

Gravité Futilité

Richard Monnier

Dispositions.	3
Observations, voir pour voir.	18
Les œuvres.	37
Lectures.	69
Représentations, le nombre pour la proie.	111
Informations, actualités.	121
Table des matières.	141

Dispositions

Dispositions infantiles

Il y a des règles auxquelles les enfants sont contraints d'obéir et les règles qu'ils s'imposent eux-mêmes. Parmi ces dernières, une règle qu'ils s'imposent sur le chemin de l'école et qu'ils observent avec une rare application, concerne leur déplacement, la forme de leur marche : *à chaque pas, le pied doit se poser sur un des joints de ciment qui scellent les pierres du trottoir*. Leurs enjambées doivent donc s'accorder aux différentes longueurs des pierres, ce qui accélère ou ralentit leur allure. Cette activité pédestre révèle la merveilleuse disposition de l'enfant envers les choses telles qu'elles sont. Elle exige une grande tolérance et une généreuse acceptation de l'accident. L'enfant doit savoir, par exemple, passer outre les obstacles géographiques ainsi que les rencontres éventuelles (passants, signalisations, etc.) et reprendre le jeu là où la règle est de nouveau applicable. Un accident de parcours peut, sans dénaturer le jeu, renverser la règle en son contraire, soit : *marcher sans que les pieds se posent sur les joints de ciment qui scellent les pierres du trottoir*. Où l'on voit bien que l'enfant s'intéresse aux éléments matériels du sol (les joints les pierres, les rainures du ciment bouchardé, les bandes peintes des passages pour piétons, voire les flaques d'eau) non pas comme éléments qu'il affectionne en particulier mais pour la partition qu'ils proposent. Partition extrêmement concrète, inspirée de multiples contraintes : écoulement des eaux, qualité du sous-sol, habitudes des riverains, etc. Très loin du «ciel» promis au gagnant du jeu de la marelle, ce jeu n'a d'autre but que de mieux approcher les motifs qui l'ont fait naître. Contrairement à la figure conventionnelle qu'on retrouve souvent, dessinée à la craie sur le sol des cours de récréation, ce jeu sans nom, qu'on ne peut désigner, se découvre en même temps que sa règle s'élabore. Si on l'interroge sur ce qu'il fait, l'enfant décrit ce qu'on lui voit faire strictement. On retrouve là, sans que ce soit véritablement une surprise, tout le charme obstiné des œuvres des premiers artistes conceptuels dont la forme se confond aussi avec leur énoncé. Par exemple cet énoncé de Sol Le Witt : « *tous les points architecturaux reliés par des lignes droites* » qui permet d'exécuter un dessin mural dont les traits relient effectivement tous les points architecturaux du lieu d'exposition. C'est encore la même forme d'apparition qu'on apprécie dans « les auto-définitions de J. Kosuth qui se limitent délibérément à leur énoncé, véritables objets parfaits qui accomplissent leur programme à 100% » comme a bien voulu croire un critique. Par exemple : « *Five words in yellow neons* » décrit strictement les cinq mots en néons jaunes qu'on voit sur les murs du lieu d'exposition. Ces deux exemples d'œuvres conceptuelles s'accordent parfaitement avec l'activité infantile péripatéticienne « sans intention » dirait Sol Le Witt, où n'est dévoilé que ce qui est là.

Les lecteurs avisés objecteront que l'enfant n'énonce rien, qu'il ne conceptualise pas et que de toute façon il n'agit pas dans le contexte de l'art. C'est vrai qu'il ne projette rien, qu'il n'affiche rien, qu'il ne signe rien. Sa marche ne laisse aucune trace, néanmoins elle est un modèle qui se transmet depuis des générations. De ce point de vue, elle répond aux exigences que formulait J. Kosuth dans un texte très célèbre (*L'art après la philosophie*) : « l'art «vit» à travers l'influence qu'il exerce sur un autre art et non pas en existant comme résidu physique des idées d'un artiste. » Précisément, la marche de l'enfant qui s'accorde aux motifs rencontrés sur le trottoir, est une forme qui perdure sans être conservée. Comme l'artiste dont le devoir est de répondre aux questions que personne ne pose, l'enfant résout un problème que personne ne lui a posé. C'est la grande leçon de cette école péripatéticienne sans maître où aucun disciple n'a le souci de distinguer le cas particulier de l'espèce où chacun part du réel pour mieux s'y maintenir.

Cat. *Manifeste Ductile*, Carré des arts, Paris. Mai 1996.

Nouvelle version parue dans *Des écrits des artistes*, Éditions Le Bleu du Ciel, 27 décembre 1996.

New-Néo

New-York, Nouvelle-Calédonie, sont des noms que l'actualité a banalisés, rendant de plus en plus lointaines et inconnues, la ville d'York et La Calédonie. Est-ce à cause d'un point commun avec son pays d'origine que le colon a ainsi nommé ces lieux? Où est-ce au contraire le désir de créer des repères avec des noms familiers sur une terre qui lui est étrangère? L'une des attitudes n'exclut pas forcément l'autre. La découverte d'un élément reconnaissable, aussi infime soit-il, peut être une amorce pour une identification rapide. On retrouve le même phénomène dans l'histoire de l'art : néo-réalisme, nouveaux-fauves sont des étiquettes qui désignent un aspect de l'actualité de l'art mais qui en même temps témoignent d'une volonté d'appartenance à une histoire. Dans les deux cas, l'acte d'identification sommaire trahit souvent plus une volonté d'appropriation qu'un désir de découverte.

Ces réflexions ne sont évidemment pas sans incidence sur mon attitude dans le milieu artistique et en tant qu'artiste enseignant, car je peux être aussi bien l'objet ou l'auteur de cette identification-appropriation.

Dans un milieu comme l'école des Beaux-arts, destiné à l'affirmation des personnalités, je suis sensible au risque de passer trop rapidement de la découverte à l'identification et de l'identification à l'appropriation.

Cat. de l'École des beaux-arts de Grenoble, 1987.

Extrait d'un entretien avec H.S.

H. S. : Croyez-vous que l'insistance avec laquelle vous traitez différents matériaux ou que votre attention portée à l'organisation interne des formes puissent avoir un écho parmi les préoccupations de l'art actuel largement orienté sur la question de l'objet et de sa présentation ?

R. M. : L'attitude qui consiste à collecter et présenter, sur le mode de la déclinaison ou de la sérialité, aussi bien des images tirées des mass-média ou des objets manufacturés s'inscrit finalement dans la tradition du modernisme. C'est toujours une appropriation du monde par la répétition d'un geste-signature même s'il ne s'agit pas d'une trace sur un tableau. L'artiste cherche simplement la confirmation de sa propre existence et une reconnaissance en s'appropriant et en s'identifiant à un objet. A la place d'un art « positif apologétique » et de son opposé, un art « contradictoire critique », J. Baudrillard (1) voyait dans le Pop Art américain, émerger un art qu'il qualifiait d'« homologue collusif », où « la systématique objective » du geste de l'artiste rejouait selon lui, et faisait le jeu du monde de la production industrielle. L'art américain qui servait d'objet de réflexion à J. Baudrillard datait des années 60, tandis qu'aujourd'hui l'œuvre de Haim Steinbach, par exemple n'est que la dernière illustration de la pensée du sociologue.

Quant à moi, je ne m'identifie ni à un geste ni à une forme ni à un matériau en particulier, au risque d'ailleurs d'être considéré comme un perpétuel amateur puisque mes déplacements successifs m'empêchent d'accumuler de l'expérience (et de la reconnaissance). Je me fonde dans les formes que les qualités des matériaux autorisent. En me laissant envahir par les choses, je manifeste une volonté de dessaisissement qui est à l'opposé de l'appropriation tous azimuts. Et si une identité est repérable parmi la diversité des mes œuvres, elle en est une résultante et non un principe directeur.

1) . Pour une critique de l'économie politique du signe. Éditions Gallimard, coll. Les Essais. Paris 1972

Numéro hors-série de Beaux-arts Magazine *Nos Années 80*, Fondation Cartier, 1989.

My Recreative Method

« Dans la vallée de l'Oklahoma en 1931, Karl Jansky réalise une sculpture monumentale: un assemblage de poutres s'étendant sur une trentaine de mètres et formant une sorte de charpente qui supporte deux séries parallèles de quatre carrés faits de tiges métalliques. Le parti pris radicalement abstrait de la composition rivalise avec certaines œuvres des constructivistes russes des années 20 et en même temps, la relation que cette sculpture entretient avec son environnement et son ouverture sur le paysage annoncent déjà le Land Art américain des années 70. »

Se fier aux apparences, fixer les ressemblances formelles comme premiers critères pour relier des objets qui s'ignorent, voilà ma méthode. Voilà comment mon intérêt pour la sculpture en général et mon attention pour les poutres qui aménagent le vide, en particulier, me permettent d'aborder un objet utilitaire, ici la première antenne radio-astronomique de Karl Jansky, en l'introduisant entre deux courants artistiques dont l'histoire lui est complètement étrangère. Diachronie fantaisiste.

Voilà comment je prends la liberté de comparer les différences entre l'antenne radio de Jansky et le *Monument pour la IIIème Internationale* de Tatline ou bien les tribunes pour haut-parleur de Gustav Klucis par exemple. La première s'étale horizontalement pour capter, elle sert à écouter, les seconds servent à la propagande, ils s'élèvent pour propager. L'antenne laisse entendre, elle reçoit des ondes à déchiffrer, le monument veut dire, il émet des certitudes. Après lui avoir trouvé une origine formelle, je peux inventer, en aval, une descendance à l'antenne de Jansky dans les années 1970, par exemple certaines sculptures, constructions en extérieur de Dennis Oppenheim ou les sculptures-observatoires de Nancy Holt qui semblent viser un lieu particulier dans l'espace et placent le visiteur en position de réception.

L'autre versant de cette méthode consiste à considérer deux événements incomparables formellement pourvu qu'ils aient eu lieu à la même date. Il s'agit alors de forcer la comparaison pour orienter le choix des termes avec lesquels on va frictionner les objets qu'on rapproche. Synchronie burlesque.

Au début des années 30, sort le premier film parlant de Charlie Chaplin intitulé *Les Temps Modernes* qui conserve toutes les caractéristiques d'un film muet sauf pour quelques scènes. Chaplin réserve les nouvelles possibilités du cinéma parlant pour quelques minutes seulement de l'ensemble de son long métrage, d'abord pour les sons d'une machine à manger qui se dérègle, puis pour un dialogue basé sur des gargouillements intestinaux et enfin pour des sortes d'allitérations d'un langage improvisé au moment où il doit chanter une chanson dont il a perdu les paroles. Je relie cet usage sélectif du son, cette attention particulière aux sons incompréhensibles et qu'on ne maîtrise pas, à la première fonction de l'antenne de Jansky qui était de localiser le « bruit » "a faint steady hiss of unknown origin" qui perturbait les communications radio transatlantiques. (L'émission radiophonique est d'ailleurs le « bruit parasite » que Chaplin interrompt dans la scène des gargouillements).

En orientant son antenne vers le ciel, Karl Jansky a découvert que des ondes radios provenaient de corps célestes inconnus situés au centre de notre galaxie. Mais l'indifférence des scientifiques quant à ses résultats et aussi bien la satisfaction immédiate de son employeur qui le rappela à des tâches plus terre-à-terre, ne lui permirent pas de développer sa découverte. Étudiées systématiquement bien plus tard ces ondes permettront d'établir une nouvelle carte du ciel.

La représentation du monde est toujours une récréation dont l'importance des moyens mis en oeuvre dépend de la volonté des artistes. Karl Jansky et Charlie Chaplin avec leur économie propre se détournent de l'efficacité de la communication. Au lieu de se conformer à l'usage évident des dernières innovations techniques de leur temps, soit pour assurer la qualité des messages

téléphoniques, soit pour restituer des dialogues en parfaite et réconfortante synchronisation avec l'image des acteurs, ils nous révèlent tous deux des données sonores qui nous échappent.

Le bruit du ciel qu'on ne voit pas.
Le son des organes qu'on ne voit pas.
La-parole-telle-qu'on-la-regarde.
La carte d'une galaxie ventriloque.
Le son du parlant sans paroles.
Le chant des paroles qu'on oublie.

Quelques décennies plus tard, Jacques Tati redécouvre les vertus du parlant sans paroles et nous offre une seconde unique de cinéma muet :

Le silence d'une porte qui claque.
C'est le temps du jeu, *Playtime* en français.

Édition Contrat Maint, octobre 2005.

Ton crédit t'a quitté

Un soir de foire
d'histoire de l'art
l'artiste triste est noir.
Il n'arrive guère à voir
car son aura, sa divine aura
vient de le quitter.
Son crédit l'a quitté.
Il a fait choux blanc
ce grand duc avec ses trucs et ses trocs,
céruse de riche blanc.
« Ma tactique était toc »
dit l'artiste qui s'endort
ivre moire au miroir de l'art.
L'artiste broie du noir
quel rare hasard se marre
un agent d'art toquard.
C'est pas fort, l'artiste dort.
Mais près de son oreille
merveille, un réveil vermeil
lui prodigue des conseils
pendant son sommeil :

Tic tac tic tac
Ton crédit t'a quitté
Tic tac tic tac
Ton crédit t'a quitté.

Claque ta couette, qu'attends-tu ?
Écarte tes tics et dicte
du ton cru de ton cru
les acquis de ta quête.
Ton crédit t'a quitté
Ta tactique était toc
Ta tactique était toc
Ton crédit t'a quitté.
Ta critique étriquée
a tricoté ta côte
à des taux très coquets
et contre toute éthique
calqué tant d'étiquettes.

Ton crédit t'a quitté
Ton crédit t'a quitté.

L'autistique du tout tech
Tôt attaque ta pratique
Ta classique esthétique
Datée des déités

Qui titillaient, qui tentaient et qui entêtaient.
Aux côtés d'étiques coquettes
« L'anesthésie te guette »

Tic tac, Driiinn
Au matin quel réveil
mâtin, quel réveil matin.
Écris-le noir sur blanc sans peur
Pour une sonnerie, c'est une sonnerie.

Cat. *Richard Monnier* 1977-1992,
Frac Limousin, 1992.
D'après « Ta Katie t'a quitté » De Bobby Lapointe.
Phonogramme France 1964
Éditions musicales Intersong Tutti 1975

Futurs Antérieurs

Sensation

"Il aura fallu 24 heures au tsunami pour atteindre les côtes de l'Inde". Cette phrase placée au milieu d'une carte géographique qui illustrait un article du *"Monde des Documents"*, a retenu mon attention parce qu'elle se distinguait de toutes les autres informations sensées apporter un point de vue strictement objectif comme le voudrait la réputation de ce journal. En n'écrivant pas simplement "Il a fallu 24 heures au tsunami pour atteindre les côtes de l'Inde", l'auteur a laissé passer une appréciation personnelle concernant un événement qui "ne peut laisser insensible" comme on dit couramment. En employant le futur antérieur, il nous fait ressentir une sorte de fascination devant cette catastrophe pour son caractère à la fois exceptionnellement puissant et inexorablement destructeur.

Subjectivité

"Il aura fait beau aujourd'hui", cette phrase que j'ai entendue au retour d'une promenade, n'avait pas provoqué de réponse dans le groupe à qui elle semblait adressée. L'ami qui l'avait prononcée continuait à regarder devant lui sans chercher d'interlocuteur. Apparemment, il ne faisait pas un simple constat, auquel cas il aurait pu dire : "Il a fait beau aujourd'hui". En employant le futur antérieur, sa phrase était restée suspendue comme s'il voulait faire durer le moment présent alors qu'il voyait la fin de la journée approcher.

Collection

Collectionneur passionné mais sans moyens, j'ai décidé de thésauriser des objets précieux qui appartiennent à tout le monde : des phrases contenant des verbes conjugués au futur antérieur extraites de livres, d'articles de journaux, ou entendues à la radio, à la télévision, dans la rue. La lecture de l'ensemble de ces citations permet d'apprécier différents moments où chacun avec son langage, essaie de résister à ce que nous acceptons par habitude comme des évidences : le "temps qui passe", "les faits qui sont là". Je montre comment chacun tente d'inventer "une temporalité sensationnelle" comme le dit Germain Lacasse dans un texte intitulé *"L'aura actuelle du futur antérieur"*.

Monument historique

Pendant que d'autres artistes se mesurent au Grand Palais ou au Château de Versailles, je me confronte moi aussi à un monument historique mais ce monument est vivant et indemne de toute restauration. Je veux moi aussi me frotter à notre patrimoine, mais plutôt que de cantonner ma promenade sous les voûtes d'un bâtiment toujours identique à lui-même, je préfère naviguer dans un monument en construction permanente, dans une oeuvre jamais édifiante.

Sémiométrie

D'après Jean-François Steiner, c'est Charles E. Osgood qui a introduit le concept "d'espace de sens". Dans l'introduction de son livre sur la sémiométrie, il évoque "ces intuitions qui nous laissent attribuer une distance de sens entre les mots". La sémiométrie a été développée par les instituts de sondage dont le travail consiste à enregistrer les valeurs numériques attribuées à une liste de mots par les personnes sondées et à les représenter suivant des axes prédéfinis, sous forme de "nuages de mots".

Art conceptuel

Les œuvres des artistes conceptuels se sont distinguées par leur forme écrite : définitions éditées sur feuilles A4 et posées sur le rebord d'une fenêtre ou propositions directement dessinées sur les murs du lieu d'exposition. "Toutes les choses que je connais mais auxquelles je ne pense pas en ce moment, 1969". Ici, Robert Barry nous place physiquement devant quelque chose de difficilement représentable comme il avait commencé à le faire dans ses photographies des gaz inertes. Par la suite, il a disposé des mots isolés sur le blanc des murs. Je me souviens de ce léger trouble éprouvé au moment où j'ai lu "anywhere" situé précisément à sa place.

Avril 2011 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

Ce texte accompagnait l'exposition du tirage numérique *Futurs antérieurs* à la galerie Marion Meyer et Contemporain à Paris et lors de l'exposition *Supervues* à l'Hôtel Burrhus à Vaison-la-Romaine.

Économie cosmétique. Une petite histoire hautement anecdotique.

Il y a quelques années, j'ai exposé en Allemagne une télévision (intitulée "*Je vous dois la vérité*") sur l'écran de laquelle j'avais collé des billes en verre. Au moment de l'accrochage, j'ai constaté que quelques billes s'étaient détachées pendant le transport et je me préparais à les recoller quand le technicien chargé de nous assister arrive vers moi, la salopette bardée d'outils et me propose un pot de résine polyester. Je le remercie le plus gentiment possible et pour lui montrer que ce produit ne sera pas nécessaire, je sors de ma poche un petit flacon qui provoque aussitôt l'ahurissement de mon interlocuteur. Je n'aurais jamais imaginé qu'il suffisait de quelques centilitres de vernis à ongle pour perturber un technicien aussi bien armé. Passé sa première surprise, il prend une moue hautaine et se dirige vers d'autres artistes sans demander ni donner d'explications. J'aurais bien voulu lui préciser que le vernis à ongle "cristal" a le même coefficient de réfraction que le verre et qu'il est parfaitement transparent même sur un écran éclairé, contrairement à la résine de polyester. J'aurais bien voulu lui expliquer que le vernis à ongle étant dissoluble dans l'acétone, il sera facile de détacher les billes de l'écran au cas où le téléviseur tombe en panne et doit être remplacé (ce qui effectivement, est arrivé quelques années plus tard). Mais sa réaction précipitée ne m'a pas permis d'aborder ces considérations pourtant très rationnelles.

Sans doute un produit issu de la cosmétique française ne pouvait-il pas provoquer autre chose qu'une réaction épidermique même chez le plus sérieux des hommes de métier.

Je retrouvais dans le comportement de ce technicien la même incompréhension manifestée par ceux qu'il est convenu d'appeler "les professionnels du milieu artistique", à propos des artistes français en général, et de mon travail en particulier qu'ils considèrent trop emprunt d'amateurisme. Cette histoire révèle bien le même malentendu à propos d'une attitude artistique jugée trop frivole, et d'œuvres cataloguées comme bricolage alors qu'elles relèvent d'une économie spécifique.

03 octobre 2011 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

Retour aux Fondamentaux

Les ronds dans l'eau, la bulle de savon, le cône de sable appartiennent à la catégorie des grandes figures géométriques concrètes qui se réalisent sans calcul et qui sont la conséquence d'actions simples. Jeter : des cercles concentriques se propagent à partir du point de chute d'un corps sur une eau plane. Souffler : des sphères s'envolent, air enclos dans une pellicule transparente. Verser : le sommet d'un cône s'élève à la verticale du point où du sable s'écoule. Ces formes ne nécessitent ni connaissances ni virtuosité pour être exécutées. Il suffit de savoir se réjouir de les voir apparaître. Toutefois, le motif qui me pousse à les reproduire ne tient pas tant au plaisir de les contempler qu'à l'étonnement suscité par l'écart que je constate entre la précision géométrique de ces figures et l'approximation des gestes qui les provoquent.

Les ronds dans l'eau se propagent en même temps qu'ils se dissipent. Dès qu'ils apparaissent, ils commencent à disparaître. La bulle de savon trouve sa forme parfaite au moment de son envol. Elle se distingue au moment où elle m'échappe. Il faut un écoulement pour monter le sommet d'un cône de sable sur l'instabilité même de ses contours. Son élévation est aussi une chute. L'onde mouvante, la pellicule fragile et le grain instable composent ici des formes parfaites mais insaisissables. Je vois leur nature éphémère non pas comme le signe de la vanité des choses mais plutôt comme une invitation à les reproduire. Œuvres premières qui orientent mon attention sur leurs causes fortes de leurs effets invariables. Art sans évolution, antérieur à la recherche des beautés inédites, qui impose un temps où la perception est subordonnée à la répétition.

23 juin 2016 Blog *Gravité Futilité 2*.

Autobiographie Sychrone

Deux événements marquent l'année de ma naissance.

Robert Rauschenberg, jeune artiste américain expose des panneaux de peinture blanche considérés comme des surfaces sensibles qui révèlent les variations lumineuses de l'environnement proche. Il redécouvre à sa façon le nouveau monde. Alberto Giacometti peint une pomme posée sur une commode. Sur les restes de l'ancien monde, il expose le fruit d'un nouveau désir. Voilà Robert et Alberto, tous deux à la recherche d'un regard neuf, compagnons de ceux qui voient le jour.

*

Quelques années plus tard, Eric Tabarly gagne la course transatlantique en solitaire et il s'impose sur les mers avec ses *Pen Duick* pendant plusieurs années durant lesquelles, porté par une solitude active, j'aborde et je commence à composer les premiers objets qui vont constituer mon horizon.

*

Alors que des hommes posent pour la première fois les pieds sur la lune, j'atterris à l'école des Beaux-Arts où je rencontre des trotskystes, des maoïstes et un adepte de la secte Moon qui me traitent, tour à tour, d'anarcho-petit-bourgeois, de valet du capitalisme et de charognard. De là vient sans doute, mon souci de distinction.

*

Pendant mon séjour à New-York, je prenais plaisir à emprunter à pieds le Williamsburg Bridge dont la structure entièrement métallique formait une sorte de cage de résonance qui amplifiait les vibrations dues au passage des voitures et du métro. J'éprouvais la sensation paradoxale d'une musique industrielle suspendue en plein-air. Pendant ce même séjour, j'ai visité le *Saint John's Rotary Arc*, une sculpture de Richard Serra installée récemment au milieu d'un rond-point. Cette œuvre avait provoqué une polémique qui faisait encore beaucoup de bruit, sans jamais atteindre toutefois la qualité des sons du Williamsburg Bridge qui est pour moi le seul monument horizontal de New-York.

*

Pour mon anniversaire, je loue une machine à faire la barbe à papa. Au cours de cette journée très familiale et modérément alcoolisée, j'introduis des bâtons de colle thermofusible dans la machine au lieu d'y verser du sucre en poudre. J'invente ainsi, par hasard, les barbes à papa synthétiques, 63 ans seulement après la découverte de la pénicilline.

*

Fort de mes avancées expérimentales, je consulte le livre de François Lepage intitulé *Éléments de Logique Contemporaine* et je note à la page 39 : « La méthode des matrices : l'idée de départ est de représenter l'ensemble des mondes possibles par un rectangle ». Je me retrouve donc, de nouveau, 50 ans après les monochromes de Rauschenberg, devant une simple forme abstraite qui a l'ambition de contenir le monde. J'ai l'impression de ne pas avoir avancé alors que tous les médias annoncent l'imminence du passage à l'euro.

*

Le temps passe, j'entreprends de faire une collection de phrases qui contiennent un verbe conjugué au futur antérieur, par exemple : « Il aura fait beau aujourd'hui ». La personne qui prononce cette phrase exprime une satisfaction, elle considère, elle suspend un moment heureux. Elle ne fait pas simplement un constat, elle étend ce moment sur toute la journée telle qu'elle s'en souviendra. Est-ce pour suspendre le temps présent que j'éprouve le besoin d'écrire ce que ma vie aura été ?

17 mai 2020 Blog *Gravité Futilité 2*.

Les cubes ont des racines (Position).

« A la vérité, rien n'est plus futile que de nous occuper de simples nombres et de figures imaginaires, à tel point que notre volonté paraisse se satisfaire dans la connaissance de pareilles bagatelles ». Plus de trois siècles après ce jugement de Descartes extrait de son livre intitulé « Règles pour la Direction de l'Esprit », je me charge de réactiver, de réactualiser ce qu'il appelle des "bagatelles".

Les dessins et les sculptures que j'intitule *Les Cubes ont des Racines*, sont construits point par point, ligne après ligne, surface après surface, sans tirer les bénéfices de cette capacité qui permet aux esprits « perspicaces » selon Descartes, de se représenter spontanément une figure sans avoir à en reconstruire mentalement les différentes parties. Élément après élément, je construis un cube qui, contrairement aux figures que le philosophe « peut voir par intuition », n'est pas pour moi « quelque chose d'un et de simple ». Soit une ligne de 10 unités numérotées de 1 à 10, soit un carré fait de 10 lignes de 10, chaque unité étant alors numérotée de 1 à 100, soit un cube fait de 10 carrés superposés, chaque unité étant numérotée de 1 à 1000 ; je repère à l'intérieur de ce cube, les unités qui sont les cubes des 10 premiers nombres entiers : le 8, le 27, le 64, le 125, le 216, le 343, le 512, le 729, le 1000 et je trace un trait qui les relie entre elles. J'appelle cette ligne la racine du cube de 10.

