agit ici de l'éloge de la pensée de l'artiste et de l'art par l'art et par la philosophie. L'artiste ouvre à la pensée la liberté, même si celle-ci n'induit pas systématiquement une cible. Paul Klee distingue entre la flèche réelle qui consiste en « fût + tête + empennage » et la flèche symbolique « trajectoire + tête + empennage unis en tête-gouvernail » qui par variation d'égalité de longueur détermine sa direction. Ainsi, il associe la tête de la flèche à l'instrument de direction d'un navire. La flèche doit être dirigée et dirigeable et non pas d'une façon unidirectionnelle.

La flèche se doit de naviguer et d'orienter la pensée. En tant qu'outil ou instrument, et non plus seulement en tant que signe, la flèche symbolise la pénétration et l'ouverture. Elle introduit la lumière qui ouvre pour féconder et qui dédouble pour permettre une synthèse. C'est aussi le trait de lumière qui éclaire l'espace clos, parce qu'on l'ouvre. Elle est la rupture d'ambivalence, la projection dédoublée, l'objectivation, le choix, le temps orienté. Elle indique la direction dans laquelle est recherchée l'identification, dans le sens où c'est en se différenciant qu'un être parvient à affirmer son identité, son individualité. La flèche est principalement un symbole de célérité et d'intuition fulgurante. Dans la traduction européenne la flèche, *sagitta*, est de même racine que le verbe *sagire* qui signifie « percevoir rapidement »<sup>454</sup> ; ainsi est-elle le symbole du savoir rapide, de la visualisation et son double est le rayon instantané qu'est l'éclair. Ce n'est donc pas un schéma, une image ou encore une figure géométrique mais un dispositif fonctionnel qui se manifeste dans différentes formes et récits. La flèche est un « diagramme poétique » pour utiliser les termes de Bachelard, qui : « n'est pas simplement un dessin : il doit trouver le moyen d'intégrer les hésitations, les ambiguïtés qui, seules, peuvent nous libérer du réalisme, nous permettre de rêver »<sup>455</sup>. De ce point de vue, le diagramme poétique, métaphore de la flèche qui est à son tour métaphore du feu, doit susciter une décomposition des forces au service de l'imagination de la pensée en rompant avec l'unité de composition.

---

<sup>454</sup> Flèche, *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 859.

<sup>455</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, op. cit., p. 186.

Dans le diagramme de l'univers dans *La théorie de l'art moderne* (dia. 10), Paul Klee esquisse sa conception de ce qu'il nomme « Genèse » ; la façon d'examiner une œuvre sous l'angle des différents stades de sa formation. Modèle qui rappelle d'après l'artiste le premier livre de Moïse qui décrit chronologiquement la création du monde par Dieu : « la totalité du monde qui nous environne fait l'objet d'une articulation d'ordre historique »<sup>456</sup>. Le diagramme de P. Klee n'est pas chronologique mais plutôt cosmographique et organique. La flèche renvoie à ce qu'on ne peut atteindre avec notre corps. Elle est intermédiaire entre un corps et une cible, c'est un médiateur. Elle opère dans la distance et trace un rapport, un rapprochement et une compréhension par la distanciation, qui consiste à détruire l'évidente apparence des objets, afin de les comprendre. Les flèches, les cercles et les légendes constituent autant d'éléments qui contribuent à sa dynamique et son fonctionnement. Pour Paul Klee « la flèche est un projectile formé avec précision en relation avec la (durée) dynamique et la direction dynamique »<sup>457</sup>. Dans cette conception illustrée par le diagramme représenté plus haut se dégage en même temps une vision externe du monde de l'art, voire globale, et aussi interne ; de penser les choses de l'intérieur – qu'on peut observer avec la légende « intériorisation visible » – comme des forces d'attractions et de gravitations de l'objet, lieu du visible nommé « TOI ». Dans cette première voie « mère-physique », le sens de la flèche se dirige en perçant la membrane des apparences par une voie « physico-optique » vers l'œil de l'artiste nommé « MOI ». Deux directions contribuent par leurs connexions au dynamisme de l'univers. L'une des voies baptisée par l'artiste « non optique de participation comique, dynamique et céleste ». L'autre, « terrestre et statique, non optique d'enracinement terrestre commun ». Trois cercles dessinent ce diagramme dynamique cosmographique de l'art et son insertion dans le monde : « UNIVERS – ŒIL – TERRE » où l'œil constitue le centre de ce système optique qui gravite entre l'artiste et l'objet. Dans ce diagramme, la flèche est dominante, grasse et épaisse. Elle fonctionne comme une figure sagittale dynamique qui marque le mouvement de la pensée et de la vision.

---

<sup>456</sup> Paul Klee, « Contributions à la théorie de la forme picturale », in *Cours du Bauhaus, 1921-1922*, p. 32-33.

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 154.

L'artiste met alors l'accent sur cette figure de l'opérativité pour contrarier l'œil dans sa dominance symbolique dans l'art et fait objet de réflexion. À y regarder de plus près ce n'est plus l'œil mais la flèche qui est à la fois au centre et à la périphérie de l'art, siège du processus et du dynamisme. L'œil n'est qu'agent d'apparences. Les légendes montrent que " ceci *est* cela ", mais ne sont pas les œuvres, tout comme le titre et l'œuvre empêchent qu'on puisse être à la fois lecteur et spectateur. À distance, les légendes continuent à générer des images et des choses reconnaissables. Par exemple, l'aluminium est une propriété des choses, c'est un métal, contrairement à la ressemblance qui a besoin de reconnaître une forme déterminée de l'aluminium. On imagine facilement la notation sagittale des différents éléments de la série de légendes de la liste.

fil électrique → corde → ballons de basket  
 corde → fil électrique → ballons de basket  
 ballons de basket → fil électrique → corde  
 etc.

Ces flèches virtuelles de mise en relation et de cohabitation des matériaux au sein des œuvres mettent en exergue la notion de fonctorialité. En mathématiques on parle de foncteur. Il est plus qu'une fonction car il porte sur des éléments disparates, des objets et des morphismes et conserve les règles d'agencement des catégories, identité et composition de morphismes. Il est ce qui permet de passer d'un territoire à un autre. En résonance avec Gilles Châtelet, on peut saisir la flèche, cet élément diagrammatique de mouvement et de passage comme un : « grouillement de gestes virtuels : pointer, boucler, prolonger, strier le continuum »<sup>458</sup>. Le diagramme ou machine abstraite est fait « de lignes qui sont premières, et qui ne sont pas, dans un agencement, des phénomènes de résistance ou de riposte mais des pointes de création et de déterritorialisation »<sup>459</sup>. Dans *L'enchantement du virtuel*, livre consacré à l'œuvre éponyme de Gilles Châtelet,

---

<sup>458</sup> Gilles Châtelet, *Intuition géométrique – intuition physique*, in Cléments Richard, Laugine Pierre et Turkheim Elisabeth de (éd.), *Selected Papers on the Teaching of Mathematics as a Service Subject*, New York, Springer Verlag, 1988, p. 111-112.

<sup>459</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 175-176. Note 36.

Charles Alunni place trois éléments de lectures qui articulent la recherche du mathématicien : le point, la flèche et le diagramme. Il écrit : « chez Châtelet le moment de la *synthèse* correspond très précisément au passage de la figure au diagramme *via* le point, et ce par creusement graduel »<sup>460</sup>. L'auteur rappelle que selon l'étymologie du mot, point est *punctum*. Ce *punctum* est « piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me *point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) »<sup>461</sup>, définit Roland Barthes. C'est aussi un signe de ponctuation, une très petite portion temporelle, un vote ou encore un suffrage. « Il désigne encore le moment d'équilibre d'un fléau de la balance. (...) En géométrie classique, *punctum* correspond au concept fondamental de la plus petite portion d'espace concevable, lié à l'idée de situation et d'analyse spatiales. Deux autres acceptions issues de la locution *faire le point*, (...) sont en optique perspective, les notions de *point de vue* (...) et de *mise au point* (au sens de "disposition des éléments d'un système optique de sorte que l'image se forme à l'endroit convenable") »<sup>462</sup>. Charles Alunni trace la flèche de direction et d'orientation dans la pensée à travers la question : « qu'est-ce que s'orienter diagrammatiquement dans la pensée ? »<sup>463</sup>. L'auteur remonte plus radicalement à la lettre prise dans l'économie discursive de la formule mathématique au niveau du gramme. D'après lui, la notation diagrammatique se résume dans le transfert d'intuitions mathématiques vers un concept philosophique à travers la manifestation structurelle et dialectique du gramme en tant que notation. Il précise que toute formule mathématique constitue déjà un diagramme complexe qui prend sens dans un contexte théorique et conceptuel. Il fait référence à la question des élaborations idéo-notationnelles, et en particulier l'analyse du phénomène de compactification comme effet de condensateur et d'induction. Il rappelle qu'au XX<sup>ème</sup> siècle on assiste à la compression spectaculaire des équations, comme celles de l'électromagnétisme du physicien James Clerk Maxwell qui passe de 255 signes-

---

<sup>460</sup> Charles Alunni, *Gilles Châtelet. L'enchantement du virtuel, op. cit.*, p. 31.

<sup>461</sup> Roland Barthes, *La Chambre Claire*, Paris, Les cahiers du cinéma, Gallimard, 1980, p. 49.

<sup>462</sup> Charles Alunni, *Ibid.*, p. 31-32.

<sup>463</sup> Charles Alunni, « Diagrammes & catégories », *op. cit.*, p. 83-93.

symboles chez Albert Einstein en 1905 à 12 caractères aujourd'hui. On peut aussi évoquer la notation sagittale du symbole de la diode thermoélectrique désignée par Simondon comme un « schème pur de fonctionnement »<sup>464</sup>. En ce sens le diagramme est ce qui porte une série d'agencements vers une déterritorialisation. Sa fonction est de pointer vers un autre terrain d'agencement. En d'autres termes, nous pouvons le qualifier de curseur ou dispositif de pointage, un passeur ou encore un foncteur. Le diagramme ouvre l'espace social, naturel ou politique vers une autre pensée, celle de la multiplicité et des connexions. Un diagramme fonctionne avec une flèche de déterritorialisation, c'est un vecteur qui construit des formes nouvelles.

---

<sup>464</sup> Gilbert Simondon, *Le mode d'existence des objets techniques*, op. cit., p. 42.

### III. Cosmographie des données

« Les prétendues "choses", facilement considérées par le bon sens comme ce qui existe avant d'entrer en rapport ne sont pourtant faites que de relations »<sup>465</sup>.

---

<sup>465</sup> Jean-Hugues Barthélémy, *Simondon, op. cit.*, p. 48-49.

## 1. Gestes et pensées diagrammatiques

Si le diagramme constitue une notion à partir de laquelle je construis ma vision esthétique, c'est parce qu'il cristallise la pensée du devenir, de l'individuation et de la transformation du geste dans l'œuvre. Il invente des images nouvelles de la pensée et plus précisément de ce qui n'est pas encore pensé. Ainsi le diagramme constitue un outil dynamique de réflexion esthétique et politique qui accompagne l'histoire de l'art, non pas occidental mais désormais mondial. Mais, ce concept intègre aussi la géométrie et les mathématiques et par extension des outils et fonctions de traitements et de visualisations des données. Il contribue à la pensée de la technique, du photographique et du numérique comme mode de production et de rapports humains et sociaux et l'éloigne ainsi d'une pensée idéologique. Comme un écran, le diagramme fonctionne en outil de visualisation de la pensée, du virtuel et des données intrinsèques à la matière et à l'information, que cette dernière soit sémantique, physique ou sociale. Un écran est à la fois « une surface qui arrête la lumière (au cinéma) et une interface sur laquelle s'inscrivent des informations »<sup>466</sup>. Le diagramme a aussi cette double fonction de récepteur et de diffuseur. Il est aussi proche d'un synthétiseur que d'un terminal à travers une « loi de délocalisation »<sup>467</sup> ou en d'autres termes de déterritorialisation. Il est le témoin d'une pratique critique de la technique (imprimerie, photographie, informatique, Internet) que l'artiste a su mettre en lumière, en déplaçant les enjeux et en l'éloignant du piège de l'illustration. Ce dernier met en jeu la gestuelle de la représentation, en décryptant les rapports sociaux induits. C'est en ce sens que Nicolas Bourriaud observe le rapport art/technique qui « s'avère particulièrement propice à un "réalisme opératoire" qui structure nombre de pratiques contemporaines, définissable comme l'oscillation de l'œuvre d'art entre sa fonction traditionnelle d'objet à contempler et son insertion plus ou moins virtuelle dans le champ socio-

---

<sup>466</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001, p. 68.

<sup>467</sup> *Ibid.*

économique »<sup>468</sup>. Ce déplacement est aussi réalisé par les médias et les dispositifs de lecture de l'œuvre d'art. Et c'est aussi dans ce sens qu'une réflexion sur la technique informatique ou infographique se développe à travers des œuvres analogiques dénuées de toutes ces techniques dites numériques visibles à travers notamment quelques pratiques d'artistes rencontrées dans cette thèse. Les cartes mentales de l'artiste roumaine Lia Perjovschi, l'écriture architecturale de Robert Smithson, ou encore les *Assembly Instructions* d'Alexandre Singh emprunté au mode d'emploi d'Ikea, semblent dessiner une certaine pratique de la pensée qu'on peut qualifier de diagrammatique. Par ailleurs, on peut penser aux lignes d'errance de Fernand Deligny, trace d'une certaine consistance de la pensée en devenir, ou encore aux diagrammes de Paul Klee ou de Marcel Duchamp pour ne citer qu'eux. Mais ce champ s'étend à de plus larges horizons, notamment avec le design ou l'architecture, la physique ainsi que la philosophie qui explorent à leur tour les images de pensée<sup>469</sup>.

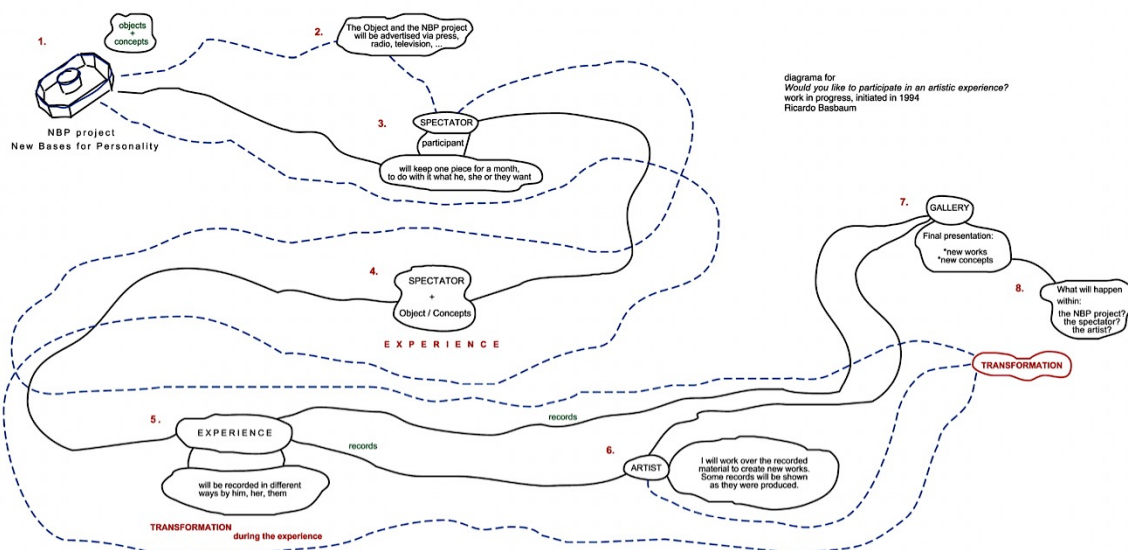
Les images de pensée ou cognitives évoquent à leur tour une pensée des langages de l'art et des relations symboliques qui émanent de l'interaction entre l'œuvre et ses commentaires – éléments de traduction – dans une optique de fonctionnement inter-symbolique, selon la théorie des langages de l'art chez Nelson Goodman, allant jusqu'à considérer le commentaire, les légendes et le discours esthétique comme une forme d'art. D'autres artistes contemporains du diagramme illustreront ce propos et créeront ainsi, en résonance avec ma pratique, une carte de l'esthétique diagrammatique et de la visualisation des données.

---

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>469</sup> Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu, *Images de pensée*, Paris, RMN, 2011. Ce beau livre offre un large paysage diagrammatique venant de champs disciplinaires diverses.

## Différences et relations



Dia. 11 **Ricardo Basbaum**, *Would you like participate in an artistic experience ?*, 1994.

On retrouve dans la pratique de Ricardo Basbaum<sup>470</sup>, une pensée qu'on peut qualifier de diagrammatique. Alors que le diagramme baconien constitue un outil de déconstruction du ressemblant et du référent photographique, le diagramme de Basbaum représente quant à lui, un outil de pensée et de discours à la fois plastique et politique qu'il emploie « pour ouvrir et occuper un genre d'espace intermédiaire entre discours et œuvre d'art. Il y a un processus de construction pour l'obtention de cet espace, en agglutinant les mots et en tissant un espace dynamique avec des lignes et divers éléments visuels »<sup>471</sup>, explique l'artiste. Sa tâche est de marquer et penser. Par ailleurs, le diagramme de Basbaum comme outil de pensée, malgré sa présence iconique, signale le mouvement et constitue une figure dynamique. Il est porteur d'une logique et d'une stratégie. L'artiste précise que : « si un dessin – carte, diagramme – est

<sup>470</sup> Ricardo Basbaum, artiste, écrivain, coéditeur du magazine *Item*, travaille à l'*Instituto de artes*, Université d'été de Rio de Janeiro. Vit et travaille à Rio de Janeiro au Brésil.

<sup>471</sup> Ricardo Basbaum, « Sur, sur, sur... comme diagramme : carte + marque », *Multitudes*, 2010/4 – n° 43, p. 24, article disponible à l'adresse <<http://www.cairn.info/revue-multitudes-2010-4-page-24.htm>>.

appelé à servir d'outil pour la production de pensée, c'est parce que le désir de penser autrement est déjà posé, penser sensiblement, sensoriellement, penser l'encore non-articulé, l'impensé »<sup>472</sup>. C'est effectivement la fonction du diagramme : marquer par le geste la pensée dans son devenir même. Il n'est pas le résultat d'une production passée, mais constitue la carte des stratégies de construction de l'œuvre. L'artiste invente des diagrammes générateurs, ou « diagrammes synthétiques décrivant une organisation et son fonctionnement »<sup>473</sup>, à partir de jeux relationnels qu'il nomme *superpronom*, où des schèmes de déroulement temporel sont élargis et altérés pour finir comme dissous dans un processus d'expérimentation en dessinant une carte relationnelle.

En effet, d'après l'artiste « la pensée enveloppe les choses — entre elles se trouve l'atmosphère, avec l'Oxygène, le Nitrogène, le Gaz Carbonique, le Soufre, le Plomb, l'Aluminium, mais également des particules de pensée. Ces particules se libèrent de notre cerveau-corps, en flux qui échappent à notre contrôle, et elles adhèrent à d'autres choses et à d'autres pensées. Elles ont des champs magnétiques et gravitationnels forts, qui distordent et altèrent les images : toutes les images des choses. La pensée est chargée de potentiel plastique »<sup>474</sup>. Les diagrammes de Basbaum sont généralement présentés sur les murs des galeries lors d'expositions et présentent à leur tour une compactification de diagrammes antérieurs, généralement accompagnés d'un rectangle aux angles tronqués avec un cercle au centre. Cette image constitue un emblème dans le travail de l'artiste : « diagramme + emblème, qui entend l'action de penser comme geste qui laisse des traces, produit des marques »<sup>475</sup>. Cette figure symbolique, semble représenter chez l'artiste la vision de l'espace et du territoire entre les individus, ainsi que le programme d'un territoire d'existence en expansion, baptisé NBP (*New Bases for Personality*). (dia. 11).

---

<sup>472</sup> *Ibid.*

<sup>473</sup> Pierre Paliard, *Une modernité diagrammatique*, op. cit., p. 13.

<sup>474</sup> Ricardo Basbaum, « What is NBP ? », manifeste, 1990, in Brian Holmes, « La personnalité potentielle. Trans-subjectivité dans la société de contrôle », *Multitudes*, 2007/5 HS n°1, p. 210-223.

<sup>475</sup> Ricardo Basbaum, « Sur, sur, sur... comme diagramme », *Ibid.*, p. 24.



Fig. 32 **Ricardo Basbaum**, *Obs.*, 2004, Galeria A Gentil Carioca, Rio.

C'est par le verbe « se chorégrapier » que Brian Holmes introduit la pratique de Ricardo Basbaum dans un jeu liant la terminologie et l'expérience de l'écriture. L'auteur tente d'ouvrir la chorégraphie sur une signification plus large, entre l'interaction et l'auto-orchestration des corps en mouvement à travers l'espace et la lecture. L'auteur fait l'expérience de cette « auto-chorégraphie »<sup>476</sup> en visitant une exposition de l'artiste à la galerie *A Gentil Carioca* à Rio en novembre 2004. Le dispositif, nommé *Obs.*, (fig. 32) se présente comme un circuit de clôtures grillagées en fil de fer, s'élevant à la hauteur de la cheville et limitant des territoires sans les diviser. « Ces clôtures miniaturisées (...) t'obligent à plier le genou, à soulever le pied juste un peu plus que d'habitude, pour enjamber un empêchement trop bas pour faire barrière, presque trop bas pour que tu t'en aperçoives »<sup>477</sup> rythmant ainsi la réception de l'œuvre. C'est en ce sens que l'artiste conçoit le diagramme : « sans un modèle rythmique adéquat, le diagramme ne fonctionne pas »<sup>478</sup>, déclare-t-il. Sans ce rythme, le diagramme demeure une abstraction qui ne produit pas les inscriptions nécessaires et n'occupe ainsi aucune région.

<sup>476</sup> Brian Holmes, « La personnalité potentielle », *Ibid.*, p. 211.

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>478</sup> Ricardo Basbaum, « Sur, sur, sur... comme diagramme », *Ibid.*, p. 24.

L'artiste s'attache particulièrement au soin rythmique de ses diagrammes, qu'il conçoit comme outils d'intervention, afin de : « percevoir les dynamiques existantes et vouloir être en leur milieu, dans un tourbillon quelconque – non pas selon le mode " cacophonique " de simples contacts manqués, simples chocs, mais plutôt selon le mode polyrythmique »<sup>479</sup>. Ensuite, le regard du récepteur de l'œuvre se pose sur un texte inscrit sur le mur. Il s'agit d'une liste de verbes d'actions et de descriptions écrits en portugais, que l'artiste emprunte à un psychologue<sup>480</sup> : « écouter, regarder vers, se tourner vers, sourire, parler avec, formuler des souhaits, toucher, poser des questions personnelles, etc. ». Ces mots résonnent dans la tête du récepteur-lecteur comme pour l'inviter à interagir avec l'espace, les gens et les choses qui l'entourent. Enfin, le dispositif se complète par ce que l'artiste nomme *système-cinéma*, où il est question d'une diffusion d'images de la salle d'exposition sur un moniteur, transmises en direct par un ensemble de caméras cachées. Le spectateur se retrouve ainsi en face à face avec sa propre image qui augmente la perception de l'espace et renvoie à une autre référence de l'espace habité. Ces trois éléments du dispositif *Obs.* – obstacle physique, mots et images – fonctionnent simultanément en dehors et en dedans du corps du récepteur-lecteur, tantôt par des mouvements corporels, tantôt par des réflexions mentales. Ainsi, auteur et lecteur se rencontrent par le jeu et la mise en place d'un dispositif interactif modulant langue, langage, territoire et média comme image de soi et de l'autre. Ce programme construit un territoire d'existence en perpétuelle expansion.

À l'extérieur de l'espace d'exposition, dans l'espace urbain, ce jeu chorégraphique se poursuit avec un groupe de participants dans une œuvre intitulée *Would you like participate in an artistic experience ?*<sup>481</sup> (Voulez-vous participer à une expérience artistique ?). Dans ce projet participatif, l'artiste invite des groupes de personnes à enfiler des chemises rouges ou jaunes, sur lesquelles sont inscrits les pronoms « moi »

---

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>480</sup> Kurt Lewin, « Survey of experimental investigations », in *A Dynamic Theory of Personality*, chapitre VIII, McGraw Hill, 1935, p. 261-264, où il est question du champ de la rencontre entre un enfant et un inconnu. Disponible à l'adresse <<http://gestalttheory.net/archive/lewin1935.html>>.

<sup>481</sup> Les résultats et les diagrammes de *Would you like participate in an artistic experience ?* sont indexés à cette adresse : <<http://www.nbp.pro.br/>>.

et « toi » – *eu* et *você* en portugais – pour s’adonner à des jeux et exercices développés collectivement pour lesquels des instructions préalablement préparées peuvent être utilisées. L’artiste dirige le jeu et y participe en même temps, jouant le rôle de facilitateur du groupe, favorisant l’apparition des conditions d’émergence du groupe en tant qu’entité et pas seulement du groupe en tant qu’ensemble de personnes. En portant une chemise, l’artiste appartient au groupe, s’il l’enlève durant la performance, il perd le droit de dire « nous », et le groupe devient « eux ». Dans cette dynamique des groupes *superpronoms*, le résultat diffère en fonction des personnes. Le principe de *superpronom* consiste à inventer un dispositif où les mots « moi » et « toi » sont placés face à face sans aucune structure – ni trait d’union, ni espace – les reliant. Il entend être à la fois le sujet moi et l’objet toi, et peut être utilisé dans deux directions en formant deux particules possibles : *moittoi*, *toimoi*.

Dans un texte intitulé « *Differences between us and them* »<sup>482</sup>, l’artiste analyse son œuvre participative par l’emploi d’une écriture mathématique ou algébrique de l’œuvre. Il démontre par des fonctions, des additions et des soustractions, la visée sociale de la performance réalisée avec les participants. Il constitue ainsi une réflexion autour des pronoms personnels « nous » et « eux » en évitant la simple addition afin d’opérer d’autres formes de relations entre les différents pronoms nominatifs, d’autres façons d’opérer et de transformer les mots :

$$\text{moi} \left( \frac{\text{elle}}{\text{je}} \right)$$

*un individu avec chemise rouge*

et

$$\text{toi} \left( \frac{\text{il}}{\text{je}} \right)$$

*un individu avec chemise jaune*

---

<sup>482</sup> Ricardo Basbaum, « Differences between us and them », texte en anglais disponible à l’adresse suivante <<http://www.docstoc.com/docs/79517767/Differences-between-us-and-them-Ricardo-Basbaum-Permit-me-to-start>>. (Traduit par moi-même).

alors nous pouvons reformuler le nous et eux de la façon suivante :

$$n \left[ \text{moi} \left( \frac{\text{elle}}{je} \right) + \text{toi} \left( \frac{\text{il}}{je} \right) + \text{moi} \left( \frac{\text{elle}}{je} \right) + \text{toi} \left( \frac{\text{il}}{je} \right) \right] = \text{nous}$$

$$je - n \left[ \text{moi} \left( \frac{\text{elle}}{je} \right) + \text{toi} \left( \frac{\text{il}}{je} \right) + \text{moi} \left( \frac{\text{elle}}{je} \right) + \text{toi} \left( \frac{\text{il}}{je} \right) \right] = \text{eux}$$

par conséquent, être dans ou hors du groupe implique deux états différents :

- (1) La structure personnelle du sujet, en tant que réduction de l'espace privé du sujet en relation au groupe :  
je  $\leftrightarrow$  nous.
- (2) Le fait d'être un objet pour les spectateurs, d'être un il ou elle acteur mouvant :  
il, elle  $\leftrightarrow$  eux

La transformation du « nous » vers « eux » a lieu lors du passage en dehors d'un groupe ou d'un collectif. Par analogie avec le champ de l'art, Ricardo Basbaum écrit : « la dynamique du nous-eux est appréhendée comme un schéma standard par lequel le rôle de l'artiste et son image sont commercialisés dans notre société, en termes de marché et de structures institutionnelles. Les artistes entrent dans le champ après un processus de transformation, au cours duquel ils abandonnent progressivement leur état étranger au champ, pour habiter la structure institutionnelle – ces conditions réductrices ne sont pas une norme, mais une re-territorialisation qui active l'art, en en faisant un endroit aux limites saines et sûres dans la société »<sup>483</sup>. Dans ce processus de transformation, l'artiste casse les lignes qui relient les « eux » aux « nous », rendant ce lien complexe et plus proche des caractéristiques d'un flux continu entre les individus et les institutions. Derrière ce jeu linguistique et performatif instauré par l'artiste brésilien, impliquant des concepts de sociabilité, de communauté, d'isolement ou de fractionnement social, se dessine une vision socio-politique de l'art, celle de la place de l'artiste contemporain face à une structure géographique et cartographique liant – ou

---

<sup>483</sup> Ricardo Basbaum, « Differences between us and them », *op. cit.*

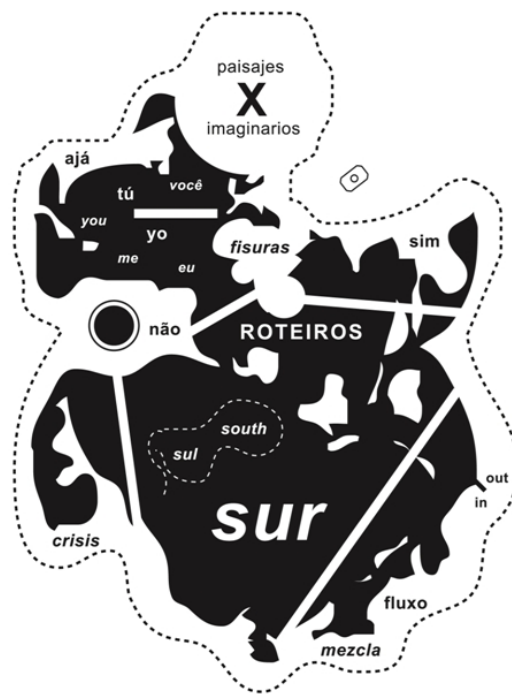
divisant – les pays du nord et ceux du sud. « La mondialisation ne consiste pas en la simple annexion de multiples hétérogénéités à la culture du Nord. (...) Sans nier les immenses inégalités de pouvoir qui définissent l'opération de production culturelle au début de ce siècle, ce qui est certain, c'est que le Sud a acquis une nouvelle importance critique et productive dans la texture de l'imagination globale, qui se manifeste non seulement dans l'extension de la géographie de l'activité culturelle mais aussi dans les superpositions, tensions et courants de pensée, fantômes et ombres qui hantent le Sud »<sup>484</sup>. À ce propos, on peut évoquer ici la critique de Serge Daney. Pour lui, la télévision attribue aux lois du direct l'imposture des images manquantes aux événements et véhicule une certaine idée de la démocratie et des droits de l'homme dans les pays du « sud » : « Au Sud, c'est le "nous", comme "non-moi", un "nous" qui peut prendre tous les visages : pan-arabe, tiers-mondiste, islamique. Au Nord, c'est le "on" comme "non-je", comme "je" qui s'émiette, qui se dilue dans l'individualisme de masse, allégé, sans noyau ni contour. Cela fait beaucoup de "nous", beaucoup de "on", pas assez de "je" ; et on ne m'ôtera pas de la tête que le cinéma a puissamment continué à nous apprendre à dire "je" et que la télé, en ce sens, a trahi le cinéma »<sup>485</sup>. L'artiste uruguayen Joaquín Torres García (1878-1949) réalise en 1943 un dessin intitulé *Upside Down / América Invertida* qui relève de cette problématique de la représentation cartographique du monde<sup>486</sup>. Il s'agit d'une carte inversée de l'Amérique du Sud, inversant la représentation des hémisphères Nord et Sud. Cette carte, devenue aujourd'hui un emblème convoqué, cité et réinterprété par plusieurs artistes contemporains, relève d'une dimension géopolitique des récits de l'histoire de l'art qui émerge avec la mondialisation de cette dernière.

---

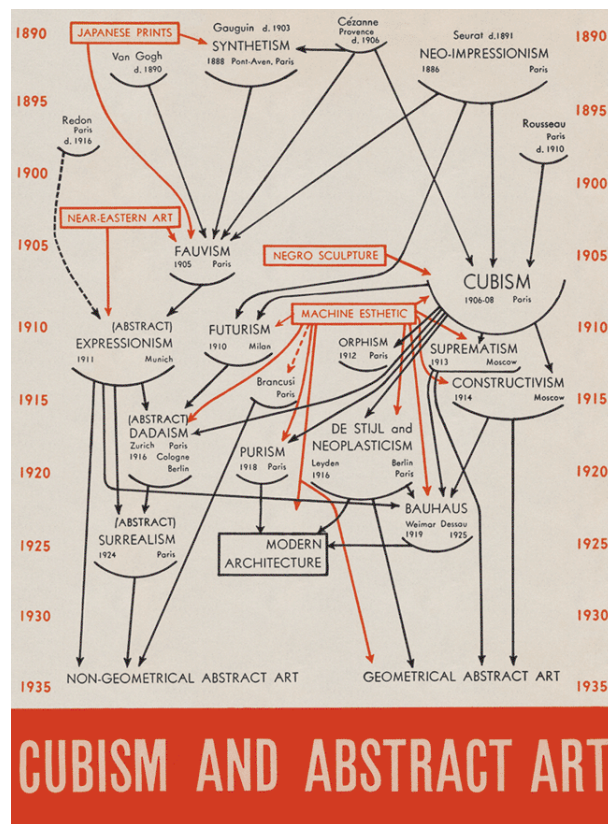
<sup>484</sup> Cauhtémoc Medina, « Sud, Sud, Sud, Sud... », in Kantuta Quirós & Aliocha Imhoff (dir.), *Géosthétique*, éd. B 42, 2014. L'ouvrage est publié en coédition avec le Parc Saint-Léger, L'ESACM, Le peuple qui manque et l'ENSA Dijon suite à l'exposition *Atlas critique*, 2012, p. 119. Cette citation provient de l'éditorial à la VII<sup>ème</sup> édition du Sitac (Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo), symposium annuel mexicain sur la théorie de l'art, dirigé par Cauhtémoc Medina, en 2009, et intitulé cette année *Sud, Sud, Sud, Sud...*

<sup>485</sup> Serge Daney, « La guerre, le visuel, l'image », in *Revue de cinéma, Trafic* n°50, été 2004, p. 444.

<sup>486</sup> *Ibid.* Récemment, le placement du Sud en haut sur la carte du monde est devenu obligatoire dans les écoles du Chili.



Dia. 12 **Ricardo Basbaum**, *Diagramme Sur, South, Sul*, 2009.



Dia. 13 **Alfred H. Barr**, *The catalogue for Cubism and Abstract Art*, 1936.

Le diagramme *Sur, South, Sul* de Ricardo Basbaum, bien qu'il propose un angle différent, tisse les mêmes fils que le dessin de Torres García et fonctionne d'une manière homologue. L'artiste brésilien réalise ce diagramme à l'occasion de la VII<sup>ème</sup> édition du Symposium International de Théorie sur l'Art Contemporain à Mexico afin de délivrer une identité graphique au symposium, où il est question de redéfinition du Sud dans le cadre de la nouvelle géographie de l'art globalisée (dia. 12). Ainsi cette production de cartes, artistiques et scientifiques, comme pensée de l'espace globalisé, constitue autant de points de vue multiples sur la représentation du monde comme totalité et invite à « dénaturaliser la mondialisation en tant que catégorie de pensée économique, politique et esthétique, et à la lire en tant que dispositif historique, alors que celle-ci semble se proclamer aujourd'hui comme achèvement et ultime avatar du monde en tant qu'image conçue »<sup>487</sup>. Cela ouvre le champ de la réflexion sur les dimensions spatiales de la production artistique en rapport avec les notions de " frontière ", de " centre " et de " périphérie " en dessinant le contour d'une nouvelle géographie culturelle mondiale. C'est le cas de l'artiste roumaine Lia Perjovschi étudiée plus haut, qui produit des histoires subjectives de l'art à travers des cartes mentales. Ses dessins diagrammatiques sont le résultat d'un rassemblement important d'informations sur l'histoire de l'art contemporain occidental qu'elle nomme *Subjective Art Histories* (Histoire subjective de l'art). Ces productions renvoient au fameux diagramme d'Alfred H. Barr intitulé *Diagram of Stylistic Evolution from 1890 until 1935*, qui s'est imposé comme le récit dominant du modernisme (dia. 13).

---

<sup>487</sup> Kantuta Quirós & Aliocha Imhoff (dir.), « Glissement de terrain », *op. cit.*, p. 11.

## Atlas et critiques

« La catégorie de déterritorialisation devrait nous permettre de séparer la problématique de la conscience – et par voie de conséquence, de l'inconscient – avec celle de la représentation du Moi et de l'unité de la personne. L'idée d'une conscience totalisante, voire totalitaire (« Je suis maître de moi comme de l'univers »), participe d'un mythe fondateur de la subjectivité capitaliste. Il n'existe, de fait, que des processus de conscientisation, diversifiés, résultant de la déterritorialisation de Territoires existentiels, eux-mêmes multiples et enchevêtrés »<sup>488</sup>.

La figure hybride de l'artiste-enseignant-chercheur est liée à celle du théoricien afin d'inventer des nouvelles stratégies et agencements de sa pratique par le glissement d'une pensée "de" l'art vers une pensée "par" l'art. De ce point de vue, une certaine pratique et pensée d'un héritage pictural moderniste – la pensée-peinture prend ici une place importante – demeure en cours d'actualisation. De nouveaux régimes de production voient le jour à travers des pratiques de performances ou d'éditions (livre ou vidéo) comme pratiques processuelles et de circulation entre savoir global et expérience personnelle. Ainsi « les enjeux de cartographie et de diagrammatisation de l'histoire de l'art elle-même se sont fait déterminants ces dernières années, présentant soit de vastes schémas synoptiques globaux sur des aires géographiques et des périodes très étendues, soit des "mapping" de scènes artistiques à l'échelle régionale »<sup>489</sup>. Ces objets et opérations sont visibles dans des formats tels que l'usage de documents poétiques, archives, listes, diagrammes et cartes. Ces nouveaux types de formats prennent une place discrète ou totale faisant éclater le site de l'exposition vers le dehors. Les opérations, dits et écrits de l'artiste-penseur forment une matière brute pour la philosophie et réciproquement.

---

<sup>488</sup> Félix Guattari, *Cartographies schizoanalytiques*, Paris, Galilée, 1989, p. 39.

<sup>489</sup> Kantuta Quirós & Aliocha Imhoff (dir.), « Glissement de terrain », *Ibid.* p. 13.

Dans *Défaire l'image. De l'art contemporain*, Éric Alliez propose une lecture philosophique articulée à travers une pensée par le diagramme d'une dizaine d'œuvres d'art qui marquent selon lui l'art contemporain, tout en veillant assidûment à distinguer le " contemporain " de la " contemporanéité " au sens des données immédiates de la représentation du présent. Selon l'auteur, le contemporain « ne fait sens qu'à s'engager et nous engager dans l'opération d'une critique de l'identité du présent (l'état de choses) et d'un rapport clinique aux altérités porteuses d'une événementialité nouvelle (virtualité), dont les signes sont étouffés sous la forme historique de la présence (et de l'omniprésence de l'actualité) »<sup>490</sup>. Le philosophe propose alors, dans un dialogue avec Jacques Rancière, Alain Badiou ou encore Georges Didi-Hubermann, un agencement de pensée comme un changement de paradigme qu'il nomme diagrammatique (en opposition à un régime esthétique). Cet auteur qui articule son propos à travers le régime diagrammatique semble vouloir se détacher d'une vision linéaire et sectaire de la pensée de l'art et de la philosophie au-delà d'une homogénéité d'un temps historique linéaire, pour s'orienter plutôt vers une étude des singularités de la pensée et du processus de production. Cette approche reste novatrice dans ce qu'elle apporte : « une philosophie contemporaine de l'art contemporain et un art contemporain de la philosophie contemporaine »<sup>491</sup> en actualisant une pensée et pratique moderniste. Traiter les représentations et traductions des mots et des choses avec leurs virtualités revient à osciller entre mondialisation et contemporain qui fait époque<sup>492</sup>.

Les diagrammes de Ricardo Basbaum tapissent, parmi d'autres, les pages d'un ouvrage qui a particulièrement attiré mon attention et qui développe un point de vue spécifique de l'art et de la politique. *L'Atlas of transformation*<sup>493</sup> constitue un guide mondial qui entend fournir les clés pour appréhender les processus actuellement à l'œuvre dans les pays en mutation, les transformations intellectuelles, culturelles et

---

<sup>490</sup> Éric Alliez, *Défaire l'image. De l'art contemporain*, op. cit., p. IX.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. X.

<sup>492</sup> Cette question est au cœur de la recherche de Hedi Khelil, artiste et chercheur tunisien, in Hedi Khelil, *La création artistique actuelle dans le monde arabe et le concept d'« histoire »*, op. cit.

<sup>493</sup> *Atlas of transformation*, Zbynek Baladrán, Vít Havránek (dir.), Dijon, Les Presses du réel, JRP Ringier, Tranzit, 2010.

politiques en cours en Europe centrale et de l'Est mais aussi des pays dits du sud. Structuré autour de 200 mots-clés – archive, artiste, catastrophe, connexion, pensée diagrammatique, futur, identité, nationalisme, postcommunisme, relations, temps, etc. –, qui constituent autant d'entrées, l'ouvrage rassemble les contributions inédites de dizaines d'auteurs du monde entier et reproduit un ensemble de textes emblématiques sur la question. Les pages de cet atlas se déplient en cartes dévoilant de multiples diagrammes et notes d'artistes mettant en images des pensées et légendant les articles annexes. Ces articles et diagrammes gravitent autour de la question du processus de transformation dans des pays comme la Grèce, Espagne, Portugal, Corée du Sud, Philippines, Indonésie, Chili, Mexique, Brésil et Argentine, afin de créer une nouvelle carte différenciée du monde transformé. La forme de l'*Atlas of transformation* est la somme du processus de connaissance et du savoir non linéaire de ces transformations à travers l'histoire. Ainsi, les taxinomies ne sont que la preuve de l'asynchronisme et l'hétérotopie des processus d'apprentissage comme adaptation, amnésie, art des institutions, catastrophe, capitalisme, consumérisme, Je, identité ou encore écologie.

Ce catalogue *Atlas*, se compose d'une classification par mots comme dans un dictionnaire ou encore un glossaire. Les textes associés à chaque mot constituent une pensée qui se veut critique d'une situation globale du capitalisme qui affecte particulièrement ces pays en mutations, mais aussi d'un héritage post-colonialiste qui affecte les identités. Afin de s'éloigner de tout cliché identitaire et symbolique, l'éditeur accompagne ces textes par des graphiques diagrammatiques au sens propre comme au figuré. Il s'agit de pratiques de notation et d'énonciation qui témoignent d'une volonté artistique caractéristique de l'Europe de l'Est ou encore du Brésil de faire de la critique une esthétique nouvelle. Ces diagrammes témoignent aussi d'une lecture marquante des cartographies analytiques de Deleuze et de Guattari telles qu'esquissées dans *Mille plateaux* ou encore *Cartographies schizoanalytiques*, permettant d'y découvrir une philosophie du pouvoir et des rapports de forces. Il se peut qu'à travers cette esthétique originale esquissée de lignes et de mots, de flèches et de points se forme une volonté de montrer une réalité au-delà de l'illustration, qui loge plutôt dans le savoir, l'encyclopédisme universel et la connaissance, déterritorialisés par-delà les frontières. Les artistes-auteurs de cet ouvrage investissent les disciplines du savoir, telles que philosophie, géographie et cartographie comme terrains d'enquête épistémologique

« qui se trouv[ent] aujourd’hui largement re-signifi[és] par l’invention de contre-pratiques et de contre-cartographies d’artistes »<sup>494</sup>, et constituent ainsi une trame pour une nouvelle carte de l’art.

