

QUELQUE PART DANS 2—3.3 L'INACHEVÉ

Céline Domengie — Oriane Helbert

Quelque part dans l'inachevé, novembre 2016



**QUELQUE
PART DANS
L'INACHEVÉ**

2—3.3

ARPENTEUR / 08 NOVEMBRE 2016

Oriane Helbert
ARPENTEUR

Cette journée d'étude, consacrée à la figure de l'arpenteur, a lieu dans le cadre d'un programme de recherche et d'expérimentation plus large qui se nomme *Quelque part dans l'inachevé*.

Quelque part dans l'inachevé est un dispositif que nous avons imaginé avec Céline Domengie ; nous sommes toutes les deux investies dans un projet de recherche artistique et doctoral et c'est dans le cadre des « Cartes Blanches aux doctorants » proposées par Pierre Baumann, notre directeur de thèse commun, qu'est né ce projet que nous développons depuis maintenant plus d'un an.

Le 1^{er} volet de *Quelque part dans l'inachevé* a effectivement eu lieu en octobre 2015, sur le temps d'une semaine, dans la salle d'exposition de la Maison des Arts. Pour le temps d'une semaine donc, nous avons transformé l'espace d'exposition en lieu d'activité afin d'interroger la nature du travail de recherche scientifique en arts plastiques. Quelle en est la spécificité ? Est-elle finalement différente des autres recherches de par son « double enjeu » pratique et théorique ? Chaque discipline a bien sûr ses spécificités de fonctionnement, de méthodologie etc., mais la pratique dans une recherche doctorale en arts n'a-t-elle pas le statut de l'expérience qui vérifie des hypothèses, qui par définition, permet de développer sa connaissance des êtres et des choses par leur pratique — au même titre qu'un chercheur en chimie, en biologie ou en mathématique réalise des expériences dans son laboratoire, avec ses outils, son langage, sa part de subjectivité ou de fiction ?

C'est à partir de cette hypothèse que j'ai choisi d'aborder le second volet de *Quelque part dans l'inachevé*. Celui-ci a débuté le 3 octobre dernier et s'étend jusqu'à la fin de ce mois de novembre. Cette fois-ci il prend place d'une part, en continu à la Maison Frugès-Le Corbusier à Pessac avec l'exposition d'un travail de recherche en cours, celui de Céline au 1^{er} étage de la maison et le mien au

2^e étage ; d'autre part, en pointillé à la Maison des Arts avec des présences « satellites ». À cette exposition et satellites s'ajoutent deux journées d'étude — la première, prenant appui sur le travail doctoral de Céline, s'est déroulée le 11 octobre dernier à propos de la figure du Passeur. La deuxième, que je propose aujourd'hui, s'empare de la figure de l'Arpenteur. Elle repose sur le territoire élargi de *Quelque part dans l'inachevé* — de la Maison Frugès à la Maison des Arts en passant cet après-midi par la Maison de la Recherche. Ce territoire d'occasion a fondé le terrain d'expérimentation de ma recherche doctorale, qui se propose d'étudier le non perçu de nos systèmes et constructions spatiales, temporelles, sociales ou physiques. Le territoire de *Quelque part dans l'inachevé* est donc devenu un laboratoire de recherche et m'a donné l'occasion d'explorer en pratique et de mesurer plastiquement distances, écarts, intervalles, lignes et trajectoires d'ordinaires inaperçus grâce à des instruments de mesure inventés et fabriqués permettant des relevés de mesure, de mouvements, de lignes rigides (câbles électriques) ou souples (gestes et déplacements).

C'est ici, dans cette idée d'exploration et de mesure d'un terrain, qu'apparaît la figure de l'arpenteur qui va nous occuper aujourd'hui. En effet l'arpenteur est étymologiquement un mesureur de terre : il marche, mais à la différence du flâneur ou du promeneur qui vaque selon son envie, selon une destination ou une obligation, il marche le regard fixé et l'attention toute entière dirigée vers le sol qu'il sonde pas à pas. Et chaque pas renouvelle sa vigilance parce que chaque parcelle de terre parcourue comporte des différences — même infimes : la qualité du sol, son inclinaison, etc. Cette attention sans cesse renouvelée lui permet d'acquérir une connaissance affinée du sol qu'il vient de fouler. À ce titre, l'arpenteur peut offrir l'image de l'artiste, du scientifique, du chercheur qui dirige son attention et sa vigilance vers les moindres frémissements, écarts et distances du sol qu'il parcourt, afin de se saisir des mécanismes latents de notre environnement quotidien.

O.H.

Timea Gyimesi

Maître de conférence habilitée, Université de Szeged (Hongrie)

QUELQU'UN QUELQUE PART « ENTRE »

I. Vibrations (arpenteur, arpenter, arpentage)

II. Étreintes (agencer, composer avec Deleuze et Guattari)

III. Ouverture (fantômes et vagues à la Darriussecq)

*

« VIBRATIONS »

« Les cartes sont des cartes d'intensités, la géographie n'est pas moins mentale et corporelle que physique en mouvement » (D 49)

De l'art d'arpenter

Professionnel des techniques de calcul, l'arpenteur mesure des surfaces et des relèvements de terrains. Appelé aussi géomètre, il s'occupe du levé des plans, du nivellement, et travaille avec des outils techniques tels que la chaîne, les jalons, l'équerre, la boussole pour mesurer la superficie, l'étendue des terres en unité agraire. L'arpentage est un travail d'emblée relationnel : le travail sur le terrain est mis en place par une collaboration avec un ou plusieurs figurants qui fixent les points de vue, les jalons, prennent la mesure pour cadrer distances, angles et surfaces avec des appareillages et méthodes mathématiques, géométriques, trigonométriques. Alors, non seulement ce métier de géodésien, arpenteur-géomètre relève de l'ingénierie, mais le travail qu'il réalise se voit immédiatement saisi par l'appareil d'État. Suivant ses propres fins de « décomposer, recomposer et transformer le mouvement [...] de strier l'espace contre tout ce qui risque de le déborder » (MP, 480), l'État s'approprie de l'art de l'arpenteur qui engagé comme ingénieur militaire fait le contrôle et la maîtrise des territoires étatiques, y compris ceux de la mer pour assurer navigation et commerce. Diviser la terre (du *geodaiô*) revient donc à formaliser la relation que l'État entretient avec ses espaces et cela jusque dans ses confins extérieurs (aux périphéries : marges, frontières, lisières, bornes, limites), mais aussi à l'intérieur de l'espace (au centre, au milieu, en vue d'un réaménagement, d'une restriction relative aux travaux routiers, travaux de chantier, etc.), quitte à ne pas perdre l'horizontal et la vertical, latitude, longitude et altitude, toujours en mesurant,

en aplatissant et homogénéisant l'espace, ses aspérités et inégalités pour strier, dominer tout passage sur et dans le territoire.

Divisée en une activité pratique et théorique, la géodésie peut être inférieure et supérieure. La figure de l'arpenteur incarne le savoir faire du technicien, qui grâce à ses mesures rigoureuses parvient à « compter l'espace pour l'occuper » (Boulez). Or, si cette figure nous intéresse aujourd'hui, c'est parce qu'elle reste toujours comme calée entre pratique et abstraction, parcours du terrain d'un côté et mesures géométriques de l'autre, entre matière et forme, défrichage de la terre brute et son plan, sa carte formalisée, entre mouvement et arrêt, entre action et passion, dynamisme et statisme. De fait, grâce au contact direct que l'arpenteur réalise avec sa matière, le territoire à cartographier, il fait également l'expérience d'un autre type de terre, celle qui résiste à la seule prise optique, distante, qui au contraire favorise un calcul fureteur toujours déplacé et renouvelable, fait de visions rapprochées, haptiques.

Or si l'on regarde de plus près le rapport dynamique dans lequel l'arpenteur s'investit pour « compter l'espace », il apparaît que ses incessants allers-et-retours, ses marches et démarches de long en large, ses expérimentations sensibles avec la terre lui permettront d'occuper d'abord, sans pour autant compter l'espace, ou du moins ne le compter que par après. « Occuper pour compter » (Boulez). D'où la particularité de ce détenteur de la science royale qui participe d'une invention tout autre de la terre lui permettant de fouiller à ses limites les plus débordés. L'arpenteur s'inscrit donc dans les deux temporalités de l'espace, telles qu'elles sont définies par Pierre Boulez et reprises par Deleuze et Guattari :

« Compter pour occuper l'espace-temps, ou bien occuper sans compter. mesurer pour effectuer les rapports, ou bien remplir les rapports sans mesure. Précisément son lien avec Proust ne serait-il pas de second type : hanter ou être hanté, occuper ou être occupé sans compter, sans mesurer ? » (DRF, 272)

C'est aussi l'expérience des arpenteurs dans le film de Michel Soutter (*Les Arpenteurs*, 1972). La série illimitée dans laquelle s'agencent les marches cadencées des deux arpenteurs entre les maisons, les gens et les sentiments, ou le rythme toujours variable de leurs pas rendent fluctuante l'unité de la mesure : les lignes ainsi frayées, les plans ainsi tirés ne cessent de recadrer, d'accomoder en faisant choir la perception optique et objective de l'espace. Si bien que, par ces accomodations ou chutes successives, ils viennent à extraire de la terre des sensations inédites. Aussi les arpenteurs de Soutter ou encore la danse de l'arpenteur à la Jean-François Pirson ne viennent-ils que souligner comme en

contrepoint à la fois ludique et inquiétant l'expérience agaçante de ce que Deleuze et Guattari appellent dans leur *Kafka* (1975) « fonction-K ». Si la littérature et les arts ne cessent d'interroger et de constater la puissance de cette figure, c'est qu'elle met aussi en scène la performativité même de tout travail artistique, l'effort et le geste inépuisable de l'artiste travaillant son matériau : langue, couleur et son, etc.

Au-delà d'assigner à l'arpenteur la faculté par ailleurs indiscutable d'affiner notre perception de l'espace (en ceci ce projet côtoie bien celui largement investi par le tournant « spatial » en sciences humaines), au-delà de ce parti pris « critique », il conviendrait aussi de comprendre l'enjeu « clinique » relatif à tout arpentage. L'arpenteur est celui qui quitte le connu, le mesuré pour en déplacer les limites. Ou bien, pour dire avec Deleuze et Guattari, il préside, du même titre que le « personnage conceptuel », à la rencontre des « trois grandes formes de la pensée, l'art, la science et la philosophie » (QPh, 186). Cette attention prêtée à la contiguïté des domaines, à ses parcours et trajets permet du coup de délaissier la géométrie du sujet et de l'objet, comme position thétique créateur de sens : « le sujet et l'objet donnent une mauvaise approximation de la pensée » car, ajoutent Deleuze et Guattari, penser « se fait plutôt dans le rapport du territoire et de la terre » (QPh 82). L'arpentage serait donc une opération ayant tendance à éclipser tout système établi en faveur d'un autre toujours en devenir, métastable, loin de l'équilibre.

« ÉTREINTES »

« Les devenirs, c'est de la géographie » (D 8)

Agencer, agencement

À reconsidérer l'arpentage dans une perspective géophilosophique, non seulement il est possible de donner plus d'envergure au geste territorial de l'arpenteur censé agencer matière et forme, terre et territoire, pensée et non-pensée, mais encore cette pensée territoriale de Deleuze et Guattari offre du coup l'opportunité d'interroger la créativité propre au travail artistique. En effet, pour eux penser et donc faire de la philosophie n'est envisageable qu'en fonction d'un dehors qui échappe à la prise philosophique, et que seul l'art soit à même d'expérimenter avec ses propres moyens. Ainsi compris, l'art non seulement

participe de l'élaboration d'une philosophie de l'événement et du devenir, mais il réalise surtout un point de déséquilibre, tel un « ferment » à la fois esthétique, intellectuel et aussi politique susceptible de déplacer, de déterritorialiser nos « opinions courantes » (QPh 64). C'est justement cette co-formation qui n'est jamais une conformation qui vient à réactualiser notre rapport toujours déjà « critique » (« mineur ») à la culture, à notre contemporanéité.

Le programme exposé dans *Mille Plateaux* (1980) est donc celui de la géophilosophie avec au centre ses opérations territoriales (déterritorialisation, reterritorialisation) et ce qui va de pair avec l'opération de minorisation : l'agencement. Comme le formule Deleuze dans *Dialogues* :

« L'unité réelle minima ce n'est pas le mot, ni l'idée ou le concept, ni le signifiant, mais l'agencement. [...] L'agencement, c'est le co-fonctionnement, c'est la "sympathie", la symbiose. » (D 65-66)

Placée sous le signe d'une pragmatique de relation, de conjonction, la géographie propose une nouvelle carte sensible où l'espace, le temps et tout ceux qui s'y agencent, sujet et objet ne cessent de devenir. Une carte des rhizomes qui se veut dynamique, à même de traduire les dynamismes inhérents de la terre (déterritorialisation, reterritorialisation), la manière où l'on quitte les écueils du moule : logique du sens, logique arborescente de la représentation. Tout est joué donc sur ce dehors, ou encore sur la *conjonction* des plans avoisinants, sur la *jointure* des territoires – enjeux géophilosophiques qui s'avèrent aussi politiques et artistiques. *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991), le dernier livre écrit à quatre mains, s'inscrivant dans le même esprit prolonge ce dépliement des cartes disciplinaires et par là continue d'aller contre toutes opinions, *doxa*, sentiments et perceptions.

Or, les trois domaines de connaissance traditionnellement séparés mis sur le même plan, *Qu'est-ce que la philosophie ?* opère un renversement du platonisme : aucune hiérarchie épistémique, chaque domaine – la philosophie, la science et l'art – connaît non seulement sa manière propre de conjurer le chaos, mais aussi sa créativité propre. Alors que la philosophie crée des concepts, la science des fonctions, l'art des agrégats sensibles, percepts et affects.

Vu à partir de cette « géographie des relations », non seulement les repères, les lignes molaires (lignes dures) de toute subjectivité établie sont minorisées, mais aussi le tout s'agence au « milieu ». Car, « c'est cela agencer : être au milieu, sur la ligne de rencontre d'un monde intérieur et d'un monde extérieur » (D 66). On comprend mieux ainsi l'intérêt particulier de Deleuze pour la philosophie

des Stoïciens et l'empirisme, ces philosophies des « ET ». Toujours est-il que la philosophie et la science, suite à cet agencement, ont des perceptions et affections spéciales qui s'accrochent aux percepts et aux affects de l'art. « Celles de la science autant que celles de la philosophie. » (QPh 126) En effet, « les trois pensées se croisent, s'entrelacent, mais sans synthèse ni identification. La philosophie fait surgir des événements avec ses concepts, l'art dresse des monuments avec ses sensations, la science construit des états de choses avec ses fonctions. Un riche tissu de correspondances peut s'établir entre les plans. Mais le réseau a ses points culminants, là où la sensation devient elle-même sensations de concept ou de fonction, le concept, concept de fonction ou de sensation, la fonction, fonction de sensation ou de concept. » (QPh 188) Deleuze et Guattari appellent aussi « devenir » ces *sensibilia* qui ne cessent de circuler aux limbes mal définis des territoires : quant à la philosophie, elle travaille avec des « personnages conceptuels » qui ont le rôle de « manifester les territoires, déterritorialisations et reterritorialisations absolues de la pensée » (QPh 67) ; quant à la science, elle « perçoit » et « éprouve » avec ses « observateurs partiels » (QPh 124) ; et finalement, l'art fait l'expérimentation « des puissances d'affects et de percepts » (QPh, 64) avec ses « figures esthétiques ». Toujours est-il que les « personnages conceptuels » (et aussi des figures esthétiques) partagent certains traits : « instable », ce « type » se meut « dans les enclaves ou les marges d'une société ». Tels « l'étranger, l'exclu, le migrant, le passant, l'autochtone, celui qui rentre dans son pays... » (QPh 65-66) ; et aussi le « penseur », ou encore le nomade à la suite de ses animaux, et l'écrivain qui fait bégayer sa langue maternelle. Faire bégayer, trouer, faire filer, mais aussi – en relation avec la terre – « grimper » et « descendre » appartiennent donc aux « traits dynamiques » des personnages conceptuels et des figures esthétiques : « si avancer, grimper, descendre sont des dynamismes de personnages conceptuels, sauter à la manière de Kierkegaard, danser comme Nietzsche, plonger comme Melville en sont d'autres, pour des athlètes philosophiques irréductibles les uns aux autres. » (QPh 69-70)

intercesseurs

Or, d'autres figures de mouvement peuvent-elles incarner ce devenir avec le monde ? C'est dans un entretien accordé à Claire Parnet et Antoine Dulaure en 1985, intitulé *Les Intercesseurs* que Deleuze évoque ces « rapports de résonance mutuels » et d'« interférences », ou encore ces « lignes mélodiques » qui défi-

nissent les échanges que l'art, la philosophie et la science ne cessent de réaliser avec la vie. Ce rapport d'interférence ou de modulation – qu'interroge dans la lignée de Cézanne *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981) – relève de « don » ou de « capture », et s'avère « essentiel » pour la création des concepts philosophiques, de fonctions scientifiques ou de « nouvelles combinaisons visuelles, sonores » (PP 170).