En réalisant *Les Cubes ont des Racines*, non seulement, je ne me représente pas une figure élémentaire intuitivement mais je m'écarte également d'une autre vision qui a fait autorité dans les années 70 avec l'Art Minimal : la forme simple perçue dans son entièreté (wholeness), considérée comme un tout sans hiérarchie entre les différentes parties qui la constituent. Dans *Les Cubes ont des Racines*, la forme est orientée, développée pas à pas. Avec des cubes en bois, avec du grillage ou aussi bien à l'aide de quelques lignes de code écrites avec l'éditeur Processing, je revisite l'intérieur du cube, forme que d'autres avant moi n'ont cessé de vouloir évider, qu'ils soient convaincus de l'évidence de l'intuition (Descartes) ou de l'évidence de la forme perçue (self-evident-thereness). La pratique de l'informatique enseigne que la forme même la plus élémentaire est générée, produite par des boucles dont il faut régler le pas. C'est dans ces conditions que j'ai été conduit à concevoir des cubes qui poussent par les racines naturellement.

Juillet 2014 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se Dérèglent*

Commentaire d'un Visiteur

Dans la réalisation fastidieuse de ce programme vous ne faites que produire une énième version de ce qui est labellisé Art Concret dans les musées. Des artistes comme Theo Van Doesburg ou Max Bill exécutaient des peintures d'après des courbes mathématiques ou inspirées de l'anneau de Möbius par exemple. La seule chose qui pourrait vous différencier de ce mouvement épuisé, étant l'aspect très bricolé de vos réalisations. »

05 septembre 2014

Dans leur manifeste, les artistes de l'Art Concret insistent sur l'aspect rationnel de la composition de leurs oeuvres. Ils utilisent les progressions arithmétiques pour guider la main et pour contraindre les mouvements. L'art concret a peur des débordements. Il attribue au nombre, au calcul, une autorité censée préserver l'artiste de toute forme d'égarement. Leurs oeuvres ne sont effectivement que le résultat de l'exécution d'une règle, pas plus. A part François Morellet, très peu d'artistes de l'Art Concret sont joueurs. (Contrairement à l'Oulipo, par exemple où les contraintes sont utilisées de façon stimulante). F. Morellet revendique lui aussi l'exécution d'un « programme » pour produire des œuvres mais il arrive parfois que le résultat dépasse heureusement les termes de la procédure qu'il a mise en place. Avec l'informatique, l'écart entre l'écriture de quelques instructions et le résultat visuel peut être infiniment exploité. Dans "Les carrés ont des racines" ou dans "Les cubes ont des racines", les effets visuels obtenus vont à l'encontre de toute notion de maîtrise, de clarté ou

d'ordre. A partir d'un processus extrêmement simple, une profusion de lignes enchevêtrées apparaissent plus comme un phénomène naturel que comme une composition ordonnée. Je privilégie même les résultats qui paraissent aléatoires. C'est passionnant de simuler du hasard sans jamais jeter le dé ni utiliser la méthode *random* dans un programme informatique.

Une confusion persiste aussi bien dans l'esprit du public que dans celui des artistes à propos de la « rigueur » attribuée aux œuvres qui utilisent des données chiffrées ou des figures géométriques. L'utilisation d'un nombre ou d'une progression géométrique pour définir une composition peut être tout aussi subjective, aussi fantaisiste que l'utilisation du contenu d'un rêve.

18 octobre 2014, Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se Dérèglent*.

OBSERVATIONS

La Taupinière

Le plein que j'expose, c'est le vide de ma demeure.

Pour la taupe, creuser est une nécessité. La décision d'élever une taupinière n'est pas le résultat d'une conscience claire. Volonté aveugle. C'est l'expression d'un moment ultime qui permet de prendre sa respiration. Ce qui est visible est seulement un extrait du travail souterrain. La répartition apparemment aléatoire des taupinières à la surface du sol ne révèle pas l'organisation interne des galeries.

L'aire occupée par la taupe n'est pas son territoire. La taupe ne dispose pas de l'espace cerné par les galeries. Le premier tracé oriente définitivement ses déplacements. Si elle veut changer de terrain, il lui faut creuser de nouveau.

Les taupinières sont nuisibles pour les potagers de jardins de banlieue ; elles sont utiles pour les larges champs de la culture, elles aèrent.

Dès que la taupe se montre à l'air libre, elle est une proie facile pour le premier prédateur venu.

Cat. *Richard Monnier 1977 – 1987*. Édition CREDAC, Ivry, Musée Ziem, Martigues, Galerie Arlogos, Nantes.

La pente

Raide pour l'esclave, signe d'ascension pour l'égyptologue, la pente des pyramides taillée dans la pierre, devait éterniser le séjour des pharaons.

Que ce soit par la cohésion naturelle mais restreinte du monolithe ou par la cohésion illimitée mais laborieuse de la construction, il fallait faire durer l'espoir de lier l'idée de permanence avec l'insistance de la pierre.

Faire de l'éternité le parement de la pierre ?

Beau souci mais vain :

Le poète n'était pas encore né qui aujourd'hui nous signale :

« ...la pierre ne se reformant pas dans la nature, elle est en réalité la seule chose qui y meure constamment. »

Imhotep n'était-il pas secrètement convaincu, concevant les premiers degrés de la pyramide qu'il préparait, mieux qu'une éternelle demeure, l'éclosion d'une de ces fleurs du Nil, immortelle entre toutes, l'apothème ?

La raison du géomètre : le plan.

Je veux partager cette ingénuité qui dénuée de sens la pente.

Même vue d'en bas, je n'y vois pas qu'une ascension (manque d'ambition ?)

Pour la glissade, je n'en vois pas de mauvaises (manque de jugement ?)

Dans mes sculptures en forme de pyramide de sable intitulées *Ce sol*, je déleste la pente du labeur de la taille, j'en confie la reproduction à l'écoulement du sable meuble et à l'invariable rigueur de la gravité de son grain.

Probité de l'instable, séance tenant.

Grave mémoire.

Aise, revue Sgraffite, n° 7/8 1981

Le mille à l'eau

Que vise la pierre jetée contre la surface lisse de l'eau ?

Elle abîme son reflet pour couronner aussitôt le lieu de sa chute, où l'eau ne reste pas de glace :
onde et non bris.

Ici point de mire,
d'autres couronnes le confirment
une cible conformément.

Disparition concentrée.

Visée singulière qui provoque sa cible
acte familier à qui veut l'entendre : faire des ronds dans l'eau.

Le plaisir d'atteindre le mille à tout coup sans qu'une flèche puisse s'y planter pour exhiber la
performance (même la cible s'effacera).

Alors, d'une pierre quel coup ?

Une infaillibilité sans épreuve.

Aise, revue Sgraffite, n° 7/8 1981

L'ardoise

(Je me souviens de mes premières abstractions, de ces opérations dont la vérification ne contentait que le maître d'école.)

Crayonnée sur toute sa surface, l'ardoise s'éclaire, elle dispense un monochrome qui lui est propre. Je pourrais lui reconnaître là, une aptitude à se représenter soi-même mais cette poudre grise, suspendue, signale un artefact et la dépossède de son évidence.

Crayonnée sur toute sa surface, l'ardoise diffère sans être altérée.

Ma signature se perd dans la grisaille mais je ne suis jamais absent.

Bonheur d'une authenticité partagée.

Renverser l'étymologie et faire du schiste ce pourfendeur qui répond au philosophe : non, ce n'est pas « l'impuissance » mais ici la tendresse qui « sépare, désengage, émancipe ».

Aise, revue Sgraffite, n° 7/8 1981

Plage-Sole

Désert affecté d'empreintes non assignées
un grain errant.

Aire modulée d'identités muables
un brin d'erreur.

Anéantissement des signes particuliers,
où l'anonymat n'est pas un moins de présence mais un plus de signe,
une multiplication de traces insensée.

Monument plan, à la mesure de mon pas,
soutenu par un solide envoûtement -sans clé ni doute- plantaire,
fin de ma ballade.

Aise, revue Sgraffite, n° 7/8 1981

La bulle d'air.

Trou clos
négatif de goutte
la bulle se précipite en l'air
champ de bulles écloses
fond à fleur des choses.

Cat. Egal Hauptsache Gut ! Bonn, Qu'importe si c'est bien ! 1983 Marseille.

Une idée fixe le lichen : fleurir toute l'année.

Cat. Dedans.../ Dehors.../ Propositions, Centre Culturel de Brétigny-sur-Orge, 1982.

Belledonne

Le lever du soleil, l'événement le plus quotidien entre tous.

Quelle curiosité me pousse à assister au lever du soleil au-dessus de la chaîne de Belledonne pendant deux mois ?

Je ne suis pas assez inquiet pour y chercher seulement la confirmation de ce que je sais déjà et pas assez instruit pour attendre un événement nouveau dans une course aussi bien réglée que celle du soleil entre deux solstices.

Ma curiosité est une curiosité éprouvante. Pas seulement parce que c'est contraignant de se lever tôt tous les matins mais parce qu'elle me conduit à éprouver les phénomènes : les ressentir physiquement et apprécier leur dimension.

La ligne brisée d'une chaîne de montagne est un graphique idéal pour repérer point par point, jour après jour, le déplacement du lever du soleil.

Cette ligne désigne aussi bien du temps que de l'espace.

La montagne est alors à la fois un plan opaque et une courbe qui mesure, une masse qui insiste et une ligne qui fuit.

Numéro 1, École des Beaux-Arts de Grenoble, 1989.

L'opercule de l'escargot

Au début de l'hiver, l'escargot secrète une membrane protectrice, un opercule dont on découvre l'aspect singulier, lorsqu'il s'en libère au printemps, sur le lieu même de sa retraite. L'opercule n'est pas à proprement parler l'empreinte d'un organe. Abandonné sur le sol, il reste difficilement identifiable : ni œuf, ni mue. Néanmoins, il se distingue nettement de tout bris et de toute déjection. Il est une forme particulière d'expression, un genre unique, ce qui est tout naturel pour un hermaphrodite.

Nécessairement, l'escargot se sépare de son opercule là où il l'a secrété. Ainsi, l'opercule représente en un seul et même lieu, à la fois une retraite et un départ, une réserve et un abandon.

Généralement, on retient plutôt comme trait caractéristique de l'escargot, la pellicule de bave qu'il laisse sur son passage. A partir de cette trace, on peut suivre ses déplacements, repérer ses activités quotidiennes. Mais l'itinéraire ainsi établi ne rend compte que des nécessités de la vie courante. Par contre, si on conservait tous les opercules que l'escargot a fabriqués depuis sa première hibernation, on pourrait retracer les étapes successives de sa croissance, on pourrait suivre son évolution année après année, lire sa biographie, concrètement.

Cat. *Lato Sensu*, Musée des Beaux-Arts de Mulhouse 1991.

La bulle de savon

Dans les tableaux où Chardin a représenté des enfants faisant des bulles de savon, on peut noter que celles-ci sont suspendues à la paille du souffleur et n'ont pas encore leur forme parfaitement sphérique. Chardin ne reprend pas ici, un thème de la peinture du 17^{ème}, contrairement à ce qu'affirment ses commentateurs. Dans les vanités du 17^{ème} siècle, les bulles de savon planent au-dessus d'objets parmi lesquels elles n'ont pas naturellement leur place alors que Chardin en fait soit une scène à part entière, soit un sujet secondaire logiquement inclus dans une scène principale : *La laveuse de linge*, par exemple. Sous prétexte de fidélité au modèle, les peintres du 17^{ème} faisaient de la représentation de la bulle une démonstration de perspective, alors que Chardin montre une bulle encore chargée de son eau qui ne reflète ni objets ni fenêtre comme le veut la convention. Sous couvert de dénonciation de l'accumulation vaine des biens terrestres, les vanités sont en fait le plus éclatant moyen de les exhiber. Sous l'apparente naïveté d'un acte sans conséquence, Chardin fait voir l'aspect concret des choses, il montre la bulle au moment de sa réalisation. Il observe et nous fait observer, qu'avant de contempler le vol enchanteur de la bulle, nous sommes captivés par le contrôle incertain des conditions de son apparition. Il fixe notre attention sur le moment qui précède son achèvement pour nous dévoiler sa nature. Il indique ainsi que l'observation est le passage privilégié pour trouver de quelle innocence la bulle de savon peut être l'expression. Pellicule liquide de cristal sphérique.

Si peu de matière qui capte et réfléchit le monde avec si peu de moyens provoque notre émerveillement. La bulle de savon passe de son bain d'origine à sa forme achevée, le temps d'un souffle. Tous ses effets d'optique et de perspective sont donnés sans calcul. Nous pourrions y voir une création et nous mirer dans notre œuvre, mais déjà la bulle de savon est emportée par le vent. Son évidente fragilité nous prépare à assister à sa disparition subite. La conscience de sa fin imminente nous force à admirer la bulle jusqu'à son dernier éclat. Elle nous livre alors son secret : elle doit sa forme parfaite et irisée à quelques postillons.

La légèreté de la bulle de savon est plus sage qu'elle n'apparaît dans les vanités qui en font le symbole de la jouissance éphémère et des plaisirs futiles. Elle ne laisse aucun reste, aucune preuve tangible sur laquelle le moralisateur pourrait édifier ses leçons. Même l'humble bougie qui s'efface derrière sa propre lumière laisse après elle une flaque de cire sur laquelle le philosophe peut prétendre méditer. La bulle de savon effectue un véritable don de soi, elle s'offre sans réserve. Elle dépasse également la pureté du diamant qui ne laisserait dit-on aucune cendre après avoir brûlé : cette expérience appelée sublimation et qui pourrait élever définitivement le prix du diamant plus haut que ne le fait sa rareté, est en fait une pure conjecture que les expérimentateur ne se pressent pas de vérifier. L'évaporation, la disparition est dans la nature de la bulle. La totale gratuité de la bulle de savon, étrangère à toute valeur morale ou matérielle, en fait le symbole de l'impossible appropriation, le symbole du dessaisissement.

Carnet de Bord. CIRVA 1996 , Images en manœuvres Éditions.

Le sablier

Après avoir trouvé une bonne place comme symbole dans l'iconographie classique, puis après avoir été relégué parmi les accessoires ménagers, le sablier ressurgit inopinément sur les écrans d'ordinateurs.

Le sablier "icône", comme disent les manuels apparaît sur l'écran de certains ordinateurs pour signaler le moment pendant lequel l'utilisateur est tenu d'attendre la fin du travail de la machine. Les opérations ont beau s'effectuer à une vitesse électronique, elles demandent du temps. Il faut se rendre à l'évidence, ce temps est encore du temps qui passe, nous dit le sablier. D'icône divertissante, le sablier se transforme en avertissement qui nous rappelle que, sous le "vertige des virtualités" vantées par les journalistes, il y a encore de la matière qui résiste. Ainsi, un résidu de morale flotte à la surface d'un des objets qui représentent le mieux la réussite de l'industrie humaine.

Dans certains jeux informatiques pour enfants, on retrouve un autre symbole couramment utilisé dans les vanités, la bougie, pour mesurer le temps d'une épreuve. On se doute bien qu'en cette circonstance, c'est la visibilité de l'image qui a conduit à ce choix et non son sens moral. Néanmoins, le temps est éprouvé ici non pas comme un écoulement incessant, un principe créateur inépuisable mais comme une durée limitée, une denrée fongible dont la lente et irrésistible consommation peut contrarier nos fins et nous rappeler notre condition.

Carnet de Bord. CIRVA 1996, Images en manœuvres Éditions.

L'éclipse du soleil

Un arbre et son ombre constituent le plus simple des observatoires.

Sans accessoires, je peux voir sous un arbre des objets célestes. Non pas des étoiles inaccessibles mais des événements qui me touchent comme l'éclipse du soleil par exemple. Onze août 1999, sous un arbre au feuillage dense, j'observe les taches de lumière sur le sol et je constate qu'elles ont la forme du soleil entamé par la lune. Chaque trouée dans le feuillage de l'arbre est une sorte de diaphragme dont les lamelles sont les feuilles qui en règlent l'ouverture selon leur espacement et leur chevauchement. L'ombre portée de l'arbre devient alors le fond d'une chambre noire sur lequel vient se projeter l'image de l'éclipse aisément identifiable si la surface du sol est plane et lisse.

Face au soleil, la foule suit cet événement exceptionnel. Sous mon arbre, je ne regarde pas l'éclipse, je parcours les multiples images qui en émettent la rareté. C'est sous les arbres qu'on devrait lire le texte très célèbre : *L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique*, là où l'ombre portée du feuillage peut former une aire de reproductibilité rustique qui démet l'événement unique de son aura, instantanément.

Carte de vœux 2000

[peut être accompagné d'une photographie]

La lune rousse

La lune se lève. Dans un ciel sans nuage, elle entame une course oblique au-dessus de la chaîne de Belledonne et se dirige vers l'immeuble voisin. Il me semble que sa trajectoire va dessiner l'hypoténuse d'un triangle rectangle dont l'angle droit est déjà formé par la ligne de crête horizontale de la chaîne de Belledonne et par la ligne verticale du bord de l'immeuble voisin.

Je désire m'assurer de cette conjoncture.

Je charge mon sténopé d'une feuille de papier photographique pour fixer cet événement. Je présume qu'il s'agit d'un événement parce qu'il est rare de réunir sur un même plan, le déplacement d'un astre, le profil d'une montagne et le mur de l'immeuble d'à côté. Rare de réunir en une même figure de tels écarts d'échelle de grandeur. Ce cliché ne fera sûrement pas la une des journaux mais devrait combler de toute façon ma passion pour la diversité mesurée des choses.

Surprise au moment de développer la photo, le révélateur ne révèle rien. Seuls le mur et la chaîne de montagne apparaissent. Pas de trace de la lune. Ouverture insuffisante? Le lendemain, je renouvelle ma tentative dans les mêmes conditions météo. Le propos n'est plus d'observer un triangle mais de réussir une photo. Toujours rien sur le deuxième tirage, sauf en haut de la photographie un trait en dégradé, en queue de comète. Il n'y avait pourtant ni brume ni nuage ce soir là. Une seule explication à ce phénomène : la lune a changé de couleur pendant la pause. Le papier photographique qui n'est pas panchromatique n'a pas été sensible aux rayons roses oranges de la lune à son lever mais il a été impressionné quand la lune est devenue blanche.

Je suis un familier de la lune rousse mais je n'avais jamais penser à lui attribuer le doux petit nom d'ampoule inactinique.

Lune rousse au balcon

Photo ratée au salon.

Cat. *Fortunes du Regard*. Éditions Paul Ricard 1998-1999.

A Dominique
Au féminin.

Le Nautille

Quand les mollusques marins se libèrent de leur rocher, il leur faut voir et se mouvoir. Immergé de la tête au pied, le nautille boit son milieu et le déjecte aussitôt. Son corps est traversé par l'eau qui le porte. De la bouche à l'anus un courant intérieur l'anime.

Son œil dépourvu de cristallin est inondé également. Les rayons lumineux passent à travers un trou étroit et se concentrent sur quelques cellules photo-réceptrices qui tapissent le fond d'une cavité : sans doute est-ce la formation de la première chambre noire vivante ou plus exactement du premier sténopé vivant. « Ocelle invaginée » disent les zoologistes. Des rayons lumineux pénètrent une matrice, voilà une quasi-annonciation. Chez notre ancêtre visionnaire l'image et son modèle baignent donc dans un même milieu. L'image n'est pas encore séparée de son modèle par un organe cristallin. Il participe à l'histoire de la vision. Il a vu du jamais vu. Le premier grand découvreur, c'est lui. Non pas parce qu'il a abordé de nouveaux continents, mais parce qu'avec quelques autres mollusques il a été le premier à voir, intransitif.

Le fossile n'offre que des indices pétrifiés d'espèces disparues. Le nautille génère le présent continu d'une origine. Sa locomotion et sa vision pareillement limitées, son cerveau rudimentaire, assurent encore sa conservation. A quoi bon le redressement de l'image de l'œil humain quand on vit en apesanteur ? A quoi bon la vitesse quand on demeure « mobile dans l'élément mobile » ?

Depuis des temps dont il est le seul à se souvenir, le nautille reproduit fidèlement son état premier, non pas pour célébrer le passé mais pour se maintenir en vie. Sans démonstration, il prouve aujourd'hui, l'existence d'un temps que nous disons immémorial.

Édition Contrat Maint 2000.

Entaché de lumière

Découvertes dans l'ivresse par des astronomes chinois, observées par Aristote à qui on doit leur identification, les lunules croissent sous les arbres pendant les éclipses du soleil. Après avoir été un objet d'interrogation, ce phénomène est aujourd'hui expliqué et reproduit dans les magazines. Néanmoins, contre l'évident bon sens du dicton "ce qui est fait n'est plus à faire", je veux observer de nouveau cette rare conjoncture où l'obscurité sortie de la grotte rencontre la lumière tombée du ciel, où l'arbre devient alors une chambre noire de plein-air. Le feuillage s'oppose aux rayons du soleil pour former une ombre portée sur le sol et en même temps, il présente des trouées à travers lesquelles quelques rayons convergent pour dessiner des croissants lumineux, les lunules, qui représentent le soleil entamé par la lune. Ainsi, une des conditions d'apparition de ces premières images est contradictoire : le feuillage doit arrêter les rayons aussi efficacement qu'il doit les laisser passer. Cet aspect paradoxal se confirme quand par souci de vérité, on lève la tête pour voir d'où tombent les lunules. Le résultat immédiat est un éblouissement : on comprend que l'origine céleste du phénomène est physiquement insupportable pour l'œil humain et qu'il est vain d'aller cueillir ce que l'arbre reproduit sans jamais le produire.

Quand on lui connaît ces tours, il est difficile de considérer l'arbre comme le symbole évident de la sagesse, de la vie, etc... à moins d'avoir abandonné l'étude de la nature des choses à l'autorité des définitions du dictionnaire. Prototype de chambre noire apparu bien avant que des mains fassent des outils, l'arbre reproduisait des images bien avant l'existence des premiers regards. Il nous révèle ainsi l'économie d'une nature originellement dispenseuse qui multipliait des signes sans adresse. Bien avant d'effrayer le petit homme qui se croyait le destinataire de tous les manifestations célestes, l'éclipse solaire était médiatisée par le plus simple des appareils pour le compte d'aucun public.

Dans les années 70 du 19ème siècle français l'astronome rencontre l'artiste sur le même terrain. Le premier propose une "astronomie populaire" et le second une peinture qui le deviendra. Tous les deux sont préoccupés par les taches de lumière sous les arbres. Après avoir décrit le phénomène de l'éclipse et des lunules, Camille Flammarion nous signale un événement d'une autre durée : l'arbre est une camera obscura qui se révèle tous les jours de beau temps, il précise : "chaque tache est une image du soleil projetée sur le sol". Au moment où le peintre impressionniste refuse la peinture d'histoire pour nous mêler aux loisirs populaires, Camille Flammarion délaisse le fait exceptionnel pour nourrir notre émerveillement quotidien. L'incrédule ne voit pas que "les parties du sol éclairées rondes ou ovales" représentent le disque solaire, il cherche encore à clore par un contour la forme que l'onde diffuse. Dans son apparente imprécision, la touche des peintres impressionnistes est conforme à son objet, à la lumière et à ses taches qui sont les images de sa source.

Édition Contrat Maint 2002.

L'ée

L'économiseur d'écran.

Pour simplifier la lecture, nous dirons l'ée.

L'ée apparaît quand l'utilisateur cesse de se servir de son ordinateur : un dessin s'anime sur un fond noir plein-écran et produit un mouvement continu aléatoire sans début ni fin. De retour à son clavier, l'utilisateur interrompt cette animation en affichant sa feuille de travail. Depuis plus d'une décennie, l'ée a quitté progressivement son statut d'accessoire pour devenir une forme, une nouvelle forme d'œuvre qui commence du fait de l'absence de public et se termine à son retour. Dans sa conception même l'ée s'oppose radicalement à la formule consacrée : « c'est le public qui fait l'œuvre ».

L'ée accompagne les secrétaires pendant un appel téléphonique prolongé. Il rivalise avec les murs d'écrans de téléviseurs dans les grands magasins. Il passionne les artistes qui cherchent de quoi il procède et divertit les informaticiens qui savent de quoi il retourne. Il ravit les contemplateurs de poissons rouges.

L'indifférence au public de l'ée ne m'empêche pas pour autant d'entretenir des relations personnelles avec certaines de ses propriétés, par exemple : le réglage de la période d'attente avant son démarrage. Tard dans la nuit, il arrive que l'affichage de l'ée me sorte soudainement de mon assoupissement et m'informe : « tu devrais aller dormir, ça fait exactement dix minutes que tu n'as rien écrit ». Un réveil pour aller dormir, voilà une mission pour l'ée qui s'accorde parfaitement avec son mode d'apparition pour un public absent. « Vous pouvez vaquer à vos occupations, c'est la condition de mon existence ».

Absence et ravissement, deux états que seuls permettent d'atteindre les objets de grande futilité. Lorsque je me suspends aux mouvements aléatoires d'un ée, je retrouve sous d'autres conditions, les mêmes attentes que suscite la contemplation d'une toupie en rotation. Je me laisse emporter par un mouvement qui libère les choses et, par sympathie, me libère moi-même, des contraintes de la gravité.

Carton d'exposition de l'exposition *Entaché de Lumière*, École des beaux-arts de Rouen, 2003.

" À vol d'oiseau "

« A vol d'oiseau », le sens de cette expression est : « en ligne droite », ou « la plus courte distance entre deux points » nous dit le dictionnaire. Le langage commun a sans doute forgé cette expression en observant l'oiseau qui file au-dessus des obstacles géographiques, en s'inspirant de l'image du vol tendu vers un but. De toutes les formes très diverses des vols d'oiseaux, n'est retenu dans le langage qu'un seul sens, un sens pratique, écartant d'emblée les vols qui paraissent plus fantaisistes, comme les circonvolutions des nuages d'étourneaux, ou moins contraints, comme les vols planés des rapaces par exemple. Soucieux de répondre au strict nécessaire, nous rabattons le " vol d'oiseau " sur un plan et suivant une ligne, une ligne de conduite.