*Atlas of transformation* rejoint alors une exposition qui s’est déroulé en 2011 intitulée *Atlas critique* où se dessine une géoesthétisation<sup>495</sup> de l’art se basant sur le langage et les méthodes scientifiques et cartographiques critiquant l’appropriation territoriales et militaires mais aussi l’idéologie impérialiste. Les artistes critiquent ainsi les choix de représentation cartographique du monde qui opèrent dans le silence du pouvoir. Les *Mind maps* de Lia Perjovschi, que nous avons étudiées dans la première partie de cette thèse, y figurent en accompagnant par exemple des rubriques comme communisme et consumérisme. L’artiste réalise dans une esthétique de notation graphique réalisée à la main des cartes de pensée avec des mots clés qui gravitent en étoile autour d’un mot central. Ces cartes remplacent quelques fois le texte. Ainsi, cartes mentales et géographiques se confondent – entre objectivité et subjectivité – dans une mise en forme visuelle du savoir, renvoyant aux atlas scientifiques du XIX<sup>ème</sup> siècle qui ont contribué à la notion moderne d’objectivité scientifique<sup>496</sup>. Ces pratiques originales de cartographie se caractérisent par leur spatialité. Topographiques, elles se détachent de l’historisation ou encore de la linéarité temporelle. L’espace y joue un rôle autant esthétique que critique. Ces pratiques sont envisagées comme sites de productions de savoirs. L’art est envisagé comme un lieu, ou un site où s’inventent des technologies intellectuelles<sup>497</sup>, à travers des techniques d’écriture aux intersections de l’espace et du langage, entre production spatiale et textuelle. *Atlas of transformation* témoigne par son format de cette pensée du territoire et de la spatialisation à travers ses multiples entrées qui dialoguent entre elles à travers les mots clés et les différentes cartes et diagrammes. L’espace acquiert ainsi une primauté sur le temps mettant en avant une critique du

---

<sup>494</sup> Kantuta Quirós & Aliocha Imhoff (dir.), « Glissement de terrain », *op. cit.*, p. 6.

<sup>495</sup> *Ibid.*

<sup>496</sup> Lorraine Daston, Peter Galisson, *Objectivité*, Dijon, Les Presses du réel, 2012.

<sup>497</sup> Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, *op. cit.*

paradigme historiciste ; « Si jusqu'à l'époque moderne, la philosophie et les sciences humaines et sociales avaient accordé au temps et à sa version narrativisée, l'Histoire, une priorité incontestée, avec l'avènement du postmodernisme, l'intronisation de perspectives spatialisantes – jusqu'au sein même de l'historiographie et de la discipline " histoire " – se constituait comme un des marqueurs majeurs de la postmodernité »<sup>498</sup>. Un tournant spatial ou un lieu de passage entre les genres et les cultures qui pointe à travers des procédés imaginatifs vers une pensée de l'hétérogène, de la pluralité et une multiplication des centres.

---

<sup>498</sup> Kantuta Quirós & Aliocha Imhoff (dir.), « Glissement de terrain », *Ibid.*, p. 8.

## 2. Bulles médiatiques

### Technique mixte : œuvre logicielle

« Si l'on entend par "outil" l'objet technique qui permet de prolonger et d'armer le corps pour accomplir un geste, et par "instrument" l'objet technique qui permet de prolonger et d'adapter le corps pour obtenir une meilleure perception, l'instrument est outil de perception »<sup>499</sup>.



Fig. 33 *Technique mixte*, 2012, programme, installation générative.

---

<sup>499</sup> Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, p. 114. (Souligné par l'auteur).

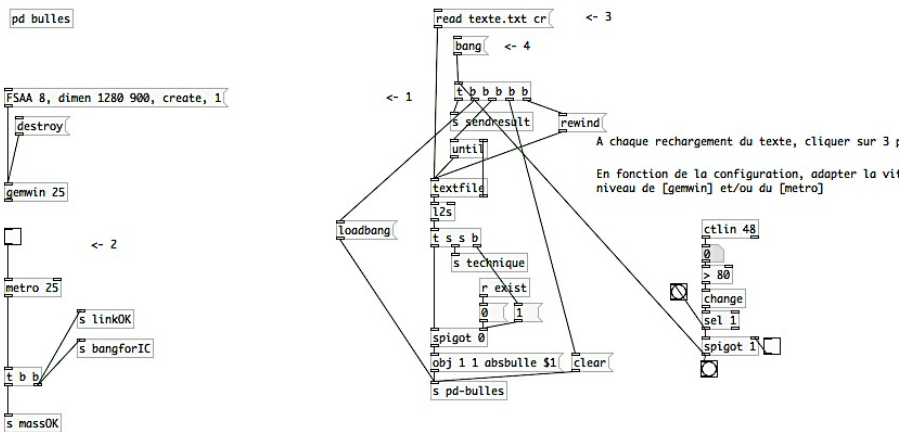
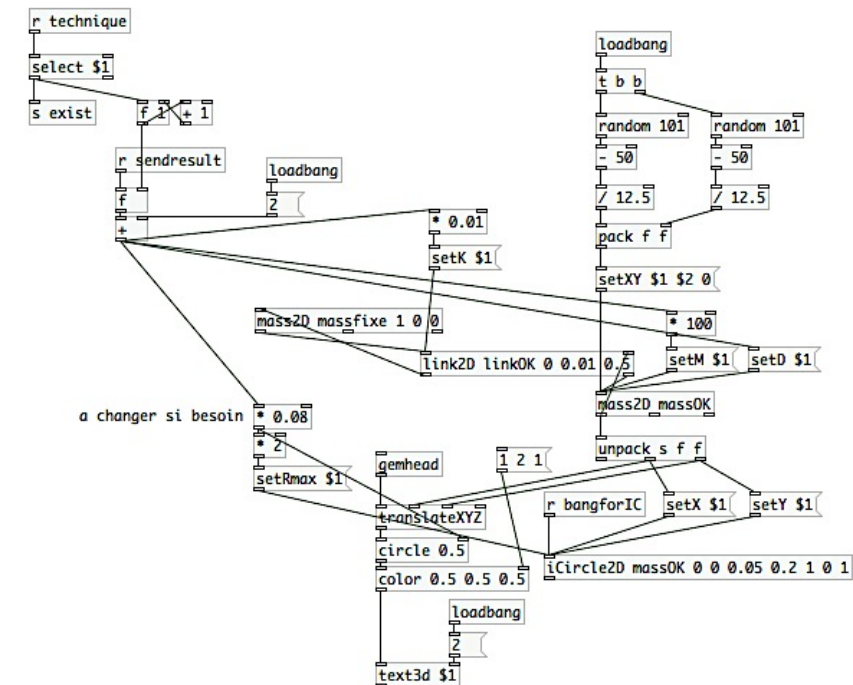


Fig. 34 Capture d'écran, Programme du dispositif *Technique mixte*, 2010.

Lorsqu'on est prisonnier d'un système panoptique, on prend du recul afin d'avoir une vision panoramique, synoptique et cartographique. Comme dans l'organisation d'un catalogue de bibliothèque qui permet de localiser géographiquement, alphabétiquement et numériquement les ouvrages, la réalisation d'une liste fait appel à la mesure, la comparaison et l'indexation. C'est une forme d'écriture qui permet l'organisation et l'alignement de données sur un support. Mais la liste ne permet pas de visualiser encore une fois l'ensemble d'une masse importante de données – comme on pourrait le voir par exemple dans les listes *Marabout* en papier peint de Claude Closky – elle n'est pas non plus en mesure de permettre la visualisation des rapports invisibles qui s'opèrent entre les données. Elle fait appel à la lecture beaucoup plus qu'à la visualisation.

Afin de proposer d'autres formats de visibilité aux légendes, de lire à distance les rapports qu'entretiennent les données techniques entre elles, je participe en 2010 à une formation en programmation<sup>500</sup> pour le développement d'un programme (*patch*) qui permet de lire une liste et de générer simultanément une représentation graphique et dynamique par modélisation physique particulière basée sur un modèle quantique (fig. 33-34). À partir d'un processus de traduction des données et de calcul statistique, entre visible et lisible et suivant un circuit *input/output* (entrée/sortie), des bulles dont le diamètre varie en fonction du nombre d'occurrences des objets et matériaux, flottent et s'entrechoquent suivant des forces d'attraction et de répulsion, évoluant ainsi dans le temps en fonction de leurs cohabitations récurrentes au sein des différentes techniques artistiques énoncées dans les légendes. Des bulles s'attirent et se repoussent comme les particules d'un noyau cellulaire, comme attirées par une attraction gravitationnelle et cosmographique. Une constellation dynamique de matériaux qui appartiennent au monde de l'art donnent à voir la carte technique de l'art contemporain. Ces formes renvoient aux bulles médiatiques qui entourent l'œuvre d'art. Adaptée sur un modèle de particules physiques et quantique, la circulation des bulles de légendes est le résultat de leur cohabitation récurrente au sein de la liste. Enfin, leur diamètre varie en fonction de leur nombre d'occurrences dans les légendes. Le choix de la représentation dynamique des bulles blanches, qui s'entrechoquent dans le temps et dans l'espace, est modélisé

---

<sup>500</sup> *Technique mixte* est réalisée avec le logiciel Pure data dans le cadre de la formation « Pure data & ses librairies multimédia », Centre de Ressources Art Sensitif (CRAS), 2010, Mains d'œuvres, Paris.

d'après un système cosmique et quantique composé d'électrons, de protons et de neutrons intitulé *Pmpd* (*Physical Modeling for Pure data*)<sup>501</sup>. Ces objets de programmation fournissent des simulations en temps réel de comportements physiques de systèmes naturels dynamiques, comme le mouvement d'une balle, d'une corde, la dynamique des fluides, du sable, de la gravitation, etc. Il peut également être utilisé pour créer des déplacements, permettant ainsi une approche totalement dynamique de l'informatique. Les simulations complexes sont essentiellement faites en utilisant deux types d'objets élémentaires de masse et de lien. Avec *Pmpd* la dynamique peut être modélisée sans connaître l'équation globale du mouvement. Dans ce cas, seule la cause du mouvement et de la structure sont nécessaires à la simulation, comme la cohabitation récurrente des mots dans la liste.

Lors d'une exposition à Tunis, j'ai complété le dispositif par un environnement sonore qui consiste en un enregistrement vocal de lecture performative des légendes, en ajoutant des capteurs de mouvement et de chaleur. Par son intrusion dans ce dispositif, le spectateur/lecteur/auditeur déclenche la relecture visuelle du texte et renouvelle ainsi le processus grâce aux capteurs placés à l'entrée de l'espace de projection. En 2012, je présente *Technique mixte* en changeant les données. Il s'agit cette fois-ci des titres d'articles archivés pendant le soulèvement populaire en Tunisie entre le 1<sup>er</sup> décembre 2011 à 9h41 jusqu'au 11 janvier 2012 à 16h47 (fig. 35). Ainsi une carte spéculative de l'actualité de mon pays se dessine en mouvement. Témoin de cet événement depuis Paris, c'est en tant que téléspectatrice et internaute que j'ai pu m'informer. Encore une fois, ce rapport de distance, a-corporel, avec l'événement provoque une démarche machinique de collection et d'interprétation d'éléments d'archive à travers les mots, les titres et les légendes. Les données, ou *data*, sont une information qui peut faire l'objet d'un stockage, d'un transfert et d'un calcul : « historiquement, les data sont toujours le corrélat d'un calcul, d'une computation, ce n'est qu'au XX<sup>ème</sup> siècle que le champ sémantique des *data* a été associé à la question du stockage et encore plus récemment

---

<sup>501</sup> *Pmpd* est une collection d'objets pour Pure data écrites par Cyril Henri. La bibliothèque fournit les objets de base de ce type de simulation et leur assemblage permet la création d'une très grande variété de systèmes dynamiques. Ces objets sont conçus pour être utilisés avec le logiciel Pure data et visualisés dans sa bibliothèque *GEM*, environnement dédié au traitement des images.

disons au XXI<sup>ème</sup> siècle, qu'au calcul et au stockage s'est rajoutée la question du transfert »<sup>502</sup>. La pratique de l'extraction de connaissances à partir de données, se définit comme un processus d'identification et de structure ou de données inconnues, valides et potentiellement exploitables dans des bases de données. C'est une pratique qui engage l'analyse des données et les statistiques exploratoires. En somme, il s'agit d'exploiter les données, quelles que soient leurs formes, en vue d'en extraire de la connaissance. Les étapes sont : l'accès aux données, le stockage sous une forme structurée de base de données ou des fichiers tabulaires, ou bien, non-structurée sous forme de texte, image, etc. Ensuite, la préparation des données en vue du traitement, l'utilisation de techniques de fouille de données issues de la statistique ou de l'apprentissage automatique, pour évaluer et valider les connaissances extraites. Enfin, le déploiement des connaissances en vue d'une utilisation effective.

Après le rapport scriptural et analogique de l'œuvre par la liste et la base de données, il est nécessaire pour moi de passer à l'automatisation de *Technique mixte* et de dresser ainsi la carte sémantique et dynamique qui en résulte. L'approche sémantique de la réception de l'œuvre à travers la médiation, ainsi que la distanciation que cela induit provoque en moi un désir de donner une autonomie à cette base de données. Le programme augmente ainsi les capacités limitées en calcul de masse et permet une cartographie sémantique de *Technique mixte*, voire un résultat prédictif et prospectif d'une autre vérité que celle des mots et des légendes techniques. Une cartographie des techniques de l'art contemporain se dessine alors non pas par rapport à un repère temporel et linéaire, comme peut l'être une carte historique, mais par rapport à un repère textuel et statistique basé sur le nombre d'occurrences des mots de la liste ainsi que leur agencement sémantique et grammatical. *Technique mixte* se prolonge alors génétiquement et techniquement dans une installation générative et multimédia. Le programme reproduit automatiquement les opérations analogiques de fouille et d'extraction de données que j'ai réalisées dans la bibliothèque pour dresser la liste. Les légendes deviennent désormais des informations à répertorier et à calculer

---

<sup>502</sup> Christian Fauré, « Simondon et les data », Communication à l'Atelier Simondon, *op. cit.*, 09/04/2013.

statistiquement et dévoilent ainsi un autre point de vue sur l’histoire des techniques dans l’art contemporain. Un point de vue dynamique, géométrique, cartographique et statistique faisant parler les relations entre les mots et les choses.



| Nom                                                                                 | Date de modification |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|
| 110502 PAKISTAN Les forces américaines ont tué Ben Laden au Pakistan.pdf            | 2 mai 2011 15:51     |
| 110502 TUNISIE Si la Tunisie s'effondre, l'Europe s'écroulera.pdf                   | 2 mai 2011 15:50     |
| 110503 FRANCE Les immigrés tunisiens ne veulent ni police ni charité.pdf            | 5 mai 2011 10:41     |
| 110503 USA Corps immergé – les Etats-Unis ont rendu Ben Laden immortel.pdf          | 5 mai 2011 10:38     |
| 110504 TUNISIE Les socialistes européens votent Mustapha Ben Jaâfar.pdf             | 5 mai 2011 10:42     |
| 110504 TUNISIE Pendant ce temps à Tunis.pdf                                         | 5 mai 2011 10:40     |
| 110506 TUNISIE Les révélations de M Proper créent une onde de choc.pdf              | 9 mai 2011 11:04     |
| 110509 TUNISIE La culture tunisienne fait sa révolution.pdf                         | 9 mai 2011 11:01     |
| 110509 TUNISIE On revit en attendant que tout rentre dans l'ordre.pdf               | 9 mai 2011 11:02     |
| 110509 TUNISIE Quand les artistes se jouaient de Ben Ali.pdf                        | 11 mai 2011 10:33    |
| 110509 TUNISIE Témoignage sur les événements du 6 mai Av Bourguiba.pdf              | 9 mai 2011 10:59     |
| 110511 FRANCE Paris débloque 300 000 euros pour ses sans-papiers tunisiens.pdf      | 13 mai 2011 16:27    |
| 110511 TUNISIE La Toile tunisienne perd confiance en son gouvernement.pdf           | 11 mai 2011 10:33    |
| 110512 TUNISIE Béji Caïd Essebsi sur tous les fronts.pdf                            | 13 mai 2011 16:28    |
| 110512 TUNISIE Un pas en avant deux pas en arrière.pdf                              | 13 mai 2011 16:30    |
| 110513 TUNISIE Le Système Destour.pdf                                               | 13 mai 2011 16:31    |
| 110514 TUNISIE Pour ou contre la dépénalisation des drogues douces en Tunisie.pdf   | 17 mai 2011 13:56    |
| 110514 TUNISIE Considérations inactuelles.pdf                                       | 17 mai 2011 13:58    |
| 110514 TUNISIE de l'humour pour faire revenir les touristes.pdf                     | 16 mai 2011 09:26    |
| 110514 TUNISIE La grande muette rompt le silence.pdf                                | 17 mai 2011 13:58    |
| 110514 TUNISIE L'humour pour faire revenir les touristes.pdf                        | 17 mai 2011 13:53    |
| 110516 TUNISIE La parité divise les Tunisiennes.pdf                                 | 16 mai 2011 09:44    |
| 110516 TUNISIE La police clé de la sortie de crise en Tunisie.pdf                   | 17 mai 2011 14:01    |
| 110516 TUNISIE Pour une Constitution garante d'un environnement sain et durable.pdf | 19 mai 2011 16:01    |
| 110517 TUNISIE Le rôle du dispositif juridique contre la pollution.pdf              | 17 mai 2011 14:01    |
| 110517 TUNISIE L'impérative réforme de la police.pdf                                | 17 mai 2011 13:55    |
| 110518 TUNISIE La culture n'a eu aucun rôle.pdf                                     | 19 mai 2011 16:02    |
| 110519 TUNISIE Nous sommes tous des Carthaginois.pdf                                | 19 mai 2011 16:00    |
| 110522 TUNISIE La société civile tunisienne de la révolution à la transition.pdf    | 23 mai 2011 11:39    |
| 110523 TUNISIE Al-Qaida pointe le bout de son nez.pdf                               | 23 mai 2011 11:38    |
| 110523 TUNISIE Dr Moncef Marzouki l'homme qui se hâte lentement.pdf                 | 23 mai 2011 11:40    |
| 110523 TUNISIE Élection de l'Assemblée ...enne Report probable au 16 octobre.pdf    | 23 mai 2011 11:40    |
| 110523 TUNISIE Le jasmin aussi se fane.... ne passe pas de l'hymne au requiem.pdf   | 23 mai 2011 11:42    |
| 110523 TUNISIE Non musulmans pas moins Tunisiens. L'affaire Nadia Al Fani.pdf       | 25 mai 2011 15:46    |
| 110523 USA La révolution tunisienne racontée par Barak Obama.pdf                    | 23 mai 2011 11:41    |
| 110524 TUNISIE Comment réussir les élections du 24 juillet en Tunisie.pdf           | 25 mai 2011 15:41    |
| 110525 MONDE ARABE Ils ont fait un rêve.pdf                                         | 25 mai 2011 15:45    |
| 110525 TUNISIE Le collectif Dégage révèle sa révolution.pdf                         | 25 mai 2011 15:47    |
| 110526 FRANCE Crash du Rio Paris _ hypothèse inédite et gênante pour Airbus.pdf     | 27 mai 2011 13:55    |
| 110526 TUNISIE Marouane Ben Zineh, l'autre martyr de la révolution tunisienne.pdf   | 27 mai 2011 13:57    |

Fig. 35 Capture d'écran, extraits d'archives.

Cette formation relève d'une première expérience dans le domaine de la programmation. Une expérimentation de ce langage que j'aborde en tant qu'amateur. Mon incompetence dans le domaine de la programmation informatique me permet une part de liberté ainsi que le désir de faire l'expérience de ces manœuvres par moi-même. Cela m'induit aussi à me poser la question de la différence entre professionnels et

amateurs de l'art, créativité et création. Aborder la technique des algorithmes sans connaître la langue se traduit dans une pensée par l'expérience et non pas par le savoir. Cette pensée est plus proche de celle de la pensée-artiste partagée par celle de l'amateur. Cette expérience n'était pas sans hésitations, doutes, difficultés à agir et même parfois une peur très proche de celle qu'on peut ressentir devant une page blanche. Cette expérimentation linguistique n'était pas basée sur la communication comme forme d'agir à distance. Elle semblait au début m'orienter vers le "faire signe" mais le travail s'est fait dans une atmosphère de laboratoire qui "fait lieu" et nécessite la construction de situations structurées par un ensemble de décisions et d'une production entropique de savoirs et de fabriques poussant aux limites de ce qui peut être pré-vu. Les logiciels de programmation fonctionnent sous un régime du "faire signe" puisqu'ils visent à produire par une loi binaire et sémantique entre émetteur/récepteur l'efficacité du résultat. C'est de l'ordre de la communication et du message, une traduction d'une source vers une cible, qui produit un schéma de structures d'objets précis, régi par un projet. Difficile d'aborder par le programme l'inexact, l'erreur et l'expérimentation visible sauf lorsqu'il s'agit d'art de ce qu'on intitule le *Glitch*<sup>503</sup>.

Le logiciel *Pure data*<sup>504</sup> permet la programmation graphique pour la création musicale et multimédia en " temps réel " (simultanément) et la gestion de l'image, du son et des données. C'est un logiciel libre et gratuit utilisé pour la création artistique et multimédia ainsi que pour des utilisations scientifiques et pédagogiques. *Pure data* est un environnement d'implémentation où l'utilisateur assemble des bouts de codes, créés par d'autres programmeurs de la communauté composée d'informaticiens et d'amateurs, ce qui permet un prototypage très rapide. L'interface du logiciel est composée d'une représentation visuelle de la logique qui sous-tend la programmation. Le logiciel présente une programmation graphique plutôt que textuelle, dans laquelle

---

<sup>503</sup> Un *glitch* est une défaillance électronique ou électrique qui correspond à une fluctuation dans les circuits électroniques ou à une coupure de courant (une interruption dans l'alimentation électrique). Ce qui entraîne un dysfonctionnement du matériel informatique (hardware), qui occasionne à son tour des répercussions sur les logiciels (software). Le mot *glitch* en est venu à désigner tout type de problème en informatique. Cela explique également le fait que *bug* (bogue) et *glitch* soient souvent employés indifféremment, sans pour autant être de parfaits synonymes.

<sup>504</sup> *Pure Data, Tisser le son et l'image*, Booksprint, Floss Manuals, Mains d'œuvres, Paris, 2011.

l'utilisateur manipule des icônes représentant des fonctionnalités et les branche entre elles. Des boîtes sémantiques se connectent à d'autres afin de générer des flux d'information entre les codes. La bonne connexion détermine le bon fonctionnement du programme. Les boîtes – intitulées *Objets* – simulent des instruments de mesure, interrupteurs, messages, nombres, symboles, commentaires, impulsions (*Bang*), glissières, boutons, etc. Quelques-uns de ces objets sont présents dans la librairie du logiciel, d'autres à écrire. Le programme (*Patch*) constitue une série d'objets choisis et assemblés par le programmeur à des fins spécifiques. Ce qui est intéressant dans cette expérience de programmation c'est de réaliser soi-même son propre outil avec l'aide d'autres morceaux de *Patch* réalisés par la communauté *Pure data*, partagés et mis à disposition sur des forums de discussion<sup>505</sup>. Le faire soi-même – *Do it yourself* (DIY) – est à l'image des œuvres de Sol LeWitt, présentées sous formes de modes d'emploi à exécuter à distance sans la participation de l'artiste. Ce mode de faire fait l'objet d'une exposition en 1995 intitulée *Do It*. Cette exposition, réalisée par Hans-Ulrich Obrist, est la concrétisation à distance de modes d'emploi envoyés par des artistes. Ce principe met en évidence l'existence d'un régime allographique – développé plus haut – qui pose la question du statut de l'exécution dans la réalisation de l'œuvre d'art et donc de l'interprétation. Si ce régime allographique questionne la place de l'interprète comme l'exécuteur de l'œuvre en absence de son auteur, il est aussi opposé au régime autographique. Le régime autographique de cette pièce est double, il réunit et oppose à la fois deux types d'autographie, puisque l'artisan exécute presque machinalement une série de paysages-programmes dans de multiples couleurs, puis l'artiste efface à son tour ces paysages en suivant un protocole, un programme. Ce programme exécutif est dans les deux cas sujet à être exécuté sans les auteurs dans un régime allographique.

Dans ce jeu logique – comme lors d'une exécution d'un portrait-robot d'une personne seulement à partir d'une description – l'interprète peut fausser ou trahir l'énoncé de l'œuvre lors de l'exécution, mais cela reste rare dans la mesure où les instructions sont souvent très précises et simples à exécuter. Pourtant, il est courant de pratiquer la reconstitution d'objet lors d'expositions, foires ou encore dans les musées à

---

<sup>505</sup> Exemple de forum de discussion et d'échange de programme entre communauté de programmeurs professionnels et amateurs : < <http://codelab.fr/> >.

partir de données fournies par l'artiste. Ces données représentent une sorte de recette constituée d'ingrédients nécessaires à la réalisation de la pièce :

« 3 livres de plume  
5 mètres de ficelle  
25 bougies de lumière électrique »<sup>506</sup>.

Cela rappelle quelques légendes dans *Technique mixte*, qui se présentent comme une suite d'objets et de médium. Nous pourrions nous prêter au jeu de leur reconstitution en référence à l'œuvre originale, ou bien à leur interprétation libre donnant forme à d'autres pièces possibles, en voici quelques-unes :

Étagère en bois laminé et chrome, masques en latex sur présentoirs en polystyrène, poubelles et bouilloires chromées.

Arbre, socle en bois, goudron, plumes, animaux empaillés.

Bois, colle, ficelle, puces électroniques.

Six érables rouges, huit poteaux électriques de 10m, bacs et armature en acier inoxydable, câble d'aéronef, système d'irrigation goutte à goutte.

Image numérique sur site internet.

Souvent les œuvres *DIY (Do it yourself)* sont conceptuelles. Elles se présentent sous forme de peinture murale ou encore d'objets à placer dans un ordre et un espace précis. Réaliser l'automatisation informatique et dynamique de *Technique mixte* est né finalement d'un désir de cartographier les données lettrées dans un système de rapport statistique et quantitatif entre les éléments de cette liste, un désir de dresser une carte grammaticale. Dès lors, ce programme conçu pour *Technique mixte* devient une plateforme de traduction, que je nomme *Œuvre logicielle* : elle se propose d'exploiter

---

<sup>506</sup> Marcel Duchamp, *Recette*, 1918, encre sur film photographique, 13,3 x 13,6 cm, Philadelphia Museum of Art, in Didier Semin, *Le peintre et son modèle déposé*, éd. Mamco, Genève, 2001, p. 58.

une base de données textuelle traduite sous différents médias et formats. Ce programme constitue alors un traducteur permettant le passage d'une source textuelle vers un rendu graphique, d'une liste vers une carte. Ainsi, en modifiant les données de la source on change le résultat de la cible. Le programme écrit permet désormais de traiter différentes sources de données et de les cartographier. Ainsi, *Technique mixte* devient ce qu'on peut nommer : œuvre logicielle de traitement de données. Logicielle car l'œuvre présente des fonctions faisant jouer le matériel avec des opérations logiques. *Technique mixte* hérite de son format grâce à un programme dont seules les données d'entrée changent ainsi que le rendu terminal. L'œuvre logicielle détermine des tâches et des instructions interprétables par une machine "abstraite" (ordinateur ou calculateur) mettant en jeu un ensemble de données.

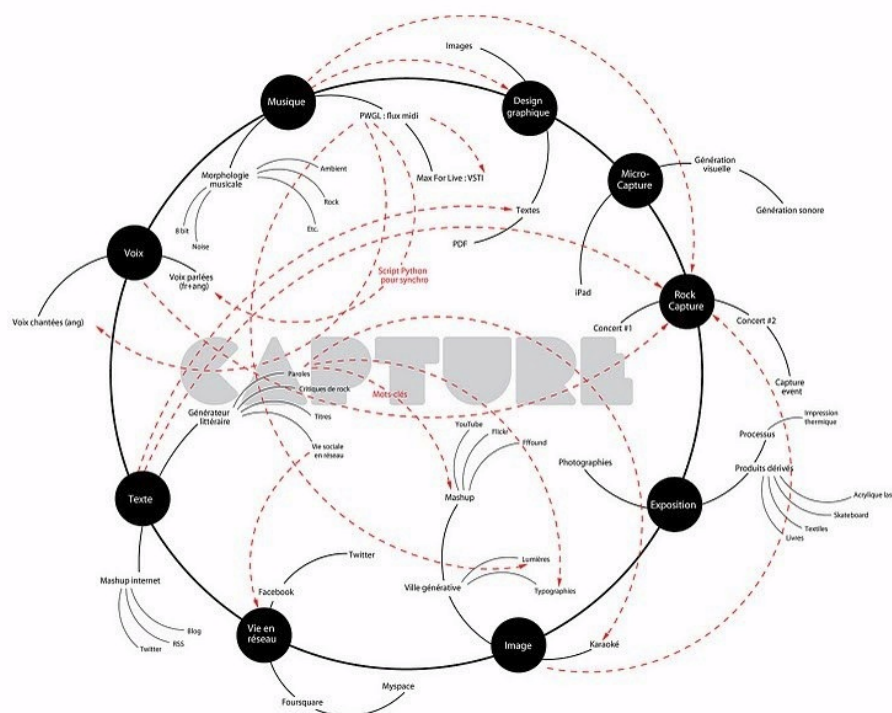
## Diagramme, programme

« La numérisation s'applique aux étants et aux états, mais aussi aux opérations algorithmiques. Tout se traduit (une image en texte, un texte en image) selon un code dénué de signification. Il n'y a pas de ressemblance entre le code informatique (la variable ontologique) et ce qui est représenté (la variable esthétique). Cette traduction généralisée garde des traces des étapes précédentes, mais elles ne sont pas significatives »<sup>507</sup>. *Capture* de Grégory Chatonsky est un groupe de rock fictif qui produit quotidiennement et à chaque heure une somme de nouvelles musiques, paroles, images, vidéos et produits dérivés, de telle sorte que personne ne puisse tout consommer et excède la possibilité même d'être écoutée (dia. 14). Dans cette surproduction fondée sur la générativité, chaque nouveau fichier est traduit automatiquement dans diverses formes. Si un fichier *mp3* est téléchargé une fois, il est effacé du serveur et c'est le consommateur qui en devient le seul diffuseur possible. En submergeant le consommateur grâce à des technologies génératives, *Capture* renverse l'idéologie consumériste et la relation entre le désir et les objets. Ce dispositif génératif est une critique de l'industrie de la musique dans sa réaction face au téléchargement illicite des

---

<sup>507</sup> Grégory Chatonsky, « La solitude des machines », in *L'art dans le tout numérique*, *Artpress* 2, N°29, 2013, p. 76.

fichiers *mp3* par les internautes. Il remet en cause le système de l'industrialisation culturelle consistant à produire le même objet en masse en synchronisant les désirs.



Dia. 14 Grégory Chatonsky, *Capture*, 2011.

Les programmes génératifs sont comme dotés de vitalité et s'associent généralement à une temporalité, une durée, voire une infinitude entre hasard et calcul. On retrouve ces opérations génératives, entre informatique et analogique, dans une autre pièce de Grégory Chatonsky intitulée *The register* (2007) où un programme recherche des sentiments sur des blogs. Ceux-ci sont enregistrés dans une base de données qui permet de créer automatiquement à chaque heure un livre de 500 pages imprimé à la demande. Ces livres imprimés sont réunis quotidiennement par lot de 24 dans une bibliothèque qui s'étend à l'infini. Comme l'activité quotidienne de numérotation dans la série *1965 / I - ∞* de Roman Opalka, elle a « pour résultat de numériser l'existence »<sup>508</sup>. Ces opérations se conjuguent en traduction de séries, de variation en variation et de façon

<sup>508</sup> Grégory Chatonsky, « La solitude des machines », *Ibid.*, p. 78.

transductive. Ces pratiques se définissant d'un mécanisme transductif relèvent d'une « ontologie numérique de l'art qui peut prendre des formes numériques ou non »<sup>509</sup>. La programmation est isolée de la reproduction et de la ressemblance et ouvre le champ de l'œuvre d'art à l'ère de sa traductibilité technique. L'ontologie numérique de l'art met à mal la relation entre matière et forme. Elle défait l'image en reliant la forme au contenu et à l'expression. Cette *dialectique* contenu/expression est celle qui est au cœur même de l'étymologie du *diagramme* à savoir : écriture/dessin Dans l'opération de programmation, il y a un rapprochement de l'expérience métastable de la pensée, « un procédé mental, et plus encore qu'un procédé, une démarche de l'esprit qui découvre »<sup>510</sup>.

Du côté de l'architecture, c'est l'exposition *Diagrammes* tenue à l'École Spéciale d'Architecture<sup>511</sup> qui témoigne d'une forte influence des architectes sur la notion deleuzienne et guattarienne de « machine abstraites ». Ils ont découvert dans le diagramme une procédure protocolaire qui permet d'ouvrir un écart créatif entre réalités et intentions, gestes et contraintes et entre poétiques et techniques. Le diagramme, d'abord instrument descriptif ou encore démonstratif, est un outil de compréhension et de visualisation. Après l'introduction des nouvelles techniques numériques et logicielles dans les gestes et opérations de paramétrages, de calcul et de modélisation architecturale, le diagramme devient un instrument projectif et joue le rôle de médiateur entre la machine et le regard du concepteur utilisés par les architectes conjointement avec les premiers croquis pour expliciter leur projet. L'exposition présente des moments du processus d'élaboration de projets architecturaux, mais aussi des visuels de programmes permettant aux artistes de réaliser des installations urbaines et sur des bâtiments. Le diagramme peut exprimer chez l'architecte et l'artiste le concept ou les intentions du projet.

---

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>510</sup> Gilbert Simondon, *L'individu à la lumière des notions de forme et d'information*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>511</sup> *Diagrammes*, Exposition de dessins d'architectes et d'étudiants dans le cadre du Salon du Dessin Contemporain, 14 mars au 1<sup>er</sup> avril 2011, Galerie Spéciale, École Spéciale d'Architecture.

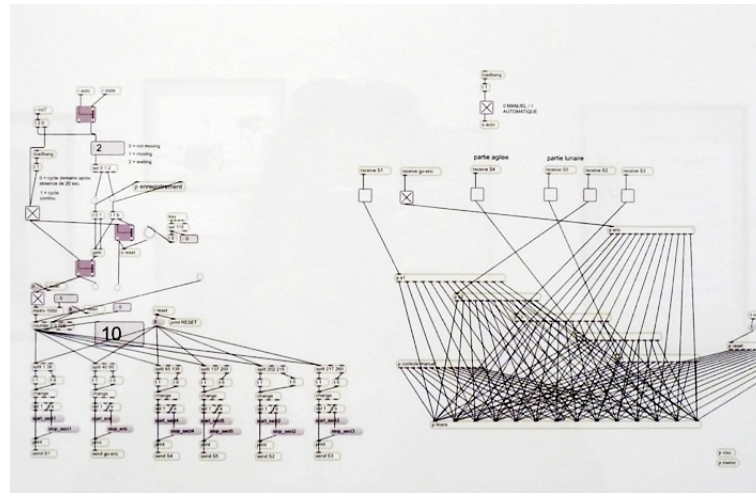


Fig. 36 **Nathalie Junod Ponsard**, *Horizon persistant*, 2008, impression sur papier.

D'une part, ils utilisent des formes gestuelles et graphiques réalisées avec des traceurs aux feutres, aux crayons, aux stylos ou encore à l'aquarelle et à l'encre, souvent colorés. D'autre part, la main se fait discrète derrière des figures informatiques et algorithmiques. Tel est le cas de l'artiste de la lumière Nathalie Junod Ponsard qui présente une figure diagrammatique (fig. 36) de son installation lumineuse intitulée *Horizon persistant*. Sur le cartel, en bas du cadre on peut lire la légende : « installation lumière sur la maison Hermès de Paris. Chaque ligne horizontale représente un "pas de programmation" des projecteur de lumière installés sur la façade. Les initiales signifient : "o" pour orange et "r" pour rose (magenta) ». Ces lignes de codes qui s'articulent entre les boîtes de différents formats et couleurs et qui les relient entre elles constituent le programme de l'œuvre et varient dans leur forme et architecture des lignes de codes habituelles, généralement organisées en liste constituées principalement de texte. Je développerai plus amplement les caractéristiques et la spécificité de ce programme assez particulier dans le chapitre *Data visualisation*. Mais ce qui reste du moins imprévisible, c'est le visuel du diagramme choisi par l'artiste dans cette exposition, puisqu'il s'agit du programme de son installation de lumière.

Ce choix est-il d'origine graphique ou esthétique ? Quelle est la place esthétique et plastique d'un programme informatique dans le champ des arts visuels ?

En effet, comme on pu le voir, les figures sculpturales et matérialisées d'Edward Rolf Tufte des diagrammes de Feynman reprennent les matériaux du champ de l'art comme l'acier. Mais dans le cas de Nathalie Junod Ponsard il s'agit d'un tirage sur papier par une imprimante en couleur. Dans les deux cas, il y a matérialisation d'un environnement virtuel. Les diagrammes des particules quantiques échappent habituellement au champ du visible. Ils appartiennent au champ virtuel, c'est-à-dire à ce qui est en attente d'actualisation. Le diagramme chez les architectes, notamment Peter Eisenman est considéré, au-delà d'un simple outil projectif, comme un dispositif technique et spatial en devenir. Il génère donc d'autres dispositifs et appareils et constitue à son tour une machine à construction et à montage. Comme le définit Alexis Meier, le diagramme est un dispositif graphique : « expliquant la logique de conception d'un objet, d'un lieu ou d'un phénomène »<sup>512</sup>. Dans ce cas, le diagramme de l'architecte représente aussi un programme (dans le sens d'une écriture, un pro-gramme dans le sens de Derrida)<sup>513</sup>. Ce programme diagrammatique « peut être vu comme une sorte d'appareil époqual »<sup>514</sup>. « Époqual » en référence à Jean-Louis Déotte lorsqu'il déclare que chaque appareil est « partagé entre un devenir programmatique (le dispositif) et une déconstruction systématique. Les deux ne se recouvrent pas, car la déconstruction artistique trouve son énergie d'une manière originale. Elle est comme tirée en avant par une énigme : celle de l'irruption imprévisible de l'appareil comme ce qui a fait époque »<sup>515</sup>. Pour l'auteur, l'appareil, du latin *apparatus*, signifie ce qui vient préparer un événement. Les appareils sont pour l'art « autant de manières différentes de rendre pareil »<sup>516</sup>, de faire apparaître (racine commune d'appareil), ce qui donne de l'apparat à l'apparaître, ou « ce qui rend visible » comme le dirait Paul Klee.

---

<sup>512</sup> Alexis Meier, « Diagrammes, architecture, musique », Collège international de Philosophie. Rue Descartes, 2007/2 n° 56, p. 46.

<sup>513</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., p. 19.

<sup>514</sup> Alexis Meier, « Diagrammes et temporalité architecturale : la loi des "appareils" », Appareil, numéro spécial, 2013, disponible en ligne à l'adresse : <<http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=332>>.

<sup>515</sup> Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, op. cit., p. 29.

<sup>516</sup> *Ibid.*, p. 101.

Dans un récent article, J-L. Déotte définit le programme comme ce qui s'oppose au projet, c'est-à-dire à ce qui caractérise l'époque de la représentation. Le programme vient remplacer le projet et avec lui la croyance que les idées servent de boussole à la production future du monde et aux idéologies ; « la modernité peut se caractériser par cette capacité, collective et subjective, à faire des projets. Plus rien de tel avec un programme, qui, quelle que soit la réalité qu'il détermine, doit nécessairement se réaliser : c'est sa dimension immédiatement pragmatique. Le programme produit en "temps réel" la réalité : une photo numérique n'est pas l'interprétation d'une esquisse, mais la concrétisation d'un code. Et c'est ce qui définit la post-modernité. Parce que les *data* supposent un tout autre rapport au temps : le crédit, c'est-à-dire le temps acheté. Réalisme intégral du numérique où la différence essentielle, qui date probablement de l'invention de l'astrologie, en être (ici-bas) et devoir-être (au-delà) s'efface. Immanence absolue, donc »<sup>517</sup>.

Le programme est écriture, non pas comme trace visuelle d'une oralité ou graphisme d'un verbe mais plutôt comme symbole fonctionnel et non pas substitut de choses. Généralement, nous transposons les langues sur un support visuel et graphique investi de figures sémantiques. La formation de l'écriture passe par la conversion de l'idéogramme en phonogramme ou par une équivalence fonctionnelle entre deux signes identiques par leur forme mais différents sémantiquement et c'est « l'intuition d'une telle équivalence qui a fait de l'écriture un système non seulement original mais autonome et qui a entraîné par la suite la généralisation de la transcription phonétique »<sup>518</sup>. Par là, le réel est transcendé en symbole et le visible en phonétique par une "simple" opération de déplacement. Ce qui caractérise l'écriture, et rejoint par là même le programme, est sa mixité entre un système qui s'appuie sur deux registres : à la fois celui du verbe et celui du graphisme. Le programme, comme le diagramme, prépare (appareil) le phénomène à apparaître sur un support, par la trace, le geste et l'écriture et c'est ce qui lui donne forme, traduction. Mais ce qui différencie le programme du diagramme c'est la norme, le code ou les règles. Le programme est régi

---

<sup>517</sup> Jean-Louis Déotte, « La crypte numérique », in *L'art dans le tout numérique*, op. cit., p. 36.

<sup>518</sup> Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, Champs. Art, 2009, p. 20.

par des normes du langage, il fonctionne à travers une grammaire logique. Le diagramme peut-être conçu comme une stratégie d'écriture, icône relationnelle, d'après Peirce. Il s'exprime intuitivement à travers un dispositif analogique par transposition ou par traduction qui induit à une certaine abstraction. Le diagramme est plus proche du champ des techniques statistiques, de visualisation de données ou des domaines du codage. La fonction du diagramme est de « représenter, de clarifier, d'explicitier quelque chose qui tient aux relations entre la partie et le tout et entre les parties entre elles ; (qu'il s'agisse d'un ensemble naturel comme une fleur ou d'un ensemble mathématique, algébrique ou géométrique), mais qui peut aussi exprimer un parcours dynamique, une évolution, la suite des variations d'un même phénomène »<sup>519</sup>, précise la philosophe Noëlle Batt. Montrer le programme informatique d'une installation dans le cadre d'une exposition c'est juger que ce dernier, comme le diagramme, détermine la structure relationnelle des éléments de l'œuvre avant qu'elle ne soit visible ou dicible. Ils sont un moment topologique du processus de réalisation de l'œuvre. C'est le geste qui place le programme au rang d'icône qui est diagrammatique.

À l'égard de cette figure diagrammatique si particulière du programme, je ne peux ignorer les peintures de Shusaku Arakawa (fig. 37) : « j'ai tenté systématiquement de découvrir les véritables limites de la peinture en restant dans le médium au lieu de m'en extraire »<sup>520</sup>. Cette déclaration de l'artiste fait écho au visuel de Nathalie Junod Ponsard qui, à l'inverse du peintre, se détache du médium plastique pour montrer le programme de sa construction. Mais, en le montrant, elle pousse les limites du médium informatique et le fait apparaître comme la trace d'un geste en convoquant en même temps le réel et le virtuel comme un « mécanisme du sens »<sup>521</sup>, comme une formation des énoncés de l'œuvre.

---

<sup>519</sup> Noëlle Batt, *L'expérience diagrammatique*, op. cit., p. 23.

<sup>520</sup> Shusaku Arakawa, « Entretien avec Madeline Gins », *Flash Art*, n°133, 1987, in *Art conceptuel*, Paris, Phaidon, 2006, p. 114.

<sup>521</sup> Shusaku Arakawa et Madeline H. Gins, *Le mécanisme du sens, work in progress* (1963-1971, 1978). Basé sur la méthode d'Arakawa, Maeght, Paris, 1979.

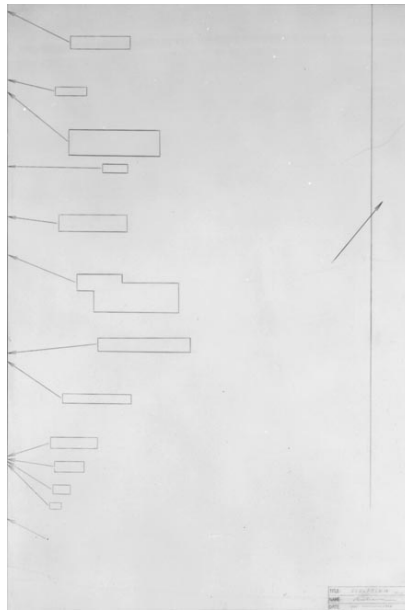


Fig. 37 Shusaku Arakawa, *Sculpting N°. 1*, 1961-1962, peinture.