« La création, c'est les intercesseurs. Sans eux il n'y a pas d'œuvre. Ça peut être des gens – pour un philosophe, des artistes ou des savants – mais aussi des choses, des plantes, des animaux même [...]. Fictifs ou réels, animés ou inanimés, il faut fabriquer ses intercesseurs. C'est une série. Si on ne forme pas une série, même complètement imaginaire, on est perdu. J'ai besoin de mes intercesseurs pour m'exprimer, et eux ne s'exprimeraient jamais sans moi : on travaille toujours à plusieurs, même quand ça ne se voit pas. À plus forte raison quand c'est visible : Félix Guattari et moi, nous sommes intercesseur l'un de l'autre. » (PP 171)

Avec les intercesseurs – ces « véritables sujets » (QPh 62) du philosophe, ou ces « cristaux » ou « germes de la pensée » (QPh 68) – Deleuze semble minorer le personnage philosophique « sympathique ou antipathique », tels Zarathoustra ou Dionysos. L'intercesseur de même que le « surfeur » (QPh 70) incarnent ce que *Mille plateaux* appelle « le devenir tout le monde » : « devenir tout le monde, c'est faire monde, faire un monde » (MP 343), ou encore « devenir-intense », « devenir-impreceptible », toujours déjà exposé à ces zones de voisinage où tout devient. C'est en fonction de ces zones que le corps perd ses organes, fait ses mouvements haptiques qui le rend impreceptible, qui le « passe entre », toujours au milieu, « intermezzo », suivant les « conjugaisons de flux » inépuisables : ainsi la pensée qui dans son devenir avec son dehors ne cesse de produire d'inédits percepts et affects. L'intercesseur est donc ce avec quoi ou avec qui l'artiste passe « entre » dans ces « zones d'imperceptibilité » qui défait le visage, fait le bègue. À suivre la ligne de fuite pour délaissier tout point d'appui (origine et identité), l'intercesseur capte une onde préexistante, comme dans les nouveaux sports pour lesquels Deleuze développe un intérêt particulier, tels que le surf, la planche à voile, le deltaplane, etc.

Personnages conceptuels, intercesseurs, la figure de l'arpenteur en est bien un, toujours à l'horizon de Deleuze et de Guattari depuis *Kafka*. Soit « la fonction-K » à la croisée des agents collectifs d'énonciation et des passions de corps. À cheval entre intérieur et extérieur, entre l'intime et le collectif, pratique et

théorie, l'arpenteur est du côté de l'hétérogène et de l'inassimilable, de ce qui se crée dans les replis secrets de la matière. D'où il est facile à établir la série : arpenter, lire, écrire, peindre, composer – tous reviennent à saisir les ritournelles, le désir, à plier et à capter des plis qui vont à l'infini. Deltiste, libériste, planchiste, nageur, arpenteur – l'artiste est cet « athlète » (QPh 70, 163) qui suit l'onde, celui qui « ouvre », « fend » des vecteurs inattendus, toujours dans la lignée des signes vectoriels, selon son propre style, propre rythme.

Nous avons donc dit trois choses relatives à l'agencement, à l'intercession :

1) L'idée d'agencer complique « les rapports entre D, territoire, reterritorialisation et terre » (MP 635) : l'espace se strie et se laisse filer vers le lisse – la mer, le désert ou la steppe ; se fait rhizome, « intermezzo » à la Schumann ; fait milieu avec des « zones d'indiscernabilité » qui favorisent des « mouvements aberrants » : déterritorialisations, captures, devenirs.

2) L'arpenteur est pris dans cette complication, il est capturé, et ainsi saisi par les forces de la terre, il ne cesse de filer les lignes, de devenir. « Les devenirs, c'est de la géographie... » (D 8) C'est en prenant la ligne de fuite que la question inquiétante de savoir « qu'est-ce qui se passe ? » devient de l'actualité. Si devenirs il y a, c'est toujours par soustraction : « devenirs-enfants », « devenirs-femmes », « devenirs-animaux », « devenir-intense », « devenir-moléculaire ». « Les devenirs, c'est le plus imperceptible, ce sont des actes qui ne peuvent être contenus que dans une vie et exprimés dans un style. » (D 9)

3) L'intercession implique l'idée de former des séries, de fabriquer des séries – c'est par là que le devenir se prolonge, s'ouvre vers le social, vers une écologie sociale à la Guattari. Car l'arpentage – comme *fonction*, à savoir action, rôle, service, office, profession, métier, mais aussi comme *fonction continue* et *non-intégrable* – se fait toujours à la croisée de trois écologies – sociale, mentale et environnementale. Ceci pour montrer que la création, comme invention des ritournelles – lorsqu'on ne se contente plus d'accompagner simplement le mouvement, mais on cherche plutôt à se pénétrer dedans pour provoquer de nouvelles combinaisons virtuelles –, est aussi l'invention de vies, de modes d'existence et comme telle, elle participe de l'écologie des cultures.

« un monument toujours en devenir, comme ces tumultus auxquels chaque nouveau voyageur apporte une pierre » (QPh 167)

Moduler, modulation

Si le terme de « modulation » paraît particulièrement approprié pour exploiter ce « monument en devenir » qu'est l'œuvre d'art, c'est parce qu'il désigne l'« opération du Réel » (IT à l'œuvre dans tout devenir, en même temps qu'il renvoie à la configuration d'échanges que la géophilosophie de Deleuze et de Guattari n'a de cesse d'accomplir entre l'art, la science, la philosophie et la vie. Désignant dans son acception usuelle une inflexion de la voix, un changement de ton, ou variation dans la couleur, le terme de modulation offre un bon nombre d'occurrences dans des domaines très variés et spécialisés, dont la musique (passage d'une modalité musicale à une autre), la physique (variation d'amplitude ou de fréquence), les télécommunications (changement de la forme physique d'un signal) ou bien les sciences cognitives (énaction). Chacun de ces champs représente un intérêt spécial pour Deleuze et Guattari, il suffit de penser aux modèles technologique, musical, maritime, mathématique, physique et esthétique esquissés dans *Mille plateaux*, ou à *Qu'est-ce que la philosophie ?* qui insiste sur l'indécidabilité des concepts, des sensations et des fonctions.

Pour ce qui est de l'emploi de la modulation en esthétique ou en philosophie de l'art, présent chez Maurice Merleau-Ponty tout comme chez Henri Maldiney, chez Paul Valéry tout comme chez Gilles Deleuze, les propos de Paul Cézanne semblent y jouer pour beaucoup. Ainsi par « modulation » on comprend la technique picturale susceptible de donner à voir des sensations colorées par les taches juxtaposées, lesquelles se succédant les unes aux autres, finissent non plus par modeler, mais moduler la nature.

C'est par une double rencontre avec Cézanne et Gilbert Simondon que Deleuze s'achemine vers la modulation comme concept opératoire d'une philosophie problématique. En effet, ce terme repéré dans le livre « de grande importance » de Simondon – *L'individu et sa genèse physico-biologique*, recensé par Deleuze en 1966 (ID 120-124) – fait déjà une première apparition dans la treizième série de *Logique du sens* (1969). Situé dans un contexte signé par Artaud, Carroll et

Wolfson, la modulation y sert à récupérer la physique du sens – « Tout est de la physique, comme dit Artaud... », « Tout mot est physique, affecte immédiatement le corps. » (LS 106, 107) – en ce qu'elle inscrit dans la matière d'un « pur langage-affect » que portent les « surcharges consonantiques, gutturales et aspirés » et « accents intérieurs », « cris » et « souffles » (LS 109). Agissant sur cette matière molle et « mouillée », la modulation en vient à moléculiser, à trouser la valeur molaire, syllabique du langage articulé. À conjuguer de la sorte la surface des Stoïciens, la schizophrénie ainsi que l'idée de disparation, d'individuation et de milieu de Simondon, Deleuze fait appel à l'état métastable où l'émergence ou l'hétérogenèse du sens et de tout événement peut avoir lieu.

Aussi dans la lignée de la critique simondonienne du modèle hylémorphique une philosophie de l'art s'élabore-t-elle de livre en livre, au fil de cette opération temporelle, continue et perpétuellement variable qu'est la modulation avec des intercesseurs tels que le Simondon de la transduction, le Guattari de la capture des forces, le Cézanne de la catastrophe, le Francis Bacon du diagramme, mais aussi avec Leibniz, Spinoza, Bergson ou Whitehead. Autant de points d'inflexion, autant de variations ou de plis qui viennent reconduire la modulation au beau milieu d'une « complication » entre, voire par-delà sens et sensation. De *Logique du sens* à *Qu'est-ce que la philosophie ?* via *Mille Plateaux*, Francis Bacon. *Logique de la sensation* (1981), *L'Image-Temps* (1985) et *Le Pli. Leibniz et le baroque* (1988), Deleuze (avec et sans Guattari) continue de mettre en échec toute relation de représentation relative à des « paradigmes arbrifiés », modèle qui n'a de cesse malgré tout de mouler notre rapport au monde, à la culture, au social.

Percept, affect

Une fois compris la « sympathie » que la figure de l'arpenteur partage avec l'artiste modulant les puissances des assises géologiques, il reste à déplier les pensées esthétiques inhérentes à cette géophilosophie des devenirs. Aussi le dernier chapitre de *Qu'est-ce que la philosophie ?* – « Percept, affect et concept » – met-il en évidence pourquoi le privilège que Deleuze accorde à l'art, d'abord à la littérature, ensuite aux arts non-discursifs, dès ses débuts philosophiques : c'est parce que c'est l'art (littérature, peinture, musique, architecture, film) seul qui puisse « conserver » quelque chose.

« L'art conserve, et c'est la seule chose au monde qui se conserve. Il conserve et

se conserve en soi [...] Ce qui se conserve, la chose ou l'œuvre d'art, est un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects. » (QPh 154)

Si la modulation opère avec le réel en littérature, en peinture, tout comme en musique, en architecture ou en arts plastiques, c'est toujours par soustraction (minorisation), en éliminant ce qui « colle à nos perceptions courantes et vécues » (QPh 163). C'est ainsi que l'art crée des sensations. Les percepts et affects sont à arracher aux perceptions et aux sentiments du vécu :

« Le but de l'art, avec les moyens du matériau, c'est d'arracher le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant, d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre. Extraire un bloc de sensations, un pur être de sensation. » (QPh 158)

Or, c'est seulement le matériau à travailler qui varie d'un art à l'autre. L'artiste doit en tirer des « plans », des « cadres », pour ensuite les tenir ensemble dans une composition à la fois « technique » et « esthétique » (cette dernière relève de la sensation). Si Deleuze insiste sur l'importance des cadres et des jonctions aussi dans ces pages, c'est parce que ce sont ceux qui « tiennent les composés de sensations » sans pour autant les précéder. Au contraire, ils se construisent « à mesure que l'œuvre avance, ouvrant, brassant, défaisant et refaisant des composés de plus en plus illimités ». (QPh 178-179)

Il existe dans tout travail artistique un triple mouvement qui correspond aux trois modalités de l'« être de sensation » qu'est l'œuvre d'art : 1) la vibration, 2) l'étreinte, l'accouplement, 3) le retrait, la division, la distension. Ou encore, pour formuler autrement : l'artiste doit vibrer, accoupler, fendre et ouvrir, bref *moduler* son matériau – langage, mots et phrases, couleur, matière, pierre, marbre, métal, son, air et motif. Les affects et les percepts ainsi modulés sont comme autant de « variétés » que l'artiste « ajoute [...] au monde » (QPh 166). Toujours est-il que ces trois modalités font bel et bien appel, voire se confondent avec les dynamiques territoriales que tout événement, tel l'art met en œuvre : 1) l'animal qui taille une maison, 2) le territoire-maison qui filtre le chaos et 3) l'univers vers le quel s'ouvre la maison, soit la déterritorialisation.

« Voilà tout ce qu'il faut pour faire de l'art : une maison, des postures, des

couleurs et des chants – à condition que tout cela s'ouvre et s'élance sur un vecteur fou comme un balai de sorcière, une ligne d'univers ou de déterritorialisation. » (QPh 175)

Ces dynamiques sont celles aussi de l'artiste, infatigable arpenteur-artisan, qui explore les potentialités de la matière pour en faire territoire, s'en sortir ensuite rien que pour y rentrer de nouveau. La « mise en variation continue » que l'artiste opère dans la matière en vient à monter des « chants », des « ritournelles », de « petits airs » – comme pour l'enfant qui se rassure dans le noir en chantonnant :

« Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos. Il se peut que l'enfant saute en même temps qu'il chante, il accélère ou ralentit son allure ; mais c'est déjà la chanson qui est elle-même un saut [...]. » (MP 382)

De même que cet enfant conjurant sa peur, ou « l'oiseau qui chante » marquant ainsi son territoire, de même l'artiste qui veut rejoindre le territoire (en s'y reterritorisant) : la ritournelle comme « agencement territorial » (MP 383), exprime « ces dynamismes puissants : ma cabane au Canada... adieu je pars..., oui c'est moi, il fallait que je revienne... On ne peut même pas dire ce qui est premier, et tout territoire suppose peut-être une déterritorialisation préalable ; ou bien tout est en même temps. » (QPh 66) En tout cas le travail artistique se fait selon les mêmes rythmes : la ritournelle monte de la terre (du matériau) au gré et au rythme variable des gestes et des démarches – vibration, étreinte et ouverture. L'acte de territorialisation (déterritorialisation et reterritorialisation) s'avère donc un acte éminemment artistique et qui n'est plus exclusivement la propriété de l'homme non plus. Néanmoins, l'art tient à l'expression, à ce que l'artiste arrive « ailleurs » dans ses mouvements, qu'il réussisse non pas à rendre, mais à ouvrir (sur) quelque chose en se reterritorisant. Du coup, tout devient une question de rythme – vitesse et lenteur – et aussi d'intensité, les véritables problèmes pour faire du style. Pour ce, il faudrait que les composantes tenues ensemble, leur tension, leur rythme s'avèrent expressifs, et que l'expression délimite un territoire : un « monument », des « tumulus auxquels chaque nouveau voyageur apporte une pierre » (QPh 167).