Nous, les bipèdes, dessinons si laborieusement des sentes sur le sol, figeant nos trajets pas à pas, que nous jalousons secrètement les courses vives des hirondelles. La morale de l'effort récompensé comprend mal toutes ces dépenses futiles. Nous sommes frustrés de ne pouvoir participer aux ébats aériens qui ne laissent pas de traces et nous privons brutalement les oiseaux du sens de la mémoire : « cervelle de moineau », « tête de linotte » .

Dans ses *Notes prises pour un oiseau*, Francis Ponge est un des rares poètes à avoir apprécié « la grâce des orbites tracés en vol » et « la bizarrerie des courbes de vol ». Une de ses images en particulier, « une tapisserie à trois dimensions », nous rappelle que le vol de l'oiseau se déploie dans une masse d'air et non pas sur un plan ; une évidence que l'habitude de représenter nos déplacements sur une carte, nous fait oublier.

Il n'y a pas si longtemps, on se moquait des paysans qui essayaient de prédire le temps en observant le vol des hirondelles. On avait tort de ne pas remarquer que la hauteur de leur vol correspondait à celui des insectes dont elles se nourrissent. C'était un bon indice pour évaluer visuellement la hauteur de l'air chaud, un bon moyen pour se représenter intuitivement la pression atmosphérique. Bien sûr, une donnée aussi imprécise et si locale ne permettait d'élaborer aucune prédiction fiable, mais plutôt que de chercher à interpréter le vol de l'oiseau pour annoncer de bons ou de mauvais augures, on le considérait comme signe présent dans l'air que nous respirons avec lui.

Il faut observer sa course et voir comment il se laisse porter par les courants ascendants. Sa petite tête de piaf est dotée d'un système expert en convections. Du haut de ses acrobaties il défie nos calculs orthodromiques. Il a un tout autre sens de la mesure que celui de nos arpenteurs, il évalue l'espace non pas suivant un repère fixe mais suivant les variations de grandeurs physiques : la différence de pression entre deux altitudes par exemple. Nous disons qu'il se nourrit d'insectes sans voir qu'il s'enivre de gradients.

18 juillet 2012 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

Les flaques d'eau.

Les promeneurs ne prêtent généralement attention aux flaques d'eau que pour les contourner. Certains d'entre eux s'arrêtent parfois et se penchent pour voir leur propre image réfléchie.

Les moustiques aussi adoptent momentanément les flaques d'eau comme milieu favorable à leur reproduction.

Les enfants ne se laissent pas séduire par les effets de surface, ils évaluent immédiatement le peu de profondeur des flaques d'eau et ils y sautent à pieds joints. Leur reflet se brise dans les éclats de l'eau qui mouille.

Images fugitives, ou pataugeoire, ou « milieu passager » comme les appellent les écologues, les flaques d'eau sont toujours l'objet de rencontres fortuites et sans suite ; le bon sens veut qu'on ne s'attarde pas sur ce qui va bientôt s'évaporer.

Pourtant, les flaques d'eau me laissent une impression persistante. Quelles que soient leur forme et leur situation dans le paysage, je ressens d'abord la stabilité de l'eau contenue, le plan horizontal s'impose comme une constante. Elles sont les résultats accidentels d'une même physique élémentaire.

Les promeneurs nomment ligne d'horizon la limite qu'ils croient distinguer entre le ciel et la terre. Ils voient l'horizon comme une ligne apparemment continue, je reconnais l'horizon dans les flaques d'eau éparses. Ils apprécient les « pièces d'eau » isolées au milieu des parcs, je considère aussi les flaques d'eau comme des pièces mais ce sont les pièces d'un ensemble, les différents points d'un horizon proche qui s'étend à mes pieds.

10 avril 2020 *Blog Gravité Futilité 2*

Œuvres

Notes sur le moulage.

1- Fonction informatrice du moulage en cire de l'intérieur du cœur (expérience de Léonard de Vinci).

2- Fonction reproductrice du moulage de la sculpture.

Dans le deux cas antériorité d'une forme

1- qu'un désir de connaissance pénètre pour s'instruire

2- qu'une nécessaire conservation demande de reproduire.

1- Une forme dont l'aspect extérieur ne livre pas le fonctionnement interne : la cire chaude en *empreinte* les parois. La cire froide en fige la circulation.

2- Une forme dont seule l'apparence est intelligible : le plâtre liquide en épouse les contours. Le plâtre sec en fixe le volume.

1- Quand l'expérimentateur coule la cire dans les ventricules rien de ce qu'il voit ne lui permet de déduire les caractéristiques de l'organe qu'il étudie. Précisément, c'est l'ambiguïté de la forme apparente qui l'a induit dans son expérimentation.

2- Quand coule le plâtre dans le moule, plus rien n'est à découvrir pour le sculpteur. Précisément, c'est quand il a évalué que sa forme répondait à ses intentions, qu'il l'a jugée reproductible.

1- Le moulage des ventricules ne révèle qu'un agencement. Les correspondances que l'expérimentateur discerne ne peuvent qu'appeler à un fonctionnement plus général : l'organe a été isolé empiriquement. Impossible de fixer l'attention sur le moulage comme objet où se condenserait une connaissance *objective*. Plus l'organe est compris, plus il est saisi dans ses détails, plus il signale ses afférences. Connaissance diffuse.

2- Dans le moulage se concentre une somme de connaissances. Même si dans l'élaboration des esquisses du modelage, le sculpteur s'est écarté d'une vision traditionnelle, même s'il a affronté des incertitudes, le moulage n'offre plus dans sa finition qu'un lieu où se fixent, *s'objectivent*, une histoire, un sujet, une expérience. Le regard doit contourner le volume pour lier les parties, l'envelopper pour comprendre l'intention. Objet à reconnaître que la reproduction multiplie uniquement.

Dans les deux cas, l'expérimentateur et le sculpteur assistent à un même moment : la cire et le plâtre se figent.

1- Ce moment inaugure la découverte de l'expérimentateur. Toutes les précautions que celui-ci met en œuvre ont pour fin de faire apparaître des particularités que ses expériences précédentes, ses intuitions, ses réflexions ont pu lui suggérer. Un défaut, une surface indéchiffrable seraient encore instructifs quant à la configuration de l'organe. Refaire l'expérience ne serait pas, ici, reproduire le moulage. Même quand celui-ci réapparaît identique, il confirme seulement une première lecture. Quand il est différent, il l'infirmé et reconduit alors l'expérience, laquelle s'affirme comme telle, de toutes façons.

2- Ce moment termine la reproduction du modelage dont le moulage efface l'originalité en absorbant d'un seul jet, le travail laborieux de la terre. Ainsi même si le moulage n'est tiré qu'à un seul exemplaire, il est déjà une reproduction qui nous éloigne de son élaboration.

Cat. *Richard Monnier 1977 – 1987*. Édition CREDAC, Ivry, Musée Ziem, Martigues, Galerie Arlogos, Nantes.

Les Lignes Nazcas

Depuis des siècles, l'évidence des sculptures érigées (obélisque, statuaire) a imposé une relation unique au manifeste. Il était facile et il est toujours aussi facile de se laisser glisser le long de la métaphore qui conduit du solide au durable pour accéder à la permanence, et, du monolithisme à l'indivisible pour croire à l'intégrité. (Quel que soit leur objet, les représentations militantes trouvent encore là le moyen d'ériger leurs idéaux.)

Les Lignes Nazcas sont des signes qui ne se distinguent manifestement pas. Le désert où elles sont inscrites a gardé son intégrité au point que les colonisateurs l'ont traversé comme s'il était inoccupé et vierge de toute culture. Ceux-ci admirent plus tard que ces lignes devaient être des signes destinés à d'éventuels visiteurs aériens puisque c'est de cette façon que eux-mêmes les ont découvertes. Cette hypothèse avait l'avantage de rattraper les lignes qui fuient vues du sol, elle permettait de nier leur relation à la terre, elle en redressait le sens et permettait de continuer à ignorer que ces œuvres sont le témoignage d'une volonté qui peut s'affirmer sans s'ériger et s'étendre sans gésir.

Catalogue de l'exposition *Au Pignon sur rue* Association Galerie Arlogos, Nantes 1979.

Notes sur Eva Hesse.

Rosalind Krauss a su rendre opérantes les appréhensions contradictoires qu'on a d'Eva Hesse. *Hang Up* qui est, à mon avis, l'œuvre manifeste de l'artiste provoque une double perception. En réaction à la forte impression de dérision que je ressens devant cette œuvre, je ne peux m'empêcher de voir la tige de fer qui sort du cadre pour étaler sa courbe sur le sol, comme une réduction ramollie du cône de vision, un peu comme dans les batailles de San Romano d'Uccello où les lances cassées sont disposées sur le sol imitant des résidus de lignes de fuites.

Contrairement à l'opposition établie par Lucy Lippard, *Hang Up* n'est pas un peu minimaliste parce qu'elle montre un cadre rigide et un peu Pop parce qu'elle est molle comme du Oldenburg. Suivant Rosalind Krauss, *Hang Up* n'est pas sculpturale car elle nous renvoie sans cesse au mur et à ses conventions picturales, et elle n'est pas picturale car elle est un obstacle à la vision frontale.

Cat. *Richard Monnier 1977 – 1987*. Édition CREDAC, Ivry, Musée Ziem, Martigues, Galerie Arlogos, Nantes.

Fourmi-lion

Du sable de rivière sec recouvre une plaque réfractaire ronde posée sur la sole d'un four. Au centre de cette plaque, a été creusé un trou, à travers lequel s'écoule le sable. Le sable écoulé laisse un vide en forme de cône renversé dont le sommet est le trou de la plaque.

Le sable étant réfractaire, j'utilise ce cône creux comme moule, je le recouvre d'une couche régulière de verre pilé.

Pendant la cuisson, les grains de verre pilé fondent, se soudent entre eux et se collent à la surface du sable sur lequel ils sont posés.

Après la cuisson, le verre solide restitue la forme du cône. Sa surface interne est translucide, sa surface externe est recouverte d'une couche de grains de sable devenus roses. Ce changement de teinte est dû à la présence de l'oxyde de fer dans le sable de rivière.

Ainsi l'écoulement du sable est figé dans une forme positive évasée, le verre solide en restitue la pente mais il apparaît encore comme une fuite. On se souvient que le sommet du cône renversé est troué : de toute évidence, cette sculpture ne peut être classée dans la catégorie des contenants.

Je reconnais que cette sculpture ne tient pas debout, que son équilibre est précaire mais je me réjouis de voir qu'elle repose sur un trou, le trou qui a déterminé sa forme : trou fondateur. Aussi nécessairement qu'une théorie, cette sculpture repose sur son fondement.

Aussi naturelle et calculée que le piège d'un fourmi-lion.

Carnet de Bord . CIRVA 1996 , Images en Manœuvres Éditions.

Dé

Petite réserve d'imprévu contenue dans une sphère décalottée.

Qui doute que le dé jeté ne retombe sur une de ses faces? Qui doute que c'est, soit le un, soit le deux, soit le trois, soit le quatre, soit le cinq, soit le six qui va être joué ? Ces quelques possibles qu'on peut compter presque sur les doigts d'une main contraignent la chance à se couler dans la suite des nombres, à se fondre dans un ordre et réduisent finalement le dé à un objet qui contient plus d'arbitraire que de hasard.

Les nombres affichés sur les faces du dé nous empêchent de nous fier à notre perception, vraie génératrice d'inattendu, de fortuit et d'accident. Ils nous persuadent que le dé a six faces alors qu'il en a que deux ou trois comme chacun peut le voir.

La préséance du su sur le perçu nous pousse à déchiffrer le dé. Ainsi, la somme des faces opposées toujours égale à sept est un cas particulier de la règle selon laquelle la somme des extrêmes $a(m) + a(n)$ d'un segment de la suite des entiers naturels $m...n$ est égale à la somme $a(m+1) + a(n-1)$ et est égale à $a(m+2) + a(n-2)$ etc.

De ce calcul, il résulte que le dé gagne en force spéculative ce que le sort perd en puissance.

Die

Die est le titre d'un cube de 1, 80 m. de côté en acier peint en noir dont l'auteur, le sculpteur Tony Smith définissait l'échelle par défaut : "plus petit le cube deviendrait un objet, plus grand le cube deviendrait un monument".

Ni générateur d'événement, ni célébration d'événement, *Die* est l'amplification silencieuse d'un dé qui ne chute ni ne s'érige.

Un dé qui repose.

Cat. *Pas à pas* La Chaufferie , Strasbourg 1998-1999.

Un million d'années

On Kawara, artiste d'origine japonaise, décide de consigner dans un livre, en comptant à rebours à partir de l'année 998 031 avant notre ère, toutes les années jusqu'à 1969, date de la mise en oeuvre de cette entreprise dont la forme finale présente dix tomes de deux mille pages intitulés *One Million Years*. Le premier abord de cette oeuvre permet de reconnaître la réalité des conséquences d'un acte arbitraire assumé. Malgré la dimension imposante et l'austérité de la reliure noire des dix tomes, *One Million Years* ne s'impose pas comme une somme. Emporté par sa démesure et en même temps, arrêté par la singularité de chaque date qui la compose, le lecteur se surprend à survoler pas à pas une étendue. A d'autres moments, le lecteur se fixe très précisément sur une année quelconque, dans une ère sans histoire.

On Kawara écrit là une préhistoire aussi personnelle qu'anonyme : « 689543 BC 689542 BC 689541 BC 689540 BC 689539 BC ... » Avec *One Million Years*, On Kawara trace son propre chemin pour arriver de nouveau là où il est. A la fin de ce laborieux recul, il redécouvre les temps présents. Contrairement à ce que suggèrent certains de ses biographes, son attitude ne relève pas de la discipline zen, elle ne recherche pas la simplicité édifiante du moine, son recul n'est pas une retraite, et elle ne s'accorde pas non plus à la croyance antique qui donne vie au nombre. On Kawara est un artiste contemporain qui s'impose des contraintes pour dessiner ses propres grilles sur des repères préétablis (plans, cartes, calendriers) pour naviguer à son allure. Parce que la remontée dans le temps de *One Million Years* n'est pas un retour à une origine, parce qu'elle n'offre aucun mystère à déchiffrer, elle cause la déception des interpréteurs. On Kawara énumère, il pave un désert.

Vouloir s'écarter de l'aspect littéral de l'oeuvre d'On Kawara, vouloir l'élever, en faire une méditation sur le temps c'est la précipiter hors de son faire. L'artiste pratique un art au quotidien. Sa matière première est l'unité (ici la date, dans d'autres oeuvres le point) mais il ne s'attarde devant aucun chiffre en particulier, "Présent à suivre" note R. Denizot à propos des *Date Painting*. On Kawara néglige consciencieusement de répondre aux grandes questions de l'origine, de l'homme, de la vie, du monde. Il se maintient à l'écart de ces débats à succès où toutes les réponses se valent : avant de satisfaire la raison, toutes les hypothèses émises sur ces questions satisfont d'abord l'homme qui se sait être lui-même à l'origine de la question de l'origine. Toutes ses interprétations aussi contradictoires soient-elles ont en commun le goût de la maîtrise, l'homme se repaît alors de ses propres représentations, il gave un désir.

Dans une nouvelle oeuvre, O.K. enregistre le dénombrement oral et public d'un million d'années mais cette fois vers le futur. Les mises en scènes de cette nouvelle entreprise font dates : Dia Art Fondation 1993, Documenta 2002, mais en créant des temps forts, elles segmentent la suite des nombres et perturbent la continuité de l'oeuvre. L'exécution de cette nouvelle énumération par deux acteurs isolés dans un studio de verre produit un spectacle captivant mais bien que leur "dialogue" ne contienne que des nombres et soit peu propice à la construction d'une fiction, l'attention se suspend néanmoins à un temps qui s'écoule vers un futur plus conforme aux attentes du public.

Décembre 2003.

« l'esprit Benjamin Franklin », Grégoire Bergeret

En observant la grande diversité des œuvres de G. Bergeret, je m'interroge sur le rapport qu'elles peuvent bien avoir entre elles. Je les vois se détacher sur un fond commun que j'appellerais la persistance de « l'esprit Benjamin Franklin ».

Qu'est-ce que c'est ? Un peu d'histoire :

Durant tout son parcours de physicien, Pierre-Gilles de Gennes a voulu préserver ce qu'il appelle dans son livre *Les Objets fragiles*, « l'esprit Benjamin Franklin » en hommage au savant, connu pour être l'inventeur du paratonnerre, et dont certaines expériences comme celle qui consiste à verser doucement une cuillère d'huile sur l'eau d'un étang pour mesurer l'étendue de la pellicule qui se forme ainsi à la surface de l'eau, ont pu intéresser le physicien. Alors que la recherche sur la supraconductivité où il était engagé mobilisait de nombreux laboratoires dans le monde, P - G de Gennes se rendit compte qu'il n'était plus possible de supporter la concurrence dans cette direction sans être accaparé par la recherche de financements de projets. Il réussit alors à convaincre une partie de son équipe de se tourner vers un objet d'étude beaucoup moins coûteux, le mouillage et le "démouillage". C'est ainsi qu'à la fin des années 70, pendant que la communauté scientifique s'affairait autour de synchrotrons, se passionnait pour la biologie moléculaire ou discutait des différentes théories sur l'origine de l'univers, une équipe de chercheurs (théoriciens et ingénieurs) se penchait sur les comportements de la goutte pour voir comment elle mouille.

« L'esprit Benjamin Franklin » exige de reconnaître le quotidien fondamental comme axe de recherche. Cette disposition permet de redécouvrir les objets les plus proches et de répondre à des questions que personne ne pose. Par exemple, concernant deux des sculptures de G. Bergeret : quelle rapport y a-t-il entre une boule de neige et une orange ? Question d'autant plus intéressante qu'il n'y a pas de méthode prescrite pour y répondre. Faut-il aller chercher du côté des philosophes ? : « Toutes choses se tiennent par quelque similitude : tout exemple cloche. Et la relation qui se tire de l'expérience est toujours défaillante et imparfaite. On joint toutefois les comparaisons par quelque bout. » (Montaigne) Du côté de la poésie ? Nous savons que même les plus belles métaphores qui rapprochent des réalités très éloignées ne sont encore que des moyens termes.

Faisons le pari que l'expérience du sculpteur n'est pas « toujours défaillante et imparfaite ». Partons de cette situation banale : G. Bergeret observe une boule de neige en train de fondre tout en épluchant une orange. La fonte et l'écorce seront les premiers termes de la différence entre les deux objets qui s'ignorent. Sa méthode va consister à permuter ces premières données : il va tout mettre en œuvre pour voir comment l'orange peut fondre elle aussi et, réciproquement comment la boule de neige peut être contenue dans une écorce. Sous l'effet d'une très lente cuisson dans un four (24 h environ) et à très faible température, il constate que l'orange ne se déforme pas, elle se contracte sans se flétrir, la sphère durcit en se calcinant, elle prend l'apparence d'un boulet de métal. Le 25 Août 2006, Grégoire Bergeret découvre le carbure d'agrumes.

Après quelques essais avec de la paraffine, il choisit le plâtre pour mouler une sorte de cornet de 1m de haut rempli de boules de neige, comme un cornet rempli de marrons. Le plâtre versé du côté le plus ouvert coule dans les interstices créés entre les boules mais il ne s'introduit que partiellement entre celles qui sont situées au fond du cornet parce qu'il commence à se figer. Ce remplissage incomplet, ce défaut, est aussi un avantage, d'une part parce qu'il réserve des ouvertures qui permettent à la neige fondue de s'écouler hors du moulage et d'autre part, parce qu'à travers ces ouvertures, lorsque le plâtre a pris et que le cornet est déroulé, on peut voir le moulage des interstices entre les boules devenues creuses. C'est l'invention du moulage à la neige perdue.

Même dans ses dessins réalisés sur ordinateur, G. Bergeret veut se maintenir dans le faire, il se confectionne son propre « canevas » (autre nom utilisé pour désigner la surface de travail). Toujours attentif au mode de production, il se penche cette fois sur l'élément constitutif de l'image affichée sur l'écran : le pixel. Sur une image très agrandie, il navigue au-dessus des pixels qui apparaissent dans la fenêtre de travail et dépose sur un calque quelques pixels noirs lorsqu'un motif le sollicite.

D'une certaine façon, il reproduit partiellement l'image originale, mais un peu à l'aveugle, sans vision globale et sans règle stricte si bien que le modèle est difficilement reconnaissable dans le dessin final tiré sur une feuille de papier d'environ 1 mètre de côté. Le résultat est une forme diaphane (s'agit-il de flammes, d'ondes?) qui nous oblige à nous interroger sur son mode d'apparition.

Il serait difficile de passer en revue toutes les pratiques qu'il aborde, les photographies sur fond gris de ce catalogue en rendent compte justement. Il fallait à l'aide de quelques exemples montrer de quelle manière et de quelle matière se nourrit un esprit.

Novembre 2007. Texte paru dans le catalogue Grégoire Bergeret, éditions AREA.

Revu et corrigé en Janvier 2019

Entretien de Paula van den Bosh avec Roman Signer, traduit sans l'autorisation de la critique ni de l'artiste.

Alors, ces explosions?

J'ai fait mes premières explosions en 1975. Évidemment, elles étaient reliées au film d'une certaine façon. Ce n'est pas une coïncidence - le film et l'explosion- parce que je pouvais filmer quelque chose et la regarder ensuite. Je pouvais étudier l'explosion comme je voulais au ralenti. Paul Virilio aussi a dit que les films et les explosions vont ensemble, mais je ne l'ai lu qu'après. En 1974, un an après avoir commencé mes explosions, j'ai fait un travail intéressant. J'ai construit un cube en plâtre avec un ballon à l'intérieur et un tube conduisant à une feuille de plastique qui était un peu plus haut. La feuille retenait l'eau de pluie et coulait dans le ballon. Cela se passait dans un endroit très reculé. J'ai laissé l'installation sur place et suis revenu quelques semaines plus tard. L'eau avait fait exploser le cube en morceaux. C'était la première chose que j'ai fait exploser, mais sans explosifs. Il faut que vous sachiez que j'ai fait exploser beaucoup de choses bien avant pourtant. Mon oncle -son nom était Brander et il était réellement commandant des pompiers - vendait des explosifs. Il y avait un certain nombre de personnes dans la famille qui avaient à faire avec le feu. Bon, cet oncle avait un magasin - quincaillerie et explosifs. Il suffisait que j'y aille et que je dise : bonjour, donne moi un demi kilo de dynamite. Et de l'amorce et des mèches. Il répondait, "oui, oui, Roman, mais attention à ce que tu fais." C'était tout, en ce temps là : attention à ce que tu fais. Mais en 1977-1978 quand j'ai voulu de nouveau acheter quelque chose, mon oncle disait : "je ne peux plus t'en vendre. Tu dois prendre des cours, et t'entraîner.

Donc les explosifs étaient quelque chose comme allant de soi. Paul Virilio a été souvent cité à propos de ce matériau peu commun et extrêmement destructeur.

Oui, bien sûr Virilio a toujours été cité à propos de mon travail. Par exemple construire une caméra vidéo dans une bombe, elle cherche sa cible, et elle explose en même temps que la bombe. Mais je n'avais jamais étudié Paul Virilio et je n'ai jamais voulu l'illustrer. Il s'agit plus de ressentir les explosions et d'avoir de l'intérêt pour ce phénomène. J'ai toujours pensé que les explosions recèlent et créent des possibilités pour la sculpture. Pour moi une explosion est toujours une sorte de libération mentale. La pression, puis la crainte. Après l'explosion vous vous sentez incroyablement libre. C'est seulement ça qui m'intéresse. Sans doute, je n'étais pas le premier à travailler avec les explosions. Il y avait un artiste polonais qui vivait à Paris, Piotr Kowalski et qui utilisait des explosions pour changer la forme du métal - en d'autres termes, des explosions pour faire de la sculpture, tordant la matière pour faire une forme. Mais cela m'intéressait moins. Un jour je suis allé à un cours de modèles réduits d'hélicoptères mais je ne construis pas moi-même les hélicoptères. Je ne suis pas vraiment un type du genre "do it yourself". J'aime bien expérimenter avec un hélicoptère dans la nature.

Un jour, un très bon ami est mort au cours d'un rafting en eau-vive. J'ai beaucoup pratiqué le rafting et quelques fois avec cet ami. A partir de ce moment, j'ai arrêté de faire du kayak, mais alors le kayak est passé dans mon art. Je n'aurais pas pu faire ça tant que j'étais engagé moi-même dans le sport car j'ai besoin d'une certaine distance avec les équipements que j'utilise. On pourrait dire qu'il s'agit d'un espace différent. Je m'en suis libéré.

Ce qu'on voit dans les films est-il parfaitement planifié? Ou est-ce qu'il y a une part laissée au hasard?

Ah, j'ai eu des ratages. Les films sont souvent bons, mais parfois seulement parce qu'ils n'étaient pas prévus de cette façon. J'en ai déjà parlé dans une interview. Je désire que les choses se passent bien mais quelquefois c'est plus intéressant quand ce n'est pas le cas. Cela me donne de nouvelles idées.

Donc, le hasard est important aussi?

Très important. Vous devez seulement garder l'esprit ouvert pour le voir. Un autre artiste aurait été ennuyé. "Cela doit marcher simplement, merde." Et je me retrouve en train de dire: "Non, c'est vraiment intéressant, merci Mister Chance ou Lady Luck" J'ai souvent eu de nouvelles idées comme ça. C'est comme ça que beaucoup de travaux se sont faits, à travers le ratage.

Alors, êtes-vous vraiment un spécialiste du ratage?

Non, tout ne doit pas aller de travers. Ce serait un malentendu : "Roman Signer veut que tout aille mal". L'explosion change quelque chose. Ainsi, une forme devient une autre forme. L'explosion ne doit pas à chaque fois se produire avec la même force. Ça peut être une petite explosion. Un exemple: il y a un parapluie fermé dans la pièce. En-dessous, un baquet d'eau. Je produis une petite explosion, l'eau pénètre violemment dans le parapluie et celui-ci monte contre le plafond et reste planté là. Je montre des mouvements, des processus.

