

Université Bordeaux MONTAIGNE
École Doctorale Montaigne-Humanités
Thèse de doctorat en Arts (histoire, théorie, pratique)

Atlas numérique Genius Loci,

**modélisation de connaissance
à partir d'une poétique du chantier**

Présentée par Céline Domengie,
sous la direction de Pierre Baumann
et soutenue le 22 novembre 2018.

Membres du jury

Patrick Baudry,

Sociologue, Professeur des Universités,
Université Bordeaux Montaigne.

Pierre Baumann,

Artiste chercheur, Maître de conférence habilité à diriger des recherches,
Université Bordeaux Montaigne.

Sylvie Coëllier,

Historienne de l'art, Professeur des Universités,
Aix Marseille Université.

Gaëtane Lamarche-Vadel,

Chercheuse essayiste associée à l'Institut ACTE,
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Françoise Vincent-Feria,

Artiste chercheuse, Professeur émérite,
Université de Strasbourg.

Remerciements

Cette thèse de doctorat n'aurait pu être menée sans l'encouragement, l'accompagnement, le soutien et la présence de différentes personnes que j'aimerais ici remercier.

Tout d'abord, Sophie Wahnich qui, à la fin de l'été 2013, m'a convaincue de m'investir dans ce projet.

Hélène Saule-Sorbé qui a facilité la mise en œuvre administrative de cette recherche.

Pierre Baumann qui a dirigé ce travail tout au long de ces quatre années, en apportant avec constance, exigence et bienveillance les critiques nécessaires à la constitution d'une méthodologie pour la recherche universitaire en art ; je suis très heureuse d'avoir réalisé mes premiers pas de chercheuse sous sa direction.

Jean-Paul Thibeu, pour sa disponibilité, sa générosité et la richesse de nos échanges.

Cindy Coutant pour ses relectures vigilantes et Pascal Sémur pour la création graphique d'une maquette qui, nous l'espérons, rendra la lecture de ce travail la plus agréable possible.

Enfin, Patrick Baudry, Sylvie Coëllier, Gaëtane Lamarche-Vadel et Françoise Vincent-Feria, qui, en acceptant cette invitation, me font l'honneur de partager le temps d'échange et de débat qu'est cette soutenance, avec de remarquables auteurs.

J'adresse à toutes ces personnes ma profonde reconnaissance.

Toutes les photographies sont de l'auteur, sauf mention contraire.

Préambule

I — Genius Loci, une approche expérimentée des chantiers

2004, Mérignac (33). La Mairie me commande une installation photographique pour le site où sera construite la gare d'arrivée du tramway, qui relie son centre ville à celui de Bordeaux. On a démoli la moitié d'un îlot de maisons, avant que le chantier de construction ne commence. Pendant un an et demi, une façade mise à nue sera recouverte d'une image de grand format faisant écho à la future présence du tramway. Cette installation, intitulée *À lier...* (fig. 1) sera la première de mes réalisations plastiques à interroger la nature de l'image que l'on donne d'un chantier.

2005-2006, Panama. Je visite de nouveaux chantiers. J'observe les *reforzadores* – ces artisans qui fabriquent l'armature de métal pour le béton armé de tours de plusieurs dizaines d'étages –, l'apprentissage de ce métier et le transfert de compétences se déroulent sur le chantier lui-même, car, selon une architecte rencontrée sur place, ces *reforzadores* sont considérés comme le cœur du chantier ; en conséquence, c'est le corps de métier le mieux payé. Autre pays, autre culture : en France, ce n'est pas une activité valorisée, le ferrailage est fabriqué en usine et ajusté sur le chantier par des travailleurs précaires. Je réalise la série de photographies *Pénélope* abordant la poésie de leur activité (fig. 2).

2008, Santander en Espagne. *La Casa de Piedra*, en cours de rénovation, attire mon attention. Les quatre murs de cette « dent creuse » soutenus par un savant système d'étais me conduisent à réaliser *Ocho Atlantes*, série de portraits de huit travailleurs : un hommage au monde ouvrier.

Chacun de ces projets abordait le chantier à partir d'une étape de la construction, soulevant un champ thématique : la place du



– **fig. 1**
Céline Domengie, *A lier...*,
impression digitale 800 x 600 cm, installation *in situ*,
Mérignac, 2004-2005.

– **fig. 2**
Céline Domengie, *Pénélope*,
série de cinq photographies noir et blanc 30 x 30 cm,
exposition Romper el Cielo, Mai 2015, Galerie Junta,
Panama.

– **fig. 3**
Photographie de Nicolas Trocmèze,
conducteur de la grue du chantier de
construction du collège de Monflanquin,
Genius Loci Monflanquin, 2010.

chantier dans la ville, le dialogue de l'artiste avec l'institution, les systèmes de hiérarchisation du travail, l'exercice de la créativité dans les activités de fabrication, etc. À la suite de ces expériences, j'ai cherché à développer une approche moins fragmentaire qui m'amènerait à embrasser le chantier comme processus global, holistique, et à le laisser parler dans la multiplicité de ses voix. Petit à petit, le chantier comme notion s'est imposé, et *Genius Loci* est né.

Genius Loci tire son nom de l'ensemble des actions interdépendantes qui, en se combinant, forment l'âme d'un lieu, son génie, en latin, son *genius loci*¹. Il s'agissait de rendre manifeste la volonté d'aborder le *chantier* non plus comme un objet d'étude mais comme une situation d'expérimentation : un lieu héraclitéen, où tout se meut sans cesse et nulle chose ne demeure ce qu'elle est.

La nature, comme l'ensemble du monde organique, semble être d'un grand désordre, et pourtant tout est à sa place, si on retire certains éléments de ce désordre, on crée une catastrophe. Il faut accepter le désordre car c'est la vie.²

À l'image de l'activité créatrice, ce lieu au mouvement incessant, semble prendre fin avec l'achèvement d'une œuvre ou d'un bâtiment, mais il renaît toujours ailleurs ; les ouvriers travaillent toujours quelque part. Ce lieu est irréductible à l'objet de son ouvrage, aussi, pour le saisir, il est nécessaire de se mettre à l'écoute de ce qui se passe, à l'instar de l'architecture d'interprétation qu'exerce Patrick Bouchain lorsqu'il introduit « le non-voulu et l'inattendu dans la réalisation d'un projet, et cela au moment du chantier³ ».

C'est dans cet esprit que j'ai conçu *Genius Loci* : un dispositif d'expérimentation artistique, un espace propice à la « rencontre », un lieu où, comme l'exprime Olivier Razac en citant Deleuze :

On agit d'abord et ensuite seulement on sent si c'est favorable ou pas. On peut déterminer sa conduite pour qu'une rencontre se produise mais pas pour qu'elle convienne. Sinon, ce n'est justement pas une rencontre : "C'est que personne, même Dieu, ne peut dire d'avance si deux bordures s'enfileront ou feront fibre, si telle multiplicité passera ou non dans telle autre, où déjà si tels éléments hétérogènes entreront en symbiose, feront une multiplicité consistante ou de co-fonctionnement, apte à la transformation. (Gilles Deleuze, « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible », in *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2, Paris, Minuit, 1980, p. 306)".⁴

1. J'emprunte l'expression *genius loci* à l'usage qu'en a fait l'architecte Christian Norberg-Schulz pour une approche phénoménologique des lieux, j'y reviendrai avec le commentaire du récit d'expérience de *Genius Loci UBUBM*.

2. Patrick Bouchain, *Construire autrement*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 74.

3. *Ibid.* p. 65.

4. Olivier Razac, « Gestion du risque, dangers de l'expérimentation », in *Multiplicités deleuziennes, Cahiers critiques de philosophie* n°2, Paris, Hermann, 2006, p. 122.

5. Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Points/Seuil, 2005, p. 23.

6. Gaëtane Lamarche-Vadel, *Chronique du chantier de l'arsenal*, ENSA Dijon – Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 18.

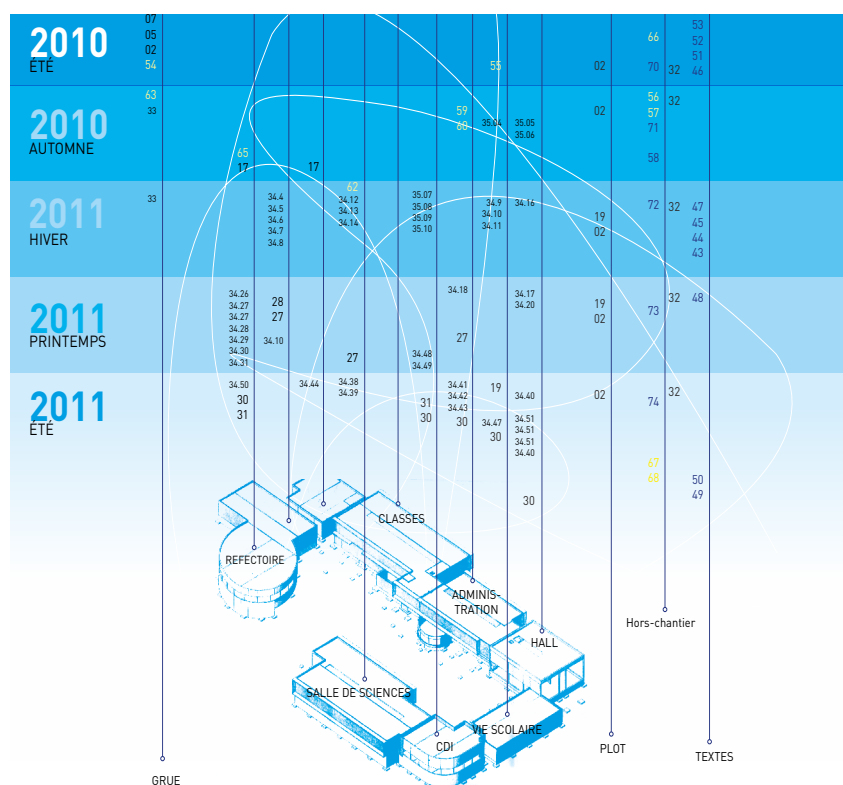
7. Angèle Ferrere, *Du chantier dans l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 119.

À l'instar du cosmos, le lieu du chantier n'est donc pas « une machine parfaite, mais un processus en voie de désintégration et d'organisation à la fois⁵ ». Construction, déconstruction. Dans une ville comme Monflanquin (47), le déménagement de son collège et son déplacement géographique à deux kilomètres ont entraîné toute une série de répercussions : l'absence des collégiens au cœur du village, le développement de la zone périurbaine, la présence d'un nouvel équipement public communal et départemental, l'accroissement de l'activité économique du territoire, le développement d'une stratégie de communication politique, etc. La construction de ce nouveau collège entre juin 2010 et septembre 2011 (fig. 3) m'offrait non seulement l'espace, mais aussi le temps – un temps long – nécessaire à l'expérimentation artistique. Durant seize mois, j'ai fait de ce lieu du « construire » celui de mon activité artistique : deux chantiers se sont déployés l'un dans l'autre, celui du collège et celui de *Genius Loci*. Chaque semaine, le chantier du collège est devenu mon terrain de recherche, sous les yeux complices d'un chef de chantier et d'une équipe d'ouvriers attentifs à mes explorations et propositions, comme si nous partagions « une expérience commune [...] sur laquelle se greffent et se croisent des compétences et des imaginations diverses⁶ ». Ainsi, comme nous allons le voir dans le détail, le dispositif *Genius Loci* ne proposait pas une réduction du chantier « comme un motif visuel et comme outil théorique⁷ », mais interrogeait le statut et la légitimité d'une présence d'artiste, opérait une déterritorialisation de la pratique et un élargissement de l'en-dehors de l'autonomie de l'art, afin de mieux dissoudre les frontières entre l'art et la vie.

II — D'une poétique du chantier à un Atlas

Lorsque le chantier du collège de Monflanquin s'est achevé, je me suis interrogée sur le statut de mes archives : les documents photographiques, vidéos et sonores étant stockés dans un disque dur. Idéalement, ces archives auraient dû être mises à disposition de la communauté concernée, auraient dû trouver une place au cœur même du collège, là où elles auraient fait sens du point de vue mémoriel, avec tous les usages pédagogiques imaginables. J'ai d'abord pensé à un plan du collège en ligne, au sein duquel on aurait pu circuler à la façon d'un archéologue pour découvrir la genèse du processus architectural (fig. 4). Le visiteur y aurait remonté le temps du chantier, compris la mise en œuvre de la

construction des différents espaces (réfectoire, salles de cours, etc.), depuis leurs mises en service jusqu'à la pose de la première pierre. Il aurait cheminé entre les différents espaces du bâtiment à différentes périodes : printemps, été, automne, hiver ; le support numérique permettant d'imbriquer différents modes de déplacements : géographique (dans l'espace du bâtiment), temporel (plonger dans l'épaisseur du temps) et théorique (consulter des textes de divers champs disciplinaires sur la question du chantier et du processus architectural). Ce site internet aurait rendu les données accessibles, en les organisant sur la base d'une représentation architecturale. Ainsi, la répartition des différents espaces du bâtiment aurait modélisé l'organisation de ces données afin de créer une forme poétique du chantier alliant le travail d'expérimentation artistique, sa recherche théorique ainsi que les techniques de représentation du chantier telle que le plan. Cependant, ce site internet n'étant pas directement « hébergé » par le collège – il aurait fallu non seulement trouver un financement mais aussi un principal de collège désireux de le réaliser – restait donc en suspens la question de l'ancrage de la mémoire dans le lieu concerné.



– fig 4
Schéma *Atlas Genius Loci*, 2013.

III — L'Atlas comme modèle de connaissance

L'idée première d'un atlas conçu à partir d'un modèle architectural n'est pas sans rappeler le lien qui existe entre image, architecture et organisation du savoir. Dans le champ des Humanités, on sait que construire la pensée comme une architecture permet d'aider à l'organiser et à la structurer. C'est ainsi que s'est développé dès l'Antiquité un art de la mémoire (*ars memoria*) guidé par la pratique d'édifices imaginaires. Aujourd'hui, de nouvelles formes de modélisation des architectures renouent avec cet art de la mémoire : les BIM (Building Information Modeling) sont des maquettes numériques qui fonctionnent selon un processus d'interopérabilité où les différents corps contribuent à la mise en commun d'informations relatives à la construction d'un bâtiment et à son cycle de vie. Cependant, au sein de ces nouveaux lieux de mémoire, on remarque l'absence de données plus « vivantes », plus « organiques », plus « humaines », la présence et la *culture* de ceux qui les habitent sont inexistantes. La recherche pour l'intégration de « données sensibles » au cœur des maquettes numériques ouvre donc un champ d'expérimentation encore vierge et innovant qu'il s'agit d'amorcer dans le cadre de cette thèse. À la charnière entre art, architecture et sciences, cet atlas permettra d'élargir les méthodologies de recherche au cœur de l'actualité de la recherche-crédation, en favorisant l'expérimentation sur le terrain et la coopération artistique avec des maîtres d'ouvrages, des maîtres d'œuvres et des institutions. Ainsi, s'ouvre un champ de recherche qui doit non seulement permettre d'influencer les pratiques architecturales, mais aussi d'explorer les implications extrêmement contemporaines de l'artiste-chercheur au centre des dispositifs de construction de bâtiments, et plus largement dans la société civile.

IV — L'Atlas, une méta-œuvre pour la recherche-crédation en arts plastiques

8. L'Université Bordeaux Montaigne et l'Université de Bordeaux vivent actuellement une période de grandes transformations de leurs patrimoines avec la réhabilitation, la requalification et la construction de différents bâtiments, dans le cadre de leurs politiques de gestion patrimoniale respectives et celui de l'Opération Campus (L'Opération Campus est un programme de requalification du campus universitaire bordelais principalement financé par l'ANR, voir le site : <https://operation-campus.u-bordeaux.fr/Le-projet/Financement>).

Après Monflanquin, le dispositif *Genius Loci* s'est prolongé à Aix-en-Provence lors du projet de construction d'une nouvelle école d'art (*Genius Loci Aix* entre 2011 et 2013), puis lors de l'exploration de deux nouveaux chantiers, celui du déménagement du Centre Hospitalier Saint Cyr et de la Clinique de Villeneuve-sur-Lot (*Genius Loci Villeneuve*, 2014-2015), et ceux, actuels, des universités bordelaises, Université Bordeaux Montaigne et Université de Bordeaux⁸ (*Genius Loci UBUBM* entre 2016 et 2020).

Si les deux premiers chantiers dessinent les fondations de cette recherche doctorale, ce sont les deux derniers, hôpital et universités, qui en constituent les terrains, depuis son commencement à l'automne 2014. Nous verrons, dans le cœur de cette thèse, la façon dont ces deux expériences ont permis de concevoir le projet d'*Atlas* tout en affinant la pratique d'une présence d'artiste au sein des écosystèmes en mouvement que sont les chantiers.

Réaliser une thèse de doctorat dans ce cadre, c'est non seulement mettre en visibilité le repli réflexif qui est le quotidien de la création, donner une forme au mouvement de la pensée, mais c'est aussi mettre au jour une activité qui a la particularité de se construire dans l'expérience, dans la matière et le réel, à l'instar des sciences sociales ou d'une philosophie du terrain telle que la conçoit Christiane Vollaire⁹. C'est un exercice qui s'inscrit dans les questions et les problématiques soulevées par les pratiques artistiques immersives : où l'artiste intervient-il ? avec qui ? grâce à quelle économie ? dans quel cadre ou quel format ?

Au-delà des débats sur les conditions d'exercice de l'expérimentation artistique et sur la nature de la recherche en art qui ont été vifs ces dernières années dans les universités et les écoles d'art¹⁰, ces interrogations se trouvent inscrites dans une histoire de l'art au cours de laquelle les artistes n'ont jamais cessé de se questionner sur leur propre activité. Robert Klein rappelle que les peintres du début du XX^e siècle interrogeaient la genèse du travail plastique : « il n'y a dans l'œuvre que sa forme, l'expérience de sa production, la conscience de son statut... Tel est, issu des révolutions esthétiques du début du siècle, un des axiomes majeurs de la peinture, et plus largement de l'art "moderne"¹¹ ». En remontant un peu le fil de cette histoire, on se souvient de la première œuvre qui a mentionné ses conditions économiques en donnant une place, dans le tableau, au mécène qui a commandité l'œuvre : le *Polyptique Stephaneschi* de Giotto, peint en 1320 (fig. 5). On pourrait se demander, avec Pierre Georgel, « s'il n'y a pas, pour toutes les créations de l'art humain, une tendance invincible à produire dans certaines conditions, au sein même de chaque art, une maquette réduite de sa structure ou un scénario de sa production¹² ». Autrement dit, ce qu'on peut entendre par maquette ou scénario, pourrait être une méta-œuvre, qui, située au cœur même de l'œuvre, l'englobe et la dépasse, à l'image des poupées russes qui s'emboîtent les unes dans les autres, mais, comme si la plus petite contenait la plus grande. C'est dans cet

9. Christiane Vollaire, *Pour une philosophie de terrain*, Paris, Créaphis, 2017.

Dans cet ouvrage, l'auteure « développe une réflexion originale sur l'ancrage des pensées philosophiques dans leur contexte historique et présente une approche critique et politique singulière de l'activité des philosophes ».

10. La question de la nature de la recherche en art posée par les universités et les écoles d'art est une des conséquences de la réforme de Bologne et de l'uniformisation européenne des modalités d'obtention des diplômes.

11. Robert Klein, « introduction », in Pierre Georgel et Anne-Marie Lecoq, *La peinture dans la peinture*, Paris, Adam Biro, 1984, p. 4.

12. *Ibid.* p. 9.



– fig. 5
Giotto di Bondone, *Triptyque Stefaneschi*, 1320,
Peinture *a tempera* sur bois, format : parties centrales 178×89cm,
parties latérales 168×83cm, prédelle 45×83cm.
Pinacothèque vaticane.

esprit que l'élaboration de cette thèse a été menée, comme espace d'interrogation sur-avec-dans la recherche artistique et de mise en visibilité de ce repli réflexif.

Si pour des raisons de protocole universitaire, l'objet soumis au jury de ce doctorat a pris la forme d'un livre imprimé, le prolongement de cette recherche-crédation s'inscrit dans l'*Atlas Genius Loci*, dont la forme numérique est toujours en cours de réflexion. Cette thèse est donc double. D'une part, du point de vue épistémologique, elle propose d'expérimenter une forme objectivable d'écriture d'artiste qui exprime la singularité de la recherche-crédation et affirme le continuum entre la théorie et la pratique. Le méta-art conceptualisé par deux artistes en offre les bases méthodologiques : celui conçu et pratiqué par Adrian Piper depuis les années 70, amplifié par celui que Jean-Paul Thibaud développe depuis les années 90. D'autre part, du point de vue artistique, cette thèse explore la forme d'un atlas comme espace de partage des expérimentations menées. La recherche autour de formes contemporaines d'adresse et de modalité de réception de l'œuvre est la partie émergée de l'iceberg dessiné par l'*Atlas Genius Loci*, lequel sous-tend l'héritage des pratiques expérimentales et analytiques qui se sont développées entre les années 50 et 70, pour défendre aujourd'hui une *praxis* où le *chantier* n'est pas réduit à une esthétique, à un motif ou à un symbole, mais où il dessine le lieu, peut-être le milieu, dans lequel on peut interroger à nouveaux frais la façon dont nous pouvons habiter poétiquement et politiquement le monde.

A partir de ces fondations, cette thèse se déroulera en cinq temps. Dans un premier temps nous présenterons le principe méthodologique que nous avons élaboré grâce au méta-art énoncé par Adrian Piper. En posant les bases épistémologiques et esthétiques du méta-art (Adrian Piper et Jean-Paul Thibaud), nous énoncerons le principe d'écriture des textes qui suivent, soit, quatre ensembles composés d'un récit d'expérience du dispositif Genius Loci suivi d'un commentaire analytique. Ces quatre binômes rythmeront le cheminement de la thèse. Ainsi, à la suite du premier temps consacré au principe d'écriture, viendront quatre autres temps, qui seront respectivement consacrés à quatre binômes.

Premier binôme autour de Genius Loci Monflanquin. De ce premier chantier, dont nous détaillerons les conditions de mise en œuvre dans un récit d'expérience, puis nous engagerons un commentaire intitulé : « comment représenter le mouvement ? » où nous aborderons le lien entre chantier, temporalité (Bergson) et création artistique.

Deuxième binôme autour de Genius Loci Aix. Après avoir décrit les expériences menées sur les chantiers de l'École d'art d'Aix-en-Provence, grâce à un ancrage au cœur du méta-atelier de Jean-Paul Thibaud, nous éclairerons la spécificité de l'expérimentation artistique exercée par cet artiste dans le champ pédagogique et dans celui de l'art avec ses projets protocoles méta, en mobilisant l'écologie conceptualisée par Félix Guattari. Pour ce faire, nous tenterons de répondre à la question suivante : « comment l'écologie permet-elle d'éclairer les pratiques artistiques qui investissent le quotidien comme situation d'expérimentation ? ». Troisième Binôme autour de Genius Loci Villeneuve. L'expérience de ce troisième chantier, déménagement du Centre Hospitalier Saint-Cyr et de la Clinique de Villeneuve vers le Pôle de Santé du Villeneuvois, nous amènera à décrire la façon dont nous nous rendons présente au sein d'un écosystème, et la manière dont le travail artistique est déployé avec attention. La question, « comment prendre une décision ? » nous permettra d'aborder la qualité de présence nécessaire à la prise de décision (Bergson, Patanjali), le jeu de négociation avec les contingences du réel (Cage) et le rôle des dispositifs d'observation (Zask, Agamben). Quatrième et dernier binôme autour de Genius Loci UBUBM. Avec le dernier chantier exploré, celui des universités bordelaises, nous présenterons l'évolution du projet d'Atlas et les différents scénarios qui s'ouvrent aujourd'hui à nous. Un ultime commentaire intitulé « comment ménager des passes au milieu du milieu ? » sera développé pour dessiner l'idée d'un Atlas qui aura évolué et qui ne se réduira plus à une simple plateforme de stockage, puisqu'il désignera le processus de mise en œuvre d'une présence en interaction avec son milieu d'élection (Berque), pour devenir un système d'alliance (Mauss, Caillé) où le matérialisme pourrait esquisser les bases d'une éthique (Woolf, Diderot). Voyons maintenant le principe méthodologique que nous avons élaboré afin d'explicitier cette pratique artistique et la façon dont sa recherche se déploie.

Principe

PRINCIPE [...] n. m. — 1265 « origine » ; lat. *Principium*
« commencement, origine ».¹³

Mais qu'y a-t-il donc de si périlleux dans le fait que les gens
parlent, et que leurs discours indéfiniment prolifèrent ?
Où donc est le danger ?¹⁴

Lorsque dans *Le bruissement de la langue*, Roland Barthes pose la question : « Qu'est-ce qu'une recherche ? », il rappelle qu'« elle ne doit, quoi qu'elle cherche, oublier sa nature de langage – et c'est ce qui lui rend finalement inévitable de rencontrer l'écriture¹⁵ ». Il poursuit : « C'est là le rôle historique de la recherche : apprendre au savant qu'il *parle*¹⁶ ». La rédaction d'une thèse en arts plastiques ouvre l'espace d'une parole singulière. Ce n'est pas une parole *sur*, mais une parole *avec*, dans, une parole-observation de l'intérieur de la pratique artistique. C'est ainsi que les premiers problèmes d'écriture apparaissent. Qui parle ? Qui est le sujet fondateur de ce discours ? Où se situe l'observateur ? Quels outils met-il en œuvre pour accompagner et doubler sa capacité de perception-réception-analyse ? Comment l'observateur invente-t-il son narrateur ?

Dans le champ des arts plastiques, cette parole qui s'auto-analyse et affirme sa propre subjectivité par la mise en jeu du « je » a parfois pris la forme du méta-art. En 1973, Adrian Piper publie dans la revue *Artforum* un article intitulé « *In support of méta-art*¹⁷ », où elle expose une nouvelle activité que les artistes pourraient mener : le méta-art. Elle les invite à décrire leur travail en adop-

13. Le Petit Robert.

14. Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, NRF, 1971, p. 10.

15. Roland Barthes, *Le bruissement de la langue, Essais critique IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 374.

16. *Ibid.*, p. 374.

17. Adrian Piper, « In support of meta-art », *Artforum*, New York, octobre 1973, pp 79-81. Cet article a été traduit en français in : Adrian Piper, *Talking to Myself: The Ongoing Autobiography of an Art Object; Entretien avec moi-même : l'autobiographie évolutive d'un objet d'art*, Hambourg, Bruxelles, Hossmann, MTL, 1974.

tant une perspective subjective – qui se traduit par l'usage de la première personne du singulier – dans le but d'examiner la matérialité de leur propre processus créatif, de clarifier le contexte socio-politique dans lequel s'inscrit cette activité artistique et de discerner les présuppositions conceptuelles à partir desquelles le travail artistique est développé.

Generally what is required in meta-art is that we stand off and view our rôle of artist reflectively; that we see the fact of our art-making as itself a discrete state or process with interesting implications worthy or pursuing; that we articulate and present these implications to an audience (either the same as or broader than the art audience) for comment, evaluation and feedback.¹⁸

18. Adrian Piper, « In support of meta-art », *Artforum*, New York, octobre 1973, p. 79.
« Généralement, la pratique du méta-art exige de prendre du recul et de considérer notre rôle d'artiste de manière réflexive ; de considérer le fait de notre art comme un état distinct en soi ou un processus, ayant des implications pertinentes ou à développer ; d'articuler et de présenter ces implications à un public (le public artistique ou lambda) qui fera part de ses commentaires, de son appréciation et de ses retours. » (ma traduction).

19. Jean-Paul Thibeu, né en 1950, est un artiste français intermedia.

20. Jean-Paul Thibeu, *Le hors-soi dans ses je-ne-sais-quoi*, Collection du CAPC Musée, Bordeaux, 1996 ; Jean-Paul Thibeu, *Comme un jeté de textes, écrits 1969 – 1999*, Bordeaux, Hors'champs, 2000 ; Jean-Paul Thibeu, *Manifestes progressifs et inexorables, méta-journal*, Bordeaux, Protocoles méta, 2017.

21. Albert Camus, *Discours de Suède* (10 décembre 1957), Paris, Gallimard, 2017, p. 35.

Le méta-art proposé par Adrian Piper – comme prise de distance, comme forme réflexive, comme observation du rôle de l'artiste dans la société et création d'un rapport dialogique avec le public qui exprime « ses commentaires, ses évaluations, ses opinions et réactions » – constitue un programme théorico-pratique idoine pour l'élaboration d'une thèse de doctorat en arts plastiques. C'est donc au sein de ce texte d'Adrian Piper que j'ai puisé les bases méthodologiques du principe d'écriture de cette thèse.

Dans un second temps, le méta-art pratiqué par Jean-Paul Thibeu¹⁹ depuis les années 90 m'a permis d'affiner ma méthode grâce à l'étude d'un ensemble de textes publiés par cet artiste entre 1996 et 2017 et augmentés par une série d'entretiens que j'ai menés entre 2016 et 2018²⁰. Si les critères esthétiques et épistémologiques amenés par ces deux artistes peuvent parfois diverger, nous le verrons, leurs positions convergent autour des enjeux politiques de leurs pratiques artistiques. Pour l'un comme pour l'autre, le méta-art défend l'idée que l'art n'est pas une enclave dans la société, qu'il ne peut s'y soustraire. Tous deux souscriraient donc probablement aux propos d'Albert Camus qui énonçait lors de son discours pour la remise du prix Nobel qui lui était attribué : « L'art pour l'art, le divertissement d'un artiste solitaire, est bien justement l'art artificiel d'une société factice et abstraite²¹ ». Le choix de mobiliser le travail d'Adrian Piper et Jean-Paul Thibeu pour concevoir la méthodologie de cette thèse et en conséquence pour la conception de l'*Atlas* – comme espace de mise en partage des expérimentations menées dans les chantiers – exprime le souhait de m'inscrire dans une famille d'artistes engagés dans la société.

I — Méta-art, Adrian Piper, les bases d'un programme doctoral

01. Adrian Piper, éléments biographiques

Parcours

Adrian Piper est née en 1948²², elle est afro-américaine, mais sa peau est tellement claire, qu'elle n'est pas perçue comme noire. Cette ambiguïté lui permettra très tôt de discerner les comportements racistes de ceux qui n'ont pas repéré ses origines. À l'âge de 10 ans, son institutrice demande à ses parents si Adrian sait qu'elle est une personne de couleur. Dès l'âge de 11 ans elle tient un journal intime²³, inspiré par celui d'Anne Franck, où, en s'adressant à un lecteur imaginaire, elle retranscrit les situations qu'elle vit et la façon dont son « soi » entre en relation avec les autres. Elle y forge intuitivement ses premiers outils analytiques. Lorsqu'elle entre à la *School of Visual Art* de New York en 1966, elle connaît bien le milieu de l'avant-garde artistique new-yorkaise, ses revues (*Artforum*), ses galeries, ses événements ; elle a assisté aux *happening* de Robert Rauschenberg, Simone Forti, Marcel Duchamp, etc. 1968 est l'année de sa première performance : *Meat into meat*²⁴. Elle rencontre l'année suivante Rosemary Meyer et Vito Acconci qui publient dans *O TO 9 Magazine*²⁵ ses premiers travaux conceptuels, Sol LeWitt pour qui elle exécutera des dessins, ainsi que Hans Haacke dont le travail de critique institutionnelle n'est pas sans résonance avec sa propre posture d'analyse du contexte socio-politique. En 1969, elle n'a que 21 ans, son travail est présenté dans différentes expositions d'art conceptuel, dont la *Kunststalle* de Bern. C'est à cette période qu'elle lit la *Critique de la raison pure* de Kant et qu'elle entame un cursus en philosophie qu'elle poursuivra avec une thèse de doctorat à l'université de Harvard entre 1974 et 1981 sur le thème « *A new model of rationality* », sa carrière universitaire l'amènera à enseigner dans différentes universités américaines et européennes.

Positionnement analytique entre art & philosophie

À la lecture de ces éléments biographiques, on est frappé par la maturité de l'artiste. Cette précocité est en partie le fruit d'une pratique de l'observation et de l'écriture qu'elle mène au sein du journal intime qu'elle tient depuis son adolescence.

Aujourd'hui, c'était la fête de Buffie. Maintenant, je suis sûre que je préfère Robbie à Clyde, mais je pense que Robbie m'apprécie

22. Les éléments biographiques énoncés ici trouvent leurs sources dans : *Adrian Piper: reflections 1967 – 1987*, catalogue d'exposition, 18 avril – 30 mai 1987, Alternative museum, New York, 1987, p. 46-48, www.alternativemuseum.org/exh/archives/piper_0587.pdf [consulté le 2 août 2018] ; Adrian Piper, « My Art Education » (1968), *Out of Order, Out of Sight : Selected Writings in Meta-art, 1968-1992*, Vol. I, Cambridge, The MIT Press, Londres, MA, 1996, pp. 3-9 ; www.adrianpiper.com/docs/APCV_September2011AMSP.pdf.

23. Adrian Piper, « Kinds of performing Objects I Have Been: Notes for Rosemary's "Performance and Experience" », *Out of Order, Out of Sight : Selected Writings in Meta-art, 1968-1992*, Vol. I, Cambridge, The MIT Press, Londres, MA, 1996 p. 89.

24. *Meat into meat*, performance en appartement, New York, Octobre 1968. Source : www.adrianpiper.com/docs/APCV_September2011AMSP.pdf [consulté le 2 août 2018].

25. Revue éditée entre 1967 et 1969 par Vito Acconci et Bernadette Meyer, qui présente entre autre les travaux de Robert Barry, Ted Berrigan, Clark Coolidge, John Giorno, Dan Graham, Michael Heizer, Kenneth Koch, Sol LeWitt, Jackson Mac Low, Harry Mathews, Bern Porter, Yvonne Rainer, Jerome Rothenberg, Aram Saroyan, Robert Smithson, Alan Sontheim, Hannah Weiner et Emmett Williams.

26. Adrian Piper, *L'Être mythique, Cycle II, octobre 1961*. Source : Gauthier Herrmann, Fabrice Raymond et Fabien Vallos, *Art conceptuel, une entologie*, Paris, MIX, 2009, p. 314.

27. Adrian Piper, *Notes sur L'Être mythique, mars 1974. Ibid.*, p. 314.

autant que Liz. J'aime toujours bien Clyde, mais pas plus que ça, et je suis sûre que c'est réciproque.

13.10.61²⁶

Chaque mois, je sélectionne un passage du journal que je tiens depuis douze ans. Ceci de façon systématique. Le passage est appelé « mantra » [...]. Au cours de ce mois, le mantra comme son contexte autobiographique deviennent un objet de méditation. Je le répète, je le ré-expérimente, l'examine et l'analyse, je m'en imprègne jusqu'à le vider de toute pensée personnelle, de toute signification.²⁷

On apprend dans ce texte la façon dont elle mobilise les fragments de son journal pour en faire des mantras, c'est-à-dire des phrases énoncées à voix haute, répétées et cadencées, pour explorer l'articulation entre le mot et le sens, entre le signifiant et le signifié. Le journal qui constitue initialement un outil d'observation et d'analyse, en devenant matière pour performer des idées, prend le statut d'outil d'expérimentation à part entière. Apparaît ici une activité faisant des allers-retours entre le texte et le corps de l'artiste, entre la théorie et la pratique.

28. Adrian Piper, *Notes sur L'Être mythique, mars 1974. Ibid.*, p. 314.

J'ai commencé par me déguiser en l'Être mythique et par faire des apparitions publiques régulièrement pendant un mois (ré-attribution de mes pensées et de mon histoire, phrase par phrase, jusqu'à parvenir à une version masculine de moi-même ; moi-même en travesti).²⁸

Lorsqu'elle fait apparaître l'*Être mythique* dans l'espace public, elle provoque des relations entre elle et les personnes. En se prenant elle-même comme support d'expérimentation, elle observe les constructions culturelles et sociopolitiques des comportements. De la même façon, les travaux intitulés *Catalysis* (fig. 01) – menés en 1971 – sont des expériences physiques pour lesquelles elle met sa présence à l'épreuve de celle des autres dans l'espace public (transports en commun, grands magasin, etc.), dans la majorité des cas, elle modifie son apparence.

Last year, Adrian Piper did a series of pieces called "Catalysis". They included: Catalysis I, "in which I saturated a set of clothing in a mixture of vinegar, eggs, milk and cod liver oil for a week, then wore them on the D train during evening rush hour, then while browsing in the Marboro bookstore on Saturday night" ; [...] Catalysis IV, in which "I dressed very conservatively but stuffed a large red bath towel in the side of my mouth until my



cheeks bulged to about twice their normal size, letting the rest of it hang down my front, and riding the bus, subway and Empire State Building elevator"; *Catalysis III*, "in which I painted some clothing with sticky white paint with a sign attached saying 'WET PAINT'; then went shopping at Macy's for some gloves and sunglasses".²⁹

En activant un comportement inattendu, grotesque ; en cherchant le contact avec les gens par la présence et le regard, elle s'immisce dans leurs réalités. Adrian Piper explique : « It is almost as if I manage to make contact in spite of how I look, in spite of what I'm doing³⁰ ». Elle cherche ainsi à saisir sa propre attention (*awareness*), sa propre conscience (*consciousness*) de l'existence des autres, pour expérimenter une pratique du solipsisme, c'est-à-dire de l'idée qu'il n'y pas de réalité en soi, que c'est la perception du sujet qui donne corps à la réalité.

Idées concrétisées

Ces activités dans l'espace public ne sont pas des actes spectaculaires ou artificiels, l'artiste ne joue aucun rôle au moment où elles sont effectuées. Elles ne sont pas énoncées comme des œuvres ni même comme des performances, il n'y a pas de « cadre » qui

– fig. 01

Adrian Piper, *Catalysis IV*, 1971, photographie de Rosemary Mayer, tirage noir et blanc 40.6 x 40.6 cm (imprimé en 1998), collection de la Generali Foundation, Vienne.

29. Lucy Lippard et Adrian Piper, «An interview with Adrian Piper by Lucy Lippard», *The Drama Review: TDR*, Vol. 16, No. 1, The MIT press, mars 1972, p. 76. Source : www.jstor.org/stable/1144734; [consulté le 4 août 2018]. « L'année dernière, Adrian Piper a réalisé une série d'œuvres regroupées sous le nom de *Catalysis* Parmi celles-ci figuraient : *Catalysis I*, « dans laquelle j'ai imbibé des vêtements dans un mélange de vinaigre, d'œufs, de lait et d'huile de foie de morue pendant une semaine. Je les ai ensuite portés un soir sur la ligne D à l'heure de pointe, puis en flânant, dans la librairie Marboro un samedi soir » ; [...] *Catalysis IV*, au cours de laquelle « je me suis habillée très sobrement mais me suis fourrée une serviette de bain rouge dans la bouche, jusqu'à ce que mes joues doublent de volume, laissant le reste déborder, avant de prendre le bus, le métro puis l'ascenseur de l'Empire State Building » ; *Catalysis III*, « au cours de laquelle j'ai inscrit sur des vêtements, à la peinture blanche et collante, l'inscription « PEINTURE FRAÎCHE », puis je suis allée chez Macy's m'acheter des gants et des lunettes de soleil. » (ma traduction).

30. *Ibid.*, p. 77. « C'est comme si je parvenais à établir un contact malgré mon apparence, malgré ce que je suis en train de faire » (ma traduction).

31. *Ibid.*, p. 78. « Une chose que je ne fais jamais, c'est de dire « je réalise une œuvre », parce que ça me plonge dans la situation que j'essaie d'éviter. Celle-ci induirait d'emblée une séparation avec le public – « Maintenant, nous performons » – qui gâcherait tout. Dès qu'on dit c'est une pièce, ou c'est une expérimentation, ou c'est du « théâtre de guérilla », tout rentre dans l'ordre, tout redevient aussi prévisible et attendu que si vous étiez bien installé devant la scène. La place du public et l'ensemble du contexte artistique inhibe toute action. » (ma traduction).

32. Sur la façon dont Adrian Piper conçoit l'articulation entre l'art et la philosophie, un passage de l'entretien menée par Lauren O'Neill-Butler pour le *Times* à l'occasion de l'exposition *Adrian Piper : A Synthesis of Intuitions, 1965–2016* (31 mars – 22 juillet 2018, Museum of Modern Art, New York) est explicite. Adrian Piper y énonce :

Each field calls on different capacities of the mind – philosophy on intellection, critical reflection and cognitive discrimination; art on perception, intuition and visualization – even though bringing a work in either field to completion requires the involvement of all of these capacities. But I would go further and suggest that any two disciplines are never in themselves necessarily mutually exclusive for anyone. Those who are inclined to exercise their abilities in more than one creative discipline (and philosophy is no less a creative discipline than art) are not usually also inclined to the kind of binary, either/or thinking that permits activity in one only at the expense of another. Source: www.nytimes.com/2018/07/05/opinion/adrian-piper-speaks-for-herself.html [consulté le 22 juillet 2018].

33. Adrian Piper, *Out of Order, Out of Sight: Selected Writings in Meta-art, 1968–1992*, Vol. I, Cambridge, The MIT Press, Londres, MA, 1996, p.38. « Le principal intérêt réside dans le fait que bien que je me sente encore obligée de créer, je ressens tout à la fois l'obligation de rejeter certaines formes en tant qu'elles constituent des vecteurs insuffisants pour les idées, et les idées seules sont elles-mêmes insuffisantes pour faire de l'art. Il me semble qu'abandonner l'utilisation de ces formes est, pour moi, la seule façon de préserver l'idée au sein de la réalité du processus de création artistique. » (ma traduction).

indique au regardeur qu'il s'agit d'une performance artistique, car Adrian Piper cherche à éviter toute séparation entre l'artiste qui performe et le public qui regarde : il ne s'agit pas d'un dispositif de représentation mais de la création d'une situation de contact. Elle crée ainsi une situation qui initie des formes de communications singulières et des usages de l'art autres que ceux de la représentation, et qui se prolonge dans une perspective analytique. L'artiste s'explique :

One thing I don't do, is say: "I'm doing a piece", because somehow that puts me back into the situation I am trying to avoid. It immediately establishes an audience separation – "now we will perform" – that destroys the whole thing. As soon as you say, this a piece, or an experiment, or guerilla theatre – that makes everything all right, just as set-up and expected as if you were sitting in front of a stage. The audience situation and the whole art context makes it impossible to do anything.³¹

La dimension analytique du travail d'Adrian Piper est fondamentale. Elle s'inscrit dans un objet d'étude précis : la perception des relations interpersonnelles, la façon dont les gens se présentent aux autres, la façon dont ils se jugent à partir de ce qu'ils pensent voir. C'est l'expression d'un profond investissement personnel et moral d'une artiste dans un travail à la jonction de l'art, de la philosophie et de la vie. Ce parti-pris constitue les bases d'un engagement pour un travail qui sera mené tout au long de sa carrière artistique et philosophique³² sur les questions d'identité, de race et de genre.

Au delà de l'objet d'étude, cette articulation entre art et philosophie, et l'approche analytique et expérimentale qu'elle déploie, l'engagent dans un registre artistique qui remet en question la place de l'objet d'art, en l'amenant à préférer la manipulation d'idées. Pour Adrian Piper, les objets constituent des supports insuffisants pour véhiculer les idées, lesquelles ne prennent tout leur sens que dans la réalité de l'activité du faire artistique.

The main point of all this is that while I still feel compelled to make art, I also feel compelled to reject discrete forms as being insufficient vehicles for the ideas, and ideas are alone as being insufficient for art. It seems that abandoning the use of discrete forms is, for me, the only way of preserving the idea within the reality of the art-making activity.³³

Par ailleurs, elle défend le fait que le travail avec les idées permet de maintenir le lien avec le regardeur, lequel peut ainsi énoncer les critiques grâce auxquelles l'artiste pourra en retour juger de la clarté de ce qu'il a énoncé. Pour Adrian Piper, une œuvre réussie est une œuvre dont l'idée est claire, c'est en ce sens qu'elle s'inscrit de plain-pied dans le mouvement de l'art conceptuel. *I mean, it's the quality of the concept that makes the art exciting. So you have to deal with big issues and obviously the biggest issues are political issues*³⁴.

La dimension analytique et le travail d'expérimentation des idées, la façon dont les allers-retours entre le texte et les actions dans l'espace public forment une sorte de « concrétisation des idées », confère à sa production écrite un rôle central dans sa pratique. Lorsque la MIT Press choisit de publier en 1996 un ensemble conséquent de textes d'Adrian Piper, ce sera l'occasion pour l'artiste de se saisir de l'espace éditorial pour en faire un outil d'analyse critique de son propre travail. Les textes y sont répartis en deux volumes intitulés respectivement, *Out of order, out of sight, Selected Writings in Meta-art, 1968-1992*³⁵, et, *Out of order, out of sight, Selected Writings in Art Criticism 1967-1992*³⁶. Alors que le premier volume rassemble une sélection de trente-cinq œuvres définies comme méta-art, le second est consacré aux essais théoriques. Les deux ensembles de textes sont disposés sur un ordre chronologique, ce qui permet au lecteur de faire des allers-retours entre la théorie et la pratique sur chaque période d'activité. C'est dans la catégorie des essais qu'on retrouve l'article qui nous intéresse : *In support of meta-art*³⁷.

Lorsque cet article est publié pour la première fois en 1973 dans *Artforum*³⁸, son positionnement artistique et analytique est complètement affirmé, elle y défend la pratique d'un méta-art, sa méthode et ses enjeux. Nous allons maintenant découvrir en détail ce texte qui a servi de base pour la méthode épistémologique de cette thèse.

02. « In support of méta-art »

In support of meta-art est construit en quatre parties, écrites à la première personne du pluriel. Ce « nous », c'est la voix des artistes. Il énonce, sur le ton d'un manifeste, que les artistes pourraient développer une nouvelle *occupation* qu'on ne doit pas traduire en français par l'idée de « passe-temps », mais par « activité » ou « préoccupation ». Cette *occupation* qui pourrait faire partie de l'art, avoir une existence parallèle à l'art, voire le

34. Frank Sirmans, « Letter from milan: an interview with adrian piper », 1998. Source : http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/sirmans/sirmans3-3-98.asp [consulté le 31 juillet 2018]. « Je veux dire que c'est la qualité du concept qui rend l'art passionnant. Vous devez donc négocier avec de grandes questions et, de toute évidence, les plus grandes questions sont d'ordre politique. » (ma traduction).

35. Adrian Piper, *Out of Order, Out of Sight: Selected Writings in Meta-art, 1968-1992*, Vol. I, Cambridge, The MIT Press, Londres, MA, 1996.

36. Adrian Piper, *Out of Order, Out of Sight: Selected Writings in Art Criticism 1967-1992*, Vol. II, Cambridge, The MIT Press, Londres, MA, 1996.

37. *Ibid.*, pp 17-28.

38. Adrian Piper, « In support of meta-art », *Artforum*, New York, octobre 1973, pp. 79-81.

remplacer, désigne le méta-art. La première partie de son article présente le méta-art comme une pratique d'écriture analytique des conditions d'exercice de l'activité artistique, la seconde distingue le méta-art de l'art, la troisième positionne le méta-art en tant qu'écrit artistique par rapport à la critique d'art, enfin, la dernière conclut sur les raisons pour lesquelles la société a besoin du méta-art.

Définition du méta-art

Adrian Piper amorce son article par une définition programmatique. Les artistes devraient décrire explicitement leur travail en trois étapes : leurs processus mentaux, leurs procédures et leurs présuppositions. *By "meta-art" I mean the activity of making explicit the thought processes, procedures, and presuppositions of making whatever kind of art we make*³⁹.

Premièrement, Adrian Piper propose de rendre explicite les processus mentaux. Il s'agit de décrire la façon dont l'idée de l'œuvre à créer vient à l'esprit de l'artiste, le chemin qu'emprunte cette idée pour faire advenir une œuvre. Elle précise :

whether we think subliminally and suddenly have it pop into consciousness fully formed; or reason from problems encountered in the last work to possible solutions in the next; or get "inspired" by seeing someone else's work, or a previously unnoticed aspect of our own; or read something, experience something, or talk; or find ourselves blindly working away for no good reason⁴⁰.

Dans un second temps, il s'agit d'expliquer les *procedures* de création, c'est-à-dire ce que l'artiste fait pour faire exister l'œuvre : *what we do to realize the work as contrasted with how and what we think*⁴¹. Les procédures désignent la pratique artistique dans ce qu'elle a de concret, elles concernent la manière de se procurer les matériaux, les conditions matérielles dans lesquelles les œuvres sont réalisées, la nature des négociations engagées si besoin et avec quels interlocuteurs, de manière générale toutes les décisions prises, qu'elles soient d'ordre esthétique, financière, environnemental, etc.

Enfin, le méta-art doit analyser ses propres présuppositions conceptuelles.

Whereas getting at thought process and procedures is largely a matter of perspicuous description of what is immediately available, getting at presuppositions is not. Here there are many possible methods, all having to do with analysis of some kind⁴².

39. Adrian Piper, « In support of meta-art », *Artforum*, New York, octobre 1973, p. 79.
« Par "méta-art" j'entends l'activité qui rend explicite les processus mentaux, les procédures et les présuppositions par lesquels nous faisons n'importe quel type d'art » (ma traduction).

40. *Ibid.* p. 79. « si elle surgit complètement formée dans notre conscience, ou si on raisonne à partir de l'œuvre précédente, ou si on est "inspiré" par l'œuvre d'un autre artiste, ou si on lit quelque chose, ou si on travaille à l'aveugle sans aucune motivation particulière » (ma traduction).

41. *Ibid.* p. 79. « ce que nous faisons pour créer l'œuvre à la différence de quoi et comment nous pensons » (ma traduction).

42. *Ibid.* p. 79. « Alors qu'on peut saisir les processus mentaux et les procédures par une description claire de ce qui est immédiatement disponible, ce n'est pas le cas pour les présupposés. Ici, il y a beaucoup de méthodes possibles, toutes doivent prendre une forme analytique » (ma traduction).

Ici, Piper n'explique pas le terme « présupposition », mais un peu plus loin dans l'article, elle en pose l'enjeu par une courte phrase, *to make clear our subjective assumptions about the world*⁴³, qu'on pourrait traduire par « clarifier nos hypothèses subjectives sur le monde ». Il s'agit ici pour l'artiste d'expliquer ses *a priori*, les concepts sur lesquels il fonde son regard sur le monde. Par exemple, les différentes traditions philosophiques ont forgé des approches divergentes du concept d'*idée*, que tous les artistes n'utilisent pas de la même façon, ces différents usages font varier la nature des présuppositions de chacun. Selon Piper, on ne peut saisir ces présuppositions que par la mise en œuvre d'une analyse méthodique.

Elle propose entre autres exemples la « méthode régressive » de Kant dont elle n'explique pas dans ce texte la mise en œuvre, mais nous pouvons supposer qu'elle fait référence au principe de déduction kantien selon lequel la construction d'un raisonnement part du résultat, de ce qui est connu, avant de remonter le fil des conditions de possibilité de cette connaissance.

Piper termine le premier temps de cet article en rappelant que le méta-art est une prise de distance et une activité réflexive menée par les artistes sur leur propre rôle : *to stand off and view our role of artist reflectively*⁴⁴.

L'opacité de l'œuvre et la nature épistémologique de l'artiste

Dans la seconde partie de l'article, Adrian Piper affirme que l'œuvre d'art est opaque⁴⁵ : du fait de son unicité, de la singularité, du fait qu'elle ne serve à rien, son sens ne peut pas être traduit par le langage. Afin d'expliquer ce point de vue, elle s'appuie sur une métaphore linguistique, en comparant l'œuvre à un nom propre. Puisque ce dernier échappe à l'interprétation, on ne peut décrire que sa présence, sa structure phonétique ou alphabétique.

The relation of an artwork to other facts in the world is epistemologically analogous to that between a proper name and the sentence in which it occurs: for all the "meaning", or information a proper name gives us, it may as well be an ellipsis.⁴⁶

Ainsi, parce qu'elle résiste à l'analyse rationnelle, l'œuvre est un objet esthétique. On pourrait ajouter qu'elle est esthétique car on ne peut la connaître que par l'extérieur, par les sens, Adrian Piper ne le dit pas, mais cela peut nous aider à comprendre sa pensée. Elle poursuit son propos en précisant que l'activité de l'artiste relève de la même opacité, de la même résistance à l'élucidation

43. *Ibid.* p. 79.

44. *Ibid.* p. 79. « prendre du recul et considérer notre rôle d'artiste de manière réflexive » (ma traduction)

45. Si Adrian Piper ne mentionne pas John Dewey dans cet article, qui le premier a parlé d'opacité de l'œuvre dans son ouvrage *Art as experience*, il est certain qu'elle lui répond ici implicitement. Elle connaît l'ouvrage en question car elle le cite dans son texte « Note on "Notes and Qualifications" (Further Qualifications) » (in Adrian Piper, *Out of Order, Out of Sight: Selected Writings in Meta-art, 1968-1992*, Vol. I, Cambridge, The MIT Press, Londres, MA, 1996, p.39.) pour développer la question de l'isolement du champ de l'art. Avec le méta-art, elle propose un registre de création artistique qui répondrait au vœu de Dewey quant à la dissolution des frontières qui séparent l'œuvre du public.

46. *Ibid.* p. 79. « La relation d'une œuvre d'art aux autres faits du monde est épistémologiquement analogue à ce qui s'établit entre un nom propre et la phrase dans laquelle il apparaît : au-delà de tout le sens ou de l'information que nous donne un nom propre, il peut aussi être une ellipse » (ma traduction).

47. *Ibid.* p. 79. « il n'existe aucune explication rationnelle de l'activité de l'artiste, ni de l'existence du travail » (ma traduction).

48. *Ibid.* p. 79. « Je peux tenter d'expliquer comment je vis, mais pas le fait d'être en vie » (ma traduction).

49. *Ibid.* p. 80. « L'artiste en soi, comme être social et esthétique, n'est déterminée par aucune volonté, si ce n'est par une gamme très large et très subtile de forces indéterminables, qui peuvent être sociales, politiques, psychologiques, esthétiques, philosophiques, etc. Cette idée permet d'accepter le lieu commun selon lequel l'art reflète la société dans laquelle il est créé, et le fait que l'artiste, sans aucun doute la reflète aussi, probablement plus encore » (ma traduction).

50. *Ibid.* p. 80. « l'artiste est esthétique dans sa condition de personne ; dans le fait d'être unique, particulier, non classifiable, impénétrable, en dernière instance opaque » (ma traduction).

conceptuelle. Adrian Piper énonce que *There is no rationale or explanation for the art-making activity any more than there is for the existence of the work*⁴⁷. De la même façon que l'œuvre et l'activité de l'artiste sont opaques, Adrian Piper prolonge son raisonnement en énonçant que l'artiste lui-même relève aussi de la même opacité car personne ne peut expliquer pourquoi il est en vie. *I can try to explain the way I live, but not the fact of my living*⁴⁸. Adrian Piper évacue la question du « pourquoi » en la comparant à l'opacité de la vie elle-même. Elle recentre ainsi le propos sur les modalités d'existence, « le comment », qui elles seules peuvent être décrites et expliquées.

But the artist *per se*, as a social and esthetic being with a vocational rôle defined in relation to the rest of society, is *not* determined by the agency of anyone else, but only by a broader and more subtle spectrum of undeterminable forces. These include the social, political, psychological, physiological, esthetic, philosophical, etc. This is simply to accept the truism that art reflects the society in which it is made, and then to reason that likewise the artist surely must; and do so even more.⁴⁹

Du fait de cette opacité, l'artiste est aussi, d'une certaine façon, un être esthétique. *An artist is esthetic in his or her personhood; in being unique, particular, uncategorizable, inscrutable, ultimately opaque*⁵⁰. Si on en restait là, rien ne pourrait être exprimable puisque tout est opaque. Mais elle fait basculer le constat en ajoutant que l'artiste possède par ailleurs des facultés cognitives et discursives qui font de lui un être capable d'analyser : c'est un être épistémique. Si de l'extérieur il est opaque pour les autres, de l'intérieur, il a la capacité d'opérer un retournement réflexif, qui lui permet de se connaître lui-même. Par conséquent, l'artiste étant indissociable de son activité, il a accès à une connaissance de l'activité de l'intérieur, il peut donc en appeler à ses facultés épistémiques, à ses outils discursifs, conceptualistes et cognitifs pour la décrire et l'analyser, c'est ainsi qu'il est en capacité de faire du méta-art. À l'inverse de l'art, le méta-art n'est donc pas opaque car il mobilise les compétences épistémologiques de l'artiste qui lui permettent d'élucider ses processus mentaux, ses procédures et ses présuppositions.

Par conséquent, il n'y a que l'artiste qui puisse éclairer l'opacité de l'activité créatrice et il n'y a que le méta-art qui ne soit pas opaque. Le méta-art, en rendant sensible les suppositions, les habitudes, les pressions sociales qui pèsent sur l'artiste et sur son processus de création, peut donc fournir un baromètre organique

explicitant les forces sociétales mises en présence. C'est ainsi qu'elle amène la suite de son propos et la distinction qu'elle opère entre la parole du critique d'art de celle de l'artiste.

Le rôle de la critique d'art

Toute parole d'artiste n'est pas du méta-art, en particulier lorsque celle-ci est rapportée par une tierce personne. Piper prend l'exemple de la revue *Avalanche* qui publie des entretiens avec des artistes menés par des critiques d'art, elle précise :

But it makes a difference whether *we* describe our own machinations and the motives and presuppositions behind them, or whether these mach revealed or imputed to us by a critic. The interviews in *Avalanche* attempt to circumvent or simply ignore this problem by allowing artists to speak for themselves. But this mode of self-representation is not immune to the problem of misrepresentation encountered in third-person discourse. The point I want to press is that it is one thing to handle the referents of artworks in the third-person case, or try to educe them from the work: art itself can't, after all, protest that it is being misunderstood. But to handle artists this way is more often than not to make of them unpleasantly stylized biographical objects. This then creates near-inviolable prejudice which blind us to any genuine attempts to penetrate past the formal properties of the work for a framework in which to understand it. Artists almost always complain about the way they come off in such articles or interviews, the best intentions of the critic notwithstanding. Since they are clearly not averse to having the material revealed in the first place, the implication is that artists should take the means of revelation into their own hands.⁵¹

De manière générale, ce qui différencie le propos de l'artiste de celui du critique d'art qui parle pour l'artiste, c'est la question du point d'attention. Le fait que la description soit énoncée à la première personne du singulier ne dessine pas la même perspective qu'un énoncé rédigé à la troisième personne du singulier ; on ne raconte pas la même chose depuis l'extérieur que depuis l'intérieur. Pour le méta-artiste, le centre d'attention est le processus par lequel il réalise l'œuvre, il en a une compréhension de l'intérieur, alors que pour le critique d'art, le point d'attention sera porté sur le travail et l'objet d'art.

One way of emphasizing the distinction between meta-art and art criticism is by looking at the focal point of each. For a meta-artist the focal point is oneself as object, and the process by

51. *Ibid.* p. 80. « Il y a une différence entre décrire nos propres mécaniques, les motivations et les présuppositions sous-jacentes, et le fait qu'un critique les révèle ou nous les attribue. Les interviews dans *Avalanche* tentent de contourner ou tout simplement d'ignorer ce problème en permettant aux artistes de prendre la parole en leur nom. Mais ce mode d'autoreprésentation n'est pas à l'abri du biais de la fausse représentation que l'on trouve habituellement dans le discours à la troisième personne. Je souhaite souligner traiter les référents des œuvres d'art à la troisième personne, ou d'essayer de les faire sortir de l'œuvre, est un fait : l'art lui-même ne peut pas, après tout, protester contre l'incompréhension. Mais traiter les artistes de cette façon les réduit souvent à des objets biographiques désagréablement stylisés.

Cela crée alors des préjugés quasi inviolables qui entravent toute véritable tentative d'aller au-delà des propriétés formelles de l'œuvre et réduisent le cadre d'interprétation.

Les artistes se plaignent presque toujours de la façon dont ils sont représentés dans de tels articles ou interviews, au-delà des intentions souvent louables du critique. Comme ils ne sont manifestement pas réticents à ce que le matériel soit révélé, cela implique que les artistes devraient eux-mêmes s'approprier cette révélation. » (ma traduction »).

52. *Ibid.* p. 80. « Une façon de faire apparaître la distinction entre méta-art et critique d'art est de regarder le centre d'attention de chacun. Pour un méta-artiste, le centre d'attention est lui-même comme objet, et le processus par lequel il réalise l'œuvre. Pour un critique, le centre d'attention est en général, seulement le travail. L'artiste l'intéresse seulement s'il contribue à une meilleure compréhension du travail. Ceci porte certaines répercussions sur la question de l'évaluation, et cela affecte à son tour l'intérêt de la critique d'art pour l'histoire de l'art, même si cela est largement compris. L'histoire de l'art est l'histoire des choses, non des personnes. » (ma traduction).

53. *Ibid.* p. 80. « Jusqu'à récemment, analyser et appliquer des critères esthétiques d'évaluation permettait de situer une œuvre particulière dans le contexte d'autres œuvres passées ou actuelles. La signification du travail découle de sa place dans le cadre de l'histoire de l'art, sur laquelle se base le langage de la critique d'art » (ma traduction).

54. On sait par sa biographie qu'Adrian Piper est au fait des questions du financement des institutions muséales, elle connaît Hans Haacke et a entendu parler de son exposition annulée au Guggenheim en 1971 qui devait aborder la façon dont la spéculation immobilière irrigue une institution muséale comme le Guggenheim ; voir l'article de Bénédicte Bossard, « Hans Haacke et l'affaire Guggenheim » : www.koregos.org/fr/benedicte-bossard_hans-haacke-et-l-affaire-guggenheim [consulté le 1^{er} août 2018].

55. On aura compris que la position de Adrian Piper n'est pas de s'opposer à l'existence de la critique, mais de l'inviter à pratiquer un autre registre de discours. Celui d'une critique d'art « éveillée » qui n'a pas besoin de faire de l'art pour écrire, mais qui doit prendre en compte son propre processus créatif d'écriture comme réponse à une situation conditionnée socialement et culturellement. Source : Adrian Piper, « Some very FORWARD Remarks », *Out of Order, Out of Sight: Selected Writings in Meta-art, 1968-1992*, *ibid.* p. XXIX.

56. John Perreault, « Art », *The Village Voice*, New York, mars 1973, p.22, cité par Adrian Piper *Ibid.* p. 81. « Bien que l'art comme "évasion" soit un lieu commun, je préfère de loin l'art qui me rappelle l'actualité et me fait souvenir de moi-même. Par actualité, je ne parle pas de tel ou tel désastre, mais de la condition du désastre public et personnel, celui qui me titille et me rappelle ce que j'oublie le plus : mon état physique, la complexité de mon système sensoriel et mes pensées, ma moralité. » (ma traduction).

57. *Ibid.* p. 81. « artistique en ses préoccupations, épistémologique dans sa méthode et humaniste dans son système de valeur » (ma traduction).

which one realizes a work. For an art critic the focal point is, generally speaking, the work alone. The artist is of interest only to the extent that he or she contributes to a better understanding of the work. This has certain implications in the matter of evaluation, all of which turn on the concern of art criticism with art history, however broadly this is understood.

Art history is the history of things not people.⁵²

À ce point de sa démonstration, retenons qu'Adrian Piper répartit les activités du méta-artiste et du critique en deux registres particuliers : le premier s'intéresse aux activités qu'il mène, le second s'intéresse au travail réalisé par l'artiste, en s'inscrivant dans l'héritage de l'histoire de l'art.

To analyze and apply esthetic standards of evaluation has been, until recently, to place a particular work within the context of others like it, both past and present. The significance of the work comes from giving it a position relative to the coherent framework of art history, on which the very language of art criticism is based.⁵³

Elle ajoute qu'en outre, cette histoire est celle d'un certain type d'objets dont l'existence et la valeur sont liées au pouvoir et à la spéculation financière. Elle affirme ainsi que le système de l'histoire de l'art et de l'*establishment* artistique repose sur l'évaluation de ceux qui financent l'art⁵⁴, puis de celle du critique, qui, engagé dans ce système, aura du mal à le remettre en cause.

Cependant, elle tempère son propos en précisant qu'à l'époque où elle écrit cet article, John Perreault est le seul critique d'art à proposer l'usage d'un propos humaniste comme outil critique⁵⁵. Elle le cite :

Although escapist art as is place, I much prefer the art that makes me remember the news and remember myself. By news, I don't mean this or that disaster, but the condition of public and personal disaster, teasing me and waking me with what I am most likely forget: my physicality, the complexity of my sensory system and my thoughts, my morality.⁵⁶

Elle conclut cette troisième partie en rappelant que le méta-art est humaniste, car il se focalise sur la dimension humaine de l'art, c'est-à-dire sur l'artiste en tant que personne, sur la matérialité de son activité, sur les conditions culturelles et financières offertes par la société. *The contrast I have try to bring out support a description of meta-art as artistic in its concern, epistemological in its method, humanistic in its system of values*⁵⁷.

Pourquoi avons-nous besoin de méta-art ?

Adrian Piper achève son article en élargissant son point de vue : elle sort du domaine de l'art, pour défendre l'idée que la société dans son ensemble a besoin de méta-art. Elle constate que le système de valeur de la société maintient le monde de l'art dans une sorte d'enclave qui l'isole. Pourtant, depuis ce retranchement, même si les objets d'art ont un statut singulier qui diffère des produits des autres formes de travail qui, eux, ont une fonction, l'art n'est pas sans effet ; *the work of art is functionless. While it does indeed affect us, annoy us, stimulate us, "remind us of who we are"*⁵⁸. Cependant, si cette distinction opère entre les objets d'art et les autres objets, elle ne peut s'appliquer au statut de l'artiste, qui exerce une activité professionnelle au même titre que tous les travailleurs qui participent à la société. L'artiste est donc aussi l'expression de ce contexte sociétal et culturel. En tant qu'être social, il n'est donc pas dégagé du destin de la société, c'est sur le rappel de cette responsabilité qu'elle termine son texte : *But ultimately the justification for meta-art is social, because it is concerned with artists, artists are social: we are not exempt from the forces or the fate of the society*⁵⁹.

En résumé

In elucidating the process of making art on a personal level, meta-art criticizes and indicts the machinations necessary to maintain this society as it is. It holds up for scrutiny how capitalism works on us and through us; how we therefore live, think, what we do as artist; what kinds of social interactions we have (personal, political, financial); what injustices we are the victim of, and which ones we must inflict on others in order to validate our work or our roles as artist; how we have learned to circumvent these, if at all, i.e. how highly developed we have had to become as political animals; what forms of manipulation we must utilize to get things done; what compromises we must make in our work or our integrity in order to reach the point where such compromises are no longer necessary.⁶⁰

Le méta-art conçu par Adrian Piper, grâce à son ancrage concret et matériel – nous pourrions dire matérialiste car il n'est pas sans écho avec le matérialisme des lumières, nous y reviendrons – et au travail de verbalisation méthodologique qu'elle propose, favorise l'entretien d'une objectivité critique, l'ouverture d'esprit, la construction d'une pensée analytique, et la clarté de l'expression. Il s'agit donc d'une pratique de clairvoyance et d'analyse du

58. *Ibid.* p. 81. « l'art n'a pas de fonction. Cependant, il nous affecte, il nous ennuie, il nous stimule, il nous rappelle qui nous sommes » (ma traduction).

59. *Ibid.* p. 81. « Mais finalement la justification du méta-art est sociale, parce que la société est concernée par les artistes, les artistes sont sociaux : nous ne sommes exempts ni des forces, ni du destin de la société » (ma traduction).

60. *Ibid.* p. 81. « En élucidant le processus de création artistique à un niveau personnel, le méta-art critique et indique les machinations nécessaires au maintien de cette société. Il met en examen la façon dont le capitalisme nous traite et nous persuade ; comment, en conséquence, nous vivons et pensons ce que nous faisons comme artiste ; quel type d'interactions sociales nous remplissons (personnels, politiques, financières) ; de quelles injustices nous sommes victimes et celles que nous infligeons aux autres en cherchant à valider notre œuvre et notre rôle d'artiste ; comment nous apprenons à les éviter, si cela est possible (c'est-à-dire jusqu'à quel point nous avons dû évoluer comme animaux politiques) ; quelles formes de manipulations nous devons utiliser pour réaliser ce que nous proposons ; quels compromis devons-nous assumer dans notre travail. » (ma traduction).

processus de création, de ce qu'on y apprend et de ce qu'on y gagne, mais aussi et surtout d'une mise en partage des éléments de compréhension du travail avec ceux qui vont le découvrir, c'est en ce sens qu'il n'est pas opaque et qu'il est engagé dans la société. Adrian Piper assume le fait que le travail de l'artiste est toujours présenté, exposé dans un contexte où il sera lu, interprété, évalué, et de ce fait, elle prend les devants et offre les outils conceptuels pour que chacun puisse appréhender son travail – les critiques d'art, le public – et éviter ainsi les malentendus ; comme le signe d'un engagement, généreux et profond, envers autrui et envers la société. Par conséquent, à ceux qui tenteraient de réduire le méta-art à un exercice individualiste, on rappellera la place que Adrian Piper lui octroie dans la société, la façon dont il dissout les frontières entre l'art et la société et la manière dont il nous aide à mieux comprendre le monde.

Pour clore cette partie sur le méta-art d'Adrian Piper, j'aimerais apporter une dernière remarque sur le style de ce texte. La liberté de ton qu'elle adopte ici, comme dans tous ses écrits, tient au fait qu'elle a toujours travaillé hors du champ de l'art pour vivre, en l'occurrence en tant que professeur de philosophie, dans le domaine universitaire. Ainsi dégagée du besoin des financements du marché et du milieu de l'art, cette émancipation lui a offert de pouvoir déployer une grande liberté de parole dans ses propos et de mener une activité artistique sans concession⁶¹.

61. Voir ses propos : Adrian Piper, *Out of Order, Out of Sight: Selected Writings in Meta-art, 1968-1992*, Vol. I, Cambridge, The MIT Press, Londres, MA, 1996, p. XXXII.

03. Quel méta-art pour une thèse de doctorat en arts plastiques ?

Dans la leçon inaugurale à son entrée au Collège de France, Michel Foucault supposait que dans toute société, la production du discours est contrôlée par un certain nombre de procédures pour, entre autres buts, « en esquiver la lourde, la redoutable matérialité⁶² ». Cette matérialité évoquée par Michel Foucault renvoie à celle que le méta-art d'Adrian Piper se propose d'écrire, et dont un des motifs est de permettre aux artistes de se réapproprier le discours sur l'art. En opérant un déplacement de l'objet de ce discours, en décrivant non plus l'objet d'art, mais le processus de création, Adrian Piper énonce la possibilité d'un changement de paradigme et le retournement du système de valeurs et de mythes portés par le marché de l'art. L'importance des enjeux symboliques et économiques que ce sujet soulève dans le champ de l'art, donne la mesure et le poids de cette phrase de Michel Foucault : « le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par

62. Michel Foucault, *L'ordre du discours* [1970], Paris, Gallimard, 2009, p. 11.

quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer⁶³ ». Si le constat et la réponse d'Adrian Piper sont inscrits dans le contexte de années 70, les enjeux soulevés par la question du discours sont toujours d'actualité, car la voix des artistes est encore aujourd'hui peu présente dans les médias d'art contemporain⁶⁴. La réponse qu'apporte Adrian Piper avec le méta-art, en invitant les artistes à décrire la matérialité de leur processus afin de mener un travail d'auto-analyse et de faire entendre leurs voix publiquement, me paraît d'une grande pertinence méthodologique et épistémologique pour la mise en œuvre d'une thèse de doctorat en arts plastiques. Je me suis donc saisie de son essai pour en faire le programme d'un principe d'écriture en trois points.

Processus mentaux, procédures et récits d'expérience

Le méta-art proposé par Adrian Piper repose en premier lieu sur la description par l'artiste de ses processus mentaux, puis de leur mise en œuvre, qu'elle désigne par le terme *procédures*. Nous avons choisi d'adopter un parti pris légèrement différent. En plaçant l'idée à l'origine du processus de création, et dans une position d'antériorité par rapport aux procédures, elle dessine *a priori* un régime d'activité où l'idée et la forme, bien qu'elles soient liées, sont non seulement distinctes, mais aussi situées dans deux registres d'activités successives. Dans le cadre de ma pratique, le processus mental se fonde dans l'expérimentation : l'idée est non seulement inscrite dans le *faire*, dans le terrain, dans la matière de la recherche, mais sa nature est également indéterminée car induite par la contingence du réel. Mon activité créatrice ne répond pas à un principe téléologique où l'idée conduit à une forme, ni à une approche « nominaliste » où cette idée initiale donnerait le sens de la mise en œuvre de l'œuvre, voire de son interprétation, mais à celui d'un chemin sinueux entre expérience et connaissance. En affirmant ce choix, je partage les propos de Jean-Pierre Cometti qui rappelle ce que l'art doit « non pas à un horizon préalable ou privilégié du sens dont il aurait pour fonction d'établir le cadastre, fût-ce au bénéfice des "mondes possibles", mais à ces *gestes*, comme disait Wittgenstein, que rendent possibles nos formes de vie, qui ne présupposent rien, sinon le champ des usages avérés, les capacités qu'ils nous ont permis d'acquérir et ces variations de la vie qu'ils autorisent⁶⁵ ». En d'autres termes, cette question du *sens* recouvre celle de l'*idée*, et des différentes acceptions que la philosophie lui a octroyées. Si Adrian Piper s'inscrit à travers Kant dans un héritage post-platonicien, selon lequel la délimitation de l'idée en fait sa beauté, nous nous situons

63. *Ibid*, p. 12.

64. Cette question pourrait à elle seule faire l'objet d'une étude approfondie. Pour l'amorcer, mentionnons l'absence de textes analytiques signés par des artistes dans deux types de publications relevant de deux échelles différentes. Premièrement, la revue *Art Press*. Dans un numéro choisi au hasard, par exemple le n°422 de mai 2015, l'ensemble des auteurs sont écrivains, théoriciens, historiens de l'art ou critiques d'art (Anaël Pigeat, Catherine Francblin, Charlotte Waligora, Ingrid Luquet-Gad, Caroline Ha Thuc, Jacques Henric, Catherine Millet, Tiphaine Samoyault, Bernard Comment, Isabelle de Maison Rouge, Richard Leydier et Bernard Marcelis), ici, le champ de l'art et plus particulièrement des arts plastiques n'est jamais analysé par ceux qui le pratiquent. À une autre échelle, la résidence d'artiste *Pollen*, à Monflanquin (47) édite pour chaque artiste résident un petit catalogue dont le contenu est enrichi par la présence d'un texte analytique, ceux-ci sont aussi rédigés par des théoriciens, commissaires ou critiques (Didier Arnaudet, Camille de Singly ou Martial Déflacieux pour n'en citer que quelques-uns).

65. Jean-Pierre Cometti, *Art, modes d'emploi, esquisses d'une philosophie de l'usage*, Bruxelles, La Lettre volée, 2000, p. 30.

plutôt du côté du mobilisme héraclitéen que nous développerons ci-dessous grâce à la pensée de Bergson.

Puisque ma pratique s'inscrit en premier lieu dans l'expérience avant de dessiner des idées, je ne commencerai pas par la description de mes processus mentaux mais par mes procédures, dont je rendrai compte en utilisant un autre vocable : celui de *récit d'expérience*, que j'emprunte au lexique de Jean-Paul Thibeu. Pour ce dernier, le méta-art induit une « œuvre [qui] ne se confond ni avec des fins, ni avec des produits... Elle est manière d'être et d'agir⁶⁶ », il s'inscrit dans une « *praxis* interactionniste⁶⁷ » basée sur la rencontre, l'indétermination et l'improvisation.

Si les présupposés conceptuels des deux artistes que nous avons choisis divergent – Adrian Piper travaille à partir d'idées auxquelles elle donne forme, alors que Jean-Paul Thibeu, comme nous allons le voir, fait émerger des expériences qui aboutissent à des idées – ils partagent tout de même de forts intérêts. Premièrement celui de se dégager de l'objet d'art et de se focaliser sur le processus. Deuxièmement, tous deux revendiquent l'espace et le temps du processus et de l'expérimentation pour un art en interaction avec la société, pour un méta-art créateur d'autres usages de l'art, d'autres alliés, d'autres alliances, d'autres issues hors de l'efficacité du système capitaliste.

L'élaboration de ma méthode d'écriture s'opère donc par un croisement entre le méta-art d'Adrian Piper et celui de Jean-Paul Thibeu. Nous verrons qu'au cœur de cette pratique, le récit d'expérience ouvre un espace de parole, un agencement de traces – non de preuves, car comme l'écrivait René Char, seules les traces font rêver⁶⁸ – et engage une activité qui rend compte du processus concret de l'activité artistique, en se départissant de l'objet d'art comme point focal.

L'art de la mémoire comme méthode

La méthode que nous invite à choisir Adrian Piper pour faire apparaître nos *présuppositions* sera dans cette thèse inspirée par l'art de la mémoire. On se souvient que l'*ars memoriae* est née dans l'antiquité grecque d'une technique d'association d'images à des lieux afin de faciliter la mémorisation d'idées. L'écriture de cette thèse s'appuie sur une sélection d'archives, à partir desquelles il s'agit d'activer la rédaction de récits d'expérience. Chaque récit d'expérience sera prolongé à partir d'un problème énoncé, par ce qu'Adrian Piper désigne par *présuppositions*. L'art de la mémoire joue donc deux rôles, premièrement celui de l'organisation des archives, deuxièmement celui d'une expérience de déplacement au

66. Jean-Paul Thibeu, *Méta-journal Manifestes progressifs et inexorables, suivis d'entretiens*, Bordeaux, Protocoles méta, 2016, p. 28.

67. *Ibid.*

68. « Un poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves. Seules les traces font rêver » : René Char, *La Parole en Archipel*, Paris, Gallimard, 1987, p. 153.

sein de ces archives. L'écriture de cette thèse sera donc construite sur trois niveaux : un, une sélection d'archives, deux, les récits d'expérience, trois, l'analyse des *présuppositions* (que je désignerai par *commentaires*).

Le lecteur aura remarqué que la méthode d'écriture choisie n'intervient pas à l'endroit proposé par Adrian Piper, au lieu de n'entrer en jeu qu'au moment de l'énonciation des présuppositions, elle est mobilisée dès le début du processus, pour activer les réminiscences qui forment le terreau de mes récits d'expériences.

Présuppositions et commentaires

Avant de clore la présentation du principe d'écriture de cette thèse, il reste à préciser la manière dont j'explicitai mes *présuppositions*, afin, comme nous l'y invite Adrian Piper, de « clarifier [mes] hypothèses subjectives sur le monde⁶⁹ ».

69. Adrian Piper, *Ibid.*, p. 79.

Nous avons choisi de modifier l'intitulé de ce registre de texte en adoptant le terme de *commentaire*. Chaque commentaire est construit à partir d'un récit d'expérience au sein duquel un problème a été soulevé. Ce dernier est formulé par une question qui commence systématiquement par l'adverbe *comment*. Il ne s'agit pas de donner le sens, ou la signification, qu'appellerait un *pourquoi*, mais d'interroger la pratique dans le *comment*, dans la façon dont elle problématise les concepts qui sont sous-jacents à la *praxis*. Les commentaires se saisissent donc des problèmes énoncés dans les récits d'expérience pour explorer les enjeux qu'ils véhiculent, leurs conjonctions, leurs points de contacts, leurs affluences, leurs influences, les intuitions qui s'y mêlent, etc. Ce faisant, ces commentaires explicitent aussi les outils conceptuels que j'emprunte à d'autres artistes (John Cage), à des philosophes (Henri Bergson), à d'autres traditions de pensée (le yoga), etc.

Si le commentaire, comme registre de texte analytique, est couramment pratiqué dans le champ universitaire, il nous paraît cependant nécessaire d'apporter des éléments de précision sur la méthodologie que nous avons mise en place en choisissant le méta-art comme principe d'écriture, et plus particulièrement sur les enjeux épistémologiques de l'écriture de récits d'expérience articulés à un art de la mémoire.

II — Méta-art & récit d'expérience chez Jean-Paul Thibeu, pour un affinage du programme doctoral

01. Le récit d'expérience au sein des protocoles méta de Jean-Paul Thibeu

Les protocoles méta

[...] j'en suis venu à considérer que l'appréhension d'un fait psychique est inséparable de l'agencement d'énonciation qui lui fait prendre corps, comme fait et comme processus expressif. [...] Un détour *pseudo-narratif*, par le biais de mythes de référence, de rituels de toute nature, de descriptions à prétention scientifique, qui auront pour finalité de cadrer une mise en scène *dis-positionnelle*, une mise en existence, autorisant, en « second » lieu, une intelligibilité discursive.⁷⁰

70. Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 37.

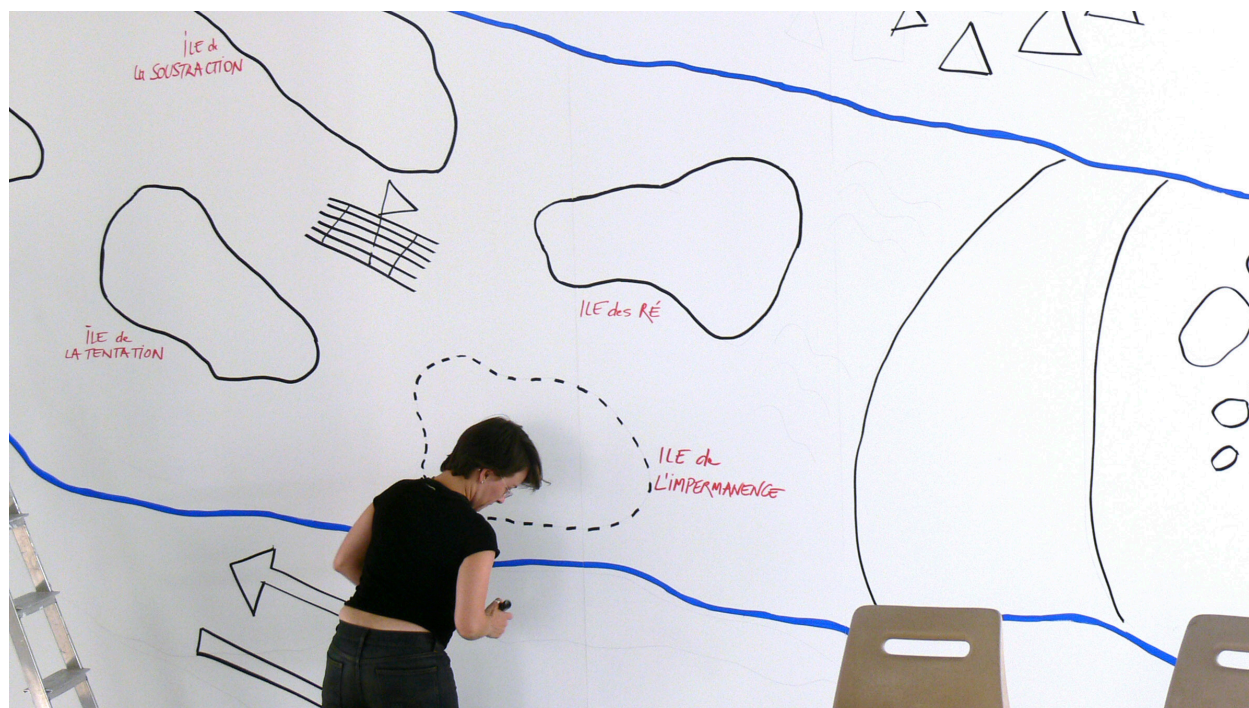
Les propos de Felix Guattari rapportés ici nous font entrer de plain-pied dans le méta-art de Jean-Paul Thibeu. Le lien de dépendance entre ce que Guattari désigne par « détour pseudo-narratif » et « mise en scène dis-positionnelle », fait écho à la façon dont cet artiste mobilise le récit d'expérience au sein de ses *protocoles méta*.

Jean-Paul Thibeu développe depuis une vingtaine d'années un dispositif d'expérimentation artistique, sociale et politique intitulé *protocoles méta*. L'intention est la suivante :

Provoquer une situation de rencontre sans finalité d'œuvre, d'action à réaliser. Espace-temps où l'on peut réexplorer les conditions d'être ensemble, de penser et d'agir ensemble par tâtonnements successifs... Ce qui arrive enfin, ou ensuite est de surcroît (et bien évidemment une véritable rencontre n'est pas sans conséquences)...⁷¹

71. Jean-Paul Thibeu, « Protocole 1, Douze protocoles méta », *Manifestes progressifs et inexorables*, Bordeaux, Protocoles méta, 2016, p. 20.

Si comme l'énonce l'artiste, il n'y a pas de finalité d'œuvre avec les *protocoles méta*, il faut en revanche envisager chaque session de ce dispositif comme une œuvre. Ainsi, le dispositif est déployé pendant un temps donné au sein d'une situation précise – CASA (Centre d'accueil de sans-abris à Avignon), Scène nationale de Cavaillon, « La Force de l'art » au Grand Palais à Paris, École d'art de Blois (fig. 02), Palais de Tokyo à Paris (fig. 03), campe-



ment dans le Luberon (84), CAPC de Bordeaux, palombière à Paulhiac (47) – et rassemble un groupe de « métanautes » composé, suivant l'occasion, d'artistes, d'étudiants, de théoriciens, de spécialistes ou d'experts, etc. Chez Jean-Paul Thibeu, *méta* est un préfixe qui exprime la participation, la succession, le changement. Il l'utilise comme un agent de déplacement : méta-sujet, méta-activité, méta-lieu, méta-conférence, etc. « Le préfixe *méta* associé à un autre terme permet ainsi un écart, un décalage avec le sens usuel de ce terme. C'est un opérateur étrange et quelque peu désorientant⁷² ». Dans cet esprit, le *méta* de Jean-Paul Thibeu donne lieu à la mise en place de protocoles dont chacun, au sein du dispositif, fera usage à sa guise pour l'adapter, le transformer, le détourner. En général, aucune procédure à suivre n'est précisément énoncée dans les *Protocoles méta*, c'est la situation expérimentée qui oriente les propositions de chaque métanaute. « Donc les protocoles ici n'ont rien de rigides, ni d'obsessionnels d'autant qu'ils sont qualifiés de méta, ce bel agent de déplacement⁷³ ».

Le récit d'expérience au cœur des protocoles méta

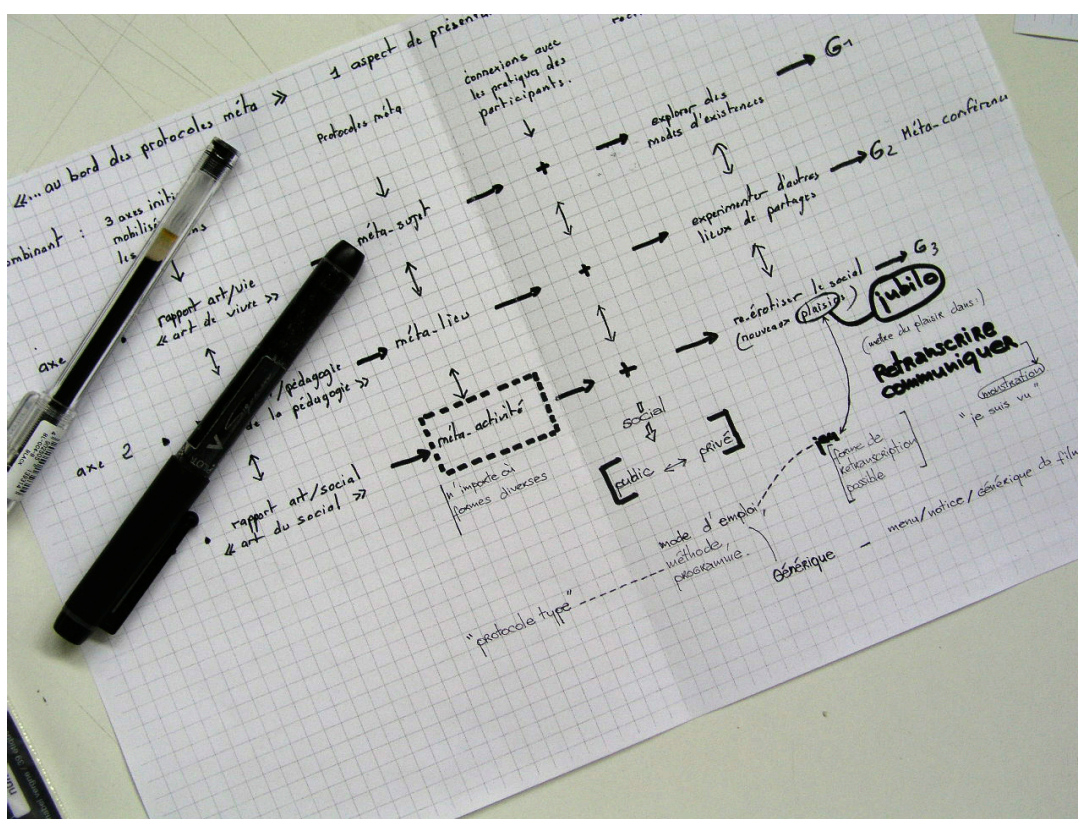
Au sein de chaque session des Protocoles méta, chacun est invité à faire le récit de l'expérience vécue selon ses propres modalités : pendant l'expérience ou après ; en recourant à toutes les formes nécessaires à leur transmission : écrite, graphique, photographique, vidéo, sonore, etc. Ces récits sont désignés comme « récits d'expérience ». Le récit d'expérience et les instruments mobilisés pour l'écrire,

– fig.02

Protocoles méta : Conclave, Blois,
Courtesy : Jean-Paul Thibeu.

72. Jean-Paul Thibeu, « Lexique méta (1994) », *Manifestes progressifs et inexorables*, Bordeaux, Protocoles méta, 2016, p. 21.

73. *Ibid.* p.21.



– fig.03
Jean-Paul Thibau, *Session protocoles méta*,
Palais de Tokyo, 2009. Courtesy : Jean-Paul Thibau.

forment à leur tour un dispositif dans le dispositif, un moyen pour faire une autre expérience à partir de l'expérience, avec les traces et avec la mémoire. Ainsi, les *protocoles méta* et le récit d'expérience qui s'y déploie existe en son sein, le repli réflexif ne succède pas à l'œuvre, ils sont inséparables l'un de l'autre. Ce qui fait le *méta* chez Jean-Paul Thibaud, ce n'est pas seulement l'intelligibilité discursive elle-même convoquée au cœur des *protocoles méta*, mais à la fois le creuset où elle prend sa source, les expériences qui s'y déploient et tous les appareils et les matériaux qui s'y greffent.

02. Le récit d'expérience comme outil d'intelligibilité méta-artistique – l'artiste, sujet épistémique / enjeux épistémologiques : Piaget & Vollaire

Afin de mesurer le choix et la pertinence d'une pratique du récit d'expérience, il faut revenir à deux des arguments proposés par Adrian Piper. Nous avons vu qu'en tant qu'être épistémique – du fait de ses aptitudes discursives, conceptuelles et cognitives –, l'artiste peut aider à comprendre l'existence de l'œuvre d'art, car il est le seul à pouvoir parler de ce qui se passe au sein du processus de création. L'idée de *sujet épistémique* forgée par Jean Piaget nous permet d'envisager les propos d'Adrian Piper sous un autre angle. Si, comme elle l'énonce, ce sont les propos de l'artiste qui éclairent l'œuvre grâce à une connaissance « intérieure » de l'œuvre, ce n'est pas tant l'étroite intimité qui existe entre l'œuvre et l'artiste qui permet à celui-ci de la comprendre, mais plutôt le fait que c'est lui qui l'a faite selon ses modes opératoires. Jean Piaget « insiste sur l'intervention de l'action du sujet en toute connaissance⁷⁴ » : c'est l'action du sujet qui lui permet d'élaborer la connaissance. On peut en déduire que l'artiste, en tant qu'artisan de son œuvre, en possède la connaissance la plus profonde, car elle est le fruit de sa propre action, de son expérience.

74. Je m'appuie sur les propos de Marie-Françoise Legendre pour résumer la pensée de Jean Piaget : www.fondation-jeanpiaget.ch/fjp/site/ModuleFJP001/index_gen_page.php?IDPAGE=320&ID-MODULE=72; [consulté le 20 mai 2016].

On sait par ailleurs qu'Adrian Piper est spécialiste de la philosophie kantienne, laquelle n'est pas étrangère à sa conception « essentialiste » de l'œuvre d'art (où l'idée pré-existe à l'existence de l'œuvre). Il y a là, en rapport avec cet héritage, un autre argument très intéressant que nous apporte Jean Piaget. Si, pour Kant, la raison s'élabore grâce à des catégories de pensée conçues *a priori*, sur lesquelles le sujet n'a pas de prise car elles lui sont transmises, Jean Piaget pense au contraire qu'en évoluant, le sujet épistémique fabrique de nouveaux instruments de connaissance qui sont solidaires de nouveaux contenus de connaissance. Ceci signifie que le sujet épistémique fabrique ses propres catégories

75. Marie-Françoise Legendre, *ibid.*

de pensée au fur et à mesure de l'expérience. Ainsi, pour Jean Piaget, ce que fabrique le sujet épistémique équivaut à certains égards à l'*a priori* kantien, mais il le considère « comme un *a priori* dynamique et non pas statique, puisqu'il se transforme, et comme un *a priori* relatif et non pas absolu, puisque le degré d'élaboration des structures est intimement lié au degré d'objectivation de la connaissance du réel⁷⁵ ».

Si l'objet de cette connaissance est propre au sujet qui l'énonce, propre au sujet-artiste, cette connaissance n'est pas pour autant égocentrique.

Entre le sujet épistémique, siège de la "raison" et instrument de connaissance du "réel" et le sujet égocentrique ou "moi" au sens psychologique et dont les "sens actions" sont incommunicables, il n'y a pas de coupure statique mais le second conduit au premier par un processus fondamental de décentration, à la fois facteur d'élaboration de la raison et facteur de l'objectivité dans la connaissance des choses. C'est donc en vertu même du principal mécanisme de développement que le moi est écarté au profit du "sujet", que la sensation ou la perception est subordonnée à l'action et que les actions particulières sont elles-mêmes coordonnées selon un fonctionnement général dont sont tirées les opérations.⁷⁶

76. Études d'épistémologie génétique, volume 25, *Les théories de la causalité*, (avec Bunge, F. Halbwachs, T.S. Kuhn), Paris, PUF, 1971, p 194-195.
Voir le site : www.fondationjeanpiaget.ch/fjp/site/ModuleFJP001/index_gen_page.php?IDPAGE=320&IDMODULE=72
[consulté le 20 mai 2016].

77. Marie-Françoise Legendre, *ibid.*

Ce sont non seulement les actions qui permettent au sujet épistémique de se décentrer, de prendre une distance par rapport à son « moi », mais c'est surtout la coordination de ces actions qui importe : Françoise Legendre utilise le verbe « relativiser » pour désigner les relations qu'elles entretiennent. L'activité artistique est un exemple de ce « relativiser » ou de ce « relationner », puisque l'ensemble des choix et des prises de décisions qui sont actés par l'artiste sont l'échafaudage de la mise en relation des actions et des formes qui vont structurer l'œuvre pour la faire apparaître. Cette mécanique de décentrement opérée par le sujet épistémique est une forme de stratégie « permettant d'organiser notre compréhension du monde selon certaines règles inhérentes au fonctionnement même de la pensée »⁷⁷. Ainsi, cette activité épistémique au croisement de la mise en relation des expériences, des opérations-crétions, qui sont autant d'actions cognitives, trouve une forme idoine dans le récit d'expérience tel que présenté ci-dessus et illustré par l'usage qu'en fait Jean-Paul Thibaut. Dans le cadre de cette recherche doctorale, le récit d'expérience est une étape constitutive du processus analytique. Il est présent dans le corps du texte et non en annexe, ce qui serait un contre-

sens puisqu'il amputerait le propos de ce qui le relie épistémologiquement au terrain. Je rejoins ici la position scientifique de Christiane Vollaire, qui, à partir de sa pratique de la philosophie basée sur l'entretien, défend le concept d'une philosophie du terrain, où ce dernier apparaît comme le « territoire à partir duquel les idées prennent corps » ; c'est au creux de ce terrain que le philosophe peut « penser une politique de l'entretien [...] comme prise en compte d'une expérience spécifique de pensée ». Cette posture intellectuelle induit des choix d'écriture pour la restitution du travail finalisé où « les textes des entretiens n'auront pas le statut d'annexes, mais celui de référents du discours au même titre que des citations d'auteurs : ils participent de la construction des concepts, puisque la distance établie par la philosophie ne peut pas être hors-sol⁷⁸ ». À l'image de cette philosophie de terrain, l'observation analytique de l'expérience artistique doit rester enracinée dans la matérialité de sa réalité, comme l'illustre la métaphore de John Dewey : « les sommets des montagnes, ne flottent pas dans le ciel sans aucun support ; on ne peut pas non plus dire qu'ils sont tout simplement posés sur terre. Ils *sont* la terre même⁷⁹ ».

78. Christiane Vollaire, *Pour une philosophie de terrain*, Paris, Créaphis, 2017, p. 9.

79. John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Folio, 2010, p. 30.

03. Le récit d'expérience comme activité anthropologique : parole-action

L'origine et la forme primitive du jeu de langage est une réaction ;
les formes les plus complexes ne peuvent croître que sur celle-ci.
La langue est un raffinement, « au commencement était l'action ».
Ludwig Wittgenstein⁸⁰

Si la citation de Wittgenstein vient corroborer ce que nous avançons précédemment, à savoir l'intime inscription de l'activité cognitive dans l'action, elle souligne aussi sa dimension originelle et anthropologique. Le narrateur d'un récit d'expérience doit être aussi acteur, dit Jean-Paul Thibeu dans les notes introductives à son entretien avec Jean-Pierre Cometti⁸¹ du 16 décembre 2005. Il y énonce que c'est en s'engageant dans une ou plusieurs actions, en traversant l'opacité de l'agir, du faire et du ressentir, en étant pulsé et impulsé par les situations d'expérimentation, qu'ainsi, on peut écrire l'expérience, car, dit-il : « il faut avoir goûté le sol, partagé les souffles, creusé ensemble l'espace, entrecroisé les gestes, porté le poids de l'autre, sentir battre le cœur... Sentir l'intuition, l'impulse⁸² ». Jean-Paul Thibeu parle d'une augmentation de la capacité de mémorisation corporelle qui permet de regarder,

80. Ludwig Wittgenstein, « Ursache und Wirkung - Intuitive Erfassen », in *Philosophical Occasions 1912-1951*, Indianapolis & Cambridge, Hackett Publishing Co., 1993, p. 395. Notons que ces remarques réapparaissent sous une forme quelque peu différente dans un fragment datant de 1937 des *Remarques mêlées*. Mauvezin, Trans Europ Reprint, 1990 (2nd éd.), tr. fr. Gérard Granel, p. 46 : « L'origine et la forme primitive du jeu de langage est une réaction ; les formes complexes ne peuvent croître que sur celle-ci. Le langage, veux-je dire, est un raffinement, "Au commencement était l'action" ».

81. Jean-Pierre Cometti (1944 – 2016) était un philosophe français, spécialiste de la pensée analytique et de l'esthétique américaine.

82. Jean-Paul Thibeu, in « le récit d'expérience », archives de l'auteur.

scruter la dynamique et les strates de l'action en cours, la façon dont celle-ci porte son empreinte physique, la manière dont elle se métamorphose en un corps ralenti ou statique et crée des champs de résonances avec le langage. L'action devient langage. Dans son propre récit d'expérience Jean-Paul Thibeu mobilise un champ lexical à la croisée du corps et des mots : « Ruminer les mots. Souffle animal, parole automate, écriture de lenteur, articulation du temps et de ses emplois, de ses figures : je, tu, elle, soit, fut, sera... Soit elle fut tu sera je... Hum, hum, hum ! Les mots en transe, les corps en trames, les espaces en danse...⁸³ ».

83. *Ibid.*

Jean-Paul Thibeu écrit plus loin que le récit d'expérience est ce qui nous enseigne la définition même de l'homme, sa manière de narrer, de raconter, sa façon de faire récit est essentiellement anthropologique : « L'homme est langage et récit – tout autant qu'il est chair, os, sang et nerf...⁸⁴ ».

84. *Ibid.*

Pour l'artiste, le récit d'expérience est un genre de récit singulier situé entre l'action et la parole, une sorte d'action-parole qui relève d'une activité anthropologique, c'est-à-dire d'une activité fondamentalement humaine⁸⁵. Au cours d'un des entretiens que j'ai mené avec Jean-Paul Thibeu au sujet de cette articulation entre l'action et le langage qui se joue avec le récit d'expérience⁸⁶, il improvisa un néologisme : le verbe *langager*. Voyons maintenant ce que recouvre ce terme.

85. Nous reviendrons sur l'usage de l'adjectif anthropologique dans la partie consacrée à la lecture écosophique du travail de Jean-Paul Thibeu dans le commentaire sur *Genius Loci Aix*.

86. Entretiens menés avec Jean-Paul Thibeu entre 2016 et 2018.

04. « Langager » avec le récit d'expérience

Lors de notre entretien du 14 septembre 2017, Jean-Paul Thibeu m'expliquait qu'il prend le langage comme une matière, comme un double-outil. D'une part pour pénétrer dans l'intelligence humaine et d'autre part pour casser la machine outil du langage, pour faire ce que De Certeau appelle des *perruques*, celles qui servent au détournement des outils par les ouvriers pour leurs propres comptes et non pour celui de l'usine. Dans les années 70, quand Deligny invente le verbe « camérer », il cite Deleuze : « les outils présupposent toujours une machine... il y a toujours une machine sociale⁸⁷ ». Il prend alors la camera comme outil, comme instrument, comme machine, grâce à laquelle des images peuvent être projetées. Mais « camérer » ce n'est pas filmer, ni réaliser un film : la caméra est posée, « une tentative a lieu(x), [...] pas de mise en scène, [...] on n'est pas au théâtre, [...] il y a un certain point de voir, qui garde trace de ce qui a lieu, dans ce champ qui lui est propre⁸⁸ ». Dans son film intitulé *Le moindre geste*⁸⁹, Deligny a *caméré* sans scénario, ce n'est qu'après que la question du montage s'est posée : « je n'avais pas d'histoire

87. Extrait du texte *Camérer*. Deligny a écrit quatre textes intitulés *Camérer*. Cette version date de 1977 et a été publiée après sa mort dans la revue *Trafic*, n°53, printemps 2005, p. 54-59. Ce texte est présent dans le coffret DVD *Le Cinéma de Fernand Deligny*.

88. *Ibid.*

89. Fernand Deligny, Josée Manenti et Jean-Pierre Daniel, *Le moindre geste*, 96 mn, 1971.

à présenter, à raconter, à défendre et à promouvoir. Personne ne croyait au fait qu'il pouvait y avoir un film là-dedans⁹⁰ ». Deligny prolonge l'idée et parle aussi d'un « dispositif qui pourrait être caméringuer... camérist⁹¹ ». Plus loin il propose un autre verbe, « camerrer », avec *errer* à l'intérieur. Jean-Paul Thibeu m'expliquait que pour lui, le récit d'expérience est proche de cela, le langage est utilisé comme une machine qui transcrit des expériences. Le récit d'expérience est donc un montage, mais ce montage n'est pas forcément une narration linéaire, il y a des blancs, il y a des bouts, il y a des traces. C'est ainsi qu'au détour de cette conversation, Jean-Paul Thibeu suggère à son tour un nouveau mot sur le modèle de « camérer » : « langager » ; car il ne s'agit pas d'écrire mais d'utiliser le langage, d'être happé, structuré par ce retour de la langue. Avec le *langager*, le langage devient un espace d'expérimentation, une parole-action, qui permet de renforcer les perspectives et de créer des brèches.