L'artiste, aux aguets du devenir de la perception, du « visible non encore détaché de l'invisible », à « la forme encore mêlée à l'informe » (Zourabichvili), n'est donc pas « dans le monde », mais « avec le monde », comme plié dans ses replis. Les repères optiques, molaires, délaissés, fuis, débordés, il devient « un voyant », « un devenant », « un entendant », « un coloriste » (CC 9) accomplissant son « athlétisme affectif » (QPh 163). Puisque c'est par là qu'il discerne et saisit la force captée de ces zones d'indétermination, d'indiscernabilité, notre vie. Car « seule la vie qui crée de telles zones où tourbillonnent les vivants, et seul l'art peut y atteindre et y pénétrer dans son entreprise de co-crédation » (QPh 164). L'art doit saisir cette vie, l'inventer pour ce « peuple qui manque » (QPh 167) (peuple « que l'artiste et le philosophe sont bien incapables de créer », QPh 105). Aussi ce travail de soustraction caractérise-t-il tous les arts.

« Précisément, c'est la tâche de tout art, et la peinture, la musique n'arrachent pas moins aux couleurs et aux sons les accords nouveaux, les paysages plastiques ou mélodiques, les personnages rythmiques qui les élèvent jusqu'au chant de la terre et au cri des hommes : ce qui constitue le ton, la santé, le devenir, un bloc visuel et sonore. » (QPh 167)

Ce territoire serait donc « l'effet de l'art » (MP 388). L'artiste y traduit les crises du vécu grâce à son devenir qui lui permet de voir « ce qui était enveloppé dans le vécu ». Ces doubles devenirs à la fois le milieu « intérieur » et « extérieur » en viennent-ils à créer, pour reprendre les expressions de Messiaen, des « personnages rythmiques » et des « paysages mélodiques » (QPh 176). Si ces termes ne figurent que rarement dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, c'est qu'elles se voient relayés par l'affect et le percept qui tiennent justement de ce « devenir » (toujours mineurs : enfant, animal, molécule, plante, imprecceptible) que la ritournelle n'a de cesse de capter, capturer pour « former des constellations d'univers » (QPh 185) : « Les affects sont précisément ces devenirs non humains de l'homme, comme les percepts (y compris la ville) sont les paysages non humains de la nature. » (QPh 160)

Affects et percepts se réunissant dans une même composition : « de la Maison à l'univers », « de l'endo-sensation à l'exo-sensation » (QPh 176). Isoler, joindre, mais aussi ouvrir sur l'univers, voici les gestes de l'artiste qui compose. « Composition, composition, c'est la seule définition de l'art. La composition est esthétique et ce qui n'est pas composé n'est pas une œuvre d'art. » (QPh 181)

Lenteur, vitesse, intensité

De fait, tout se fait ou peut se faire selon deux régimes, y compris l'arpentage : il y a ceux qui ne veulent que « compter », et restent ainsi du côté du strié, de la pulsation, du temps pulsé, de la maîtrise, du calque, dans un espace optique, éloigné, rassurant, et comme tel forcément « critique » ; mais si l'on « occupe » non plus le point de vue, mais le plan dans ses multiplicités, alors on voit de près, et l'espace strié se lisse en faisant émerger des sensations, percepts et surtout affects, dans une vision rapprochée, haptique. Si l'art déroge aux simples comptes et calculs (qui relèveraient de la « composition technique »), c'est pour les démultiplier, les déterritorialiser en suivant l'impératif deleuzien des *Dialogues* : « Expérimentez, n'interprétez jamais. » (D 60). C'est dans ce mouvement de l'interprétation vers l'expérimentation que la « critique » devient « clinique », et que l'artiste fait son style, en expérimentant un rythme, une intensité où ont lieu des « individuations très spéciales, [...] sans 'sujet' » (D, 42). Seul le rythme compte, soit la vitesse par laquelle on entre ou on frôle l'état moléculaire des devenirs. Voici un extrait dans *Dialogues* avec l'exemple de Steve Reich pour comprendre ce que ce sont « rythme », « lenteur » et « vitesse ».

« Steve Reich veut que tout soit perçu en acte dans la musique, que le processus soit entièrement entendu : aussi cette musique est-elle la plus lente, mais à force de nous faire percevoir toutes les vitesses différentielles. Une œuvre d'art doit au moins marquer les secondes. C'est comme le plan fixe : un moyen de nous faire percevoir tout ce qu'il y a dans l'image. Vitesse absolue, qui nous fait tout percevoir en même temps, peut être le caractère de la lenteur ou même de l'immobilité. Immanence. C'est exactement le contraire du développement, où le principe transcendant qui détermine et qui structure n'apparaît jamais directement pour son compte, en relation perceptible avec un processus, avec un devenir. » (D 41-42)

Ou encore la danse de Fred Astaire :

« Quand Fred Astaire danse la valse ce n'est pas 1, 2, 3, c'est infiniment plus détaillé. Le tam-tam, ce n'est pas 1, 2. Quand les Noirs dansent, ce n'est pas qu'ils soient saisis d'un démon du rythme, c'est qu'ils entendent et exécutent toutes les notes, tous les temps, tous les tons, toutes les hauteurs, toutes les intensités, tous les intervalles. » (D 42)

Vitesse, lenteur, intensité sont non seulement les qualités de la ritournelle, mais encore celle de la pensée qui comme un « courant d'air » (QPh 192) passe par le

cerveau, en foudre, en éclair, en zigzag. À propos de la « différence d'intensité » qui entrent en communication dans la foudre, Deleuze parle dans *La méthode de dramatisation* d'un « précurseur sombre ».

« La foudre jaillit entre intensités différentes, mais elle est précédée par un précurseur sombre, invisible, insensible, qui détermine à l'avance le chemin inversé et en creux, parce qu'il est d'abord l'agent de la communication des séries de différences. » (ID 135)

La géophilosophie comme hétérogenèse de la pensée doit beaucoup à l'artiste qui en « précurseur sombre » rend accessible même l'acte de penser. Vitesse, lenteur, intensité, autrement dit : longitudes et latitudes. C'est par ces nouvelles coordonnées géophilosophiques sensibles et sujettes à la métastabilité de la carte que tout sujet qui devient se définit.

« Une chose, un animal, une personne ne se définissent plus que par des mouvements et des repos, des vitesses et des lenteurs (longitude), et par des affects, des intensités (latitude). Il n'y a plus de formes, mais des rapports cinématiques entre éléments non formés, il n'y a plus de sujets, mais des individuations dynamiques sans sujets, qui constituent des agencements collectifs. Rien ne se développe, mais des choses arrivent en retard ou en avance, et entrent dans tel agencement d'après leurs compositions de vitesse. Rien ne se subjective, mais des heccétés de dessinent d'après les compositions de puissances et d'affects non subjectivés. Carte des vitesses et des intensités. » (D 112)

« OUVERTURES »

« Ouvrir des yeux sous les yeux des lecteurs, des oreilles sous leurs oreilles, une nouvelle peau sous leur peau »¹

Arpenter – percepts et affects – à la Marie Darrieussecq

« Mais aussi le problème d'écrire ne se sépare pas d'un problème de voir et d'entendre... » (CC 19)

La jointure

Le projet artistique de Marie Darrieussecq montre une véritable affinité non seulement avec le travail de l'arpentage mais aussi avec la géophilosophie de Deleuze et de Guattari. Elle se considère comme une véritable « défricheuse » dans l'entretien avec Holmes et Miller et dans son *Rapport de police* (2005).

« Le monde est aussi fait d'électrons, de microbes, d'ondes, de planètes... bientôt sans doute de clones, d'OGN, de nouveaux sons, de nouvelles odeurs..., et.... Je participe au mouvement permanent de défricheurs. Je veux ouvrir des yeux sous les yeux des lecteurs, des oreilles sous leurs oreilles, une nouvelle peau sous leur peau. À quoi sert un livre qui ne propose pas de voir le monde comme s'il se dévoilait pour la première fois ? Pour ce travail, il faut des phrases nouvelles, des formes nouvelles, de nouvelles postures d'écriture. »

Or, d'un livre à l'autre, de *Truismes* en 1996 à *Il faut beaucoup aimer les hommes* en 2013², Darrieussecq ne cesse d'inventer un monde à conjonctions : celles de l'espace, du temps, du sujet et de l'écriture. Son travail consiste justement à rendre « problématique » cette jointure, en lui laissant l'instabilité et le déséquilibre pour traduire les sensibilités que les figures féminines éprouvent dans leurs passages : jeune femme métamorphosée en truie (*Truismes*), mère-borderline face à la mer (*Le Mal de mer*), la physique de la disparition (*Naissance des*

1. Extrait de l'entretien réalisé par Martha Holmes et Becky Miller en décembre 2001, autorisé par Marie Darrieussecq <http://darrieussecq.arizona.edu/fr/propos-de>

2. *Truismes*, Paris, P.O.L., 1996 ; *Naissance des fantômes* (NF) 1998 ; *Le Mal de mer*, 1999 ; *Précisions sur les vagues* (PV) [1999] 2008 ; *White* 2003 ; *Tom est mort* 2007 ; *Le pays* (P) 2005 ; *Clèves*, 2011 ; *Il faut beaucoup aimer les hommes*, 2013.

fantômes), (*Tom est mort*), etc. Chacune est affectée de sensations émergentes les empêchant une vision et un entendement géométriques avec le monde. Il est donc évident que ce type de malaise (déménagement, grossesse, enfantement, voyage, contemplation) affectant tout le corps fait émerger un autre sens de l'espace et du temps – « le sens est un jaillissement » (P 244). Les lieux de Darrieussecq, même si cartographiés et aux contours stables, géographiquement situés, réels (comme le sont Paris, Bayonne, Biarritz, l'Amérique, le pôle Sud dans *White*, Sydney ou l'océan Atlantique) ou bien imaginaires (comme *Le Pays Yuoanguï* ou *Clèves*, pays et village situés près de la mer) sont toujours comme enveloppés, multiples, propices à des expériences « magnétiques », « psychédéliques », « moléculaires ». Une scène capitale nous fait comprendre que c'est la perception visuelle, la capacité physique de l'œil qui décide sur ce que l'on perçoit. Tout est donc question de vision : comme dans l'expérience de Marie Rivière (*Le Pays*), qui à défaut de focaliser un point, saisit aussi l'invisible et découvre de « petits désordres dans le monde connu » (P 19). C'est à partir de ces « désordres » qu'elle mettra à mal les clichés relatifs aux petits pays pour voir, écouter et aussi écrire autrement, en vue de créer des sensations (percepts et affects) de son « Natal » (QPh 67), bref « faire monde » (MP 343).

« Les poussières à la dérive sur la cornée glissent le long de l'œil. Bâtonnets, corpuscules. Sans cesse revenues, épousant le regard jusqu'à ce qu'on cligne ou qu'on frotte. Phénomènes de Tyndal s'appelle les nuées qui tournent dans les rayons de soleil. Troubles dans la composition de l'air. Petits désordres dans le monde connu. La nuit, souvent, des cloches, au point qu'elle ouvrait les volets et restait dehors pour entendre. Mais les fantômes ne reviennent pas : ils apparaissent et disparaissent. C'était elle qui revenait. Elle était rentrée au pays. » (P 19)

Le pays

Le Pays est un livre « très utopiste »³ dans sa perception géographique. Il invite sans difficulté à une lecture référentielle facilement identifiable avec le Pays Basque. À vouloir éviter cet écueil de politique actuelle, Darrieussecq souligne, aussi pour répondre aux accusations de plagiat, le « pouvoir de la fiction »⁴

3. Pierre, Thomas, « Marie Darrieussecq, Écrivain. *Le Pays* est un livre très utopiste qui imagine une planète faite de petits pays », www.euskonews.com/0549zbk/gaia54903fr.html.

4. L'intitulé de la troisième partie de Marie Darrieussecq, *Rapport de police*, Paris, P.O.L., 2010.

et le droit de l'imaginaire : « é-voquer » et de « faire ré-entendre une voix », ou encore « donner une voix – une autre voix aux fantômes ». La littérature – dans sa conception – épouserait le programme philosophique de Deleuze et de Guattari en ce qu'elle cherche moins à « parler à la place de l'Autre », mais plutôt à « parler pour... » (RP 100). *Le Pays* adopte donc ce projet d'orientation sensiblement territoriale en explorant les hétérotopies de l'espace lisible – « le pays n'était pas un lieu, c'était du temps, du temps feuilleté » (P 176), en appelant « minorités » – fantômes, peurs, folie, morts, etc., en leur inventant un « Natal », un territoire et une langue, une « vieille », « mineure », ritournelle, « jaillissement » (P 244) de sens, et ce pour déterritorialiser les images de la pensée que nous faisons du pays, du sol, de la terre, du territoire, celui en particulier de l'écriture.

C'est suivant ce flux géophilosophique que le projet du protagoniste, Marie Rivière montre sa véritable teneur. Alter ego fluvial de Darrieussecq, Marie Rivière est non seulement une fantastique coureuse dévalant kilomètres et frontières, mais aussi une célèbre écrivaine avec un livre en chantier, qui s'intitulera : *Le Pays*.

Ce livre « le plus autobiographique »⁵ crée plusieurs percepts et affects spatiaux, dont l'un des plus importants est « Yuoangui ». Marie décide de revenir dans ce « pays imaginaire » : elle suit le rythme de son corps, les flux de rivière. Si elle veut y faire territoire, y écrire, c'est pour offrir « paysage » et « pays » à son fils, Tiot – « je voulais un paysage pour Tiot, proposer un pays pour Tiot » (P 44) – ainsi qu'à sa fille, Epiphanie dont elle est enceinte et qui ne naîtra à la fin du livre, avec le livre, avec « Le Pays ». Forcément, une série de geste déterritorialisant accompagne le déménagement, car quitter Paris, c'est délaisser une ville aux squares quadrillés, aux stries de l'espace urbain : « Il était temps de rentrer au pays. » (P 19)

Pour ce qui est du *yuoangui*, mot inventé déjà dans *Naissance des fantômes*, il désigne la personne que l'héroïne croise au bord de la mer lorsqu'elle est fatalement déboussolée et déterritorialisée par la disparition de son mari. Yuoangui,

5. http://darrieussecq.arizona.edu/sites/darrieussecqweb.arizona.edu/files/interview%202_5.pdf ; lors de sa conférence à Rome en 2007, elle prend *Le Pays* pour une autofiction : « À part sans doute *Le Pays*, je n'ai jamais écrit d'autofiction. » <http://darrieussecqweb.arizona.edu/fr/je-est-une-autre>

c'est donc l'arpenteur, mais aussi la terre à arpenter⁶, car dans *Le Pays*, le mot fait appel au « petit pays » imaginaire et fictif, le pays Yuoangui, devenu le « Natal » qui donne passage à des minorités de toutes sortes : fantômes, monstres, morts, écrivains ou autobiographes, « *inuit, pygmée, papou*, et tous les sauvages du monde ». « Le mot *yuoangui*, en vieille langue, veut dire être humain, comme *inuit, pygmée, papou*, et tous les sauvages du monde. » (P 185). Or ce non-lieu offre d'usages inquiétants de l'espace dont l'un s'avère particulièrement insolite, et marque un événement paroxystique dans le livre :

« "Vous venez voir votre grand-mère ?" me demanda l'employé. [...] Il m'ouvrit une cabine et me laissa seule. Ça s'était modernisé. La moquette rouge était neuve, le fauteuil aussi. L'écran était plat, le clavier confortable, et pour quelques euros un distributeur proposait de l'encens, des bougies, des kleenex. Je tapai mon nom, mis à jour quelques données : changement d'adresse, naissance de Tiot. Mon arbre généalogique se déploya, je cliquai sur Amona. [...] Elle apparut, telle que nous l'avions voulue ma mère et moi, immobilisée sur sa jolie soixantaine comme dans mes souvenirs. Droite, souriante, ses ongles impeccablement assortis à ses lèvres, sa mise en plis blanc-bleu, et la robe que nous lui avions choisie, blanche à pois noirs [...] » (P 167-168)

Frappé de stupeur, le lecteur finit par comprendre que la Maisons des Morts où la narratrice se précipite n'a rien d'un cimetière ordinaire. Elle est comme un contre-espace à l'intérieur d'une hétérotopie elle-même enveloppée d'une utopie, le Pays Yuoangui. Or, devenu victime du dynamisme en œuvre, cet « attracteur » en produit un autre à l'intérieur même du premier, la Maison des Morts – « pour certains étrangers, une institution d'un goût douteux » (P 179). Ces devenirs sont les affects entraînant quiconque à voir ailleurs, autrement, ou pour le dire avec Darrieussecq à « donner à voir ce qui jusque là n'était pas réellement perçu ». Ce qui est intéressant est entre les plis : le vide, l'attente qui est déjà création des mondes.