Des processus absurdes.

Parfois, ils sont absurdes, oui. Et dangereux. Je suis intéressé par le mouvement, la force de l'explosion, la vitesse, le processus. L'explosion elle-même est une sculpture à part entière. Je veux dire, disons que vous avez de l'explosif. Et que vous avez une fusée. Je mets le feu. La mèche brûle et se consume de plus en plus, très lentement. Alors l'explosion a lieu. C'est pour moi le prototype du temps de la sculpture. Voilà quelque chose de lent, une longue approche. Et elle atteint une limite. Et c'est l'explosion. Et ça devient immatériel - il n'y a plus de matière, juste du gaz. Une frontière entre la lenteur et la vitesse, matière et non-matière. C'est une frontière dangereuse, c'est vrai. Et cela m'intéresse. C'est une sculpture temps. Bien sûr, il y a quelques choses de fou dans cette sculpture, un parapluie qui vole et qui se plante dans le plafond. C'est comme un accident. Peut-être que le fait de travailler dans une fabrique d'auto-cuiseur a enflammé mon imagination. J'avais entendu parler d'explosions d'auto-cuiseur - bien sûr, ça m'a toujours intéressé. Un jour, ma tante était en train de préparer une soupe d'orge et la cocotte a explosé. Toute la soupe a aspergé le plafond. Une merveilleuse sculpture, fantastique ! Mais ça n'amusait pas beaucoup ma tante.

Y a-t-il une différence entre vos actions et ce qu'on appelle des "events"?

Ça me gêne d'entendre dire que mes films super 8 montrent des centaines d'actions dans un seul film. Si je fais quelque chose pour moi dans un bois ou au bord d'une rivière, ce n'est pas une action. Ce n'est pas une action du tout.

Qu'est-ce que c'est alors?

Un "event", un travail. Une sculpture. Pour moi c'est une action, seulement si j'ai une audience. Ces petites choses ne sont pas des actions pour moi. Ce sont des travaux. J'ai l'habitude de sortir dans la région, seul, avec un sac à dos, une caméra chargée et personne pour me regarder. J'ai commencé à faire ces films en 1975. Quelquefois, je les montrais aux amis. Et en 1981, ils me dirent qu'ils aimeraient les voir "en live". C'est ainsi que je les ai invités à prendre part à un event qu'on appelle "action" plutôt que de voir simplement les films. Je n'aime pas particulièrement ce mot 'action', mais il a au moins permis de comprendre de quoi il s'agit. Je préfère dire qu'un petit événement a eu lieu. Le mot action rentre trop dans une catégorie maintenant.

Roman Signer est synonyme d'action avec des spectateurs?

Ces actions ont changé ma conception de la sculpture. D'autres travaux deviennent possibles. Des portes se sont ouvertes qui seraient restées fermées si j'avais continué à faire des objets dans mon atelier. J'ai trouvé des espaces où je peux avoir un impact que je n'aurais jamais eu si j'étais resté assis dans mon atelier. Vous me demandiez ce que je suis en train de faire. Suis-je un artiste d'objets, suis-je cinéaste, suis-je dessinateur, suis-je un artiste d'action, suis-je un artiste d'explosion, suis-je un sculpteur? Je suis un artiste qui travaille avec différentes choses.

17 décembre 2007 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

Monumental

Dans un article paru dans *Le Monde* 2 quelques semaines avant l'ouverture de son exposition qui aura lieu au Grand Palais à Paris dans le cadre de la manifestation annuelle *Monumenta*, l'artiste Richard Serra livre quelques clés pour appréhender son installation intitulée *Promenade*. Dans le Grand Palais entièrement vide, il va dresser cinq plaques d'acier de 17 mètres de haut, de 4 mètres de large et de 13 cm d'épaisseur. En insistant sur l'idée de "circulation", on comprend bien qu'il n'envisage pas que le visiteur s'arrête devant chacune des plaques pour les contempler comme des "objets sculpturaux" mais qu'il veut provoquer une "déambulation" et qu'il est seulement intéressé par "le mouvement de déplacement (du public)". Il veut créer "une nouvelle tension" nous dit-il. Et par ailleurs, il juge nécessaire de revendiquer son appartenance à "l'abstraction radicale", comme si on pouvait douter que les plaques d'acier directement sorties des laminoirs ne soient pas abstraites. Il faut se rappeler que R. Serra a déjà utilisé en 1998 ce même type de matériau dans une circonstance très particulière. Il s'agit d'une seule plaque d'acier dressée au milieu du bassin sidérurgique de la Ruhr et intitulée *Bramme* en hommage au passé industriel de l'Allemagne. Manifestement, il a rompu à ce moment là, non seulement avec les caractéristiques formelles habituelles de ses sculptures (équilibre de plusieurs plaques posées les unes contre les autres ou courbes ouvertes auto-portantes, points de vue multiples) : la sculpture est visible au loin et se détache sur un sol plan comme un clocher dans une plaine ou un obélisque sur une place, mais surtout il a introduit, pour la première fois, une fonction commémorative à son œuvre. Et si on éprouve une tension celle-ci ne vient pas tant des 50 tonnes d'acier en équilibre que de la douloureuse question : à qui revient précisément cet hommage quand on sait que le territoire de la Ruhr (Ruhrgebiet) a été le fief de la famille des Krupp ? Même si on convient qu'une plaque verticale a toujours deux faces et que *Bramme* pourrait être aussi un hommage au monde ouvrier, on ressent ici une menace qui ne vient plus de la perte de repères que provoquerait la sculpture mais de son utilisation soudaine pour un devoir de mémoire dangereusement orienté. Je fais l'hypothèse que R. Serra a conscience de cette lourde charge symbolique ambiguë liée à ce qu'il faut bien appeler une stèle célébrant la puissance industrielle d'un pays et qu'il a besoin de l'en délester par des propos valorisant la liberté de mouvement. C'est d'ailleurs ce qu'avait déjà entrepris Rosalind Krauss avec sa délicatesse légendaire, dans un texte sur le sculpteur en comparant la déambulation entre les plaques de métal disséminées dans le paysage... au parcours en voiture à cheval du jeune Proust entre les clochers de Martinville et de Vieuxvicq...

S'il était encore possible d'introduire un grain de futilité, entre la fonte monumentale du 19^{ème} siècle du Grand Palais et l'acier Corten du 20^{ème} siècle, je ferais remarquer que les termes employés par R. Serra à propos de *Promenade*, pourraient être aussi bien utilisés pour décrire les installations de fils de laines tendus du sol au plafond de Fred Sandback qui, je le rappelle est l'inventeur de l'expression « pedestrian space ». Les installations de ce sculpteur économe pourraient répondre au même programme : elles créent une nouvelle tension, provoquent des déplacements et utilisent un vocabulaire radicalement abstrait. Mais alors, quelle différence y-a-t-il donc entre 250 tonnes d'acier et une pelote de laine ?

L'irréductible présence massive de la matière, incontournable justement.

"Moi ce qui m'intéresse, c'est la matière. J'aime l'idée que la gravité est une force." déclare R. Serra. Ce propos est très exactement celui que tenait Carl Andre à la fin des années 60. Ce sculpteur qui a "couché" la *Colonne sans fin* de Brancusi, posait des plaques de métal horizontalement sur le sol, ce qui permettait au visiteur d'éprouver les forces en jeu tout en déambulant librement. L'image qu'il utilise dans un entretien est très éclairante quant à son souci de lier la gravité et la mobilité : il compare la perception qu'on pouvait avoir de ses œuvres avec la force que l'on ressent au fond d'un canoë et qui est amplifiée par la proximité de la surface de l'eau qui nous porte. Au contraire de ce flottement, R. Serra a planté des bornes verticales, et je les ai ressenties comme un violent dommage à l'œuvre de C. Andre à laquelle il doit beaucoup.

Mais R. Serra avait sûrement d'autres soucis, *Promenade* répond correctement à une commande

officielle dans le cadre historique de *Monumenta* et participe en quelque sorte à la célébration de la grandeur de notre patrimoine. *Promenade* comble le public qui a besoin de vertige stable. D'autre part, elle rassure le philosophe qui s'inquiétait de la dissipation de "l'art à l'état gazeux".

6 mai 2008 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

Les lignes, la ligne de Toni Grand

Quand il expose ses sculptures en bois à la galerie Eric Fabre en 76, T. Grand est toujours en accord avec une tendance de cette époque où des artistes réduisent les matériaux à ce qu'ils pensent être leur plus simple expression, néanmoins il s'en distingue parce qu'il ne s'arrête ni à la naturalité de la branche comme D. Nash, ni à la présence massive des billes de bois comme C. Andre ou R. Grosvenor, ni à la puissance constructive de la poutre comme R. Morris. Avec sa scie à ruban, il suit le fil du bois dont il extrait des lignes. Ses sculptures sont bien produites à partir d'un matériau réduit à sa plus simple abstraction, il s'agit bien d'une figure équarrie mais cette opération géométrique épouse les courbes capricieuses du bois qui a crû.

Une autre façon de mettre en évidence la ligne du bois, consiste paradoxalement, à occulter ses qualités de surface. En appliquant plusieurs couches de résine jusqu'à ce que celle-ci devienne à peine translucide, la couleur du bois et les divers accidents de la pousse disparaissent.

L'accumulation des couches de résine souligne en l'estompant le dessin des branches. La résine devient une nouvelle écorce d'un arbre dont on ne reconnaît pas l'espèce, une écorce générique.

Avec l'ajout de poudre de graphite dans la résine, la couleur du bois disparaît complètement et la ligne se distingue encore plus nettement. Mais T. Grand ne s'arrête pas à ce qu'on a appelé du "dessin dans l'espace". Le recouvrement de résine pigmentée et le ponçage sont envisagés comme processus et non pas comme une manière de produire un objet fini. C'est ce qui distingue T. Grand de l'artisan mais contrairement à beaucoup de ses contemporains qui manipulent des matériaux manufacturés, il lui reste toujours le désir viscéral de la fabrication manuelle couplé à l'envie irrésistible d'en rajouter une couche. Ce processus est donc réitéré sans raison sous des formes diverses jusqu'à produire des objets monstrueux (la "racine" exposée à la galerie Pailhas à Marseille). Pour cette dernière sculpture, T. Grand a plaqué une épaisse couche de terre glaise entre le bois et la résine d'où l'augmentation rapide et à demi contrôlée du volume.

Après avoir si bien exploité une règle jusqu'à son dérèglement, T. Grand s'est mis, apparemment sans transition, à recouvrir des congrès avec de la résine polyester. Il a trouvé dans cet animal ce qu'on en attend le moins : une unité de mesure, pour de nouvelles règles. Même les œuvres les plus abstraites des sculpteurs minimalistes contemporains devaient lui sembler trop familières, trop humaines : elles se mesurent encore en pouces et en pieds. Il réalise un congrès-cube qui s'inscrit dans la lignée des "cubes-manifestes" de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle et qui s'en distingue sur plusieurs points : il n'est pas anthropomorphe comme *Die* de T. Smith qui pourrait accueillir un homme debout ou gisant comme le suggère aussi son titre. Le congrès-cube nous est un objet étranger contrairement au *Mètre Cube d'Infini* de Pistoletto par exemple qui invite à se projeter, à spéculer, et il n'est pas intimiste comme l'intérieur d'Accretion II d'E. Hesse. On a d'ailleurs dit de cette artiste : "The square becomes the sculptural frame, a receptacle for the body, her body in personal and associative layers." En excluant le corps humain, T. Grand nous confronte à une figure qui nous ignore, à une géométrie d'une toute autre nature.

Avec des lignes de congrès mis bout-à-bout, T. Grand va mesurer le grand hall du musée des beaux-Arts de Nantes, ainsi qu'une salle du Musée d'Art contemporain de Lyon. Une géométrie si fluctuante, si peu universelle n'est pas auto-suffisante : les lignes ondulantes qui traversent les salles d'exposition sont étayées avec des tréteaux ou des escabeaux. Ces objets à échelle humaine sont sans rapports et sans proportion avec les lignes qu'ils supportent, cette inadaptation se manifeste pleinement dans une autre œuvre où un banc de congrès file à contre-courant sur des échasses en aluminium, sculpture présentée à la galerie Arlogos. Et quand à la fin de sa vie, T. Grand produit de nouveau des lignes de bois équarri, on comprend alors le chemin qu'il a parcouru depuis les années 70. En 2002 il réalise une profusion de fines lignes de chêne vert peintes en blanc fermées sur elles-mêmes et haussées jusqu'à la verrière de la galerie sur un élévateur hydraulique dont la puissance est sans commune mesure avec sa charge. A côté de cette tonitruante érection qui nous empêche de voir ce qu'elle est sensée exposer, un point de lumière rouge sur le mur de la galerie signale qu'un rayon laser traverse horizontalement la salle en passant au-dessus d'une autre accumulation de lignes en bois posées sur le sol. Notre première réaction est de considérer la présence dans son

exposition d'un des emblèmes des nouvelles technologies comme une excentricité de la part de l'artiste qui passe la majeure partie de son temps dans son atelier devant sa scie à ruban. Toute autre interprétation semble vaine. T. Grand rirait bien s'il me voyait chercher une analogie entre le rayon laser et ses lignes. Néanmoins, il me plaît de penser que le laser dirige, réduit à un seul rayon la diffusion en tous sens de la lumière naturelle comme T. Grand élague et met bout-à-bout différentes branches pour en faire une seule ligne. Le laser règle en une phase unique les différentes ondes lumineuses comme T. Grand met au carré les différences de section dues à la croissance naturelle des branches.

Jusqu'ici, nous avons vu que les lignes de T. Grand prenaient toute leur dimension dans des lieux d'exposition, dans du bâti. En retour, les lignes donnaient toutes leurs dimensions aux lieux d'exposition, au bâti, elles les mesuraient en quelque sorte. Lorsqu'il a répondu à la commande publique du parc de sculpture de Kerguéhennec T. Grand a dû radicalement tout reconsidérer. D'une certaine façon, le congré allait retrouver son élément, non pas l'eau de mer mais au moins un bain naturel de frondaisons et de couleurs mouvantes. En plantant verticalement une ligne de congrés dans le sol, T. Grand semble rejoindre le geste le plus archaïque de la sculpture. Ce pourrait être le totem du clan de "l'anguille des mers" s'il n'avait pris soin d'employer une épaisse couche de résine qui n'apparaît plus que comme une ligne ondulée. Le poisson n'est plus visible mais il impose un rythme de l'intérieur (une âme diraient justement les spécialistes du moulage). Tout semble réuni pour que ce mât devienne le lieu d'un culte, mais dès qu'on s'en éloigne, il devient vite imperceptible, et se confond avec les arbres du parc, ce qui en fait un signe peu rassembleur. Une dernière ligne, vouée à la disparition.

31 mai 2008 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

" De Paris à Paris par mer "

« De l'extérieur, le nuage comme l'appelle Franck Gehry, fait l'effet d'une apparition. Comme un gigantesque vaisseau maritime enveloppé de 12 immenses voiles de verre surgissant des arbres du Bois de Boulogne. » Le Monde

« L'édifice prend l'allure d'un voilier aux voiles gonflées par le vent d'Ouest » Wikipedia

« [It] looks like sails, and it looks like a boat » Paul Goldberger, Vanity Fair

« With its shiplike exterior of billowing glass sails » Mayer Rus, Architectural Digest.

Les nombreux commentaires concernant la Fondation Vuitton, qu'ils soient élogieux ou critiques, s'entendent au moins sur un point : de l'extérieur, l'édifice leur a inspiré la même pauvre métaphore du bâtiment-vaisseau. Une telle unanimité vient du fait que les amateurs et aussi bien les spécialistes ont le même point de vue, ils tournent autour de l'édifice comme l'architecte lui-même tournait autour de ses maquettes. Ils abordent l'architecture comme un objet exposé « dans son écrin » sur lequel ils projettent les mêmes images qu'un enfant posant sa goélette sur l'eau du bassin du Jardin d'Acclimatation. Et pourquoi pas, interroge Mayer Rus :

« Après tout, pourquoi les gens viennent-ils dans le jardin sinon pour jouer ? »

Moi aussi, j'aime bien jouer avec les images et justement, dernièrement, quand je suis allé visiter la Tour Eiffel avec mes parents, j'ai trouvé que, vue du dernier étage, la Fondation ressemblait à un crash de coléoptère albinos.

Mais tout jeu a ses limites, ici il se termine brutalement dès que le visiteur se retrouve sous les surfaces de panneaux de verre qu'il appelait voiles avant d'entrer dans la Fondation. Rowan Moor (The Observer) « est consterné par une telle exhibition de fioritures d'ingénieries ». « En réalité, c'est un enfer de colonnes d'acier et de poutres en bois laminé-collé, jetées pêle-mêle dans un assourdissant tintamarre d'entretoises et d'étais. » Oliver Wainwright (The Guardian).

Manifestement, d'après ces témoignages, les calculs et les programmes fournis par les architectes et ingénieurs de l'agence Gehry n'ont pas suffi à créer "quelque chose d'évanescant" ni à "créer une impression d'éphémère" comme le voulait l'architecte. Les dépliants de présentation de la Fondation Vuitton nous vantent le dépôt de 30 brevets résultant des recherches occasionnées pour la construction de l'édifice, en ce sens celui-ci n'est peut-être qu'une vitrine pour exposer des innovations technologiques et, à proprement parler, une démonstration de forces.

F. Gehry est devenu un intouchable qui peut se permettre de répondre aux critiques dans les conférences de presse par des doigts d'honneur. Il ne me reste plus qu'à célébrer son génie en signalant qu'il a réussi à intégrer son œuvre dans le paysage culturel français de façon bien plus subtile qu'on ne l'a dit jusqu'ici dans la presse. Il est devenu l'égal d'un autre génie grand inventeur lui aussi de fantaisies très calculées et qui a conçu un vaisseau qui devait comme la Fondation Vuitton, naviguer « de Paris à Paris par mer. » Il s'agit du Docteur Faustroll qui semble d'ailleurs s'être déjà adressé par anticipation à l'architecte américain : « Il est vraisemblable que vous n'avez aucune notion, Panmuphle, de la capillarité, de la tension superficielle, ni des membranes sans pesanteur, hyperboles équilatères, surfaces de nulle courbure, non plus généralement que la pellicule élastique qui est l'épiderme de l'eau. » Il n'est pas certain que les ingénieurs de l'entreprise Gehry Technologies aient bien assimilé toutes ces notions mais pour l'essentiel ils ont réussi à s'élever au niveau des exigences que s'était fixé le Docteur Faustroll lui-même pour son crible : « Je suis d'autant mieux persuadé de l'excellence de mes calculs et de son insubmersibilité, que, selon mon habitude invariable, nous ne naviguerons point sur l'eau, mais sur la terre ferme. »

L'intégration réussie de cette œuvre dans le paysage culturel français se confirme d'ailleurs quand on visite le sous-sol de la Fondation. Les murs redeviennent orthogonaux et les salles rectangulaires, une d'entre elles a d'ailleurs les proportions de la chapelle du couvent de la Tourette nous confie l'architecte. Les riverains du bois de Boulogne apeurés par l'implantation de la Fondation Vuitton peuvent être rassurés, sous une agitation extérieure très superficielle, tout est en place pour une célébration traditionnelle de l'art.

Note tenue.

En 1871, la Commune vote pour la démolition de la colonne Vendôme, déclarée symbole "de force brute et de fausse gloire".

En 1873, Gustave Courbet, un des instigateurs de cette décision, est condamné par le nouveau gouvernement à payer la reconstruction de la colonne.

En 1920, Constantin Brancusi isole puis étire jusqu'au ciel les balustres des fermes de sa Roumanie natale pour en faire ce qu'il nomme la *Colonne sans fin*.

En 1966, Carl André annonce qu'il couche la colonne de Brancusi en alignant des briques sur le sol. Il se distingue dans les années suivantes en réalisant des sculptures dont la hauteur est réduite à l'épaisseur de plaques de métal posées sur le sol.

En 1998, Richard Serra érige près de Essen dans le bassin de la Ruhr, une plaque de métal de 15 m de haut qu'il nomme "Bramme" en référence aux activités sidérurgiques de cette région. En isolant cette plaque sur un très grand terre-plein, Serra rompt avec ses préoccupations formelles antérieures concernant l'interaction de la sculpture avec son environnement. En l'assignant à une fonction commémorative, il fait en sorte qu'elle se distingue à l'horizon, qu'elle serve de repère. De plaque radicalement abstraite qu'elle était en sortant des laminoirs, la pièce de métal dressée retrouve toutes les vertus du monolithe, elle devient une stèle.

En 2008, Alain Séchas est invité à exposer dans l'ancien atelier d'Antoine Bourdelle transformé en musée. Il saisit cette occasion pour manifester son amusement à propos des œuvres qui sont mises à bas ou qui sont élevées pour faire de l'histoire. Il met en scène une reproduction en résine du « Centaure Mourant » de Bourdelle. Environ tous les quarts d'heures, la sculpture tombe en morceaux sur le sol et se relève quelques instants plus tard pour reprendre sa position initiale. Ni la chute ni le redressement de la sculpture ne sont accompagnés d'une déclaration de l'artiste susceptible d'orienter le sens de cette scène. Les allers-retours des différentes parties, qui sont pourtant reliées par des mécanismes très visibles, provoquent l'effet comique d'un film projeté en avant puis en arrière. Après avoir vu l'éclatement de la sculpture puis sa reconstitution, on sait que la statue édifiée est aussi un pantin articulé et on comprend que cette scène est pathétique ou aussi bien burlesque.

Août 2010 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent*.

Cat. de l'exposition *Tenir, debout*, Musée des beaux-Arts de Valenciennes.

« When things start to coalesce »

"My intrusions are usually modest, perhaps because it seems like it is that first moment when things start to coalesce that is interesting."

Le moment où les choses commencent « à coalescer ».

Au moment où des tendances artistiques s'affirment comme : "reprises", "reenactment", "répliquants", la citation ci-dessus, tirée des notes de Fred Sandback, semble venir d'une planète oubliée, d'une époque très lointaine où il était encore possible d'éprouver la délicate sensation de commencer par le commencement. Ce début pointé par l'artiste pourrait se confondre avec une origine où les choses se distinguent pour s'unir dans un espace serein mais nous savons que cette tension produite au moment où les choses "commencent à coalescer", n'a cessé d'inquiéter Fred Sandback et qu'il l'a expérimentée jusqu'à l'exténuation.

En français, nous n'utilisons pas le verbe coalescer sauf comme terme très technique en métallurgie : « traiter un alliage pour obtenir la coalescence d'un constituant ». C'est le terme coalescent qui permet de mieux comprendre le travail de Fred Sandback : « qui est soudé, réuni à un élément proche mais distinct ». Avec ses fils tendus entre le sol et le plafond ou entre le sol et les murs, F. Sandback voulait que le visiteur puisse assister à la formation d'un espace, ou plus exactement, il voulait que des figures géométriques apparaissent (c'est le moment où les fils composent une forme) ou disparaissent (quand les fils restent isolés) suivant les propres déplacements du visiteur qui expérimentait la relation entre les fils tendus et le lieu d'exposition.

30 août 2010 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

Une vieille idée fixe de la sculpture

Je viens de recevoir ce courrier :

« Pour la ville de Milan, le quotidien "La Repubblica" a lancé un sondage pour décider si oui ou non la sculpture "L.O.V.E" de Maurizio Cattelan doit rester de manière permanente installée sur la Piazza Affari de la ville.

Le Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière s'associe à cette démarche et vous invite à voter pour que cette œuvre puisse perdurer dans le temps. »

Avant d'inciter le public à voter pour qu'une œuvre puisse "perdurer dans le temps", il faudrait savoir si cette revendication correspond bien à l'intention de l'artiste et à la nature de cette œuvre. Contrairement aux œuvres anciennes ou aussi bien contemporaines qui ont une fonction commémorative et qui, de ce fait doivent être pérennes, les œuvres de Maurizio Cattelan sont des gestes, des interventions (des attitudes) qui demandent à être appréhendés dans leur surgissement plutôt que dans leur permanence. Bien sûr, on a compris que le "doigt levé" est réalisé en marbre et qu'il est dressé sur un socle pour s'opposer dérisoirement à l'autorité des colonnes du bâtiment de la Bourse, Piazza Affari, mais cela n'implique pas que cette sculpture doive être installée en permanence.

On ne voit pas bien au nom de quel principe ou de quel dogme une œuvre d'art devrait nécessairement restée installée en permanence sur une place publique, même s'il s'agit d'une commande. Un bras d'honneur même en marbre, se fait dans l'action et d'autre part, on connaît la mobilité et la multiplicité des points de vue de cet artiste : par exemple il a exposé HIM (sculpture d'Hitler en culotte courte et à genoux) dans différents lieux. Il n'y a pas que la Bourse comme lieu d'autorité et de pouvoir dans Milan et on aurait même plaisir à voir "dito medio" confrontée à d'autres monuments ou placée dans d'autres situations et prendre peut-être d'autres significations.

15 octobre 2010 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

Le Tapirage.

Dans la revue *Pour la Science* du mois de Février 2016, un article sur le tapirage nous apprend que les indiens d'Amazonie savaient changer la couleur des plumes d'oiseaux vivants. Le principe du tapirage repose sur l'introduction d'une substance dans la peau de l'oiseau, plus exactement, sur les emplacements des plumes que l'on a préalablement arrachées. Cette substance est composée de graines de Courou connues pour leur qualité pigmentaire et de sécrétion de la peau d'amphibiens, utilisée couramment par les Indiens comme poison dont ils enduisent leurs flèches et qui sert ici vraisemblablement à fixer le colorant.