90. *Ibid.*91. *Ibid.*

05. Le récit d'expérience comme espace de partage : du dicible au visible

Le récit d'expérience chez Jean-Paul Thibeu joue un rôle multiple. Il peut recouvrir ce qu'Adrian Piper désigne par la description des procédures. Son inscription dans la chair de l'expérience en fait le récit concret que défend Adrian Piper, sans se départir du double enjeu du méta-art qu'elle propose : la mise en mot de la matérialité du processus de création et la réappropriation d'un espace de parole – Adrian Piper cite celui des médias – par les artistes. Le récit d'expérience possède cette capacité d'énoncer l'expérience, mais il n'est pas la simple copie de ce qui a été, il n'a pas le statut de preuve. En se racontant, il se construit, et devient un langage qui s'adresse. Au cours de l'entretien entre Jean-Paul Thibeu et Jean-Pierre Cometti (que nous avons déjà mentionné ci-dessus) au sujet de la pratique du récit d'expérience, ce dernier énonçait :

Simplement dans toute activité, il y a deux moments – celui où, bien entendu, l'activité se déploie dans les conditions qui sont celles que je viens d'esquisser et puis un moment réflexif. Il n'y a pas d'activité humaine qui ne connaisse ce moment-là. Il est particulièrement clair pour les activités scientifiques, il prend alors la forme de la justification des découvertes, des hypothèses. Ailleurs, par exemple en art, il me semble occuper une place analogue cependant cette fonction est généralement plutôt remplie par la critique. Je pense que la critique comme le point de rencontre de ce qui vaut comme œuvre avec un public est

quelque chose qui appartient au concept d'œuvre. L'art intègre la critique, parce qu'une œuvre qui serait déconnectée de tout rapport à un public ne signifierait strictement rien. Tout au plus un contenu mental privé, mais cela ne fait pas de l'art. Donc, en ce sens, bien qu'on puisse dissocier les deux, moment où l'activité se déploie et moment où la réflexion se met à l'œuvre, je pense que les deux choses sont liées.⁹²

92. Entretien entre Jean-Paul Thibaut et Jean-Pierre Cometti, 16 décembre 2005, voir le texte complet en annexe.

93. Matthew Crawford, *Éloge de carburateur, essai sur le sens et la valeur du travail*, Paris, La Découverte, 2010.

Jean-Pierre Cometti énonce ici deux idées. D'une part, il n'y a pas d'activité sans retour réflexif. Ce postulat peut être appliqué à tous les champs d'activité exercés par l'homme – on pense ici au mécanicien de Matthew Crawford⁹³ dont le métier manuel est intrinsèquement lié à une pensée qui diagnostique et évalue une situation afin de mieux opérer le choix de la solution. D'autre part, s'il compare le retour réflexif de l'artiste à celui du scientifique, c'est pour mieux affirmer la nécessité du texte pour faire lien avec le public, le rôle légitimant que joue ce récit au sein de la communauté. Ce qui va être dit est ce qui va former un pont entre le lieu de l'expérience et celui de la communauté – qu'on se situe dans le champ des sciences ou de l'art, cette communauté sera plus ou moins large, allant des pairs aux intéressés plus ou moins avertis – entre la recherche-œuvre et son public. Pour Jean-Pierre Cometti, le récit d'expérience est à la fois une réappropriation, une clarification, une reconstruction, une représentation, une transmission, il participe de ce qui permet à l'œuvre d'être connectée avec le public et d'assurer sa signification au sein de ce que Jacques Rancière appelle « le partage du sensible », c'est-à-dire un régime de combinaison entre les mots et les formes, entre le dicible et le visible, le visible et l'invisible. « Le pouvoir des opérations de déchiffrement et de suspension, [...] et le travail des exégèses⁹⁴ » sont intrinsèques à cet espace qui lie l'œuvre au public et sans lequel « on ne voit pas ce que dit ce qu'on voit⁹⁵ ». Sur cette question, je renvoie aux deux ouvrages de Jacques Rancière, *Le destin des images* (2003), et *Le partage du sensible* (2000), où il décrit non seulement les conceptions platonicienne et aristotélicienne qui ont posé les bases d'une articulation du dicible au visible mais aussi la façon dont cet héritage a été redistribué au XIX^e siècle par l'écriture romanesque et a ouvert la voie à la modernité.

94. Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 29.

95. *Ibid.*, p. 58.

C'est au sein de ce champ du dicible, dans le point de rencontre entre l'art et le public et du rôle qu'y joue la critique que repose toute l'argumentation d'Adrian Piper. Son méta-art s'exerce comme critique du pouvoir des critiques, de leur complaisance

avec le marché de l'art et l'idéologie capitaliste. Pour Adrian Piper, le fait que les artistes ouvrent et occupent l'espace de ce discours est un renversement de ces jeux de pouvoir. Les artistes doivent s'approprier la parole pour énoncer un autre discours : le récit des procédures et du processus artistique instaure d'autres critères de valeur qui ne sont pas ceux de la marchandisation, mais ceux d'un humanisme.

Le méta-art de Adrian Piper comme celui de Jean-Paul Thibeu, quarante ans plus tard, est une réponse au système capitaliste, puisque, volontairement, le travail d'aucun de ces deux artistes n'est inscrit dans le système du marché de l'art. Conscient de la façon dont le capitalisme s'immisce, s'infiltrer et colonise les imaginaires, le méta-art, et son corollaire, le récit d'expérience, sont des échappées volontaires qui tournent le dos aux idées de profit et de rentabilité. Les enjeux de la pratique du récit d'expérience relèvent d'un travail d'écriture, avec le langage, pour son désensorcellement : « Aujourd'hui, le capitalisme est arrivé à ensorceler le langage, il recherche de la productivité et du bénéfice dans la façon de poser et de répondre aux questions. Il faut faire preuve d'une capacité à ne pas se laisser enfermer dans la question, c'est l'exercice de la liberté⁹⁶ ». Le méta-art de Jean-Paul Thibeu est l'ouverture d'un espace d'émancipation où chacun peut inventer son méta-radeau et peut-être son propre méta-exode...⁹⁷

96. Jean-Paul Thibeu, entretien avec Céline Domengie, septembre 2017.

97. Jean-Paul Thibeu, « Lexique méta », *Manifestes progressifs et inexorables*, *ibid.*, pp. 21-30.

06. Récit d'expérience, une éthique

Dans le cadre du principe d'écriture établi à partir du méta-art de Adrian Piper, et revisité par celui de Jean-Paul Thibeu, le récit d'expérience occupe une place d'importance dans la construction d'un propos qui espère, tout en la menant, partager et raconter la recherche artistique.

Du point de vue artistique, il prolonge l'expérience (Jean-Paul Thibeu) ; du point de vue épistémologique il exprime l'ancrage de la connaissance dans le réel/terrain (Christiane Vollaire) où l'action participe de la construction du sujet épistémique (Piaget) ; du point de vue anthropologique il est geste premier comme prolongement de l'action (le « langager » de Jean-Paul Thibeu) ; du point de vue esthétique il occupe l'espace du discursif – dicible et visible – pour la mise en partage du sensible (Jean-Pierre Cometti et Jacques Rancière).

Enfin, le choix du récit d'expérience est aussi un parti pris éthique. Après avoir participé à deux sessions des *protocoles méta*⁹⁸, Pascal Nicolas-Le Strat, sociologue, défend la pratique du récit d'expérience comme exercice de transmission au sein d'une communauté.

98. À Roubaix en septembre 2005 et Aix-en-Provence / Marseille en novembre 2005 (et bien d'autres par la suite).

99. Pascal Nicolas-Le Strat, « Le récit d'expérience », texte non publié, archives de Jean-Paul Thibau. Voir le texte complet en annexe.

Chacune de ces sessions a été l'occasion de découvrir des expériences, des productions ou des activités, à la tonalité artistique, sociale et/ou politique. La mise en récit de ces expériences est donc un moment de ces sessions. Comment les personnes réunies accèdent à une expérience à laquelle elles n'ont pas participé ? Comment chacun la traverse alors qu'elle lui est inconnue et qu'il la découvre à travers le récit qui lui est proposé ?⁹⁹

100. *Ibid.*

En outre, la valeur du récit d'expérience repose pour Pascal Nicolas-Le Strat sur le registre de ce récit comme « parole sans qualité¹⁰⁰ », avec ses vides et ses blancs, sa part d'inexpliqué et sa radicale étrangeté, et qui ne sera jamais adéquate à ce qui a été vécu. Cependant, le récit d'expérience, bien que parcellaire, informe, tire profit de cette particularité : il opère cette transmission sur le mode d'un langage qui n'est pas celui d'un sachant ou d'un spécialiste. Ainsi, il met à disposition un savoir de « plain-pied », c'est-à-dire, sur un pied d'égalité avec celui qui lira. Le récit d'expérience n'exclut pas, c'est un espace de transmission horizontale, recouvrant ainsi des enjeux éthique et politique.

101. *Ibid.*

Souvent, les savoirs « spécialisés » s'autorisent de ce qu'ils excluent et trouvent leur assurance dans la confiance et le *mea culpa* qu'ils tirent d'un dominé ; ainsi se constitue le savoir de/sur l'autre : le savoir du médecin sur le malade, du sociologue sur le RMIste... (formulations librement adaptées de *L'écriture de l'histoire* de Michel de Certeau, p.18). Le discours spécialisé tend à niveler les autres paroles et à leur ôter jusqu'à leur cohérence de sens et leurs particularités.¹⁰¹

Les propos de Pascal Nicolas-Le Strat sur la place d'un discours non spécialisé, mais qui est dans le même temps discours d'une expérience, d'une expertise, me paraît judicieux pour questionner les différents registres de langage et de savoir qu'on peut intégrer à une thèse. Ici, la recherche doctorale est à la fois geste universitaire (développement d'une pensée qui doit démontrer sa « scientificité ») et geste artistique (déploiement d'une recherche-crédation dont l'atlas est l'expression), laquelle, en tant qu'œuvre méta-artistique, s'adresse à un jury, et à une communauté qui est aussi potentiellement un public : les chercheurs, les étudiants, les personnels (administratifs, techniques, etc.) ; elle doit donc être le lieu d'expérimentation d'un langage qui n'exclut pas, d'une parole qui peut « faire commun ».

Après avoir explicité la place du récit d'expérience dans ce travail doctoral, voyons maintenant la méthode que je mettrai en œuvre, en réponse au méta-art défini par Adrian Piper et Jean-Paul Thibau.

III — L'art de la mémoire comme méthode de mise en œuvre du méta-art. Archives, réminiscences et commentaires : retraverser les expériences.

01. Choix d'une méthode : l'art de la mémoire

La méthode qui fera apparaître mes présuppositions sera directement inspirée de l'art de la mémoire. En revisitant une sélection de mes archives, il s'agira de provoquer des réminiscences qui activeront la rédaction de récits d'expériences, à partir desquels, dans un second temps, seront explicités ce qu'Adrian Piper désigne par « présuppositions ». On se souvient que la définition qu'elle en donne est assez vague : « clarifier nos hypothèses subjectives sur le monde » ; j'en proposerai donc une interprétation personnelle en utilisant le terme « commentaire ». Chaque récit d'expérience sera prolongé à partir d'un problème énoncé, par un commentaire. L'écriture de cette thèse sera donc construite sur trois niveaux de lecture : une sélection d'archives, qui donneront lieu aux récits d'expérience, lesquels ouvriront un espace de commentaires. L'art de la mémoire joue deux rôles, premièrement celui de l'organisation des archives, puis dans un second temps une expérience de déplacement au sein de ces archives pour activer les réminiscences qui forment le terreau de mes récits d'expériences.

02. Rappel des principes de l'art de la mémoire

Dans le champ des Humanités, on sait depuis l'Antiquité, qu'imaginer l'architecture permet d'aider à construire la pensée, c'est ainsi que s'est développé un art de la mémoire (*ars memoriae*) guidé par la pratique d'édifices imaginés. Mémoriser de longs récits, de longs discours était facilité par l'assimilation des idées à des lieux. La description de cette pratique nous est parvenue par trois textes latins : le *De oratore* de Cicéron, l'*Ad Herennium* rédigé entre 86 et 82 avant J.-C. par un maître de rhétorique inconnu, et l'*Institutio Oratoria* de Quintilien écrit vers 92 de notre ère. À la source de ces textes se trouve le mythe de Simonide que Frances Amelia Yates raconte dans les premières pages de *L'Art de la mémoire*¹⁰² :

Au cours d'un banquet donné par un noble de Thessalie qui s'appelait Scopas, le poète Simonide de Céos chanta un poème lyrique en l'honneur de son hôte, mais y inclut un passage à la gloire

¹⁰². Frances Amelia Yates, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.

de Castor et Pollux. Mesquinement, Scopas dit au poète qu'il ne lui paierait que la moitié de la somme convenue pour le panégyrique et qu'il devait demander la différence aux Dieux jumeaux auxquels il avait dédié la moitié du poème. Un peu plus tard, on avertit Simonide que deux jeunes gens l'attendaient à l'extérieur et désiraient le voir. Il quitta le banquet et sortit, mais il ne put trouver personne. Pendant son absence, le toit de la salle du banquet s'écroula, écrasant Scopas et tous ses invités sous les décombres ; les cadavres étaient à ce point broyés que les parents venus pour les emporter et leur faire des funérailles étaient incapables de les identifier. Mais Simonide se rappelait les places qu'ils occupaient à table et il put ainsi indiquer aux parents quels étaient leurs morts [...]. Et cette aventure suggéra au poète les principes de l'art de la mémoire, dont on dit qu'il fut l'inventeur. Remarquant que c'était grâce au souvenir des places où les invités s'étaient installés qu'il avait pu identifier les corps, il comprit qu'une disposition ordonnée est essentielle à une bonne mémoire¹⁰³.

103. *Ibid.* p.15.

À la suite de ce mythe, la spatialisation du savoir est devenue une technique de mémorisation, que Cicéron décrit dans son *De Oratore*. Cette mnémotechnique – pratiquée par les orateurs, les acteurs de théâtre, et tous ceux qui doivent mémoriser de longs textes – repose sur un usage d'images mentales, frappantes, qui, associées aux différents lieux d'un même édifice, permettent au discours d'être raconté en cheminant mentalement dans une architecture imaginaire. L'organisation spatiale de cet édifice permet de se souvenir avec une grande précision de l'enchaînement des arguments et des idées qui le composent. Celui qui pratique cette technique possède une liberté infinie d'usage et d'association d'images et donc un champ complexe et infini d'association d'idées. La thèse de Frances A. Yates repose sur ce point : elle défend l'idée selon laquelle l'histoire de l'art de la mémoire rappelle la façon dont les pratiques mobilisant l'imaginaire ont d'abord constitué les bases d'un principe de cognition supérieur, avant de glisser vers les bases d'une aliénation, l'imagination devenant synonyme de divagation ou de délire.

03. La réminiscence :

pratique d'une pensée en mouvement.

On sait que cet art de la mémoire ne se limite pas aux enjeux mnémotechniques de la mémoire artificielle. L'antiquité fait de la Mémoire une des bases de la vertu qu'est la Prudence, voici ce qu'en écrit Cicéron dans son traité de rhétorique, le *De inventione* :

La Prudence est la connaissance de ce qui est bon, de ce qui est mauvais et de ce qui n'est ni bon ni mauvais. Ses parties sont la mémoire, l'intelligence, la prévoyance (*memoria, intelligentia, providentia*). La mémoire est la faculté par laquelle l'esprit rappelle ce qui s'est passé. L'intelligence est la faculté par laquelle il garantit ce qui est. La prévoyance est la faculté par laquelle on voit que quelque chose va arriver avant que cela n'arrive¹⁰⁴.

104. *De inventione*, II, LIII, 160. Cité par Frances Amelia Yates, *ibid.* p. 32.

Frances Amelia Yates rappelle que la scolastique, par les voix d'Albert le Grand et de Saint Thomas d'Aquin, fera passer la mémoire artificielle du domaine de la rhétorique à celui de l'éthique. L'équilibre qui est prôné entre un passé dont on doit savoir tirer parti pour envisager le futur avec prudence, n'est pas sans résonner avec les réflexions de nos historiens contemporains ; à l'instar de François Hartog qui interroge notre rapport au présent en inventant la notion de « présentisme », et qui s'inquiète du fait qu'une dimension de notre présent est « celle du futur perçu, non plus comme promesse, mais comme menace¹⁰⁵ ».

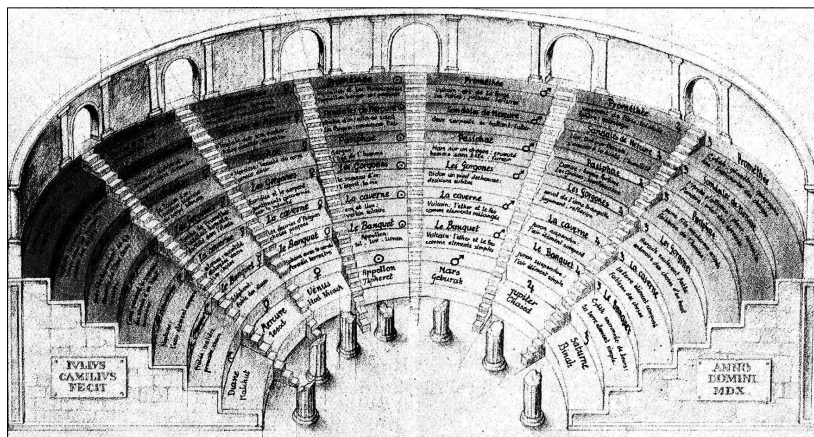
105. François Hartog, *Régime d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.

Si l'art de la mémoire résonne enfin avec la question de l'usage des archives qui nous intéresse, c'est que, dès l'antiquité et jusque dans la Renaissance, l'art de la mémoire est l'expérience d'un déplacement. La déambulation mentale au sein d'un édifice imaginé par l'orateur, donne lieu à ce qu'Aristote appelle « réminiscence ».

Pour la réminiscence, il faut prendre un point de départ, d'où on commence à avancer pour se rappeler (*reminisci*). C'est pourquoi, on peut rencontrer des gens qui se rappellent (*reminisci*) à partir des lieux dans lesquels une chose a été dite, faite ou pensée ; ils utilisent le lieu, pour ainsi dire comme le point de départ pour la réminiscence, car l'accès au lieu est comme un point de départ pour toutes les choses qui s'y sont passées¹⁰⁶.

106. Saint Thomas d'Aquin, *De memoria et reminiscencia*, p. 107. Cité par Frances Amelia Yates, *ibid.*, p. 84.

Lorsque la Renaissance prolonge la pratique d'un art de la mémoire, c'est dans une approche hermétique qu'elle se déploie, comme l'illustre le théâtre de la mémoire de Giulio Camillo (fig. 04), en proposant une vision complète du cosmos grâce à l'organisation d'un système de figures symboliques, dont l'ensemble doit être perçu par une vision globale obtenue grâce à un déplacement intellectuel. L'auteur décrit ce mouvement de prise de distance comme une ascension, il faut prendre de la hauteur pour contempler l'ensemble :



— fig. 04
Le théâtre de la mémoire de Giulio
Camillo (1480-1544).

Si nous devons nous trouver dans une vaste forêt et que nous voulions en voir toute l'étendue, nous ne pourrions pas le faire en restant à l'intérieur de la forêt ; car notre vision resterait limitée à une petite partie de la forêt par les arbres les plus proches de nous qui nous empêcheraient d'atteindre une vision lointaine. Mais si, près de la forêt il y avait une montée menant à une colline élevée et si nous sortions de la forêt pour commencer à monter le long de cette pente, nous verrions une bonne partie de la forme de la forêt et, depuis le sommet de la colline, nous la verrions tout entière. La forêt est notre monde intérieur, la montée représente les Cieux, la colline est le monde supracéleste. Et, pour comprendre les choses du monde d'en bas, il faut s'élever jusqu'aux choses supérieures à partir desquelles, regardant de haut en bas, nous pouvons atteindre une connaissance plus sûre des choses inférieures¹⁰⁷.

107. *L'Idea del Teatro*, p. 11-12. Cité par Frances Amelia Yates, *ibid.*, p. 158.

Si l'ascension décrite ici vient appuyer la variation de valeurs entre les choses, ce n'est pas l'idée d'une hiérarchie qui nous intéresse mais celle du mouvement nécessaire à la construction de la pensée et de la connaissance. Au mouvement d'ascension s'associe celui d'un regard qui chemine au gré des allusions, des associations d'idées, des jeux de commentaires et des interprétations, comme autant de boucles ponctuant le déplacement d'une pensée qui, au cœur du siècle de l'humanisme, se veut libre. Cette activité de la pensée en mouvement, résonne avec la réminiscence comme digression intellectuelle. Elle se trouve à la source du principe d'écriture mis en œuvre ici ; lequel, avant d'être mis en mots dans le corps de la thèse, a été expérimenté par la parole dans le cadre de l'exposition *Bureau d'activités*, *Atlas Numérique Genius Loci* et du dispositif d'expérimentation *Quelque part dans l'inachevé*. Rentrons dans le détail.

04. Deux exemples d'expérimentation de la réminiscence

Expérimenter la parole

La Maison Frugès Le Corbusier de Pessac m'a accueillie à l'automne 2014 au moment de l'amorçage de la thèse et m'a permis de présenter mon travail artistique et universitaire sous forme d'une exposition intitulée *Bureau d'activités, Atlas Numérique Genius Loci*. L'année suivante, à la Maison des Arts de l'Université Bordeaux Montaigne, je créais avec Oriane Helbert le dispositif *Quelque part dans l'inachevé*¹⁰⁸. Dans les deux cas, la présentation des archives des projets passés et des documents relatifs aux travaux en cours constituait un dispositif d'expérimentation de l'art de la mémoire. Chaque visite publique était l'occasion de raconter mon travail en m'appuyant sur les éléments présentés. Ce récit était envisagé comme une expérimentation en action d'une forme d'oralité. Je devais mobiliser des mots, déployer une parole, pour dire mon travail à un public qui ne le connaissait pas, trouver une façon de m'adresser à ces personnes avec simplicité mais sans réduire la complexité des enjeux. Ce faisant, chaque visite était un prétexte pour expérimenter un nouveau récit, une nouvelle plongée dans les archives des projets, un nouvel itinéraire. J'observais ainsi les mots qui émergeaient, mots comme idées, mots comme images. Ils n'étaient jamais exactement les mêmes, ils ne venaient pas toujours au même endroit, ni dans le même ordre, l'histoire qui se racontait était à chaque fois un peu différente, comme si elle se re-créait à chaque nouvelle rencontre.

Ce faisant, l'exposition devenait un dispositif donnant lieu à des réminiscences performées. L'art de la mémoire ainsi pratiqué préfigurait la méthode d'écriture de la thèse grâce à la mise en mots des souvenirs, des concepts, des idées, des problèmes, etc. Ainsi émergeait la matière nécessaire à la rédaction des récits d'expérience et des commentaires qui en découlent.

Action / médiation

Ma présence et le discours construit *in situ* donnaient une nouvelle dimension à l'exposition. De mon point de vue, il ne s'agissait pas d'une médiation de l'exposition, même si le public pouvait l'accueillir ainsi. L'étymologie du mot *médiation* véhicule l'idée qu'il y a d'un côté les images-documents-œuvres et de l'autre côté le public, la médiatrice serait au milieu, en train d'essayer de les réconcilier, ou tout au moins de les faire se rencontrer. Je n'étais pas entre les deux, j'étais partie prenante de l'un des deux, le travail présenté et moi-même étant indissociables.

108. *Quelque part dans l'inachevé* est un dispositif d'expérimentation artistique entre résidence, exposition et manifestation académique imaginé par Céline Domengie et Oriane Helbert. L'espace d'exposition est transformé en lieu d'activités afin de rendre visible le processus de création, et de partager le travail de recherche théorique et pratique mené dans le cadre de leurs doctorats en arts plastiques. Ce projet est développé tout au long de leurs trois années de thèse, le premier volet a eu lieu du 5 au 9 octobre 2015, le second entre le 5 octobre et le 27 novembre 2016, enfin, le dernier s'est tenu le 23 octobre 2017. Cette proposition est menée dans le cadre des « Cartes Blanches aux doctorants » initiées par Pierre Baumann (Laboratoire CLARE / Artès / Université Bordeaux Montaigne). Chaque volet fait l'objet d'une restitution imprimée dont la version numérique est en ligne sur le blog du projet : <https://quelquepartdanslinacheve.wordpress.com/>.

Ma présence n'était là ni pour expliquer ni pour interpréter, elle donnait de nouveaux renseignements, elle étoffait l'ensemble de signes qui étaient donnés à lire aux visiteurs.

L'exemple du Bureau d'activités, Atlas Numérique Genius Loci

À la Cité Frugès, quatre espaces étaient à ma disposition (fig.10 & 11), j'y avais réparti mes archives selon un ordonnancement précis : quatre ensembles de documents représentant chacun un groupe d'idées, chaque lieu devenait l'espace d'une thématique. Le public pouvait visiter l'exposition seul ou bien dans le cadre de rendez-vous programmés et accompagnés par l'artiste. Chaque visite était l'occasion d'une nouvelle rencontre avec le public, d'un nouveau cheminement au sein de l'exposition, l'espace expérimenté devenait le lieu d'une reconstruction infinie du discours. Premier espace au premier étage : le salon. On y découvrait le projet de thèse et celui de l'*Atlas Genius Loci* sous forme d'un document à lire. Cet espace introduisait le propos, j'y accueillais les visiteurs.

Deuxième espace au premier étage : le bureau. Le public y découvrait le chantier comme notion. La table installée au centre, dite « des entretiens » (des entretiens étaient prévus hors des temps d'ouverture au public), était recouverte d'une grande image représentant les caryatides de l'Erechthéion, prise lors du projet *On Board*¹⁰⁹, ces figures illustraient l'étymologie du mot *chantier* : « ce qui porte ». Puis la figure des caryatides était amplifiée par le projet des *Méta-caryatides* mené à Avignon¹¹⁰ et Marseille¹¹¹ (dans la continuité du projet *On Board*), présenté dans un porte-document de format A3. Sur cette table était aussi déposé un livre, *La Peinture dans la peinture*¹¹², dont la couverture représente un autoportrait de Rembrandt en train de peindre, où le chevalet est au premier plan ; rappelant que le mot chevalet et le mot chantier partagent la même étymologie. La série de quatre cartes postales (éditée pour l'occasion) tirées du projet *Pénélope* était disposée là : les petits nœuds de métal avant qu'ils ne soient coulés-cachés dans le béton armé, suggéraient la dimension éphémère et impermanente du chantier.

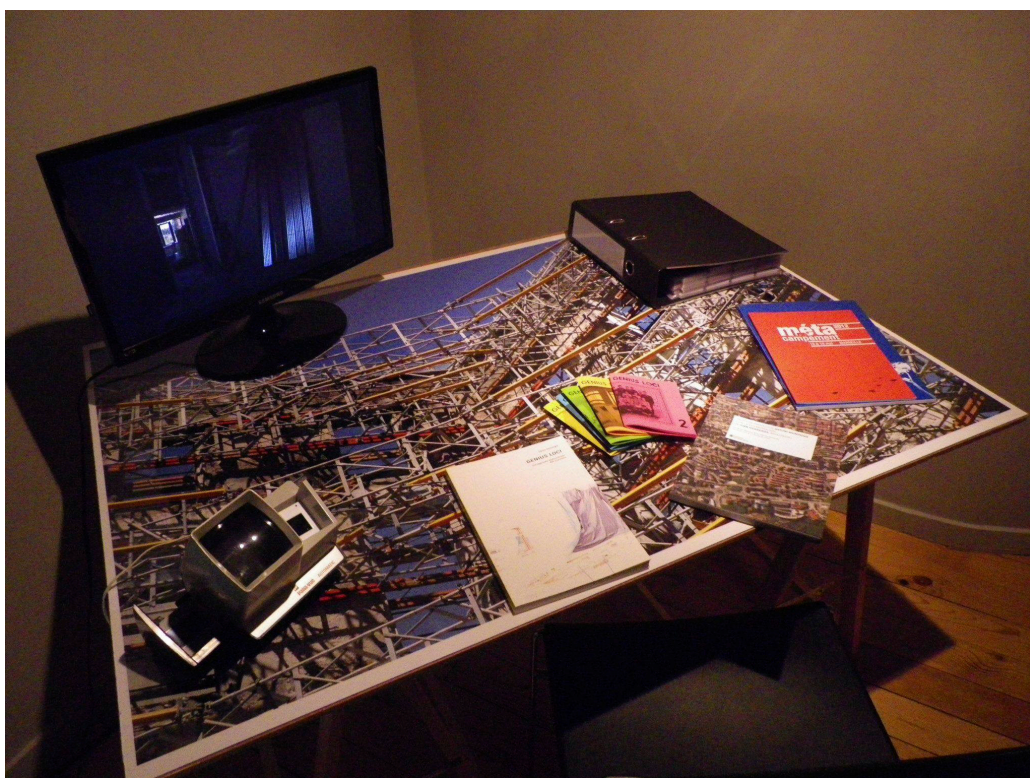
Troisième espace au deuxième étage : la petite chambre avec la table des chantiers passés. Une table était recouverte d'une grande photo de l'étagage du chantier de la Casa de piedra, prise à Santander dans le cadre du projet *Ocho Atlantes* (clin d'oeil aux caryatides dont l'atlante est le pendant masculin et qui n'est pas sans lien avec le mythe d'Atlas) ; l'édition de ce projet était

109. *On Board* (juillet 2012), à l'occasion des 80 ans de la rédaction de la Charte d'Athènes un groupe international d'artistes et d'architectes est réuni pour refaire le voyage entre Marseille et Athènes au cours duquel fut rédigé ce texte. En partenariat avec le Goethe Institut d'Athènes.

110. Résidence à CASA (Centre d'Accueil des Sans Abris d'Avignon) en mars 2013.

111. Présentation des Méta-Caryatides aux Grands Bains Douches en mars 2013.

112. Pierre Georgel et Anne-Marie Lecoq, *La peinture dans la peinture*, Paris, Adam Biro, 1987.



— fig. 10 & 11
Table des entretiens (haut)
et table des projets passés (bas).

113. Projet sur le chantier de construction du collège de Monflanquin, 2010-2011.

114. Projet sur les chantiers administratifs et pédagogiques de l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence, 2012-2013.

115. Projet sur les répercussions du chantier de construction du Pôle de Santé du Villeneuvois : déménagements de la Clinique de Villeneuve et du Centre Hospitalier Saint-Cyr.

aussi présente. Les publications gardant la trace de *Genius Loci Monflanquin*¹¹³ (les petits livrets de couleur et le livre final), une série de diapositives disposées sur une table lumineuse, une diapositive présentée seule avec une visionneuse et un film vidéo sur un écran me servaient d'appui pour parler de mes recherches sur le chantier du collège de Monflanquin. Les publications relatives au projet *Genius Loci Aix*¹¹⁴ étaient aussi présentées.

Quatrième espace au deuxième étage : la grande chambre avec la table des chantiers en cours. Le projet *Genius Loci Villeneuve*¹¹⁵ débutait à peine à ce moment-là. Un négatoscope (caisson lumineux) exposait une image des sous-sols de l'hôpital Saint-Cyr ; sur une table lumineuse reposait un tirage photographique transparent et trois boîtes contenant des images de repérages que les gens pouvaient manipuler avec des gants. Dans la même pièce, un écran était posé sur un bureau, diffusant la vidéo d'un travelling dans le Pôle de Santé du Villeneuvois ; les premiers documents rassemblés sur l'histoire de l'hôpital et de la clinique étaient en consultation.

Le choix des archives et des documents présentés dans ce contexte composait un premier ensemble esquissant le corpus sur lequel j'allais construire l'atlas. Voyons maintenant la façon dont ce corpus a été enrichi et la place qu'il occupe dans cette recherche doctorale.

05. Les archives et le corpus

Le corpus mobilisé par cette thèse est composé, nous l'avons vu, par les archives de mon travail artistique à partir desquelles sont rédigés des récits d'expérience. Il rassemble aussi d'autres textes de natures différentes. D'une part l'article d'Adrian Piper sur le méta-art qui a fourni la trame de la méthode de travail mise en œuvre, et d'autre part une série de textes permettant de creuser les enjeux du méta-art à partir de la pratique artistique de Jean-Paul Thibaud. Ce dernier ensemble est composé de trois groupes d'écrits : ceux publiés sur l'artiste (catalogues d'exposition et livres d'artiste¹¹⁶), ceux issus des archives de l'artiste (entretiens inédits avec différentes personnalités : Jean-Pierre Cometti, Jean-Claude Moineau, Pascal Nicolas-Le-Strat, Laurence Louppe¹¹⁷), et ceux directement produits par nos discussions avec l'artiste (entretiens menés entre 2016 et 2018¹¹⁸).

Ce corpus a pour première particularité d'inscrire dans le champ académique des outils de recherche qui n'y étaient pas encore apparus, ainsi que le travail d'un artiste qui n'a pas encore été exploré. L'emploi du mot « outil » n'est pas un hasard. Notre corpus n'est

116. *Le hors-soi dans ses je-ne-sais-quoi*, Collection du CAPC Musée (1996), *Comme un jeté de textes* (2000), *Manifestes progressifs et inexorables, méta-journal* (2017).

117. Ces entretiens se trouvent en annexe du présent ouvrage.

118. L'essentiel du contenu de ces entretiens est restitué dans le commentaire relatif à *Genius Loci Aix*, leur retranscription fera l'objet d'une publication ultérieure.

pas un objet d'étude, au sens académique du terme. Il ne s'agit pas d'un rassemblement de textes ou d'une collection de textes regroupés sur la base d'hypothèses de travail en vue de les interroger, comme le ferait un médiéviste par exemple¹¹⁹. Ici, le corpus est un moyen, un instrument. Il forme une boîte à outils dans laquelle je puise pour provoquer des réminiscences (les récits d'expérience), nourrir des commentaires, forger une méthode de recherche-crédation (le méta-art).

Ce corpus ne sera pas seulement conservé dans l'*Atlas*. Il sera aussi mis à disposition. Il devra pouvoir être activé, interprété, utilisé pour créer d'autres relations, d'autres prolongements, d'autres excroissances, d'autres arborescences. Ainsi, l'*Atlas Genius Loci* se présentera comme un dispositif où se rejouera une pratique de la pensée en mouvement.

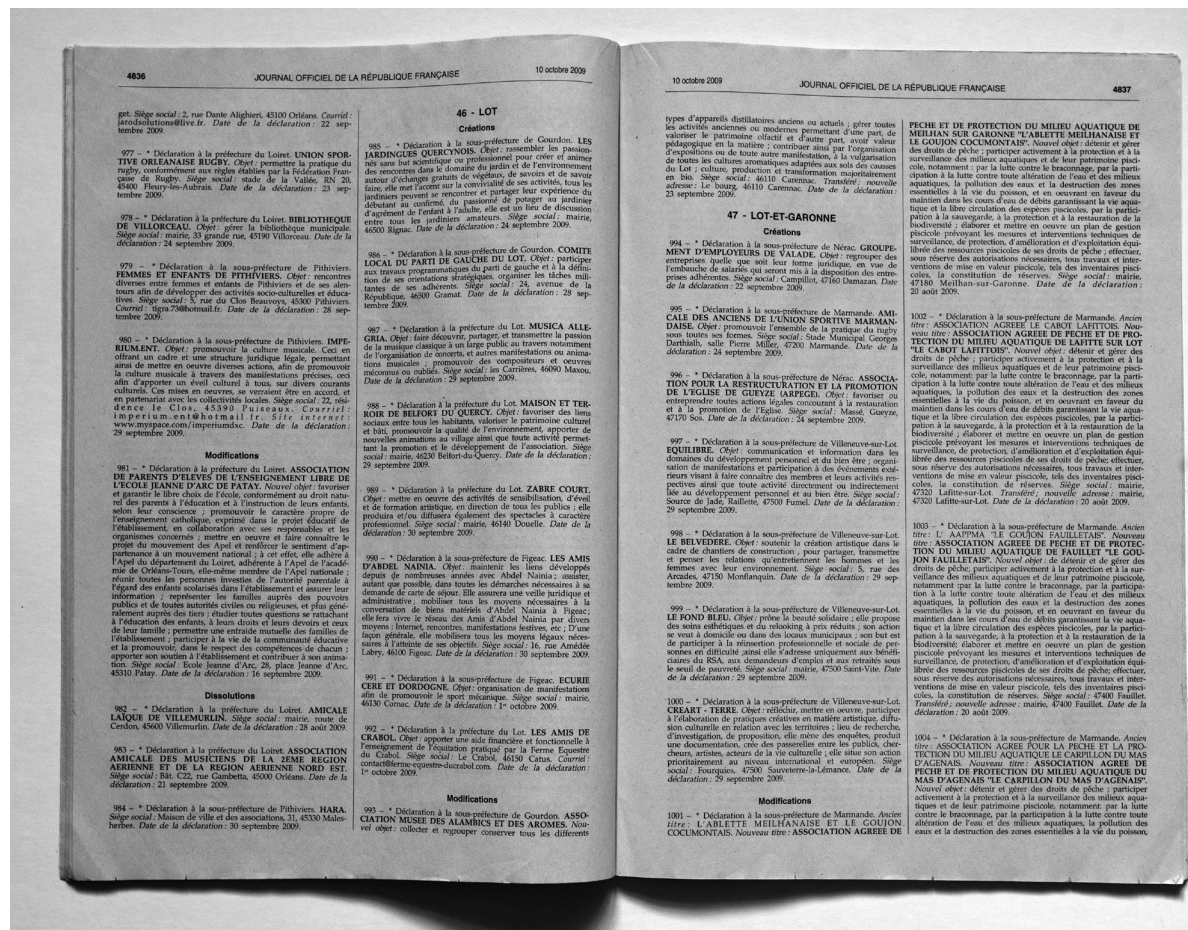
06. Déroulé des récits d'expérience et de leurs commentaires

Chaque récit d'expérience s'appuiera respectivement sur un projet *Genius Loci* et aboutira à un commentaire intitulé par une question. Le premier, *Genius Loci Monflanquin* ouvrira sur un commentaire amorcé par l'interrogation suivante : « comment représenter le mouvement ? » ; il abordera les enjeux philosophiques et ontologiques de la notion de *chantier*. Celui de *Genius Loci Aix* posera un ensemble de questions articulant l'art et l'écologie politique : « Comment s'immerger dans un espace/temps au cœur même de ce qui se répète au quotidien tout en amenant du hasard ? Comment y créer de la présence et de l'hospitalité ? Comment le méta-art peut-il s'apparenter à une pratique écosophique ? ». Avec *Genius Loci Villeneuve* on se demandera « Comment prendre une décision ? » d'un point de vue artistique et éthique. Enfin, l'expérience *Genius Loci UBUBM* nous permettra de revenir sur les questions de fond de l'atlas : « Comment mettre en partage les expérimentations artistiques et leurs traces ? Comment les organiser ? Comment les adresser à la communauté concernée et favoriser de nouveaux usages de l'art ? ».

119. Sur la question du corpus, la restitution de la journée d'étude « Qu'est-ce qu'un corpus ? » qui a été organisée par l'équipe des CBMA (*Chartae Burgundiae Medii Aevi*) le 7 novembre 2016 à Paris, interrogeait l'évolution de l'usage du mot « corpus » par les historiens médiévistes (primat du document et nouvelle érudition). Voir le compte rendu complet sur le site :

<https://irht.hypotheses.org/3187>
[consulté le 4 avril 2018].

**Récit d'expérience
Genius Loci
Monflanquin**



– fig. 02
Journal Officiel,
création de l'association Le Belvédère.

« Il faut d'abord se décider en faveur de son propre esprit et de son propre goût. Il faut ensuite prendre le temps, et le courage, d'exprimer toute sa pensée à propos du sujet choisi (et non pas seulement retenir les expressions qui vous paraissent brillantes ou caractéristiques). Il faut enfin tout dire simplement, en se fixant pour but non les charmes, mais la conviction ¹¹⁹. »

Francis Ponge

119. Francis Ponge,
« Memorandum », *Tome premier, Proèmes*,
Paris, Gallimard, 1999, p. 123-124.

I — Procédures de préparation

C'est en apprenant la construction d'un nouveau collège à Monflanquin que j'ai commencé à préparer *Genius Loci* ; c'était à la fin de l'année 2007. À partir de ce moment et jusqu'à la pose de la première pierre, j'ai principalement travaillé à trouver des solutions pour financer seize mois d'activité à temps plein, l'idée fondatrice du projet étant d'être présente sur le chantier tous les jours et tout au long de la construction. J'envisageais de poursuivre ma pratique photographique, mais surtout d'expérimenter d'autres outils à partir de cette situation. J'avais en tête l'expérience de l'artiste Mierle Ukeles qui avait passé seize années en résidence au service sanitaire de New York. Elle était allée à la rencontre de tous les éboueurs de la ville, environ trois milles personnes, et avait mené différentes expériences et performances : c'était un travail sur le long terme.

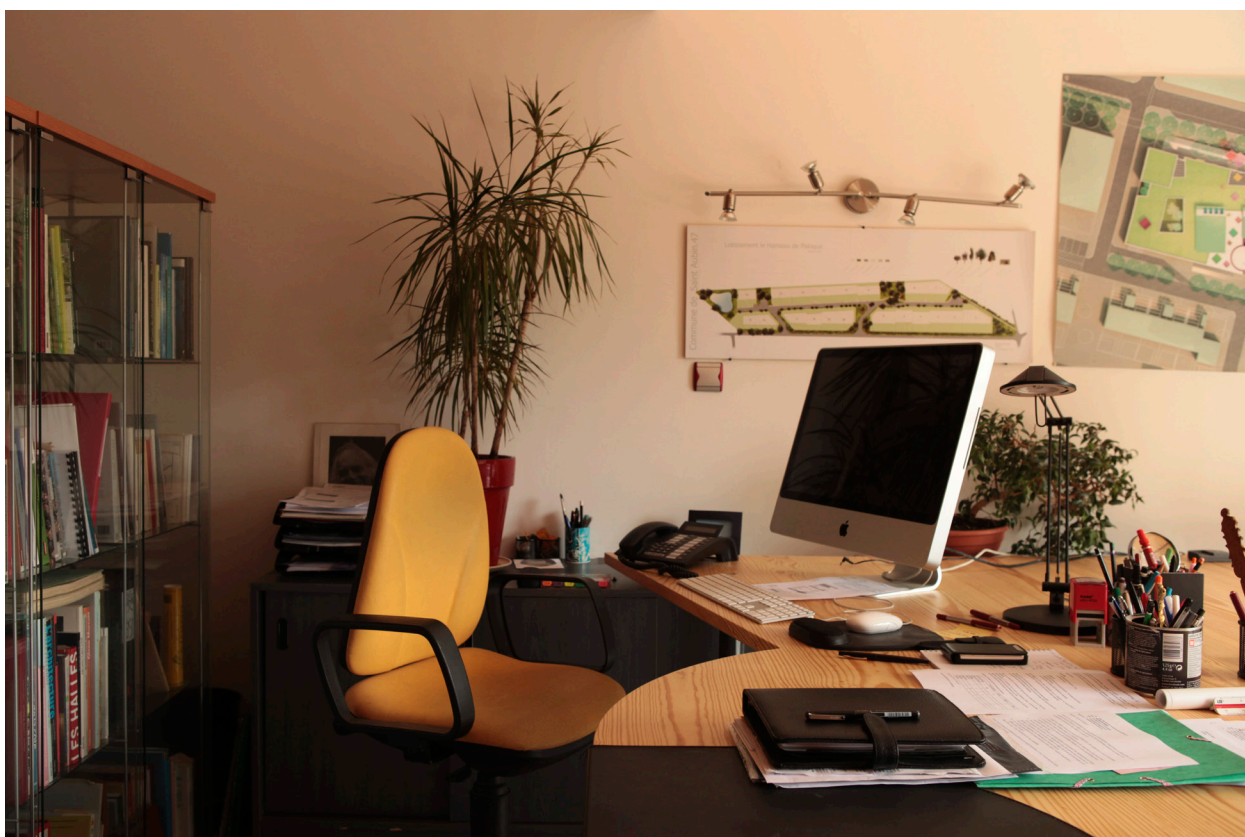
En janvier 2008, je me rapproche des professionnels de la culture : le directeur de l'opérateur culturel local – dont la structure accueille des artistes en résidence ¹²⁰ – ainsi que la directrice du service de la Culture du Conseil général (fig.01).

Ces deux personnes m'apportent la même réponse : la seule ligne budgétaire suffisamment conséquente pour ce projet est

120. Résidence Pollen,
résidence d'artistes à Monflanquin (47),
www.pollen-monflanquin.com.



– fig. 01
Les lieux des institutions rencontrées, Mairie de Monflanquin et résidence Pollen.
Genius Loci Monflanquin.



– fig. 01
Les lieux des institutions rencontrées. Mairie de Paulhiac et agence d'architecture Brichet & Marès.
Genius Loci Monflanquin.

121. Ce concours est lancé sur certains chantiers publics, c'est un dispositif d'acquisition d'œuvre d'art par le maître d'ouvrage représentant 1 % du coût de la construction.

le concours du 1 %¹²¹. Je prépare donc ma candidature, même si je comprends rapidement que le protocole de ce concours n'est pas adapté. D'une part, d'un point de vue chronologique, le concours est lancé au moment où le chantier commence, ce qui retarderait le rythme de mes interventions dans le cas où je serais sélectionnée. D'autre part, le concours est élaboré à partir d'un programme et d'une attente d'un rendu final, d'ordre monumental. Le registre formel et esthétique de *Genius Loci* ne correspond pas exactement à ce type de commande et laisse peu de chance à mon projet d'être sélectionné. Le concours est une configuration trop risquée pour ce projet : dépendre de la délibération me semble mettre en péril le projet lui-même, dépendre d'un programme encore plus...

Dans le même temps, je rencontre différentes personnes représentant le Conseil Général de Lot-et-Garonne, dont le maire de la commune, conseiller du canton où sera construit le collège, qui est aussi le porteur de ce projet. Il m'oriente vers le service de la Communication, mais cette piste ne sera pas fructueuse non plus.

J'envisage alors une troisième possibilité : je rencontre un des architectes candidats à la réalisation du bâtiment afin d'imaginer une collaboration (Agence d'architecture Brichet & Marès). C'est un partenariat risqué car rien n'assure sa victoire, mais l'intérêt qu'il porte à ma démarche me laisse parier sur cette possibilité. Il est d'accord pour intégrer mon projet à sa proposition architecturale. Il sera retenu pour concourir mais perdra le marché en dernière phase de sélection. Je me remets en route, riche de ces expériences qui font aussi l'histoire du projet.

Pendant ce temps, les discussions échangées avec d'autres artistes me permettent de découvrir une alternative : la création d'une association et d'un emploi aidé. Différentes personnes intéressées par les problématiques soulevées par mon projet s'impliquent pour créer « Le Belvédère » en juin 2009. Cette association est fondée (fig.14) avec la mission d'appuyer des propositions artistiques qui explorent la notion de *chantier* ; *Genius Loci* sera le premier projet qu'elle développera. Concrètement, l'association soutient mon projet grâce à la création d'un emploi aidé par l'État pour financer le temps de recherche artistique. La charge salariale¹²² est, quant à elle, assumée par des prestations scolaires que je réalise autour de la question du chantier. Un

122. Il incombe à l'association de déboursier une somme de 3000 euros pour l'année, le reste du coût du salaire (environ 19000 euros pour un emploi à temps plein au SMIC) est pris en charge par l'État.

premier projet pédagogique voit le jour avec les collégiens de Monflanquin et leur professeur de musique, un deuxième avec des écoliers d'un village où un musée est en construction¹²³, et enfin un projet pédagogique avec des lycéens en formation professionnelle pour les métiers du bâtiment¹²⁴. L'association prend également en charge une partie des frais de communication pour les conférences, ainsi qu'une petite série d'éditions offertes au public lors de ces dernières. La structure associative permet en outre d'obtenir des aides logistiques (municipalité, associations amies, etc.), et offre aussi une entraide humaine et collective : ses membres se mobilisent autour du projet¹²⁵.

L'association a permis d'intégrer le projet au tissu social local tout en permettant une relative autonomie économique, dans la mesure où les aides de l'État ne sont pas conditionnées à des réalisations spécifiques. La liberté et l'indépendance nécessaires à l'existence du projet artistique ont ainsi été préservées, en créant dans le même temps un écosystème dont les dimensions collectives créent des interdépendances riches de sens.

II — Procédures de création

La présence dans le chantier : protocoles d'entrées, rituels de passage.

« Chantier interdit au public » (fig.03)... Pour obtenir l'autorisation d'entrer sur le chantier du collège, j'entame dès 2009, une série de démarches administratives auprès du maître d'ouvrage, le Conseil Général de Lot-et-Garonne. Je découvre différents services et prestataires, leurs fonctions, comme celle de la SEM 47, la société d'économie mixte chargée de la gestion et de l'entretien du patrimoine du Conseil Général. Je rencontre monsieur Bernard Szymansky, chargé des opérations, qui aura un rôle clé, et sera un interlocuteur privilégié avant et pendant le chantier.

Le 9 juin 2009, monsieur Michel Bordeneuve, chef du service Gestion immobilière m'adresse sa réponse :

« Mademoiselle,

Par votre lettre citée en référence, vous nous demandez

l'autorisation de pénétrer et de circuler sur le futur chantier du collège de Monflanquin afin d'effectuer des prises de vues et des prises de sons dans le cadre de votre projet artistique.

J'ai le plaisir de vous informer que je donne un accord de principe à votre demande.

Cependant, il conviendra au préalable de définir des dispositions

123. Projet « Mon Musée déménage », mené en partenariat avec l'inspection académique, le service du Patrimoine du CG47 et le Musée de Préhistoire de Sauveterre-la-Lémance (47).

124. Lycée Louis Couffignal de Villeneuve-sur-Lot.

125. À l'automne 2012, le cycle de conférences a finalement reçu le soutien du programme de l'Éducation à l'Environnement et au Développement Durable piloté par le service du Développement Durable du Conseil Général de Lot-et-Garonne.

à prendre, en accord avec le maître d'ouvrage et le maître d'œuvre, afin d'assurer votre sécurité et celle des ouvriers, et de ne pas perturber la bonne marche du chantier. Je vous prie d'agréer, Mademoiselle, l'expression de ma considération distinguée. »

Une année plus tard, c'est la confiance du chef de chantier, José Ortega, qu'il faut gagner pour faire accepter ma présence.

Au début, il tolère mes visites, nous convenons de ma venue les jeudis, un jour où les techniciens et administrateurs sont rarement là. Mon assiduité et mon engagement – je partageais, dans une moindre mesure, les conditions de travail des ouvriers : horaires et aléas météorologiques, loin du confort des bureaux – modifia peu à peu le regard du chef de chantier quant à ma présence. Dans un premier temps sceptique, il devint de plus en plus chaleureux. De fait, je souhaitais défendre leur cause, mettre en valeur leurs métiers qui, la plupart du temps, une fois le chantier terminé, sont oubliés, occultés par la signature de l'architecte et la gloire du maître d'ouvrage.

L'accès aux chantiers demande de la diplomatie, du tact et du respect. Réaliser une image, c'est d'abord composer avec un contexte : celui-ci conditionne la prise de vue et participe au processus photographique. C'est la première donnée que j'ai prise en compte dans ce travail, où l'activité créatrice se déploie à partir d'une situation. Le chantier est un tout, où se combinent de façon complexe différentes dimensions : relationnelle, technique, éthique, esthétique... Faire abstraction d'une de ses composantes serait réducteur. Cette confiance avec le chef de chantier et son équipe était primordiale pour que je puisse développer sereinement mes activités. Grâce à cette complicité, j'ai pu recueillir des récits intimes, mais aussi accéder à des informations très utiles : en connaissant à l'avance l'exécution de certaines actions, je pouvais les anticiper et adapter mes protocoles de recherche.

Dans ces conditions, j'ai toujours circulé relativement librement sur le chantier. N'ayant pas le vertige, je suis même montée dans la grue autant de fois que possible pour des prises de vue. Puis un jour, d'un air désolé, José Ortega m'a annoncé que ce ne serait plus possible pour des questions d'assurance, il ajouta : « Bon, c'est toi qui vois, je sais que ce ne sera pas pareil, mais tu peux peut-être prêter un appareil photo à Nicolas (le conducteur de grue) ». Cette proposition me ravit ! Oui, laisser au conducteur de grue le privilège de son point de vue remettait les choses à leur place ; le récit de l'artiste ne peut pas occulter le regard de l'ouvrier. Ainsi,

nous avons convenu d'un petit rituel hebdomadaire : une fois par semaine, avant qu'il ne monte dans la grue, je confiais à Nicolas un appareil photo pour qu'il documente le chantier depuis son poste de travail (fig.04). Nous avons commencé cette collaboration mi-septembre et l'avons poursuivie jusqu'au démontage de la grue six mois plus tard¹²⁶.

III — Procédures de création / La fabrique de l'image et l'adresse au public.

Pour introduire ce passage, quelques mots sur le choix du titre s'imposent. *Genius Loci* est une expression qui a suivi l'histoire de l'architecture depuis l'époque Egyptienne jusqu'à nos jours. Si, dans le passé, elle était imprégnée de mysticisme et de religion – le bâtiment dédié à une divinité pour les égyptiens, l'esprit gardien du lieu pour les Romains dont les cultes de vénération de l'Empereur sont dérivés – au XX^e siècle le vocable perdure pour recouvrir, par exemple avec Christian Noberg-Schulz, un concept de phénoménologie architecturale exprimant la volonté de relier le construit avec l'ambiance du lieu : climatique, géographique, humaine, historique¹²⁷.

Mon choix s'est donc porté sur *Genius Loci*, afin d'ancrer mon projet dans l'histoire de l'architecture et de ses rites. Lesquels ne sont pas sans renvoyer aux rituels que j'ai mis en place sur le chantier et dans le village avec une restitution trimestrielle : un cycle de conférences.

Revenons maintenant sur le choix d'un cycle de conférences. Le mot *conférence* d'abord. Son étymologie m'intéressait. Il apparaît dans la langue française au XIV^e pour désigner une conversation, ou bien plus tard une assemblée de personnalités discutant d'un sujet important qui les concerne, et justement, la naissance d'un nouveau collège est un événement notable pour une commune de deux mille habitants. J'ai parfois utilisé l'expression « conférences performées » afin de préciser que nous n'étions pas dans une forme de discours surplombant, mais que nous mettions ainsi le processus de création au cœur de son énonciation.

Je souhaitais aussi trouver une réponse formelle à la problématique public/privé qui se joue avec le chantier. Bien qu'étant financé par l'argent public pour la construction d'un bien public, le chantier du collège fonctionne sur un registre symbolique privé, car on ne peut pas y entrer si on n'y travaille pas. En offrant au public, aux habitants, aux futurs usagers de ce bâtiment

126. Cette vidéo fut présentée lors de la première conférence. Le lecteur pourra la découvrir en suivant ce lien : <https://vimeo.com/18114222>.

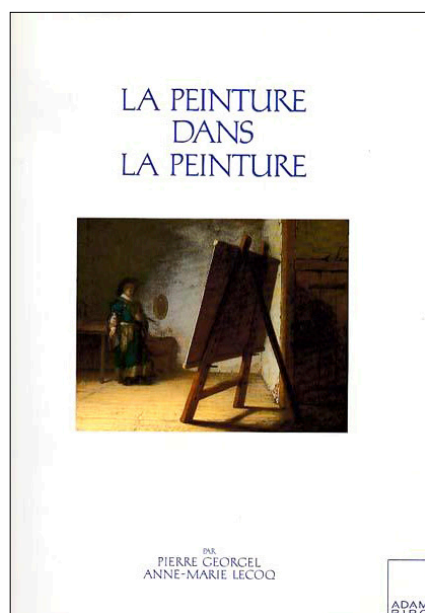
127. Je reviendrai sur l'idée de *genius loci* dans le commentaire du récit d'expérience *Genius Loci UBUBM*.



— fig. 04
Photographie de Nicolas Trocmèze,
conducteur de grue.
Genius Loci Monflanquin.



— fig. 03
Installation du panneau "chantier interdit au public".
Genius Loci Monflanquin.



— fig. 05
Pierre Georgel, Anne-Marie Lecoq,
La peinture dans la peinture, Adam Biro,
Paris, 1987.

l'accès au chantier par l'intermédiaire de mes images, le cycle de conférences ménageait un trou dans la barricade. Un cycle était nécessaire : un rendez-vous régulier qui permette au public de découvrir les processus d'élaboration au fur et à mesure de leurs avancements. Un rythme trimestriel me paraissait une échelle convenable, me laissant suffisamment de temps de recherche tout en offrant une série conséquente pour faire sens. Cinq conférences se sont succédées : 25 septembre et 4 décembre 2010, puis 12 mars, 2 juillet et 17 septembre 2011. Ainsi, le travail d'expérimentation ne se cantonne pas à la fabrique d'images *in situ*, il implique aussi son régime de partage avec le public.

Afin d'être en cohérence avec mes recherches sur la notion de chantier, il fallait trouver une forme qui ne soit pas celle d'une œuvre finale, comme une exposition qui rendrait compte de mon travail à la fin du chantier, mais une forme qui donne à voir le processus de la recherche artistique ; trouver une façon de dresser le parallèle entre chantier architectural et chantier artistique ; trouver une façon de rendre accessible l'« atelier » de l'artiste. Bien que le choix d'une forme conférencée soit très actuel et s'inscrive dans les pratiques artistiques contemporaines¹²⁸, le fait que l'artiste donne à voir le creuset de son activité s'inscrit dans la longue tradition des peintures d'atelier. Dans la période où je réfléchissais à ce choix, mon livre de chevet était *La peinture dans la peinture* de Pierre Georgel et Anne-Marie Lecoq, un ouvrage de référence sur ce sujet. C'est la couverture de ce livre qui me mit sur la voie : une reproduction du *Peintre dans son atelier* de Rembrandt (fig. 05). Un tiers de la surface du tableau est occupée par un chevalet que l'on voit de dos puisqu'il fait face au peintre présent au fond de l'espace, comme s'il avait pris du recul pour observer son travail. On ne voit pas le contenu de cette toile, Rembrandt ne nous en montre que l'échafaudage : le chevalet. C'est à partir de cette toile que j'ai fait le lien étymologique entre ces deux mots, *chevalet* et *chantier*. *Chevalet*, « le support qui sert à tenir à la hauteur voulue l'objet sur lequel on travaille », descend de l'ancien français *cevalet* « petit cheval » et du latin populaire *caballus*. *Chantier*, lui, descend du latin *canterius* « le cheval de somme », « le mauvais cheval » ou « le cheval hongre », il est attesté dès le XIII^e siècle en ancien français pour désigner le support sur lequel on pose les tonneaux, puis au cours du temps, un support sur lequel on travaille. Ensuite par glissement de sens, le mot a pris une tournure figurée, le *chantier* devient une activité, « mettre un travail en chantier », puis un lieu, celui où sont

128. Je pense par exemple aux performances de John Cage, Eric Duyckaerts, Jean-Yves Jouannais, Pierre Leguillon, ou encore au programme « Partitions performances » proposé par Christian Alandete à la Fondation Ricard depuis plusieurs années (www.fondation-entreprise-ricard.com/Conferences/7-partitions-performances).

129. Sur ce sujet, le travail sociologique de Nathalie Heinich raconte les déplacements de statut de la figure du peintre dans l'ouvrage : *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

130. Cette recherche sur le statut du public et sa place de sujet sera développée avec le projet *Genius Loci Villeneuve*, j'en décrirai les modalités de mise en œuvre dans le cadre du récit d'expérience éponyme.

rassemblés des matériaux et où on procède à des travaux, comme le chantier naval ou le chantier de construction. L'usage du mot évolue encore au XX^e siècle vers une acception péjorative pour qualifier un lieu où règne le désordre. À mon sens, ce dernier champ sémantique fait écho à la connotation péjorative qu'on retrouve dans ce qui désigne ce qui est de l'ordre du *faire* par opposition à ce qui est de l'ordre du *penser*, et dont l'histoire de la peinture en est une émanation éloquente. En effet, la peinture qui n'appartenait ni aux arts libéraux, ni arts aux mécaniques, obtiendra ses lettres de noblesse avec la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture¹²⁹. La forme de la conférence permettait d'interroger l'articulation entre faire et penser, dont les enjeux sont toujours actuels.

L'intérêt de la conférence comme forme reposait aussi sur la proximité avec le public et sur la possibilité d'un échange de paroles. Pour la conférence d'ouverture dans mon atelier et celle qui eut lieu dans le CDI de l'ancien collège : le public circulait librement entre écrans, puzzle, table lumineuse et table bibliographique, les échanges se faisaient spontanément. Pour la dernière conférence et son dispositif de table ronde, j'accentuai la prise en compte du public comme sujet¹³⁰.

Enfin, le choix de la conférence venait aussi de la nécessité de trouver une forme ouverte – qui puisse se répéter et s'adapter à chaque expérience – et qui soit économiquement légère. Les seuls financements que j'avais me permettaient d'être rémunérée, je n'avais en revanche pas d'argent pour la production. La forme conférence me convenait car tout pouvait faire conférence, du moment que des personnes fussent rassemblées autour du sujet qui nous occupait.

Petit à petit, le dispositif formel des conférences s'est dessiné en fonction de la nature des lieux que j'investissais. Leur choix était étroitement lié à ce lien que je voulais créer avec la population monflanquinoise : mon atelier permettant une première rencontre, la salle des Consuls de Monflanquin (salle de spectacle) pour une conférence concomitante à la fête du village, le CDI du collège désaffecté lors de la fête des anciens de ce collège, la salle polyvalente du nouveau collège au moment de sa mise en service. En retour, chaque lieu avait aussi eu une influence sur la forme du geste artistique comme nous allons le voir dans le détail.

IV — Conférence n°1

La première conférence eut lieu chez moi (fig.06). J'improvisai un atelier autour de trois tables. Sur une première table était installé un ordinateur avec un casque pour écouter des récits. J'avais demandé à différentes personnes impliquées de près ou de loin par la construction du collège d'en décrire le futur bâtiment : une collégienne, une enseignante, le chef de chantier, le conducteur de travaux, un dessinateur du bureau d'étude, etc. Aucune de ces personnes ne racontait cette architecture de la même manière, comme si chaque récit parlait d'un nouveau bâtiment. Chaque description était inscrite dans la réalité d'existence de celui qui parlait, et donc, de sa propre connaissance : technique, pour celle du dessinateur du bureau d'étude qui est dans la conception ; fictionnelle pour celle du collégien ou de l'enseignant qui n'en a vu que des projections (plans, maquettes, etc.). À la façon du film *Rashomon* de Kurosawa, les points de vues variaient comme autant de réalités.

Une table lumineuse (fig.07) présentait différentes séries de photographies sous forme de diapositives faites maison (impression jet d'encre sur feuilles transparentes mises sous cadre). Chaque série formait une ligne, comme une strate.

Les toutes premières images étaient là, depuis juin 2010 et la pose de la première pierre. J'avais commencé à photographier les pelleteuses, le terrassement et le montage de la grue. Puis étaient venus les premiers murs, et les images de grue, les miennes, ainsi que celles du grutier. L'idée de série était importante, elle faisait écho à la notion de fragment que j'explorais en photographie depuis mes tout premiers projets. Lorsque les images composent des groupes, chaque élément n'est significatif que lorsqu'il est situé dans cet ensemble, il participe et dépend de l'écosystème qui devient lui-même image. Décompositions d'action, ensembles thématiques. Ces premières séries formaient des séquences de gestes, des mouvements – de grue, de matière, des ombres –, des actions. Je ne filmais pas. Une vingtaine de clichés, parfois plus, depuis un point de vue fixe. Je n'utilisais pas de pied, son installation m'aurait fait perdre en spontanéité. Tout en étant fixe, ça bougeait un peu. La respiration de la photographe, assumée. Le mouvement devant moi, le mouvement à l'intérieur de moi.



— fig. 06
*Conférence n°1 / Genius Loci Monflanquin,
25 septembre 2010.*



— fig. 07
*Conférence n°1 / Genius Loci Monflanquin, 2
5 septembre 2010.*

Installation des rails de la grue.

(...)

Je suis fascinée et émue de voir les éléments se faire assembler, être emboîtés les uns dans les autres. Dans ce jeu de montage il y a quelque chose d'essentiel. C'est comme la musique de Steve Reich, le côté élémentaire de la répétition. Essentiel.¹³¹

131. Notes du lundi 19 juillet 2010.

Sur cette table lumineuse, étaient aussi présentées des images réalisées à l'extérieur du chantier.

Je me demandais d'où venaient les matériaux : ceux pour le terrassement, comme exemple concret de l'activité économique générée par le chantier. La naissance d'un bâtiment ne transforme pas seulement un lieu mais fait aussi bouger un territoire, en profondeur. Mardi 27 juillet, je visitai les deux carrières qui fournissaient la matière nécessaire au terrassement, un calcaire blanc, pour les chemins de circulation ; un mélange calcaire ocre pour les fondations. La prise de rendez-vous se fit facilement, je fus bien accueillie sur les deux sites. Début août, je découvris l'usine qui faisait livrer les ferraillages pour l'armature du béton à construire. Contrairement à ce que j'avais observé au Panama, le ferraillage était pré-fabrique : celui-ci avait fait plus d'une heure de route, il venait de Valence d'Agen. Début septembre, je photographiai un troisième lieu dont l'activité économique était liée à celle du chantier : le bureau d'étude. Il se situait à Foulayronnes, près d'Agen, et fournissait au fur et à mesure de l'avancement des travaux les plans de réalisation.

Sur une troisième et dernière table, celle-ci basse, un puzzle à faire par les visiteurs était disposé un puzzle à faire par les visiteurs. Celui-ci me permettait d'évoquer le voisinage à l'extérieur du chantier. Je commençai donc une série de contre-champs pour resituer le chantier dans son contexte et son environnement rural. Le puzzle, image en construction, se présentait dans un rapport d'analogie avec le chantier. Le premier d'entre eux présentait un intérieur, un salon décoré d'une riche collection de hiboux, par la fenêtre on apercevait la grue. Pour cette première conférence, le puzzle fut achevé à trois heures du matin.

V — Conférence n°2

Pour la préparation des conférences n°2 et n°3 à la salle des Consuls de Monflanquin, je devais composer avec une salle de spectacle : son espace scénique, les sièges rigoureusement placés,

la distance avec le public... Pourtant je souhaitais montrer des choses de petites dimensions, comme les pièces d'un puzzle réalisé en direct, des documents d'archives, des textes, etc. La rencontre avec Lidwine Prolonge¹³² fut décisive à ce moment-là. Lors d'une visite à Paris, alors que j'évoquais ce projet et les difficultés techniques qui se présentaient, elle me fit une réponse providentielle en me montrant ses mains d'un air complice... Elle ne me proposait pas seulement ses mains pour réaliser le puzzle sur scène, elle m'offrait aussi toutes ses compétences techniques en captation vidéo et retransmission en direct qu'elle exploite dans son propre travail artistique. Le dispositif scénique de la salle des Consuls naquit de nos échanges : il fut composé de caméras, vidéoprojecteurs et écran, nous permettant de filmer les petites choses et d'en faire de grandes images projetées, nous permettant ainsi de jouer avec différentes échelles d'images et de représentation. C'est là un exemple significatif de circulation de formes, de savoir-faire, de ressources que les artistes peuvent mettre en œuvre.

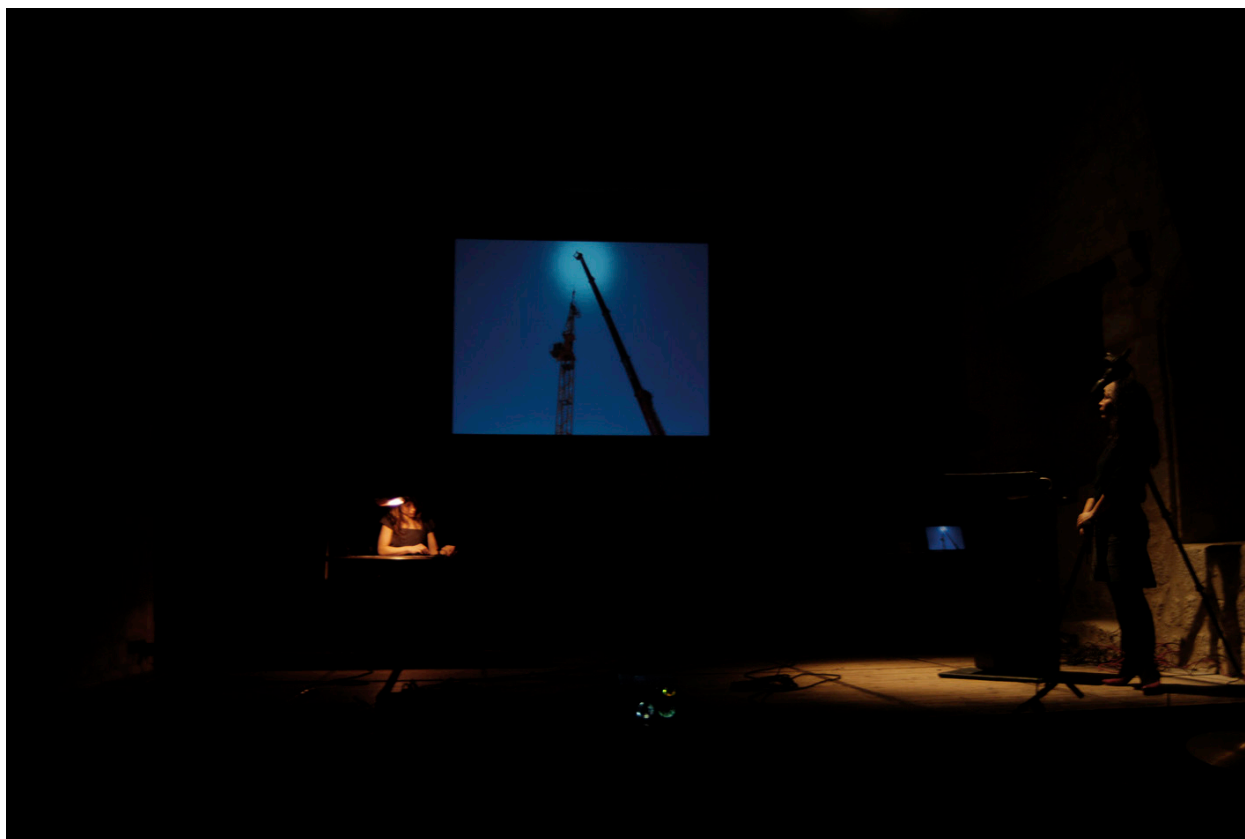
La Mairie mit à notre disposition le matériel technique et logistique, la salle ainsi que la présence d'un technicien. Tout le travail mené sur le chantier reposait sur des outils numériques, il était traité par ordinateur, sans frais de films argentiques, de développement ni de tirage. Le recours à ces technologies s'imposa pour des raisons économiques, puisque le budget de production était minime.

Nous avons élaboré ces conférences avec l'idée d'un lieu en activité, d'un atelier. Lorsque le public arrivait dans la salle, une action était en cours, Lidwine Prolonge était en train de faire un puzzle (représentant une de mes photographies), ses mains étaient filmées et projetées simultanément sur un grand écran : le public plongeait ainsi dans un processus (fig.09). Différentes opérations se succédaient et se superposaient, je projettais des photographies, des vidéos, des sons, une sélection de documents prélevés sur le chantier, et qui d'une conférence à l'autre pourraient être présentés à nouveau, sous une autre forme. La conférence s'achevait sur un temps de discussion avec le public.

Cette conférence s'était prolongée en soirée par un ciné-concert préparé en collaboration avec Bertrand Grimault (association Monoquini¹³³ à Bordeaux). Je souhaitais articuler au dispositif la présence d'artistes, abordant le chantier par un autre biais, apportant un autre regard, une autre pratique d'expérimentation et ce, hors du temps de la conférence. Je donnai carte blanche

132. Lidwine Prolonge est artiste plasticienne, www.lidwineprolonge.com.

133. Bertrand Grimault est spécialiste de cinéma expérimental, il organise des événements programmés par l'association Monoquini, voir le site internet : www.monoquini.net.



— fig. 09

Conférence n°2 / Genius Loci Monflanquin, 4 décembre 2010.

Photographie : Virginie Chibau.

à Bertrand Grimault sur le choix des images et des musiciens. Il proposa de montrer le travail de Dominic Angerame¹³⁴ avec une sélection de quatre films portant sur le processus constant de changement de l'environnement urbain. Maintenance, construction et destruction de structures modernes, cycle des activités humaines transposé dans les bouleversements architecturaux incessants, ritualisation du travail manuel, tels sont les thèmes abordés par cet artiste pour la création d'images intemporelles filmées sur pellicule noir et blanc. Les quatre films, *Continuum*, *Premonition*, *Deconstruction Sight* et *In the Course of Human Events* furent projetés en respectant leur support original, en 16 mm, sur une improvisation originale de Thomas Lehn¹³⁵ aux synthétiseurs analogiques et Paul Lovens¹³⁶ aux percussions (fig.10).

VI — Conférence n°3

Pour la troisième conférence, toujours à la salle des Consuls de Monflanquin, nous étions trois sur scène. Lidwine Prolonge était installée avec un nouveau puzzle. Une autre artiste, était présente : Véronique Lamare. Nous nous étions rencontrées quelques mois auparavant et nous partagions un intérêt pour l'architecture et la ville en transformation¹³⁷. Suite à mon invitation, elle imagina une proposition à partir des descriptions orales du bâtiment que j'avais donné à entendre lors de la première conférence : sur scène, écouter les bandes sonores, et tenter en direct de représenter le bâtiment sans jamais l'avoir vu. Les dessins qu'elle faisait sur de grandes feuilles de papier furent filmés et projetés sur grand écran (fig.11). Les gens entendaient aussi les descriptions et pouvaient observer les solutions graphiques qu'elle convoquait. La performance de Véronique Lamare fut une des façons qui donnait à voir le processus du travail artistique. Ainsi, d'une conférence à l'autre, le public put observer deux façons de donner à entendre un même matériau : au casque lors de la première conférence, puis interprété pour la troisième. C'était un jeu que j'avais approfondi avec l'ensemble des prises de son du chantier. J'avais fait entendre certains témoignages sonores de différentes façons : tantôt associés à des photographies, tantôt sans rien dans le noir, tantôt montés sous forme de vidéos. Jouant de la variation ou du repentir, c'était l'exercice de l'activité artistique que je donnais à voir : agencer, manipuler, transformer, décider, se tromper... Ce ne furent pas seulement des photographies qui furent présentées, mais des gestes (fig.12), des actions, des sons, des voix, etc.

134. Dominic Angerame est un cinéaste américain vivant à San Francisco. Il a réalisé pas moins de trente cinq films expérimentaux depuis la fin des années 60, reçut de nombreux prix, enseigne le cinéma et dirige *Canyon Cinema*, une coopérative réputée de distribution de films indépendants. Voir aussi le site : www.lightcone.org/fr/cineaste-6-dominic-angerame.

135. Thomas Lehn est artiste musicien (clavier), www.thomaslehn.com.

136. Paul Lovens est artiste musicien (percussions), https://fr.wikipedia.org/wiki/Paul_Lovens.

137. Véronique Lamare est artiste plasticienne, www.veroniquelamare.fr.



— fig.10

A city Symphony, Ciné-concert avec Thomas Lehn et Paul Lovens
sur une sélection de films de Dominic Angerame,
dans le cadre de *Genius Loci Monflanquin*, 4 décembre 2010.

La scène devint un espace d'expérimentation, où j'élargissais et j'enrichissais mon propre registre de représentation, en testant d'autres manières de faire image.

Le public assistait à l'apparition d'une image, il en mesurait l'exercice, il pouvait la mettre en regard des photographies, des vidéos vues dans les conférences précédentes, tout en la resituant dans l'histoire d'un bâtiment qu'il découvrait et dont la connaissance s'approfondissait un peu plus à chaque conférence¹³⁸.

Je travaillais aussi sur ce que j'appelle des fondus-enchainés¹³⁹. Je choisisais des fragments de bâtiments, des points de vues fixes sur ses transformations et sur ce que l'on percevait de ses modifications. J'installais le pied de façon à ne pas bouger, (si je bougeais moi-même j'atténuais ce qu'on percevait du mouvement. À la façon d'une double négation qui devient affirmation, ma respiration devait disparaître contrairement aux séquences de la première période de travail) et je faisais varier la quantité de lumière à chaque déclenchement. Je jouais avec la sur-exposition et la sous-exposition de mes prises de vue : je partais d'une image toute blanche ou toute noire, puis en ajoutant ou en retranchant de la lumière à chaque nouveau déclenchement je m'approchais peu à peu de l'image correctement exposée, je poursuivais ensuite l'exercice jusqu'à la faire disparaître. Chaque fondu-enchainé était composé d'environ soixante-dix clichés qui étaient ensuite montés en vidéo sous forme de fondu enchainé de façon à ce que le passage d'une image à l'autre soit fluide. Le procédé faisait apparaître deux choses : d'une part, des points de vue, des agencements de volumes que nous n'aurions pas vus à l'œil nu. Par exemple, dans certaines images surexposées, dans le blanc de l'image, deux lignes vont se dessiner car elles sont très sombres dans la « réalité ». Les repères réels disparaissent pour laisser apparaître un autre dessin, un autre agencement de formes, un autre espace apparaît, permettant ainsi de redécouvrir l'architecture. D'autre part, ce jeu technique faisant varier les expositions de la zone cadrée, il permet une circulation dans l'image : on chemine dans sa profondeur de champ. (fig.13).

J'explorai cette technique tout au long du chantier, jusqu'à la fin. Ces images furent présentées sous forme de projection lors de la deuxième, de la troisième et de la quatrième conférence, puis comme série de diapositives rétro-éclairées sur tables lumineuses pour la dernière conférence¹⁴⁰.

Sur le chantier, comme nous l'avons vu précédemment, je mobilisais aussi les techniques du son. Des ambiances, des matières, des discussions dont le contenu venait faire écho à ce qui se « dégageait »

138. La façon dont j'implique le spectateur dans la lecture du travail présenté, n'est pas sans rappeler le spectateur « émancipé » décrit par Jacques Rancière dans l'ouvrage éponyme : Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

139. Pour découvrir ces fondus enchainés ainsi que le travail photographique mené sur les gestes des ouvriers, voir l'archive vidéo en ligne : <https://vimeo.com/288351631>.

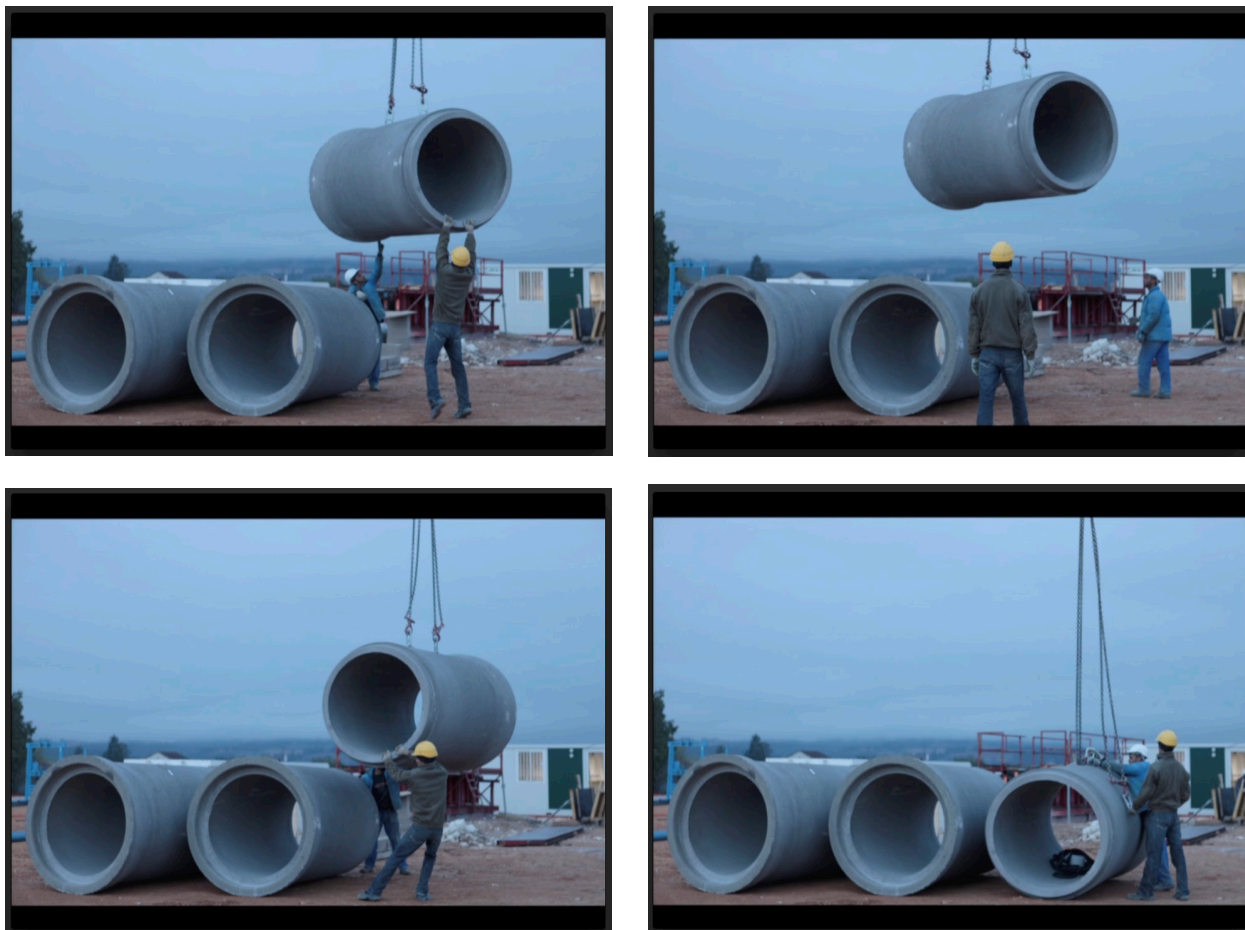
140. On retrouve cette présentation sous forme de série dans la publication finale *Genius Loci, une approche expérimentée des chantiers*, Pessac, Éditions T, 2013.



— fig. 11

Conférence n°3 / Genius Loci Monflanquin, 12 mars 2011.

Photographie : Marie-Paule Rabez.



— fig. 12

Images de gestes. *Sans titre*, vidéo (29mn).

Conférence n°3 / Genius Loci Monflanquin, 12 mars 2011.

141. L'idée de *mobilisme* (Héraclite) résonne avec la notion de *durée* que j'aborderai dans le commentaire qui suit, intitulé : « comment représenter le mouvement ? ».

des images. Par exemple, le chef de chantier, au cours de l'hiver, me racontait les techniques de coffrage du béton et notamment le fait qu'il fallait le chauffer, il m'expliquait ainsi que le béton est vivant. Ce témoignage allait à l'encontre d'un imaginaire collectif où l'on se représente plutôt le béton comme un matériau mort ; il vient contrebalancer cette idée reçue tout en s'inscrivant dans une pensée mobiliste : tout bouge tout le temps¹⁴¹.

Les captations sonores que je réalisais sur le chantier furent aussi mobilisées dans le cadre du projet pédagogique qui était mené avec les élèves d'une classe de cinquième du collège et leur professeur de musique. Dans le prolongement du projet, nous enregistrâmes des sons du collège (du futur ancien) qui firent mémoire de l'ancien collège après le déménagement et à partir desquels nous élaborâmes une pièce sonore.

VII— Conférence n°4

La quatrième conférence eut lieu dans un tout autre endroit. Nous étions au début du mois juillet, l'ancien collège venait de fermer ses portes après la dernière année scolaire en ses murs. Une grande fête était organisée, rassemblant les anciens élèves. Près de deux mille personnes étaient venues pour l'occasion. La quatrième conférence fut donc programmée dans ce contexte, elle fut présentée dans l'ancien CDI, qui paraissait idéal pour aborder la question de la mémoire (fig.14). Du mobilier avait été conservé pour l'occasion : des ordinateurs où étaient diffusés des diaporamas qui tournaient en boucle : des séries d'images d'actions, de mouvements, d'événements particuliers, de transformations d'un même lieu, etc. Sur un écran étaient projetés de nouveaux fondus enchaînés. Sur une table, les visiteurs pouvaient réaliser un quatrième puzzle ; sur d'autres, un ensemble de livres à consulter étaient proposés, abordant la question du chantier de manière transversale : poésie, littérature, philosophie, textes d'architectes, programme de notre chantier. Cet ensemble d'ouvrages préfigurait non seulement la bibliographie de ma thèse mais révélait déjà l'importance que j'accordais à la recherche théorique, son articulation à ma pratique, la recherche doctorale en étant le prolongement.

VIII — Conférence n°5

Une petite publication était offerte au public à chaque conférence,

elles furent toutes rassemblées pour ce dernier événement (fig.15). Une agrafeuse était à disposition pour que chacun relie son exemplaire. La fabrication fut possible grâce au travail préparatoire des graphistes de Tabaramounien qui ont conçu la maquette de la série et réalisé la mise en page gracieusement. Possible aussi grâce à des choix de mise en œuvre très modestes : l'impression laser en noir et blanc sur papier couleur permettant, grâce à un coût réduit, d'offrir ces petits livres. En faisant ce cadeau, je travaillais par la même occasion l'épaisseur du lien avec le public à qui je m'adressais : chacun conservait ainsi un peu de l'histoire de ce chantier dans sa bibliothèque, ce don devenant un geste de mémoire. Dans chaque numéro, on trouvait un entretien avec une artiste ou une architecte associé à une série d'images. Je souhaitais que ces textes soient des paroles d'artistes sur des questions soulevées par ce projet pour que ces échanges puissent creuser certaines notions, comme par exemple, avec Susana Velasco¹⁴², l'articulation chantier/architecture et la coupure que le capitalisme a introduit entre la façon dont sont fabriqués les objets et leurs formes finales ; le lien entre l'idée de chantier et l'expérimentation avec Véronique Lamare¹⁴³ ; ou encore, avec Lidwine Prolonge, un retour sur l'expérience des conférences et la place du puzzle comme mise en forme de la durée, en nous appuyant sur un texte de Bergson¹⁴⁴.

La dernière conférence eut lieu dans la salle polyvalente du nouveau collège, sous forme de table ronde, autour de tables lumineuses qui présentaient les images des finitions du bâtiments (fig.16). Pour clore le cycle, je mis en perspective la construction du bâtiment sur trois niveaux : le monument achevé dans lequel nous nous trouvions (ouvert ce jour-là à l'occasion des Journées du Patrimoine), le bâtiment en construction grâce à mes photographies disposées sur tables lumineuses, et la phase de programmation administrative du projet architectural incarnée par la présence du maître d'ouvrage, du maître d'œuvre et de l'utilisateur. Les représentants du Conseil Général, l'architecte et le principal du collège racontèrent la mise en œuvre du projet de construction. Découvrant la naissance de l'idée – la création d'un programme, le concours lancé pour choisir l'architecte – le public put ainsi apprécier la complexité de ce chantier administratif : quelques secrets lui furent dévoilés, mais l'opacité qui entoure une telle opération ne lui échappa pas. Tout en abordant la mise en activité du bâtiment neuf, les enseignants trouvèrent au sein de ce moment un précieux espace d'expression directe.

142. Cet entretien fut publié dans *Genius Loci 3* qui accompagnait la troisième conférence.

143. Cet entretien fut publié dans *Genius Loci 5* qui accompagnait la cinquième conférence, et dont la version numérique au format pdf est présente en annexe.

144. Cet entretien fut publié dans *Genius Loci 4* qui accompagnait la quatrième conférence.



— **fig. 13**
Images des fondus-enchainés. *Sans titre*, vidéo (29mn).
Conférence n°3 / Genius Loci Monflanquin, 12 mars 2011.



— fig. 14
Conférence n°4 / Genius Loci Monflanquin,
2 juillet 2011.



— fig. 16
Table ronde. *Conférence n°5 / Genius Loci Monflanquin*,
17 septembre 2011, photographie : Virginie Chibau.



— fig. 15
Les publications offertes.
Conférence n°5 / Genius Loci Monflanquin,
17 septembre 2011, photographie : Virginie Chibau.

Les échanges au sujet du programme architectural avec les représentants de la maîtrise d'œuvre et de la maîtrise d'ouvrage induirent de nombreuses questions et réactions sur les choix architecturaux, sur la mise en œuvre technique du bâtiment, sur son fonctionnement, etc. Les prises de parole, en extrayant l'architecture de son projet, la rapportèrent aux choses concrètes, à la façon dont elle se vit au quotidien, à son usage. Cette rencontre transforma la conférence en agora, permettant à la parole de circuler entre les concepteurs du projet et les usagers que sont les enseignants, les parents d'élèves, etc.

Cette conférence posa la question de l'adresse, de la place du public et du rôle que l'artiste choisit de jouer. Elle fut également emblématique du lien créé non seulement entre le public et l'œuvre d'une artiste mais entre les citoyens et la transformation de la cité qu'ils habitent.

**Commentaire
Comment
représenter
le mouvement ?**

Lorsque j'ai commencé à m'intéresser aux chantiers, je remarquai que c'était du *temps*, du *temps long*, contrairement au bâtiment terminé qui peut donner une impression d'immuabilité. La photographie d'architecture, quand elle documente le travail de l'architecte, met généralement en image la recherche de formes, de volumes, de matières : elle tend vers une représentation atemporelle. Dans la réalité, il n'en est rien : un bâtiment se dégrade, se transforme ; il a besoin d'être entretenu. En somme, il est vivant. Dans ce contexte, les premières questions auxquelles je fus confrontée portaient sur cette contradiction entre le mouvement du chantier et la stabilité de l'image photographique. Elles pouvaient se résumer ainsi : comment peut-on faire image (fixe) de ce lieu en mouvement ? Quelle est l'*image*¹⁴² qu'on donne d'un chantier ? En m'intéressant à l'architecture à travers le moment du chantier, j'interrogeais ma propre pratique photographique. J'engageais aussi une réflexion philosophique sur le temps car je m'immergeais dans un lieu en transformation perpétuelle – le bouddhisme parle d'*impermanence* – et me positionnais dans une perspective qui était, *in fine*, une façon d'envisager le monde. Ce paradigme m'amena à m'intéresser à l'idée de mobilisme forgée par Héraclite puis à la pensée de Bergson, très imprégnée de la philosophie héraclitéenne, chez qui je trouvais une parole qui savait exprimer la tension que j'éprouvais entre le vécu du chantier et la recherche d'une écriture photographique : « Bergson est le philosophe qui a su évoquer en termes communicables les perceptions, sensations, émotions et idées sous la forme mobile qui est la leur quand le langage n'en fixe pas les contours d'une manière rigide »¹⁴³.

142. J'utilise ici le mot *image* en tant qu'archétype, pour désigner au sens large ce qui fait image pour le regardeur, car nous verrons que je travaille par série de photographies, mais aussi par une pratique de la photographie élargie, où le hors-champ et les situations vécues font aussi *image*.

143. Introduction d'Emmanuel Picavet à l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* : Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Flammarion, 2013, p.10.

La distinction que Bergson opère entre la durée et le temps mesuré me permet de mettre en mots les questions de temporalités : non seulement celles vécues sur le chantier, mais aussi celles de l'activité artistique dans son exercice d'expérimentation, de représentation du mouvement, et dans la création d'une nouvelle durée expérimentée par le public. Ces textes vinrent aussi confirmer certains liens, certaines articulations logiques, dont j'avais l'intuition mais que je ne savais pas exactement relier, comme par exemple, les concepts de temps, mémoire et liberté, qui sont au cœur de la pensée bergsonienne et de l'activité de l'artiste expérimentateur.

I — Peut-on représenter le mouvement ? Il faut distinguer la durée du temps mesuré : on éprouve la durée mais on ne peut la représenter que par une illusion. L'intelligence pense le mouvant par l'intermédiaire de l'immobile.

01. Durée et temps mesuré

À la question « peut-on représenter le mouvement ? » Bergson apporte plusieurs éléments de compréhension : le premier, sa définition du mouvement comme une « durée » continue. Ce passage, tiré de *Matière et mémoire*, en décrit la mécanique :

Tout mouvement, en tant que passage d'un repos à un autre, est absolument indivisible.

Il ne s'agit pas ici d'une hypothèse, mais d'un fait, qu'une hypothèse recouvre généralement.

Voici, par exemple, ma main posée au point A. Je la porte au point B, parcourant d'un trait l'intervalle. Il y a ce mouvement, tout à la fois, une image qui frappe ma vue et un acte indivisible ou tout au moins indivisé, passage du repos au repos, qui est le mouvement même. Mais ma vue perçoit le mouvement sous forme d'une ligne AB qui se parcourt, et cette ligne, comme tout espace, est indéfiniment décomposable. Il semble donc d'abord que je puisse, comme je voudrais, tenir ce mouvement pour multiple ou pour indivisible, selon que je l'envisage dans l'espace ou dans le temps, comme une image qui se dessine hors de moi ou comme un acte que j'accomplis moi-même.¹⁴⁴

[...]

Mais il ne faudrait pas confondre les données des sens, qui perçoivent le mouvement, avec les artifices de l'esprit qui le recompose. Les sens, laissés à eux-mêmes, nous présentent le

144. Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 2012, p. 209.

mouvement réel, entre deux arrêts réels, comme un tout solide et indivisé. La division est l'œuvre de l'imagination, qui a justement pour fonction de fixer les images mouvantes de notre expérience ordinaire, comme l'éclair instantané qui illumine pendant la nuit une scène d'orage.

Nous saisissons ici, dans son principe même, l'illusion qui accompagne et recouvre la perception du mouvement réel. Le mouvement consiste visiblement à passer d'un point à un autre, et par suite à traverser de l'espace. Or l'espace traversé est divisible à l'infini [...] ces points n'ont de réalité que dans une ligne tracée, c'est-à-dire immobile ; et par cela seul que vous vous représentez le mouvement, tour à tour, en ces différents points, vous l'y arrêtez nécessairement ; vos positions successives ne sont, au fond, que les arrêts imaginaires. Vous substituez la trajectoire au trajet, et parce que le trajet est sous-tendu par la trajectoire, vous croyez qu'il coïncide avec elle. Mais comment un *progrès* coïnciderait-il avec une *chose*, un mouvement avec une immobilité ?

Ce qui facilite l'illusion, c'est que nous distinguons des moments dans le cours de la durée, comme des positions sur le trajet du mobile [...].¹⁴⁵

Il est impossible de construire *a priori* le mouvement avec des immobilités.¹⁴⁶

145. *Ibid.*, p. 211.

146. *Ibid.*, p. 214.

La description que Bergson fait du mouvement du trajet comme durée fonctionne sur le fait qu'il distingue la représentation mentale des « artifices de l'esprit qui le recompose ». Bergson opère une division en opposant la durée du vécu dans le mouvement, celle du trajet, à l'« illusion qui accompagne et recouvre la perception », qu'il désigne ici par « trajectoire ». Cette répartition des temporalités est salutaire car en clarifiant les termes, elle permet de faire retomber la tension portée par notre question initiale sur la représentation du mouvement : la représentation n'est pas le mouvement, mais une illusion qui cherche à véhiculer l'idée du mouvement.

Il y a un deuxième argument important dans ce passage, celui de l'ordre des opérations. Quand Bergson écrit qu'il « est impossible de construire *a priori* le mouvement avec des immobilités », il rappelle que le vécu précède l'exercice de recomposition. Si on situe le propos dans le champ de l'activité artistique, ce point renvoie au fait que c'est dans l'espace de cette durée que l'artiste ancre son travail, qu'il expérimente.

02. L'artiste travaille dans la perception de cette durée

Si un chef de chantier regarde ces images de terrassement (fig.01), il racontera que c'est le moment où, de l'extérieur, les gens ont l'impression qu'il ne se passe rien car il n'y a rien à voir. Tout se passe sous terre ou à la surface. Un chantier c'est long, ça dure plusieurs mois ; de loin on a l'impression que ça avance très lentement, comme l'aiguille des heures, dont le mouvement est imperceptible. Ces images donnent le point de vue de ceux qui passent de temps à autre à proximité du chantier.

Sur cette image du montage de la grue (fig.02), quelque chose peut se voir depuis l'extérieur. L'action ne se déroule pas seulement à l'horizontale puisque quelque chose s'érige : construire, c'est occuper la verticalité. Chaque jour un mur de plus, ainsi les voisins voient les choses avancer petit à petit. Ce quelque chose à voir, ce serait le rythme de l'aiguille des minutes.

De l'intérieur, il y a plein de petites opérations qui se chevauchent et se juxtaposent, comme le montre l'image du travail de ferrailage (fig.03). Les ouvriers ne chôment pas, ils voient plutôt le temps du point de vue l'aiguille des secondes, comme plein de petits pas très rapprochés.

Sur le chantier, l'artiste travaille dans la perception de cette durée, dont il partage l'expérience vécue par les ouvriers. Mais s'il sort du périmètre de construction, et qu'il embrasse le point de vue du voisin habitant à proximité, il éprouve une durée différente : suivant le lieu où il se situe, il fait l'expérience de la subjectivité de la perception de la durée. Différentes aiguilles, comme différents points de vue, au sein desquels l'artiste peut naviguer : d'une expérience à l'autre, d'une durée à l'autre et choisir quel sera son découpage, sa mesure du temps.

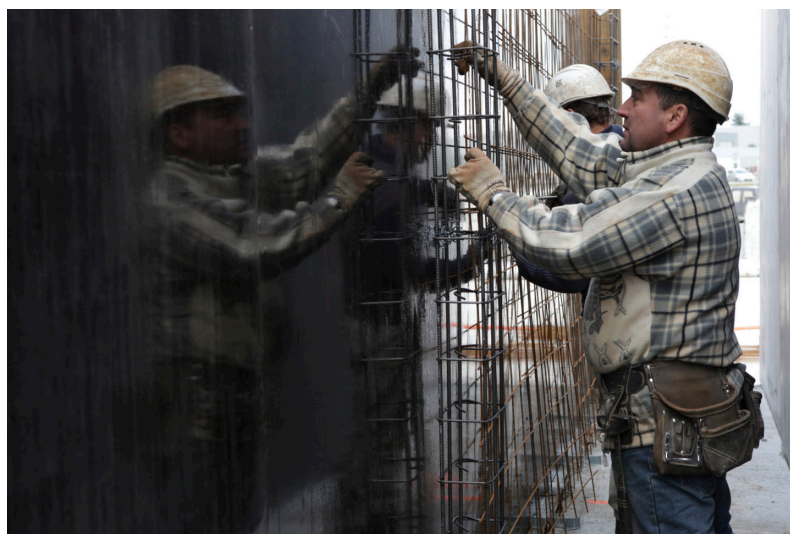
Il n'est pas un hasard que cette métaphore des aiguilles de l'horloge adviennent pour illustrer une réflexion sur le temps, l'horloge en étant un objet emblématique. On en retrouve l'usage chez Bergson pour expliquer la distinction qu'il opère entre la durée et le temps mesuré, entre le flux continu du mouvement de notre conscience et le temps des aiguilles. Ce passage extrait du chapitre « De la multiplicité des états de conscience » en éclaire les enjeux :



— **fig. 01**
Chantier du collège de Monflanquin, terrassement,
Genius Loci Monflanquin.



— fig. 02
Chantier du collège de Monflanquin, montage de la grue,
Genius Loci Monflanquin.



— **fig. 03**
Chantier du collège de Monflanquin, travail de ferrailage,
Genius Loci Monflanquin.

la plupart des esprits [...] s'imaginent compter [...] les sons dans la pure durée. Certes, les sons de la cloche m'arrivent successivement ; mais de deux choses l'une. Ou je retiens chacune de ces sensations successives pour l'organiser avec les autres et former un groupe qui me rappelle un air ou un rythme connu : alors, je ne *compte* pas les sons, je me borne à recueillir l'impression pour ainsi dire qualitative que leur nombre fait sur moi. Ou bien je me propose explicitement de les compter, et il faudra bien alors que je les dissocie, et que cette dissociation s'opère dans quelque milieu homogène où les sons, dépouillés de leurs qualités, vidés en quelques sortes, laissent des traces identiques de leur passage [...]. Si les sons se dissocient, c'est qu'ils laissent entre eux des intervalles vides. Si on les compte, c'est que les intervalles demeurent entre les sons qui passent : comment ces intervalles demeurent-ils, s'ils étaient durée pure, et non pas espace ? C'est donc bien dans l'espace que s'effectue l'opération.¹⁴⁷

147. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Flammarion, 2013, pp. 115-116.

L'espace où les sons sont organisés se distingue de celui de l'expérience de la perception qui s'inscrit dans la durée, par le jeu de ce « je » qui compte. Cet exercice fait écho à la métaphore des différentes aiguilles exprimant les durées du chantier. Il pourrait aboutir à une proposition artistique avec la création d'une horloge spécifique au chantier, où les déplacements des aiguilles seraient basés sur le programme des interventions des acteurs du chantier. Ce basculement de la durée en temps mesuré du « comptage » décrit par Bergson renvoie à l'activité de l'artiste qui passe de l'expérience à l'écriture, de ce qui est perçu par l'intuition¹⁴⁸ à la recherche de mise en forme, de l'expérience intérieure, subjective, à un format de partage avec le « public ».

La dissociation entre durée et temps compté permet à Bergson de montrer que l'intelligence pense le mouvant par l'intermédiaire de l'immobile :

« Mais pensons-nous la vraie durée ? Ici encore une prise de possession directe sera nécessaire. On ne rejoindra pas la durée par un détour : il faut s'installer en elle d'emblée. C'est ce que l'intelligence refuse le plus souvent de faire, habituée qu'elle est à penser le mouvant par l'intermédiaire de l'immobile »¹⁴⁹.

148. La question de l'intuition bergsonnienne fait l'objet d'une partie du commentaire intitulé : « Comment représenter le mouvement ? », j'y aborde les similitudes avec la notion de présence définie par le yoga.

149. Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF, 2009, p.298.

Si l'intelligence se trouve dans la nécessité de penser le mouvant par l'intermédiaire de l'immobile, de la même manière, le photographe exprime la durée vécue dans le moment sera traduite par la fixité de l'image. Les photographies des trois différentes durées évoquées plus haut en sont l'exemple, c'est l'exercice d'in-

interprétation de leur contenu qui fera le récit de la durée, dans l'immobilité de l'image.

03. L'artiste crée du temps mesuré

Exprimer une expérience par une œuvre, représenter le mouvement l'intermédiaire de l'immobile n'est pas le fait des seuls photographes. Dans le champ de la peinture, l'historien de l'art Jan Blanc rapporte tout un pan de la recherche de Samuel van Hoogstraten¹⁵⁰ autour de la question « Peut-on représenter le mouvement¹⁵¹ ? ». Hoogstraten expliquait qu'il fallait s'appuyer sur le modèle vivant pour rester dans un rapport au réel, mais qu'il fallait aussi du contraste et de l'animation, car « s'ils ne correspondent pas à des mouvements réels et peuvent paraître forcés de prime abord, [ils] permettent mieux d'évoquer le mouvement apparent et la vie des personnages », Hoogstraten s'inscrivait ainsi dans l'héritage et la transmission de ce que De Piles et Rubens appelaient la « pondération », un principe qui avait déjà été formulé par Léonard de Vinci. Ce dernier conseillait de donner aux figures des mouvements composés, et d'user de contrastes : « Si un des bras se porte devant, expliqu[ait]-il, il faut que l'autre demeure ferme ou se retire en arrière ; et si la figure est appuyée sur une jambe, [il faut] que l'épaule qui porte sur cette jambe soit plus basse que l'autre épaule ».