6. « Le yuoangui ne me regardait pas, il regardait la mer, l'écume blanche jetait des éclairs dans le coton environnant, et des flammèches lumineuses se levaient brusquement hors des vagues, des corps de rien du tout qui essayait de naître sous nos trois dimensions, voulant échapper à la pulvérisation de l'espace mais ne parvenant qu'à fuser en lueurs intuitives, roulés et effondrés sous le désastre des vagues. » (NF 69)

L'écriture

À part le dynamisme qu'offre les jeux typographiques et narratifs inscrits dans l'alternance des récits à la première et à la troisième personnes, Darrieussecq joue aussi à créer des inégalités, hétérogénéités à l'intérieur de l'espace lisible avec des textes de registres différents (en l'occurrence touristique, géographique, scientifique, esthétique) tout comme avec la polysémie du « pays ». Tissés d'éléments réel et/ou imaginaire, passé et/ou présent, les espaces-temps émergents se cristallisent à chaque fois autour d'un « attracteur étrange » qui à la fois capte et module le système dynamique. Cet attracteur est en dernière analyse l'écriture toujours différée, transitant quelque part « dans cette zone blanche » où rien n'existe à part « une certaine lumière, des échappées, des bribes... jusqu'à ce que les mots mettent du plein où il y avait ce vide précieux et riche » (P 68).

« Ce roman que j'avais en tête, j'étais incapable de m'y mettre. Mais ça n'était pas grave. Les livres viennent. Celui-ci se nourrissait du vent du Sud, des fougères, du vide. Il prenait son temps. L'attente est l'état originel de l'écriture ; l'atermoisement, son lieu de naissance. » (P 66)

C'est au bord de la mer, au rythme des vagues que la narratrice parvient à commencer *son Pays* qui finit par prendre en écharpe le paradoxe insurmontable que la science et la philosophie n'ont pas réussi à résoudre lorsqu'il se propose de « donner consistance sans rien perdre de l'infini ». Marie Rivière invente la figure de l'entre-deux : en se reterritorisant sur *Le Pays* elle le déterritorialise aussitôt. Aussi ne sait-on plus avec Marie dans quel pays on est : « j'étais dans *Le Pays* et pas dans le pays » (P 188).

« J'avais apporté mon cahier « Le Pays ». [...] Je restai un certain temps dans cet état d'avant l'écriture : cahier ouvert, pages attentives. Aplats blancs et flaches de couleur, fluctuation lentes et rapides, plis qui froissent le vide et se mettent à le remplir.

J'écrivais la première scène dans la Maison des Morts, je l'écrivis immédiatement après les pages d'intro. C'était un horizon. Je relevais fréquemment la tête. Les deux Anglaises s'étaient partagé le *Guardian*, Les Allemands étaient partis, et Tubarão se rapprochait. Toutes les deux ou trois phrases quand je relevais la tête elle montait avec la marée, plus proche par à-coups, comme quand on joue à *un deux trois soleil*. Tout était distant et surréel, j'étais dans Le

Pays et pas dans le pays. L'espace entre les deux était un territoire, un pays des possibles. » (P 188)

Sans doute, l'espace de la modulation, celui qui favorise tout devenir, a-t-il toujours quelque chose à voir chez Darrieussecq avec la mer et avec tout ce qui s'y enveloppe. Reste à savoir par où et comment s'y mettre ? Par les vagues, comme les surfeurs...

La vague, le fantôme

L'espace par excellence de la modulation, un avatar du pays utopique : c'est la vague⁷, équipée, habitée par son attracteur étrange : le surfeur-fantôme. A la réflexion, toute approche autre que dynamique doit passer à côté du fantôme. Propice à réapparaître sous n'importe quelle forme et n'importe quand, à vouloir le fixer par des constants semble plutôt malaisé. Mais si l'on le considère dans sa nature apparemment aléatoire sur une échelle différente, il se laisse concevoir comme ce qui à la fois équilibre et déséquilibre le système en lui fournissant sa forme fractale. Et s'il nous résiste malgré tout (c'est par ailleurs la seule chance et l'enjeu de toute fiction), c'est parce que l'homme a du mal à dépasser ses « cadres », sa façon de concevoir tout par niveaux ou la logique binaire. N'est-ce pas cette logique que cette fluidification à laquelle l'univers de Darrieussecq s'apprête, ne cesse de fuir dès *Truismes* jusqu'à *Il faut aimer les hommes*, via *Naissance des fantômes*, *Le Mal de mer*, *White*, *Précisions sur les vagues*, *La mer console de toutes les laideurs*⁸ – pour ne citer que les plus « sur-fables ».

Mouvoir dans ce monde liquide (avec *Epiphanie*), c'est faire l'expérience des plis dans les plis, des vagues, et cela en un irrémédiable surfeur de réseaux aériens, maritimes, cérébraux. Exploiter les potentialités virtuelles que ces espaces en devenir dont la vague ont, d'autres usages que ceux corporels du surfeur existent. D'autres expériences polysensorielles sont censées rendre la vague dans son émergence, dans son devenir même, dont la modulation acoustique.

7. Voir aussi : « Le long des vagues, c'est un endroit où l'on peut donner une image à l'absence, c'est un endroit qui soulage un peu parce que c'est très grand et vide. » (NF 62)

8. Marie Darrieussecq, *La mer console de toutes les laideurs*. Photographies Gabrielle Duplantier, Villematier, Editions Cairn, 2012.

C'était l'idée de l'artiste Célia Houdart⁹ dans le *soundscape* qu'elle réalise à partir de *Précisions sur les vagues* de Marie Darrieussecq. L'espace sonore ainsi créé laisse entendre les vagues et les types d'eau – « rouleaux », « tube », « lagon », « biais », « mascaret », « deltas », « baïnes » et « laisses de mer », « clapot », « tsunami » – dont Darrieussecq fait le catalogue encyclopédique à la fois scientifique et poétique lorsqu'elle travaille sur *Le Mal de Mer* en 1999. Mais les analyses débordent le cadre du roman en chantier, elles sont « de trop grosses à la surface du texte ». Et – si l'on croit aux propos de la quatrième de couverture – « ça sortait du roman, ça aurait cassé son rythme, ça formait nouvelle. Ça se sédimentait autrement ».¹⁰

La création sonore présentée au Festival d'Avignon en 2008 est une installation où la voix grave de Valérie Dréville récite des phrases, des bribes de mots du texte de *Précisions...* dans un espace mouvant à la fois sonore et lumineux. La bande-son par Sébastien Roux (mini-séquences d'une vingtaine de minutes) est diffusée sur un mode aléatoire : ces petits blocs de textes et de sons déferlent comme des vagues, toujours variables, renouvelables. L'installation – cet objet circulaire d'un diamètre de quatre mètres avec bords où s'asseoir – donne un accès libre au « théâtre radiophonique » où les spectateurs écoutent cette soi-disant « conférence », ou « poème en prose ». Assis sur les bords ou restés debout, ils sont comme dans une fenêtre et partagent tous ensemble le même paysage sonore et visuel ou plutôt haptique, car la vision géométrique est constamment mise à mal : aveuglés par le tourbillon de la lumière, les spectateurs sont comme abandonnés, laissés à d'autres expériences sensationnelles de l'espace créé de par les vagues des mots et des sons. Cependant, ces vagues, celles aussi de l'écriture qui continuent de se déplier dans l'écoute, dans l'attente, se replient sur ces « zones » tant investies par Marie Rivière :

« Les récits sont faits de zones débordant les unes sur les autres, creusant des failles ou de réservoirs. L'ivresse me prêtait des formules : « Les événements dérivent, liens détachés ; ils laissent sur une carte trouée de taches blanches des lieux indécis et fluctuants. » (P 179)

Ayant ainsi parcouru l'analytique des vagues, on comprend mieux la grande énigme picturale et philosophique de Cézanne que la géophilosophie de

9. Cf. l'entretien avec Célia Houdart <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Précisions-sur-les-vagues-2/ensavoirlplus/>

10. Cf. : « en guise de quatrième de couverture », feuille insérée dans PV, signée M.D.

Deleuze et Guattari ne cesse d'interroger – c'est en effet l'énigme de tout percept : « l'homme absent, mais tout entier dans le paysage » (QPh 159). Ce serait ce « surfeur-fantôme », le « peuple appelé » du tsunami.

« Le tsunami est un mur noir, vertical, sans crête, haut de plusieurs fois la hauteur de nos villes. On distingue à son sommet un petit éclat blanc qui est peut-être un surfeur singulièrement audacieux (voir *Surfeur fantôme (Le)*). Aux bords des tsunamis tombés, lorsque la terre est devenue la mer, on ne repère aucune trace de présence. » (PV 42)

*

C'est en effet l'enjeu de l'écriture pour Darrieussecq que de composer des espaces-temps loin de l'équilibre, de déplier des territoires à la jointure, toujours « entre » équilibres, genres, identités, toujours à côté, toujours en attente, d'où tout devenir (vitesses et lenteurs, longitude et latitude) peut encore se faire, car « on n'est pas dans le monde, on devient avec le monde, on devient en le contemplant. Tout est vision, devenir. On devient univers. Devenir animal, végétal, moléculaire, devenir zéro. » (QPh 160)

Bibliographie

- Darrieussecq, Marie, 1996, *Truismes*, Paris, P.O.L.
- Darrieussecq, Marie, 1998, *Naissance des fantômes*, Paris, P.O.L. [NF]
- Darrieussecq, Marie, 1999, *Le Mal de mer*, Paris, P.O.L.
- Darrieussecq, Marie, [1999] 2008, *Précisions sur les vagues*, P.O.L. [PV]
- Darrieussecq, Marie, 2003, *White*, Paris, P.O.L.
- Darrieussecq, Marie, 2007, *Tom est mort*, Paris, P.O.L.
- Darrieussecq, Marie, 2005, *Le pays*, Paris, P.O.L. [P]
- Darrieussecq, Marie, 2011, *Clèves*, Paris, P.O.L.
- Darrieussecq, Marie, 2012, *La mer console de toutes les laideurs*. Photographies Gabrielle Duplantier, Villematier, Éditions Cairn.
- Darrieussecq, Marie, 2013, *Il faut beaucoup aimer les hommes*, Paris, P.O.L.
- Deleuze, Gilles, 1969, *Logique du sens*, Paris, Minuit. [LS]
- Deleuze, Gilles et Parnet, Claire, 1977, *Dialogues*, Paris, Flammarion. [D]
- Deleuze, Gilles, 1985, *Cinéma 2, L'Image-Temps*, Paris, Minuit. [IT]
- Deleuze, Gilles, 1990, *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Minuit. [PP]
- Deleuze, Gilles, 1993, *Critique et clinique*, Paris, Minuit. [CC]
- Deleuze, Gilles, 2002 [1981], *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil.
- Deleuze, Gilles, 2002, *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Édition préparée par Davide Lapoujade, Paris, Seuil. [ID]
- Deleuze, Gilles, 2003, *Deux régimes de fous*, Paris, Minuit. [DF]
- Deleuze, Gilles, et Guattari, Félix, 1980, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit. [MP]
- Deleuze, Gilles, et Guattari, Félix, 1991, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit. [QPh]

Barbara Bourchenin

Doctorante agrégée en Arts, Université Bordeaux Montaigne

**PENSER EN ARPENTAGE /
ARPENTER EN PENSÉE :
LE FAIRE-BIBLIOTHÈQUE CHEZ JOSEPH KOSUTH**

Initier l'arpentage : déjouer l'inaccessibilité d'un lieu

Entrer dans une bibliothèque est un acte spécifique, fondateur d'une expérience codifiée, intime et toujours nouvelle. En 2012, Joseph Kosuth interroge notre rapport à l'entrée « en » bibliothèque avec une proposition d'installation pour la Nuit Blanche à Paris. Quoi de plus symbolique pour l'artiste que de travailler, *in-situ*, sur le site François Mitterrand de la Bibliothèque Nationale de France ? Ce projet, qui n'a jamais abouti, interroge notre « entrée » dans la bibliothèque, à travers l'expérience empirique, personnelle et collective de l'accès empêché au site conçu par Dominique Perrault. Umberto Eco ironise : « [...] dans l'idéal, l'utilisateur ne devrait pas pouvoir entrer dans la bibliothèque [...] »¹. En effet, le site Mitterrand se conquiert. L'ascension de l'escalier monumental ouvre notre parcours. Nous arrivons sur l'esplanade. De là commence une déambulation pour trouver la porte d'entrée du lieu : l'arpentage du visiteur rejoue les affres et petits bonheurs de la recherche, entre impasses et trouvailles fertiles. Les quatre tours symboliques – livres ouverts – désorientent plus qu'elles ne servent de points de repère. Le lecteur est au seuil du lieu. « [La] recherche conduit aux abords de lieux où on ne pénètre qu'avec pru-

1. Umberto Eco, *De Bibliotheca*, traduit de l'italien par Eliane Deschamps-Pria, Frontispice de M. H. Vieira da Silva, Paris, Umberto Eco et l'Échoppe, 1986 (pour cette traduction), p.15-16.

dence [...] »², nous dit Jean Roudaut. Le projet que J. Kosuth initie en partie lors de la Nuit Blanche de 2012 consistait en l'écriture au néon, sur les quatre tours de la BnF, d'une citation que l'artiste emprunte à Michel Foucault dans *Les mots et les choses* (1966) :

« Au moment où le langage, comme parole répandue, devient objet de connaissance, voilà qu'il réapparaît sous une modalité strictement opposée, silencieuse, précautionneuse déposition du mot sur la blancheur d'un papier, où il ne peut avoir ni sonorité ni interlocuteur, où il n'a rien d'autre à dire que soi, rien d'autre à faire que scintiller dans l'éclat de son être. »³

Selon M. Foucault donc, le langage se décline en deux modalités : la première fait référence à un langage silencieux – celui des mots contenus dans les livres, voués à n'être plus qu'une trace muette, sans sonorité ni interlocuteur –, la deuxième évoque un langage comme parole vivante, qui n'aura pas encore été fixé par la sclérosante machine-bibliothèque. Savoir livresque, le langage écrit est langage ontologique d'une connaissance déjà fixée. La préfiguration de l'œuvre en 2012 est inscrite sur la partie droite de la tour des nombres. C'est une citation tronquée qui accueille le visiteur : [e que scintiller dans l'éclat de son être. M.F.] Les mots de Foucault, retranscrits en néon sur les façades intérieures du bâtiment, scintillent et signalent le lieu « "initiatique" »⁴ à l'apprenti arpenteur. De la déambulation passive, le simple visiteur, piqué au vif par le charme énigmatique du lieu, entre en arpentage, séduit sans doute par l'éclat du savoir qui s'offre à portée de main. Ou presque. Car l'exploration physique du site demande patience et détermination. Arpenter revient à *ouvrir* un lieu, au prix de multiples efforts.