La pratique du tapirage ne révèle pas seulement la profonde connaissance qu'avaient les Indiens de la flore et de la faune. La complexité du processus mis en œuvre et le choix exclusif de deux espèces (perroquets (psittacidés) d'une part et grenouilles vénéneuses (dendrobates) d'autre part) supposent une approche plutôt technique, pour ne pas dire expérimentale avec les multiples substances végétales et animales que contient la forêt tropicale. S'il est très simple de savoir que la peau d'un amphibien secrète une substance vénéneuse en constatant qu'elle provoque de vives brûlures à son contact et de-là d'inférer qu'on peut utiliser la nocivité de cette substance pour la chasse, il est en revanche impossible de constater et de reproduire accidentellement un processus qui exige de maîtriser l'interaction entre des pigments végétaux et des sécrétions animales sur le corps d'un autre animal d'une tout autre espèce. D'après l'auteur de l'article, Serge Berthier, « Seule une étude relativement longue sur le terrain permettrait de comprendre et d'apprécier la réalité du tapirage et de le reproduire un jour en laboratoire [...] D'un point de vue scientifique, il ne peut s'agir que d'une démarche pluridisciplinaire faisant intervenir des domaines très éloignés et peu habitués à travailler ensemble : ethnologues, artistes, chimistes, physiciens et généticiens. » L'auteur ajoute dans sa liste un généticien parce que certains observateurs qui ont séjourné au Brésil, affirment que les plumes repoussaient avec les mêmes nouvelles couleurs (jaune et rouge au lieu du vert) au cours des mues successives sans avoir à renouveler le traitement. Cela signifie que tout le système organique qui génère les plumes de l'animal a subi une transformation. Dans notre environnement urbain, nous avons pu déjà observer chez les bipèdes, bien avant que cela soit devenu une mode, un exemple naturel de changement de couleur de mèches de cheveux qui deviennent subitement blanches. Suivant l'explication courante qu'on donne à ce phénomène, le sujet concerné aurait subi un traumatisme lié au stress ou à un choc affectif assez violent pour altérer non pas seulement la couleur mais le processus de croissance des cheveux. Par analogie, on peut penser à la violence du traitement que doit subir le perroquet dont la peau fraîchement déplumée est imprégnée d'une substance (la batrachotoxine) qui provoque des brûlures et qui peut être mortelle, le seul animal insensible à ce poison étant un serpent qui est justement le prédateur de la grenouille qui le secrète.

Le développement de cette pratique implique donc un temps d'élevage et de domestication des perroquets « traités ». Ces considérations sur le tapirage nous éloignent des images habituelles de l'Indien, cueilleur chasseur vivant frugalement des ressources de la forêt tropicale. A l'image de ce que nous croyions être l'attitude de l'Occidental qui exploite les produits de la nature à son profit, nous voyons ici l'Indien s'immiscer, s'interposer dans un processus naturel pour produire un artifice qui servira d'ornement pour les parures des personnes de rang élevé. Comme l'artiste, l'Indien manifeste ci, une maîtrise des effets et même un souci de distinction qui contredit le stéréotype de l'Indien vivant en symbiose avec la nature.

17 février 2016 Blog *Gravité Futilité 2*.

Un pigment noir qui fait tache, Anish Kapoor doublé.

Ci-dessous une Traduction du site BLACK 2.0

« *Black 2.0*

« *C'est la peinture noire acrylique la mieux pigmentée, qui permet les meilleurs aplats et la plus mate du monde.*

« *Elle a été développée en collaboration étroite entre des centaines d'artistes du monde entier. Leur vision étonnante, leur entraide et leur inspiration ont produit cette peinture super-black unique pour la satisfaction de tous les artistes. **

« ** Excepté Anish Kapoor.*

Les lecteurs non avertis doivent bien se demander pourquoi l'artiste Anish Kapoor et lui seul, est exclu de ce généreux élan d'une communauté artistique.

L'invention de Black 2.0 est en fait une « réplique » pris dans les deux sens de ce terme. Réplique d'un produit déjà existant appelé Vantablack, pigment capable d'absorber 99,8 % de la lumière nous précise ses promoteurs. Et Black 2.0 est aussi une réplique, une réponse à l'appropriation du produit Vantablack par Anish Kapoor qui en a acquis l'exclusivité en 2014 en accord avec la société Surrey NanoSystems son inventrice.

Les œuvres du sculpteur réalisées avec Vantablack qui bénéficiaient ainsi d'une sorte de garantie d'originalité sont aujourd'hui concurrencées ou au moins banalisées par celles qui seront réalisées avec Black 2.0.

Quand on connaît cette histoire, on comprend mieux pourquoi Stuart Semple et ses collaborateurs ont donné au nom du produit qu'ils ont inventé, la forme du nom d'un logiciel. Black 2.0 est non seulement la deuxième version de ce produit, mais il est aussi le résultat de la coopération d'une communauté qui veut lutter contre le copyright et ici la privatisation d'un bien industriel par un artiste. Cette invention est la plus belle réponse qu'on puisse faire à un processus d'identification-personnalisation-privatisation-valorisation qui régit le marché de l'art et dont l'attitude de A. Kapoor représente l'étape ultime ou la caricature, comme on voudra. Comme si l'artiste devenu entrepreneur avait encore besoin de rivaliser avec des grands groupes comme Lafarge par exemple et son béton Ductal®

24 avril 2017 Blog *Gravité Futilité 2.*

Anish Kapoor 0.2

Dans le post précédent, je rappelais comment A. Kapoor, après avoir acquis l'exclusivité du pigment noir Vantablack, avait été « doublé » par un collectif d'artistes et de chercheurs qui ont produit un pigment quasi équivalent appelé Black 0.2 pour le mettre en vente libre. Sans diminuer l'importance de ce fait de société, je voudrais revenir sur la décision de A. Kapoor qui me paraît encore plus malheureuse d'un point de vue artistique quand on la situe dans l'évolution de son œuvre propre. Dès le début des années 80, A. Kapoor utilisait du pigment qu'il saupoudrait sur ses sculptures posées directement sur le sol. Le pigment de couleur pure débordant sur le sol autour des sculptures formait une sorte « d'aura » lumineuse. Cette pratique distinguait le sculpteur de ses contemporains influencés par l'art minimal qui cherchaient encore à intégrer leurs œuvres dans l'espace de la galerie et à les mettre en relation avec ce qu'ils appelaient « l'espace réel ».

En 1989, A. Kapoor expose des sculptures intitulées *Void Fields* constituées de blocs de pierres approximativement parallélépipédiques mesurant environ 1 m cube et au-dessus desquels on pouvait se pencher pour voir un trou dont l'ouverture mesurait une dizaine de centimètres et dont la cavité, recouverte de pigment noir, échappait à toute mesure (a deep velvety hole coated with black pigment). Le contraste qu'il y avait entre l'aspect concret des pierres et le trou noir opaque qu'on pouvait percevoir de loin comme une pastille mate et de près comme un puits (sans fond) ou comme l'entrée d'une grotte (sans les ombres), était déstabilisant et fascinant.

En 1992, pour la documenta de Kassel, A. Kapoor expose *Descent into Limbo*, un édifice cubique de 6 m de côté dont seulement un mur est doté d'une entrée étroite. A l'intérieur, un trou d'environ 1,50 m de diamètre est creusé dans le sol et recouvert de pigment noir comme pour les pierres de *Void Fields*. Avec ce changement d'échelle, l'artiste ne produit pas seulement un agrandissement d'une œuvre, il en change la nature. *Descent into Limbo* n'est pas une sculpture, c'est un temple où le spectateur est confronté à un vide dans lequel il pourrait chuter. Cette sensation est amplifiée par le fait que le visiteur isolé du monde extérieur est en quelque sorte plus contraint, sans repères contrairement à *Void Fields* où le visiteur avait toute latitude pour passer instantanément de la sensation de profondeur insondable du trou noir à l'aspect concret et fini de la pierre et où il était libre de composer une relation avec l'œuvre. La possibilité de faire le choix entre céder à une illusion et pouvoir en même temps mesurer les limites de cette illusion, constituait toute la force paradoxale de *Void Fields*. Après le succès de *Descent into Limbo*, A. Kapoor a eu les moyens de réaliser de très grandes œuvres qui vont produire des effets puissants et dominateurs : miroirs déformants *C Curve*, structures gonflables *Leviathan* devant lesquelles ou à l'intérieur desquelles le spectateur ne peut que constater qu'il n'aura jamais assez de ses membres pour pouvoir les embrasser. Le sculpteur cherchait à produire du vertige, le changement d'échelle en produit à tous les coups en lâchant le visiteur dans le vide de figures évidentes.(1)

Hypothèse :

En considérant son évolution artistique sur 30 ans pendant lesquels ses premières sculptures douées d'ambivalence disparaissent au profit d'images plus univoques qui satisfont (ou provoquent) spontanément un plus grand public jusqu'à pouvoir devenir l'œuvre signal des Jeux Olympiques de Londres, A. Kapoor, s'est peut-être avisé qu'il était temps de raviver sa propre flamme. L'acquisition de l'exclusivité des droits sur le pigment Vantablack pouvait alors prendre place dans la recherche d'une nouvelle distinction et l'emploi de ce pigment fournir un nouveau gage d'authenticité pour les œuvres à venir.

(1) Quelques œuvres se distinguent de cette évolution, par exemple : *Descension* installée dans les jardins du château de Versailles se confronte efficacement avec les dimensions et la nature du lieu et crée une fascinante « aspiration » vers les profondeurs qui vient contrarier les perspectives

aériennes du Roi-Soleil. Cette œuvre me rappelle une œuvre de Fabrice Pichat réalisée lorsqu'il était étudiant à l'école des Beaux-Arts d'Annecy. Au fond d'une flaque d'eau située dans une cour, il avait placé une petite hélice dont la rotation formait un tourbillon qui donnait l'illusion d'un écoulement sans fin et qui produisait un trouble d'autant plus insidieux que la flaque d'environ 1 m² n'était pas immédiatement perçue comme une installation.

9 mai 2017 Blog *Gravité Futilité 2*.

Le paradisié festonné.

Un article de la revue *Pour la Science* du mois de Mars signale l'existence du paradisié festonné, un passereau australien qui a la particularité d'avoir « des plumes d'un noir profond et intense, un « supernoir » qui rivalise avec certains matériaux artificiels spécialement conçus à cet effet. » ... « Leurs coefficients d'absorption sont compris entre 99,69 % et 99,95 % alors que le coefficient d'absorption du Vantablack, un matériau artificiel, est de 99,965 % ». Cette observation nous ramène à l'article que j'ai écrit à propos de Anish Kapoor qui, justement, a acquis les droits d'exclusivité du Vantablack . La comparaison du noir des plumes avec le noir Vantablack me pousse à reconsidérer l'attitude de l'artiste propriétaire du « supernoir » en fonction d'une nouvelle donnée, naturelle, celle-là. L'article de *PLS* nous apprend que le paradisié festonné déploie ses ailes "supernoires" pour ses parades de séduction de la femelle. Voilà une vivante information concernant le comportement de l'oiseau qui peut nous éclairer sur la volonté de se distinguer manifestée par A. Kapoor exposant des œuvres réalisées avec le Vantablack. On pourrait voir alors chez cet artiste, non pas la préoccupation de produire un retrait ou un vide ou une absence de forme, comme il a été dit par les critiques mais au contraire le désir de manifester une présence accentuée par une envie de séduire. Une approche superficielle du mode de vie du paradisié festonné et de son plumage très sombre a pu tromper l'observateur et lui faire croire qu'il s'agissait là d'un moyen de camouflage pour échapper à ses prédateurs. De la même façon, on a pu croire que l'usage du Vantablack chez A. Kapoor s'inscrivait dans la continuité de ses recherches avec le pigment noir commencées avec les sculptures intitulées *Void Fields*. C'était sans compter sur la constance et la rigueur des zoologistes qui nous révèlent que le fait de paraître très sombre n'est pas forcément un moyen de s'effacer, il y a des circonstances où c'est un moyen de s'imposer.

28 Février 2018 Blog *Gravité Futilité 2*.

Le fil abstrait de son fond

Hommage à Edda Renouf

Au milieu de l'agitation des années 70, Edda Renouf s'est discrètement manifestée par un geste quasi imperceptible qui lui permet de se distinguer encore aujourd'hui comme artiste. En décidant de tirer juste un fil d'une toile de lin tendue sur un châssis pour faire de cette simple opération le seul motif de ses tableaux monochromes, elle se plaçait alors délibérément sur le terrain de l'art minimal, mais elle échappait en même temps à l'autorité des formules péremptoires d'un Franck Stella par exemple, qui voulait nous persuader qu'« il n'y a là que ce qu'on peut voir » (only what can be seen there is there). A l'encontre de cette évidence, Edda Renouf oriente notre attention sur ce qui n'est pas là, elle montre le sillon laissé par le fil qu'elle a soustrait de la surface du tableau. Elle expose le fond d'un fil abstrait, littéralement. Avec ce moindre geste, Edda Renouf atteint une simplicité beaucoup plus paradoxale qu'il n'y paraît, nous obligeant à reconsidérer ce que ses contemporains prenaient pour des vérités de fait. Par exemple, elle réussit à donner une profondeur à la « planéité de la surface peinte » (C. Greenberg), une profondeur limite qui révèle mais aussi fragilise son support. En mettant au jour la trame de la toile, elle met effectivement en évidence la « spécificité du médium » (C. Greenberg) mais la répétition de ce seul et même geste pendant plusieurs années de pratique, trahit plutôt l'obstination du rongeur qui creuse nécessairement les choses et ainsi finalement les découvre ; la réduction de son vocabulaire à un signe des plus élémentaires, la ligne, étant une conséquence de cette attitude.

Ces remarques inactuelles ne pourraient pas mettre plus en avant l'œuvre d'Edda Renouf sans la dénaturer : elle n'existe que sous forme de retrait. Il fallait juste rappeler la possibilité d'un accord entre la propre situation d'une artiste et le motif principal de ses tableaux qui s'écartent pareillement du milieu qui permet de les identifier.

27 juin 2017 Blog *Gravité Futilité 2*.

Rappel à propos de la sculpture *Forme Extraite 2*

Pendant le vernissage de l'exposition *Sculpter Faire à l'Atelier* qui a eu lieu à Rennes, j'ai constaté que de vieilles questions que je croyais réglées, ont été de nouveau posées et je me suis dit que je devais répondre aux interrogations d'un public qui n'était peut-être pas né aux moments de la réalisation de ma sculpture qui fait partie de la collection du Frac Bretagne. Ces informations pourraient éventuellement servir comme matière à une visite commentée.

Forme extraite II, 1986, tube PVC, nommée ainsi pour se distinguer des formes dites abstraites ou concrètes que les artistes puisaient dans un répertoire de formes géométriques préétabli (cercle carré triangle, cube etc...). Les deux ellipses ne sont pas construites mais véritablement « extraites » d'un matériaux préexistant, ici des tuyaux PVC (qui sont utilisés, il me plaît de le rappeler, pour l'évacuation des eaux usées). Ces formes géométriques ne sont pas étrangères à l'histoire de l'art abstrait en général, ou à l'Art Concret et à l'Art Minimaliste en particulier, mais elles s'en distinguent comme « géométrie de chantier ». (Cette remarque est valable pour beaucoup d'autres de mes sculptures réalisées avec du sable ou du treillis soudé par exemple). Cette distinction apparaît jusque dans la façon dont j'ai tracé le trait de coupe sur les tuyaux d'origine. Sans avoir recours au rayon laser, j'ai plongé obliquement les tuyaux dans une benne remplie d'eau. Avec un crayon à l'aniline, j'ai suivi la ligne qu'on pourrait appeler la « ligne de flottaison » dessinée par le plan horizontal de l'eau autour des tuyaux.

Sans connaître toutes ces informations, quelle expérience le visiteur peut-il faire de ces deux ellipses ?

Elles ne sont pas assez creuses (ou assez épaisses) pour être considérées comme un objet, un tuyau, et pas assez planes pour être considérées simplement comme un dessin. Elles ne s'élèvent pas, néanmoins, elles se distinguent du sol, elles affleurent. Le visiteur peut d'abord marcher autour, les longer, et se rendre compte, en suivant du regard le trait de coupe, qu'il passe insensiblement de l'extérieur à l'intérieur de la forme (un peu comme quand on suit du doigt un anneau de Möbius et qu'on se rend compte qu'on parcourt à la fois le recto et le verso du ruban). Les formes étirées orientent les déplacements et peuvent amener le visiteur à s'en éloigner et ainsi constater que vue à une dizaine de mètres de distance, l'ellipse est devenue (redevendue) un cercle (voir photo sur le site *Documents d'Artistes Rhône-Alpes*) qui est en fait la section du tuyau d'origine, soit ici un cercle de 50 cm de diamètre. De retour au-près de *Forme extraite II*, on peut alors la percevoir comme une sorte d'anamorphose ce qui augmente encore la première impression de forme flottante à peine émergée.

Toute cette description n'est qu'un scénario entre d'autres possibilités d'appréhension de ces deux formes qui peuvent très bien provoquer des images de Kayak ou de tout autre objet susceptible d'embarquer l'imagination du visiteur.

15 Septembre 2018 Blog *Gravité Futilité 2*.

Volos Hubert Duprat

« Et si Hubert Duprat avait planté une hache en pierre polie, dans un pain de terre juste pour voir si elle pousse ? »

C'est un artiste, idiot convaincu qui pose cette question. Souvenons-nous, cette hache pouvait aussi bien être une lame fixée au bout d'une houe qui était utilisée pour le défrichage grâce auquel les hommes préhistoriques ont pu pratiquer l'agriculture. Dire que les pierres peuvent pousser n'est pas une absurdité, H. Duprat a effectivement récolté sa hache néolithique dans un champ labouré ; c'est idiot. Cette remarque peut être soutenue par une observation que font couramment les agriculteurs. Même quand on a épierré un terrain, des pierres réapparaissent à la surface du sol quelques années plus tard. Ce renouvellement est dû à des micro-pressions exercées par la dilatation de la terre mouillée sur les pierres enfouies et à ses retrait successifs lorsqu'elle sèche (sur un mode légèrement différent, on peut observer que le gel et le dégel déplace les pierres).

Dans le très beau petit livre intitulé Volos, qui est aussi le titre de la sculpture constituée de la hache en pierre plantée dans le pain de terre, Natacha Pugno nous apprend que H. Duprat a pratiqué l'archéologie (il y a très longtemps) et elle note : « Volos suggère une tension qui sans cesse échappe vers un originaire avec l'énigme duquel il s'agirait de renouer », faisant écho à la citation de Leroi Gouran mise en exergue de son texte : « Les richesses archéologiques éveillent presque en chaque homme un sentiment de retour [...] La recherche des mystères des origines ... »

C'est dans un tout autre état d'esprit que j'aborde les œuvres préhistoriques en général et Volos en particulier. Quand je visite la grotte Chauvet par exemple, des animaux en mouvement surgissent de toute part, immédiatement identifiables grâce à des détails morphologiques très précis comme je les ferais moi-même, si je savais dessiner. Ces représentations me paraissent très actuelles et je les reçois immédiatement, sans grille de lecture, profitant en cela de l'ignorance que nous avons du contexte dans lequel elles ont été réalisées. Sans manuel d'iconologie, délesté de la biographie des artistes, je peux apprécier ces œuvres pour ce qu'elles sont aujourd'hui sans avoir à chercher la couleur d'origine sous le vernis qui craquelle. Comme les outils de silex taillé, elles ont conservé tout leur tranchant.

D'éminents savants veulent me persuader que la hache néolithique qui compose Volos est le témoin d'une étape majeure de l'évolution de nos civilisations mais elle brille de tout son poli et je suis ébloui par son évidence sans histoire. (Elle n'est d'ailleurs pas le produit d'une fouille archéologique, elle n'a pas été trouvée in situ). N. Pugno signale l'état « stérile » de la terre encore emballée dans son film plastique, c'est vrai, malgré la puissance de la pénétration de la hache dans la terre humide, il n'y a rien à attendre de leur union.

N. Pugno dit plusieurs fois que la hache est « fichée » dans la terre, sa réflexion est orientée vers l'outil. Je dis que la hache est « plantée » dans la terre, mon approche est orientée vers le sol.

N. Pugno fait référence à des peintures de Barnett Newman à propos desquelles le peintre disait que « le zip était suffisant pour déclarer l'espace ». A propos du même artiste j'évoquerais plutôt les sculptures intitulées *Here I* qui se réduisaient à une étroite plaque de métal verticale fixée (plantée?) sur une base en forme de pyramide tronquée. On dit couramment aux USA de quelqu'un qu'il se tient droit comme un I .

Sûre de son inutilité, la hache reste plantée là.

Anything to declare ?

31 janvier 2019

Actualités

Les peintures rupestres ne sont pas fragiles, elles se sont très bien conservées pendant des milliers d'années sans être entretenues ni restaurées. Elles sont devenues fragiles depuis qu'elles sont visitées par un public nombreux, c'est pourquoi certaines grottes ont été fermées. Toutefois, même à l'abri de toute dégradation, les peintures courent encore le risque d'être exposées aux interprétations. Par exemple, Matthieu Bontemps note à propos de la grotte dite du Sorcier : « Le sorcier est unique. Décrit comme adulte, nu et ithyphallique, c'est-à-dire en érection, avec la tête de profil. Mais en sommes nous si sûrs ? L'équipe actuelle de chercheurs voit son visage de face plutôt que de profil, avec ses deux yeux donc. Pour le préhistorien Jean Airvaux, sa grosse tête et la position fléchie de son corps, indiquent qu'il s'agirait d'un nouveau-né, le « phallus » étant en fait un cordon ombilical. » En ajoutant chacun leur propre interprétation, les chercheurs ne nous éclairent pas, au contraire, ils font naître un doute quant à la nature de ces œuvres et au lieu de les conserver dans toute leur épaisseur, ils les rendent aussi inconsistantes que des nuages où l'on croit discerner d'abord une tête d'animal puis une carte de France, au gré du vent.

*

Bien avant qu'on ne s'avise de « sanctuariser » la grotte de Lascaux, l'Abbé Breuil y avait déjà vu une nef et des absides. Dans la grotte Chauvet Pont-d'Arc, Jean Clottes note à propos de la salle du crâne : « l'ensemble évoque irrésistiblement un autel » et dans son élan il découvre une « sacristie » tout au fond de la grotte. Une telle tolérance envers les anachronismes entretenue depuis plusieurs générations de préhistoriens dénote une grande liberté d'esprit qui a pu s'exprimer d'autant mieux qu'on est encore ignorant des coutumes des hommes du paléolithique. Dans ce cadre extrêmement permissif où il est facile de s'égarer, les savants ont négligé cette première évidence : les hommes des cavernes ont été les premiers adeptes des salles obscures, les premiers à s'enfermer dans le noir pour voir des images.

*

Les hommes des cavernes n'allaient pas à la messe, ils allaient au cinéma. L'insuffisance des statistiques concernant la répartition des populations et de la faune de cette époque, ouvre le champ à toutes les hypothèses et rien ne m'interdit de penser qu'ils vivaient dans une économie de suffisance qui leur laissait du temps libre, sans peurs ni culpabilité, comme les indiens d'Amazonie avant que les Jésuites ne s'attaquent avec une violente ferveur à ce qu'ils ont appelé « l'oisiveté » des sauvages. Je peux très bien imaginer que les hommes des cavernes perdaient du temps dans des activités futiles et qu'ils aimaient se faire peur en se retrouvant face à un mammoth au détour d'une salle comme nous le faisons au cinéma devant des tyrannosaures ou qu'ils étaient fascinés par le surgissement d'une horde de chevaux, spectacles magnifiés par l'éclairage mouvant des torches.

*

L'ours est le seul animal qui ait laissé plusieurs types de traces dans les cavernes avant les hommes. Les griffades, « les polis d'ours » (surfaces de roches lustrées par les frottements répétés de l'ours qui se gratte le dos) et les bauges sont des traces d'actes déterminés et non pas simplement des traces de pas ou des restes d'ossements, elles manifestent la présence d'un animal dans son habitat ou plus exactement dans son lieu d'hivernation. Il est étonnant de constater que dans leurs recherches passionnées des origines, les préhistoriens mésestiment ces tout premiers signes alors que ceux-ci résument assez bien les trois activités majeures des hommes préhistoriques, à savoir la gravure sur les parois, la pierre polie et les premières sépultures.

*

Une préhistoire écrite à la plume, sauvegardée grâce au digital, actualisée à coups de griffes.

*

Que pouvait bien imaginer un homme préhistorique quand il constatait que les ours étaient capables de survivre dans leurs grottes pendant plusieurs semaines sans manger ? Pour qui devait chasser

même pendant l'hiver et qui ignorait évidemment ce qu'était l'hypothermie, cette faculté pouvait être perçue comme un privilège réservé aux ours qui devaient alors en imposer encore plus que par leur force physique. Aux yeux de l'homme préhistorique, le phénomène d'hivernation devait être chargé de mystère. Quelle énergie les ours puisaient-ils dans leur bauge pour pouvoir se maintenir en vie ? Cette seule question pouvait inciter l'homme préhistorique à voir la grotte autrement que comme un simple abri et lui attribuer une force régénératrice qu'il aurait essayé de capter à son tour. Cela va dans le sens de la réflexion d'Alain Clottes : « Les très nombreuses ponctuations rouges réalisées en apposant la paume de la main sur la paroi pouvaient servir à capter les forces que l'on croyait affleurer. »

*

Mais sur quoi Alain Clottes peut-il fonder cette autre affirmation : « Nous avons des indices d'une pensée tournée vers la communication avec le monde de l'au-delà. » ? Pourquoi aller chercher dans l'au-delà les aspirations des hommes préhistoriques alors qu'une forme de magie se manifestait ici-bas sous leurs yeux ? « La terre fait pousser les plantes, elle nourrit l'ours dans sa bauge, elle peut bien entretenir mes morts ». Cette pensée, pur produit de mon empathie avec les hommes des cavernes, ne me paraît pas plus fantaisiste que toutes les interprétations officielles. Sur le site de Regourdou, on peut voir la plus vieille tombe avec un coffrage en pierre qui contient un squelette de Neandertal en position fœtale accompagné d'un squelette d'ours brun. Autour de la tombe, une vingtaine de petits caissons contenaient de nombreux ossements d'ours. Émouvante proximité de l'homme et de l'ours partageant la même fin.

*

Pourquoi aller chercher dans l'au-delà l'inspiration des hommes des cavernes quand seulement une fissure dans une paroi leur évoquait le profil d'un bouquetin, quand une protubérance de la roche imposait le corps d'un bison qu'il suffisait de cerner ? Comme Picasso, ils ne cherchaient pas, ils trouvaient. Plutôt que d'élever ce premier état de notre civilisation comme voudraient le faire les préhistoriens en cherchant les indices d'une religion, il faudrait d'abord insister sur la virtuosité des peintres des cavernes toute orientée vers le plaisir de faire apparaître, vers une pratique de la magie, non pas une magie qui révélerait des forces cachées mais une magie enrichie de nouveaux tours témoins de nouveaux savoirs. Ce n'est pas en voulant l'élever au dessus de sa condition mais en se basant sur son faire qu'on pourra le mieux célébrer celui qui a su tirer de l'ocre de la terre une si vive conscience de son art.