Cela s'observe, ajout[ait] Léonard, par les personnes de jugement, qui ont toujours soin de donner le contrepoids naturel à la figure qui est sur ses pieds, de peur qu'elle ne vienne à tomber, parce que s'appuyant sur un des pieds, la jambe opposée qui est un peu pliée, ne soutient point le corps et demeure comme morte et sans action.¹⁵²

Si on transpose les propos de Hoogstraten à ceux de Bergson, la pondération et le contraste constituent des concepts qui permettent d'exprimer plastiquement, l'idée d'un mouvement dans l'immobilité du tableau. Ce détour par l'histoire de l'art montre que ces questions ne sont pas contemporaines, elles s'inscrivent dans une tradition occidentale de la représentation. L'emploi d'artifices, les jeux de recomposition de ce qui a été perçu dans la durée, en donnent l'illusion. L'espace du tableau, dans l'immobilité de sa mesure, devient celui du temps de la fiction, au sein de laquelle le regardeur éprouve une expérience : le flux d'une nouvelle durée, celui de l'histoire qu'on lui raconte. L'artiste, par l'intermédiaire de l'œuvre d'art, crée de la durée.

150. Samuel van Hoogstraten, peintre, graveur, poète et théoricien de l'art néerlandais, 1627 – 1678.

151. Jan Blanc, *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Bern, Peter Lang, 2008, p.89.

152. *Ibid.*, p. 89.

II — Le peintre ne peut représenter l'expérience du mouvement que par l'intermédiaire de l'immuabilité du tableau, mais dans ce cadre, la fiction de l'œuvre s'ouvre sur une nouvelle forme d'expérience vécue par le regardeur dans le flux d'un mouvement intérieur... L'artiste peut créer de la durée : un acte de liberté.

01. Trois exemples

153. Bernard Heidsieck,
poète sonore français, 1928 – 2014.

154. Pièce composée en avril-juin 1971.

La pièce sonore de Bernard Heidsieck¹⁵³ intitulée *La semaine*¹⁵⁴, fonctionne sur l'énumération du temps qui passe : un choix de séquences radiophoniques où des voix énoncent l'heure, sont rangées dans l'ordre chronologique du temps de l'horloge et ponctuées de sonneries en tous genres. La pièce composée sur un registre burlesque commence ainsi : « Il est huit heures moins douze. Il est huit heures moins huit. Il est sept heures cinquante quatre minutes. Il est huit moins cinq. Finalement il est huit heures moins une. Il est huit heures moins une. Huit heures. Huit heures du matin. Attention il est maintenant huit heures » et ainsi de suite jusqu'à midi pendant douze minutes. L'artiste crée une durée nouvelle en jouant du temps mesuré qu'il triture et distord pour créer une temporalité impossible : il réduit quatre heures à un condensé de douze minutes. La durée de l'expérience sonore vécue par l'auditeur en douze minutes, n'a plus aucun lien avec celle de deux cent quarante minute qui est décrite. Cette pièce est l'illustration de la dissociation entre l'idée représentée et la fiction expérimentée, cette nouvelle durée est le fruit de la création de l'artiste.

155. Christian Marclay, musicien et
plasticien américano-suisse, né en 1955.
The Clock : est une pièce vidéo qui dure 24
heures, elle est composée de milliers de
séquences cinématographiques ou télévisées
faisant apparaître l'heure, laquelle est
synchronisée avec l'heure de la vie réelle.

Cette œuvre n'est pas sans rappeler celle de Christian Marclay¹⁵⁵, *The Clock* (2010). Cette vidéo de 24 heures est composée de milliers de séquences cinématographiques ou télévisées faisant apparaître l'heure, laquelle est synchronisée avec l'heure de la vie réelle, fonctionnant ainsi comme une véritable horloge (fig.04). L'artiste joue de cet aller-retour entre le temps de la vidéo, temps mesuré, et le temps vécu dans la durée. En faisant coïncider l'heure de la fiction avec celle du spectateur. Alors de Bernard Heidsieck joue d'un décalage entre la temporalité énoncée et celle vécue, entre la durée créée et celle d'un temps accéléré impossible, Christian Marclay élabore une situation d'ambiguïté puisque la durée réelle représentée se confond avec celle de l'expérience vécue grâce à l'œuvre : une *coïncidence* ménagée par l'artiste.



— fig.04

Christian Marclay, *The Clock* (2010).

Source : Musée d'art contemporain de Montréal (2014).

156. Esther Ferrer, artiste performeuse espagnole, née en 1937.

157. « Parler pour marcher », entretien d'Esther Ferrer avec Patricia Brignone à l'occasion du colloque éponyme qui s'est tenu au MAC/VAL les 3 et 4 décembre 2011 ; *Du dire au faire*, Vitry-sur-Seine, 2012.

Dans un tout autre registre de création, Esther Ferrer¹⁵⁶ raconte au cours d'un entretien avec Patricia Brignone¹⁵⁷, la façon dont elle mobilise le réel dans ses actions. Elle cite en exemple un travail au cours duquel elle s'est intéressée à l'idée du temps qui passe et, par voie de conséquence, à la structure du temps dans la performance. « J'ai alors commencé à introduire ce facteur temps, en demandant l'heure aux personnes dans le public ou en énonçant simplement l'heure qu'il était, ou en glissant un élément sonore marquant le temps qui passe ». Si la proposition d'Esther Ferrer joue comme celle de Christian Marclay, du passage entre durée réelle (éprouvée) et durée fictionnelle (énoncée), elle s'en éloigne en créant un glissement. Le public fait l'expérience de la durée vécue dans le même réel que l'artiste. Elle efface sa présence, elle se fond dans le dispositif. Elle place le public dans la même durée que la sienne, et non dans le temps mesuré d'un artefact qui créerait une nouvelle durée, elle laisse ainsi le public devenir acteur de la perception de la durée et du temps mesuré énoncé par l'artiste, il peut glisser de l'un à l'autre.

Chaque artiste joue à sa façon de la durée et du temps mesuré, en ménageant des interstices, des passages ou des aller-retour, qu'il s'agisse d'œuvres figuratives (Hoogstraten), de fictions (Heidsieck), de coïncidences composées (Marclay) ou d'œuvres ancrées dans l'expérience de la durée de l'artiste (Ferrer) : leurs existences ouvrent sur la naissance d'une nouvelle durée qui leur est propre, qui est la durée de l'expérience perçue par le public au cœur de la proposition artistique.

02. Durée et mémoire

Au cours de deux des conférences *Genius Loci Monflanquin*, un puzzle était réalisé sur scène par une artiste performeuse, Lidwine Prolonge. La présence de ce puzzle posait un double rythme : d'une part, celui d'un processus en cours qui se déploie dans un temps plus large que celui de la conférence – car il est commencé avant que le public n'entre dans la salle de spectacle –, d'autre part celui du tempo de la conférence, qui s'achève avec sa finalisation. À la suite de la première apparition du puzzle, la pertinence de sa présence dans le dispositif artistique a été débattue : pour certaines personnes, le puzzle était perçu comme une activité mécanique. Ce texte de Bergson avait été opposé comme argument :

« Quand l'enfant s'amuse à reconstituer une image en assemblant les pièces d'un jeu de patience, il y réussit de plus en plus vite à mesure qu'il s'exerce davantage. La reconstitution était d'ailleurs instantanée, l'enfant la trouvait toute faite, quand il ouvrait la boîte au sortir du magasin. L'opération n'exige donc pas un temps déterminé, et même, théoriquement, elle n'exige aucun temps. C'est que le résultat en est donné. C'est que l'image est créée déjà et que, pour l'obtenir, il suffit d'un travail de recomposition et de réarrangement – travail qu'on peut supposer allant de plus en plus vite, et même infiniment vite au point d'être instantanée. Mais, pour l'artiste qui crée une image en la tirant du fond de son âme, le temps n'est plus un accessoire. Ce n'est pas un intervalle qu'on puisse allonger ou raccourcir sans en modifier le contenu. La durée de son travail fait partie intégrante de son travail. La contracter ou la dilater serait modifier à la fois l'évolution psychologique qui la remplit et l'invention qui en est le terme. Le temps d'invention ne fait qu'un ici avec l'invention même. C'est le progrès d'une pensée qui change au fur et à mesure qu'elle prend corps. Enfin c'est un processus vital, quelque chose comme la maturation d'une idée. Le peintre est devant sa toile, les couleurs sont sur la palette, le modèle pose ; nous voyons tout cela, et nous connaissons aussi la manière du peintre : prévoyons-nous ce qui apparaîtra sur la toile ? Nous possédons les éléments du problème ; nous savons, d'une connaissance abstraite, comment il sera résolu, car le portrait ressemblera sûrement au modèle et sûrement aussi à l'artiste ; mais la solution concrète apporte avec elle cet imprévisible rien qui est le tout de l'œuvre d'art. Et c'est ce rien qui prend du temps »¹⁵⁸.

158. Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 2011, pp. 339-340.

Au cours d'un entretien avec Lidwine Prolonge¹⁵⁹, une relecture du texte permit d'analyser ce qui faisait débat dans l'opposition entre l'opération de construction de l'enfant d'une part, et la présence du puzzle comme geste artistique d'autre part. Nous arrivâmes à la conclusion suivante : le geste mécanique est dépassé du fait que cette opération fut réalisée sur scène, dans un espace théâtralisé, donc dans le champ de l'art, dans la durée dont le public fait l'expérience. Le contexte place l'action dans le registre de la représentation, de l'image. Il y a un renversement entre la durée de l'expérience du terrain et sa résurgence quand elle est donnée à voir.

Cette représentation en action montre que l'artiste crée du temps maîtrisé, mesuré, composé, qui donne lieu à une nouvelle temporalité – ici, celle du temps de la conférence, vécue dans la durée par la performeuse et le public – et qu'entre la durée vécue sur le terrain et celle de la conférence, il y a celui de l'élaboration – « ce

159. L'entretien avec Lidwine Prolonge fut publié dans *Genius Loci 4* qui accompagnait la quatrième conférence.

rien qui prend du temps » – qui se déploie d'une conférence à l'autre. Ceci révèle également qu'entre le terrain et la conférence, entre deux conférences, un jeu de mémoire s'opère.

Dans le cadre de *Genius Loci Monflanquin*, en proposant un cycle de conférences se déployant sur une longue durée (plus d'un an), l'opportunité de pénétrer ce « rien » qui prend du temps est donnée au public. En effet, entre chaque conférence, trois mois se sont écoulés, les choses ont changé, et chacun peut évaluer ce changement. Le public entre ainsi dans le processus de création : il mesure les décisions, les choix de l'artiste, et, dans le même temps, il découvre l'évolution de la construction d'un bâtiment. Dans ce jeu de construction et de parallèle entre le chantier artistique et le chantier architectural, la mémoire de chacun, de ce qu'il a vu la fois précédente, est mobilisée. Car au cœur de l'œuvre, c'est elle qui fait le lien entre chacune des conférences : le souvenir de la précédente permet d'interpréter l'actuelle ; elle opère une illusion de continuité, car elle recrée un continuum à partir de l'immobilité de chaque conférence. En d'autres termes c'est :

la répétition de certains phénomènes cérébraux qui ont prolongé d'anciennes perceptions, [qui] fournira au souvenir un point d'attache avec l'actuel, un moyen de reconquérir sur la réalité présente une influence perdue. [...] Le corps conserve des habitudes motrices capables de jouer à nouveau le passé ; il peut prendre des attitudes où le passé s'insérera ; ou bien encore, par la répétition de certains phénomènes cérébraux qui ont prolongé d'anciennes perceptions, il fournira au souvenir un point d'attache avec l'actuel, un moyen de reconquérir sur la réalité présente une influence perdue.¹⁶⁰

160. Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 2012, p. 253.

161. *Ibid.*, p. 256.

162. Au sujet du jeu cérébral du public, voir les propos de Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

163. Voir le détail de cette conférence dans le récit d'expérience de *Genius Loci Monflanquin*.

Cette influence, c'est celle du sujet pensant, qui évalue et juge ce qu'il perçoit. C'est dans ce sens que Bergson poursuit : « Considère-t-on la mémoire ? Elle a pour fonction première d'évoquer toutes les perceptions passées analogues à une perception présente, de nous rappeler ce qui a précédé et ce qui a suivi, de nous suggérer ainsi la décision la plus utile¹⁶¹ » : c'est le jeu cérébral de la pensée et de l'interprétation qu'éprouve le public¹⁶². Ce fut le cas lors de la performance de Véronique Lamare pour la troisième conférence de *Genius Loci Monflanquin*, quand elle proposa de dessiner en direct le bâtiment en cours de construction (sans l'avoir vu) à partir des descriptions orales qu'en avaient faites différentes personnes (collégiens, enseignants, chef de chantier, etc.)¹⁶³. Deux registres de subjectivités étaient ici en présence, celle du public et celle de l'artiste : le public pouvait suivre en di-

rect les choix qu'elle opérait, les prises de décisions auxquelles elle était confrontée, qui étaient le lieu de l'exercice de sa liberté. Le temps reconstruit dans l'immobilité des images et dans le temps mesuré des conférences créait l'illusion d'une continuité grâce au rôle de la mémoire qui faisait le lien entre chaque temps de présentation. Cet effet mémoriel offrait au public les conditions d'exercice d'un goût, d'un jugement, d'une inertie d'appréciation.

03. Mémoire et liberté

« La durée où nous agissons est une durée où nos états se fondent les uns dans les autres, et c'est là que nous devons faire effort pour nous replacer par la pensée dans le cas exceptionnel et unique où nous spéculons sur la nature intime de l'action, c'est à dire dans la théorie de la liberté¹⁶⁴. »

164. *Ibid.*, pp. 207-208.

Bergson réunit le corps et l'esprit dans un acte de liberté, le chantier est peut-être le lieu privilégié de cette réunion. Lors d'un entretien avec Véronique Lamare au cours duquel nous discutons de notre intérêt commun pour les situations de chantiers, elle racontait :

À l'époque, je faisais des repérages de sites dans Bordeaux en vue d'y développer des actions-vidéo. Mon choix s'opérait en fonction d'une certaine « disponibilité » du lieu (friche, chantier), mais aussi et surtout de l'architecture présente à l'arrière-plan. Aujourd'hui, sur ces sites, des bâtiments ont été démolis, d'autres construits, il y a donc des points de vue qui n'existent plus. De la même façon, sur un chantier, ça change tout le temps, des choses disparaissent et d'autres apparaissent, cela amène le regard à des endroits différents. On retrouve d'ailleurs là la notion de cadrage, comme dans la vidéo. C'est un mouvement perpétuel, différents états se succèdent, si tu ne les as pas vus, ils sont perdus, une fois que le bâtiment est fini ça n'existe plus. [...] Dans le temps du chantier il y a un moment où on a la sensation que tout est encore possible. Un stade où il y a suffisamment d'éléments pour imaginer de quelles façons ça pourrait prendre forme, des repères pour projeter ses propres visions... Ce n'est pas une page blanche. Ensuite, avec l'avancement de la construction, ça se referme, il y a de moins en moins de possibilités, tout se précise. Dans ma façon de procéder, le travail artistique est assez comparable, au début je pars de certains éléments, j'expérimente... et à un moment (c'est un peu un moment d'euphorie d'ailleurs) j'ai l'impression que des tas de possibles s'ouvrent, et puis ça se referme au fur et à mesure que je fais des choix.¹⁶⁵

165. Cet entretien fut publié dans *Genius Loci 5* qui accompagnait la cinquième conférence et dont la version numérique au format pdf est présente en annexe.

Ce témoignage rappelle deux choses. D'une part que la force symbolique des chantiers repose sur ce pouvoir d'évocation du possible, car ce sont des processus où tout est continuellement en train de se faire et donc des lieux de prise de décision ; mais aussi que les chantiers sont des endroits où l'on fait *exister*, où des ouvriers font advenir, dans le réel, quelque chose qui a été pensé dans l'abstraction du bureau d'étude, et ce rapport à la matière est une expérience de liberté. Les ouvriers mettent en œuvre des savoir-faire pour interpréter les plans, choisir une technique, un mode opératoire ; il y a une pensée, une prise de décision sur l'action pour faire exister la chose : pour couler du béton, choisir un mélange, chauffer les banches ou pas en fonction du climat, etc.

De son côté, pour faire exister l'œuvre, l'artiste doit aussi prendre des décisions, choisir un contexte de travail, une matière, un agencement, etc., ce qui, selon la pensée de Bergson, fait de l'activité artistique, de la recherche en art, un véritable acte de liberté.

L'activité de l'ouvrier et celle de l'artiste relèvent de domaines différents, on ne peut pas les mettre exactement sur le même plan pour des raisons programmatiques – le premier obéit au programme d'un chantier qui doit être livré à temps et dans des conditions de travail peu émancipatrices¹⁶⁶ – mais on peut comparer leur rapport à la matière comme un espace possible de liberté. On pense ici à la dialectique du maître et de l'esclave de Hegel¹⁶⁷, pour l'idée qu'il y développe sur la différence de régime d'activité et la réinterprétation des statuts du maître et de l'esclave pour interroger l'articulation entre travail et conscience de soi ; mais c'est dans l'introduction à son *Esthétique* qu'il décrit ce rapport à la matière comme un espace de liberté qui le fait exister comme sujet. À la question « quel besoin l'homme a-t-il de produire des œuvres d'art ?¹⁶⁸ », Hegel répond par le « besoin rationnel qui pousse l'homme à prendre conscience du monde intérieur et extérieur et à en faire un objet dans lequel il se reconnaît lui-même¹⁶⁹ ». Cette prise de conscience qui passe par la matière, par le monde extérieur, relève chez l'artiste comme chez l'ouvrier, d'une reconnaissance de soi-même.

166. Sur la question des conditions de travail des ouvriers du BTP, voir l'ouvrage de Nicolas Jounin : *Chantier interdit au public. Enquête parmi les travailleurs du bâtiment*, Paris, La Découverte, 2008.

167. L'idée d'une dialectique entre le maître et l'esclave est développée dans : Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Vrin, 2006.

168. Friedrich Hegel, *Esthétique, textes choisis*, Paris, PUF, 1995, p.21.

169. *Ibid.*, p.22.

04. Liberté, intuition et présence

Comment représenter le mouvement ? Le commentaire qui s'achève ici à partir de cette interrogation prend son ancrage dans la pratique photographique. Il nous a permis de d'aborder l'articulation entre ce qui est vécu par l'artiste lors de l'expérimentation d'une part, la durée, et ce qui l'est par le

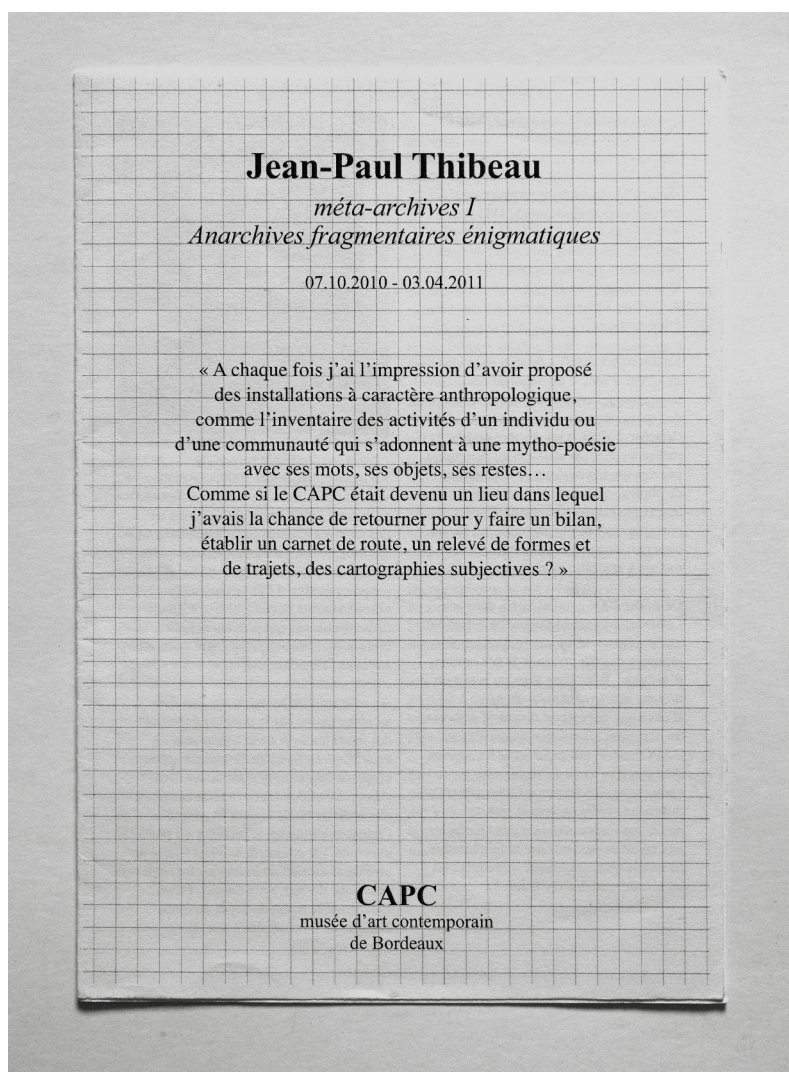
public d'autre part, l'œuvre composée dans le temps mesuré, qui crée à son tour l'expérience d'une nouvelle durée pour le public. Nous avons vu que le travail d'Esther Ferrer renversait ce partage entre durée et temps mesuré, puisque dans sa proposition sans artefact, public et artiste participent du même espace-temps¹⁷⁰. Ce constat nous amène à considérer l'évolution de notre pratique photographique et la façon dont nous prenons en compte l'espace-temps créé autour de l'image : la photographie y étant débordée par des expérimentations performatives et expérimentales ne se résume plus à la question de la représentation, elle devient le lieu d'une mise en partage – celui de la conférence – et ouvre de nouveaux usages dans la façon dont le public s'approprie l'expérience qui lui est proposée.

Nous avons prolongé notre réflexion en appliquant ces remarques au cycle de conférences de *Genius Loci Monflanquin*, afin de faire apparaître le rôle qu'y joue la mémoire : pour faire le lien entre chaque conférence, et comme l'exercice d'une pensée critique libre¹⁷¹. Par la même occasion, la question de la liberté a été soulevée ici avec l'articulation activité-liberté, matière-liberté (Hegel), nous en prolongerons la réflexion dans le commentaire intitulé « *Comment prendre une décision ?* », où le lien entre liberté (Patanjali), contrainte et hasard (Cage) sera développé. Dans ce texte, nous mettrons à profit la notion de *durée*, explicitée ici, pour introduire celle d'*intuition* (Bergson) grâce à laquelle nous pourrions assoir la question de la *présence*. Au-delà des différentes notions qui ont rythmé le cheminement de ce texte, ce que recouvre celle de *durée* que nous avons présentée ici, c'est le *mobilisme* (Héraclite) du flux perçu, lequel constitue la base ontologique de notre approche du *chantier* et de toutes les situations de transformation dont nous avons expérimenté la contingence.

170. Les permanences que nous avons mises en place dans le cadre de *Genius Loci Villeneuve* fonctionnent sur ce principe de partage du même espace-temps. Nous verrons que nous ne parlons plus de *public* pour désigner les personnes présentes, mais de *subjectivités* ; notion qui sera développée avec le concept d'écophilosophie forgé par Félix Guattari que nous présenterons dans le commentaire intitulé : « Comment l'écophilosophie permet-elle d'éclairer les pratiques artistiques qui investissent le quotidien comme situation d'expérimentation ? ».

171. Nous renvoyons ici aux enjeux de l'art de la mémoire présentés dans notre « Principe ».

Récit d'expérience Genius Loci Aix



– fig. 01

Feuille de salle, exposition : *Jean-Paul Thibeu*,
méta-archives I, *Anarchives fragmentaires énigmatiques*,
07.10.2010 – 03.04.2011, CAPC, Bordeaux.

Si *Genius Loci Monflanquin* me permit d'ouvrir un champ de recherche autour de la notion de chantier, et de poser les bases d'un paradigme — artistique, esthétique, philosophique, idéologique, politique — avec *Genius Loci Aix* je renforçai mes outils méthodologiques et théoriques, car je rencontrai ma famille artistique.

I — Rencontre avec Jean-Paul Thibeu

01. Méta-archives au CAPC

Lorsque Véronique Lamare vint participer à *Genius Loci Monflanquin* en mars 2011, elle me parla d'une performance qu'elle devait réaliser au CAPC, musée d'art contemporain de Bordeaux, un mois plus tard, dans le cadre de l'exposition de Jean-Paul Thibeu¹⁶⁸ : *Méta-archives 2* (fig.01)¹⁶⁹. Une journée était ouverte au public sur inscription, pour partager expériences et expérimentations. Je m'inscrivis. J'étais assez intriguée par la proposition et par le programme : le rendez-vous était donné au Jardin Public à huit heures du matin pour une journée qui s'achèverait à 22 heures après le dîner ; nous devions aussi apporter un objet de notre quotidien, un objet-archive familial, un objet-archive politique et une pomme de terre.

La journée se déroula au rythme des propositions de différents intervenants invités par l'artiste. Après avoir amorcé la matinée autour des odeurs florales du Jardin Public avec Catherine Contour¹⁷⁰, Jean-Paul Thibeu présenta dans l'atrium du CAPC l'objet de cette journée autour d'un petit déjeuner,

¹⁶⁸. Jean-Paul Thibeu, artiste intermedia, né en 1950 à La Teste de Buch.

¹⁶⁹. *Méta-archives I*, 2 avril 2011, s'inscrit dans la continuité de l'exposition *Méta-archives I Anarchives fragmentaires et énigmatiques*, 7 octobre 2010 – 3 avril 2011, dans la bibliothèque du CAPC, Musée d'art contemporain de Bordeaux.

¹⁷⁰. Catherine Contour est artiste chorégraphe et pédagogue.



– fig. 02

Jean-Paul Thibaud, performance sous hypnose,
CAPC, Bordeaux, 2 avril 2011.

Source : archives de l'artiste.

les objets-archives familiaux et les pommes de terre furent mis en commun pour être intégrés à une installation préparée par l'artiste. La cinquantaine de personnes présentes fut ensuite répartie en deux groupes, le premier assistait à une performance de l'artiste (performance sous hypnose guidée par Catherine Contour – fig.02), pendant que le second découvrait l'exposition à la bibliothèque (accompagné par un guide). Les participants prirent part ensuite à une conversation en petit groupe à partir de leurs objets du quotidien et des objets-politiques amenés par chacun. Après le déjeuner pris sur place, une sieste dirigée par Catherine Contour nous offrit un temps de repos avant de sortir du CAPC pour la suite du programme qui se tenait sur une péniche (proposition d'Alain Goulesque¹⁷¹). Dans la cale de cette péniche était projeté un film de l'artiste¹⁷², pendant que sur le pont, deux propositions se succédèrent : une lecture de poèmes de et par Didier Arnaudet¹⁷³ puis une action de Véronique Lamare (échauffement physique puis lancé de cire dans la Garonne). Retour au CAPC pour le goûter, suivi d'une conférence de Sophie Wahnich¹⁷⁴ sur le statut des archives et leurs falsifications sous la Révolution Française. En fin d'après-midi, les petits groupes reformés prolongèrent leurs discussions du matin et trouvèrent une forme de restitution des échanges, lesquels furent mis en commun sur un grand mur prévu à cet effet. En ressortit une grande cartographie des idées, paroles, et histoires partagées dans ces différents groupes. Avant de terminer cette journée par un grand dîner dans l'Atrium du CAPC, nous nous retrouvâmes dans l'auditorium pour un diaporama préparé par Didier Arnaudet à partir d'images d'archives du travail de Jean-Paul Thibaud. Cette journée fut magnifique : la traversée d'une expérience artistique et esthétique singulière. Une temporalité longue, à l'échelle d'une journée, comme un petit voyage (plus de 12 heures) ; un dispositif immersif sans sensation d'étouffement convoquant avec cohérence la multiplicité de médiums : arts visuels, chorégraphie, performance, poésie, histoire, conversation, repas, etc. Chacun s'était trouvé impliqué sans pour autant faire de cette journée un projet participatif. Ici, la participation pouvait se limiter à la simple présence, ce qui se passait dans la tête de chacun, ce qui était vécu, pouvait ne pas être énoncé. J'étais emmenée dans un flux, portée par un mouvement que j'aurais pu quitter à n'importe quel moment. Il y avait là quelque chose d'une hospitalité qui laissait à chacun la place de sa propre expérience intérieure, de ce qu'il était en qualité de sujet. Une forme de discrétion. Je ne connaissais personne, et en même temps j'avais ma place, à aucun

171. Alain Goulesque est directeur de la Fondation du Douet et de l'école d'art de Blois.

172. *Travelling – Bénarès/Varanasi*, Avril 2002.

173. Didier Arnaudet est critique d'art et poète.

174. Sophie Wahnich est historienne.



– fig. 03
Collège méta-ouest,
session d'expérimentation sur l'île Madame, mai 2011.
Photographie : Véronique Lamare.

moment je n'eus eu la sensation de participer à une quelconque réunion de *happy few*. Certaines personnes se connaissaient, mais il était facile de discuter, de se rencontrer, car le dispositif était orienté sur l'objet de réflexion.

02. La rencontre d'une famille artistique

Cette expérience fut très importante dans mon parcours artistique. Elle m'apparut comme la confirmation des choix artistiques que je commençais à pratiquer avec *Genius Loci* : la forme processuelle (qui faisait écho au dispositif de restitution-partage que j'expérimentais au même moment avec mon cycle de conférences), la place de la collaboration avec d'autres artistes (l'artiste n'est pas seul à tenir la chose), l'adresse du geste artistique et la réflexion sur le statut du public comme sujet. Ce n'est pas seulement que je compris que j'appartenais à une famille d'artistes et que ma pratique s'inscrivait dans l'héritage d'une histoire de l'art et de la pensée – car cela, je le savais déjà théoriquement. Ce jour-là je vécus physiquement cette « familiarité » en tant que personne-public et en tant qu'artiste.

Cette journée marqua la rencontre avec Jean-Paul Thibeu et inaugura un travail de collaboration qui se poursuit aujourd'hui sous différentes formes.

03. Collaboration avec le Collège méta-ouest

Au cours de cette journée, je rencontrai différentes personnes (Francis Proudhon et Catherine Pomparat) qui collaboraient avec Véronique Lamare à la création du *Collège méta-ouest*. Ce collège était une émanation des *protocoles méta* initiés par Jean-Paul Thibeu, mais fonctionnait de façon complètement autonome. Composé d'artistes et de théoriciens, réunis en des lieux singuliers, ce collège entendait revisiter des pratiques, des notions et des formes¹⁷⁵. Je fus invitée à participer au premier rendez-vous, sur l'île Madame (fig.03), un mois plus tard¹⁷⁶ et proposai dans la foulée un rendez-vous sur trois jours dans une palombière¹⁷⁷ en août 2011. Intégrant le noyau dur du groupe, nous organisâmes la *Diversité d'été*, en juillet 2013¹⁷⁸ qui servit de modèle aux séminaires de la Forêt d'Art Contemporain, les *Diversité #0 & Diversité #1*, à l'invitation de Jean-François Du-mont, en janvier et novembre 2015¹⁷⁹.

04. Artiste-associée au méta-atelier (2011 - 2014)

En mai 2011, je découvris le méta-atelier de l'école d'art d'Aix-en-Provence¹⁸⁰ dirigé par Jean-Paul Thibeu, que ce dernier

175. Pour consulter le blog du site : <http://archives-meta.com/blogs/méta-ouest>.

176. Ce premier rendez-vous eut lieu le 21 mai 2011, voir les détails sur la page du blog : <http://archives-meta.com/colleges/rendez-vous-collège-méta-sud-ouest—île-madame>.

177. En Lot-et-Garonne, la palombière désigne une cabane construite dans les arbres pour la chasse à la palombe, dans d'autres départements du sud-ouest, comme dans les Landes, les palombières sont construites au sol.

178. <http://archives-meta.com/colleges/préparation-de-la-diversité-dété-2013>.

179. www.laforetdartcontemporain.com/index.php/diversites/.

180. Depuis juin 2015, Jean-Paul Thibeu a pris sa retraite de son activité d'enseignant à l'ESAAix, mais le méta-atelier se poursuit en fonction des opportunités et des situations.

m'invita à rejoindre en tant qu'artiste associée dès septembre 2011. À ce moment là, la ville d'Aix-en-Provence envisageait la construction d'un nouveau bâtiment pour son école d'art. Nous travaillerions dans ce contexte sur la question du *chantier*, afin d'interroger les déplacements induits par ce déménagement sur la mission pédagogique de l'école, et de travailler sur deux autres types de chantiers : pédagogique avec l'application de la réforme de Bologne, et administratif avec le passage de l'école au statut d'EPCC. Un nouveau *Genius Loci*, intitulé *Genius Loci Aix* allait voir le jour.

II — Le méta-atelier comme espace d'expérimentation pour Genius Loci Aix

01. Le contexte concret

En septembre 2011, avec le projet de construction d'une nouvelle école d'art à Aix-en-Provence, j'intégrai le méta-atelier en tant qu'artiste associée. L'École Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence (ESAAix) vivait trois grands chantiers : c'était un moment crucial de son histoire où étaient interrogés et redéfinis son fonctionnement et ses missions. Premièrement, comme toutes les écoles supérieures d'art françaises, sa réforme administrative eut lieu. Au premier janvier 2011, l'école devint un EPCC¹⁸¹, ce nouveau statut lui octroyant une nouvelle forme d'autonomie dans sa gestion. Deuxièmement, le dispositif pédagogique évolua avec l'application de la réforme de Bologne. Il s'agissait d'orienter la préparation des diplômes vers une « harmonisation » européenne, adossée au modèle universitaire¹⁸² : L.M.D., soit, Licence, Master et Doctorat. Sur cette question, une partie de l'application de la transition se crispa sur la place de la rédaction d'un mémoire pour valider le niveau master du DNSEP¹⁸³, ravivant la question de l'articulation entre théorie et pratique qui traverse toute l'histoire de l'art depuis l'antiquité¹⁸⁴. Enfin, troisième déplacement, celui de la re-localisation de l'école, avec la construction d'un nouveau bâtiment en périphérie de la ville, à proximité de la fondation Vasarely. Sous couvert de rassemblement des acteurs culturels de la ville (école et lieu de diffusion) et de mutualisation des ressources, l'école se retrouverait sur un terrain exigu, jouxtant la rocade, à faible valeur foncière ; quittant ainsi le centre de la ville et de son activité. Ce déménagement porté par la municipalité posait la question de la valeur accordée à l'établissement, et de l'importance qu'on lui donne au sein de la société.

181. Établissement Public de Coopération Culturelle.

182. Sur cette question, voir : « Ecoles d'art, nouveaux enjeux », *Art Press* 2, n°22, 2011, « Ecoles d'art, nouveaux enjeux » *Culture et recherche*, n°130, Ministère de la Culture et de la Communication, hiver 2014-2015, ainsi que l'ouvrage dirigé par Jehanne Dautrey, *La recherche en art(s)*, Paris, Éditions MF, 2010.

183. Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique.

184. Sur ce sujet, la communication de Sylvie Coëllier « Les deux passeurs », (journée d'étude « Passeur », 11 octobre 2016, Université Bordeaux Montaigne), rappelle comment l'espace pédagogique est toujours le lieu d'un apprentissage théorique et pratique.

02. Le contexte anthropologique et symbolique

Une école d'art est un lieu de transmission où de jeunes gens viennent apprendre quelque chose de l'art, pas nécessairement dans le but de devenir artistes – puisque tous ne choisiront pas cette voie – mais tout au moins pour développer une réflexion, une fibre artistique, construire une pratique. C'est un autre registre de chantier. À partir du parallèle entre le chantier architectural, l'élaboration d'une pratique artistique au sein d'une école d'art, et la construction de soi comme personne, une nouvelle dimension de recherche s'ouvrait sur la notion de *chantier*, comme champs symbolique et anthropologique.

III — Axe de travail 2011 – 2012 : déplacement, histoire et mémoire

Au cours de l'année 2011-2012, mon travail s'appuya sur quatre workshops : *Labor orchestra*, *Chantier en mouvement*, *Mutatis mutandis* et *Méta-campement*. Ces temps d'expérimentations ouvrirent un espace d'expérimentation, mais constituèrent aussi l'unique source de financement de ma recherche pour *Genius Loci Aix*.

Au sein de ces temps de travail, je m'intéressai aux méthodes pédagogiques, à la réforme administrative et à la relocalisation de l'école de l'intérieur même de l'institution — la méthode immersive de *Genius Loci* se prolongeant. Ce trois sujets me servirent de points d'appui pour aborder l'histoire de l'institution, thème de cette première année de travail.

01. Arbories / *Labor orchestra* avec Michel Giroud (25-29 octobre 2011)

Pour ce premier workshop, deux intervenants furent invités, Michel Giroud¹⁸⁵ et moi-même, ainsi que les enseignants de l'atelier son (Willy Legaud et Rémy Coupille). Cette première expérience me permit de comprendre le fonctionnement du méta-atelier¹⁸⁶, de découvrir les méthodes de travail et la relation entre pédagogues, intervenants et étudiants.

Le méta-atelier n'a jamais reproduit une forme d'art. C'est plutôt pour expérimenter. Les étudiants y explorent leur subjectivité, font des expériences, découvrent d'autres états mentaux, d'autres états physiques, d'autres rapports à l'autre... Ce sont des situations expérimentées. À partir de là, chacun fait sa propre cueillette...¹⁸⁷

¹⁸⁵. Michel Giroud est artiste, spécialiste des avants-gardes du XX^e siècle, il dirige la collection « L'écart absolu » des éditions Les presses du réel.

¹⁸⁶. Sur le méta-atelier, voir le site de l'ESAAix : <http://www.ecole-art-aix.fr/article6249.html> [consulté le 26 novembre 2016], et celui des Protocoles méta : www.protocolesmeta.com/spip.php?rubrique5 [consulté le 26 novembre 2016].

¹⁸⁷. Jean-Paul Thibau, entretien avec Céline Domengie, juin 2016.



— Fig. 04

Workshop *Labor orchestra*, Arbories, méta-atelier, ESAAix, 2011. Photographie : Céline Domengie.



— Fig. 05

Workshop *Labor orchestra*, Arbories, méta-atelier, ESAAix, 2011. Photographie : Céline Domengie.

La situation expérimentée fut celle d'une période de vie en commun, cinq jours dans le Luberon (commune de Bonnieux, 84), où les étudiants, en milieu rural (fig.04), traversèrent différentes expériences qui donnèrent lieu à une restitution dans la salle de spectacle de la Gare du Coustellet (84) le dernier soir.

Michel Giroud proposa le thème général du Workshop : *Labor Orchestra*. Il apporta une panoplie d'instruments, depuis le cor de chasse au sifflet, (fig.05), ainsi qu'un ensemble de textes d'auteurs, comme Gherasim Luca¹⁸⁸, à travailler dans différents états de perception. Par exemple, jouant avec la doctrine philosophique d'Aristote, désignée par le mot grec *peripatetikós*, « qui aime se promener en discutant », Michel Giroud improvisa une séance de discussion-dialogue en courant dans la montagne.

Pour ma part, reprenant le titre du workshop, j'associai à *orchestra* le mot *opera*, et invitai les étudiants à réactiver son étymologie, puisque le mot *œuvre*, dérivé du latin *opera*, signifie « activité, travail ». Je renouais ainsi avec l'idée de *chantier*. Je leur proposais de questionner et d'explorer leur propre processus de travail, le temps de sa genèse, et dans sa durée : que se passe-t-il avant l'aboutissement de l'œuvre ? Je leur demandais de produire un journal-vidéo.

188. Poète roumain, figure phare de la poésie action, 1913-1994.

02. Chantier en mouvement (22-25 novembre 2011)

Ce deuxième workshop avait pour objet de découvrir et de se confronter au futur site de l'école. Il se déroula avec la complicité de l'atelier photo de l'ESAAix, dirigé à cette époque par Alain Butard, et le centre de documentation de l'école. Durant ces quatre jours, nous fîmes des aller-et-venues exploratoires entre le terrain de la future école et l'école actuelle. La parcelle où devait être construite la future école était assez contrainte, coincée en contre-bas de la Fondation Vasarely, le long d'une voie ferrée et de la rocade. Ce site était ingrat en comparaison de celui de l'actuelle école : dans le centre ville, à proximité du parc Vendôme, où la valeur du foncier est très élevée, et dont la vente aurait permis à la ville de construire deux nouvelles écoles en périphérie...

Ce workshop généra des doubles mouvements entre regard archéologique et regard prospectif, entre approche ethnographique et approche poétique, entre expérience artistique et expérience méta-politique, à partir desquels les étudiants imaginèrent des propositions (sur le futur site, sur le chemin qui y mène, ou encore avec le voisinage).

Dans le même temps, j'amorçai un dialogue avec Hélène Vigouroux, responsable du centre de documentation de l'école, et

enthousiaste à l'idée de creuser le sujet de l'histoire de l'école. Elle m'aida à entrer en contact avec les différents services détenteurs d'archives qui nous permettraient de retracer l'évolution de l'école : les archives municipales de la ville, le service du patrimoine et la mission archéologique de la ville, la bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence. Dans le même temps, Jean-Paul Ponthot, directeur de l'école fit l'acquisition de la maquette du projet architectural de l'école actuelle, avant sa construction, au début des années 70... J'allais ainsi pouvoir entrer dans le sujet avec des matériaux concrets : photos d'archives, articles de presse, traces de l'histoire de la construction de l'école, etc. Je prolongeai cette enquête par une série d'entretiens avec différentes personnes représentatives du fonctionnement de l'école.

03. *Mutatis mutandis* (8 & 9 décembre 2011, 9 & 10 février 2012, 16 & 17 février 2012)

189. *Mutatis mutandis* est une locution latine qui signifie littéralement : « ce qui devait être changé ayant été changé », et que l'on pourrait traduire de façon plus actuelle par : « Une fois effectués les changements nécessaires ».

190. Le « plateau » a pour objet d'immerger les étudiants dans un projet avec un intervenant extérieur.

Ce temps de travail, intitulé *Mutatis mutandis*¹⁸⁹, s'est déployé hors du méta-atelier, dans le cadre du plateau¹⁹⁰ des étudiants de première année.

À partir du bâtiment de l'actuelle école, de son architecture, de son histoire, de son éco-système, il s'agissait d'observer les pratiques et usages qui s'y développaient – et en particulier, les leurs, en tant qu'étudiants – de travailler à partir de leurs démarches propres, de leurs préoccupations, de leurs expériences. Je leur proposai des points de départ et des situations à partir desquels ils activèrent leurs expérimentations, leurs recherches avec les interrogations qui les animaient. Au-delà de la découverte de leur école, l'enjeu était de leur transmettre l'idée que l'activité créatrice n'est pas écrite, que ce n'est pas un filon qu'on suit, mais une recherche qu'on construit. Les expériences menées étaient vivantes, mouvantes ; elles se dirigeaient dans des directions multiples, parfois paradoxales, complexes. Ces différents chemins menèrent parfois quelque part, se prolongèrent souvent, sans point d'arrivée, parce que la pensée a cette capacité, cette liberté, de pouvoir relancer sans cesse son sujet et de ne se clore jamais.

Pour observer ces activités mouvantes, nous nous livrâmes à un exercice cartographique. Une carte n'est pas seulement une représentation en deux dimensions, mais un lieu où chacun peut développer des réseaux, des rhizomes¹⁹¹, outil idéal d'un *work in progress*. En mettant leur travail en forme, la carte permettait aux étudiants de prendre une distance, elle devenait un outil analytique de leur propre travail, chacun pouvait s'en saisir pour développer un esprit critique sur sa propre pratique. Les instruments en place, le travail commença.

191. La référence à Gilles Deleuze est incontournable : « Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. », Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, p. 20.

Nous débutâmes à l'intérieur de l'école (fig.06), par des visites sensorielles des lieux avec différents protocoles de perception (à l'aveugle, par le toucher, par l'ouïe, etc.), deux étudiantes de quatrième année m'accompagnèrent pour ces exercices : Déborah Repetto-Andipatin et Huna Ruel. En parallèle, les étudiants furent invités à élaborer un questionnaire pour mener une enquête sur le regard que portaient les aixois sur l'école. Nuria Nin, responsable du service archéologique de la ville d'Aix-en-Provence vint nous présenter l'histoire du site, son ancrage dans l'antiquité romaine et nous dévoila l'existence de mosaïques du II^e siècle, présentes sous l'école, découvertes au moment de sa construction (1976) et conservées dans des vides sanitaires.

Suite à cette première approche de l'école développée pendant deux jours, les quatre journées qui suivirent furent dédiées à la création de leurs propositions en articulation avec ce contexte. Trois invités nous rejoignirent : Flore Grassiot¹⁹², pour partager son expérience artistique d'usage de la cartographie, Pierre Pailard, enseignant de théorie et histoire des arts à l'ESAAix jusqu'en 2011, ainsi que Marie-Paule Jouve, secrétaire de direction de l'ESAAix pendant 25 ans ; tout deux racontèrent l'évolution de l'école et des pratiques pédagogiques depuis les années 70¹⁹³.

04. Métacampement / Bancs Publics espace de restitution pour Genius Loci Aix

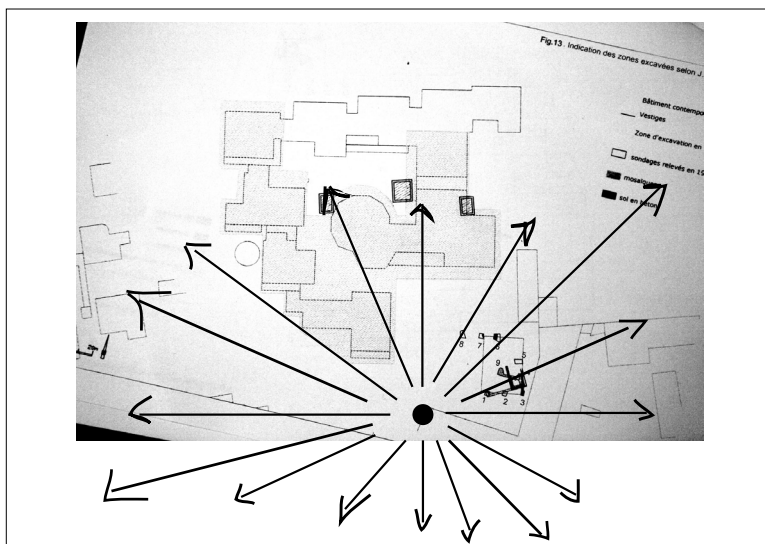
Les workshops, *Mutatis Mutandis* et *Chantier en mouvement*, me permirent de découvrir l'école de l'intérieur, dans son usage quotidien, à travers la façon dont les étudiants s'emparent des lieux. Mais, je compris également les enjeux de sa typologie architecturale. Construite entre 1975 et 1976, elle s'ancra dans les réformes idéologiques post-soixante-huit : déplacement circulaire (en escargot) autour de l'amphithéâtre central et communication possible entre tous les ateliers, par l'intérieur, sans sortir de l'école : expression concrète des idées de décroisement des pratiques et de transversalité entre les enseignements. Ce choix architectural fut aussi directement induit par l'histoire de l'institution aixoise, dont les bâtiments, jusqu'à la construction de cette école, étaient répartis dans différents sites de la ville ; cette nouvelle école était venue réparer l'écartèlement géographique et réunir la communauté artistique, pédagogique et estudiantine. En 2011, le projet de sa re-localisation, et de sa nouvelle forme architecturale, tournait définitivement une page de cette histoire, pour laisser place à une nouvelle typologie d'espace basée sur la collaboration, dont le projet architectural s'intitule « une autre école ».

192. Flore Grassiot, artiste et architecte, nous a rejoint pour présenter son projet *Les cartes exodiques*, travail de création cartographique avec les habitants du quartier de l'Argonne à Bordeaux, voir son site : www.plastol.org/actions-urbaines/actu/2/.

193. Les échanges qui ont eu lieu sont conservés sous formes d'archives sonores (elles furent diffusées dans le cadre de la conférence performée *Genius Loci Aix*, méta-campement, Bancs Publics, Marseille).



— Fig. 06
Workshop *Mutatis Mutandis*,
ESAAix, 2011. Photographie : Céline Domengie.



— Fig. 06
Schéma de déplacement,
workshop *Mutatis Mutandis*,
ESAAix, 2011.



— Fig. 07
Flyer Méta-campement 2012,
Bancs publics, Marseille, 2012.

Toutes ces informations furent recueillies au cours d'entretiens menés avec le personnel de l'école, lors de discussions informelles, et grâce aux archives consultées dans les lieux de mémoire (centre de documentation de l'ESAAix, archives municipales, bibliothèque municipale). Ces éléments me servirent d'appui pour la restitution de ce travail sous forme de conférence lors du méta-campement 2012, aux Bacs Publics¹⁹⁴, dans le cadre du Printemps de l'Art Contemporain de Marseille¹⁹⁵ ; ce temps public eut lieu le 18 mai 2012 (fig.07). Cette conférence s'inscrit dans la suite de *Genius Loci Monflanquin*, par le choix d'un dispositif performatif incluant une double présence, artiste/performeuse, Céline Domengie/Lidwine Prolonge, qui poursuivit ainsi l'existence de ce personnage féminin d'un chantier à l'autre, agissant comme un double de Céline Domengie, comme une figure-image de l'artiste en train de faire – d'un puzzle réalisé en direct – en train d'agencer, dressant en creux le parallèle avec les métiers – artisans, ouvriers, etc. – qui font apparaître les choses qu'ils fabriquent.

La conférence fut programmée dans la méta-conférence au sein de laquelle se déployait les propositions des étudiants réparties dans l'espace des Bacs Publics et selon un déroulé écrit en amont. La conférence *Genius Loci Aix*, fut improvisée sur un méta-radeau (plate-forme à roulettes de 4 m² environ), autour des premiers documents prélevés ou prêtés : maquette du projet architectural de 1975, diapositives du chantiers, article de presse du chantier, acte de fondation de la première école de dessin au XIX^e siècle, etc. Deux vitrines présentaient les documents précieux, alors que les archives sonores issues des premiers entretiens¹⁹⁶ auprès des personnels (administratif et enseignant) et les images de l'école (plans fixes vidéo) faites au cours des dernières semaines étaient diffusées (enceintes et grand écran). Une chanson de Chico Buraque, *Construccion*, introduisit la conférence. Celle-ci raconte le décès d'un ouvrier sur un chantier dans un registre poétique de réalisme magique. Elle faisait directement référence à un fait divers relaté dans un journal quotidien aixois du 6 février 1976, où, sur la même page, figuraient deux articles : un premier sur la construction de l'école et un second sur l'accident d'un ouvrier sur un chantier. Après avoir introduit le propos, la conférence se poursuivit autour de l'écoute des témoignages sonores et de la projection des images de l'école pendant que Lidwine Prolonge travaillait au puzzle.

Ce fut le moment de toucher à la question de l'adresse. Ici la notion de public était envisagée de façon complexe car il y avait plusieurs

194. <http://www.lesbancspublics.com>.

195. Pour cette édition, le méta-campement se déploie sur deux lieux : Les Bacs Publics et Les grands terrains (Marseille).

196. Entretiens avec François Lejault (vidéaste-enseignant), Céline Marx (coordinatrice pédagogique), Dalia Messara (secrétaire générale), Jean-Paul Ponthot (directeur), Jean-Paul Thibaut (artiste-enseignant).



— Fig. 07
Céline Domengie et Lidwine Prolonge, *Genius Loci Aix*, *Conférence performée*, dans le cadre du *Méta-campement* 2012, Bancs publics, Marseille, 2012. Source : archives méta-atelier.



— Fig. 08
Workshop *Qu'est-ce que construire ?*, méta-atelier, ESAAix, 2012. Source : archives méta-atelier.

registres de lecture et d'implication : adresse au public des Bancs Publics, mais aussi adresse aux étudiants et aux différents acteurs de cette école. Pour eux, les enjeux étaient un peu différents, car ce qui faisait image les concernait, c'était leur école. À un moment où tout bougeait dans l'école, où ces transformations résultaient de prises de décisions qui s'opéraient à différents niveaux, dans différentes sphères décisionnelles, souvent extérieures à l'école, certains sentaient l'école leur échapper, d'autres s'accrochaient aux réformes... Des questions symboliques importantes étaient en jeu.

À la suite de la conférence se tint une table ronde autour du dernier ouvrage paru de la philosophe Joëlle Zask, *Participer*¹⁹⁷. Sa présence permit de pointer les modes de participation de chacun (étudiants, enseignants, personnel administratif, etc.) à l'existence de l'écosystème que représente l'école, et de creuser la réflexion sur la manière dont les usagers des lieux sont concertés dans ces moments de relocalisation.

Le projet *Genius Loci* créa un espace critique¹⁹⁸ accompagnant les réflexions menées au sein de l'école sur les nouvelles orientations en cours, et au-delà, à une échelle plus large, aida à reconsidérer la place qu'occupe les écoles d'art dans la société française.

197. Joëlle Zask, *Participer : Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2011.

198. Cet espace critique préfigure les orientations du projet d'*Atlas* comme processus (dans l'esprit d'un 1% scientifique) que nous présentons dans le dernier récit d'expérience et son commentaire : « Comment ménager des passes au milieu du milieu ? ».

IV — Axe de travail 2012 – 2013 : écosystème, quotidien

Au cours de l'année 2012-2013, dans le cadre de cinq workshops, *Qu'est-ce que construire ?*, *Semaine thématique John Cage*, *Ma part du mystère*, *CASA*, et *Genius Loci Méta-campement 4*, mon travail s'appuya sur le quotidien de l'école¹⁹⁹. Après avoir exploré le passé, les activités de recherche furent orientées vers le présent, tout en prolongeant la collaboration avec les différentes institutions aixoises : centre de documentation de l'ESAAix, archives municipales, mission archéologique de la ville, service du patrimoine, bibliothèque la Méjanes.

199. Le choix d'investir le quotidien de l'école – amorcé avec *Mutatis Mutandis*, puis avec les *Visites singulières*, *Ma part du mystère*, *Genius Loci métacampement 4* – ou celui d'une ferme équestre – *Qu'est-ce que construire ?* –, constituera l'enjeu de départ du prochain commentaire intitulé : « Comment l'écologie permet-elle d'éclairer les pratiques artistiques qui investissent le quotidien comme situation d'expérimentation ? ».

01. Qu'est-ce que construire ? Workshop à Cantemerle

Ce premier workshop ouvrait l'année sur la question de l'expérimentation et de la pratique de recherche au quotidien, à partir de la question : *Qu'est-ce que construire ? (Et comment archiver en même temps le processus de construction ?)*. Dans un contexte rural, en Lot-et-Garonne, le groupe d'étudiants partagea le quotidien d'une ferme équestre. La présence des animaux et la relation expérimentée



— Fig. 08
La palombière, workshop
Qu'est-ce que construire ?,
méta-atelier, ESAAix, 2012.
Photographie : Céline Domengie.



— Fig. 09
Proposition de Alice Ifergan, Workshop
Qu'est-ce que construire ?,
méta-atelier, ESAAix, 2012.
Photographie : Céline Domengie.



— Fig. 09
Proposition de Alice Ifergan, Workshop
Qu'est-ce que construire ?,
méta-atelier, ESAAix, 2012.
Photographie : Céline Domengie.

avec eux fut envisagée comme miroir pour interroger le rapport à l'autre. Ce retour d'image, ce reflet, ouvrait une réflexion sur les comportements anthropologiques et permettait d'interroger la construction de soi et d'un ego expérimental artiste. Deux types de pratiques furent découvertes : l'équitation éthologique et la chasse à la palombe. Partant de là, les étudiants travaillèrent sur leurs outils d'expérimentation et élaborèrent des propositions ancrées dans le lieu.

Ce workshop fut aussi l'occasion d'aborder la question de la professionnalisation avec la visite de Camille de Singly venue pour présenter le réseau Documents d'Artistes²⁰⁰, et la visite de la résidence d'artistes Pollen²⁰¹, se trouvant tout près ; le directeur, Denis Driffort, nous y accueillit et expliqua aux étudiants les protocoles de sélection, nous découvrîmes aussi l'installation de Claude Lévêque, *La dame blanche*.

Hors de l'école, les étudiants rencontrèrent des gens travaillant dans un milieu rural, un contexte idéal pour mettre en pratique la pédagogie par l'expérience formulée par John Dewey. Ici, les étudiants et leurs préoccupations furent travaillés par l'extérieur, par les rencontres, par les intempéries, par l'imprévu... Le second point important de ce workshop fut l'inscription de l'activité de recherche et d'expérimentation dans le quotidien et dans la vie en communauté (le groupe d'étudiants, d'enseignants et d'intervenants représentait une quinzaine de personnes). Chaque moment de la journée fut prétexte à une activité : celles que nous proposons aux étudiants : réveil-yoga (pratique corporelle pour démarrer la journée), lecture en cuisine (certains lisent des textes à ceux qui cuisinent, les rôles tournent), météorologie du corps²⁰², rencontre avec les professionnels (Helen Green, monitrice en équitation éthologique) et Alain Laffargue (chef de cabane d'une palombière) pour des démonstrations (fig.08), séance de travail sur la voix et l'écho avec une artiste intervenante (Julia Alabed, compositrice et chanteuse). Toutes ces expériences servirent de matériaux aux étudiants. Par exemple, deux étudiantes mirent en place des actions à partir des techniques d'approche du cheval : Milena Walter créa une vidéo où elle chuchotait ses secrets à l'oreille d'un cheval, Huna Ruel travailla le contact avec une personne humaine en mobilisant des techniques équestres. D'autres travaillèrent sur la nature du lieu : Alice Ifergan imagina une histoire racontant la vie des anciens habitants de la ferme dont elle nous fit la lecture dans une étable autour d'une collation (fig.09), Déborah Repetto-Andipatin nous servit une soupe de cresson sous la pluie. Outre la richesse de l'expérience pédagogique et méthodologique, ce workshop ouvrit aussi d'autres perspectives dans la façon de vivre le lieu par ses habitants.

200. Camille de Singly est présidente de la plateforme Documents d'Artistes Aquitaine : www.dda-aquitaine.org/fr/accueil.html.

201. www.pollen-monflanquin.com/.

202. La météorologie du corps est la dénomination poétique d'un travail corporel créé et transmis au Japon par le danseur de butô Tanaka Min.

02. Semaine thématique John Cage

203. www.ecole-art-aix.fr/article6042.html

204. *Locus Solus* est un 3^e cycle de type post-diplôme, laboratoire de recherche spécialisé en création audio, commun à l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence et à l'École nationale supérieure d'art de Bourges.

Le workshop *Qu'est-ce que construire ?* se prolongea avec un deuxième temps fort, lors de la semaine thématique sur John Cage²⁰³, en décembre 2012, en élargissant la présentation du travail de l'artiste aux liens entre pratiques artistiques, pratiques pédagogiques et expérimentations. La dynamique de la semaine associa les enseignants de théorie (Sigrid Palwelke et Jean Cristofol, enseignant en philosophie et épistémologie), des intervenants de *Locus Sonus*²⁰⁴ (Peter Sinclair et Jérôme Joy), de l'atelier Son (François Parra et Patrick Portella ainsi que leurs étudiants) et du méta-atelier (Jean-Paul Thibeu, Céline Domengie et les étudiants). La question de la musique, des partitions, du hasard et des protocoles chez Cage fut abordée en lien avec ses participations à des institutions ou expériences pédagogiques tel que le *Black Mountain Collège*, et avec les expériences qu'il influença (happening, Fluxus...). L'ensemble des propositions des acteurs de l'école et des invités extérieurs chercha à produire des entrelacs vivants avec des interventions d'étudiants, comme par exemple, ceux du méta-atelier qui travaillèrent à la création d'une méta-conférence pour la restitution publique de leurs recherches menées à Cantemerle.

Pour ma part, je m'emparai de l'expérience du *Black Mountain College*, et plus précisément de son organisation, pour prolonger mes recherches sur le quotidien. Fondée en 1933, aux États-Unis, pendant la Grande Dépression, par un petit groupe de professeurs et d'étudiants qu'aucun système éducatif ne satisfaisait, cette école avait été construite par cette même communauté en 1940, au bord d'Eden Lake, au pied de Black Mountain. Le peu de moyens dont elle disposait et les principes égalitaires qu'elle défendait dessinèrent une organisation où chacun de ses membres devait participer aux activités de la vie quotidienne, lesquelles devenant potentiellement des situations d'expérimentation... Bientôt l'art et la vie seraient confondus ! Partant de cette histoire, je dressai un parallèle avec notre école. Aujourd'hui, étudiants et enseignants sont délestés de toutes ces activités. Des personnes sont recrutées et rémunérées pour effectuer toutes les tâches administratives, techniques, d'entretiens sans lesquelles l'école ne pourrait pas survivre, sans lesquelles la mission pédagogique et artistique de l'école ne pourrait être remplie. À partir de ce constat, j'imaginai que les enseignants, intervenants et étudiants pourraient regarder l'école différemment, la regarder sous l'angle de son quotidien, sous l'angle de ce qu'il est nécessaire de faire au quotidien pour que cette école reste

en vie... Qui mieux que le personnel de l'école pouvait les accompagner pour déplacer ce regard, donner à voir l'école sous un autre angle ? Afin de réaliser cette idée, j'avais envoyé un courrier électronique à tout le personnel de l'école, en leur proposant de choisir le lieu où pourrait loger, selon eux, le *genius loci* de l'école. Chacun pouvait y conduire un petit groupe de personnes, à qui il raconterait les raisons de son choix. J'intitulai cette proposition les *Visites singulières*. L'idée était de générer des rencontres entre les étudiants et les personnels de l'école en plaçant la rencontre hors du champ professionnel de ces personnes, tout en laissant apparaître un autre registre de transmission. Je souhaitais aborder le fait que l'expérience pédagogique des étudiants ne se limite pas à l'espace du cours des enseignants, elle commence dès lors qu'ils entrent dans l'école, toutes les situations du quotidien sont des situations d'apprentissage.

Cinq personnes jouèrent le jeu : Sylvain Béorchia (centre de documentation) pour une visite de l'atelier de peinture, Céline Marx (coordinatrice pédagogique) pour la redécouverte de documents dans son bureau (fig.10), Cécile Ferrara (accueil) pour une visite du centre de documentation (fig.11), Patricia Chaoul (accueil) pour une visite de la galerie d'exposition de l'école (fig.12), et Josette Léonetti (secrétaire de direction) pour une visite des archives.

Cette proposition fut amorcée lors de cette semaine thématique et se prolongea lors du workshop final *Genius Loci-métacampement 4*.

03. Ma part du mystère

En collaboration avec l'équipe enseignante de l'atelier photo²⁰⁵, le méta-atelier proposa aux étudiants un troisième workshop, *Ma part du mystère* (mars 2013). La question suivante fut posée : Quelles images pouvez-vous nous proposer qui témoignent du visible de votre présence en ce lieu – dans son passé et son actualité – et ouvre en même temps ce qui, de cette présence et de votre travail ici, reste énigmatique ; fait aussi à vous-même mystère ? S'agissant toujours de travailler avec les étudiants les questions méthodologiques, nous les accompagnâmes pour formaliser les recherches autour d'un bureau d'activité, dispositif permettant de mettre en visibilité leur processus de recherche (fig.13).

04. CASA

Ce workshop se prolongea hors de l'école, dans un tout autre contexte, un centre social d'accueil de sans abri : CASA, à Avignon²⁰⁶.

205. Alain Buttard, professeur de photographie, et Grégory Pignot, professeur de web-photographie.

206. Le travail d'expérimentation au sein d'un centre social participe d'une forme de déterritorialisation de la pratique artistique et d'exploration d'un territoire existentiel, nous reviendrons sur ces enjeux dans le commentaire suivant, et plus particulièrement dans la partie intitulée : « Territoire existentiel / Anthropologique ».



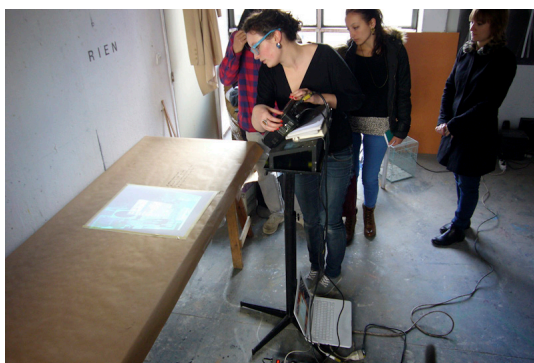
— Fig. 10
« Visite singulière
par Céline Marx, coordinatrice pédagogique »,
Semaine thématique John Cage,
méta-atelier, ESAAix, 2012.
Source : archives du méta-atelier.



— Fig. 11
« Visite singulière
par Cécile Ferrara, secrétaire d'accueil »,
Semaine thématique John Cage,
méta-atelier, ESAAix, 2012.
Source : archives du méta-atelier.



— Fig. 12
« Visite singulière par Patricia Chaoul, secrétaire d'accueil », Semaine thématique
John Cage, méta-atelier, ESAAix, 2012. Photographie : Céline Domengie.



— Fig. 13
Workshop *Ma part du mystère*, Méta-atelier, ESAAix, 2013.
Photographie : Céline Domengie.



— Fig. 14
Workshop *Genius Loci - métacampement n°04*, Méta-atelier, ESAAix, 2013.
Photographie : Céline Domengie.



— Fig. 15
« Visite singulière par Jean-Paul Pontbot, directeur de l'école »,
Workshop *Genius Loci - métacampement n°4*, Méta-atelier, ESAAix, 2013.
Photographie : Céline Domengie.

Ce centre est composé d'un ensemble d'une dizaine de préfabriqués installés sur le parking de l'ancien centre de tri postal d'Avignon, qui jouxte la gare SNCF. Le bâtiment est désaffecté depuis quelques années. Les étages sont en friche, mais le rez-de-chaussée (plusieurs centaines de mètres carrés), nettoyé, permet aux étudiants d'y poursuivre leurs expérimentations en lien avec le thème proposé : art, social et politique.

05. Genius Loci Métacampement 4

Enfin, la dernière session de travail eut lieu du 8 au 12 avril 2013 au sein même de l'école d'art : *Genius Loci – métacampement 4*. Les termes furent inversés, contrairement à l'année précédente, ce ne fut pas le métacampement qui rassembla les propositions, mais *Genius Loci* qui devint un métacampement. Le propos de cette session de travail, entre workshop et restitution, eut pour sujet le fonctionnement de l'école comme écosystème en s'appuyant sur l'activité des étudiants.

Nous déplaçâmes le lieu de travail des étudiants pour le mettre en visibilité, depuis l'intimité de l'atelier jusqu'au hall du premier étage, investissant ainsi un espace public de l'école. Pendant une semaine, nous travaillâmes à la vue de tous (fig.14). L'activité artistique, dans le temps fragile de son élaboration, fut confrontée aux regards des enseignants, des étudiants, du personnel afin de provoquer des rencontres, s'emparer du dialogue.

Un programme fut établi pour articuler le temps de recherche des étudiants et la présence d'intervenants extérieurs : Joël-Claude Meffre, poète, aborda les problématiques d'écriture d'une pensée et d'une pratique ; Ana Eulate, danseuse, tous les matins, travailla les questions de « monstration » à travers les techniques du corps ; Jacques Defert, anthropologue, expliqua la fonction rituelle et symbolique de l'école d'art et des diplômes à travers une conférence sur les rituels de passage et les rites de fondation²⁰⁷ ; Pascal Sémur, artiste et graphiste, assura la mise en route et la mise en forme de récits d'expériences. Le programme fut aussi ponctué de *Visites singulières*, avec Dalia Messara (secrétaire générale de l'ESAAix) et Jean-Paul Ponthot (directeur de l'ESAAix).

Enfin, ce méta-campement se termina par un temps de restitution de tous les travaux des étudiants sous forme d'une constellation de bureaux d'activités (chacun interprétant ce terme selon ses préoccupations). Une déambulation scénarisée permit au groupe de visiteurs de découvrir les travaux des étudiants en passant d'un « bureau d'activité » à un autre, d'une proposition à l'autre :

207. Sujet développé avec la pensée de Georges Lapassade (*L'entrée dans la vie*, Paris, 10-18, 1972) avec l'article : Céline Domengie, « Les chantiers inachevés d'une école d'art », *Genius Loci métacampement*, Aix-en-Provence, ESAAix, 2013.

performances, installations, vidéos, les médiums utilisés furent variés. Pour les étudiants de cinquième année, cette expérience fut importante, car elle leur permit de tester la mise en œuvre de leur diplôme de fin d'année (DNSEP).

La journée se termina avec une table ronde d'analyse des enjeux mobilisés²⁰⁸, ainsi qu'une dernière *Visite singulière*, au cours de laquelle Jean-Paul Ponthot, nous proposa de découvrir l'accès aux mosaïques romaines reposant dans les fondations du bâtiment (fig.15), où peut-être, logerait selon lui, le *genius loci*, l'âme protectrice de l'école supérieure d'art d'Aix-en-Provence.

208. Une publication restituant ces enjeux fut publiée : *Genius Loci métacampement*, Aix-en-Provence, ESAAix, 2013.

**Commentaire
Comment
l'écosophie
permet-elle
d'éclairer les
pratiques artistiques
qui investissent
le quotidien
comme situation
d'expérimentation ?**

Comment permet-elle d'interroger la façon d'y créer à partir du trinôme indétermination improvisation et hospitalité ? Que fait l'écosophie à l'art et en quoi peut-elle définir et orienter des recherches et des expérimentations ?

204. Voir le récit d'expérience
Genius Loci Aix.

205. Yves Hélias, « Artistes, encore un effort pour être écosophes », in *De(s)réglemets, protocoles en situations*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p.17.

En avril 2013, *Genius Loci Aix / métacampement* investit l'école supérieure d'art d'Aix-en-provence durant une semaine²⁰⁴. Un des enjeux de cette proposition était de se plonger dans le quotidien de l'école et d'y mettre à l'épreuve nos expérimentations. On sait que l'intérêt des artistes pour le quotidien et le banal n'est pas étranger à une critique de la marchandisation de la création artistique, de la société du spectacle, de l'industrie culturelle, ni à un désir de réinterroger les conditions de la création. On se souvient des *Congrès de Banalyse*, initiés par Yves Hélias et Pierre Bazantay au début des années 80 qui proposaient « à un certain nombre d'individus de rejoindre, le temps d'un week-end du mois de juin, les quais d'une halte facultative de la SNCF, sur la ligne Montluçon-Clermont-Ferrand, afin d'y tenir un congrès dont l'objet demeurerait indéterminé²⁰⁵ ». En juin 1982, ils invitèrent vingt personnes à se rendre en gare de Fades pour « être là à ne rien faire d'autre que de tenir séance », pour engager une « campagne d'observation du banal ». L'expérience fut déployée une fois par an, entre 1982 et 1991. Dans la préface du récent ouvrage publiant les archives de ces *Congrès de Banalyse*, Yves Hélias rappelle qu'en mai 1981, « la nouvelle politique de l'État achève de neutraliser les anciennes formes d'avant-gardisme critique sous le signe légitime de la "culture" dont on vient d'élargir considérablement l'emprise [...], force est de prendre acte de l'ampleur du triomphe capitaliste, force est de mesurer "l'accomplissement sans frein des volontés de la raison marchande" [...],

206. Yves Hélias, « Genèse de la Banalyse ou ceci n'est pas une œuvre », préface de *Éléments de banalyse*, Rennes, Le jeu de la règle, 2015, p. XIV.

la domination du spectaculaire ». Il poursuit en expliquant que « C'est au cœur de ce premier "constat du désastre" que s'épanouit l'idée banalytique²⁰⁶ ».

Au sein de l'école d'art d'Aix-en-Provence, en interrogeant le quotidien dans le cadre de ce métacampement *in situ*, nous ne sommes pas allés dans un endroit spécifique voire exotique pour l'interroger, nous n'avons pas voyagé, nous avons fait le choix de rester sur place. Pourtant, les enjeux que nous avons travaillés avec les étudiants dans ce cadre, et de manière générale au sein du méta-atelier, sont très proches de la position critique tenue par Yves Hélias. Dans l'article « Artistes, encore un effort pour être écosophe », ce dernier invite les artistes à considérer l'écosophie de Félix Guattari comme piste de résistance. Pour lui :

On voit aujourd'hui s'affirmer une sorte de création de terrain, constituée de pratiques artistiques très diverses qui investissent la vie quotidienne. Celles-ci laissent entrevoir des enjeux ne se limitant pas aux problématiques spécifiques de l'art, comme celles relatives à l'œuvre et à l'auteur. D'autres questionnements y affluent, dont la teneur paraît bien plus politique. Quid de la relation à autrui ? Quid des usages de l'espace public ? Quid du sens des lieux ? [...] Sur les territoires de la quotidienneté, les artistes expérimentent des dispositifs, des constructions de situations, des jeux protocolaires, des procédures ou des rituels de toutes natures. [...] Par ces moyens, les artistes interrogent les espaces et les temporalités où vivent leurs contemporains. À travers ces bricolages (au sens le plus noble que Levi-Strauss a conféré à cette notion) se manifeste une dynamique transformatrice.²⁰⁷

207. Yves Hélias, « Artsites, encore un effort pour être écosophes », *De(s)régléments, protocoles en situations*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 16.

Yves Hélias poursuit un peu plus loin : être écosophe « c'est entreprendre, dès maintenant, des bricolages, dans le souci de donner localement quelques premières réponses à une crise écologique [...]. Quelques artistes semblent s'y employer. Mais leurs efforts, dans les conditions présentes, celles de l'art tel qu'il se fait, se heurte à de sérieux obstacles²⁰⁸ ».

208. *Ibid.*, p. 16.

Dans le sillage ouvert par Yves Hélias, il s'agira ici de se saisir de l'écosophie comme d'un instrument de mise en lumière des pratiques artistiques expérimentales. Celles d'artistes qui, comme le souligne Yves Hélias, vont se confronter aux espaces et aux temporalités où vivent leurs contemporains en quittant les lieux dédiés à l'art, en sortant de leurs zones de confort, en interrogeant les modalités de la création, en ré-évaluant les formes d'art et leurs usages. Celle développée par Jean-Paul Thibaud au sein du méta-atelier et des Protocoles méta sera ici notre exemple.

Au cœur du travail de cet artiste et de ses dispositifs, le quotidien constitue l'espace d'expérimentation où il cherche à rendre visibles, lisibles, des potentialités, et à y actualiser d'autres formes de création ; il explore des façons de créer des brèches pour explorer des formes de vie, avec en creux, cette interrogation de fonds : « comment élargir la notion de liberté et d'émancipation dans notre société, quand ce n'est que le capitalisme qui définit aujourd'hui ce que sont nos droits et nos libertés de vie²⁰⁹ ? ».

J'utiliserai l'écosophie comme une grille de lecture de l'art dans ses trois principales dimensions : comme lieu du sensible, comme lieu de présence à l'autre et comme lieu dans le monde ; ces trois dimensions faisant respectivement écho aux trois piliers de l'écosophie : l'écologie mentale, l'écologie sociale et l'écologie environnementale. Dans le prolongement de la proposition de Yves Hélias, il s'agira ici d'interroger le travail de Jean-Paul Thibeuau à travers le prisme de l'écosophie Guattarienne²¹⁰ : comment l'écosophie permet-elle d'éclairer les pratiques artistiques qui investissent le quotidien comme situation d'expérimentation ? Comment permet-elle de problématiser la façon dont un artiste comme Jean-Paul Thibeuau y développe une activité créatrice, une esthétique de l'émancipation ?

Avant d'aller plus loin, rappelons les fondements de l'idée d'écosophie que Félix Guattari a développé dans son ouvrage *Les Trois écologies*²¹¹.

209. Jean-Paul Thibeuau, entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

210. Le terme d'écosophie a été mobilisé par différents philosophes, dont Arne Næss (1912-2009), ne recouvrant pas les mêmes enjeux. Nous nous concentrons ici sur l'usage qu'en a fait Félix Guattari.

211. Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989.

I— Les bases de l'écosophie guattarienne : les trois écologies.

Les Trois écologies est un texte paru en 1989. Constatant la menace qui pèse sur la « Vie sur Terre » du fait des transformations technico-scientifiques, et la détérioration de nos modes de vies, Félix Guattari dénonce le rôle des mass-médias qui ont réussi à infiltrer une idéologie du profit dans les comportements et dans les subjectivités, et qui jouent un rôle crucial dans cette situation. Il observe par exemple que les biens matériels, les biens culturels, les sites naturels sont mis sur le même plan d'équivalence dans une logique de rentabilité et de profit. Ainsi, le point d'orgue de toute son argumentation repose sur le travail à impulser au creux des subjectivités, dans la transversalité du *socius* et de l'environnement.

Dans le contexte d'éclatement que Guattari décrit (le texte est publié pour la première fois peu de temps avant la chute du mur de Berlin), les politiques sont dans l'incapacité de répondre à ces questions (un

constat toujours d'actualité) qui appellent une problématisation transversale. Il en appelle à une révolution politique sociale et culturelle qu'il dénomme *écosophie*, afin de faire la jonction entre les trois écologies : environnementale, sociale et subjective.

[La]nouvelle référence écosophique indique des lignes de re-composition des praxis humaines dans les domaines les plus variés. À toutes les échelles individuelles et collectives, pour ce qui concerne la vie quotidienne aussi bien que la réinvention de la démocratie, dans le registre de l'urbanisme, de la création artistique, du sport, etc., il s'agit de se pencher sur ce que pourrait être des dispositifs de production de subjectivité allant dans le sens d'une re-singularisation individuelle et/ou collective, plutôt que dans celui d'un usinage mass-médiatique synonyme de détresse et de désespoir²¹².

212. *Ibid.*, p. 21.

Au sein de ce programme, l'écologie sociale vise à développer des modalités d'être-en-groupe, pendant que l'écologie mentale doit ré-inventer des imaginaires : « le rapport du sujet au corps, au fantasme, au temps qui passe, aux “mystères” de la mort ». Félix Guattari explicite ce point en prenant pour exemple la pratique bricoleuse de l'artiste « qui peut être amené à remanier son œuvre à partir de l'intrusion d'un détail accidentel, d'un événement-incident qui soudainement fait bifurquer son projet initial, pour le faire dériver loin de ses perspectives antérieures les mieux assurées²¹³ ». La façon de faire de l'écologie mentale « se rapprochera plus de celle de l'artiste que de celle des professionnels “psy” toujours hantés par un idéal suranné de scientificité²¹⁴ » :

213. Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Galilée, Paris, 1989, p. 47.

214. *Ibid.*, pp. 22 - 23.

une même visée éthico-politique traverse les questions du racisme, du phallocentrisme, des désastres légués par un urbanisme qui se voulait moderne, d'une création artistique libérée du système du marché, d'une pédagogie capable d'inventer ses médiateurs sociaux, etc. Cette problématique, en fin de compte, c'est celle de la production d'existence humaine dans les nouveaux contextes historiques²¹⁵.

215. *Ibid.*, p. 22.

Ce nouvel ordre, où sont pris en compte de manière conjointe les subjectivités et leurs environnements pour inventer de nouveaux territoires existentiels, n'est pas sans résonance avec le parti-pris artistique de Jean-Paul Thibaud.

II — L'art de Jean-Paul Thibeuau au prisme de l'écosophie

À partir des trois écologies de Guattari – environnementale, sociale et mentale – il est possible d'ouvrir un champ d'interrogations, éclairant les enjeux des recherches et des expérimentations en art ancrées dans le quotidien, telles que celles de Jean-Paul Thibeuau. Pour ce faire, je propose de partir d'une sélection d'expressions « écosophiques » (mentionnées [FG]) sur lesquelles Guattari s'appuie, et de les mettre en résonance avec une série d'idées clefs du travail de Jean-Paul Thibeuau relevées dans ses propos (mentionnées par [JPT]) et puisées dans différents textes : écrits d'artistes inédits, catalogues d'expositions, publications, entretiens, au sujet de son travail artistique. Souvenons-nous ici que ce travail artistique se déploie dans deux dimensions qui sont solidaires et intimement imbriquées : le pédagogique (déployé avec le méta-atelier) et les projets de création (*protocoles méta* à partir de 1995).

Le texte ici présenté a été composé en deux temps, il est le fruit de cette analyse comparée, laquelle a été augmentée par une série d'entretiens avec l'artiste²¹⁶ avant de lui donner sa forme finale.

216. Entretiens menés en mai 2018.

01. Éco [FG]

Dé-territorialisation, Méta-lieu, Méta-atelier [JPT]

Au sujet des mots *écologie* et *écosophie*, Guattari rappelle que « La racine *eco* est entendue ici dans son acception grecque originaire : *oikos*, c'est-à-dire : maison, bien domestique, habitat, milieu naturel²¹⁷ ». Si on met cette étymologie en perspective avec le métacampement *Genius Loci Aix*, elle nous intéresse à double titre. D'une part car le lieu en question, l'école d'art, c'était notre maison, notre « lieu de travail domestique », et d'autre part, elle rappelle le fait que ce projet comme tous les projets des *protocoles méta* sont situés quelque part, dans un milieu, à partir duquel quelque chose se développe. L'idée qui émerge ici, n'est pas tant celle de *territoire*, que de *déterritorialisation*, terme emprunté à Deleuze et Guattari que Jean-Paul Thibeuau mobilise dans ses écrits. Lorsqu'il pose la question « Pourquoi suis-je devenu méta-artiste ? », il termine sa réponse en résumant : « le méta-artiste procède de la des-identification du sujet-artiste, de la dé-présentation de l'œuvre et de la déterritorialisation de l'art²¹⁸ ».

Lors du méta-campement *Genius Loci Aix* à l'école d'art en avril 2013 (fig.01), étudiants, intervenants, enseignants sont restés au sein de l'institution pour agir. Aussi, on peut se demander le sens

217. Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 49.

218. Jean-Paul Thibeuau, *Méta-journal, Manifestes progressifs et inexorables, suivis d'entretiens*, Bordeaux, Protocoles méta, 2017, p.14.



– fig. 01

Genius Loci Aix, Métacampement n°4,
École supérieure d'art d'Aix-en-Provence, avril 2013.

que prend la déterritorialisation si on reste sur le même territoire, comment se joue la question de la déterritorialisation s'il n'y a pas de déplacement.

Pour répondre à ces questions, il faut comprendre que la déterritorialisation n'est pas nécessairement topographique ou géographique. Chez Jean-Paul Thibeu, *oikos*, ce n'est pas tant l'habitat comme espace topographique de vie, mais comme foyer. Quelle que soit la situation, comment recréer du foyer ? Dans le cadre du méta-campement *Genius Loci Aix*, il s'est agi d'expérimenter des territoires subjectifs où les étudiants étaient invités à changer de rôle, à expérimenter d'autres états dans leur lieu quotidien. Dans une école, il y a des routines, des repères, des fictions attribuées qui dessinent des paysages subjectifs, dans lesquels chacun a ses habitudes de déplacement, de fonctionnement. Tout à coup, l'artiste-pédagogue y crée un décalage et des inversions, y provoque un nouveau point de vue sur la situation. La déterritorialisation peut toucher à l'activité et à la subjectivité des personnes, entraîner une désautomatisation des comportements. En faisant apparaître des usages, voire des accoutumances, chacun peut en prendre conscience et en jouer ; ici se dessine une écologie mentale.

Cette pratique de déplacement est l'un des trois piliers du méta-atelier : déplacement, indétermination et hospitalité. Les étudiants se trouvant dans une situation de déprogrammation de ce qu'ils attendent, apprennent à travailler avec l'indéterminé, à vivre avec la déstabilisation, le changement, et à créer une hospitalité pour l'insu, pour ce que nul ne peut prévoir : accueillir cet imprévu avec confiance, désamorcer les peurs pour ne pas vivre dans la terreur.

Au sein du méta-atelier, les étudiants font l'apprentissage de la confiance et de la conscience, deux qualités qui les aideront plus tard à travailler avec ouverture et souplesse.

La conscience permet la distance. Ça veut dire qu'on n'est pas hanté, on n'est pas seulement ensorcelé, halluciné, poussé par quelque chose, c'est donner la liberté : si tu sais d'où ça vient, tu accèdes à une forme de liberté d'usage. Je me souviens de ce proverbe africain, *lorsque tu ne sais pas où tu vas, regarde d'où tu viens*.²¹⁹

219. Jean-Paul Thibeu,
entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

Cette déprogrammation permet un autre usage de soi. Pour Jean-Paul Thibeu, elle renvoie à la façon dont Wittgenstein et Dewey envisageait la philosophie ou l'art, c'est-à-dire comme une manière de construire l'existence qui passe pour le premier,

par l'importance accordé à un « travail sur soi-même », et pour le second, par la réconciliation entre l'art, les objets et les scènes de l'expérience ordinaire du quotidien.

Ainsi, le méta-atelier de Jean-Paul Thibeu propose aux étudiants de se ré-outiller, de s'armer d'instruments beaucoup plus fins. C'est un lieu d'apprentissage pour une « émancipation douce », où il n'est pas demandé aux personnes d'être libres – il n'y a pas de prescription – mais y est offerte la possibilité d'être libres grâce à l'augmentation de leurs potentialités de choix. C'est une transmission par le contact des uns avec les autres par le frottement des informations et des expériences partagées.

La notion de déterritorialisation, n'étant pas assignée au registre géographique, est synonyme chez Jean-Paul Thibeu de déprogrammation, de déliaison des comportements. En invitant à faire preuve d'hospitalité envers l'imprévu, à pratiquer une forme de souplesse des situations, elle permet d'expérimenter de nouveaux usages de la subjectivité propre à chacun et de mettre en action ce que Guattari aurait appelé une « écologie mentale », et en laquelle Jean-Paul Thibeu voit la possibilité d'explorer un « ego expérimental²²⁰ ». Ainsi, la première chose que nous raconte la dimension écosophique de l'art de Jean-Paul Thibeu, c'est que l'expérimentation artistique est un acte d'émancipation.

220. Sur la notion d'ego expérimental, voir le paragraphe de ce texte intitulé : « Différence entre individu et subjectivité [FG] méta-sujet, méta-artiste, ego expérimental [JPT] ».

02. Logique des intensités [FG]

Méta (succession, changement, participation) [JPT]

Jean-Paul Thibeu utilise le préfixe *méta* dans le sens de « succession, changement, déplacement, participation », afin de déplacer, détourner, dévier, voire pirater, le sens des mots : méta-art, méta-activité, méta-conférence, méta-radeau, etc²²¹. Il m'a semblé intéressant de rapprocher l'usage de ce préfixe de ce que Guattari appelle la « logique des intensités » pour décrire les processus écologiques dans leurs existences en train de se faire, de se constituer, de se définir. « Alors que la logique des ensembles discursifs (la structure) se propose de bien cerner ses objets, la logique des intensités (processus), ou l'écologique, ne prend en compte que le mouvement, l'intensité des processus évolutifs²²² ». Guattari parle des processus de « mise à l'être » qui se mettent à travailler pour leurs propres comptes, dans une logique différente de celle qui régit la communication ordinaire. Il compare cette logique des intensités à un vecteur de potentialités qui entre en action en travers de l'ordre « normal » des choses, telle :

221. Voir le lexique des *protocoles méta* en annexe.

222. Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 36.

une répétition contrariante, une donnée intensive qui appelle d'autres intensités afin de composer d'autres configurations existentielles. Ces vecteurs dissidents se trouvent relativement dessais de leurs fonctions de dénotation et de signification, pour œuvrer en tant que matériaux existentiels décorporisés²²³.

223. *Ibid.*, p. 37.

On peut se demander si, à l'instar de la logique des intensités, le *méta* ne compose-t-il pas d'autres configurations signifiantes ? Mais attention, partir sur la piste de la signification serait faire fausse route. Pour Jean-Paul Thibeu, le *méta* crée des écarts et des décalages de présence à soi, aux autres et aux actions ; il crée un déséquilibre qui aiguise notre qualité de perception. C'est un attracteur étrange, car il joue de cette déstabilisation pour intensifier le rapport à la présence.

Méta est un auxiliaire de transformation, cette notion d'auxiliaire, c'est quelque chose que j'utilise quand je guide des méditations. Pendant la méditation, tout son qui paraisse dérangent, déplaisant ou plaisant doit être pris comme un auxiliaire qui me ramène à ma présence. Si ce son me gêne, ça veut dire que je suis là, présent dans l'espace réel et que je dois réorganiser mon mode de jugement. Je suis obligé de revenir en moi et de ré-apprécier ma propre équanimité. Comment apprécier le monde dans lequel je vis ? C'est une logique d'intensification²²⁴.

224. Jean-Paul Thibeu, entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

On comprend ici la façon dont la notion d'intensification guatarienne entre en résonance avec l'usage du préfixe *méta* qu'en fait Jean-Paul Thibeu. Au cœur du méta-atelier ou des sessions *protocoles méta*, le fait de permettre des transformations de perception, de se connecter à ce qui se passe et d'en augmenter la conscience, provoque une intensité de présence. Jean-Paul Thibeu m'expliquait lors d'un de nos entretiens²²⁵ que ce qui peut être perçu comme une perte de la notion du temps, est en réalité l'entrée dans une sorte de matière subjective à laquelle il s'agit d'être à l'écoute, et où se produit une intensification de la durée, un sentiment de temps proche d'un état de suspension, d'*epochè*.

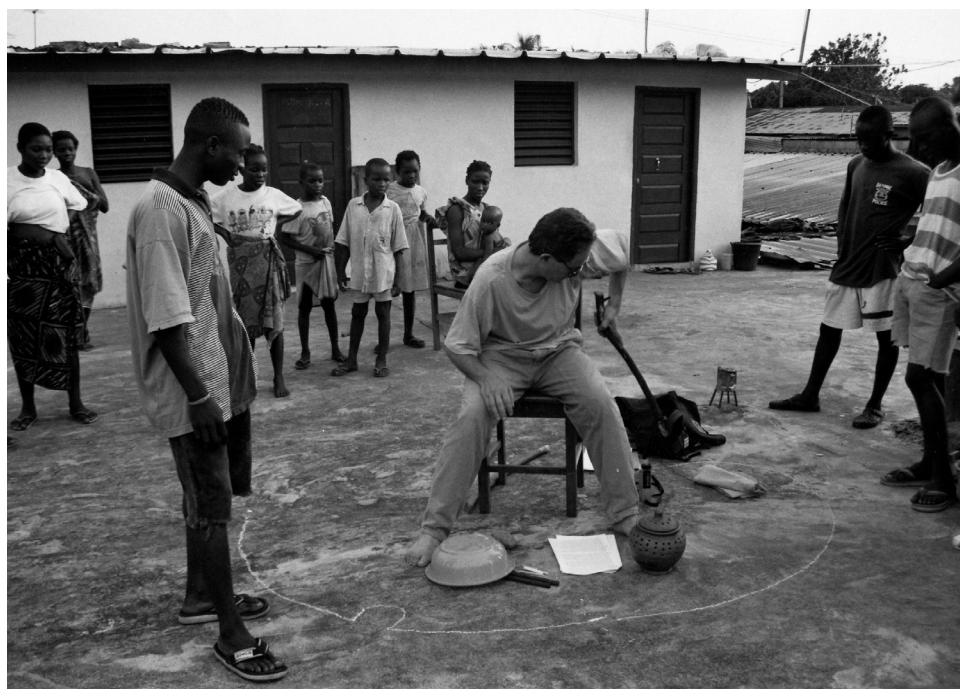
225. Entretien mené en mai 2018.

Chez Jean-Paul Thibeu, le lien entre la « logique des intensités » et le *méta* repose sur la pratique artistique des techniques de perception et de dérèglement des sens : on se souvient de la performance sous auto-hypnose que je mentionnais dans la description de *Méta-archives I*, du 2 avril 2011 au CAPC (fig.02) ; on sait aussi que depuis quelques années, la méditation est entrée



– fig.02

Jean-Paul Thibau, *Solo* accompagné par Catherine Contour, performance sous auto-hypnose, *Méta-archives 2*, 2 avril 2011, CAPC, Bordeaux. Archives de l'artiste.



– fig.03

Jean-Paul Thibau, *Sauver le souffle 1*, lecture-performance sur une terrasse dans le quartier d'Adjamé, Abidjan, Côte d'Ivoire, avril 1995. Archives de l'artiste.

dans ses instruments d'expérimentation²²⁶. Le parallèle entre la « logique des intensités » et le *méta* rappelle que ce travail artistique où la perception est au centre est possible grâce à un dispositif d'expérimentation, en l'occurrence les *protocoles méta*, où la création n'est pas focalisée sur la production d'œuvre. C'est le processus, celui engagé par le déplacement et comme générateur d'intensité, qui importe et rend possible la dimension expérimentale du travail artistique de Jean-Paul Thibeu.

03. Écosophie [FG]

Méta-culture, Protocoles méta [JPT]

En 1995, Jean-Paul Thibeu énonce pour la première fois l'idée d'une méta-culture ; l'acte fut filmé, il se déroulait sur une terrasse à Abidjan (fig.03), dans le quartier populaire d'Adjamé²²⁷.

La méta-culture est une tentative pour dévier les effets uniformisants de la mondialisation culturelle. C'est une culture intermédiaire. Derrière une culture, comme derrière un langage, se bricolent des façons d'être. La méta-culture vient de la nécessité de réinventer des rapports entre la tradition et la modernité, entre l'histoire et le devenir, entre le politique et l'esthétique, pour une esthétique de l'existence. La méta-culture est irriguée par une conscience des malentendus interculturels, pour une nouvelle politique d'émancipation²²⁸.

On retrouve ici, dans les propos de Jean-Paul Thibeu, la question de la réinvention des rapports et de l'émancipation des « effets uniformisants de la mondialisation », elle fait écho à ce que Félix Guattari désigne comme le CMI (Capitalisme Mondial Intégré).

Le capitalisme post-industriel que, pour ma part, je préfère qualifier de *Capitalisme Mondial Intégré* (CMI) tend de plus en plus à décentrer ses foyers de pouvoir des structures de production de biens et de services vers les structures productrices de signes, de syntaxe et de subjectivités, par le biais, tout particulièrement, du contrôle qu'il exerce sur les médias, la publicité, les sondages, etc.²²⁹

Guattari résume cette situation d'infiltration idéologique en précisant que les instruments du CMI s'expriment à travers les quatre principaux régimes sémiotiques : économique, juridique, technico-scientifique et de subjectivation que sont par exemple l'architecture, l'urbanisme, les équipements collectifs et culturels, etc. Pour Jean-Paul Thibeu, cette uniformisation s'inscrit dans le

226. L'articulation entre art et bouddhisme déployée dans le travail de Jean-Paul Thibeu est présentée dans le cadre de l'exposition *Sacrée montagne sacrée*, Musée de Digne, 2018.

227. Voir la vidéo *Sauver le souffle N°1*

228. Jean-Paul Thibeu, *méta-journal Manifestes progressifs et inexorables, suivis d'entretiens*, Bordeaux, Protocoles méta, 2016, p. 22.

229. Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 40.



–fig. 04
Jerry Rubin sortant de la Commission des activités anti-américaines,
1968 (Photo Hulton Archive/Getty Images).

post-modernisme, lorsque celui-ci a provoqué dans les années 80 le passage de l'art à la culture, le passage au tout culturel :

Il y a eu à ce moment une manière de tout *artifier* : la mode, la bd, la cuisine, etc. La starification de tout – sportif, danseur, cuisinier, politique, par exemple Bernard Tapis, et ce, jusqu'à Sarkozy – est venu occulter toute la précarisation. C'était une surmédiation qui masquait les réels problèmes. Les médias sont responsables et complices de cela ²³⁰.

230. Jean-Paul Thibeu, entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

La méta-culture portée par Jean-Paul Thibeu cherche à contre-balancer cette surmédiation et cette homogénéisation. Elle repose sur la nécessité de réinventer le lien entre esthétique et politique, entre tradition et modernité, pour réactualiser des relations interpersonnelles, des relations interindividuelles, pour expérimenter une existence dont l'esthétique échappe à celle que nous impose le capitalisme. L'engagement de l'artiste est envisagé comme un champ de bataille :

Faut-il nous battre frontalement contre l'homogénéisation galopante et globale ? Contre ce méta-colonialisme qui renforce la dialectique du colonisé / colonisateur, dominé / dominant, maître / esclave – où faut-il mettre en œuvre un méta-exode, des fuites volontaires, un monde parallèle ? ²³¹

231. Jean-Paul Thibeu, *méta-journal Manifestes progressifs et inexorables, suivis d'entretiens*, Bordeaux, Protocoles méta, 2016, p. 34.

Deux figures de combat influencées par Che Guevara furent inspirantes pour Jean-Paul Thibeu. Premièrement, celle, anarchiste, de Jerry Rubin²³², activiste antimilitariste qui, dans l'année 1968, s'approprie l'apparat des guérillos de tous continents : le béret guévariste, le pantalon de Viet Kong, les boucles d'oreilles égyptiennes, la cartouchière de Pancho Villa, les peintures psychédéliques sur le visage et la poitrine, un fusil jouet réplique d'un fusil mitrailleur M-16 (fig.04). Jouant de cette esthétique de la provocation, il apparaît ainsi accoutré lors de sa convocation à la Commission des activités anti-américaines. Une mise en jeu et en scène de l'action politique qui déteindra sur d'autres mouvements comme Act'Up ou Starhawk.

232. Sur Terry Rubin : <http://theragblog.blogspot.fr/2010/01/jonah-raskin-yippie-jerry-rubins-do-it.html>.

Deuxièmement, dans les années 90, celle du sous-commandant Markos²³³ et du mouvement de l'*Armée zapatiste de libération nationale* (EZLN). L'artiste s'intéresse à la façon dont les membres de ce mouvement néo-zapatiste se sont réappropriés les mythes indigènes, leur histoire et leur devenir, en se réarmant, en reprenant un pouvoir sur leur territoire et sur leur culture à la manière d'une démocratie radicale, mais tout en restant ano-

233. Porte-parole (1994-2014) des forces zapatistes et du Comité clandestin révolutionnaire indigène de l'Armée zapatiste de libération nationale.

234. Jean-Paul Thibeu, entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

235. Jean-Philippe Halgan est artiste dans le collectif PAVU, il enseigne la pratique des nouveaux médias à l'École supérieure des Beaux-arts de Bordeaux.

nymes puisque tous étaient masqués. Le succès intermondialiste de cette révolution autonome est dû en partie à leur usage des médias : « Le Sous-commandant Markos envoyait des articles sur les réseaux sociaux. Ils utilisaient tous les médias dans un langage qui détonnait, il y avait toute une poésie mythologique des indiens du Chiappas qui était utilisée²³⁴ ». En 1997, dans le cadre de la *Méta-conférence* présentée dans la galerie des Grands Bains Douches de Marseille, Jean-Paul Thibeu installa un ordinateur avec un site internet sur Che Guevara et le Sous-commandant Marcos, créé et mis en ligne avec Jean-Philippe Halgan²³⁵. Chez l'un comme chez l'autre, ce qui l'intéresse, c'est leur profond Don quichottisme – qu'il retrouve aussi chez le Che – et de citer le sous commandant Marcos :

Quand je suis quelque part, comme ici, où il y a Internet, je me connecte et je lis et je regarde tout. Mais, en littérature, je lis surtout du théâtre, les pièces de Brecht, des romans et les classiques comme Cervantès. Le meilleur livre de théorie politique est *L'Ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche*.²³⁶

236. Raymundo Reynoso, « Entretien avec le sous-commandant insurgé Marcos », AMATE, 2006, en ligne : http://cspcl.ouvaton.org/article.php3?id_article=489 [consulté le 4 juin 2018].

Les mêmes enjeux d'opposition au capitalisme et de déconstruction de cette colonisation des esprits se retrouvent dans l'écologie de Félix Guattari et dans le méta-art de Jean-Paul Thibeu ; tous deux en appellent à une émancipation subjective et existentielle. Si la dimension politique du geste artistique de Jean-Paul Thibeu a pu ponctuellement mobiliser un registre guerrier, le véritable engagement :

c'est de dire que tout existe déjà et qu'il s'agit de les assembler, de les articuler. Volonté de réunir et d'articuler. Dans ce sens, ce qu'a fait Duchamp est exemplaire, il n'a pas eu besoin d'inventer mais seulement d'articuler des choses – un porte bouteille ou roue de vélo – avec un autre contexte.²³⁷

237. Jean-Paul Thibeu, entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

In fine, ce qui fait engagement, c'est le déplacement et la liberté que l'artiste s'accorde.

04. Différence entre individu et subjectivité [FG] Méta-sujet, méta-artiste, ego expérimental [JPT]

Félix Guattari adopte une perspective différente du *cogito* de Descartes : « il ne suffit pas de penser pour être²³⁸ ». L'existence est une traversée d'expériences, au sein de laquelle, ce n'est pas par sa pensée que se forge un individu, mais au travers des composantes de subjectivation : les groupes humains, les ensembles

238. Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 23.

socio-économiques, les machines informationnelles, etc. Ainsi, selon Félix Guattari, la subjectivité correspond à un processus, et l'individu, à ce qui en ressort ; rien n'étant jamais figé, tout se travaille perpétuellement.

Dans le catalogue d'exposition de Jean-Paul Thibeaudeau au CAPC de 1996, sont retranscrits ces fragments de textes qu'il a lu le 6 avril 1994 sur une terrasse à Abidjan :

J'appartiens à l'endémique indéfinition de l'art.
L'art à mes yeux n'est ni un espace, ni un concept, ni un objet.
C'est un inexorable mouvement de résistance à l'identité.
Mouvement, non pas fluide et régulier, mais erratique, trouble et sinueux.
Mouvement qui m'exhorte d'être acteur d'une vaste errance dans laquelle le monde-même se produit.²³⁹

239. Catalogue de l'exposition, Jean-Paul Thibeaudeau, *Le hors-soi dans ses je-ne-sais-quoi*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1996, p. 9.

En 1996 il ajoutait :

En 1994, j'ai choisi l'approche du méta-sujet : celui qui, d'une manière progressive se substitue au sujet-artiste...
Le méta-sujet est un gymnaste-plongeur de l'hors-soi, qui se sent sérieux et dérisoire à la fois. Il requestionne sa manière d'être-au-monde, et son activité continue entre mental et corps, dedans et dehors, dans leurs fluctuations et leurs transformations.²⁴⁰

240. Jean-Paul Thibeaudeau, *méta-journal Manifestes progressifs et inexorables, suivis d'entretiens*, Bordeaux, Protocoles méta, 2016, p. 9.

Plus loin il explique :

Il s'en est fallu que le sujet-artiste mette en jeu un *ego expérimental* pour qu'émerge le *soi expérimental* (avec son double le non ego), qui engendre le *méta-sujet* (gymnaste de l'hors-soi), d'où découle le méta-artiste qui se désidentifie et reste sans qualité, ni pensée propre... Il n'est rien et ne fait rien, ni en plus ni en moins...²⁴¹

241. *Ibid.*, p. 14.

L'enchevêtrement de l'*ego expérimental*, avec le méta-sujet et le méta-artiste qu'il énonce tout en poésie exprime la traversée d'expériences subjectivantes décrite par Guattari. Si tous deux placent l'enjeu de la subjectivité au cœur de la résistance au capitalisme, dans le cas de Jean-Paul Thibeaudeau, ce processus subjectivant est le point d'orgue d'un mouvement de résistance à l'identité. En se « désidentifiant », l'artiste refuse toute assignation de rôle, de statut, de fonction, il n'est plus artiste, il devient méta-artiste et par extension méta-sujet. L'*ego expérimental* du méta-artiste résiste à l'enfermement en mobilisant toute une panoplie de méthodes qu'il invente afin d'actualiser ses propres processus de subjectivation.