Pour Denis Bruckmann, conservateur général de la BnF, cette difficulté est en partie due au programme architectural et aux dimensions démesurées de l'édifice : « [Dominique Perrault] élabore un bâtiment qui veut évoquer une transcendance. Aussi travaille-t-il beaucoup sur l'échelle : vasti-

2. Jean Roudaut, « Le lecteur pèlerin », dans Denis Bruckmann (dir.), « Imaginaires de la bibliothèque », *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, n°15, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Février 2004, p.24.

3. Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines* (1966), Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 2012, p.313, Chapitre VIII : Travail, vie langage, section V : Le langage devenu objet.

4. Denis Bruckmann, « Une lecture critique de la bibliothèque : retour sur la Bibliothèque nationale de France de Dominique Perrault », dans Denis Bruckmann (dir.), *Op. Cit.*, p.30.

tude de l'esplanade, emmarchements démesurés, tours « étagères immenses aux rayonnages innombrables », portes colossales, auprès desquels l'homme paraîtra (et se sentira) minuscule »⁵. Une telle bibliothèque est-elle vraiment adaptée à l'usage ? Mouvement fondateur de l'ouverture, l'expérience de l'entrée dans la BnF, à travers l'œuvre de Kosuth, permet de réfléchir à une *praxis* de l'« instrument-bibliothèque »⁶. Les obstacles se multiplient semble-t-il : difficulté d'accès à l'esplanade, difficulté à trouver l'entrée, difficulté à accéder aux étagères, difficulté d'accès au savoir (de manière générale et selon la citation de Foucault), et, pour finir, difficulté factuelle et métaphorique d'accès au jardin :

« Cinq ans après l'ouverture, l'inaccessibilité de la forêt continue d'ailleurs de provoquer des protestations des lecteurs et des visiteurs. Derrière le plaisir dont ils se sentent privés, se cache probablement un autre ressentiment. L'insatisfaction des lecteurs rejoint ici la rancune des bibliothécaires contre Dominique Perault. Si les seconds ne lui pardonnent pas de ne pas avoir mis le livre (ou les magasins) au centre de sa bibliothèque, comme dans la plupart des bibliothèques « traditionnelles », les lecteurs lui reprochent d'en avoir écarté aussi la lecture et la spéculation intellectuelle : à leurs yeux, la forêt centrale de la BNF, sauvage, indifférente, inaccessible paraît jeter sur le travail de l'esprit comme une sorte de discrédit, pointe peut-être sans cesse la vanité de l'étude et de la culture. »⁷

Parler de discrédit et de vanité de l'étude et de la culture est une position forte et virulente. De la même manière, pour Robert Damien, entrer en bibliothèque équivaut à une « entrée en religion » : le rituel démocratique devient pratique sclérosante du savoir, renoncement à toute libre circulation des hommes et de la pensée.

« La bibliothèque symbolise l'enfermement de la connaissance, elle la réserve à une élite qui en accapare l'accès, elle monopolise subrepticement sa diffusion. Son ouverture apparente est soumise à un secret protocole où s'exalte la liturgie silencieuse d'un recueillement. On ne pénètre pas sans cérémonie dans ce couvent laïc. »⁸

5. *Ibid.*

6. Umberto Eco, *Op. Cit.*, p.28.

7. Denis Bruckmann, *Op. Cit.*, p.32.

8. Robert Damien, « La bibliothèque comme matrice carcérale », dans *Ibid.*, p.34.

L'entrée en bibliothèque serait-elle donc vouée à n'être qu'une démarche mortifère ? L'expression « entrer en bibliothèque » a résolument ici une connotation péjorative : elle suppose un certain aveuglement, une soumission à l'ordre et aux savoirs établis. Toutes les difficultés d'accès au site de la BnF, tous les obstacles dans la pratique du lieu vont dans le sens des usagers de la BnF et de Robert Damien. Pourtant, l'expression a le mérite de souligner la dimension immersive d'une telle entreprise. Entrer en bibliothèque, par le moyen de l'arpentage, consiste à investir un milieu, à se l'approprier par le corps, à en prendre conscience à mesure qu'on le parcourt.

Ainsi, ne pourrions-nous pas voir l'inaccessibilité métaphorique du jardin de la BnF comme l'ultime signal (redoublant le signal lumineux de J. Kosuth) d'une nécessité de renouvellement de l'approche du savoir ? L'inaccessibilité du site via la figure du jardin nous engage à penser « en arpentage » l'accès à la bibliothèque et à la connaissance. Il s'agit ici d'arpenter en pensée ce jardin – avatar d'une bibliothèque horizontale, opposée à la transcendance de la « "tour-bibliothèque" »⁹, expression de D. Perrault, héritée de l'imaginaire babélien et borgésien. *Arpenter* revient donc à expérimenter physiquement un lieu, dans son horizontalité : le territoire s'étend, rhizome et s'offre à l'exploration. Le jardin de la BnF ouvre à la métaphore végétale de la circulation de tout savoir bibliothéconomique. L'inaccessibilité du lieu est donc paradoxalement l'ouverture d'une attention esthétique particulière à celui-ci. Par de multiples tours et détours, elle engage le visiteur dans une promenade, un arpentage conscient du lieu. La bibliothèque, initialement pensée comme territoire inconscient, « machinerie cognitive »¹⁰ automatique, en « travail » permanent, s'expose chez J. Kosuth. *Du phénomène de la bibliothèque* (2006) met au jour le « faire-le-savoir » inconscient du *faire-bibliothèque* de l'œuvre.

La bibliothèque de l'artiste : arpentage-promenade et déroutement du visiteur au cœur du territoire-œuvre

Avec cette œuvre c'est une bibliothèque bien particulière que l'artiste expose : la sienne. Mais les modalités d'exposition dans la Galerie Almine Rech diffèrent

9. Denis Bruckmann, *Op. Cit.*, p.31.

10. Gérard Haddad, « La grange aux livres », dans Denis Bruckmann (dir.), *Op. Cit.*, p. 59.

de celles d'une bibliothèque privée. Ce n'est pas la bibliothèque mobilière telle qu'elle pourrait être installée chez l'artiste, mais plutôt telle qu'elle a pris place dans son esprit qui est ici présentée. L'agencement du lieu devient reconstitution mentale d'un véritable territoire.

Pourquoi parler de territoire ici ? Continuons de filer la métaphore végétale et jardinière précédemment évoquée pour éclairer cette question. Ainsi, pour Michel Melot :

« La bibliothèque est comme une figure fractale. La structure qu'elle constitue, on la retrouve à une échelle plus petite dans chacun de ses éléments, les livres. Le livre est une architecture construite pli sur pli, espaces articulés dans lesquels l'œil circule et fait circuler la pensée. Chaque ligne se prolonge dans la figure du rayonnage, chaque page dans chaque épi. [...] De l'entrée dans la bibliothèque à la lecture de chaque livre le mouvement du lecteur est continu, emporté par le même élan dans une seule trajectoire. »¹¹

La structure architecturée de la bibliothèque en fait un territoire privilégié pour l'arpentage rhizomatique de l'usager. Dans l'arpentage, il est question de circulation. Car le lieu est à l'image des pages qu'il contient : « espace régulièrement planté de signes »¹². La page – et par métonymie la bibliothèque –, qui file, au niveau étymologique, la métaphore agricole, ouvre littéralement un champ, un espace, un lieu travaillé par les signes. Les livres au sol, accumulés, façonnent le territoire que le spectateur-arpenteur découvre avec fébrilité. Ils nappent le sol de la galerie, le tapissent en piles irrégulières. Par centaines, ils viennent s'empiler, en strates horizontales. Les ouvrages produisent une topographie mouvante, que l'on imagine aisément se réagençant en ondulations successives. Au milieu de ces livres qui jonchent le sol dans une organisation toute relative, le visiteur est invité sur un chemin déjà tout tracé. Ce n'est en effet pas un labyrinthe que l'artiste nous propose, mais une déambulation aux voies d'accès claires, orthogonales, dégagées et facilitées. *Arpenter* la bibliothèque, ses allées, ses rayonnages, puis découvrir page à page le territoire qu'elle offre. Voilà ce que

11. Michel Melot, « Le lieu, le lien : à la recherche de la bibliothèque », dans Denis Bruckmann (dir.), *Op.Cit.*, p.20.

12. *Ibid.* À propos d'une étude d'Emmanuel Souchier : « Dans son bel essai sur la page, Emmanuel Souchier nous rappelle non seulement que *pagus* a donné aussi bien page que pays, mais que *pagus* dans le sens de pays, désignait d'abord les champs plantés de vignes, dans les ceps sont disposés en ligne comme une écriture. La page est donc à la fois, comme le dit Souchier, un « rectangle pensant », mais aussi un espace régulièrement planté de signes. »



Barbara Bourchenin, *Carte à arpenter-en-écriture*, 30 exemplaires, 2016.



Barbara Bourchenin, *Constellation bibliographique*, novembre 2016.

le chercheur, l'étudiant avide de connaissances expérimentent dans leur étude. Mais, *arpenter* la bibliothèque n'est pas l'apanage exclusif des théoriciens. L'artiste en fait également l'un de ses terrains d'exploration privilégié. Mieux, il exploite cette expérience dans ses œuvres : c'est bien ce que Kosuth fait ici. L'arpenteur de la bibliothèque, qu'il soit artiste, spectateur, étudiant ou chercheur (et qu'il s'agisse d'une bibliothèque d'artiste, artistique, publique ou privée), est avant tout attentif au déplacement qu'il entreprend, à la quête du territoire qu'il foule, à l'attention qu'il met en œuvre au cours de cette promenade.

Chez Roland Barthes (repris par Jean-Marie Schaeffer), la promenade – dans une bibliothèque ici, devient la métaphore du déplacement entrepris par celui qui arpente l'œuvre comme « texte »¹³. Cette considération de l'œuvre prise en tant que « texte » n'est d'ailleurs pas étrangère aux considérations conceptuelles. La référence à la promenade à Flanc d'Oued de Barthes est utilisée par Jean-Marie Schaeffer, dans son ouvrage *l'Expérience Esthétique* (2015), pour amorcer une analyse du phénomène spécifique d'attention esthétique. L'œuvre-bibliothèque de J. Kosuth serait à comprendre comme texte exploré lors d'un arpentage-promenade, sans pour autant que l'œuvre d'art ne devienne un texte à lire, une surenchère intelligible de l'apparence sensible de l'installation.

« Car ce que [Barthes] appelle, de manière quelque peu emphatique, « Texte » correspond en fait, si on lit la description métaphorique qu'il en propose, non pas tant à un objet différent de l'œuvre qu'à une manière différente d'aborder celle-ci, à savoir comme objet d'expérience plutôt que comme objet de savoir. »¹⁴

L'œuvre *Du phénomène de la bibliothèque* de Kosuth ne vise pas à la consultation

13. Roland Barthes, *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points Essais », 1993, Chapitre : II. De l'œuvre au texte, p.72-73 : « [...] l'œuvre est un fragment de substance, elle occupe une portion de l'espace des livres (par exemple dans une bibliothèque). Le Texte, lui, est un champ méthodologique. [...] L'œuvre se voit (chez les libraires, dans les fichiers, dans les programmes d'examen), le texte se démontre, se parle selon certaines règles (ou contre certaines règles) ; l'œuvre se tient dans la main, le texte se tient dans le langage : il n'existe que pris dans un discours (ou plutôt il est Texte par cela même qu'il le sait) ; le Texte n'est pas la décomposition de l'œuvre, c'est l'œuvre qui est la queue imaginaire du Texte. Ou encore : le Texte ne s'éprouve que dans un travail, une production. Il s'ensuit que le Texte ne peut s'arrêter (par exemple, à un rayon de bibliothèque) ; son mouvement constitutif est la traversée (il peut notamment traverser l'œuvre, plusieurs œuvres). »

14. Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « NRF Essais », 2015, p.48.

systématique des livres¹⁵ : les ouvrages, au sol, sont présents à titre de représentation matérielle ; le livre est pris dans sa forme symbolique de représentation du savoir. La préoccupation pour le texte, le contenu des livres, est donc ici restreinte (les citations au mur ne représentant qu'une très faible proportion de la masse textuelle présente, matériellement, au sol). Initialement, ce n'est donc pas par la lecture que l'on aborde cette œuvre, mais par la marche. L'exploration de la bibliothèque de Joseph Kosuth commence quand on y fait un pas. Sandra Delacourt, qui s'intéresse aux bibliothèques privées d'artistes contemporains renchérit : « En dépit de leur usage analytique évident, ces bibliothèques [d'artistes] ne sauraient être considérées comme des espaces dédiés à la seule lecture »¹⁶. Que serait donc une bibliothèque dont l'usage n'est pas celui de l'étude analytique ? Dont le rôle n'est plus celui d'un lieu dédié à la seule lecture ? La bibliothèque que l'on arpente (et non pas celle que l'on lit) remet en question notre réception du savoir et, plus avant encore, la conception de celui-ci. L'expérience (ou lecture) de l'œuvre entendue comme texte nous fait appréhender la bibliothèque comme objet d'expérimentation et non pas objet de savoir donné. La conquête de la connaissance en passe par l'arpentage des objets. Le « désœuvrement de la promenade esthétique » éprouvé par l'arpen-teur est un temps de latence exploratoire nécessaire à la création chez Joseph Kosuth et à la constitution de la connaissance chez le spectateur. L'artiste devient « [...] un sujet désœuvré (qui aurait détendu en lui tout imaginaire) [...] »¹⁷. De la même manière, le spectateur en situation de réception, expérimente ce désœuvrement premier, gage d'une *lecture en régime esthétique* de la bibliothèque-texte kosuthienne.

Être spectateur serait donc éprouver le doute de l'arpentage, désœuvrement barthésien de la promenade. Cette hésitation première, remise en cause des certitudes et acceptation de nos connaissances lacunaires, n'est-elle pas inhérente à chaque lecteur lorsqu'il entre en bibliothèque ?

15. Contrairement à la pièce *Information Room* (Special Investigation) de 1970, où le visiteur était explicitement invité à s'attabler et à lire.

16. Sandra Delacourt, « La bibliothèque d'artiste aux États-Unis dans les années 1950 et 1960 : une nouvelle forme d'atelier ? », dans Joana Barreto, Jérémie Cerman, Gilles Soubigou, Valentine Toutain-Quittelier (éd.), *Le Visible et le lisible. Confrontations et articulations du texte et de l'image*, Paris, éd. du Nouveau Monde, 2007, p.117.

17. Jean-Marie Schaeffer, *Op. Cit.*, p.48.

« Il faut être sot pour croire qu'en ce lieu [la bibliothèque], les gens ont l'assurance et le calme, car, de fait, ils ne savent pas et s'en désespèrent. Leur corps en premier reçoit cette information fondamentale : celle de la méconnaissance. C'est cela qui, en premier, déchire l'air : l'effort des corps pour comprendre, savoir, retenir et mesurer pas à pas la distance entre ce qu'il leur est demandé de faire ou de lire et la pâle construction de leurs esprits. »¹⁸

Dans la bibliothèque, le savoir n'est pas un pré-requis. Au contraire, celle-ci serait le lieu du non-savoir (reprise d'une expression de G. Didi-Huberman), où le prétendu savoir se dénude pour laisser place au doute. Le doute et le non-savoir tendent à se faire discrets, invisibles dans la bibliothèque institutionnelle. Ce vice secret ne semble pouvoir s'exprimer que dans les bibliothèques-œuvres. Celle de J. Kosuth met ainsi le doute au cœur des pratiques d'appréhension de l'œuvre.