C'est dans ce sens que les deux notions de diagramme et de programme incarnent la trace d'un mécanisme du sens et l'idée d'"origine" telle qu'elle est pensée par Jacques Derrida : « La trace est en effet l'origine absolue du sens en général »<sup>522</sup>. Ce qui revient à dire, qu'il n'y a pas d'origine absolue du sens en général. Par exemple, la trace par la ligne est une marque sensible de l'absence où la figure y est avalée et dissoute par le réel et dans le signe. Dans l'espace de l'écriture, la trace – contrairement à l'empreinte – n'est jamais qu'un leurre, un témoignage incertain grâce auquel se préserve le verbe. « L'archi-écriture comme espacement ne peut pas se donner "comme telle", dans l'expérience phénoménologique d'une "présence". Elle marque le "temps mort" dans la présence du présent vivant, dans la forme générale de toute présence »<sup>523</sup>. Ce programme en trace agit comme un idéogramme, phonogramme ou une écriture hiéroglyphique, très proche d'*Une pile de langues* de Robert Smithson. Écriture ou

---

<sup>522</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., p. 95.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 99. (Souligné par l'auteur).

dessin, le programme de Nathalie Junod Ponsard serait plutôt une architecture, c'est-à-dire un édifice habité par un « langage plein de trous »<sup>524</sup>. Un espacement.

Une brique = un mot

Une phrase = une salle

La transformation de l'image en écriture est possible car l'espace (ou espacement) est leur catégorie commune. Ce postulat qui diverge de la pensée matérialiste de l'image permet d'ouvrir une réflexion au-delà de la perception réductrice d'identifier les objets. Et ce sont les fantômes apparents de ces objets que la représentation – comme le tout de l'iconicité – permet de retrouver dans l'image. En effet, le programme permet à des formes d'émerger d'un lieu sans consistance véritable, d'un vide concret mais amorphe, présent et inexistant à la fois. On peut ainsi qualifier le programme d'écriture-espace ; frontière plutôt qu'image. Une archi-écriture comme le pense Jacques Derrida. « L'algorithme est en réalité une "caractéristique", il consiste en caractères écrits. Il ne parle pas, sinon par l'intermédiaire d'une langue qui fournit non seulement l'expression phonétique des caractères, mais aussi la formulation des axiomes permettant de déterminer la valeur de ces caractères. Il est vrai qu'à la rigueur on pourrait déchiffrer des caractères inconnus, mais cela suppose toujours un savoir acquis, une pensée déjà formée par l'usage de la parole »<sup>525</sup>. Le programme est une grille mathématique dont la structure et la fusion sémantique permet d'établir des relations, des mesures et des identités. Il s'y passe des articulations et des conversations qui font appel à des choix binaires et métriques. L'archi-écriture dans le tableau de Shusaku Arakawa évoque le "vide" comme élément d'une limite et d'une frontière de la peinture. Ce dernier est une marque de l'intelligibilité, l'indice d'une coprésence qui renvoie le spectateur à sa propre mémoire. L'artiste témoigne par cette trace d'un moment où la peinture se transforme en empruntant un chemin nouveau. Cet espacement, ou vide intercalaire relève d'une nécessité intellectuelle. Au-delà d'une représentation ressemblante, il révèle l'espace lui-même, métaphysique, l'invisible qu'il pose par sa présence.

---

<sup>524</sup> Robert Smithson, « Un musée du langage au voisinage de l'art », *op. cit.*, p. 184.

<sup>525</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *Ibid.*, p. 12.

### 3. *Data visualisation*

#### Data mining

Le *data mining*, littéralement « fouille de données », regroupe des techniques statistiques et d'analyse de données en masse, en vue d'en extraire des informations. Cette application sert à prédire les risques dans des domaines variés et aide à « comprendre le réel en le modélisant (...) Le *data mining* permet de limiter la subjectivité humaine dans les processus de décision, et aussi, grâce à la puissance grandissante des outils informatiques, de traiter de plus en plus rapidement de grands nombres de dossiers »<sup>526</sup>. Cette technique peut être soit descriptive et mettre en évidence des informations présentes mais cachées par le volume des données, soit prédictive et extrapoler de nouvelles informations qualitatives ou quantitatives à partir des informations présentes. Le *data mining* est né dans le secteur bancaire au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle pour la prévention des risques financiers. Mais cette technique qui permet de fouiller les données mises à disposition – *text mining*, *web mining* – pour les classer et prévoir bénéfices et résultats d'une entreprise (nommé le *scoring*), pose des questions d'ordre éthique<sup>527</sup>. Des textes de lois (CNIL) précisent et cadrent les limites du champ d'application des techniques informatiques : « les données à caractère personnel doivent être légalement utilisables, loyalement collectées, stockées en sécurité, communiquées aux seuls tiers autorisés, rectifiées si besoin est, enregistrées pour des finalités déterminées et légitimes par rapport auxquelles elles sont pertinentes et non excessives, et enfin effacées au bout d'un certain temps correspondant à la finalité du traitement (droit à l'oubli) »<sup>528</sup>.

---

<sup>526</sup> Stéphane Tufféry, *Data mining et statistique décisionnelle. L'intelligence dans les bases de données*, éd. Technip, Paris, Université de Rennes 1 et de Paris-Dauphine, 2005, p. 1.

<sup>527</sup> Notamment au niveau des surveillances numériques comme à titre d'exemple celle employées récemment par Google.

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 364.

C'est en réponse à cette collecte systématique des données, que depuis mars 2006 le collectif d'artistes RYbN développe un projet de recherche autour du *Data Mining*, basé sur la récupération et la visualisation de données accessibles sur Internet. En détournant les objectifs initiaux de *Data Mining* et de technologies de surveillance numériques, les données collectées servent à créer une série d'images. Ces visualisations numériques reposent sur des principes cartographiques, et sont mises à jour en temps réel. Le projet intitulé *Antidatamining (ADM)*<sup>529</sup> est à la fois une enquête artistique, socio-économique et géopolitique, ainsi qu'un processus archéologique en temps réel se concentrant sur les flux de données qui composent une partie de notre société contemporaine. L'esthétique des flux fonctionne en récupérant des données sur le web pour alimenter une installation, détourner les flux de données afin d'en extraire une traduction plastique, utiliser un ensemble de logiciels interconnectés afin d'exploiter les spécificités techniques de chacun, centraliser les données dans une base de données et construire un système complexe basé sur les réseaux et ses données fluctuantes. Enfin, on peut dire que *Antidatamining (ADM)* cherche à développer une réinterprétation critique du Net. L'enregistrement des traces devient central car elles présentent une vérité des sujets par le biais de leurs activités. Enfin, la cause devient centrale et permet de catégoriser des profils dans une approche behavioriste pure.

Le *Data mining* devient ainsi au sens de Foucault le diagramme d'un mécanisme de pouvoir ramené à sa forme idéale, une figure de technologie politique qu'on peut et qu'on doit détacher de tout usage spécifique<sup>530</sup>. Cette technique de stratégie doit être placée entre savoir et pouvoir. Pour *Technique mixte* et pour le projet génératif *Antidatamining* on trouve une démarche commune, celle de l'appropriation et du contrôle (du moins visuel et critique) des savoirs capables d'activer le spéculatif. Ces savoirs généralement textuels, constituent une base de données inépuisable qui circulent en marge des images, objets et flux d'informations. Il s'agit alors de la captation d'un échantillon du savoir mis à disposition de l'art. « Depuis l'apparition de son concept au début du 20<sup>ème</sup> siècle, l'impérialisme est passé par différentes définitions qui intégraient

---

<sup>529</sup> Visible à l'adresse <<http://www.antidatamining.net/>>.

<sup>530</sup> Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, op. cit., p. 207.

la captation de l'économie, de la politique, des territoires, voire d'une idéologie, toutes sortes d'expansions quantitativement circonscriptibles dont le dernier avatar est l'apparition et le contrôle des savoirs immatériels »<sup>531</sup>. Dans cet acte de capter le flux – virtuel en vue d'actualisation – se dévoile l'impression de détenir un pouvoir de vérité.

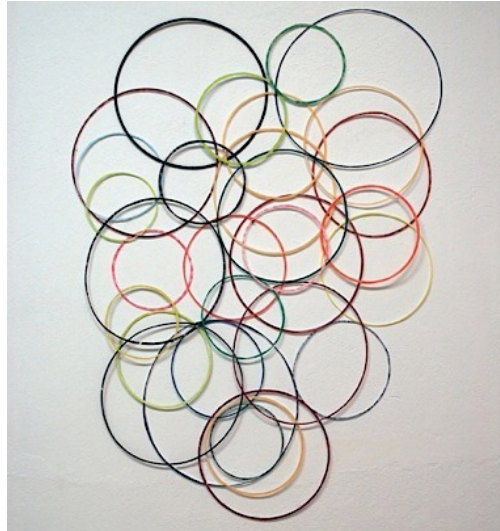


Fig. 38 **Barbara Steppe**, *Work*, 2007, Styrodur, peinture acrylique, 130 x 160 cm.

Par ailleurs, loin des pouvoirs politiques, l'artiste quant à lui joue avec cette archive en fabulant. Jacinto Lageira ajoute : « le contrôle de l'imaginaire étant déjà accompli pour une grande partie, l'étape suivante consiste à se soumettre à ce que l'on veut nous faire voir de la réalité, de ce qui arrive, de ce qui a lieu. Puisque l'on nous serine que les images de notre Histoire sont l'Histoire »<sup>532</sup>. Ici se pose la question de l'histoire, une histoire globale réalisée par ce qu'on nomme le *Big data*<sup>533</sup>. Techniques de mémoire et

---

<sup>531</sup> Jacinto Lageira, « Mondialisation privatisée », in *L'art dans le tout numérique*, op. cit., p. 56.

<sup>532</sup> Jacinto Lageira, *Ibid.* p. 57.

<sup>533</sup> Les *big data*, littéralement les grosses données, parfois appelées données massives, est une expression anglophone utilisée pour désigner des ensembles de données qui deviennent tellement volumineux qu'ils en deviennent difficiles à travailler avec des outils classiques de gestion de base de données ou de gestion de l'information. L'on parle aussi de *datamasse* en français par similitude avec la biomasse. Dans ces nouveaux ordres de grandeur, la capture, le stockage, la recherche, le partage, l'analyse et la visualisation des données doivent être redéfinis. Les perspectives du traitement des *big data* sont énormes et pour partie encore insoupçonnées ; on évoque souvent de nouvelles possibilités en termes d'exploration de l'information diffusée par les médias.

de savoir régie par une écriture statistique et spéculative qui devient le modèle de ce qui fait la recherche actuelle des historiens, philosophes et artistes : « Archiver, comptabiliser et cartographier nos désirs les plus intimes sont autant de rouages de l'économie à l'ère des réseaux. Derrière l'accumulation massive d'informations et de signes découlant de cette activité, peut-on déceler des structures "à grande échelle" qui révéleraient un envers du décor, des formes récurrentes invisibles à l'œil nu qui annonceraient une météorologie du discours ? »<sup>534</sup>. Cette question du *Big data* met en jeu une nouvelle écriture de l'histoire. Cette météorologie du discours semble désigner la pratique de l'artiste allemande Barbara Steppe (fig. 38). Ses portraits sont l'interprétation d'informations récoltées sur des individus et l'emploi du temps des routines quotidiennes. Chaque portrait de vie quotidienne est évalué et transformé en diagrammes d'activités spécifiques. En tant que spectateur/interprète des portraits on devient plus conscient de son propre emploi du temps ainsi que du temps lui-même. Les diagrammes d'activité sont traduits sous diverses formes, y compris les modèles architecturaux, morceaux de meubles, compositions musicales et peintures.

De même, l'exposition *Global Navigation System (GNS)* réalisée au Palais de Tokyo en 2003 témoigne de cette pratique d'extraction, de captation, de traitement et de fabulation des données par les artistes. Une pratique spécifique à un mode d'investigation, d'enquête et d'expédition dans un but quasi identique à celui de récolter de l'information. Le paysage contemporain infigurable à cause de son opacité en images et en matière d'image. C'est l'information comme savoir, un savoir en tant que matériau. « Qu'elle soit relative à un événement, une analyse d'image, d'éléments picturaux, mythologiques, métaphysiques ou encore géopolitiques et économiques, les informations-matériaux invitent l'artiste vers une posture archéologique. Il ne s'agit donc pas uniquement d'interpréter des images ou des textes, mais aussi de se livrer à de véritables fouilles archéologiques à l'intérieur des savoirs, des objets et des espaces qui

---

<sup>534</sup> *Cartographie de l'invisible*, journée d'étude à la Bibliothèque nationale de France, le 19 avril 2013.

déterminent notre quotidien, de réunir et d'exposer le produit de ces recherches »<sup>535</sup>, explique Nicolas Bourriaud.

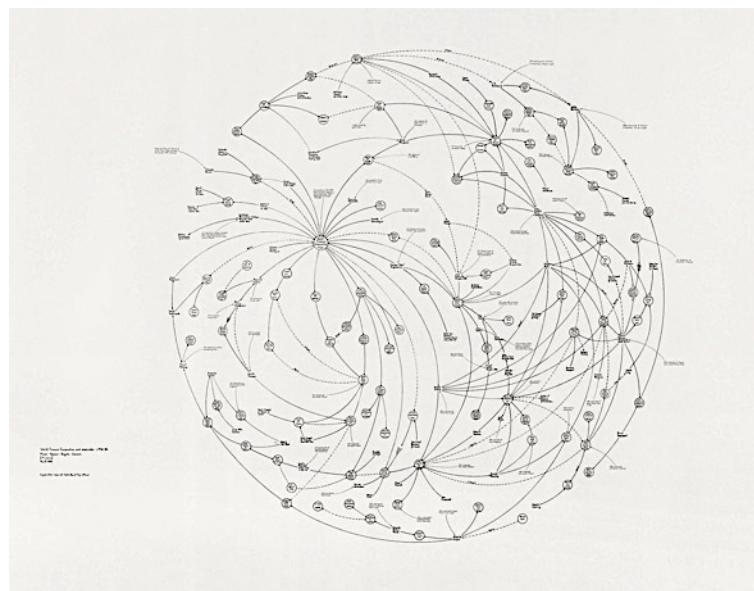


Fig. 39 **Mark Lombardi**, *BCCI-ICIC & FAB, 1972-91, 1996-2000*, crayon sur papier.

La mise en pratique analogique et manuelle du *Data mining*, est surtout remarquable chez l'artiste américain Mark Lombardi (fig. 39). Il s'appuie sur les grands scandales politiques et financiers de la journée pour créer des diagrammes à grande échelle qui, à première vue ressemblent à des constellations, mais une lecture plus attentive révèle l'enchevêtrement de liens qui se cachent sous les titres en cours. L'artiste américain « représente les informations recueillies sous formes de schémas délicatement dessinés qui rappellent les arbres généalogiques, les organigrammes et les fresques conceptuelles de Sol LeWitt »<sup>536</sup>. Mark Lombardi utilise des lignes pointillées et brisées, des flèches qui tracent des voies et gardent la trace d'une base de données manuscrite de 12000 fiches. Dans ses dessins, M. Lombardi révèle des secrets politiques ainsi que des

<sup>535</sup> Nicolas Bourriaud, « Topocritique : l'art contemporain et l'investigation géographique », in *GNS, Global navigation system*, Palais de Tokyo, Paris, Cercle d'art, 2003, p. 34.

<sup>536</sup> Eleanor Heartney, *Art & Aujourd'hui*, Paris, Phaidon, 2008, p. 295.

résultats qui constituent une carte de lecture du monde. « Le mode de la collecte de données et sa formalisation deviennent ainsi l'enjeu fondamental de l'art : comment transformer l'information en une forme artistique ? »<sup>537</sup>, s'interroge Nicolas Bourriaud. L'information devient ici un modèle de nature différente à définir et à étudier. Dans un auto-entretien que l'artiste réalise il écrit : « Diriez-vous que vous êtes un historien ? On pourrait le dire. L'histoire a toujours été un de mes principaux centres d'intérêts. L'histoire entendue comme navigation, reportage, journalisme. Je pense aussi que mes œuvres font partie d'une lignée qui remonte à la peinture d'histoire. On y trouve ainsi l'ampleur et l'étendue, le côté dramatique et la monumentalité d'ordinaire associés aux batailles importantes. Mais ces œuvres vont plus loin que cela. Sans aucun doute, les premiers conteurs complétaient leurs récits avec des diagrammes et des pictogrammes qu'ils dessinaient dans le sable »<sup>538</sup>. Un des diagrammes de Lombardi retrace le dispositif secret mis en place pour armer l'Irak dans les années 1980, impliquant les plus hauts responsables des administrations de Reagan, Bush père, Thatcher et la plus grande banque d'Italie. Des thèmes comme l'uniformisation ou la régularité formelle tendent vers une géométrie coercitive, métaphore des contraintes invisibles que font peser la finance et la technologie sur la vie des hommes. L'artiste a contribué à la recherche incessante de la vérité. Il est le pionnier dans la cartographie de la *realpolitik* et la cartographie des réseaux.

« La pratique de Lombardi relève ainsi d'un art de la transformation plus que de la mise en forme ou de la transcription d'une idée ou d'une matière déjà donnée »<sup>539</sup>. On peut qualifier Mark Lombardi d'archiviste. La notion d'archive comme élément d'une classe plus générale, ce cas particulier de document n'est en rien un matériau brut, mais toujours un dispositif, simple ou complexe, informé par ses supports, ses formatages, ses modes de classement, d'indexation, ses conditions de production, de lisibilité. Ensemble de données organisées selon des règles relativement fluctuantes, l'archive est

---

<sup>537</sup> Nicolas Bourriaud, « Topocritique », *Ibid.*, p. 36.

<sup>538</sup> Mark Lombardi, *Auto-interview*, Notes inédites, archives de l'artiste, vers 1995, in *GNS*, *Ibid.*, p. 140.

<sup>539</sup> Laurent Jeanpierre, « Manières de faire des graphes », in *À quoi pense l'Art contemporain ?*, *Critique*, n° 759-760, Elie During et Laurent Jeanpierre (dir.), 2010, p. 788.

toujours à construire. Le propre d'une archive est d'être montée, démontée, remontée, au regard non du passé, mais du présent. Selon les problématiques diverses et variées qui s'y appliquent se pose la notion de preuve. Si l'archive produit de la preuve, le régime de preuve semble, alors, bien étrange : la preuve n'est plus déjà donnée, toute faite, mais construite et montée avant d'être soumise à évaluation. Le document poétique n'est ni vrai, ni faux, tel un script il fabrique une image, un objet. Les dessins diagrammatiques de Lombardi se présentent comme productrices d'informations multiples. Cette multiplicité est présente dans un cadre de fonctionnement sur plusieurs niveaux, par exemple entre visible et lisible. Les « structures narratives »<sup>540</sup> de l'artiste se rapprochent de la partition musicale où il est question de déchiffrement des caractères qui constituent les notes entre flèches, points et croches. Comme la complexité de l'exécution d'une partition après l'avoir déchiffrée, Lombardi cherche à travers ses dessins la forme – composition – à chaque « structure narrative », et où la forme de la structure apporte, elle aussi, une information. Comme la confrontation entre compositeur et interprète, la qualité du document poétique " fait main " de Lombardi confronte l'artiste avec le déchiffreur.

## Graphes

Dans ma pratique et ma recherche, je suis souvent attirée par les livres illustrés, composés de texte et d'images, de graphiques, de cartes et de diagrammes plus précisément. Comme l'*Atlas of transformation* présenté plus haut, un atlas critique, une encyclopédie dont je parcours les pages comme les couloirs d'un musée archéologique ou paléontologique, ou encore un laboratoire de recherches scientifiques et technologiques. Franco Moretti produit un nouveau type de livres : « un livre nouveau, c'est certain : littéraire et savant, écrit et illustré, bricolé et achevé. C'est donc un livre inclassable »<sup>541</sup>, déclare Laurent Jeanpierre. La pratique diagrammatique d'un homme de lettres est similaire et aussi inattendue que celle d'un artiste peintre. « Un atlas du

---

<sup>540</sup> Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, op. cit., p. 38.

<sup>541</sup> Laurent Jeanpierre, « Problèmes de survie littéraire », in Franco Moretti, *Graphes cartes arbres : modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2008, p. 5.

roman. Ce titre recouvre en fait une idée très simple : la géographie est un aspect essentiel du développement et de l'invention littéraires ; c'est une force active, concrète, qui imprime sa marque sur les textes, sur les intrigues, sur les systèmes d'attente. Mettre en rapport la géographie et la littérature (autrement dit "dresser une carte géographique de la littérature" : car une carte, c'est justement un "rapport" entre un espace et un phénomène donnés) signifie donc révéler des aspects du champ littéraire qui nous étaient restés jusqu'à présent cachés »<sup>542</sup>. L'auteur rapproche la géographie de la littérature, en distinguant entre deux objets que peut désigner la géographie littéraire : l'espace imaginaire et l'espace historique. Dans cette recherche il utilise la même méthode pour les deux objets en employant systématiquement des cartes géographiques comme visualisation de l'espace intérieur à la littérature (espace sémiotique) et son espace extérieur (la rhétorique et sa circulation dans la société).

Cette approche renvoie aux lithographies de Michael Druks (fig. 40). Ces séries d'autoportraits qu'il réalise au milieu des années 70, prennent la forme d'une carte topographique représentant une péninsule (le *Druksland*) bordée de frontières délimitant le territoire occupé. Ses cartes sont éditées sous forme de lithographies jusqu'à celle de 2001, où la carte est recouverte de collages<sup>543</sup>. L'artiste traite notamment des frontières et de leurs implications et interroge les concepts d'identité et de personnalité dans l'espace et dans le temps, à travers collage et dessin. Il invente un langage plastique où l'assimilation de la cartographie à la morphologie sert à définir et représenter des territoires tant géographiques que corporels. Ces cartes ne représentent pas des métaphores ou encore des illustrations ornementales mais des instruments analytiques qui démontrent l'œuvre sous un autre point de vue et imposent de nouvelles tâches à l'intelligence critique : « les cartes géographiques ne m'intéressent pas comme objets "à lire", comme un roman : mais comme des instruments d'analyse qui changent ma

---

<sup>542</sup> Franco Moretti, *Atlas du roman européen 1800-1900*, Paris, Seuil, 2000, p. 9. F. Moretti enseigne la littérature comparée, il précise que l'expérience de l'apprentissage cartographique est pour lui aussi important qu'apprendre une langue.

<sup>543</sup> Exposition « Atlas critique », *op. cit.*

manière de lire. Pour moi, le vrai défi, c'est la méthode »<sup>544</sup>. Cette méthode contribue à la transformation des traitements et analyses de textes littéraires mais surtout à la transformation du mode de lecture contre une « lecture intensive du *close reading* »<sup>545</sup>. Désormais, on pourra « voir » et non plus « lire » la littérature, une méthode baptisée *distant reading* (lecture à distance) par son inventeur.

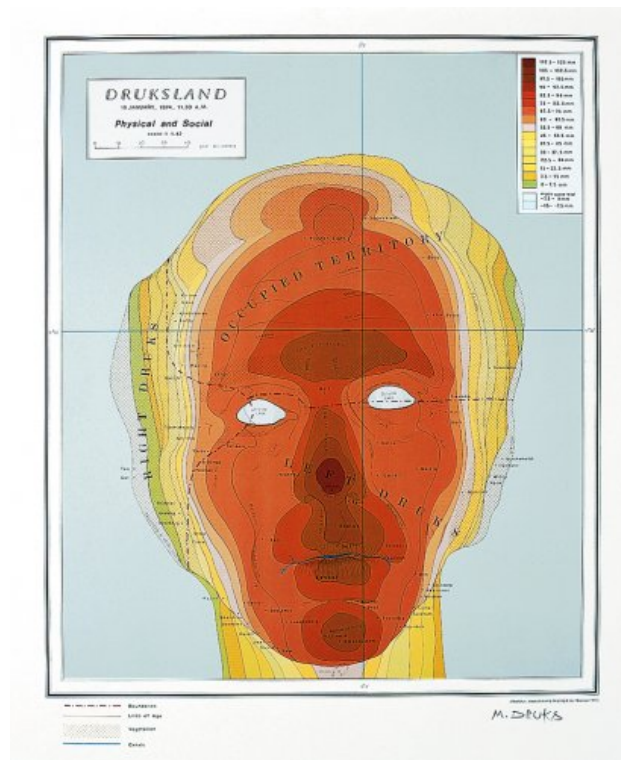


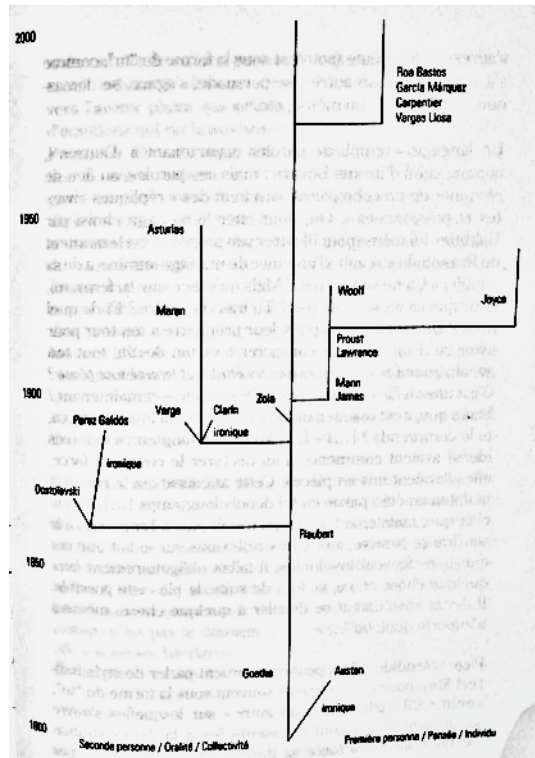
Fig. 40 **Michael Druks**, *Druksland Physical and Social*, Lithographie, 45 x 38 cm.

Franco Moretti appelle aussi "formes" les régularités et les regroupements possibles qui se manifestent dans les résultats graphiques. Des formes qui dessinent l'objet de l'histoire et de la critique littéraire d'un point de vue statistique. À l'image d'un sociologue étudiant une population ou un groupe donné, Moretti opère sur une série de livres composant son échantillon. Ces formes constituées de nœuds ou de "niches" caractérisent aussi *Les Cosmographes (Herbé)* de Vincent Meessen qui tapissent les

<sup>544</sup> Franco Moretti, *Atlas du roman européen 1800-1900*, *Ibid.*, p. 12.

<sup>545</sup> Laurent Jeanpierre, *Problèmes de survie littéraire*, *Ibid.*, p. 8.

murs des galeries mesurant six mètres sur trois. L'artiste belge s'empare des codes de l'enquête documentaire et de la fiction pour mieux souligner la plasticité du discours historique. Des données filmiques, littéraires et des citations s'agencent par des foyers de noms d'acteurs et de penseurs qui se côtoient dans une cosmographie de la grande Histoire.



Dia. 15 Franco Moretti, *Le discours indirect libre dans le récit moderne, 1800-2000*.

Les cartes, graphes et arbres constituent les descriptions ou les codes d'une réalité invisible ou non encore connue. « Ce sont des instruments de travail qui mettent le sensible au service de l'intelligible. Abstraites, elles ne renvoient pas à un sujet qui exprimerait de cette façon son individualité, en revanche, elles servent de " prédicat explicatif " à l'objet qu'elles illustrent »<sup>546</sup>, écrit Anne Cauquelin L'auteur confie qu'il a eu l'idée de réaliser des cartes de littérature en référence à un texte : « Nous avons des

<sup>546</sup> Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, Paris, Puf, 2002, p. 95.

catalogues de musées, nous n'avons pas d'atlas artistiques »<sup>547</sup>, qui le conduit à l'atlas littéraire. Franco Moretti considère les textes comme des réservoirs de données qu'il traduit en graphiques et cartes après un traitement de données qui nécessite un travail d'abstraction et de quantification (dia. 15). Ses cartes reflètent les résultats de ses expériences sur le corpus littéraire d'une période déterminée. Il pose des questions qui suscitent généralement un traitement statistique et corrélatif, ce qui induit des réponses sous la forme de figures, et d'une trame spatiale et temporelle qui se prête à l'interprétation. Avant le développement des outils de traitement massif des données, l'auteur ne pouvait traiter davantage que le corpus réduit du roman européen du XIX<sup>ème</sup> siècle, nécessitant par ailleurs un travail manuel d'entrée des données. Depuis, des outils de calcul informatiques comme la linguistique computationnelle, le *Data mining* et la théorie des réseaux permettent l'automatisation de ces méthodes et permet de traiter un vaste champ de recherche et de construire ce qui constitue l'objectif de Franco Moretti : un Atlas historique de la littérature. Cette figure d'un atlas littéraire nous renvoie au projet de numérisation des livres et du savoir de ce monde par la société américaine Google. On ne peut qu'imaginer Franco Moretti se réjouir de ce projet de numérisation – aux nombreux détracteurs – en quête d'une survie littéraire et culturelle.

La différence qui peut se révéler entre une liste et une carte de l'histoire des techniques et des médiums dans l'art d'une époque donnée – et telle qu'elle apparaît dans l'œuvre *Technique mixte* – se trouve dans le rapport paradigmatique qui lie et oppose à la fois la visibilité à la lisibilité de l'histoire. Les œuvres d'art se donnent à voir, mais leur mode de visibilité change en fonction du site de monstration et à travers leur médiatisation. Au sein d'un document (catalogue, livre, blog, etc.) ou dans un musée, elles baignent généralement dans une texture écrite qui constitue autant de matière médiatique assurant à la fois le savoir et la communication. « Les objets médiatiques sont des dispositifs techniques de textualisation »<sup>548</sup>. Cette écriture de

---

<sup>547</sup> Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, d'après l'édition italienne, Turin, Einaudi, 1986, vol. II, p. 885, in Franco Moretti, *Atlas du roman européen 1800-1900*, Paris, Seuil, (1997), 2000, p. 12.

<sup>548</sup> Yves Jeanneret, *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 74.

l'histoire qui commente et accompagne les œuvres dans leur mode de visibilité constitue un réservoir de données pour une lecture mais aussi pour une visualisation de l'histoire de l'art. Elle assure l'enregistrement, la circulation et la pérennité de l'œuvre et de l'art et donc de la culture et du savoir. Ainsi, la traduction des textes critiques et des légendes assure à son tour la circulation de la science de l'art au-delà des frontières. Puiser dans ce réservoir de données c'est scander du rythme dans les liaisons « an-optiques » entre les multiples éléments de cette histoire. « Le monde où évoluent les liaisons est an-optique. Il n'apparaît qu'à l'entendement, et c'est par un dispositif sophistiqué de mesures qu'il peut être visualisé en partie et sous la condition d'un décryptage. Ce qu'on verra alors, et si l'on se donne la peine de consulter ce genre de cartes, sera "allégorie" »<sup>549</sup>. Cette allégorie, qui suggère en illustrant et esquisse une réalité non encore perceptible, montre qu'il y a quête d'une visualisation possible, lieu de virtualité et de potentiel à actualiser. Dans le cas d'une liste, d'une carte ou encore d'un diagramme, il s'agit d'une réécriture. Mais l'allégorie, du verbe *allégorein*<sup>550</sup> qui signifie « parler par figure », renvoie à l'oral et à la verbalisation, comme si dresser une liste ou une carte relevait d'une rhétorique ou un dialogue. Cela rappelle que l'écriture est une forme d'extériorisation du corps par le son, elle représente en quelque sorte une prothèse (*bibliothèque*). « L'écriture ne peut échapper à son statut de simple prothèse que si la lecture est constituée en opération de pensée, de mémoire, et de savoir. Le personnage qui manque à toute cette discussion, qui oppose l'intérieur à l'extérieur, c'est le lecteur, qui opère sur lui-même un travail, entre en communication avec d'autres sujets et produit des savoirs, dans la relation qu'il entretient avec l'objet écrit : un objet qui lui est à la fois extérieur et intérieur. C'est par le regard du lecteur que l'écriture participe de l'intersubjectivité. C'est le fait que l'écriture parte de ce regard (car ce qui donne forme à l'écrit, c'est la lisibilité) qui permet de renverser l'association de la pensée avec la maîtrise »<sup>551</sup>, explique Yves Jeanneret. La lisibilité se rapproche ici de la

---

<sup>549</sup> Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, *Ibid.*, p. 95.

<sup>550</sup> Allégorie, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 51. « Étymologiquement, l'allégorie est donc "une parole différente" ».

<sup>551</sup> Yves Jeanneret, *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?*, *Ibid.*, p. 35.

visibilité à travers la forme, dans le sens où elle donne à voir, à saisir et à comprendre par mouvement d'intériorisation et d'extériorisation à travers le corps et les sens (œil, bouche, oreille), comme une respiration. Ce passage, cette transduction, constitue une forme que l'artiste cartographe, diagrammatique ou traducteur, sait lire et visualiser et rend visible par le geste et l'acte. La visualisation des données – *Data visualization* en anglais – englobe ces pratiques diagrammatiques.

« Le visuel n'est pas de l'image, c'est encore quelque chose d'autre. Le visuel est en rapport avec la perception, le nerf optique, la physiologie : un flipper, un jeu vidéo, un texte sur un écran, une pub, tout ça, c'est du visuel. De même, on parle du "visuel" d'un journal, d'un magazine. Mais le visuel, cela ne relève pas du voir, cela relève de tous ces mots qui ont un vrai succès aujourd'hui : visionnage, visionnement, vision. (...) Alors, qu'est-ce qu'une image si ce n'est pas du visuel ? Disons que dans notre civilisation, l'image est trop importante pour arriver comme ça, naturellement, qu'il y a toujours fallu pas mal de conditions »<sup>552</sup>, précise Serge Daney. Ces conditions regroupent des gestes, des manies, des formats et des techniques de transformation de media divers et contribuent généralement à l'invention des images. D'après ce constat, ce qui est nommé ici visualisation des données ne relève donc pas des images, bien qu'elles suscitent de multiples dispositifs de transformations. En effet, le visuel renvoie chez Serge Daney à la culture télévisuelle et à ce qui la distingue de celle du cinéma. Dans la notion de visuel on distingue l'information de l'actualité et l'information du spectacle. S. Daney explique que ce qui est véhiculé entre un point A et un point B n'est pas dans tous les cas de l'information mais bien un simulacre, ce qui donne à la notion de visuel le statut de « vérification visuelle qu'un dispositif technique fonctionne, même "à vide" »<sup>553</sup>. Ce qui semble évident dans la pratique de la peinture, et qualifié par Deleuze de diagramme et de ce qui fait advenir la Figure, ne l'est pas dans le domaine de l'audiovisuel ou encore du multimédia. Les images synthétiques sont comme dépourvues d'altérité, elles témoignent d'un bon fonctionnement technique et

---

<sup>552</sup> Serge Daney, « La guerre, le visuel, l'image », *op. cit.*, p. 439.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 439.

machinique de pointe et donc de pouvoir. Le visuel, comme dispositif panoptique, revient à ce que Foucault<sup>554</sup> distingue d'un ensemble et d'une construction onirique, et définit plutôt comme le diagramme d'un mécanisme de pouvoir ramené à sa forme idéale, une figure de technologie politique qu'on doit détacher de tout usage spécifique.

---

<sup>554</sup> Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, *op. cit.*, p. 207.

## CONCLUSION III

Dans les deux premières parties de cette présente thèse, il a été question de détournement, traduction et glissement de la périphérie de l'œuvre vers sa centralité mettant en exergue la lecture comme mode de saisie de l'art. Les légendes rendent compte par les mots de la main pensante des œuvres. Cette fonction relève du diagramme qui fait l'objet dans cette troisième partie d'une présentation dans ses multiples définitions et usages hétérogènes. Les différents usages du concept du diagramme dans la peinture, le cinéma, la littérature, l'architecture, la philosophie et les sciences exactes définissent la fonction opératrice de ce dernier comme permettant de saisir les forces et les tensions qui conjuguent deux techniques ou dispositifs pour en exposer l'état processuel qui les noue. Ainsi il permet un nouveau régime de pensée de l'art par la philosophie et de la philosophie par l'art. À travers quelques exemples de pratiques hétérotopiques telles que celles de Georges Perec, Francis Bacon, Alexandre Singh, Ricardo Basbaum, Franco Moretti ou encore Mark Lombardi, le diagramme dessine une carte des techniques de visualisation esthétique et politique de la pensée de l'art par l'art.

Ces techniques de visualisation posent alors des questions critiques et géopolitiques ou encore esthétiques autour des lectures possibles du visuel et des limites de la voyance et de la révélation. Autant de notions qui posent la question de la vérité au cœur des dispositifs techniques et numériques. Cette question de la vérité renvoie à son tour à la notion de traduction comme passage d'une langue vers une autre en considérant la perte que celle-ci engendre dans la langue traduite. La vision classique de la tâche du traducteur est dans cette quête de faire passer la vérité d'un énoncé à travers les différentes langues sans l'altérer. Cette notion nous permet de faire le point sur les processus de transformation et de réception par l'appareil de médiation, ce qu'il provoque comme écart au niveau des interprétations et la façon dont il donne forme à des détournements possibles à travers de nouveaux formats. Qu'il s'agisse de la vérité que recherche le lecteur dans les dispositifs de médiation ou de celle que l'artiste veut

révéler dans la masse de données qui englobent l'œuvre, il s'agit de techniques d'anticipation, de clairvoyance et de mesure du monde à travers un curseur qui permet de s'orienter diagrammatiquement dans la pensée et dans les données afin de les modéliser.

Une hypothèse qui se dessine dans cette partie est celle d'une déterritorialisation de la position du diagramme dans l'œuvre, hypothèse dont le sens s'éclaire à travers une lecture de la pensée deleuzienne sur ce sujet. L'artiste change de point de vue et de mode de faire en changeant d'outil et de technique de travail. À travers la programmation et les logiciels, les techniques multimédias permettent une esthétique de la pensée en devenir. Le processus est ainsi raccourci et le diagramme ne fait plus l'objet d'un entre-deux entre les données et l'œuvre mais constitue le format et la figure d'expression de l'œuvre elle-même : l'œuvre logicielle.

4

POINT AVEUGLE

# I. Logique d'apparence

« La nouvelle traduction, c'est le détournement »<sup>555</sup>.

---

<sup>555</sup> Kenneth Goldsmith, *Suite pour exposition(s) et publication(s), premier mouvement*, Catalogue de l'exposition "Une exposition parlée", commissaire Mathieu Copeland, 2013, Jeu de Paume, Paris, p. 18.

## 1. Scintiller dans l'éclat

### Correspondance des arts

« Ce qui fait communauté entre Mallarmé et Broodthaers, c'est une certaine idée de la communauté des signes et des formes, de la ligne d'écriture et de la surface des formes. C'est une même idée touchant ce qu'on appelait naguère la "correspondance des arts" »<sup>556</sup> et qui s'oppose à la vision dominante de la modernité artistique, orientée plutôt vers une autonomie de chaque art avec son matériau propre et une rupture avec le paradigme représentatif. « Tendanciellement l'art du XX<sup>ème</sup> siècle se centre sur l'acte plutôt que sur l'œuvre, parce que l'acte, étant puissance intense du commencement, ne se pense qu'au présent »<sup>557</sup>. Cet acte – ou ce geste de la pensée dans les termes de Gilles Châtelet – de faire un poème ou de détourner une œuvre littéraire ou poétique en œuvre plastique, reflète une certaine posture critique et esthétique envers l'art de cette époque. Mais c'est visiblement l'inverse qui se produit : les médiums se mélangent et le langage prend part en chassant la mimésis. « La surface n'y est pas la gardienne de la pureté de l'art pictural. Elle est au contraire une surface d'échange où les procédures et les matérialités des arts glissent les unes sur les autres, où les signes deviennent des formes et les formes deviennent des actes »<sup>558</sup>. Le geste de « plastification »<sup>559</sup> de Broodthaers est diagrammatique car il relie dans une même opération une fonction à une forme. « Le concept de diagramme porte, bien visible, la marque du contexte particulier qui a permis

---

<sup>556</sup> Jacques Rancière, *L'espace des mots. De Mallarmé à Broodthaers*, op. cit., p. 10.

<sup>557</sup> Alain Badiou, *Le siècle*, op. cit., p. 191. Il ajoute « L'idée directrice est que commencement et fin viennent à coïncider dans l'intensité d'un acte unique... », *ibid.* p. 192. Badiou semble faire de la notion d'acte un trait du siècle moderne. D'une certaine manière, le concept du diagramme comme geste de la pensée s'inscrit bien dans cet aspect de la modernité.

<sup>558</sup> Jacques Rancière, *L'espace des mots. De Mallarmé à Broodthaers*. *Ibid.*, p. 13.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 9.

son émergence »<sup>560</sup>, il prend différentes formes et fonctions philosophiques, politiques ou artistiques. Dans tous les cas, le diagramme est là pour exprimer des possibilités de fait. Ici c'est le poème qui donne la clé de lecture. Son geste est diagrammatique car il suggère autre chose que ce qu'il figure. D'après Alexis de Saint-Ours, le diagramme « combine un être géométrique considéré comme une figuration statique et une fonction suggestive, concrète et intuitive qui rend sensible de nouvelles connexions »<sup>561</sup>. Dans ce geste, on est comme face à un refus de forcer les objets à prendre forme dans le moule des idées. Plutôt les mettre au service de la dynamique de l'imaginaire dans un état chargé de potentiel. Être en devenir.

Lorsque Marcel Broodthaers substitue les rectangles noirs de sa distribution spatiale aux douze doubles pages du poème de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, il opère l'effacement du texte d'origine. Cette fine, et en même temps absolue, translation spatiale et plastique montre très clairement cette pratique traductrice d'une forme lisible vers une forme illisible. Le poème et son double – est son double – existent comme par voisinage. Sur cette œuvre de rencontre paradoxale, Jacques Rancière se pose la question suivante : « comment penser cet espace qui rend identiques le textuel et le plastique ? »<sup>562</sup>. Il y a une sorte de proximité du poème et de sa traduction plastique et l'actualisation de l'un définit l'absence – la négation – de l'autre comme « mangé par le blanc de la page »<sup>563</sup>. Pourtant, le poème de Mallarmé est par définition la matrice de l'œuvre de Broodthaers, qui ne peut être sans lui : « l'espace virtuel que le pouvoir d'évocation des mots dessine dans l'esprit et l'espace matériel constitué par la disposition graphique »<sup>564</sup>. La disposition spatiale du poème impose une certaine architecture graphique. Ainsi, l'effacement des phrases souligne cette

---

<sup>560</sup> Mathieu Duplay, « La pensée impossible : le diagramme insulaire dans "The Merry Men" », in *Penser par le diagramme, op. cit.*, p. 96.

<sup>561</sup> Bénédicte Letelier, « Saisir la pensée diagrammatique, lectures plurielles », *op. cit.*

<sup>562</sup> Jacques Rancière, *L'espace des mots, Ibid.*, p. 6.

<sup>563</sup> Alain Badiou, *Le siècle, Ibid.*, p. 193.

<sup>564</sup> Jacques Rancière, *L'espace des mots, Ibid.*, p. 9.

architecture. Cette matrice textuelle est virtuelle, elle définit le mode d'existence de l'œuvre plastique, elle est présente potentiellement. Afin qu'il soit visible et lisible, le poème doit être isolé et actualisé à travers un *feedback*, un retour vers la source. Il semble pourtant ne pas avoir d'espace propre des mots, mais une pensée commune de l'art entre le poète et le plasticien. Une pensée autour du rapport de l'écriture à l'espace. Cette problématique même habite ce qu'on appelle la modernité, dans son rapport entre esthétique et politique.