Au cours d'un de nos entretiens, Jean-Paul Thibeu m'expliquait que le travail de cette subjectivité est d'ordre méthodologique. Elle peut prendre deux directions inspirées de deux expressions de Michel de Certeau : la *tactique* et le *découper/retourner*.

La première découle de l'idée d'une *réserve sauvage* qui se loge au creux du quotidien, et où « s'invente avec mille manières de braconner²⁴² », avec mille tactiques, des résistances silencieuses à la domination sociétale. Afin d'expliquer le rôle d'un de ses outils de travail, en l'occurrence le lexique méta²⁴³, Jean-Paul Thibeu reprend à son compte la distinction entre *tactique* et *stratégie* opérée par de Certeau :

242. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1980, p. 10.

243. In Jean-Paul Thibeu, *méta-journal Manifestes progressifs et inexorables, suivis d'entretiens*, Bordeaux, Protocoles méta, 2016, pp 21-30.

J'appelle "stratégie" le calcul des rapports de force qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir (un propriétaire, une entreprise, une cité, une institution scientifique) est isolable d'un "environnement". Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un *propre* et donc de servir de base à une gestion de ses relations avec une extériorité distincte (des concurrents, des adversaires, une clientèle, des "cibles" ou "objets" de recherche). La rationalité politique, économique ou scientifique s'est construite sur ce modèle stratégique.

J'appelle au contraire "tactique" un calcul qui ne peut pas compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. Elle ne dispose pas de base où capitaliser ses avantages, préparer ses expansions et assurer une indépendance par rapport aux circonstances. Le "propre" est une victoire du lieu sur le temps. Au contraire, du fait de son non-lieu, la tactique dépend du temps, vigilante à y "saisir au vol" des possibilités de profit. Ce qu'elle gagne, elle ne le garde pas. Il lui faut constamment jouer avec les événements pour en faire des "occasions".²⁴⁴

244. *Ibid.*, p.20.

Le lexique méta de Jean-Paul Thibeu est en soi une *tactique* pour affiner des *stratégies*. Tous ses termes, *méta-lieu*, *méta-sujet*, etc. sont des outils qui ont pour fonction de mettre en place des tactiques de création pour développer une stratégie à long terme pour l'existence de l'ego expérimental, pour un usage différent de l'art. Le terme *stratégie* - désignant un comportement exercé par le pouvoir chez de Certeau - peut paraître déplacé dans les propos de Jean-Paul Thibeu, et en contradiction avec la place de l'indétermination qu'il défend. Il s'explique en affirmant qu'il

s'approprie les mots sans perdre de vue ce que véhicule leur lieu d'emprunt, mais surtout sans les assigner à une seule signification. Pour lui, les tactiques sont localisées dans le temps et dans l'espace, alors que les stratégies supposent une vision à long terme qui le déborde, qui va au-delà, vers ce qui est encore indéterminé. La méthode de création de Jean-Paul Thibeu repose *in fine* sur une stratégie de détournement. L'art, après avoir servi à détourner des objets, doit à son tour faire l'objet d'un renversement : « maintenant il faut détourner l'art vers un méta-art²⁴⁵ ».

La méthode de Thibeu passe aussi par ce que de Certeau appelle le *découper-retourner*. Lorsque ce dernier parle de l'ethnologisation du quotidien, dont les gestes sont une réserve sauvage à reclasser, à remobiliser, il décrit la pratique scientifique de l'ethnologue qui, pour connaître, « découpe » un geste du quotidien puis le « retourne » pour le mettre à éclairage « de la scientificité moderne ».

Depuis le XVI^e siècle, l'idée de méthode bouleverse progressivement la relation du connaître et du faire [...] s'impose le schéma fondamental d'un discours qui organise la manière de penser en manière de faire, en gestion rationnelle d'une production et en opération régulée sur des champs appropriés.

C'est la « méthode », germe de la scientificité moderne. Au fond elle systématise l'art que Platon déjà plaçait sous le signe de l'activité (Platon, Gorgias, 465 a). Mais c'est par un discours qu'elle ordonne un savoir-faire.²⁴⁶

Jean-Paul Thibeu s'empare du *découper-retourner*, mais le renverse pour en faire la méthode d'une approche critique : prendre un fragment pour le tout, pour déconstruire le tout. Le *découper-retourner* n'est plus un geste scientifique, il est déplacé dans le champ de l'art, dans l'espace de l'indétermination, échappant ainsi à l'éclairage restrictif de la méthode scientifique. Il opère une forme de déviation et d'augmentation d'expérience à partir de pratiques usuelles, aussi bien du champ de l'art que du quotidien. Par exemple, lorsqu'il utilise l'art de l'*ikebana*²⁴⁷, il le présente dans son mode classique, dans ses standards, puis part de la structure de base pour l'exporter dans d'autres activités, comme des performances : « je peux utiliser la notion de performance pour la détourner et faire du méta-art : ce n'est pas la performance à atteindre mais c'est la perception augmentée, la créativité en mouvement²⁴⁸ ». Dans un contexte quotidien, l'artiste mobilise des objets rangés dans une classe de pratique, s'en saisit et les utilise – il découpe et retourne – pour augmenter

245. Jean-Paul Thibeu, entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

246. Michel de Certeau, *ibid.*, p.20.

247. L'*ikebana* est l'art japonais de la composition florale.

248. Jean-Paul Thibeu, entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

249. *Traverses & Inattendus* (2016-2018) est un dispositif d'expérimentation artistique et pédagogique développée à La Chapelle Faucher en Dordogne, en partenariat avec la commune et la complicité des habitants.

250. Jean-Paul Thibeu, entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

le décalage et la présence. Dans le cadre du dispositif d'expérimentation artistique et pédagogique *Traverses & Inattendus*²⁴⁹, l'artiste utilise des bouts de tuyaux d'arrosages, des fragments de tubes, des cerceaux d'enfants, etc. pour en faire des outils de perception : « Là, un cerceau posé au sol dans la pelouse, ce serait magnifique pour observer cet ensemble de fleurs comme un fragment de l'écosystème du monde²⁵⁰ ».

Les tactiques, les *découper-retourner* sont autant de méthodes permettant à l'artiste de faire des pas de côté, et de repartir sur des tangentes re-subjectivantes.

05. Praxis [FG]

Méta-activités, méta-art [JPT]

Jean-Paul Thibeu a écrit :

La méta-activité est ce qui succède à la notion d'activité productrice ou créatrice. Elle continue à interroger des notions telles que le travail, l'activité humaine – mais avec un certain détachement... ne faisant pas de différence significative entre économiser et dépenser... c'est une économie non normalisante (méta-économie)... pas d'écart significatif entre le mode de production et le produit (méta-produit).²⁵¹

251. Catalogue de l'exposition, Jean-Paul Thibeu, *Le hors-soi dans ses je-ne-sais-quoi*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1996, p. 9.

Je propose de revisiter le terme « méta-activité » à l'éclairage des propos de Guattari au sujet de la *praxis* :

Faire face à l'ambivalence désirante, partout où elle se profile – dans la culture, la vie quotidienne, le travail, le sport, etc. –, réapprécier la finalité du travail et des activités humaines en fonction de critères différents de ceux du rendement et du profit.²⁵²

252. Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989, pp. 54 - 55.

Si cette *praxis* résonne avec *méta-activité*, c'est que ces deux termes remettent en cause la finalité productive du travail. Chez Jean-Paul Thibeu, le détachement et la précarité de l'économie de moyens intrinsèques aux méta-activités est une réponse critique au marché de l'art, elles échappent au rendement et au profit. Cette position dissidente adoptée avec les méta-activités est amorcée dès les années 70, lorsque l'artiste procédait à des activités qui n'opéraient pas de différence entre faire et non-faire. Par exemple *Les fabriques* consistaient à marteler des fils de fer ou des brins d'herbe, et expérimentaient en action l'idée de désœuvrement (fig.05). Jean-Paul Thibeu se souvient des paroles de Louis Althusser, au sujet des hommes qui, au cœur d'un processus historique, allaient se retrouver face à leur absence d'œuvre :

Aussi paradoxal que puisse sembler ce mot, nous pouvons avancer que dans l'histoire de la culture humaine, notre temps risque d'apparaître un jour comme marqué par l'épreuve, la plus dramatique et la plus laborieuse qui soit, la découverte et l'apprentissage du sens des gestes les plus « simples » de l'existence : voir, écouter, parler, lire. Ces gestes qui mettent les hommes en rapport avec leurs œuvres, et ces œuvres retournées en leur propre gorge, que sont leur « absence d'œuvre ».²⁵³

« Le temps est long, il nous pousse à le meubler²⁵⁴ », énonçait Jean-Paul Thibeu en citant Becket. Ce vide à remplir et cette absence de sens et de signification des activités est peut-être le fruit d'un désœuvrement dû à l'absurdité de la vie, mais peut-être aussi tout simplement le signe de la banalité de certaines activités du quotidien, sans valeur, sans prétention.

Dans cette perspective, Jean-Paul Thibeu envisage les dernières « activités » de Allan Kaprow comme étant des méta-activités. On se souvient qu'à la fin des années 50, ce dernier cherche à sortir de la perception événementielle des *happenings*, et emprunte à un autre artiste américain, Michael Kirby, le terme d'« activité » pour désigner son travail. C'est une manière de banaliser, d'éviter de qualifier ou de sur-qualifier les gens ou les pensées qui prennent corps dans ce cadre. Les activités de Allan Kaprow s'inscrivent dans les gestes les plus anodins, par exemple, se laver les dents, ou encore, en visite chez des amis, poser une simple question : « avez-vous vu cela ? » « avez-vous entendu cela ? » Il crée une brèche en ramenant à la présence, à la conscience, nos actes et nos perceptions : aux yeux de Jean-Paul Thibeu, ce sont des méta-activités.

En 1995, le FRAC Aquitaine achète à Jean-Paul Thibeu une série de pièces dont des dessins d'activités. Par exemple, *Activité / Plan-étude du 5/12/84*.

Ce sont des représentations de constellations de pierres, de cailloux, de points noirs aléatoires (percussifs). Après, je relie des cailloux entre eux avec de la craie. J'ai passé deux jours à faire des points, en faisant tomber la mine (une percussion comme celle des cailloux qui tombent), ça dessine des densités, je peux relier des points entre eux et ça dessine des formes. C'est une activité complète.²⁵⁵

Le FRAC achète aussi un scénario d'activité : « *Le je-ne-sais-quoi de l'activité* ». Il s'agit d'un ensemble d'éléments (fragments de textes, massette, boîte d'allumettes, pommes de terre, cailloux,

253. Louis Althusser, *Lire le capital I*, Paris, Maspéro, 1965, p12.

254. Jean-Paul Thibeu, entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

255. Jean-Paul Thibeu, entretien avec Céline Domengie, mai 2018.



– fig.05
Jean-Paul Thibaud, *Les fabriques*, 1979.
Source : archives de l'artiste.



– fig.06

Jean-Paul Thibaud, *Le je-ne-sais-quoi de l'activité*, scénario activé et performé par Olivier Caban le 20 mai 1996. Collection Frac Aquitaine
© Jean-Paul Thibaud. Photographies : Frédéric Delpech.



– fig.06

Jean-Paul Thibaud, *Le je-ne-sais-quoi de l'activité*, scénario activé et performé
par Olivier Caban le 20 mai 1996. Collection Frac Aquitaine
© Jean-Paul Thibaud. Photographies : Frédéric Delpech.

plaque d'acier, carton, corbeau naturalisé, bois, roulette, chaise en bois, porcelaine, bouteille en plastique, plateau à roulettes, pichet en terre, verre) accompagnés d'une partition indiquant les manipulations et activités possibles (fig.06).

Les interprétations de ce scénario par deux personnes sont filmées, les vidéos sont aussi intégrées à la collection du FRAC. Si la vente de cette pièce paraît contradictoire avec le choix de l'indétermination postulé par l'artiste, ce dernier s'explique en précisant qu'au sein du scénario qui est vendu, sont indiqués un certain nombre de consignes, de protocoles, qu'il s'agit d'agencer avec un début et une fin dans le temps, mais sans objectif de finalité. Au sein de ce processus, l'artiste s'intéressait au fait que le scénario pouvait être interprété par des gens différents, performeur ou non, de manière à laisser apparaître les différences de gestuelle, d'approche, et donc, de temporalité. Quand on compare les vidéos, les performances sont très différentes, des subjectivités, des singularités variées s'expriment à l'activation du scénario, et à partir duquel, les temps et les usages pourraient fluctuer indéfiniment. Dans ces œuvres des années 80 comme dans les travaux actuels, « l'œuvre ne se confond ni avec des fins, ni avec des produits... Elle est manière d'être et d'agir²⁵⁶ ». Ces méta-activités en particulier et le méta-art en général permettent de ré-explore des manières d'être et de vivre.

256. Jean-Paul Thibaud, *méta-journal Manifestes progressifs et inexorables, suivis d'entretiens*, Bordeaux, Protocoles méta, 2016, p. 28.

06. Les points de rupture assignifiants et la ritournelle [FG] Le je-ne-sais-quoi [JPT]

[Aussi devrait-il en aller] comme en peinture ou en littérature, domaines au sein desquels chaque performance concrète a la vocation d'évoluer, d'innover, d'inaugurer des ouvertures prospectives, sans que leurs auteurs puissent se prévaloir de fondements théoriques assurés ou de l'autorité d'un groupe, d'une école, d'un conservatoire, d'une académie... *Work in progress* ! Fin des catéchismes [...] chaque institution de soin, d'assistance, d'éducation, chaque cure individuelle devrait avoir pour souci permanent de faire évoluer sa pratique tout autant que ses échafaudages théoriques.²⁵⁷

257. Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 30.

Pour Guattari les corpus théoriques systémistes présentent l'inconvénient d'être fermés à la prolifération créatrice. Les modèles en écologie mentale qu'il propose doivent reposer sur la capacité des personnes à circonscrire des « chaînons discursifs en rupture de sens », à saisir « des points de rupture assignifiants ». Chacun

258. Jean-Paul Thibeu,
Comme un jeté de textes (écrits 1969 – 1999),
 Bordeaux, Éditions Hors'champs,
 2000, p. 81.

doit pouvoir mettre en œuvre des concepts autorisant une auto-constructibilité théorique et pratique. Ces points de ruptures assignifiants au service d'un effet d'autoréférence existentielle, ont la particularité d'être en rupture de dénotation, de connotation et de signification. Ils rappellent cette expression que Jean-Paul Thibeu utilise depuis les années 80 : les *je-ne-sais-quoi*. On la retrouve dans un passage des *Fractions poétiques 1986-1987* : « Parmi ces choses, ces je-ne-sais-quoi, voici encore le détour, l'incongruité, le paradoxe, le provisoire et les coïncidences²⁵⁸ ». Ces *je-ne-sais-quoi* (fig. 07) amènent une forme de hasard, elles réfèrent aux choses difficiles à définir, à cerner, sans justement les découper. Le *je-ne-sais-quoi* ne se réduit pas à une question de sens, au domaine de la sémiotique, mais mobilise selon les mots de l'artiste : « une charge, charge émotionnelle, une virtuosité ». C'est en premier lieu à la poésie mystique de Saint Jean de la Croix que Jean-Paul Thibeu emprunte cette expression :

259. Extrait du poème de Saint Jean de la
 Croix intitulé « Pour toute la beauté », in
Œuvres complètes, Paris, Cerf, 1982.

Pour toute la beauté du monde jamais je ne me perdrai,
 Mais bien pour un *je-ne-sais-quoi* que l'on atteint d'aventure...²⁵⁹

Puis à Jankelevitch, mais aussi à Montesquieu :

Du je-ne-sais-quoi : mon insistance sur cette expression relève d'un parti pris – celui de la défense des choses difficiles à définir. Du je-ne-sais-quoi : « Dans son Essai sur le goût », il semble à Montesquieu que « C'est un effet principalement fondé sur la surprise. [...] Rien ne nous plaît tant dans une parure, que lorsqu'elle est dans cette négligence, ou même dans ce désordre qui nous cachent tous les soins que la propreté n'a pas exigés, et que la seule vanité auroit fait prendre ; et l'on n'a jamais de grâces dans l'esprit que lorsque ce qu'on dit paroît trouvé, et non pas recherché ».

Ce quelque chose d'autre, cette conscience énigmatique de liberté et de grâce est un hors-soi, un au-delà du poétique même. Cette réserve en annexe de tout système, selon Jankélévitch, est à rapprocher des procédures sans discours que de Certeau décrivait comme étant des "réserves sauvages" pour le savoir éclairé, "reste" immense constitué par ce qui, de l'expérience humaine, n'a pas été apprivoisé et symbolisé dans du langage. Le je-ne-sais-quoi est sans reflet. Il est à prendre ou à laisser.²⁶⁰

260. Jean-Paul Thibeu,
Comme un jeté de textes,
 Bordeaux, Éditions Hors'champs,
 2000, pp. 73-74.

L'artiste écrit plus loin :

Et si d'aventure quelqu'un me demande d'expliquer le but de mon activité, je réponds : je n'en sais rien !

Et quand je dis que je n'en sais rien, c'est déjà trop.
 J'accepte d'être errant.
 J'accepte d'être idiot.
 Plus encore : parfois dans mon cœur, je me sens crûment responsable et protecteur de l'idiotie qui m'habite ainsi que des variétés de je-ne-sais-quoi qu'elle m'inspire.²⁶¹

261. *Ibid.*, p. 74.

Cette rupture asignifiante du *je-ne-sais-quoi* annonce l'usage, quelques années plus tard, de l'attracteur étrange qu'est le préfixe *méta*. Elle n'est pas sans rappeler non plus les ritournelles existentielles dont parle Guattari et qui ne concernent pas seulement la littérature et les arts, on les retrouve à l'œuvre dans la vie quotidienne, dans la vie sociale, dans chaque territoire existentiel, où elles sont le siège d'une protosubjectivité²⁶² pour la fabrication d'une subjectivité dissidente.

07. Le dissensus [FG]

Méta-radeau, expérimentation, Méta-jeter [JPT]

Dissensus

Lorsque Guattari explique que le capitalisme s'est déterritorialisé dans toutes les dimensions – en extension (dans le social, dans l'économique, dans le culturel) et en intention en s'infiltrant dans les strates subjectives les plus inconscientes – il invite à une production singulière d'existence qui passe par une culture du *dissensus*²⁶³. Cette position corrobore l'état des lieux que fait Jean-Paul Thibeaudeau et à partir duquel il en appelle à l'usage de méta-radeaux.

Jean-Paul Thibeaudeau évoque cette infiltration du capitalisme dans toutes les dimensions de la société, y compris dans le champ de l'art, en convoquant la thèse de l'économiste hongrois Karl Polanyi développée dans l'ouvrage qu'il écrit en 1944 : *La grande transformation*²⁶⁴. Ce dernier défend l'idée selon laquelle l'économie est passée du statut de composante, d'élément sociétal, à une fonction structurante, accomplissant aujourd'hui le rôle qu'a pu exercer la religion, ou plus tard le politique dans la période de la Révolution Française. Aujourd'hui, les finances déterminent tout, les états sont gérés comme des entreprises : chaque institution (école, hôpital, université, etc.) est prescrite pour devenir une entreprise.

262. Si on part de l'idée que la protosubjectivité désigne ce qu'il y a avant, ce qui précède la subjectivité, elle correspond à la logique pré-objectale, ou pré-personnelle, que Guattari la rapproche du processus primaire de Freud, un stade de perception sans analyse. Pour ma part elle m'évoque l'intuition bergsonienne, le contact avec le processus du monde dans toute sa complexité et multiplicité, avant d'être exprimé.

263. Felix Guattari, *ibid.*, p.44.

264. Karl Polanyi, *La grande transformation*, Paris, Gallimard, 1983. Cette thèse alimente les réflexions de Jean-Pierre Cometti et Nathalie Quintane dans leur ouvrage : *L'art et l'argent*, Paris, Amsterdam, 2017.

Méta-radeau

C'est à l'encontre de cette notion de rentabilité, dont l'idéologie s'incarne dans la figure de l'*homo œconomicus* – selon laquelle, les hommes seraient naturellement agités par le fait de maximiser



– fig.07

Jean-Paul Thibaud, *Conversations des êtres, des choses et des je-ne-sais-quoi*, atelier de l'artiste à Bordeaux, 1991. Source : archives de l'artiste.



– fig.07

Jean-Paul Thibaud, *Conversations des êtres, des choses et des je-ne-sais-quoi*, Galerie du Triangle, Bordeaux, 1989. Source : archives de l'artiste.



– **fig.08** Jean-Paul Thibaud.
Méta-radeau, avec Céline Domengie,
 Galerie de la Non Maison, Aix-en-Provence,
 octobre 2012. Photographies : Céline Domengie.



leurs profits personnels²⁶⁵ – que Jean-Paul Thibeu propose d'autres modes d'agir, avec par exemple, l'usage de méta-radeaux. En 2008, il écrit :

Radeau : assemblage de bois ou de divers éléments flottants qui sont liés ensemble et qui forment une sorte de plancher flottant.

Méta-radeau : est un outil-véhicule des « protocoles méta » pour conjuguer différentes figures – il peut être « mental » ou concret.²⁶⁶

Le méta-radeau (fig.08) est un objet d'expérimentation pour « une *époque* expérimentale », *époque* dans le sens de mise en suspens. Il peut prendre la forme d'objet comme un plateau ou une procession, car c'est un véhicule pour l'exode, la dérive, la fugue. Ici, l'art est un véhicule : le méta-radeau est un support de l'imaginaire et du politique qui permet d'ouvrir les lignes de fuite que Deleuze et Guattari conceptualisaient dans *Mille Plateaux*. Dans son *Méta-journal*, l'artiste cite le collectif *Simon* :

Et pourtant si Félix et Gilles définissent trois lignes (et non deux), c'est bien pour nous garder de tout dualisme. Il n'y a pas d'un côté les méchantes lignes dures et de l'autre les bonnes lignes de fuite. Le dualisme est plutôt celui de la morale et des dispositifs de pouvoir. Prendre une ligne de fuite ne signifie pas « prendre la bonne voie » mais « expérimenter ». Il n'y a pas de dualisme tout d'abord parce que les lignes dures nous sont parfois vitales (pour nous nourrir et avoir un endroit où dormir) bien qu'elles travaillent nos corps, nous découpent, sur-codent nos manières de percevoir, d'agir, de sentir. Le travail visant à miner ces lignes est délicat car il se fait non seulement contre l'État, mais aussi sur soi.²⁶⁷

Expérimentation

En citant ce texte, Jean-Paul Thibeu rappelle que dans le sillage de sa ligne de fuite, le méta-radeau ouvre un espace d'expérimentation. On touche ici au cœur de l'art de Jean-Paul Thibeu : expérimenter, c'est pratiquer ce que Félix Guattari nomme le *dissensus*. En rappelant l'idée que l'écologie sociale « devra travailler à la reconstruction des rapports humains à tous les niveaux du socius. [Qu'e]lle ne devra jamais perdre de vue que le pouvoir capitaliste s'est délocalisé, déterritorialisé [...] en s'infiltrant dans les strates subjectives les plus inconscientes²⁶⁸ », Félix Guattari exprime que cette infiltration génère une forme de pensée unique, « un consensus abêtissant et infantilisant²⁶⁹ » qu'on peut contrer par une culture du dissensus.

265. Je renvoie ici au mouvement convivialiste et aux propos d'Alain Caillé, sociologue français (né en 1944 à Paris). Sa recherche anthropologique et sociologique porte sur l'économie vue sous l'angle du don. Il est professeur émérite de sociologie à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Il dirige la revue MAUSS (Mouvement Anti-Utilitariste en Sciences Sociales) depuis sa fondation en 1981.

266. Jean-Paul Thibeu, *méta-journal Manifestes progressifs et inexorables, suivis d'entretiens*, Bordeaux, Protocoles méta, 2016, p. 23.

267. *Simon*, collectif transversal, « Les lignes de fuites », mars 2008. Cité par Jean-Paul Thibeu dans *méta-journal Manifestes progressifs et inexorables, suivis d'entretiens*, Bordeaux, Protocoles méta, 2016, p. 26.

268. Félix Guattari, *ibid.*, pp.43-44.

269. Félix Guattari, *ibid.*, p.44.

Celui-ci s'exprime au sein des *protocoles méta* par les accointances que l'expérimentation présente avec l'indétermination et l'improvisation. Au sein de chaque session d'expérimentation, un fait n'est jamais posé une fois pour toute, il est toujours ouvert au dissensus. Si un objet de dissension y apparaît, plutôt que de l'éliminer, les participants s'en emparent ; il leur permet de générer une excroissance, une prolifération de créativité. Le dissensus rend possible le fait de créer une autre forme, une ou plusieurs autres actions qui peuvent se faire parallèlement. Ainsi, au lieu de pénaliser, il permet la créativité, il est très proche du méta-radeau comme forme et comme pratique qui prend en compte des lignes de fuite, où ce que l'artiste appelle des *lignes parallèles*.

Le dissensus permet de re-problématiser les nœuds de situations délicates et de pouvoir développer la créativité. À l'instar du méta-radeau, c'est un véhicule de survie dans lequel chacun est obligé d'inventer minute après minute les gestes, les pensées, les actions. Ainsi, le dissensus n'est pas un dualisme, mais ouvre une troisième voie.

Troisième voie

Cette troisième voie, c'est la culture de l'indétermination : ne pas juger (moralement, politiquement) les faits, mais les apprécier dans leur capacité à ouvrir des brèches, à élargir la créativité. C'est dans ce sens que l'art de Jean-Paul Thibeaudeau est un moyen et un véhicule. L'art n'est pas un objectif, c'est une méthode, c'est un processus d'intensification de l'existence qui rejoint la fameuse phrase de Robert Filliou, « l'art c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » : le système qui conduit au processus compte d'avantage que le résultat.

Contrairement à l'usage général qui est fait du mot *art*, où l'art est pris comme un moyen d'apprécier, ou bien le monde de l'art (du point de vue de l'artiste) ou bien l'œuvre selon un jugement de goût (du point de vue du spectateur), Jean-Paul Thibeaudeau cherche à maintenir un usage du mot *art*, comme support à dissensus et où les interrogations qu'il crée désignent un concept ouvert et voué au dissensus : « c'est pour cela que lorsqu'on fait autre chose que de l'art il faut quand même l'appeler *art*²⁷⁰ ». En ce sens, la posture de Jean-Paul Thibeaudeau s'inscrit dans l'héritage du geste de Marcel Duchamp : « utiliser un urinoir, dire que c'est de l'art, créer une crise, créer une ligne de fuite²⁷¹ ». Pour Jean-Paul Thibeaudeau, le terme « méta-art » en est l'expression aboutie.

L'articulation entre expérimentation, art et dissensus est profondément critique, elle déplace non seulement les usages qui

270. Jean-Paul Thibeaudeau, entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

271. *Ibid.*

sont fait du mot *art* par les artistes et par les spectateurs, mais aussi par les théoriciens qui refusent de l'utiliser pour désigner certaines pratiques expérimentales, « ceux-là même qui veulent remettre le mot *art* au garde à vous²⁷² ». L'expression méta-art, utilisée par l'artiste, permet à l'*art* de recouvrer ses usages et ses multiples versants, et de laisser ce champ ouvert à tous ses possibles. Ici, l'art doit rester un champ libre, il doit résister aux assignations de sens : « à partir du moment où on le restreint, on restreint des libertés, des dissensus et on limite les territoires des méta-radeaux²⁷³ ». Au risque d'irriter ceux qui cherchent qu'un jugement soit fait, l'art et la poésie erratique de Jean-Paul Thibeuau y échappent par principe. Dans ce méta-art, il n'y a pas de bonnes voies, il faut simplement rester dans l'indétermination en pratiquant le « méta-jeter ».

272. *Ibid.*273. *Ibid.*

Méta-jeter

Convoquer les choses et les jeter au monde !

Convoquer l'être et le relancer dans le monde !

Convoquer le but et le jeter hors-jeu !

Convoquer le sujet et le jeter hors-soi !

Convoquer la langue et souffler dedans !

Avant il n'y a rien, pendant il n'y a rien, après il n'y a rien... rien que ce qui est... là... sous les yeux, à portée de main...²⁷⁴

274. Catalogue de l'exposition, Jean-Paul Thibeuau, *Le hors-soi dans ses je-ne-sais-quoi*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1996, p. 9.

Le « méta-jeter » est l'art de toujours remettre en jeu. Le champ lexical de ce poème est éloquent : « jeter », « relancer », « souffler », il s'agit de mettre l'acte créateur en mouvement constant. L'artiste met ainsi en mot et en acte la substance de ce qui fait le *méta* dont on se souvient de la signification : la succession, le changement, le déplacement.

08. Territoire existentiel [FG] Anthropologique [JPT]

Lorsque Jean-Paul Thibeuau initie les sessions Protocoles méta au début des années 2000, il bascule d'une activité artistique solitaire à un régime de pratique en groupe. Les *protocoles méta* consistant à se saisir d'une situation localisée, il y a toujours un lieu, un territoire, sur lequel on vit et expérimente l'art, le social, le politique, pendant un temps donné. Il y a là, non seulement l'illustration de ce que Guattari appelle un « territoire existentiel », mais surtout, une résonance directe avec les nouvelles pratiques écologiques, qui, selon lui devront s'articuler sur l'ensemble des fronts enchevêtrés et hétérogènes, « leur objectif

275. Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 45.

étant de rendre processuellement actives des singularités isolées, refoulées, tournant en rond sur elles-mêmes²⁷⁵ » pour développer des organisations analytiques, micro-politiques et micro-sociales. Cette articulation entre l'analyse et l'expérimentation, entre la conscience et l'activité, entre l'art et le politique, passe chez Jean-Paul Thibeu par la langue en général, et l'usage en particulier de l'adjectif « anthropologique ». Penchons-nous ici sur ces deux éléments de la méta-culture : la pratique du langage et de l'« anthropologique ».

Langage

Jean-Paul Thibeu développe constamment son travail dans une dimension théorico-pratique. Celui-ci peut prendre la forme d'un méta-journal, d'un manifeste progressif, de récits d'expériences, de comptes-rendus, qui « parlent les activités ». C'est le cas par exemple des écrits rédigés entre 1969 et 1999 publiés sous le titre *Comme un jeté de textes* ; même s'ils se rapprochent d'une pratique artistique par leur registre poétique, ils en restent distincts car la forme éditoriale leur donne un statut à part en les rendant autonomes. En revanche, avec les Protocoles méta, Jean-Paul Thibeu crée un dispositif qui englobe et intègre le travail analytique et théorique : la plasticité des idées est intégrée à la plasticité des gestes, des actions, des formes et de la situation. En général, le *méta* vient opérer un déplacement, une excroissance, une augmentation de la chose, mais avec les Protocoles méta, le *méta* rentre à l'intérieur, comme un polype (ce n'est pas un hasard si ce mot apparaît dans ses écrits) comme un gant retourné. L'importance du langage est au cœur des préoccupations de l'artiste dès ses débuts.

Quand j'étais à l'école d'art, au contraire des autres étudiants je me demandais ce qu'était le langage, à quoi il servait. J'avais conscience que c'était l'instrument de la domination, du pouvoir. S'appropriier les outils du langage pour pouvoir contre-attaquer, résister, subvertir. Ça a été un moment important. Tous les soirs, je lisais le dictionnaire. J'allais à la chasse aux mots, je trouvais des pépites.²⁷⁶

276. Jean-Paul Thibeu, entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

Le langage est au cœur de ce qui met cet artiste en action. Le subvertissement qu'il opère avec la langue est un geste politique, pour s'appropriier le langage des dominants, pour le retourner et construire des rapports dialectiques avec eux. Jean-Paul Thibeu cite par exemple le Comité invisible et Tyqqun qui utilisent l'écrit

pour le retourner contre la société, à la fois comme une analyse et une attaque. Dans le milieu de l'art, « c'était important, car il y avait trop de gens qui parlaient à notre place, et c'était étouffant²⁷⁷ ». Cette posture peut être rapprochée du mouvement de l'art conceptuel, pour lequel l'enjeu, était de reprendre le langage comme une matière et comme un outil, de reprendre la manière de lire le travail et d'impacter sur l'idéologie artistique. C'est une des raisons pour lesquelles, nombreux sont les artistes qui, dans ces années 50, 60, 70, ont mobilisé la forme du manifeste. Ce que Jean-Paul Thibeu défend aujourd'hui en mobilisant le langage comme instrument, c'est la possibilité de travailler sur le contexte idéologique : « on ne peut pas rester que sur sa peinture ou autre production artistique, à moins de ne vouloir que vendre et faire des affaires pour mener sa vie tranquille d'artiste²⁷⁸ ».

277. Jean-Paul Thibeu, entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

278. Ibid.

Anthropos

Le principe commun aux trois écologies consiste donc en ceci que les Territoires existentiels auxquels elles nous confrontent ne se donnent pas comme en-soi, fermé sur lui-même, mais comme pour-soi précaire, fini, finitisé, singulier, singularisé, capable de bifurquer en réitérations stratifiées et mortifères ou en ouverture processuelle à partir de praxis permettant de le rendre "habitable" par un projet humain.²⁷⁹

279. Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 49.

Je propose d'avancer ici que l'idée d'un projet humain qui rend « habitable » un « territoire existentiel », renvoie à l'usage que fait Jean-Paul Thibeu du mot « anthropologique ». Par exemple, dans l'exergue du carton d'invitation de l'exposition *méta-archives I. Anarchives fragmentaires énigmatiques*²⁸⁰, l'artiste énonce : « à chaque fois j'ai l'impression d'avoir proposé des installations à caractère anthropologique, comme l'inventaire des activités d'un individu ou d'une communauté qui s'adonnent à une mytho-poésie avec ses mots, ses objets, ses restes... » (fig.09). On retrouve régulièrement dans ses propos le mot *anthropologique*, d'une part pour situer le rôle du méta-art comme langage et méthode analytique, et d'autre part pour caractériser la création artistique – le temps du méta-art, ses activités, etc. – comme fait anthropologique au fondement de l'existence. Chez Jean-Paul Thibeu la puissance du langage est d'ordre anthropologique :

280. Jean-Paul Thibeu, *méta-archives I. Anarchives fragmentaires énigmatiques*, exposition au CAPC, Musée d'art contemporain de Bordeaux, du 07.10.2011 au 03.04.2011.

Le langage, c'est *antropos*. On n'a qu'à voir l'impact des mots, ce que des mots nous font, ça a une puissance d'intersubjectivité qui est très



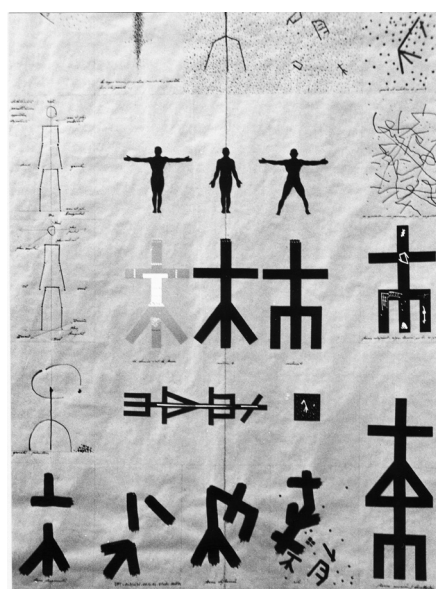
– fig.09

Jean-Paul Thibau,

Conversations et mutisme des êtres, des choses et des je-ne-sais-quoi...,

Institut Français d'Athènes, Grèce, octobre 1993.

Source : archives de l'artiste.



– fig.10
Jean-Paul Thibau,
Le porteur de chapeau, 1990,
photographie : Claude Trescartes ; et
Activité, schémas & métamorphoses, 1990,
source : archives de l'artiste.

281. Jean-Paul Thibeu,
entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

forte. Ça rejoint l'origine du méta-art. C'est facile de penser qu'on peut faire une œuvre, ne rien dire, que les gens s'en débrouillent et que ça va être avalé à la sauce des mandarins de l'art.²⁸¹

Le méta-Art de Jean-Paul Thibeu s'accorde à celui de Adrian Piper dans la nécessité de faire exister une parole d'artiste, un langage, dont la force permet d'agir sur le contexte avec la pensée, avec les sens, avec la matière, avec les actions, etc. Dans les années 70 et 80, Jean-Paul Thibeu a été grand lecteur d'anthropologues et d'ethnologues tels que Claude Levi-Strauss, André Leroi-Gourhan ou Pierre Clastre. Il a cherché dans ces lectures, à s'immerger dans un contexte autre que celui de l'art, à entrer dans la chair d'autres usages, pour découvrir d'autres rapports à la culture et à l'art. S'il mobilise la pensée des anthropologues, c'est parce qu'ils font ce travail de défrichage, de repérage de la spécificité d'une culture, mais aussi, de ce qui caractérise l'humanité. Il utilise le terme « anthropologique » comme une interrogation en creux, « qu'est-ce que l'être humain ? » qui amène d'autres questions : « par quelle subjectivité ça passe, par quelle pratique ça passe ? ». Ce faisant, le langage rend possible un défrichage et l'analyse de son champ d'activité : qu'est-ce qu'être artiste ? Qu'est-ce que faire une œuvre ? Qu'est-ce que montrer son travail ? Qu'est-ce qu'être spectateur de son travail ? Qu'est-ce qu'être critique de son travail ?

282. Jean-Paul Thibeu,
entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

283. Jean-Paul Thibeu développe ces ateliers avec Francis Proudhon, artiste, et fonde dans ce but l'association Art & recherche, qui permettra de servir de support administratif pour tous ses projets d'expérimentation dont ceux des *protocoles méta* jusqu'en 2018, date de sa dissolution.

Le travail de Jean-Paul Thibeu s'inscrit ainsi dans une mouvance d'artistes des années 70, influencés par les sciences humaines et le structuralisme, dont la pratique de l'environnement et des installations (fig.10) est liée à la façon dont les musées d'ethnologie produisaient des dioramas et des reconstitutions de scènes de vie – on pense par exemple aux installations de Duane Hanson ou de Edward Keinholz – « cela permettait à ces artistes de bricoler, de retourner les idées, de faire des hypothèses, de rêver, d'échapper à certaines certitudes²⁸² ». Dans l'art de Jean-Paul Thibeu, cette influence s'expérimente dans les années 80, en travaillant avec des enfants autistes ; il créa des ateliers²⁸³, au sein desquels il s'intéressait à leurs gestes et à leurs activités. Cette influence des sciences humaines s'exprime chez Jean-Paul Thibeu par des modes de présentation qui s'apparentent à des formes de constat comme base d'un déchiffrement. Quelque chose est déposé qui devient objet de questionnement, qu'il s'agisse d'une installation ou d'une session *protocole méta*.

En définissant son art comme « anthropologique », Jean-Paul

Thibeaudeau se rapproche d'un autre artiste, Joseph Beuys. Si ce dernier, en utilisant ce terme, cherche à s'opposer à « l'art marchandisation », Jean-Paul Thibeaudeau l'emprunte pour se différencier des idéologies telles que le transhumanisme (à la croisée des sciences et techniques) et se situer au cœur des dispositifs de résistance. Il revendique sous ce terme des usages culturels et des pratiques culturelles : les *protocoles méta* sont des territoires existentiels habitables, des temps et des espaces d'hospitalité où les participants se rencontrent et y cohabitent :

Chaque personne qui participe, qui interagit, a une influence sur la forme que prennent les sessions. C'est vrai avec Alain Goulesque, Pascal Nicolas-Le Strat, Jean-Pierre Cometti, Joëlle Zask, Céline Domengie, Pascal Sémur, Catherine Contour, Corinne Melin, Mélanie Perrier, etc., et les étudiants qui ont fait usage de leurs subjectivités, qui ont formulé des actes.²⁸⁴

Cette co-habitation est aussi un lieu où s'opèrent des effets inter-individuels, des co-formulations, une « multiparole ». La place qu'y occupe les récits d'expérience²⁸⁵ rappelle le double sens de l'usage du mot « anthropologique » appliqué au langage, d'une part sa fonction analytique, et d'autre part sa dimension culturelle. L'artiste cherche à « anthropologiser le récit d'expérience », « anthropologiser » l'art comme réponse à la nécessité actuelle d'explorer des « territoires existentiels » afin de « poursuivre la construction d'un sanctuaire d'humanité, des esthétiques de l'existence, des subjectivités, des subjectivations, pour rendre le monde habitable et vivable²⁸⁶ ».

284. Jean-Paul Thibeaudeau, entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

285. Je renvoie ici au texte fondateur de cette thèse intitulé « Principe », sur le récit d'expérience.

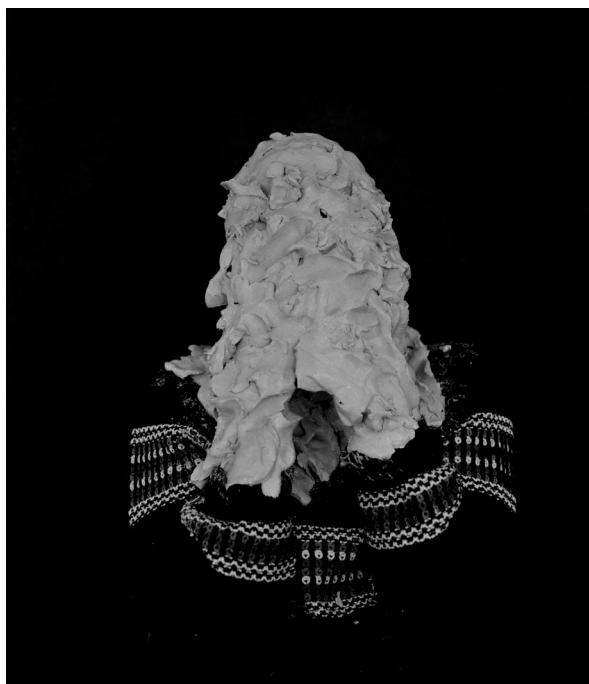
286. Jean-Paul Thibeaudeau, entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

09. Détour pseudo-narratif [FG] Récit d'expérience, méta-archives [JPT]

J'en suis venu à considérer que l'appréhension d'un fait psychique est inséparable de l'Agencement d'énonciation qui lui fait prendre corps, comme fait et comme processus expressif. [...] un détour *pseudo-narratif*, par le biais de mythes de référence, de rituels de toute nature, de descriptions à prétention scientifique, qui auront pour finalité de cadrer une mise en scène *dis-positionnelle*, une mise en existence, autorisant, en « second » lieu, une intelligibilité discursive.²⁸⁷

287. Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 26.

Au sein de la mise en scène *dis-positionnelle* qu'évoque Guattari, et qui correspondrait au Protocole méta, le détour *pseudo-narratif* et l'intelligibilité discursive, font écho à la production écrite produite par l'artiste et les métanauts en cours de session ou



– fig.11
Jean-Paul Thibaud, *Enoch*, 2012.
Photographies : Céline Domengie.

à l'issue de l'expérience. Cette production écrite étant désignée comme « récit d'expérience » ou « compte rendu ».

L'énonciation est nécessaire, car en donnant un support expressif – ce que Félix Guattari appelle le détour *pseudo-narratif* – elle permet de rester actif et de ne pas perdre la consistance de l'expérience. Cependant, la position de Jean-Paul Thibeu diverge de celle de Félix Guattari, car dans les Protocoles méta, il n'y a pas d'injonction de passer à un second niveau de langage, qui serait celui du discours construit ; celui de l'intelligibilité discursive. Ce n'est pas tant l'intelligibilité qui importe que la pratique des mots comme une continuité de l'expérience, ou encore pour être sûr de ne pas les oublier. Souvent les artistes écrivent pour se souvenir, comme le rappelle Nathalie Quintane au sujet de son dernier ouvrage, *Un œil en moins* :

J'ai commencé à écrire deux ou trois semaines après le début de Nuit debout à Paris. Je n'ai pas pu les premiers temps, parce que je n'en revenais pas. Et puis, soudain, une chose m'a paru évidente : qu'ils allaient très vite dire que ce n'était rien, que nous n'étions rien, car peu nombreux, et qu'en vérité il ne se passait rien. J'ai écrit d'abord pour me souvenir, moi : tu vois, tu l'as écrit noir sur blanc, c'est donc que tu l'as vécu, et c'est donc que ça s'est passé pour de vrai. Parce qu'il faut dire que j'ai une mauvaise mémoire ! Et qu'il ne faut pas négliger la manière dont le discours dominant finit par nous gagner, même quand on est prévenu.²⁸⁸

Le discours narratif de Nathalie Quintane renvoie à la fonction mémorielle du récit d'expérience. Il est l'occasion pour l'auteur de prolonger l'expérience, d'en garder la mémoire, et d'éviter que le récit ne soit occulté par ceux des « autres ». Les autres pouvant se faire le relai du consensus généré par l'idéologie dominante.

10. Détours pseudo-narratif, devenirs [FG] Anarchives, méta-mémoire et métamnèse [JPT]

Félix Guattari énonce que dans le champ de la psychiatrie, le détour pseudo-narratif déploie une répétition comme support d'existence, à travers des rythmes et des ritournelles d'une infinie variété. Il permet d'échapper aux narrations stéréotypées, pour dégager des virtualités « futuristes ou constructivistes²⁸⁹ » où, afin d'échapper aux archaïsme, la subjectivité est pétrie par des temporalités humaines et non-humaines, par ce qu'il appelle des « devenirs végétaux, animaux ou machiniques²⁹⁰ ». Chez Jean-Paul Thibeu, ces devenirs, qui ont également pu être d'ordre mi-

288. Nathalie Quintane, entretien avec Emmanuelle Jawad, Diacritik, 28 avril 2018. Article complet sur le site : <https://diacritik.com/2018/04/25/cest-le-moment-de-lecriture-qui-revele-des-choses-nathalie-quintane-un-oeil-en-moins-entretien/> [consulté le 15 mai 2018].

289. Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 27-28.

290. *Ibid.*, p. 28.

néral, furent retraversés par des récits d'expérience tels que nous les avons évoqués plus haut, ou encore par des ré-activations de performance, dont l'enjeu rejoint le « j'écris-pour-me-souvenir » de Nathalie Quintane. Ce fut le cas de l'œuvre intitulée *Enoch*, qui s'apparente à une ritournelle liée à la terre, à un *devenir-terre*. La tête de l'artiste est entièrement couverte d'argile, elle est devenue argile. L'action de l'artiste consiste à lentement faire ré-apparaître le visage enfoui sous l'argile. Le souvenir du geste est conservé par une série photographique. Cette action fut réalisée en 1974, puis réactivée en 2012²⁹¹ (fig.11).

291. La série de photographies, *Enoch*, réalisées en 2012 par Céline Domengie fut exposée à la Non-Maison, Aix-en-Provence, 2012.

Pour l'artiste, cette ré-activation d'actions passées, est une actualisation de l'expérience :

C'est une ré-exploration du terrain, d'une forme, d'un état mental, d'un climat. Qu'est-ce que ça fait ? Que ce soit 5 ans, 10 ans, 20 ans après, c'est toujours cette question de qu'est-ce que ça fait ? En quoi ça me porte, m'attire, me transforme ?²⁹²

292. Jean-Paul Thibeu, entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

L'artiste explore le *devenir-terre* qui se loge au creux de lui, au creux de ce qu'il dénomme un « ego expérimental », ce « soi » composé d'identités multiples. Cependant, on ne peut pas résumer cette expérience à une fonction mémorielle : cette action reste un geste poétique. Jean-Paul Thibeu pratique ici une poétique de l'existence qui n'est pas sans lien avec les mythologies individuelles qu'un certain nombre d'artistes ont développées dans les années 70 – Christian Boltanski, Annette Messager – dont l'exposition *Pour Mémoires*²⁹³ à laquelle Jean-Paul Thibeu participa fut un des lieux d'expression.

293. *Pour Mémoires*, CAPC, 1974.

Chez Jean-Paul Thibeu, ré-activer une performance, pratiquer des récits d'expérience, n'a pas pour objet de rendre les choses intelligibles à soi, mais de faire poétiquement une construction de soi, à la façon dont Wittgenstein pratiquait la philosophie, pour construire sa vie.

Chez Jean-Paul Thibeu, il s'agit moins d'une pratique mémorielle que de l'exercice de ce que la psychologie appelle une « métamnèse » ou méta-mémoire pour expliquer la perception de l'écoulement temporel. Il s'agit d'une mémoire de la mémoire qui s'intéresse à ses propres variations, qui est capable de s'abstraire du présent pour imaginer, voire fictionnaliser les variations de ses propres souvenirs au fil du temps. Pour les psychologues, cette propriété serait nécessaire à la construction de la conscience de soi. Cette conscience de soi pourrait participer du processus de

subjectivation défendu par Félix Guattari lorsqu'il définit l'« écosophie ». En ce sens, la pratique d'un art de la mémoire tel que nous l'expérimentons dans cette thèse, comme exercice et mouvement d'une libre pensée, peut opérer comme un véritable espace écosophique.

11. L'être-en-groupe [FG]

Métanaute [JPT]

Le métanaute

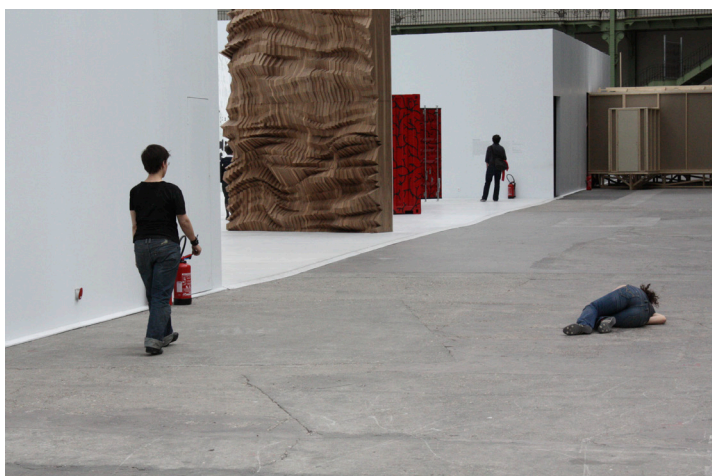
L'« écologie sociale ... reconstruire de l'être-en-groupe²⁹⁴ » cette expression rappelle les expérimentations sociales menées par Jean-Paul Thibaut dans différentes situations dont les participants sont appelés *métanautes*.

Premier exemple, *Les Visites Singulières* qui se sont tenues dans le cadre du méta-campement *Genius Loci Aix*, où le personnel de l'école était invité à choisir un lieu de l'école particulier et à en proposer une visite. Ce faisant, les rôles étaient rejoués, chacune de ces personnes – qui n'étaient pas enseignantes –, devenait transmettrice, elle offrait un savoir singulier aux étudiants. La secrétaire guidait une visite, pendant qu'un professeur la remplaçait à l'accueil le temps de l'expérience. La posture de transmission orale normalement occupée par un enseignant était ici renversée, les identités et statuts déplacés, la subjectivité remise en jeu, puisque le « je » qui parle n'était plus celui défini par le métier exercé, mais celui d'une personne dans l'épaisseur de sa subjectivité et de son expérience.

On retrouve des enjeux similaires lors de la journée méta-archives du 2 avril 2011, où le groupe de métanautes était composé de personnes de tous horizons, dont un certain nombre travaillant au CAPC. Le personnel basculait du statut de technicien à celui de participant par le biais d'une expérience qui se déroulait au cœur de son lieu de travail et au sein d'une œuvre d'un artiste qu'il connaissait pour avoir à plusieurs reprises installé ses pièces. Les participants étant conviés à amener des témoignages, à faire resurgir des souvenirs et des archives, il s'opérait, pour le personnel, un glissement qui leur permettait d'amener à l'intérieur de l'institution une part de leur subjectivité. Parler à la première personne sans être dépositaire d'un statut prédéfini ouvrait un espace qui n'aurait pu exister sans cette occasion. Nous retrouvons ici la figure de l'*homme sans qualités* de Robert Musil²⁹⁵, pour lequel tout reste possible et ouvert, nous y reviendrons.

294. Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 22.

295. Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, tome 1 & 2, Paris, Seuil, 1995.



– **fig.12**
Expérimentations de chutes,
Congrès à Géométrie Inverse, La force de l'art 02,
Triennale de Paris, Grand Palais, 2009.
Source : archives de l'artiste.

Le métanaute dans le groupe

Quelle est la nature de ce groupe composé de métanautes ? Jean-Paul Thibeaudeau répond à cette question en convoquant la distinction qu'opère Joëlle Zask entre *collectif* et *commun* : « alors que le collectif correspond à des relations d'identité, « commun » désigne un groupe dont la constitution et le fonctionnement suppose la pluralité²⁹⁶ ». Dans les Protocoles méta, les métanautes partagent un territoire, où les identités se meuvent et régénèrent les subjectivités. L'articulation entre la pluralité et la singularité interroge ce *nous* qui y est en construction. Le *nous*, devient topographique, il crée un espace dans lequel l'individu peut glisser d'une place à une autre, d'un point de vue à l'autre sans être assigné à un seul type de parole. C'est un espace où chacun peut tâtonner, émettre des hypothèses, sans avoir besoin de poser des affirmations ; chacun peut éprouver un point de vue. Le *nous* ouvre un champ d'expériences qui permet d'opérer des glissements, des entrelacs, des entrechats, facilitant ainsi, pour chacun, l'effeuillage de ses identités multiples.

Le corps du groupe

Dans le cadre de la *Force de l'Art 02*²⁹⁷, Jean-Paul Thibeaudeau fut invité à développer une session Protocole méta qu'il intitula pour l'occasion, *Le Congrès singulier*. Au sein du groupe de métanautes, une chorégraphe, Mélanie Perrier²⁹⁸ proposa de travailler l'idée de dé-production à partir d'un exercice corporel de la chute (fig.12) ; chacun fut invité à expérimenter des manières de chuter à partir des consignes suivantes :

Ralentir le temps, déverticaliser les postures, rattraper le sol pour changer de point de vue, adopter la forme de la chute comme déplacement bref, positiver la descente, valoriser le rabaissement, aménager la relève, changer les distances, moduler les proxémies.²⁹⁹

Il n'y a jamais de session des *protocoles méta* sans praticien du corps. La présence de pratiques corporelles guidées ou induites, invite chaque métanaute à se déplacer avec le corps pour se déplacer avec l'esprit, bouger physiquement et mentalement. À travers le corps expérimental, chacun peut faire l'expérience de son corps traversé par des usages inhabituels, sans les juger, ainsi chacun a la possibilité d'explorer son « ego expérimental » comme en témoignent les propos de Pascal Nicolas-Le Strat lorsqu'il évoque les outils de résistance, intellectuels et physique, qu'il se forge au sein des *protocoles méta* :

296. Jean-Paul Thibeaudeau, *méta-journal Manifestes progressifs et inexorables, suivis d'entretiens*, Bordeaux, Protocoles méta, 2016, p. 34.

297. *La Force de l'art 02, triennale d'art contemporain*, Grand Palais, Paris, 2009.

298. Mélanie Perrier est artiste chorégraphe, Fondatrice de la Compagnie 2 minimum : www.cie2minimum.com.

299. Propos de Mélanie Perrier extraits de la vidéo de restitution du Congrès singulier : <https://vimeo.com/7164271>.

300. Propos de Pascal Nicolas-Le Strat extraits de la vidéo de restitution du Congrès singulier : <https://vimeo.com/7164271>.

Ma préoccupation en permanence, c'est qu'est-ce que je suis en capacité d'opposer ? Quand je quitte les Protocoles méta pour investir mon institution, je me retrouve avec entre les mains, dans la tête, dans mon corps, des éléments que je suis susceptible ou en capacité d'opposer à l'institution dans laquelle je suis au travail.³⁰⁰

Métanautes et idiorythmie

301. Jean-Paul Thibaud, *méta-journal Manifestes progressifs et inexorables, suivis d'entretiens*, Bordeaux, Protocoles méta, 2016, p. 34.

Il faudrait peut-être qu'un anthropologue s'immerge dans la communauté méta, pour y en observer les mœurs collaboratives, les recentrements solitaires – rythmes alternés des temps communs et d'idiorythmie – ainsi que les élaborations individuelles ou plurielles dans l'après-coup de chaque session.³⁰¹

302. Le séminaire *Comment vivre ensemble* s'est tenu au Collège de France en 1976-1977.

Chaque session des Protocoles méta est menée par Jean-Paul Thibaud avec la conscience que tout le monde n'a pas le même rythme ; et dans l'attention des idiorythmies singulières, des rythmes singuliers que chacun prend dans ses activités. L'artiste emprunte ce terme à Roland Barthes, qui dans son séminaire « Comment vivre ensemble³⁰² » évoquait les moines du mont Athos, dont les vieux allaient à leurs rythmes. Ainsi, le temps de chaque session est organisé « en boucle, pour permettre à chacun de ré-émerger dans la boucle, de laisser de la place à l'idée d'escalier, à l'idée d'à côté, aux associations, aux interactions, qui viennent par ricochet, après-coup³⁰³ ». Le dispositif ouvert aux idiorythmies accueille ainsi toute chose illogique qui se met en résonance, même si elle n'est pas immédiatement formulée, et permet au sein du groupe un « être ensemble » laissant une grande liberté pour chaque métanaute.

303. Jean-Paul Thibaud, entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

12. Hétérogenèse [FG] Improvisation [JPT]

304. Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 46.

« Il convient de faire tenir ensemble la singularité, l'exception, la rareté avec un ordre étatique le moins pesant possible³⁰⁴ ». Ce processus d'hétérogenèse qui fait tenir ensemble les niveaux de pratique de chacun fait écho à l'idée « d'être en groupe » que nous venons d'évoquer. Ici, le commun n'est pas la collection des *mêmes* mais le groupe qui met partage des différences. Dans les Protocoles méta il y a des participants différents, chacun est débordé par les qualités, les compétences, les doutes des uns et des autres. Le groupe tient ensemble grâce à l'*articulation* des différences, des paradoxes, des idiorythmies, etc. C'est un processus d'assemblage de subjectivités auxquelles s'ajoute l'éclectisme des matériaux et

des théories qui sont mobilisées. La singularité de l'art de Jean-Paul Thibeu repose sur cet agencement hétérogène grâce auquel le groupe peut stimuler des actions qui se différencient dans leur logique : « c'est l'incongruité, on se demande ce que ça vient faire là et pourtant ça a sa place, ça sédimente quelque chose. C'est un espace élargi, comme on parle d'un art élargi, d'un art qui n'est pas réduit aux simples pratiques des beaux-arts³⁰⁵ ».

La position de Jean-Paul Thibeu s'inscrit évidemment dans l'héritage du concept d'art élargi formulé par Joseph Beuys « j'ai déjà dit que le concept d'art lui-même s'élargit et ne concerne plus seulement l'activité des peintres, des sculpteurs, des poètes, des musiciens, des gens de théâtre, des architectes, etc. mais concerne tout le travail humain³⁰⁶ ». Ici, le concept élargi de l'art s'exprime par ce que Beuys désignait par « sculpture sociale », celle-ci intégrant toutes les activités humaines. Pour Jean-Paul Thibeu l'art ne se définit pas comme élargi parce qu'il rassemble, mais par la façon dont il fait exister ensemble les « inattendus » et avec lesquels il propose d'improviser. En ce sens on retrouve la définition proposée par Jean-Jacques Gleizal dans « De l'art élargi à la médiation³⁰⁷ », pour qui l'élargissement serait moins de l'ordre de la taille de l'étendue que des mouvements de décloisonnement mis en œuvre. Chez Jean-Paul Thibeu, l'art élargi est une invitation à jouer avec l'indétermination : « À partir du moment où on a cette indétermination, ce doute, on est obligé d'improviser, on doit prendre des décisions³⁰⁸ ».

Il est nécessaire de préciser que cette pratique de l'élargissement et de l'improvisation nécessite en amont, avant toute rencontre, un travail de préparation « qui prend en compte un ou plusieurs espaces, plusieurs types d'individus, et la préparation des protocoles de base sur lesquels démarrer³⁰⁹ », à la manière de ce que Steve Paxton appelle « répétition » :

Contact Improvisation : c'est une forme de perception, plutôt qu'une forme d'art.[...]

Je suis tout à la fois un improvisateur, dans le sens où je cherche à changer nos habitudes, et d'un autre côté, je suis très conscient du fait que les habitudes contribuent à nous maintenir en vie. L'improvisation est une méthode de recherche, un sens de l'inconnu que l'on cultive, mais le sens du connu est un de nos plus grands plaisirs. On ne peut établir de comparaison qu'à partir d'éléments comparables, en d'autres termes, une sorte de répétition.³¹⁰

305. Jean-Paul Thibeu, entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

306. Bernard Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys*, Paris, Marval, 1985, p.115.

307. Jacques Gleizal, « L'art et le politique » voir l'article en ligne : www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/feuilleter.php?ID_ARTICLE=PUF_GLEIZ_1994_01_0027 [consulté le 8 mai 2018].

308. Jean-Paul Thibeu, entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

309. *Ibid.*

310. Steve Paxton, entretien du 13-12-1998, *Lisières n°7*, Marseille, 1999.

Cette « sorte de répétition » permet l'hétérogénéité de la rencontre, mais sans en donner le sens qui reste, lui, indéterminé, à la manière dont on appréhende le narrateur du roman de Musil, *L'homme sans qualités*, lequel est pris dans l'organisation d'un jubilé en Cacanie qui doit avoir lieu on ne sait où et qui nécessite une activité préparatoire, mais dont on ne connaît ni la forme, ni la finalité. C'est ce que Jean-Pierre Cometti appelait une « Action Parallèle » et qu'il rapprochait de ce qui se passait durant la session des Protocoles méta, en juillet 2007.

Je vais faire un petit détour. Cette expérience a commencé dans une école d'art à Aix, elle aboutit aujourd'hui dans une école d'art à Avignon.

Et, dans une école d'art, on y apprend à gérer des pratiques selon des orientations esthétiques et selon des objectifs de pratiques artistiques reconnues ; alors que, dans cette expérience méta, on y trouve une absence voulue, cultivée, radicale, une absence de finalité. C'est curieux parce que figurez-vous il y a un livre que j'aime beaucoup, *L'homme sans qualités* de Robert Musil. Et « l'homme sans qualité », c'est quelque chose d'assez semblable, sur un mode extrêmement parodique, il est question de l'action parallèle – l'action parallèle, c'est cette sorte d'idée, que dans la Cacanie, rien ne se passait... Il y fut décidé une grande mobilisation de toutes les ressources disponibles (intellectuelles, artistiques, etc.) pour fêter le jubilé – on le voit, cet objet n'en est pas un, c'est quelque chose de formel qui doit se passer, à un certain moment, et qui a une vertu de célébration. Les choses se déroulent ainsi sans finalité propre, et de façon à ce que cette sorte d'expérience se déroule, met en œuvre des moyens, dans le seul but de savoir ce qui se passe sans savoir ce qui peut se passer. C'est une action parallèle telle que Musil la décrit. Cette histoire est parallèle car elle est aussi une tentative – même si ce n'est pas pour produire un événement – elle a aussi un sens méta historique, ou méta philosophique, un sens méta au sens que tout ce qui s'y manifeste, c'est tout un ensemble de choses que l'on ne voit pas normalement lorsqu'on est pris par les activités finalisées. Parce qu'habituellement l'on est pris par les choses que l'on fait sous le prisme d'une visée ! L'on voit en cette expérience une suspension des habitudes, des idéaux que nous projetons habituellement...

Donc il s'agit bien de quelque chose qui est méta, du genre de ce que l'on peut essayer de percevoir lorsqu'on se place en retrait et qu'on réfléchit non pas tellement à un objet, mais aux présuppositions qui sont celles justement de la conception d'un objet.³¹¹

311. Jean-Pierre Cometti, Compte-rendu du *Congrès à géométrie inverse (Protocoles méta)*, 2007, source : archives de Jean-Paul Thibaud.

De manière générale, on ne sait pas à l'avance à quoi la session des Protocoles méta aboutira, l'interaction obligera les participants à improviser au fur et à mesure, ils ne peuvent être certains que d'une seule chose : l'improvisation à venir sera l'expérience de ce qui sera.

13. Guattari & de Certeau

De Certeau, une école

« Un des problèmes analytiques clé que l'écologie sociale et l'écologie mentale devraient affronter, c'est l'introjection du pouvoir répressif de la part des opprimés³¹² ». Lorsque Guattari parle ici des opprimés qui ont intégré les instruments de contrôle du CMI, ce qu'il décrit raconte tout autant la posture des opprimés que celle, de surplomb, de l'auteur dans son travail de théorisation. Félix Guattari est un analyste qui, à partir d'une approche de terrain menée du point de vue clinique, formule une théorie idéologique dans la tradition des intellectuels qui se postent à l'avant-garde. Pour ce faire, il adopte une distance, une posture de surplomb afin d'analyser une situation. La position de Michel de Certeau, dans *L'invention du quotidien*, me paraît être toute autre. Michel de Certeau était aussi psychanalyste, mais c'était son approche historique et sociale qui prédominait dans son approche et sa pratique du terrain. Michel de Certeau, ne parle jamais des "opprimés", mais de ceux qui rusent avec le pouvoir. Si Félix Guattari dénonce les méfaits du capitalisme sur la vie des gens, Michel de Certeau énonce la façon dont ceux-ci bricolent et, ce faisant, créent des interstices pour échapper à ce contrôle. Les points de divergences entre ces deux intellectuels, mettent en éclairage d'une façon singulière le travail artistique de Jean-Paul Thibaud. Si Félix Guattari permet de repérer les enjeux théoriques avec finesse, Michel de Certeau nous aide à mieux saisir l'articulation théorico-pratique de l'artiste.

Entre 1978 et 1983, Jean-Paul Thibaud travaille régulièrement avec l'association « Le Tauzin » à Pessac, un espace d'accueil en prévention spécialisée³¹³. Ce centre était à l'époque géré par une équipe et un conseil technique composé de différents professionnels dont, entre autres, un économiste, un juge, un psychanalyste, un sociologue. Jean-Paul Thibaud avait pris, en qualité d'artiste intervenant, la coordination d'un groupe de trois personnes pour travailler sur trois thèmes : espace / temps / mouvement. Geneviève Brachet (éducatrice et psychologue) abordait la question de l'espace, Bernard N'guyen (kinésologue et éducateur) abordait la question du mouvement, et Jean-Paul Thibaud celle du temps. À

312. Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 42.

313. Ce centre existe toujours : *Le Tauzin*, maison de quartier et centre social, www.letauzin.com.



– fig.13
Jean-Paul Thibau, *Folle sagesse*,
Session d'expérimentation 2, 3 bis f,
Aix-en-Provence, juin 2016. Photographies : Sylvie Frémiot.

plusieurs occasions ils invitèrent Michel de Certeau (historien et psychanalyste) à participer à ces travaux de recherche et d'analyse. Ils observaient les différents fonctionnements du Tauzin et proposaient des rencontres et des activités, tant à l'équipe qu'aux résidents, qu'auprès de toute personne qui était amenée à fréquenter les lieux.

Cela a été important dans ma formation pour apprendre à coordonner un groupe sur des choses complexes, apprendre à observer. Ça m'a aidé dans le travail avec Francis Proudhon lorsqu'on a travaillé par la suite avec des enfants autistes. On travaillait sur : comment les individus habitaient l'espace ? Comment ils utilisaient le temps ? Comment ils se déplaçaient ? On était pris dans le fonctionnement de la structure. On se voyait tous les dix jours et on envoyait des éléments d'informations à de Certeau avant chaque rencontre. Il a dû venir, je pense, quatre fois et à chaque fois il y avait un temps de travail avec lui.³¹⁴

314. Jean-Paul Thibeu, entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

Ce qu'exprime le témoignage de Jean-Paul Thibeu et nous aide à comprendre l'importance de cette expérience, c'est l'apprentissage de la coordination d'un groupe hétérogène et la pratique de l'observation. Ce qu'on saisit des textes de Michel de Certeau et du récit de Jean-Paul Thibeu, c'est une capacité d'observation sans jugement : Michel de Certeau savait repérer le bricolage ou le détournement, comme appartenant à une matière gestuelle sociale. L'« expertise » qu'il produisait par le texte avait valeur d'autorisation car elle donnait une vision positive d'une manière sociale d'être. Cette observation bienveillante n'est pas sans résonance avec celle de Fernand Deligny, dans l'attitude du non-jugement, on se souvient qu'il « camère » (verbe *camérer*, faire de la caméra) pour éviter l'assignation à la signification : « pourquoi quelque chose devrait dire ceci ou cela ? ».

Pour Jean-Paul Thibeu, la leçon de Michel De Certeau, c'est l'apprentissage de l'observation comme fondement analytique et comme ouverture à l'indétermination.

14. Le « tiers inclu » [FG]

Hospitalité, rituel d'inversion, folle sagesse, Méta Thibeu [JPT]

Félix Guattari rappelle que le principe fondamental de l'écologie mentale relève d'une logique pré-objectale, ou pré-personnelle. Il la rapproche du processus primaire de Sigmund Freud, qu'il appelle le *tiers inclus*, « où le blanc et le noir sont indistincts, où le beau coexiste avec le laid, le dedans avec le dehors, le « bon ob-

315. Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 50.

316. Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, tome II, Paris, Seuil, 2008, pp.93-94.

317. Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Galilée, Paris, 1989, p. 51.

318. *Ibid.*, p. 46 - 47.

319. Les rituels d'inversions sont des pratiques sociétales ou l'ordre établi des choses et le sens commun sont remis en question pendant un temps donné. Le charivari, les carnavals, la fête des fous en sont quelques exemples.

320. Jean-Paul Thibeu, entretien avec Céline Domengie, mai 2018.

jet » avec le mauvais...³¹⁵ ». En s'appuyant sur *L'écologie des idées* de Gregory Bateson, Félix Guattari explique que les idées dépassent le domaine de la psychologie des individus pour s'organiser en systèmes dont les frontières ne coïncident plus avec celles individus qui y participent³¹⁶. Mais il prolonge son raisonnement sans Bateson pour affirmer que ce système pré-existant serait comme trop étriqué pour le « tiers inclus », « il n'existe pas de hiérarchie ensembliste pour loger, localiser les composantes d'énonciation ». Et il poursuit en expliquant que pour appréhender ces fragments catalyseurs de bifurcations existentielles, « Freud a inventé les rituels de la séance, de l'association libre, de l'interprétation en fonction de mythes de références psychanalytique³¹⁷ ». Ainsi, l'« éco-logique n'impose plus de "résoudre" les contraires [...] ce sera l'expression créatrice en tant que telle, sans plus de soucis à l'égard des finalités collectives³¹⁸ ».

L'idée de *tiers inclus* portée par l'écophilosophie guattarienne, son refus de résoudre les contraires, fait écho au travail actuel de Jean-Paul Thibeu sur les rituels d'inversion et la folle sagesse comme nouvelle forme de méta-activité (fig.13).

Chez Jean-Paul Thibeu, le *tiers inclus* résonne avec la possibilité de multiplier les inversions et les paradoxes, sans hiérarchie, afin de pouvoir intégrer les possibilités de l'incongruité comme fertilisant : inverser les choses, les mettre à l'envers, désautomatiser de manière systématique en vérifiant si quelque chose tient encore. Dans cet esprit, l'artiste amorçait une conférence à l'école d'art de Tarbes en 2017 par un rituel d'inversion³¹⁹ :

Lors de la conférence à Tarbes, j'ai démarré en déstabilisant l'auditoire. Je suis d'abord resté silencieux ... puis j'ai démarré tranquillement en disant que je n'étais pas Jean-Paul Thibeu, que je n'étais pas artiste, que je ne comprenais pas ce que je faisais là, que je ne comprenais pas ce que les gens faisaient là, et que je n'avais rien à dire dans un contexte comme celui-là.

Je laissais des blancs, tous étaient déstabilisés, ils se demandaient si j'étais sérieux, si je pétais un câble, si j'étais sous auto-hypnose. Ça a donné le ton en créant une brèche et à partir de là j'ai expliqué ce qu'était un rituel d'inversion.³²⁰

Dans ce genre de situation, on attend d'un artiste qu'il disparaisse derrière des objets ou un PowerPoint, ou encore derrière un discours. Lors de cette conférence, l'introduction inattendue et illogique crée un blanc, elle provoque un effet de surprise déstabilisant. La bifurcation créée instaure une brèche psychique, sociale, artistique dans les conventions, elle restaure ce que la phi-

losophie occidentale – en s'appuyant sur des formes de logique – s'est attachée à exclure : les incongruités, les contradictions, les paradoxes, tout ce qui fait l'énergie de la pensée, de la psyché. Par son geste, l'artiste rappelle qu'« on est sans cesse en équilibre entre deux images, deux pensées, c'est une dynamique qui rend instable les représentations qu'on se fait de soi, du monde, de la vérité, du sens...³²¹ ».

321. *Ibid.*

III — Perspectives

Ces quatorze résonances entre l'écosophie guattarienne et l'art de Jean-Paul Thibeu nous ont permis de mettre en éclairage une pratique artistique singulière. Cette pratique de déterritorialisation de l'art, de sortie des zones de confort en investissant le quotidien comme situation d'expérimentation, permet d'interroger les modalités de la création artistique : ses méthodes, ses formes et des usages.

Dans le contexte capitaliste actuel où le champ de l'art est malmené par la spectacularisation et la marchandisation de ce qu'il crée, l'écosophie et l'art de Jean-Paul Thibeu œuvrent à contrer et à échapper aux effets uniformisants de cette idéologie du profit et du rendement. La méta-culture défendue par Jean-Paul Thibeu s'applique par un ensemble de méthodes qui peuvent être qualifiées d'écosophiques : intensifier le rapport à la présence, développer des méta-activités comme autant de points de ruptures asignifiants, des je-ne-sais-quoi, une culture du dissensus, etc. Qu'il s'agisse des sessions des *protocoles méta* ou du métacampe *Genius Loci Aix*, ces territoires existentiels permettent d'expérimenter des productions de subjectivités (*subjectivé* comme processus, à la différence de ce qui est désigné comme le fruit de ce processus, l'*individu*) et des re-singularisations individuelles et/ou collectives pour ré-inventer de l'être-en-groupe et des échappées émancipatrices.

Dans cet aller-retour entre la théorie et les expérimentations artistiques que nous avons ici évoquées, nous pouvons mieux saisir les enjeux de projets artistiques s'inscrivant dans des territoires existentiels – tels que le sont par exemple les chantiers de *Genius Loci* – et reposer tout un ensemble de questions propres au champ de l'art en reprenant chacune des trois écologies.

L'écologie environnementale. Comment des artistes peuvent-ils développer des pratiques qui soient en accord avec l'écologie environnementale ? Comment peuvent-ils faire avec peu de

moyens, peu d'énergie, et éviter de participer à la surconsommation ? Comment explorer l'opposé de la suractivité : une écologie du geste ?

L'écologie sociale. Comment l'artiste peut-il ré-explore son propre statut, sa propre fiction, avec l'usage de l'art et du politique ? Quels sont les usages de l'art ? Comment l'artiste est-il présent à l'autre ? Comment adresse-t-il son art à l'autre ? Comment peut-il y avoir une articulation entre art, politique et social ?

L'écologie mentale et subjective. Comment l'artiste peut-il ré-élargir la fonction imaginaire, la fonction créative au-delà, et non au-dehors ; au-delà dans le sens *méta*, de l'imaginaire formaté par le capitalisme ? Quel type de représentation la société se fait-elle de l'imaginaire, de l'activité, de l'action de l'artiste ? Comment réinterroger cette action de l'artiste ? Que lui demande-t-on de faire ? Comment peut-il résister aux assignations sans construire de barrages, mais en improvisant, comme le formulerait Jean-Paul Thibaud, des radeaux pour faire des voyages parallèles ?

Récit d'expérience
Genius Loci
Villeneuve

Le démarrage de *Genius Loci Villeneuve* a coïncidé avec le début de cette thèse, en octobre 2014. Ce projet est très important dans mon parcours, car j'y ai réunis à la fois le paradigme de recherche amorcé par *Genius Loci Monflanquin* et les outils théoriques appréhendés avec *Genius Loci Aix*. D'autre part, c'est dans cet espace de recherche qu'une première version de l'atlas – qui avait germé à l'issue de *Genius Loci Monflanquin* a pris forme – constituant une première base de réflexion sur la question de la modélisation de la connaissance à partir d'une poétique du chantier, qui est le cœur de cette recherche doctorale.

I — Le cheval de Troie : Les transformations silencieuses

En 2010, quand je préparais *Genius Loci Monflanquin* (je ne savais pas encore que *Genius Loci* en serait le nom) on me parlait du futur chantier d'un pôle de santé à Villeneuve-sur-Lot, prévu pour 2012. Effectivement, en 2012 ou tout début 2013, le chantier commença. Je pris contact avec la ville de Villeneuve-sur-Lot. Je rencontrai au printemps 2013 le directeur de la Culture, Dominique Monnoyeur, ainsi que la médiatrice de ce service, Isabelle Monmarchon. On m'expliqua qu'il y avait un désir de mettre en place un projet, mais que c'était compliqué, qu'évidemment, rien ne pouvait être imaginé sans l'hôpital, qu'on les avait sollicités, qu'il n'y avait pas de réponse. La balle était dans leur camp, tout était en stand by. Le pôle de compétence *Culture et santé*³¹⁴, basée en région bordelaise et structure d'appui à la politique publique « Culture et santé »³¹⁵, me confirma la situation et m'informa qu'au sein de l'hôpital, un médecin portait un projet

314. Voir le site internet : <http://culture-sante-aquitaine.com>

315. Dispositif de soutien dont le financement est apporté à part égale par l'ARS, la Région et la DRAC.



— fig.01

Les élèves du lycée Louis Couffignal visitent le chantier du Pôle de Santé du Villeneuvois (novembre 2013).

photographique, ce qui à mes yeux compliquait la situation car s'il y avait déjà une intention, il serait peut-être difficile de trouver de la place pour d'autres propositions. Le contact avec cette association fut important car il offrait des conseils, et un accompagnement technique vers les financements publics régionaux.

En parallèle, j'étais en contact avec l'équipe pédagogique du Lycée des métiers de l'habitat Louis Couffignal qui avait visité le chantier du Pôle de Santé dans le cadre des enseignements d'économie de la construction, ce qui nous donnait un contact à l'intérieur du chantier. À ce moment-là, je réfléchissais à la conception d'un atlas de chantier, qui aurait été support pour des projets pédagogiques. Pour ce faire, j'avais rencontré la personne chargée de la convention éducative du Conseil Général de Lot-et-Garonne, Philippe Tran, auprès de qui j'avais obtenu le feu vert pour une enveloppe qui financerait une partie des interventions auprès des élèves de collège. Ce partenariat faisant levier, j'obtins dans le même temps celui du service de l'éducation artistique et culturelle de la DRAC. Il ne restait plus qu'à activer les réseaux d'enseignants, à les rencontrer et à rassembler un groupe de classes de différents niveaux avec lesquels nous travaillerions sur le chantier du Pôle de santé. C'est ainsi qu'est né le projet d'éducation artistique et culturelle *Les transformations silencieuses* : deux classes du lycée Polyvalent Georges Leygues (une classe générale, une classe technique), deux classes du lycée professionnel Louis Couffignal, une classe de 4^{ème} du collège Crochepierre de Villeneuve-sur-Lot et une classe de 3^{ème} du collège de Penne d'Agenais y prirent part. L'idée du projet pédagogique était de partir du chantier, que chaque classe allait visiter plusieurs fois pour toucher à la temporalité du processus, et de proposer un travail de création photographique adapté aux niveaux et aux programmes scolaires (fig.01). Ainsi, les lycéens travaillèrent sur le parallèle entre construction architecturale et construction de soi, sur l'apprentissage comme transmission de savoirs-faire, de savoirs-être et de savoirs-penser. L'exercice donna lieu à la réalisation d'images et de textes (en collaboration avec leurs professeurs de lettres), à la découverte de la programmation numérique (réalisation de puzzles numériques à partir des photographies du chantier avec l'apprentissage du code informatique³¹⁶), à l'expérimentation d'actions (détournement d'une caméra thermique pour faire apparaître des gestes et des images³¹⁷). Les collégiens de Penne d'Agenais réalisèrent leur propre chantier de construction : maquettes, relevés des végé-

316. Cet exercice est encadré par un jeune artiste, Tristan Fraipont (www.la-compagnie.org/Tristan-Fraipont).

317. Cette expérimentation est menée avec une artiste invitée, Véronique Lamare (www.veroniquelamare.fr).



— fig.02

Les transformations silencieuses, exposition des travaux menés par les élèves à partir des visites du chantier du Pôle de Santé du Villeneuveois, présentée au lycée Louis Couffignal (Mai de la photo, 2014).

taux endémiques, photogrammes et construction d'une cabane vivante en osier dans la cour de l'établissement³¹⁸. Les élèves du collège Crochepierre, dont le collège se situait à proximité du chantier, travaillèrent sur les lieux liés au soin dans la ville et enquêtèrent sur l'histoire du soin pour en dresser une cartographie. Ils découvrirent l'hôpital qui allait fermer, et au sein duquel ils rencontrèrent différents corps de métiers liés à l'exercice du soin. Cette rencontre fut possible grâce à la complicité du Directeur des Ressources Humaine, Michel Loyez, dont la rencontre fut organisée par Isabelle Monmarchon. Ce premier contact avec le Michel Loyez fut précieux car c'était une première entrée dans l'établissement, elle serait fondamentale pour la suite. Isabelle Monmarchon nous accompagna dans le projet, et permit sa programmation au sein de la saison culturelle, dans le cadre du festival du *Mai de la photo 2014* : une exposition serait installée dans le grand atelier du lycée Couffignal rendrait visible le travail mené durant huit mois (fig.02).

II — Une introduction : Genius Loci Saint-Cyr

Dans le courant du mois de février, quelques jours après la rencontre de mi-parcours du projet *Les transformations Silencieuses*³¹⁹, Isabelle Monmarchon me confirma l'intérêt du service de la culture pour ce projet d'éducation artistique et culturelle, et me proposa de participer au *Mai de la Photo 2014*, non seulement avec ce projet pédagogique, mais également avec un projet de création personnelle sur ce chantier – bien que pour ma part, je ne distingue pas mon travail pédagogique de mon activité artistique, puisque j'y creuse les mêmes problématiques. J'accueillis l'invitation avec joie, mais pointai d'emblée deux problématiques : d'une part la proximité de l'échéance, le festival ayant lieu trois mois plus tard, ce qui me paraissait court pour mener un travail de fond ; d'autre part la question de ce chantier en particulier. Sur ce second point, ce qui me paraissait intéressant et important à interroger dans ce contexte n'était pas tant le chantier en soi, dont la pauvreté du geste architectural³²⁰ aurait pu faire l'objet d'un projet, mais les répercussions de la naissance de ce nouveau bâtiment dans l'agglomération villeneuvoise. En effet, l'hôpital se trouvait au centre-ville et allait déménager en périphérie. Cette absence, c'était non seulement celle de près d'un millier d'employés, mais aussi celle toutes les personnes qui venaient accompagner et visiter les malades quotidiennement...

318. Cette classe est accompagnée par une artiste invitée, Virginie Chibau (<https://virginiechibau.wordpress.com>).

319. Cette rencontre eut lieu le 4 février, tous les élèves (une centaine, collèges et lycées confondus), tous les enseignants, le service de la culture de la ville, le chef de chantier du PSV furent rassemblés sur une demie journée, au lycée professionnel Louis Couffignal. Ils participèrent à des ateliers de discussion autour des thèmes suivants : la programmation (cet atelier fut préparé avec Nathalie Hérard, directrice du CAUE 47), la construction d'un futur (ce second atelier fut accompagné par une historienne, Sophie Wahnich, directrice de recherche au CNRS, spécialiste de la révolution française, venue partager une réflexion sur la construction d'un horizon d'attente et la mise en chantier de la société, voir son article « Un monde en chantier », postface, in *Les transformations silencieuses*, catalogue d'exposition, octobre 2014), la préparation de l'exposition (j'encadrerai ce troisième atelier, nous travaillerons sur des manipulations d'images et la scénographie de l'exposition).

320. Au sujet de l'appauvrissement du langage architectural dont le PSV fait figure d'exemple, voir l'entretien avec Jean-Luc Bareau (architecte, www.jeanlucbareau.com), *Quelque part dans l'inachevé* 3, CLARE, Pessac, 2017.



— fig.03

Genius Loci Saint-Cyr, bureau d'activités, Parc Saint-Cyr, Villeneuve-sur-Lot, Mai de la photo 2014.



— fig.04

Genius Loci Saint-Cyr, bureau d'activités, Villeneuve-sur-Lot, Mai de la photo 2014.

Je proposai de m'intéresser à cette communauté hospitalière et à la façon dont elle vivait, ici, dans la ville. J'envisageai un dispositif très léger : trois jours de résidence au sein du centre hospitalier, puis une série de rencontres avec le public villeneuvois tout au long du mois de mai afin d'articuler les enquêtes à l'intérieur et à l'extérieur de l'hôpital par une « mise en discussion » des images que j'aurais réalisées. Pour ce faire, nous envisageâmes plusieurs lieux de restitution dans la ville, mais optâmes rapidement, pour un « espace » mobile : j'imaginai un bureau d'activité installé dans une ambulance, un camion de pompier, etc. Nos recherches nous amenèrent à rencontrer un garagiste amateur de véhicules anciens. Il nous mit sur la piste d'un petit camion que possédait le gérant du camping de Villeneuve-sur-Lot, un « nez de cochon »³²¹ du début des années 60. L'engin était assez singulier pour nous séduire, blanc comme une ambulance, et suffisamment spacieux pour y aménager un espace de travail et de rencontre. Ce petit *Bureau d'activité* mobile serait présent dans différents lieux de la ville à raison de cinq rendez-vous d'une demie journée (fig.03) : au moment du vernissage du mai de la photo dans le parc de la mairie, puis dans le parc de l'hôpital, au marché bio, au salon du livre, sur le parvis du Musée de Gajac à l'occasion de la nuit des musées, enfin, une dernière fois dans le parc de l'hôpital, fin mai, pour clore le projet que j'intitulai *Genius Loci Saint-Cyr*, du nom de l'hôpital. Au sein de la série d'images réalisée lors des trois journées de résidence, je choisis trois photographies emblématiques du Centre Hospitalier Saint-Cyr : les coursives, l'ancienne pharmacie et la chapelle avec lesquelles je composai une carte postale qui serait offerte à chacun de mes visiteurs (fig.04). Début avril, Michel Loyez organisa une rencontre avec les infirmières cadres des différents services que je visiterais au cours des trois jours de résidence. Deux de ces services seront très marquants et initieront une forte complicité. Marie Saint-Leu pour le bloc opératoire, dont la visite et les explications qu'elle donna sur l'évolution spatiale, architecturale voire ergonomique furent des indicateurs passionnants de l'évolution des pratiques des soins chirurgicaux de ces quarante dernières années. Le jour de cette rencontre et prise par l'enthousiasme de la visite, Marie Saint-Leu interpella Patrice Petit, technicien général, qui nous accompagna dans différents lieux de l'hôpital comme l'ancienne chapelle et l'ancienne pharmacie. Pour Marie ce sera un petit moment de vacances au sein de sa journée de travail, un souffle que je travaillerais plus tard à rejouer et à offrir au personnel. Puis Elisabeth Faubel, à la radiologie – discipline qui n'est pas sans faire

321. Officiellement appelé Peugeot D4.

écho à la photographie – qui serait aussi par la suite un précieux soutien quant à son aide pour la récupération des négatoscopes, et pour les informations logistiques qu'elle me donnerait (date de déménagement de l'IRM, de la salle d'imagerie médicale, etc.).

Avec ces trois premiers jours, je posai les premiers jalons, en termes photographiques et relationnels, pour permettre au projet de pouvoir se développer à plus grande échelle. *Genius Loci Saint-Cyr* fut conçu comme un projet léger à développer avec peu de moyens et de temps, mais surtout, stratégiquement, comme une préfiguration de ce qu'il pourrait être sur du temps long. Il pouvait se suffire à lui-même mais constituait également une introduction pour la suite que j'espérais. Je préparai donc en ce sens un dossier et un budget prévisionnel que je présentais à l'équipe de direction dans le courant du mois de mai.

Le dernier rendez-vous du *Bureau d'activité Genius Loci Saint-Cyr* eut lieu dans le parc de l'hôpital, le mardi 27 mai. Cette dernière présence à cet endroit fut une bonne intuition, puisqu'au moment du rangement, le directeur de l'hôpital passa par là. Après des salutations, il me présenta l'homme qui l'accompagnait : il s'agissait de Monsieur Coassin, du groupe Vedici, propriétaire de la Clinique de Villeneuve. Le directeur m'annonça que ce projet ne pouvait se faire sans la clinique... à demi-mot il me laissait supposer que le travail se poursuivrait, et Monsieur Coassin renchérit en m'invitant à prendre contact avec Mme Bessal, directrice de la Clinique pour convenir d'une rencontre.

Deux semaines plus tard, Isabelle Monmarchon et moi-même nous rendîmes dans le bureau de Mme Bessal qui se montra très enthousiaste par la proposition et convaincue de sa pertinence. Le thème principal de mon travail serait d'ordre mémoriel, en gardant traces des lieux, en en faisant image, mais Tessadite Bessal pointa le fait que la transition était importante, et que le projet devait se prolonger jusqu'aux premières semaines d'activité dans le nouveau bâtiment. Il nous restait un mois pour aider l'hôpital à préparer le dossier de demande de subvention « Culture et santé ». Le dossier déposé, nous soumîmes une convention de partenariat aux trois parties – les établissements et la ville de Villeneuve-sur-Lot – qui serait signée au moment du début de la résidence. L'hôpital et la clinique s'engageaient sur des sommes honorables, sur lesquelles nous pouvions compter même si nous n'obtenions pas la subvention. La ville participait dans une moindre mesure mais serait d'une grande aide technique au moment de la restitution programmée dans la saison culturelle (Mai de la photo 2015). Sur cette dernière ligne droite,

l'accompagnement d'Isabelle Monmarchon, pour la rédaction du dossier, l'évaluation des coûts, la mise en place d'un budget prévisionnel et la pertinence de ses conseils, sera inestimable, et elle le restera tout au long de cette aventure jusqu'au moment de sa restitution.

III — Le lancement de Genius Loci Villeneuve, ancrer la présence, créer le terrain

Lundi 20 octobre, premier jour de présence officielle. Je circule dans les couloirs des sous-sols qui relient tous les pavillons (fig.05). En les empruntant on peut aller dans n'importe quel bâtiment sans sortir. C'est par là qu'on fait circuler les patients entre le bloc opératoire et les chambres, qu'on transporte tout ce qui est nécessaire d'un service à l'autre, c'est aussi par-là que passent tous les flux techniques : oxygène, électricité, câbles réseaux, etc. La technique est apparente. Ambiance « rationaliste » façon Beaubourg. Cet « impressionnant complexe de réseaux souterrains [...] permet [...] de relier fonctionnellement les divers pavillons tout en minimisant les contacts des malades avec le personnel soignant d'un pavillon à l'autre³²² ». Je comprends l'importance de l'oxygène et de l'air dans toute architecture hospitalière, et son ancrage historique dans les mouvements hygiénistes du XIX^e où l'on a commencé à réfléchir à la ventilation des espaces : « l'architecture hospitalière évolue sous l'influence lente mais certaine de Jacques Tenon. Proposition est faite désormais de penser l'hôpital à partir du malade, de son aération, de sa ventilation, de sa vision. [...] Tout est pensé [...] pour faire de l'hôpital une véritable « machine à guérir par la ventilation³²³ ». Ici à Saint-Cyr, bâtiment inauguré en 1870, la réponse architecturale à cette question est donnée par deux coursives desservant les chambres du rez-de-chaussée et du premier étage (aujourd'hui, le premier étage est vitré) des deux ailes disposées de part et d'autre de la chapelle centrale, le tout encadrant un jardin d'agrément.

Je passe donc un peu de temps dans ces couloirs, fais quelques photos de repérage et rencontre ainsi différentes personnes comme par exemple M. Vandierdonk, directeur des services techniques, MM. Valette et Bretagne aux cuisines, M. D'Hooge du service informatique, Roselyne Brouttier infirmière en médecine C. En passant du temps dans les espaces communs, je rends ma présence visible. Je me présente. Je suis toujours accueillie avec beaucoup de bienveillance.

322. Anne Pétillot, *Patrimoine hospitalier*, Paris, Scala, 2004. p. 23.

323. *Ibid.*



— fig.05
Sous-sols, Centre hospitalier Saint-Cyr,
Villeuneuve-sur-Lot (2014).



— fig.06
Le petit train, séquence vidéo,
Centre hospitalier Saint-Cyr, Villeuneuve-sur-Lot (2014).

Mercredi 23 octobre, Guillaume Loiseau arrive. Je l'ai invité à travailler dans ce cadre, car c'est un artiste qui sait travailler en fonction des situations et avec l'imprévu³²⁴. Il a aussi de nombreuses compétences techniques (vidéo, son, etc.) et du matériel qui seront utiles, notamment un stabilisateur pour faire des travelling vidéo. Je lui propose de découvrir les lieux en les filmant. Dans la matinée, je lui montre les couloirs du sous-sol, on croise un petit train de wagon-frigo guidé par un monsieur pour la distribution des repas. Quel meilleur véhicule pour embarquer une caméra et capter le lieu grâce à ses usagers ! Après accord, on se donne rendez-vous à 16h30 pour la distribution du diner. Nous sommes au rendez-vous, la caméra embarquée filmera le déplacement (fig.06), jusqu'à la panne de l'ascenseur dans lequel les repas resteront bloqués jusqu'à 18 heures... Le lendemain, nous avons rendez-vous avec Tony Feijoo³²⁵ qui offre de nous accompagner pour visiter l'ensemble des lieux. Arrivée à 8h45. Tony nous offre un café. On discute, pendant que Guillaume prépare le matériel. Tony raconte son parcours depuis 1973, comme visiteur, puis employé à partir de 1978.

On parcourt l'ensemble des sous-sols, on monte dans les cuisines, la reprographie, l'ancienne pédiatrie (qui est devenue la direction des soins et la direction des ressources humaines), le service de médecine, le pôle mère-enfant, la radiologie, les urgences puis le foyer des aînés (actuelle école d'infirmières). L'après-midi nous poursuivons les prises de vue en extérieur : le légumier³²⁶ (à l'époque l'hôpital cultivait ses légumes) qui est devenu une base de déchet. L'ancienne lingerie qui a brûlée. L'atelier des services techniques. Les archives en sous-sol dans l'ancienne cuisine. La salle du Conseil d'Administration et celle de réunion. 17h30, cérémonie de remise des clefs du PSV. Élus, entreprises, architectes, etc. tout le monde est réuni ! Nous nous y rendons et nous découvrons ainsi le nouveau bâtiment. L'architecte explique le choix de couleur comme une référence à la brique, et l'orientation du bâtiment de profil, comme l'ouverture d'une perspective vers la vallée du Lot (qu'on ne voit pas puisqu'il se trouve en contre-bas). Il évoque aussi le travail sur la lumière naturelle avec les puits de jour. Michel Loyez me fait un retour de la part de la directrice de l'IFSI³²⁷ : elle n'est pas contente qu'on ait filmé ce bâtiment dont les équipes ne déménagent pas, la question est sensible. J'apprends les protocoles. Nous suivons la visite inaugurale des lieux, certains espaces ne sont pas accessibles, le chantier n'est pas tout à fait terminé. Le parcours est fléché par des feuilles A4 sur lesquelles sont imprimés les mots : « sens

324. Voir son site internet : <http://guillaumeloiseau.com>.

325. Ce monsieur est responsable de l'équipe de bio-nettoyage et de l'amicale laïque du personnel.

326. À l'époque, l'hôpital produisait ses légumes. Il faut se rendre compte que l'institution fonctionnait de manière autonome, comme un petit village.

327. Institut de Formation aux Soins Infirmiers, qu'on appelle couramment l'école d'infirmière. Cette institution installée dans le site du centre hospitalier Saint-Cyr ne déménage pas au Pôle de santé.

de la visite ». On sent les choix de lieux dont on veut faire la promotion : radiologie, bloc opératoire, couloirs lumineux. Je discute avec M. Vandierdonk et lui demande l'autorisation de venir filmer l'intérieur du PSV le lendemain, il nous donne rendez-vous à 9h. Arrivée au PSV à l'heure dite, M. Vandierdonk n'est pas là, en revanche, le gardien est informé de notre visite. Notre accès est donc totalement libre. Guillaume travaille à l'ajustement de son matériel et moi sur des photos de couloirs, des sorties de secours, etc. On y reste jusqu'à midi. On étouffe. Pas d'ouverture sur l'extérieur, l'air est conditionné partout, impossible d'ouvrir les fenêtres ou les portes des « terrasses » car il faut deux clefs différentes. Retour au PSV vers 16h. Nous faisons un travelling en suivant les indications « sens de la visite » de la veille. Nous partons vers 18h.

Entre temps, je passe à l'hôpital pour déposer le dossier sur l'histoire du Centre hospitalier Saint-Cyr que Michel Loyez m'avait prêté la veille. Sa secrétaire, Alexandra, me présente ses collègues, dont une qui est née dans le bureau où elle travaille actuellement. Nous convenons de prendre rendez-vous pour qu'elle me raconte cette histoire. Alexandra me parle aussi d'une ancienne secrétaire qui a grandi à l'hôpital et dont le père était chauffeur du directeur, j'apprendrai bien plus tard que les hortensias qui ornent le jardin central ont été plantés par sa famille.

Ces premières journées de travail donnent le ton de la méthode : provoquer des rencontres, des discussions avec les gens, qui amènent à découvrir les lieux. Au-delà de l'enjeu mémoriel, la méthodologie de ce projet oriente son contenu vers la question de la présence, de la co-présence et de l'hospitalité : accueillir l'autre, accueillir l'imprévu.

01. Bureau / clef

Dans le courant du mois d'octobre je fais quelques repérages avec Michel Loyez pour choisir un lieu qui me servira de bureau. C'est indispensable pour pouvoir stocker du matériel, faire une pause, prendre des notes, recevoir des gens et leur montrer ce que je fais. Nous nous arrêtons sur la toute première salle d'opération qui se trouve au premier étage, au-dessus de l'actuel accueil : l'espace est lumineux, relié au réseau par WIFI, et stratégiquement bien situé, car c'est un lieu de passage. Je me rends compte par la suite que beaucoup ne connaissent pas l'histoire des lieux : Mme Brouttier ne savait pas que mon futur bureau occupera le tout premier bloc opératoire de l'hospice... De nombreuses personnes ne connaissent que le service où elles travaillent, l'idée d'une proposition de visites des lieux à l'attention du personnel naît.

Peut-être que je pourrais reprendre le protocole de l'école d'Aix ? Le jour de la visite avec Tony, nous déjeunons à la cafétéria. Nous rencontrons Nadine Destieu, secrétaire de direction du service technique, qui nous rejoint à table. J'évoque l'idée de visites par le personnel, de lieux qui sont méconnus. Nadine réagit avec véhémence : elle pense que le personnel a déjà beaucoup à faire avec le déménagement, « ajouter des choses pendant les heures de travail est complètement incongru ». Elle trouve que ce serait plus pertinent dans le PSV puisque là-bas, les gens sortiront beaucoup moins de leurs services (la nature de l'architecture et l'organisation du travail génèrera plus de cloisonnement entre les différents services). Au cours de cette discussion, je sens des réticences quant aux propositions participatives. Faire preuve d'une qualité de présence et d'attention³²⁸. Accueillir leurs propositions, encore une fois, faire preuve d'hospitalité.

328. Voir le commentaire qui suit pour ces notions de présence et d'attention.

Nous discutons aussi du choix de lieu pour mon bureau, la très belle pharmacie fait concurrence à l'ancienne salle d'opération. Mais tout porte à l'oublier : problème de clefs et de sécurité incendie, il sera difficile d'y accueillir du public. Pour la salle d'opération, la clef sera facile à récupérer, il faudra juste prévoir une armoire qui ferme ou un coffre pour ranger le matériel.

Quelques jours plus tard, j'arrive à 10 heures. Je vais voir Patrice Petit pour récupérer la clef du bureau que je dois investir. Il n'a pas de clef, il m'envoie à l'accueil. A l'accueil, Frédéric ne trouve personne, le pass général est en possession de Ahmed qui fait l'inventaire général. Il appelle Nadine Destieu. Elle quitte son poste, me rejoint et ouvre la salle de l'ancien bloc opératoire. Et là, surprise, l'espace est encombré par des lits et des meubles, stockés là suite à l'incendie de la semaine précédente. Nous passons la matinée à chercher un autre bureau. Nous envisageons un moment la salle de l'autodialyse, située à l'extrémité de l'aile ouest. Elle donne sur le jardin, c'est spacieux et lumineux, il y a une cuisine, mais pas d'électricité ni internet. On la fait nettoyer au cas où on ne trouverait rien d'autre. Quoi qu'il en soit, je la réserve pour entreposer du matériel, ce peut être un lieu de travail, un atelier pour la préparation de choses nécessaires à la restitution. Finalement, nous trouvons un bureau à côté de celui de l'aumônier. C'est petit mais ça donne sur la coursive (fig.08). Sur le palier, je capte le réseau. Au bout de mon couloir se trouve le service biomédical chargé de l'entretien des appareils médicaux ; l'équipe composée de quatre hommes m'accueille avec la même bienveillance. Elle saura me conseiller ou me donner des informations précieuses.



— fig.08
Bureau, CH Saint-Cyr.



— fig.09
Bureau, clinique de Villeneuve.

02. À la clinique

Mardi 28 octobre, 16 heures, rendez-vous avec Laetitia Ourtoule attachée à la direction et à la qualité. Encore une fois, je suis accueillie chaleureusement, nous visitons les lieux. Le plus ancien bâtiment conçu par Monsieur Derieux, chirurgien, et construit en 1944, a une très belle conception : des arcs rythment les couloirs et ajoutent douceur à l'ambiance, les courbes contrebalancent l'aspect clinique, hygiénique, voire froid de ce lieu de santé. J'apprends beaucoup de choses sur l'histoire de l'établissement. En 2001, les deux cliniques de Villeneuve, Clinique Saint Thérèse et Clinique du Parc ont fusionné. Cette dernière, avait été reprise par Monsieur Boqué (chirurgien et déjà directeur d'une clinique à Fumel) après qu'elle fut laissée par l'ancien directeur qui quitta les lieux à la fin de la seconde guerre. Le bâtiment de cette dernière a été abandonné, il est aujourd'hui en friche. Toutes les équipes ont été rassemblées à la Clinique Sainte Thérèse qui devint l'actuelle Clinique de Villeneuve. Entre les deux établissements existait à la fois un clivage politique et idéologique, l'une catholique, l'autre plutôt communiste. Ce clivage persiste encore aujourd'hui entre les personnels. Laetitia me fait visiter différents lieux, comme le bloc opératoire, l'usine à air pur, les archives, etc. Elle m'indique une ancienne chambre qui me servira de bureau et m'en donne la clef (fig.09). Nous convenons que je serai présente à la clinique tous les mardis. Un jour par semaine seulement car l'établissement est beaucoup moins vaste que l'hôpital (150 employés contre près d'un millier).