Le sol de livres contextualise les verres sérigraphiés rétro-éclairés accrochés aux murs. Ces photographies représentent les bibliothèques de philosophes et auteurs majeurs du XX^e siècle (Gaston Bachelard, Roland Barthes, Simone de Beauvoir, Paul Ricoeur, etc.), accompagnées de citations extraites de certains ouvrages-ressources de l'artiste. Joseph Kosuth enchâsse ainsi les bibliothèques d'autres penseurs dans la propre projection de sa bibliothèque mentale. L'œuvre est dès lors dialectique : à l'exposition murale et verticale de bibliothèques d'auteurs consacrés vient s'opposer, au sol, l'exposition horizontale de ce que l'on suppose être les ouvrages de référence personnels de l'artiste. L'œuvre de Kosuth alterne donc entre deux formes de savoirs : celle au sol des livres clos et empilés – savoir en *devenir*, littérature grise et souterraine, et celle au mur : savoir des mots qui scintillent, savoir donné et qui n'est plus à conquérir. Cette dichotomie des modalités d'expositions engendre une dichotomie d'approches du savoir qui renvoie elle-même à la dichotomie des modalités du langage évoquée par Foucault en début d'exposé. Le langage et le savoir fixés dans « l'éclat de [leur] être » sont présentés de manière frontale aux spectateurs : le face-à-face est contemplatif, aveuglant presque. Les livres au sol entraînent une toute autre

18. Arlette Farge, « La bibliothèque et le corps », dans Denis Bruckmann (dir.), *Op. Cit.*, p.61.

attitude de la part du visiteur. Il s'agit dès lors de « *déverticaliser* les postures »¹⁹. Celui qui veut saisir un livre au sol est contraint de s'abaisser à leur niveau, de plonger vers le sol, « presque sans visag[e], les yeux baissés »²⁰. L'une des « théorie de la lecture »²¹ de R. Barthes (que nous pensons à travers l'œuvre de Kosuth comme théorie de la réception de l'œuvre) consiste à « lire en levant la tête »²². Entendre par là que c'est dans les va-et-vient entre les livres au sol chez Kosuth et les verres sérigraphiés au mur que l'acte de connaissance prend forme. Le regard, ancré tour à tour sur les piles de livres ou sur les photographies, n'a de cesse de se déterritorialiser. Le doute de l'arpentage serait donc incarné par cette déterritorialisation théorisée par Gilles Deleuze et Félix Guattari²³.

« Se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité [verticale]. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis » (L'Anti-Œdipe, 1972, p.162). Cependant, on évitera de croire que, pour Gilles Deleuze et Félix Guattari, la déterritorialisation est une fin en soi, une déterritorialisation sans retour. Ce concept n'est pas envisageable sans son pendant qu'est la reterritorialisation. La conscience retrouve son territoire, mais sous de nouvelles modalités [...] jusqu'à une prochaine déterritorialisation (*ibid.*, pp. 306- 307). »²⁴

Agencer, réagencer sa bibliothèque mentale pour parvenir à construire une connaissance des textes par le corps : voilà ce que l'arpenteur de la bibliothèque de Kosuth expérimente. Le phénomène de bibliothèque n'est autre qu'un phénomène interstitiel, d'entre-deux. Pour M. Foucault, « L'imaginaire se loge entre le livre et la lampe [...], c'est un phénomène de bibliothèque »²⁵. C'est de cette citation foucauldienne que Kosuth extrait le titre de son œuvre. Ici, l'imaginaire producteur de savoirs se loge entre la bibliothèque organique

19. Expression empruntée à Mélanie Perrier lors du « Congrès à géométrie inverse », *La Force de l'Art 2*, Grand Palais, 2009, <https://vimeo.com/7164271>, consulté le 9 novembre 2016. Ce dispositif est évoqué par Jean-Paul Thibaud lors de la précédente journée d'étude. Cf. Jean-Paul Thibaud, « Méta-art, ses passeurs et ses méta-radeaux. », Journée d'étude/recherche-création « Passer » dans le cadre du projet « Quelque part dans l'inachevé n°2 », 11 octobre 2016, Médiathèque Jacques Ellul, Pessac.

20. Arlette Farge, *Op. Cit.*, p.61.

21. Roland Barthes, *Op. Cit.*, p.33.

22. *Ibid.*

23. Nous renvoyons ici à la stimulante intervention de Timéa Gyimesi : « Quelqu'un quelque part « entre » », Qu'elle soit ici remerciée pour la richesse de son travail, ainsi que pour ses échanges et conseils bienveillants et éclairés.

24. Stéphan Leclercq et Arnaud Villani, « Répétition », in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* (sous la dir. Robert Sasso et Arnaud Villani), *Les Cahiers de Noesis* n°3, Printemps 2003, p. 301.

25. Michel Foucault, « La Bibliothèque Fantastique », dans *Sur Flaubert*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1983, p.105-106.

polymorphe personnelle de l'artiste, qui s'étale au pied des spectateurs, et un corpus de penseurs (rétro-)éclairés. L'arpentage consiste donc à transcender postures verticales et horizontales pour « *transverser* »²⁶ le lieu : arpenter la bibliothèque revient à déjouer l'orthogonalité d'un système de savoirs basé sur l'opposition et la prétendue incompatibilité de ces postures.

La bibliothèque de Kosuth est une œuvre dans laquelle le doute de l'expérience esthétique ne peut-être levé que moyennant une praxis du lieu. L'arpentage vient faire la concrétion entre itinéraire mental et itinéraire physique. « Penser en arpentage », du titre de notre exposé, insiste sur l'idée que c'est l'implication et l'impulsion physique qui va permettre à la pensée de se déployer simultanément à l'expérience. « Arpenter en pensée » nous renvoie à l'attitude du « lecteur » de la bibliothèque, à l'itinéraire mental, intérieur, que nous mettons en place :

« [...] premièrement, la bibliothèque [...] reflète substantiellement le travail de son fondateur, elle a été conçue comme un itinéraire mental (*itinerarium mentis*) destiné à conduire le lecteur le long de voies déterminées (les questions [de son fondateur]) ne débouchant pas forcément sur des issues elles-mêmes pré-déterminées ; deuxièmement, "l'itinéraire" est conçu de façon que le passage d'un secteur à un autre [de la bibliothèque] soit perçu comme "naturel" (la correspondance entre parcours mental – parmi les problèmes – et parcours physique – parmi les livres) qui transforme le "labyrinthe" en une "prison". »²⁷

Prison au sens étymologique du terme du latin *pre(n)sio / prehensio* : action de prendre. La bibliothèque est ainsi littéralement un lieu d'appréhension par le corps. Nous parlions tout à l'heure d'immersion. L'arpentage nous familiarise avec un lieu, il nous fait dessiner un espace personnel. Pour reprendre une

26. L'expression est évoquée par Jean-François Pirson lors des échanges ayant suivi l'intervention. Qu'il en soit remercié en ces lignes.

27. Salvatore Settis, « Warburg continuatus. Description d'une bibliothèque », dans Marc Barati, et Christian Jacob (dir.). *Le pouvoir des bibliothèques : la mémoire des livres en occident*, Paris, A. Michel, 1996, p.141-142 : « [...] premièrement, la bibliothèque warburg reflète substantiellement le travail de son fondateur, elle a été conçue comme un itinéraire mental (*itinerarium mentis*) destiné à conduire le lecteur le long de voies déterminées (les questions de Warburg) ne débouchant pas forcément sur des issues elles-mêmes pré-déterminées ; deuxièmement, "l'itinéraire" est conçu de façon que le passage d'un secteur à un autre soit perçu comme « naturel » (la correspondance entre parcours mental – parmi les problèmes – et parcours physique – parmi les livres) qui transforme le "labyrinthe" en une "prison". Cette prison captive l'attention du lecteur, l'obligeant tantôt à s'arrêter sur un nœud (de problèmes, de livres) qu'il ne s'attendait nullement à trouver, tantôt à suivre un fil (une étagère) qui lui semblait marginal, mais « peut contenir l'information vitale pour sa recherche ». Même aujourd'hui, la richesse et le message de cette bibliothèque résident dans le croisement des questions que le lecteur se posait en entrant avec celles que, sans les avoir résolues, Warburg a canalisé dans un enchaînement de livres physiquement perceptible. »

expression de R. Barthes, il nous fait « habiter »²⁸ la bibliothèque-œuvre. L'installation-environnement de Kosuth nous permet en effet de penser une bibliothèque-chez-soi, ou bibliothèque-pour-soi. Cette bibliothèque s'érige contre la bibliothèque institutionnelle :

« La Bibliothèque [institutionnelle] est un espace qu'on visite, mais non point qu'on habite. Il faudrait avoir dans notre langue, pourtant, dit-on, bien faite, deux mots différents : l'un pour le livre de Bibliothèque, l'autre pour le livre-chez-soi (mettons des tirets, c'est un syntagme autonome qui a pour référent un objet spécifique) : l'un pour le livre "emprunté" – le plus souvent à travers une médiation bureaucratique ou magistrale –, l'autre pour le livre saisi, agrippé, attiré, prélevé, comme s'il était déjà un fétiche ; l'un pour le livre-objet d'une dette (il faut le rendre), l'autre pour le livre-objet d'un désir ou d'une demande immédiate (sans médiation). »²⁹

De la même manière que le « livre-chez-soi », la bibliothèque de Joseph Kosuth et les livres qu'elle nous présente ont vocation à être attirés, prélevés, agrippés, saisis à bras-le-corps. La bibliothèque constituée par le livre-chez-soi prône un usage du livre renouvelé : elle est le lieu de la *mirabilia*, de la « merveille » donc, où l'émerveillement se fait étonnement moteur à l'acte de connaissance. Après être « entré en bibliothèque », il faut parvenir à l'*habiter*, physiquement.

Kosuth procède d'ailleurs à un brouillage de la vue. C'est une ambiance grise qui se dégage de cette bibliothèque, entre obscurité et aveuglement. « On se dépla[ce] lentement dans cet espace encombré, à la lumière laiteuse [...] »³⁰. L'atmosphère est froide. De cette littérature grise exposée émane une *grey matter*, une « matière grise »³¹ (du titre d'une autre exposition de Joseph Kosuth). L'œuvre-grise devient donc atonale, neutre, inoptique. Le signe n'est plus envisagé dans sa dimension sémantique, mais en tant que « matière plastique ». Il ne s'agit pas tant de lire les livres que de les sentir. L'arpentage, au même titre

28. Jean-François Pirson, dans son intervention « Pratiques exploratoires de l'espace », parle d'« habiter sans se sédentariser » : expression fertile pour penser un être dans et avec le lieu, actif et toujours renouvelé.

29. Roland Barthes, *Op. Cit.*, p.42

30. A propos de l'atelier-bibliothèque de Breton : Philippe Arbaizar, « Physique de la bibliothèque », dans Denis Bruckmann, *Op. Cit.*, p.78.

31. Du titre d'une autre exposition dont Joseph Kosuth est le commissaire : *Matter, Grey*, Joseph Kosuth (commissaire d'exposition), 25 Février – 22 Avril 2006, Galerie Almine Rech, Paris.

qu'il redéfinissait la lecture de l'œuvre comme texte, acte le passage d'un régime de réception optique de l'œuvre à un régime de réception pratique, *haptique*. Si les artistes conceptuels, dont J. Kosuth fait partie, laissent une place importante à l'intellect, ils n'en restent pas moins des plasticiens. En incitant le visiteur à s'immerger dans les livres et à s'en saisir, l'artiste rejoue en réception la manipulation, la *praxis* originelle de la bibliothèque conçue comme instrument créatif.

Bibliothèque d'artiste : exposer la pensée en arpentage de l'artiste

Si l'arpentage nous est apparu comme mode de réception de l'œuvre, il est également le catalyseur de la création de celle-ci. Montrer des bibliothèques, des salles de lecture est pour Kosuth le moyen de revendiquer la complexité créatrice à l'œuvre dans ses pièces. « De tels lieux expriment la curiosité et la passion d'une personnalité. Ce ne sont pas de simples collections de livres, mais des projets originaux [...] ; de tels ensembles sont intraduisibles, seul le contact physique permet d'en percevoir toute la particularité et la richesse [...] »³². Ici, la bibliothèque de Kosuth est un projet original en ce sens qu'elle ouvre à la conception d'une nouvelle méthode de création : elle invite à penser un *faire-bibliothèque*.

Sandra Delacourt, dans un article de 2007, s'interroge sur le phénomène des bibliothèques privées d'artistes expressionnistes, minimalistes et conceptuels des années 60/70 (dont J. Kosuth fait partie). Elle y fait le constat du rôle décisif de la constitution de ces bibliothèques privées dans « la redéfinition de l'artiste comme lettré, voire comme "homme de lettres" »³³. Cependant, si les artistes vont réfuter « tout cloisonnement hermétique entre bibliothèque et atelier »³⁴, il faut noter que ces bibliothèques restent la plupart du temps invisibles, privées, non soumises à monstration. La bibliothèque (support de leur nouvelle respectabilité intellectuelle) n'atteint pas la supériorité hiérarchique de l'atelier. Atelier et bibliothèque semblent s'opposer en ce sens que l'atelier est toujours désigné en tant que lieu de la création spontanée, immédiate et brute. La bibliothèque au contraire est l'endroit de la réflexion, du processus lent et laborieux, aux effets à retardement. L'attrait revendiqué des artistes pour

32. *Ibid.*

33. Sandra Delacourt *Op. Cit.*, p.95.

34. *Ibid.*, p.94.

la bibliothèque met fin à « une conception de la création comme processus *immédiat* et transcendantal »³⁵. Pourtant, la bibliothèque reste donc un lieu en retrait de la création immédiate : elle ne fait que très rarement l'objet d'une documentation photographique³⁶. Les bibliothèques des artistes restent d'ordinaire inhabitées par le regard du spectateur. Chez Kosuth en revanche, la bibliothèque s'expose : elle transcende la sphère du privé pour devenir œuvre, elle devient véritable dispositif de monstration. Ainsi, la pratique artistique de la bibliothèque chez Kosuth serait un moyen de « penser l'articulation entre deux "moments" *a priori* distincts, celui de la pratique textuelle (lecture/écriture) et celui de la production factuelle (manuelle) de l'image »³⁷. En tant que spectateur, investir cette bibliothèque revient à investir les mécanismes créatifs de la pensée de l'artiste :

« [La bibliothèque] est un espace fermé, physiquement et psychiquement, comme un cerveau en plus grand ; la déambulation dans [la bibliothèque] est l'équivalent des idées qui tournent dans la tête, [...] de cogitations intérieures [...]. »³⁸

Les réflexions de l'artiste se mêlent aux nôtres. Déambuler dans la bibliothèque revient à emboîter son pas. L'arpentage en réception rejoue l'arpentage créatif initial. Véritables « enquêtes ontologiques sur (et par) le geste artistique »³⁹, les agencements et réagencements successifs des livres dessinent le « faire-bibliothèque » à l'œuvre.

Joseph Kosuth devient « [...] "remueur" de livres, belle expression pour expliquer qu'il [...] vit dans les livres, c'est une passion physique »⁴⁰. Tant et si bien qu'autour du spectateur, les livres s'empilent, s'amassent, dans un accroissement exponentiel. Dans une dynamique résolument horizontale aussi. Car ces livres ne nous tournent plus le dos : à plat, ils exhibent leur couverture.

35. *Ibid.*, p.97.

36. Sandra Delacourt nous informe que seuls quelques inventaires posthumes des bibliothèques de Judd, Newman et Pollock sont connus à ce jour.

37. *Ibid.*, p.93.