Par l'énumération des mots qui constituent l'agencement technique d'une œuvre, j'élabore une opération analogique et libre de l'œuvre, par la transcription, une « transcription brute »<sup>565</sup>. Une opération analogique faisant des légendes les métaphores des œuvres. Le sens y reste déictique ; se réfère aux conditions particulières de la production de l'œuvre comme énoncé. L'absence du référent ouvre le champ de l'imaginaire. Le récepteur de la liste *Technique mixte* se contente des mots, sa mémoire cherche toutes les images en référence avec ces mots et non pas seulement le dispositif réalisé par l'artiste. Une stratégie cognitive se met en place ainsi que la transformation de l'œuvre. Cette lecture constitue un champ exponentiel d'idées. Une infinité d'agencements non pas possibles mais virtuels. Ce n'est pas dans la possibilité de ce que ces grammaires peuvent donner comme nouvelles relations, mais plutôt dans ce qu'ils représentent en charge virtuelle. C'est dans cette virtualité que se lit le potentiel d'une œuvre. En effet, l'énoncé accompagnant l'œuvre est un dispositif d'aveuglement. C'est contradictoire, dans le sens où il est par définition l'explication et l'orientation de celle-ci, sa lecture, et devient sans elle une détermination aveuglante. Dans *Technique mixte*, la légende devient clairvoyante, elle donne à voir. À partir de là, l'énoncé devient le lieu de la transformation de l'œuvre, une ouverture. Lorsque l'artiste est spectateur de son œuvre, il ne cesse d'informer et d'infléchir son travail, entamé par les mots qui structurent la représentation qu'il s'en fait. Il verbalise après-coup ses gestes plastiques en éclairant sur une réalité intérieure allant vers une « réalité extérieure »<sup>566</sup>. Une identité lexicale qui assimile et en même temps néglige ou dissimule la vérité de la

---

<sup>565</sup> Kenneth Goldsmith, « Suite pour exposition(s) et publication (s), premier mouvement », *op. cit.*, p. 18.

<sup>566</sup> Jacques Rancière, *L'espace des mots*, *Ibid.*, p. 7.

réalisation se plaçant au niveau du verbe et de l'intention, et s'éloignant ainsi du faire. Il passe par le langage, le verbe et la syntaxe. Il se passe alors une traduction du plastique au syntaxique, à la médiation verbale par le dispositif de la langue. Le texte et la légende qui accompagnent l'œuvre supposent une complicité avec le spectateur et instaurent un lieu commun. Ces énoncés constituent des métaphores de l'œuvre comme s'ils la forment de l'intérieur sans se rendre visibles, et fonctionnent aussi indépendamment d'elle. Contrairement à l'œuvre unique, la médiation verbale et syntaxique se prête à toutes les transformations possibles : traductions, interprétations, déformations, détournements, etc.

Dans son analyse des métaphores et de leurs métamorphoses, Gaston Bachelard écrit : « les métaphores s'appellent et se coordonnent plus que les sensations, au point qu'un esprit poétique est purement et simplement syntaxe des métaphores. Chaque poète devrait alors donner lieu à un diagramme qui indiquerait le sens et la symétrie des coordinations métaphoriques, exactement comme le diagramme d'une fleur fixe le sens et les symétries de son action florale »<sup>567</sup>. Dans son livre intitulé *Bachelard*, Vincent Bontems précise que ce type de diagrammes semble viser et cerner l'originalité d'un poète ou d'un peintre. Comme nous l'avons vu avec Deleuze, Bachelard étudie cette spécificité plastique et poétique liée aux différents diagrammes chez plusieurs poètes, notamment Rimbaud, Mallarmé ou encore Éluard comme déterminante d'un style, en précisant que « l'image n'est pas seulement soumise à des transformations formelles, métaphoriques, mais aussi à des variations de valeur »<sup>568</sup>. Cette traduction diagrammatique fait passer une œuvre du poétique au plastique, ou encore du photographique au pictural. La pensée métaphorique chez Bachelard se fonde par ailleurs sur une vision dynamique des éléments de la nature comme l'air, l'eau, la terre et le feu qui par leur ambivalence et leur polarité, se présentent comme des opérateurs métaphoriques qui renvoient généralement à un intermédiaire. Dans la pensée du diagramme et de la traduction, l'opération est aussi analogique.

---

<sup>567</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, op. cit., p. 185.

<sup>568</sup> Vincent Bontems, *Bachelard*, Paris, Les belles lettres, Figures du savoir, 2010, p. 141-142.

Lorsque Jacques Rancière pose la question de la manière de penser l'espace qui rend identiques le textuel et la plastique, il souligne la proximité de l'écriture avec la plasticité de l'espace du document. Le geste de Marcel Broodthaers d'effacer un poème entier en substituant des rectangles noirs à sa distribution spatiale permet de lire sa plastique. Ce passage du poème au marqueur noir ne signifie point le dénigrement de ce qui est écrit, mais plutôt sa mise en valeur – comme avec une couleur fluorescente – en tant que langage, en tant qu'espace : « Le mot ou l'idée – indissociablement lié à l'être – se trouve être à l'origine des notions modernes d'espace dans les arts plastiques et en musique (...) Il n'y a pas de structures primaires autres que celles du langage qui les définit. Je veux dire qu'un artiste ne construit pas un volume. Il écrit en volume (...) L'espace est le manteau des aveugles »<sup>569</sup>, explique Broodthaers. Le devenir plastique du poème de Mallarmé se poursuit noir sur blanc « l'identité entre la disposition intime du théâtre de la pensée et la distribution du blanc et du noir sur le théâtre de la page »<sup>570</sup>.

L'espace des mots est la figure de « la pensée pure qui brille »<sup>571</sup> sur la page qui engendre des formes. Cette image de la pensée pure qui brille me renvoie à ces lignes de Michel Foucault : « Au moment où le langage, comme parole répandue, devient objet de connaissance, voilà qu'il réapparaît sous une modalité strictement opposée : silencieuse, précautionneuse déposition du mot sur la blancheur d'un papier, où il ne peut avoir ni sonorité ni interlocuteur, où il n'a rien d'autre à dire que soi, rien d'autre à faire que "scintiller dans l'éclat" de son être »<sup>572</sup>. Entre une déposition du mot et une distribution ou disposition spatiale, la pensée – ou ici le langage et la parole – scintille dans l'éclat de son être. C'est sur les hauteurs de la Bibliothèque Nationale de France qu'on peut lire, au sommet de l'une des quatre tours en forme de livre ouvert, une écriture en néon illuminée le jour comme la nuit : « scintiller dans l'éclat ». Ce fragment de citation est brodé par Joseph Kosuth. « Mon projet répond à l'architecture de ce bâtiment. Ce sont quatre livres ouverts et c'est pour cette raison que le texte s'inscrit à

---

<sup>569</sup> Marcel Broodthaers, *MTL*, op. cit., p. 147-149

<sup>570</sup> Jacques Rancière, *L'espace des mots*. *Ibid.*, p. 6

<sup>571</sup> *Ibid.*

<sup>572</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 313. (C'est moi qui souligne).

l'intérieur des tours et non à l'extérieur, de sorte que le livre commence et ne finit pas ; la phrase fonctionne aussi comme le début d'une conversation qui va se poursuivre dans la bibliothèque, avec les millions de livres qui y sont conservés »<sup>573</sup>. Ma lecture régulière de *Les mots et les choses* de Michel Foucault et mon travail quotidien au sein de la *bibliothèque* m'incitent à voir cet espace des mots, cet espace qui rend identiques le textuel et le plastique, et que j'essaie de mettre en scène notamment dans *Un livre aveugle*.

Dans *Technique mixte*, *Légendes* et *Un livre aveugle* il y a une forme de mystère, voire de métaphysique ; d'une croyance sans sujet. La légende renvoie à un jugement – un point de vue – dans les limites d'une sémiologie qui ne possède que trois catégories : le visible, le lisible et l'invisible. Ainsi hormis le statut intermédiaire du lisible – dont l'enjeu est de traductibilité –, seul un choix est offert au lecteur. Ou bien il ne saisit pas et il est à la recherche de la source, de l'original donc de l'au-delà du lisible ; ou bien il saisit, et un monde imaginaire et mentalement synthétique s'ouvre à lui : il invente son propre et unique musée. Il y a ici une réelle dialectique entre l'efficacité des images – ou des métaphores – et des sources par la transmission des savoirs à travers la trilogie du visible, lisible et invisible. De l'autre côté, leur efficacité joue constamment dans l'entrelacs des savoirs transmis et disloqués, de non-savoirs produits et transformés. Ici, la légende exige donc un regard qui ne s'approcherait pas seulement pour discerner et reconnaître, pour dénommer à tout prix ce qu'on saisit, mais qui d'abord, s'éloignerait un peu et s'abstiendrait de tout clarifier tout de suite. Un peu comme entre une connaissance flottante et un dessaisissement. Saisir les légendes consiste à ne pas se saisir d'elles, mais à se laisser plutôt saisir par elles. Se prêter au jeu en acceptant de s'imaginer avec le seul gardien de notre pauvre savoir.

---

<sup>573</sup> Joseph Kosuth, « Joseph Kosuth illumine les mots de Foucault », Entretien avec Bruno Racine, *Chronique de la BNF*, n° 65, 2013, p. 17. « Je ne travaille qu'avec des citations d'auteurs qui ne sont plus vivants. Car sinon, comme la pensée continue à évoluer, rien ne peut être fixé », ajoute l'artiste. L'installation en néon sera finalisée en 2015.

## Un livre aveugle



Fig. 41 *Un livre aveugle*, 2011, impression sur papier, livre, 10,5 x 17,3 cm.

Très proche du geste de Marcel Broodthaers et de sa pensée de la réification de l'art et du langage, *Un livre aveugle* se conjugue dans cette manière de faire des graphes ou du dessin, comme pour dessiner en pointillés une sensation syntaxique (fig. 41). Un texte traduit en braille noir ne peut être lu ni par les voyants ni par les malvoyants et peut être qualifié d'« art ésotérique »<sup>574</sup>. Les points qui constituent les lettres brailles remplacent les lettres latines et dessinent un code source à déchiffrer. Dans le langage informatique, un code source est un ensemble de fichiers textes écrits dans un langage de programmation en code binaire sous forme d'instructions exécutables par un ordinateur. Mais dans le sens de cette réalisation, comme dans le cas de *Point de vue*, *point d'écoute (Lectures)*, le code source représente le texte que contient la partition ou le livre qui n'est pas lisible par un humain mais seulement à travers un décodeur, comme un *Componium*, un ordinateur ou encore des techniques de décodage. La source revient au texte d'origine avant sa traduction en braille. L'écriture alphabétique se

---

<sup>574</sup> Élie During, Laurent Jeanpierre, *À quoi pense l'art contemporain ?*, op. cit., p. 644.

traduit d'un geste machinique vers une écriture plus proche des hiéroglyphes ou de l'écriture idéographique. *Un livre aveugle* prend la forme de tablettes, table de rosette. Une « logique d'apparence »<sup>575</sup>, empruntée ici à une note de Marcel Duchamp, renvoie à un mode de visibilité – de donner à voir – d'une œuvre mystère. Le mystère réside dans le processus logique de sa réalisation qui n'est décodé qu'à travers sa médiation post-productrice. Lire une œuvre devient un retour sur le passé qui n'est que son propre devenir, son individuation. Ne pas pouvoir la lire la confine au seul ordre de la sensation. *Un livre aveugle* renferme en lui son propre propos et appelle une forme d'abstinence au-delà du toucher, ou de « toucher sans toucher »<sup>576</sup>. On passe alors d'une logique du sens vers une logique de l'apparence des sens ou encore de la sensation. « En un sens, mais quel sens, le sens est le toucher. L'être-ici, côte à côte, de tous les être-là (être jetés, envoyés, abandonnés au là). Sens, matière se formant, forme se faisant ferme : exactement l'écartement d'un tact. Avec le sens, il faut avoir le tact de ne pas trop y toucher. Avoir le sens ou le tact : la même chose »<sup>577</sup>. Le savoir atteint alors son statut privilégié de référence absolue, révèle une forme de croyance encyclopédique. Encore une fois, l'absence d'un référent nous met face à l'état d'apparence de l'œuvre. « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. »<sup>578</sup>. Par ce désir, Gustave Flaubert pose la question du contenu, du sens, du visible et de l'invisible dans une œuvre. *Un livre aveugle* n'est pas un livre sur rien, mais un livre où on ne lit rien. Un livre qui cache son sens original et primaire, discret,

---

<sup>575</sup> Marcel Duchamp, *Notes, op. cit.*, p. 47.

<sup>576</sup> Jacques Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, p. 81.

<sup>577</sup> Jean-Luc Nancy, « Être singulier pluriel », Cf. Manola Antonioni, « À la limite du toucher : Jacques Derrida lecteur de Jean-Luc Nancy », in Adnen Jdey (dir.), *Derrida et la question de l'Art. Déconstruction de l'esthétique*, Cécile Defaut, 2011, p. 453.

<sup>578</sup> Gustave Flaubert, *Extraits de la correspondance ou préface de la vie d'un écrivain*, Paris, Seuil, 1963, p. 62. L'auteur ajoute plus loin « Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies ».

il donne à voir une traduction visuelle. Il donne à voir la forme visuelle d'un langage rendu non fonctionnel. *Un livre aveugle* est une œuvre totalement fermée, qui ne projette rien.

Contrairement à *Technique mixte*, ce livre ne renvoie qu'à lui-même et n'invoque aucun musée imaginaire, ni mémoire. Ce texte en noir<sup>579</sup>, est écrit en français, traduit en braille informatique et imprimé au jet d'encre sur support papier. C'est un livre pour personne. Je mets le spectateur – non lecteur – face à une présence mystérieuse et secrète. Je m'adresse ici aux mains et à l'œil du récepteur d'*Un livre aveugle*, car là où il s'attend à toucher avec les doigts, il touche avec les yeux. C'est un livre qui appelle à une sensation visuelle, à l'œil qui touche. *Haptique*, cette pièce renvoie à une lecture visuelle et graphique. Ainsi, le livre se transforme en objet de contemplation ; un livre tableau, un tableau noir, un livre noir. L'excès ou la privation du contenu du livre fait signe. Savoir – ou encore pouvoir – le contenu se livre plutôt à la contemplation, à l'attente, à l'anticipation. À la différence de la précipitation de l'accès au contenu de l'information, *Un livre aveugle* nous arrête, point.

Le spectateur-lecteur se retrouve suspendu à ses gestes, comme avalant ses mots. La masse de données reste virtuellement et potentiellement inaccessible à tous les sens. L'œil et la main se privent de nourriture visuelle et tactile, de ressource littéraire et littérale. Ne pouvant toucher, ne pouvant sentir, ne pouvant lire, les organes de captation se relâchent après s'être précipités, excités. Mais dans ce cas, pouvons-nous parler de sensation ? La sensation nous disent Deleuze et Guattari : « c'est l'excitation même, non pas en tant qu'elle se prolonge de proche en proche et passe dans la réaction, mais en tant qu'elle se conserve ou conserve ses vibrations »<sup>580</sup>. Faute de voir, la main se précipite, s'aventure, comme pour précéder l'œil, elle avance dans l'espace pour être la première à prendre et à conduire du bout des doigts le sens, afin de se porter en avant dans le mouvement de la prise, du contact ou de la préhension dans une chorégraphie de l'intention. Comme un aveugle analphabète, le récepteur d'*Un livre aveugle* est renvoyé

---

<sup>579</sup> Un document qui n'est pas écrit en braille et qui n'est donc pas lisible par un aveugle est dit « en noir » ou « noir » (un livre en noir, par exemple).

<sup>580</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 199.

passivement à lui-même, comme face à un miroir sans image, vers un éboulement, comme face à une porte fermée dont on ne possède pas la clé. Un Narcisse aveugle.

L'œil n'a plus rien à voir avec la vue. Il est perdu dans l'errance absolue, il explore et cherche à prévoir là où il ne voit pas, ou ne voit pas encore. Le geste – digital – du doigt montre mais ne touche pas le sens propre du texte, il se livre alors à une expérience d'auto-affection silencieuse, un retour sur soi, ou un rapport à soi sans vue et sans contact lisible. Une volonté, un dysfonctionnement volontaire que nous inflige ce livre sans images. Une volonté de savoir comme volonté de voir ou de ne pas voir. L'histoire de l'art occidental « assigne le voir au savoir »<sup>581</sup>. Une histoire du point de vue, du voir juste, du voir pour y croire. *Un livre aveugle* est comme libéré de sa propre allégorie et existe en soi et pour personne. Il rate sa cible, par son erreur il évoque une croyance, ou une erreur de jugement et non pas de la perception. Il en résulte une cécité verbale. « Une mémoire d'aveugle » dans les termes de Jacques Derrida. *Un livre aveugle* appelle à un doute oculaire, à la différence entre « voir » et « croire ». Entrevoir, ou pas. Les mots désignent une perception visuelle, une vigilance, une attention du regard au cours de la lecture. Ici, on réfléchit à ce qu'on voit, en gardant la chose en vue. On regarde des points, le jugement est suspendu à l'hypothèse. La question « que dois-je voir ? » remplace « ceci est ». Il y a une indétermination visuelle et sensible. Je ne dis pas que ceci est quelque chose et non pas une autre chose. Je voile le visage du livre par un geste de traduction de la langue dans laquelle il est écrit ainsi qu'un détournement de la langue de traduction. Il n'y a plus de langue, ni de langage et non plus de lecture. *Un livre aveugle* appelle à la fois à l'arrêt et à l'errance. Le spectateur-lecteur se retrouve sans la moindre certitude, dans une conjoncture entre visible et lisible, à la fois langage et image. Il se crée une espèce de « braille mental »<sup>582</sup> qui opère le tâtonnement, de la spéculation juste pour voir. Un appel à la vérification, au retour à la source, à l'origine, au point.

---

<sup>581</sup> Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, éd. Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. 18 « *Idein, eidos, idea* : toute l'histoire, toute la sémantique de l'*idée* européenne, dans sa généalogie grecque, on le sait, on le voit, assigne le voir au savoir ».

<sup>582</sup> Patrick de Haas, *Andy Warhol : Le cinéma comme braille mental*, Paris, Expérimental 21, 2005, p. 2.

## 2. Points

### Aveuglement

Lors de ma présentation d'*Un livre aveugle* au centre de Cerisy<sup>583</sup>, alors que je décris ma démarche et l'univers aveugle du livre, où il est question d'impossibilité de lecture par le voyant comme par le non-voyant, une personne dans le public déclare être capable de lire cette œuvre et ce, parce qu'elle a appris à lire le braille visuellement afin de l'apprendre à son fils qui perdait la vue. Cette rencontre me bouleverse et remet en question ma démarche tout en l'enrichissant. L'idée de lire le braille visuellement se rapproche selon moi de la capacité de lire un programme informatique mentalement. Car le braille relève plutôt d'un code que d'une langue. Le braille est un langage et non pas une langue. Cette mère est dans une analogie comparable à un décodeur plutôt qu'à un lecteur. Elle traduit simultanément dans une langue parlée un code muet. Comme le *Componium* dans le dispositif *Point de vue, point d'écoute (Lectures)*, la mère décode le braille comme des notes de musique vocale.

« Le langage se parle, cela veut dire *de* l'aveuglement. Il nous parle toujours de l'aveuglement qui le constitue »<sup>584</sup>. Là où le langage braille permet aux aveugles de toucher pour lire afin de saisir le sens des mots et du texte, le braille visuel appelle à une autre lecture, voire à une écoute. Il instaure une sorte de greffe d'un point de vue sur l'autre, à un point d'écoute d'une oreille de l'autre. L'aveuglement du voyant devant une chose visible mais incompréhensible est aussi paradoxal que l'aveugle visionnaire d'une beauté invisible. Aveugle est à l'origine de *ab oculis*<sup>585</sup>, c'est-à-dire, sans les yeux. Les non-voyants procèdent par une lecture digitale et non pas oculaire. Ils caressent les points au mouvement des lettres, de ce qu'inscrit alors cet œil au doigt ;

---

<sup>583</sup> Exposition personnelle au Centre Culturel International de Cerisy, *Gilbert Simondon et l'invention du futur*, du 5 au 11 Août 2013, Le Château, Normandie.

<sup>584</sup> Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, *Ibid.*, p. 11. (Souligné par l'auteur).

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 10.

ainsi le sens et l'image s'esquissent en lui. Le caractère « aboculaire »<sup>586</sup> du livre aveugle est mis en suspens. Mais pour l'instant, à ce moment même où je regarde les pages du livre, je ne vois littéralement rien de ces lettres pourtant écrites par moi-même. Virtuel, potentiel, ce graphique en braille passe toutes les frontières des sens, son être en puissance appelle à tous les sens mais ne permet aucune fonctionnalité sensible.

Produire un livre que nul ne peut lire, ou écrire un livre sur quelque chose qu'on ne verra point. *Un livre aveugle* constitue un objet de réflexion sur la question de l'apparence privée. C'est un livre opaque qui, renfermé sur lui-même, ne laisse aucun mot s'échapper. Pourtant, il se livre aux regards sous une apparence plastique. Ce livre aveugle, pour un spectateur-non-lecteur, est avant tout un livre muet. Il ne parle à personne, mais s'adresse à tout le monde de la même façon, sous une même logique d'apparence. Dans ses notes, Marcel Duchamp énonce le projet de « donner au texte l'allure d'une démonstration en reliant les décisions prises par des formules conventionnelles de raisonnement inductif dans certains cas, déductif dans d'autres. Chaque décision ou événement du tableau devient un axiome ou bien une conclusion nécessaire, selon une logique d'apparence »<sup>587</sup>. Ce serait une problématique, une énigme ou un énoncé. Un énoncé artistique, construit et posé par un artiste. Ou à l'image de cette question que pose Jacques Monory : « que reflètent deux miroirs face à face ? »<sup>588</sup>. Cette question donne le vertige de l'infini, d'un dispositif de mise en abîme infinie. Cet entre-deux nous transporte dans le virtuel sans quitter à proprement parler le réel, mais plutôt comme un saut imaginaire dans le vide. Un monde virtuel qui s'ouvre en dehors de notre perception et nous fait ainsi ressentir de nouvelles formes d'abîmes et nous donne le sens du vertige. Il s'agit d'un dispositif de mise en mouvement, d'opérativité. Un dispositif virtuel de déclenchement. Le virtuel atteint ici son sens le plus fidèle, un opérateur virtuel de forces, de métaphores et d'analogies. Puisque ne pouvant témoigner de cette scène opérationnelle par un indice, un élément référentiel et

---

<sup>586</sup> Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, *Ibid.*, p. 10.

<sup>587</sup> Marcel Duchamp, *Notes*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>588</sup> Jacques Monory, « Toxique », Catalogue d'exposition, Paris, ARC/MAMVP, 1984.

photographique, il s'opère une volonté de commenter et de comprendre le phénomène à travers un langage spécifique, une médiation symbolique, un diagramme malgré les pertes incontournables. On les pose l'un en face de l'autre, comme deux individus en conversation, et s'opère une individuation. Un dialogue se fait, ou une « négociation »<sup>589</sup>, comme pour dire la même chose ou presque. L'un est le reflet de l'autre, ou un reflet pour l'autre. Pour qu'il y ait dialogue, il faudrait d'un côté l'émetteur, l'orateur, le dominant, le politicien, et de l'autre, le récepteur, l'auditeur, le passif, le lecteur. Deux orifices se mettent en fonction : la bouche et l'oreille. Deux points de vue. Ce qui me fascine dans cette image de deux miroirs face à face, c'est l'indétermination de l'émetteur et du récepteur entre deux miroirs identiques sans différence entre eux, de véritables clones. Chaque plan de réflexion permet sa propre réflexion en puissance. Le miroir d'un miroir. Un miroir au carré. Mais la question reste la suivante : qui verrait ce spectacle de réflexion en puissance ? Jamais l'œil ne pourra voir ce que représentent deux miroirs face à face, sinon il ferait lui-même l'objet de la réflexion. Pour voir ce qui se passe sur chacun des miroirs simultanément, il faudrait s'immiscer entre les deux plans et donc fausser le système autoréflexif. Il n'y a aucun témoin de ce paysage optique. Aucun témoin oculaire. Ce paysage ne fait l'objet d'aucun cliché. *Un livre aveugle* est à l'image des deux miroirs face à face, en autoréflexion mutuelle et simultanée sans récepteur-lecteur, sans spectateur et sans témoin sinon son auteur, moi-même.

Pourtant il y a bien un texte, des mots et un sens de lecture. Il s'agit bien d'un livre qu'on a entre les mains, à feuilleter, mais sans aucune finalité. Les pages du livre se suivent mais ne se ressemblent pas, elles sont toutes différentes. La différence provient de la source originale, la matrice, le texte avant sa traduction. La traduction en braille reste un texte traduit dans une autre langue, et donc alphabétiquement variés mais littéralement identiques. Il n'y a pas de hasard, c'est bien du calcul. Une cristallisation, une exactitude, une ponctuation. J'ai écrit un texte sur la question du visible et du lisible. J'y évoque l'idée de réaliser un livre aveugle, qui ne serait lu ni par les voyants

---

<sup>589</sup> Umberto Eco, *Dire la même chose. Expériences de traduction*, Paris, Livre de poche, 2010, p. 109.

ni par les non-voyants. J'ai écrit ce texte réflexif au musée du centre Pompidou lors de ma première visite de la collection moderne et contemporaine en 2007.



Fig. 42 Pupitre de représentation tactile pour non-voyants, Musée Georges Pompidou, Paris, 2007.

Mon premier musée, mon premier contact corporel avec des œuvres que je n'ai connues qu'à travers l'image-document. Je pense alors au statut de l'aveugle dans un musée. Et tout spécialement lorsque j'ai découvert les dispositifs<sup>590</sup> de lecture tactile de peintures modernes pour aveugles (fig. 42). Il s'agit de pupitres disposés à l'arrière d'un mur, à la périphérie des salles des collections. – Pour quelles raisons sont-ils placés à cet endroit et non pas aux côtés des tableaux d'origines ? – À l'abri des regards. J'ai donc touché par le bout des doigts ces interfaces rugueuses en fermant les yeux. Ces interfaces sont pourtant les seuls objets interactifs de la collection, mes mains n'ont touché qu'elles pendant ma visite uniquement visuelle. Un geste inutile, car je n'ai rien pu lire. Aveugle.

---

<sup>590</sup> Le Centre Pompidou avec le mécène Alain Mikli ont mis en place un système permettant aux non-voyants et malvoyants de découvrir certaines œuvres du musée. Il s'agit d'une matière appelée acétate de cellulose, qui permet, en la fraisant, d'avoir des nuances, des textures, et des niveaux de gris par transparence. C'est donc avec cette matière qu'ont été reproduites dix œuvres du musée parmi lesquelles celles de Picasso, de Fernand Léger ou encore Soulages. À côté de ces "reproductions tactiles" sont gravées sur les pupitres des explications des tableaux en braille.

Ceci me rappelle les confidences de Jorge-Luis Borges, lors d'une conférence où il raconte sa nomination à la direction de la Bibliothèque nationale de Buenos Aires. Aveugle, il constate que deux autres anciens directeurs avant lui l'étaient aussi. Il écrit en pensant à eux, comme pour écrire avec eux : « Que personne n'aille rabaisser à larmes ou reproches / Ce coup de maître du Destin / Qui dans son ironie superbe / M'a donné à la fois des livres et la nuit »<sup>591</sup>. Ainsi, il parcourt la bibliothèque de « livres interdits »<sup>592</sup>, demandant à des amis de lui en lire les titres, il décide alors : « puisque j'ai perdu le monde aimé des apparences, je dois créer autre chose : je dois créer le futur, ce qui succédera au monde visible qu'en fait j'ai perdu »<sup>593</sup>. Dans le musée, les non-voyants perçoivent les œuvres d'art à travers un document de médiation. Une traduction tactile et alphabétique ou encore à travers une description orale par les audio-guides. Aucune différence alors entre le non-voyant dans un musée et la réception d'une œuvre dans une bibliothèque. La bibliothèque et le musée se retrouvent ainsi similaires. Cette posture de réception de l'œuvre à travers son document, à travers un langage de médiation, à travers autre chose qu'elle-même est aussi à l'origine de ce livre.

« Byzance est créé au VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. par les Grecs, qui ne manquent pas de la doter d'un mythe fondateur. Cherchant à développer une nouvelle colonie, les Mégariens aperçoivent, depuis la mer de Marmara, l'antique Chalcédoine qu'ils qualifièrent de "cité des aveugles" pour se moquer ses habitants n'ayant pas eu en l'idée de s'implanter sur le site plus favorable de la pointe de Sérail ».

« Je suis allée à Istanbul. J'ai rencontré des aveugles qui avaient, pour la plupart, subitement perdu la vue. Je leur

---

<sup>591</sup> Borges Jorge-Luis, « Cécité », in *Conférences*, Paris, Folio Essai, 1999, p. 131.

<sup>592</sup> *Ibid.*

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 131-132.

ai demandé de me décrire ce qu'il avaient vu pour la dernière fois »<sup>594</sup>.



Fig. 43 **Sophie Calle**, *Pour la dernière et pour la première fois*, Galerie Emmanuel Perrotin, 2012.

L'œuvre *Les aveugles* de Sophie Calle s'énonce ainsi : « j'ai rencontré des gens qui sont nés aveugles. Qui n'ont jamais vu. Je leur ai demandé quelle est pour eux l'image de la beauté »<sup>595</sup> (fig. 43). J'ai pris connaissance de cette pièce poétique, bien après l'imagination et la conception du livre aveugle, c'est la recherche esthétique et historique de cette question de la cécité dans les arts visuels qui a motivé mon intérêt. Comme Sophie Calle, je suis traversée par la question de la manipulation des médias culturels et artistiques, par l'apparition et la disparition, la présence et l'absence de l'œuvre<sup>596</sup>. Dans *Les aveugles*, comme dans *Fantômes*, Sophie Calles se fie à la

---

<sup>594</sup> Texte de l'exposition Sophie Calle, *Pour la dernière et pour la première fois*, Galerie Emmanuel Perrotin, 2012.

<sup>595</sup> Sophie Calle, *Les aveugles*, 1986.

<sup>596</sup> Ici je fais référence à l'œuvre de Sophie Calle intitulée « Fantômes » (1989-1991). Invitée à participer à une exposition au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, l'artiste française remarque l'absence

description et aux souvenirs. Et dans les deux cas, les images mentales des interlocuteurs produisent des récits et des images que l'artiste manipule par la suite dans ses dispositifs de photographies et de textes. Les interlocuteurs représentent des médiateurs, comme un document d'archive, un catalogue illustré, une figure légendée ou encore un livre d'histoire. Dans le cas de *Fantômes*, on peut même les qualifier de Cartels. Ils présentent la base de données de l'œuvre à faire, sa littérature, les « *mass media* interpersonnels »<sup>597</sup>. Dans le cas des aveugles nés, pouvons-nous parler de souvenirs ? Leurs images mentales sont donc inventées et non pas actualisées. Il n'y a pas de reconnaissance ou de souvenir, mais bel et bien invention. Ces images mentales sont plutôt symboliques, car elles se sont constituées de récits et de lectures descriptives et discursives par l'intermédiaire d'autres personnes : des traducteurs. Ainsi, Sophie Calle renferme le cycle de l'image par la présentation d'images inventées par les aveugles. Il y a eu double description. L'invention est d'après Simondon : « l'apparition de la compatibilité extrinsèque entre le milieu et l'organisme et de la compatibilité intrinsèque entre les sous-ensembles de l'action »<sup>598</sup>. L'énoncé présenté par l'artiste à l'aveugle se présente comme un problème pour lui. Il va établir « un certain type d'action en retour, d'alimentation récurrente (*feed-back*) »<sup>599</sup> vers les données imaginaires qui constituent l'idée de la beauté – des données collectives et non personnelles – afin d'inventer une image personnelle et individuelle : « La plus belle chose que j'ai vue c'est la mer, la mer à perte de vue »<sup>600</sup>. Ce ne sont pas là des témoignages mais des inventions auxquelles se livre le non-voyant, des agencements

---

temporaire de « Le Nu dans le bain » de Bonnard pour un prêt. Elle demande alors aux gardiens et à d'autres permanents du musée de le lui décrire et dessiner. Enfin, elle remplace le tableau manquant par ces souvenirs. En 1991, elle répète l'expérience au Musée d'art moderne de New York, avec cinq tableaux de Magritte, Modigliani, De Chirico, Hopper et Seurat. In *Fantômes*, Actes sud, 2003.

<sup>597</sup> Anne Sauvageot, *Sophie Calle. L'art caméléon*, PUF, p. 159.

<sup>598</sup> Gilbert Simondon, *Imagination et invention*, p. 139.

<sup>599</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>600</sup> Sophie Calle, « Les aveugles (La plus belle chose que j'ai vue c'est la mer, la mer à perte de vue.) », 1986, in Sophie Calle, *M'as-tu vue*, Paris, Centre Pompidou, éd. Xavier Barral, 2003, p. 378.

d'éléments de mémoire. Les aveugles témoignent d'un mode purement imaginaire et non pas réel, mais qui constitue en ce sens une réalité propre, un mythe, une parole. La mer est là étendue devant ses yeux, bien réelle, virtuellement. L'information autour du référent « mer » n'agit pas comme une image photographique, comme un reflet sur une surface miroitante, mais à travers le langage, le code.

Ainsi, le portrait du non-voyant – qui constitue une métaphore assez profonde de manière d'appréhender la réception des données – représente une réelle machine abstraite digitale et modulaire. C'est-à-dire que l'aveugle est une sorte d'analogie personnalisée des appareils à enregistrement et transformation des données. Non pas par procédé de lumière comme le cas de l'appareil photographique analogique (voyant), mais comme un transducteur (non-voyant). Dans le sens où il est un dispositif de modulation de signal sonore et tactile à travers un processus par lequel le signal est passé de sa forme originale à une forme adaptée à la transmission verbale. C'est un processus logique beaucoup plus qu'optique. Pourtant c'est un processus de production d'images à travers ici la médiation de l'artiste Sophie Calle qui énonce le programme, ou encore à travers le toucher et non pas par contact direct avec une image accrochée à une photographie prototypique. Car le prototype ou encore l'archétype qui constitue « la mer » d'origine est aussi inventé et non pas photographié et archivé dans une base de données de la mémoire à long terme. La matrice de « la mer » est totalement façonnée. Enfin, on peut penser que la cécité, avec toute l'activité des imageries virtuelles qu'elle met en activité, repose en premier lieu sur les techniques de la synthèse d'images au sens propre. Dans le sens où il se crée mentalement, à partir de données sensibles et non optiques, une sorte de visibilité globale, une vue d'ensemble, synoptique, plus ou moins exhaustive de la chose ; une grammatologie.

Sur un forum médical<sup>601</sup>, j'ai lu ceci :

**Profil**

Posté le 28-12-2004 à 23:21:45

[nom] a écrit : « Qui peut me dire à quoi rêve un aveugle de naissance alors qu'il n'a comme référentiel que les quatre autres sens ? »

« Bonjour, je suis aveugle de naissance ; je vais essayer de vous expliquer comment je rêve. Effectivement, il y a des voix, du toucher, des odeurs et des sensations. Mais il y a aussi des images, et un tas d'images : pas celles que vous voyez par vos yeux, plutôt celles auxquelles on est habitués tous les jours, c'est-à-dire en trois D, par les volumes, les textures, ambiances, etc. On rêve un peu comme vous je crois, à part que nos façons de percevoir les images ne sont pas les mêmes. On rêve avec nos représentations des choses, qui à mon avis, sont de toutes façons bien différentes d'un individu à un autre. Pour comprendre nos images, il faut s'imaginer que tout est en modèle réduit, et pas seulement en volume : comme je l'ai mentionné plus haut, avec des sons, odeurs, textures, mouvements... Je ne sais pas si c'est clair. Mais si vous avez des questions à ce sujet, n'hésitez pas. »

Dans cette brève description sur la nature des rêves du non-voyant, on peut percevoir les expériences virtuelles. Les expériences virtuelles sont a priori assimilables aux expériences sensorielles réelles que le non-voyant accumule naturellement à travers ses quatre sens. Lorsqu'il parle de représentation, il faut comprendre non pas illusions visuelles et des imageries mais plutôt construction – ou synthèse – d'images virtuelles. Des réalités virtuelles qui peuvent être visitées, explorées et même palpées. Il est question d'images autres que celles fabriquées par les yeux qui laissant place à l'expérimentation et l'inventivité d'un explorateur : la vision mentale, c'est-à-dire le corps comme une cellule électrique qui capte les fréquences que le cerveau

---

<sup>601</sup> Extrait du forum médical Doctissimo.

reconstituée<sup>602</sup>. C'est aussi à travers la percussion sonore des choses en mouvement qu'il synthétise la cinétique d'un cheval en course par exemple. Les techniques de la perception synthétique du non-voyant convoquent le corps comme acteur plutôt que comme spectateur à travers le toucher par des membranes sensibles. Bien qu'il reste l'unique spectateur de son espace original simulé, ces techniques lui offrent un moyen naturel et moins codé linguistiquement, d'incorporer les images et de les vivre de l'intérieur. Elles le projettent dans un univers symbolique et réel, lié ou pas, isomorphe ou paradoxal, au référent. Il ne s'agit pas de contempler à distance et frontalement l'image de quelque chose, mais de s'immiscer dans les interstices d'une réalité composite, mi-image mi-substance, en perpétuel devenir. Les volumes en 3D sont ainsi explorés non pas par leurs limites mais à travers leur espace intérieur. Une réelle machine info-graphique (information mentale et graphique) se met en route afin de simuler, concevoir et modéliser l'espace qui entoure le corps du non-voyant à travers une boîte à outils de perception constituée de toucher, d'ouïe, d'odorat et de goût. Plongé dans un brouillard blanc et non pas noir, le non-voyant rêve souvent en couleur.

Le non-voyant doit aussi imaginer une fiction et une animation, car celui-ci n'a aucune image du mouvement, de la vitesse ou encore de la chorégraphie comme nous l'entendons nous les voyants. « Un aveugle-né peut se faire une idée de la distance qui le sépare des choses par le seul intermédiaire du toucher, et reconstruire pour son compte l'espace géométral »<sup>603</sup>, affirme Hubert Damisch à l'instar de Diderot. L'aveugle serait un géomètre. Cela répond à cette phrase gravée à l'entrée de l'Académie, l'école fondée à Athènes par Platon : « Que nul n'entre s'il n'est géomètre ». En effet, pour Platon la géométrie est un préalable destiné à tester et à développer la capacité d'abstraction du disciple, c'est-à-dire, son aptitude à dépasser le stade des sensations qui le maintiennent dans l'ordre du visible et du monde matériel pour s'élever jusqu'à l'intelligible pur. Avoir l'esprit de géométrie, ou du moins une aptitude à

---

<sup>602</sup> Melchior Derouet, *Une émission aveugle*, L'atelier intérieur par Aurélie Charon, radio France culture, N° 31, émission du 25.03.2013 à 23:00, écoutable sur <<http://www.franceculture.fr/emission-l-atelier-interieur-numero-31-une-emission-aveugle-2013-03-25>>.

<sup>603</sup> Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, op. cit., p. 67.

pratiquer la géométrie est une nécessité, au sens étymologique du mot signifie plutôt « arpenter » ou « mesurer » (*metrein*) la terre (*gè*) et penser.

Il n'y a pas de perspective chez le non-voyant mais des lignes de mesure. Il s'agit de distance de proximité à travers le toucher, ce qui induit un point de vue tactile plutôt qu'une perspective. Le malvoyant dépend des autres en l'absence de toucher, alors leurs points de vue sont les siens : « à force d'étudier par le tact la disposition que nous exigeons entre les parties qui composent un tout, pour l'appeler beau, un aveugle parvient à faire une juste application de ce terme. Mais quand il dit "cela est beau", il ne juge pas, il rapporte seulement le jugement de ceux qui voient : et que font les trois quarts de ceux qui décident d'une pièce de théâtre, après l'avoir entendue, ou d'un livre après l'avoir lu ? La beauté pour un aveugle n'est qu'un mot, quand elle est séparée de l'utilité ; et avec un organe de moins, combien de choses dont l'utilité lui échappe ! Les aveugles ne sont-ils pas bien à plaindre, de n'estimer beau que ce qu'il est bon ? Combien de choses admirables perdues pour eux ! Le seul bien qui les dédommage de cette perte, c'est d'avoir des idées du beau, à la vérité moins étendues, mais plus nettes que les philosophes clairvoyants qui en ont traité fort au long »<sup>604</sup>. S'installe alors une machine médiatique et de médiation autour de l'aveugle afin de lui restituer l'idée des choses. Une médiation sociale et technique, où les doigts – ou encore la canne – constituent une « prothèse optique »<sup>605</sup>. Dans *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient* Diderot s'interroge sur la nature des informations reconstituées par l'ouïe ou le tact et de celle données immédiatement par la vue. Il demande alors à un aveugle ce que représente un miroir pour lui et celui-ci répond : « une machine qui met les chose en relief, loin d'elles-mêmes, si elles se trouvent placées convenablement par rapport à elle. C'est comme une main qu'il ne faut pas que je pose à côté d'un objet pour le sentir »<sup>606</sup>. Cette réponse éclaire sur la perception chez l'aveugle-né de l'image de soi et de la vue qui est une forme de toucher qui lui donne l'idée du relief. Un miroir devient

---

<sup>604</sup> Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient*, Paris, Flammarion, 2000, p. 30.

<sup>605</sup> Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle, op. cit.*, p. 16.

<sup>606</sup> Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles, Ibid.*, p. 31.

alors « une machine qui nous met en relief hors de nous-mêmes »<sup>607</sup>, une image hologramme ou encore une récente imprimante 3D. Du grec *holos* qui signifie « en entier » et nous retrouvons gramme, du grec *gramma* ou *graphein* c'est-à-dire « lettre et écriture ».

L'écriture contemporaine, c'est l'évacuation du contenu.

L'avenir de l'écriture, c'est la gestion de la vacuité.

L'avenir de l'écriture, c'est de signaler.

L'avenir de l'écriture n'est pas dans la lecture.

Vers une poétique de l'hyperréalisme.<sup>608</sup>

Ce qu'il faut essayer de discerner dans cette analogie, entre le portrait du non-voyant et cette esthétique du virtuel à laquelle nous renvoie la réception d'une pièce comme *Un livre aveugle*, c'est le niveau de représentation à distance du référent absent. Le véritable questionnement auquel je me livre dans cette étape de recherche et à travers l'analyse esthétique et poétique d'*Un livre aveugle*, c'est celle du degré de modélisation du référent transporté à la mémoire ainsi que la perte induite par un médiateur et un traducteur. Dans la plupart des cas, lorsqu'il s'agit de la vue d'un référent visible, il n'y a pas de modélisation, mais plutôt transport (ou transfert) de la représentation analogique d'un phénomène analogue au phénomène transporté comme dans le cas de la photographie, de la télévision ou encore du téléphone. En revanche, la représentation aveugle et virtuelle de la chose rompt avec l'analogie. Il s'agit dès lors de simulations synthétiques d'une réalité nouvelle. Le mot virtuel, du latin classique *virtus*<sup>609</sup>, signifie force, énergie, impulsion initiale, vertu. Il s'oppose à « actuel », à ce qui n'est qu'en puissance. Pour reprendre la définition du virtuel chez Deleuze à travers la pensée de Bergson, il dit : « le possible n'a pas de réalité (bien qu'il puisse avoir une actualité) ;

---

<sup>607</sup> *Ibid.*

<sup>608</sup> Kenneth Goldsmith, *Suite pour exposition(s) et publication (s), premier mouvement*, op.cit., p. 7.

<sup>609</sup> Virtuel, *Dictionnaire historique de la langue française*, Tome 3, op. cit., p. 4085.

inversement le virtuel n'est pas actuel, mais possède en tant que tel une réalité »<sup>610</sup>. Car, en effet, à la différence du possible, le virtuel est réel, mais il n'est pas le réel pleinement effectué que rencontre la perception. Le virtuel est immanent au réel. Deleuze ajoute plus loin que : « le virtuel au contraire n'a pas à se réaliser mais à s'actualiser ; et l'actualisation a pour règles, non plus la ressemblance et la limitation, mais la différence ou la divergence, et la création »<sup>611</sup>. Alors que le réel ressemble au possible qu'il vient de réaliser, le virtuel est amené à créer ses propres lignes d'actualisation. Gilles Deleuze a largement contribué à actualiser l'œuvre bergsonienne à travers l'opposition du virtuel et de l'actuel avec celle du possible et du réel. Sa lecture éclaire le sens où « à la différence du possible, le virtuel est réel ».