Mardi 11 novembre, 11 heures, arrivée à la clinique. Je vais au service de soin. Tous les patients, les infirmières, les aides-soignantes sont rassemblées au même étage. Le reste de la clinique est vide. Un chirurgien, M. Fiquet est là. Je me présente, j'évoque le travail photographique que j'amorce, il rétorque qu'il « sera noir », car « l'ambiance est à l'inquiétude et à l'incertitude ». Il est très bavard, parle de l'absence de concertation dans ce projet, des aberrations de conception du bâtiment. Il raconte aussi la Clinique du Parc, et dresse un portrait fleuri des chirurgiens de l'époque : « Boqué : queutard et fantasque ; Karsenty : bon vivant ». Il résume le clivage : « les culs bénis culs serrés, le cœur et le porte-feuille du même côté, avec toute l'hypocrisie que cela véhicule – les couloirs non peints là où il n'y a pas de public – d'un côté, et la Clinique du Parc, lieu de dépravation, de l'autre ». Il évoque les années 70, les fêtes des internes, leur décadence, leur folie, le boulot et les nuits sans dormir. Il a un portrait de



— fig.10
Rencontre avec le personnel,
présentation du projet *Genius Loci Villeneuve*, 13 novembre 2014.

Tallerand dans son bureau et deux lithographies représentant une circoncision, elles datent du début du XX^e siècle et sont calligraphiées en arabe.

Enfin, je déjeune avec l'équipe de garde. Une grande tablée. On fête l'anniversaire de Delphine. Je fais quelques portraits. Puis je me balade un peu. Chacune à leur tour, les aides-soignantes me prennent à part pour me montrer tantôt une chambre (la 114 avec son lavabo d'époque) tantôt la chapelle, etc. Je suis adoptée.

Dès la fin du mois d'octobre, je mets en ligne un blog pour permettre à chacun de suivre le projet. Celui-ci est toujours en ligne et se révèle être le meilleur support pour rafraîchir la mémoire et suivre toutes les étapes du processus de travail pour le ré-écrire aujourd'hui³²⁹.

329. <http://genius-loci-villeneuve.tumblr.com/>.

IV — Ancrer la présence

Il n'y a pas de service de médiation culturelle au sein des deux établissements pour m'accompagner dans le projet : m'aider à faire circuler les informations, à me conseiller les personnes ressources, etc. Je dois donc aller chercher les informations moi-même. C'est un mal pour un bien, car ainsi, je me présente aux gens et j'apprends à sentir le terrain, l'ambiance, découvrir les lieux, jauger ce qu'il est possible de faire ou pas. En palliant à cette absence, je mène l'enquête et ancre par là-même ma présence.

Si, à la clinique, il est relativement aisé de faire le tour des services, à l'hôpital, beaucoup plus vaste, c'est plus compliqué. Il est donc plus difficile de diffuser l'information de l'existence du projet artistique. Comme il n'y a pas de médiateur culturel chargé de m'accompagner pour annoncer et présenter le projet aux personnels (mon référent est le DRH, il est peu disponible), j' imagine une rencontre publique, le 13 novembre, afin de me présenter. Un flyer est préparé par mes soins et distribué dans les services ainsi qu'une affiche. En accord avec la direction, nous avons opté pour la salle TV qui se trouve en face de la boutique (petite cafétéria avec vente de presse et dépannage), près de l'accueil. C'est la dame qui gère ce commerce qui peut diffuser depuis son ordinateur ce qui est visible à l'écran de la salle TV, une simple clef usb me permettra d'y montrer des choses lors de la rencontre du 13 novembre (fig.10). Je prévois de me présenter, d'expliquer les enjeux du projet et de discuter autour des thèmes suivants : Que faut-il sauver... De l'état d'esprit du lieu, de son souffle ? Quel objet aimeriez-vous transporter ? Et je propose une

visite de l'ancienne pharmacie, qui est fermée depuis les années 80 et que beaucoup ne connaissent pas (fig.11). Des personnes du service de la kinésithérapie, du bio-nettoyage, de la pharmacie sont présentes. C'est un bon début pour infuser la présence et diffuser l'information.

À ce stade du projet, qui n'en est qu'à ses débuts, mais déjà à seulement un mois de la première vague de déménagement, il devient urgent d'établir un plan de visite des services en commençant par ceux qui partiront en premier, sachant que la période de transition se déroulera sur un mois. Je me mets en quête du planning du déménagement qu'on me fournit rapidement. La liste des services, la date de sortie et les coordonnées des cadres responsables, me permettent de contacter chacun d'eux, de convenir d'un rendez-vous et d'établir mon propre planning de visite.

Il s'agit à la fois de travailler la méthode de ma présence, et faire de ma présence une méthode.

Premièrement, grâce au bureau, j'habite l'établissement. Ce point d'ancrage, ce lieu de travail affirme ma présence dans l'établissement (atelier, bureau, studio, j'ai navigué entre ces trois mots). Il devient rapidement un lieu d'accueil et de discussion qui permet de faire cohabiter différentes qualités de présences : celle d'un lieu convivial, où l'on peut boire un thé, un café, où le personnel peut prendre un moment pour voir mon travail, raconter ce qu'il fait. Deuxièmement, la présence dans les services, dans le quotidien de l'établissement, qui est fait de petites choses, de moments subtils qui se jouent à la sortie d'un ascenseur, dans un escalier, là où l'on fume une cigarette, etc. Enfin, ce que je crée en fonction de ces présences. Je produis/fabrique des situations (une visite, une discussion) dont je garde trace (je filme des services en fauteuil roulant poussée par une infirmière qui m'en fait la visite, je fais des portraits, des images des lieux ou des objets), qui en provoquent d'autres (faire des boutures des plantes du parc du CH Saint-Cyr pour les offrir aux services qui donnent sur des patios au PSV) que je mets en circulation (des tirages photos à donner et à échanger, des compositions florales offrir). Mon art produit ainsi des choses qui nourrissent les présences.

La restitution finale qui donnera à voir ces situations les fera resurgir, elle prolongera l'expérience, réactivera l'ambiance vécue durant quatre mois de résidence.

V — Exemple de situation-présence : les offrandes et les dons

01. Contexte

Le déménagement de l'hôpital et de la clinique crée dans les deux établissements un climat de tension. Chacun doit assumer les tâches de sa fonction et prendre en charge les besoins du déménagement dans le même temps – sans supplément de temps de travail. La fusion public-privé génère aussi beaucoup d'inquiétude, car comme l'évoquait M. Fiquet, les choses ne sont pas énoncées clairement aux personnels par les deux directions, personne ne sait comment ces deux univers, leurs deux idéologies vont cohabiter. Elles n'y sont pas préparées. Les directions sentant les tensions monter et craignant les mobilisations syndicales, sollicitent conjointement la prestation d'une équipe d'ergonomes³³⁰ afin d'accompagner les personnels dans ce « déplacement ».

330. Société Ancoe

02. Enjeux

Dans le montage du projet, le dossier comptait un volet « atelier avec le personnel », qu'Isabelle Monmarchon et moi-même avions imaginé financer sur des crédits de formation de l'hôpital. J'avais pensé à un artiste, Jean-Paul Thibaut³³¹ et une philosophe, Christiane Vollaire³³² (infirmière de formation). Dans cette période d'amorce du projet, me vient l'idée de mettre en place ces ateliers autour de la pratique de l'*ikebana*. Il s'agit d'une offrande, d'un cadeau, préparé selon un protocole d'arrangement de fleurs et pratiqué comme une méditation en action. Ce processus peut être transféré vers un arrangement de formes ou de mouvements, lesquels pourraient participer au déplacement de la procession qui est évoquée avec plusieurs personnes, j'y reviendrai.

331. Voir le site de l'artiste :
www.protocolesmeta.com/spip.php?auteur3

332. Voir le site de la philosophe :
www.christiane-vollaire.fr

La question du don m'intéresse. C'est une technique que connaissent et pratiquent les ethnologues pour ancrer leur présence au moment de l'enquête. En offrant, on travaille le terrain, on le rend favorable à la poursuite de l'enquête ; je me réfère ici aux travaux de Marcel Mauss sur le don et de Alain Caillé sur le convivialisme³³³. Ici, le geste du don est une façon de remercier le personnel pour l'hospitalité dont il fait preuve vis à vis du projet et de ma présence. C'est aussi une manière de prendre soin du personnel qui passe son temps à prendre soin où à y participer. Je « produis » des choses qui participent à une économie d'échanges subtils dans une communauté que j'infiltrerai. Au-delà de cette éthique, cet espace du don, « systématisé » plus tard, au PSV, avec la permanence, révélera aussi sa dimension politique.

333. Je reviendrai sur ces concepts dans le commentaire intitulé : « Comment ménager des passes au milieu du milieu ? »



— fig.11
Découverte de l'ancienne pharmacie, 13 novembre 2014.

03. Idées (de réalisations possibles)

Avec la présence d'ateliers d'*ikebana*, il serait possible de créer un moment de répit, créer un espace de respiration, de donner du souffle. Questionner en creux le rapport à l'air dans un type d'architecture où la circulation de l'oxygène est fondamentale : le passage d'un bâtiment aéré, conçu sur la ventilation naturelle, à un bâtiment clos, respirant grâce à l'air conditionné. Je vois plusieurs avantages : une proposition assez concrète et légère pour faire envie au personnel ; la possibilité pour le personnel d'y participer selon ses disponibilités, ne serait-ce qu'en fournissant des matériaux par exemple ; la présence de matériaux végétaux sur place (grand parc, patios intérieurs, etc.) ; les *ikebana* réalisés peuvent faire l'objet de cadeaux à offrir aux services ; une façon de rassembler les gens autour d'une activité où il sera possible de récolter des témoignages (protocole à imaginer).

Finalement les crédits de formation n'étaient pas accessibles car l'association support de mes projets artistiques n'a pas l'agrément idoine. C'est une personne de l'équipe de la DRH, Françoise Gay, qui me le confirme. Une complicité se noue avec les secrétaires de ce service. Aussi, l'idée d'un atelier est abandonnée, mais se transforme en geste d'offrande dans ce même service, où Jean-Paul Thi-beau viendra réaliser une *composition ikebana* (10 novembre 2014) ; ce sera le début d'une série (fig.12), au CH Saint-Cyr (Service des brancardiers, 4 décembre 2014), à la clinique (16 décembre 2014) puis au PSV (service technique le 21 janvier 2015, accueil le 28 janvier 2015, service du bio-nettoyage le 5 février 2015, lors de la clôture de la résidence le 19 février 2015, et enfin à l'occasion de la restitution du projet dans le hall du PSV le 5 mai 2015).

04. Situations (expérimentées)

Dans le même temps, lorsque je visite les différents services, il arrive que des équipes me sollicitent pour faire des portraits photographiques. De fil en aiguille l'idée d'un cadeau pour Noël fait son chemin : ouvrir l'ancienne pharmacie, y installer un studio photo, proposer aux équipes de venir s'y faire photographier. Je fais circuler un *flyer* pour diffuser l'information. La séance photo aura lieu le 22 décembre (fig.13). Certaines personnes me proposeront d'autres lieux comme celui de la statue de la lionne qui accueille les visiteurs à l'entrée du parc du CH Saint-Cyr.

Par la suite, je réfléchis à faire une proposition parallèle à la clinique. Dans les premiers jours de décembre, en discutant avec une personne chargée de l'entretien technique, alors que j'expliquais ma proposition d'une séance de portraits que je ne savais pas encore



— fig.12
Offrandes *ikebana* avec Jean-Paul Thibau.

où réaliser, il me dit : « j'ai une idée ! ». Et il me parle du petit banc. Ce petit banc était autrefois installé à l'arrière de la clinique sous le grand magnolia, où le personnel se retrouvait autour d'une pause cigarette. Il avait disparu depuis deux ou trois ans, probablement parce qu'il participait à la longueur des pauses... Mais cette personne sait où il se trouve. Le jour convenu (23 décembre), le petit banc retrouve sa place sous le magnolia pour une séance de portraits lors de la dernière semaine de travail, avant le déménagement.

Ce geste viendra amorcer un second registre de don après le déménagement : au PSV, je tiendrai une permanence durant lesquelles, les personnes pourront venir chercher les portraits tirés sur papier que je leur offrirai et que je leur proposerai de me prêter encadrés au moment de la restitution du projet.

VI — La recherche d'archives et de documents, une approche de l'architecture en creux

À ce stade du projet, il ne faut pas oublier que le socle de ma démarche est l'architecture, en situation de chantier. Si nous ne sommes pas ici dans un chantier à proprement parler, nous y sommes au sens figuré, puisque l'institution vit une transformation profonde. Ce par quoi cette transformation se révèle, c'est le lieu où elle tient place, son architecture. Tout au long du projet, l'architecture est présente, c'est elle qui donne le cadre, que j'approche dans les premiers jours par des visites, des repérages, en filmant les lieux, notamment avec Guillaume Loiseau.

Je recherche à resituer le lieu – écosystème et bâtiment – dans une histoire. Je recherche les images, les archives qui peuvent m'aider à la comprendre. Les photos que possède le personnel – par exemple celle de la dame à cheval dans le parc dans les années 1920, ou encore celle de Nathalie Labouly – ou le service technique chargé de l'entretien de l'immobilier, qui me dévoilera son trésor qu'à la fin de la résidence, dans les derniers jours de février³³⁴.

Une des dernières actions que je mène à la clinique, avec la complicité de Laetitia Ourtoule, sera d'éteindre chaque lumière de la clinique, chambre par chambre, et de filmer la scène de l'extérieur, afin de faire image de cette architecture qui s'éteint³³⁵.

Enfin, l'architecture est aussi approchée comme un élément faisant partie intégrante du tissu social et urbain villeneuvois, rappelons-nous que c'était une des questions initiales du projet. L'idée d'un déplacement à l'échelle de la ville, sous forme d'une procession entre la clinique, l'hôpital et le PSV, naît.

334. Monsieur Vandierdonk en fait mention lors de notre entretien, elles seront mises à ma disposition quelques jours plus tard. La scène figure dans le film *Genius Loci Villeneuve*.

335. Ces images figurent aussi dans le film *Genius Loci Villeneuve*.



— fig.13

Séance de portraits des équipes de soins dans l'ancienne pharmacie du CH Saint-Cyr, transformée pour l'occasion en studio photo, 22 décembre 2014.

VII — Le déménagement comme situation géographique, urbaine et sociale

La résidence se déroule au rythme des visites des services et des rencontres que le hasard provoque aux détours des couloirs, des temps morts, etc. Très rapidement, ce sont moins les lieux que je photographie que les situations vécues : l'endroit où l'on m'accueille, l'objet qu'on me montre, les personnes que je rencontre : on veut le portrait de son équipe ou de ceux avec lesquels on aime travailler. Début janvier ce sont les fêtes de départ des différents services qui se succèdent et on m'invite à garder la mémoire de ces moments, où les équipes se rassurent une dernière fois avant de partir vers l'inconnu de la fusion. Et puis, viennent les derniers jours du déménagement. Je mets le mien en scène.

Dès le début de la résidence à l'hôpital, et notamment lors des discussions avec les secrétaires de la DRH, l'idée d'une marche, d'une procession, ou tout au moins d'un mouvement qui partirait du centre ville (de la clinique et de l'hôpital) pour rejoindre le PSV a été évoquée. Ce qui plaisait au personnel, c'est l'idée d'un déplacement symbolique rassemblant les personnels des deux établissements et la communauté villeneuvoise, car d'une certaine façon, ce déménagement est celui de toute la population. L'absence va laisser un vide symbolique et évidemment économique. Cette vision de la situation, à l'échelle de l'agglomération, est cruciale, et la procession dont le déplacement géographique rappelle le contexte urbain et sociétal me paraît être un beau geste à l'adresse de la communauté. Il me semble assez grave qu'une ville qui porte ce projet de construction³³⁶ d'un bâtiment en périphérie, n'envisage pas ses répercussions, ses conséquences ; ne fasse aucune proposition de ré-équilibre, ni de réflexion de fond sur le devenir du centre-ville. L'absence d'une vision globale et à long terme est patente.

Après avoir sondé le terrain des deux directions, qui se sont révélées être très favorables à cette initiative, je propose, début décembre, à tous les partenaires (mairie comprise), une réunion d'étape autour d'un déjeuner pour discuter du déroulement de la résidence et évoquer l'idée de cette procession. Les réponses de la ville se feront attendre³³⁷, pour finalement opposer par mail un refus catégorique à peine argumenté :

From: y.lemarchand@mairie-villeneuvesurlot.fr

To: beatrice.dellea@wanadoo.fr; celinedomengie@hotmail.com; i.monmarchon@mairie-villeneuvesurlot.fr; d.monnoyeur@mairie-villeneuvesurlot.fr; m-f.beghin@orange.fr; dac@mairie-villeneuvesurlot.fr

336. Ce projet a été porté par Jérôme Cahuzac qui était maire de la ville jusqu'au début du chantier.

337. De la part de Yannick Lemarchand, directeur du cabinet du maire et Béatrice Delléa, élue à la culture.



— **fig.14**
Arrivée du premier patient au Pôle de Santé
du Villeneuvois, 15 décembre 2014.



— **fig.15**
Préparation du déménagement,
bureau *Genius Loci*.

Subject: RE: Réunion d'étape / Genius Loci

Date: Tue, 9 Dec 2014 13:54:33 +0100

Bonjour

Je vous précise que le Maire n'est pas du tout favorable à cette opération.

Bien cordialement

YL

De : Béatrice DELLEA [mailto:beatrice.dellea@wanadoo.fr]

Envoyé : mardi 9 décembre 2014 13:50

À : celine domengie; Isabelle Monmarchon; Dominique Monnoyeur; m-f.beghin@orange.fr; y.lemarchand@mairie-villeneuveurlot.fr; dac@mairie-villeneuveurlot.fr

Objet : RE: Réunion d'étape / Genius Loci

Bonjour

Les « marches » se font pour marquer un deuil ou un événement tragique.

Je préfère pour ma part avoir une vision bien plus positive de ce transfert vers un équipement de pointe, Saint-Cyr ayant par ailleurs un autre avenir devant lui, et pas un « enterrement ».

Je ne suis pas favorable à cette action.

BDelléa

Au-delà du ton tranchant de la réponse et de l'absence d'une volonté de discussion, qui prennent la tournure d'une forme de censure, je suppose rapidement qu'un déplacement dans l'espace public évoque plus certainement, aux yeux du pouvoir, la revendication sociale que la joie d'un carnaval, et alimente la crainte d'une amplification des mobilisations syndicales qui ont jalonné toute cette période de transfert, tant du côté du public que du côté du privé. Sans chercher la confrontation, sans aller non plus à l'encontre des énergies, je n'ai pas abandonné l'idée d'un déplacement à l'échelle de la ville...

Mi-décembre, le transfert des premiers patients du service SSR³³⁸ de l'hôpital vers le PSV (fig.14) a lieu. Je fais quelques images du service qui se vide, puis je sympathise avec un ambulancier, que j'accompagne durant plusieurs allers-retours. Il se trouve être le patron de l'agence. En chemin, me vient l'idée de déménager moi-même en ambulance... petit clin d'œil à Joseph Beuys. Je lui fait part de cette idée, il accepte et met à ma disposition une ambulance équipée de branchements électriques.

Le samedi 17 janvier, les deux établissements sont vides. La veille, le dernier camion est parti de Saint-Cyr, avec entre autres,

338. Service des Soins de Suite et Réadaptation, service de convalescence qui accueille en général des personnes âgées.



— fig.16
Déménagement du projet
Genius Loci Villeneuve.

mes affaires étiquetées – car je fais partie de la famille (fig.15). Un rendez-vous est donné à la clinique à 15 heures. Sur une petite table sont disposés des boîtes à photographies contenant des tirages, des enveloppes, et des tampons (celui de la Clinique de Villeneuve, celui du CH Saint-Cyr et celui du projet) afin d'offrir à chaque visiteur un tirage photographique et une carte postale. Deux caissons lumineux sont installés dans l'ambulance. Ils présentent deux photographies, la clinique et l'hôpital – les caissons sont des négatoscopes détournés – ainsi qu'un diaporama diffusant des images du travail *in situ*. À 16 h 30, nous nous déplaçons vers Saint-Cyr, pour reconduire l'opération, puis 18 heures nous rejoignons le PSV. Là, c'est un nouveau lieu qui est investi et inauguré pour l'occasion (fig.16).

Guillaume Loiseau est présent à cette occasion et documentera rencontres et déplacements dans la ville. La trace de cet événement est conservée sous forme d'une vidéo³³⁹.

VIII — La permanence comme forme de présence

Au cours de mes visites des différents services, une me marque profondément. Celle où une secrétaire me livre avec beaucoup de sincérité, d'émotion et de colère, son regard sur la situation de ce déménagement. Son organisation managériale révèle les orientations idéologiques prises par une direction qui « perd de vue l'origine du mot hôpital : l'hospitalité ». Cette femme se saisit de la caméra pour dire. Elle est consciente, je le suppose, que je suis en mesure de porter cette voix, que mon travail peut la faire entendre. Je suis touchée par la confiance qui m'est accordée et dans le même temps je sens qu'il faut apporter une réponse d'artiste à cette question, faire un choix, que seule mon intuition pouvait guider³⁴⁰. Mon rôle n'est pas de porter une parole syndicale, mais dans le même temps, il ne faut ni occulter ce témoignage, ni faire disparaître l'espace qui le rend possible. D'une part, Je prends le parti d'intégrer ce témoignage au film qui sera diffusé au moment de la restitution du projet³⁴¹, d'autre part, émerge l'idée d'une permanence.

Je mets en place au PSV, dès le mois de janvier. Elle est inaugurée le jour de mon déménagement, puis ouverte au personnel trois jours par semaines, avec des horaires chaque jour différents pour s'ajuster aux différents emplois du temps. Ainsi, les gens sont sûrs de me trouver, mais j'y suis bien plus largement : la porte est ouverte et bien souvent les visites s'improvisent au-delà des heures dédiées. Chaque jour, sont notés les noms des visiteurs.

339. Cette vidéo est à retrouver sur le blog du projet : <http://genius-loci-villeneuve.tumblr.com/> (17 janvier 2015), ou bien dans la section vidéo de l'*Atlas* : <http://atlasgeniusloci.fr/villeneuve-sur-lot>.

340. Voir le commentaire qui suit où j'explique la notion d'*intuition* comme méthode en m'appuyant sur Henri Bergson.

341. Un autre témoignage engagé fait l'objet d'une séquence vidéo qui fut diffusée au CNAM, en septembre 2015, dans le cadre des ateliers critiques organisés par le collectif Tenons & Mortaises autour de la question : "Où est la domination ?". Cette vidéo est en ligne dans la section vidéo de l'*Atlas* : <http://atlasgeniusloci.fr/villeneuve-sur-lot>.



— **fig.17**
Installation d'un nouveau bureau
et d'une connexion internet



— fig.18
Installation de la permanence
Genius Loci Villeneuve.

La permanence se tient dans un petit bureau situé près de la direction du Centre Hospitalier³⁴². Plusieurs endroits avaient été évoqués, comme au deuxième étage dans un service de soin, ou bien au cœur des urgences, mais le premier était trop excentré et le second trop difficile. La proximité de la direction n'était pas de mon goût car je ne souhaitais pas qu'on m'assimile à la hiérarchie, mais finalement, situé au rez-de-chaussée, près de l'entrée du personnel, près des escaliers descendant aux services techniques, logistiques, etc., la localisation de mon bureau se révèle judicieuse. Dès le premier jour, on y installe une connexion internet (fig.17), un téléphone et je demande une carte magnétique pour entrer et sortir librement par l'accès du personnel et du parking. C'est mon espace de travail quotidien durant un mois et demi (les dernières semaines de résidence, puis durant le mois de mai pour la préparation et la coordination de la restitution). Dans ce lieu, je travaille, je stocke les négatoscopes récupérés qui serviront à l'exposition finale, je garde des archives et conserve des objets liés à la mémoire des deux établissements qu'on m'a confiés. Un petit meuble récupéré à Saint-Cyr me permet de ranger du matériel ainsi qu'un nécessaire à café-thé (indispensable dans un lieu qui se veut convivial). L'espace est vite saturé d'objets, la permanence génère une forme qui n'est pas celle d'un atelier d'artiste classique, ni celle d'une exposition (fig.18). Tout est à portée de vue, parce que tout ce qui est là – les archives, les images encadrées prêtées, mes essais d'impression sur plexis, les traces des histoires racontées – est un support de discussions : c'est non seulement ce qui me permet d'expliquer ce que je fais, mais c'est aussi ce qui ouvre la parole, et fait support de discussion, tel le hors champ photographique.

Au centre de la pièce, une petite table permet de déployer des images, de les regarder, de prendre un café, etc. Au-dessus de cette table, nous imaginons avec Guillaume Loiseau un dispositif de captation qui nous permet de garder les traces de ces rencontres : une caméra est fixée au plafond, faisant image des photographies et des documents manipulés, tout en protégeant l'anonymat des personnes. Ces images seront restituées par le film projeté lors de la restitution intitulé *Genius Loci Villeneuve*.

La permanence joue aussi un rôle clef dans la structuration de la continuité du projet et de son ancrage dans la communauté, puisque c'est le lieu où le personnel peut venir récupérer les photographies promises, imprimées et offertes. Chacun, s'il vient avec

342. Avec la fusion dans le nouveau bâtiment, l'hôpital ou CH Saint-Cyr devient le Centre Hospitalier et la Clinique de Villeneuve, tout simplement la Clinique.



— fig.19
Accueil du personnel pendant
les permanences *Genius Loci Villeneuve*.



— fig.20
Clôture de la résidence, 19 février 2015

une clef USB, peut copier les images qui l'intéresse ; il repart aussi avec une nouvelle carte postale éditée pour l'occasion. Se joue ici une réflexion sur la circulation et la cession des images par l'artiste. Je considère qu'au sein de ce projet, le corpus créé constitue une mémoire collective, ainsi les images appartiennent à tout le monde. Le projet bénéficiant d'un soutien financier suffisant pour rémunérer mon travail et pour financer l'impression des images, la création photographique est directement mise à disposition de sa communauté.

La permanence donne lieu à une forme, une œuvre, à une plastique qui lui est propre et qui est liée à son contexte et à son adresse. L'idée d'un lieu qui fait œuvre, où dans le même temps l'œuvre fait lieu, n'est pas sans rappeler le concept de topoïétique forgé par Michel Guérin³⁴³, mais s'inscrit au contraire dans une vision pragmatiste, où l'unité de lieu, de temps et d'action – fondatrice de l'œuvre du point de vue aristotélicien – est pulvérisée par le continuum du projet. Nous sommes ici dans un autre registre de création où, à partir d'un lieu, le processus et le contexte débordent l'œuvre.

Comme nous l'avons vu, la permanence permet de poursuivre mon travail de présence au sein de l'établissement, de jouer de gestes avec la complicité du personnel. Elle est aussi un espace de coupure avec la routine, parfois pour l'éviter ou la fuir (fig.19), ou encore, au cœur de stratégies ou tactiques d'échappatoire au travail, une manière de faire « perruque ». Michel De Certeau, dans *L'invention du quotidien, arts de faire*³⁴⁴, en décrit très finement les mécanismes et ses enjeux émancipateurs.

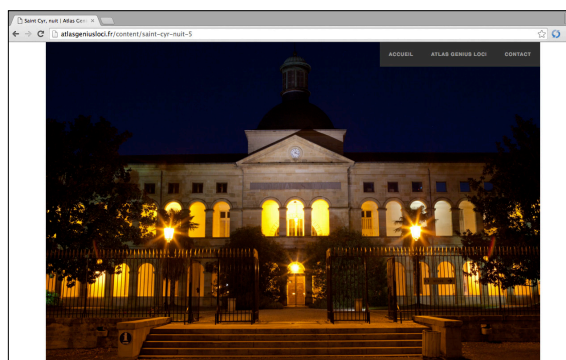
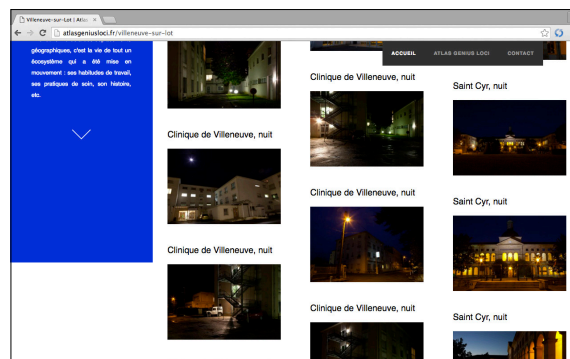
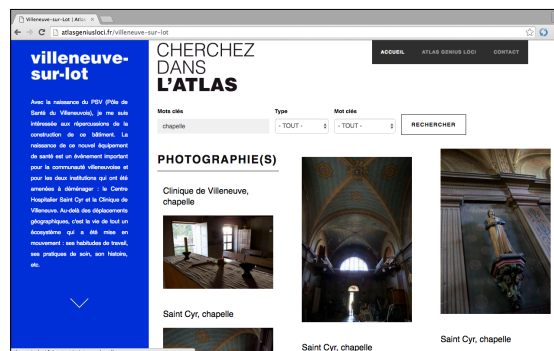
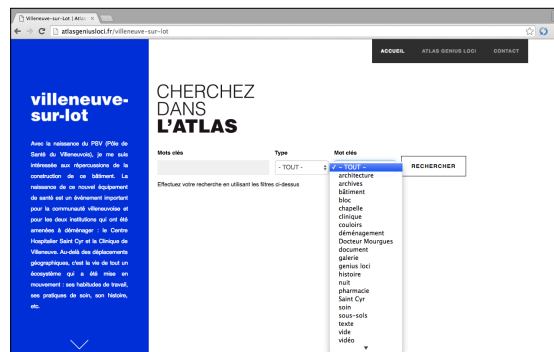
343. Michel Guérin (1946) est un écrivain et philosophe français.

344. Michel De Certeau, *L'invention du quotidien, arts de faire*, Paris, Gallimard, 1994.

IX — La sortie de résidence

Fin février s'achève la période de résidence. Une pause de deux mois permet de préparer la restitution du mois de mai. Afin d'annoncer la suite, un événement de clôture est préparé au cours duquel sont invités tous les partenaires (fig.20). Sylvie Minvielle (DRAC), Mme Anne-Marie de Belleville (ARS) et Alexandra Martin (Pôle de compétence « Culture et santé ») font le déplacement depuis Bordeaux pour assister à la rencontre. Isabelle Monmarchon représente la mairie. Les directions prennent un moment pour visiter le lieu de la permanence et découvrir un *ikebana* géant composé par Jean-Paul Thibeu à partir des bou-ture, et accompagné d'une vidéo-document restituant l'action dans son contexte³⁴⁵.

345. *L'ikebana* géant est installé dans le bureau voisin qui est vide et mis à ma disposition exceptionnellement.



— fig.21
Première version en ligne d'un
Atlas Genius Loci : [http://
atlasgeniusloci.fr/villeneuve-sur-lot](http://atlasgeniusloci.fr/villeneuve-sur-lot).

X — La restitution d'expérience Mai de la photo 2015

01. L'Atlas en ligne

Dans le prolongement de la permanence, où le personnel peut venir trouver des tirages et télécharger des images, j'imagine une première version de l'Atlas qui est mise en ligne pour la restitution³⁴⁶. Cet Atlas est imaginé comme la version bêta de l'*Atlas numérique Genius Loci*, et envisagé comme l'aboutissement de ma thèse de doctorat en arts plastiques : ce geste artistique interroge la façon dont l'histoire d'une communauté – à partir de l'ancrage de l'architecture et du lieu qu'elle habite – peut constituer un bien commun et être mis à sa disposition.

Une première tentative de collaboration avec le service informatique est esquissée. Un des employés de ce service est invité par son directeur, Philippe Galland, à m'aider à réaliser une base de données. Mais j'aperçois très vite les limites d'une collaboration avec lui, tout à fait compétent mais qui ne cerne pas les enjeux esthétiques. Par ailleurs, ce partenariat aurait eu du sens si l'Atlas avait été intégré au site internet du PSV, pas seulement sous la forme d'un lien sur lequel on clique. S'il n'est pas intégré, autant le concevoir de manière autonome, même s'il me faut prendre en charge le stockage des données³⁴⁷. Je rajuste le tir.

Je sollicite l'aide d'un webmaster (Joachim Désarménien) et d'un graphiste (Pascal Sémur) dont le travail est financée grâce à la bourse d'Aide à la création de la DRAC³⁴⁸. L'Atlas est conçu comme lieu de conservation des archives des différentes expériences *Genius Loci*. Chacune a sa page. Pour celle du projet à Villeneuve, un moteur de recherche fonctionnant à partir de mots clefs, permet de trouver les documents, les photos, les archives et de les télécharger (fig.21). Au moment de la restitution, un ordinateur sécurisé permet de consulter le site.

346. <http://atlasgeniusloci.fr/villeneuve-sur-lot>.

347. Ces questions techniques seront développées avec *Genius Loci UBUM*.

348. Obtenue au printemps 2014. 2500 euros au total, une enveloppe qui n'est pas suffisante pour ce genre de prestation, qui aboutira grâce à l'investissement amical de ces collaborateurs.

02. L'installation au PSV

Le projet est présenté au public dans le cadre du Mai de la photo 2015, par une restitution d'expérience qui prendra plusieurs formes.

Premièrement, une installation dans le hall d'entrée du PSV (fig.23). Un mur de négatoscopes donne à voir une sélection de photographies de la clinique et de l'hôpital, c'est un geste mémoriel. Un bureau table lumineuse contient des objets reliques et des archives des deux établissements, des plans des services techniques sont fixés au mur, la lampe d'urgence du bloc opé-



— fig.22

Projection du film *Genius Loci Villeneuve*,
cinéma L'Utopie, Sainte Livrade, 2 mai 2015.



— fig.23

Montage de la restitution du projet,
programmée dans le cadre du
Mai de la photo 2015.



— fig.24

Conférence de Marlyse Courech sur le decorum
de l'ancienne pharmacie du CH Saint-Cyr.

ratoire vient trôner au-dessus de l'ensemble. Sur le bureau est installé un ordinateur (prêté, préparé et sécurisé par le service informatique) qui est connecté à internet et sur lequel chacun peut consulter l'*Atlas Genius Loci*. L'espace du hall est « balisé » par l'accrochage d'une grande image coupée en deux verticalement et dont chaque moitié (2,2 m x 1,25 m) est fixée respectivement sur le panneau d'accueil de la clinique (à gauche en entrant) et du centre hospitalier (à droite en entrant) ; pour un temps la rivalité entre les deux établissements est brouillée. Comme convenu, beaucoup de ceux qui sont venus chercher leur tirage me le prête pour l'occasion, ils sont accrochés dans le réfectoire, un espace réservé au personnel. Ce point est important, car ce sont des images qui s'adressent au personnel, qui pourraient être lues de manière erronée par le public. La joie qui ressort des portraits, à l'image de l'engagement du personnel dans leur mission, aurait pu donner l'idée d'un déménagement opéré dans la liesse... Ce qui ne fut pas le cas. Le vernissage a lieu le 5 mai 2015.

03. Les événements

Le lendemain, une conférence est programmée dans un lieu associatif du centre-ville, l'Open Space. C'est l'occasion d'une discussion publique autour des images d'archives du centre hospitalier Saint-Cyr (fonds Ray Delvert³⁴⁹).

Le corpus de vidéos faites dans les services et dans la permanence fait l'objet d'un montage dont le film est projeté à deux reprises, le 2 mai au centre culturel, puis le 13 mai au cinéma d'art et essais L'Utopie de Sainte Livrade, qui me donne carte blanche pour le choix d'un film à projeter dans la soirée. Mon choix se porte sur *La ville bidon*, un film de Jacques Baratier, qui critique la construction des grands ensembles en région parisienne dans les années 70. La projection du film *Genius Loci Villeneuve* sera ponctuée d'actions – j'installe un stand pharmaceutique de fabrication de faux médicaments pour distribuer des sucreries au public au moment d'une scène difficile du film : une opération de la cataracte. Certaines de ces actions sont conçues avec la complicité de Deborah Repetto Andipatin³⁵⁰, artiste invitée pour l'occasion : Deborah ouvreuse de la séance, distribuera les sachets de pilules (fig.22).

La série d'événements s'achève au PSV, avec la conférence donnée par Marlyse Courech, attachée à la conservation aux archives de la ville de Villeneuve-sur-Lot, sur le décorum des pots de l'ancienne pharmacie du CH Saint-Cyr (fig.24).

349. Les archives découvertes en fin de résidence contenaient des tirages réalisés par le personnel du service technique ainsi qu'un ensemble de photographies commandées à Ray Delvert (photographe villeneuvois 1914-1992).

350. Voir le site de l'artiste : <http://deborahrepetto.blogspot.fr>.

04. Ce qui reste in situ

Au-delà de la mise en ligne de l'*Atlas*³⁵¹, des traces du projet persistent au PSV. Un diaporama est en ligne sur un canal de diffusion du PSV (canal n°56) visible dans les chambres, dans la boutique, dans les salles d'attente. Les négatoscopes dorment dans un placard, ils auraient dû être installés dans les services, mais ces reliques ne sont pas vues d'un bon œil de la part d'un service technique qui cherche à encourager l'usage des outils numériques : ceux-ci sont considérés comme des rebuts et non comme des objets de mémoire (évidemment, ce point de vue n'est pas partagé par l'ensemble du personnel), la résistance s'est saisie de l'argument selon lequel les nouveaux locaux ne sont pas adaptés à leur accrochage et à leur alimentation électrique.

La publication d'un livre était aussi envisagée. Nous nous saisissons probablement d'une date anniversaire pour mettre un point final à ce projet.

351. <http://atlasgeniusloci.fr/villeneuve-sur-lot>.

**Commentaire
Comment
prendre
une décision ?**

I— Être présent

Quand j'ai commencé à travailler pour *Genius Loci Villeneuve*, je ne savais pas encore comment j'allais honorer la mission qui m'était confiée. C'était plutôt une commande, mais je parle de mission, car je sentais une responsabilité peser sur mes épaules. La direction attendait un travail photographique mémoriel sur les lieux qu'on allait quitter. Mes images allaient faire mémoire, il fallait qu'elles soient idoines. J'aurais pu mener cet exercice en fixant des objectifs à l'avance, en préparant un plan de prises de vues par lieu, par type d'activité, par usages, etc. Définir une méthode « objective ».

Cependant, il me semblait que ce que je devais photographier, ce n'était pas seulement des lieux, c'était surtout un *milieu*. Un centre hospitalier est un écosystème complexe, dont le patient n'aperçoit que la partie apparente. Ce milieu est un monde qui nous est inconnu si on n'y travaille pas. Il fonctionne grâce à une multitude de savoir-faire, ceux liés au soin, mais aussi ceux qui permettent au soin d'être prodigué ; ils sont répartis en différents services comme par exemple : le service technique composé d'électriciens, de menuisiers, de plombiers, de jardiniers, service logistique pour l'entretien et les circulations (courrier, analyses biologiques, cycle de la lingerie, etc.) ; services administratifs, service informatique, imprimerie, cuisines, etc. Un ensemble de métiers qui composent une mini-société.

J'avais l'intuition qu'il fallait rendre compte de cette vie, de la façon dont les gens habitaient les lieux et y cohabitaient. Pour ce faire, il me semblait inopportun de décider *a priori* de ce qu'il fallait photographier, vision forcément partielle, figée, qui aurait

été déconnectée de la réalité vivante. Je décidai alors de ne pas faire de choix préalable, et préférai commencer par infiltrer le centre hospitalier dans son quotidien, d'y mener une sorte d'enquête. Pour rendre cette connaissance possible, je travaillai sur l'élaboration d'une méthode à mettre en œuvre pour être présente et pouvoir observer. Il fallait que cette présence soit juste : être attentive et à l'écoute, sans déranger les personnes qui devaient faire leur métier, qui plus est dans une période de tension avec la préparation du déménagement.

349. Voir le récit d'expérience
sur *Genius Loci Villeneuve*.

En fonction des situations et de cette attention je pourrais prendre des décisions et faire mes choix de prises de vues³⁴⁹ : c'était une qualité de présence qu'il fallait créer et affiner.

L'activité des artistes, quelle que soit son registre de pratique, est jalonnée de prises de décisions. Parmi les stratégies qu'ils mettent en place pour opérer ces choix, certaines sont inspirées des pratiques méditatives, ou du yoga. Dans un entretien avec Jean-Paul Thibaut lors duquel je l'interrogeais sur son expérience de la méditation, et sur le lien qui existe entre présence, décision, action consciente et pratique artistique, il répondait :

À la présence et la décision, je rajouterai un élément primordial, celui du silence. Le silence est nécessaire, l'« atténuation » du bavardage intérieur, ouvrir un espace en suspens, un temps de perception ouverte, d'écoute où la présence coïncide avec la réalité de la situation. La présence devient alors ce qui permet d'être en situation consciente de pratique : pratique de méditation ou pratique artistique et c'est grâce à cette présence consciente que vont pouvoir s'éclairer les décisions.

Lors de la pratique de méditation, on est sujet au bavardage mental, le fonctionnement du cerveau est plus perceptible, des scénarios se succèdent dans l'esprit – pour modérer cela on porte son attention sur la respiration naturelle. Il y a un mouvement de va et vient entre l'attention à la respiration et l'observation des mouvements de la pensée. On regarde, on écoute, on prend la décision d'observer cela sans juger, sans se juger. Une pensée, et hop une autre ! On contacte autre chose. Évidemment, on n'arrête pas le flux des pensées, il y en a toujours. Une prise de décision est en jeu : je me laisse porter par ça ? Je rentre dans le scénario ? Je vis les émotions et les sensations qui sont liées au scénario ? Ou bien, hop ! Je lâche et je reviens au contact de ma respiration.

Ce n'est pas sans lien avec l'activité artistique où on a toujours plein d'idées. On réunit des matériaux qui semblent être les plus proches, les plus aptes à pouvoir produire quelque chose et c'est

là où il faut prendre des décisions. D'où l'intérêt d'une certaine forme de méditation, ou une certaine qualité de présence qu'on peut avoir pour faire des choix pertinents ; alors, on peut choisir directement, à partir des moyens mobilisés. Mais on peut aussi se dégager de la psychologie de la décision, engager un processus aléatoire. Comme la manière de faire impersonnelle, activée par John Cage dans la majeure partie de ses œuvres.³⁵⁰

Jean-Paul Thibeu aborde ici deux points. D'une part la question de la « présence conscience » et de l'« *atténuation* du bavardage intérieur », dont il décrit la mécanique de la méditation³⁵¹, où l'appui sur le souffle permet de lâcher le flux de pensées pour maintenir une forme de concentration détendue, une suspension du jugement, une présence. Cette pratique est très proche du yoga dont la présence est un des fondements, j'en ai mobilisé certains principes pour *Genius Loci Villeneuve*. Je reviendrai ci-dessous sur cette tradition, ses techniques et ses enjeux ontologiques. D'autre part, Jean-Paul Thibeu amène la question de l'ego et la place de la subjectivité avec l'exemple de John Cage. Il creuse ce deuxième point, un peu plus loin lors de cet entretien.

Dans *Dharma et créativité*³⁵², Chögyam Trungpa précise bien que la pratique de la méditation est avant tout un acte créatif qui permet de faire de l'acte créateur un acte en harmonie avec la réalité avec laquelle il se passe quelque chose, avec laquelle il se confond. C'est-à-dire que la méditation amène à la pleine conscience, donc à une hyper présence. Ainsi, on évite tout ce qui est projection, on n'est pas dans l'expression de l'ego pur.³⁵³

Je reviendrai sur cette question avec l'exemple de John Cage et la pratique du hasard.

Afin de creuser plus en profondeur la description de mes processus mentaux comme le recommande le programme de Adrian Piper, j'aborderai ici la question du processus de prise de décision. J'explicitai les méthodes inspirées du yoga que j'ai mises en place, puis, en m'appuyant sur le concept d'intuition développé par Bergson, je ferai apparaître des proximités entre la pensée yogique et la pensée bergsonnienne, lesquelles m'aideront à décrire la spécificité de la pensée artistique.

L'activité de cette pensée et les choix méthodologiques, seront illustrés par l'exemple de l'usage d'un processus aléatoire avec le travail de John Cage. Nous verrons que cette méthode s'appuie sur un rapport au monde spécifique (une ontologie, une éthique,

350. Jean-Paul Thibeu, entretien réalisé le 2 octobre 2015, dans le cadre de *Quelque part dans l'inachevé n°1*, et publié dans l'ouvrage éponyme, volume 1-2.3, co-édition CLARE-Université Bordeaux Montaigne et Ville de Pessac, Pessac, 2016, p.15.

351. Jean-Paul Thibeu pratique la méditation de la voie Shambhala (issue du bouddhisme tibétain), fondée par Chongyam Trungpa Rinpoché (1939-1987).

352. Chögyam Trungpa Rinpoché, *Dharma et créativité*, Paris, Guy Tradaniel, 1999.

353. Jean-Paul Thibeu, entretien avec Céline Domengie, octobre 2015.

un positionnement politique : anarchie et écologie) et qu'elle a ouvert la voie à des formes d'art singulières et à des dispositifs spécifiques en terme de présence et de place accordée aux « subjectivités » : recherche actuelle sur des formes d'observatoire (propres aux pratiques expérimentales, propos de Joëlle Zask sur l'observation comme étape première de toute pratique expérimentale), des dispositifs où le public a une place en tant que sujet (Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*).

01. La présence à ce qui se passe, l'intuition de la durée : le yoga et Bergson

Comment mener l'enquête, être présente aux lieux, aux rencontres, avec attention et bienveillance, tout en étant présente à mes propres enjeux artistiques ? Les méthodes que je mis en œuvre s'inspirèrent de ma pratique du yoga et plus précisément de deux concepts, *tapas* et *abhyāsa*, qu'on pourrait traduire par les idées de « volonté » ou « ardeur » pour le premier, et de « constance » pour le second. Avant d'entrer dans le détail de ces concepts, il est nécessaire de donner quelques éléments de compréhension de la tradition indienne et yogique dans lesquelles ils s'inscrivent.

Rappel sur les fondements du yoga comme pratique de présence

Dans la tradition indienne, les principes sur lesquels le yoga fonde sa pratique ont été établis par un système de pensée séculaire qu'on appelle le *Sāṃkhya*. Le « Sāṃkhya et le yoga, que l'on tenait pour les deux plus anciens enseignements (le Mahābhārata les appelle *sanātane dve* : « les deux doctrines éternelles »), sont souvent considérés comme les deux aspects, l'un théorique, l'autre pratique, d'une même doctrine³⁵⁴ ». Le point de départ de cette doctrine se situe dans une prise de conscience du caractère insatisfaisant de la condition humaine, considérée comme une ignorance, qu'il s'agit de dépasser par la voie d'une connaissance. Dans cette tradition, le processus cognitif est opéré par l'élément principal du psychisme, *buddhi*. Celui-ci exerce une forme de discrimination, de discernement nécessaire au processus émancipatoire. Si cette connaissance est une pure gnose pour le *sāṃkhya*, elle passe par une profonde articulation entre théorie et pratique avec le yoga.

Le mot *yoga* vient d'une racine sanskrite *yuj*, il signifie « atteler ensemble, joindre, unir³⁵⁵ ». Dans la cosmogonie yogique, l'homme, « par définition est mobile, agité arythmique³⁵⁶ », « changeant, divers, contradictoire, incohérent, dispersé, aveugle³⁵⁷ ». Le yoga va permettre la réunion de ces parties éparées. Les premières lignes des *yoga sutra*³⁵⁸ en précisent les bases :

354. Tara Michaël, *Les voies du yoga*, Paris, Points, 2011. p. 32.

355. Tara Michaël, *Les voies du yoga*, Paris, Points, 2011. p.19. Cependant, la traduction de ce mot ne fait pas l'unanimité dans la communauté des sanskritistes. Par exemple, dans son introduction à sa traduction des Yogas sutras de Patanjali (*Les Belles Lettres*, Paris, 2014) Michel Angot s'oppose à cette interprétation. Pour lui l'étymologie de ce mot renvoie plutôt à l'idée de « recouvrement » que j'aborde plus loin avec le mot *nirodhah*. Cette variante herméneutique ne remet pas en cause la place fondamentale qu'occupe la présence dans la pratique du yoga, mais un chemin d'argumentation différant de celui que j'ai choisi aurait été possible.

356. Mircea Eliade, *Le Yoga, immortalité et liberté*, Paris, Payot, 1960.

357. Tara Michaël, *Les voies du yoga*, Paris, Points, 2011. p.20.

358. Les yogas sutras de Patanjali (II^e ou IV^e av.JC) constituent le plus ancien exposé systématique du yoga. Patanjali a répertorié et classé les pratiques yogiques existantes de son temps.

« Ici et maintenant, [voilà] l'exposé du yoga.
 Le yoga est le contrôle des activités fluctuantes de la pensée.
 Ainsi celui qui voit réside en sa propre forme ;
 sinon, il revêt la forme de ces activités³⁵⁹ ».

359. Traduction : Philippe Geenens,
Les yogasūtra, Saint-Raphaël, Âgamât, 2003.

Afin de créer cette unification intérieure, la pratique yogique est ancrée dans le présent : les premiers mots de ce *sutra* l'annoncent comme un fondement : « ici et maintenant ». Cette pratique de la présence repose sur huit étapes, qu'on appelle en sanskrit *ashtāṅga-yoga*, soit les huit membres du yoga. Ces huit membres sont : *yama*, l'ensemble des réfrènements moraux, *niyama*, l'ensemble des observances morales, *āsana*, les postures corporelles, *prāṇāyāma*, la discipline du souffle, *pratyāhāra*, le retrait des sens, *dhāraṇā*, la fixation de l'attention, *dhyāna*, la continuité de concentration, et *samādhi*, l'extase (une « extase intérieure »). Cette voie spirituelle est un processus sotériologique de libération.

Tapas

Lorsque Patanjali détaille la deuxième étape de la voie du yoga, celle des observances, il mentionne *tapas*, en sanskrit, « l'effort sur soi ». Elle est souvent traduite par « ascèse », mais selon Tara Mickaël, indianiste, il faut l'entendre au sens du grec : exercice, discipline, effort sur soi-même. « Le mot *tapas* est dérivé d'une racine TAP qui veut dire s'échauffer, devenir brûlant, et il a pour connotation l'idée d'un dégagement de chaleur associé à l'effort³⁶⁰ ». Dans la tradition védique, *tapas* est rituellement associé à l'acte d'allumer le feu. Pour le yogi, *tapas* peut prendre des formes variées, comme des dépassements physiques – jeûner, tenir une posture, contrôler sa respiration, supporter l'extrême froid ou l'extrême chaud – toutes ces pratiques ayant pour but d'accumuler une certaine énergie intérieure et de cultiver ardeur, force et puissance. Selon l'historien des religions Mircea Eliade, Patanjali recommande *tapas* pour dépasser le doute qui peut assaillir le yogi. Cet exercice du surpassement va parfois mobiliser une pensée contraire : « le *tapas* consiste à supporter les contraires comme par exemple, le désir de manger et le désir de boire, le chaud et le froid, etc.³⁶¹ », car toute tentation qu'il vainc équivaut à une force qu'il s'approprie.

360. Tara Michaël, *Les voies du yoga*, Paris, Points, 2011, p. 26.

361. Mircea Eliade, *Patanjali et le yoga*, Paris, Points, 2004, p. 58.

À Villeneuve-sur-Lot, le travail engagé sur plusieurs mois a pu générer une certaine forme d'inertie, une lassitude, des doutes auxquels, pour résister, il fallut trouver de l'énergie. Pratiquer *tapas* fut une manière d'alimenter l'énergie nécessaire, chaque jour, pour résister à la procrastination, n'être jamais absente, être

attentive aux « choses » : au quotidien, aux activités, aux personnes et au projet.

Abhyâsa

Par *abhyâsa*, on entend l'exercice assidu, ou effort répété, qui implique énergie, enthousiasme et persévérance. Tara Michaël, cite dans son introduction au *Hatha-Yoga-Pradīpikā* un passage de la *Bhagavad Gītā* : « "le yoga est difficile à atteindre, je le reconnais" concède Kṛṣṇa³⁶² au chant VI. "Sans aucun doute, O Arjuna, l'esprit est difficile à dompter et instable, mais par l'effort répété constamment (*abhyâsa*), ô fils de Kuntī, on peut le maîtriser"³⁶³ ». Tara Michaël prolonge son commentaire en explicitant la méthode. « L'exercice assidu et l'effort répété est l'autre aspect essentiel de la pratique yogique, [...] il ne devient fermement établi que lorsqu'il est continué constamment et avec ardeur durant un temps suffisamment long³⁶⁴ ».

Si *tapas* désigne la qualité de l'énergie consacrée, *abhyâsa* vient ajouter l'idée d'assiduité et de constance dans le temps. Lorsque Mircea Eliade cite le *Śiva Sāmbhita*³⁶⁵, pour rappeler que par « *abhyâsa*, on obtient le succès, par la pratique on gagne la délivrance. La conscience parfaite s'acquiert par l'acte. Le yoga s'obtient en agissant (*abhyâsa*)... Par la pratique, on gagne la force de prophétiser (*vāk*) et la faculté d'aller n'importe où par le simple exercice de la volonté...³⁶⁶ » ; il pointe ainsi le fait que la pratique est synonyme de temps, il la distingue de l'exécution ponctuelle : *pratiquer*, c'est faire régulièrement, sur un temps long.

La pratique permet de travailler des valeurs non seulement de façon théorique mais aussi par l'engagement du corps. L'exercice quotidien des postures de yoga est un entraînement moral qui permet de travailler l'assiduité, c'est aussi un entraînement physique : le travail sur le corps favorise la circulation de l'énergie, un recentrement, et donc, une qualité de présence qui sera déployée tout au long de la journée. Pratiquer *tapas* commence avec la pratique journalière et matinale des *āsanas* et du *prāṇāyāma*, et s'articule à la lecture régulière des textes yogiques qui deviennent livres de chevet pour un aller-retour constant entre théorie et pratique. Articulés à la pratique artistique, *tapas* et *abhyâsa* favorisent non seulement l'énergie pour tenir un projet sur le long terme, mais fournissent aussi les outils conceptuels pour penser cet engagement du corps et de l'esprit.

362. B.G. VI, 36.

363. Tara Michaël, *Hatha-Yoga-Pradīpikā*, Paris, Fayard, 1974.

364. Tara Michaël, *Les voies du yoga*, Paris, Seuil, 2011, pp. 89-90.

365. Texte classique du yoga composé au XVII^e siècle.

366. *Śiva Sāmbhita*, IV, 9-11, cité par Mircea Eliade, *Le yoga, immortalité et liberté*, Paris, Payot, 1960, p.53.

02. L'intuition Bergsonienne et le yoga : intuition & présence – intuition & suspension du jugement / époque

Mes recherches sur la question de la représentation du mouvement m'ont amenée à mobiliser la pensée de Bergson³⁶⁷, dont l'importance s'est avérée bien plus large. La notion d'intuition sur laquelle il s'est appuyé pour expliquer l'activité du philosophe³⁶⁸ m'a aidée à définir celle de l'artiste quant à la pratique de la présence. Chez Bergson, cette notion est articulée à celle de « durée » et repose sur une ontologie du mouvant qu'il décrit très précisément lorsqu'il explique la pensée du philosophe pragmatiste William James³⁶⁹. Selon Bergson, James s'oppose à une vision du monde moniste, d'après laquelle la vérité serait inscrite dans les choses, et se refléterait dans l'esprit qui la recevrait comme un miroir. Cette vision suppose d'une part, que l'un et l'autre — la réalité et l'esprit —, seraient en adéquation, et d'autre part, que l'un et l'autre seraient stables : « c'est que l'univers est clos et statique que la vérité est donc toute faite et nécessaire³⁷⁰ ». Au contraire, James défend l'idée que le réel n'est pas un, mais multiple, que la réalité n'est pas ordonnée mais surabondante, fluctuante, inachevée et chaotique. Partant de là, il construit la thèse psychologique selon laquelle l'esprit humain doit fabriquer des outils intellectuels pour organiser et penser ses expériences. Selon Bergson, la thèse épistémologique qui définit le pragmatisme repose sur l'idée que l'esprit invente des vérités qui se superposent au réel... « C'est parce que l'univers est multiple et ouvert que la vérité est une conquête contingente³⁷¹ ».

S'appuyant sur ce constat, Bergson conceptualise une méthode philosophique, un mode de connaissance de la réalité qui est l'intuition. Selon lui, l'intuition occupe une place centrale dans le processus de la pensée philosophique, il en fait la pièce centrale d'une méthode qu'il décrit dans *L'intuition philosophique*³⁷². À mon sens, l'intuition telle que la décrit Bergson, c'est-à-dire comme une étape méthodologique, peut nous être d'une aide précieuse pour décrire l'activité artistique et pour réfuter les arguments qui en font encore parfois l'exercice d'un « génialisme ». « L'intuition n'est pas un sentiment ni une inspiration, une sympathie confuse, mais une méthode élaborée, et même une des méthodes les plus élaborées de la philosophie³⁷³ ». Je vais tenter ici de la restituer en dressant des parallèles avec certains fondements du yoga : j'y ai perçu des proximités qui ne placent évidemment pas ces doctrines sur le même plan, mais qui m'aideront à décrire le processus de création artistique.

367. Voir le commentaire
« comment représenter le mouvement ? ».

368. La question de l'intuition est un motif philosophique récurrent dans l'histoire de cette discipline. On la retrouve chez Platon ou Descartes comme saisie immédiate de la vérité, chez Epicure ou Spinoza, c'est une expérience cognitive qui passe par le corps.

369. William James, 1842 (New York) – 1910 (Chocorua). « Sur le pragmatisme de William James, vérité et réalité » Bergson rédige cet essai pour la préface de la publication française du *Pragmatisme de William James*, traduit par E. Le Brun, Paris, Flammarion, 1911. Ce texte figure in Henri Bergson, *La pensée et le Mouvant* (1938), Paris, PUF, 2013, pp. 240-251.

370. Stéphane Madelrieux, « Sur le pragmatisme de William James », in. Henri Bergson, *La pensée et le Mouvant* (1938), Paris, PUF, 2013, p.459.

371. *Ibid.*

372. Conférence au congrès de Philosophie de Bologne, le 10 avril 1911. Cette conférence constitue le quatrième chapitre de *La pensée et le mouvant* (1934), Paris, PUF, 2013, pp. 117-142.

373. Gilles Deleuze, *Le bergsonnisme* (1966), Paris, PUF, 2014, p. 1.

Intuition – présence – connaissance

« Nous appelons ici intuition la sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable³⁷⁴ ». L'intuition bergsonnienne est un mouvement de contact entre notre propre durée et « celles d'objets inférieurs ou supérieurs à nous, quoique cependant, en un certain sens, intérieurs à nous » : c'est un ancrage, une expérience. Du fait de ce contact, le réel se confond avec sa manifestation, il est donné et non caché, on l'atteint directement et non par un détour : l'intuition philosophique se déroule dans l'immédiat, dans le présent. Ce contact direct implique une seconde caractéristique : la clarté et la précision ; cette intuition est simple, et toute la difficulté sera de la mettre en mot, de la rendre par le langage, par l'intelligence qui ne pense que par l'intermédiaire du stable, de l'immobile, et s'éloigne par là-même de l'essence de cette intuition.

374. Henri Bergson, *La pensée et le Mouvant* (1938), Paris, PUF, 2013, p. 181.

En ce point est quelque chose de simple, d'infiniment simple, de si extraordinairement simple que le philosophe n'a jamais réussi à le dire. Et c'est pourquoi il a parlé toute sa vie. Il ne pouvait formuler ce qu'il avait dans l'esprit sans se sentir obligé de corriger sa formule, puis de corriger sa correction : ainsi, de théorie en théorie, se rectifiant alors qu'il croyait se compléter, il n'a fait autre chose, par une complication qui appelait la complication, et par des développements juxtaposés à des développements, que rendre avec une approximation croissante la simplicité de son intuition originelle. Toute la complexité de sa doctrine, qui irait à l'infini, n'est donc que l'incommensurabilité entre son intuition simple et les moyens dont il disposait pour l'exprimer.³⁷⁵

375. *Ibid.*, p.119.

376. Bergson développe cette idée lorsqu'il distingue la vérité scientifique de la vérité philosophique, une conscience qui se fait de l'extérieur pour la science et de l'intérieur pour la philosophie, différence intéressante qui range, me semble-t-il, l'art du côté de la philosophie, nous pourrions nous ressaisir de ces arguments pour différencier l'art de la science ; par exemple : « la matière et la vie qui remplissent le monde sont aussi bien en nous ; les forces qui travaillent en toutes choses, nous les sentons en nous ; quelle que soit l'essence intime de ce qui est et de ce qui se fait, nous en sommes. Descendons alors à l'intérieur de nous-même : plus profond sera le point que nous aurons touché, plus forte sera la poussée qui nous renverra à la surface. L'intuition philosophique est ce contact, la philosophie est cet élan ». *Ibid.* p. 137.

Ici, deux notions sont importantes. Premièrement, le fait que l'intuition, qui opère comme contact avec le réel et dans l'immédiateté de ce réel, suppose une *présence*. Deuxièmement, la *connaissance*, dont l'intuition constitue le point de départ d'une méthode, Bergson rappelle ailleurs que cette « expérience signifie conscience³⁷⁶ ».

Présence et connaissance, sont aussi deux des piliers fondamentaux du yoga. J'ai rappelé ci-dessus l'importance de la présence formulée dans le premier des sutras de Patanjali. Par ailleurs, dans sa description des doctrines du yoga, Mircea Eliade rappelle que « La connaissance est un simple "réveil" qui dévoile l'essence du soi, de l'esprit. La connaissance ne « produit » rien – elle révèle immédiatement la réalité. Cette connaissance véritable et absolue – qui ne doit pas être confondue avec l'activité intellectuelle,

d'essence psychologique – n'est pas obtenue par l'expérience, mais par une révélation³⁷⁷ ». Ici, l'immédiateté du « réveil » rappelle celle du contact de l'intuition bergsonienne. Dans les deux cas une présence est en jeu même si elle ne se manifeste pas au même endroit du processus de cognition. Si, dans le yoga, c'est un aboutissement, dans la méthode philosophique, c'est un point de départ. Deuxièmement, c'est un acte cognitif, mais un acte cognitif improductif. Pour le yoga, comme pour la philosophie, c'est ce qui la distingue de la science que Bergson définit comme « l'auxiliaire de l'action », car, « l'action vise un résultat. L'intelligence scientifique se demande donc ce qui devra avoir été fait pour qu'un certain résultat désiré soit atteint, ou plus généralement quelles conditions il faut se donner pour qu'un certain phénomène se produise³⁷⁸ ».

L'art, comme le yoga ou la philosophie, ne vise pas de résultat « extérieur », mais ce contact « intérieur ». L'intuition de l'artiste fait écho à celle du philosophe ou au « réveil » du yogi, elle est un acte de connaissance par contact, puis partant de là, point de départ d'une méthode de création.

Intuition et suspension du jugement : effort et discipline

Toujours dans le même texte, cherchant à comprendre le processus de la méthode philosophique, Bergson s'interroge sur la possibilité de ressaisir l'intuition du philosophe. Dans un premier temps il répond qu'on ne peut pas toucher directement cette intuition que le philosophe a lui-même tant de mal à mettre en mots. En revanche, il dit qu'il y a deux moyens pour s'en approcher. D'une part les concepts contenus dans les textes produits par le philosophe, et d'autre part, ce qu'il appelle une « image médiatrice ». Cette image se situerait entre l'intuition concrète et les concepts abstraits. Aussi, partant de la doctrine et de ses abstractions, on pourrait remonter jusqu'à cette image médiatrice qui nous permettrait à son tour d'entrevoir l'intuition originelle, puisqu'elle s'en trouve au plus près. Bergson définit cette image médiatrice comme le fantôme de l'intuition, comme l'expression de sa puissance de négation.

Qu'entend Bergson par « puissance de négation » ? À l'instar du Démon de Socrate, qui lui dit « stop ! », l'intuition empêche le philosophe d'agir sans pour autant lui prescrire sa conduite.

Devant des idées couramment acceptées, des thèses qui paraissent évidentes, des affirmations qui avaient passé jusque-là pour

377. Mircea Eliade,
Le yoga, immortalité et liberté,
Paris, Payot, 1960, p. 42.

378. Henri Bergson,
La pensée et le mouvant (1934),
Paris, PUF, 2013, p. 138.

scientifiques, elle souffle à l'oreille du philosophe le mot : *Impossible*. Impossible quand bien même les faits et les raisons sembleraient t'inviter à croire que cela est possible et réel et certain. Impossible, parce qu'une certaine expérience, confuse peut-être mais décisive, te parle par ma voix, qu'elle est incompatible avec les faits qu'on allègue et les raisons qu'on donne, et que dès lors ces faits doivent être mal observés, ces raisonnements faux. Singulière force que cette puissance intuitive de négation.³⁷⁹

379. *Ibid.* p.120.

Au cours d'un entretien, Bergson confie à Jean de la Harpe sa propre expérience de la négation :

Comprenez-moi bien : la durée chez moi ce fut l'issue, la porte de sortie par où j'échappais aux incertitudes du verbalisme. Mes livres ont toujours été l'expression d'un mécontentement, d'une protestation [...] J'aurais pu en écrire beaucoup d'autres, mais je n'écrivais que pour protester contre ce qui me semblait faux.³⁸⁰

380. « Souvenirs personnels d'un entretien avec Henri Bergson », in *Henri Bergson. Essais et témoignages*, Neufchâtel, La Braconnière, 1943, p. 359, cité dans le texte de Ghislain Waterlot et Anthony Feneuil, « Notes sur l'intuition philosophique », Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 2013, p. 398.

381. Philippe Geenens, *Les yogasūtra*, Saint-Raphaël, Âgamât, 2003.

382. N. Stchoupak, L. Nitti et L. Renou, *Dictionnaire sanskrit-français*, Paris, Jean Maisonneuve, 1987, p. 607.

383. Article « Nirodah », Wikipédia, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Nirodha>, [consulté le 28 janvier 2017].

384. La définition du mot *nirodhaḥ* par Philippe Geenens, renvoie à celle du terme yoga de Michel Angot (cf : Les belles lettres).

385. David Zerbib a analysé la mise en suspension du jugement chez Kaprow en s'appuyant justement sur le concept d'*époche*, voir le texte : Élie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm et Dork Zabunyan (ed.), *In actu, de l'expérimental dans l'art*, Annecy-Dijon, ESAA Éditions/Les presses du réel, 2009.

386. Henri Bergson, *La pensée et le mouvant* (1934), Paris, PUF, 2013, p.130.

Cette négation, qui est une espèce de remise en question des idées convenues a priori, qui met en suspens un certain régime intellectuel, un schéma de pensées existant, se rapproche du concept d'*époche*, en grec « suspension du jugement ». À mes yeux, elle renvoie au deuxième des sutras de Patanjali : *yogacittavṛttinirodhaḥ*, que Philippe Geenens décompose littéralement ainsi : le yoga (*yogaḥ*) est le recouvrement (*nirodhaḥ*) des activités (*vṛtti*) du mental (*citta*), pour en donner la traduction suivante : « le yoga est la suspension des activités du mental³⁸¹ ». Le terme clef de ce sutra, *nirodhaḥ* est très intéressant. Sa racine, *rudh*, évoque le pouvoir « d'arrêter, ou d'empêcher, d'enchaîner, d'opprimer³⁸² ». La différence de sens entre *rodhaḥ*, plus général, et *nirodhaḥ*, plus spécifique, provient du préfixe *ni-* dont la valeur sémantique souligne qu'il s'agit d'une action d'arrêt, de retenue, d'un enfermement ; d'une domination qui soumet sans détruire ou supprimer³⁸³. *Nirodhaḥ* a pu être traduit par : recouvrement, contrôle, apaisement, restriction, suspension, arrêt³⁸⁴.

Ce paradigme ouvert par l'idée de négation/suspension renvoie dans le champ de l'art à des pratiques telles que celles développées par John Cage et Allan Kaprow, où le jugement, l'ego, sont mis en suspens comme principe de création³⁸⁵ ; j'y reviendrai dans la seconde partie de ce texte.

Bergson compare cette image médiatrice à un fantôme « qui nous hante pendant que nous tournons autour de la doctrine et auquel il faut s'adresser pour obtenir le signe décisif, l'indication de l'attitude à prendre et du point où regarder³⁸⁶ ». Ce fantôme

joue la fonction d'une boussole qui permet de retrouver le sens de l'intuition, à la fois une signification et à la fois une direction qui se déploiera en concepts, comme l'illustre cette métaphore : « au-dessus du mot et au-dessus de la phrase il y a quelque chose de beaucoup plus simple qu'une phrase et même qu'un mot : le sens, qui est moins une chose pensée qu'un mouvement de pensée, moins un mouvement qu'une direction³⁸⁷ ». Celui qui tentera de comprendre tel philosophe fera des allers-retours entre ce fantôme-boussole et la doctrine, de la même façon que le philosophe lui-même aura besoin de reprendre contact avec sa propre intuition pour ne pas en perdre le sens.

387. *Ibid.*, p. 133.

Il se sera laissé aller à déduire paresseusement des conséquences selon les règles d'une logique rectiligne ; et voici que tout à coup, devant sa propre affirmation, il éprouve le même sentiment d'impossibilité qui lui était venu d'abord devant l'affirmation d'autrui. Ayant quitté en effet la courbe de sa pensée pour suivre tout droit la tangente, il est devenu extérieur à lui-même. Il rentre en lui quand il revient à l'intuition. De ces départs et de ces retours sont faits les zigzags d'une doctrine qui « se développe », c'est-à-dire qui se perd, se retrouve, et se corrige indéfiniment elle-même.³⁸⁸

388. *Ibid.*, p. 121.

Ici, deux éléments me paraissent importants : premièrement, la paresse de l'esprit qui peut s'installer dans une logique rectiligne, et deuxièmement, l'effort nécessaire pour conserver le cap donné par l'intuition. Paresse et effort font écho à ce sutra : *vyādhistyānasaṃśayapramādālasyāvīratibhrāntidarshanā labdhabhumikatvānavasthitatvānicittavikṣepāste'ntarāyāḥ* (I, 30) dont voici la traduction proposée par Philippe Geenens : « Maladie, fuite, doute, aveuglement, indolence, lascivité, vision erronée, ne pas avoir atteint la condition, ne pas s'y être établi, ce sont des distractions du mental, des obstacles³⁸⁹ ». Les obstacles doivent être surmontés pour aller vers le contact de la pensée la plus intérieure, lequel contact n'est possible que par l'effort et la persévérance : *tapas* et *abhyāsa*.

389. Traduction de Philippe Geenens, *ibid.*

Dans le champ de l'art, l'effort et la persévérance peuvent être synonymes de discipline. Je pense ici à celle dont parle John Cage lors d'un débat public au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1970 :

Auditeur — *Quelquefois, l'excès d'intensité que vous obtenez électriquement supprime chez l'auditeur la possibilité même d'éprouver une émotion quelconque. Elle supprime la possibilité d'une existence au pluriel. Est-ce que la tranquillité n'est pas contredite par l'intensité des*

bruits de vos œuvres ?

J.C. — non, elle s'en trouve accrue !

Auditeur — *L'intensité accroît la tranquillité ?*

J.C. — Non, elle accroît la discipline.

Auditeur — *Il faut de la discipline ?*

J.C. — Parfaitement [...]. Je vous répondrai que la discipline est avant tout une discipline de l'ego. L'ego sans discipline est ce qui ruine toute cette clôture. Avec elle on peut s'ouvrir à l'extérieur, comme à l'intérieur. Peut-être cela devient-il plus difficile, dans une situation d'amplitude élevée, quand on est entouré par une musique de plus forte intensité. Mais c'est plus effectif. On s'ouvre davantage.

Auditeur — *C'est une ascèse.*

J.C. — Certainement.³⁹⁰

390. John Cage, *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*, Paris, L'Herne, 2014, p.70.

En décrivant l'attitude de celui qui assiste au concert, Cage fait coïncider celle de l'auditeur avec celle de l'artiste au travail ; toutes les deux requièrent de la discipline dans le rapport au réel, car un effort est nécessaire pour accueillir ce qui se présente. La discipline ici évoquée par Cage est très proche de l'effort Bergsonien qui fait des zigzags, ou à l'ascèse du *tapas* yogique, ce qui n'est pas surprenant puisque la formation de Cage est pétrie de cultures orientales, j'y reviendrai en rentrant dans le détail de sa pratique ci-dessous.

03. Ouvertures

En filigrane de ce texte sur l'intuition philosophique, Bergson s'attache aussi à énoncer ce qui distingue l'expérience scientifique de l'expérience philosophique. Il rappelle qu'elles se présentent sous deux aspects différents, respectivement :

d'un côté sous forme de faits qui se juxtaposent à des faits, qui se répètent à peu près, qui se mesurent à peu près, qui se déploient enfin dans le sens de la multiplicité distincte et de la spatialité, de l'autre sous forme d'une pénétration réciproque qui est pure durée, réfractaire à la loi et à la mesure. Dans les deux cas, expérience signifie conscience ; mais dans le premier, la conscience s'épanouit au dehors, et s'extériorise par rapport à elle-même dans l'exacte mesure où elle aperçoit des choses extérieures les unes aux autres ; dans le second elle rentre en elle, se ressaisit et s'approfondit. [...] la matière et la vie qui remplissent le monde sont aussi bien en nous ; les forces qui travaillent en toutes choses, nous les sentons en nous ; quelle que soit l'essence intime de ce qui est et de ce qui se fait, nous en sommes. Descendons alors à l'intérieur de

nous-même : plus profond sera le point que nous aurons touché, plus forte sera la poussée qui nous renverra à la surface. L'intuition philosophique est ce contact, la philosophie est cet élan.³⁹¹

391. Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 2013, p. 121.

En plaçant la science dans le temps mesuré, et la philosophie dans la durée ; l'un dans un extérieur, et l'autre dans un intérieur, Bergson crée une sorte d'échiquier ontologique au sein duquel on pourrait situer l'activité de l'artiste tout près de celle du philosophe avec qui il partage une pratique de l'intuition. Aussi, la description de l'activité philosophique que propose Bergson nous aide à caractériser celle de l'artiste, pour qui, cet « effort pour se fondre à nouveau dans le tout³⁹² » est aussi un acte méthodologique et cognitif car il participe au processus de prise de décision. En s'appuyant sur un acte de présence (intuition et contact avec la réalité), sur une présence disciplinée (*tapas*, *abhyâsa* et ascèse), où est mise en jeu une forme de suspension du jugement (*épochè*), la décision est orientée. C'est à partir de ce second point, la suspension du jugement comme mise en sourdine de l'égo, que je vais poursuivre cette réflexion, avec l'exemple de la pratique de John Cage où l'activité de prise de décision et l'effacement de l'égo reposent sur un processus aléatoire et la mise en jeu du hasard. Ainsi, les enjeux ontologiques et épistémologiques de cette *expérience* de la réalité, nous amèneront à reconsidérer la place de l'attention et de l'observation dans le processus décisionnel, ce seront *in fine* les implications éthiques et politiques de ce registre de pratique qu'il s'agira d'aborder.

392. Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 2011, p. 193.

II— Le choix du hasard, pour une présence au processus du monde

« La décision est sans doute *la* propriété fondamentale du système nerveux, [...] : au début n'était pas la raison, au début n'était pas l'émotion, au début n'était pas le corps, au début était l'acte. L'acte n'est pas le mouvement, l'acte est l'intention d'interagir avec le monde ou avec soi-même comme partie du monde³⁹³ »

393. Alain Berthoz, *La décision*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 9.

Comment prendre une décision ? par une « Dé-psychologisation » de la pratique de la présence et effacement de l'égo. L'exemple de l'usage du processus aléatoire et du hasard pour mettre l'égo en sourdine chez John Cage est éloquent.

John Cage³⁹⁴ débute une carrière de musicien dès les années 30, et devient une figure majeure de l'art expérimental du XX^e

394. John Cage (1912 – 1992).

395. « Syvilla Fort (née le 3 juillet 1917 à Seattle et décédée le 8 novembre 1975) fut une danseuse, professeure de danse et chorégraphe Afro-américaine. Sa danse mêlait les techniques inspirées de la danse moderne américaine aux styles de danses africaines et caribéennes. Elle est aussi entrée dans l'histoire de l'avant-garde américaine puisque c'est pour accompagner sa pièce chorégraphique *Bacchanale* (1940) que le célèbre compositeur de musique expérimentale John Cage a composé sa première pièce pour piano préparé. Pour ce dernier, Syvilla Fort était tout simplement "une danseuse extraordinaire" ». Source : http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Syvilla_Fort&oldid=118927536 [consultée le 26 juin 2017].

396. Kyle Gann, *No silence*, Paris, Allia, 2014. Paru sous le titre : *No Such Thing as Silence : John Cage's 4'33"*, New Haven & Londres, Yale University Press, 2010.

siècle : on se souvient par exemple des pianos préparés, le premier en 1938 pour un ballet de Syvilla Fort³⁹⁵, du *happening* qui se tint au Black Mountain College durant l'été 1952 et de la première de *4'33"*, le 29 août 1952. Il fut aussi poète, théoricien, plasticien, écrivain et même mycologue par hasard, car le mot *mushroom* – « champignon » en anglais – arrive juste après *music* dans le dictionnaire anglais ; cette petite anecdote révèle toute l'importance que Cage accordait aux processus aléatoires sur lesquels nous allons nous pencher. Je ne rentrerai pas ici plus en avant dans le détail des éléments biographiques de l'artiste qui ont largement été étudiés et je renvoie par exemple à l'ouvrage de Kyle Gann, *No silence 4'33"*³⁹⁶, qui analyse très finement l'univers de Cage à partir de ladite pièce, son parcours et ses influences. L'enjeu ici n'est pas de mener une analyse de l'œuvre de Cage, mais de s'appuyer sur sa pratique du hasard pour en dégager les enjeux d'une mise en sourdine de l'ego — de création frugale, voire de dé-production — qui peuvent nous aider à penser une pratique artistique qui soit une réponse au réel, une manière d'y opérer des choix et d'y faire advenir une œuvre artistique dont la forme esthétique et ontologique est une prise de position éthique et politique.

01. Cage et l'usage du hasard

Il existe un grand nombre de publications de textes sur et de John Cage, dont *Silence*³⁹⁷ qui restitue ses conférences et articles, ainsi que *Pour les oiseaux, entretiens* avec Daniel Charles³⁹⁸.

C'est sur ce dernier ouvrage que je me suis appuyée. On y apprend que dès les années 50, Cage utilisait déjà des outils permettant d'opérer des choix aléatoires, faisant de l'usage du hasard une méthode systématique : dans le piano préparé, le son advient par hasard, mais pour *Sixteen Dances* (1950) c'est la composition même qui est écrite aléatoirement, ouvrant son processus créatif vers une structure d'agencement d'indéterminations. Un changement d'échelle s'opère, on part d'une partition écrite intentionnellement au sein de laquelle des sons surgissent au hasard, pour passer à l'élaboration d'un système aléatoire. Il raconta à Daniel Charles qu'il composa ces *Sixteen Dances* (fig.01) à l'aide de « carrés magiques » au sein desquels il disposait des agrégats de son. Dans le même temps, il donnait gracieusement des cours de composition à Christian Wolf, dont le père était éditeur. Pour le remercier, celui-ci lui offrit des livres. C'est ainsi qu'il reçut un jour en cadeau le *I Ching* : la ressemblance avec les « carrés magiques » le frappa et lui parut bien plus riche. Je ne sais pas à quoi ressemblait ces « carrés magiques », en revanche,

397. John Cage, *Silence*, Genève, Héros-Limite, 2003.

398. John Cage, *Pour les oiseaux, entretiens avec Daniel Charles*, Paris, L'Herne, 2014.

on sait que le *I Ching* est un texte de l'antiquité chinoise qui combine un système algébrique très élaboré de tirage au sort dont les soixante-quatre résultats possibles (fig.02) ouvrent sur un nombre équivalent de commentaires philosophiques. À partir de ce jour, le *I Ching* n'a plus quitté Cage, qui l'utilisa dès 1951 pour la composition de *Music of Change*, en référence au *Book of Change*³⁹⁹. Il faut se rendre compte qu'un tirage au sort à l'aide du *I Ching* peut nécessiter une demi-heure pour l'obtention d'une réponse à une question. Sachant que Cage déléguait tous ses choix à ce mode de prise de décision, l'élaboration d'une partition — rythme, hauteur des notes, nombre de notes, divisions et partage d'octaves, etc. — nécessitait, de fait, un temps considérable. Aussi, dès les années 60, il travailla l'élaboration d'un programme informatique⁴⁰⁰ permettant d'effectuer rapidement les calculs du *I Ching*⁴⁰¹.

02. La pratique du hasard comme contact avec la réalité : une pratique de l'intuition ?

D. C. – *Il y a, toujours et partout, des accidents ?*

J. C. – Certainement !

D. C. – *Et votre Concert for Piano est un gigantesque répertoire d'accidents possibles...*

J. C. – Il faut mettre également en relation cet aspect de découverte des accidents avec mes études auprès de Schönberg. Pour lui, il n'y avait que des répétitions, il disait que le principe de variation représentait seulement des répétitions de quelque chose d'identique [...]. S'il y a variation, on a beau changer un élément — on peut toujours changer quelque chose —, le reste demeure. Et cela annule la variation. Mais j'introduis dans cette opposition [...] une autre notion, celle de quelque chose d'autre qui ne se laisse pas annuler [...]. De cet autre élément qui ne peut venir en relation ni avec la répétition ni avec la variation ; de ce quelque chose qui n'entre pas dans la lutte de ces deux termes, et qui est rebelle à la mise ou remise en relation... Cet élément, c'est le hasard.

D. C. – *Est-ce ainsi qu'il faut définir le hasard ?*

J. C. – Il peut y avoir, il doit y avoir, plusieurs événements qui se déroulent à la fois, ou bien successivement sans aucun rapport. Si l'on admet ce point de vue alors on n'est plus ni dans la répétition ni dans la variation⁴⁰².

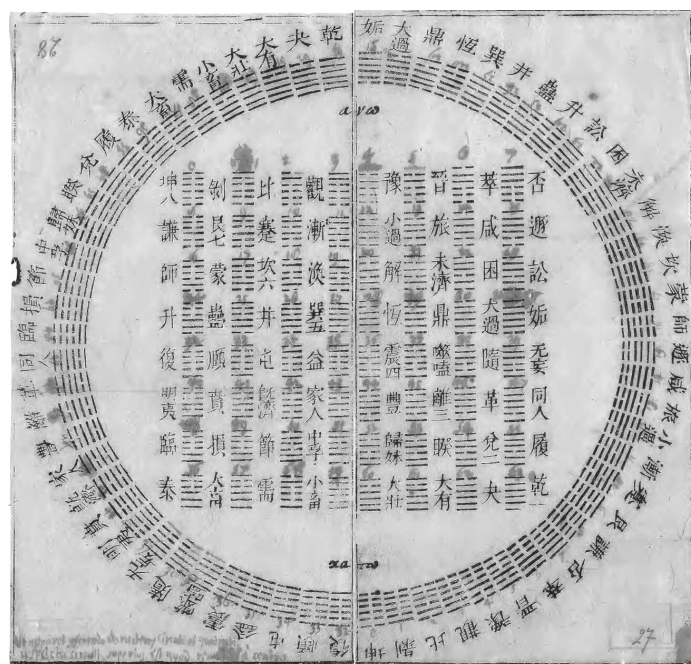
Cage fait le choix du hasard, de ce « quelque chose d'autre qui ne se laisse pas annuler ». Ce petit bout de phrase annonce à lui seul tout le programme cagien. Le hasard est ce qui « n'entre pas en

³⁹⁹. *Book of Change* est la traduction anglaise de *I Ching*, que le français traduit par *Livre des transformations*.

⁴⁰⁰. Cette recherche fut menée au sein de l'Université de l'Illinois, pour la création de la pièce *HPSCHD* en collaboration avec Lejaren Hiller (Lejaren Hiller est un compositeur américain fondateur du Experimental Music Studio à l'Université de l'Illinois à Urbana-Champaign en 1958). Source : John Cage, *Pour les oiseaux, entretiens avec Daniel Charles*, Paris, L'Herne, 2014. p. 191.

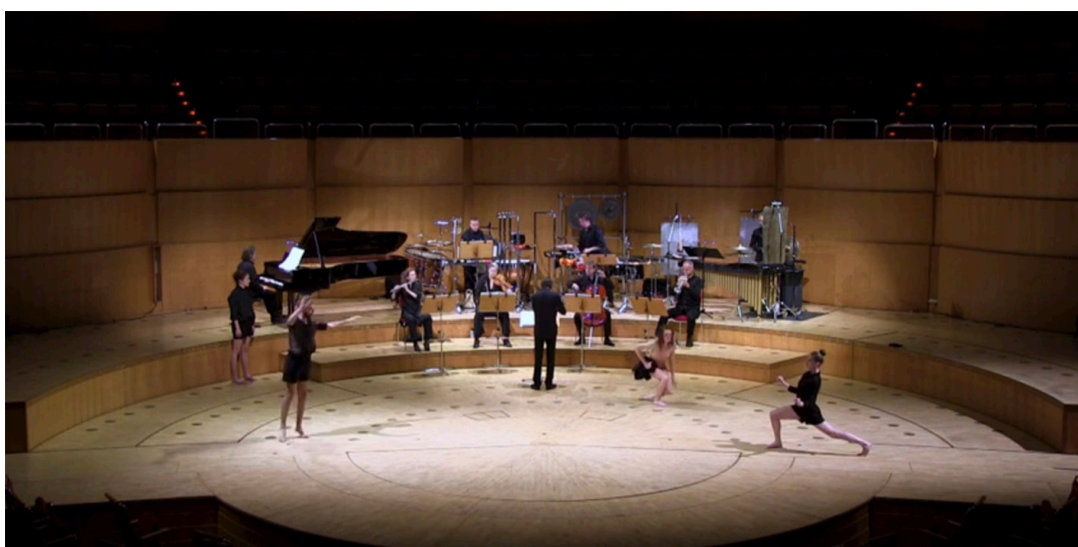
⁴⁰¹. Dans le cadre de nos recherches sur des formes de présence et de dépsychologisation des choix, nous avons élaboré nos propres outils de tirage au sort, par exemple lors de Genius Loci UBUBM (récit d'expérience suivant) : pour choisir un lieu au hasard, se munir d'un plan, y jeter une alumette, la tête de celle-ci désigne le lieu où se rendre. Voir les images sur le blog dédié au projet : <http://geniuslociububm.tumblr.com/post/154280736529/8-d%C3%A9cembre-2016-s%C3%A9ance-de-travail-avec-les#154280736529> (expérimentation du 8 décembre 2016).

⁴⁰². John Cage, *Pour les oiseaux, entretiens avec Daniel Charles*, Paris, L'Herne, 2014. p. 49.



– fig. 02

Diagramme représentant les 64 hexagrammes du *I Ching* (1701). Fonds Leibniz, Bibliothèque d'État de Basse-Saxe, Hanovre, Allemagne.



– fig. 01

John Cage, *Sixteen Dances* (1950-51), Alexandra Waierstall, chorégraphe et l'Ensemble Musikfabrik dirigé par Rick Stengårds, Théâtre Kampnagel, Hambourg, novembre 2016.

lutte », ce « qui est rebelle ». Ce rapport au hasard suppose une ontologie qui résonne avec les principes pragmatistes conceptualisés par William James, rappelons-nous le résumé qu'en fait Bergson que nous présentions au début de ce texte : pour James, l'univers est multiple, inachevé et chaotique. Ce soubassement ontologique est fondamental chez Cage, mais il ne suffit pas à expliquer les enjeux de l'usage du hasard, car plus qu'un usage, c'est un art de vivre, qui donne lieu non seulement à un geste artistique, à une esthétique, mais aussi à un positionnement éthique et politique, car ce « qui n'entre pas en lutte » avec ce réel « rebelle », c'est aussi ce qui le tient en respect. Chez Cage, l'usage du hasard est l'expression d'un refus de l'exercice du pouvoir.

D. C. – *L'art tel que vous le définissez est alors une discipline d'adaptation au réel tel qu'il est. Il ne se propose pas de changer le monde, il l'accepte comme il se présente. A force de nous déshabituer, il nous habituera plus efficacement !*

J. C. – Je ne crois pas. Il y a un terme du problème dont vous ne tenez pas compte : le monde, justement. Le réel. Vous dites : le monde, le monde tel qu'il est. Mais il n'est pas, il devient ! Il bouge, il change ! Il ne vous attend pas pour changer... Il est plus mobile que vous ne l'imaginez. Vous vous rapprochez de cette mobilité quand vous dites : tel qu'il se *présente*. Il « se présente » : cela signifie qu'il n'est pas là comme un objet. Le monde, le réel, ce n'est pas un objet. C'est un processus.

D. C. – *Il ne peut y avoir d'accoutumance, d'habitation à un monde en devenir... Est-ce bien là votre pensée ?*

J. C. – Oui, c'est une pensée du changement, comme toute ma musique que l'on pourrait définir comme une *Music of changes*. Et cette dénomination, je l'ai trouvée dans le *Book of changes*, qui est la traduction en anglais du *I Ching*.

D. C. – *Je ne puis m'empêcher de penser que le logos, la logique, n'a que bien peu de prise sur ce monde, tel que vous le définissez.*

J. C. – C'est que je ne suis pas un philosophe... grec ! Jadis, nous souhaitions des expériences logiques ; rien ne nous importait plus que la stabilité. Aujourd'hui, à côté de la stabilité, nous admettons l'instabilité. Ce que nous souhaitons, c'est l'expérience de ce qui est. Mais « ce qui est » n'est pas forcément le stable, l'immuable. Nous savons en tout cas plus clairement que la logique, c'est nous qui l'apportons. Elle n'est pas déposée devant nous, attendant que nous la découvriions. « Ce qui est » ne dépend pas de nous, c'est nous qui en dépendons. Et nous avons à nous en rapprocher.

Et malheureusement pour la logique, tout ce que nous construisons sous cette rubrique « logique » représente une telle simplification

par rapport à l'événement et à ce qui arrive réellement qu'il faut que nous apprenions à nous en garder. C'est cela, la fonction de l'art actuel : nous préserver de toutes ces minimisations logiques que nous sommes tentés à chaque instant d'appliquer au flux des événements. Nous rapprocher du processus qu'est le monde.⁴⁰³

403. John Cage, *Pour les oiseaux, entretiens avec Daniel Charles*, Paris, L'Herne, 2014, p.104-105.

Il y a ici deux passages clefs qui explicitent le rapport au monde contenu dans le geste artistique cagien : pour faire « l'expérience de ce qui est », il faut se « rapprocher du processus qu'est le monde ». Il y a un double mouvement. S'approcher du processus est le premier mouvement : c'est un geste de désubjection, un déplacement pour la mise en sourdine de l'ego. Il faut se quitter soi-même car le « émotions, tout comme les goûts et la mémoire, sont trop étroitement liés au moi, à l'ego. [...] On a fait de l'ego un mur [...]. Suzuki m'a appris à détruire ce mur : ce qui importe c'est de mettre l'individu dans le courant, dans le flux de tout ce qui advient⁴⁰⁴ ». Cage renchérit, dans le sixième entretien : « je ne souhaite jamais que mes préférences soient imposées à autrui. Et c'est cela qui me rattache le plus à Duchamp et à Thoreau : chez l'un comme chez l'autre, si différents qu'ils soient, vous trouverez l'absence complète d'intérêt à l'égard de l'expression de soi⁴⁰⁵ ». Duchamp et Thoreau, deux références anarchistes qui expriment la dimension contestataire de l'art cagien. Le premier mouvement est un déplacement, celui de la sortie hors de son propre ego pour se rendre attentif au réel, dans une attitude de respect ; car ce qui est là, en présence, ne dépend pas de nous, c'est qui en dépendons.

404. *Ibid.* p. 67.

405. *Ibid.*, p. 236.

Le sens du second mouvement, « c'est l'expérience de ce qui est », il pourrait être qualifié de bergsonien, car l'expérience de ce processus qu'est le réel, est une forme de présence, de contact, proche de l'intuition que décrit Bergson. Pour l'un comme pour l'autre, toute logique construite à partir de ce contact n'en sera qu'une pâle émanation, une « telle simplification » (Cage) qui ne restituera jamais l'évidente simplicité de l'intuition « si extraordinairement simple que le philosophe n'a jamais réussi à le dire. Et c'est pourquoi il a parlé toute sa vie⁴⁰⁶ » (Bergson). Ne nous laissons pas tromper ici par l'usage du mot « simple », synonyme de « réducteur » chez Cage alors qu'il est employé dans un usage positif chez Bergson, dans le sens absolu d'une chose indivisible. Il nous paraît que tous deux s'accordent sur une possible traduction de ce contact avec la réalité, avec le processus du réel, toujours en deçà de son modèle.

406. Henri Bergson, *La pensée et le Mouvant*, Paris, PUF, 2013, p. 119.

Ainsi, tous les deux nourrissent une volonté de contact avec ce réel, l'un par l'intuition et l'autre par le hasard, deux approches qui constituent pour notre démarche de recherche sur la qualité de la présence des repères d'une grande richesse, dont nous avons encore à explorer des ressources, comme, par exemple, une éthique qui leur est propre.

03. « Puissance de négation » et posture éthique du geste artistique cagien

Souvenons-nous que Bergson compare l'intuition à la voix du *daimon* socratique qui dit « stop », « impossible » et que c'est cette impossibilité de l'ordre établi – en l'occurrence pour Bergson le refus d'une idée du *temps* qui permet son invention du concept de *durée* – qui donnera la direction de l'ensemble du travail du philosophe. L'intuition bergsonienne, par sa « puissance de négation », est profondément contestataire, c'est une attitude de remise en cause des idées reçues *a priori*. Quand Cage choisit de travailler avec le réel, avec ce « qui est rebelle à la mise ou remise en relation... Cet élément, c'est le hasard ». Chez Cage, il s'agit aussi d'une résistance à l'ordre établi, dont les enjeux sont éthiques. Il pose un acte d'artiste et défend, de biais, une posture esthétique-politique, exprimée très clairement lorsqu'il annonce : « ce que je veux c'est une anarchie pratique, ou praticable »⁴⁰⁷ afin de laisser la liberté aux choses d'être ce qu'elles sont.

407. *Ibid.*, p. 62.

D.C. – *Est-ce à dire que vous récusiez toute interprétation politique de vos activités ?*

J.C. – Qui dit politique dit gouvernement, et j'ai affirmé souvent que s'il y a bien une chose inutile, c'est le gouvernement.

[...]

Ce matin, dans *Le Figaro*, quelqu'un du gouvernement a dit que la raison profonde pour laquelle il y a quelque chose comme un État, réside dans la nécessité de protéger les gens contre leur propre faiblesse, en d'autres termes, de protéger les faibles de l'emprise des forts. Que signifie en réalité cette formule ? Que l'État a pour mission de protéger les faibles qui sont devenus riches contre les forts, qui sont pauvres. [...] Si je faisais de la politique, cela voudrait dire que je cherche à imposer un gouvernement selon moi meilleur. Mais il n'y a pas de gouvernement meilleur. [...] Cela implique que tout gouvernement, quel qu'il soit est à rejeter. C'est *le fait de gouverner* qui est à supprimer.

[...]

D.C. – *La liberté que vous envisagez serait donc intégrale et universelle ?*

J. C. – Oui ?

D.C – *Mais le bien d'autrui ne passe-t-il pas avant cette liberté ? Chaque individu ne doit-il pas penser d'abord à autrui ?*

J. C – La meilleure — et la seule — façon de laisser quelqu'un être ce qu'il est, et de penser à lui, donc de penser à autrui, c'est de le laisser se penser lui-même dans ses propres termes. Comme c'est difficile, et comme il est impossible de se mettre soi-même à penser l'autre selon ses propres termes, il ne reste qu'à laisser de l'espace autour de chacun. Qu'à veiller, dans la mesure du possible, à ne se faire aucune idée de ce que chacun devrait faire ou ne pas faire. Qu'à s'efforcer d'apprécier, autant que possible, tout ce qu'il fait – la moindre de ses actions.

D.C – *Il faut se garder d'imposer une quelconque idée du bien.*

J. C – C'est tout à fait cela. Ne rien imposer. Laisser être. Permettre à chaque personne, comme à chaque son, d'être le centre du monde⁴⁰⁸.

408. *Ibid.* p. 132.

La défense des libertés énoncée ici par John Cage – celles de tous les êtres en présence – constitue un geste subversif qui s'inscrit dans l'héritage des mouvements libertaires. Elle dessine ainsi une éthique – laisser chacun être son centre –, et un soubassement politique – remise en cause des instances de pouvoir – qui nourrissent notre pratique artistique. Le lien ici esquissé entre l'expérimentation artistique, l'émancipation et le politique mériterait de faire l'objet d'une analyse plus approfondie. Nous l'amorcerons dans les lignes qui suivent en abordant la dimension éthique et émancipatrice des pratiques expérimentales, et plus particulièrement, le rôle qu'y joue l'exercice de l'observation comme forme de présence au monde.

III — Dispositifs d'observation comme forme de présence au monde.

01. Accueillir ce qui vient, un art stochastique, une éthique

« C'est cela : une recherche. J'appelle cela une musique « expérimentale » : celle où l'on cherche. Mais sans savoir quel sera le résultat »⁴⁰⁹.

409. *Ibid.*, p.57.

L'usage d'un processus aléatoire est un geste fondateur pour les pratiques artistiques expérimentales car il a ouvert la voie à une

forme d'hospitalité qui accueille le réel tel qu'il est, et ce faisant interroge ce qui définit le geste artistique. Ici, ce n'est pas tant la création comme fabrication d'une œuvre *ex nihilo*, mais plutôt comme une activité inscrite dans ce qu'Aristote désigne comme les arts stochastiques, lesquels relèvent d'activités qui doivent composer avec ce qui advient par conjecture – la navigation, la médecine ou la mécanique – et non pas sur des entités que les praticiens concernés ont eux-mêmes créés. Matthew Crawford, philosophe et réparateur de motos, rappelle les propos d'Aristote selon lesquels « il n'appartient pas à la médecine d'engendrer la santé, mais seulement de la promouvoir autant que possible⁴¹⁰ », et poursuit en précisant que :

Les activités d'entretien ou de réparation, qu'ils s'agissent de véhicules ou de corps humains, sont très différentes des activités de fabrication ou de construction à partir de zéro. Le mécanicien et le médecin, même chevronnés, sont confrontés chaque jour à la possibilité de l'échec, ce qui n'est pas le cas de l'architecte ou du constructeur. Car médecins et mécaniciens *ne sont pas les créateurs* des objets sur lesquels ils interviennent et, par conséquent, ils ne peuvent jamais en acquérir une connaissance absolue ou exhaustive. L'expérience de l'échec modère l'illusion de la maîtrise ; dans leur travail quotidien, médecins et mécaniciens doivent appréhender le monde comme une entité qui ne dépend pas d'eux, et ils connaissent fort bien la différence entre le moi et le non-moi. Être réparateur, c'est peut-être aussi une forme de cure contre le narcissisme.⁴¹¹

C'est à la fois la contingence du résultat, l'expérience de la situation (une ontologie), et la mise en sourdine de l'ego (une éthique) qui rapprochent l'activité de l'artiste de celles rassemblées par les arts stochastiques. Par exemple, pour l'élaboration de *4'33"*, John Cage conçoit une partition par un processus aléatoire qui définit le rythme du temps d'écoute, puis mobilise un dispositif existant, la salle de concert, où il invite le public à porter son attention sur quelque chose qu'il n'a pas créé : le silence, « le processus du monde », la réalité, soit ce qui existe de plus contingent, et dont il ne pourra jamais prédire à l'avance ce qu'il donnera à entendre. Toujours dans la perspective des arts stochastiques, on pourrait aussi rapprocher ce type d'activité artistique de celle du paysan et de la qualité d'attention qu'il doit porter aux éléments naturels – le *kairos* – qu'il ne maîtrise pas, mais ne nie pas, posant ainsi les bases d'une éthique. Matthew Crawford précise :

410. Aristote, *Rhétorique*, 1255 b 12., cité par Matthew Crawford, in *Éloge du carburateur, Essais sur le sens et la valeur du travail*, Paris, La découverte, 2010, p. 100.

411. Matthew Crawford, *Éloge du carburateur, Essais sur le sens et la valeur du travail*, Paris, La découverte, 2010, p. 100.

412. Cette formulation de Matthew Crawford, "attentif, comme dans une conversation" renvoie à notre pratique d'un art de la conversation développé dans *Genius Loci UBUBM* ; la conversation se distinguant de la discussion qui suppose l'affirmation d'arguments.

413. *Ibid.*, p. 101-102.

il vous faut être attentif, comme dans une conversation⁴¹², et non pas simplement affirmatif, comme dans une démonstration. Il me semble que les arts mécaniques ont une signification toute particulière pour notre époque parce que la vertu qu'ils cultivent n'est pas la créativité, mais une qualité plus modeste, l'attention. Les objets n'ont pas seulement besoin d'être créés, ils ont besoin d'être entretenus et réparés.⁴¹³

Au sein de ce passage, l'auteur renvoie en note de bas de page à un autre art stochastique, l'agriculture, dont il distingue celle qui s'inscrit dans une logique industrielle de celle qui hérite des pratiques traditionnelles, pour développer tout un chapitre sur ces dernières comme exemple d'activité attentive et vertueuse : « L'agriculture traditionnelle a le caractère opportuniste d'une conversation ; elle progresse par le biais d'une dialectique entre les objectifs du cultivateur et ce que la nature permet⁴¹⁴ ».

414. *Ibid.*, p. 102. Par ailleurs, l'usage du mot *conversation* est intéressant ; Cage utilise ce même mot pour désigner les éléments qu'il met en présence, et à partir desquels naissent un dialogue : « dans la conversation, rien ne s'impose ». Cf : John Cage, *Entretiens avec Daniel Charles, Pour les oiseaux*, Paris, L'Herne, 2014, p. 202.

415. Joëlle Zask, *La démocratie aux champs*, Paris, La Découverte, 2016.

416. Sur ce sujet voir ses écrits sur le Black Mountain College et en particulier l'article « Le courage de l'expérience » publié dans *Black Mountain College. Art, démocratie, utopie*, de Jean-Pierre Cometti et Eric Giraud (Dir.), Rennes - Marseille, Presses Universitaires de Rennes - cipM, 2014, pp 17-31.

417. Sur la question du lien entre l'œuvre et l'extérieur, voir son ouvrage *Outdoor art*, Paris, La Découverte, 2013.

418. Joëlle Zask, *La démocratie aux champs*, Paris, La Découverte, 2016.

Ces propos renvoient à la thèse développée par Joëlle Zask dans son ouvrage intitulé *La démocratie aux champs*⁴¹⁵ où elle examine ce qui, dans « la relation entre le cultivateur et la terre cultivée favorise l'essor de valeurs démocratiques et la formation de la citoyenneté ». Cet intérêt pour l'activité du paysan s'inscrit dans la partie de sa recherche en philosophie politique qui porte sur les pratiques expérimentales en général⁴¹⁶, et l'expérience de l'extérieur en particulier⁴¹⁷. Le paysan l'intéresse car il est entièrement tourné et travaillé par ce qui arrive ; cultiver la terre : « C'est dialoguer, être attentif, prendre une initiative et écouter la réponse, anticiper, sachant qu'on ne peut calculer à coup sûr⁴¹⁸ ».

Nous avons vu au tout début de ce texte que la qualité de la prise de décision dépend d'une méthodologie de présence du sujet, ensuite, que dans le champ de l'art la question de la prise de décision peut donner lieu à des pratiques où la relation des sujets avec la réalité s'inscrit dans une forme dialogique d'observation et d'attention à ce qui vient. Nous allons maintenant prolonger cette réflexion en interrogeant les formes et les dispositifs qui peuvent favoriser cette *rencontre*. À l'instar de la recherche de Joëlle Zask, nous interrogerons la nature de l'*expérience* de cette *rencontre* en nous appuyant sur les pratiques paysannes, et plus particulièrement une des formes qu'elle a inventées pour observer l'horizon : la palombière.