38. William Kentridge, « L'artiste au travail » [Préface], dans William Kentridge, *Cinq thèmes, Paris, Cinq continents et Jeu de Paume*, 2009, p.12. Le terme « bibliothèque » remplace ici celui, originaire, d'« atelier ».

39. Sandra Delacourt, *Op. Cit.*, p.113.

40. Philippe Arbaizar, *Op. Cit.*, p.77.

Joseph Kosuth, littéralement, « déballe [sa] bibliothèque »⁴¹. Cela ne serait pas pour déplaire à Paul Valéry. L'auteur condamne les livres, sagement agencés sur étagères « [...] ces livres massifs dont on présume trop aisément qu'ils ne contiennent que le vide des phrases mortes, de ceux qui font pitié dans les bibliothèques dont ils composent les murs de leurs dos tournés à la vie »⁴². Cet agencement (le livre qui nous « tourne le dos ») est en effet métaphore de la destinée mortifère du livre, de l'usager et de la connaissance, piégés dans les bibliothèques institutionnelles. Chez Kosuth donc, notre relation au livre est toute différente.

« Tous ces livres, qui nourrissent le travail de l'artiste, ont donné lieu à la création [...] d'une bibliothèque originale puisque les livres n'y sont pas serrés les uns contre les autres pour ne montrer que leur dos mais ils sont posés à plat [ce] qui met[...] en valeur les couvertures. »⁴³

La bibliothèque artistique encourage la préhension, la *praxis* de ces ouvrages offerts aux yeux et à la main du visiteur. *Faire-bibliothèque* ne serait donc pas seulement agencer des livres en une forme quelconque, mais initier une appréhension du savoir par le corps, initier l'arpentage en pensée d'une œuvre.

Ainsi, Joseph Kosuth sculpte sa pensée comme il sculpte sa bibliothèque, prenant le contre-pied de la constitution rationnelle du savoir. « Ainsi peut-on aller dans un sens contraire et sculpter sa pensée dans un contact tout matériel au livre. C'est la voie originale qu'on peut discerner dans la bibliothèque d'Aby Warburg (1866-1929) »⁴⁴. L'artiste perpétue le va-et-vient initié au siècle dernier par le célèbre iconologue. Cette méthodologie d'accès pratique à la connaissance renouvelle sans cesse l'approche du savoir empirique et scientifique. Bouger, agencer, classer, revient à penser (selon la concrétion méthodologique chère à Georges Perec ; « Penser/classer », du titre de l'un de ses ouvrages⁴⁵), à toujours déjouer les classifications et typologies en place. Nous

41. Cf. Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection*, Paris, Éditions Payot & Rivages, Coll. « Rivages poche, Petite Bibliothèque », 2015.

42. Paul Valéry, *Variété V*, Paris, Gallimard, 1967, p. 165 : « C'était un vieil in-quarto, à la tranche d'un rouge fort pâle, vêtu de parchemin grisâtre, un de ces livres massifs dont on présume trop aisément qu'ils ne contiennent que le vide des phrases mortes, de ceux qui font pitié dans les bibliothèques dont ils composent les murs de leurs dos tournés à la vie ».

43. A propos de la bibliothèque de Jean Le Gac : Philippe Arbaizar, *Op. Cit.*, p.78.

44. *Ibid.*, p.77.

45. Cf. Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, Coll. « Textes du XX^e siècle », 1996.

rapprochons donc ici la méthodologie warburgienne de l'acte créatif kosuthien. « Un catalogue ne peut remplacer une visite entre les rayonnages ; le rapprochement des livres stimulait la réflexion, les ouvrages matérialisaient des positions, des idées que l'auteur pouvait combiner, mêler, pour échapper aux conventions. [...] Sa bibliothèque dessinait ainsi une science sans nom. Pour penser, Warburg bougeait ses livres et, s'il n'a pas toujours exprimé par écrit les problèmes théoriques qu'il posait, il savait les matérialiser dans sa bibliothèque, figures éphémères que concrétisait le contact avec les rayonnages. »⁴⁶

Nous ne savons que très peu de choses des livres exposés à la Galerie Almine Rech. Tout au plus, les verres sérigraphiés indiquent de manière bien mystérieuse les références de l'artiste. En effet, les citations ne sont pas « référencées » à proprement parler : elles ne sont suivies que des initiales de leur auteur. Nous retrouvons ainsi après enquête l'origine de quelques citations :

« Par quoi l'on voit que l'écriture n'est pas la communication d'un message qui partirait de l'auteur et irait au lecteur, elle est spécifiquement la voix même de la lecture : dans le texte, seul parle le lecteur. R.B. », citation de Roland Barthes dans Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil. Coll. « Tel Quel », Paris, 1970, p.157.

« Le texte donne à voir, et quand il ne donne pas à voir, il donne à lire. P.R. », citation de Paul Ricoeur dans Paul Ricoeur, *Temps et Récit : 1. L'Intrigue et le Récit historique* [1983], Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points Essais », 1991, note de bas de page 2, p.99.

Néanmoins, ce qui importe avant tout, c'est la dynamique de « brassage » mise en œuvre, l'inter-textualité qui naît de ces classements provisoires. Et si le classement de cette bibliothèque trouve à se stabiliser le temps de l'exposition, ce n'est que pour mieux se remettre en mouvement lors de sa réception : nous retrouvons ici la dialectique de territorialisation-déterritorialisation précédemment évoquée. La logique du *faire-bibliothèque* est résolument une logique créatrice. « Bien plus que l'émergence d'une idéologie commune ou d'un art intellectuel, c'est en tant que « collage », au sens joycien, que la bibliothèque peut totalement être perçue, chez ces artistes, comme analogon de l'atelier et de

46. Philippe Arbaizar, *Op. Cit.*, p.78.

l'œuvre elle-même »⁴⁷. La bibliothèque a donc non seulement vocation à rendre visible le travail de création artistique, mais également à *faire-œuvre*. Ou mieux peut-être : toute œuvre d'art serait issue d'un *faire-bibliothèque*, processus de constitution d'un savoir sensible à travers la production artistique. L'arpentage de la bibliothèque serait ainsi la prise de conscience de cette dynamique procédurale à l'œuvre dans toute création.

B. B.

47. Sandra Delacourt, *Op. Cit.*, p.117-118.

Bibliographie

- Roland Barthes, *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points Essais », 1993.
- Denis Bruckmann (dir.), « Imaginaires de la bibliothèque », *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, n°15, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Février 2004.
- Umberto Eco, *De Bibliotheca*, traduit de l'italien par Eliane Deschamps-Pria, Frontispice de M. H. Vieira da Silva, Paris, Umberto Eco et l'Échoppe, 1986 (pour cette traduction).
- Sandra Delacourt, « La bibliothèque d'artiste aux États-Unis dans les années 1950 et 1960 : une nouvelle forme d'atelier ? », dans Joana Barreto, Jérémie Cerman, Gilles Soubigou, Valentine Toutain-Quittelier (éd.), *Le Visible et le lisible. Confrontations et articulations du texte et de l'image*, Paris, éd. du Nouveau Monde, 2007.
- Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines* (1966), Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 2012, Chapitre VIII : Travail, vie, langage, section V : Le langage devenu objet.
- Michel Foucault, « La Bibliothèque Fantastique », dans *Sur Flaubert*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1983.
- Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « NRF Essais », 2015.
- Alvatore Settis, « Warburg continuatus. Description d'une bibliothèque », dans Marc Barati et Christian Jacob (dir.), *Le pouvoir des bibliothèques : la mémoire des livres en occident*, Paris, A. Michel, 1996.

**UN ÉCHANGE
AVEC JEAN-FRANÇOIS PIRSON**

Artiste-pédagogue, professeur honoraire
à l'Institut Supérieur d'Architecture Lambert Lombard (Liège)

1. Je m'interrogeais sur le tout début de ton intervention, sur tes études, ce sont des études d'architecture que tu as faites ?

Oui, entre 15 et 18 ans j'étais passionné de photographie et attiré par le monde des spectacles de théâtre et de danse, j'aimais les photographier. Les chemins de la vie correspondent à des rencontres, et je n'ai pas fait les rencontres qui m'ont permis – ou bien je n'ai pas eu l'audace – de me diriger vers la scénographie, la mise en scène... et j'ai pensé aux études d'architecture en tant que formation. J'ai alors étudié à l'École Saint-Luc Tournai où je ne comprenais pas grand chose, puis trois ans extraordinaires à Liège en suivant les ateliers de l'architecte Jacques Gillet et du sculpteur Michel Boulanger ; après mon stage, je me suis rendu compte que la profession d'architecte n'était pas mon *truc* et j'ai tout arrêté.

On m'a ensuite demandé d'être assistant et j'ai plongé dans la pédagogie, dans différents cours : l'atelier d'Architecture et l'atelier d'Études des formes, des cours théoriques sur la perception, la sculpture, sur les espaces du dehors, l'espace *entre* (à travers les champs phénoménologique, plastique – poétique – et anthropologique). Je me suis beaucoup investi dans mes cours et dans l'école elle-même et à cinquante-cinq ans j'ai eu envie de quitter toute structure pour continuer à travailler de manière indépendante et itinérante. Voilà un aspect de mon parcours... très résumé.

(...)

Je suis imprégné de l'espace, alors comment s'exprimer véritablement quand on a choisi l'espace ? J'ai appris très tard aussi que j'étais un kinesthésique, je le sentais sans le savoir. Le kinesthésique a un rapport particulier à l'espace qu'il appréhende par le toucher – au sens large – et le mouvement. Alors que j'étais pédagogue depuis longtemps, j'en ai pris réellement conscience fort tard. Pourtant, je le sentais bien à travers la posture de certains étudiants, dont cer-

tains répètent : « je le sens » à propos de leur travail plastique. On pourrait leur répondre : « oui, mais ça ne suffit pas que tu le sentes, exprime-toi plus clairement ! », et non, il le sent ! Il faut partir de là : « tu le sens, mais tu le sens comment ? à partir d'où ? ». C'est vraiment important de partir de là.

Quand je fais une photo c'est la même chose, je fais une photo, parce que, marchant, je sens que « ah tiens, hop ! » et c'est après que je découvre réellement tous les éléments qui sont sur la photo. Il y a des éléments qui précèdent l'analyse (on pourrait évoquer l'intuition) et qui sont très importants au niveau pédagogique quand on veut dialoguer entre étudiant et enseignant.

Pour moi le mouvement est important, même si je danse très mal... je n'arrive pas à retenir les pas, je suis la personne devant moi, et quand elle se retourne... c'est foutu. Vers l'âge de trente ans, j'ai suivi des cours de danse pendant trois ans et je me pensais *danseur*. Ce qui est important, c'est la manière dont on décide d'assumer une pratique, de se confronter à son exigence... puis on en fait quelque chose ou non. Si l'on dit : « je suis un artiste », c'est une sacrée exigence ! Mais il n'y a que soi qui peut le dire ; ce n'est pas les autres, c'est soi ; avec le regard des autres mais c'est d'abord soi. Je suis toujours étonné de voir des personnes qui ont commencé en même temps que moi... le nombre de personnes qui abandonnent, c'est effrayant. Quand on regarde les écoles d'art, d'architecture etc., parmi les étudiants qui passent, ceux qui disent : « je continue, je continue quoi qu'il arrive » ne sont finalement pas si nombreux.

2. Dans ce que tu as dit, ce qui était tout à fait fantastique à mon avis, c'est cette image que tu as placée un peu partout dans tes livres : « Habiter sans se sédentariser », ça reprend le paradoxe, est-ce que c'est l'appareil d'État et la machine de guerre ou bien est-ce que c'est possible de faire les deux en même temps ?

« Habiter sans se sédentariser », je l'ai écrit parce que c'est un rappel à l'ordre, et c'est très difficile à faire. Il suffit que j'arrive dans une ville, si je n'ai pas prévu un itinéraire, je peux y rester quinze jours. Je vais me sentir bien dans l'hôtel, investir la chambre, aller chercher des fleurs au marché, je vais retourner dans la première cantine où je suis allé le premier soir, gribouiller dans mon carnet. Il s'installe un espèce de... rituel ? À un moment on *s'approprie* un morceau de terre, on y est bien, et on a du mal à bouger. Le rappel à l'ordre « habiter sans se

sédentariser » c'est pour moi – qui tente de le pratiquer – habiter pleinement le lieu ; c'est affirmer : « j'ai la chance d'habiter ce lieu, j'en prends soin, je prends soin du jardin, j'habite, j'y suis bien » mais en même temps c'est empêcher à la pensée de se sédentariser, et c'est un peu ce que je tente de manifester dans des livres comme *Entre le monde et soi* ou *Entre là, Carnets d'Algérie* ; c'est à la fois de parler de mon rapport au monde, comment je me frotte à l'espace du dehors mais aussi comment d'autres personnes le font. *Entre là, Carnets d'Algérie* c'est une constellation de personnes et de lieux : Almeria, Alger, Sidi Bel Abbès, Berthelot/Youb, Oran, Marseille, Bruxelles, Douchy-Les-Mines, Semeniskiai, Banja, Kovilijaca — c'est ce qui fait cet entre-là.

3. Je suis littéraire et en ce moment on ne cesse de parler de littérature de mémoire, de l'écriture de soi ; donc est-ce que c'est une sorte d'écriture de soi que tu pratiques ? Est-ce que ça a à voir avec la construction d'un soi ?

Pour moi très fortement... je pars d'un vécu. *Aspérités en mouvements* par exemple a commencé de cette manière : j'étais dans l'atelier d'Étude des formes un après-midi, et je trébuche sur quelque chose, en même temps je prononce clairement : « ce soir je commence "Pédagogie de la forme"¹. C'est souvent comme ça, le titre advient, puis je l'éprouve.

Dans le texte « Il danse l'espace »², je me pose comme première question, pourquoi « Il danse l'espace ? » Il danse avec l'espace, il danse dans l'espace, il danse l'espace ? C'est vraiment une écriture très personnelle, mais qui tente toujours d'introduire d'autres voix. Dans *Aspérités en mouvements* comme dans *Entre le monde et soi* il y a une série de voix autres et j'essaye de leur donner une place, c'est-à-dire de prolonger l'écriture qui est personnelle et qui part du frottement de soi, aux choses de la vie dedans et dehors, aux autres.

Il n'y a jamais le projet d'un livre quand je pars en voyage ; lors des voyages en Algérie il n'y a pas eu l'idée de faire un livre. Mais au retour d'un voyage en Inde, un prologue a subitement été jeté sur le papier, comme une invitation à poursuivre. J'ai repris mon carnet ponctué de notes très succinctes ; c'est une première trame ; la seconde c'est le temps de l'écriture ; entre se sont glissés de nouveaux lieux, de nouvelles personnes, des voix, comme celles de Elisée

1. « Pédagogie de la forme » est un des cinq textes du recueil *Aspérités en mouvements. Forme, espace, corps, sculpture, pédagogie, Belgique*, La Lettre Volée, 2000.

2. Jean-François Pirson, « Il danse l'espace », in. « Danse et Architecture », *Nouvelles de danse* n°42/43, Editions Contre-danse, Bruxelles, 2000.

Reclus, Wassyla Tamzali, Pier Paolo Pasolini, Jonas Mekas... Ce sont les voies de personnes qui se sont frottées au monde de manière singulière, qui ont fait d'autres expériences. Pour répondre enfin à ta question, ce cheminement me construit.

4. Est-ce qu'on pourrait dire que vous avez réussi à dompter l'émergence de l'événement ou quelque chose comme ça ?

Tu me parles de réussite et d'événement, je vais répondre, tu me diras si je réponds bien, parce que toi tu as ta propre idée de la question... pour moi la question résonne mais peut-être pas de la manière dont tu l'as posée mais ce n'est pas grave tu la reposeras après.