*Un livre aveugle* est un livre chargé virtuellement d'un texte visible, lisible et signifiant, mais actuellement non sensible, invisible au point de vue du lecteur. Sa position ne lui permet pas de voir les forces du texte traduit en braille. Les données littéraires ou figuratives – puisqu'il y a transfert de sens reconnaissable et compréhensible, sensible – du texte écrit sur les pages du livre que nous pouvons tenir entre les mains, sont plus ou moins virtuelles, plus ou moins actuelles. Cette mise en scène voulue d'un texte source caché aux regards, à travers un détournement de signes et d'alphabet, de nature et de matière, appelle un geste et une opération. Cette opération est celle du décodage, du déchiffrement, d'un *feed-back* vers la source, une sorte de traduction à laquelle peut se livrer le récepteur d'*Un livre aveugle*. « À la rencontre des choses et de la pensée, il faut que la sensation se reproduise comme le gage ou le témoin de leur accord, la sensation de poids chaque fois que nous prenons le cinabre en main, celle de rouge chaque fois que nous le regardons, avec nos organes du corps qui ne perçoivent pas le présent sans lui imposer une conformité avec le passé. C'est tout cela que nous demandons pour nous *faire une opinion*, comme une sorte d'"ombrelle" qui nous protège du chaos »<sup>612</sup>. Nous faire une opinion, un point de vue, tel est le gage, le

---

<sup>610</sup> Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, Paris, Puf, p. 99.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 99-100.

<sup>612</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 190.

point qui nous protège du chaos. Le chaos de l'indiscernabilité, de l'in-déterminabilité, de l'inutile, du contemplatif, d'un environnement aveugle pour tout le monde, existant en lui-même, pour personne. Ou peut-être aussi nous protéger de voir la vérité en face ; craignant de devenir complètement aveugle en braquant ainsi nos yeux sur la lumière des choses. « De ce point de vue, autrui n'est personne, ni sujet, ni objet. Il y a plusieurs sujets parce qu'il y a autrui, non pas l'inverse »<sup>613</sup>. Malgré le non-sens de *Un livre aveugle*, l'imposture, l'impossibilité de lire le contenu de ce livre et d'en tirer un portrait précis et arrêté, ce livre-concept existe en tant qu'univers contemplatif et réflexif. C'est dans ce sens qu'il est objet de modulation, de synthèse et non pas de représentation d'un référent unique, d'une absolue vérité. Il est ob-jet, dans le sens où il est posé devant notre corps, en dehors de notre corps.

---

<sup>613</sup> *Ibid.*, p. 22.

## Surfaces

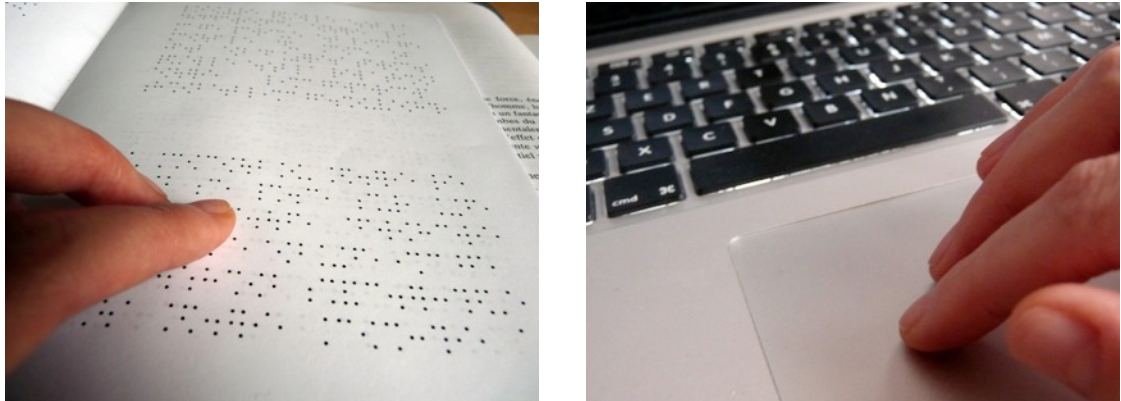


Fig. 44 La main en situation de lecture aveugle, clichés réalisés en 2010.

Intégrer la pensée du diagramme, ou penser par le diagramme la nature d'*Un livre aveugle* – qui sous-tend par ailleurs *Point de vue, point d'écoute (Lectures)* – révèle un paradoxe jusque dans son étymologie en dessin-écriture ; « espace de visibilité et champ de lisibilité, sans se limiter au formalisme expérimental d'une coadaptation abstraite entre forme d'expression et forme de contenu »<sup>614</sup>. Cela renvoie au diagramme peircien qui articule signifiant et signifié, au niveau le plus formel de la sémiotique qu'il engage. La série *Point de vue, point d'écoute* comme *Un livre aveugle* mettent en lumière des paradoxes dont le souci de la forme fait advenir l'objet poétique tout en révélant l'histoire du médium qu'ils traversent : le langage.

Trois films courts d'Érik Bullot mettent en scène, chacun dans une écriture différente, la question de la malvoyance et son rapport à la technique à travers l'intermédiaire du toucher. Les trois films sont réalisés grâce à un téléphone mobile qui leur donne une esthétique à basse définition, expérience à laquelle s'engage le filmeur dans des contraintes imposées par le Festival Pockets Films. Dans *Visible speech*<sup>615</sup> (2006), il est question, comme le titre le montre d'une différence entre deux termes : la

---

<sup>614</sup> Éric Alliez, *Défaire l'image. De l'art contemporain, op. cit.*, p. xx.

<sup>615</sup> Érik Bullot, *Visible speech*, Fiction, 9 min, France, 2006.

vue et l'ouïe. Une loupe grossissante balaye un livre en braille (fig. 55). Un homme cherche par le toucher, les yeux bandés, des livres disposés sur les étagères d'une bibliothèque, en extrait un parmi d'autres, puis le remet à sa place. La voix *off* du film (point d'écoute), lecture d'extrait de « Lettre sur les aveugles » de D. Diderot, rappelle les voix synthétiques de reconnaissance pour mal voyants, une forme de bégaiement.



Fig. 45 **Érik Bullo**t, *Visible speech*, Fiction, 9 min, France, 2006.

Dans *Visible Speech*, il s'agit d'imaginer un spectateur aveugle et de mettre en scène un paradoxe. « Quand je me touche de la main ou du doigt, il n'y a aucun effet de miroir *haptique*, en quelque sorte, ni insinuation d'altérité. (...) Ce qui manque à la vue, en somme, c'est la possibilité d'une "double sensation", plus précisément d'une double sensation pleinement intuitive, immédiate, directe et synchrone »<sup>616</sup>. Ensuite, *Télépathie*<sup>617</sup> (2009) interroge la lecture et son rapport à la voyance et à la clairvoyance. Un texte s'affiche sur l'écran : « En 1838, l'Académie des Sciences à Paris proposa d'accorder la somme de trois mille francs à toute personne capable de lire à travers un corps opaque dans des conditions contrôlées. Monsieur Pigeaire, médecin à

<sup>616</sup> Jacques Derrida, *Le toucher*. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 196.

<sup>617</sup> Érik Bullo

Montpellier, présenta sa fille Léonide qui releva le défi au cours de plusieurs séances en présence de différents scientifiques. Une dépêche de l'agence Reuters, datée du 5 septembre 2006 nous apprend qu'à Norwich (Angleterre), de nombreuses personnes disent avoir reçu un appel de quelqu'un à qui elles venaient de penser ». Dans une esthétique d'opacité et de transparence, le film s'inspire des deux faits divers scientifiques pour mettre en avant un phénomène qualifié de " télépathie téléphonique ". Enfin, dans *Parole électrique*<sup>618</sup> (2005), Érik Bullot filme les voyageurs du métro de Tokyo manipulant leurs téléphones mobiles créant une forme de mise en abyme. Il s'agit d'infiltration et de surveillance, les plans subjectifs ne montrent que les voyageurs, ce qui installe la présence étrange d'un tiers en hors-champ. « Le téléphone engage par ailleurs le corps du filmeur d'une manière singulière. Il agit comme une extension de notre propre corps : c'est la main, le bras tendu, la pulpe des doigts qui permettent désormais de s'approcher du visible, confondant la vue et le tact. On pense, bien sûr, à la prothèse »<sup>619</sup>, affirme le réalisateur. Le téléphone comme objet contemporain de télécommunication, et aussi de visualisation, met en relation la parole, l'ouïe et la vue.

Une relation paradoxale se noue, lorsque la vue se substitue au toucher et la vue à la parole. Le langage d'images, plus proche de l'écriture hiéroglyphique, très développée dans le cinéma en général et dans celui d'Érik Bullot en particulier, se nourrit d'une idéologie liée à l'invention d'une langue universelle. La série de *Point de vue, point d'écoute* répond aussi à sa manière à cette question du paradoxe sensitif du " voir le son " ou du " toucher avec les yeux ". Ces expériences sensibles renvoient à une expérience plus globale des langues : lorsqu'on entend une langue qu'on ne connaît pas, celle-ci devient une pure sonorité et « voir le son ne serait alors qu'une des modalités d'une traduction plus générale du monde »<sup>620</sup>. L'immédiateté de ce dialogue sensible, médiatisé par l'appareil technique actuel, relève d'une hybridation immanente à l'objet.

---

<sup>618</sup> Érik Bullot, *La Parole électrique*, Documentaire, 9 min 30, 2005, France.

<sup>619</sup> Érik Bullot, *Entretien*, Pocket Films, Paris, juillet 2006. L'entretien est disponible à lire sur l'adresse : <http://www.festivalpocketfilms.fr/spip.php?article253> et les films sont visualisables sur l'adresse : <http://www.festivalpocketfilms.fr/spip.php?article65>.

<sup>620</sup> Érik Bullot, *Renversements 2. Notes sur le cinéma*, Paris, Expérimental, 2013, p. 132.

La traduction plastique se nourrit de cette expérience des langues et du rapport du corps avec l'objet technique. On peut aussi y voir une problématique liée à la notion de "visuel" que j'ai tenté de questionner dans le chapitre *Cosmographies des données*. La visualisation, différente de la vue, peut être comprise dans le sens "voir sans les yeux". On peut visualiser une idée par exemple, ou encore un concept ou une sensation. Généralement on visualise ce qui échappe à la vue. Cela relève plutôt de la voyance et de l'allégorie, une sorte de magie que l'objet technique permet désormais de réaliser en rapprochant un lointain, en rendant visible l'invisible : « le monde où évoluent les liaisons est an-optique. Il n'apparaît qu'à l'entendement, et c'est par un dispositif sophistiqué de mesures qu'il peut être visualisé en partie et sous la condition d'un décryptage »<sup>621</sup>.

Bien qu'elle questionne principalement la notion du temps ainsi que son emprise sur la vie de l'homme au quotidien, c'est le dispositif technique et interactif *It's time* de Olga Kisseleva qu'il est question d'analyser ici. Il s'agit d'un dispositif composé de deux écrans d'inscription lumineuse et d'une borne digitale. Le spectateur est appelé à poser sa main sur cette interface et à lire le temps affiché devant lui ainsi que l'humeur dans laquelle il se trouve. L'horloge s'adapte à son rythme et module l'heure grâce à un calcul qui varie en fonction des pulsations cardiaques et de la température du corps. Ces données variables décalent la durée du temps. Dans cette pièce, le rapport au digital est à la fois tactile mais aussi visuel. La sensation par le toucher est intimement liée à « une étude coextensive à la pensée dont la nature est tout autant "inapparente, obscure, secrète, nocturne", "étendue" de l'âme ou de la pensée, un "espacement" essentiel préalable à tout espace concret, un intervalle incorporel qui n'est pas pour autant purement intellectuel : ni sensible, ni intelligible »<sup>622</sup>. Une empreinte de main y figure incitant à entrer en contact avec elle. C'est par contact et toucher que le dispositif se met en marche. Il se nourrit de ce dialogue digital avec le spectateur. Le dialogue est assuré

---

<sup>621</sup> Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, op. cit., p. 95.

<sup>622</sup> Manola Antonioni, « À la limite du toucher : Jacques Derrida lecteur de Jean-Luc Nancy », op. cit., p. 455.

par cette borne digitale qui par contact, active « chez le spectateur, la possibilité d'une subjectivité »<sup>623</sup>. Ainsi, le message est ici un medium<sup>624</sup> qui véhicule une sensation, comme le dit Marshall McLuhan, car c'est du corps qu'il s'agit et non pas d'une machine pensante. Il y a un rapport au médical dans ce dispositif qui permet une ligature, une cure. Ce rapport du corps avec le dispositif technique rappelle une greffe de cœur par exemple, intégrant un système immunitaire et impliquant dans certains cas un rejet. Le rejet d'un corps indissociable d'un réseau de connexions. Ceci renvoie aux différentes étymologies – vues plus haut – des termes « écriture » et « lecture » entre greffe, ligature et incision. Contrairement à *It's time, Un livre aveugle* rompt avec ce dialogue par l'incapacité du spectateur de lire et de toucher le braille. Il se passe un rejet à travers la fermeture du corpus de l'œuvre sur lui-même : « le toucher apparaît ainsi dans une pensée de l'écriture, comme ce qui arrive à sa limite, là où elle "touche le corps avec l'incorporel du sens" »<sup>625</sup>. L'expérience d'une écriture à l'aide du clavier de l'ordinateur est différente de celle d'un clavier numérique affiché sur un écran grâce auquel on visualise ce qu'on note, ce qu'on écrit visuellement. Dans les deux cas, il y a une forme de toucher mais différente dans chacun. Comme la différence entre l'écriture manuelle et l'écriture avec une machine à écrire. Ici aussi il y a eu mutation et le corps s'y est adapté. Cette mutation est celle du rapport entre la pensée, la langue, l'écriture et le toucher digital mais aussi de la posture et de la technique. On l'a vu, l'écriture manuelle ou l'écriture « machinale »<sup>626</sup> se fait toujours à travers l'instrumentalité, à travers un processus de reproduction et « d'itérabilité mécanique » au sens de Derrida.

Lorsque l'écriture est un code à déchiffrer ou un programme, elle échappe au sens de la compréhension syntaxique. Se coordonnent alors les possibilités de voir, de toucher, de mouvoir et de lire. Tantôt, s'ouvre au spectateur-lecteur un champ multiple du possible. Des points de vue. Des points, rien que des points. Malgré l'ouverture et la

---

<sup>623</sup> Christophe Kihm, *Olga Kisseleva, Des signes qui ne trompent pas*, Catalogue d'expositions « Sept envies capitales » et « Windows », musée national Pablo Picasso, Vallauris et musée national Marc Chagall, Nice, 1.12.1007 – 25.02.2008, p. 25.

<sup>624</sup> Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, op. cit., p. 25.

<sup>625</sup> Manola Antonioni, *À la limite du toucher : Jacques Derrida lecteur de Jean-Luc Nancy*, Ibid., p. 455.

<sup>626</sup> Jacques Derrida, *Papier machine*, op. cit., p. 152.

clôture du livre original, écrit en français, le contenu du livre traduit en braille semble sans commencement ni fin. Le livre traduit commence et se termine par un point, des points. Dans l'écriture, le point indique la clôture et signifie le silence. Dans le langage, le point est un appareil : un interrupteur. Il marque l'arrêt et ouvre le passage à ce qui suit. « Dans la fluidité du langage le point est le symbole de l'interruption, du Non-être (élément négatif) et en même temps il est le pont d'un Être à l'autre (élément positif) »<sup>627</sup>. De fait, les points ainsi agencés, font l'union entre parole et silence. Le texte original se trouve assourdi par la résonance silencieuse des points aveugles. Un livre silencieux où la seule composition harmonieuse est celle du noir sur le blanc. Un livre de code binaire.

Dans cet agencement pointilliste, il y a une structure d'interface qui relève un paradoxe de visualisation de l'information. La réception d'une telle interface repose en effet sur une approche discrète de points fixes, plutôt qu'un flux continu d'information. En effet, il faut considérer ce livre comme une interface de visualisation de données textuelles, donnant une apparence extérieure qui traduit une réalité et un état interne particulier. Il y a une vie propre au texte d'origine qui reste différente de son mode d'apparence. Cette logique d'apparence tend à s'identifier, à remplacer sa source par un code. Il y a une tension entre forme/code, entre une source propre et un code binaire qui lui est extérieur, du dehors. Comme dans l'installation *Surface vivante*, un bas-relief réalisé par Bertrand Segers dans les circulations intérieures du bâtiment d'une université à Paris. Il s'agit d'une reconstruction en écriture braille des imperfections prélevées sur la peau de son épouse. À chaque type d'accident de la peau (grains de beauté, boutons, etc.) correspond un caractère braille. Une fois les accidents répertoriés, ils sont retranscrits sur un tableau en autant de lignes qu'il y a de niveaux de circulation dans le bâtiment. Puis ils sont reportés sur des voiles dans une maquette au 1/40. L'artiste considère l'écriture braille comme de l'ordre du dessin, il l'utilise comme un procédé plastique. Les lettres aveugles et tactiles sont comme une surface vivante des murs qui murmurent l'histoire intime et charnelle d'une femme.

---

<sup>627</sup> Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan*. Paris, Gallimard, 1991, p. 25.



Dia. 16 **Kandinsky**, *Point*, 1970.

« Comme l'explorateur qui découvre de nouveaux pays inconnus, nous faisons des découvertes dans le "quotidien", et l'entourage, d'ordinaire muet, commence à nous parler une langue de plus en plus claire. Les signes morts deviennent symboles vifs et ce qui était mort revit. Évidemment la nouvelle science de l'art ne peut se concevoir qu'en changeant en symboles les signes, et que si l'œil ouvert et l'oreille attentive trouvent la voie qui mène du silence à la parole. Que ceux qui n'en sont pas capables délaissent l'art «théorique» ou «pratique», leurs efforts ne conduiront jamais vers un pont et ne feront qu'élargir encore l'abîme actuel entre l'homme et l'art. Ce sont justement des hommes comme ceux-là qui prétendent aujourd'hui mettre un point final après le mot Art »<sup>628</sup>.

La traduction de l'écriture en braille noir libère l'écriture en point. Cette traduction permet l'élan du point, mais aussi de l'écriture qualifiée d'utilitaire par Kandinsky, pour faire le bond d'un monde vers un autre, d'une forme vers une autre. Il se passe donc une individuation du point, désormais être autonome et évoluant vers une nécessité intérieure du silence. Pour Kandinsky c'est là le monde de la peinture. D'après l'artiste, du point de vue matériel, le point est égal à Zéro (dia. 16). Selon l'artiste, le point géométrique (qui reste invisible du point de vue immatériel), évoque la concision absolue, c'est-à-dire la plus grande retenue, mais qui parle cependant. Il est donc la définition même de l'ultime et unique union du silence et de la parole. C'est pour cette

---

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 27.

raison que la forme matérielle du point géométrique appartient au langage et prend forme dans l'écriture et signifie le silence. Devant le point, on se retrouve donc dans cette position d'arrêt dans l'écriture. Une position spatio-temporelle qui entraîne un passage au-delà de lui-même. Il y a un avant et un après le point. Et voilà donc que le texte écrit en langue française, signifiant et significatif, se traduit en code binaire et se réduit au silence. Mais il y a un intérieur d'une autre nature à ce code qui a l'air muet. Ce texte que j'ai écrit, dans une structure textile, a un sens. Et c'est ce sens qui définit la forme visible du code. Ce code est lui-même écriture, langue. Il ne parle clairement qu'à ceux qui savent l'écouter et le lire.

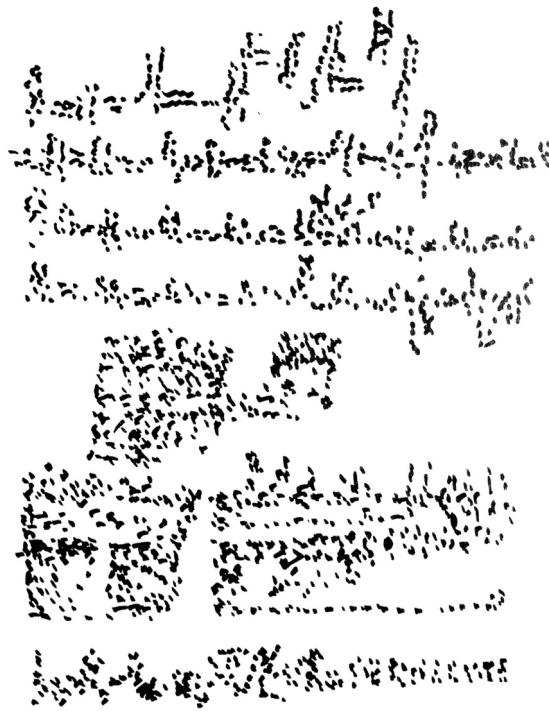


Fig. 46 **Henri Michaux**, *Saisir*, 1979, encre sur papier.

Dans ce dessin, extrait du texte intitulé *Saisir*, Henri Michaux développe un geste de ponctuation et une écriture illisible (fig. 46). Dans cette œuvre, où textes et dessins s'enchevêtrent naturellement sans illustration ni commentaire, Michaux semble s'adonner à une activité qui implique l'écriture dans une préoccupation propre à

l'expression picturale et son rapport direct à un geste scriptural. Ce dessin fait appel à l'écriture, comme pour ouvrir sur son intérieur qui le nourrit. Cette relation palimpsestique appelle l'inscription visible et cache une plus ancienne sans l'effacer. Ce dessin comme écriture illisible perd sa fonction de communication et n'apparaît que dans sa forme de signifiant ouvert à une signification et à une lecture possible. Il s'agit de « traduire »<sup>629</sup> à travers des lignes-points actives et signifiants afin de saisir le monde et participer à sa traduction, comme pour en extraire une lisibilité au-delà du visible.

Kandinsky fait de la dualité Intérieur / Extérieur, une théorie de l'abstraction. L'apparence visible d'une œuvre est par définition le voile d'une réalité invisible, bien que réelle. Voir l'invisible, ou encore le montrer est en somme mon programme esthétique et conceptuel. « De même, en d'autres termes, que l'Extérieur a fait la preuve de lui-même et que cette preuve, semble-t-il, c'est lui-même, c'est le monde tel qu'il surgit dans sa visibilité incontestable, qui ne cesse de m'offrir son spectacle et auquel, même lorsque je ferme les yeux, j'adhère encore par tous mes sens levés vers lui. De même l'Intérieur, si nous devons pouvoir le prendre comme le fondement de toute notre analyse doit faire la preuve de lui-même »<sup>630</sup>, c'est-à-dire se montrer. Mais en effet, cet Intérieur ne peut se montrer comme Extérieur, choses du monde qui nous entoure et celle de notre corps visible. Cet intérieur est invisible, ou plutôt, il est visible autrement. Plus loin Michel Henry affirme à l'instar de Kandinsky que : « l'intériorité est un mythe ! », ce qui veut dire en d'autres termes – et en référence à R. Barthes – que l'intériorité est une parole<sup>631</sup>. Le diagramme se trouve être cette légende d'une pratique intérieure – et antérieure – à l'œuvre, donnée à voir dans des signes oraux comme un énoncé vers des « traductions créatrices »<sup>632</sup>. Le diagramme est entendu dans le sens d'Intériorité chez Kandinsky, ce qu'il appelle l'invisible constituant une œuvre sans objet. Mais ce n'est pas un élément, ni une icône ou encore image invisible, mais plutôt

---

<sup>629</sup> « Saisir : traduire. Et tout est traduction à tout niveau, en toute direction », in Henri Michaux, *Saisir*, *op. cit.*

<sup>630</sup> Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Paris, PUF, 2005, p. 17.

<sup>631</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 193.

<sup>632</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 174.

l'acte même de traduire le monde comme il nous est donné – le monde des clichés – en forces, ou intériorité pure. Il s'agit d'établir un diagramme duquel va sortir le fait – le diagramme est en ce sens l'équivalent précisément du concept de « point gris » développé par ailleurs dans la théorie de l'art moderne de Paul Klee – et il est la figure ressemblante bien qu'elle semble contenir des distances infinies. « Son être est le devenir et la forme comme apparence n'est qu'une maligne "apparition", un dangereux fantôme »<sup>633</sup>, note Paul Klee. Il lui associe la nécessité du chaos, pour qu'en sorte ce qu'il appelle l'œuf, la cosmogénèse. Le point gris est unidimensionnel, c'est le chaos, il n'est relatif à rien et il prend tout. Le chaos est un non-concept et le symbole de ce non concept est un point.

C'est un point mathématique qui n'est pas réel mais qui a une position. « Cet être-néant ou ce néant-être est le concept non-conceptuel de la non-contradiction. Pour l'amener au visible, prenant comme décision à son sujet... il faut faire appel au concept de gris, au point gris, point fatidique entre ce qui devient et ce qui meurt »<sup>634</sup>. Sa position est au centre, entre les deux plateaux d'une balance, il demeure ainsi à jamais impondérable et incommensurable. Le point gris est non-dimensionnel et unidimensionnel, c'est le chaos. Une fois fixé au centre, le point gris établit une cosmogénèse de la peinture. Deux moments s'offrent ainsi au point gris, devenir ordre ou mourir. Dans la conception diagrammatique de Deleuze, le point gris de Paul Klee correspond précisément au diagramme chez Francis Bacon, il se positionne entre le chaos (les données, les clichés) et le germe c'est-à-dire la Figure. Comme pour Kandinsky, il y a peinture lorsqu'un point fonctionne, prend son autonomie et passe d'un monde vers un autre, passe d'une langue vers une autre en s'individuuant. Ainsi, la forme est un danger, une catastrophe. L'œuvre *est* son histoire, mais ce n'est pas l'histoire en tant que forme ressemblante mais en tant que transformation et traduction en devenir. *Un livre aveugle* – ne manifestant que sa forme en un contenu muet, que son apparence opaque enfermant derrière elle le fantôme d'une autre forme – est le miroir

---

<sup>633</sup> Paul Klee, « Note sur le point gris », *Théorie de l'art moderne*, op. cit., p. 60. (Souligné par l'auteur).

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 56.

de sa traduction, une pure expression. Finalement, il demeure un texte traduit en braille noir, point. Dans *Une exposition sans texte*<sup>635</sup>, il s'agit d'exposer la disparition du texte – qu'il s'agisse de sa superposition, sa lacération, son effacement, ou sa repeinte – afin de générer un autre texte, un autre sens ou une autre image. La pièce d'Idris Khan est une « image de livre » : le Coran. En photographiant chacune des pages du livre et en les superposant les une sur les autres, l'artiste en génère une image qui fait monument non pas par la censure ou la provocation mais comme une célébration de l'entièreté d'un livre saint. Cette pièce fait écho avec une toile de Gil Joseph Wolman qui dé-peint une peinture préalablement peinte en laissant entrevoir une brèche linéaire dialoguant dans un face à face avec une série emmurée de peintures-méthodes de Claude Ruthault. Dans ce double jeu d'effacement et d'absence, le seul texte finalement lisible est cette invitation faite au spectateur à voir de mémoire – à travers une projection – et à lire dans ces peintures disparues.

---

<sup>635</sup> *Une exposition sans textes*. Suite pour exposition(s) et publication(s), deuxième mouvement. Une proposition de Mathieu Copeland, Maison d'Art Bernard Anthonioz, Nogent-sur-Marne, 21 mars au 19 mai 2013.

## **II. Expériences mystagogiques**

## 1. Mystères

« On dirait qu'*ils* ne se perdent pas dans l'errance absolue. Ils explorent – et cherchent à prévoir là où ils ne voient *pas*, ne voient *plus* ou ne voient *pas encore*. L'espace des aveugles conjugue toujours ces trois temps de mémoire »<sup>636</sup>.

« Il semblait que ce que l'on voyait était le vrai lui-même »<sup>637</sup>.

### Ne voit pas encore

Je rentre dans la galerie de l'école nationale d'art de Cergy<sup>638</sup>, éclairage tamisé. Au fond de la salle à droite, un présentoir en forme de table basse attire mon attention. Un couvercle en plexiglass protège des bijoux en or placés sur un contreplaqué en bois soutenu par une table métallique noire. L'œuvre *Savane autour de Bangui* est ce qu'on peut désigner " d'œuvre aveugle " au vrai sens du terme comme au figuré. Car, en dépit de son aspect matériel et visible, apparent, elle ne porte pas en elle l'esquisse d'un moindre sens. Un sens saisissant et à la fois incompréhensible. Cet agencement d'objets sur un plan en contreplaqué constitue l'actualisation d'un prototype virtuel, absent. J'ai toujours pensé que rien ne valait le contact direct avec une œuvre, qu'un document portant l'image de l'œuvre n'engendrait pas la sensation, pourtant, je suis bien devant l'œuvre mais je ne la vois pas. Finalement, elle me renvoie vers ses commentaires et documents critiques, cartel et légende. Je me rappelle avoir murmuré devant la pièce

---

<sup>636</sup> Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, *op. cit.*, p. 15. (Souligné par l'auteur).

<sup>637</sup> Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>638</sup> La vitrine, *Introduction de la femme à la bûche*, Exposition du 22 mai au 5 juillet 2008.

d'Isabelle Cornaro : « je ne comprends pas ! ». Face à cette pièce, que je " ne vois pas encore ", je ne me sens en aucun cas récepteur averti du domaine de l'art, je me sens face à des objets posés sur un socle dans une galerie d'exposition. Il ne me reste désormais qu'à lire l'œuvre à travers les commentaires critiques et médiatiques qui constituent ma seule grille de lecture ; un discours portant la parole de l'artiste et de son œuvre. Je cherche un cartel, en vain Je me dirige alors vers le comptoir de la galerie où se trouve une quantité d'imprimés, de documents d'informations et de récits médiatiques autour de l'événement, des artistes et des œuvres.

Dans un entretien avec Vallia Athanassopoulos – consulté dans le document de l'artiste mis à la disposition des lecteurs dans la galerie – Isabelle Cornaro déclare procéder à une transposition : « la forme abstraite m'intéresse en tant que forme qui fonctionne comme signe. Non pas pour elle-même »<sup>639</sup>. Dans ce dispositif muséal, elle jette son dévolu sur des objets chargés émotionnellement, qu'elle transfigure en éléments graphiques ready-made : des bijoux qui redessinent les lignes de paysages de savane africaine, d'après des photos de famille. Elle ajoute à propos du matériau et des objets choisis qu'ils « fonctionnent comme figure, réceptacle de projections mentales, identitaires, affectives, sentimentales. Ce qui m'intéresse, c'est ce qu'on projette dans ce qu'on regarde, symboliquement, émotionnellement, effectivement. D'où aussi la question du fétichisme des objets »<sup>640</sup>. Ces mots de l'artiste fonctionnent comme une grille de lecture de l'œuvre à ma proximité physique. Dans l'étymologie du verbe anglais *read*<sup>641</sup> qui signifie en langue française « lire », un dérivé d'anglo-saxon *roed* et de termes germaniques apparentés, l'un des sens premier est « donner conseil », dont le sens s'est élargi à « expliquer quelque chose d'obscur », un peu comme résoudre une énigme ou un mystère. Ainsi, quelqu'un de *ready* est celui qui s'est préparé à une situation après l'avoir « lue » avec attention. Mais je me trouve dans une situation qui suscite interrogation, et dont je peine saisir le sens. Le sens étant ici entendu comme " sensation " et " sens logique ".

---

<sup>639</sup> Isabelle Cornaro, « Voir comment on regarde », entretien avec Vallia Athanassopoulos, in Artnet, article disponible sur l'adresse <<http://www.artnet.fr/magazine/portraits/athanassopoulos/Cornaro.asp>>.

<sup>640</sup> *Ibid.*

<sup>641</sup> Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Paris, Zones sensibles, 2011, p. 24

L'inadéquation entre la nature conceptuelle du projet et la matière plastique d'expression mobilisée dans le cadre de l'exposition aboutit fatalement à un échec qui n'est que très partiellement comblé par l'appareil textuel des cartels et du catalogue. Or, il pourrait bien s'agir là de l'aporie sur laquelle viennent buter certains de ces travaux contemporains qui sont comme traversés par une disjonction : élaborés autour de concepts et mis en œuvre avec des matériaux plastiques. Il en résulte un faux hermétisme et une incompréhension chez les spectateurs. Si on pense par l'art autant qu'avec des concepts, c'est sur un mode différent. La pensée par concepts est accrochée aux sens et aux mots, tandis que, de l'art émane des sensations éprouvées au contact de la matière des images et des choses. Dans une étude sur l'intégration du sens et de la sensation dans le poème et à travers l'exemple de la peinture, Noëlle Batt interroge la notion de sensation. Elle écrit : « La sensation est bien maîtresse puisque c'est elle qui conduit les réalisations du peintre mais elle est aussi souple, labilité, plasticité puisqu'elle prend corps à ces niveaux (...) C'est en tout cas par la sensation que le spectateur ou le lecteur entre dans le tableau. C'est par elle qu'il doit être touché, s'il veut non seulement voir, mais ressentir, connaître et comprendre le tableau ou le poème »<sup>642</sup>. Être attentif au doigt et à l'œil, attentif à ce qui touche l'œil et à ce qui le touche du doigt pour donner enfin à voir. Comme un aveugle alors, le spectateur-lecteur de l'œuvre doit parvenir à toucher l'œuvre par l'esprit afin qu'il soit lui-même touché par elle et parvenir enfin à la sentir. À défaut, il risque d'être induit en erreur, à défaut, il faut qu'il y croie. Désormais, portée par la lecture de l'œuvre, je me réfugie dans les récits de formes invisibles (ou illisibles) que sont justement les légendes, les idées, les paroles, les discours, les raisons et les calculs loin du plastique, mais où réside néanmoins une plasticité. Pourtant, ce ne sont que des jugements, des points de vue. « Ce qui se passe est un peu plus compliqué, plus dialectique en réalité. Il y a un savoir préalable, pétri de catégories toutes faites, qui est mis en pièces pour un moment – qui

---

<sup>642</sup> Noëlle Batt, « Ce que le corps saisit quand on n'y comprend rien. De l'intégration du sens et de la sensation dans le poème », in « Arborescences, Corps, Décors et autres territoires ». Université de Paris 8, coll. Travaux et documents, Saint Denis, 2005, N° 26, p. 19-20. Étude du recueil *73 Poems* de Edward Estlin Cummings (1963) intitulé *Me up at does*.

commence avec l'instant même où l'image apparaît »<sup>643</sup> décrit Georges Didi-Huberman « devant l'image ».

« Savane autour de Bangui » peut être formulé ainsi :

Bijoux en or + contreplaqué = zéro

Dans ce sens, l'œuvre est neutre en soi. Ainsi, la neutralité de la référence permet à l'œuvre de vivre au-delà d'elle-même ; objectivement. Sa médiation lui permet une individuation multiple et ouverte selon les points de vue des critiques. Devant la pièce d'œuvre, je ne perçois aucune identité ethnique, culturelle, linguistique, ni référent iconique ou autre. Pourtant la lecture du titre, les critiques de cette dernière et l'intention même de l'artiste renvoient à de multiples signifiés symboliques à travers une traduction sémantique. Notamment, le référent photographique renvoie à un moment historique et fait partie de la vie personnelle et familiale de l'artiste. L'œuvre d'Isabelle Cornaro est désormais riche et lourde de sens virtuels. Non pas possibles, mais virtuels. Car bien qu'elles soient transmises après-coup, ces formes textuelles sont à l'origine de l'œuvre et du récit de l'artiste. L'artiste parle à travers les mots des autres, elle est l'autre. Avec *Savane autour de Bangui* il ne s'agit pas seulement de perte, comme dans le cas de *Un livre aveugle* ou encore de *Technique mixte*, mais aussi d'une problématique qui relève de la croyance, d'un mystère ou encore d'une « mystagogie » dans les termes de Bernard Stiegler : « Tout art du présent ou du passé relève d'un mystère, l'art contemporain est une sorte spécifique d'un tel mystère de l'art. La philosophie hérite d'un mystère aussi, mystagogie par l'écriture au théâtre ; énigme de la tragédie. Au 20<sup>ème</sup> siècle une nouvelle mystagogie apparaît avec Marcel Duchamp »<sup>644</sup>. D'après le philosophe, l'art procède essentiellement par la passion et dans un tel contexte la question de la religion se pose.

---

<sup>643</sup> Georges Didi Huberman, « La condition des images », in *L'expérience des images*, op. cit., p. 83.

<sup>644</sup> Bernard Stiegler, « Sur la Mystagogie. De l'art contemporain », Conférence Interface, Richard Conte et Marc Jimenez (dir.), 10/01/07, Amphithéâtre Bachelard, la Sorbonne.

« J'étais à un vernissage qui faisait également office de cérémonie de remise d'un prix. Lorsque j'ai visité l'exposition j'ai eu l'idée d'une mystagogie qui entoure l'art. J'ai entendu dans ce murmure un problème ou plutôt de l'embarras. Le travail n'étant pas apprécié du public surprenait par sa mauvaise qualité. L'autorité chargée de remettre le prix me confesse qu'il n'apprécie pas le travail de l'artiste. Lors de la remise du prix en question il dresse des éloges tout en justifiant la récompense qu'il s'apprête à donner à l'artiste, et le public applaudit. Ceci est une expérience mystagogique »<sup>645</sup>.

D'après le philosophe, les mystères de l'art résident dans ses instruments, ses techniques à travers une organologie<sup>646</sup> générale, cultivés par un culte dont les institutions culturelles et médiatiques font partie. « L'œuvre œuvre, dans le sens d'ouvrir. Elle ne nous ouvre que pour autant que l'on y croit, que pour autant qu'elle nous affecte. Elle pointe vers un mystère, elle indique un autre plan que celui qui n'existe que pour autant que l'on y croit. L'art n'œuvre que pour autant que l'on y croit. »<sup>647</sup>. Il se définit dans cet écart entre le discours et l'image et exige une forme de croyance. L'art suppose des pratiques de soins, de cures, des curateurs, des officiants et des offices. L'œuvre est toujours accompagnée d'un brouhaha de récits, contes, paroles et légendes qui varient selon leur auteur. On peut dans un travail comparatif et précis voir les différentes mesures de cet écart qui témoignent, dans le sens de Stiegler, d'une diversité de nature des institutions culturelles, d'une organologie générale et de différentes médiations. Comme l'explique Gilbert Simondon en comparant la nature de l'objet technique (média, institution) et celle de l'objet esthétique (œuvre d'art) :

---

<sup>645</sup> Bernard Stiegler, *Sur la Mystagogie. De l'art contemporain*, *Ibid.*

<sup>646</sup> Organologie est dérivé du grec « organon » : outil, appareil. Ce terme renvoie à l'instrumentation technique de la pensée et du savoir. Les conditions organologiques ou instrumentales peuvent favoriser un mode de lecture plus critique et une confrontation des jugements catégoriels des lecteurs.

<sup>647</sup> Bernard Stiegler, *Sur la Mystagogie. De l'art contemporain*, *Ibid.*

« l'objet technique en tant qu'outil, au contraire, ne s'insère pas, parce qu'il peut agir partout, fonctionne partout. C'est bien l'insertion qui définit l'objet esthétique, et non l'imitation »<sup>648</sup>. Il ajoute : « l'impression esthétique est alors relative à l'insertion ; elle est comme un geste »<sup>649</sup>. Cette notion d'insertion met le point sur le fossé qui à la fois rapproche et sépare l'art de son monde d'insertion culturelle. Il peut aussi problématiser la liberté de l'art à se nourrir du monde sans en faire partie et paradoxalement de dépendre d'une institution culturelle et donc du pouvoir qu'elle est susceptible d'exercer sur lui.

L'art est-t-il tributaire des normes pour exister ?

D'après Bernard Stiegler, la société humaine est constituée de milieux associés. Avec l'industrialisation on assiste à une dissociation de ces milieux. Les consommateurs ont la possibilité aujourd'hui et grâce aux médiations culturelles de s'individuer dans les pratiques sociales. L'attention se produit en s'éduquant, mais la société actuelle détruit l'attention par la captation permanente de tous les sens du corps. Au-delà de l'attention, le spectateur cherche une forme de croyance dans l'œuvre à travers la réflexivité. Le jugement naît du partage mais se construit par les artifices. Faut-il penser que ces croyances vont disparaître ? La réflexivité devient le tuteur d'une spéculation délirante dans laquelle l'art devient à son tour spéculatif. Les mystères de l'art passent par ses propres instruments. L'art suppose des techniques pratiquées ainsi qu'une organologie générale et une organisation du culte. L'œuvre est toujours idiomatique, elle naît d'un défaut de langage. La langue est parole d'un défaut, comme le mystère est ce qui fait défaut.

---

<sup>648</sup> Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, op. cit., p. 183.

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 185.

## Enregistrer c'est recueillir des apparences

« Si l'on bannit les images et les représentations, c'est pour insister sur l'importance des formes, voire des modes d'écriture, qui vont permettre, à nouveau, de "parler enfin objectivement". Il s'agit bien toujours de parler, ou en tous cas d'écrire »<sup>650</sup>.

C'est seulement sur sa mémoire que Michel Gauthier doit compter pour analyser l'œuvre de Tino Sehgal. « Je ne peux aller consulter aucun document où la pièce serait décrite, ni regarder aucun film ni même aucune photographie fixant tel ou tel mouvement des interprètes. (...) Aucune publication avec descriptif et photographie des œuvres n'accompagnent ses expositions. Aussi le commentateur de Sehgal doit-il se passer de ce type de ressource sur lequel se fonde, habituellement, le discours critique. Dans l'espace d'exposition, il ne pourra pas même aller jeter un coup d'œil sur un cartel »<sup>651</sup>. Car, en effet, l'artiste n'accepte aucune documentation sur son œuvre. Le paratexte est l'ensemble des commentaires ou des textes de présentation qui accompagnent une œuvre. C'est à travers le paratexte mais aussi les « *paratextes* »<sup>652</sup> que l'œuvre s'individue. Les éléments paratextuels apparaissent en dehors du corps principal du texte, ainsi le nom de l'auteur ou de l'éditeur ou encore la préface et les notes. Le péri-texte est constitué par les messages qui se situent hors du livre sur des supports médiatiques et publicitaires comme les entretiens radiophoniques ou télévisés ou les articles critiques. Dans le cas d'une œuvre d'art, les paratextes sont aussi multiples que ceux d'une œuvre littéraire, il s'agit du cadre ou du socle dans le cas d'une peinture ou sculpture, mais aussi du cartel ou encore du matériel muséographique et scénographique, catalogues, publicités. « L'espace d'accueil d'un lieu d'exposition

---

<sup>650</sup> Bruno Latour, Préface, *Objectivité*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>651</sup> Michel Gauthier, « Tino Sehgal, La loi du live », *op. cit.*, p. 114.

<sup>652</sup> Michel Gauthier, *Ibid.*, p. 115. L'auteur se réfère aux termes empruntés à Gérard Genette (1987).

est à l'œuvre d'art ce que la couverture du livre est au roman ou au recueil de poèmes : l'espace d'une intense activité paratextuelle »<sup>653</sup>. Michel Gauthier va jusqu'à considérer la configuration du lieu comme la découpe architecturale ou encore les couleurs du murs de l'espace d'exposition sont autant de péri-textes de l'œuvre d'art visuel. On pense alors à l'œuvre de Daniel Buren constituée de cinq toiles rayées intitulée *Les Formes : Peintures* (1977), où le cartel prend le pouvoir sur l'œuvre comme paratexte en signalant leur présence invisible sous cinq tableaux exposés au Musée national d'Art moderne du Centre Pompidou. La stratégie de Tino Sehgal va plus loin, en éliminant radicalement les paratextes et les péri-textes de son œuvre, ou en modifiant le mode de manifestation avec une volonté de préserver l'œuvre des effets de sa périphérie institutionnelle. Comme par hantise du support et de l'enregistrement, Tino Sehgal fait des assistantes de la galerie des cartels oraux qui, toutes les heures, se lèvent et acclament par le verbe la légende de l'œuvre de l'artiste : le nom de l'artiste, le nom de l'œuvre, la date de sa réalisation et son acquisition constituant ainsi le paratexte vivant de l'œuvre. Ici le spectateur-témoin est alerté auditivement de la légende. L'artiste a aussi plongé la librairie de l'espace d'exposition dans l'ombre empêchant ainsi l'accès à toute documentation.