02. L'extérieur et le paysan

Dans son ouvrage, *La démocratie aux champs*⁴¹⁹, Joëlle Zask déconstruit le mythe d'un paysan arriéré, apolitique et désintéressé des enjeux démocratiques, « incapable de comprendre les situations au-delà des limites de son champ ; et ce d'autant plus que son patois, son ignorance de la langue nationale et sa vue bornée le rendent “étranger au reste de la nation”⁴²⁰ ».

Revenant sur les raisons politiques de cette construction⁴²¹, elle défend l'idée qu'aujourd'hui, les « expériences paysannes » passées et contemporaines, rurales ou citadines (jardins partagés), peuvent constituer de véritables sources d'inspiration pour la mise en œuvre d'une écologie démocratique. Joëlle Zask fait du paysan l'archétype d'un sujet indépendant et émancipé grâce à la spécificité de son activité : l'expérience de la nature, de l'extérieur et de l'imprévisible comme ancrage de connaissance et de pratique vertueuse.

Bien entendu, le travail de l'agriculture est physiquement très dur, mais c'est également un savoir. Chaque agriculteur est un peu un chimiste qui associe des terrains aux justes semaisons, ou qui transforme les fruits et le lait en vin et en fromage ; un généticien qui sélectionne les meilleurs semis pour perfectionner les variétés des plantes ; ou un météorologue qui observe le ciel... L'agriculteur doit connaître la terre et travailler avec elle, en plein accord avec ses rythmes. Il faut un calcul complexe pour déterminer le meilleur jour pour les semailles ou pour la récolte : ce n'est pas un acte d'intuition ni la répétition cyclique du passé mais une véritable décision, prise à partir de savoirs traditionnels, à la lumière des conditions présentes qui doivent, elles aussi, être observées et renouvelées en permanence à travers l'intelligence et l'expérimentation.⁴²²

Si, pour Joëlle Zask, l'activité du paysan est remarquable, c'est qu'elle est celle de celui qui fait, au quotidien, à la fois l'expérience de l'imprévisible et celle de l'extérieur.

L'imprévisible

L'imprévisible est synonyme de ce que Cage désignait par le « processus du monde ». Joëlle Zask le caractérise par l'idée d'un décalage : « au quotidien entre d'un côté nos habitudes, nos schèmes d'actions profondément intégrés, nos préjugés et nos réponses organisées et, de l'autre, la pluralité irréductible au “bien connu” des réalités extérieures⁴²³ ». Ce n'est pas un handicap, bien au contraire, l'imprévisible « introduit de la diversité dans le sujet et lui évite l'existence répétitive propre à qui ne rencontre jamais

419. Joëlle Zask, *La démocratie aux champs*, Paris, La découverte, 2016.

420. *Ibid.*, p. 138 – 139. Joëlle Zask cite ici Chloé Gaboriaux : www.laviedesidees.fr/IMG/pdf/20111220_1_autre_peuple.pdf.

421. Entre 1848 et 1875, le vote paysan majoritairement impérialiste, avait, du point de vue de certains démocrates modérés, tout intérêt à être écarté.

422. Antonio Negri, *Traversée de l'Empire*, Paris, L'Herne, 2011, pp 57-58.

423. Joëlle Zask, « Le courage de l'expérience », *Black Mountain College. Art, démocratie, utopie*, Rennes et Marseille, Presses Universitaires de Rennes et cipM, 2014, p. 22.

424. *Ibid.*

l'occasion de sortir hors de soi⁴²⁴ ». De manière générale, ce *flux contingent* impose à l'individu de se réajuster à son environnement, ce qui se traduit dans le champ de l'agriculture – ou de l'art – par une capacité d'attention et d'observation. « Grâce à l'attention, le sujet se décentre. [...] il laisse venir les perceptions et leur fait bon accueil. Il favorise ce flottement propice à l'irruption du nouveau⁴²⁵ ». Face à l'imprévisible, l'attention est sans finalité⁴²⁶, elle assure une qualité de présence vis-à-vis de ce qui arrive. En outre, Joëlle Zask la distingue de l'observation qui est plus directive : on observe telle situation pour y découvrir des moyens d'action. Elle poursuit en précisant que les actions qui sont le fruit de cette chaîne, attention-observation-décision, sont mises à l'épreuve par l'interaction avec la réalité et provoquent elles-mêmes, à nouveaux frais, de l'imprévisible, car le résultat n'est jamais assuré. « Faire une expérience suppose un plan d'action faillible et, par conséquent, révisable et modifiable⁴²⁷ ».

425. *Ibid.*

426. Nous avons expérimenté cette "attention sans finalité" dans toutes les pratiques de présence, et notamment dans l'exercice d'un soin au lieu réalisé le 18 janvier 2017, dans le cadre de *Genius Loci UBUBM*. Voir les images sur le blog : <http://geniuslociububm.tumblr.com/post/168398451954/18-janvier-2017-s%C3%A9ance-de-soin-%C3%A0-l'architecture#168398451954>.

427. *Ibid.* Ce passage nous intéresse à double titre, si nous le citons ici pour caractériser l'activité paysanne, Joëlle Zask l'a écrit au sujet de l'activité artistique. Je me permets cette précision, car l'expression *expérimentation artistique* est employée pour décrire des régimes de création variés voire contradictoire. Sur cette question, voir l'ouvrage : Élie During (Dir.), *In actu. De l'expérimental dans l'art*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, qui dresse le panorama des différentes approches par des témoignages d'artistes et de théoriciens ; et plus particulièrement l'article d'Élie During, « Quelques régimes d'expérimentation ». Ici, Joëlle Zask s'appuie sur le témoignage de John Cage pour dire que l'action expérimentale « est simplement une action dont l'issue n'est pas prévue », et précise : « l'expérience est l'exercice d'un contrôle des conséquences des perceptions imprévues suivant que l'individu veut les promouvoir, les enrichir, les vérifier ou à l'inverse les éviter à l'avenir » (*Ibid.* p. 23).

428. Joëlle Zask, *Outdoor Art. La sculpture et ses lieux*, Paris, La découverte, 2013, p. 8.

L'extérieur

Le second terme que Joëlle Zask utilise pour caractériser l'activité paysanne est l'*extérieur*. Mais attention, il ne faut pas le réduire au simple dehors, mais plutôt le comprendre par le dehors, ou, l'expérience du dehors, dont le *outdoor* anglais qui n'a pas d'équivalent français est plus proche.

Être dehors, *out of doors*, David Thoreau le faisait remarquer, c'est être exposé aux intempéries. La pensée elle-même, écrivait-il, en est modifiée ; elle est, comme la peau, "tannée par le soleil". Être dehors est aussi se trouver en un lieu dont les paramètres ne sont jamais intégralement sous contrôle. Le monde qui se trouve de l'autre côté de la porte quand on sort de la maison est un monde en partie inconnu. La nature et les gens y sont imprévisibles.⁴²⁸

429. *Ibid.*, p. 9.

430. Joëlle Zask, *La démocratie aux champs*, Paris, La découverte, 2016, p. 47.

Alors qu'à l'intérieur tout est ménagé pour se prémunir des effets du dehors, à l'extérieur, l'individu sans « protection » est nécessairement affecté par l'expérience qu'il traverse. « Que nous soyons effrayés ou que notre curiosité soit excitée, nous nous approchons pour décrypter le phénomène qui nous affecte, nous faisons varier les conditions de notre expérience. Bref, nous nous rendons disponibles à la perception qui nous arrive et nous sommes *attentifs*⁴²⁹ ». Ainsi, le paysan qui travaille cette nature, est en retour travaillé lui-même par elle, « la terre qui lui est à la fois proche et étrangère, lui apportant le plus intime, ses aliments, mais aussi le plus aliénant, des angoisses terribles⁴³⁰ ». Mais au-delà des contraintes subies, le dialogue qui se noue avec l'*imprévisible* et

l'extérieur constitue une relation avec un principe de réalité par l'intermédiaire duquel l'individu façonne sa propre liberté, c'est en ce sens que pour Joëlle Zask, l'expérience du paysan nous offre un modèle d'individuation⁴³¹.

Expérience et individuation

« Par "expérience", il faut comprendre la situation dans laquelle l'individu relie à quelque chose qui le trouble ou l'affecte un cours d'actions bien précis⁴³² ». Pour Joëlle Zask, il ne s'agit ni d'une attitude passive, réaction hermétique à l'imprévisible, ni d'un comportement complètement asservi, mais d'un espace entre les deux où l'individu échafaude des hypothèses et des plans d'actions qu'il mettra en œuvre en l'ajustant en fonction des *intempéries*. Cette adaptation aux situations est un dialogue, où se joue une forme d'évaluation pour « savoir si cette transformation est favorable aux interactions futures ou si, au contraire, elle est destructrice d'opportunités⁴³³ ». L'individu évalue *par lui-même* cette réponse, qui, pétrie de son intuition, de son jugement, de son imagination, est active, est elle-même une *expérience*⁴³⁴. « En orchestrant ses propres expériences, en prenant acte des phases de l'expérience qui transforment son corps et son esprit, et en projetant le nouveau moi qui en résulte dans son expérience ultérieure, il développe son individualité ». Ce passage amène l'idée que l'activité du paysan fait de l'expérience de l'imprévisible une situation d'apprentissage perpétuelle, tout au long de la vie. La capacité d'individuation s'accomplit chez le paysan, et figure ce que Rousseau désignait par la qualité de perfectibilité de l'homme⁴³⁵. Ce n'est donc pas un hasard si cette approche de l'expérience et ce thème de la formation de la personnalité par la culture de la terre est au cœur des réflexions sur l'apprentissage et des pédagogies expérimentales.

Joëlle Zask rappelle que :

La métaphore jardinière et le jardinage sont au centre de l'Éducation nouvelle : Rodolf Steiner (1861 – 1925) pense que le maître d'école est aux jeunes élèves ce que le jardinier est à ses plantes [...]. Maria Montessori (1870 – 1952), qui fait aussi grand usage de cette analogie, préconise d'introduire un jardin à l'école et de considérer le jardinage comme l'acte pédagogique par excellence.⁴³⁶

Ici, l'enfant s'entraîne à comprendre en faisant des plans d'action par lui-même et non en mémorisant des connaissances et des méthodes, tout comme au Black Mountain College où les étu-

431. Joëlle Zask part du principe que le paysan en question exerce son métier avec l'attention ici décrite, « En revanche, quand la culture de la terre divorce du développement de la personnalité, quand elle se place sous le joug d'impératifs d'uniformité, de rentabilité ou de marché, la subsistance et l'existence se séparent » p. 51. Sur la mise à mal des enjeux éthiques et politiques originaux de l'agriculture biologique, voir l'ouvrage de Philippe Baqué, *La Bio : Entre business et projet de société*, Marseille, Agone, 2012.

432. Joëlle Zask, *La démocratie aux champs*, Paris, La découverte, 2016, p. 54.

433. *Ibid.*, p. 55.

434. Il faut préciser le fait que Joëlle Zask distingue l'*individualité* de la *personnalité*, qui est un « processus progressif et contingent », alors que « l'individuation dépend de l'activité propre du sujet par rapport à un objet donné auquel il apporte une réponse active » p. 55.

435. La capacité d'individuation qui s'accomplit chez le paysan, renvoie en creux à ce que Rousseau désignait comme la perfectibilité de l'homme dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755) ; et plus récemment à la question de l'inachèvement de l'homme, que développait Georges Lapassade dans l'ouvrage : *L'entrée dans la vie*, Paris, 10/18, 1972.

436. Joëlle Zask, *La démocratie aux champs*, Paris, La découverte, 2016, p. 58.

437. « L'éducation au discernement sensoriel est une école de liberté. Elle est le poste avancé de la résistance à la pédagogie traditionnelle dont l'idéal social est fondé sur le respect docile de l'autorité et de ses normes ». Joëlle Zask, *La démocratie aux champs*, Paris, La découverte, 2016, p. 58.

438. *Ibid.*, p. 58.

439. Joëlle Zask, *Outdoor Art. La sculpture et ses lieux*, Paris, La découverte, 2013, p. 9.

dians sont invités par Bukminster Fuller à percevoir le lien de chacun avec l'« univers », ou par John Cage à écouter les sons⁴³⁷. Joëlle Zask explique que dans le jardin pédagogique de Maria Montessori, chaque élève est responsable d'une petite parcelle, où il apprend à observer les résultats de ses manipulations, à interpréter les corrélations entre le substrat utilisé et la vitesse de pousse, le rôle de l'eau et du soleil, les relations entre les plantes, etc. C'est ainsi qu'il comprend le rythme des saisons et fait, par là même, l'apprentissage de la conscience du temps, de la durée et forge les traits d'une personnalité où la patience et l'attention trouveront place. « Selon Maria Montessori, c'est par l'intermédiaire du *soin* apporté aux espèces vivantes que l'« observation du phénomène de la vie » est possible⁴³⁸ ».

« Le mode d'existence *outdoor* est fondamentalement celui de l'attention⁴³⁹ ». Grâce au dialogue avec l'imprévisible de l'extérieur, par le fait d'élaborer des plans d'actions par soi-même, la pratique de l'observation favorise l'individuation et la liberté ; nous avons vu que la figure du paysan en constitue l'archétype. Poursuivons cette idée en interrogeant maintenant la façon dont cette pratique d'attention-observation s'inscrit physiquement dans la nature à travers un exemple de dispositif d'observation : la palombière pour la chasse à la palombe.

03. L'horizon, la palombière : instrument d'observation

Jusqu'à tout récemment, le mode de vie paysan était sédentaire, les gens voyageaient peu, mais du fait de leur activité, ils étaient travaillés au quotidien par cet ailleurs qui arrive par l'horizon : les intempéries, que les grecs appellent aussi le *kairos*. Ainsi, à partir de cet horizon, d'où viennent aussi les oiseaux migrateurs, s'est tissée au fil du temps et des générations une relation symbolique tout à fait singulière entre l'ailleurs et l'ici. Aujourd'hui, elle se prolonge dans la vie contemporaine du paysan, non seulement dans le travail quotidien de la terre mais aussi par le biais de certains loisirs qui la rythment tout au long de l'année, comme par exemple, dans le sud-ouest de la France, la palombière : cabane dédiée à la chasse à la palombe, l'oiseau migrateur qu'on guette à l'horizon.

Certaines palombières sont construites au sol, d'autres, comme celles qui nous intéressent et qui se situent principalement dans le Lot-et-Garonne, sont installées au niveau de la canopée, à une vingtaine de mètres de hauteur (fig.03). À première vue, ces

cabanes sont conçues pour guetter le passage des vols d'oiseaux sans être vu, les amener à se poser autour de la cabane grâce à un ingénieux stratagème d'appaux et d'appelants qui les attirent, et tenter de les tuer ; mais, il ne faut pas voir ici un simple dispositif cynégétique, les enjeux sont bien plus complexes.

La chasse à la palombe dure environ six semaines s'étalant d'octobre à novembre, au moment où ces oiseaux migrateurs quittent les pays du nord pour rejoindre les régions plus douces du sud pour y passer l'hiver. Durant cette période, la journée de chasse commence avec le lever du soleil vers huit heures pour se terminer vers dix-sept heures, mais le chef de cabane arrive dès six heures pour installer les lieux, préparer les oiseaux appelants, et termine sa journée à la nuit tombée, après avoir nourri les animaux et rangé les lieux. Il est aussi présent tout au long de l'année pour entretenir le site : maintenir la stabilité de la cabane dont la structure doit être constamment surveillée car, prise par la force de la nature, elle suit la poussée des arbres. Pour Susana Velasco⁴⁴⁰, c'est un prétexte pour retrouver et prolonger le lien avec la nature sauvage :

Leurs structures ont été installées au fil des années dans le feuillage des arbres, et servent de point de fuite à certains habitants, qui s'échappent ainsi périodiquement et ouvrent un temps hors du temps de rencontre et de convivialité. Ce cas montre la façon dont aujourd'hui continuent d'exister des situations ataviques qui permettent à l'humain de rencontrer les forces de la nature.⁴⁴¹

Susana Velasco précise que ce lieu est un point de fuite : fuite du quotidien, contact poétique et symbolique avec un ailleurs, tout en étant fuite du regard dans un lieu conçu pour la chasse. L'attention et l'observation nécessaire à la chasse ou à la culture de la terre, participe de l'*expérience* que décrivait Joëlle Zask. Pour le paysan, cette terre « proche et étrangère », est symboliquement résumée dans ces quelques semaines de chasse à la palombe. La palombière construite par le paysan devient le lieu de cristallisation de cet *extérieur* : l'ailleurs y vient par l'intermédiaire de la palombe, elle permet de traverser l'expérience, singulière et dialogique, de l'*extérieur*, elle concentre l'*expérience* de l'*extérieur* avec lequel le paysan n'a cessé de composer au fil des saisons. Elle constitue ainsi un lieu construit « comme forme d'observation de l'horizon, comme brèche ouverte pour tirer ou comme canal de lumière capable d'absorber le paysage. Des trous à partir desquels on

440. Susana Velasco Sánchez est professeur au sein du Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica de l'Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, elle y prépare aussi une thèse de doctorat intitulée « *Agujerear el mundo, Un grand tour dibujado por cabañas, cámaras y trincheras* », (Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM), où à partir d'une série de dessins de trois archétypes d'architectures réalisées en auto-construction – palombière, *camera oscura* et tranchées de la guerre civile espagnole – elle pose les termes d'une pratique critique de l'architecture ouvrant des possibilités d'émancipation et de réflexions sur les enjeux politiques et environnementaux contemporains. Susana Velasco a mené une étude de la palombière de Boursicou (Lot-et-Garonne) durant plusieurs semaines réparties à différents moments de l'année, pendant et hors des temps de chasse. Ses propos cités ci-dessous sont extraits de son résumé de thèse, consultable en annexe.

441. Extrait du résumé de thèse de Susana Velasco ; ici nous traduisons : « El primer caso de esta investigación es el de las *palombieres*. Así se denomina a cada una de las más de diez mil cabañas de caza camufladas en los bosques del suroeste francés. Sus estructuras se han ido instalando a lo largo de muchos años en las copas de árboles y sirven de línea de fuga para ciertos habitantes, que escapan allí periódicamente para abrir tiempos de excepción donde encontrarse y convivir. Este caso muestra como hoy sigue existiendo una cierta llamada atávica que impulsa al humano al encuentro con las fuerzas naturales. », pp. 2 - 3.



– fig. 03
Canopée de la palombière de Boursicou (47),
photographie : Céline Domengie.



– **fig. 03**
Palombière de Boursicou (47),
photographie : Roland Fuhmann.

442. Extrait du résumé de thèse de Susana Velasco ; ici nous traduisons : « como forma de observación del horizonte, como brecha abierta para disparar o como canal de luz capaz de absorbar el paisaje » p. 6.

443. Je reprends ici les mots de Susana Velasco : « "teatro de operaciones": el mar arbóreo tallado, la construcción de una escena y los mandos para organizar la coreografía de movimientos de los dispositivos de llamada ».

444. Sur la question du « nouveau » sauvage, voir les travaux de recherche de Jacques Lolive et notamment son analyse « "l'en-sauvagement" des chasseurs de palombes, qui témoigne de la capacité humaine de s'approprier un environnement biophysique pour en faire un petit monde sensible qui participe de la constitution du sujet », dans l'article « Le recours à l'esthétique peut-il favoriser l'émergence d'un environnement public ? » <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00978139/document>, p. 16, [consulté le 7 septembre 2017].

445. Propos de Philippe Thomas, cités par Émeline Jaret « Le dispositif à l'œuvre chez Philippe Thomas : l'exemple *AB* (1978-1980) », in, *Dispositif(s) dans l'art contemporain*, *Marges* n°20, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2014, p. 57.

surveillance, on tire une balle ou on attrape une image⁴⁴² ». Tout ici est histoire de tactique, car il faut être attentif, observer, se saisir de ce qui vient, prendre une décision, agir ou attendre, etc. ; le *dispositif* offre à la fois un point de fuite visuel et décisionnel, c'est un petit *théâtre d'opération*, c'est une scénographie construite pour chorégraphier les mouvements des oiseaux⁴⁴³.

Ici, s'ouvre une poétique, car l'enjeu de cette observation, n'est pas tant la mise à mort de l'animal que la médiation d'une image comme lecture d'un monde où l'on cherche à se rapprocher du sauvage⁴⁴⁴. C'est ce lien entre dispositif, lecture-observation du monde, subjectivité et émancipation que nous allons aborder maintenant.

04. Dispositif & format artistique

« Si les dispositifs que je mets en place sont des "pièges", il faut – peut-être – s'assurer qu'ils prendront leur proie, c'est-à-dire que le spectateur y entrera⁴⁴⁵ ». Ce n'est pas un hasard si depuis les années 1970 le mot *dispositif* est apparu avec force dans le champ philosophique, avec Foucault en figure de proue, ou dans les propos de certains artistes, comme ici ceux de Philippe Thomas au sujet de sa pièce intitulée *AB* ; c'est qu'il permet de ré-envisager les subjectivités et les réalités en présences, et d'interroger la façon dont entrent en dialogue leurs régimes d'exercice d'influence ou de pouvoir les uns sur les autres. Dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Giorgio Agamben rappelle qu'un dispositif est à la fois un réseau entre différents éléments, une fonction stratégique et une relation de pouvoir et de connaissance. Il s'appuie sur les propos de Michel Foucault :

Ce que j'essaie de repérer sous ce nom c'est [...] un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, de institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments [...] par dispositif, j'entends, une sorte – disons – de formation qui, à un moment donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante⁴⁴⁶.

446. Michel Foucault, *Dits et écrits*, Volume III, Paris, Gallimard, p. 299.

Agamben prolonge son analyse en rappelant les soubassements étymologiques de ce mot, et précise que le mot « dispositif » a été

intégré dans notre lexique par les pères fondateurs de la tradition chrétienne pour asseoir la répartition des « rôles » : d'un côté, celui d'une instance supérieure ordonnatrice, l'Être suprême, une ontologie, et de l'autre, celui d'un principe d'incarnation figuré par le Christ, une *praxis*.

Au cours du deuxième siècle, quand on se mit à discuter d'une trinité de la figure chrétienne, le Père, le Fils et l'Esprit, se manifesta [...] une très forte résistance à l'intérieur de l'Église [...], on risquait de réintroduire le polythéisme et le paganisme dans la foi chrétienne. Pour convaincre ces adversaires obstinés, des théologiens – comme Tertullien, Hyppolite et Irénée – ne trouvèrent pas mieux que d'employer le terme d'*oikonomia*, [...] c'est-à-dire à la manière dont Il organise Sa maison, Sa vie et le monde qu'Il a créé [...]. Tout comme un bon père peut confier à son fils la responsabilité de certaines fonctions et de certaines tâches, sans pour autant rien perdre de son pouvoir et de son unité, Dieu confie au Christ « l'économie », l'administration et le gouvernement des hommes.⁴⁴⁷

447. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot & Rivages, 2014, pp. 23 – 24.

Agamben prolonge sa démonstration en précisant que c'est le mot *dispositivo* qui fut choisi pour traduire l'idée d'*oikonomia*, le mot « dispositif » nous est donc parvenu avec ce double bagage, sémantique et idéologique : d'une part la fracture qui sépare l'être et l'action, l'ontologie et la praxis, et d'autre part, le rôle ordonnateur de l'instance supérieure : la gestion est décidée en instance supérieure, dans un système hiérarchique.

Les « dispositifs » dont parle Foucault sont, d'une certaine manière articulés à cet héritage théologique. Ils peuvent être reconduits à la fracture qui sépare et réunit en Dieu l'être et la praxis.⁴⁴⁸

448. *Ibid.*, pp. 26 – 27.

Partant de ce constat, Agamben ramène au cœur de son propos la question de la place du sujet au sein des dispositifs. Il avance l'idée qu'au sein de cette partition, il y a d'un côté les êtres vivants, et de l'autre, les dispositifs à l'intérieur desquels ces êtres sont saisis. Agamben propose de libérer ce qui a été saisi et séparé par l'instance supérieure — la nature des dispositifs influant sur celle des subjectivations — pour le rendre à l'usage commun :

« En donnant une généralité encore plus grande à la classe déjà très vaste des dispositifs de Foucault, j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler

et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants [...]. Il y a donc deux classes, celle des êtres vivants (ou les substances) et les dispositifs. Entre les deux, comme tiers, les sujets. J'appelle sujet ce qui résulte de la relation, et pour ainsi dire, du corps à corps entre les vivants et les dispositifs [...]. Un même individu peut être le lieu de plusieurs processus de subjectivation : l'utilisateur du téléphones portables, l'internaute, l'auteur de récits, le passionné de tango, l'altermondialiste, etc. ⁴⁴⁹

449. *Ibid.*, pp. 32 – 33.

Agamben explique que ce qui a été saisi et séparé par l'instance supérieure peut être rendu à l'usage commun, par le sujet. Il introduit pour ce faire la notion de profanation : en se réappropriant le dispositif, le sujet intervient et se trouve investi d'un champ d'action. En se soustrayant à l'autorité, il reconquiert une forme de liberté.

Selon le droit romain, les choses qui, d'une manière ou d'une autre, appartiennent aux dieux étaient sacrées ou religieuses [...]. Tandis que consacrer (*sacrare*) désignait la sortie des choses de la sphère du droit humain, profaner signifiait au contraire leur restitution au libre usage des hommes. Ainsi le grand juriste Trebatius peut-il écrire : « au sens propre est profane ce qui, de sacré ou religieux qu'il était, se trouve restitué à l'usage et à la propriété des hommes [...].

Dans cette perspective, le capitalisme et les figures modernes du pouvoir semblent généraliser et pousser à l'extrême les processus de séparation qui définissent la religion. ⁴⁵⁰

450. *Ibid.*, pp. 37 – 41.

La profanation serait donc le contre-dispositif qui restituerait à l'usage commun ce que le sacrifice avait séparé. Agamben poursuit en précisant que tout comme le religieux, le capitalisme sépare, crée du sacré. En revanche, il s'en distingue car il rend la profanation plus difficile.

Ce qui définit les dispositifs auxquels nous avons à faire dans la phase actuelle du capitalisme est qu'ils n'agissent plus par la production d'un sujet, mais bien par des processus que nous pouvons appeler des processus de désobjectivation » [...]. « Le problème de la profanation des dispositifs (c'est-à-dire de la restitution à l'usage commun de ce qui a été saisi et séparé en eux) n'en est que plus urgent. ⁴⁵¹

451. *Ibid.*, pp. 43 – 50.

Cette définition du dispositif par Agamben nous offre un éclairage tout à fait saisissant sur ce qu'est la palombière, sur

la relation qu'elle engage entre le sujet et le dispositif. En tant qu'auto-construction, en mobilisant des méthodes de fabrication empiriques en marge des pratiques de construction capitaliste, la palombière constitue l'exemple d'un dispositif de re-subjectivation, et donc d'émancipation. Ce sont précisément ces enjeux que Susana Velasco analyse en profondeur dans sa thèse. En décrivant le geste architectural de la palombière sous cet éclairage, elle le rend à la fois critique et émancipateur, elle poursuit ainsi l'héritage du concept de *convivialité* forgé par Ivan Illich⁴⁵². Mais en faisant de ce dispositif le lieu d'une création d'une image du monde, elle associe le politique à la dimension du poétique. Afin de prolonger cette réflexion, c'est cette articulation qu'il serait nécessaire de creuser ultérieurement, au sein duquel nous pourrions explorer la façon dont des dispositifs d'artistes, comme par exemple des Protocoles méta initiés par Jean-Paul Thibaud, constituent des territoires originaux d'émancipation, et ré-interroge à nouveaux frais la place de l'art et de l'artiste dans la société.

IV — Synthèse

Souvenons-nous, nous avons amorcé ce texte à partir du récit d'une situation de travail, celle du moment où je débute le projet *Genius Loci Villeneuve*, essayant de me dégager de toutes prédéterminations, de rester disponible aux rencontres, d'être au plus près de l'écosystème à investir. Pour ce faire, il fallait être extrêmement vigilante aux décisions à prendre, par exemple pour l'exercice photographique : à quel moment faire image ? Image de quelle situation ? Quelle image faire ou ne pas faire de tel lieu ? C'est la méthodologie de la présence et la façon de prendre des décisions que nous avons explorées dans ce texte.

Dans un premier temps, en revisitant les outils inspirés du yoga que nous avons mobilisés dans ce projet : à travers la pertinence de la tradition yogique où la *présence* est une question clef inscrite dans ses fondements mêmes, à laquelle s'articulent deux concepts, *tapas*, l'ardeur comme valeur morale, et *abhyâsa*, la constance dans la pratique. À la méthode yogique, nous avons articulé l'intuition philosophique décrite par Bergson, où effort et discipline se trouvent mobilisés pour favoriser le contact avec le réel : la « sympathie avec la réalité » qui est au cœur de l'intuition, guide le philosophe tout au long de sa recherche. Nous avons prolongé cette comparaison entre le régime de connaissance de l'intuition philosophique et celui de la pratique artistique – la question de

452. Sur cette question de la critique des pratiques architecturales contemporaines, ou les savoir-faire communs sont usurpés par l'idéologie capitaliste appliquée au champs de la construction, Susana Velasco s'appuie sur le concept de *forme-lieu* énoncé par Kenneth Frampton : « En este sentido es Kenneth Frampton uno de los críticos que más claramente ha tratado de comprender las bases de una nueva sostenibilidad, en 1999 imparte la conferencia "Siete puntos para el Milenio, un manifiesto anticipado" donde plantea cuestiones bien interesantes, como la necesidad de recuperar una relación entre la *forma-lugar* y la *forma-producto*. Toma este último término de Max Bill en referencia a "las formas determinadas por los métodos de producción empleados en su constitución", y frente a él define la *forma-lugar* como lo que apunta al elemento topográfico como componente definitorio del lugar, y no solo sería el contacto con el suelo, esta forma-lugar toma forma en la cubrición y en aperturas y ventilación. Frampton trae este concepto para apuntar que "la *forma-lugar* tiene la capacidad de resistir a la tendencia homogeneizadora de la tecnología universal". Hemos podido ver como las arquitecturas de los últimos años han abandonado este camino de la *forma-lugar*, y es la *forma-producto* la que se ha ido haciendo fuerte a través del sistema de control por parte de expertos, la legislación y las patentes, poniendo el proceso de construcción siempre fuera, en manos ajenas. Se ha ido produciendo un proceso de expropiación de la capacidad de los individuos para habitar construyendo el mundo. Frente a esta situación actual estos dibujos tratan de mostrar que son posibles formas de hacer arquitectura sin tutelas de expertos ni legislaciones, y que este hacerse cargo de la construcción, además de dar forma también a la vida de uno, puede dar como resultado encuentros emocionantes entre la arquitectura y el medio. », in « Gujerear el mundo. Un grand tour dibujado por cabañas, cámaras y trincheras », p.5, (archives de Susana Velasco Sanchez).

la suspension du jugement, mise à l'écart des idées reçues (Bergson) ou de l'égo (yoga) – pour aborder la façon dont un artiste comme John Cage a mobilisé dans son travail des processus de composition aléatoire.

Dans un second temps, nous avons vu que chez Cage, l'usage du hasard constitue non seulement un enjeu artistique — puisqu'il donne lieu à une forme spécifique de composition musicale —, mais aussi à une éthique où il s'agit de prêter attention à ce qui existe au sein du « processus qu'est le monde », une façon d'être respectueux de la réalité mouvante, pour « ne rien imposer ». De cette éthique nous avons dressé un parallèle avec l'ontologie bergsonnienne et nous avons émis l'idée d'un rapprochement de l'activité de l'artiste avec celles des arts stochastiques (Aristote) où la relation du sujet avec la réalité s'inscrit dans une forme dialogique d'observation et d'attention à ce qui vient. Nous nous sommes alors appuyés sur l'approche de Matthew Crawford, pour prolonger la réflexion sur la dimension éthique de la mise en sourdine de l'égo et reconsidérer les pratiques d'observation comme temps et espace d'attention au réel.

Ceci nous a amené à aborder les enjeux liés aux pratiques d'observation en nous appuyant sur la question de l'expérience de l'*extérieur* grâce au travail de recherche récemment mené par Joëlle Zask sur la figure du paysan et la culture de la terre. Ses propos ont mis en éclairage la dimension cognitive et dialogique de cette activité, tant dans la capacité à faire preuve d'hospitalité vis à vis de l'imprévisible, que dans la faculté à se laisser travailler par ce qui advient ; Joëlle Zask souligne les enjeux politiques d'une telle attitude comme valeur d'individuation pour la création d'un citoyen libre et émancipé. Nous avons abouti ce cheminement en nous arrêtant sur un exemple formel de lieu d'observation dans le monde paysan, la palombière. Ici, c'est la recherche doctorale de l'architecte Susana Velasco qui nous a permis de révéler les enjeux poétiques de cette forme : lieu d'observation de l'horizon créateur d'images et dispositif pour une lecture du monde.

Il nous semblait intéressant de nous arrêter sur la valeur d'exemple qu'est la palombière afin de montrer qu'à l'*expérience de l'extérieur* – attention-observation-décision, c'est-à-dire tous les éléments venant illustrer la pratique de l'expérience que mène le paysan selon les mots de Joëlle Zask – s'articule une dimension poétique, éthique et politique car c'est à la fois un dispositif d'observation qui fait image (Velasco), un dispositif dialogique

avec un extérieur qu'on laisse advenir tel qu'il est (Cage), et un dispositif qui engage la communauté (Agamben). La notion de *dispositif*, explicitée par Giorgio Agamben, met non seulement en éclairage le jeu de mise en tension au sein de la communauté, mais re-situe aussi notre propos au sein du contexte contemporain auquel le champ de l'art n'échappe pas. À travers la question de la profanation, Agamben invite les individus à se réapproprier les outils de médiation avec le monde, à retrouver du jeu et de la liberté face au capitalisme.

Ainsi, partant de la question de la prise de décision, nous avons balayé différents champs disciplinaires, depuis le yoga, en passant par la philosophie, l'épistémologie, l'ontologie, l'éthique, la chasse, le politique, pour revenir à l'art : voilà ici résumée la qualité foncièrement transversale — Edgar Morin dirait *indisciplinée* — de l'expérimentation artistique, dans sa capacité de décloisonnement.

Cage dirait qu'il ne faut pas cesser d'être un « centre » en présence d'autres centres. La co-présence des subjectivités est au cœur de cette réflexion : il n'y a pas de recette ou de dispositif idéal, mais la recherche constante d'une conscience, d'une attention aux subjectivités en présence. Cette attention s'exprime dans ma manière d'habiter les écosystèmes que j'investis, depuis *Genius Loci Monflanquin* – entrer en dialogue avec un chef de chantier et des ouvriers, trouver sa place dans un chantier de construction – avec *Genius Loci Villeneuve* – où la permanence est une sorte de contre-dispositif, accueillant celui qui vient, où l'artiste y invente ses propres règles de captation avec son éthique, son ontologie –, jusqu'au projet actuel, *Genius Loci UBUBM* – dont les conversations dessinent un espace de relation, de mise en présence.

Cette présence au lieu rappelle le trinôme poétique-éthique-politique porté par l'écosophie guattarienne, dans la façon dont les trois écologies⁴⁵³ – niveau environnemental, sociétal et mental – doivent être pensées pour poser les bases d'une société émancipatrice et éthique, au sein de laquelle l'artiste a son rôle à jouer.

453. Felix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Gallilée, 1989.

Récit d'expérience
Atlas Genius Loci
UBUBM

L'histoire de Genius Loci UBUBM commença fin 2015, au moment d'une réunion de travail avec Pierre Baumann où nous évoquions les actuels chantiers de l'université et la possible présence de maquettes numériques ou de BIM. L'idée de me saisir de ces chantiers comme nouveau terrain de jeu m'intéressait car j'y voyais une manière de renverser mon rapport à l'institution en déplaçant le regard que je lui porte. Elle ne serait plus seulement la coquille administrative de ma recherche, elle deviendrait le lieu où le travail sur l'Atlas s'ancrerait. Sitôt sorti de notre rendez-vous, Pierre s'adressa au service du patrimoine de l'UBM (Université Bordeaux Montaigne), lequel le renvoya vers l'Opération Campus⁴⁴⁹ et la personne chargée des projets situés à Pessac, Quentin Allain. Ce dernier, très enthousiaste quant à ma démarche, confirma l'usage d'une maquette numérique et m'invita à rencontrer Thierry Decadt, chargé des données patrimoniales à l'UB (Université de Bordeaux). Avant d'aller plus loin dans le récit de ce rendez-vous, il est nécessaire de rappeler ce que sont les BIM et maquettes numériques.

Au sujet des BIM et les maquettes numériques

L'enquête que j'ai menée pour la conception de l'*Atlas* m'a amenée à découvrir de nouvelles formes de modélisation des architectures qui résonnent avec l'art de la mémoire : les BIM (Building Information Modeling) sont des maquettes numériques composées de suites intégrées de logiciels permettant de modéliser un ensemble développé d'informations techniques relatives à la construction d'un bâtiment et à son cycle de vie.

Concrètement, il s'agit d'une méthode de travail collaborative organisée autour d'une maquette numérique de l'édifice, qui a

⁴⁴⁹. L'Université Bordeaux Montaigne et l'Université de Bordeaux vivent actuellement une période de grandes transformations de leur patrimoine avec la réhabilitation, la requalification et la construction de différents bâtiments. Ces chantiers sont financés dans le cadre de leurs politiques de gestion patrimoniale respectives ou par l'Opération Campus (<https://operation-campus.u-bordeaux.fr/Le-projet/Financement>). Au sein de l'agglomération bordelaise, les universités se déploient sur quatre communes : Bordeaux, Pessac, Talence et Gradignan.

450. Article publié dans la revue d'architecture *criticat*, n°13, Paris, 2014.

451. Valéry Didelon, membre de la rédaction de la revue *criticat*, est architecte et historien. Il enseigne à l'Ensa de Paris-Malaquais.

452. Valéry Didelon, « L'empire du BIM », *criticat*, n°13, Paris, 2014, p.73.

l'apparence d'une représentation en 3D, composée elle-même d'une multitude d'objets : murs, fenêtres, pièces de charpente, gaines d'aération, interrupteurs, etc. Dans un article intitulé « L'empire du BIM⁴⁵⁰ », Valéry Didelon⁴⁵¹ explique que ces objets sont répertoriés de manière dynamique dans une bibliothèque. Celle-ci rend accessibles les données qui définissent dans la réalité :

leur géométrie, la résistance et l'usure des matériaux, leurs performances technique et acoustique, leur coût de fabrication et d'entretien, etc. Constamment mise à jour par les différents protagonistes, cette maquette numérique offre une simulation en temps réel la plus détaillée et fidèle possible du bâtiment en projet. Le résultat attendu est une optimisation de la construction et, plus tard de la maintenance de l'édifice.⁴⁵²

Il poursuit son propos en expliquant que le BIM est :

un processus [...] de production et de gestion de toutes les informations relatives à la conception, la construction, l'exploitation, voire la démolition, d'un bâtiment. L'objectif est de faciliter l'échange et la collaboration entre les maîtres d'ouvrage, maîtres d'œuvre, bureaux d'études spécialisés, entreprises de construction, fabricants, gestionnaires de patrimoine, etc.⁴⁵³

453. *Ibid.*, p.72.

Plus loin, Valéry Didelon s'interroge sur la difficulté d'évaluation des avantages et des inconvénients du BIM « tant les discours à son endroit sont unanimement enthousiastes car monopolisés par les acteurs intéressés : éditeurs de logiciels, consultants informatiques, architectes et ingénieurs ayant acquis la compétence⁴⁵⁴ ». Je précise ici que ceux qui ont acquis les compétences sont ceux qui sont les plus influents sur le marché du BPT car les investissements sont colossaux et hors de portée des petites structures.

454. *Ibid.*, p.73.

455. ASTUS Construction est une plateforme d'innovation et d'application labellisée « Bâtiment Energie ». Son équipe accompagne tous les acteurs de la filière construction, pour favoriser l'innovation et le développement économique. Voir le site : www.astus-construction.fr/7184-presenta-tion-generale.htm [consulté le 7 février 2018].

456. Clément Mabire, « Introduction », *Manuel BIM, théorie et applications*, Paris, Eyrolles, 2015, p.19.

457. *Ibid.*, p.19.

Pour Clément Mabire du groupe Astus Construction⁴⁵⁵, la mise en œuvre des BIM vise la performance environnementale, la compétitivité des entreprises et des projets dans une logique financière de rentabilité et l'augmentation de la productivité des agences de maîtrise d'œuvre grâce à l'accélération du processus de conception. Il mentionne aussi l'amélioration de la qualité d'ouvrage des bâtiments. Cependant, il ne faut pas entendre le mot « qualité » comme synonyme d'esthétique, de confort, ou d'usage pour les habitants, non, ici, la « qualité d'usage des ouvrages⁴⁵⁶ » correspond à la qualité des conditions de travail des acteurs de la construction, elle va de pair avec « la valorisation du travail des professionnels⁴⁵⁷ » :

Chaque utilisateur redevenant acteur de son projet de construction et visualisant avec précision l'ouvrage auquel il contribue, cette digitalisation est de nature à revaloriser des fonctions ou des missions trop souvent marginalisées par leur caractère manuel. Chaque participant se trouvant en position de produire de l'information, il est la source d'une communication bénéfique à l'ensemble des participants.⁴⁵⁸

458. *Ibid.*, p.19.

Nous sommes en présence d'objets numériques régis par les impératifs de technicité, et décrits par une rhétorique dont le champ lexical est éloquent, on relève les mots de *performance*, *compétitivité*, *rentabilité*, *productivité*, *accélération* du processus de conception. On peut en résumer le propos grâce à cette formule de Valéry Didelon : « la qualité architecturale promise est en fait strictement objective et s'inscrit dans la plus pure tradition positiviste⁴⁵⁹ ».

459. Valéry Didelon, *Ibid.*, p.73.

Hors des grands médias, tel *AMC* ou *Le Moniteur*, et à l'instar de l'article que nous venons de citer, des voix s'élèvent contre le BIM pour dénoncer l'objectivation du processus de construction et interroger l'évolution du métier d'architecte.

Les arguments fallacieux utilisés par ces promoteurs sont nombreux : pour les uns, économie et gestion de chantier, pour les autres reprise en main de l'architecte sur le projet, on pouffe encore quand on lit la prose de l'EGF-BTP sur l'usage du BIM pour la construction de la Philharmonie de Paris « Le BIM a été utilisé pour répondre à la complexité de l'ouvrage imaginé par l'architecte pour mettre en cohérence les enveloppes architecturales avec les faisabilités des structures et respecter les délais d'exécution. » Triplement du budget, chantier retardé de plusieurs années et ouvert au public alors qu'il n'était pas totalement livré, procès avec l'architecte Jean Nouvel, non vraiment le BIM, c'est super. [...]

Le BIM n'est pas qu'un outil, c'est une idéologie de formatage de l'architecture et des architectes au nom de la rentabilité, du profit des entreprises de BTP et du désengagement de l'État.⁴⁶⁰

460. L'Abeille et l'architecte, « Mais qui pousse au BIM », 26 mai 2015, article publié sur : <https://labeilleetlarchitecte.wordpress.com/2015/05/26/mais-qui-pousse-au-bim/>, [consulté le 1 mai 2018].

Chacune de ces critiques s'accorde sur la crainte de la disparition de la dimension sensible du métier d'architecte, de la singularité de son point de vue, de sa place d'humain, de l'« intervalle » d'où il peut percevoir l'espace où sera situé l'édifice comme l'énonçait Jean-Luc Barreau lors d'une discussion :

JLB : La maquette numérique est certainement un outil très efficace pour qui le maîtrise, ça oriente le projet vers une forme quoiqu'il arrive, puisque le projet est cadré, la réponse est cadrée par un contexte et des contraintes réglementaires. Si tu associes des contraintes écrites réglementaires qui sont souvent contradictoires à un outil qui est imposé à chacun, ça amène une forme de réponse où il y a peu d'intervalle entre la contrainte et la réponse, d'où le genre de réponse formelle qu'on voit au Pôle de Santé à Villeneuve-sur-Lot. La contrainte et la réponse à la contrainte sont pratiquement synonymes. Il n'y a pas d'intervalle.

CD : L'intervalle, c'est là où il y a du jeu ?

JLB : L'intervalle, c'est une forme de dissonance où on peut révéler... L'intervalle, c'est l'entre-deux, c'est là où commence la perception de l'espace. S'il n'y a pas d'intervalle, il n'y a pas moyen de percevoir.⁴⁶¹

461. Jean-Luc Barreau. Cet entretien s'est tenu le 8 octobre 2015, dans le cadre du premier volet de *Quelque part dans l'inachevé*. Sa retranscription est publiée dans l'ouvrage : Céline Domengie et Oriane Helbert, *Quelque part dans l'inachevé*, CLARE / Université Bordeaux Montaigne, Pessac, 2017.

Au-delà de la question du statut de la maîtrise d'œuvre, au sein de ces nouveaux lieux de mémoire, on remarque aussi l'absence de ceux pour qui le bâtiment est conçu : les usagers, les habitants. J'en fis la remarque lors d'une conversation avec Hans Lefèvre. Il est architecte et fait partie de l'agence bordelaise 2PM. Avant de répondre à ma question, il m'expliqua que les BIM sont encore loin d'être opérationnels. Hans Lefèvre a passé une formation pour acquérir la compétence de BIM manager, un statut lui permettant de mettre en place le processus BIM afin d'assurer la communication et le travail collaboratif entre les acteurs du projet à travers la mise en commun d'une plateforme. Son point de vue est très intéressant car au-delà du constat des usages du BIM en termes de gestion, il énonce que le BIM n'étant pas encore réellement opérationnel, il est encore possible d'inventer des choses.

Le BIM est très généraliste, c'est une compilation où tous les corps de métier sont présents sur un seul bâtiment : un modèle unique permettant de voir en temps réel les modifications de chacun. Dans les faits, c'est un logiciel ou un modèle 3D qui permet de connaître les surfaces, les matériaux, les cloisons, savoir si elles sont faites de placo, d'isolant, avoir des informations sur leurs performances acoustiques, etc.⁴⁶²

462. Hans Lefèvre, Bim Manager, Agence 2PM (Bordeaux), entretien mené le 8 mars 2017.

463. *SketchUp* est un logiciel en accès libre, qui sert à modéliser des espaces en trois dimensions.

464. Hans Lefèvre, entretien mené le 8 mars 2017.

Jusqu'ici, sa description va dans le sens de ce que nous venons d'expliquer. Mais il ajoute un point important : « C'est une maquette renseignée, donc tout peut être BIM, un *SketchUp*⁴⁶³ peut être un BIM⁴⁶⁴ ». Pour Hans Lefèvre, on peut s'affranchir des logiciels dédiés, le BIM est une forme collaborative à inventer.

Lors de cette discussion, nous évoquons l'idée d'un forum en ligne (fig. 01) où les informations relatives au chantier s'articulent à des *posts* des usagers. On peut donc imaginer la création d'un processus de partage associant des informations techniques avec la présence de données plus « vivantes », plus « organiques », plus « humaines » ; c'est le champ d'expérimentation que nous avons choisi d'explorer avec la création de l'*Atlas Genius Loci*.

I — PHASE 1

Partenariat Université de Bordeaux. 11-2015 > 04-2017

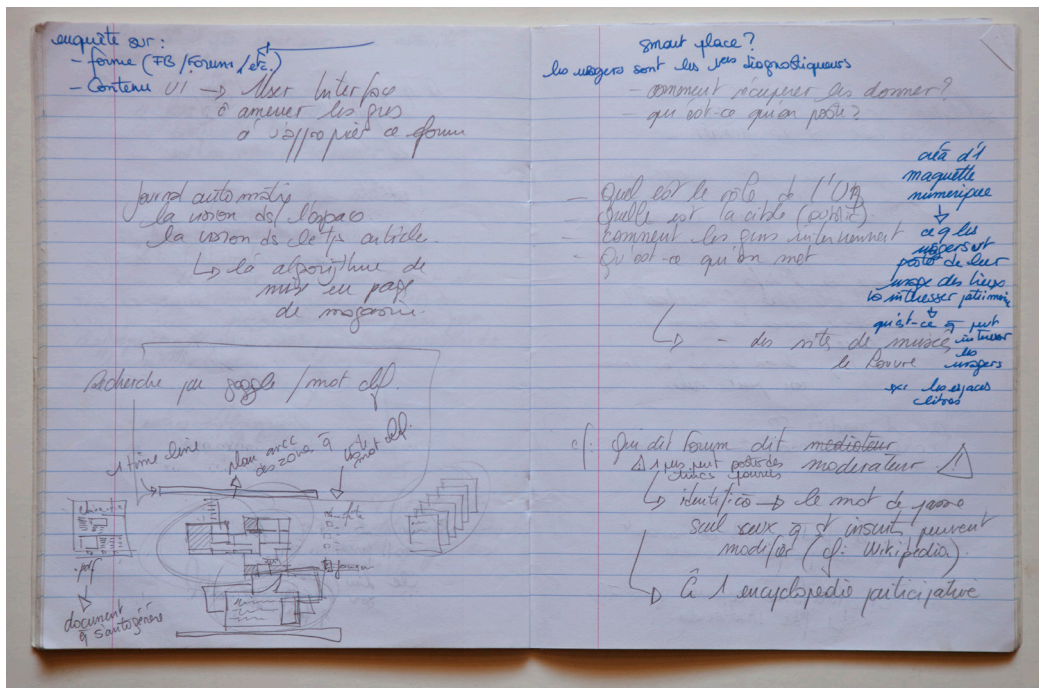
01. Novembre – Décembre 2015 : premières rencontres

À la suite de la réunion avec Pierre Baumann et avec l'idée de travailler sur des maquettes numériques de l'Université pour un nouveau *Genius Loci*, je rencontre Thierry Decadt⁴⁶⁵ le 18 novembre 2015. J'apprends beaucoup de choses : l'absence de BIM comme outil de gestion du patrimoine immobilier, mais la présence d'une maquette numérique en deux dimensions : le système d'information *Allfa* (fig. 02), une base de données qui sert à opérer cette gestion. Je comprends que dans la réalité des pratiques, le BIM n'est pas encore réellement développé, ce qui vient corroborer les propos de Hans.

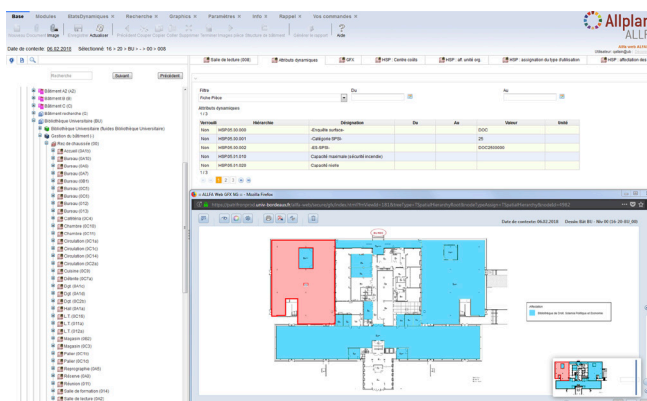
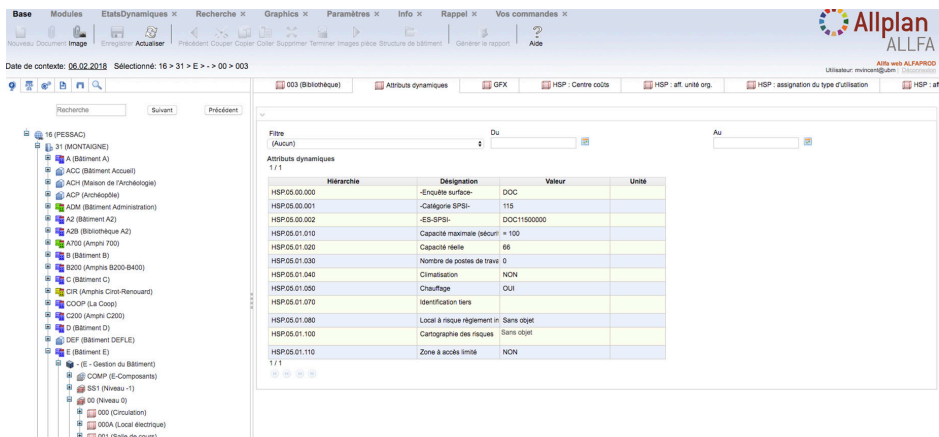
Thierry m'explique d'abord que selon lui, l'immobilier diffère du bâtiment. Le bâtiment est vide, composé de béton, de cuivre, etc. Alors que l'immobilier se compose de trois « leviers » : le bâtiment, l'activité et les êtres vivants. Tout fonctionne bien si on s'intéresse aux trois. Il est donc très sensible à mon argument sur le travail d'une « dimension humaniste » à intégrer au BIM. Afin de dresser le paysage du parc immobilier dont il est responsable, il précise que la première tranche de l'Opération Campus (qui n'est pas terminée) concerne seize bâtiments : réhabilitation, requalification, construction, gestion de l'existant. Dans le cas d'une construction neuve, la question de l'appropriation des lieux par les étudiants, les chercheurs, la communauté universitaire, est cruciale.

Thierry Decadt pilote aussi le schéma eau-énergie des bâtiments de la zone Talence-Pessac-Bordeaux centre, ce qui représente plus de deux cents bâtiments (sans ceux de l'Université Bordeaux Montaigne). Plusieurs enjeux sont identifiés : la réduction des gaz à effets de serre, la maîtrise de la facture énergétique qui s'élève actuellement à huit millions d'euros et la préservation des ressources en eau. Cette gestion nécessite de s'intéresser aux

⁴⁶⁵. Thierry Decadt est Responsable du service des données patrimoniales à la Direction du patrimoine immobilier de l'Université de Bordeaux.



– **fig.01**
Conversation avec Hans Lefèvre (Architecte BIM manager),
croquis pour un forum en ligne (cahier de Céline Domengie), mars 2016.



– **fig.02**
Système d'information *Allfa*, maquette
numérique du patrimoine immobilier
des universités de Bordeaux.

travaux mais aussi à l'usage des bâtiments par les utilisateurs, car la consommation d'eau et d'énergie est en lien avec les problèmes d'inconfort : quand il y a inconfort, il y a surconsommation. Il souhaiterait associer les utilisateurs à cette réflexion. Il tient pour référence l'exemple d'une école située à Barcelone qui a réduit sa facture de quatre millions d'euros sur quatre ans : au lieu de prendre des mesures drastiques, des discussions ont été engagées avec les occupants et des solutions ont été trouvées..

Je lui présente les différents projets que j'ai menés. Leur dimension participative l'intéresse car il y voit une forme de concertation, d'une part, et d'autre part l'invitation des usagers à déplacer leurs regards : « associer les utilisateurs et leur faire visiter, comprendre, voir le bâtiment, de façon différente⁴⁶⁶ ».

La suite de notre conversation est consacrée à la présentation du système d'information *Allfa*. C'est une maquette numérique en 2D (une base de données comme un fichier *Excel* sophistiqué) de l'ensemble du patrimoine de l'Université de Bordeaux (sur toute la région aquitaine : agglomération bordelaise, Périgueux, Agen, Dax, Pau, Arcachon, etc.). Les bâtiments de l'Université Bordeaux Montaigne n'y figurent pas, mais les deux universités collaborent car elles utilisent le même système d'information. La connaissance du bâti est organisée par parcs, selon une arborescence qui part d'une liste de lieux, au sein desquels sont mentionnés les bâtiments, leurs pièces qui font l'objet de descriptions générales (superficie, volume, etc.) et techniques (attributs dynamiques). À ces connaissances sont accrochées des briques techniques relatives à la maintenance, au contrat d'exploitation, au pilotage et à l'exploitation pour planifier les actions. Les futurs BIM des édifices à venir devront être intégrés dans la maquette *Allfa*, ils devront prendre en compte l'existant de cet environnement numérique.

L'accès aux informations de cette maquette est réservé, mais Thierry Decadt précise qu'il est possible d'ouvrir des droits. Par exemple, pour le site du PUSG⁴⁶⁷, les occupants communiquent des informations sur leur occupation des lieux, cela constitue une nouvelle couche d'information pour la maquette numérique.

Nous terminons notre rendez-vous en évoquant un premier scénario, celui d'intégrer au système d'information *Allfa* des données *genius loci* relatives à mon travail : images, vidéos, textes, etc. De son point de vue, cela permet d'enrichir la connaissance du patrimoine immobilier ; du mien, c'est une solution adéquate à la question du stockage de données *Genius Loci* dans le lieu même où elles sont produites. Si je peux nourrir cette maquette,

466. Thierry Decadt, entretien mené le 18 novembre 2015.

467. Pôle Universitaire des Sciences de la Gestion.

reste à imaginer la façon dont on fait sortir les *images*, dont on fait apparaître ces données aux yeux de la communauté, puisque personne ne peut circuler librement dans cette maquette. Nous convenons d'un prochain rendez-vous avec Yannick Jolly (Directeur général des services adjoint Pôle Patrimoine, immobilier, logistique, prévention, sécurité) et Serge Dulucq (vice-président délégué au patrimoine de l'université de Bordeaux).

Cette rencontre a lieu un mois plus tard, le 18 décembre 2015. Elle se passe bien dans le sens où je perçois de l'intérêt pour le projet et un désir de collaborer qui se concrétise par la planification d'une série de visites des sites universitaires qui vont être amenés à être transformés, de façon à ce que je puisse formuler le projet plus précisément. Cette réunion se termine sur la question des financements. Deux pistes sont évoquées : la possibilité de dégager une enveloppe sur le créneau de la communication de l'Opération Campus, et la piste d'un financement régional porté par mon équipe de recherche (CLARE).

À la suite de cette rencontre, je tente de rassembler les éléments nécessaires pour solliciter l'aide proposée par le Conseil Régional dans le cadre du Contrat de Plan Etat-Région et plus spécifiquement sur le volet « enseignement supérieur, recherche et innovation ». Je reçois des retours favorables de la part de CLARE et de la direction de la recherche de mon université mais le délai de trois semaines (interrompues par les vacances de fin d'année) est trop court pour préparer correctement le dossier demandé pour le 15 janvier 2016. La première phase de recherche sera donc menée sans financements.

02. Janvier – Avril 2016 :

Repérages des sites en chantier

Au cours du premier semestre 2016, Thierry Decadt et moi-même planifions les visites de différents sites listés. J'implique dans ces repérages une artiste sonore, Julia Alabed qui fait partie de l'équipe du SCRIME⁴⁶⁸, une cellule de recherche en musique électroacoustique qui dépend du laboratoire LABRI (Laboratoire Bordelais de Recherche en Informatique, UMR 5800). Hugues Bréteau, du service audiovisuel de l'Université de Bordeaux, nous rejoint sur certaines visites. Sa présence est précieuse car elle peut amorcer un partenariat pour mobiliser les compétences de son service.

Nous découvrons ainsi le site de la Victoire (Sciences de l'Homme) dans le centre de Bordeaux (22 janvier 2016) dont les annexes Broca (fig.03) et Marne seront transformées ; l'observa-

468. Le SCRIME, Studio de Création et de Recherche en Informatique et Musique Électroacoustique, est une cellule d'activité rassemblant artistes et scientifiques. Son objectif est de permettre aux premiers de bénéficier d'un transfert de connaissances scientifiques et aux seconds d'une expertise musicale. Le SCRIME résulte d'une convention de coopération entre le Conservatoire National de Région de Bordeaux, l'ENSEIRB, et l'Université de Bordeaux.

toire de Floirac (11 février 2016), lieu de recherche des Sciences de l'Univers qui a fermé définitivement ses portes en 2016 (fig.04) ; le site de Lamartine à Talence (12 février 2016), où travaillent des étudiants en Physique, en passe d'être transformé en logements ; les laboratoires de Biologie marine d'Arcachon (18 février 2016) pour lesquels la construction d'un nouveau bâtiment est en projet ; les sous-sols qui relient le bâtiment A2 au A3 et A4 à Talence (11 juillet 2016), dont le premier de ces trois édifices sera démoli dans les années à venir. En parallèle, nous visitons le château d'eau (fig.05) qui alimente le campus réparti sur les villes de Talence, Pessac et Gradignan, avec le SIGDU⁴⁶⁹ qui en assure la gestion (23 mars 2016).

Le processus de ce travail de préparation est donné à voir par un blog⁴⁷⁰ qui tient lieu de journal visuel de ces repérages et par la création de petites cartes postales vidéos avec la complicité de Julia Alabed. Il s'agit d'une articulation image et son d'une durée assez courte (environ une minute) qui restitue l'ambiance d'une sélection de lieux découverts⁴⁷¹. Cette forme nous paraissant propice à la mise en ligne dans la maquette numérique, nous en créons douze, dont une exclusivement sonore sur le château d'eau. J'élargis aussi le champ de l'enquête avec la rencontre de différentes personnes pouvant m'aider à mieux comprendre l'écosystème universitaire dont :

Michel Pétuaud-Létang (architecte), Laurence Langou de la fondation de l'Université de Bordeaux, Benoit Sautour (biologiste, Laboratoire EPOC) au sujet des pratiques scientifiques d'observation⁴⁷² et Jean Marieu qui a été l'urbaniste chargé des aménagements liés à l'arrivée du tram sur le campus. Son témoignage est très éclairant sur le fonctionnement de la communauté universitaire, et sur les difficultés que je rencontrerai du fait de l'ancrage de ma recherche doctorale à l'UBM, qui ne m'a pas aidé à obtenir le soutien total de l'UB. Au cours de notre entretien, Jean Marieu me faisait remarquer : « Le problème, c'est que la communauté universitaire ça n'existe pas. C'est une fiction de langage, un panier de crabes. Une addition de personnalités puissantes⁴⁷³ ».

Le 2 mai 2016, Yannick Jolly, Serge Dulucq, Thierry Decadt et moi-même nous réunissons pour faire le point. Annie Cohen, directrice du service du patrimoine immobilier assiste à cette rencontre, ainsi que Sandrine Rui, directrice du collège des Sciences de l'Homme. Je rappelle la liste des repérages, des personnes qui nous ont accueillis et présente les cartes postales⁴⁷⁴. Malgré l'enthousiasme, il n'est plus question de

469. SIGDU : Service Interuniversitaire de Gestion du Domaine Universitaire.

470. <http://geniuslociububm.tumblr.com/>.

471. Voici une sélection de cartes postales vidéos :
Anneau de nage à Arcachon (<https://dai.ly/x6t8vo6>) ;
Équatorial à Floirac (<https://dai.ly/x6t8w8r>) ;
Étude à Lamartine (<https://dai.ly/x6t8wbr>) ;
Eyrac à Arcachon (<https://dai.ly/x6t8wn9>) ;
Gouttière à Lamartine (<https://dai.ly/x6t8wse>) ;
Gravure à Arcachon (<https://dai.ly/x6t8wxh>).

472. Cette rencontre aboutira à une collaboration dans le cadre du projet *Héraclite*, projet d'éducation artistique et culturelle, orienté art & science autour des pratiques d'observation.

473. Jean Marieu, entretien mené le 1^{er} mars 2016.

474. Un dossier est aussi préparé, constitué de la présentation du projet, d'un budget prévisionnel et de l'ensemble des personnes rencontrées, lesquelles, pour ne pas alourdir le corps de ce texte, ne sont pas mentionnées.



– fig.03
Repérages, *Genius Loci UBUM*, bâtiment Broca,
site de la Victoire, Université de Bordeaux, janvier 2016.



— fig.04
Repérages, *Genius Loci UBUBM*, observatoire de Floirac,
Université de Bordeaux, janvier 2016.



– fig.05
Repérages, *Genius Loci UBUBM*, château d'eau, Service
Interuniversitaire de Gestion du Domaine Universitaire,
mars 2016.

financement, mais la porte ne se referme pas car on me propose des moyens logistiques. Le service de l'immobilier mettra à ma disposition trois espaces de travail : un à la Victoire (un ancien appartement de fonction), un dans le bâtiment A4, et un dans le bâtiment B18 (ces deux derniers étant en passe d'être démolis), ainsi que la possibilité de bénéficier des services de l'imprimerie de l'université⁴⁷⁵. La présence de Sandrine Rui, directrice du collège des Sciences de l'Homme, ouvre aussi la possibilité de poursuivre le travail d'enquête sur le terrain avec des étudiants. Cette période se termine par deux rencontres, la première (23 septembre 2016), sur les conseils de Thierry Decadt, avec Eric Genay, Directeur de la mission Opération Campus ; et Marco Franchi, chargé de projets développement territorial et qualité de vie universitaire au sein de l'Université de Bordeaux. La seconde a lieu quelques jours plus tard, avec Vanessa Oltra, vice-présidente de la culture de l'université de Bordeaux. Deux rendez-vous qui permettent à ces personnes de prendre connaissance du projet, mais qui ne seront pas fructueux.

03. Octobre 2016 – avril 2017 :

UE Bonus Art & Science

À la suite de la rencontre avec Sandrine Rui, je suis invitée à partir d'octobre 2016 à partager mon travail d'enquête sur le *Genius Loci* de la Victoire avec un petit groupe d'étudiants de licence en Sciences de l'Homme (Psychologie et Sociologie) dans le cadre de leur UE Bonus art et science (je suis rémunérée sous forme de vacation). L'ancien appartement de fonction qui est mis à ma disposition sera notre quartier général.

L'originalité de la démarche repose sur la mise en partage des pratiques d'enquête menées dans le champ des Sciences de l'Homme et dans celui des Arts Plastiques, comme fondation d'une approche expérimentale des lieux. Expérimenter des méthodes d'observation et d'enquête à la croisée de différents champs disciplinaires artistiques et scientifiques permet de laisser une large place à l'inattendu et à l'existant. L'élaboration du contenu naît ainsi des rencontres à la façon d'une « recherche de plein vent⁴⁷⁶ » comme l'énonce Pascal Nicolas-Le Strat.

Dans cet esprit, nous abordons la perception des lieux en élaborant différentes expérimentations, entre autres exemples : déplacement à l'aveugle, architecture au hasard (sélection aléatoire d'un lieu : jeter une allumette sur un plan, le point où elle tombe désigne l'endroit à découvrir), soin au plancher (nettoyer un lieu pour l'observer en détail), etc. Nous associons ces recherches à une réflexion sur la façon de partager notre travail avec le personnel

475. La dimension économique est omniprésente dans le récit des procédures mises en œuvre (méta-art Adrian Piper), car elle n'indique pas tant les conditions d'existence de l'artiste, que l'importance qu'accorde une institution à un projet artistique ; et plus généralement, la valeur que notre société donne à l'art.

476. Ce texte est en ligne sur le site de l'auteur : www.pnls.fabriquesdesociologie.net/une-recherche-de-plein-vent.



– fig.06
Genius Loci Université Bordeaux Victoire,
Publication offerte au public, restitution de l'UE
Bonus Art & Science, collège des Sciences de
l'Homme, Université de Bordeaux, avril 2016.



– fig.07
Ikebana réalisé par Jean-Paul Thibeau et offert
au personnel d'accueil du site universitaire de la
Victoire, dans le cadre de *Genius Loci Université
Bordeaux Victoire*, restitution de l'UE Bonus Art
& Science, collège des Sciences de l'Homme,
Université de Bordeaux, avril 2016.
Photographie : Céline Domengie.

de l'Université, nous lisons des textes de sociologie abordant la question des alliances qui se nouent dans les écosystèmes et la place des dons et contre-dons⁴⁷⁷ (par exemple le *convivialisme* conceptualisé par Alain Caillé).

Le cheminement et le fruit de ce travail sont restitués sous forme d'une conversation autour des traces de cette expérience et à partir des photographies réalisées. L'événement est programmé le 12 avril 2016, dans le cadre des *Moissons d'avril*, le festival de la création étudiante porté par le service de la culture de l'Université de Bordeaux. À cette occasion une édition⁴⁷⁸ est donnée aux visiteurs (fig. 06), une offrande *ikebana-kado* (composition florale selon la tradition bouddhiste Shambala) est réalisée à l'attention du personnel d'accueil, par Jean-Paul Thibeau, invité pour l'occasion (fig. 07).

Durant cette période, ma connaissance de ce site universitaire est approfondie, ainsi que mon ancrage dans l'écosystème puisque je nourris le lien avec mes interlocuteurs institutionnels. J'enrichis ma réflexion sur la question du partage, du don et du contre-don, mais la mise en œuvre technique de l'*Atlas* n'a pas avancé.

II — PHASE 2

Expérimentations dans le cadre de la recherche universitaire

UBM. 10-2016 > 04-2017

Tout un pan de l'enquête menée sur l'écosystème universitaire est développé à l'Université Bordeaux Montaigne dans le cadre d'activités de recherche. Principalement, avec le dispositif d'expérimentation *Quelque part dans l'inachevé*, puis à l'occasion d'événements scientifiques.

01. Quelque part dans l'inachevé

Quelque part dans l'inachevé est un dispositif d'expérimentation artistique entre résidence, exposition et manifestation scientifique imaginé avec Oriane Helbert dans le cadre des « Cartes Blanches aux doctorants⁴⁷⁹ » initiées par Pierre Baumann. Durant une semaine, en octobre 2015, nous transformons l'espace d'exposition de la salle Alban Denuit de la Maison des Arts (Université Bordeaux Montaigne) en lieu d'activités afin de rendre visible le processus de notre recherche (fig.08). Pour ma part, deux axes sont développés : premièrement l'invitation de différents interlocuteurs pour échanger sur la question de l'usage des mots dans la recherche en art, deuxièmement, l'accueil de visiteurs qui

477. Nous prolongerons cette réflexion sur la place du don dans les systèmes d'alliance dans le commentaire qui suit, intitulé : « Comment ménager des passes au milieu du milieu? ».

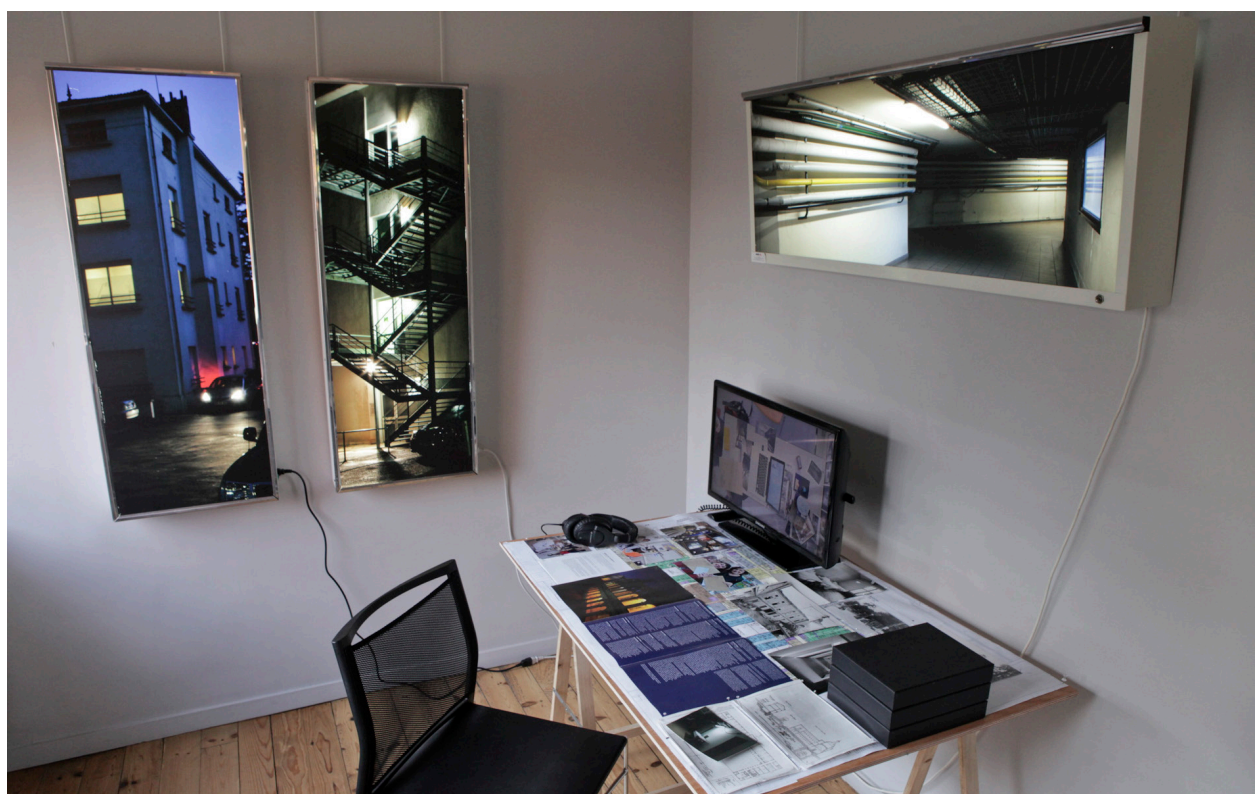
478. Les frais de production photographique sont pris en charge par le service de la culture dans le cadre des *Moissons d'avril*, l'impression par le service du patrimoine.

479. Chaque année, Pierre Baumann propose aux doctorants dont il dirige la recherche, de se saisir de l'espace d'exposition de la Maison des Arts (Université Bordeaux Montaigne), pour exposer leur travail.



– fig.08

Quelque part dans l'inachevé n°1, bureau d'activité, salle Alban Denuit,
Maison des Arts de l'Université Bordeaux Montaigne, octobre 2015.
Photographie : Pierre Baumann.



—fig.09
Quelque part dans l'inachevé n°2,
 exposition, Maison municipale cité Frugès – Le Corbusier, Pessac,
 octobre - novembre 2016. Photographies : Céline Domengie.



– fig.10

Quelque part dans l'inachevé n°2, restitution du travail de recherche et présentation de la publication, salle Alban Denuit, Maison des Arts de l'Université Bordeaux Montaigne, octobre 2016.
Photographies : Céline Domengie.

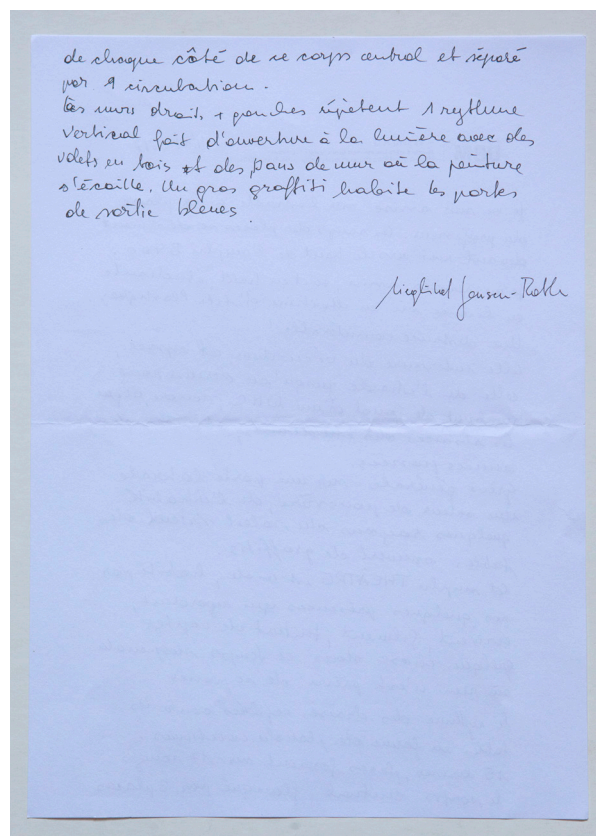
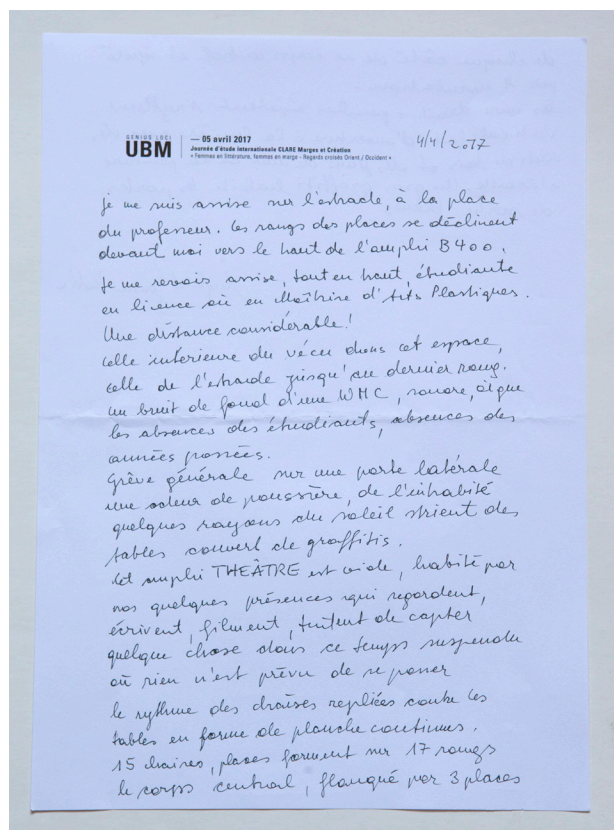
me permettent de mettre en pratique le déploiement de récits à partir de mes archives, dans le prolongement de ce que j'avais déjà expérimenté à la Maison Frugès – Le Corbusier de Pessac.

Dans la continuité du partenariat amorcé à la cité Frugès en novembre 2014 pour les trois années de ma thèse, je propose à Oriane un élargissement du dispositif de *Quelque part dans l'inachevé* à deux sessions supplémentaires pour nous permettre de rendre visible l'ensemble du processus doctoral, ce qu'elle accepte avec enthousiasme⁴⁸⁰. Le deuxième temps de travail entre octobre et novembre 2016 nous offre l'espace adéquat à l'organisation de deux journées d'études, d'une exposition commune à la Maison de la cité Frugès – Le Corbusier (fig. 09) et d'une présentation de l'édition éponyme dans la salle d'exposition Alban Denuit (fig. 10). Je profite de ce cadre pour poursuivre mon enquête au sein de l'UBM. J'organise durant cette période des discussions ouvertes au public avec Hélène Sorbé (co-directrice de ma recherche doctorale), Hélène Velasco-Graciet (présidente de l'UBM), Marie-Pascale Mignot (architecte, unité de recherche du MICA), Guy Péhourque (fondateur de la section arts plastiques à la fin des années 70, seule discussion menée en marge, à son domicile, du fait de son grand âge). Ces discussions permettent d'affiner ma connaissance du milieu universitaire et d'ancrer la présence du projet, elles favoriseront l'attention bienveillante au projet d'*Atlas* de la part de la présidence de l'UBM. Dans le cadre de *Quelque part dans l'inachevé n°2*, je présente une image éditée sous forme de puzzle ainsi que des photographies du domaine universitaire (fig. 10). Je choisis un grand tirage (1 x 1,50 m) que me prête le service du patrimoine de l'université de Bordeaux représentant le portail d'entrée du domaine universitaire à Talence, lequel, selon les mots de Jean Marieu, symbolise la frontière entre le monde académique et la société civile : « ce qui ne fonctionne pas, qui n'existe pas, c'est un lieu où se croiseraient les universitaires et les habitants, un lieu où les bordelais viennent⁴⁸¹ ».

Pour le dernier temps de rencontre de *Quelque part dans l'inachevé*, volontairement programmé le 23 octobre 2017 en accord avec Oriane, j'aborde la dimension historique de l'Université et le travail que je menais aux Archives de Bordeaux Métropole à ce sujet : jour pour jour, cinquante ans plus tôt, était inauguré le domaine universitaire de Talence-Pessac-Gradignan, soit le 23 octobre 1967 (fig. 11).

480. *Quelque part dans l'inachevé* s'est donc développé sur trois années : le premier volet a eu lieu du 5 au 9 octobre 2015, le second, entre le 5 octobre et le 27 novembre 2016, enfin, le dernier le 23 octobre 2017. Le détail complet du programme est à retrouver sur le blog dédié au projet : <https://quelquepart-danslinacheve.wordpress.com>.

481. Jean Marieu, entretien mené le 1^{er} mars 2016.



— fig.12

Traces des observations de l'amphi B400 d'une participante, suite à la proposition de Céline Domengie pour la journée d'étude « Femmes et littérature, femmes en marge ? Regards croisés Orient – Occident » organisée par Marie-Lise Paoli dans le cadre du programme « Marges et création », CLARE / UBM, avril 2017.

GENIUS LOCI — 05 avril 2017
UBM Journée d'étude internationale CLARE Marges et Création
 « Femmes en littérature, femmes en marge - Regards croisés Orient / Occident »

Familière étrangeté...
 Un lieu tant de fois "utilisé" et jamais "visité"...
 Un lieu censément "désaffecté" et qui soudain
 met en branle des affects insoupçonnés...
 Le vide, plein de souvenirs colorés et bruyants,
 de présences encore palpables, dont les traces
 olfactives surtout envahissent le "visiteur"
 sans lui laisser le choix, tandis que les
 graffiti innombrables qui recouvrent le bois
 marqué à jamais, entaillé, balafre ou orné de
 quelque signature, réflexum ou symbole par
 ceux qui se sont assis là, assoiffés de
 embaïssance, désireux de tromper leur
 ennui ou de laisser un signe indélébile
 de leur passage, saturant le regard.
 Mémoire du corps, mu par les automatismes
 de l'enseignante) et une irrépressible envie

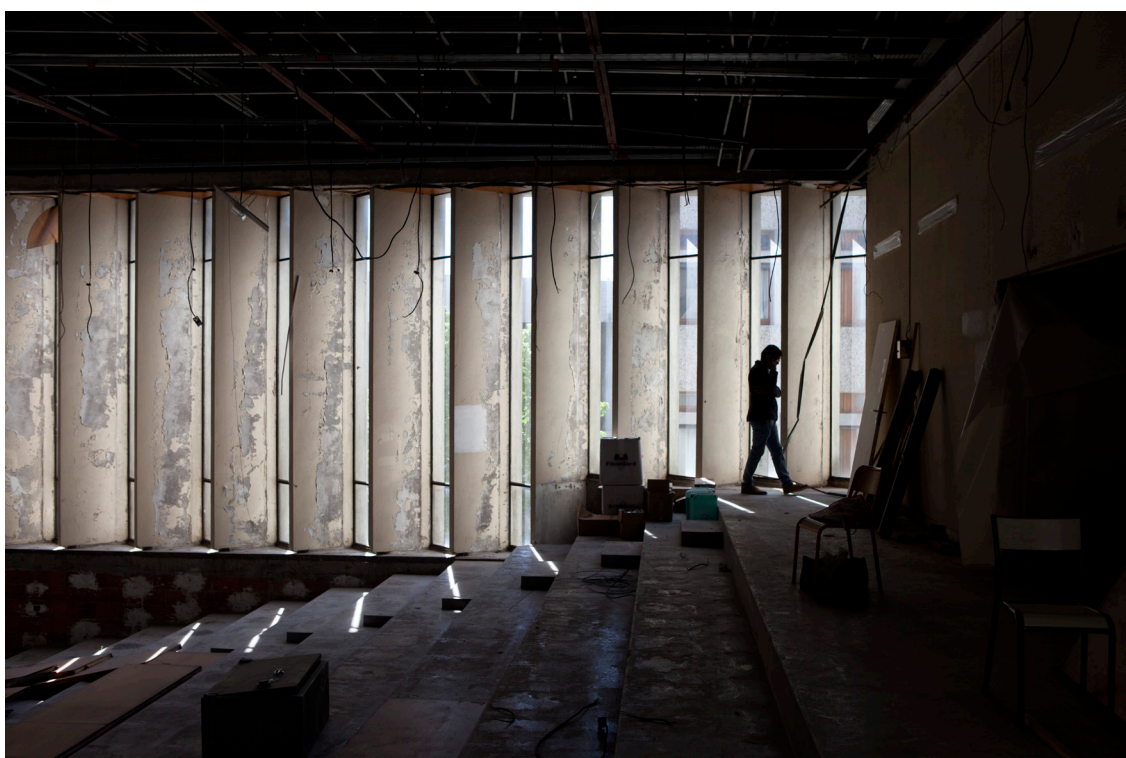
— fig.12

Traces des observations de l'amphi B400 d'une participante, suite à la proposition de Céline Domengie pour la journée d'étude « Femmes et littérature, femmes en marge ? Regards croisés Orient – Occident » organisée par Marie-Lise Paoli dans le cadre du programme « Marges et création », CLARE / UBM, avril 2017.

d'AOIR: allumer les lumières, mettre en place
le matériel nécessaire pour dispenser "la bonne
parole" = micro, écran, vidéo-projecteur...

Mais il n'est plus temps: nostalgie ?

Reconnaissance, plutôt, envers Céline, que je
remercie de fond du cœur.



–fig.13

En haut : Temps d'observation de l'amphi B400, proposition de Céline Domengie pour la journée d'étude « Femmes et littérature, femmes en marge ? Regards croisés Orient – Occident » organisée par Marie-Lise Paoli dans le cadre du programme « Marges et création », CLARE / UBM, avril 2017.

En bas : Amphi B400 en travaux, avril 2017.

02. Journée d'étude

« Femmes en littérature, femmes en marge ? »

Invitée par Marie-Lise Paoli⁴⁸² à participer à la journée d'étude « Femmes et littérature, femmes en marge ? Regards croisés Orient – Occident » organisée dans le cadre du programme « Marges et création » de l'équipe de CLARE, je propose une communication en action. Sachant que l'amphithéâtre B400 allait fermer ses portes pendant quelques mois afin d'être rénové, j'invite le groupe de participants à cette journée d'étude à s'y déplacer pour y pratiquer un temps d'observation du lieu, d'attention à son ambiance, à son *Genius Loci*. Les derniers cours s'y sont tenus la semaine précédente, nous sommes donc les derniers à le voir dans cet état, dans cette situation d'entre-deux. Le chantier commence la semaine suivante. Je propose quelques gestes très simples (techniques de respiration inspirée du yoga) pour affiner notre présence, puis un déplacement vers l'amphithéâtre, après quelques minutes d'observation (fig.13). Ceux qui le souhaitent peuvent prendre note de leurs impressions sur une feuille de papier préparée à cet effet (fig.12). Ces petits récits, anonymes, constituent aujourd'hui des archives mises en partage dans l'*Atlas Genius Loci*.

Quelques semaines plus tard, en accord avec le service du patrimoine je visite le chantier de cet amphithéâtre pour garder des images de ces transformations (fig.13).

482. Marie-Lise Paoli est maître de conférences en littérature anglophone (équipe de recherche CLARE / UBM).

III — PHASE 3

Résidence Campus en Commun (UBM).

09-2017 > 12-2017

Entre septembre et décembre 2017, je suis invitée en résidence à l'UBM dans le cadre du programme *Campus en commun* porté par le service de la culture de l'UBM et Alexandre Péraud, vice-président chargé de la culture à l'UBM :

Parce que le campus est en passe d'être profondément rénové par des chantiers d'ampleur, l'Université Bordeaux Montaigne a choisi de saisir cette opportunité pour interroger les manières d'habiter les espaces communs du campus de Pessac sur lequel elle est implantée. Inscrit dans la dynamique collective de construction d'un « campus en commun », le projet associe l'université de Bordeaux et la Ville de Pessac et reçoit le soutien de partenaires comme la DRAC Aquitaine et l'Opération Campus Bordeaux.⁴⁸³

483. Voir la page de *Campus en Commun* sur le site de l'université : www.u-bordeaux-montaigne.fr/fr/vous-etes/journaliste/communiqués_et_dossiers_de_presse/annee-2017-2018/campus-en-commun-le-projet-qui-agite-le-campus-de-pessac.html?search-keywords=campus%20en%20commun.

Le projet d'*Atlas* résonnant fortement avec ce programme, j'y trouve enfin un cadre de recherche et de financement pour l'élaboration de l'*Atlas*. Le scénario convenu prévoit un plan de travail déployé en trois phases :

- Première phase (sept 2017 / déc 2017) : « créer » le terrain et le rendre favorable au projet, amorcer la création d'archives + amorcer la conception de l'*Atlas* + mettre en place un comité d'experts.
- Deuxième phase du projet (2018) : création d'archives (réflexion pour une communauté universitaire contributrice) + concevoir une première maquette de l'*Atlas* avec mise en ligne d'une version *bêta* + suivi par le comité scientifique (un rdv par semestre).
- Troisième phase (2019) : mettre en ligne l'*Atlas* dans sa version finale à disposition de la communauté universitaire + création d'archives (communauté universitaire contributrice).

Si l'ensemble du projet sera mis en œuvre sur une période relativement longue, la convention que nous signons n'engage les parties que pour une période de trois mois, jusqu'à décembre 2017.

J'amorce cette période de travail par l'élaboration d'une méthode afin de créer un terrain favorable à l'accueil du projet d'*Atlas* au sein de l'UBM. Je sais par expérience que ce genre de projet immersif nécessite de l'attention au contexte, à ceux qui y travaillent et avec qui on cherche à tisser un climat et un rapport de confiance, que cela prend du temps. J'engage une pratique de l'art de la conversation comme forme d'enquête des lieux. La conversation venant formaliser les différents types d'échanges que j'avais mobilisés jusque-là : rencontre, entretien, discussion, etc., je choisis la conversation comme art de l'attention, comme occasion pour la rencontre, à l'inverse de la discussion comme art de la démonstration et de l'affirmation. La conversation est ici une relation, une mise en présence. Les mots, les gestes, les objets, les images qui les alimentent sont rythmés par leurs entrelacs, leurs « entre-là » ; il y est question de poser de la respiration entre les êtres, les choses et les lieux. Ces conversations me permettent de rencontrer le personnel de l'UBM⁴⁸⁴ pour mieux pénétrer le milieu universitaire, de présenter le projet afin qu'il soit accueilli, et selon les situations de générer des « traces » (fig.16) qui feront archives, et qui pourront alimenter l'*Atlas*.

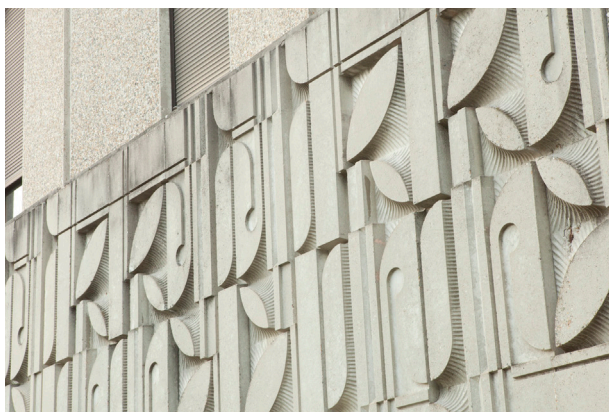
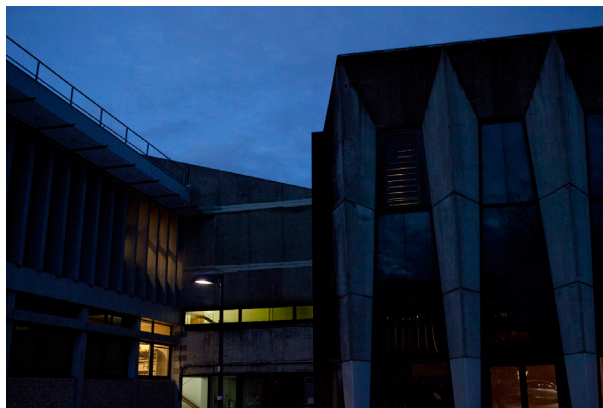
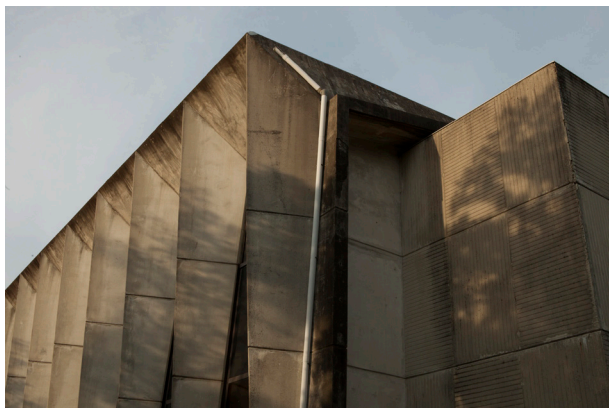
484. Entre septembre et décembre 2017 des conversations sont tenues avec : Véronika Hilmann & Fouzia Ouirini (service culturel de la BU), Marina Duféal (Maître de conférences, géographe, spécialiste de la question des Open data), Stéphane Gouvier (responsable du service de la sécurité), Grégory Miura (directeur du Service Commun de Documentation), Alia Benharrat (Responsable de la Bibliothèque Henri Guillemin), le groupe de l'atelier photo, Jean-Baptiste Abadie & Pierrette Langlais (service de la communication), Agnès Berland-Berthon (professeur des universités, urbaniste, vice-présidente chargée du patrimoine), Franck Duthoit & Philippe Laymond (bibliothèque de géographie), Caroline Pham (bibliothèque IATU), Caroline Corbal (docteur en science de l'information et de la communication, spécialiste des questions de l'intime et du numérique), Valentin Fournier (responsable de la section art de la BU), Jean-Pascal Bax (atelier de reliure de la Bibliothèque Universitaire Droit-Lettres).

tiques du geste architectural « brutaliste » dans l'esprit duquel l'Université a été conçue et construite. Le mouvement brutaliste s'inscrit dans une histoire de l'architecture fonctionnelle, où la structure est laissée apparente dans un souci d'honnêteté : visibilité du travail du béton et du squelette du bâtiment. L'observation des amphithéâtres, par exemple, permet de comprendre ce langage architectural (amphis 700, B200, B400, C200, façade extérieure des amphis Cirot et Renouard) mobilisé pour l'UBM (fig. 14), il donne lieu à une série de photographies éditée en vidéo. Ces conversations avec l'architecture sont aussi menées sur le bâtiment de la bibliothèque universitaire Droit-Lettres, à l'heure bleue, l'heure du crépuscule (fig. 15), une de ces images est éditée sous forme d'un puzzle.

Ce travail de perception sur l'architecture fait l'objet d'un affinage avec des conversations silencieuses collectives menées avec des étudiants, lors d'ateliers intitulés A.Y.I. (Yoga Architecture Image), un prolongement de ce que j'avais expérimenté dans le cadre de la journée d'étude « Femmes en littérature, femmes en marge ? ». Tous les mercredis entre 12h30 et 13h30, un petit groupe d'étudiants me rejoint pour partager l'exercice. Lorsque ces ateliers se mettent en place, mi-octobre, mon enquête a déjà pris une orientation quant au choix d'un lieu à partir duquel travailler : la bibliothèque. Il apparaissait évident qu'il fallait choisir une entrée car l'écosystème universitaire est complexe. Je prends le parti d'aborder l'écosystème universitaire par l'une de ses parties qui peut être considérée comme représentative : le service de documentation qui est réparti dans différents bâtiments en fonction de leurs spécialités. Ce sont ces différentes bibliothèques que nous expérimentons dans le cadre des ateliers A.Y.I.⁴⁸⁵.

Les bibliothèques me paraissent tout indiquées dans ma démarche car, à l'image de l'Université, on y retrouve tous les types d'utilisateurs : étudiants, chercheurs, techniciens, etc. Elles permettent un rapport métonymique au lieu. D'autre part, elles font l'objet de grands chantiers, ceux de leur réorganisation et ceux, d'ici quelques mois, de travaux de construction et de réhabilitation, situation de chantier idoine pour *Genius Loci*. Enfin, les bibliothèques sont des instruments d'organisation du savoir, aussi le savoir-faire qui y est pratiqué peut être une ressource précieuse pour l'avancée de la conception de l'*Atlas*, pour sa méthode de classement et comme support de partage de connaissance.

485. La Bibliothèque Universitaire Droit-Lettres, la Bibliothèque d'histoire de l'art Élie Vinet, la Bibliothèque d'archéologie Robert Etienne - Ausonius, la Bibliothèque des études anglophones, germaniques et Sciences du langage Henri Guillemin, la Bibliothèque de géographie/cartothèque.



– **fig.14**
Amphi 700 et Amphi Renouard,
Genius Loci UBUBM, février 2016.



— fig.15
Bibliothèque Universitaire Droit-Lettres, *Heure bleue*,
Genius Loci UBUBM, novembre 2017.



– fig.16

Cahier dédié aux prises de notes lors des conversations,
fabrication et reliure par Jean-Pascal Bax, service de la reliure de l'Université de Bordeaux, décembre 2017.

Ces conversations en présences et en images sont présentées à trois occasions : dans le cadre de la *Nuit européenne des chercheurs*⁴⁸⁶ à Cap sciences (Bordeaux), à la Bibliothèque Universitaire où le puzzle est mis à disposition des usagers entre le 8 décembre et le 22 décembre⁴⁸⁷, puis pour *Agora #1 / Campus en Commun* le 12 décembre⁴⁸⁸ sous forme d'une nouvelle conversation. J'y énonce le resserrement de mon travail sur le service de documentation en montrant des archives photographiques du service de la communication (images en noir et blanc de la BU au moment de sa construction et de sa mise en service), je projette aussi mes propres images, celles de la BU à l'heure bleue puis donne la parole à Grégory Miura, directeur du service de documentation de l'UBM, qui explique les transformations en cours et à venir : une façon de faire parler l'architecture de manière vivante. La résidence se termine avec cette dernière conversation.

486. « Impossibles territoires », *Nuit européenne des chercheurs.e.s*, Bordeaux, Cap Sciences, 29 septembre 2017. <https://ubic.u-bordeaux.fr/Realisations/Accompagnement-d-acteurs-culturels/Nuit-Europeenne-des-chercheur-e-s-2017-i5218.html>.

487. La mise en visibilité de l'enquête grâce au puzzle est réalisée en partenariat avec le service de l'action culturelle de la Bibliothèque Universitaire: Fouzia Ouirini et Véronika Hilman. Sur cette action, voir le blog des bibliothèques : <https://bubdxm.wordpress.com/2017/12/08/puzzle-genius-loci-ubm-avec-celine-domengie-reconstruisons-ensemble-la-bu-lettres-et-sciences-humaines>.

488. www.u-bordeaux-montaigne.fr/fr/actualites/culture/annee-2017-2018/decembre/agora-campus-en-commun.html

IV— PHASE 4 / 2018 > 2019 > ...

01. Une suite du projet à la croisée de l'UB et de l'UBM

La résidence dans le cadre de *Campus en commun* a permis de définir le point d'ancrage de *Genius Loci UBM*, les bibliothèques, et de choisir un lieu dont le savoir-faire résonne avec les pratiques d'organisation du savoir et de son partage. À ce jour (août 2018) je n'ai aucune certitude qu'une enveloppe puisse être dédiée au financement de la conception de l'*Atlas* jusqu'à fin 2019, tel que nous l'avions initialement prévu avec l'équipe organisatrice de *Campus en Commun*. Mais je reste optimiste et poursuis le travail. Je crois à la possibilité d'une suite grâce à l'enthousiasme rencontré chez les personnes travaillant dans les bibliothèques, et à l'investissement des directions des deux services de documentations concernées. En effet, le bâtiment de la Bibliothèque Universitaire en question, la Bibliothèque Droit-Lettres, abrite des collections et des salles de lecture des deux universités : UB et UBM. Aussi, à la suite de la résidence, plusieurs rencontres ont été organisées avec l'équipe de *Campus en Commun* et les deux personnes chargées de la direction de ces établissements : Grégory Miura pour l'UBM et Caroline Lafon⁴⁸⁹ pour l'UB.

489. Caroline Lafon, Directrice adjointe, Direction de la documentation de l'Université de Bordeaux, suivi des projets immobiliers.

02. Une suite incertaine

Être à la croisée de l'UB et de l'UBM est un avantage pour la cohérence du projet, car c'est le milieu universitaire comme écosystème global qui m'intéresse.

L'autre avantage que je n'avais pas prévu, c'est que c'est un atout

pour les financements : le fait que le projet s'oriente sur un bâtiment commun aux deux universités est une force puisque l'Opération Campus a pour vocation de valoriser les actions immobilières sur les deux universités. Malheureusement, les discordes politiques entre les deux universités constituent un frein, car les dépenses de l'Opération Campus sont soumises à la concertation des deux universités ; l'une, l'UB, étant plus influente que l'autre, elle peut freiner l'obtention de ce qui peut servir l'UBM. L'octroi de financement de la part de l'Opération Campus pour *Campus en commun* est retardé depuis plusieurs semaines pour cause d'absence des représentants de l'UB aux deux dernières réunions de pilotage (avril 2018 puis juin 2018). Ce qui apparaît très clairement, à cette phase du projet d'*Atlas*, c'est qu'il ne peut avancer qu'avec l'engagement des Universités. D'une part, les portes de certains interlocuteurs ne s'ouvriront pas. Je pense notamment au service informatique avec qui il ne sera possible de collaborer qu'à la condition de l'inscription du projet dans la politique de l'établissement – sans ce service le travail de mise en ligne de données sur le système d'information Alfa ne peut être mené – ; c'est engagement pourrait prendre la forme d'une mise à contribution du personnel de ce service. D'autre part, le financement concrétise l'alliance qui lie l'artiste au mécène. Dans notre cas, il conditionne la poursuite d'un projet, dont la recherche, menée pendant plus de deux années – dont seulement trois mois ont été rémunéré – est aujourd'hui solidement positionnée.

03. Le chantier à venir de la B.U. Droit-Lettres

Lors de nos rencontres, la prise de position de Caroline Lafon vient corroborer les propos de Grégory Miura quant à l'intérêt d'une présence artistique et d'un travail sensible mené sur les chantiers des services de la documentation : la présence d'un regard extérieur, la mise en visibilité d'un corps de métier méconnu dont les représentations sont souvent réduites au rangement de livres, l'importance de garder une trace de l'histoire qui se déroule.

Les bibliothèques sont les lieux les plus ouverts de l'université.

Le chantier c'est un tournant dans l'histoire d'une équipe, dans l'histoire d'un bâtiment. Comment capitaliser sur les chantiers passés ? Souvent on a le nez dans le guidon, on est utilisateur, on a des contraintes, on ne prend pas de recul.

Le chantier est une matière mouvante, éphémère avec un degré de confidentialité relativement important.

[...]

La direction de la documentation s'interroge sur l'écriture de l'histoire de la documentation.

Ouverture des bibliothèques au public... ce qui va à l'encontre de la tradition de la limite dans la communauté universitaire.⁴⁹⁰

490. Caroline Lafon, entretien du 14 mars 2018.

Si Grégory Miura m'avait bien informée des projets de réorganisation des services de documentation de l'UBM, le témoignage de Caroline Lafon me permet de découvrir en détails le futur chantier de réhabilitation de la BU Droit-Lettres. Ses propos viennent enrichir ma connaissance du chantier à venir en 2019 :

Opération Droit-Lettres : 1

1000 mètres carrés.

Programme dont les besoins ont été exprimés en 2012.

Le rdc, la BU de droit. Bibliothèque à l'horizontale, alors que la BU lettres est à la verticale. Ces deux bibliothèques ont été très rapidement insuffisantes en terme de capacité d'accueil, tant Bdx 3 (lettres) que Bdx4 (droit), car les populations fréquentent beaucoup les bibliothèques.

Au départ le bâtiment a été sous-dimensionné. Une extension dans les années 2000. Extension Pargade (du nom de l'architecte, voir sa page : <http://www.pargade.com/fr/projet/bibliotheque-de-droit-sc-economiques-de-lettres-et-du-cidopial-bordeaux/>)

Ces extensions ont permis à la BU Droit de se déployer en rdc. Mais ça n'a pas solutionné le problème de la population globale du campus qui n'a cessé d'augmenter. Donc, dans l'Opération Campus, il y a à la fois une extension et une restructuration de la bibliothèque à partir des besoins exprimés en 2012. Au moment où le dossier a été activé en 2016, avec l'Opération Campus, on a fait une demande de réactualisation des besoins pour écrire un programme adapté à 2016.