Mars 2019 , *Gravité Futilité 2*

Bara Bahau. La main grave la main.

La grotte de Bara Bahau est le seul site préhistorique qui ait conservé le dessin d'une main gravée à partir d'une griffade d'ours. En ajoutant les contours des doigts aux 4 traits d'une griffade, l'homme des cavernes se montre attentif aux traces des animaux comme tout bon chasseur mais ici, il cherche à ajouter ses propres traits à un signe qui manifeste l'ancienne présence dominante de l'ours. Après avoir appris à lire en suivant les traces laissées par les animaux, l'homme aurait-il eu envie de dessiner, stimulé par les griffades ?

Contrairement aux autres dessins préhistoriques (animaux, mains négatives ou certains symboles dits « abstraits ») qui ont été l'objet de multiples interprétations, la main de la grotte de Bara Bahau a très peu retenu l'attention des préhistoriens. Étant unique, elle est difficilement classable, elle ne rentre pas dans un répertoire de formes connues ou dans un corpus qui pourrait constituer un objet d'études. Sa nature hybride (mi-ours, mi-homme) en fait même un objet accidentel, trop particulier pour ceux qui veulent élever leur recherche à une science du général. Ce faisant, en laissant de côté une œuvre qui ne rentre pas en conformité avec leurs méthodes, les préhistoriens l'isolent dans sa singularité et en font un objet sans pareil. Une œuvre dénuée de tout voile interprétatif dont l'accès immédiat est heureusement entretenu par l'indifférence des préhistoriens à son sujet, c'est assez pour exciter la curiosité d'un artiste.

Accès immédiat qui est possible également grâce à la configuration de la caverne qui me place réellement dans une proximité physique avec l'œuvre. Même en tenant compte des différents phénomènes géographiques postérieurs à la gravure comme l'érosion du sol due à l'écoulement des eaux souterraines ou comme les effondrements de voûte par exemple, je me trouve bien dans le lieu où elle a été exécutée. Tout en scrutant les accents de chaque traits modulés suivant la densité de la roche, je me rends compte que les conditions de réalisation de la main ont été conservées elles aussi et cela lui confère une troublante actualité.

Pendant que le guide modifie les éclairages pour faire apparaître les reliefs de la paroi sous différents aspects, je me retrouve seul à seul devant cette gravure difficile à déchiffrer autant peut-être qu'elle a été difficile à exécuter. Loin de la virtuosité spectaculaire des grottes ornées d'animaux identifiables grâce à des détails anatomiques précis, la main de Bara Bahau impose sa gaucherie. Elle ne me fait pas rêver. Sans disposer d'une histoire qui me permettrait de l'approcher et sans possibilité d'évasion vers un imaginaire, je suis devant une griffade d'ours, celle-là même qu'un humain a choisi comme motif.

*

Quand l'homme des cavernes dessine une main à partir d'une griffade d'ours, celle-ci n'est plus seulement une trace du passage de l'animal, elle devient le signe qui incite l'homme à fixer ses propres repères. En même temps qu'il admet la présence de l'ours, il apprend à se reconnaître. C'est par mimétisme qu'il va pouvoir se distinguer. A ce stade, l'homme ne traque plus une proie, ce qu'il capte n'est pas une prise, il se cherche comme modèle. Son acuité momentanément libérée des nécessités de la chasse, son champ de vision s'élargit ; il perçoit entre les quatre traits verticaux produits par le coup de griffes les premiers indices d'une mire.

*

Pendant la visite, le guide m'informe que la main de Bara Bahau date de l'époque Magdalénienne. L'exactitude concernant la datation de cette œuvre, alors que je suis encore sous son emprise, me paraît bien accessoire d'autant plus que son exécution sommaire ne témoigne pas précisément d'une évolution des techniques ni du savoir faire de cette période. Elle aurait pu être réalisée bien avant ou après sa datation officielle. Là encore, cette œuvre est un objet inutile pour les préhistoriens qui ne peuvent pas la poser comme jalon d'une évolution. Elle ne peut être intégrée aux grandes questions de l'origine de l'homme qui préoccupent tellement les paléontologues. Elle ne m'éloigne pas dans un passé, elle pointe le moment où l'homme se découvre lui-même. Elle ne témoigne pas de ce que l'homme a pu être, elle me montre ce que je suis.

Nuit surexposée.

Exposition *En Chemin*, musée des Beaux-Arts de Nantes.

Extraits du Livret d'Exposition :

« L'œuvre intitulée *Night Enclosed in Marble* de C-J H. Boutros est constituée d'une boîte en marbre blanc de Carrare (Italie) contenant 1 cm cube de nuit recueillie au cœur de la forêt Naas au Mont Liban. »

...

« Ce geste impossible, ce concept d'emprisonner l'impalpable repose sur la capacité du spectateur à imaginer la nuit à l'intérieur, comme s'il s'agissait d'un rêve ou d'une idée. »

On le sait bien, beaucoup d'œuvres reposent sur la capacité du spectateur à imaginer, que ce soit 1 cm. cube de nuit dans une boîte de marbre ou 1 m. cube d'infini contenu entre 6 miroirs. Dans l'œuvre de Pistoletto, la présence des miroirs qui se font face nous permettent effectivement d'imaginer l'intérieur d'un cube dont les faces se réfléchiraient à l'infini. Dans l'œuvre de C-J H. Boutros, ce n'est pas la boîte de marbre, parallélépipède très hermétique, qui nous permet d'imaginer la nuit à l'intérieur. Il faut lire le livret de l'exposition ou le cartel pour suivre la démarche de l'artiste, l'œuvre repose alors sur une narration, une « croyance » comme le dit le livret. « Ce geste renvoie à la croyance et aussi à la mort, à l'obscurité définitive qui attend chaque être vivant. La poésie s'allie à la finitude. »

Dans les entretiens de l'artiste et dans les commentaires sur son œuvre, il est question « d'expérience spirituelle », « l'objet passe à un registre plus mental », le livret de l'exposition introduit même la notion de « sublime » et Léa Bismuth invente le « conceptualisme romantique », s'acquittant ainsi de l'opération routinière qui consiste à créer un nouveau label pour donner l'impression d'avoir cerner une démarche artistique.

En 1969, Robert Barry, était déjà très intéressé par la représentation des choses invisibles, impalpables. Par exemple, une de ses œuvres consistait dans cette description : « Dans la matinée du 5 mars 1969, 2 m. cube d'hélium ont été lâchés dans l'atmosphère » et dans une autre œuvre réalisée avec du krypton, il ajoute cette formule qui résume bien sa démarche : « From a measured volume to indefinite expansion ». La même année, il fait fermer la galerie pendant tout le temps de son exposition, il manifestait par là, radicalement, que l'idée, le concept ne nécessitant aucun support réel autre que le langage, le lieu d'exposition devenait accessoire. C'était également un geste qui manifestait lucidement les limites de cette position artistique à l'intérieur du système traditionnel d'exploitation des œuvres d'art. Malgré tout, 50 ans après, des artistes continuent de jouer la carte conceptuelle mais cette fois, leur intervention est théâtralisée dans une débauche d'espace muséal dont la monumentalité accentue la fragilité des propositions jusqu'à les rendre très précieuses. « *Night Enclosed in Marble* » est protégée par un cordon qui empêche de s'en approcher, elle se perçoit comme une sorte de stèle, elle impose le recueillement et nous replonge dans une situation que des générations d'artistes (d'un autre siècle) ont toujours voulu éviter : le pouvoir sacralisant du musée.

15 juillet 2019 Blog *Gravité Futilité 2*

Lectures

A propos d'un commentaire de B. Growe sur les dessins de Georges Seurat.

« Les figures et les objets ne sont pas donnés une fois pour toutes. Ils semblent se réaliser perpétuellement » (...)

« Il n'y a pas de conception à priori de l'espace précédant l'élément (...) rigueur de la conception objective et liberté absolue dans le processus de sa naissance » .

B. Growe définit bien ici, des impressions qui étaient restées pour moi, informulées. Il me permet d'élargir mon point de vue sur ce que j'avais appelé dans un entretien avec Philippe Cyroulnik, les conditions d'apparition de la forme.

B. Growe note que le dessin en général « unit dans un même processus la vue et l'action de la main ». D'un point de vue traditionnel, dans les planches anatomiques de Léonard de Vinci, par exemple, le dessin reproduit le geste de la dissection. Il discerne les objets, sépare l'intérieur de l'extérieur. Par contre chez Seurat, l'objet n'est pas désigné, il apparaît dans un faire et le faire est toujours apparent. Le dessin est alors le support d'une apparition. Seurat a intégré le processus comme forme dans les arts visuels. Le spectateur peut passer alternativement d'une appréhension matérielle macroscopique : de la poudre noire accrochée au grain du papier, à une vision globale d'une figure, d'un espace unifié. C'est seulement l'attention du spectateur qui module cette alternance.

Cat. *Richard Monnier 1977 - 1987* Édition CREDAC, Ivry, Musée Ziem, Martigues, Galerie Arlogos, Nantes.

Modes de séduction-persuasion de Galilée dans son *Dialogue...* (1)

1. A propos des faits et expériences qui pourraient amener à penser que la lune n'est pas un astre poli et brillant.

1.1 Captiver son interlocuteur par une question déroutante : "Avez-vous jamais vu là-haut, en pleine nuit, le globe terrestre éclairé par le soleil". On ne peut trouver meilleure occasion pour employer l'expression *faire appel à l'imagination*. Galilée ne demande rien de moins que d'imaginer une pleine-terre, la terre telle qu'elle est éclairée le jour, dans la nuit. "Si depuis un endroit ténébreux comme notre nuit, vous pouviez voir notre terre éclairée, vous la verriez plus brillante que la Lune". "Vous souvenez-vous d'avoir vu parfois de grands nuages très blancs comme la neige? Si l'un d'eux, dans la nuit la plus profonde, pouvait conserver sa lumière, il illuminerait les alentours plus que cent Lunes." A propos des mouvements des marées, Galilée sollicite encore l'imagination mais dans une autre acception: "je pense à la construction d'une machine dans laquelle on observerait en détails l'effet de ces merveilleuses compositions de mouvements. Mais pour ce qui nous occupe actuellement, ce que vous avez pu comprendre avec votre imagination devrait suffire.» (p 616)

1.2 Revenir sur un phénomène connu et reconnu par son contradicteur pour reformuler des observations: "vous venez d'admettre que la Lune, vue de jour au milieu de petits nuages blancs, leur ressemble beaucoup; vous avez donc admis que ces petits nuages, faits pourtant de matières élémentaires, peuvent recevoir la lumière comme la Lune.

1.3 Rendre évident un phénomène en faisant une expérience élémentaire (le miroir accroché à un mur éclairé par le soleil) qui amène Simplicio à s'interroger : "comment peut-il se faire que ce mur dont la matière est si obscure et la surface si peu lisse, renvoie une lumière plus puissante et vive, qu'un miroir poli et bien lisse? » Ce simple fait va entraîner de multiples observations sur le grain de la surface, sur son orientation et sur sa forme avec l'expérience du miroir sphérique.

2 A propos de la question du mouvement diurne de la terre.

2.1 Galilée propose à son contradicteur de changer d'idée pour en adopter de nouvelles, celles de Galilée précisément. Cette apparente simplicité sera très commentée par les historiens des sciences. "Vous n'avez qu'à modifier une idée depuis longtemps imprimée dans votre esprit; et dites-vous : jusqu'ici, j'ai estimé que l'immobilité autour de son centre est une propriété du globe terrestre; je n'ai donc jamais rencontré de difficulté ou de résistance à comprendre que, par nature, toutes ses parcelles sont elles aussi dans le même repos; mais il en va de même si l'instinct du globe terrestre est de tourner sur lui-même en 24 heures, chacune de ses parties doit avoir une inclination intrinsèque et naturelle, non pas à demeurer immobile mais à suivre la même course." p 261

2.2 Visualiser, géométriser un problème, par exemple pour expliquer, les ralentissements, les retours en arrière du mouvement apparent des planètes (p 510) ou pour concevoir l'accroissement continu d'une vitesse (p 369).

2.3 Mesurer, calculer et comparer les calculs des autres astronomes concernant la distance de la nouvelle étoile parue en 1572 dans Cassiopée. (p 434). C'est l'apparition d'une petite communauté de scientifiques où s'échangent des points de vue et des résultats.

3 Réaliser des expériences en laboratoire qui ne sont pas la répétition artificielle d'un phénomène déjà observé. Par exemple, créer un dispositif de pendules qui ont des amplitudes différentes, expérience qui peut orienter l'observation et la réflexion sur ce qui ne s'appelait pas encore l'inertie (p 372), ou orienter la recherche sur "un très beau problème" qui finit par produire "un phénomène

vraiment étonnant".(p 639)

4 Attitude non dogmatique quant à l'importance des expériences sensibles. Beaucoup de ses déclarations sans parler de ses expériences propres montrent assez que Galilée adhérait au principe d'Aristote qui donnait la préséance aux expériences sensibles sur le raisonnement humain.

Néanmoins à plusieurs reprises, il va reconnaître que "les sens semblent se tromper" (p 396) et recourir aux "yeux de l'esprit" (p 262) pour "dépasser les apparences" (p 315). C'est que Galilée évolue en dehors d'une pensée dualiste. Tout au long du dialogue, ses multiples retours et détours sur cette relation des sens et de la raison montrent qu'il avait conscience du poids des usages et du langage sur nos expériences sensibles.

D'abord il précise : quand il ne sont pas accompagnés de réflexion, "les sens réduits à eux-mêmes se trompent" (403). Puis l'influence du temps apparaît sous la forme d'un oxymore "une impression invétérée" (547). Même le langage courant révèle cette interaction en une belle métaphore : "un moyen qui parle au sens" (122). Et jusqu'à cette remarque explicite "la simple apparence ou si vous préférez la représentation sensible" (403) où les apparences sont reconnues comme une construction humaine, ce que P. Feyerabend n'aura plus qu'à traduire par "interprétation naturelle". (2)

5 Jugement de valeur

"Ceux qui placent si haut l'incorruptibilité, l'inaltérabilité, etc., [c'est le point de vue d'Aristote sur les sphères célestes] en arrivent je crois à dire cela parce qu'il souhaitent vivre encore longtemps : ils ont peur de la mort; ils ne s'avisent pas que, si les hommes étaient immortels, eux-mêmes ne seraient pas venus au monde. Ils mériteraient de rencontrer une tête de Méduse qui les transformerait en statues de jaspe ou en diamant, pour devenir plus parfaits." (158)

6 L'ironie

"je chercherais plutôt vers le miracle divin ou l'ange : quand on a commencé par un miracle divin ou une action angélique pour aller placer un boulet d'artillerie sur la concavité de la Lune, on peut bien se servir du même principe pour faire la suite." (p 380)

7 Et finalement, la provocation, l'arrogance qui lui coûtera cher:

"En ces sciences l'intellect divin peut bien connaître infiniment plus de propositions que l'intellect humain, puisqu'il les connaît toutes, mais à mon sens la connaissance qu'a l'intellect humain du petit nombre de celles qu'il comprend parvient à égaler en certitude objective la connaissance divine, puisqu'elle arrive à en comprendre la nécessité et qu'au delà, il n'y a rien d'assuré." (p 211)

Si Galilée est, comme le dit le site de l'Institut Galilée : « à l'origine de l'idée moderne de l'expérimentation qui consiste en des comparaisons systématiques entre calculs et vérifications expérimentales", l'énumération ci-dessus des moyens de persuasion-sédution qu'il emploie nous rappelle qu'il ne s'est jamais départi de toutes les ressources, vraiment toutes, de l'intelligence humaine.

Il faut garder à l'esprit que le *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* est une œuvre littéraire achevée où il met en scène des personnages qui représentent des attitudes typiques par rapport aux connaissances : "Il ne suffit pas signor Sagredo, que la conclusion soit noble et grande, tout est dans la noblesse du traitement. Qui ne sait qu'en coupant les membres d'un animal, on peut découvrir les richesses infinies d'une nature prévoyante et fort sage? Mais pour un seul animal que dissèque l'anatomiste, il y en a mille que dépèce le boucher : je vais essayer de satisfaire à votre demande mais sans savoir quel vêtement endosser pour entrer en scène." (p 358)

Dans un long commentaire de l'œuvre de Galilée, Paul Feyerabend déclare que "Le seul principe qui n'entrave pas le progrès est : tout est bon". (p 28) Il entend par là "Experts et profanes,

professionnels et dilettantes, fanatiques de la vérité et menteurs, tous sont invités à participer au débat et à apporter leur contribution à l'enrichissement de notre culture." (p 28). Il ne manque pas une occasion de montrer, contrairement à l'idée reçue du scientifique rigoureux, "les "subterfuges de Galilée" (p 89), "le saltimbanque" (p 116), ses machinations propagandistes (p 94 et p 116), ses présentations tendancieuses des résultats (p 95), autant de qualificatifs qui révèlent son admiration pour Galilée qui "progresses sur des bases fausses" "dans un désordre fructueux". (2)

L'œuvre de Galilée, vue sous cet angle, serait donc une illustration manifeste des idées libertaires de P. Feyerabend. Tout va bien dans le meilleur des mondes quand aucune méthode n'est prescrite. Mais l'insistance de Feyerabend pour faire de Galilée un menteur : "les études sur la réfraction que Galilée prétend avoir faites" (p 132) infléchit sa démonstration surtout quand il lâche : "Il se sert de trucs psychologiques, en plus de toutes les raisons intellectuelles qu'il a à offrir. Ces trucs marchent très bien, ils le mènent à la victoire. Mais ils obscurcissent la nouvelle attitude qui est en train de se former avec l'expérience; et ils repoussent pour des siècles la construction d'une philosophie raisonnable." (p 85) où Feyerabend avoue implicitement qu'il y aurait un progrès vers lequel tendrait une philosophie raisonnable "mais les trucs" de Galilée nous empêcheraient d'y parvenir. La fin du livre nous confirme explicitement cette tendance. Après avoir étudié le mode de représentation de l'art grec archaïque, Feyerabend retrouve le ton du maître et développe sa façon d'aborder les sciences, en suivant des étapes et en respectant des règles : "Le lecteur doit prendre note de la méthode qui a été utilisée pour établir les particularités de la cosmologie archaïque. En principe, cette méthode est celle de l'anthropologue étudiant l'image du monde d'une association de tribus." (p 280) Les pages qui suivent sont parmi les plus intéressantes du livre, elles décrivent et tirent des leçons du livre de Events-Pritchard sur les Nuers. "L'examen des idées clé passe par plusieurs étapes, aucune d'entre elles ne menant à une parfaite clarification. Ici le chercheur doit exercer un contrôle ferme sur son désir de clarté immédiate et de perfection logique. Il ne doit jamais essayer (sauf en tant qu'aide temporaire pour de nouvelles recherches) de rendre un concept plus clair que ne le suggèrent les matériaux étudiés, car il leur appartient, et non à l'intuition logique du chercheur, de déterminer le contenu des concepts." (p 281) Éloquent retour à la méthode où P. Feyerabend retrouve le goût de l'ordre et nous rappelle finalement, contrairement à ce qu'il disait au début de son livre, que tout n'est pas bon pour la science.

septembre 2005

1) *Dialogue sur les deux Grands Systèmes du Monde*. Galileo Galilei. Éditions du Seuil, collection Points.

2) *Contre la Méthode*. Paul Feyerabend. Éditions du Seuil, collection Points.

Ce jour inconsciemment gagné

« Phileas Fogg avait "sans s'en douter" gagné un jour sur son itinéraire, et cela uniquement parce qu'il avait fait le tour du monde en allant vers l'est, et il eût au contraire perdu ce jour en allant dans le sens inverse, soit vers l'ouest » nous explique Jules Verne. Pour gagner son pari, Phileas Fogg devait faire le tour du monde en 80 jours. Identique à lui-même dans les pays les plus divers, il devait conforter sa réputation : "une véritable mécanique" d'après son domestique. Dans cette course contre la montre, il allait réduire le tour de la Terre à une abstraction, à une liste d'horaires affichés par les compagnies maritimes et ferroviaires, sans tenir compte des conditions matérielles du voyage. En allant vers l'ouest, le voyage aurait duré un jour de trop du point de vue des observateurs londoniens mais Phileas Fogg en perdant son pari et la considération de ses pairs aurait en quelque sorte vécu un jour de plus. Gentleman ruiné, exclu de la vie réglée des clubs mais aimé de sa princesse indienne.

Quelques temps auparavant, un autre aventurier soucieux de son intégrité, devait lui aussi s'abstraire de la vie commune. Son épreuve consistait à lutter contre la faim durant 40 jours, seul dans le désert et à résister aux tentations du diable. Il lui fallait manifester une pureté qui permette de répandre sans l'altérer la parole du père dont il était le fils bien-aimé. En s'isolant dans une durée parfaite, il se distinguait de son temps, celui des idoles, pour annoncer le temps où il en sera l'unique. En succombant à la tentation, il aurait en quelque sorte perdu son pari, il aurait entretenu un commerce ordinaire avec les humains, il aurait péché sans miracle, aimé de Madeleine

« Mais c'est au bout de 41 jours (du 3 Octobre au 14 Novembre 1897 nous précise Octave Mannoni) qu'il déclare que l'auto-analyse est vraiment impossible. « Je peux seulement m'analyser au moyen d'un savoir objectif, comme si j'étais un autre. » nous révèle Freud dans sa correspondance. L'auto-analyse de Freud a dépassé le délai des 40 jours. Au-delà de ce délai propice à un retour sur soi-même, il doit s'adresser à un collègue médecin à qui il accorde assez d'autorité pour se placer lui-même dans le rôle de ce qu'il appellera plus tard l'analysé. Il a en quelque sorte perdu son pari lui aussi, mais il va gagner une découverte : le transfert. L'expérience de Freud montre que le chemin à suivre pour se découvrir soi-même passe par une autre personne, par un autre, l'un de plus. Plutôt que de s'enfermer dans l'image de la boucle qui revient au même ou dans le "compte rond" qui protège de toute intrusion, Freud renonce à l'unité qui unifie pour gagner l'unité qui augmente.

Cette méthode qui permet de se retrouver à l'extérieur de soi nous amène à reconsidérer notre goût pour l'exotisme et nous rapproche d'une héroïne lointaine, Shéhérazade qui savait bien ce qu'il fallait perdre pour gagner du temps. Pour éviter d'être tuée par son roi à la fin de la nuit passée dans son lit comme toutes les vierges qui l'avaient précédée, elle fait le pari de pouvoir le détourner de ses intentions criminelles. C'est grâce à la puissance captivante du conte qu'elle obtiendra la nuit sauve. Pendant que les dormeurs rêvent que la vie suit son cours, Shéhérazade lutte pas à pas pour qu'elle dure. A la suite des histoires qui nous emportent vers encore d'autres histoires, filent mille et une nuits sciemment perdues.

Décembre 2006.

Blanc Foncé

L. Wittgenstein : Dans la vie de tous les jours, nous ne sommes presque entourés que de couleurs impures. Il est d'autant plus étonnant que nous ayons formé le concept de couleur pure.

G. Lichtenberg : Peu d'hommes ont jamais vu le blanc pur.

O. Runge : Peut-être, n'existe-t-il aucune matière colorée indemne de tout mélange ?

L. Wittgenstein : La première "solution" du problème des couleurs qui nous vienne à l'esprit, c'est que les concepts "purs" de couleurs se rattachent à des points ou à de petites taches indivisibles dans l'espace.

O. Runge : Ces points de couleurs, libres de tout mélange, sont donc analogues aux points mathématiques adimensionnels. D'où toutes les explications et tous les efforts pour énoncer analytiquement l'essence du point mathématique. Les discours ne font qu'étaler la tache, et le point ne peut être, tout comme l'instant, que pressenti asymptotiquement. Il est en effet ce en quoi cessent toutes les pensées, il est lui aussi ce qu'est le noir, l'anéantissement. Toute tentative pour imaginer le développement de la ligne à partir de ce point donc est vaine.

P. Feyerabend : Les opérations - la division en segments dans le cas de la droite, la décomposition spectrale dans le cas de la lumière - séparent les éléments sans créer quoi que ce soit de nouveau.

W. Goethe : Détourner les amis de la nature de cette manière de voir, les rendre attentifs au fait que dans les phénomènes prismatiques et autres, il est question non pas d'une lumière déterminante et illimitée, mais bien d'une lumière déterminée et limitée, d'une image lumineuse, et même uniquement d'images claires ou sombres, tel est le problème à résoudre, le but à atteindre.

O. Runge : Le blanc ainsi que le noir sont tous deux opaques ou corporels. On ne doit pas se choquer de la formule verre blanc au lieu de limpide. On ne peut imaginer une eau blanche qui serait pure pas plus qu'un lait limpide. Si le noir ne faisait qu'assombrir, il pourrait être limpide, mais comme il ternit, il ne peut l'être.

L. Wittgenstein : "On ne peut se figurer une eau blanche qui serait pure" cela veut dire : on ne peut décrire quel aspect aurait quelque chose de limpide et de blanc. Et cela veut dire de nouveau : On ne sait pas quelle description est requise pour ces termes.

W. Goethe : On pourrait appeler blanc l'éclat fortuitement opaque du transparent pur, telle la poudre blanche que donne le verre broyé.

O. Runge : Toutes les couleurs sont à vrai dire transparentes, mais c'est le blanc et le noir qui leur donnent corps. Les couleurs transparentes sont d'une luminosité et d'une obscurité infinies. On peut considérer l'eau et le feu comme leur pôle inférieur et supérieur.

W. Goethe : Du point de vue empirique, la transparence est le premier degré du trouble. Entre la transparence et l'opacité blanche, il existe un nombre infini de degrés de trouble.