Les œuvres sont toujours plongées dans un entrelacs de discours, de récits, d'histoires ou de fictions, dans une matière textuelle et discursive qui les recouvre, les occulte, les travestit ou les enserre, mais qui aussi les révèle en traçant vers elles des passerelles, des itinéraires inédits, des voies nouvelles de compréhension, en exhumant des intelligibilités inaccessibles aux seuls regards. Les mots qui s'agrègent aux œuvres les enferment donc dans certaines limites, mais ils ouvrent aussi les œuvres à des visions sans cesse réinventées ; c'est à travers les mots, entre les mots, qu'on voit et qu'on entend. Chaque élément médiateur de l'œuvre est utilisé comme matériau et contribue à la confirmation – comme par nécessité de l'artiste à suivre une « loi du *live* » – d'une forme de présence performative et médiatique qui se manifeste par le témoignage de l'œuvre-événement. Le spectateur devient après-coup un rapporteur, un conteur de légendes qui est le seul à croire. Il va devoir décrire, se rappeler et créer ainsi

---

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 116.

l'événement. Il devient ainsi le médiateur de ce qu'il a vu – le prophète – de ce qui " a été ", un référent dépourvu de toute image et de tout écrit, sans trace. En faire l'expérience d'une communication absente. L'artiste préserve ainsi un mode de production strictement oral cherchant à éviter la mise en circulation de documents qui pourraient finir par devenir l'œuvre elle-même.

Mais en ce sens, qu'est-ce qu'une œuvre ? où débute-t-elle ? où finit-elle ?

Mais rien n'empêche le critique, visiteur de l'exposition-œuvre de réaliser un texte sur cet événement. Sa critique faisant foi d'un commentaire et d'un témoignage de ce qui " a été ". « Le commentaire "donne à penser". Et donnant à penser, il nous permet de nous éloigner de lui pour penser tout seul »<sup>654</sup>. C'est surtout à travers ces commentaires que les commentateurs de l'œuvre arrivent à trouver les informations nécessaires pour constituer d'autres commentaires sur celle-ci. Le critique ajoute : « Bien souvent, le critique ou l'historien travaillent à partir non de l'œuvre, mais de son épitexte, notamment photographique, soit parce qu'ils ne l'ont jamais vue, soit parce que, l'ayant vue, ils n'en ont pas gardé un souvenir suffisamment précis. S'agissant des œuvres de Sehgal, cette possibilité n'existe pas »<sup>655</sup>. Le commentaire est ainsi mis en danger à l'ère de l'hyperinformation. Mais aux aguets, le commentateur sachant qu'il produira l'un des rares témoignages et documents écrits sur l'œuvre, redouble d'attention lors de sa visite abolissant ainsi tout type de distraction et de consommation qui laisseraient à plus tard la sensation et la compréhension. Aussi, le commentateur devient plutôt un rapporteur dont le rapport, faute d'archives, peut être très différent des autres rapports, être approximatif ou erroné et semer le doute et l'incertitude chez le lecteur. Ce qui légitime le rôle de la critique, dès lors qu'elle ne s'épuise pas dans de vains jugements, ni de futiles appréciations, c'est qu'elle contribue par les mots et les concepts, à construire de nouvelles visibilités donnant à voir et à penser l'œuvre hors de son lieu de monstration. Le commentaire lui donne une forme de vitalité sur la durée. Mais dans le cas Sehgal, l'art est producteur d'objectivité globalisée faisant varier sensiblement

---

<sup>654</sup> Antoine Berman, *L'âge de la traduction*, op. cit., p. 66.

<sup>655</sup> Michel Gauthier, « Tino Sehgal, La loi du live », *Ibid.*, p. 114.

l'aiguille précise du souvenir. L'œuvre de Sehgal est la définition même de l'aura dont parle Benjamin, dans le sens où elle se livre seulement dans l'ici et le maintenant de son exécution.

Je reviens à la séparation de la légende de son référent original, je reviens pour mieux saisir la perte, la disparition et le sacrifice de l'image « pour que le réel advienne enfin dans le geste artistique »<sup>656</sup>. Dans ce geste on perd le sens ainsi que le témoignage des deux éléments réunis et de la vérité d'apparence comme un hors champ. Au même titre que les légendes des temps (mythes, contes, fables), j'effectue un rapprochement entre la légende nominale et la légende historique. Elle est, rappelons-le, une oralité. Dans les deux sens, elles racontent une histoire, font appel à l'imagination (d'un fait passé) et à l'absence de son témoin oculaire. Une légende (réelle), à la différence d'un conte (fictif), est fortement liée à un élément clé focalisé sur un lieu, objet, personnage, histoire, etc. Au fil du temps, la légende devient un mythe pour les sociétés futures, car elle perd en précision et gagne en fantaisie, en grandeur et en amplification. Dans la langue courante, la légende est également devenue synonyme de mythe, et renvoie à un fait dont l'existence n'a jamais pu être prouvée. Dans le cas de *Technique mixte* comme dans le cas des légendes historiques, il y a un retour à la source, à l'original, au livre par l'intermédiaire des mots, à une problématique de la croyance relayée par la trace de la mémoire et de la lecture. Le livre peut jouer le rôle du traducteur car il « porte dans son corps une opération de traduction en cours »<sup>657</sup>, de ce qui « pourrait devoir être »<sup>658</sup>. Par un geste relevant, le langage le plus juste renvoie à une " bonne " traduction, à une " bonne " transmission. « Depuis peu, quelques siècles à peine, une traduction dite littérale, si elle veut atteindre à sa plus grande relevance possible, ce n'est pas une traduction qui traduit des lettres ou même seulement ce qu'on appelle tranquillement du sens, mais qui, traduisant le sens dit propre d'un mot, son sens littéral, c'est-à-dire

---

<sup>656</sup> Alain Badiou, *Le siècle*, op. cit., p. 186.

<sup>657</sup> Jacques Derrida, *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante »*, Paris, éd. L'Herne, extrait du « Cahier de l'Herne » n° 83, coll. Carnet de l'Herne, Paris, 2005, p. 14.

<sup>658</sup> Jacques Derrida, *Ibid.*, p. 15.

déterminable et non figural, se donne pour loi ou pour idéal, même s'il reste inaccessible, de traduire non pas mot à mot, certes, ni mot pour mot, mais de rester néanmoins aussi près que possible de l'équivalence du "un mot par un mot" ; et donc de respecter la quantité verbale comme quantité de mots dont chacun est un corps indécomposable, l'unité indivisible d'une forme sonore incorporant ou insignifiant l'unité indivisible d'un sens ou d'un concept »<sup>659</sup>. De ce fait, la soustraction anime un processus de destruction de la ressemblance, du représentatif et de reproductibilité de l'image ainsi que du rapport qui peut relier la réception sensorielle à l'expression intellectuelle. Ou encore, ce geste de coupure fait de ce rapport un agencement sensible qui peut produire un quotient ou un effet d'art. On peut voir dans ce geste, comme dans celui de Tino Sehgal par exemple, une réponse à la question du temps de la réception de l'œuvre. Comme pour mettre le point sur un geste actuel, un acte au présent et non pas à l'enregistrement de celui-ci : « c'est l'attestation du commencement comme présence intense de l'art, comme son présent pur, comme présentification immédiate de sa ressource »<sup>660</sup>, une forme de modernité, une allégorie du sens que peut contenir le qualificatif " contemporain ".

---

<sup>659</sup> Jacques Derrida, *Ibid.*, p. 25.

<sup>660</sup> Alain Badiou, *Le siècle, op. cit.*, p. 191.

## 2. Figures sagittales

### Objets techniques

« A première vue, il paraît absurde de parler d'objets techniques de nature linguistique. (...) Pourtant, on ne peut manquer de noter le mode d'existence particulier de certains savoirs linguistiques modernes, les dictionnaires. Ils existent sous forme d'objets, les filiations que l'on peut suivre au cours de leurs évolutions, sont faites d'intégration et d'accrétion. La temporalité de leur développement est spécifique, relativement indépendante des changements théoriques et soumise à des impératifs externes d'ordre économique. On accordera probablement qu'ils sont, dans le domaine des savoirs linguistiques, l'*analogue* des objets techniques »<sup>661</sup>.

Derrière les mots exhibés sur les cartels ou les documents, on peut déceler la configuration dans laquelle chaque artiste tente d'articuler ses matériaux au sein d'un tout appelé œuvre. Dans ce jeu de lecture, où apparaissent des figures – ne serait-ce que des ébauches – se glissent aussi fable, fabulation et peut-être aussi la capacité de l'un ou de l'autre à tout transformer en légende, à créer une histoire. Les légendes provoquent le lecteur car elles le renvoient aux "choses" qui habitent son quotidien et son espace. Des choses élémentaires, particulières. Un espace commun, différent pour chacun, peut être secret. Simultanément, sous le graphisme des mots apparaît avec netteté un ensemble de figures connues ou inventées sur le tas. Le lecteur imagine un tas de choses neutres et sans images. Dans ces légendes il n'y a pas d'illustration, pourtant y réside la figure

---

<sup>661</sup> Sylvain Auroux, *La révolution technologique de la grammatisation*, op. cit., p. 19. (Souligné par l'auteur).

d'une histoire. Cette opération de distanciation passe par la destruction de l'évidence apparente des objets afin de scruter leur milieu technique, dévoiler leur environnement et les comprendre.

Calculette, calculatrice imprimante, calculette scientifique  
Machine à écrire électronique  
Ordinateur portable, adaptateur de courant  
Mallette d'ordinateur, livre électronique, ordinateur de poche  
URL internet  
Internet  
Réseau étendu, câbles  
Périphériques de communication, réseaux  
Périphériques de stockage  
Périphériques de sortie, onduleur  
écrans, vidéoprojecteur  
Imprimantes  
Périphériques d'entrée, clavier et pictogrammes  
Micro-ordinateur, boîtier tour  
Cassette, platine cassette  
Ampli-syntoniseur  
Caméscope analogique  
Téléviseur  
Microphone dynamique, radio studio et régie  
Télévision  
Matériel de chambre noire  
Photographie, agrandisseur  
Accessoires photographiques, trépied  
Projecteur de diapositives, écran de projection  
Objectifs  
Posemètre photoélectrique, posemètre à visée reflex  
Appareil à visée reflex mono-objectif  
Appareil reflex<sup>662</sup>

---

<sup>662</sup> *Le dictionnaire visuel*, Ariane Archambault, Jean-Claude Corbeil, Paris, La Martinière, 2006.

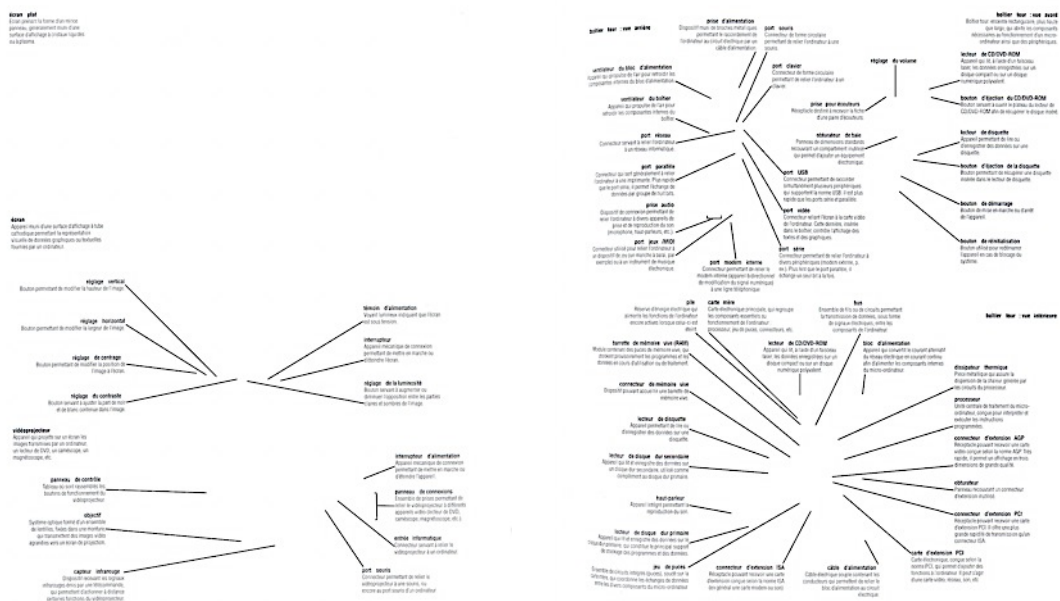


Fig. 47 *Légendes*, 2012, Tirage jet d'encre, 21.5 x 27.2 cm.

Dans la série *Légendes*, ma démarche consiste à isoler les noms de leur référent (fig. 47). Ils restent figés à la manière dont sont disposées les pièces d'une machine ou d'un mécanisme technique. Par extension, ils sont le mécanisme lui-même. Généralement, ce sont des outils qu'utilise l'artiste et qui peuvent par extension habiter son atelier et le lieu de l'exposition de son travail. Ils peuvent être instrument ou objet d'une œuvre, des *Ready-made*. Il s'agit d'une série d'une trentaine de planches d'illustrations d'appareils légendés, sélectionnées dans des dictionnaires visuels et dépouillées de leurs figures. Ces légendes saillantes détachent l'objet technique et redessinent ses contours à travers la lecture. Les légendes y restent suspendues à une vérité qu'elles nomment sourdement. La lecture vient alors dessiner les contours des objets disparus. Les légendes semblent figées pour toujours dans une sorte de réciprocité silencieuse, comme le serait un musée du silence. Je retrouve dans le roman nippon *Le musée du silence*<sup>663</sup>, une poétique de l'accumulation et de la mémoire très

<sup>663</sup> Yoko Ogawa, *Le musée du silence*, op.cit.

proche de celle de *Légendes* et de *Technique mixte*. Un muséographe engagé par la vieille dame d'un manoir afin de recenser, agencer et mettre en scène une collection d'objets qu'elle accumule depuis des années, doit constituer un musée avec des reliques du quotidien, vestiges d'une intimité disparue. Ces objets de collection se distinguent par leur provenance : volés quelques heures après la mort d'habitants du village voisin. Sa mission est de constituer ce musée du silence à la hauteur des souvenirs de la vieille dame. Chaque objet constitue non seulement une histoire mais aussi un processus d'appropriation. Le vol d'objets de défunts se fait d'après une stratégie très précise et à travers une lecture des lieux. Ce processus d'appropriation est mis en évidence à travers une volonté d'inventorier les objets du monde moderne. Comme à l'époque de l'encyclopédisme du XVIII<sup>ème</sup> siècle, le dictionnaire comme d'autres techniques de grammatisation procèdent par un savoir d'appropriation. La propriété est opérée par le morcellement des choses : « s'approprier, c'est fragmenter le monde, le diviser en objets finis, assujettis à l'homme à proportion même de leur discontinu : car on ne peut séparer sans finalement nommer et classer, et dès lors, la propriété est née »<sup>664</sup>.

« L'Encyclopédie, singulièrement dans ses planches, pratique ce que l'on pourrait appeler une certaine philosophie de l'objet »<sup>665</sup>. Sylvain Auroux pense qu'il y a un rapport réflexif entre savoirs linguistiques et technologies à travers l'étude de l'écriture comme révolution technologique. Ce rapport réflexif conduit à voir dans les grammaires aussi bien que dans les dictionnaires des outils linguistiques caractérisés par les métalangages. Ces derniers sont ce qui permet le véritable savoir linguistique ; un savoir précis et complet. Les métalangages<sup>666</sup> sont les moyens qui permettent de parler une langue ou un langage, comme les systèmes de notations qui construisent et représentent le savoir. Le dictionnaire fournit des *items* arrangés et interprétés selon des procédures d'engendrement et de décompositions d'énoncés. Le dictionnaire comme objet technique du savoir permet une sommation spatiale de grammaires et de définitions. Par

---

<sup>664</sup> Roland Barthes, « Image, raison, déraison, L'Univers de l'Encyclopédie, 130 planches de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert », *op. cit.*, p. 92.

<sup>665</sup> Roland Barthes, *Ibid.*, p. 89.

<sup>666</sup> Métalangage, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 1321.

ailleurs, le dictionnaire visuel se rapproche des planches encyclopédiques des Lumières. L'objet-image est exhibé dans sa globalité, de l'extérieur comme de l'intérieur. L'objet est ainsi catégorisé par sa genèse, son essence ainsi que sa praxis. L'objet-image est décortiqué par la nomination de chacune des pièces qui le constituent dévoilant ainsi une forme « d'esthétique de la nudité » <sup>667</sup> . Contrairement aux planches Encyclopédiques de l'ère post-industrielle où les objets représentés sont encore de nature et de praxis artisanales, celles de l'époque actuelle présentent des objets techniques mécaniques mais aussi électroniques généralement fabriqués en usine. Cette opposition est accentuée d'ailleurs par la présence de l'homme à l'œuvre sur l'illustration, preuve du travail artisanal dans l'une, et son absence remarquable dans l'autre, bien qu'il reste l'unique usager de ces techniques. Dans leur esthétique graphique, les planches du dictionnaire visuel sont colorées, lisses et fabriquées informatiquement d'où leur caractère standardisé. Alors que celles de l'Encyclopédie sont les fruits d'une gravure sur bois et témoignent d'un geste manuel et artisanal sur cette matière végétale qui domine par ailleurs la nature des machines représentées, contrairement à celles de l'ère industrielle faites de plastique et de métal. La possession de choses commence alors à la nomination de chaque élément qui les constitue. L'Encyclopédie comme la Bibliothèque, le Musée ou encore Internet sont des médias qui, à l'image d'un coffre de recel flottant, contiennent tous les individus habitant ce monde.

Cela me renvoie à l'œuvre *Breakdown* de Michaël Landy, lorsqu'en 2001 et après quatre ans de préparation, il détruit à l'aide d'un broyeur l'ensemble de ses biens de façon radicale et irréversible, dans le cadre d'une performance qui a duré deux semaines dans un magasin désaffecté à Londres. Le titre de l'installation *Breakdown* signifie désintégration, dislocation mais aussi effondrement psychique. L'artiste célèbre publiquement sa dislocation personnelle. Il réalise un inventaire sous forme de liste des 7227 objets qu'il possède, qui sont répertoriés et qui sont aussi bien un acte de naissance qu'un manteau en peau de mouton appartenant à son père. Tous les objets

---

<sup>667</sup> Roland Barthes, « Image, raison, déraison », *Ibid.*, p. 92.

sont mis en scène dans des bacs en plastique sur des tapis roulants avant d'être pulvérisés. L'artiste, tel un Sisyphe, tente d'échapper à un système qui se renouvelle constamment où l'identité du sujet se définit par sa possession matérielle : suis-je ce que je possède ? qui suis-je sans objets ? par cette action, l'artiste se libère tout en menant une réflexion sur le lien entre individu, possession et identité. La vidéo *Breakdown* qui témoigne de cette performance est une œuvre poétique sur le paradis et l'enfer de la consommation qui aliène l'individu, mais c'est aussi une mise en scène de la création par la destruction, création négative faisant de l'élimination des objets qui polluent la terre une réelle esthétique du néant. « Des objets sans symptômes et sans latences, donc : des objets tautologiques »<sup>668</sup>, c'est dans ces termes que Didi-Huberman qualifie les aspects fondamentaux des pratiques minimalistes de Donald Judd, Richard Serra ou Robert Morris. *Technique mixte* est fréquemment jonché de toutes sortes de métaux à connotation minimaliste, des matériaux « du temps présent (manière de critiquer les matériaux traditionnels et "nobles" de la statuaire classique), mais aussi en matériaux précisément faits pour résister au temps » : cuivre, aluminium, acier inoxydable ou fer anodisé ou galvanisé, résine polyester, plomb, brique réfractaire, etc. Le caractère minimaliste de *Technique mixte* ou de *Légendes* est inéluctable. Au-delà de leur charge mystagogique, ces documents revendiquent la nomination et l'énumération comme seules unités de savoir et de lecture. Si les légendes qui constituent la liste *Technique mixte* dénotent les œuvres auxquelles elles font référence indépendamment d'une quelconque ressemblance, celles de *Légendes* nomment et expliquent la fonction de chaque élément de l'objet en référence.

La suppression des images dans les deux cas et la mise en valeur des légendes transforment le document représentatif d'une figure ressemblante en une dénotation diagrammatique. Cela ne supprime pas le caractère ressemblant, car qu'elle soit nommée à l'écrit ou en image, une " machine à écrire " ressemble toujours à elle-même. Mais le geste d'épuration – de purification – d'images libère la perception de tous ces dilemmes séparateurs entre les représentations, engendrant une relativité de la vision et

---

<sup>668</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992, Paris, p. 28.

des points de vue, sans préjugés comme pour dénuder le regard. Il n'existe pas d'œil innocent et d'identité absolue, mais « tous les deux renforcent l'idée, d'où ils dérivent, que savoir consiste à élaborer un matériau brut reçu par les sens, et qu'il est possible de découvrir ce matériau brut soit au moyen de rites de purification, soit par une réduction méthodique de l'interprétation. Mais recevoir et interpréter ne sont pas des opérations séparables »<sup>669</sup>, explique Goodman. Les images sont mentales, cognitives et font appel à l'imagination ou au souvenir. Dans ces planches légendaires et encyclopédiques, scannées et sans point de vue, les mots seuls composent un essaim d'éléments particuliers d'objets. Une structure de mots qui laisse entrevoir une certaine apparence des objets techniques choisis, mais également une suite de figures sagittales. Chaque composant renvoie à des gestes effectués par l'utilisateur de ces objets, souvent répétitifs et parfois inconscients, car un port USB ou un clavier d'ordinateur renvoient à des gestes directs et visibles, alors qu'une carte mère est activée par des opérations indirectes et non visibles. Cette structure anatomique qui rappelle celle du monde biologique ne diffère du monde technique qu'en nature.

Au départ, l'explication raisonnée des grilles de lecture imposées au matériau s'avère nécessaire. Le lecteur de légendes, en lisant ces agencements précis de mots, les fait et les défait simultanément. Le geste dénotatif ou cognitif définit l'orientation du message verbal vers le contexte, ce dont on parle. Ce geste est celui de l'indication qui est radicalement substituable à un terme. Le pronom démonstratif "ceci" dans sa pure fonction ostensive n'a d'autre signification que de désigner l'objet singulier pointé par le geste d'indication, la flèche. Sans doute "ceci", comme tous les embrayeurs, a bien une signification générale et constante qui lui est propre, celle de désigner sans l'objet. Aussi prend-il une place déterminée dans les paradigmes grammaticaux. Toutefois, il reste qu'il ne peut pas non plus le représenter s'il n'est pas dans une relation symbolique et signifiante avec lui. "Ceci", soit cet ordinateur devant moi, ici et maintenant, au moment précis où "je" prononce "ceci". En d'autres termes, ce que dit "ceci" n'est compréhensible qu'accompagné du geste qui pointe l'index, mais

---

<sup>669</sup> Nelson Goodman, *Langage de l'art*, op. cit., p. 37.

inversement, le geste de montrer ou d'indiquer peut parfaitement opérer son effet signifiant sans l'énonciation du mot "ceci", ce qui est symbolisé par les flèches comme des curseurs. Ces mots constituent la grammaire de l'objet mais aussi ses identifiants. Ils nomment ses organes. Par sa représentation grammaticale, l'œuvre devient lisible, traductible et verbale.

## Artisan - Artiste - Ingénieur

|             |               |                     |
|-------------|---------------|---------------------|
| rouler      | tourbillonner | joindre             |
| rabattre    | soutenir      | adapter             |
| plier       | crocher       | laminer             |
| emmagasiner | suspendre     | agglomérer          |
| courber     | étendre       | pivoter             |
| raccourcir  | pendre        | repérer             |
| tordre      | ramasser      | élargir             |
| tacheter    | de tension    | diluer              |
| froisser    | de gravité    | allumer             |
| limer       | d'entropie    | moduler             |
| déchirer    | de nature     | distiller           |
| buriner     | de groupe     | d'ondes             |
| fendre      | de couche     | d'électromagnétique |
| couper      | de feutrage   | d'inertie           |
| sectionner  | saisir        | d'ionisation        |
| gauchir     | resserrer     | de polarisation     |
| enlever     | lier          | de réfraction       |
| simplifier  | entasser      | de simultanéité     |
| différer    | assembler     | de marées           |
| déranger    | étaler        | de réflexion        |
| ouvrir      | arranger      | d'équilibre         |
| mélanger    | réparer       | de symétrie         |
| éclabousser | rebuter       | de friction         |
| nouer       | coupler       | étirer              |
| renverser   | distribuer    | rebondir            |
| s'affaïsser | gorger        | gommer              |
| couler      | compléter     | vaporiser           |
| cintrer     | enclore       | systématiser        |
| lever       | entourer      | rapporter           |
| incruster   | encercler     | forcer              |
| presser     | cacher        | de cartographie     |

Entre 1967 et 1968 Richard Serra constitue une liste de verbes<sup>670</sup>. La liste est un moyen d'appliquer des actions diverses à des matériaux quelconques. Le langage structure ainsi ses gestes en relation avec des matériaux qui occupent la même fonction que des verbes transitifs. Pour R. Serra, les contraintes de matériaux, poids et propriétés physiques et chimiques, ne sont pas des produits de l'imagination. Les matériaux sont alors comme dépourvus d'images et cela réconforte leur qualité minimaliste. Des verbes d'actions qui renvoient aux gestes manuels et artisanaux de l'artiste, en utilisant ses termes comme une « chorégraphie liée au matériaux »<sup>671</sup>. Comme un programme ou encore des règles d'application à des matériaux divers. Ce sont des verbes qui renvoient à la main certes, mais cela n'est pas sans référence non plus aux actions – ou en termes plus appropriés – aux opérations mécaniques. Le sculpteur avoue ne plus pouvoir manipuler physiquement la sculpture à cause de sa masse, « il me faut employer la technologie. Je dois utiliser des grues et tous les processus nécessaires à la mise en place de l'œuvre... aciéries, chantiers navals, constructeurs de ponts, etc. Les neuf dixièmes du travail mettent en jeu ce genre de prolongements »<sup>672</sup>. L'artiste emploie même le terme de « prolongement » pour qualifier l'appareillage nécessaire à la mise en œuvre de sa sculpture. Désormais tout peut être calculé à l'avance avec des équipes de montage. Des objets techniques nécessaires à la construction d'une œuvre, de sa charpente. Dans un entretien sur le déroulement et la stratégie du montage et du levage de pièces sculpturales, Richard Serra explique : « en un sens, ce n'était pas ce que l'on appelle du "levage" puisque l'on n'utilisait pas d'autre outil que les mains, mais j'ai toujours conçu le levage comme un prolongement de la main Toute technologie est un prolongement de la main – l'électricité est un prolongement du système nerveux central »<sup>673</sup>. Ces règles de travail sont similaires aux principes d'un logiciel, comme un ensemble de séquences d'instructions interprétables par une machine et d'un jeu de

---

<sup>670</sup> Richard Serra, *Liste de verbes (Verb List Compilation Actions to Relate to Oneself.)*, 1968.

<sup>671</sup> Richard Serra, « Levage et montage. Suite à un entretien avec Gerard Hovagymyan », in *Écrits et Entretiens 1970-1989*, Paris, Daniel Lelong, 1990, p. 133.

<sup>672</sup> Richard Serra, *Ibid.*, p. 135.

<sup>673</sup> Richard Serra, *Ibid.*, p. 134.

données nécessaire à ces opérations. Mais encore comme une machine qui coupe, tord ou encore ramasse, dans une incorporation homme-machine. « L'objet technique est avant tout objet d'usage, nécessaire à la vie quotidienne, faisant partie de l'entourage au milieu duquel l'individu humain grandit et se forme »<sup>674</sup>, rappelle Simondon. Ici à travers le verbe, l'objet technique se substitue à la main, la machine se substitue à l'homme en révélant dans l'histoire de l'art une lignée technique. D'ailleurs Simondon explique que « c'est l'utilisation qui devient un ensemble taillé sur les mesures de l'objet technique »<sup>675</sup>. Ces utilisations – mécaniques, électroniques ou informatiques – sont aujourd'hui communes à l'artiste comme à l'ingénieur, personnes par lesquelles l'objet technique s'incorpore à la culture. Leur rapport à la machine est proche dans la mesure où celle-ci devient un élément indispensable à la réalisation d'une pièce dans le cas de l'artiste, d'un projet dans le cas de l'ingénieur. D'ailleurs, cette même machine les réunit souvent dans le cadre d'une réalisation commune.

Dès le début de son ouvrage *Du mode d'existence des objets techniques*, Simondon distingue deux catégories dans les objets techniques ; d'une part les objets « abstraits » ou objets sur mesure relevant de l'artisanat, et d'autre part les objets industriels « concrets ». D'après le philosophe, ces derniers ont acquis une cohérence car les besoins s'adaptent à l'objet technique industriel qui acquiert ainsi le pouvoir de modeler une civilisation. « Les espèces techniques sont en nombre beaucoup plus restreint que les usages auxquels on destine les objets techniques ; les besoins humains se diversifient à l'infini, mais les directions de convergences des espèces techniques sont en nombre fini. L'objet technique existe donc comme type spécifique obtenu au terme d'une série convergente. Cette série va du mode abstrait au mode concret : elle tend vers un état qui ferait de l'être technique, un système entièrement cohérent avec lui-même, entièrement unifié »<sup>676</sup>. D'après Simondon, le rapport d'utilisation et de savoir des objets techniques diffère chez l'artisan d'une part – dont le statut minoritaire entretient un rapport à

---

<sup>674</sup> Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, op. cit., p. 85.

<sup>675</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>676</sup> *Ibid.*, p. 23.

l'enfance où le savoir technique est implicite et non réfléchi – et d'autre part, chez l'ingénieur – dont le statut majoritaire correspond à une prise de conscience et à une opération réfléchie de l'adulte libre disposant de la connaissance scientifique et nécessaire –. Ces conclusions de Gilbert Simondon à l'aune de l'époque industrielle ne sont pas si loin des réalités actuelles du domaine de l'art. Le philosophe des techniques parle de la maturité comme image d'une condition nécessaire d'un sentiment d'universalité de droit et de fait de la connaissance, notamment à travers l'éducation encyclopédique technologique qui vise à donner à l'adulte le sentiment d'accomplissement. C'est ce qui définit le nouveau encyclopédisme qui œuvre à libérer l'homme du XX<sup>ème</sup> siècle de l'aliénation machinique : « Devenu machine dans le monde mécanisé, il ne peut retrouver sa liberté qu'en assumant son rôle et en le dépassant par une compréhension des fonctions techniques pensées sous l'aspect de l'universalité »<sup>677</sup>. Parmi les objets sélectionnés dans *Légendes*, certains requièrent dans leur usage, des connaissances scientifiques, techniques et informatiques souvent non maîtrisées des artistes qui pourtant les utilisent. Dans ce cas et si on parle de l'utilisation de l'objet technique dans la réalisation de l'œuvre et non d'objet esthétique, et selon le raisonnement de Simondon, l'artiste est cantonné à un mode minoritaire et donc artisanal dans sa relation aux données techniques.

À cet égard, on peut distinguer l'artiste-artisan et l'artiste-ingénieur. En effet, il y a deux catégories qui renvoient à des modes de rapports et de réalités techniques qui restent encore archaïques où : « la représentation de l'artisan est noyée dans le concret, engagée dans la manipulation matérielle et l'existence sensible ; elle est dominée par son objet ; celle de l'ingénieur est dominatrice ; elle fait de l'objet un faisceau de relations mesurées, un produit, un ensemble de caractéristiques »<sup>678</sup>. Mais ce qui rapproche les deux, ce sont les problèmes qu'ils s'engagent à résoudre à travers de multiples expériences et études ainsi que les instruments qui facilitent l'opération. Les verbes d'action de Richard Serra renvoient aux gestes de manipulation de l'acier ou du

---

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 88.

cuivre qui demandent une certaine connaissance et ingéniosité/ingénierie de la part de l'artiste. Il déclare : « il n'y a pas de modèle de levage, pas de livre où l'apprendre. Il n'y a pas de chemin obligatoire pour y arriver. Il y a trois ou quatre principes que l'on peut apprendre... qui tiennent du casse-noix, de la brouette et de la poulie. En dehors de cela, il s'agit de savoir où se trouve le point d'appui. Il faut s'appuyer sur sa propre connaissance de la manutention des matériaux, des charges de poids et du principe du levier, tout en ayant un ingénieur compétent à disposition »<sup>679</sup>. Ces ingénieries de levage et de montage qui intègrent complètement le mode d'existence de l'œuvre et qui ne dépendent pas seulement de l'artiste, font de lui un artiste augmenté. Le matériel de manutention, comme les machines de levage – grues, chariots élévateurs, ponts roulants –, est constitué d'engins qui délivrent la force nécessaire au mouvement de levage d'une charge ou à son transfert en position levée.

Ces objets techniques, concrets donc, et qui témoignent d'un progrès technique, transforment les obstacles eux-mêmes en solutions et mettent ainsi l'accent sur une individuation nouvelle ainsi qu'une évolution technique qui relève pleinement de l'objet technique lui-même résultant d'une opération humaine et non pas d'une intention. « Chez Simondon, ce milieu intérieur se dilue. Il n'y a plus de source anthropologique de la tendance. L'évolution technique relève pleinement de l'objet technique lui-même. L'homme n'est plus " acteur intentionnel " de cette dynamique. Il en est l' " opérateur " »<sup>680</sup>. Le philosophe insiste sur la rupture que réalise Simondon avec la tendance anthropologique de l'objet technique – celle développée par Leroi-Gourhan – et qui relève d'un milieu intérieur ethnique témoignant d'une intention humaine et le plaçant ainsi en dehors de toute opérativité.

---

<sup>679</sup> Richard Serra, *op. cit.*, p. 134

<sup>680</sup> Bernard Stiegler, *La technique et le temps, t. 1*, Paris, Galilée, 1994, p. 80. (Souligné par l'auteur).

### 3. Encyclopédisme

#### Musée du silence

« La grandeur de l'*Encyclopédie*, sa nouveauté réside dans le caractère foncièrement majeur de ces planches de schémas et de modèles de machines, qui sont un hommage aux métiers et à la connaissance rationnelle des opérations techniques »<sup>681</sup>.



Fig. 48 *Musée du silence*, 2013, dessins, dimensions variables.

---

<sup>681</sup> Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, *Ibid.*, p. 93.

*Musée du silence* est une série de dessins en frottement effectuées à partir des lutrins présentant des espèces végétales et animales illustrées par des reproductions de planches naturalistes issues des collections de la Bibliothèque Nationale de France, ainsi que des légendes et des descriptions en relief, façonnées pour être perceptibles tactilement, aidant au décryptage, accessibles aux publics en situation de handicap visuel (fig. 58). Cette série de dessins est la visualisation par frottement des planches en relief. Dans ma *bibliothèque* quotidienne, je passe devant ces lutrins sans m'arrêter. De loin, on aperçoit des illustrations d'atlas naturalistes de faune et de flore, réalistes et colorées. En s'approchant de plus près, on s'aperçoit qu'un voile transparent couvre ces images comme pour les protéger en les doublant. Les mêmes représentations se dévoilent en relief, s'adressant aux doigts. Les légendes calligraphiées dans les illustrations encyclopédiques sont désormais en braille. Le geste de frottage m'est venu comme par nécessité. Réaliser ces frottements est comme obtenir un échantillon de ce site muséal, une épreuve de gravure, ou encore un scan ou un monotype. Ces voiles en plastique translucide offrent une traduction du contenu original. Cette traduction devient la matrice de la série d'épreuves *Musée du silence*, résultat positif d'un artefact. Me voilà désormais en possession de planches expérimentales d'individus animaux et végétaux, précises et aveugles à la fois. Cela peut renvoyer aux gravures et spécimens, rapports et descriptions des grands voyages d'enquête et d'exploration du XVIII<sup>ème</sup> siècle.

Ce qui m'attire dans ces planches naturalistes, ce sont les dessins d'une précision extrême qui mettent l'accent sur les traits distinctifs des espèces présentées. Ce sont des traductions visuelles qui fonctionnent comme des descriptions botaniques et animales assez précises. Chaque détail compte et prime sur le contexte de l'image où il n'y a pas place à l'illustration mais plutôt à l'observation. Le dispositif qui accueille ces planches est aussi riche. Il représente un observatoire d'éléments de savoir et de connaissance. Des boutons permettent la diffusion sonore des espèces d'oiseaux ou olfactive des espèces florales. Ces boutons invitent le spectateur à l'interactivité sensible et le transforment en utilisateur. Ils renforcent cette esthétique objective de la « vérité d'après nature »<sup>682</sup> et ouvre la médiation entre art et science. « L'observateur visait désormais à

---

<sup>682</sup> « La vérité d'après nature et l'objectivité sont toutes deux des vertus épistémiques estimables, mais ce qui les distingue n'est pas sans conséquence sur la manière de pratiquer la science et sur le type de scientifique qu'il fait être pour la pratiquer », Lorraine Daston, Peter Galison, *Objectivité, op. cit.*, p. 72.

être une machine, à voir comme si l'œil interne de sa vision raisonnée était délibérément devenu aveugle »<sup>683</sup>. L'objectivité témoigne d'une pratique du terrain, d'un exercice pratique et logique qui fonctionne par la répétition de gestes et des manipulations physiques. Il ne s'agit pas d'appliquer au monde un idéal préexistant mais de le façonner par des actions concrètes. Par conséquent, l'objectivité est capable de s'observer et de s'auto-étudier soi-même en train de se faire. Le sujet connaissant, comme les images qui se substituent aux choses, et bien qu'il soit déjà investi d'un savoir sur les choses, les convertit partiellement en savoir dans une quête du vrai.

Ce qui caractérise un objet technique d'enregistrement mécanique ou numérique c'est son état de cécité. Aveugle, il ne porte pas de jugement sur les choses qu'il enregistre tout en fabriquant son image. La vision aveugle permet de donner le résultat de ce qui est vu à la surface et non de ce qui est interprété ou déduit. Ces machines aveugles ont la possibilité d'observer, de mesurer et d'enregistrer des données et compensent les défaillances humaines, trop humaines. Les prélèvements effectués sur les planches naturalistes relèvent de cette vision aveugle comme démarche de l'esprit qui découvre. Ce qui me conduit à révéler la vérité d'après la nature de l'objet. La surface tactile engendre à son tour par prélèvement d'empreinte une certaine texture *haptique* et aveugle à son tour. Le caractère tactile et transparent de cette surface présente différentes textures qui permettent d'isoler et de comparer les éléments de l'espèce entre eux. Ensuite, ces différents types de textures sont répertoriés grâce aux légendes et clés de lectures. Ce dispositif est très proche de celui présent au Centre Pompidou reproduisant des œuvres de la collection d'art moderne du Musée. Mais ce qui les sépare, et ce qui est remarquable c'est la nature de la surface tactile. Celle du Musée est plutôt illustrative et explicative, malgré les isolations des différentes textures des peintures, la surface tactile est agrémentée en braille qui annote et légende le tableau traduit. Alors que pour celle de la Bibliothèque, les planches tactiles sont à la fois fidèles et indépendantes aux figures. Elles fonctionnent indépendamment, puisqu'elles sont objectives. Les planches naturalistes ne sont pas des objets esthétiques et ne

---

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 165.

cachent pas une démarche artistique qu'il faut expliciter, mais seulement une observation fidèle et précise. Ainsi les surfaces tactiles résultent de cette observation aveugle et objective de la nature et réfute toute forme de subjectivité. La série de dessin par frottements issus de ce dispositif de médiation est aussi caractérisée par cette esthétique objective et quasi impersonnelle. La série *Musée du silence* pourrait être réalisée par une machine ; une photocopie ou un scanner. Malgré la présence de traces visibles de mon geste de frottage réalisé grâce à une mine de plomb, le résultat reste lisse et ne présente aucun signe d'interprétation subjective du référent matriciel. La démarche reste empirique, par prélèvement et classement, elle se rapproche de celle d'un archéologue qui prélève sur un site des échantillons de reliques sans les modifier, une archéologie du savoir. Cette démarche empirique soutient une esthétique de la découverte au-delà du jugement. Le prélèvement des légendes en braille insiste sur cette "traduction à double aveugle" du site et écarte tout en le critiquant un certain asservissement de l'apparence vers une logique d'apparence.

*Point de vue, point d'écoute*<sup>684</sup> est une exposition qui appelle, dans un dispositif synesthésique, à se rapprocher des mots par les sens afin de contempler des images de pensée. L'appareil textuel qui domine l'installation à travers livres, légendes et citations capte l'attention du spectateur en l'invitant à scruter par la lecture une poésie de la technique. Des doubles pages de livres photocopiées en noir et blanc sont imprimées en grand format. Sur chacune des pages sont tracées au marqueur des extraits choisis du texte. L'agrandissement des doubles pages permet une approche plastique et spatiale des mots. Les citations saillantes surlignées en orange, vert et bleu accentuent cet aspect à la fois plastique et poétique ; elles ouvrent l'espace littéral sur une esthétique visuelle grâce aux pigments colorés comme pour exposer la pensée. Les trois citations résonnent ensemble par interférence de la pensée autour de l'objet technique.

---

<sup>684</sup> Exposition personnelle, *Point de vue, point d'écoute*, 5 - 11 Août 2013, dans le cadre du Colloque international *Gilbert Simondon et l'invention du futur*, Centre Culturel International, Cerisy-la-Salle, Le Château, Normandie.

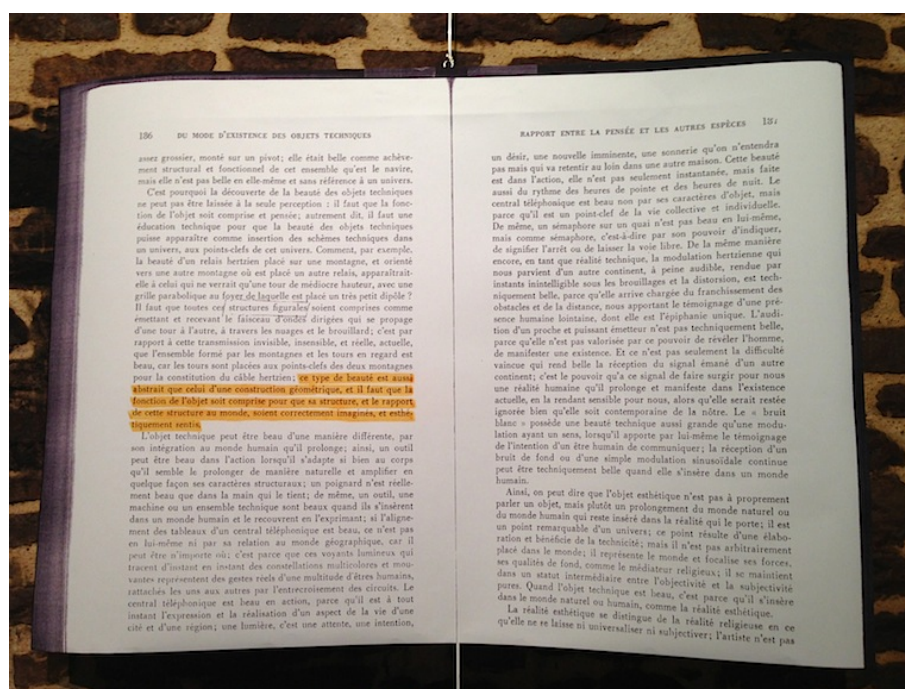


Fig. 49 *Point de vue, point d'écoute*, 2012, tirage jet d'encre, 84,1 x 118,9 cm. Vue de l'exposition personnelle au CIC Cerisy-la-Salle, Normandie, 2013.