On est parti avec l'UBM sur l'idée d'augmenter la capacité d'accueil, cette extension est non négligeable, environ 1500 mètres carrés pour 250 places supplémentaires (alors qu'il en faudrait 1000). Côté UBM, l'Opération va permettre de restructurer l'ensemble des bibliothèques associées. Côté UB, pas d'intégration des bibliothèques associées.

Donc pour nous, le point central, c'est l'extension avec la possibilité d'augmenter la capacité d'accueil. Sortie du schéma classique des grandes salles de travail, mobilier adapté et reconfigurable qu'on peut déplacer à l'envie. Toute une gamme de services liés à la reconfiguration des espaces.

C'est un signal fort avec un hall digne de ce nom. Sur une année, 800 000 personnes y passent, les jours de forte affluence, il y a 6000 entrées dans la journée. Ceci avec des portes qui fonctionnent

mal, un hall d'accueil exigü, pas d'espace pour la queue devant les distributeurs. Inconfort dans ce hall. Installation d'une guérite, contre le froid de l'hiver et le bruit. Ce sont des cataplasmes sur une jambe de bois. Les personnes qui assurent cet accueil, c'est plutôt des vacataires que des personnes titulaires, donc en terme de qualité d'accueil et de niveau de renseignement, c'est un service dégradé. Désir d'un hall qui puisse gérer des flux (la bibliothèque de Mériadeck + les bibliothèques de quartier représentent moins de 700 000 personnes). Le hall est un point noir, il faut faire mieux, avec des services plus intéressants et un comptoir d'accueil commun aux deux bibliothèques. Il faut relever le niveau de service de l'accueil. Actuellement, on n'est pas dans une qualité de service aux usagers.

Dans le hall il y aura plus d'espace, la vente de petite restauration, un espace de convivialité avec des fauteuils, un espace d'exposition. La caractéristique de ce public, c'est qu'il y est pour la journée. C'est un lieu de vie, de séjour, ce sont des « séjournateurs ». Installer des casiers (casques de moto, etc.). Avant, il y avait des casiers. L'accueil doit être le cœur du bâtiment, qui donne à voir, donne envie d'aller plus loin, en disant qu'il y a deux bibliothèques. L'accueil est essentiel.

Cette restructuration porte sur l'espace public, pour permettre des usages différents. Le travail en groupe par exemple, des salles de travail différentes. Des salles de 6/8 personnes, des salles de formation à la recherche.

Et pour les espaces intérieurs, qu'il y ait séparation entre espace public et interne. Actuellement, c'est entremêlé, ça rend les choses compliquées pour les personnes et pour les étudiants de comprendre qu'un bureau de personnel n'est pas forcément ouvert au public. Césure entre public et personnel interne plus marquée.

Que le circuit du document soit plus ergonomique, avec un vrai quai de livraison. Aujourd'hui, les livres arrivent par la même entrée que le public.

Organisation spéciale, depuis l'arrivée du document plus facile à maîtriser pour le personnel, plus facile à déplacer (les charriots, etc.)

Rationalisation des espaces internes, être plus en contact avec le public. Financement de l'Opération Campus : enveloppe de 12 millions d'euros.

Mise en conformité (handicap, électricité, performance technique, etc.) et rénovation des espaces existants.

Extension de 1500 mètres carrés, alors que 4000 demandés.

Actualisation du programme en 2016 avec l'aide de Marie-Françoise Bisbrouck⁴⁹¹, fin 2016 analyse du programme par le ministère, le retour est positif. À ce moment-là, lancement de la procédure de dialogue compétitif, différents candidats sont sélectionnés par BU, UBM et UB.

Trois sont sélectionnés. Dans chacune des équipes un ou plusieurs architectes, une entreprise de gros œuvre et un bureau technique. Trois groupements sont retenus au printemps 2017. Le programme leur a été communiqué. Première esquisse rendue en décembre 2017 avec projet global, annonçant une philosophie et une ambiance.

Le dialogue compétitif dure une année, nouvelle audition en février. Rendu d'une offre détaillée en mai.⁴⁹²

491. Marie-Françoise Bisbrouck a consacré plus de trente ans de sa carrière à la question des bâtiments des bibliothèques aux ministères de la Culture (1972-1982) puis de l'Enseignement supérieur (1992-2000). Elle a également été directrice adjointe de la médiathèque de la Cité des sciences et de l'industrie à Paris, puis directrice du SCD de l'Université Paris-Sorbonne. Début 2009, elle a créé son entreprise d'expertise et de conseil dans le domaine de l'architecture des bibliothèques. Je la rencontre à Paris en mai 2018.

492. Caroline Lafon, entretien du 28 mars 2018.

04. Le soutien des directions des services de documentation (UB & UBM)

Tous deux sont partie prenante de la mise en œuvre du projet d'*Atlas*, et ont rédigé des courriers de soutien. Voici un extrait de celui de Grégory Miura qui rappelle « l'opportunité du projet *Genius Loci* de Céline Domengie » :

Nous avons rencontré à plusieurs reprises Céline Domengie dont la démarche nous a paru rencontrer le sentiment croissant à mesure que le projet immobilier avance d'un angle mort dans la communication. Il s'agit de documenter largement ce chantier du fait de l'ampleur historique qu'il revêt dans la manière de penser la fonction documentaire d'une université. De notre point de vue, il était question de rassembler les éléments constitutifs d'un récit présentant 3 temps :

- > la situation de départ et son histoire
- > l'épisode de transformation et la vie du chantier
- > la découverte et l'appropriation de la matérialisation du projet d'avenir

Ce récit vise à mettre en lumière les représentations et les vécus des différents acteurs : les étudiants, les enseignants chercheurs, les professionnels de support et de soutien et les décideurs. Ces éléments de communication sont essentiels pour comprendre le chemin parcouru, le positionnement des services proposés et les conséquences sur les identités de chaque acteur. En cela, il nous apparaît qu'une démarche de collecte de différents matériaux collectés dans une perspective de point de vue externe artistique constituerait un apport riche de sens pour accompagner un chantier qui ne peut être résumé à sa dimension immobilière.

493. Grégory Miura, extrait du courrier de soutien au projet d'*Atlas Genius Loci*, 23 avril 2018.

La démarche de Céline Domengie nous paraît présenter un riche potentiel de constitution d'une trace vivante d'un chantier synonyme d'un double mouvement : mutation profonde et mise en adéquation d'un outil pour des professionnels au cœur du projet d'un établissement de formation et de recherche ouvert sur la cité.⁴⁹³

Si Grégory Miura met l'accent sur la dimension mémorielle, il n'en reste pas moins que la dimension du partage n'est pas oubliée, le courrier de Caroline Lafon le précise :

L'initiative de Céline Domengie nous semble relever sous une autre forme, à la fois artistique et ethnographique, de ce procédé.

Son *Atlas numérique Genius Loci* dessine la topographie visuelle et sonore des lieux et garde trace de ce qui existe encore pour quelques mois : habitudes, pratiques, contournements, chemins de traverse.

Son travail d'enquête sensorielle tend aussi à rendre compte de la montée d'une attente sur le campus de Pessac avant les grands bouleversements induits par l'installation du chantier et son déroulement.

L'intérêt de la démarche de Céline Domengie est double pour les bibliothécaires :

- > elle enrichit la mémoire des lieux et des usages
- > elle donne à voir et à entendre le passage d'un temps à un autre, changements quasi imperceptibles ou moments de bascule qui engagent l'avenir

Reflète d'une histoire commune, l'*Atlas Genius Loci* pourrait trouver sa place et son public dans BabordNum, bibliothèque numérique patrimoniale du réseau documentaire des Universités de Bordeaux.⁴⁹⁴

494. Caroline Lafon, extrait du courrier de soutien au projet d'*Atlas Genius Loci*, 23 avril 2018.

495. Delphine Galot, bibliothécaire UBM, Pôle Services Numériques / Mission observation des publics : « chargée de mission de collecte d'informations qualitatives sur les pratiques des publics en termes de documentation et de fréquentation des bibliothèques ».

496. Julien Baudry, responsable des services numériques, Direction de la documentation de l'UBM.

497. Romain Wenz, responsable du service du patrimoine documentaire, Direction de la documentation de l'UB.

05. Les pistes d'articulation de l'Atlas avec les plateformes numériques universitaires

Grâce aux rencontres avec Delphine Galot⁴⁹⁵, Julien Baudry⁴⁹⁶ ou Romain Wenz⁴⁹⁷, je découvre les systèmes de classement (fig.17) qui seront intéressants à investir lorsqu'il s'agira d'organiser les données *Genius Loci*. Je prends aussi connaissance des plateformes numériques dont Caroline m'avait dressé le paysage. À ce sujet, Julien Baudry m'explique que la mission de la bibliothèque est de transmettre aux chercheurs de l'UBM le savoir produit par d'autres universités, alors que sa mission est inverse, puisqu'il s'occupe de rendre visible à l'extérieur le savoir produit à l'UBM, de mettre en place les conditions pour que les chercheurs puissent rendre visibles les connaissances qu'ils produisent. Dans

le cas du projet que je mène, les données *Genius Loci* sont à la fois traces d'artistes mais aussi savoir créé par une chercheuse, donc la question de la nature des données qui peuvent être mises en partage sur les plateformes universitaires se pose. Nous abordons la nature et la forme qu'adoptent ces connaissances aujourd'hui. Par exemple, comment diffuser sur ces plateformes des œuvres en 3D ? Des diplômés d'étudiants en architecture ? Comment attribuer des identifiants à des objets artistiques ?

J'apprends beaucoup sur les différentes modalités de partage des outils gérés par les services de documentation des deux Universités, en tant qu'« outils vernaculaires » – outils propres au lieu où ils sont utilisés – constituant à la fois des supports de partage possibles pour des données *Genius Loci* mais aussi des espaces qui peuvent s'articuler à l'*Atlas*.

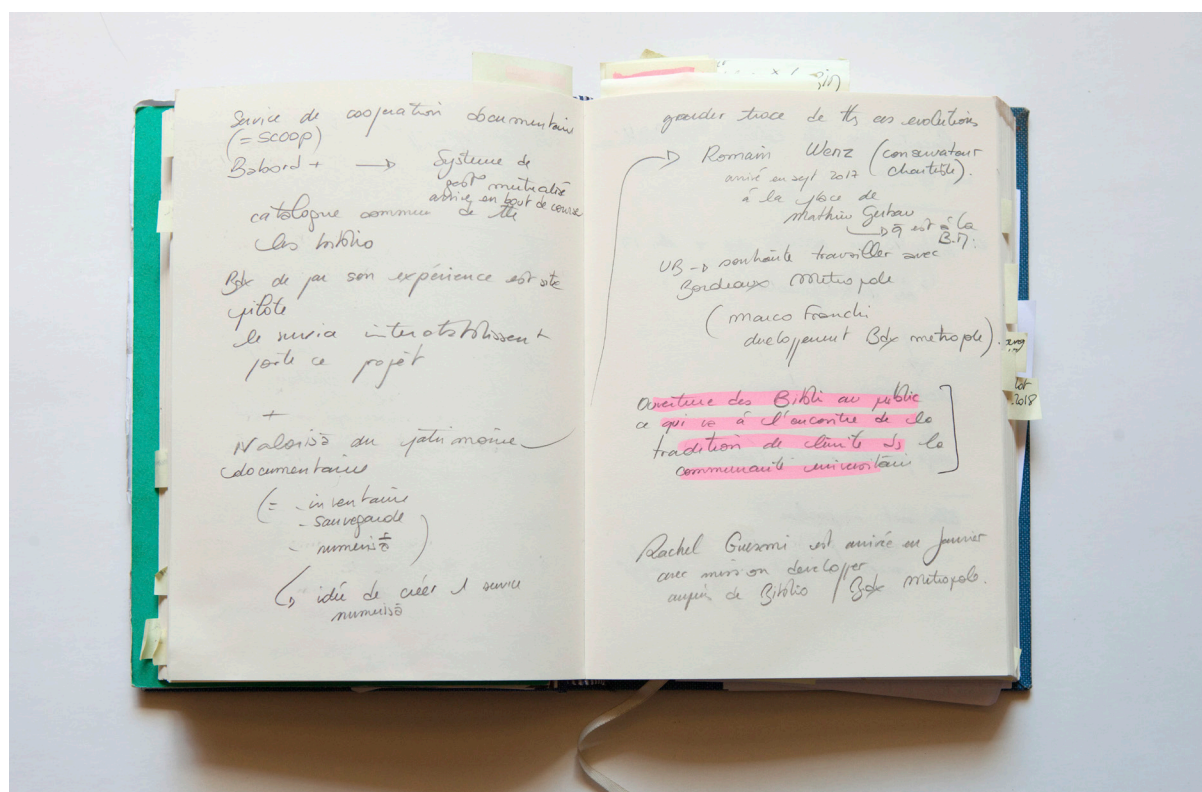
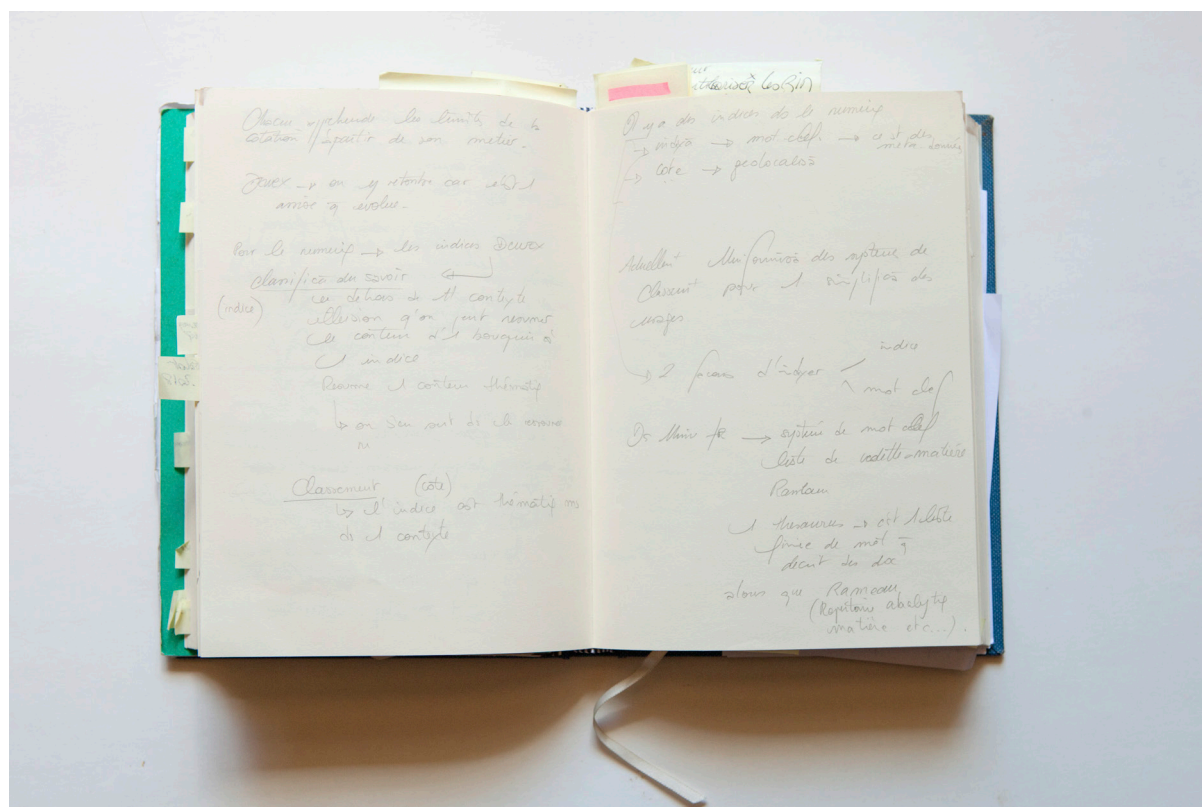
Ces pistes permettent de réfléchir à nouveaux frais sur la question de l'articulation entre l'*Atlas* et la maquette numérique de l'Université. Une rencontre récente avec Thierry Decadt nous a permis de confirmer que toutes les données *Genius Loci* peuvent être stockées dans un premier temps sur le système d'information *alfa*, puis être associées à des pages ou à des objets dynamiques de consultation extérieure qui seraient accessibles au public. Ces pages ou objets pourraient être relayés par les plates-formes numérique que je viens d'évoquer.

Aujourd'hui, la mise en œuvre reste à concevoir. Les services de documentation des deux Universités sont prêts à coopérer, il ne manque que le feu vert de mes commanditaires.

V — RETOUR SUR EXPÉRIENCE

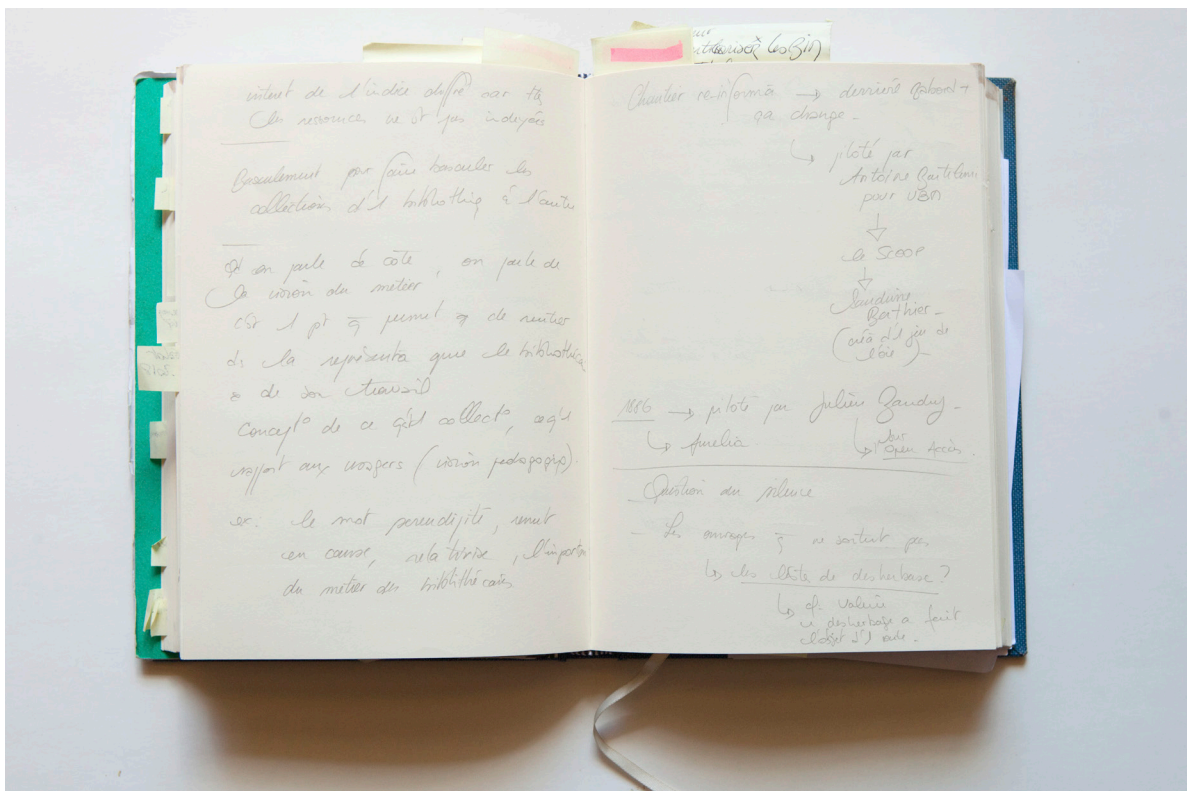
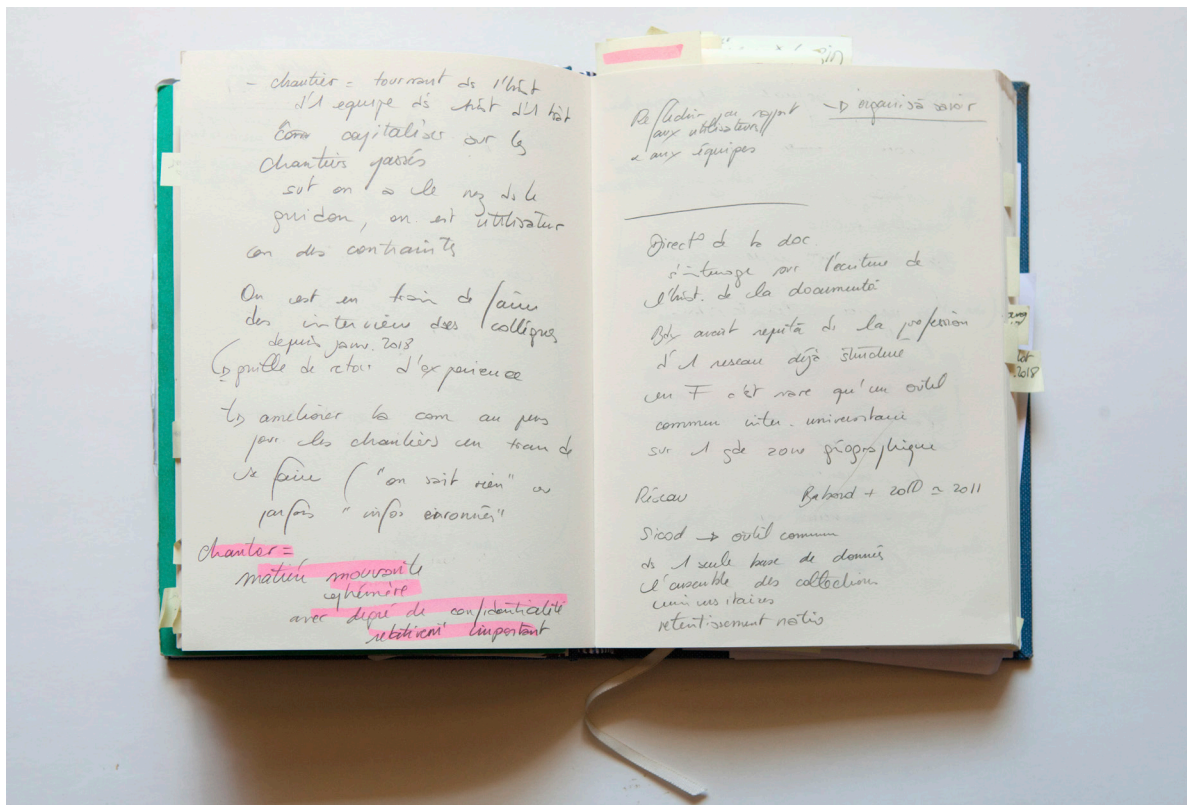
On se souvient du double enjeu de l'*Atlas*. D'une part, la création d'un lieu de mémoire, d'une forme de stockage pour la mise en partage des données *Genius Loci*, avec l'hypothèse d'une articulation avec les maquettes numériques et BIM. D'autre part, l'expérimentation d'une méthodologie de recherche-crédation impliquée sur son terrain et menée avec la coopération des institutions, des maîtres d'ouvrages et des maîtres d'œuvres comme engagement de l'artiste chercheur dans la société civile.

Comme nous venons de l'observer dans ce récit d'expérience, le premier axe de cette recherche, l'outil mémoriel, est actuellement en attente. Il avancera ultérieurement, lorsque l'engagement de l'institution universitaire sera confirmé. En revanche, la dimension méthodologie de cette expérience est bien maîtrisée : la



– fig.17

Prise de notes des conversations avec Caroline Lafon, Delphine Galot et Romain Wenz, *Atlas Genius Loci UBUBM*, 2018.



capacité à créer de l'hospitalité – une qualité de présence et d'attention, un climat de confiance –, une volonté de mise en partage du projet avec les directions des services de documentations, à leur permettre de s'en saisir et de s'y projeter (les courriers de soutien en témoignent) en est l'expression.

Ce constat nous amène à envisager la nature de l'*Atlas* d'un œil nouveau. Si nous l'avions imaginé initialement comme un outil mémoriel, la pratique sur le terrain nous a amené à le mettre en œuvre comme un processus : celui d'une méthode interrelationnelle, de collaboration et d'implication sur le terrain avec ses acteurs, qui s'appuie sur un savoir-faire d'artiste-chercheur (l'art de la conversation).

L'*Atlas* n'est plus réduit à l'aboutissement d'un outil numérique de stockage, bien au contraire, il devient le point de ralliement d'un processus existentiel au sein de l'institution. Les points de comparaison et les possibilités d'articulation avec les BIM, en tant que processus d'interopérabilité, restent donc d'actualité pour le prolongement du projet. Cependant, si comme nous l'avons énoncé au début de ce texte, la motivation qui prescrit l'usage des BIM est guidée par des impératifs de rentabilités, celle qui anime notre *Atlas* repose sur des bases idéologiques tout autres.

La méthode de recherche que nous avons mise en place, l'importance de l'implication sur le terrain et « le fait de faire rentrer dans l'analyse l'explicitation du lieu d'où l'on parle⁴⁹⁸ » s'inscrit dans l'héritage des premières recherches de l'analyse institutionnelle (Henri Lefebvre, Jean Oury, René Loureau)⁴⁹⁹ ou encore dans celui de la critique institutionnelle⁵⁰⁰ pratiquée par des artistes comme Hans Haacke, ouvrant des perspectives au sein de l'académie pour la recherche action en art, sans oublier son ancrage dans l'humanisme défendu par Adrian Piper.

Aussi, l'*Atlas* pourrait rejoindre l'idée d'une recherche en art appliquée à l'instar du 1 % scientifique imaginé par Joseph Confavreux :

L'idée du 1 % scientifique consiste [...] à proposer une méthodologie de frottements pour offrir la possibilité d'une étincelle, et dessiner ainsi une cartographie ouverte des circuits de la commande publique qui puisse éclairer le moment du chantier.

[...]

Fondée sur l'attribution de 1% du montant des travaux d'une commande publique à une recherche scientifique effectuée *in situ* (et pendant la durée du chantier), selon un fonctionnement similaire à ce qui existe déjà pour le 1% culturel, cette proposition

498. Remi Hess, Sandrine Deulceux, Gabriele Weigand, préface à la troisième édition de : Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, Paris, Anthropos, 2009, p.XIII.

499. L'analyse institutionnelle fait partie du corpus référentiel de *Genius Loci*. Dans le cadre de *Genius Loci Aix* et pour notre réflexion sur les rituels de passage (voir l'article : Celine Domengie, « Genius Loci Aix et méta-campement, les chantiers inachevés d'une école d'art », Méta-atelier / ESAAix, Aix-en-Provence, 2013), nous avons mobilisé la pensée de Georges Lapassade, et plus particulièrement son ouvrage : Georges Lapassade, *L'entrée dans la vie*, Paris, 10/18, 1972.

500. Nous prolongerons ce point en abordant les questions mésologiques et la notion de *médiance* dans notre prochain commentaire.

visé à penser ensemble les choix souvent silencieux que recouvre l'acte collectif de construire et à suggérer, vérifier, infirmer certaines pistes.

[...]

Le 1% scientifique permet ainsi d'effectuer un travail dans la durée, et d'admettre ce qui est inadmissible pour un bâtisseur, à savoir l'éphémère et le fait qu'il n'y aura pas forcément de traces [...]. Il offre donc la possibilité d'une recherche, mais d'une recherche appliquée. Sans obligation de résultats, mais avec obligation de moyens, il ne constitue pas une promesse scellée mais plutôt l'expression d'une confiance réciproque et d'une liberté mutuelle, où chaque acteur du chantier s'engage réciproquement.⁵⁰¹

Le programme⁵⁰² énoncé par Joseph Confavreux ouvre donc des perspectives intéressantes pour une recherche en art, à la fois appliquée et sans impératif de résultat, mais qui ne pourra se concrétiser sans la volonté politique d'un maître d'ouvrage ou d'une institution.

501. Joseph Confavreux, « Annexe : le 1% scientifique », in Patrick Bouchain, *Construire autrement*, Arles, Actes Sud, 2006, p.126-127.

502. Le 1 % scientifique a trouvé une application sur le chantier de réhabilitation de la piscine de Bègles (33) en 2006 où Patrick Bouchain collabore avec des biologistes de l'Université de Bordeaux pour réfléchir et expérimenter des usages de l'eau. Source : « Rencontre avec Patrick Bouchain », *criticat* n°2, Paris, 2008.

Commentaire
Comment
ménager des passes
au milieu du milieu ?

Tout au bout de l'horizon marin, là où la voute du ciel paraît reposer sur la surface des eaux et où les Grecs situaient le cours circulaire du fleuve Océan, les sept *póroi des Pléiades*, en franchissant les passes menant des profondeurs de la mer vers le ciel, tracent les chemins qui font communiquer l'espace des hommes et celui des dieux. [Ce sont] des roches « vacillantes » qui forment la passe qu'aucun navire humain ne peut traverser. Même les oiseaux [...], ne peuvent y passer, « pas même les craintives colombes (*péleiai*) qui vont à Zeus le père apporter l'ambrosie ». [...].

Les Pléiades sont les filles d'Atlas ; dont on peut ainsi supposer que chez Homère la roche toute lisse [...] constitue une « colonne du ciel », dont Atlas est le symbole, et qui maintient séparés le haut et le bas, le ciel et la mer, tout en ménageant entre eux ce passage qu'empruntent chaque jour les Pléiades quand elles s'élancent dans le ciel [...].⁴⁹⁸

La *passé*, est synonyme de passage. C'est un « endroit où l'on passe ». Mais contrairement au *passage*, le déplacement par la *passé* est moins sûr, plus incertain, plus délicat, à l'image de ces passes mythologiques qui mènent des profondeurs de la mer vers le ciel. C'est que l'espace ouvert entre terre et ciel grâce au supplice d'Atlas, condamné à supporter la voute céleste sur ses épaules, n'est pas pour autant un territoire si facile à traverser : « pour déterminer sa route sur l'étendue indifférenciée de la mer, le navigateur doit la conjecturer d'après les signes que les dieux lui font connaître, en particulier le cheminement des astres dans le ciel nocturne⁴⁹⁹ ».

Le milieu au sein duquel chaque *Genius Loci* est déployé n'a

498. Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La métis des grecs* (1974), Paris, Flammarion, 2009, p. 146-147.

499. *Ibid.* P.147-148.

jamais cartographie préétablie. Tel fut le cas pour *Genius Loci UBUBM*, il a fallu créer une présence au sein des Universités pour s'y frayer un chemin, trouver le lieu à partir duquel l'*Atlas* comme processus pourrait trouver sa place. Ce processus que nous cherchons à déployer utilise des instruments cartographiques, mais ces derniers ne sont pas une fin en soi. Notre *Atlas* se définit moins comme la représentation d'un territoire à la façon des projections de Mercator, que comme l'imaginaire et l'usage d'un territoire vécu à l'instar des récits mythologiques autour de la figure d'Atlas. Ainsi, nous proposons de commenter le récit d'expérience *Atlas Genius Loci UBUBM*, à l'aide de cette question : comment peut-on ménager des passes au milieu du *milieu* ? Laquelle nous amènera à interroger premièrement la spécificité de ce *milieu* depuis ses origines mythologiques et dans ses approches contemporaines, nous expliciterons le choix du terme de *milieu* ; deuxièmement nous aborderons le type d'alliance qu'il est nécessaire de mettre en œuvre pour ménager des passes en son sein, nous expliciterons ici le rôle qu'y jouent les dons et contre-dons ; troisièmement nous interrogerons les enjeux du contenu de ces dons et les « récits matérialistes » qu'ils véhiculent, cartographiant à leurs tours le processus déployé par l'*Atlas*.

I — Entre ciel et terre

01. Origines mythologiques

Dans la mythologie grecque, le geste du partage originel crée l'ouverture d'un espace favorable à l'existence des dieux et des hommes. Non seulement celui d'Atlas condamné par Zeus à porter la voûte céleste sur ses épaules, mais surtout, initialement, celui de Cronos qui opère la première séparation entre la Terre et le Ciel. Ces gestes premiers resteront fondateurs dans l'imaginaire occidental, car ils permettent de sortir symboliquement du chaos, de cette « masse informe et confuse, rien qu'un bloc inerte, un entassement d'éléments mal unis et discordants⁵⁰⁰ ». Revenons un instant sur le récit du mythe initial.

500. Ovide, *Les Métamorphoses*, I, 4-19, Paris, Gallimard, 1992, p.42.

Voici donc Ouranos, enfanté par Gaïa et de même taille qu'elle. Il est couché, vautre sur celle qui l'a engendré. Le Ciel recouvre complètement la Terre. Chaque portion de terre est doublée d'un morceau de ciel qui lui colle à la peau. À partir du moment où Gaïa, divinité puissante, Terre mère, produit Ouranos qui est son répondant exact, sa duplication, son double symétrique, nous nous

trouvons en présence d'un couple de contraires, un mâle et une femelle. Ouranos c'est *le* Ciel comme Gaïa c'est *la* Terre [...].

Ouranos ne cesse de s'épancher dans le sein de Gaïa. Ouranos primordial n'a d'autre activité que sexuelle. Couvrir Gaïa sans cesse, autant qu'il le peut : il ne pense qu'à cela, et ne fait que cela. Cette pauvre Terre se trouve alors grosse de toute une série d'enfants qui ne peuvent pas sortir de son giron, qui restent logés là même où Ouranos les a conçus. Comme Ciel ne se dégage jamais de terre, il n'y a pas d'espace entre eux qui permettrait à leurs enfants, les Titans, de sortir à la lumière et d'avoir une existence autonome. Ceux-ci ne peuvent pas devenir des êtres individualisés parce qu'ils sont continuellement refoulés dans le giron de Gaïa.⁵⁰¹

501. Jean-Pierre Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, 1999, p.19-20.

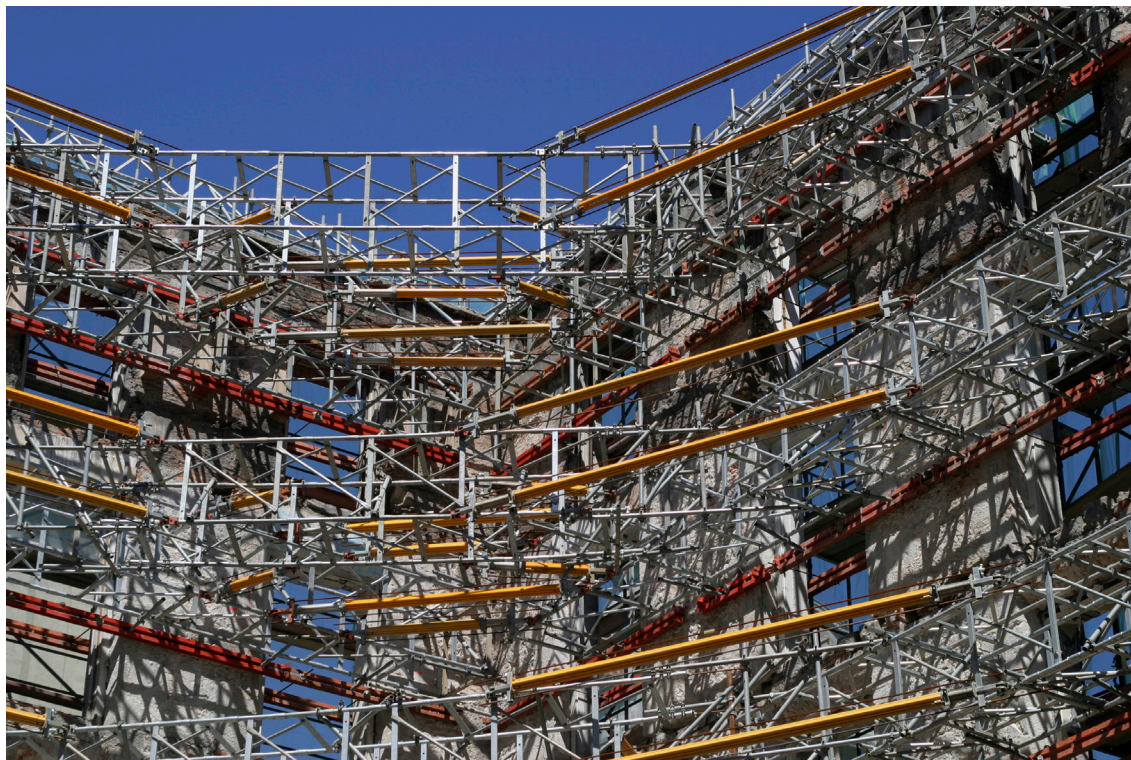
Les enjeux de la non-séparation entre le ciel et la terre sont ici tout rassemblés : sans espace d'autonomie, il n'y a pas de possibilité d'individuation. Séparer la terre du ciel constitue un geste d'émancipation où les nouvelles générations pourront vivre à leur guise. Pour ce faire, il est nécessaire de donner naissance à un monde différencié. Voilà la façon dont Gaïa s'y prend :

Elle est furieuse de retenir en son sein ses enfants, qui, faute de pouvoir sortir, la gonflent, la compriment et l'étouffent. Elle s'adresse à eux, et spécialement aux Titans, en leur disant : « Écoutez, votre père nous fait injure, il nous soumet à des violences épouvantables, il faut que cela cesse. Vous devez vous révolter contre votre père Ciel » [...]. Seul le dernier-né, Cronos, accepte d'aider Gaïa et de se mesurer à son père.

Terre conçoit un plan particulièrement retors [...], elle fabrique à l'intérieur d'elle-même un instrument, une serpe [...]. Elle place ensuite cette faucille dans la main du jeune Cronos. Il est dans le ventre de sa mère, là où Ouranos s'unit à elle, il se tient aux aguets, en embuscade. Alors qu'Ouranos s'épanche sur Gaïa, il attrape de la main gauche les parties sexuelles de son père, les tient fermement et, avec la serpe qu'il brandit de la main droite, les coupe [...].

En castrant Ouranos, Cronos réalise une étape fondamentale de la naissance du cosmos. Il sépare la terre et le ciel. Il crée entre le ciel et la terre un espace libre [...], l'espace s'est débloqué, mais le temps s'est également transformé. Tant qu'Ouranos pesait sur Gaïa, il n'y avait pas de générations successives, elles restaient enfouies à l'intérieur de l'être qui les avait produites. À partir du moment où Ouranos se retire, les Titans peuvent sortir du giron maternel et enfanter à leur tour. S'ouvre alors une succession de générations.⁵⁰²

502. *Ibid.*, p.21-22.



– fig. 01

Casa de Piedra, travail photographique mené dans le cadre
des *Tallers de artes plásticas* avec Antoni Muntadas, Fundacion Botin, Santander, 2008.

Cette succession de générations, donnera lieu aux conflits et guerres que se livreront les dieux, avec en tête de proue Cronos – soutenu par les Titans et Atlas – contre son fils Zeus qui réussira à imposer son règne. La guerre s’achève sur la réclusion de certains dans les profondeurs du Tartare et la condamnation d’autres à de terribles peines, telle celle infligée à Atlas.

La condamnation d’Atlas à maintenir cet espace ouvert qui s’était à nouveau refermé pendant la guerre est la condition d’un ordre nouveau dicté par Zeus. « La victoire de Zeus n’est pas seulement une façon de vaincre son adversaire et père Cronos, c’est aussi une manière de recréer le monde, de refaire un monde ordonné à partir d’un chaos ». Ce nouvel ordre du monde s’inscrit dans les enjeux fondamentaux du geste premier, lors de la castration d’Ouranos par Cronos, création d’espace et de temporalité, pour donner naissance à une nouvelle ère historique. Dans le champ de notre recherche artistique, « ouvrir l’espace », signifie choisir et désigner la situation de chantier au sein de laquelle nous développerons l’espace et le temps de l’expérimentation.

02. Approche contemporaine de la figure d’Atlas : atlantes et caryatides.

Gunter Nitschke a démontré qu’au Japon, les phénomènes culturels fondamentaux de différents genres dérivait du processus de démarcation du territoire. Les signes de démarcation étaient des objets en forme d’éventail, constitués à partir de gerbes d’herbes ou de joncs, liés au milieu, et qui représentaient la séparation entre la terre et le ciel (entre les profondeurs et les cimes) définissant ainsi un « cosmos » tridimensionnel à l’intérieur du chaos des origines.⁵⁰³

Choisir le nom d’*Atlas* dans une démarche articulant art et architecture n’est pas un hasard. L’architecture a conservé dans son vocabulaire technique la mémoire de la figure d’Atlas, on la retrouve sous le nom d’*atlante* pour désigner un élément structural anthropomorphique masculin, qui, à la façon d’une colonne ou d’un pilier, soutient un entablement. Dans le cadre de nos recherches sur la notion de *chantier*, la figure mythologique d’Atlas : a été présente à plusieurs reprises : en 2008 avec le projet photographique *Ocho atlantes*, puis en 2013 avec son alter ego féminin, la caryatide, lors de l’action performative *Méta-caryatide*. Revenons sur le détail de ces projets.

Dans notre projet *Ocho Atlantes*, nous avons travaillé dans la ville

503. Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci*, Bruxelles, Mardaga, 1981, p. 58-59. Christian Norberg-Schulz cite ici : Gunter Nitschke, Shime, dans « Architectural Design », décembre 1974.



– fig. 02

Ocho Atlantes, travail photographique mené dans le cadre des *Tallers de artes plasticas* avec Antoni Muntadas, Fundacion Botin, Santander, 2008.





– fig. 03
Caryatides, Erechthéion, Athènes, photographie : Céline Domengie, 2013.



– fig. 04
Méta-caryatides, Grands bains douches, Marseille, photographie : Céline Domengie, 2014.

de Santander (Espagne) sur deux chantiers concomitants : celui de la construction de logements en périphérie, et celui de la *Casa de piedra*, monument historique du centre-ville complètement évidé et dont les quatre murs de façade étaient maintenus à la verticale grâce à un savant système d'étayage horizontal qui n'empiétait ni sur l'espace public, ni sur le vide intérieur où les entreprises pouvaient conduire librement leurs travaux d'aménagement. L'image de l'intérieur de ce mur (fig.01) nous inspira une réflexion sur ce qui faisait tenir l'architecture et nous amena à réaliser une série de portraits de huit ouvriers, intitulée en espagnol *Ocho Atlantes* (fig.02), comme hommage à ceux qui portent avec leurs mains la réalisation des ouvrages architecturaux, mais dont la présence disparaît systématiquement derrière la signature de la maîtrise d'œuvre et de la maîtrise d'ouvrage.

Quelques années plus tard, c'est le pendant féminin de l'atlante, la caryatide, que nous convoquons avec nos *Méta-caryatides*⁵⁰⁴, pour en faire un enjeu de micro-politique, et approcher la notion d'*agora*. Les caryatides de l'Érechthéion (fig.03) ne sont pas représentées dans une posture immobile⁵⁰⁵ : un léger déhanché se dessine sous les drapés faisant apparaître la saillie d'un genou. Nous imaginions amplifier ce mouvement esquissé afin de les détourner de leur servitude et les transformer en citoyennes : si les caryatides se retournaient les unes vers les autres, elles se regarderaient et « feraient *agora* ». Elles pourraient penser politiquement à leur situation.

Ces caryatides nous avaient inspiré une réflexion sur nos propres asservissements, et les obligations que nous nous imposons de tenir. Ce constat donna lieu à une action performative aux Grands bains douches de Marseille⁵⁰⁶ où nous expérimentâmes la façon dont un mouvement contraint pouvait aussi ouvrir un espace d'émancipation. À partir de *tadasana*, posture de yoga debout⁵⁰⁷, dans la verticalité du corps, les participants accueillait des objets posés sur leurs têtes, puis étaient invités à se mettre en mouvement (fig.04). Ce faisant, il s'agissait d'ouvrir le regard sur nos propres servitudes et de créer une forme de connaissance. Naissaient ainsi les prémisses d'une *agora* silencieuse, mais consciente. Les mouvements des méta-caryatides exploraient des déplacements, des cheminements, de nouvelles passes au sein de ce milieu investi entre ciel et terre. Abordons maintenant le choix de recourir ici à la notion de *milieu*, comme territoire d'expression pour le processus de notre *Atlas Genius Loci UBUBM*.

504. Projet développé avec Jean-Paul Thiébeau, dans le cadre de *On board* (juin 2013), workshop itinérant entre Marseille (Grands bains douches) et Athènes (Goethe Institut) à l'occasion des 80 ans de la rédaction de la Charte d'Athènes. Retour sur les expérimentations aux Grands bains douches de Marseille (avril 2014) www.marseilleexpos.com/blog/2013/05/28/on-board-charte-2013-%C2%AB-80-ans-apres-la-charte-d%E2%80%99athenes-%C2%BB-2.

505. Sur la question de la représentation du mouvement, nous renvoyons ici à notre premier commentaire : « Comment représenter le mouvement ? ».

506. Dans le cadre de *Archist International, Cités Hétérotopiques*, du 21 au 26 avril 2014. www.art-cade.net/art-cade/?2014.

507. Elle signifie posture de la montagne entre ciel et terre, laquelle n'est pas sans rappeler Atlas devenu le célèbre mont marocain.

03. milieu et médiance

Si l'*Atlas* est un processus, il lui faut un lieu pour qu'il se déploie. Il est en relation avec l'écosystème dans lequel il expérimente ses passes. Cette idée de relation au sein d'un écosystème, nous la trouvons dans la pensée du philosophe chinois Watsuji Tetsurô et avec la notion de *fûdo* qu'il forge dans les années 1920-1930 et explicite dans un ouvrage publié en 1935. Le géographe Augustin Berque offre une nouvelle traduction de cette publication intitulée, *Fûdo, le milieu humain*⁵⁰⁸, où la notion de *fûdo* s'ouvre en français à ce que Augustin Berque nomme la *médiance*. Ainsi, ce livre vise à « élucider la *médiance* en tant que moment structurel de l'existence humaine⁵⁰⁹ ». Watsuji Tetsurô y aborde la notion de *milieu* comme un espace où les éléments endogènes en présence sont en interaction dans leurs actions de structuration, ainsi, cette idée d'interaction associée à celle de milieu aboutit à celle de *médiance*.

508. Watsuji Tetsurô, *Fûdo, le milieu humain*, Paris, CNRS éditions, 2011.

509. *Ibid.* p. 35.

510. *Ibid.* p. 35.

511. *Ibid.* p. 42.

512. *Ibid.* p. 43.

513. *Ibid.* p. 43.

Afin de penser cette interaction, Watsuji Tetsurô introduit l'idée d'une subjectivité (*shutaisei*) des territoires pour renverser celle d'une prétendue objectivité. Pour Watsuji Tetsurô « ce qu'on entend généralement par environnement naturel est une chose que, pour en faire un objet, l'on a dégagée de son sol concret⁵¹⁰ ». Ce sol concret, c'est l'interaction qui se joue dans la relation de l'homme avec l'environnement naturel, il la désigne par l'idée de « médiance humaine ». Celle-ci s'opère par le fait que l'homme sort de lui-même pour exister dans le milieu : c'est la base de notre existence dans cet environnement. En effet, étymologiquement, *exister* vient du latin *ex-sistere*, littéralement, se tenir à l'extérieur ; « ce qui "est dehors", ce n'est ni une "chose", ni un "objet", c'est nous-même⁵¹¹ ».

Afin de nous faire comprendre le rapport de connaissance entre l'homme et son milieu, Watsuji Tetsurô emprunte une métaphore optique et le jeu d'un renvoi d'image selon lequel, ce qui est projeté sur quelque chose, est réfléchi comme par un principe de miroir. Ainsi, ce qui se montre à l'homme est l'expression de la façon dont son « soi » s'ouvre lui-même en lui-même : c'est un « sortir-dans-les-autres-moi⁵¹² ». Il en déduit qu'il n'y a pas d'expérience isolée, car l'homme se découvre lui-même au sein du « milieu » (*fûdo*), « en tant que corps social⁵¹³ ». Il prolonge son raisonnement, en parlant de cette relation comme d'un *avoir-trait* qui engage l'homme socialement. Il prend l'exemple d'une situation de vie où l'homme doit parer au froid :

nous travaillons pour pouvoir acheter des vêtements ou du charbon de bois. Les charbonniers font du charbon de bois dans la forêt, les tisserands fabriquent du tissu. C'est-à-dire que l'« avoir-trait » au froid nous engage individuellement et socialement dans toutes sortes de moyens de parer au froid.⁵¹⁴

514. *Ibid.* p.44.

Cette interaction entre le soi et le milieu, le *fûdo*, devient en japonais, *fûdosei*, « le moment structurel de l'existence humaine⁵¹⁵ », que Augustin Berque traduit par le néologisme *médiance*.

515. *Ibid.* p.21.

Ce moment structurel fait le sens des milieux humains, le mot sens étant ici entendu dans sa triple acception de : 1. orientation matérielle dans l'espace et dans le temps ; 2. sensation et perception charnelles ; 3. signification pour l'esprit.⁵¹⁶

516. *Ibid.* p.21.

Augustin Berque défend le concept de *médiance*, d'une part, car la relation qui s'opère au sein du milieu humain, est structurelle : l'homme se construit dans la relation à son milieu ; d'autre part, car la *médiance* permet d'échapper aux représentations du déterminisme environnemental, selon lequel le lien entre l'environnement et les symboles ou les techniques serait réduit à un simple rapport de cause à effet, serait prédéterminé par les caractéristiques du lieu.

Nous avons fait ce détour par l'idée de *médiance*, car elle explicite les modalités de relation et d'interaction qui opèrent avec la mise en œuvre de l'*Atlas* : au sein du milieu investi, avec les personnes rencontrées, au cours des conversations, grâce aux images d'archives mobilisées, etc. L'*Atlas* est envisagé et pratiqué comme un espace d'interaction, de *médiance*.

04. Médiance et Genius Loci

L'idée de *médiance* résonne avec le choix d'intituler notre démarche *Genius Loci*. C'est à Christian Norberg-Schultz que nous l'empruntons, dans l'acception qui est la sienne, celle d'une phénoménologie des lieux.

Notre existence quotidienne est faite de « phénomènes » concrets : personnes, animaux, fleurs, arbres et forêts, pierre, terre, bois et eau, villes, rues et maisons, portes, fenêtres et meubles ; elle est faite encore de soleil, de lune et d'étoiles, de nuages qui se déplacent, de jours et de nuits, de saisons qui passent. Mais notre vie comporte également des phénomènes plus intangibles tels que les émotions. Ce sont les « données », le « contenu » de notre existence.⁵¹⁷

517. Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci, paysage – ambiance – architecture*, Bruxelles, Mardaga, 1981, p.6.

Les phénomènes propres d'un lieu participent à la vie qui s'y construit et induisent des formes de construction.

518. *Ibid.*, p.6.

[...] l'histoire acquiert une signification uniquement si elle représente de nouvelles concrétisations de la dimension existentielle. Une telle concrétisation dépend de *comment* les choses sont faites ou plutôt de la forme et de la technologie (« technologie inspirée » comme disait Louis Kahn) qui comprennent également le « comment » du milieu naturel. Dans ce livre nous avons donc choisi de nous intéresser à la dimension existentielle en relation au lieu. Le lieu représente cette part de vérité qui appartient à l'architecture : il est la manifestation concrète du fait d'habiter propre à l'homme [...].⁵¹⁸

Ce « comment » du milieu naturel n'est pas un déterminisme – Christian Norberg-Schulz n'utilise jamais ce terme – qui imposerait préalablement et immuablement les formes de ce qui se construit en tel lieu, mais désigne un ensemble d'éléments, vivants et interagissant, avec lesquels l'architecte va construire. L'idée de *médiance* défendue par Augustin Berque vient apporter un éclairage conceptuel sur la dimension structurante de cette interaction, laquelle est sous-entendue dans le propos de Christian Norberg-Schulz par l'usage de ce « comment » enraciné dans le lieu, le milieu.

519. *Ibid.*, p.6-7.

En général, on peut dire certains phénomènes constituent le « milieu » où d'autres trouveront place. Un terme concret pour définir le milieu est le *lieu*. Le langage commun dit que les actes et les événements ont lieu ; en fait, il est impossible d'imaginer aucun événement sans le référer au lieu. Le lieu fait entièrement partie de l'existence. Mais alors, qu'entendons-nous par « lieu » ? Certainement quelque chose de plus qu'une abstraite localisation. Nous voyons là un ensemble fait de choses concrètes qui ont leur substance matérielle, leur forme, leur texture et leur couleur. Tout cet ensemble de choses définit un « caractère d'ambiance » qui est l'essence du lieu.⁵¹⁹

La synonymie entre *lieu* et *milieu* que l'auteur instaure ici, fait du *lieu* et donc du *loci* – lieu en latin – cet espace complexe où « cohabitent » une multitude de phénomènes : lesquels en font le *genius* – son esprit, son génie – du lieu. À cette approche phénoménologique de l'activité architecturale, la notion de *médiance* intègre à notre approche du *genius loci* la présence humaine non seulement comme un élément moteur, mais aussi comme activité

cognitive interactive. Le *jûdo* de Watsuji n'est pas juste le milieu, c'est le milieu humain où l'homme développe des modes de connaissance et d'existence qui sont induits par le fait qu'il n'y a pas de corps isolés, ni du champ social, ni du champ environnemental ; souvenons-nous de l'*avoir-trait*.

À la suite des différents éléments que nous venons de mettre en lumière, nous pouvons schématiser le processus de l'*Atlas Genius Loci UBUBM* à l'aide de trois dimensions : premièrement, celle du milieu, comme espace ouvert et investi, en l'occurrence celui de la bibliothèque universitaire ; deuxièmement, celle du temps, on se souvient que Cronos ouvre l'espace et le temps⁵²⁰ de la succession des générations ; enfin, celle de la médiance, dont le milieu est espace d'interaction structurante, par le fait des échanges, des entrelacs et des *entre-là*, des *avoir-trait*, qui se nouent au cours des rencontres, des présences et des conversations.

520. La notion de *durée* que nous avons explicitée dans le premier commentaire (« Comment représenter le mouvement ? ») vient éclairer la nature de cet espace temps.

Nous allons poursuivre le commentaire de notre expérience de l'*Atlas Genius Loci UBUBM*, en interrogeant la façon dont, au sein de cette *médiance*, l'artiste assoit sa présence en créant des alliances. Nous nous appuierons sur la notion de don forgée par Marcel Mauss, puis nous terminerons en prolongeant l'idée énoncée par Christian Norberg-Schulz lorsqu'il évoquait « un ensemble fait de choses concrètes qui ont leur substance matérielle » pour aborder la manière dont la matérialité des phénomènes peut constituer la substance des dons engagés.

II — Alliance

L'Atlas comme système d'alliance

Si l'idée de création d'un atlas trouve son origine dans la question du stockage de traces des expérimentations avec les personnes concernées par le chantier de construction du collège de Monflanquin, elle s'est affirmée avec *Genius Loci Villeneuve*. Dans le cadre de ce projet, j'avais expérimenté différentes formes de dons et d'offrandes : on se souvient que le récit d'expérience raconte les séances de prises de vues comme cadeau de Noël, les *Ikebana* offerts dans les services, la permanence où les tirages photo et images numériques sont données ; l'*Atlas* en dessine la continuité nous seulement en tant que support de données et de dons, mais surtout dans le processus d'alliance qu'il engage. Ces expérimentations de partage et d'adresse à la communauté hospitalière, qui se prolongent actuellement à l'université, soulèvent des enjeux

521. La revue du MAUSS est née en 1981 sous l'impulsion du sociologue Alain Caillé et de l'anthropologue Gerald Berthoud. Source : David Graeber, « Donnez donc ! Ou les nouveaux Maussquetaires », article en ligne : www.revuedumauss.com.fr/Pages/APROP.html, [consulté le 6 juillet 2018].

qui s'inscrivent dans les systèmes d'échanges décrits par Marcel Mauss dans son *Essai sur le don*, en 1925, lesquels sont aujourd'hui relayés par le Mouvement Anti-Utilitariste en Sciences Sociales dont la revue du MAUSS en est le lieu d'expression⁵²¹. Revenons dans un premier temps sur la façon dont les bases de ce principe anthropologique sont actualisées aujourd'hui, de manière à regarder le champ de l'art depuis cette perspective. Dans un second temps, il s'agira d'envisager la participation des artistes aux alliances sociétales comme échappée à l'idéologie utilitariste, dont l'*Atlas Genius Loci* constitue un exemple.

01. Donner, recevoir, rendre

Les enjeux de la question du don : de Marcel Mauss au MAUSS

La revue du MAUSS actualise depuis le début des années 80 la pensée de Marcel Mauss, en réponse à l'évolution des représentations véhiculées par les sciences économiques. Celles-ci défendent le modèle de la figure de l'*homo œconomicus*, selon lequel la nature de l'Homme serait économique, c'est-à-dire que nos sociétés contemporaines ne fonctionneraient que sur des logiques de profit. Alain Caillé en dresse le constat lors d'une interview :

Pendant deux siècles les économistes avaient pensé que leur modèle explicatif de l'action de l'homme est celui de l'*homo œconomicus*, selon lequel, ce qui agite les hommes c'est l'idée de maximiser leurs profits personnels. Jusqu'aux années 70, les économistes avaient pensé que leur modèle suffisait à expliquer ce qui se passait sur le marché des biens et des services, et pour le reste, ils s'en remettaient aux psychologues, aux sociologues, aux philosophes, etc. À partir des années 70, ils ont commencé à dire, que finalement leur modèle avait une validité universelle, et curieusement, presque toutes les sciences sociales leur ont donné raison [...]. L'image du sujet humain qui émerge à partir des années 70 et 80, c'est l'image qui veut que nous soyons seulement des calculateurs d'économie, soucieux de maximiser nos richesses. Cette image est fausse et dangereuse. Elle s'est emparée des esprits, puisque depuis trente ans, toutes nos sociétés sont organisées sur ce postulat-là. Si effectivement on fait l'hypothèse que nous ne sommes que des sujets individuels, égoïstes, calculateurs, indifférents aux autres, alors, le seul mode de coordination possible entre les sujets humains, c'est le marché généralisé. C'est ça que nous vivons depuis trente ans, pour aboutir à ce qui risque d'être catastrophique, puisque maintenant, ce qui mène le monde, c'est plus seulement le marché,

c'est le marché plus le marché financier, et plus précisément, c'est le marché rentier et spéculatif.⁵²²

Pour Alain Caillé, les éléments de réponse qu'on peut opposer à cette vision du sujet humain sont à puiser chez Marcel Mauss, dans l'*Essai sur le don*. Marcel Mauss y explique que les sociétés archaïques n'étaient pas organisées sur la base du contrat ou du marché, mais sur la base de la triple obligation : donner, recevoir et rendre. Le système que Marcel Mauss décrit n'a rien à voir avec la charité, mais avec l'obligation de rivaliser de générosité dans une forme de guerre « assez violente puisqu'il s'agit d'aplatir son rival, de le mettre à l'ombre de son don, de montrer qu'on est plus puissant que lui, parce qu'on peut donner davantage que lui »⁵²³. Mais Alain Caillé précise que c'est une guerre particulière parce qu'elle permet de substituer la guerre de générosité, le défi de générosité, à la guerre réelle. Ainsi, en ce sens, le système du don permet aux guerriers de déposer les armes, en disant, « nous pouvons devenir allié plutôt qu'ennemi ». Cette guerre de générosité est un opérateur d'alliance qui permet de passer de la guerre à la paix. Pour Alain Caillé, cette description de la matrice des sociétés archaïques dément l'image de l'Homme comme *homo œconomicus*, et défend celle d'un Homme soumis à l'obligation de se montrer généreux.

Description des systèmes d'échanges étudiés par Marcel Mauss : *gimwali*, *potlatch* et *kula*

Afin d'éclairer le champ de l'art et les parallèles que nous pouvons dresser entre des systèmes d'alliance sociétaux et le rôle que peut y jouer l'art, il nous paraît nécessaire d'entrer dans le détail des systèmes d'échange que Marcel Mauss étudia dans son essai. Partant des interrogations suivantes : « Quelle est la règle de droit et d'intérêt qui, dans les sociétés de type arriéré ou archaïque, fait que le présent reçu est obligatoirement rendu ? Quelle force y a-t-il dans la chose qu'on donne qui fait que le donataire la rend ? »⁵²⁴, Marcel Mauss énonce que :

Il y a là tout un énorme ensemble de faits. Et ils sont eux-mêmes très complexes. Tout s'y mêle, tout ce qui constitue la vie proprement sociale des sociétés qui ont précédé les nôtres [...]. Dans ces phénomènes sociaux « totaux » [...] s'exprime à la fois et d'un coup toutes sortes d'institutions : religieuses, juridiques et morales – et celles-ci politiques et familiales en même temps ; économiques – et celles-ci supposent des formes particulières de la production et de la consommation, ou plutôt de la prestation et de la distribution ; sans

522. Alain Caillé, avril 2012, www.youtube.com/watch?v=ps1eS2zh3Y [consulté le 5 juillet 2018] retranscrit par nos soins.

523. Alain Caillé, *ibid.*
Deux ouvrages d'Alain Caillé font références sur ces questions : Alain Caillé, *Anthropologie du don*, Paris, La découverte, 2007, et Alain Caillé, *Critique de la raison utilitaire. Manifeste du MAUSS*, Paris, La découverte, 1989.

524. Marcel Mauss, *Essai sur le don* [1925], Paris, PUF, 2014, p. 64-65.

compter les phénomènes esthétiques auxquels aboutissent ces faits et les phénomènes morphologiques que manifestent ces institutions. De tous ces thèmes très complexes et de cette multiplicité de choses sociales en mouvement, nous voulons ici ne considérer qu'un des traits, profond mais isolé : le caractère volontaire, pour ainsi dire, apparemment libre et gratuit, et cependant contraint et intéressé de ces prestations. Elles ont revêtu presque toujours la forme du présent, du cadeau offert généreusement même quand, dans ce geste qui accompagne la transaction, il n'y a que fiction, formalisme et mensonge social, et quand il y a, au fond, obligation et intérêt économique.⁵²⁵

525. *Ibid.*, p. 64.

Quatre choses nous frappent à la lecture de ce texte par leur capacité à résonner avec le champ de l'art. Premièrement, la nature des prestations désignées par le couple « libre-gratuit » et « contraint-intéressé » qu'on peut mettre en parallèle avec l'espace de liberté ouvert par l'activité artistique, lui-même contraint par les conditions d'existence de l'artiste. Deuxièmement, la dimension esthétique des phénomènes auxquels aboutissent ces faits, et par lesquels se traduisent ces échanges – si l'on transpose la manière dont ils sont produits et distribués dans le champ de l'art, ces phénomènes renvoient à différentes formes de création et de multiples modalités de présentation, d'exposition, de diffusion, d'adresse, etc. Troisièmement, la nature des biens transférés, « présents » ou « cadeau offert généreusement », nous verrons ci-dessous avec Jacinto Lageira la nature de ce qui s'offre de l'œuvre et qui fait de l'art un des moteurs des systèmes d'alliance dans la société. Enfin, quatrièmement, le fait que cette activité se déploie dans la « multiplicité de choses sociales en mouvement » – cette multiplicité évoque la définition du milieu et de la *médiance*, évoquée plus haut avec Augustin Berque, dont nous qualifions les situations de chantier à partir desquelles nous travaillons – comme espace d'existence d'un fait social total. Dans le champ de l'art, les phénomènes peuvent être qualifiés de totaux dans la mesure où s'articule avec l'économique (la rémunération de l'artiste, les coûts de production, etc.), le juridique (la convention ou le contrat fixant de le cadre de la collaboration, de la cession ou de l'alliance), le moral (le respect de ce cadre), le religieux/sacré (singularité du statut des objets d'art), le politique (au-delà du contenu éventuellement politique du geste artistique, celui-ci sous-tend un fonctionnement politique), et parfois la famille/l'intime (décloisonnement entre l'art et la vie). Un fait social total qui peut aboutir à une multiplicité de formes.

De plus, ce qu'ils échangent, ce n'est pas exclusivement des biens et des richesses, des meubles et des immeubles, des choses utiles économiquement. Ce sont avant tout des politesses, des festins, des rites, des services militaires, des femmes, des enfants, des danses, des fêtes, des foires dont le marché n'est qu'un des moments et où la circulation des richesses n'est qu'un des termes d'un contrat beaucoup plus général et beaucoup plus permanent.⁵²⁶

526. *Ibid.*, p. 80.

Afin d'aller un peu plus loin dans le parallèle que nous dressons entre art et don, il nous semble opportun de préciser la nature de ces relations, en fonction de la forme des prestations (s'il s'agit d'une transaction ou d'un transfert) et de la spécificité des biens transférés (monétaires ou non) ; et de rappeler que l'étude du « donner-recevoir-rendre » s'appuie sur trois types d'échanges : le *gimwali*, le *potlatch* et le *kula*.

Le *gimwali* est un système d'échanges marchands. Ici, la relation des partenaires s'efface au profit d'une transaction de biens ordinaires sur un principe d'équivalence et dont les opérations de calcul sont décontextualisées. Nous pourrions le comparer à notre actuel marché de l'art, où la transaction d'objets d'art est organisée sur la base d'un équivalent monétaire, sans ancrage contextuel.

Le fonctionnement du *potlatch* est tout autre car il ne s'y opère pas un principe d'équivalence mais de lutte, en ce sens le *potlatch* est agonistique. Les participants rivalisent de générosité au sein d'un rituel, où le cadeau donné doit être plus beau que celui reçu, afin de confirmer son pouvoir au sein de son propre clan et de démontrer sa puissance face aux autres groupes (fig.05). On se souvient que *Potlatch* est le nom que l'Internationale Lettriste choisit en 1954 pour intituler son organe de combat, une revue offerte comme geste de destruction du système dominant – écraser la société du spectacle – et d'organisation d'une révolution culturelle :

On sait que *Potlatch* tirait son titre du nom, chez les Indiens d'Amérique du Nord, d'une forme pré-commerciale de la circulation des biens, fondée sur la réciprocité de cadeaux somptuaires. Les biens non-vendables qu'un tel bulletin gratuit peut distribuer, ce sont des désirs et des problèmes inédits ; et seul leur approfondissement par d'autres peut constituer un cadeau en retour.⁵²⁷

Entre le *gimwali* et le *potlatch*, existe une voie médiane : le *kula*. Il s'agit d'une transaction portant sur des choses cérémonielles spécifiques, où la relation entre les partenaires constitue une alliance

527. Guy Debord, « Le rôle du Potlatch, autrefois et maintenant », *Potlatch*, nouvelle série, n°1, 15 juillet 1959, in *Textes et documents situationnistes : 1957-1960*, Paris, Allia, 2004, p.118. Cité par Frédéric Alix, in « Le lettrisme et l'Internationale lettriste : pratique du jeu et dissolutions », *Esthétique du don de Marcel Mauss aux arts contemporains, Figures de l'art* n°28, Pau, Presses de l'université de Pau et des pays de l'Adour, 2015, p.113. La revue de l'Internationale Lettriste, *Potlatch* (1954 et 1957) est consultable et téléchargeable gratuitement (comme y invitait la revue papier) ici : http://classiques.ugac.ca/contemporains/internationale_lettriste/Potlatch/Potlatch.html.



– fig.05

Présentation de masques au potlatch de Kwakwaka'wakw (USA).

Photographie : Edward S. Curtis (1907).

politique, où les questions de fidélité et de confiance sont d'importance. Ici l'échange de dons consiste explicitement en deux transferts distincts l'un de l'autre dont le second ne clôture pas la relation ouverte par le premier. Lorsqu'en 1919, à son retour de Paris, Marcel Duchamp offre à son ami et mécène Walter Arensberg – qui possédait déjà tout ce que l'argent pouvait acheter – une ampoule d'air de Paris⁵²⁸ en guise de souvenir de voyage, le cadeau ne se réduit pas à l'objet donné, c'est un geste d'artiste qui nourrit le cours de la relation amicale à la façon d'un *kula*.

Grâce à ces éléments de description des modalités des systèmes d'échanges, nous pouvons les résumer en quatre points – la nature des relations (libre-gratuit/contraint-intéressé), la spécificité des phénomènes esthétiques, la nature des biens échangés et le milieu au sein duquel s'opère cet échange (échange contextualisé ou pas) –, et trois formes, *gimwali*, *potlatch* et *kula*, qui font apparaître l'activité artistique, comme une des modalités des systèmes d'alliance de nos sociétés contemporaines. Nous aborderons maintenant les phénomènes artistiques et la nature des biens échangés à partir de la position de Jacinto Lageira, qui place sur l'immatérialité des objets d'art leur effectivité dans un système d'alliance. Point de vue que nous remettrons en question dans un second temps pour mettre au centre de ce système non plus l'œuvre mais l'activité de l'artiste, et les usages de l'art que ce dernier actualise au sein de la société.

03. Demander, donner, recevoir, rendre, reconnaître

Quelque chose de soi

Dans un article intitulé « L'immatériel vivant⁵²⁹ » Jacinto Lageira développe l'idée que les jeux d'échanges qui se jouent autour de l'œuvre d'art échappent à l'approche utilitariste véhiculée par l'image de l'*homo œconomicus*. Ces derniers ne seraient pas rentables, car les œuvres qui sont mises en circulation sont l'incarnation des personnes qui les ont créées. Dans cette perspective, Jacinto Lageira rappelle que Marcel Mauss fait de la présence de la personne, un des piliers de la chaîne du don.

Ce qui dans le cadeau reçu, échangé, oblige, c'est que la chose reçue n'est pas inerte. Même abandonnée par le donateur, elle est encore quelque chose de lui. [...] D'où il suit que présenter quelque chose à quelqu'un c'est présenter quelque chose de soi.⁵³⁰

Un bien matériel échangé par le don contient une partie de celui qui a donné, le donateur y est en partie symbolisé : « la

528. Marcel Duchamp, *Air de Paris*, 1919, verre, bois, Philadelphia Museum of Art Philadelphia, USA.

529. Jacinto Lageira, « L'immatériel vivant », *Esthétique du don de Marcel Mauss aux arts contemporains, Figure de l'art n°28*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2015.

530. Marcel Mauss, *ibid.*, p. 80-82.

531. Jacinto Lageira,
ibid., p. 209.

seule présence de Yves Klein ou de Joseph Beuys ainsi que la personnalité qu'ils ont conférée aux objets et lieux qu'ils ont manipulés ou touchés est tout à fait similaire à ce qui se déroule, matériellement et symboliquement, dans d'autres esthétiques non occidentales⁵³¹ ». Aussi, pour Jacinto Lageira, les objets en tant que dépositaires d'un être qui a donné de sa personne ne sont pas des biens ordinaires, car les personnes qui s'y inscrivent ne sont des choses ni utiles, ni utilitaires. Il développe cette idée en mobilisant la pensée de Luigi Pareyson :

Voir les choses comme des "personnes" signifie confirmer l'impossibilité de réduire les personnes aux "choses" : tout comme il n'est pas possible de connaître les personnes si on les a réduites à de simples objets ou si elles sont devenues des parties intégrantes et nécessaires de notre individualité, de même il n'est pas possible de connaître les choses si on ne les personnifie pas, c'est-à-dire si on ne les voit pas dans leur indépendance originale et animée. Qui a l'habitude de réduire les personnes à des "choses", autrement dit à des objets, instruments ou ustensiles, se met dans l'incapacité de voir les choses comme des "personnes", c'est-à-dire comme des choses indépendantes que l'on peut connaître qu'à travers le dialogue de l'interprétation : inversement, qui ne sait pas interpréter les choses comme des "personnes" se place dans une attitude qui l'entraîne inconsciemment à considérer aussi les personnes comme des "choses".⁵³²

532. Luigi Pareyson, *Esthétique, Théorie de la formativité* (1950-1954), trad. Gilles A. Tiberghien et R. Di Lorenzo, Rue d'Ulm, Paris, 2007, V, 18, p. 210-211. Cité par Jacinto Lageira in « L'immatériel vivant », *ibid.*, p. 202-203.

La part d'humanité de ces objets leur confère une dimension immatérielle, sans laquelle leur valeur disparaîtrait. En offrant des valeurs immatérielles, l'Homme crée non seulement d'autres valeurs qui se diffusent dans le système d'alliance, mais il désamorce aussi la pression utilitariste qui s'appuie, elle, sur la valeur matérielle. Jacinto Lageira poursuit :

Alors que la forme donative fait coïncider valeur d'usage et valeur d'échange des œuvres en ce qu'elles sont toutes deux des valeurs immatérielles ou symboliques, dans la pensée utilitariste se produit un rabattement de la valeur d'échange matérielle sur la valeur d'usage immatérielle : les œuvres d'art sont valorisées matériellement en ce qu'elles sont utiles à la maximisation de mon bien-être esthétique, la valeur immatérielle de l'objet étant presque mécaniquement soumise à une valorisation matérielle en fonction de l'utilité quantifiable qu'elle peut délivrer. L'utilitarisme qui cherche à maximiser le bien-être se fonde et recherche des biens esthétiques pouvant être acquis et possédés (plaisirs, hédonisme,

méliorisme de soi) ; l'anti-utilitarisme développe une esthétique des valeurs immatérielles non appropriables.⁵³³

Jacinto Lageira défend le fait que l'art participe à ce paradigme anti-utilitariste que dessine le système d'échange et qui dissout la vision de *l'homo œconomicus* que nous évoquions ci-dessus. Par leur dimension immatérielle, les échanges opérés dans le champ de l'art participent à la déconstruction et à la résistance du tout économique, du tout utilitariste.

Le champ de l'art crée un espace d'échanges qui peut aller du *potlatch* à la *kula*.

L'art, les œuvres d'art, ne valent absolument rien. Plus exactement, ils sont inévaluables en tant qu'art et œuvres d'art. Les œuvres d'art actuelles comme celles du passé jouent le même rôle que les coquillages de telle société mélanésienne donnés gratuitement, pour rien, pour le plaisir de l'échange, pour la beauté du geste : donner pour donner.⁵³⁴

C'est en s'appuyant sur différentes œuvres d'artistes que Jacinto Lageira illustre cette idée de don dégagé de toute évaluation marchande, dont on citera par exemple le *Théâtre permanent*⁵³⁵ de Gwenaél Morin qui proposait, aux Laboratoires d'Auber- villiers, une expérience durant laquelle, pendant toute l'année 2009, on pouvait non seulement assister gratuitement à des pièces de théâtre du répertoire classique, mais aussi participer à des « séances de transmission » ou tout un chacun pouvait venir apprendre, là aussi gratuitement, à faire du théâtre.

Ainsi, en s'appuyant sur la part d'humanité de l'œuvre d'art et sur son absence d'utilité, Jacinto Lageira intègre non seulement les prestations artistiques dans les systèmes de don, mais il en fait aussi un paradigme anthropologique, de pratiques contemporaines anti-utilitaristes⁵³⁶.

Le don de rien, la question de l'objet d'art

Ou il est suggéré que les œuvres d'art jouent le même rôle que les coquillages des sociétés mélanésiennes donnés gratuitement, pour rien, pour le plaisir de l'échange, pour la beauté du geste : donner pour donner. [...] les œuvres d'art ne valent rien.⁵³⁷

Cette phrase introductive de l'article de Jacinto Lageira intitulé

533. Jacinto Lageira, « la valeur esthétique du don », www.journaldumauss.net/?La-valeur-esthetique-du-don#nh15.

534. Jacinto Lageira, *ibid.*

535. Voir la page dédiée au projet : www.leslaboratoires.org/projet/th-tre-permanent/th-tre-permanent.

536. Il apparaît ici que Jacinto Lageira évoque un champ de l'art qui ne prend pas en considération celui du marché de l'art, lequel, comme le démontre Annie Lebrun dans son ouvrage *Ce qui n'a pas de prix* (Paris, Stock, 2018) vient démontrer l'intime lien entre art contemporain et spéculation financière où les arguments d'immatérialité et d'anti-utilitarisme sont caduques, puisqu'elles sont évaluées sur des principes marchands qui relèvent donc plutôt du premier registre d'échange que nous avons évoqué plus haut, le *gimwali*.

537. Jacinto Lageira, *ibid.*

« La valeur esthétique du don », éclaire l'argumentation de son auteur contre une évaluation utilitariste de l'art, mais elle repose sur une analyse de l'œuvre d'art. Ce parti-pris mérite d'être interrogé. En s'appuyant sur la phrase de Marcel Mauss « présenter quelque chose à quelqu'un c'est présenter quelque chose de soi » il base son analyse sur le « quelque chose », qu'il interprète implicitement par objet, afin de développer une réflexion sur l'immatérialité et l'anti-utilitarisme de l'art. L'œuvre d'art est au centre de son attention même si son analyse s'appuie par la suite sur Marcel Henaff pour la question du lien entre don et reconnaissance des personnes impliquées, ou encore sur Alfred Gell pour mentionner le rôle des différents acteurs autour de l'œuvre : « c'est nous, créateurs, récepteurs et usagers, qui leur conférons telle ou telle personnalité, ou pour le dire dans les concepts d'Alfred Gell, leur agentivité (agency)⁵³⁸ ». À cette perspective nous préférons une approche articulée autour du « quelqu'un » et du « soi », autour des alliances qui se nouent entre les personnes, qui nous paraît aller dans la logique de la position épistémologique et mésologique que nous avons adoptée avec l'*Atlas* comme processus, et à la suite d'Adrian Piper et de l'humanisme de son méta art. Il nous semble que c'est à cette condition qu'on peut réellement envisager l'art comme fait social total.

538. Alfred Gell, *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique* (1998), trad. S. et O. Renaut, Dijon, Les Presses du réel, 2009. Cité par Jacinto Lageira, *op. cit.*, p. 209.

La reconnaissance comme condition de l'alliance

Dans le cadre de cette réflexion sur le champ de l'art comme moteur du système d'alliance au sein de la société, nous avons fait appel à la pensée de Jacinto Lageira. Cependant, il nous semble opportun d'opérer un renversement de point de vue, afin d'échapper au risque de cristalliser le don sur l'œuvre et d'enfermer celle-ci dans une approche essentialiste. En effet, ce n'est pas tant depuis l'œuvre qu'il nous paraît judicieux de parler pour expliciter les systèmes d'alliance, mais justement depuis les présences et les pratiques qui font fonctionner ces systèmes, et où, factuellement, l'objet d'art trouve sa place. Il s'agit donc plutôt d'envisager le système du point de vue des personnes qui y sont impliquées. Il nous semble donc nécessaire d'opérer le même renversement que celui proposé par Adrian Piper avec le méta-art lorsqu'elle propose d'appréhender le fait artistique non plus à partir des œuvres, mais par le biais de l'activité des artistes, activité élargie à l'échelle de la société : avec qui entrent-ils en contact pour travailler ? Grâce à quelle économie ? Où et dans quelle alliance ? Etc.

La demande

Comme le rappelle Marcel Hénaff, « Le don est une libre obligation parce qu'il est une obligation d'*êtres* libres. [...] La finalité du don n'est pas la chose donnée (qui capte l'attention de l'économiste), ni même le geste du don (qui fascine le moraliste), il est de créer l'alliance ou de la renouveler⁵³⁹ », dans une procédure de reconnaissance publique.

539. Marcel Hénaff, *Le Prix de la vérité, Le don, l'argent, la philosophie*, Paris, Seuil, 2002, p. 189.

La reconnaissance humaine de l'autre humain ou d'un autre groupe passe toujours par le geste consistant à avancer vers l'autre un objet médiateur, à lui présenter quelque chose que l'on cède comme une part de soi, que l'on risque dans l'espace étranger. Ce geste dit à la fois : tout d'abord, nous vous reconnaissons comme d'autres humains, comme des semblables ; ensuite, nous vous acceptons comme des partenaires possibles ; enfin – quand les relations ont été établies –, nous voulons rester liés avec vous dans l'avenir.⁵⁴⁰

540. *Ibid.*, p. 178.

Le cycle donner-recevoir-rendre fonctionne en continu, à la façon d'un organisme vivant. Il rythme le système au sein duquel les partenaires vont entrer selon différentes modalités, divers rituels d'intronisation. Dans le système de l'art, cette intronisation passe par les diplômes octroyés par les écoles, car d'une certaine façon, il faut symboliquement demander à y entrer. Aussi, au cycle défini par Marcel Mauss, donner-recevoir-rendre, il faudrait ajouter ce que Alain Caillé désigne comme un quatrième moment, celui de la demande.

Si on voulait complexifier encore un peu, on s'apercevrait qu'il faut ajouter un temps supplémentaire au moteur à trois temps qu'avait dégagé Marcel Mauss dans la relation humaine. Il n'y a pas que donner-recevoir-rendre, pour que la chose se mette en branle, il faut ajouter le moment de la demande. Ce n'est que si on sait quelle est la demande formulée par les autres que l'on peut donner véritablement, sans ça le don resterait abstrait.

Pour complexifier encore un peu le schéma, et qu'il ait l'air moins idyllique que ce que je raconte, il faut bien comprendre que le cycle de demander-donner-recevoir-rendre ne fonctionne que parce qu'il peut être rapporté à son cycle contraire dans lequel on peut rebasculer à tout moment. Le cycle contraire c'est quoi ? C'est ignorer, j'ignore les autres, je ne leur demande rien... c'est ignorer, prendre, refuser et garder.⁵⁴¹

541. Alain Caillé, avril 2012, www.youtube.com/watch?v=ps1eS2zh3Y [consulté le 5 juillet 2018] retranscrit par nos soins.

Dans le champ de l'art, ce jeu de reconnaissance permet de faire exister l'artiste dans le système, puis dans un second temps,

l'œuvre, car avant de donner quelque chose, il faut être reconnu par celui à qui on s'adresse. À titre d'exemple, dans le cas de *Genius Loci Monflanquin*, cette « demande » primordiale que nous avons formulée (« j'aimerais rejoindre votre chantier ») a permis qu'il y ait ensuite « don » (l'accueil au sein du chantier), et « contre-don » (notre œuvre).

Le premier don

Tout artiste est trop minuscule du point de vue biologique et trop fragmentaire par rapport aux possibilités actuelles et futures de la culture pour que son œuvre soit autre chose qu'un résidu : tout auteur honnête avoue, que son produit n'est qu'une étape acceptée par résignation, entre son imagination et ses moyens.⁵⁴²

542. Isidore Isou, « l'art super-temporel suivi de Le polyautomatisme dans la méca-esthétique » (1960), in *Introduction à l'esthétique imaginaire et autres écrits*, Paris, Cahiers de l'externité, 1999, p.32. Cité par Frédéric Alix dans « Le lettrisme et l'internationale lettriste : pratique du jeu et dissolution », *Esthétique du don de Marcel Mauss aux arts contemporains*, Figure de l'art n°28, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2015.

Cette phrase d'Isidore Isou rappelle radicalement deux choses. D'une part, que l'artiste fait partie d'un tout qui l'englobe et au sein duquel l'œuvre d'art ne naît pas *ex nihilo* : elle n'est pas conçue et fabriquée hors sol avant d'être propulsée dans la mécanique des systèmes d'alliance. D'autre part, elle n'est qu'un « résidu », à la façon d'un « précipité » chimique au cœur d'une situation sociale contrainte par ses jeux d'alliance. Nous pourrions avancer que, d'un certain point de vue, non plus depuis celui de l'œuvre mais depuis celui des relations en jeu, une fois passé le moment de la reconnaissance, l'œuvre n'est peut-être pas tant un donné qu'un rendu, un contre-don élaboré grâce ou à cause des modalités d'existence et de reconnaissance circonstanciées.

Ce "principe de réciprocité" [...] existe fondamentalement dans toute relation entre humains. Ce n'est en rien un geste moral ni même un geste de solidarité ; c'est un échange à somme nulle du point de vue matériel mais c'est un échange d'une extrême importance du point de vue symbolique ; il consiste à dire : je te reconnais, je te respecte, parlons ensemble. C'est cela le cœur de l'alliance ; le germe de la relation politique.⁵⁴³

543. Marcel Hénaff et Francesco Fistetti, « Mauss, Lévi-Strauss, le don, l'échange et la réciprocité », www.journaldumauss.net/?Francesco-Fistetti-et-Marcel-Henaff [consulté le 11 juillet 2018].

Ces modalités de reconnaissance constituent la singularité du partage de l'espace politique que nous habitons. Si nous avons procédé à ce détour par l'économie du don, c'est que l'*Atlas Genius Loci UBUBM* que nous imaginons s'inscrit dans les mécaniques que nous venons de décrire, selon une double modalité. Premièrement, celle des conditions de la présence et du déploiement du travail de l'artiste (Pierre-Michel Menger), et deuxièmement celle des traces (les résidus d'Isidore Isou) qui sont mises en par-

tage au sein de la communauté. C'est cette double modalité qui ne réduit pas l'*Atlas* à un support de stockage cartographié, mais en fait un véritable processus. Comme nous l'y invite Florence Weber dans la citation suivante, il faut, pour décrire l'équilibre de l'alliance qui se joue avec l'*Atlas*, déterminer l'ordre des actions.

Pour comprendre si la prestation observée correspond à une alliance équilibrée, une dépendance ou une rivalité entre ses deux protagonistes, il est crucial de pouvoir découper, sans ambiguïté possible, la séquence d'interaction qui lui donne sa signification. En d'autres termes, il faut que les protagonistes s'accordent pour déterminer quel a été le « premier don » et quel est, en conséquence, le « contre-don » : alors, si la contrepartie a été rendue, il s'agira d'alliance ; sinon, de dépendance.⁵⁴⁴

544. Florence Weber, « Présentation », in Marcel Mauss, *Essai sur le don* [1925], Paris, PUF, 2014, p. 80.

L'œuvre, contre-don

On se souvient que dans le récit d'expérience de *Genius Loci Villeneuve*, nous racontions notre méthode de travail basée sur la présence afin d'accueillir au mieux ce qui se présentait à nous – les lieux, les situations, les personnes – et la façon dont nous avons affiné notre présence au sein de l'hôpital et de la clinique par la construction d'une situation basée sur des dons et des offrandes. Ceux-ci étaient initialement pensés comme des contre-dons. À la fois remerciements à l'attention de ceux qui nous accueillaient dans leur lieu de travail, mais aussi geste amical envers les personnels du soin, pour prendre à notre tour soin d'eux dans une période où le déménagement compliquait leur travail. Dans ce cas de figure, le premier don, ce n'est pas l'artiste qui le pose, mais l'institution qui lui offre l'hospitalité. De cette hospitalité, l'artiste est redevable. Nous savons que dans le champ de l'art, et en particulier dans les lieux de résidence, l'institution donne des moyens que l'artiste reçoit et auxquels il répond en rendant/ créant⁵⁴⁵ quelque chose. Les artistes doivent trouver un équilibre entre la liberté et les moyens qu'on leur offre et l'attente qui est générée par la situation, ils sont pris dans ce jeu de don, contre-don. Mais le premier qui donne, ce n'est pas l'artiste, c'est l'institution qui l'a choisi et qui l'accueille. L'institution opère cette « générosité obligatoire » qui devrait être le fondement politique de toute société : donner à l'art une place centrale. L'artiste ne donne pas, il rend. L'artiste réalise un contre-don, une œuvre qui dessine un bien commun. C'est sur ce principe du contre-don qu'est basée la philosophie de notre *Atlas* : répondre au geste d'accueil, en lui offrant d'abord la présence (les conversations), puis les traces des expériences déployées (quel qu'en soit le support) comme bien

545. Le cas des résidences d'artistes est tout à fait significatif de ces problématiques. Dans la majorité des cas, les artistes n'y sont pas soumis à l'obligation d'un rendu, mais on attend qu'ils mettent quelque chose à jour, c'est ce vers quoi les orientent les tutelles qui les soutiennent.

commun. Ici, la place qu'occupe le geste artistique est tributaire d'un désir, la reconnaissance ici est d'abord le désir de mettre en place, matériellement et économiquement, les conditions pour que le travail de l'artiste puisse se développer en tant que facteur dans une alliance où chacun est partie prenante, car au service d'un bien commun à mettre à jour et en partage. En ce sens, nous rejoignons ici les propos de Jean-Pierre Cometti, lorsqu'il défendait la place des usages de l'œuvre comme pratique de reconnaissance :

les œuvres d'art sont des objets *sociaux*, entendons, des objets dont les propriétés sont liées à un type de *reconnaissance* particulier, en relation avec des *usages* particuliers.

Elles possèdent bien des propriétés qu'elles ne partagent pas également avec tous les autres objets, mais ces propriétés sont indissociables du type de reconnaissance dont ils bénéficient. Remarquons bien que cela ne les prive nullement de réalité, bien au contraire, mais cette réalité, ils ne la doivent ni à la nature ni à quelque relation privilégiée avec l'absolu. En ce sens, ils sont *sans qualités*. [...] On peut assez aisément transposer dans le champ esthétique ce que Mauss ou Lévi-Strauss ont suggéré à ce sujet, mais le plus important que nous ayons à en retenir, c'est le caractère de l'échange : les propriétés qui caractérisent à nos yeux les œuvres d'art sont des propriétés symboliques dont la réalité est celle de l'échange (entendons : une certaine catégorie d'échanges), et c'est ce qui les constitue comme telles.⁵⁴⁶

546. Jean-Pierre Cometti, *La force d'un malentendu, essai sur l'art et la philosophie de l'art*, Paris, Questions théoriques, 2009, p. 59-60.

La réalité de l'échange dont il est question avec l'*Atlas Genius Loci UBUBM* est palpable avec les différentes formes qui sont et seront développées, soit par la présence et les conversations, soit par les futurs usages des bases de données actuelles (maquette numérique du système d'information *Allfa*) et des plateformes numériques existantes. Par la suite, il sera opportun de réinvestir et d'approfondir les outils théoriques conceptualisés par Alfred Gell (agentivité), ou encore par Jean-Pierre Cometti sur les usages, afin d'enrichir la réflexion sur la façon dont les personnes pourront recevoir le fruit des expérimentations menées, l'*Atlas débordant ainsi de son enceinte, comme « un fleuve sorti de son lit »*⁵⁴⁷, nous espérons accomplir l'œuvre de l'art chère à Gérard Genette.

547. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994, p. 17.

III — Indiscrétion : l'atlas indiscret, l'indiscrétion comme éthique

Le chantier est une matière mouvante, éphémère, avec un degré de confidentialité relativement important.⁵⁴⁸

548. Caroline Lafon, entretien du 14 mars 2018.

Dans le dernier moment de ce texte, nous souhaitons aborder le contenu des dons et contre-dons qui sont mis en jeu par *L'Atlas*. Nous le qualifions de matérialiste, puisque quel que soit le chantier investi, le registre esthétique auquel nous recourons s'inscrit dans les pratiques d'images documentaires, dans les descriptions/transcriptions réalistes des situations expérimentées. C'est la raison pour laquelle le matérialisme des lumières et plus précisément celui de Diderot nous intéresse. Diderot développe un matérialisme à deux versants, l'un, ontologique avec le *fatalisme*, et l'autre esthétique-politique avec l'*Encyclopédie*. La dimension ontologique de son matérialisme s'inscrit dans ce qu'il nomme le *fatalisme*, c'est-à-dire, le fait que le réel est ce qu'il est et avec lequel il faut composer. « Ce monde n'est qu'un amas de molécules pipées en une infinité de manières diverses. Il y a une loi de nécessité qui s'exécute sans dessin, sans effort, sans intelligence, sans progrès, dans toutes les œuvres de la nature⁵⁴⁹ ». C'est dans son roman, *Jacques Le Fataliste*, qu'il formule magnifiquement et ironiquement ce principe d'incertitude dont relève le fatalisme. Si la posture que j'adopte dans mon travail d'expérimentation sur les chantiers en est proche, l'attitude que doit adopter l'architecte sur le chantier procède aussi du même ordre, puisque c'est le lieu de la mise à exécution d'un plan finement préparé, mais cependant confronté à l'insu de la nature.

549. Denis Diderot, *Salon de 1767*, IV, 597.

D'autre part, le matérialisme inscrit dans l'esprit de l'encyclopédie constitue aussi l'un des modèles de l'*Atlas Genius Loci UBUBM*. Nous ne l'envisageons pas nécessairement un modèle formel de support de diffusion, mais comme modèle éthique et politique qui fait œuvre d'indiscrétion.

Un déballage raisonné

Dans son analyse intitulée *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Elisabeth de Fontenay rappelle au sujet de l'encyclopédie que :

son unique propos fut de produire au jour les mécanismes et les processus que l'on tenait réservés ou cachés : tous les secrets, qu'ils

fussent métaphysiques ou artisanaux, physiologiques ou esthétiques. Les encyclopédistes entreprennent une popularisation systématique, ils vendent la mèche, pour donner les moyens de répéter ou de démonter, de détruire ou de transformer.

Et dans chaque épisode de la vie de Diderot, dans chacun des écrits qu'il rédige ou qu'il commande, on reconnaît une pratique calculée de l'indiscrétion. Il ébruie les procédés de fabrication, il colporte les secrets théologiques et politiques, il fomenté d'astucieuses mystifications, il diffuse la nouvelle bonne nouvelle. Propager les lumières, c'est « révéler le moyen », c'est-à-dire mettre fin à la Révélation et à tout ce qui s'ensuit, « déchirer le voile complaisamment tiré entre le peuple et la nature », se hâter de « rendre la philosophie populaire ». C'est, en un mot, exiger que « l'on produise ses titres au public ». Ainsi, Michelet peut-il dire de l'Encyclopédie qu'elle fut bien plus qu'un livre : une faction, une « belle conspiration générale qui devint celle de tout le monde ». Avec cette mise en scène du spectacle de la nature, du discours savant et de toutes les techniques, on a affaire à une action ouvertement politique. Car pour susciter l'étonnement capable de nous délivrer de la vénération envers l'autorité, il ne fallait pas moins que ce déballage raisonné.⁵⁵⁰

550. Elisabeth de Fontenay, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Paris, Grasset, Le livre de poche, 1981, p. 25-26.

Les grands enjeux de l'Encyclopédie sont ici résumés : divulgation des connaissances, dissipation des mystères (la Révélation), élévation des techniques les plus humbles à la dignité du savoir. *In fine*, il s'agit de déconstruire l'empire et l'emprise de l'obscurantisme de la religion. Elisabeth de Fontenay rappelle ce que Diderot écrivait à Sophie Vollange au sujet de l'avantage de voir les fantômes de près – lesquels s'agrandissent toujours par la distance et le secret –, car « Dieu qui ne se montre jamais et les despotes orientaux qui ne se montrent que rarement savent bien ce qu'ils font⁵⁵¹ ». L'Encyclopédie est un geste de révolte contre l'imposture des ordres établis. Être matérialiste au dix-huitième siècle, « c'est convenir à la suite de Locke que la matière peut penser et confier aux sciences et à l'athéisme des Lumières dans le sillage de la tradition libertine le combat contre les superstitions et la servitude au nom des progrès de la Raison⁵⁵² ».

551. *Ibid.*, p. 27.

552. Annie Ibrahim, « le matérialisme de Diderot » in *La Pensée*, n°374, avril/juin 2013, p. 19.

En mettant à vue les mécanismes des chantiers, ceux de la construction ou ceux des déplacements, l'*Atlas* s'inscrit dans cet héritage et dans sa volonté émancipatrice.

01. L'indiscrétion critique

Quant à l'avenir, on nous trouvera difficilement sur le même chemin que ces jeunes Égyptiens qui vont troubler la paix des temples dans la nuit, embrassent les statues et veulent à tout prix dévoiler, découvrir, jeter en pleine lumière tout ce qui est caché pour de bonnes raisons. Non, ce mauvais goût, ce besoin de vérité à tout prix, cette folie de jeune homme nous dégoûtent... Nous faisons maintenant une question de décence de ne pas vouloir tout voir nu, de ne pas assister à tout, de ne pas chercher à tout comprendre et à tout « savoir ». ... On devrait honorer davantage la pudeur que la nature met à se cacher derrière l'énigme et les incertitudes. Peut-être la nature est-elle une femme qui a ses raisons pour ne pas laisser voir ses raisons.⁵⁵³

553. Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, cité par Elisabeth de Fontenay, *ibid.*, p 27-28.

Si Nietzsche refuse de « jeter en pleine lumière tout ce qui est caché pour de bonnes raisons », on peut lui répondre sans le contredire que dévoiler ce qui est caché pour de mauvaises raisons peut aussi participer à la chute des idoles.

Ce n'est pas la vulgarisation d'un simple savoir, d'un savoir empilable (celui de *Bouvard et Pécuchet*, ou de *Question pour un champion*) mais c'est un nouveau paradigme de connaissance du monde. *L'Encyclopédie* confère statut de savoir et dignité sociale à ce qui ne relevait que de l'utile et de l'empirique : « il n'y a plus de parties honteuses puisque tout est dans la nature et que la nature est sans-gêne⁵⁵⁴ ».

554. Elisabeth de Fontenay, *ibid.*, p 30.

Nous concluons ce point sur les enjeux éthique de l'indiscrétion, par un petit rappel lexical résumant ce que nous venons d'énoncer grâce à la voix d'Elisabeth de Fontenay. Nous nous souvenons que *discrétion* est synonyme de *discernement*, comme le rappelle l'expression « s'en remettre à la discrétion de quelqu'un », mais dans le même temps « regarder discrètement quelqu'un », c'est le regarder à la dérobée, en cachette, en douce, en catimini. Ici, *discrètement* est synonyme de *secrètement*, puisqu'il ne faut pas se faire remarquer : il y a, dans la situation, non seulement du consensus, *il* ne remet pas en cause, mais aussi de la complaisance, celle qui ne déstabilise pas l'ordre de cette situation. L'indiscrétion crée du désordre. L'indiscrétion dévoile ce qui n'est pas admis sur la place publique. On pense, pour rester avec la plume de Diderot, à sa fable romanesque *Les bijoux indiscrets*, où sous l'effet d'une bague magique, les sexes de femmes se mettent à parler. Si l'indiscrétion fait parler le silencieux, l'indiscrétion matérialiste est la voix d'une critique de l'ordre établi. Virginia

Woolf, quelques décennies plus tard, s'appuiera sur le matérialisme de la condition des femmes romancières, pour défendre la nécessité d'une chambre et d'une bourse à soi.

02. Le matérialisme de la condition

Dans *Une Chambre à soi*, Virginia Woolf se questionne sur les conditions matérielles de la femme poète. Cette interrogation passe par une réflexion sur la genèse de ce qui l'entoure, sur son environnement architectural, sur l'économie grâce à laquelle il a été construit. À plusieurs reprises apparaît la figure du maçon :

555. Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, 10-18, 2010, p.15.

Des attelages de chevaux et de bœufs, pensais-je, ont dû amener, dans des charrettes, des pierres provenant de comtés lointains puis, en un interminable effort, ces masses grises qui m'abritaient alors de leur ombre, furent posées comme il le fallait les unes au-dessus des autres, puis les peintres apportèrent des vitraux et des fenêtres, et les maçons s'affairèrent pendant des siècles sur ce toit avec du mastic et du ciment, des bèches et des truelles.⁵⁵⁵

Plus loin :

556. *Ibid.*, p.30.

Nous pouvions parler de l'Espagne, ou du Portugal, de livres ou de courses de chevaux, le véritable intérêt de tout ce que nous disions n'était pas dans ces choses, mais dans le spectacle des maçons qui s'affairaient sur un toit, élevé il y a cinq siècles de cela. Des rois et des nobles apportaient des trésors dans d'énormes sacs qu'ils déversaient sur la terre.⁵⁵⁶

Et encore :

557. *Ibid.*, p.31.

Bref, je parlais à miss Seton des maçons qui avaient travaillé tant d'années sur le toit de la chapelle, et des rois, des reines et des seigneurs qui, sur leurs épaules, portaient des sacs d'or et d'argent qu'ils jetaient par pelletées dans la terre ; puis des seigneurs de la finance de notre temps, qui vinrent déposer chèques et titres à l'endroit même où, selon moi, les autres avaient déposé lingots et blocs d'or brut. Pierre et or et titres gisent sous les bâtiments de l'université, dis-je ; mais le bâtiment où nous sommes assises en ce moment, qu'est-ce donc qui repose sous ces magnifiques briques rouges et sous les herbes sauvages de son jardin à l'abandon ?⁵⁵⁷

Ce maçon ouvrier, chez Woolf, dessine la figure nécessaire à la critique d'un ordre social qu'il est nécessaire de renverser pour repenser les conditions d'exercice de la femme poète. On se souvient que Virginia Woolf raconte dans les premières pages de ce

texte l'interdiction qui lui est faite d'entrer dans la bibliothèque de l'université qui l'invite à conférer. Cette anecdote prolonge la question de la reconnaissance de l'artiste par l'institution que nous avons développée ci-dessus ; dans ce cas, la reconnaissance de l'artiste serait confirmée par le fait d'accéder à l'ensemble de l'institution, et donc à la bibliothèque.

La figure du maçon apparaît chez d'autres romanciers, comme par exemple José Saramago qui, dans, *Le Dieu manchot*⁵⁵⁸, y fait appel pour dénoncer l'injustice des règnes aristocratiques. En décrivant la construction du Convent de Mafra promise par le roi Dom João V à l'autorité catholique, pour s'assurer d'avoir une descendance, Jose Saramago critique non seulement les mécanismes superstitieux de l'exercice du pouvoir, mais aussi une politique de construction où la vie des ouvriers compte peu au regard de projets architecturaux pharaoniques.

558. José Saramago, *Le Dieu manchot*, Paris, Seuil, 1995.

Le roi demanda, Ce que vient de dire Son Éminence cela est-il la vérité, aurais-je des enfants si je promets de faire ériger un couvent à Mafra, et le moine répondis, Sire, c'est la vérité, mais seulement si c'est un couvent franciscain, et le roi reprit, Comment le savez-vous, Je le sais, comment je le sais, cela je l'ignore, je suis tout juste la bouche que la vérité emprunte pour se faire entendre, désormais, il appartient à la foi de répondre, que Votre Majesté construise le couvent et très vite elle aura une descendance, qu'elle néglige de la construire et Dieu en décidera [...] Je promets, et c'est là parole de roi, de faire bâtir un couvent franciscain dans le village de Mafra si, dans un délai d'un an à partir de ce jour, la reine me donne un fils, et tous dirent, Que Dieu entende Votre Majesté, et personne ne savait qui allait être mis à l'épreuve, serait-ce Dieu en personne, serait-ce la vertu du frère Antoine, ou la virilité du roi, ou enfin la fécondité laborieuse de la reine.⁵⁵⁹

559. *Ibid.*, p. 20 – 21.

Le roman raconte que le chantier est mené dans le terme le plus court, et dans de terribles conditions de travail que l'auteur dépeint avec réalisme mais non sans humour. Pour preuve, ce passage sur un accident, lors du déplacement d'une lourde pierre depuis la carrière jusqu'au chantier par six cents hommes :

Comment les choses se passèrent-elles, je laisserai à d'autres plus savants que moi le soin de le dire. Six cents hommes s'agrippant désespérément aux douze câbles qui avaient été fixés à l'arrière de la plate-forme, six cents hommes sentant peu à peu se relâcher la roideur de leurs muscles, à mesure que s'écoulait le temps et que s'usait leur force, six cents hommes qui étaient six cents peurs

d'être car aujourd'hui avait lieu l'épreuve suprême, hier n'avait été qu'un jeu d'enfant et l'histoire de Manuel Milhau une pure fantaisie, qu'est l'homme au bout du compte quand il n'est plus que la force qu'il possède ou la peur que cette force ne suffise pas à retenir le monstre qui l'entraîne implacablement, et tout cela à cause d'une pierre qui n'avait pas besoin d'être aussi grande, avec trois ou dix pierres plus petites l'on eut construit tout aussi bien la tribune, simplement nous n'aurions pas eu l'orgueil de pouvoir dire à Sa Majesté, La pierre est d'un seul tenant, et aux visiteurs avant de passer à la salle suivante, La pierre est d'un seul tenant, c'est à cause de ce genre d'orgueil imbécile que la duperie générale se répand, sous ses formes nationales et particulières, comme celle qui consiste à proclamer dans les compendiums et les manuels d'histoire, La construction du couvent de Mafra est due au roi dom João V, en raison d'un vœu qu'il a fait au cas où un fils viendrait à lui naître, il y a ici six cents hommes qui n'ont fait aucun enfant à la reine et qui sont en train, eux, de payer le vœu, de se faire baisser, si vous voulez bien pardonner l'expression anachronique.⁵⁶⁰

560. *Ibid.*, p. 302 – 303.