L. Wittgenstein : Tout médium coloré assombrir ce qui est vu à travers lui, il boit la lumière : est-ce à dire que mon verre blanc doit lui aussi produire un assombrissement? Et d'autant plus qu'il est plus épais ? Alors ce serait en réalité un verre sombre!

O. Runge : Je ne saurais donner un meilleur exemple qu'en comparant l'atmosphère nébuleuse à une vitre translucide; mais toujours à une vitre, à quelque chose qui assombrir à proportion de sa profondeur.

L. Wittgenstein : Peut-on dire : « un gris lumineux, c'est du blanc »?

Rose : Oui, c'est du blanc foncé.

L. Wittgenstein : Quand je dis d'un papier qu'il est d'un blanc pur et que tenu à côté de la neige, il paraît gris, je n'en continue pas moins à le nommer blanc, et non gris clair dans son environnement normal et dans son emploi habituel.

Narciso Silverstrini : De ce point de vue la palme ira à celui qui pourra expliquer comment le cerveau

réussit à voir toujours de la même façon l'impression colorée d'une feuille, quelles que soient les circonstances de l'éclairage : la feuille de papier blanc reste blanche, que nous la regardions au soleil de midi, dans la lueur du crépuscule, ou à la lumière d'une lampe de poche.

L. Euler : Supposons que le sentiment de la couleur rouge demande une telle rapidité dans le mouvement des vibrations que 4000 s'achèvent en une seconde; que l'orange en exige 4425, le jaune 4250, le vert 4333, le bleu 4500, le violet 4666 : car quoique ces nombres soient sans doute faux, cela ne fait rien à mon dessein. Tout ce que je peux dire de ces faux nombres se pourra dire de la même manière que les nombres véritables, quand ils seront un jour connus.

W. Goethe : Le philosophe peut encore espérer dans sa sphère sur un résultat faux, du fait qu'un résultat n'est jamais si entièrement faux qu'il ne puisse de quelque manière prendre valeur de forme sans contenu.

O. Runge : Je tenterai maintenant d'expérimenter et de présenter les couleurs dans un ordre clair. Peut-être parviendrai-je à mettre en place un dispositif capable de rendre ces choses compréhensibles.

P. Fagot : Outre ses composantes physiques, chimiques etc., la couleur est aussi un réservoir à fantasmes... En France, l'INSERM a par exemple, fait état d'une possible accélération du rythme cardiaque en présence d'un environnement monochromatique. Peu après, des études américaines contredisent ces résultats. C'est la bouteille à l'encre...

O. Runge : Le mystère des couleurs englouties dans l'obscur.

P. Fagot : On ne sait pas comment aborder le sujet. A Paris, rue Serpente, il y a un laboratoire de psychologie expérimentale. Voilà des années qu'ils ne veulent plus entendre parler de travaux sur la couleur. C'est un casse-tête : de trop nombreux paramètres souvent antagonistes et contradictoires rendent impossible la mise sur pied d'un protocole fiable.

Narciso Silverstrini : Le problème réside en fait dans ce que les spécialistes appellent la "métrique" du domaine des couleurs : il n'en existe actuellement aucune qui puisse se targuer d'être universellement valable.

L. Wittgenstein : Car ici, nous sommes purement et simplement incapables d'introduire un ordre quelconque dans les concepts. Nous restons plantés là comme un bœuf devant la porte fraîchement peinte de son étable.

Narciso Silverstrini, compilateur

Philippe Fagot, chercheur au CNRS

Otto Runge, peintre

Leonard Euler, physicien philosophe

Rose, enfant

Ludwig. Wittgenstein, philosophe

Georg Lichtenberg, physicien et moraliste

Paul Feyerabend, épistémologue sans méthode

Johann Wolfgang Goethe, ami de la nature.

13 août 2007 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent*.

Paru dans *In Actu De l'expérimental dans l'art*. Les Presses du Réel.

5040

Dans le livre V des Lois (voir extrait ci-dessous), la cité semble avoir trouvé sa mesure. Le nombre 5040, divisible par tous les nombres compris entre 1 et 10, va permettre d'ordonner tous les groupes humains, des exploitants agricoles aux cours de justice en passant par l'armée. Mais dans le livre VI (voir extrait ci-dessous), Platon rappelle la prépondérance de l'ordre religieux qui impose la célébration de 12 divinités et de l'ordre de l'univers dont la révolution se décompte en 12 mois. Par bonheur, 5040 est divisible par 12, cela permettrait donc de maintenir 5040 comme base de l'organisation de la cité et de préserver son caractère sacré. C'est sans compter le nombre 11 qui vient perturber la belle suite des diviseurs de 5040 (la division de 5040 par 11 produit ce que nous appelons aujourd'hui un nombre irrationnel). Au lieu de changer de base d'organisation ou de trouver un multiple supérieur par exemple pour résoudre ce problème, Platon se contente d'une grossière parade pour préserver la vertu qu'il attribue maintenant à la suite des nombres de 1 à 12 : si on considère le nombre 5038 qui n'est au fond que le nombre 5040 moins 2, la division par 11 donne un nombre entier qui suffit "à rendre la santé " nous dit-il, à la proposition initiale. Cet arrangement qui consiste à faire "confiance en ce calcul" plutôt que d'accepter le 12 comme un "don des dieux", porte un sérieux coup au caractère sacré du nombre et introduit un sérieux doute sur la possibilité de rendre toutes les choses commensurables. Il remet en cause une croyance et un projet pourtant essentiels dans la philosophie platonicienne.

Platon. Les Lois, livre V (P 252 Gonthier-Flammarion):

« Il y aura, s'il on veut un nombre convenable, 5040 exploitants agricoles prêts à défendre leur lot. La terre et les domaines seront distribués en un nombre semblables de parts, un homme et un lot faisant la paire. Que le chiffre total soit d'abord divisé en deux puis en trois; en fait il est dans la nature de ce nombre de se laisser diviser par quatre, puis par cinq et jusqu'à dix sans discontinuité. [...] Mais le chiffre 5040 n'admet pas plus de 59 divisions, incluant celles allant de un à dix sans discontinuité qui puissent servir aussi bien pour la guerre que pour les occupations de paix, qu'il s'agisse des contrats dans leur ensemble et de convention en matière d'impôts et de distribution. »

Platon. Les Lois, livre VI (P 311-312 Gonthier-Flammarion):

Car il faut en premier lieu que nous considérions de nouveau le nombre de 5040 et toutes les divisions commodes que contenait et contient le nombre total, puis aussi celui des tribus, que nous avons posé comme le douzième du nombre total et qui est l'équivalent exacte de 20 fois 21. Le nombre total a 12 subdivisions, douze aussi celui de la tribu. Il faut considérer chacune de ces parts comme sacrée, comme un don de dieu, correspondant aux mois et à la révolution de l'univers. [...] Nous prétendons maintenant avoir choisi avec une grande justesse le nombre 5040 qui contient tous les diviseurs de un à douze, sauf onze : et encore cette exception admet-elle un remède très simple, puisqu'il suffit de lui retrancher deux foyers pour lui rendre la santé consistant en une exacte divisibilité dans les deux sens. [...] Faisant confiance à ce qui est dit ici et à ce calcul, divisons la cité... »

29 août 2007 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

Notes à partir du texte intitulé "Agnès Martin, le dos au monde", entretien avec Mary Lance traduit par Patrick Javault.

J'apprécie chez Agnès Martin sa façon naturelle de se contredire. Elle peut affirmer : "Je n'ai jamais peint de grille avec des carrés. Le carré est dur et agressif. Le rectangle est plus détendu. Je n'ai peint de grilles qu'avec des rectangles. Le carré est comme certaines personnes trop sûres d'elles-mêmes, agressives." tout en sachant très bien qu'elle a peint exclusivement sur des toiles de format carré pendant 40 ans.

Sur un autre sujet, elle peut dénoncer : "L'intellect est au service de l'ego. C'est lui qui fait les conquêtes et ce genre de choses. L'intellect est la lutte avec les faits, comme les scientifiques. Ils découvrent un fait puis ils en découvrent un autre. Et ensuite ils découvrent un autre fait qui lui est relatif. Ensuite, ils tirent une déduction de tous ces faits. Pour moi, ce ne sont que des hypothèses, c'est inexact", et puis aussitôt quelques lignes plus loin, admirer les inventeurs de l'avion : "...on a voulu vraiment voler. C'est ce qu'on voulu vraiment les frères Wright. Ils ont pensé progressivement à faire un avion" comme si cette invention ne devait rien aux acquis de la science.

En affirmant qu'elle peint "en tournant le dos au monde", Agnès Martin veut dire qu'elle ne peint pas les faits, elle "peint le moment où on se sent heureux à propos de rien". La contradiction dans les faits ne l'atteint pas. Elle n'est pas raisonnable. Elle peint "les émotions subtiles que nous éprouvons sans raison". Là où on la sent très éloignée des images communément admises, c'est quand elle révèle à propos de son film : "un jour, j'ai pensé à l'innocence et une grille m'est venue à l'esprit". Pour nous qui avons un imaginaire sans doute conventionnel, la grille est spontanément le symbole de l'enfermement et de la séparation, pour A. Martin, la grille est un moyen de vision, un filtre avec lequel elle module l'éclairage qu'elle dirige, et le regard qu'elle porte, sur Gabriel, le personnage de son film. La grille tamise la lumière dont ses peintures nous éclairent.

29 mars 2008 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

Collectionneur et philosophe

D'après Roxana Azimi (article paru dans *Journal des Arts*), "Hubert Neumann aime souffler dans les bronches des Français :

« Le vocabulaire visuel en France n'a pas progressé de la même manière qu'aux États-Unis avec le Pop-art. L'équivalent français n'est pas génial », grince-t-il. « Je me demande comment vous pouvez avoir de grands penseurs comme Gilles Deleuze, et que cela ne se traduise pas dans votre art. Mais la société française est fermée, ce qui n'est pas le cas aux États-Unis. » (Le Journal des Arts, été 2008)

Avant de poser comme une évidence que la pensée d'un philosophe est traduisible dans l'art d'une société, Hubert Neumann aurait pu s'inquiéter de savoir comment la pensée d'un philosophe peut se traduire dans ses propres choix esthétiques. La question serait alors de savoir comment la pensée de Deleuze s'est-elle traduite par un livre sur François Bacon ? Et pour mieux développer son sujet, H. Neumann (très féru de philosophie, si, si, il cite Slavoj Žižek ou Alain Badiou nous dit l'article) aurait pu se demander pourquoi la pensée de Jacques Derrida (omniprésent chez les intellectuels américains) s'est-elle traduite par un livre sur Valerio Adami qui est justement un de ces artistes classés par le collectionneur comme "l'équivalent français [du Pop-Art], pas génial" ? (En fait, je suis d'accord avec lui sur ce point, mais la question n'est pas là. Revenons à nos philosophes). Est-ce que Jean-François Lyotard n'aurait pas été un peu plus éclairé, lui qui a publié un dialogue avec Daniel Buren et qui a écrit *La condition post-moderne* ? Le collectionneur-philosophe n'en est plus là : « C'est un mot [le post-modernisme] abâtardi par les architectes avec une connotation nihiliste, balaye-t-il. »

Manifestement, les philosophes français ne possédaient pas les bonnes clés pour aborder le bon art contemporain acheté par les grands collectionneurs américains, ils leur manquaient sans doute un concept, le concept inventé par H. Neumann lui-même : "le non-modernisme". « Le non-modernisme c'est la négation du modernisme. C'est pareil en politique. L'approche moderniste de la guerre, c'est l'Amérique. L'approche non-moderniste, asymétrique, c'est Al-Qaïda. »

Allez ! Allez. Vous les jeunes philosophes français, ne soyez pas timorés devant la puissance des pensées dualistes, allez voir la prochaine exposition du collectionneur-philosophe-curateur : « sur la question du non-modernisme » (qu'il aimerait bien faire à Paris, nous dit l'article), cette leçon vous évitera sûrement de reproduire les bourdes de vos aînés.

11 août 2008 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent*.

Buckminster Fuller

Dans son article *Vision globale* paru dans Art Forum de Novembre 2008, à propos de l'exposition *Buckminster Fuller* au Whitney Museum, Sean Keller met très bien en lumière comment les plus grands malentendus peuvent participer au succès d'une œuvre. En un premier temps, l'auteur montre comment le nouveau statut d' "architecte ingénieur", malgré son ambiguïté, est utilisé par les historiens de l'architecture pour reléguer dans le passé l'œuvre des architectes de « la vieille Europe » comme l'appellent les Américains.

« Reyner Banham, dans son livre *Théorie et Design dans le premier âge de la machine* paru dans les années 60 - une dissertation sur, et jusqu'à un certain point contre Nicolaus Pevsner - a établi une opposition restée célèbre : Le Corbusier représente le formalisme d'une avant-garde conservatrice qui assimile les avancées technologiques de l'intérieur de l'architecture occidentale, interprétant métaphoriquement ces avancées en créant des changements à l'intérieur des formes architecturales. Fuller, au contraire, représente un engagement radical avec les nouvelles technologies, il est libéré de préconceptions historiques ou formelles et bien plus, s'aventure sans crainte au-delà des limites de l'architecture elle-même. L'implication politique de Banham et ses disciples dans les années 60 était claire. Là où Le Corbusier représentait un "retour à l'ordre" auto-déclaré, Fuller explorait de nouvelles voies pour reconfigurer radicalement la société dans l'intérêt d'une liberté personnelle. Ainsi, bien que la Villa Savoye de Le Corbusier était aussi un renversement de la maison traditionnelle, elle était l'exemple d'une inversion à partir de l'intérieur de l'architecture ce qui conduisait explicitement à éviter une révolution culturelle plus large au-delà de l'architecture. En réponse au fameux ultimatum "Architecture ou Révolution", Fuller semble choisir le second terme ; mais étant donné sa soumission (ticking) à la déesse technologie, la valeur de ses visions radicales est ambiguë. Bien que plaçant pour la décentralisation (physique, professionnelle et politique), il recherchait pourtant lui aussi un "retour à l'ordre" via la technologie plutôt que par les formes. « Le Corbusier aussi [comme Fuller] avait un intérêt pour les bateaux. Ils les a plusieurs fois utilisés comme modèles pour ses bâtiments, de la villa Savoye avec ses passerelles et ses ouvertures horizontales jusqu'au paquebot de béton qu'est l'Unité d'Habitation de Marseille datant de l'après guerre. Et cette fois encore, là où Fuller comprenait le bateau du point de vue du capitaine ou de l'opérateur radio, comme une partie d'un équipement pour accomplir une tâche, Le Corbusier le voyait à travers les yeux d'un passager, comme un environnement, un ensemble de formes, un style de vie. Banham et ses suiveurs dans les années 60 auraient soutenu que Fuller comprenait les technologies nautiques, entre autres, profondément et authentiquement, alors que Le Corbusier - toujours peintre - restait à la surface des choses. Pourtant, l'hyper rationalisme irrationnel des derniers travaux de Fuller nous montre à l'évidence que Banham s'est lourdement trompé et que les architectes ont besoin de faire plus que simplement "s'adapter aux technologies" Pour autant qu'une maison soit occupée plus comme une cabine de bateau que comme une salle des machines, la vision "superficielle" de Le Corbusier a pu offrir aux architectes de meilleures indications que la vision plus "profonde" de Fuller. Fort heureusement, la vie sur terre ne requiert pas encore la discipline technologique nécessaire en mer. »

En un deuxième temps, Sean Keller montre comment le dôme géodésique a été considéré comme le symbole d'une nouvelle ère, d'une nouvelle possibilité de construire tout en s'avérant très vite inhabitable et non viable techniquement.

« Détaché de l'histoire de l'architecture, le dôme géodésique était un symbole emporté par les eaux mouvementées des années 60 (ses nombreuses significations sont finement décrites par Felicity Scott dans son livre récent *Architecture ou Techno-Utopia*,). C'était spécialement vrai des dômes de petites tailles où le géodésique rencontre le domestique. Le dôme-habitation de Fuller lui-même, construit en 60 à Carbondale était aménagé avec une collection de meubles très sobres des années 50, des pièces plus anciennes aux formes massives et d'une rangée de statuettes d'art primitif -

aucune salle de bain moulée d'une seule pièce ou un quelconque meuble gonflable - juste le nécessaire, le bon goût pratique d'un vieux style Nouvelle-Angleterre. Cinq années plus tard, le dôme devient un abri de choix pour les pionniers de la communauté *Drop City* du Colorado; et très vite, surtout via le *Whole Earth Catalogue* et d'autres publications alternatives, le dôme géodésique devint une icône de la contre-culture de la fin des années 60 et du début des années 70. En étant simplement pas "carrés" (littéralement), les dômes robustes et peu chers furent perçus comme un encouragement et un reflet des visions des mouvements alternatifs.

Le déplacement de la géométrie géodésique d'un dispositif de cartographie vers une structure résidentielle, met en évidence la faiblesse de Fuller comme designer. Le dôme géodésique peut être un moyen incroyablement performant et stable pour enclore un volume, mais il demande un ensemble complexe de pièces précises et variées. Il ignore les forces fondamentales qui s'exercent sur un bâtiment (gravité, intempéries) et les exigences de nos corps si humains. En contradiction avec la rhétorique de l'efficacité de Fuller, les dômes devinrent rapidement célèbres pour leurs espaces inutilisables, leurs entrées peu pratiques et leurs joints qui fuient. [...] Contrairement aux formes très adaptées des bateaux que Fuller admirait, les dômes étaient entièrement abstraits et semblaient conçus seulement pour un espace vide sans poids. Étant parvenu à leurs structures via des problèmes de cartographies purement géométriques, Fuller perdit la sensibilité à échelle humaine de la Dymaxion House. »

13 décembre 2008 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

De la cohérence

« Sous l'angle des enchaînements, on repère aisément quelques curiosités dans le *Tableau de la peinture moderne* établi par Jean Saucet en 1955. Si la mention "impressionnisme" est déportée vers la droite, c'est en partie pour permettre la descente en droite ligne jusqu'à des artistes contemporains, et ce au mépris de la cohérence temporelle de la filiation qui engage non seulement l'influence mais aussi la contiguïté. Le même type d'entorses est répété à plusieurs reprises, pour indiquer, à l'aplomb d'un nom et indépendamment de la chronologie, une influence ponctuelle, entre autres la peinture byzantine pour Nicolas de Staël. Face à ce relâchement du maillage, la cohésion du diagramme de A. Barr, et surtout sa version originale en couleurs, s'impose sans peine - l'absence totale de légende explicative en est un signe supplémentaire : d'emblée l'on identifie les deux réseaux, celui des filiations et celui des influences, leur différence de nature de même que le niveau où se situent leur intervention respectives. »

Guitemie Maldonado, extrait de *Du temps où l'art moderne était contemporain ou L'histoire de l'art en graphes*. Pratiques, hiver 2006, n° 17

Pourquoi, l'auteure parle-t-elle de "mépris de la cohérence temporelle de la filiation qui engage non seulement l'influence mais aussi la contiguïté" à propos du tableau de Jean Saucet alors qu'elle a déjà toléré dans le chapitre précédent à propos du *Fluxus-diagram* de Maciunas la possibilité de se référer à « un antécédent pris dans une séquence autre » ? Pourquoi dénonce-t-elle des "entorses", un "relâchement du maillage" chez Saucet alors qu'elle a accepté "une logique différentes de celle des enchaînements" chez Restany ?

Je pense que Guitemie Maldonado valorise naïvement ce qu'elle appelle "une mise en ordre", les graphes "proches des mathématiques ou des statistiques" à propos du diagramme de Barr qui ne doit en fait sa force qu'à la simplification de son propos et à l'étroitesse de son sujet : l'histoire de l'abstraction en Occident. La « cohésion » du graphe d'A. Barr est vite ébranlée dès qu'on s'interroge sur la place qu'il donne à Brancusi par exemple. Le sculpteur est relié en pointillés à "l'esthétique de la machine" et pas directement au cubisme ou à la sculpture africaine. Ce n'est pas parce qu'on raconte que Fernand Léger, Man Ray et Brancusi se seraient émerveillés devant la forme d'une hélice d'avion au salon du Bourget qu'on peut ranger les formes épurées du sculpteur dans l'esthétique de la machine, contrairement à Léger par exemple, qui voyait en celle-ci une possibilité d'émancipation du travailleur et qui en a fait un sujet majeur dans son oeuvre. On sait que le vol a été traité par le sculpteur sous la forme d'une sorte de fuseau vertical réalisé soit en marbre, soit en bronze. Toutes les techniques qu'il a utilisées, taille directe, moulage, ponçage sont artisanales. Si, A. Barr avait su "relâcher la maille" pour employer positivement cette fois, l'expression de l'auteure, il aurait pu faire mention de l'art vernaculaire roumain à qui le sculpteur doit la forme de sa *Colonne sans fin*, de la même façon que Jean Saucet a mentionné l'art byzantin comme une des influences Nicolas De Staël. On constate non seulement que cette "sélection et mise en ordre" du tableau d'A. Barr appauvrit la compréhension d'une oeuvre en simplifiant la complexité de ses sources mais aussi qu'elle l'ampute d'éléments majeurs quand ceux-ci ne servent pas les fins de l'historien. Même en tenant compte du fait que le graphe ait été établi en 38, et qu'il était évidemment impossible à cette époque de connaître les influences que la sculpture de Brancusi aura après la seconde guerre mondiale, je fais l'hypothèse que la *Colonne sans fin* dont la première version date de 1918 et qui est déjà reconnue comme oeuvre à part entière (une version est installée dans le jardin des Steichen en 1920, une autre est exposée à New-York et Chicago en 1926) est mise de côté par A. Barr pour préserver l'évidence d'une opposition "non-geometrical abstract art" et "geometrical abstract art" opposition qui n'a pas de sens dans l'oeuvre de Brancusi quand on considère par exemple le Coq, la Tortue, les socles et la colonne sans fin. Il suffit de considérer qu'un graphe chronologique n'est pas une simple mise au carreau des faits qui rend compte de ce qu'on sait déjà mais qu'il est un mode de représentation qui permet de poser des

questions pour trouver dans le *Tableau de la peinture moderne* de Jean Saucet non pas des entorses et de la confusion mais des déplacements et de la profusion. Il affiche d'emblée comme une ambiguïté ce que A. Barr en 38 et l'art des années 50, posaient comme une évidence : l'opposition art abstrait et figuratif. Suivant sa propre codification : vert pour la peinture figurative, noir pour la peinture abstraite, il nous montre que la peinture impressionniste a influencé comme on le sait Gauguin, Van Gogh etc, mais aussi que les dernières nymphéas de Monet ont influencé la peinture abstraite française et américaine des années 50 « et ce, au mépris de la cohérence temporelle de la filiation" nous dit Guitemie Maldonado qui oublie simplement que les meilleures versions des nymphéas sont exposées à New-York et à Chicago depuis les années 30. Par ailleurs, il suffirait de considérer le tableau de Jean Saucet comme un planisphère et simplement d'en joindre le bord droit et le bord gauche pour que Still, Rothko, Sam Francis et Tobey rejoignent Pollock et Riopelle. Ainsi, à la grande satisfaction des metteurs en ordre, ce geste fonderait pour ainsi dire "mathématiquement" comme ils disent, l'existence de ce qu'on appelle la peinture américaine. La condition pour accomplir ce geste simple, c'est qu'on ne considère pas un tableau comme lettre morte (Lissitsky parle de "fosse commune" à propos du livre *Kunstismen* nous rappelle G. Maldonado, sans vraiment en tirer les conséquences) mais comme matière à réflexion, comme données manipulables. La mention de l'artiste européen Hans Hofmann comme influence de l'art américain dans le tableau de Jean Saucet dénote chez celui-ci une connaissance approfondie de son sujet alors que le catalogue raisonné de cet artiste n'est encore qu'en projet aux USA où ce peintre a enseigné dès les années 30, et qu'il n'existe toujours pas de biographie de lui en français. Seul un article de Franck Stella est paru dans un *Art Press* de 2002. Par ailleurs la volonté de recherche des influences, des rencontres, là où on ne les attend pas conduit Jean Saucet à créer un petit îlot Cézanne-Tal Coat-Ma Yuan situé à la hauteur des années 30, qui sent bon l'exotisme. Plus gravement, la survalorisation de "la mise en ordre" au dépend du "relâchement de la maille" a conduit G. Maldonado à occulter un autre tableau de Jean Saucet : *Tableau de la musique moderne* que j'ai extrait du même livre *Les clés de l'art Moderne* et qui révèle à mon avis toute la valeur de sa démarche. Ce tableau pose comme sources de la musique moderne des catégories qui pourraient paraître très hétéroclites ou même tout à fait fantaisistes pour un esprit soucieux de cohérence: "les impératifs révolutionnaires", "le folklore", "la tradition française", Wagner, "le bruit". Bien que ce tableau ne concerne que la musique européenne, on ne peut s'empêcher de comparer cette vision élargie avec celle du tableau de George Maciunas, édité après des années de recherche en 1966 et dans lequel se trouvent comme sources de Fluxus : "Functionalism and New LEF, Maïakovsky 1928", "les jardins de Versailles", Wagner, "le bruitisme" auxquels sont ajoutés "Haiku style" et "puzzles and games" entre autres. La similitude des deux points de vue révèle que Jean Saucet, (apparemment sans l'aide de John Cage ni de Charles Yves ?) avait une claire intuition de l'état de l'art de son temps qui s'échappait de l'ethnocentrisme dominant et qui remettait en question sa propre nature. G.Maldonado de son côté, met en avant une tout autre idée du travail de l'historien quand elle écrit « le dispositif choisi pour le diagramme des *Réalismes* (de Jean Clair) - qui par son objet et la place accordée au cubisme, semble être en dialogue tendu avec celui de Barr - est des plus intéressants, lequel présente trois réseaux principaux enchâssés les uns dans les autres. Soit de l'intérieur vers l'extérieur : un premier réseau distribuant à partir du quattrociento, un deuxième à partir du cubisme, tandis qu'un troisième se déploie à partir du 19ème et réinjecte dans le circuit, depuis les bords, suivant des traits parfois pointillés qui suggèrent une histoire à éclipses, une lignée continue mais en partie souterraine. » L'auteure manifeste clairement sa satisfaction devant un tableau qui s'inscrit lui-même dans l'histoire occidentale des tableaux, qui enchâsse les siècles, qui enchaîne les mouvements artistiques européens et qui ne trouve finalement sa cohérence que dans un cadre ethnocentré où une esthétique se "réinjecte dans le circuit" comme le dit l'auteure.