Simondon appelle à l'éducation technique afin que la beauté des objets puisse apparaître aux points-clefs de l'univers technique comme celle de l'œuvre esthétique qui le prolonge : « Ce type de beauté est aussi abstrait que celui d'une construction géométrique, et il faut que la fonction de l'objet soit comprise pour que sa structure, et le rapport de cette structure au monde, soient correctement imaginés, et esthétiquement sentis »<sup>685</sup> (fig. 49). Cette citation est traduite en braille et retranscrite sur une partition. Les lettres en braille sont perforées manuellement sur une carte de partition selon un système de notation basé sur vingt notes musicales, générées par une lecture mécanique à l'aveugle et actionnées par la rotation de la manivelle du *componium* sous l'action du spectateur-lecteur. Ainsi, la citation, élément d'une mémoire collective, se prête à une résonance nouvelle. Dans une autre citation, Leroi-Gourhan quant à lui, imagine l'homme du futur dont le corps n'est plus qu'un instrument technique : « Une humanité anodonte et qui vivrait couchée en utilisant ce qui lui resterait de membres antérieurs

<sup>685</sup> Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, op. cit. p. 186.

pour appuyer sur des boutons n'est pas complètement inconcevable »<sup>686</sup>. Enfin, Diderot par une pensée critique de l'aveuglement de l'homme, fait de la vue un objet technique augmentant le corps du voyant : « Un aveugle qui s'exprime clairement pour des aveugles, doit gagner beaucoup avec des gens qui voient ; ils ont un télescope de plus »<sup>687</sup>. Cette métaphore valorise la cécité du voyant réduisant la vue à un télescope extériorisant et objectivant.

## Vérité

« L'objectivité conserve les artefacts ou les variations qui, au nom de la vérité, auraient été supprimés ; elle répugne aussi à éliminer les perturbations qui ébranlent la certitude. Être objectif, c'est aspirer à un savoir qui ne garde aucune trace de celui qui sait, un savoir vierge, débarrassé des préjugés et des acquis, des fantasmes et des jugements, des attentes et des efforts. L'objectivité est une vision aveugle, cette "vue objective" qui conserve les accidents et les asymétries »<sup>688</sup>.

« Ce que recherche l'artiste, c'est l'ordre et la cohérence, non la "vérité", les déclarations correctes ou les preuves. Il cherche la fiction que la réalité imitera tôt ou tard »<sup>689</sup>, déclare Robert Smithson. Si Tino Sehgal ne laisse aucune trace enregistrée de ses événements c'est qu'il fait de la mémoire et de l'interprétation les seuls témoins. L'artiste aspire à un événement vierge, à une "expérience pure". La parole devient le seul média afin de relayer et d'actualiser les preuves d'un événement passé et éphémère. Le langage parlé et écrit prend alors un caractère objectif de ce qui a été. Aucune certitude, sauf la parole qui fait acte de vérité. Mais la parole met en cause l'objectivité.

---

<sup>686</sup> André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole, Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 183.

<sup>687</sup> Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>688</sup> Lorraine Daston, Peter Galison, *Objectivité*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>689</sup> Robert Smithson, « Un musée du langage au voisinage de l'art », *op. cit.*, p. 190.

Par la manière de transmettre une expérience vécue à travers l'acte de raconter, elle est sensible et subjective. Elle se fie éperdument à un point de vue personnel et non objectif. Il s'agit pourtant de transmettre une « vue objective » comme celle que cherche un scientifique, celle qui conserve les accidents et les asymétries.

Il s'agit de fabriquer, au sens littéral du terme, une image de l'événement. Comme une photographie en document, la vue objective se doit d'être fidèle sans a priori. En science, plusieurs techniques mettent en œuvre cette "vue objective" et tiennent à distance la "vue subjective", notamment les statistiques, les études cliniques en double aveugle ainsi que les instruments d'enregistrements automatiques. Mais avant d'en arriver à ces techniques modernes, le scientifique fabrique l'image objective à la main et réalise les atlas scientifiques – parus en Europe et en Amérique du Nord entre le début du XVIII<sup>ème</sup> siècle et le milieu du XX<sup>ème</sup> siècle –, somme d'images sélectionnées qui permettent d'identifier des objets du travail de chaque discipline. Ces atlas fixent des normes d'observation scientifique et des descriptions de phénomènes. Ils témoignent de la pratique scientifique au croisement des disciplines et illustrent des moments de travail et d'annotation scientifiques. Il s'agit des techniques manuelles qui dévoilent et archivent la vérité d'après nature comme le dessin analytiques qui s'appuie sur l'observation précise et minutieuse utilisée par des naturalistes et artistes, retrouvés par exemple dans les livres de botaniques ou d'anatomie. Il ne s'agit pas d'illustrations mais de figures, nommées ainsi dans le domaine des sciences naturelles. Ensuite, l'objectivité mécanique à travers par exemple les microphotographies de spécimens microscopiques, permettent à l'image de saisir la nature de l'objet en réduisant au maximum toute forme d'intervention humaine. Enfin, les images obtenues aux moyens d'instruments perfectionnées comme celles utilisées par les Observatoires, sont fréquemment jugées utiles par les ingénieurs pour mettre en évidence ou supprimer les artéfacts instrumentaux. Le critique qui va vivre l'exposition sans le moindre outil d'enregistrement hormis ses sens et sa mémoire doit prélever par le regard et l'ouïe – les deux principaux sens – des spécimens de temps et d'espace afin d'en décrire après-coup les procédés. Il doit réapprendre à voir avec un regard neuf, l'esprit aux aguets. Il se doit de laisser son « soi » avant d'entrer dans la salle d'exposition. L'objectivité est ce qui s'oppose à la subjectivité et ce qui implique en d'autres termes la suppression d'un aspect du « moi » comme un sujet doué de volonté qui peut mettre en danger le

savoir. Ces deux états de soi opposent et séparent dans l'histoire l'artiste du scientifique. La qualité de l'œuvre est définie par la présence de la personnalité de l'artiste et de sa subjectivité au-delà de ce qui est simplement vu ; c'est ce qui détermine l'originalité de l'objet. Cette subjectivité est aussi preuve de sincérité. Sans outil d'enregistrement in-situ et après-coup, le critique – le visiteur de l'exposition-œuvre – se souvient et décrit comme dans l'exercice d'écriture d'un roman. Mais sans effort, il s'efforcera de décrire fidèlement l'événement. Michel Gauthier se contente de décrire son propre état afin de commenter l'événement ; ainsi l'œuvre et son commentaire se définissent à travers ses impressions. Comme une forme de méditation sur soi, le critique se souvient, revit les événements et décrit des expériences vécues sans faire appel aux jugements critiques.

L'archivage de toutes les données historiques des événements – comme on peut les retrouver dans une bibliothèque nationale – forme des histoires subjectives et objectives du monde et permet un regard exhaustif sur son avenir. « Qu'elle soit considérée comme un point de vue de nulle part ou comme un ensemble de règles algorithmiques, qu'elle soit célébrée comme l'intégrité scientifique même ou blâmée pour son détachement et son indifférence à l'égard de tout ce qui est humain, l'objectivité est supposée abstraite, intemporelle et monolithique »<sup>690</sup>. Les méthodes objectives exécutées à travers le calcul statistique ou encore les imageries numériques semblent se caractériser par une froide impersonnalité, d'une prétention trompeuse et arrogante qui se place dans un œil divin, universel, un point de vue de nulle part mais qui dit vrai car il voit tout d'un coup. Minimiser les productions de documents et d'archives d'enregistrements des événements c'est supprimer les données objectives et produire de la pure subjectivité sans précision ni vérité. La faiblesse et la fragilité du témoin deviennent l'esthétique d'une production *low-tech* comme une photocopie ratée ou une photographie floutée. Le témoin – critique ou amateur – fabrique tout seul l'histoire de ce qui a été sans aucune preuve standardisé. Seule sa parole compte. Il devient l'interprète d'une vérité qui lui appartient.

---

<sup>690</sup> *Ibid.*, p. 65.

## CONCLUSION IV

Cette quatrième et dernière partie de la thèse met en évidence la quête de vérité chez l'artiste et le lecteur de l'œuvre et questionne donc objectivité/subjectivité face aux appareils d'enregistrement analogique ou numérique. L'artiste verbalise et commente son œuvre révélant la vérité d'une intention. Mais cette médiation se prête à toutes les transformations possibles – traductions, interprétations, déformations, détournements – et présente une perte de la source. C'est dans cet art à charge auratique qu'œuvre Tino Sehgal, où la transmission est strictement orale, sans preuve et sans trace. L'énoncé se révèle être un dispositif d'aveuglement plutôt qu'un révélateur de sens. Les pièces *Un livre aveugle* et *Musée du silence* se jouent de cette perte de la vérité en substituant le plastique à la connaissance. Seule l'opération comme acte et geste, rompt le mystère de l'œuvre, dévoile la vérité et permet la lecture. Marcel Broodthaers, par l'effacement du poème de Mallarmé en lui substituant des rectangles noirs met en avant sa distribution spatiale et permet de lire sa plasticité. La plasticité des mots se révèle par leur spatialité rythmique.

L'image de l'aveugle dans l'art, telle qu'elle apparaît dans les œuvres de Sophie Calle, dans les *Lettres* de Diderot ou encore dans l'histoire de l'art agencée par Jacques Derrida dans *Mémoire d'aveugle*, rend compte de l'usage de médiation et d'appareils afin de sentir, voir, lire et s'orienter dans l'espace. À travers les nouvelles techniques d'appareils de médiations muséaux de plus en plus sophistiqués à destination du public malvoyant se pose une interrogation quant au décalage entre le public hyper-appareillé dans le musée et le public malvoyant. Les données sémantiques et sensorielles présentes dans la médiation de l'art remplacent la matérialité sensible de l'œuvre, engendrent une cécité objective et mettent en lumière une digitalité du sens. L'évocation du malvoyant, à travers le braille comme signe et "code source" de l'œuvre, renvoie à une poétique de la croyance – mystagogie de l'art contemporain – dans une place de l'art au-delà des prothèses intellectuelles et corporelles. Le statut de l'aveugle souligne une dialectique entre création et invention mais aussi entre imagination et synthèse éclairant sur une pratique de l'art nommé visuel.

# CONCLUSION GÉNÉRALE

« Je n'avais donc pas tous mes livres avec moi. Sinon, j'aurais fait une chose sur les listes, mais pour faire une chose sur les listes, il fallait feuilleter, feuilleter... »<sup>691</sup>.

Revenons au commencement pour entamer cette conclusion. Le geste de feuilleter en vue d'établir une liste constitue l'amorce d'une nouvelle pratique, mystérieuse, autour de laquelle une pensée du geste s'est articulée. Banal et répétitif, ce geste provoque une réflexion sur l'acte de faire des listes. Ce traitement manuel des données appelle l'automatisation et le geste machinal et engendre la notion de visualisation et de vision.

*Technique mixte* ouvre cette thèse et la jalonne sur toute sa longueur, et à travers ses moindres artères. Cette pièce centrale raconte l'histoire des mots, des formats et du contenu d'un livre. Elle est à la fois une œuvre finie et le contenu d'une nouvelle œuvre au format différent. Un squelette d'images. *Technique mixte* est une squelettisation<sup>692</sup> d'objets, une détection des lignes médianes d'œuvres d'art, un descripteur morphologique d'analyse d'images. Elle ouvre une perspective de mutation de la liste vers la carte, comme une tentative de visualisation caractérisée par une vision spéculative et cosmographique d'une base de données qui échappe à la vue. Mais avant tout, *Technique mixte* naît d'un doute et d'un questionnement sur la finalité d'un geste. J'ai eu l'impression d'avoir été une " faiseuse de choses ", indexer les choses qui constituent le monde de l'art actuel me semblait alors une piste critique et échappatoire de mon état, sans préméditation ni volonté de produire un objet, un de plus qui se serait ajouté au monde des choses. Cette production est apparue lorsque je remettais en question mon rapport à la peinture, medium que je pratique avec vigilance, beaucoup de recul et doute perpétuel. Lorsque la peinture se mêle à la photographie ou à

---

<sup>691</sup> Umberto Eco, « La langue imparfaite des images », *op. cit.*, p. 43.

<sup>692</sup> Terme emprunté à la chirurgie. En informatique, la squelettisation est une classe d'algorithmes utilisée en analyse de formes. Elle consiste à réduire une forme en un ensemble de courbes, appelées squelettes, centrées dans la forme d'origine. La squelettisation est un outil d'analyse de forme non-scalaire, qui conserve les propriétés topologiques de la forme d'origine ainsi que les propriétés géométriques, selon la méthode employée.

l'informatique, elle questionne son devenir et par conséquent le geste qui en est à la source. C'est un tel geste de la main, qui vacille entre deux pôles extrêmes, la technique et l'œil, qui tire le devenir peinture d'une expérience intérieure vers l'extérieur, du dedans au dehors. C'est ici que s'est ancré mon choix du dehors et de la mise en format du dedans, ce qui échappe à la vue. C'est dans ce que l'œil articule et conjugue sans toucher, que j'ai trouvé une piste de réflexion constructive. D'un œil *haptique* et aux aguets, je dresse ma liste de légendes techniques de l'art sans me soucier de la finalité artistique d'un tel geste. Faire sans y toucher un grain

*Légendes* découle de cette immersion dans le monde des objets techniques et d'une approche sémantique des formes techniques dans le souci de mieux appréhender leur organisation. *Du mode d'existence des objets technique* de Gilbert Simondon – que j'ai découvert en 2007 – a progressivement transformé ma pratique et mon regard sur la technique. Mes tentatives de pratique numérique me semblaient alors désuètes. C'est à travers les mots, par les mots et ce qu'on peut qualifier de pratique artistique conceptuelle que je replonge dans une exploration analogique et métaphorique de la technique. La lecture de Henri Bergson et de Gilles Deleuze n'était alors qu'une initiation à la philosophie simondonienne des techniques, dans laquelle l'« individuation » et la « transduction » agissent comme les opérateurs d'une pratique processuelle, où des points s'agencent et constituent une carte d'immanence. L'individuation technique, en tant que processus de réalisation en individualités, a marqué le divorce avec les "images techniques" – celles régies par un calcul algorithmique – pour ouvrir la voie au *Low-tech* – une économie de technique – plus proche d'une expérience technique et d'un processus d'individuation que d'un rendu technique sophistiqué. Sans rechercher l'exhaustivité dans la présentation des pensées deleuzienne et simondonienne, une lecture active peut engendrer une modulation et une articulation plastique et poétique de cette philosophie. Cette thèse pourrait être qualifiée de simondonienne, articulée par la pensée de l'individu technique, une pensée de la genèse et de l'ouverture du milieu vital homme/machine et sujet/objet. Ces philosophes qui inspirent ma pratique constituent l'irrigation d'une pensée longtemps restée aride.

Un tel passage de la peinture vers la liste n'est pas anodin. Il agit comme une table rase. Un degré zéro de l'art, pauvre et sans image mais à travers lequel une conduite artistique nouvelle s'est libérée et a formulé un nouveau régime de pensée. *Un livre aveugle* s'invite de lui-même pour exprimer un langage autre. Il remet en question le contenu d'une œuvre, sa capacité à s'ouvrir au spectateur et à se donner une forme reconnaissable. Le livre, lieu de connaissance et de savoir, devient le curseur d'un point de vue personnel. Son contenu traduit en braille noir, non tactile, formate le lisible en visible sans objet. Il a été question avec *Un livre aveugle* et *Technique mixte* de tenir le fil de la visualisation en tension jusqu'à le rendre aveugle. Ces deux livres œuvrent, dans un presque rien, à ouvrir le regard sur ce qui lui échappe. Ces deux livres invitent en duel le regardeur en le renvoyant à son propre regard non pas comme objet d'attribution mais comme opération. Ils activent par le langage le lieu d'une mixité sans frontières.

L'énoncé se révèle être un dispositif d'aveuglement plutôt qu'un révélateur. C'est en disant presque la même chose par les mots lisibles ou non lisibles que semble se négocier pour moi l'espace plastique. C'est par cette négociation au sein de l'espace des mots que je traduis le visible en lisible et que j'ai commencé l'écriture de cette thèse. Comme pour verbaliser ce que je tentais d'élucider par le plastique, j'ai entamé cette thèse par le commencement, habiter le lieu des mots. Les formats arides de la liste et du livre aveugle ont remis en question ma production artistique et par là même mon rapport à l'art en général. C'est dans la philosophie que j'ai trouvé refuge en me posant la question suivante : comment puis-je ou vais-je me situer ? C'est en me cherchant dans ce rapport tellement distant avec les choses que j'ai trouvé après-coup les stimuli de mes actes. J'ai tissé par-là, page après page, l'histoire d'une expérience vécue par le changement de lieu. Le transfert topologique et physique de Tunis à Paris, mais aussi le transfert topologique de l'acte de création artistique et celui de l'œuvre. La Bibliothèque devient mon lieu de création et de pensée des outils d'indexation du savoir, de l'archive et du document. Ce lieu est comme une prothèse corporelle qui me permet d'augmenter mes capacités de savoir et de mémoire. Je me suis posé la question de la distance à l'œuvre à la fois corporelle et visuelle lorsque la sensation de proximité est plus forte par sa médiation. Lorsque je me trouve face à l'œuvre dans un Musée, c'est son appareil de légende qui me saisit. Naît alors dans ce *duel* (sens étymologique du mot *cartel*)

entre œuvre et cartel une opération de traduction. Cette expérience me renvoie à questionner sans cesse l'espace de l'exposition comme format d'écriture plastique et poétique ainsi que la mise en espace du format de médiation comme œuvre à travers la notion de traduction, le passage d'une langue à une autre. Car j'ai découvert dans cette notion et à travers sa conceptualisation par Walter Benjamin et Jacques Derrida une analogie avec la traduction dans l'art et son rapport à la médiation et à la technique. Le portrait de l'artiste en traducteur est la métaphore d'une expérience de pensée en devenir, un processus de transformation en train de se faire et se réalisant par elle-même, du dedans. Le traducteur est celui qui a la lourde tâche de transmettre le contenu d'une langue dans une autre pour un lecteur afin que ce dernier puisse en saisir le sens. Il réalise alors un glissement de sens par analogie en appliquant un mode de ressemblance en se positionnant comme le passeur de ce processus de transfert. Mais, le traducteur n'est pas qu'un simple passeur, il est – et il se doit d'être – un inventeur. Il est un médium.

La médiation est un lieu d'appareillage technique et de langage de l'art. Dans ce cas, dans quelle mesure peut-on considérer un contenu comme un médium relevant de l'appareillage ?

Dans les pièces qui constituent le projet *Point de vue, point d'écoute*, à savoir *Lectures* et *Nuits blanches* ainsi que *Musée du silence*, je mets l'accent sur le rapport qu'entretient l'œuvre avec sa médiation. L'artiste en traducteur est un intercesseur qui traverse la membrane qui sépare paroles et espaces. Elle est traversée aussi par la matière textuelle qui devient un espace de relation, un lieu. La notion de médiateur en art concerne l'artiste et son œuvre puisqu'elle surligne sa pensée et ses gestes. Penser le médiateur en tant que narrateur de légendes dont la parole, discursive ou non, est un lieu où se déploie ce qui est vu en le traduisant en ce qui est lu. La lecture est comme lieu d'exposition dans une conception étendue de l'espace de la pensée où prennent place les œuvres. « Ce qui caractérise essentiellement la structure de l'écriture est sa mixité : parce que son système s'appuie sur deux régimes à la fois, celui du verbe et celui du graphisme. L'un est oral, l'autre est visuel »<sup>693</sup>. Lorsque l'exposition s'articule

---

<sup>693</sup> Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 15.

essentiellement par l'agencement des mots, elle peut alors être considérée comme une écriture. Ce lieu des mots est habité par des œuvres fantômes chargées d'un « pouvoir de sémantisation »<sup>694</sup>. L'opération d'inscription ainsi que les technologies de notation peuvent avoir des retombées sur la manière de conduire une pensée, même considérée comme purifiée telle la pensée mathématique. L'hétérogénéité des pièces évoquées plus haut fait appel à la notion d'agencement comme une multiplicité qui comporte plusieurs termes hétérogènes qui établissent des liaisons, des relations entre eux à travers des natures différentes et où ils existent comme tels. Ce milieu relationnel est le lieu – de savoir ou d'exposition – qui aboutit à une pensée de l'hétérogénéité et de l'agencement entre des éléments multiples. Ce lieu de médiation, ou *topos*, est un médium qui « porte en germes les forces tensives de cet univers diagrammatique qui relie les mondes par des séries de chaînes et d'écheveaux de fils sans que le sens y soit explicitement donné »<sup>695</sup>. Le diagramme engendre donc un véritable processus énonciatif, produit par un débrayage de la pensée en une gestualité outillée qui met cette dernière à l'épreuve et d'un embrayage qui va de la visualisation à l'intuition et inversement. « Ce lieu, c'est d'abord un lieu abstrait, un lieu où se croisent des lignes jetées au cœur de l'édifice et maintenues à bonne distance par leurs forces réciproques, des mots, des intuitions, des concepts, des images et des corps, bref tout un arsenal qui fait fonctionner le diagramme »<sup>696</sup>. Il s'agirait d'une intuition déclenchée par les opérations pouvant être générées pendant le geste de la pensée et de l'opération elle-même.

J'ai développé dans la troisième partie de cette thèse une introduction à l'histoire de ce concept à travers la pensée philosophique et sa mise en pratique dans et par l'art. Mais comme le diagramme présente une multitude de définitions et de champs d'applications, j'ai tenté de présenter une lecture personnelle à travers mes rencontres plastiques et théoriques. Il ne s'agit pas de mettre en évidence mon diagramme en étudiant celui d'autres artistes, mais de penser « par le diagramme » des pratiques qui se

---

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>695</sup> Franck Jedrzejewski, *Diagramme et catégories*, op. cit., p. 7.

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 7.

veulent diagrammatiques. Il n'est pas un instrument d'application, mais un régime de pensée. Il peut s'apparenter au style, mais en ce qu'il est pensé par le faire et comme étant un véhicule du non style, un moyen de s'en échapper. J'ai tenté de montrer comment le diagramme – à travers la notion simondonienne de *transduction* – est un mode de faire, un atlas critique de l'art et de la société. Penser par le diagramme est avant tout une prise de position dynamique, autocritique et non figée. Il est par définition le moteur de recherche de lui-même par lui-même, le curseur d'une pensée en devenir. À travers ce concept, j'ai constaté que ce qui occupe l'entre-deux processuel de la création de l'œuvre peut, dans certains cas, se révéler œuvre à part entière. Lorsque je pose la question de la pertinence et de l'apport d'un tel concept dans l'art, un élément de réponse réside dans la définition même du diagramme comme dispositif panoptique qui pousse l'œuvre vers la limite de son format en plaçant une machine critique au sein même de ce dispositif. Le diagramme est un régime de pensée et de connaissance – et donc une prise de position – de la finalité de l'œuvre et de l'ouverture de celle-ci sur de multiples formats. Lorsque l'œuvre reste intangible et intouchable, ce sont ces métadonnées et appareils de médiation qui se prêtent à la participation active du spectateur-récepteur-lecteur. Ce dernier apporte sa part d'interaction et de curiosité distraite.

L'écriture de cette thèse est tissée dans une approche d'agencement textuelle et notationnelle. Chaque notion renvoie à une autre par le truchement d'une métaphore ou d'une description plastique qui se veut foncièrement poétique et non démonstrative ou appliquée. La lecture de celle-ci se doit d'être verticale, telle une liste, de haut en bas. Ce sont essentiellement des expériences vécues qui sont mises en théorie afin de permettre une lecture contextuelle de la production. De *Technique mixte* œuvre de bibliothèque, vers *Un livre aveugle*, œuvre de musée, en passant par la mise en pratique d'une œuvre logicielle telle que *Point de vue, point d'écoute (Lectures)* ou encore l'écriture d'un programme informatique traduisant *Technique mixte* d'une liste vers une carte, cette thèse soutient un raisonnement scientifique, esthétique et poétique pour une pratique personnelle en relation avec l'actualité artistique et philosophique à travers une logique de la sensation. Il y a aussi la recherche d'une définition personnelle du format. Le format d'une œuvre et celui d'une thèse de doctorat en art plastique. Derrière cette

question se trouve une critique de la norme, institutionnelle et académique. Jusqu'où l'œuvre est-elle œuvre ? L'art exige-t-il une norme et un format ? Y a-t-il une limite à l'art lorsque celui-ci se confond avec l'information ? Qu'elle place l'œuvre occupe-t-elle à l'ère de la muséologie participative et de l'indexation des données ? Où réside la limite entre théorie et pratique de l'art ?

Le choix des artistes comme celui des philosophes n'est pas anodin Joseph Kosuth ou encore Marcel Broodthaers témoignent de cette pratique de mise en forme et d'exposition des différents formats de l'œuvre en mettant en cause les normes préétablies. Des artistes comme Mark Lombardi ou encore Ricardo Basbaum cherchent de leur côté à mettre en place une vision objective du monde. Cette objectivité traduite par l'emploi du diagramme comme mode de pensée et de geste, écarte la représentation par l'usage d'un langage de l'art. Cette manière de voir est une vision articulée par trois axes de penser l'art : vérité, objectivité et point de vue. Listes, partition, cartes, atlas, documents et archives sont les instruments d'une telle pensée qui se veut critique de la vision binaire et progressiste de l'art qui se manifeste dans certaines pratiques contemporaines de l'art numérique. La notion de " point de vue " qui renvoie autant à l'histoire de la perspective qu'au jugement personnel permet à son tour de penser la mise en exposition du medium expographique et la question de l'œuvre comme message. Ces techniques de visualisation posent alors des questions critiques, géopolitiques ou encore esthétiques autour des lectures possibles du visuel et des limites de la voyance et de la révélation, autant de notions qui interrogent la place de la vérité au cœur des dispositifs techniques et numériques. Cette problématique de la vérité renvoie à son tour à la notion de traduction comme passage d'une langue vers une autre en prenant compte de la perte que celle-ci engendre dans la langue traduite. Cette notion nous permet de mettre en lumière les processus de transformation et de réception par l'appareil de médiation, les écarts d'interprétations et comment ils donnent forme à des détournements possibles à travers de nouveaux formats. Qu'il s'agisse de la vérité que recherche le lecteur dans les dispositifs de médiation ou de celle que l'artiste veut révéler dans la masse de données qui englobent l'œuvre, il s'agit de techniques d'anticipation, d'allusion, de clairvoyance et de mesure du monde à travers un curseur

qui permet de s'orienter diagrammatiquement dans la pensée. Réception et création en art de nos jours relèvent-elles d'une visualisation plutôt que d'une contemplation ?

# BIBLIOGRAPHIE

## OUVRAGES GÉNÉRAUX

- ABRIOUX, Yves (dir.), *Traduction(s), confrontations, négociations, création*, TLE n°25, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, 2007.
- ALLIEZ, Éric, *Défaire l'image. De l'art contemporain*, Dijon, Les presses du réel, Perception, 2013.
- ARAKAWA, Shusaku ; H. GINS, Madeline, *Le mécanisme du sens, work in progress (1963-1971, 1978). Basé sur la méthode d'Arakawa*, Paris, Maeght, 1979.
- ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* [1992], Paris, Flammarion, Champs, 1996.
- *On n'y voit rien. Descriptions* [2000], Paris, Folio, Essais, 2003.
- AUROUX, Sylvain, *La révolution technologique de la grammatisation*, Bruxelles, Mardaga, 1994.
- BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Folio, Essais, 2005.
- BADIOU, Alain, *Le Siècle*, Paris, Le Seuil, 2005.
- BAILLEU, Jean-Marc; CHENIQUE, Bruno ; SEMIN, Didier « D'après modèle, Denis Laget & pratiques contemporaines », Montreuil-sous-Bois, Liénart, Beautés, 2010.
- BALTRAN, Zbynek ; HAVRANEK, Vít, *Atlas of transformation*, Dijon, Les presses du réel, JRP|Ringier, Tranzit, 2010.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.
- *Le Neutre*, Cours au Collège de France (1977-1978), Paris, Seuil, IMEC, 2002.
- *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Essai, 2014.

- BARTHÉLÉMY, Jean-Hugues, *Simondon*, Paris, Les Belles Lettres, Figures du savoir, 2014.
- *Simondon ou l'encyclopédisme génétique*, Paris, PUF, Science, histoire et société, 2008.
- BATT, Noëlle (dir.), *Penser par le diagramme. De Gilles Deleuze à Gilles Châtelet*, TLE N° 22, Presses Universitaires de Vincennes, 2004.
- BELLOUR, Raymond, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, P.O.L, 2012.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvre I*, Paris, Gallimard, 2000.
- *Écrits français*, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », Paris, Gallimard, 1991.
- *Images de pensée*, Détroits, Christian Bourgois, 1998.
- BÉNICHOU, Anne, *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts contemporains*, Dijon, Les presses du réel, Perceptions, 2010.
- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, Quadrige, 1993.
- BERMANN, Antoine, *L'âge de la traduction, « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Presses Universitaires de Vincennes, 2008.
- BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard 1987.
- *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1988.
- BOLTANSKI, Christian ; ROUBAUD, Jacques, *Les habitants du Louvre*, Paris, Dilecta, Musée du Louvre, 2009.
- BONN, Sally, *Les paupières coupées. Essai sur les dispositifs artistiques et la perception esthétique*, Bruxelles, La Lettre volée, Essais, 2009.
- BONTEMS, Vincent, *Bachelard*, Paris, Les Belles Lettres, Figures du savoir, 2010.
- BORGES, Jorge Luis, *Conférences*, Paris, Folio, 1999.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001.
- BRUN, Jean-Paul, *Nature, Art contemporain et société : le land art comme analyseur du social*, Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, 2006.
- BULLOT, Érik, *Renversements 2. Notes sur le cinéma*, Paris, Expérimental, Sine qua non, 2013.
- CALLE, Sophie, *Aveugles*, Paris, Actes Sud Beaux Arts, 2011.
- CAMILLO, Giulio, *Le Théâtre de la mémoire*, Paris, Allia, 2001.

- CARAËS, Marie-Haude ; MARCHAND-ZANAZTU, Nicole, Paris, *Images de pensée*, RMN, 2011.
- CASSIN, Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Seuil, Le Robert, 2004.
- CAUQUELIN, Anne, *Le site et le paysage*, Paris, PUF, 2002.
- CHÂTELET, Gilles, *Les enjeux du mobile, Mathématique, physique, philosophie*, Paris, Seuil, 1993.
- COMBES, Muriel, *Simondon. Individu et collectivité, Pour une philosophie du transindividuel*, Paris, PUF, 1999.
- CONTE, Richard, *En attendant que ça sèche, Journal extime 1989/1993*, Pascal Weider/Musée du Berry, 1994.
- CONTE, Richard (dir.) ; KISSELEVA, Olga (rc.), *Plastik Art & Science*, Revue électronique, Paris, ACTE, CNRS, 2010.
- COPELAND, Mathieu, *Une exposition parlée. Suite pour exposition(s) et publication(s), premier mouvement*, [Catalogue], Exposition du 26 février au 12 mai 2013, Satellite 6, Galerie du Jeu de paume.
- CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, Champs Art, 2009.
- DAMISCH, Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, Champs, 1993.
- DASTON, Lorraine ; GALISSON, Peter, *Objectivité*, Dijon, Les Presses du réel, 2012.
- DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, 1. Art de faire*, Paris, Gallimard, 2010.
- CHAILLOU, Timothée, *Seuls quelques fragments de nous toucheront quelques fragments d'autrui*, [Catalogue], Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, du 30 novembre 2012 au 19 janvier 2013.
- DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paris, éditions de Minuit, Critique, 1986.
- Francis Bacon. *Logique de la sensation*, Paris, Le Seuil, L'ordre philosophique, 2002.
- *Pourparlers*, Paris, éditions de Minuit, 1990.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie I. L'Anti-Œdipe* [1972], Paris, éditions de Minuit, Critique, 1973.

- *Capitalisme et Schizophrénie II. Mille plateaux*, Paris, éditions de Minuit, Critique, 1980.
- *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, éditions de Minuit, Reprise, 2008.
- DÉOTTE, Jean-Louis, *L'Époque des appareils*, Paris, Lignes-manifeste, 2004.
- DÉOTTE, Jean-Louis ; HUYGHE, Pierre-Damien, *Le jeu de l'exposition*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- DERRIDA, Jacques, *Papier machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*, Paris, Galilée, 2001.
- *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?*, extrait du « Cahier de l'Herne » n°83, Paris, L'Herne, Carnet de l'Herne, 2005.
- *De la grammatologie*, Paris, éditions de Minuit, Critique, 1967.
- *Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autre ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991.
- *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, Incises, 2000.
- DERRIDA, Jacques ; BENNINGTON, Geoffrey, *Derrida*, Paris, Seuil, 2008.
- DERRIDA, Jacques ; LÉVESQUE, Claude ; V. MCDONALD, Christie (dir.), *L'oreille de l'autre. Otobiographie, transferts, traductions*, Montréal, VLB, 1982.
- DE HAAS, Patrick, *Andy Warhol : Le cinéma comme braille mental*, Cahier N° 21, Paris, Manifestations, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les éditions de Minuit, 1992.
- *L'empreinte*, [Catalogue], Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.
- DIDEROT, Denis, *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient*, suivie de *Lettre sur les sourds et les muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, Paris, Flammarion, 2000.
- DOUEIHI, Milad, *Qu'est-ce que le numérique ?*, Paris, PUF, 2013.
- DUCHAMP, Marcel, *Notes*, Paris, Flammarion, Champs, 1999.
- DUPUIS, Joachim Daniel, Gilles Deleuze, Félix Guattari et Gilles Châtelet. *De l'expérience diagrammatique*, Paris, L'Harmattan, Ouverture Philosophique, 2012.
- ECO, Umberto ; AUGÉ, Marc ; DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'expérience des images*, Paris, INA, Les Entretiens de Média Morphoses, 2011.
- ECO, Umberto, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, Louvre, 2009.

- *L'œuvre ouverte*, Paris, Points, Essai, 1979.
- FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1997.
- FATON-BOYANCE, Jeanne, *Aux origines de l'abstraction 1800/1914 : l'exposition du musée d'Orsay*, Paris, Faton, 2003.
- FLAUBERT, Gustave, *Extraits de la correspondance ou préface de la vie d'un écrivain*, Paris, Seuil, 1963.
- FOCILLON, Henri, *Vie des formes. Éloge de la main*, Paris, PUF, 1996.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- *Surveiller et punir : naissance de la prison* [1997], Paris, Gallimard, Tel, 1993.
- *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Fata Morgana, 2010.
- GAUTHIER, Michel, *Simon Starling, THEREHERETHENTHERE*, [Catalogue], MAC/VAL et Parc Saint Léger, 2009.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992
- GOODY, Jack, *La Raison graphique*, Paris, éditions de Minuit, 1979.
- GUATTARI, Félix, *Les Années d'hivers*, Paris, Barrault, 1986.
- GAUTHIER, Michel, *Les promesses du zéro, Robert Smithson, Carsten Höller, édition Ruscha, Martin Greed, John M Armkder, Tino Sehgal*, Dijon, Les presses du réel, Mamco, 2000.
- GOODMAN, Nelson, *Langage de l'art : Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, 2005.
- GOWING, Lawrence, *Cézanne, La logique des sensations organisées*, traduction par Dominique Fourcade, Paris, Macula, La littérature artistique, 1992.
- HANNA, Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, Forbidden beach, 2010.
- HARRISON, Martin, *Francis Bacon. La chambre noire. La photographie, le film et le travail du peintre*, Paris, Actes Sud, 2006.
- HEARNEY, Eleanor, *Art & Aujourd'hui*, Paris, Phaidon, 2008.
- HENRY, Michel, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Paris, PUF, 2005.
- INGOLD, Tim, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2011.
- JACQUET, Alain, *Livre en Braille*, S.I. édité par l'artiste, Galerie Bama, 1970.

- JEANNERET, Yves, *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?*, Presses universitaires du Septentrion, 2000.
- JEANPIERRE, Laurent (dir.) ; DURING, Elie (dir.), *À quoi pense l'Art contemporain ?*, *Critique*, n° 759-760, 2010.
- JEDRZEJEWSKI, Franck, *Diagramme et catégories*, Thèse de doctorat, spécialité philosophie, préparée sous la direction de Dominique Lecourt, Université Paris Diderot, 2007.
- JDEY, Adnen (dir.), *Derrida et la question de l'Art. Déconstruction de l'esthétique*, Nantes, Cécile Defaut, 2011.
- KANDINSKY, Wassily, *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, 1991.
- KIHM, Christophe, *Projet d'un salon, expérience d'une traduction*, [Catalogue], Panorama 3, Salon du prototype, Tourcoing, Le Fresnoy, studio national des arts contemporains, 2002.
- KIHM, Christophe, *Olga Kisseleva, Des signes qui ne trompent pas*, [Catalogue], Musée national Pablo Picasso, Vallauris et musée national Marc Chagall, 2007.
- KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1998.
- *Cours du Bauhaus. Weimar 1921-1922*. Contribution à la théorie de la forme picturale, éd. des Musées de Strasbourg, 2004.
- KOSUTH, Joseph, *Ni apparence ni illusion*, Exposition au Musée du Louvre. 2009, Belgique, éd. Musée du Louvre Gand, 2010.
- LEIBOVICI, Franck, *Des documents poétique*, Paris, Al dante, Transbordeurs, Forbidden beach, 2007.
- LEROI-GOURHAN, André, *Le Geste et la parole, Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964.
- LEVÉ, Édouard, *Œuvres*, Paris, P.O.L, 2002.
- LÉVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, 1998.
- LISTA, Marcella, *Corps étrangers. Danse, dessin, film. Francis Bacon, William Forsythe, Peter Welz*, [Catalogue], Paris, Fage, Louvre, 2006.
- MAJDOUB, Béchir, *Graines*, Tunis, Maison Tunisienne d'Édition, 1986.
- MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres Complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945.
- MALRAUX, André, *Le musée imaginaire* [1965], Paris, Gallimard, 1996.

- MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard, Hautes études, Paris, 1994.
- MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Le Seuil, 2008.
- *D'œil à oreille*, Paris, Denoël, Gonthier, Bibliothèque Médiation, 1977.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, [1964], Paris, Folio Essais, 1992.
- MICHAUX, Henri, *Saisir*, Fata Morgana, 1979.
- MILLET, Catherine (éd.) ; HILLAIRE, Norbert, *L'art dans le tout numérique*, *Artpress* 2, n° 29, 2013.
- MONOD, Jacques, *Le hasard et la nécessité, Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris, Le Seuil, 1973.
- MONORY, Jacques, *Toxique*, [Catalogue], Paris, ARC/MAMVP, 1984.
- MORETTI, Franco, *Atlas du roman européen 1800-1900* [1997], Paris, Seuil, 2000.
- *Graphes cartes arbres : modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008.
- OGAWA, Yoko, *Le musée du silence*, Paris, Acte sud, 2003.
- PARANT, Noémie, *Les mots et les mains. Essai sur Jean-Luc Parant*, accompagné de dessins de Jean-Luc Parant, Corlevour, 2013.
- PARANT, Jean-Luc, *Comment toucher mes boules ou Les yeux MDDCXLVI*, *Jean-Luc Parant, fabricant de boules et de textes sur les yeux*, Les petits classiques du grand pirate, 1978.
- PARANT, Jean-Luc ; LYOTARD, Jean-François ; GOMEZ-PASSAMAR, Nadine, *reConnaître, Les yeux, les boules. Les boules, les yeux*, Musée département de Digne, Réunion des Musées Nationaux, 1999.
- PEREC, Georges, HARJE, Hans (éd.) ; MAGNÉ, Bernard (éd.) ; NEEFS, Jacques (éd.), *Cahier des charges de la vie mode d'emploi*, Lille, CNRS, Manuscrits, 1993.
- *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.
- *Penser/classer*, Paris, Hachette, 1985.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Écrit sur le signe*, Paris, Le Seuil, 1978.
- POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée. Une approche sémiotique*, Paris, L'Harmattan, Sémantiques, 2002.
- QUIROS, Kantuta (dir.) ; IMHOFF, Aliocha (dir.), *Géoesthétique*, [Catalogue], Atlas critique, Paris, B42, DL, 2014.

- RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.
- *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003.
- *L'espace des mots. De Mallarmé à Broodthaers*, Nantes, Musée des Beaux-arts de 2005.
- RENARD, Hubert, *The exhibition of the Space from below - The catalog*, [Catalogue], Paris, L'espace d'en bas, 2010.
- REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, éd. Le Robert, 2010.
- SAINT-LOUBERT-BIE Jérôme, *Documents*, [Catalogue], Paris & Rennes, Atelier Cardenas Bellanger & École des beaux-arts de Rennes, 2006.
- SAINT-LOUBERT-BIE Jérôme ; AIRAUD, Stéphanie, *Zones de Productivités Concertées*, [Catalogue], Mac/Val, 2007.
- SAUVAGEOT, Anne, *Sophie Calle. L'art caméléon*, Paris, PUF, 2007.
- SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, Lignes d'art, 2005.
- *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, Paris, PUF, Philosophie d'aujourd'hui, 2010.
- SEDDIK, Youssef, *Nous n'avons jamais lu le Coran*, Paris, De L'Aube, 2004.
- SEMIN, Didier, *Le peintre et son modèle déposé*, Dijon, Les presses du réel, Mamco Genève, 2001.
- SERRA, Richard, *Écrits et Entretiens 1970-1989*, Paris, Daniel Lelong, 1990.
- SÈVE, Bernard, *De haut en Bas. Philosophie des listes*, Paris, Le Seuil, L'ordre philosophique, 2010.
- SIMONDON, Gilbert, *L'individuation psychique et collective : À la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*, Paris, Aubier, 2007.
- *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, Aubier, 1989.
- *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958.
- *Imagination et invention. Cours et conférence (1965-1966)*, France, Les éditions de la Transparence, Philosophie, 2008.
- SMITHSON, Robert, *Une rétrospective : le paysage entropique 1960-1973*, [Catalogue], Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Gilchrist, Maggie (éd.), Galeries contemporaines Musées de Marseille, MAC, 1980.
- SLOTERDIJK, Peter, *Bulles. Sphère 1*, Paris, Pluriel, 2002.

- SOURIAU, Etienne ; STENGERS, Isabelle ; LATOUR, Bruno, *Les différents modes d'existence, Du mode d'existence de l'œuvre à faire*, Paris, Puf, Métaphysique, 2009.
- STIEGLER, Bernard, *La technique et le temps, T.1*, Paris, Galilée, 1994.
- STJERNFELT, Frederik, *Diagrammatology : an investigation on the borderlines of phenomenology, ontology, and semiotics*, Dordrecht, Springer, Synthese library, 2007.
- SYLVESTER, David ; LEIRIS, Michel, *Francis Bacon, L'art de l'impossible*, Genève, Skira, Les Sentiers de la création, 1995.
- SZENDY, Peter, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, éditions de Minuit, Paradoxe, 2001.
- THOMPSON, D'Arcy, *Forme et croissance*, Paris, Le Seuil, CNRS, 1994.
- TUFLE, Edward Rolf, *Envisioning Information*, Cheshire, Graphie Press, 1990.
- TUFFERY, Stéphane, *Data mining et statistique décisionnelle. L'intelligence dans les bases de données*, Paris, Technip, Université de Rennes 1 et de Paris-Dauphine, 2005.
- VAUTOUR, Richard T., *Traduction et création chez l'écrivain-traducteur*, Thèse de doctorat en Lettre, Département de langue et littératures françaises, Université McGill, Montréal, Québec, soutenue en juillet 1998.
- WINKELVOSS, Karine, *Rilke, la pensée des yeux*, PIA, 2004.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, Paris, Gallimard, 2004.