Ici, c'est la condition ouvrière qui est mise en contrepoids de l'orgueil du projet architectural, car le chantier est bien le moment ouvrier de l'architecture, voire « le moment prolétarien » comme l'énonce Benoît Goetz, dans l'introduction à l'ouvrage restituant deux années d'expérimentations sur le chantier de l'arsenal de Dijon menées dans le cadre de l'Atelier de Recherches Urbaines initié par Gaëtane Lamarche-Vadel à l'École Nationale Supérieure d'Art de Dijon.

Des quatre « états » ou « moments » de l'architecture, à savoir le projet, le chantier, l'œuvre et sa ruine (ou sa disparition), c'est le second qui semble pâtir du plus ruineux prestige. Le projet représente le moment noble de l'Idée, du dessin et du dessein intelligents, le troisième celui de l'entéléchie et de la réalisation qui s'offre à l'usage ; la ruine elle-même, depuis la Renaissance, est reconnue porteuse d'une poétique et de pittoresque. L'image du chantier, du moins en peinture, semble irrémédiablement attachée à la « catastrophe humanitaire » de la tour de Babel. Le chantier est le « moment prolétarien » de l'architecture.⁵⁶¹

561. Benoît Goetz, « L'architecture à l'œuvre », in Gaëtane Lamarche-Vadel, *Chronique du chantier de l'arsenal*, Dijon, ENSA Dijon, Les presses du réel, 2013, p 4-5.

Qui mieux que l'ouvrier pour décrire le moment prolétaire de l'architecture ? Il est des moments où l'artiste doit rendre visible le point de vue de l'ouvrier. C'est la raison pour laquelle je confiai un appareil photo au conducteur de la grue du chantier du collège de Monflanquin (*Genius Loci Monflanquin*) et opérai grâce

à ses photographies le montage d'une vidéo. L'artiste peut aussi être lui-même l'ouvrier. Nous pensons ici à l'œuvre méconnue de Thierry Metz, qui, toute sa vie, a travaillé dans des chantiers, des entrepôts, des abattoirs, des bâtiments, des terrassements. *Le journal d'un manœuvre* en rend compte magnifiquement. Le matérialisme s'exprime ici par le réalisme de la prose : les petites choses du quotidien d'un chantier, les travailleurs, les pigeons, la poussière, y sont décrits de l'intérieur, depuis son point de vue d'ouvrier.

Une pelle, une pioche. Le manœuvre doit chercher avec ça, faire le tour, se perdre...

Un débutant : voilà ce qu'il est. Sa mémoire n'est qu'un filet d'eau, une source qui ignore le fleuve.

Ses mouvements sont simples : ceux d'un oiseau. Il monte, il descend, il ramasse des brindilles, de la paille, des écorces. Le tout venant.

Pour cerner le domaine qui s'étend autour de son nom, il lui faut tracer un cercle avec ce qu'on lui donne : de la terre, des décombres, des pierres, des ordres, des morceaux de craie, des attentes, des fatigues...

De quoi méditer un jour. Pas plus.⁵⁶²

562. Thierry Metz, *Le journal d'un manœuvre*, Paris, L'Arpenteur, 1990, p. 17.

La place que nous donnons aux travailleurs, à l'imaginaire qui les entoure, relève du réalisme des activités laquelle peut déborder le champ de la construction pour s'étendre à tous les écosystèmes de travail, tels que peut l'être une bibliothèque.

03. Les chantiers indiscrets

Le chantier, c'est le moment prolétaire, mais d'un certain point de vue, c'est aussi le moment humaniste, car le projet se met à l'épreuve de ce que les hommes vont être en capacité de mettre en œuvre avec leurs corps *in situ*. C'est l'heure où ce qui porte l'architecture ne tient plus seulement par le dessin et le dessein d'une maîtrise d'œuvre et d'une maîtrise d'ouvrage. Des Hommes, tous corps de métiers confondus vont faire tenir ce qui a été pensé dans l'abstraction, vont mettre en forme le béton, la pierre, le bois... La façon dont ils vont entrer en dialogue entre eux, et avec l'environnement où le chantier se tient.

Le chantier est un moment humaniste parce que ce sont les hommes qui le font tenir. On pourrait élargir ce point de vue à toute la durée de vie du bâtiment, *a fortiori* lorsqu'il s'agit de patrimoine public. On sait que toute architecture – une école, un

hôpital, une administration – a besoin de soin, d'attention, de réparation, de maintenance.

Il y a peut-être une entéléchie architecturale le jour de la livraison du bâtiment, mais sans entretien, il tomberait vite en ruine. Quel que soit l'outil prévu pour la gestion de sa maintenance – maquette numérique ou BIM – la vie de l'édifice dans son devenir de lieu-concret et dans celui de lieu-habité, nécessite le travail et l'attention de ses usagers et de ses « habitants ».

C'est la raison pour laquelle il faut concevoir le chantier comme un paradigme bien plus large que celui qui relève du processus de construction, qui commence avec la pose de la première pierre et se termine avec la livraison. Il se poursuit tant que le bâtiment est sur pied. Le chantier, c'est l'ensemble du devenir, et celui-ci n'a pas de fin à moins d'être détruit et de disparaître. C'est donc non seulement l'indiscrétion du chantier, du moment précis de la construction, que relève le matérialisme que nous proposons de mobiliser, mais aussi celui du lieu de vie comme chantier, en ouvrant le *chantier* à l'échelle du devenir du lieu. Ce sont les conditions matérielles de ce lieu, qui doivent faire l'objet de toute l'attention, de toute l'indiscrétion : l'environnement, le milieu, les groupes en présence et en interaction et chaque individu exerçant une activité au sein de ce territoire existentiel.

Ce parti-pris s'exprime et s'explique, d'une part avec les expérimentations développées in situ, d'autre part avec les traces de ces expériences. On se souvient des premières images réalisées dans le cadre de *Genius Loci Villeneuve*, ce sont des photographies d'architecture, puis, avec l'avancement du projet, les images deviennent de plus en plus habitées : il y a des portraits, des personnes en activité. Il sera de même pour *Genius Loci UBUBM*, si le projet se poursuit. Nous défendons un imaginaire matérialiste. Il faut rendre les chantiers indiscrets.

IV — Enjeux

Lorsque nous poursuivrons le processus de l'*Atlas Genius Loci UBUBM*, nous ménagerons donc des passes au milieu des chantiers, entre Ciel et Terre, et dans la médiance (Augustin Berque) de l'Université. Le fonctionnement de ce processus sera soumis à un principe d'alliance avec les universités qui l'accueilleront, principe nourri par les dons et contre-dons engagés par les parties en présence comme gage de leur reconnaissance mutuelle (Marcel Mauss et le MAUSS) qui scellent la légitimité de la place de l'artiste au sein de l'écosystème institutionnel.

Dans ce cadre, si le « récit » offert par l'artiste s'inscrit dans l'héritage du matérialisme, ce n'est pas tant, selon la célèbre formule de Paul Klee, pour reproduire ce qu'il voit, mais bien plutôt pour rendre visible des conditions matérielles, pour créer du regard, de la pensée et du discernement, partageables avec l'ensemble de la communauté.

Il s'agit d'un processus dont le programme est non seulement de créer un bien commun, mais également, de rendre l'institution actrice de ce processus. Comme nous l'évoquions à la fin du récit d'expérience de l'*Atlas Genius Loci UBUBM*, nous envisageons les recherches d'artistes et de sociologues qui ont construit des approches critiques et analytiques (Hans Haacke, Georges Lapassade, etc.) comme des repères pour le développement d'un *Atlas* aux vertus critiques et émancipatrices. Le 1% scientifique élaboré par Patrick Bouchain en constitue un modèle méthodologique à explorer.

In fine, nous rejoignons ici les propos tenus par Gaëtane Lamarche-Vadel au sujet du visible, des signes et des symboles que fabriquent les artistes et de leurs rôles dans la société : « recherche, connaissance, enquête sociale, expertise doivent descendre sur la place publique pour s'incarner dans le débat social et y trouver efficacité et légitimité⁵⁶³ ». Une mise en partage du regard est nécessaire pour la construction d'une pensée démocratique de nos lieux de vie, mais celle-ci ne peut s'exercer sans une société qui donne et reconnaît à l'art sa valeur et sa place.

563. Gaëtane Lamarche-Vadel, *Pour-voir, Emscher Park*, Genève, École supérieure des Beaux-arts de Genève, 2004, p.24.

Conclusion

Au cours de cette recherche doctorale, le travail artistique que nous avons mené à partir d'une poétique du *chantier* – *chantier* comme situation de transformation – s'est déployé dans deux dimensions principales, l'une et l'autre intimement liées.

Premièrement, celle d'un *Atlas* pour lequel (en tant que perspective) et dans lequel (en tant que terrain) nous avons développé une méta-œuvre : cette thèse. À la fois lieu du repli réflexif et du continuum entre théorie et pratique, nous l'avons conçue sur les bases d'un principe épistémologique inspiré du méta-art initié par deux artistes : Adrian Piper et Jean-Paul Thibeu. Si nous avons emprunté au méta-art d'Adrian Piper sa rigueur d'analyse et de discernement (description des processus mentaux, des procédures et des présuppositions par le biais une méthode), le méta-art de Jean-Paul Thibeu nous a apporté une autre intelligence de l'expérimentation qui s'est cristallisée sous la forme du récit d'expérience. On se souvient que notre parti-pris philosophique diffère de celui d'Adrian Piper pour se rapprocher de Jean-Paul Thibeu : alors que cette première place l'idée avant toute action, ce dernier travaille avec la contingence des situations d'où émanent des idées.

Ce point de distance n'enlève rien à l'importance et à l'intérêt que nous accordons au méta-art d'Adrian Piper, ni à son travail. Sa pratique expérimentale de la perception des relations interpersonnelles (on sait que le yoga y joue un rôle fondamental depuis les années 1960), son investissement personnel et moral dans une activité à la jonction de l'art, de la philosophie et de la vie, la qualité de discernement et d'implication politique qu'elle sait créer, constituent pour notre travail sur la présence au sein d'écosystèmes mouvants une source de réflexion et d'inspiration profonde.

Le programme théorico-pratique que nous avons élaboré grâce à ces deux artistes, nous a donc permis de dessiner le principe épistémologique de cette thèse, soit l'écriture d'un récit d'expérience amplifié par un commentaire. Ce récit d'expérience est un exercice d'expérimentation par l'écrit qui prolonge l'activité artistique vécue (Thibeaudeau) ; dans une dimension cognitive grâce au jeu d'énonciation du sujet épistémique (Piaget) dans son ancrage au terrain (Vollaire) ; dans une dimension anthropologique, où la prise de parole, comme geste premier prolonge l'action qui génère une nouvelle expérience dans l'écriture (*langager*) ; dans une dimension éthique, car n'étant pas un langage de spécialiste, il offre un savoir de plain-pied, sur un pied d'égalité avec celui qui le lira, il pourra faire commun (Pascal Nicolas-Le Strat).

Le récit d'expérience est aussi le lieu où s'ancore la pratique d'un art de la mémoire (Yates) des quatre chantiers investis avec notre dispositif *Genius Loci*, en mobilisant un certain nombre d'archives : des réminiscences sont enclenchées et des souvenirs s'éveillent. Les textes produisent ainsi un effet mémoriel exhaustif à partir desquels quatre commentaires ont été déployés.

Le commentaire est aussi un exercice avec le lequel nous avons expérimenté des procédés d'écriture, certains académiques tel que « Comment représenter le mouvement ? », d'autres plus empiriques tel que celui intitulé « Comment l'écosophie permet-elle d'éclairer les pratiques artistiques qui investissent le quotidien comme situation d'expérimentation ? ».

Le premier, « Comment représenter le mouvement ? », prend ancrage dans le lien entre le « mobilisme » et le chantier comme lieu en perpétuel mouvement. Il fait appel aux concepts philosophiques de *durée* et de *temps mesuré* (Bergson) que nous appliquons au champ de l'art, d'un point de vue historique (Hoostraten, Blanc), et d'un point de vue contemporain (Heidsieck, Ferrer, Marclay), pour analyser les rapports que l'artiste entretient et crée avec les notions de *durée/temps mesuré*, lors de l'expérimentation, puis au moment de la mise en partage qui est l'espace d'une nouvelle *durée*.

Dans le second, « Comment l'écosophie permet-elle d'éclairer les pratiques artistiques qui investissent le quotidien comme situation d'expérimentation ? » l'exercice du commentaire y est plus empirique. Si nous avons amorcé ce texte sur la question des pratiques artistiques investissant le quotidien (Hélias) par un repérage systématique des notions clefs de l'écosophie guattarienne et du méta-art de Jean-Paul Thibeaudeau, que nous avons agencées

par quatorze couples, leur analyse comparée s'est appuyée sur une matière empirique, composée lors d'entretiens avec l'artiste. Nous avons pu découvrir les raisons pour lesquelles la méta-culture défendue par Jean-Paul Thibeu peut être qualifiée d'écosophique : les territoires existentiels que sont ceux du quotidien et des *protocoles méta* sont des lieux d'intensification de la présence, de production de subjectivité, de re-singularisation individuelle et/ou collectives, d'échappées émancipatrices. Le dispositif *Genius Loci Aix*, puis plus tard les permanences de *Genius Loci Villeneuve* et les conversations de *Genius Loci UBUBM*, installés au cœur du quotidien de trois institutions, participent du même esprit écosophique, et échappent ainsi à la spectacularisation et à la marchandisation du champ de l'art et œuvrent à contrer les effets uniformisants de l'idéologie du profit et du rendement.

Les commentaires intitulés « Comment prendre une décision ? », et « Comment ménager des passes au milieu du milieu ? » sont développés de manière académique.

La question posée par le premier est tirée du récit d'expérience de *Genius Loci Villeneuve*, où nous avons expérimenté des formes de présence (permanences) dans un écosystème en déplacement (déménagement du Centre Hospitalier et Saint-Cyr et de la Clinique de Villeneuve) ; les traces de ces expérimentations ont fourni la matière pour la conception d'une première version de *l'Atlas*. Ce commentaire met en jeu une problématique ontologique qui tire sa source dans la manière dont l'artiste négocie avec la contingence du réel. Adoptant le parti pris de l'accueillir tel qu'il se présente, plutôt que de le forcer et de le contraindre, nous avons analysé dans ce texte diverses notions : la qualité de présence (Patanjali) au sein d'un écosystème où des décisions artistiques doivent être prises, l'intuition (Bergson) comme contact avec le réel, les processus de création aléatoires qui dégagent l'artiste de son propre jugement (Cage), les enjeux des dispositifs d'observation et d'expériences qui engagent l'individu (Zask) et la communauté (Agamben). Ce commentaire permet de reconsidérer les pratiques artistiques expérimentales qui utilisent des formes dialogiques, d'observation et d'attention à ce qui vient, et qui cultivent des situations de co-présence de subjectivités. Notre analyse cherche à mettre en éclairage la façon dont elles affirment une éthique et un positionnement politique en tenant le réel (dans ses dimensions écosophiques : humaine, sociale, et environnementale) en respect.

564. Voir fig. 4, p. 11.

Le commentaire, intitulé par la question « Comment ménager des passes au milieu du milieu ? », est tiré du récit d'expérience sur *Genius Loci UBUBM*, où nous avons expérimenté un élargissement de l'idée d'*Atlas*. Nous avons fait déborder l'espace mémoriel initialement imaginé pour le mettre en mouvement et en faire un processus d'expérimentation visible mis en partage. La période de transition que vivent les universités bordelaises et plus précisément la Bibliothèque Universitaire Droit-Lettres nous a permis de pratiquer un art de la conversation (avec les lieux et les personnes) tout en prolongeant les recherches menées lors des *Genius Loci* précédents sur : l'idée de « mobilisme » (*Genius Loci Monflanquin*), l'acte mémoriel (le premier projet d'*Atlas*, conçu à la suite de *Genius Loci Monflanquin* en 2001⁵⁶⁴), le territoire existentiel (*Genius Loci Aix*), la présence, les dons (*Genius Loci Villeneuve*) et la mise en partage (version d'essai en ligne pour l'*Atlas Genius Loci*, en 2015). Après être revenu sur les origines mythologiques de la figure d'Atlas, et sur la nécessité de maintenir séparés la terre et le ciel pour garantir l'espace et la temporalité d'un milieu (la situation de chantier), ce dernier commentaire analyse les procédures d'ancrage de présence et de création d'alliances (Mauss, Caillé) au sein de cette *médiance* (Watsuji, Berque). Dans l'interaction de ce milieu nous avons abordé le rôle des dons et contre-dons comme système de reconnaissance, dont les mobiles (guerre de générosité) vont à l'encontre du modèle utilitariste de l'*homo æconomicus* et défend la place d'une artiste au sein d'une alliance. Enfin, au sein de ce milieu, nous défendons le dévoilement d'un « chantier indiscret » (Diderot), qui met en partage et en débat les conditions matérielles (Woolf) de ce territoire existentiel.

Ainsi, au-delà des enjeux épistémologiques de cette thèse, celle-ci dessine le lieu d'un *Atlas* comme modèle de connaissance. Si nous avons initialement émis l'hypothèse que nous pourrions investir par l'art les lieux de mémoire développés par l'industrie du bâtiment (BIM) pour ouvrir des espaces de recherche-crédation sur des terrains de vie concrets, si effectivement nous avons mis en pratique des processus de coopération artistique avec des maîtres d'ouvrage et des institutions (les universités bordelaises ont les deux statuts) comme des ancrages originaux pour la recherche académique dans la société civile, en revanche, notre champ d'implication et de recherche pour l'articulation entre l'art et l'architecture ne se réduit pas aux lieux de mémoire. Bien

au contraire, il les déborde, puisque nous agissons dans toutes les dimensions du milieu, notre *Atlas* est devenu un « processus mésologique » qui revendique une présence-alliance de l'art au sein de l'institution.

Le prolongement de cette recherche-création, où le terrain-milieu d'où l'on parle est à la fois explicité dans sa matérialité et impliqué dans l'analyse, s'inscrit dans l'héritage de l'analyse institutionnelle (Henri Lefèbvre, Jean Oury, René Loureau) et de la critique institutionnelle pratiquée dans le champ de l'art ; le modèle d'un 1% scientifique, où la recherche en art comme processus de recherche (et non comme producteur d'artefact, ici, en comparaison des 1% artistiques) sera un chantier à poursuivre. S'ouvre donc ici une perspective de recherche qui permettra de prolonger le travail amorcé avec le méta-art d'Adrian Piper et de Jean-Paul Thib  au – sur les engagements contemporains de l'artiste dans la société, et réciproquement ceux des institutions pour s'allier aux artistes –    laquelle pourra s'associer l'approfondissement d'une recherche sur le lien entre médiance et *contingence* (Cage, Woolf, Diderot) dans l'éthique de ce qu'avec John Cage on pourrait appeler une éthique et une discipline de discernement et d'adaptation au « réel tel qu'il est⁵⁶⁵ ».

⁵⁶⁵. John Cage, *Pour les oiseaux, entretiens avec Daniel Charles*, L'Herne, Paris, 2014, p.104.

Bibliographie

MÉTA-ART RECHERCHE EN ART EPISTEMOLOGIE

> META-ART / ADRIAN PIPER & JEAN-PAUL THIBEAU

LIVRES D'ARTISTES & ÉCRITS D'ARTISTES

PIPER Adrian, *Talking to Myself: The Ongoing Autobiography of an Art Object; Entretien avec moi-même : l'autobiographie évolutive d'un objet d'art*, livre d'artiste, Hambourg, Bruxelles, Hossmann, MTL, 1974.

PIPER Adrian, « In support of meta-art », *Artforum*, New York, octobre 1973.

PIPER Adrian, *Out of Order, Out of Sight : Selected Writings in Meta-art, 1968-1992*, Vol. I, Cambridge, The MIT Press, Londres, MA, 1996,

PIPER Adrian, *Out of Order, Out of Sight: Selected Writings in Art Criticism 1967-1992*, Vol. II, Cambridge, The MIT Press, Londres, MA, 1996.

REYMOND Fabrice, VALLOS Fabien, *Art conceptuel, une entologie*, Paris, MIX, 2009.

THIBEAU Jean-Paul, *Comme un jeté de textes, écrits 1969 – 1999*, livre d'artiste, Bordeaux, Hors'champs, 2000.

THIBEAU Jean-Paul, *Manifestes progressifs et inexorables, méta-journal*, livre d'artiste, Bordeaux, Protocoles méta, 2017.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS

Adrian Piper, *a synthesis of intuitions, 1965-2016*, catalogue d'exposition, New York, MoMA, 31 mars – 22 juillet (2018), New York, MoMA, 2018.

BUTLER Cornelia (et al.), *Adrian Piper: a reader*, New York, MoMA, 2018.

Adrian Piper: reflections 1967 – 1987, catalogue d'exposition [en ligne], New York, Alternative Museum (18 avril – 30 mai 1987), New York, www.alternativemuseum.org/exh/archives/piper_0587.pdf.

Jean-Paul ThibEAU, *Le hors-soi dans ses je-ne-sais-quoi*, catalogue d'exposition, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain (12 avril – 2 juin 1996), Bordeaux, Collection du CapcMusée, 1996.

ARTICLES & ENTRETIENS

LIPPARD Lucie, *Catalysis, an interview with Adrian Piper* [en ligne], 1972, www.jstor.org/stable/1144734.

O'NEILL-BUTLER Lauren, « Adrian Piper speaks! (for Herself) » [en ligne], *New York Times*, 5 juin 2018, www.nytimes.com/2018/07/05/opinion/adrian-piper-speaks-for-herself.html.

SIRMANS Franklin, *letter from milan, an interview with Adrian piper* [en ligne], 1997, [SIRhttp://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/sirmans/sirmans3-3-98.asp](http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/sirmans/sirmans3-3-98.asp).

> ÉCRIRE

BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue, Essais critique IV*, Paris, Seuil, 1984.

CAMUS Albert, *Discours de Suède* (10 décembre 1957), Paris, Gallimard, 2017.

FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours*, Paris, NRF, 1971.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, Volume III, Paris, Gallimard, 1994.

GEORGEL Pierre, LECOQ Anne-Marie, *La peinture dans la peinture*, Paris, Adam Biro, 1984.

JAWAD Emmanuelle, « Entretien avec Nathalie Quintane », *Diacritik*, 28 avril 2018, en ligne : <https://diacritik.com/2018/04/25/cest-le-momentde-lecriture-qui-revele-des-choses-nathaliequintane-un-oeil-en-moins-entretien/>.

PERREAULT John, « Art », *The Village Voice*, New York, mars 1973.

PONGE Francis, *Tome premier*, Paris, Gallimard, 1999.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Philosophical Occasions 1912-1951*, Indianapolis & Cambridge, Hackett Publishing C°, 1993.

> MÉTHODE & ÉPISTÉMOLOGIE

BUNGE Mario, KUHN Thomas S., « Les théories de la causalité », *Études d'épistémologie génétique*, volume 25, Paris, PUF, 1971.

DAUTREY Jehanne (dir.), *La recherche en art(s)*, Paris, Éditions MF, 2010.

LEGENDRE Marie-Françoise, « La notion de sujet épistémique » [en ligne], www.fondationjeanpiaget.ch/fjp/site/ModuleFJP001/index_gen_page.php?IDPAGE=320&IDMODULE=72.

MAGNANI Eliana, « Qu'est-ce qu'un corpus ? », compte-rendu de la journée d'étude éponyme [en ligne], <https://irht.hypotheses.org/3187>.

MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Points/Seuil, 2005.

VOLLAIRE Chistiane, *Pour une philosophie de terrain*, Paris, Créaphis, 2017.

YATES Frances Amelia, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.

EXPÉRIMENTATION PRÉSENCE CONTINGENCE ETHIQUE

> ART — PRÉSENCE, CONTINGENCE & EXPÉRIMENTATION

OUVRAGES

CAGE John, *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*, Paris, L'Herne, 2014.

CAGE John, *Silence*, Genève, Héros-Limite, 2003.

COMETTI Jean-Pierre, GIRAUD Eric (Dir.), *Black Mountain College. Art, démocratie, utopie*, Rennes - Marseille, Presses Universitaires de Rennes - cipM, 2014.

DELIGNY Fernand, « Camérer », *Trafic*, n°53, printemps 2005.

DELIGNY Fernand, MANENTI Josée, DANIEL Jean-Pierre, *Le moindre geste*, film, 105 mn, France, 1971.

DOMENGIE Céline, HELBERT Oriane, *Quelque part dans l'inachevé 1-2-3*, catalogue d'exposition, comptes rendus de journées d'études et livre d'artistes, Pessac, Maison des Arts et Maison Municipale Frugès - Le Corbusier (5 - 9 octobre 2015, 5 octobre - 30 novembre 2016, 23 octobre 2017), Pessac, CLARE / Université Bordeaux Montaigne, 2017.

DURING Élie, JEANPIERRE Laurent, KIHM Christophe (ed.), *In actu, de l'expérimental dans l'art*, Annecy-Dijon, ESAA Éditions/Les presses du réel, 2009.

ARTICLES, ENTRETIENS & REVUE

BRIGNONE Patricia, « Parler pour marcher, entretien avec Esther Ferrer », in *Du dire au faire*, Vitry-sur-Seine, Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne, 2012, pp. 52-61.

« Écoles d'art, nouveaux enjeux », *Art Press* 2, Trimestriel n°22, octobre 2011.

JARET Émeline, « Le dispositif à l'œuvre chez Philippe Thomas : l'exemple AB (1978-1980) », in *Dispositif(s) dans l'art contemporain*, Marges n°20, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2014, pp. 44-59.

« La recherche dans les écoles supérieures d'art », *Culture et recherche* n°130, Ministère de la Culture et de la Communication, hiver 2014-2015.

PAXTON Steve, « Entretien avec Steve Paxton » (13-12-1998), *Lisières* n°7, Marseille, 1999.

> PHILOSOPHIE — PRÉSENCE, INTUITION & EXPÉRIMENTATION

OUVRAGES

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot & Rivages, 2014.

BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Paris, Flammarion, 2013.

BERGSON Henri, *Matière et mémoire* (1896), Paris, PUF, 2012.

BERGSON Henri, *L'évolution créatrice* (1907), Paris, PUF, 2009.

BERGSON Henri, *La pensée et le Mouvant* (1934), Paris, PUF, 2013.

BERTHOZ Alain, *La décision*, Paris, Odile Jacob, 2003.

CITTON Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.

CRAWFORD Matthew, *Éloge de carburateur, essai sur le sens et la valeur du travail*, Paris, La Découverte, 2010.

DELEUZE Gilles, *Le bergsonnisme* (1966), Paris, PUF, 2014.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux* (1980), Paris, Minuit, 1997.

DEWEY John, *L'art comme expérience*, Paris, Folio, 2010.

GANN Kyle, *No silence*, Paris, Allia, 2014.

ZASK Joëlle, *Participer : Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2011.

ZASK Joëlle, *La démocratie aux champs*, Paris, La découverte, 2016.

ZASK Joëlle, *Outdoor Art. La sculpture et ses lieux*, Paris, La Découverte, 2013.

ARTICLES & REVUES

MADELRIEUX Stéphane, « Sur le pragmatisme de William James », in Henri Bergson, *La pensée et le Mouvant*, Paris, PUF, 2013, pp 457 - 474.

PICAVET Emmanuel, « Introduction », Henri Bergson, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Flammarion, 2013, 9 - 45.

RAZAC Olivier, « Gestion du risque, dangers de l'expérimentation », in *Multiplacités deleuziennes, Cahiers critiques de philosophie* n°2, Paris, Hermann, 2006.

WATERLOT Ghislain, FENEUIL Anthony, « Notes sur l'intuition philosophique », in Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 2013, pp 392 - 408.

PHILOSOPHIES & RELIGIONS ORIENTALES — PRÉSENCE

ANGOT Michel, *Le Yoga-Sūtra de Patañjali*, Les Belles Lettres, Paris, 2012.

ELIADE Mircea, *Le Yoga, immortalité et liberté*, Paris, Payot, 1960.

ELIADE Mircea, *Patañjali et le yoga*, Paris, Points, 2004.

GEENENS Philippe, *Les yogasūtra*, Saint-Raphaël, Âgamât, 2003.

MICHAËL Tara, *Les voies du yoga*, Paris, Points, 2011.

MICHAËL Tara, *Hatha-Yoga-Pradipikā*, Paris, Fayard, 1974.

TRUNGPA Chögyam Rinpoché, *Dharma et créativité*, Paris, Guy Tradaniel, 1999.

KUROSAWA Akira, *Rashomon*, film, 88 mn, Japon, 1950.

CHANTIER

> POÉSIE – LITTÉRATURE – MYTHOLOGIE

CHAR René, *La Parole en Archipel*, Paris, NRF, 1988.

CROIX (de la) Jean (Saint), *Œuvres complètes*, Paris, Cerf, 1982.

DETENNE Marcel, VERNANT Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence. La métis des grecs*, Paris, Flammarion, 2009.

KERANGAL (de) Maylis, *Naissance d'un pont*, Paris, Verticales, 2010.

LONDON Jack, *Construire une maison*, Paris, Éditions du Sonneur, 2014.

METZ Thierry, *Le journal d'un manœuvre*, Paris, Gallimard, 1990.

OVIDE, *Les métamorphoses*, Paris, Le Livre de Poche, 2006.

PIZAN (de) Christine, *La cité des dames*, Paris, Stock, 2000.

POUILLON Fernand, *Les pierres sauvages*, Paris, Seuil, 1964.

SARAMAGO José, *Le Dieu Manchoat*, Paris, Seuil, 1995.

VERNANT Jean-Pierre, *L'univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, 1999.

> ART PLASTIQUES

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

DOMENGIE Céline, *Genius Loci, une approche expérimentée des chantiers*, livre d'artiste, Pessac, Éditions T, 2013.

DOMENGIE Céline, « Les chantiers inachevés d'une école d'art », *Genius Loci métacampement*, Aix-en-Provence, ESAAix, 2013, pp. 13-15.

FERRÈRE Angèle, *Du chantier dans l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2016.

LAMARCHE-VADEL Gaëtane, *Chronique du chantier de l'arsenal*, Dijon, ENSA Dijon – Les Presses du réel, 2013.

MOUCHEL Didier (Dir.), *Photographies à l'œuvre. Enquêtes et chantiers de la reconstruction. 1945 – 1958*, catalogue d'exposition, Tours, Château de Tours (26 novembre 2011 – 20 mai 2012), Paris, Jeu de Paume – Point du jour, 2011.

> ARCHITECTURE

ÉCRITS D'ARCHITECTES

ANDREU Paul, *J'ai fait beaucoup d'aérogares... Les dessins et les mots*, Paris, Descartes & Cie, 1998.

BOUCHAIN Patrick, *Construire autrement*, Arles, Actes Sud, 2006.

BERNARD Pierre, « Le chantier », *criticat*, n°2, Paris, 2008, pp. 98-111.

FUKSAS Massimiliano, *Chaos sublime. Notes sur la ville et carnet d'architecture*, Paris, arléa, 2010.

LA CECLA Franco, *Contre l'architecture*, Paris, arléa, 2011.

LE CORBUSIER, *La Charte d'Athènes*, Paris, Minuit, 1957.

PIANO Renzo, *La Désobéissance de l'architecte*, Paris, arléa, 2009.

RICCIOTTI Rudy, *HQE, Les renards du temple*, Marseille, Al Dante, 2009.

THÉORIE, HISTOIRE & ACTUALITÉ DE L'ARCHITECTURE EN CHANTIER

DESMOULINS Christine, MISEREY Hugo, *Le maire, l'architecte et la bibliothèque*, Marseille, Al Dante, 2010.

DIDELON Valéry, « L'empire du BIM », *criticat*, n°13, Paris, 2014,

GOETZ Benoît, « L'architecture à l'œuvre », in Gaëtane Lamarche-Vadel, *Chronique du chantier de l'arsenal*, Dijon, ENSA Dijon, Les presses du réel, 2013.

JOUNIN Nicolas, *Chantier interdit au public. Enquête parmi les travailleurs du bâtiment*, Paris, La Découverte, 2008.

MABIRE Clément, « Introduction », *Manuel BIM, théorie et applications*, Paris, Eyrolles, 2015.

« Mais qui pousse au BIM », 26 mai 2015, *L'Abeille et l'architecte (Blog)*, en ligne : <https://labeilleetlarchitecte.wordpress.com/2015/05/26/mais-qui-pousse-au-bim/>.

MAREY Bernard, *Fernand Pouillon, l'homme à abattre*, Paris, Éditions du Linteau, 2010.

PÉTILLOT Anne, *Patrimoine hospitalier*, Paris, Scala, 2004.

« Poétique du chantier », *Ligéa, dossiers sur l'art* n°101-104, Juillet-décembre 2010.

VIOLLET-le-DUC Eugène, *Histoire d'une maison*, Paris, inFolio, 2008.

> SCIENCES HUMAINES (TEMPORALITÉ DU CHANTIER)

HARTOG François, *Régime d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.

HÉRACLITE, *Fragments*, Paris, Flammarion, 2018.

JANKELEVITCH Vladimir, BERLOWITZ Béatrice, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, 1978.

JULLIEN François, *Les Transformations silencieuses*, Paris, Grasset, 2009.

NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir*, Paris, Gallimard, 1989.

NIETZSCHE Friedrich, *Aurore*, Paris, Gallimard, 1989.

> IMAGINAIRE MATÉRIALISTE

FONTENAY (de) Elisabeth, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Paris, Grasset, Le livre de poche, 1981.

IBRAHIM Annie, « le matérialisme de Diderot » in *La Pensée*, n°374, avril/juin, 2013.

DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste*, Paris, Livre de Poche, 2000.

MORRISON Toni, *L'œil le plus bleu*, Paris, 10-18, 2008.

ROSSET Clément, *L'invisible*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, Paris, 10-18, 2010.

ÉCOSYSTÈME MILIEU MÉSLOGIE

> ÉCOSYSTÈME DE L'ART : ADRESSE DE L'ART, USAGES DE L'ART, ÉCONOMIE DE L'ART

OUVRAGES

COMETTI Jean-Pierre, *Art, modes d'emploi, esquisses d'une philosophie de l'usage*, Bruxelles, La Lettre volée, 2000.

COMETTI Jean-Pierre, *La force d'un malentendu, essai sur l'art et la philosophie de l'art*, Paris, Questions théoriques, 2009.

COMETTI Jean-Pierre, QUINTANE Nathalie, *L'art et l'argent*, Paris, Amsterdam, 2017.

GELL Alfred, *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, Dijon, Les Presses du réel, 2009.

GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994.

HEINICH Nathalie, *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, éditions de Minuit, 2003.

HÉLIAS Yves, *Éléments de banalyse*, Rennes, Le jeu de la règle, 2015.

LAMARCHE-VADEL Bernard, *Joseph Beuys*, Paris, Marval, 1985.

LAMARCHE-VADEL Gaëtane, *Pour-voir, Emscher Park*, Genève, École supérieure des Beaux-arts de Genève 2004.

LEBRUN Annie, *Ce qui n'a pas de prix*, Paris, Stock, 2018.

RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

RANCIÈRE Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

ARTICLES & REVUES

ALIX Frédéric, « Le lettrisme et l'Internationale lettriste : pratique du jeu et dissolutions », *Esthétique du don de Marcel Mauss aux arts contemporains, Figures de l'art* n°28, Pau, Presses de l'université de Pau et des pays de l'Adour, 2015, pp 107-120.

BOSSARD Bénédicte, « Hans Haacke et l'affaire Guggenheim » [en ligne], 2014, www.koregos.org/fr/benedicte-bossard_hans-haacke-et-l-affaire-guggenheim.

COËLLIER Sylvie . « Les deux passeurs », in DOMENGIE Céline, HELBERT Oriane, *Quelque part dans l'inachevé* 2, Pessac, CLARE / Université Bordeaux Montaigne, 2017, pp. 48-63.

DEBORD Guy, « Le rôle du Potlatch, autrefois et maintenant », *Potlatch, nouvelle série, n°1, 15 juillet 1959, in Textes et documents situationnistes : 1957-1960*, Paris, Allia, 2004.

GLEIZAL Jacques, « L'art et le politique », en ligne : www-cairn.info.

HÉLIAS Yves, « Artistes, encore un effort pour être écosophes », in *De(s)régléments, protocoles en situations*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp 15 - 30.

ISOU Isidore, « L'art super-temps suivi de Le polyautomatisme dans la méca-esthétique », in *Introduction à l'esthétique imaginaire et autres écrits*, Paris, Cahiers de l'externité, 1999.

LAGEIRA Jacinto, « L'immatériel vivant », *Esthétique du don de Marcel Mauss aux arts contemporains, Figure de l'art n°28*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2015, pp 201-216.

LAGEIRA Jacinto, « la valeur esthétique du don », en ligne : www.journaldumauss.net/?Lavaleur-esthetique-du-don#nh15.

> MILIEUX : ÉCOLOGIE, ÉCOSOPHIE, POLITIQUE, MÉSOLOGIE

OUVRAGES

ALTHUSSER Louis, *Lire le capital I*, Paris, Maspéro, 1965.

BAQUÉ Philippe, *La Bio : Entre business et projet de société*, Marseille, Agone, 2012.

BATESON Gregory, *Vers une écologie de l'esprit, tome II*, Paris, Seuil, 2008.

CAILLÉ Alain, *Anthropologie du don*, Paris, La découverte, 2007.

CAILLÉ Alain, *Critique de la raison utilitaire. Manifeste du MAUSS*, Paris, La découverte, 1989.

CERTEAU (de) Michel, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1980.

FINLEZ Moses I., *Démocratie antique et démocratie moderne*, Paris, Payot, 2003.

GUATTARI Félix, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989.

HEGEL Friedrich, *Esthétique, textes choisis*, Paris, PUF, 1995.

HEGEL Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Vrin, 2006.

HÉNAFF Marcel, *Le Prix de la vérité. Le don, l'argent, la philosophie*, Paris, Seuil, 2002.

LAPASSADE Georges, *L'entrée dans la vie*, Paris, 10-18, 1972.

MAUSS Marcel, *Essai sur le don*, Paris, PUF, 2014.

NEGRI Antonio, *Traversée de l'Empire*, Paris, L'Herne, 2011.

NAESS Arne, *Écologie, communauté et style de vie*, Paris, MF, 2008.

NORBERG-SCHULZ Christian, *Genius Loci*, Bruxelles, Mardaga, 1981.

WATSUJI Tetsurô, *Fûdo, le milieu humain*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

ARTICLES & REVUES

GRAEBER David, « Donnez donc ! Ou les nouveaux Maussquetaires », en ligne : www.revuedumauss.com/fr/Pages/APROP.html.

HÉNAFF Marcel, FISTETTI Francesco, « Mauss, Lévi-Strauss, le don, l'échange et la réciprocité », en ligne : www.journaldumauss.net/?Francesco-Fistetti-et-Marcel-Henaff.

REYNOSO Raymundo, « Entretien avec le sous-commandant insurgé Marcos », AMATE, 2006, en ligne : http://cspcl.ouvaton.org/article.php3?id_article=489.

WEBER Florence, « Présentation : vers une ethnographie des prestations sans marché », in Marcel Mauss, *Essai sur le don*, Paris, PUF, 2014, pp 1 - 55.

Annexes

Qu'est-ce qu'un récit d'expérience ?

Deux entretiens menés
par Jean-Paul Thibeaudeau¹

1. Ce document est inédit.
Source : archives de Jean-Paul Thibeaudeau.

Entretien du 8/11/05 avec Simone Forti

Jean-Paul Thibeaudeau : Pour toi qu'est-ce que c'est un récit d'expérience ?

Simone Forti : Pour moi la danse ce n'est pas montrer quelque chose, mais c'est donner une partie de l'expérience que j'ai, moi, pendant que je danse...

Je me rappelle quand j'étais petite fille : j'ai vu de la danse et je faisais comme cela (Simone marque un long sourire de surprise en sursautant).

Et je crois qu'il y a quelque chose qui m'intéresse... Des fois j'aime amener l'imagination très loin dans l'espace, et je le sens dans le corps, et aussi comment les yeux font lorsqu'ils regardent au loin !

Et quand j'imagine l'espace très profond, mon corps réagit, et je crois que quelqu'un qui me voit a aussi cette expérience de l'espace très loin...

Alors on peut partager une expérience. J'avais un groupe pendant des années. On faisait des portraits des lieux et alors on travaillait dans le lieu, on liait cela à des histoires humaines qui se sont passées dans ce lieu.

Ainsi on a fait une pièce dans un grand parc.

Le titre de la pièce était *Touch, le toucher. C'était une colline et le public était en haut de la pente. Une chose que l'on a fait : on se mouvaient à plat ventre, au ralenti, un peu comme des tortues. On de-*

vait arracher l'herbe par poignée, un peu comme pour nous agripper et nous tirer (hisser)... C'était très matériel, physique, on était en contact avec la terre, le ventre à terre... Le public pouvait faire cette expérience de la terre. On a fait cela deux après-midis et le second il avait beaucoup plu.

Quand le public est arrivé, c'était détrempé.

Alors pour nous cela a été une expérience très « matérielle ».

Et je crois que le public a vraiment touché ce lieu.

Ce n'est pas une histoire racontée, c'est une transmission.

Je vois la danse comme transmission pas comme cadre que l'on regarde.

Et aussi quand on danse ou fait de la musique, il y a un esprit et on transmet cet esprit.

J.P.T. : Au cœur de l'expérience il y a donc cette question : qu'est-ce qu'on peut en transmettre ? Et on a de plus en plus de difficulté à transmettre des expériences, parce que cela demande du temps et des présences !

S.F. : Oui il y a des poèmes qui font partager une expérience...

J.P.T. : Donc pour toi un récit d'expérience est avant tout une transmission. Celle-ci passe par la mise en jeu de ton propre corps vis à vis de quelqu'un d'autre...

S.F. : Oui, oui !

Jean-Pierre Cometti : Intervention autour de la notion de Récit d'Expérience en réaction à l'entretien avec Simone Forti. (16/12/05)

J'ai proposé à Jean-Pierre Cometti que nous regardions d'abord la séquence filmée avec Simone Forti, où elle-même s'exprime sur la question, avant qu'il n'intervienne.

Jean-Pierre Cometti :

Tu as posé la question à Simone Forti, qu'est-ce au fond qu'un récit d'expérience pour toi et je pense qu'il n'a échappé à personne qu'elle n'y a pas répondu, puisqu'au fond, tout naturellement, elle a préféré parler de son expérience. Et de cette sorte d'exigence où elle conçoit manifestement l'expérience comme quelque chose à faire partager. Il s'agit de partager et non pas de montrer.

Elle désolidarise sa activité propre, d'une perception qui serait davantage celle par rapport à un objet, donc on pourrait dire très globalement une perception esthétique telle qu'on a l'habitude

fâcheuse de la concevoir, dans ce rapport de face à face. Mais qui au fond n'implique pas tant, que quelque chose se partage, que quelque chose soit transmis, certes mais sur un mode unilatéral, et sur un mode qui est peut-être celui de l'information, avec le genre d'attitude que cela induit quand, en effet, on reçoit quelque chose à partir d'une source qui est celle d'un destinataire qui transmet à un destinataire selon le schéma le plus simple de la transmission de l'information.

Manifestement elle se fait une autre idée de ce qu'elle fait ! Elle énonce ce qui tend à caractériser l'expérience d'un artiste danseur, avec cette dimension sur laquelle elle a insisté, mais elle n'a pas dit ce qu'était un récit d'expérience, qui me semble être tout à fait autre chose.

Ce n'est pas une question commode, d'abord pourquoi récit et pourquoi expérience ?

Qu'est-ce que cette notion d'expérience, qu'elle a reprise à son compte, que tu tentes d'explorer comme par une sorte d'insatisfaction cognitive qui concernerait précisément les modes à la fois d'effectuation et de transmission traditionnelle, standard de l'activité artistique. Je crois que c'est de cela dont il s'agit. Une autre chose que je retiendrai de ce qu'elle a suggéré, c'est le fait que quand tu lui as parlé de présence, elle a réagi d'une façon intéressante parce qu'elle paraissait inscrire son activité dans une sorte de contexte dont elle pensait que son travail en était complètement solidaire. Effectivement ce qui se perd dans la transmission standardisée c'est essentiellement cela, le contexte. Où l'ensemble des conditions qui vont permettre, à un certain moment, à certaines activités de se développer, se déployer, qui est largement fonction de ce contexte et qui se perdent, notamment dans la musique enregistrée...

Pourquoi apprécions-nous davantage un concert, une musique vivante, qu'un disque enregistré aussi remarquable soit-il ? Probablement pour des raisons de ce genre. Parce que la musique ne s'adresse pas seulement à l'oreille, mais tout autant à la vue. Et si on essaie de schématiser un petit peu, on aboutit à une autre idée de ce que peut être une pratique artistique ou une œuvre d'art, si l'on veut utiliser une expression canonisée – à savoir que cela n'est jamais simplement un objet sublime. Il y a toute une mythologie et une idolâtrie de l'œuvre d'art qui passe par là, et qui repose sur des présupposés complètement faux. Ils sont simplement à la

mesure de ce que nous projetons dans les œuvres relevant d'une certaine vision sacrée ou sacralisée des choses. En fait une œuvre, quelque chose qui peut être caractérisé comme un objet, inclut en quelque sorte dans son fonctionnement les conditions dans lesquelles elle fonctionne. Ça vaut à peu près pour tout, peut-être un peu plus pour certains types d'activités que d'autres.

S'agissant de la danse, cela se conçoit assez aisément et cela transforme la vision que nous ferions mieux d'avoir de ce que nous appelons art tout simple, parce que cela l'enrichirait tout simplement. En même temps, il est vrai, cela le fragilise, ça le relativise, parce que si on fait intervenir effectivement les circonstances, les conditions, le contexte, on aboutit à quelque chose qui devient davantage fragile et aléatoire. Mais cette dimension aléatoire, indéterminée, peut-être qu'elle appartient justement à notre expérience, à l'expérience de l'œuvre. Et c'est d'abord cela qu'il faut inclure dans le mot expérience de l'œuvre et non pas seulement une sorte d'effet mental de l'œuvre, au sens où l'on parle d'expérience vécue, avec ce que cela nous semble représenter de réducteur. Mais plutôt quelque chose qui se conçoit dans un contexte vivant sur un mode qui est celui d'une interaction entre des éléments, et que nous qualifions d'œuvre et qui ne représente qu'un aspect lorsqu'on se représente l'œuvre comme un objet.

Il y a dans l'idée d'expérience quelque chose qui inclut, qui enveloppe ce mode d'interaction dans ce qu'il présente d'aléatoire et avec ceci de particulier, je reviendrai plus tard sur la notion de récit, avec ceci de particulier du point de vue, non pas tant de ce que nous nous représentons sous la notion d'œuvre, que les conditions de l'œuvre. Dans ce que cette indétermination permet de faire bouger du dispositif en quelque sorte incrusté en dépit des attentes que cela produit.

Je pense à réception, la réception de tout ce qui s'apparente à l'art, de toute œuvre, est comme on le sait, largement fonction d'un ensemble d'apprentissage. Ces apprentissages sont pris eux-mêmes dans des formes diverses, ce ne sont pas seulement celle de l'éducation, mais quelque chose de plus large, plus vaste... Qui présente également les caractères d'une expérience... Plutôt qu'apprentissage, j'aurais pu dire fonction. Une expérience qui se construit, parfois presque à notre insu, mais qui est forcément présumée dans le rapport que nous avons à l'art en général. On sait très bien que ces apprentissages, ces expériences tendent inévitablement, sous l'influence de paramètres qui sont d'ordres psychologiques, institutionnels, etc., à se fixer dans des formes

stables. Et jusqu'à parfois faire obstacle à d'autres types de perceptions, on sait très bien que l'on peut ouvrir sa perception, son attention à des choses où jusque-là on était fermé. Donc il y a une tendance à la fixation. Et cette tendance est quelque chose de normal qui peut intervenir de manière positive dans la manière dont nous faisons l'expérience de certaines choses mais peut aussi se transformer en obstacle, peut constituer une sorte d'entrave aussi bien pour l'artiste (tendance à la monotonie, à la répétition inféconde...), que comme obstacle à l'expérience des œuvres, de l'art, à quelque chose qui n'appelle pas forcément à refermer, à être refermé sur des catégories établies, fixées, incrustées. L'attention qu'on peut prêter à ces aspects indéterminés de l'expérience qui sont toujours ce qui permet d'échapper en partie à cela ... La conscience de ce qu'il peut y avoir d'indéterminé dans l'expérience esthétique c'est quelque chose de déterminant. Surtout si cette expérience esthétique est elle-même conçue comme quelque chose qui excède de beaucoup nos simples représentations d'une œuvre qui s'inscrit toujours dans un contexte d'activité partagée, d'interactivité, dans un contexte là où ce qui apparaît mental, se révèle étroitement enchevêtré à des éléments d'activités (physiques). Et ceci a eu une grande part dans l'art du XX^e siècle et nous force à prendre en compte ce genre de choses. Donc le concept d'expérience, de ce point de vue, on peut le spécifier de cette manière, il me semble très riche et certainement d'une pertinence très supérieure au concept que l'on a par ailleurs l'habitude d'utiliser. Je parle davantage d'expérience esthétique que de perception esthétique, parce que la perception, c'est réducteur, cela réduit l'expérience à la simple fonction des organes des sens.

Pourquoi parler de récit ? En ce moment, je suis en train de proposer un récit. Le récit de ce que je me représente sous la notion d'expérience et plus particulièrement sous celle d'expérience esthétique en essayant d'y intégrer les éléments apportés par Simone Forti. Elle s'en est tenue là. Simplement dans toute activité, il y a deux moments - celui où, bien entendu, l'activité se déploie dans les conditions qui sont celles que je viens d'esquisser et puis un moment réflexif. Il n'y a pas d'activité humaine qui ne connaisse ce moment-là. Il est particulièrement clair pour les activités scientifiques qui prend alors la forme de la justification des découvertes, des hypothèses. Ailleurs, par exemple en art, il me semble occuper une place analogue, cependant cette fonction est généralement plutôt remplie par la

critique. Je pense que la critique comme le point de rencontre de ce qui vaut comme œuvre avec un public est quelque chose qui appartient au concept d'œuvre. L'art intègre la critique, parce qu'une œuvre qui serait déconnectée de tout rapport à un public ne signifierait strictement rien. Tout au plus un contenu mental privé, mais cela ne fait pas de l'art. Donc en ce sens, bien qu'on puisse dissocier les deux : moment où l'activité se déploie et moment où la réflexion se met à l'œuvre, je pense que les deux choses sont liées. Et que pour cette raison, ce moment de la réflexion, du retour sur soi est un moment qu'il n'y a pas lieu de sous-estimer, c'est un moment important, c'est le moment de la réappropriation de ce qui s'est passé à un moment déployé, développé. Ce moment est non seulement réappropriation publique d'une activité d'un individu mais c'est aussi un aspect de la réappropriation par l'individu concerné de sa propre activité dans un contexte public. Ce moment, c'est aussi celui de la clarification, de la clarification du sens de tout ce qui a été fait et cela me semble également quelque chose qui n'est pas du tout négligeable. La question si l'on admet tout cela, c'est de savoir pourquoi récit ? Parce que ce modèle de la justification, auquel je viens de faire appel, il peut prendre différentes formes, il peut prendre par exemple dans les sciences la forme d'une reconstruction rationnelle. Une reconstruction rationnelle c'est une reconstruction conceptuelle qui peut connaître des aléas, des incidents... En ce sens une reconstruction conceptuelle fondée sur des ressources logiques ne convient évidemment pas à toute expérience et pour la plupart des activités qui nous sont familières. Quand on y réfléchit, on s'aperçoit que les reconstructions après coup font davantage appel à la forme du récit. C'est une chose qu'on a tendance à sous-estimer, encore que nous en soyons largement habitués, nous y faisons appel en permanence, c'est notre façon de réordonner le réel, de nous donner les moyens de nous représenter de le concevoir, de le clarifier en faisant appel à des ressources narratives. Pour terminer, les expériences en appellent bien à des récits, si l'on veut bien admettre que ces récits constituent des moyens qui nous sont donnés pour nous rendre intelligibles et nous rendre intelligible ce qui, à un certain moment, a été entrepris dans des conditions variables, vagues, indéterminées. Et le récit devient alors le moyen certes d'appauvrir, car il y a toujours un appauvrissement, mais de concevoir et de se représenter une expérience. Le récit c'est en même temps le témoignage par les acteurs mêmes, ça peut être quelque chose qui se pose comme justification et clarification et puis aussi une transmission, mais on a

affaire à une transmission différée. Mais il faut rajouter à propos de cette « présence » dans l'entretien avec Simone Forti, que le récit d'expérience, lorsqu'il intervient, peut-être une façon de préserver quelque chose qui est de cet ordre-là. Parce que cela fait partie des ressources de la narration. La littérature est là pour en témoigner... Il est évident que je me suis appuyé jusqu'à présent sur les ressources du langage verbal, ce ne sont pas les seules évidemment.

Le récit d'expérience¹

Pascal Nicolas-Le Strat²

L'expérience s'éloigne, devient incertaine. Elle se fait encore entendre, mais de loin. Que va-t-il subsister ? Des traces visuelles ou sonores, écrites ou figurées. Et les innombrables récits que les participants peuvent en faire. Comment faire venir au jour - à fleur de connaissance³ - une réalité que chacun a vécu sur un mode si personnel ? Toute expérience inaugure une possibilité indéfinie de commentaires et de narrations, de descriptions et d'analyses, que l'éloignement et la perte ne cessent d'attiser et de stimuler. Car c'est bien l'absence qui exalte cette prise de parole. Au fur et à mesure que le «texte» originaire de l'expérience s'estompe, d'autres textes viennent le reprendre, le prolonger, le restaurer, le réinventer... Chaque récit porte témoignage de cette situation qui a été vécue en commun mais que chacun re-parcourt à sa façon, dans l'horizon de vie et de pensée qui est le sien. C'est en l'amicale compagnie de Jean-Paul Thibaud et dans le cadre du laboratoire d'expérimentation artistique et sociale qu'il anime («... au bord des protocoles méta») que nous avons mis en pratique et en réflexion le «récit d'expérience», une première fois au cours d'une session à Roubaix, puis lors d'un nouveau séminaire à Aix-en-Provence. D'autres initiatives ont suivi, sur différents terrains, en différents lieux : au Palais de Tokyo, dans le cadre d'un «Laboratoire de paroles», et à l'occasion d'une déambulation dans le quartier La Viste / Belvédère de Sèon à Marseille⁴.

1. Ménager des voies d'accès

Comment rendre manifeste une réalité à laquelle nous n'accédons plus ? Comment faire parler une expérience alors qu'elle se

1. Ce texte est en ligne à cette adresse : Pascal NICOLAS-LE STRAT, «Le récit d'expérience», www.le-commun.fr/index.php?page=le-recit-d-experience [mis en ligne en septembre 2006].

2. Pascal Nicolas-Le Strat est sociologue, professeur en sciences de l'éducation, responsable du laboratoire *Experice* Université Paris 8 Saint-Denis.

3. Michel de Certeau, «Le lieu de l'autre», Gallimard / Seuil, 2005, p. 21-22.

4. Roubaix (15, 16 et 17 septembre 2005), session organisée par le Bureau d'art et de recherche (Corinne Melin et Véronique Barbezat); Aix-en-Provence (25, 26 et 27 novembre 2005), session coordonnée par Hélène Dattler; Palais de Tokyo (25 mars 2006); Marseille / Le Belvédère de Sèon (21 mai 2006), à l'invitation de Christophe Péron dans le cadre du 4^e Festival Art des lieux.

5. Michel de Certeau, *La faiblesse de croire*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1987, p. 274.

6. Michel de Certeau, *L'étranger ou l'union dans la différence*, Paris, Seuil, Coll. Points, 2005, p. 158.

dérobe, se dissimule dans notre souvenir ? Souvent, le narrateur tente désespérément de combler les vides, les blancs, les impossibilités auxquels il se confronte tout au long de son récit ; il relance sans cesse de nouvelles descriptions qui complètent (ou non) la description déjà ébauchée. Il n'en finit plus d'interpréter ce qui l'a déjà été. Nous avons tous en tête des situations de ce type où le narrateur ré-ouvre une conclusion aussitôt son propos conclus ("pour conclure, et je conclurai vraiment là-dessus, je dirais..."). Tous, nous avons pourtant conscience que les vides ne seront pas comblés, ni les oublis réparés, mais aucun d'entre nous n'échappe à cette tentation de vouloir pallier à tout prix ces interprétations qui font défaut et ces descriptions si souvent lacunaires. Le narrateur court alors derrière son propre récit et surenchérit dans sa quête du détail. Il se piège lui-même. Il multiplie les descriptions et les explications mais aucune ne suffit à la tâche. Le narrateur « dévore ses formules les unes après les autres. Voracité de l'énonciation : devant elle aucun énoncé ne tient⁵ ». Par chance, il arrive parfois que le narrateur lâche prise et admette qu'un récit, aussi soigné soit-il, ne sera jamais adéquat à ce qui a été vécu. Dès lors, le récit d'expérience laissera entrevoir plus qu'il ne montrera ; il fera entendre mais de loin. Il dessinera des perspectives sans chercher à les délimiter. En un mot, il ménagera des voies d'accès à partir desquelles chacun pourra librement circuler. Ce changement d'attitude et ce déplacement de posture sont essentiels. Un récit d'expérience, c'est en premier lieu la prise de conscience d'une perte et d'une impossibilité ; et c'est autour de cette perte et de cette impossibilité que le narrateur et ses interlocuteurs vont pouvoir se rencontrer. Cette impossibilité, ils la partagent : elle leur est commune. Elle constitue le meilleur motif de leur rencontre. Le narrateur et ses interlocuteurs se rejoignent autour d'une même nécessité, la nécessité de concevoir un nouveau « présent » pour une expérience qui se fait entendre loin, très loin de son terrain de réalisation. Tant que le narrateur reste arc-bouté sur l'expérience dans les termes où il l'a vécue, tant qu'il reste obnubilé par la précision et l'authenticité de son récit, la discussion ne parvient pas à se nouer. Car une telle fétichisation de l'expérience vécue dissuade tout dialogue. Pour que la rencontre soit possible, il faut que le narrateur fasse une part du chemin, qu'il fasse sienne cette impossibilité et l'assume. L'expérience ne devient accessible que si elle s'extravertit et se désolidarise d'elle-même. Comment pourrait-elle se discuter et se communiquer si elle se clôt en elle-même, si elle « enclôt en soi la vérité⁶ », si elle se préoccupe principalement de ré-attester

ce qu'elle a été et ce qu'elle sera toujours, si elle se confine dans ce qui a constitué son unicité de sens et de vécu ?

2. Un double empiètement de sens

Le narrateur campe à la lisière de deux mondes : le lieu de l'expérience auquel seul il accède par son travail de remémoration et l'espace de dialogue qu'il inaugure par son récit d'expérience et auquel tous les participants vont librement accéder. Un tel écart est constitutif de sa posture – l'écart entre ce qui a été expérimenté et ce qui peut en être dit, l'écart entre l'expérience telle qu'elle a été vécue et l'expérience telle qu'elle est impliquée par le récit qui en est proposé. La difficulté pour lui est de proportionner son exposé. Une part du récit le renvoie à la singularité de ce qu'il a ressenti, l'autre à la libre interprétation de ses interlocuteurs et aux surprises qu'elle lui réserve. Le narrateur vit la situation d'un frontalier campant à la lisière de deux mondes⁷, également attentif à l'un et à l'autre.

Le récit d'expérience se manifeste idéalement à travers ce mouvement incessant de déterritorialisation (se dérober) et de re-territorialisation (s'impliquer), à travers un double empiètement de sens qui fait que nous acceptons que ce qui fait sens pour l'autre puisse le faire ponctuellement pour soi. Arrive un moment où les interlocuteurs deviennent pleinement locuteurs et s'emparent des mots qui leur sont adressés pour les reparcourir dans de nouvelles perspectives et sur d'autres terrains. Ils discutent et confrontent. Ils esquissent une interprétation ou tentent une explication. Ils font écho à d'autres situations. Le récit d'expérience produit son œuvre. Un espace de parole s'est constitué et, au sein de cet espace, l'expérience existe désormais en tant qu'expérience commune, par l'entremise des multiples interprétations qui lui sont adressées et les nombreuses variations dont elle est l'objet. Elle est revisitée et traduite. Elle se mutualise par la lente superposition de couches interprétatives, minces et translucides⁸, qui la recouvrent sans cesse de nouvelles significations sans pour autant masquer ce que les précédentes ont pu esquisser ou en dire. Elle se morcelle en un grand nombre de fragments qui se recomposent selon des points de vue nombreux et différents. L'expérience originaire est en quelque sorte subtilisée et dépossessionnée au bénéfice d'une expérience devenue commune, qui émerge à l'entrecroisement de ces diverses prises de paroles. Mais cette dépossession ne signe ni une perte ni un abandon. Au contraire, elle fraie la voie à de nombreux développements et maintient de la sorte l'expérience active et productive, présente et influente.

7. Michel de Certeau, *La prise de parole et autres écrits politiques*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1994, p. 192.

8. Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Coll. Folio essais, 2000, p. 129.

Le récit a rempli sa fonction quand l'expérience est devenue multiplicité – multiplicité de perceptions et d'interprétations, de commentaires et d'appréciations. Le narrateur peut alors choisir de quitter discrètement la scène. Sa parole se fait pudique et concise, ainsi que la caractérise Walter Benjamin. « Plus le conteur renonce naturellement à toute différenciation psychologique, plus [ses] histoires pourront prétendre rester dans la mémoire de l'auditeur, plus elles se couleront parfaitement dans sa propre expérience, et plus il prendra finalement plaisir, un jour ou l'autre, à les raconter à son tour⁹ ».

9. Idem, p. 125.

3. Apprendre de son propre récit

Le récit d'expérience appelle une prise de parole. Il implique la constitution d'un espace collectif de rencontre et d'échange, conçu à dessein, dans le but de faire émerger des questions et solliciter des commentaires. Le récit d'expérience est une invitation au dialogue. C'est donc un dispositif dont le narrateur prend l'initiative mais qui, en retour, l'oblige, ainsi que le formule Isabelle Stengers – l'oblige à porter un regard différent sur sa propre expérience, l'oblige à accueillir les multiples malentendus qui ne manquent pas d'apparaître lorsqu'on porte à la connaissance des autres certains événements de sa vie, l'oblige, en fait, à laisser filer son propre récit et accepter de le voir bifurquer et trébucher dans l'écoute et le regard de ses interlocuteurs. Le narrateur ne s'exprime plus uniquement à partir du point de vue qui est le sien mais il le fait désormais à l'intérieur d'un espace de parole que son récit contribue à faire émerger mais dont il ne peut pas anticiper le développement. Cet espace « oblige »¹⁰ tous les participants qui acceptent de s'y impliquer et singulièrement l'auteur du récit lui-même. Il les « oblige » parce qu'il les confronte à cette question fondamentale : est-ce que nous acceptons le risque d'être construit à notre tour par les paroles que nous entrecroisons à l'occasion d'un récit d'expérience et de la discussion qui s'en suit ? Est-ce que le narrateur va tenir à distance son propre récit de crainte qu'il le surprenne et l'entraîne sur un terrain incertain ? Ou au contraire va-t-il relever le défi que lui pose sa propre narration et accueillir les multiples interprétations qu'elle ne manque pas de provoquer ? Arrive un moment où le narrateur n'est plus à l'initiative. Son récit instaure un espace de parole qui, naturellement, se met à fonctionner à son compte propre. Va-t-il s'en défier, chercher à s'en protéger ? Va-t-il au contraire aborder sa propre expérience un peu différemment en regard des multiples questions que les

10. En tant que nous sommes « obligés » par notre propre pratique, cf. Isabelle Stengers, *La vierge et le neutrino. Les scientifiques dans la tourmente*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2006.

autres lui adressent ? Ce à quoi nous «oblige» notre propre récit d'expérience, c'est bien de se mettre à son écoute et d'être capable de ré-apprendre de lui. L'expérience nous construit et son récit tout autant, par l'intermédiaire des multiples paroles qui s'entre-choquent en lui. Le narrateur vit alors un dépaysement par cela même qu'il décrit et se trouble à l'écoute de qui lui appartient pourtant si intimement. Effectivement, il apprend de son propre récit, d'autant qu'il se rend volontairement vulnérable aux nombreux développements que son acte de narration suscite.

4. Faire jouer les différences

Faire le récit d'une expérience consiste donc à mettre au travail les nombreuses variantes et variations qui ne manquent pas de survenir au moment de la narration. Le récit diffracte la situation en une grande diversité de points de vue, aussi nombreux que le sont les questions soulevées ou les interprétations proposées. Concevoir et conduire un récit, c'est manifester notre capacité à faire jouer les différences – à les solliciter – à l'intérieur même de notre propre récit. Une question surgit là où nul ne l'attendait : une interprétation entrouvre un horizon jusqu'alors inaperçu. Le récit et l'auteur du récit deviennent alors « surface d'inscription, chambre d'écho, membrane sur laquelle rebondissent, souvent à [leur] insu, les projections multiples de tous¹¹ ». Comment se situer dans ce flux d'images et de paroles, de commentaires et de questionnements ? Comment apprivoiser cette multiplicité inhérente à n'importe quel récit d'expérience – cette multiplicité intempestive, dérangement, créative ? Déjà, peut-être, en nous défaisant de cette propension à démontrer et à expliquer, spontanément associée à l'acte de narration : une position de pouvoir à laquelle nous aspirons mais, aussi, en symétrie, une position dans laquelle nos interlocuteurs nous assignent.

Expliquez-vous ? Quelle solution apportez-vous ? Quels enseignements tirez-vous de cette expérience ? L'injonction à démontrer et à expliquer enferme le récit sur lui-même comme s'il devait déchiffrer en soi et découvrir dans sa propre texture l'ensemble de ses raisons et motifs.

Pourquoi exiger de lui ce qu'il ne parviendra jamais à atteindre – le pouvoir d'apporter une réponse, le pouvoir de conclure – alors qu'il tire sa puissance, au contraire, de son irrésolution. Le récit vaut pour la multiplicité des questions qu'il soulève et qu'il contribue à mettre en forme. Il agit à la fois comme une surface d'inscription sur laquelle se diffractent nombre d'interrogations, à la fois comme

11. Michel Anselme, *Du bruit à la parole. La scène politique des cités*, Paris, Éditions de l'Aube, 2000, p. 108.

un terreau dans lequel un questionnement va s'enraciner et prendre forme. En emboîtant le pas à François Deck, nous dirions que le récit d'expérience apporte, en premier lieu, une lisibilité à un problème (à des problèmes) à partir de leur transfiguration dans une forme questionnante. En ce sens, les récits « potentialisent des mobilisations de sens, des technologies intellectuelles, des rassemblements de personnes et des moyens partageables¹² ». Ils facilitent la formulation des questions plus qu'ils n'apportent de solutions ou n'imposent leur enseignement. Et c'est bien en procédant ainsi, en favorisant des lectures insolites et intempestives, que le récit d'expérience parvient « à faire taire les prophètes et les législateurs, tous ceux qui parlent pour les autres et en avant des autres¹³ ».

12. François Deck, « Performer la société », Biennale de Paris, octobre 2006.

13. Michel Foucault, *Dits et écrits IV* (1980-1988), Paris, Gallimard, 1994, p. 87.

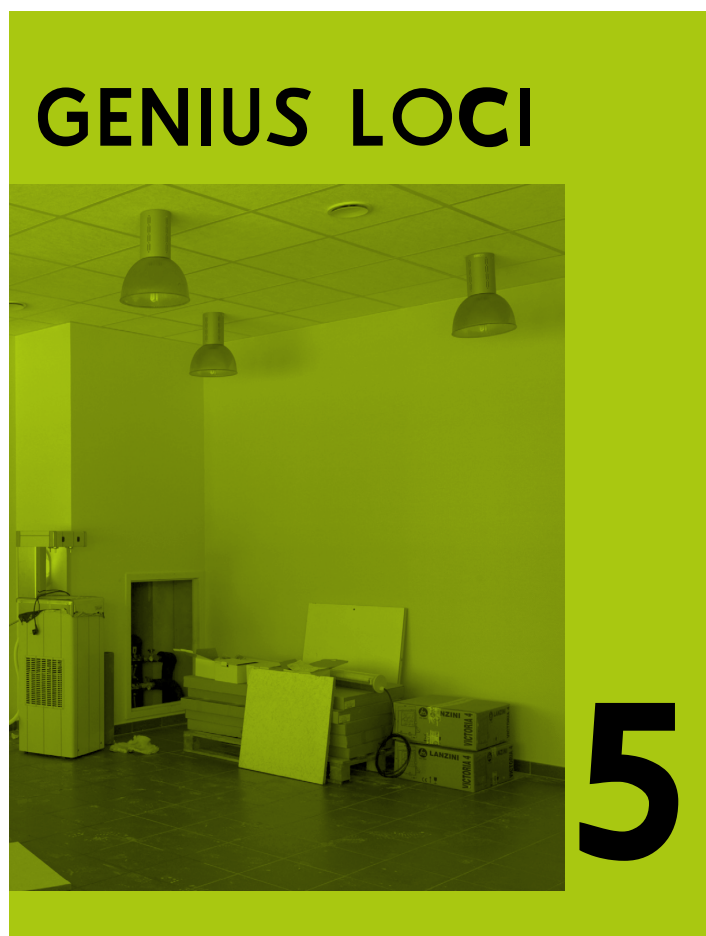
5. Un révélateur, un embrayeur de sens

Le narrateur construit une double liberté, d'abord dans son rapport à l'expérience qui n'est plus ni retenue ni intimidée par une exigence d'authenticité, symétriquement dans son rapport à ses interlocuteurs qui n'est plus contraint par une injonction de résultats. Sans preuve à apporter, ni solution à proposer, le récit suit son cours et déploie son intrigue. L'enjeu n'est pas tant de savoir ce qu'il est sensé recouvrir (un témoignage fiable ou une expression authentique), que de découvrir ce qu'il est capable d'amorcer, d'agencer ou de fabriquer. Qu'est-ce qu'il nous fait partager ? Dans quel questionnement nous entraîne-t-il ? À quoi nous fait-il penser ? Et fondamentalement : de quelle autre expérience nous rapproche-t-il ? Un récit d'expérience fait advenir une multiplicité d'autres expériences. Par son intermédiaire, de nombreuses autres situations de vie ou de création se rencontrent, silencieusement ou bruyamment, sous la forme d'un long échange ou d'un bref instant, dans une discussion à plusieurs ou une réflexion de soi à soi. Un récit d'expérience fonctionne donc comme un véritable découvreur d'expériences, dans la double acception du terme : il les débusque au cœur de notre existence et il ôte progressivement tous les filtres qui en masquent l'accès. À travers lui, de multiples expériences s'interpellent, se sollicitent ou se surprennent. À travers lui, nous faisons l'expérience d'un « commun ». Le récit d'expérience est un dispositif qui inaugure une communauté de sensibilité et de questionnement. C'est un révélateur et un embrayeur de sens. Il introduit des passerelles et esquisse des passages. Le récit d'expérience se vit, à son tour, comme expérience, comme une expérience à part entière : la mise en lumière d'un événement profondément enfoui en soi,

la découverte de soi dans et par les mots de l'autre ou encore le sentiment de proximité et de familiarité que nous éprouvons vis-à-vis d'une situation qui nous est pourtant étrangère... C'est bien la qualité propre du récit qui est décisive, la pertinence de sa composition narrative : son déroulé, son rythme, son intensité ou encore son intrigue. Paul Ricœur insiste sur l'importance de cette mise en intrigue et sur son rôle médiateur. Ce qui est éprouvé par l'interlocuteur doit d'abord être construit par et dans le récit. Si une expérience nous parle alors que, fondamentalement, elle nous demeure inaccessible, c'est que le récit qui nous en est proposé l'a déjà articulée dans des signes, des concepts, des formes sensibles ou des normes qui nous sont familiers¹⁴. L'art du récit trouve toute sa force dans cette intelligence de l'intrigue qui agence des faits, articule des signes ou forme des sensibilités. C'est ainsi que l'expérience devient intelligible et déchiffrable sans pour autant devenir parfaitement transparente ou complètement accessible.

14. Paul Ricœur, *Temps et récit – 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, Coll. Points-essais, 1983, p. 108 et sq.

Genius Loci 5, publication offerte lors
de la cinquième conférence de *Genius Loci Monflanquin* :
Genius Loci 5, Pessac, éditions T, 2011.



EXTRAIT D'UNE CONVERSATION AVEC VÉRONIQUE LAMARE, ARTISTE

Bordeaux, septembre 2011



Céline Domengie — Lorsque nous nous sommes rencontrées il y a trois ans, nous avons beaucoup discuté de chantier, c'est un sujet de réflexion que nous partageons toujours. Pourrais-tu décrire ce qui t'intéresse dans les situations en chantier ?

Véronique Lamare — À l'époque, je faisais des repérages de sites dans Bordeaux en vue d'y développer des actions-video. Mon choix s'opérait en fonction d'une certaine «disponibilité» du lieu (friche, chantier), mais aussi et surtout de l'architecture présente à l'arrière-plan. Aujourd'hui, sur ces sites, des bâtiments ont été démolis, d'autres construits, il y a donc des points de vue qui n'existent plus. De la même façon, sur un chantier, ça change tout le temps, des choses disparaissent et d'autres apparaissent, cela amène le regard à des endroits différents. On retrouve d'ailleurs là la notion de cadrage, comme dans la vidéo. C'est un mouvement perpétuel, différents états se succèdent, si tu ne les a pas vus, ils sont perdus, une fois que le bâtiment est fini ça n'existe plus. (...) Dans le temps du chantier il y a un moment où on a la sensation que



tout est encore possible. Un stade où il y a suffisamment d'éléments pour imaginer de quelles façons ça pourrait prendre forme, des repères pour projeter ses propres visions... Ce n'est pas une page blanche. Ensuite, avec l'avancement de la construction, ça se referme, il y a de moins en moins de possibilités, tout se précise. Dans ma façon de procéder, le travail artistique est assez comparable, au début je pars de certains éléments, j'expérimente... et à un moment (c'est un peu un moment d'euphorie d'ailleurs) j'ai l'impression que des tas de



possibles s'ouvrent, et puis ça se referme au fur et à mesure que je fais des choix.

C D — Effectivement, faire un choix, c'est projeter quelque chose... à dessein. Lorsque je t'ai invité à participer à la conférence Genius Loci 3, je t'ai proposé de travailler à partir d'enregistrements sonores de descriptions orales du bâtiment (j'avais interviewé des ouvriers, des élèves, des professeurs, des dessinateurs du bureau d'études, etc.). Tu as choisi d'y répondre par le dessin, pourrais-tu raconter cet exercice ?

V L — Ce qui m'a mis sur la piste ce sont les interviews. C'est par ce biais que je suivais le chantier et que j'ai commencé à me l'imaginer, juste en écoutant les bandes son. Je me suis rendue compte que c'était compliqué d'imaginer un chantier à partir d'une description, comment imaginer un bâtiment en construction sans l'avoir vu ? sa forme, son orientation, etc. Parfois, je ne comprenais rien, non parce que je ne suis pas spécialiste, la question n'est pas là, mais parce que décrire

un volume, une forme, ce n'est en fait pas si évident. Il y a des tas de façons de le faire, c'est aussi fonction du vocabulaire que l'on emploie qui fait partie d'un champ plus ou moins spécialisé. J'ai tenté de dessiner ces bâtiments, ces volumes, sans les voir, juste à partir des mots. Ce qui revenait à poser la question suivante : comment mettre en forme un volume à partir du langage ? Cela rejoignait cette idée de projection que j'évoquais tout à l'heure.

C D — Tu as décidé d'écouter et de dessiner en public et en direct, avec un dispositif qui permettait de filmer ton geste, ton dessin, et de les projeter sur grand écran. Le lieu qui m'accueillait (Salle des Consuls de Monflanquin) a configuré cette forme de présentation. Au début, j'imaginais un dispositif où il y ait le moins de distance possible avec le public, une conférence sans prothèse, sans caméra ni écran, la présence de la scène m'apparu comme une contrainte, finalement nous avons joué avec ce côté théâtral, et c'était intéressant, ta proposition s'est

coulée dans ce moule. D'une certaine façon le public participait car il était aussi attentif à ce qu'il voyait qu'à ce qu'il écoutait, les gens étaient un peu acteurs car ils pouvaient évaluer la difficulté et la pertinence de tes choix.

V L — C'était théâtralisé parce qu'il y avait une scène, mais en même temps ce n'était pas spectaculaire, je me suis pas senti enfermée là-dedans car je n'étais pas en train de jouer mais de faire quelque chose : j'écoutais les sons et je dessinais, absorbée dans ce que j'étais en train de faire, le corps tout entier impliqué. J'étais aussi un élément constitutif d'un ensemble, entre Lidwine en train de faire un puzzle et toi qui diffusait les images et les sons.

C D — Vous aviez deux attitudes asymétriques, Lidwine, affairée à son puzzle, jouait un personnage, alors que toi non, tu étais toi-même, en état de concentration. Mais comme vous étiez sur scène, vous étiez en représentation, chacune donnait l'image d'un genre d'exécution différent. (voir conversation avec Lidwine publiée dans Genius Loci 4)

V L — Il y avaient plusieurs formes qui cohabitaient sur scène : des images, des sons, des actions, ça se passait bien ensemble. J'ai trouvé que c'était assez juste parce que ce n'était pas figé.

C D — J'ai essayé de mettre en scène une constellation, une situation complexe, c'était une proposition sur le chantier et elle-même en chantier. Ces conférences furent un espace de recherches où j'ai élaboré des mini-maquettes de possibles, une sorte de laboratoire où je me suis constitué un réservoir d'outils, d'idées à développer plus tard. L'invitation de tierce personnes était aussi très riche car il a permis d'expérimenter des méthodes de travail et de création où trois personnalités s'expriment, en partageant un espace commun sans que ce soit un projet collaboratif. Cette question du commun est très importante et le chantier la pose frontalement, car c'est un lieu retranché de la société, interdit au public, bien que financé par les fonds publics. C'est une exploration à poursuivre.













**Direction artistique
& photographies**

– Céline Domengie.
www.celinedomengie.fr

Relecture

– Jean-Paul Thibau.

Publication

– Le Belvédère, cent exemplaires,
septembre 2011, Monflanquin.
lebelvederedemonflanquin.wordpress.com

Conception graphique

– Yasmine Madec & Damien Arnaud
www.tabaramounien.com

– Le texte est composé en
NotCourierSans et W Droge,
typographies libres créées
par OSP-Foundry.



Index

Notions :

Abhyāsa : 234, 239, 241, 261.

Action parallèle : 180.

Activité : 7, 9, 10, 13, 19, 20, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 50, 51, 59, 64, 72, 90, 91, 96, 100, 104, 105, 114, 117, 125, 126, 127, 131, 137, 142, 146, 147, 149, 151, 152, 153, 157, 158, 165, 166, 167, 170, 178, 179, 180, 183, 184, 185, 195, 196, 209, 229, 230, 233, 234, 235, 236, 238, 241, 247, 249, 250, 252, 253, 254, 262, 281, 313, 322, 329, 329, 332, 343, 344, 349.

Aléatoire : 153, 231, 241, 242, 248, 249, 262, 279, 351.

Alliance : 281, 298, 312, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 332, 333, 334, 335, 336, 344, 352, 353.

Artistique (1%) : 62

Adresse : 15, 55, 65, 85, 113, 121, 123, 186, 221, 225, 238, 323, 326, 334.

Ars memoriae : 34, 47.

Art conceptuel : 21, 22, 25, 167.

Atlante : 7, 52, 315, 316, 319.

Attention : 23, 29, 30, 178, 201, 230, 232, 233, 241, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 262, 263, 281, 285, 291, 292, 306, 332, 344, 351.

Anthropologique : 41, 42, 45, 115, 125, 131, 165, 166, 167, 170, 171, 324, 331.

Archives : 10, 21, 34, 35, 47, 49, 51, 52, 54, 73, 109, 111, 118, 121, 123, 127, 135, 143, 167, 171, 175, 199, 203, 211, 219, 223, 225, 286.

Atlas : 10, 12, 13, 15, 16, 20, 46, 52, 54, 55, 189, 191, 223, 226, 267, 281, 285, 306, 311, 312, 315, 320, 321, 323, 332, 335, 336, 337, 338, 345, 349, 351, 352, 353.

Auto-hypnose : 143, 184.

Banalyse : 135, 136.

BIM : 12, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 303, 306, 344, 352.

Brutaliste : 293.

Capitalisme mondial intégré : 145.

Caryatides : 315, 319.

Censure : 215.

Chantier : 7, 9, 10, 12, 13, 15, 52, 55, 62, 65, 67, 68, 89, 96, 102, 103, 104, 105, 109, 114, 115, 117, 119, 121, 185, 189, 211, 267, 293, 298, 299, 306, 307, 315, 337, 341, 342, 343, 344, 349, 352.

Ciel : 41, 251, 311, 312, 313, 315, 319, 344, 352.

Commun : 10, 12, 45, 46, 117, 167, 177, 178, 197, 223, 259, 260, 270, 291, 297, 298, 322, 335, 336, 345, 350.

Conférence : 37, 63, 65, 67, 68, 69, 72, 73, 75, 77, 80, 81, 85, 100, 101, 102, 103, 105, 111, 113, 121, 123, 126, 131, 142, 148, 184, 225, 242.

Contingence : 16, 33, 105, 249, 349, 351, 353.

Continuum : 15, 75, 102, 221, 349.

Contre-don : 281, 312, 334, 335, 337, 352.

Consensus : 163, 173, 339.

Conversation : 43, 65, 111, 168, 250, 263, 270, 281, 292, 293, 296, 297, 306, 321, 323, 335, 336, 351, 352.

Convivialisme : 207, 281.

Critique d'art : 26, 29, 30.

Dé-territorialisation : 139.

Discipline : 233, 235, 237, 239, 240, 241, 245, 261, 263, 353.

Dispositif : 9, 10, 12, 15, 16, 24, 36, 37, 39, 50, 51, 55, 62, 68, 73, 100, 111, 113, 114, 121, 127, 136, 137, 138, 145, 152, 163, 166, 171, 178, 195, 219, 232, 249, 250, 254, 255, 258, 259, 260, 261, 263, 281, 285, 350, 351.

Dissensus : 159, 163, 164, 165, 185.

Don : 207, 209, 211, 281, 312, 323, 324, 325, 327, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 352.

Durée : 81, 90, 91, 92, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 117, 143, 232, 235, 236, 238, 240, 241, 247, 254, 275, 306, 307, 323, 343, 350.

Écosophie : 135, 136, 137, 138, 139, 145, 148, 175, 184, 185, 263, 350.

Écosystème : 13, 16, 63, 69, 123, 131, 152, 211, 229, 261, 263, 275, 281, 293, 297, 320, 343, 344, 349, 351.

Effort : 103, 135, 136, 233, 234, 237, 239, 240, 241, 261, 337, 340.

Ego : 125, 142, 148, 149, 174, 177, 231, 238, 240, 241, 242, 246, 249, 262.

Émancipation : 32, 45, 137, 142, 145, 148, 248, 255, 258, 261, 313, 319.

Enquête : 118, 119, 195, 205, 207, 230, 232, 267, 275, 279, 281, 285, 292, 293, 297, 302, 345.

Espace public : 22, 23, 25, 131, 136, 215, 300, 319.

Éthique : 45, 46, 49, 55, 64, 207, 231, 241, 242, 245, 247, 248, 249, 253, 262, 263, 337, 339, 350, 351, 353.

Expérimentation : 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 20, 22, 25, 33, 34, 36, 41, 43, 46, 50, 51, 55, 67, 73, 77, 81, 90, 104, 105, 109, 114, 115, 118, 123, 125, 126, 131, 135, 137, 139, 142, 145, 152, 159, 163, 164, 166, 175, 185, 191, 248, 251, 263, 271, 279, 281, 303, 315, 323, 336, 337, 342, 344, 349, 350, 351, 352.

Extérieur : 27, 28, 29, 48, 72, 92, 104, 237, 239, 240, 241, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 262, 263, 298, 302, 320.

Genius Loci : 9, 321, 322.

Gimwali : 325, 327, 329, 331.

Hasard : 55, 105, 126, 158, 213, 231, 241, 242, 243, 245, 247, 262, 279.

Horizon : 33, 175, 193, 250, 254, 255, 262, 311.

Idiorythmie : 178.

Indiscrétion : 337, 338, 339, 344.

Individu : 135, 142, 147, 148, 149, 167, 177, 179, 183, 184, 185, 246, 248, 252, 253, 260, 263, 344, 351.

Individuation : 253, 254, 262, 313.

Intensité : 142, 143, 145, 239, 240.

Intuition : 35, 41, 96, 104, 105, 159, 231, 232, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 246, 247, 251, 253, 261, 351.

Institution : 9, 12, 61, 115, 119, 126, 139, 150, 157, 159, 175, 178, 211, 258, 267, 279, 303, 306, 307, 325, 326, 335, 341, 345, 351, 352, 353.

Je-ne-sais-quoi : 157, 158, 159, 185.

Kula : 325, 327, 329, 331.

Langager : 42, 43, 45, 350.

Liberté : 32, 45, 48, 63, 90, 98, 103, 104, 105, 118, 137, 141, 148, 158, 165, 178, 247, 248, 253, 254, 260, 263, 307, 326, 335.

Maçon : 340, 341, 350.

Matérialisme : 16, 31, 337, 338, 340, 343, 344, 345.

Métamnèse : 174.

Méthode : 20, 25, 27, 34, 35, 46, 47, 51, 54, 55, 115, 149, 151, 164, 167, 185, 200, 206, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 237, 242, 261, 267, 279, 292, 293, 306, 335, 349.

Médiane : 320, 321, 322, 323, 326, 344, 352, 353.

Mémoire : 12, 34, 35, 39, 47, 48, 49, 51, 80, 90, 102, 103, 105, 121, 173, 174, 175, 205, 213, 221, 226, 246, 267, 270, 303, 315, 343, 350, 352.

Milieu : 32, 51, 96, 117, 139, 167, 229, 285, 292, 297, 311, 312, 315, 319, 320, 321, 322, 323, 325, 329, 344, 351, 352, 353.

Mobilisme : 34, 89, 105, 350, 352.

Mutatis mutandis : 115, 118, 119.

Méta-art : 15, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 43, 44, 45, 46, 54, 55, 142, 148, 151, 157, 164, 165, 167, 170, 332, 349, 350.

Observation : 16, 19, 20, 21, 22, 41, 135, 183, 230, 232, 241, 248, 250, 252, 254, 255, 258, 262, 275, 279, 291, 292, 351.

Ontologie : 231, 235, 245, 249, 259, 262, 263.

Opacité : 27, 28, 41, 81.

Partage : 15, 20, 32, 43, 44, 45, 55, 67, 92, 96, 105, 113, 178, 271, 281, 291, 293, 297, 302, 303, 306, 312, 32.

Passé : 311, 312, 315, 319, 320.

Paysan : 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 262.

Perruque : 242, 221.

Positiviste : 269.

Potlatch : 325, 327, 328, 329, 331.

Praxis : 15, 34, 35, 138, 152, 167, 259.

Présence : 7, 10, 12, 13, 16, 22, 23, 27, 29, 33, 51, 52, 55, 63, 64, 73, 81, 96, 100, 104, 105, 111, 127, 137, 143, 152, 153, 185, 197, 200, 201, 205, 206, 207, 217, 221, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 241, 243, 246, 247, 248, 250, 252, 258, 261, 263, 267, 269, 271, 274, 285, 291, 292, 298, 306, 312, 313, 319, 322, 323, 329, 332, 334, 335, 344, 349, 351, 353.

Procédure : 26, 28, 32, 33, 34, 37, 43, 45, 59, 63, 136, 158, 279, 301, 333, 349, 352.

Processus : 9, 10, 11, 12, 16, 20, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 43, 45, 51, 64, 65, 67, 73, 75, 100, 101, 102, 104, 117, 123, 127, 142, 145, 149, 152, 157, 159, 164, 171, 174, 178, 183, 185, 191, 205, 207, 221, 231, 232, 233, 235, 237, 241, 242, 245, 246, 248, 249, 251, 253, 260, 262, 268, 269, 270, 271, 275, 281, 285, 306, 312, 315, 319, 320, 323, 332, 335, 337, 344, 345, 349, 351, 352, 353.

Présuppositions : 20, 26, 27, 28, 29, 34, 35, 47, 180, 349.

Quotidien : 13, 16, 55, 85, 109, 111, 119, 121, 123, 125, 126, 127, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 150, 151, 152, 153, 159, 181, 185, 219, 221, 230, 234, 249, 251, 254, 255, 343.

Reconnaissance : 104, 332, 333, 334, 336, 341, 344.

Réminiscence : 47, 48, 49, 50, 51, 55, 350.

Réserve : 150, 151, 158.

Rituel : 36, 63, 65, 131, 136, 171, 183, 184, 327, 333.

Scientifique (1%) : 123, 306, 307, 345, 353.

Sotériologique : 233.

Souffle : 41, 145, 195, 205, 209, 231, 233.

Stochastique : 248, 249, 250, 262.

Stratégie : 10, 40, 150, 151, 221, 230.

Sujet épistémique : 39, 40, 45, 350.

Subjectivité : 19, 92, 102, 105, 115, 137, 138, 141, 142, 145, 148, 149, 150, 157, 159, 167, 170, 171, 173, 175, 177, 178, 185, 231, 232, 258, 263, 320, 351.

Tactique : 150, 151, 152, 221, 258.

Tapas : 232, 233, 234, 239, 240, 241, 261.

Terre : 41, 92, 109, 111, 137, 153, 174, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 262, 311, 312, 313, 315, 319, 321, 340, 343, 344, 352.

Temps mesuré : 90, 92, 96, 97, 98, 100, 103, 105, 241, 350.

Terrain : 10, 12, 13, 33, 41, 45, 101, 102, 114, 117, 121, 136, 174, 181, 197, 205, 207, 213, 251, 267, 279, 292, 303, 306, 349, 350, 352, 353.

Territoire existentiel : 131, 159, 165, 167, 344, 352.

Tiers inclus : 183, 184.

Transmission : 37, 44, 45, 46, 73, 97, 115, 127, 142, 175, 191, 331,

Usage (de l'art) : 186,

Yoga : 35, 96, 125, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 261, 262, 263, 291, 293, 319, 349.

Noms propres

ACCONCI Vito : 21.
AGAMBEN Giorgio : 16, 232, 258, 259, 260, 263, 251.
ALABED Julia : 125, 274, 275.
ALTHUSSER Louis : 152, 153.
ANGERAME Dominic : 75, 76.
ANGOT Michel : 232, 238.
ARNAUDET Didier : 33, 111.
BARREAU Jean-Luc : 193, 269, 270.
BATESON Gregory : 184.
BERGSON Henri : 15, 16, 34, 35, 81, 89, 90, 91, 92, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 159, 217, 231, 232, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 245, 246, 247, 261, 262, 350, 351.
BERQUE Augustin : 16, 320, 321, 322, 326, 344, 352.
BERTHOZ Alain : 241.
BLANC Jan : 97.
BOUCHAIN Patrick : 9, 307, 345.
CAGE John : 16, 35, 51, 67, 105, 123, 126, 128, 129, 231, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 262, 263, 351, 353.
CAILLÉ Alain : 16, 163, 207, 281, 324, 325, 333, 352.
CAMILLO Giulio : 49, 50.
CAMUS Albert : 20.
CERTEAU (de) Michel : 42, 46, 150, 151, 158, 181, 183, 221.
CHAR René : 34.
CHARLES Daniel : 240, 242, 243, 246, 250, 353.
CHIBAU Virginie : 74, 84, 193.
COËLLIER Sylvie : 114.
CONFAVREUX Joseph : 306, 307.
CONTOUR Catherine : 109, 111, 144, 171.
COMETTI Jean-Pierre : 33, 41, 43, 44, 45, 54, 159, 171, 180, 250, 336.
CRAWFORD Matthew : 44, 249, 262.
DANIEL Jean-Pierre : 42.
DEBORD Guy : 105, 327.
DELEUZE Gilles : 9, 42, 105, 118, 139, 163, 235.
DELIGNY Fernand : 42, 43, 105, 183.
DEFERT Jacques : 131.
DÉTIENNE Marcel : 311.
DIDELON Valéry : 268, 269.
DIDEROT Denis : 16, 337, 338, 339, 352, 353.
DUCHAMP Marcel : 21, 148, 164, 246, 329.
ÉLIADÉ Mircéa : 232, 233, 234, 236.
FERRER Esther : 100, 105, 350.
FERRERE Angèle : 10.
FONTENAY (de) Élisabeth : 337, 338, 339.
FORTI Simone : 21, 366.
FOUCAULT Michel : 19, 32, 258, 259.
GEENENS Philippe : 233, 238, 239.
GELL Alfred : 332, 336.
GENETTE Gérard : 336.
GEORGEL Pierre : 13, 52, 66, 67.
GIROUD Michel : 115, 117.
GUATTARI Felix : 16, 36, 105, 118, 136, 137, 138, 139, 142, 143, 145, 148, 149, 152, 157, 159, 163, 165, 167, 171, 173, 175, 178, 181, 183, 184, 185, 263, 350.
GIOTTO di Bondone : 13, 14.
GLEIZAL Jacques : 179.
GOETZ Benoît : 342.
GRASSIOT Flore : 119.
GUÉRIN Michel : 221.
HALGAN Jean-Philippe : 148.
HARTOG François : 49.
HEGEL Friedrich : 104, 105.
HEIDSIECK Bernard : 98, 100, 350.
HEINICH Nathalie : 68.
HÉLIAS Yves : 135, 136, 137.
HÉNAFF Marcel : 332, 333, 334.
HÉRACLITE : 9, 34, 80, 89, 105, 275.
HOOSTRATEN (van) Samuel : 97, 350.
IBRAHIM Annie : 338.
ISOU Isidore : 334.
JAMES William : 235, 245.
KANT Emmanuel : 21, 27, 33, 39, 40.
LAGEIRA Jacinto : 326, 329, 330, 331, 332.
LAMARCHE-VADEL Bernard : 179.
LAMARCHE-VADEL Gaétane : 10, 342, 345.
LAMARE Véronique : 75, 81, 102, 103, 109, 111, 113, 191.
LAPASSADE Georges : 131, 153, 345.
LECOQ Anne-Marie : 13, 52, 66, 67.
LEFÈVRE Hans : 270, 272.
LEGENDRE Mare-Françoise : 39, 40.
LEHN Thomas : 75, 76.
LOISEAU Guillaume : 199, 211, 217, 219.
LOVENS Paul : 75, 76.
LUCA Gherasim : 117.
MABIRE Clément : 268.
MANENTI Josée : 42.
MARIEU Jean : 275, 285.
MARCLAY Christian : 98, 99, 100, 350.
MARCOS (sous-commandant) : 148.
MAUSS Marcel : 16, 207, 323, 324, 325, 327, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 344, 352.
METZ Thierry : 343.
MEYER Rosemary : 21.
MICHAËL Tara : 232, 233, 234.
MORIN Edgar : 10, 263.
MUSIL Robert : 175, 180.
NÆSS Arne : 137.
NEGRI Antonio : 251.
NICOLAS-LE STRAT Pascal : 279, 350, 373.
NIETZSCHE Friedrich : 339.
NORBERG-SCHULZ Christian : 9, 315, 321, 322, 323.
OVIDE : 312.
PAOLI Marie-Lise : 287, 288, 290, 291.
PAREYSON Luigi : 330.
PATANJALI : 16, 105, 232, 233, 236, 238, 351.
PAXTON Steve : 179.
PERRIER Mélanie : 171, 177.
PÉTILLOT Anne : 197.
PIAGET Jean : 39, 40, 45, 350.
PIPER Adrian : 15, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 43, 44, 45, 46, 47, 54, 170, 231, 279, 306, 332, 349, 353.
POLYANI Karl : 159.
PONGE Francis : 59.
PROLONGE Lidwine : 73, 75, 81, 100, 101, 121, 122.
QUINTANE Nathalie : 173, 174.
RANCIÈRE Jacques : 44, 45, 77, 102.
RAUSCHENBERG Robert : 21.
RAZAC Olivier : 9.
REPETTO-ANDIPATIN Déborah : 119, 125, 225.
RUBIN Terry : 147.
SAINT-JEAN de la CROIX : 158.
SARAMAGO José : 341.
TANAKA Min : 125.
THIBEAU Jean-Paul : 15, 16, 20, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 54, 108, 109, 110, 111, 113, 115, 121, 126, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 207, 209, 210, 221, 230, 231, 261, 280, 281, 319, 349, 350, 351, 353.
THOMAS Philippe : 258.
TRUNGPA Chögyam : 231.
VELASCO SANCHEZ Susana : 81, 255, 258, 261, 262, 285.
VERNANT Jean-Pierre : 311, 313.
VOLLAIRE Christiane : 13, 39, 41, 45, 207, 350.
WAHNICH Sophie : 111, 193.
WATSUJI Tetsurô : 320, 323, 352.
WEBER Florence : 335.
WITTGENSTEIN Ludwig : 33, 41, 141, 174.
WOOLF Virginia : 16, 340, 352, 353.
YATES Frances Amelia : 47, 48, 49, 50.
ZASK Joëlle : 16, 123, 171, 177, 232, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 262, 351.
ZERBIB David : 238.

Table des matières

Table des matières

Atlas numérique Genius Loci, modélisation de connaissances à partir d'une poétique du chantier

Préambule 05

I — Genius Loci, une approche expérimentée des chantiers	07
II — D'une poétique du chantier à un Atlas	10
III — L'Atlas comme modèle de connaissance	12
IV — L'Atlas, une méta-œuvre pour la recherche-crédation en arts plastiques	12

Principe 17

I — Méta-art, Adrian Piper, les bases d'un programme doctoral	21
Parcours	21
Positionnement analytique entre art & philosophie	21
Définition du méta-art	26
L'opacité de l'œuvre et la nature épistémologique de l'artiste	27
Le rôle de la critique d'art	29
Pourquoi avons-nous besoin de méta-art ?	31
En résumé	31
Processus mentaux, procédures et récits d'expérience	33
Présuppositions et commentaires	35
II — Méta-art & récit d'expérience chez Jean-Paul Thibeaudeau, pour un affinage du programme doctoral	36
Les protocoles méta	36
Le récit d'expérience au cœur des protocoles méta	37
III — L'art de la mémoire comme méthode de mise en œuvre du méta-art. Archives, réminiscences et commentaires : retraverser les expériences.	47
Expérimenter la parole	51
Action / médiation	51
L'exemple du Bureau d'activités,	52
Atlas Numérique Genius Loci	52

Récit d'expérience Genius Loci Monflanquin 57

I — Procédures de préparation	59
II — Procédures de création La présence dans le chantier : protocoles d'entrées, rituels de passage.	63
III — Procédures de création La fabrique de l'image et l'adresse au public.	65
IV — Conférence n°1	69
V — Conférence n°2	72
VI — Conférence n°3	75
VII — Conférence n°4	80
VIII — Conférence n°5	80

Commentaire Comment représenter le mouvement ? 87

I — Peut-on représenter le mouvement ? Il faut distinguer la durée du temps mesuré : on éprouve la durée mais on ne peut la représenter que par une illusion. L'intelligence pense le mouvant par l'intermédiaire de l'immobile.	90
II — Le peintre ne peut représenter l'expérience du mouvement que par l'intermédiaire de l'immuabilité du tableau, mais dans ce cadre, la fiction de l'œuvre s'ouvre sur une nouvelle forme d'expérience vécue par le regardeur dans le flux d'un mouvement intérieur... L'artiste peut créer de la durée : un acte de liberté.	98

Récit d'expérience Genius Loci Aix 107

I — Rencontre avec Jean-Paul Thibeaudeau	109
II — Le méta-atelier comme espace d'expérimentation pour Genius Loci Aix	114
III — Axe de travail 2011 – 2012 : déplacement, histoire et mémoire	115
IV — Axe de travail 2012 – 2013 : écosystème, quotidien	123

Commentaire Comment l'écosophie permet-elle d'éclairer les pratiques artistiques qui investissent le quotidien comme situation d'expérimentation ? 133

I — Les bases de l'écosophie guattarianne : les trois écologies.	137
--	-----

II — L'art de Jean-Paul Thibeau au prisme de l'écosophie	139	Expérience et individuation	253
Dissensus	159	IV — Synthèse	261
Méta-radeau	159		
Expérimentation	163	Récit d'expérience	
Troisième voie	164	Atlas Genius Loci UBUBM	265
Langage	166		
Anthropos	167	I — PHASE 1	
Le métanaute	175	Partenariat Université de Bordeaux.	
Le métanaute dans le groupe	177	11-2015 > 04-2017	271
Le corps du groupe	177	II — PHASE 2	
Métanautes et idiorythmie	178	Expérimentations dans le cadre	
		de la recherche universitaire	
III — Perspectives	185	UBM. 10-2016 > 04-2017	281
		III — PHASE 3	
Récit d'expérience		Résidence Campus en Commun (UBM).	
Genius Loci Villeneuve	187	09-2017 > 12-2017	291
		IV — PHASE 4 / 2018 > 2019 > ...	297
I — Le cheval de Troie :		V — RETOUR SUR EXPÉRIENCE	303
Les transformations silencieuses	189		
II — Une introduction :		Commentaire	
Genius Loci Saint-Cyr	193	Comment ménager des passes	
III — Le lancement de Genius Loci		au milieu du milieu ?	309
Villeneuve, ancrer la présence, créer le terrain	197		
IV — Ancrer la présence	205	I — Entre ciel et terre	312
V — Exemple de situation-présence :		II — Alliance	
les offrandes et les dons	207	L'Atlas comme système d'alliance	323
VI — La recherche d'archives et de documents,		Les enjeux de la question du don :	
une approche de l'architecture en creux	211	de Marcel Mauss au MAUSS	324
VII — Le déménagement comme situation géographique,		Description des systèmes d'échanges étudiés par Marcel Mauss :	
urbaine et sociale	213	gimwali, potlatch et kula	325
VIII — La permanence comme		Quelque chose de soi	329
forme de présence	217	Le don de rien, la question de l'objet d'art	331
IX — La sortie de résidence	221	La reconnaissance comme condition de l'alliance	332
X — La restitution d'expérience		La demande	333
Mai de la photo 2015	223	Le premier don	334
		L'œuvre, contre-don	335
Commentaire		III — Indiscrétion : l'atlas indiscret,	
Comment prendre une décision ?	227	l'indiscrétion comme éthique	337
		Un déballage raisonné	337
I — Être présent	229	IV — Enjeux	344
Rappel sur les fondements du yoga			
comme pratique de présence	232	Conclusion	347
Tapas	233		
Abhyāsa	234	Bibliographie	355
Intuition – présence – connaissance	236		
Intuition et suspension du jugement : effort et discipline	237	Annexes	363
II — Le choix du hasard, pour une présence			
au processus du monde	241	Index	395
L'imprévisible	251		
L'extérieur	252		

Design graphique : Pascal Sémur
Relecture : Barbara Bourchenin, Cindy Coutant et Caroline Marcant.
Impression : Presses de l'Université Bordeaux Montaigne
Reliure : Jean-Pascal Bax

Octobre 2018