Pour l'exposition *Des livres étendus*³, j'ai pris d'assaut la librairie et la galerie de manière inattendue pour les personnes qui y travaillent. En outre, alors que d'habitude si j'ai plus de deux workshops sur l'année c'est beaucoup... cet automne, j'avais dix propositions, entre les mois de septembre et novembre... des workshops, conférences, etc. J'ai pris conscience à propos de l'événement de la librairie... exposition, rencontres... couplées aux interventions, que quelque chose de magique se passait. J'avais l'impression d'avoir « réussi » ce que j'imaginais à dix-huit ans, mais qui était totalement différent. Vous savez à dix-huit ans vous pouvez avoir l'idée de : « ah oui j'aimerais bien ceci ou cela... un jour » et à soixante-six ans ça arrive, mais très différent. D'ailleurs je ne me souviens pas très bien à dix-huit ans ce que signifiait pour moi la réussite. Mais à un moment on sent que les années, les années, les années, ce qu'on en a fait, ce qu'on en fait, commence à devenir un espèce de « bloc ». Que les choses s'agencent entre elles de manière significative pour soi et aussi, on le sent, pour les autres. Dans cette exposition, c'est la première fois que ça arrive aussi, on ne me dit pas : « c'est bien », on me dit : « c'est vraiment bien et je vais venir avec une autre personne », et les gens viennent avec une autre personne. Donc, oui franchement, ça me fait plaisir d'avoir réussi ça, même si je rate d'autres expériences. À un moment donné on peut sentir que les choses se tissent et s'accumulent simplement parce qu'on continue, c'est pour ça que j'ai toujours envie de dire aux étudiants continuez, continuez, continuez ! Parce que ça me rend triste de voir le nombre d'étudiants, et souvent les plus performants aux

3. L'exposition *Des livres étendus* a eu lieu à la galerie de la librairie Peinture Fraiche à Bruxelles, du 13 octobre au 12 novembre 2016.

études qui arrêtent — continuer n'a rien à voir avec le talent. Personnellement, je murmure souvent : « aller vers sans savoir où. »

5. Est-ce que tu as l'impression d'avoir réussi *contre* quelque chose ?

Non, pas *contre* quelque chose. Comme on a qu'une vie, on fait des choix, mais pas contre quelque chose, non. Je ne me sens pas contre... peut être contre le carcan de l'éducation familiale et scolaire de mon époque qui était très différente de l'actuelle... Non, ce n'est pas *contre* quelque chose c'est plutôt *dans une évolution*, puisque je parle d'un chemin.

(...)

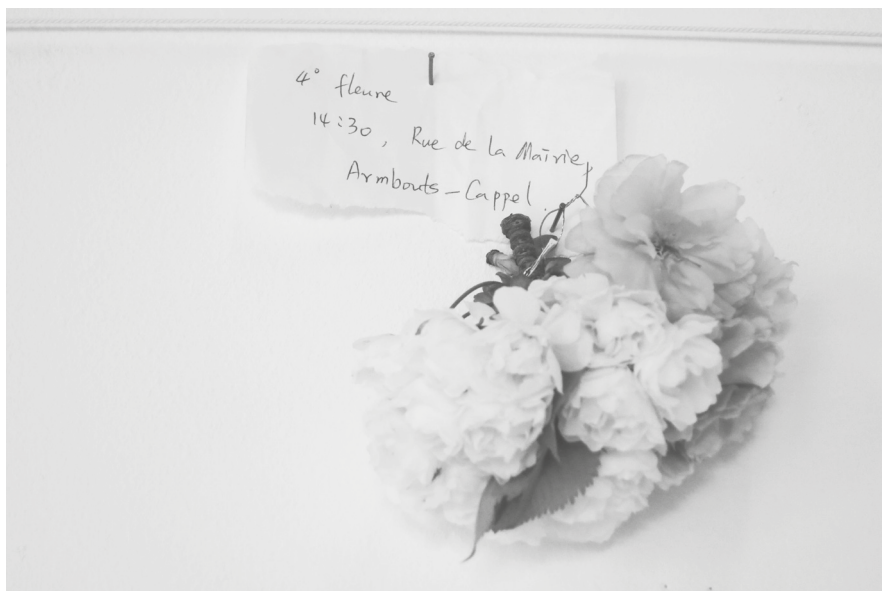
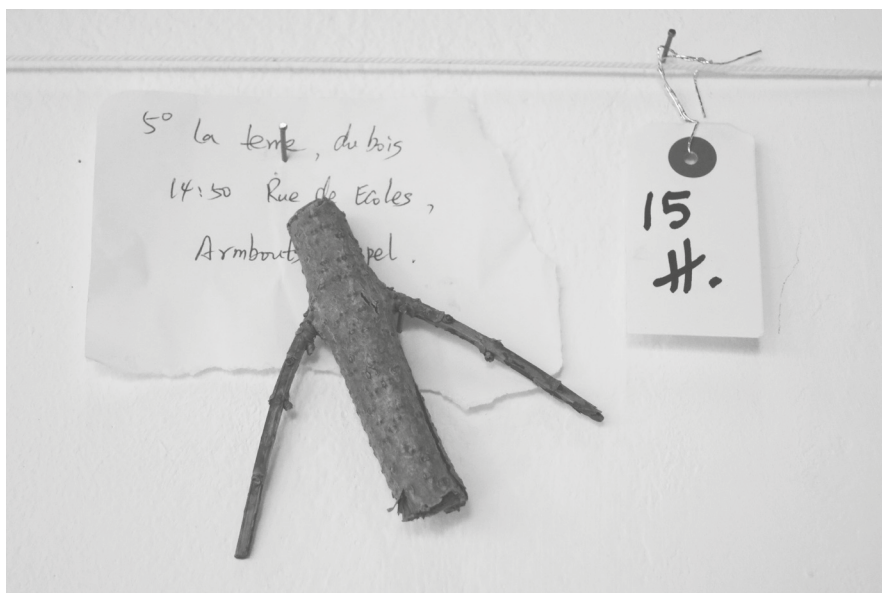
J'ai beaucoup voyagé seul, j'aime bien marcher seul, quand c'est à deux c'est avec ma compagne donc ce n'est pas un gros groupe et quand on m'a demandé la première fois d'organiser une marche pour un groupe j'étais vraiment surpris. Puis, finalement on me le demande régulièrement. À chaque fois, je prépare un parcours qui permet de *transverser* un morceau de la ville, d'en avoir une perception en mouvement, du type cinématographique. Progressivement les marches sont devenues silencieuses, ponctuées d'arrêts qui permettent l'échange ou le déroulement de petits dispositifs.

Je reconnais la surprise des ouvertures, beaucoup de choses viennent à soi. Il suffit souvent de les regarder, de prendre ou de ne pas prendre. Beaucoup de choses viennent à soi.

Tu es en quelle section toi ?

En histoire, je suis là un peu par hasard.

En même temps, le champ dans lequel on travaille a peu d'importance... ce qui est important c'est ce qu'on fait dans ce champ. Que l'on travaille en littérature, en histoire, en art, la problématique pour moi est la même : comment créer et inventer dans les champs que l'on a choisis. C'est dommage d'ailleurs ces clivages entre théoriciens, littéraires, plasticiens, artisans et amateurs de tous bords, car y a des connexions à tant de niveaux entre les champs. Si on regarde comment certaines personnes les traversent, on peut se rendre compte que l'on est un point d'une constellation parmi d'autres.



Jean-François Pirson, *Dunkerque des îles*, Ligne du temps, Dunkerque, 2016.



Jean-François Pirson, *Dunkerque des îles*, Carte découpée pour l'arpentage, Dunkerque, 2016.

6. Je trouve que le *singulier*, l'être singulier ne fait pas du tout partie du monde qui nous entoure, avec la standardisation...

C'est là qu'est tout le travail pour moi : comment développer une voie singulière, c'est ce que je tente de mettre en place dans *Entre là* : je regarde des champs d'investigations, des morceaux de vies que des femmes et des hommes inventent.

(...)

Quand tu dis *contre...* une de mes amies, Véronique Nahoum-Grappe, une anthropologue militante, souvent dehors, qui constate combien de militants de gauche en France et à Paris – elle habite Paris – s'enfoncent dans une plainte totale, du « rien ne va ! ». J'aime sa réponse lorsqu'elle constate que réunis, « on mange bien, on est bien là, on est ensemble... c'est que *tout* n'est pas si mal ! » Il y a dans ces mots chaleureux, une valeur positive, celle d'être là – je la partage.

7. Il y a un très beau mot de Miguel Benasayag⁴ sur cette question qui dit qu'à force d'être contre on fait exister ce pourquoi on est contre et donc qu'il faut vraiment se centrer sur ce pourquoi on est pour, pour faire exister le pour plus que le contre.

Mais je reviens sur ce que tu disais avant sur cette question de la singularité qui est aussi une question de liberté, je pense qu'on a beaucoup à apprendre de ce qui s'est passé dans les années 1970 parce qu'on a vraiment rejoué des questions liées à la liberté, ce sont des choses qui sont très importantes et qu'il ne faut pas perdre de vue aujourd'hui, quelles que soient nos disciplines.

Les années 1970 étaient des années pendant lesquelles nous étions très optimistes, on n'avait pas trop peur de rester sans travail, on sentait les choses bouger, on avait envie d'exister dans le monde comme tout homme, mais il n'y avait pas la tension que nous connaissons maintenant à de nombreux niveaux... c'était très différent – en tout cas pour une partie de la société. Dans ce monde, qui est beaucoup plus chaotique aujourd'hui, qui fait parfois peur, il y a heureusement de nombreuses personnes qui empruntent des voies singulières, qui se regroupent entre elles, qui résistent. Il est important de faire des petites choses à son échelle en relation avec notre humanité et la rendre un peu plus large. Être femme ou homme à s'inventer.

4. Miguel Benasayag est philosophe et psychanalyste. Il est aussi un ancien combattant de la guérilla guévariste en Argentine. Il se définit aujourd'hui comme « chercheur militant » et a créé le collectif « Malgré Tout » au milieu des années 1980.

8. Dans le film *Nostalghia* de Tarkovski, il y a une scène dans laquelle un homme se promène au bord d'un bassin avec une bougie dans la main, et on sent une tension, comme un enjeu que je ressens dans votre rapport à l'espace et dans votre présentation.

L'enjeu... Est-ce qu'il y a un enjeu... Mon rapport à l'espace est un palier, ou un élément de ma relation au monde... et la relation au monde est difficile. Elle est difficile parce qu'il ne s'agit pas que de soi, il s'agit de soi et des autres, dans un monde chaotique qui nous emplit de tensions.

(...)

Si j'ai un grand sentiment de liberté dans ce que je fais de ma vie, ponctuellement... lorsqu'il y a un workshop à mener, par exemple, je suis un peu tendu, ou plus nerveux ! On ne sait jamais comment les choses vont se passer, j'ai beau avoir fait une « partition » très élaborée, je fais face à douze ou seize personnes qui vont l'interpréter, je fais face à l'imprévu qui me demande d'improviser – ce sont des éléments constitutifs de la partition. Pendant le workshop, il s'agit surtout de présence, de silence, plus que de tension.

9. Pendant un workshop il y a donc un plan, une idée au départ ?

Ce que j'élabore, je l'appelle une « partition ». J'aime bien le mot de partition parce qu'elle peut être improvisée et elle est interprétée par les personnes qui sont là. Je prends donc un pupitre de musique pour mettre ma partition et je rythme le temps. Par exemple, je commence par une lecture de *La danse de l'arpenteur* pour introduire une marche silencieuse. Pendant la marche chacun ramasse un objet et note sur une étiquette que je leur ai donnée, l'heure à laquelle l'objet a été trouvé. Au retour on pourra faire une ligne du temps sur un fil étalonné, où chacun accrochera l'objet ramassé. À côté de l'interprétation de la partition, je donne de petites propositions individuelles à triturer. Cela permet de respecter le rythme de chacun entre actions individuelles et actions collectives.

10. Ça me fait penser au texte « Rhizome »⁵ de Deleuze et Guattari dans lequel on retrouve dès le départ le mot de « partition ».

Ah oui ? Je ne me souviens plus assez du texte, mais peut-être est-ce lié. Il faut en tout cas reconnaître qu'on ne vient pas de nulle part, que l'on doit beaucoup

5. « Rhizome » est l'introduction à *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

aux personnes qu'on lit, qu'on regarde. Il y a des choses qui surgissent, qu'on accueille, creuse, ... d'autres fois on regarde quelque chose et on la trouve familière, on a reconnu, ou elle vient vers nous de manière inconsciente.

11. Les artistes de Fluxus ont aussi beaucoup utilisé la partition, depuis Cage et Cunningham. Il y a une anecdote qui est intéressante : dans les années 1960, ils avaient du mal à recueillir des fonds pour des productions de l'ordre de la performance ou des choses immatérielles, ils avaient donc récupéré des partitions qu'ils avaient vendues permettant de payer les frais des artistes.

Dans les arts plastiques, c'est un mot qui trouble un peu : partition, parce que ça relève plus de la musique.

(...)

Des partitions de workshops je n'en ai pas beaucoup, j'ai voyagé avec *l'arc* ou *Extension du bras – Danse du bras*, des partitions qui me semblent riches, à la fois simples et complexes, qui ne nécessitent pas beaucoup de matériel, qui peuvent être interprétées par tout le monde. Dans le domaine de la pédagogie, ce n'est pas non plus évident d'inventer. Il ne s'agit pas ici d'un apprentissage technique, mais de mettre en évidence des relations du corps avec l'espace, l'espace du lieu habité, l'espace *entre*, de confronter un travail individuel au sein d'un groupe. Dans les derniers workshops, dehors et dedans, où on ne saurait trop insister sur les qualités nécessaires du lieu qui nous accueille, nous étions un peu arpenteurs, chorographes, glaneurs, cartographes, chorégraphes, archéologues, plasticiens ; amateurs qui traversent ces différents champs.

12. Comment ça s'est passé dans ce workshop où une personne a créé une ligne verte ? Comment ont réagi les autres participants ?

Au niveau spatial ou au niveau politique ?

Ça a dû être complexe quand même ?

Au niveau politique il n'y a eu aucune réflexion. Dans l'imaginaire, la ligne verte de Beyrouth ça existe, mais ce que les personnes ignorent souvent c'est que c'était une vraie ligne verte, de végétation. En même temps son travail, plastiquement, était très fort.

(...)

C'est ça qui était extraordinaire dans ce workshop, c'est qu'il y avait cinq jours d'installation. Le premier jour tout le monde aurait pu avoir fini, et puis à partir du moment où on dit « c'est ça, ou c'est ça ? Et c'est sûr que ce n'est pas là ? ». On commence à prendre conscience du soin qu'on peut apporter à chaque chose et on a travaillé les cinq jours, certains ont même fait des heures supplémentaires le soir. On touche à l'exigence plastique.

2–1.3

Céline Domengie & Oriane Helbert

Prologue

Céline Domengie

Genius loci UBUBM

Oriane Helbert

Territoire d'occasion

2–2.3

Céline Domengie

Passeur

Jean-Paul Thibeu

... méta-art et ses méta-radeaux

Cerise Rousseau et Lucas Leclercq

L'expérience de Traverses et inattendus,
comme exemple de transmission et de passage

Sylvie Coellier

Les deux passeurs

2–3.3

Oriane Helbert

Arpenteur – Présentation

Timea Gyimesi

Quelqu'un quelque part « entre »

Barbara Bourchenin

Arpenter en pensée :

le faire-bibliothèque chez Joseph Kosuth

Un échange avec Jean-François Pirson