## ARTICLES

- ARAKAWA, Shusaku, « Entretien avec Madeline Gins », in *Flash Art*, n°133, 1987, *Art conceptuel*, Paris, Phaidon, 2006.
- BASBAUM, Ricardo, « Sur, sur, sur... comme diagramme : carte + marque », *Multitudes*, 2010/4, n° 43.
- BATT, Noëlle, « Ce que le corps saisit quand on n'y comprend rien. De l'intégration du sens et de la sensation dans le poème », in *Arborescences, Corps, Décors et autres territoires*, n°26, Travaux et documents, Université de Paris 8, Saint Denis, 2005.
- BOURRIAUD, Nicolas, « Topocritique : l'art contemporain et l'investigation géographique », in *GNS, global navigation system*, [Catalogue], Palais de Tokyo, Site de création contemporaine, éd. Cercle d'art, Paris, 2003.
- CHATONSKY, Grégory, « La solitude des machines », in *L'art dans le tout numérique*, revue *Artpress 2*, n°29, 2013.
- CONTE, Richard, « La Poïétique de Paul Valéry », *Recherche Poïétique*, n°5, hiver 96/97, Presses universitaires de Valenciennes, Société internationale de poïétique, éd. ae2cg.
- DANEY, Serge, « La guerre, le visuel, l'image », in *Revue de cinéma, Trafic* n°50, 2004.
- DAZORD Cécile, « Pratique photographique et stratégies appropriationnistes », in SAINT-LOUBERT-BIE Jérôme, *Documents*, Paris & Rennes, Atelier Cardenas Bellanger & École des beaux-arts de Rennes, 2006.
- DELACOURT, Sandra, « La bibliothèque d'artiste aux Etats-Unis dans les années 1950 et 1960 : une nouvelle forme d'atelier ? », in *Visible et lisible, Confrontation et articulations du texte et de l'image*, CIES-Sorbonne.
- DÉOTTE, Jean-Louis, « La crypte numérique », in *L'art dans le tout numérique*, revue *Artpress 2*, N°29, 2013.
- DE SAINT-OURS, Alexis, « Aux avant-postes de l'obscur », *Le moment de l'invention, un dialogue entre art et science*, *Eurêka*, Paris, L'Harmattan, Art 8.
- DURING, Élie, « Prototypes (pour en finir avec le romantisme) », in *Esthétique et Société*, C. Tron (dir.), Paris, L'Harmattan, 2009.

- HOLMES, Brian, « La personnalité potentielle. Trans-subjectivité dans la société de contrôle », *Multitudes*, 2007/5 HS N°1.
- HANCOCK, Caroline, « Mark Garry, Musicker », Paris, *Special Issue, VOLUME, Revue d'art contemporain sur le son*, Décembre 2013.
- LAGEIRA, Jacinto, « Le concept et son livre », in *Le livre et l'artiste*, Bibliothèque départementale de prêt (Bouches-du-Rhône), Actes de colloque, Marseille, Le mot et le reste, Formes, 2007.
- « Mondialisation privatisée », in *Artpress 2, L'art dans le tout numérique*, N°29, 2013.
- JEANPIERRE, Laurent, « Manières de faire des graphes », in *À quoi pense l'Art contemporain ?*, *Critique* n° 759-760, Numéro coordonné par Elie During et Laurent Jeanpierre, 2010.
- KOSUTH, Joseph ; RACINE, Bruno, Kosuth, « Joseph Kosuth illumine les mots de Foucault », in *Chronique de la Bnf*, N°65, 2013.
- MARIN, Louis, « La lecture du tableau d'après Poussin », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1972, N°24.
- PALIARD, Pierre, « Une modernité diagrammatique », revue *Roven*, N° 8, 2012.
- RACINE, Bruno ; KOSUTH, Joseph, « Joseph Kosuth illumine les mots de Foucault », *Chronique de la Bibliothèque Nationale de France*, N°65, 2013.
- RIOUT, Denys, « Des œuvres invisibles à l'ère du Musée imaginaire », in *Les images manquantes*, Paris, Les carnets du bal, N°3, 2012.
- SEMIN, Didier, « Les cent morceaux », in *D'après modèle, Denis Laget & pratiques contemporaines*, Paris, Liénart, 2010.
- SINGH, Alexandre, PIGEAT, Anaël, « De la mémoire du monde », *Artpress* N°386, février 2012.
- STIEGLER, Bernard, FOUCAULT, Éric, « Shakespear to-peer », Paris, IRI, 21/07/2012, *Revue Laura*, N°10, octobre 2010 mars 2011.
- STIEGLER, Bernard, « Machine à écrire et matières à penser », *Genesis*, Paris, Jean-Michel Place, 1994.
- SZANIECKI, Barbara, « Carte, cartographies, diagrammes, etc. », *Multitudes*, 2010/4, N° 43.

- TUFTE, Edward Rolf, « All Possible Photons : The conceptual and cognitive art of Feynman Diagrams », Exposition au ET Modern, New York, Until spring, 15 septembre 2013.

## ARTICLES PUBLIÉS EN LIGNE

- ATHANASSOPOULOS, Vallia, « Voir comment on regarde : entretien avec Isabelle Cornaro », in Artnet, consulté à l'adresse :

< <http://www.artnet.fr/magazine/portraits/athanassopoulos/Cornaro.asp> >.

- BASBAUM, Ricardo, « Différences entre nous et eux », consulté en anglais à l'adresse :

< <http://www.docstoc.com/docs/79517767/Differences-between-us-and-them-Ricardo-Basbaum-Permit-me-to-start> >.

- CORNARO, Isabelle, « Ce qu'ont vu les témoins », entretien avec JAVAULT, Patrick et REHBERG, Vivian, 25 mai 2011, Fondation d'entreprise Ricard, Paris, consulté à l'adresse : < [http://fondation-entreprise-ricard.com/conferences/entretiens/art/ce\\_quont\\_vu\\_les\\_temoins/](http://fondation-entreprise-ricard.com/conferences/entretiens/art/ce_quont_vu_les_temoins/) >.

- DELEUZE, Gilles, « La peinture et la question des concepts », Mars à Juin 1981, cours 14 à 21 (18 heures) du 12/05/81, La voix de Gilles Deleuze en ligne.

- DEROUET, Melchior, « Une émission aveugle », L'atelier intérieur par Aurélie Charon, radio France culture, N°31, émission du 25.03.2013 à 23:00, consulté à l'adresse <<http://www.franceculture.fr/emission-l-atelier-interieur-numero-31-une-emission-aveugle-2013-03-25>>.

- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre », *Études photographiques*, 27 mai 2011, mis en ligne le 18 novembre 2011, consulté à l'adresse :

< <http://etudesphotographiques.revues.org/index3173.html> >.

- DURING, Elie, « Éléments pour un diagramme », Le Cneai joue L'Oubli, 2013, consulté à l'adresse < <http://www.uncoupled.net/contribution/elements-pour-un-diagramme/> >.

- GRASSIN, Anne-Sophie, « Le jonglage objet-cartel », *La Lettre de l'OCIM*, 110, 2007, mis en ligne le 15 mars 2011, consulté à l'adresse : < <http://ocim.revues.org/776> >.
- LETELIER, Bénédicte, « Saisir la pensée diagrammatique, lectures plurielles », *Acta Fabula*, vol. 6, n° 2, été 2005, consulté à l'adresse :  
< <http://www.fabula.org/revue/document962.php> >.
- MARIN, Louis, « La lecture du tableau d'après Poussin », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1972, N°24. p. 251-266, consulté à l'adresse :  
< [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief\\_0571-5865\\_1972\\_num\\_24\\_1\\_1013](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1972_num_24_1_1013) >.
- MEIER, Alexis, « Diagrammes et temporalité architecturale : la loi des appareils », *Appareil*, Numéro spécial 2008, mis à jour le : 02/04/2013, consulté à l'adresse :  
< <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=332> >.
- MEIER, Alexis, « Diagrammes, architecture, musique », *Collège international de Philosophie. Rue Descartes*, 2007/2 N°56, Article disponible en ligne à l'adresse :  
< <http://www.ruedescartes.org/articles/2007-2-diagrammes-architecture-musique/1/> >.

## SÉMINAIRES ET COLLOQUES

- BONTEMS, Vincent (dir.) ; BARTHÉLÉMY, Jean-Hugues (dir.), *Atelier Simondon*, ENS rue d'Ulm, 2010-2013, site de l'atelier en ligne consulté à l'adresse : < <http://atelier-simondon.ens.fr/> >.
- BONTEMS, Vincent (dir.) ; BARTHÉLÉMY, Jean-Hugues (dir.), *Colloque international au Centre Culturel International de Cerisy-la-salle*, du 5 au 15 août 2013.
- BARTHES, Roland, « Comment vivre ensemble ? », *Collège de France*, 1977, enregistrement audio consulté sur l'adresse :  
< <http://www.ubu.com/sound/barthes.htm> >.
- COHEN-TANNOUDJI, Gilles ; SMERLAK, Matteo, « Diagrammes et amplitudes de Feynman, la partition du modèle standard », *Simondon et la mécanique quantique*, L'atelier de Simondon, ENS rue d'Ulm, séance du 7 octobre 2010.

- FAURÉ, Christian, « Simondon et les data », L'atelier de Simondon, ENS rue d'Ulm, séance du 09 avril 2013.
- JEANNERET, Yves, « L'entreprise de mise en visibilité du social », Journée d'étude PraTIC, *De la "Data Science" à l'infovisualisation*, Gobelins, l'école de l'image, Paris, 25 février 2013.
- MICHAUD, Yves, « La beauté comme attracteur : l'esthétique de Gilbert Simondon », communication réalisée dans l'Atelier Simondon, ENS rue d'Ulm, séance du 20 novembre 2012.
- PUIG, Vincent, « Muséologie participative et indexation contributive du patrimoine à l'âge des données », Colloque *Nouvelles tendances de la muséologie*, 37<sup>ème</sup> symposium international de l'ICOFOM Paris, Sorbonne, amphithéâtre Liard, 05 juin 2014.
- SAUVAGNARGUES, Anne, « Lire Chaomose de Félix Guattari », séminaire 2011-2012, ENS rue d'Ulm.
- STIEGLER, Bernard, « Sur la mystagogie. De l'art contemporain », Interface, dirigé par Richard Conte et Marc Jiménez, 10/01/2007, Amphithéâtre Bachelard, La Sorbonne.
- SANSON, Jacqueline ; BRUNO, Christophe, « Cartographie de l'invisible », journée d'étude à la Bibliothèque nationale de France, petit auditorium, le 19 avril 2013.

## FILMOGRAPHIE

BULLOT, Érik, *Visible speech*, Fiction, 9 min, France, 2006.

*Télépathie*, Documentaire, coul. 6 min, France, 2009.

*La Parole électrique*, Documentaire, 9 min 30, France, 2005.

FAROCKI, Harun, *Ein Bild*, 16 mm, couleur, 25', 1983.

PICHLER, Michalis, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Vidéo sonore, 2009.

# INDEX DES NOMS

## A

Abrioux Yves, 77  
Agamben Giorgio, 110  
Alliez Éric, 18, 109, 133, 141, 255  
Alunni Charles, 50, 106, 198, 229, 240  
Antonioni Manola, 302, 322, 323  
Arakawa Shusaku, 274, 275, 276  
Archambault Ariane, 343  
Athanassopoulos Vallia, 219, 332  
Auroux Sylvain, 49, 132, 149, 342, 345

## B

Bachelard Gaston, 8, 13, 237, 298, 334, 373, 374, 386  
Bacon Francis, 12, 16, 33, 36, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 64, 65, 78, 79, 80, 81, 82, 88, 147, 150, 182, 192, 195, 196, 197, 198, 199, 202, 207, 208, 220, 291, 328, 375, 377, 378, 381  
Badiou Alain, 194, 255, 295, 296, 340, 341  
Baillieu Jean-Marc, 174, 175  
Barakat Milhem, 123  
Barthélémy Jean-Hugues, 39, 77, 78, 235, 242, 374  
Barthes Roland, 43, 64, 92, 93, 110, 111, 125, 131, 208, 240, 327, 345, 346  
Batt Noëlle, 3, 120, 184, 274, 333  
Basbaum Ricardo, 14, 245, 246, 247, 249, 250  
Bellour Raymond, 185  
Bénichou Anne, 213, 374  
Benjamin Walter, 9, 17, 27, 52, 59, 63, 76, 80, 81, 83, 90, 134, 161, 162, 163, 198, 226, 230, 231, 368, 374  
Berdaguer Christophe, 187

Bergson Henri, 41, 66, 67, 316, 366  
Berman Antoine, 76, 79, 80, 82, 83, 90, 162, 163, 198, 225, 229, 231, 339  
Blanchot Maurice, 39, 72  
Blanpied Julien, 94  
Boccanfuso Raphaël, 94  
Boltanski Christian, 174, 176, 177  
Bonne Jean-Claude, 109  
Bontems Vincent, 3, 298, 374  
Borges Jorge-Luis, 24, 39, 40, 42, 309  
Bourriaud Nicolas, 243, 281, 282  
Braudel Fernand, 287  
Broodthaers Marcel, 16, 71, 72, 83, 97, 212, 295, 296, 299, 301, 363, 371, 380  
Buchloh Benjamin, 83  
Bulot Érik, 3, 319, 320, 321, 398

## C

Calle Sophie, 310, 311, 312, 363, 380  
Camus Albert, 136  
Cattelan Maurizio, 165  
Cauquelin Anne, 286, 288, 322  
Châtelet Gilles, 12, 50, 106, 120, 189, 190, 194, 195, 196, 202, 228, 239, 240, 295, 374, 376  
Chatonsky Grégory, 268, 269  
Christin Anne-Marie, 273, 368  
Cixous Hélène, 39  
Combes Muriel, 235, 375  
Conte Richard, 3, 150, 334, 386  
Copeland Mathieu, 211, 294, 329  
Coquelin Anne, 286, 288  
Corbeil Jean-Claude, 343  
Cornaro Isabelle, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 332, 334, 384

## D

Damisch Hubert, 121, 314, 331  
Daney Serge, 251, 289  
Dazord Cécile, 60, 90, 94  
De Haas Patrick, 304, 376  
De Saint-Our Alexis, 296  
Debain Alexandre François, 128  
Delacourt Sandra, 104  
Delcourt Thierry, 186  
Deleuze Gilles, 12, 28, 30, 33, 36, 37, 41, 42, 43, 45,  
50, 54, 56, 57, 58, 64, 79, 80, 82, 83, 85, 88, 105,  
113, 114, 119, 120, 122, 146, 147, 150, 158,  
159, 170, 171, 177, 184, 186, 192, 193, 194,  
195, 196, 199, 203, 207, 208, 209, 220, 226,  
239, 303, 316, 317, 327, 366, 374, 375, 376,  
380, 384  
Déotie Jean-Louis, 26, 153, 207, 272, 273  
Derouet Melchior, 314  
Derrida Jacques, 22, 23, 33, 49, 50, 230, 231, 232,  
272, 275, 276, 302, 304, 305, 306, 315, 320,  
322, 323, 331, 340, 341, 363, 368, 376  
Diderot Denis, 314, 315, 360, 378  
Didi-Huberman Georges, 35, 133, 161, 203, 209,  
210, 255, 334, 347  
Druks Michael, 284, 285  
Duchamp Marcel, 89, 173, 182, 244, 267, 302, 306,  
334

## E

Eco Umberto, 16, 35, 164, 166, 170, 173, 176, 307,  
365  
Eisenman Peter, 272

## F

Fakhet Amina, 123  
Farge Arlette, 39, 86  
Farges Arlette, 39, 86  
Farocki Harun, 185  
Fauré Christian, 263

Feynman Richard, 187, 383  
Flam Jack, 31  
Floc'h Nicolas, 95  
Forsythe William, 78, 79, 80, 81, 378  
Foucault Michel, 13, 35, 41, 42, 61, 96, 113, 114,  
118, 119, 121, 158, 177, 185, 197, 223, 278,  
290, 299, 375

## G

Garry Mark, 129, 130, 383  
Gauthier Michel, 65, 71, 337, 339, 362, 377  
Genette Gérard, 377  
Giulio Camillo, 67, 68, 374  
Goldsmith Kenneth, 294, 297, 316  
Goodman Nelson, 13, 17, 65, 75, 126, 172, 195,  
198, 222, 244, 348, 377  
Grassin Anne-Sophie, 143  
Guattari Félix, 13, 28, 42, 43, 158, 184, 226, 303,  
317, 327, 375, 386

## H

Hall Stuart, 77  
Hancock Caroline, 130  
Hanna Christophe, 91, 126  
Harrison Martin, 53, 54, 56  
Heartney Eleanor, 281  
Heidegger Martin, 50  
Henri Cyril, 262

## I

Imhoff Aliocha, 251, 253, 254, 257, 258  
Ingold Tim, 332

## J

James Alison, 177, 191, 192  
Jeanpierre Laurent, 8, 282, 283, 285, 301, 383  
Jérôme Saint-Loubert Bié, 60, 61, 90, 91  
Judd Donald, 27, 347

Jung Carl Gustav, 77

## K

Kandinsky Wassily, 9, 192, 324, 325, 327, 328, 377

Khan Idris, 329

Khelil Hedi, 26, 255

Kihm Christophe, 213, 323

Kisseleva Olga, 3, 322, 323, 378

Klee Paul, 10, 44, 147, 170, 199, 236, 238, 244,  
272, 328

Knoespel Kenneth, 80, 228

Kosuth Joseph, 9, 113, 114, 116, 178, 299, 300,  
371, 383

## L

Lageira Jacinto, 114, 279

Laget Denis, 171, 174, 175, 373, 383

Lamy Frank, 94

Landy Michaël, 346

Latour Bruno, 337

Leibovici Franck, 45, 47, 257, 283

Lévy Pierre, 106, 107, 125

LeWitt Sol, 266, 281

Lista Marcella, 78, 80

Lopez Charles, 118, 119, 120

## M

Majdoub Bachir, 44

Malraux André, 26, 73

Marin Louis, 208, 217

Matisse Henri, 108, 109

McLuhan Marshall, 17, 58, 82, 133, 323

Meessen Vincent, 285

Meier Alexis, 272

Merleau-Ponty Maurice, 13

Michaud Yves, 112

Michaux Henri, 159, 161, 166, 169, 170, 326, 327

Mnouchkine Ariane, 39, 69

Monod Jacques, 104

Monory Jacques, 306

Moretti Franco, 283, 284, 285, 286, 287, 291

Morris Robert, 347

Muybridge Eadweard, 55

## N

Nancy Jean-Luc, 124, 302, 320, 322, 323, 376

## O

Obrist Hans-Ulrich, 266

Ogawa Yoko, 227, 344

Opalka Roman, 269

## P

Paliard Pierre, 189, 194, 200, 246

Parant Jean-Luc, 138, 379

Peirce Charles Sanders, 13, 119, 120, 380

Péjus Marie, 187

Perec Georges, 177, 190, 191, 291

Perjovschi Lia, 46, 48, 97, 244, 253, 257

Pichler Michalis, 129, 130

Poli Marie-Sylvie, 121, 143, 147, 219, 327, 332,  
377, 384

Pollock Jackson, 33, 104, 147

Poussin Nicolas, 217, 218, 219, 222

Puig Vincent, 3, 101

## Q

Quirós Kantuta, 251, 253, 254, 257, 258

## R

Rancière Jacques, 20, 101, 102, 117, 206, 214, 255,  
295, 296, 297, 299

Reinhart Ad, 38

Renard Hubert, 148, 149, 150, 151, 152

Rey Alain, 23, 87, 110

Robert Hubert, 100, 101

Roubaud Jacques, 174, 176

Rouillé André, 61

Ruthault Claude, 329

RYbN, 278

## S

Saint-Loubert Bié Jérôme, 59, 60, 61, 65, 89, 90,

91, 92, 93, 94, 96

Sauvageot Anne, 311

Sauvagnargues Anne, 3, 30, 88, 106, 107, 146, 158,

159, 170, 171, 202, 203, 234

Schefer Bertrand, 68

Seddik Youssef, 23

Sehgal Tino, 71, 337, 338, 339, 341, 360, 363, 377

Semin Didier, 58, 119, 171, 267

Sérandour Yann, 60, 90

Serra Richard, 347, 351, 353, 354

Seurat Georges, 182

Sève Bernard, 86, 380

Simondon Gilbert, 12, 37, 38, 39, 69, 75, 83, 84, 85,

87, 96, 112, 114, 124, 141, 144, 145, 147, 167,

234, 235, 241, 259, 270, 305, 311, 335, 336,

352, 353, 355, 358, 359, 366, 374, 375, 380,

385, 386

Sloterdijk Peter, 135

Smithson Robert, 16, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34,

35, 36, 37, 38, 40, 76, 97, 100, 171, 204, 233,

244, 275, 276, 360, 377

Starling Simon, 64, 65, 97, 377

Steppe Barbara, 14, 279, 280

Stiegler Bernard, 15, 22, 37, 38, 100, 139, 144,

149, 221, 227, 334, 335, 336, 354

Szendy Peter, 124, 128

## T

Thompson D'Arcy, 183

Tufféry Stéphane, 277

Tufte Edward Rolf, 187, 188, 189, 272

## V

Velasquez Diego, 60

## W

Warburg Aby, 202, 203, 384

Welz Peter, 78, 79, 81, 378

White Patrick, 64

Wittgenstein Ludwig, 13, 50, 229

Wolman Gil Joseph, 329

# INDEX DES NOTIONS

**Actuel**, 13, 105, 106, 116, 125, 134, 165, 167, 173, 193, 199, 202, 212, 232, 233, 253, 271, 278, 295, 315, 320, 324, 330, 340, 364

**Analogie**, 35, 60, 87, 96, 132, 146, 156, 180, 198, 199, 202, 234, 249, 304, 311, 315, 367

**Appareil**, 8, 11, 15, 17, 44, 51, 53, 55, 59, 61, 63, 72, 82, 101, 117, 122, 128, 129, 132, 142, 151, 152, 181, 184, 196, 200, 202, 206, 212, 219, 221, 228, 271, 272, 290, 311, 320, 323, 332, 334, 342, 343, 357, 362, 366, 369, 370, 375, 384, 404

**Apparence**, 5, 16, 28, 36, 40, 54, 57, 58, 63, 89, 102, 113, 114, 115, 126, 134, 171, 222, 237, 271, 272, 273, 293, 301, 305, 323, 326, 327, 339, 347, 357, 358, 377

**Bibliothèque**, 4, 15, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 49, 52, 61, 67, 69, 70, 72, 89, 95, 96, 102, 104, 116, 154, 176, 190, 196, 200, 204, 260, 261, 262, 268, 279, 287, 299, 308, 319, 345, 355, 356, 361, 366, 369, 378, 381, 382, 385, 404

**Citationniste**, 94, 114

**Code source**, 10, 166, 177, 300, 362

**Data mining**, 276, 277, 286, 380

**Discrétisation**, 34, 45, 56, 63, 128, 148, 151, 176, 209, 265, 308, 310, 312, 369

**Document**, 16, 25, 27, 42, 45, 48, 51, 53, 55, 56, 58, 60, 61, 63, 64, 89, 90, 91, 92, 97, 126, 149, 150, 155, 156, 176, 182, 205, 206, 212, 220, 281, 286, 302, 308, 310, 330, 331, 336, 338, 346, 360, 366, 373

**Force**, 10, 12, 30, 50, 64, 88, 97, 104, 105, 109, 112, 169, 181, 182, 183, 188, 190, 192, 193, 198, 199, 200, 201, 214, 233, 236, 237, 255, 260, 290, 305, 316, 327, 368

**Format**, 9, 11, 14, 15, 17, 24, 25, 40, 42, 48, 51, 53, 63, 70, 73, 74, 75, 85, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 134, 142, 143, 145, 148, 150, 154, 159, 160, 163, 169, 197, 208, 218, 220, 224, 226, 364, 367

**Grammatisation**, 27, 103, 132, 148, 149, 159, 239, 315, 341

**Haptique**, 33, 36, 42, 137, 209, 319, 356, 365

**Individuation**, 11, 29, 30, 37, 38, 40, 64, 69, 75, 77, 87, 88, 96, 106, 138, 144, 145, 170, 200, 219, 224, 225, 226, 230, 231, 234, 242, 245, 301, 306, 324, 333, 353, 365, 379

**Logique**, 5, 12, 33, 58, 88, 191, 194, 195, 198, 206, 207, 219, 293, 374

**Mystagogie**, 5, 330, 333, 334, 335

**Point d'écoute**, 14, 17, 22, 102, 119, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 141, 143, 145, 146, 147, 149, 151, 152, 177, 180, 182, 206, 208, 211, 224, 300, 304, 318, 320, 357, 358, 367, 369, 380

**Point de vue**, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 33, 37, 47, 48, 50, 51, 54, 55, 56, 59, 61, 69, 70, 72, 74, 82, 86, 87, 88, 89, 95, 96, 102, 103, 111, 113, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 127, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 141, 143, 145, 146, 147, 149, 151, 160, 161, 176, 177, 180, 184, 188, 199, 206, 207, 208, 211, 217, 221, 224, 227, 229, 231, 236, 239, 253, 254, 263, 283, 284, 288, 290, 291, 297, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 314, 316, 318, 320, 323, 324, 327, 328, 335, 340, 347, 353, 357, 358, 360, 361, 366, 367, 369, 370, 372, 377

**Récepteur**, 9, 26, 42, 81, 82, 83, 100, 101, 103, 107, 113, 121, 131, 145, 152, 160, 199, 242, 247, 264, 296, 302, 306, 316, 331, 371

**Pouvoir**, 13, 17, 46, 47, 68, 74, 87, 115, 117, 121, 128, 132, 160, 192, 195, 196, 197, 235, 250, 255, 277, 278, 289, 295, 301, 302, 314, 326, 335, 337, 350, 351, 368

**Témoin**, 5, 69, 74, 102, 148, 152, 216, 219, 220, 226, 242, 306, 316, 337, 339, 361

**Transduction**, 11, 78, 197, 216, 224, 226, 228, 233, 234, 288, 311, 365, 369

**Vérité**, 6, 32, 62, 74, 75, 88, 110, 132, 139, 148, 161, 191, 275, 282, 284, 288, 306, 315, 330, 344, 356, 359, 361, 368

**Virtuel**, 26, 40, 42, 94, 105, 106, 107, 118, 120, 125, 140, 173, 187, 193, 201, 206, 208, 209, 218, 220, 233, 238, 239, 242, 254, 271, 273, 278, 287, 295, 296, 305, 315, 330, 377

**Visualisation**, 5, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 33, 36, 84, 111, 129, 141, 150, 164, 169, 186, 189, 193, 200, 201, 203, 207, 208, 209, 212, 218, 232, 236, 242, 243, 250, 260, 269, 270, 273, 276, 277, 278, 283, 287, 288, 289, 290, 304, 320, 321, 323, 342, 355, 364, 366, 368, 370, 404

**Voyance**, 8, 201, 290, 319, 321, 370

# TABLE DES ILLUSTRATIONS

## ŒUVRES DES ARTISTES

|                                                                                                                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Fig. 1 <i>Technique mixte</i> , 2010, impression sur papier, livre, éd. LBF.                                                                                                            | 25  |
| Fig. 2 Robert Smithson, <i>A heap of Language</i> , 1966, Dessin au crayon, 16,5 x 55,9 cm.                                                                                             | 30  |
| Fig. 3 Lia Perjovschi, <i>Mind Map Subject (détail)</i> , 1999-2006, encre sur papier, 100 x 137 cm.                                                                                    | 46  |
| Fig. 4 Jérôme Saint-Loubert Bié, <i>Film und Foto'</i> , 2005, impression sur aluminium, 100 x 80 cm.                                                                                   | 59  |
| Fig. 6 Giulio Camillo, <i>Le Théâtre de la mémoire</i> , 1544.                                                                                                                          | 67  |
| Fig. 7 Marcel Broodthaers, <i>Pense-Bête</i> , 1963-1964, livre, 27,5 x 21,5 cm, Bruxelles.                                                                                             | 71  |
| Fig. 8 Peter Welz et William Forsythe, <i>Retranslation, Final Unfinished Portrait (Francis Bacon)</i> , 2006, impression lambda sur papier, calque, 61 cm x 86 cm.                     | 79  |
| Fig. 9 Jérôme Saint-Loubert Bié, <i>Loot</i> , 1998, Photographies, Übermain Gallery, Los Angeles.                                                                                      | 93  |
| Fig. 10 Hubert Robert, <i>Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre</i> , 1796.                                                                                               | 100 |
| Fig. 11 Henri Matisse, <i>Paires et séries</i> , 2012, exposition au centre Georges Pompidou.                                                                                           | 108 |
| Fig. 12 Devant un tableau de Matisse, un spectateur muni d'un audio-guide d'analyse d'œuvre.                                                                                            | 108 |
| Fig. 13 Joseph Kosuth, <i>Ni apparence ni illusion</i> , 2010, Installation, Musée du Louvre.                                                                                           | 113 |
| Fig. 14 Charles Lopez, <i>Feuille de route</i> , 2010, collage sur mur.                                                                                                                 | 118 |
| Fig. 18 Michalis Pichler, <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> , 2009, Vidéo sonore.                                                                                        | 130 |
| Fig. 20 Jean-Luc Parant, <i>L'ordre et le désordre. Les boules lisibles et les boules touchables</i> , 1991.                                                                            | 138 |
| Fig. 22 Hubert Renard, <i>Ennery meter</i> , 2010, Technique mixte, 25 x 50 x 17 cm.                                                                                                    | 148 |
| Fig. 23 Henri Michaux, <i>Saisir</i> , 1979, encre sur papier.                                                                                                                          | 169 |
| Fig. 24 Jean-Marc Baillieu, <i>Le comble de la peinture</i> , Denis Laget, 1986.                                                                                                        | 175 |
| Fig. 25 Christian Boltanski & Jacques Roubaud, <i>Les habitants du Louvre</i> , 2009.                                                                                                   | 176 |
| Fig. 27 Edward Rolf Tufte, <i>ET All Possible 6-Photon Scattering (120 Space-Time Feynman Diagrams)</i> , The Conceptual and Cognitive Art of Feynman Diagrams, 2012, acier inoxydable. | 188 |
| Fig. 28 Alexandre Singh, <i>Assembly Instructions : The Pledge</i> , 2013, New York.                                                                                                    | 204 |
| Fig. 29 Alexandre Singh, <i>Assembly Instructions (Ikea)</i> , 2008. 37 collages (encadrés), Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2010.                                            | 205 |
|                                                                                                                                                                                         | 393 |

|                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Fig. 31 Isabelle Cornaro, <i>Bons à tirer. (B.A.T)</i> , 2008, papier calque, 30 x 40 cm.                 | 221 |
| Fig. 32 Ricardo Basbaum, <i>Obs.</i> , 2004, Galerie A Gentil Carioca, Rio.                               | 247 |
| Fig. 36 Nathalie Junod Ponsard, <i>Horizon persistant</i> , 2008, impression sur papier.                  | 271 |
| Fig. 37 Shusaku Arakawa, <i>Sculpting N° 1</i> , peinture, 1961-1962.                                     | 275 |
| Fig. 38 Barbara Steppe, <i>Work</i> , 2007, Styrodur, peinture acrylique, 130 x 160 cm.                   | 279 |
| Fig. 39 Mark Lombardi, <i>BCCI-ICIC &amp; FAB, 1972-91, 1996-2000</i> , crayon sur papier.                | 281 |
| Fig. 40 Michael Druks, <i>Druksland Physical and Social</i> , Lithographie, 45 x 38 cm.                   | 285 |
| Fig. 43 Sophie Calle, <i>Pour la dernière et pour la première fois</i> , Galerie Emmanuel Perrotin, 2012. | 310 |
| Fig. 45 Érik Bullo, <i>Visible speech</i> , Fiction, 9 min, France, 2006.                                 | 320 |
| Fig. 46 Henri Michaux, <i>Saisir</i> , 1979, encre sur papier.                                            | 326 |

## ŒUVRES ET DOCUMENTS PERSONNELS

|                                                                                                                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Fig. 5 <i>Sans titre (ressemblances)</i> , photographie, cartel, dimensions variables, 2009.                                                                       | 62  |
| Fig. 15 <i>Point de vue, point d'écoute (Lectures)</i> , 2012, <i>Componium</i> 13 x 7 cm, partition translucide perforé, texte en vinyle collé sur le mur, socle. | 123 |
| Fig. 16 Processus de réalisation d'une partition de 20 notes avec une pince.                                                                                       | 127 |
| Fig. 17 Joueur d'Orgue de barbarie, 2010, rue de Paris.                                                                                                            | 129 |
| Fig. 19 <i>Point de vue, point d'écoute (Nuits blanches)</i> , 2010. Photographie, protections auditives en cire naturelle, coton, 14 cartels.                     | 135 |
| Fig. 21 Lecteurs des cartels de <i>Point de vue, point d'écoute (Nuits blanches)</i> , 2010.                                                                       | 144 |
| Fig. 26 Diagrammomètre du colonel Kozloff, <i>La Nature</i> , n° 896, 1890.                                                                                        | 182 |
| Fig. 30 <i>Une exposition parlée</i> , Jeux de paumes, 2013.                                                                                                       | 211 |
| Fig. 33 <i>Technique mixte</i> , 2012, programme, installation générative.                                                                                         | 259 |
| Fig. 34 Capture d'écran, Programme du dispositif <i>Technique mixte</i> , 2010.                                                                                    | 260 |
| Fig. 35 Capture d'écran, extraits d'archives.                                                                                                                      | 264 |
| Fig. 41 <i>Un livre aveugle</i> , 2011, impression sur papier, livre, 10,5 x 17,3 cm.                                                                              | 301 |
| Fig. 42 Pupitre de représentation tactile pour non-voyants, Musée Georges Pompidou, Paris.                                                                         | 308 |
| Fig. 44 La main en situation de lecture aveugle, clichés réalisés en 2010.                                                                                         | 319 |
| Fig. 47 <i>Légendes</i> , 2012, Tirage jet d'encre, 21.5 x 27.2 cm.                                                                                                | 344 |
| Fig. 48 <i>Musée du silence</i> , 2013, dessins, dimensions variables.                                                                                             | 355 |
| Fig. 49 <i>Point de vue, point d'écoute</i> , 2012, tirage jet d'encre, 84,1 x 118,9 cm.                                                                           | 359 |

# DIAGRAMMES

|                                                                                                |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Dia. 1 Individuation psychique et collective.                                                  | 37  |
| Dia. 2 Henri Bergson, <i>Cône SAB</i> , 1939.                                                  | 41  |
| Dia. 3 Activité liseuse. Variation sur un thème de lecture.                                    | 99  |
| Dia. 4 Point de vue, élément de voilier.                                                       | 103 |
| Dia. 5 Actuel et virtuel.                                                                      | 105 |
| Dia. 6 Diagramme de Feynman, 1949.                                                             | 186 |
| Dia. 7 Gilles Deleuze, <i>Sur quelques Régimes de signes</i> .                                 | 186 |
| Dia. 8 Thierry Delcourt, <i>Moteur mou métaphorique, Artiste Féminin Singulier</i> , 2000.     | 186 |
| Dia. 9 Transduction synaptique.                                                                | 224 |
| Dia. 10 Paul Klee, <i>La théorie de l'art moderne</i> .                                        | 236 |
| Dia. 11 Ricardo Basbaum, <i>Would you like participate in an artistic experience ?</i> , 1994. | 245 |
| Dia. 12 Ricardo Basbaum, <i>Sur, South, Sul</i> , 2009.                                        | 252 |
| Dia. 13 Alfred H. Barr, <i>The catalogue for Cubism and Abstract Art</i> , 1936.               | 252 |
| Dia. 14 Grégory Chatonsky, <i>Capture</i> , 2011.                                              | 269 |
| Dia. 15 Franco Moretti, <i>Le discours indirect libre dans le récit moderne</i> , 1800-2000.   | 286 |
| Dia. 16 Kandinsky, <i>Point</i> , 1970.                                                        | 325 |

# TABLE DES MATIÈRES

|                                                   |           |
|---------------------------------------------------|-----------|
| <b>SOMMAIRE</b>                                   | <b>4</b>  |
| <b>INTRODUCTION</b>                               | <b>7</b>  |
| <b>HABITER LE LIEU DES MOTS</b>                   | <b>19</b> |
| <b>I. <i>Bibliothèque</i> et images de pensée</b> | <b>20</b> |
| 1. Littéralité                                    | 21        |
| « Bibliothèque »                                  | 21        |
| Technique mixte                                   | 25        |
| Une pile de langues                               | 28        |
| Archive                                           | 39        |
| Art et pensée                                     | 41        |
| 2. <i>Digitalité</i> , et autres manies           | 43        |
| Image de pensée                                   | 45        |
| Écritures                                         | 49        |
| 3. Clichés                                        | 52        |
| La tête dans les ouvrages                         | 52        |
| Pratiques du document                             | 53        |
| Décalage, écart, prendre du recul                 | 56        |
| Ressemblances                                     | 62        |
| <b>II. <i>Mémoire vive</i></b>                    | <b>66</b> |
| 1. Théâtre de la mémoire pure                     | 67        |
| « Pense-Bête »                                    | 71        |
| L'information loge dans l'oubli                   | 73        |
| 2. Traduction du format                           | 75        |
| Étrangeté de la langue                            | 76        |
| Le fait médiation                                 | 78        |
| 3. Formatage                                      | 85        |
|                                                   | 396       |

|                                               |            |
|-----------------------------------------------|------------|
| Format                                        | 85         |
| Normes d'art                                  | 89         |
| Hors-d'œuvre et métadonnées                   | 93         |
| CONCLUSION I                                  | 96         |
| <b>ACTIVITÉ LISEUSE</b>                       | <b>98</b>  |
| <b>I. Variation sur un thème de lecture</b>   | <b>99</b>  |
| 1. Salles de lecture                          | 100        |
| Amateur                                       | 100        |
| Forces internes et externes de l'œuvre        | 103        |
| Lecteurs                                      | 108        |
| Modes de relations                            | 113        |
| 2. Panoptique auriculaire                     | 117        |
| Feuille de route                              | 118        |
| Point de vue, point d'écoute (Lectures)       | 122        |
| 3. Circuler, en dehors                        | 133        |
| Point de vue, point d'écoute (Nuits blanches) | 135        |
| « Intimité panoptique »                       | 140        |
| Cartel en duel                                | 142        |
| Du sens                                       | 148        |
| <b>II. Images vues par les mots</b>           | <b>154</b> |
| 1. Saisir, au vol                             | 155        |
| Légendes                                      | 157        |
| Saisir, être saisi                            | 159        |
| Vérité de la légende                          | 162        |
| Déception                                     | 166        |
| 2. Et cætera                                  | 169        |
| Protocole de notation                         | 169        |
| Œuvres                                        | 173        |
| CONCLUSION II                                 | 178        |
| <b>ŒUVRE LOGICIELLE</b>                       | <b>179</b> |
| <b>I. Diagrammes</b>                          | <b>180</b> |
| 1. Le diagramme à l'œuvre                     | 181        |
| Diagramme de forces                           | 182        |
|                                               | 397        |

|                                                |            |
|------------------------------------------------|------------|
| Tracé intuitif : mais qui saurait-il le lire ? | 186        |
| Régime de pensée diagrammatique                | 192        |
| Système ternaire                               | 199        |
| 2. Documents                                   | 202        |
| Dessiner une pensée                            | 204        |
| Exposer la parole                              | 211        |
| Le diagramme loge dans l'oubli                 | 214        |
| <b>II. Traductions</b>                         | <b>216</b> |
| 1. Témoins oculaires                           | 217        |
| Installation prospective                       | 217        |
| Bons à tirer                                   | 221        |
| 2. Lectures pour une traduction                | 224        |
| Tra(ns)duction                                 | 224        |
| Tête-gouvernail                                | 236        |
| <b>III. Cosmographie des données</b>           | <b>242</b> |
| 1. Gestes et pensées diagrammatiques           | 243        |
| Différences et relations                       | 245        |
| Atlas et critiques                             | 254        |
| 2. Bulles médiatiques                          | 259        |
| Technique mixte : œuvre logicielle             | 259        |
| Diagramme, programme                           | 268        |
| 3. <i>Data</i> visualisation                   | 277        |
| Data mining                                    | 277        |
| Graphes                                        | 283        |
| CONCLUSION III                                 | 291        |
| <b>POINT AVEUGLE</b>                           | <b>293</b> |
| <b>I. Logique d'apparence</b>                  | <b>294</b> |
| 1. Scintiller dans l'éclat                     | 295        |
| Correspondance des arts                        | 295        |
| Un livre aveugle                               | 301        |
| 2. Points                                      | 305        |
| Aveuglement                                    | 305        |
| Surfaces                                       | 319        |

|                                             |                |
|---------------------------------------------|----------------|
| <b>II. Expériences mystagogiques</b>        | <b>330</b>     |
| 1. Mystères                                 | 331            |
| Ne voit pas encore                          | 331            |
| Enregistrer c'est recueillir des apparences | 337            |
| 2. Figures sagittales                       | 342            |
| Objets techniques                           | 342            |
| Artisan - Artiste - Ingénieur               | 350            |
| 3. Encyclopédisme                           | 355            |
| Musée du silence                            | 355            |
| Vérité                                      | 360            |
| CONCLUSION IV                               | 363            |
| <br><b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b>              | <br><b>364</b> |
| <br><b>BIBLIOGRAPHIE</b>                    | <br><b>373</b> |
| <br><b>INDEX DES NOMS</b>                   | <br><b>387</b> |
| <br><b>INDEX DES NOTIONS</b>                | <br><b>391</b> |
| <br><b>TABLE DES ILLUSTRATIONS</b>          | <br><b>393</b> |
| <br><b>TABLE DES MATIÈRES</b>               | <br><b>396</b> |

## L'ARTISTE EN TRADUCTEUR

### La pensée du diagramme comme expérience de création

Étudier et pratiquer l'art n'est souvent pas affaire de contemplation directe et matérielle ou de face à face avec les œuvres mais plutôt de lecture sémantique, de compréhension et de savoir qui logent dans la périphérie et dans la médiation. Lorsque l'œuvre est absente, les mots la remplacent et les illustrations la révèlent. Les documents, archives, livres et sites contribuent à sa circulation au-delà des frontières topographiques et représentent souvent l'unique source de référence. Les appareils de médiation forment à la fois une frontière et un lieu d'accès à l'œuvre, à la fois une limite et un passage où se transforment, s'opèrent et se déplacent les langages et les formats de l'œuvre. Cet environnement sémantique constitue une base de donnée calculable et traduisible source de nouvelles pratiques plastiques. Nous verrons en quoi le régime de pensée diagrammatique permet une médiation entre contenu et expression, engendrant un dispositif de visualisation, un format et une expérience de pensée qui instaurent une grille de lecture soutenant une création processuelle. Le diagramme nous permettra de penser les appareils techniques de médiation et d'interroger des pratiques et formats originaux qui sous-tendent une pensée philosophique particulière de l'art par l'art. À partir d'une articulation descriptive d'une pratique plastique personnelle, nous mettons en évidence Bibliothèque et Musée comme ateliers et prothèses techniques pour appréhender le savoir dans sa globalité par indexation, fouille et exploration de données. Ces pratiques questionnent la recherche de la vérité dans l'œuvre et dans ses métadonnées à travers les dispositifs techniques et nouveaux médias numériques de clairvoyance et de révélation du sens et éclairent une instrumentation qui orchestre une époque de traductibilité technique.

Mots-clés : DIAGRAMME, FORMAT, LANGAGE, LECTURE, MÉDIATION, PENSÉE, POINT DE VUE, TECHNIQUE MIXTE, TRADUCTION, VISUALISATION

---

## THE ARTIST AS A TRANSLATOR

### The diagrammatic thinking as a creation experiment

Studying and practicing art is often not a matter of direct and material contemplation or coming face to face with the works, but rather semantic reading, understanding and knowledge of what lies in the mediation. When the work is missing, words replace it and pictures reveal it. Documents, archives, books and sites promote its circulation beyond topographic boundaries and are often the only sources of reference. Mediation devices are both a border and a tool to access the work, both a limit and a path where languages and formats are transforming. This semantic environment is a quantifiable and translatable database which is also a source of new art practices. We will see how the diagrammatic thinking allows mediation between content and expression, generating a visualization device, a specific format and a thought experiment that establish an interpretive framework supporting process-based creation. The diagram allows us to think technical and mediation devices and to question original formats and practices underlying a particular philosophical thought of art by art. From a description of a personal plastic practice, we highlight Library and Museum as workshops and as technical prostheses to understand knowledge as a whole by indexing, searching and data mining. These practices question the pursuit of truth in the work and its metadata through technical devices and new digital media of clear-sightedness and revelation of meaning. These practices shed light on the instrumentation that rules an era of technical translatability.

Keywords : DIAGRAM, FORMAT, LANGUAGE, READING, MEDIATION, THINKING, POINT OF VIEW, MIXED MEDIA, TRANSLATION, VISUALIZATION