23 février 2009 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

1960 Manzoni, Klein

Une photographie montrant Piero Manzoni entrain de dessiner une ligne de 7 km sur des bobines de papier journal, illustre l'article de Jaleh Mansoor intitulé « Material value » paru dans la revue *Artforum* du mois de Mai.

Assis sur le sol, P. Manzoni, tenant à deux mains un gros stylo fabriqué spécialement pour l'occasion, trace un trait continu sur une bobine de papier qui tourne sur elle-même, se dévide en passant au-dessus de lui et est rembobinée par un ouvrier qui tourne une manivelle. Manzoni surveille ou contemple le défilement de la ligne sans voir la bobine qui s'enroule derrière lui. Nous savons que le public n'aura accès qu'à des boîtes contenant ces lignes et à l'extérieur desquelles des inscriptions mentionnent la longueur et la date d'exécution des lignes. A ce propos, le personnage en cravate est peut-être un huissier qui est chargé d'authentifier les faits qu'on ne pourra évidemment plus vérifier quand les boîtes seront scellées.

Mon esprit de "contredistinction", c'est-à-dire ma manie de comparer par opposition ou de comparer pour mieux distinguer, m'a immédiatement rappelé la photographie de Yves Klein en train de diriger ses modèles pendant la réalisation d'une de ses "anthropométries".

Une histoire de l'art moderne conventionnelle associe encore ces deux artistes comme représentants de l'avant-garde européenne des années 60 sous la bannière du monochrome. Par ailleurs, ils ont chacun à leur manière (la merde d'artiste et l'expo "vide") créé le scandale. Ces deux photographies qui datent de 1960 montrent que les deux artistes étaient également soucieux de remettre en cause les pratiques artistiques traditionnelles mais en même temps, elles révèlent qu'ils opèrent sur des modes totalement différents. Le lieu de l'événement, les personnes présentes, la pose des deux artistes et leur tenue vestimentaire, les assistants et les moyens utilisés pour produire l'œuvre, la disposition finale de l'œuvre, autant de points à partir desquels on peut opposer leur pratique respective

Debout, les bras horizontaux, Y. Klein, accompagné par un orchestre qui, nous le savons joue sa "symphonie monoton", dirige des femmes nues qui se sont recouvertes de peinture dont elles portent elle-mêmes les pots, et qui pressent ensuite leur corps peints contre une toile accrochée au mur. Même inachevée, la peinture est déjà exposée à la bonne hauteur pour le public invité que nous ne voyons pas sur la photo.

Il serait difficile d'opposer de façon aussi évidente les deux artistes, alors qu'ils sont tous les deux occupés à se mettre en scène. D'un côté, le "faiseur de tours" inclus dans la production d'une ligne, son "paint-stick" bricolé dans les mains et de l'autre, "le Maestro" qui dirige l'exécution de son œuvre.

31 mai 2009 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

Puissance des images

Extrait de l'article intitulé « Cildo Meireles *Bifurcations* », de Paulo Herkenhoff et publié dans Artpress janvier 2010 :

"Meireles est à la recherche de rencontres qui n'ont pas eu lieu entre les cultures et les champs de connaissance. *Mission/Missions: comment construire des cathédrales* (1987), par exemple, est une sorte de machine cannibale dont le plafond composé de 2000 ossements, flotte au-dessus d'un sol jonché de 600000 pièces de monnaie. Os et pièces sont reliés par une fine colonne composée de 800 hosties reliées les unes aux autres par des perles."

Commentaire de l'auteur : "Cette esthétique néo-baroque associe plusieurs aspects du colonialisme : l'expansion du capital, l'idéologie (la religion) et le génocide."

Ouf !

Quand P. Herkenhoff disait que l'artiste cherche à « relier des cultures ou des champs de connaissance », on ne s'attendait pas à ce que celui-ci se contente d'une solution aussi littérale ni d'un usage aussi primaire de la métonymie pour poser avec une désespérante naïveté: os = génocide ou pièces de monnaie = expansion du capital. J'ai honte de rappeler qu'un sol de pièces de monnaie peut évoquer simplement la richesse, les trésors, l'argent, toutes choses bien antérieures à la notion de capital. A moins que l'artiste s'adressant à notre âme d'enfant, ne veuille évoquer la fortune de l'oncle Picsou.

Encore bien disposé avant de lire l'article, je pensais que l'installation *Mission/missions* voulait porter en dérision la manière dont la culture occidentale concevait et "construisait des cathédrales", la manière dont elle mettait en scène les objets de son adoration (on pense évidemment au Veau d'Or). Pas du tout. L'artiste tient à faire des liens et met toute son énergie dans de "puissantes métaphores" nous dit son critique: « *Tiradentes: totem monument aux prisonniers politiques* (1970) est le titre d'une action où il mit le feu à des poules attachées à un poteau... ». Devinez pourquoi : « ...en référence aux bonzes qui s'immolaient par le feu afin de protester contre la guerre au Vietnam ». Voilà ce que P. Herkenhoff appelle : « élaborer des stratégies de communication assez subtiles ».

... Contre toute attente, l'article se termine bien et sur une note réellement politique cette fois. Il faut dire qu'il n'est plus question d'une "esthétique néo-baroque" mais de l'art concret brésilien des années 60 et plus particulièrement du *Cubocor*, monochrome pictural rouge d'Aluisio Carvao, artiste que Meireles admire particulièrement. Le critique dévoile les manipulations d'un "historicisme eurocentrique" qu'on retrouve jusque dans un catalogue récent de l'artiste : « Guy Brett, qui étudie pourtant l'art du Brésil depuis 1964, calque le paradigme minimaliste des cubes de Carl André, Donald Judd ou Sol Le Witt sur les œuvres de Meireles. » Oui, P. Herkenhoff a raison de le rappeler, c'est la nation dominante qui écrit l'histoire; cette opération est récurrente et le groupe Gutaï par exemple, même avec les quelques expositions qui ont cherché à le redécouvrir, subit encore la même sous-évaluation que d'autres avant-gardes non américaines des années 60 .

J'ai bien fait de finir de lire l'article. Ce n'est pas une mince leçon de constater qu'on peut finalement avoir un point de vue politique en art à condition de se délester des gros symboles de père missionnaire qui voudrait convertir la foule.

09 janvier 2010 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent*.

Learning from Ben Fry

En cherchant des informations sur Agnès Denes (une des premières artistes à avoir réalisé des dessins sur ordinateur que j'ai eu le bonheur de voir à la Documenta de 1977), je suis tombé sur un article de Ben Fry que je connaissais déjà comme un des coauteurs et créateurs de l'éditeur Java Processing avec lequel précisément, je réalise mes petits programmes informatiques. Non seulement, j'avais déjà beaucoup apprécié la clarté et la richesse des informations contenues dans son livre d'initiation au logiciel Processing, mais en plus, je découvre que Ben Fry a un vrai regard sur l'art.

Ci-dessous la traduction de l'article de Ben Fry.

« Learning from Lombardi

Je me suis familiarisé avec le travail de Mark Lombardi en Avril 2000 au moment où je finissais ma thèse au MIT Media Lab. Lombardi commença comme peintre et était aussi profondément intéressé par la recherche, avec un penchant naturel pour la lecture et l'absorption d'une grande quantité d'informations. En 1994, il commença à créer des dessins tels que celui qui représente les relations (narratives) complexes qu'il voudrait dévoiler à propos de tout ce qui concerne les faillites des banques, la corruption des gouvernements ou le crime organisé.

Deven Golden, un galeriste, décrit comment Lombardi commença ces travaux : « Il parlait à un de ses amis, un juriste, en Californie. Mark lui parlait de deux banques qui avaient fermé au Texas, et le juriste lui dit "oui, et à cause de cela, ces Savings and Loan (sociétés d'investissement et de crédit) ont fermé en Californie". Et son ami commença à lui expliquer comment une série de connexions byzantines entre sociétés nouait différentes institutions financières entre elles. C'était vraiment alambiqué, et Mark pris quelques notes - il était évidemment prédisposé à penser ce genre de choses. Comme Mark me le disait, cela ressemblait à la façon dont certains artistes faisaient les mots croisés du New York Times dans leur atelier pour les aider à s'éclaircir les idées. Deux jours après avoir revu ses notes et diagrammes, il aurait de nouveau appelé son ami pour le questionner davantage, ce qui l'aurait conduit à faire encore plus de diagrammes. Puis un jour, après ce que j'évalue à deux mois de travail sur ses diagrammes pour "se détendre", Mark a eu une révélation. Les diagrammes étaient plus intéressants que ses peintures. Et, peut-être, plus important encore, ils traitaient en même temps des choses dans lesquelles Mark est impliqué - le dessin, les interactions social/commercial et leur hiérarchies, la politique - en une seule recherche. »

Au début, Lombardi n'avait pas prévu que ses dessins deviendraient son travail actuel, ils étaient plutôt utilisés comme moyens de rendre compte des connections, alors qu'il prévoyait d'écrire des histoires ou des articles à leur propos. Dans les années qui suivirent, les images se sont transformées en réseaux sophistiqués qui rendaient compte d'histoires exceptionnellement détaillées.

Dans la pièce titrée *George W. Bush, Harken Energy, et Jackson Stephens. 1970-90*. Lombardi y a créé un dessin qui décrit une histoire à propos de George W. Bush, avant qu'il ne soit gouverneur du Texas, et bien sûr avant qu'il soit Président. A cette époque, il a reçu 4,7 Millions de dollars de la part d'environ 50 membres d'une famille pour démarrer une compagnie pétrolière. La compagnie allait mal, réalisant d'énormes pertes allant jusqu'à des centaines de milliers de dollars. Et en fin de compte, la compagnie a été vendue aux particuliers en relation avec la famille de Bush, George W. recevant lui-même des millions de dollars en stock en dépit de la faillite évidente de l'entreprise. Cette histoire embarrassante est difficile à croire mais il est encore plus difficile d'en rendre compte avec des mots dans un journal plutôt qu'avec une image comme celle-ci.

La pièce réelle fait 120 cm de large 60 cm de haut... L'image de Lombardi met à nu la complexité de l'histoire, la rendant accessible même à une audience qui n'a ni d'inclination, ni la capacité mentale de comprendre un tel fouillis. »

02 décembre 2010 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent*.

Les cloches s'entendent encore bien sur le net.

Pierre Assouline dans un article paru dans *Le Monde des Livres* et intitulé "*La mémoire vide des temps informatisés*" rend compte d'un texte de Pierre-Marc de Biasi, directeur de l'ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes), qu'il présente comme : "généticien littéraire, spécialiste de l'interprétation des œuvres littéraires d'après les archives de la création (brouillons, plans, épreuves, notes diverses, carnets, rebuts, chutes et tous documents de genèse)".

P. Assouline extrait du texte du « généticien » une phrase qui condense l'histoire de plusieurs siècles en une formule fulgurante : "L'ère du parchemin avait été celui du palimpseste, l'âge du papier celui de la rature, voici venue l'ère du support sans repentir". Ce brillant chercheur "sonne le tocsin", nous informe P. Assouline; pourquoi ? "Parce que, pour la première fois depuis le 18ème siècle, il ne restera rien du travail préparatoire en amont de l'œuvre littéraire achevée". Plusieurs blogs, soucieux sans doute de préserver la population des menaces qui la guettent, se sont crus obligés de colporter la nouvelle, en se contentant d'ailleurs de copier-coller ces propos sans les analyser. Ainsi, se sont-ils faits l'écho du "tocsin". C'est rassurant de constater que les cloches s'entendent encore bien, même sur le web ; sur ce point au moins, la tradition manifeste une capacité d'adaptation et de conservation qui devrait rassurer P.M. De Biasi.

Jusqu'à ce jour, François Bon est le seul, dans un article intitulé "*Mémoire vive contre mémoire vide*" paru dans son blog "*le tiers livre*", à ne pas avoir vibré à l'unisson, insensible à l'alerte du tocsin. Dans un premier temps, en quelques lignes, il note que cette jeune discipline appelée la "génétique littéraire" ne porte, grosso modo, que sur deux siècles de littérature. Elle ne concerne pas Rabelais par exemple. Et « le liseur bienveillant » s'en passe très bien. Un bon glossaire du vocabulaire du 16ème siècle et un bon appétit suffisent pour suivre les pérégrinations de Pantagruel, héros d'un auteur qui, bien que chrétien ne cultivait pas trop le repentir. Dans la suite de ses réflexions, F. Bon se distingue de P-M. De Biasi quant aux types de données qui constituent selon lui "l'identité numérique" d'un auteur. Pourquoi "la génétique d'un texte se limiterait-elle aux états successifs de sa rédaction" ? Demande-il. Aujourd'hui, la naissance de l'œuvre "est dans les requêtes de nos recherches web, dans Zotero où nous les archivons, dans les forums où nous intervenons". "Elle est dans les textes, interventions, lectures qui accompagnent l'écriture, en sont le laboratoire." (Seule, cette dernière remarque rapproche F. Bon, de P-M. De Biasi, le flaubertien).

A l'annonce faite par P. Assouline suivant laquelle "l'ITEM travaille à la mise au point d'un logiciel sauvegardant l'intégralité de l'écriture numérique d'un livre et créant un fichier à chaque changement de manière à fournir ensuite, un historique indexé et horodaté", F. Bon rappelle que "ce logiciel existe depuis longtemps : c'est *Genèse* développé par l'AFL". Et il précise par ailleurs que "sur les Mac, nous disposons déjà de *Time Machine* : une sauvegarde incrémentielle, automatique de l'ensemble des données de l'ordinateur". Même si la BNF parvenait à constituer un archivage exhaustif et pérenne, F. Bon reste convaincu que "le web en lui-même est devenu cette archive de création : « pour nous qui la pratiquons, *la blogosphère* est certainement une expérience en soi bien plus riche que tout ce que nous pouvons individuellement stocker. "

P. Assouline termine son article par cette question : "Reste à savoir pourquoi, avec le changement de médium, le goût de conserver la mémoire de son œuvre s'est perdu chez l'écrivain". Je pense que la réponse est dans cette autre question : pourquoi le goût de la mémoire de l'œuvre est-il apparu et pourquoi s'est-il développé jusqu'à la fétichisation de tous les rebuts que leur auteur même n'aurait pas reconnus ? Pourquoi, la tête dans les malles des greniers des maisons familiales, les tenants de "la science du texte", en sont-ils arrivés à se persuader qu'ils sont plus proches de la vérité lorsqu'ils s'immiscent dans l'intimité d'un auteur? Comme si l'œuvre d'un écrivain telle qu'il l'a publiée, n'était que la partie manifeste d'un texte latent dont le sens se trouve dans l'interprétation des corrections, des chutes et des repentirs.

"Un logiciel sauvegardant l'intégralité de l'écriture numérique d'un livre et créant un fichier à chaque changement, de manière à fournir ensuite, un historique indexé et horodaté", quelle

lumineuse perspective ! On s'inquiète de la bêtise aveugle d'un tel projet, surtout de la part d'un normalien, directeur de recherche. Même un vilain fonctionnaire du KGB n'en aurait pas demandé autant pour surveiller les auteurs dissidents et par ailleurs, les banques se contentent parfaitement de la liste de nos relevés pour dessiner des profils très précis de notre comportement de consommateur et de notre personnalité. La volonté de sauvegarde exhaustive de quelque activité que ce soit est un pur phantasme de maîtrise totalement étranger à une activité cognitive. Il y a vraiment d'autres choses à faire avec les formidables possibilités de compilations de l'informatique, sans doute plus modestes mais plus précises et plus efficaces, l'article "The Jargon of the Novel, Computed" paru dans le NYTimes du 27 Juillet, en est un témoignage.

03 août 2011 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

COCA & Culturomique.

Traduction d'un extrait de l'article de Ben Zimmer : *The Jargon of the Novel, Computed. NYTimes* du 29 Juillet :

« Le vocabulaire du roman, digitalisé.

Nous aimons penser que la fiction moderne, particulièrement la fiction américaine, s'est libérée des prétentions stylistiques artificielles du passé. Richard Bridgman a exprimé un point de vue semblable dans un livre datant de 1966, *The Colloquial Style in America* : "Alors que pendant le 19ème siècle une réelle distinction pouvait être faite entre la langue vulgaire et un langage standard tel qu'il était utilisé en prose, au 20ème siècle, le langage vernaculaire est devenu virtuellement un standard". Merci aux pionniers tels que Mark Twain, Stephen Crane, Gertrude Stein et Ernest Hemingway, "the story goes", la langue classique ornée a été remplacée par le parler-franc de la vox populi.

Maintenant, au 21ème siècle, avec les outils de compilation de texte (text-crunching) sophistiqués dont nous disposons, il est possible de mettre à l'épreuve la théorie de Bridgman. Le langage courant est-il devenu le style standard du romancier ? Ou, le langage littéraire est-il encore un animal bizarre, à part. Des chercheurs, dans le champ croissant des études de lettres digitalisées, peuvent s'attaquer à cette question en analysant un nombre énorme de textes en même temps. Quand des livres et d'autres documents écrits sont concentrés dans un seul corpus électronique, un "subcorpus" peut être analysé avec un autre : tous les romans digitalisés, par exemple, peuvent être confrontés à d'autres genres d'écrits, comme les articles de journaux, les écrits universitaires ou les "blog posts".

Un de ces projets de recherches, le Corpus de l'Américain Contemporain ou COCA <http://corpus.byu.edu/coca/>, réunit 425 millions de mots extraits de textes des deux dernières décennies, avec autant d'exemples tirés de la fiction, des magazines, des journaux, des écrits universitaires et des transcriptions d'anglais parlé.

Un des graphiques tiré de cette étude est particulièrement révélateur. Il montre, par exemple que la locution "droit comme un I" (bolt upright) est cinq fois plus utilisée dans les romans que dans toutes les autres formes de textes. On peut en déduire dans un premier temps, qu'il y a des métaphores privilégiées par les écrivains. Mais ce chiffre, bien qu'informatif, suffit-il pour affirmer qu'il y a un style d'écriture propre au roman américain? Et avant de répondre à cette question, il faudrait savoir si la mesure des occurrences d'une expression dans un texte suffit pour déterminer un style d'écriture ?

Dans son article intitulé "Logique et calcul" "La culturomique" (*Pour la Science* - Août 2011), Jean-Paul Delahaye signale la limite de ces énormes entreprises de compilation (Google a numérisé le fonds de 40 universités, <http://ngrams.googlelabs.com/>, soit plus 5 millions de livres) disponibles sur le Net : "Les masses d'informations que certaines entreprises sur Internet constituent aujourd'hui sont de nouveaux objets du monde. On aurait pu croire qu'étant stockées au format numérique, on les exploiterait facilement, contrairement aux données du monde réel, non numérisées et difficiles à parcourir, car éparpillées. Ce n'est pas vrai. Outre les impossibilités liées aux droits de la propriété intellectuelle et aux règles de la protection privée qui limitent (heureusement!) l'accès des chercheurs aux données des firmes sur Internet, les masses constituées sont si volumineuses que, techniquement, elles ne sont exploitables que très partiellement et sans doute uniquement ...par sondage".

18 août 2011 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

Défense de la langue française.

Dans la préface de son *Livre des Métaphores*, Marc Fumaroli donne son point de vue à plusieurs reprises, sur notre monde contemporain : « A une époque où prolifèrent les langues de bois, les idiomes de communication sommaire, autant de proses grises... ». Il regrette « la disparition des expériences concrètes, sensibles, cause de notre incapacité à pouvoir créer de nouvelles métaphores ». Il s'inquiète de voir « proliférer autour de nous des langages abstraits et chaque jour plus abondants de centaines de spécialités pointues » incapables de communiquer entre elles ... ». Et il condamne les méfaits de la science et de ses applications : « le caractère abstrait, conceptuel, affairé, spécialisé, technologique et contre-nature de notre époque n'offre guère d'occasions propices à la poésie concrète, savoureuse et succulente du court-circuit imagé qui rend notre monde habitable. » Pardon ! Oui, vous avez bien lu « court-circuit imagé » ? Qu'est-ce que c'est ? Un produit de la technologie pourrait-il être propice à une image ? Consultons le livre des métaphores puisque nous l'avons sous la main. Rien dans la rubrique *sciences et techniques d'aujourd'hui* ni dans aucune autre rubrique de son livre. M. Fumaroli se serait-il si bien persuadé lui-même du caractère « contre-nature de notre époque ... peu propice à la poésie concrète » qu'il en aurait oublié de mentionner dans son dictionnaire, la métaphore (tirée justement du monde des techniques) qu'il utilise dans sa préface ? On ne peut croire à une simple étourderie. Connaissant l'élégance affichée de notre académicien, s'agirait-il d'une politesse discrète envers son collègue Alain Rey dont le Dictionnaire historique de la langue française mentionne : « court-circuit (1858) terme d'électricité bientôt entré dans l'usage courant, signifie aussi au sens figuré, voie plus courte que la normale (1933) » ? Contrairement à ce qu'affirme M. Fumaroli, le langage courant peut donc créer des métaphores à partir des objets "du monde de la science et de ses applications". Cet oubli dans son *Livre*, s'il était volontaire, pourrait passer pour une reconnaissance par défaut du travail déjà accompli par un pair. Ce serait tellement beau de pouvoir justifier une inconséquence par un délicat effacement.

En fait, dans *Le Livre des Métaphores*, la rubrique des « Sciences et techniques d'aujourd'hui » ne mentionne que des inventions du 19^{ème} siècle sauf « mettre au frigidaire » et « nettoyer au kärcher ». Cette sélection confirme bien le désir de M. Fumaroli d'exprimer son aversion pour l'époque contemporaine, il ne savoure que les métaphores « vieilles en fût de chêne » comme dirait Matthieu Provensal. M. Fumaroli aurait pu continuer à échanger entre connaisseurs les bons mots du terroir autour d'une bonne table, mais son besoin d'endosser son habit d'académicien pour éditer des vues aussi subjectives que parcellaires sous le titre *Le livre des métaphores* provoque quelques questions. Son ouvrage voudrait jouer le rôle d'une vaillante défense de la langue française, contre le franglais par exemple, mais se rend-il compte qu'en isolant les richesses de la langue dans une époque révolue, il en fait ce qu'on appelle une langue morte ? Le sous-titre du livre *Essai sur la mémoire de la langue française* pourrait justifier les préférences de l'auteur pour des expressions du passé si l'on s'en tenait à une acception passive du rôle de la mémoire, celle qui se complaît dans la composition de florilèges et qui fige la langue. A ce propos, l'informatique a inventé « la mémoire vive » opposée à la mémoire qui accumule des données inertes. M. Fumaroli ferait bien d'observer les nouvelles technologies avec plus de circonspection, cela lui permettrait d'affiner sa critique de notre époque, et peut-être d'éviter de ressembler à la caricature de l'académicien amoureux d'un passé sans avenir.

13 octobre 2012 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

Une insistante légèreté.

Ces Choses-là, Marianne Alphant éditions P.O.L.

L'auteure a pris le parti de nous faire visiter le 18^{ème} siècle en sautant de « petits détails qui font la vraisemblance » en « petits riens qui sont tout », « de petites choses raffinées » en « petits faits affolants », de « petites choses de rang » en « choses infimes », toutes « ces choses-là » dont Sade a besoin pour « s'étourdir sur sa situation » [de prisonnier]. La lecture du livre est d'abord une promenade plutôt plaisante mais, sans doute pour réactiver des considérations sur la légèreté qui ont tendance à s'épuiser dans des énumérations de tissus, de parfums, et d'essences exotiques, Marianne Alphant a cru bon d'introduire un dialogue, une querelle avec « madame l'Histoire ». Contre l'ordre, contre le « goût de la mort » de l'Histoire, elle peut ainsi mieux revendiquer « le papillotage » et le libertinage du siècle volage. Mais quand l'auteure reproche à l'Histoire d'être « claustrante », elle oublie qu'elle même confine le 18^{ème} siècle dans des cabinets et des boudoirs. Bien qu'elle reconnaisse que grâce aux navigateurs, « le monde ne cesse de s'agrandir », « qu'il se déplie », elle se complaît dans des pavillons si bien isolés qu'elle « entend bourdonner guerre d'Amérique, ministère Turgot, parti autrichien, crise monarchique... » . Elle réduit le caractère de ce siècle à une alternance de termes entre « l'adorable et le terrible », et nous révèle ce qui pourrait être la raison de son livre : « On voudrait parler de la légèreté d'un siècle et c'en est l'envers sombre qui revient » . Et le livre ne faisant que des allers-et-retours entre les alcôves, les prisons et les jardins, réduit finalement le 18^{ème} siècle à un petit objet très circonscrit comme une médaille accrochée à un ruban dont une face célèbre les raffinements aristocratiques et dont l'envers sombre dévoile la guillotine. Néanmoins quelques « petits faits affolants » ont suscité ma curiosité. Le livre nous révèle : « l'exhumation des corps des rois de France dans la cathédrale Saint-Denis », et « les remarques, ces signes que les mères laissaient sur les langes des enfants qu'elles abandonnaient », mais ce ne sont vraiment que des détails comparés aux nombres de pages consacrées à Casanova ou Watteau. En toute liberté, l'auteure affiche ses affinités et ses lieux de prédilections mais je me suis senti trop à l'étroit dans son 18^{ème} siècle ayant l'habitude de le parcourir suivant un autre pas. Oui, la légèreté, oui le futile, à condition de les contrebalancer avec la naissance de la science par exemple, non pas en faisant une opposition mais une alliance de ces deux termes. La grande figure du 18^{ème} ne serait plus alors Casanova ni Sade mais Benjamin Franklin qui, dans le livre de M. Alphant n'est qu'un spectateur venu voir les montgolfières. Ce personnage n'est pourtant pas qu'un simple figurant dans le 18^{ème}. On sait qu'il a participé à la rédaction de la constitution américaine et néanmoins cela ne l'a pas empêché de maintenir une curiosité d'enfant sur le monde. On connaît son expérience du cerf-volant grâce à laquelle il a pu déterminer la nature électrique des orages qui révèle le joueur, et en même temps l'expérimentateur. Charles Tanford, dans son livre *When Ben stilled the waves* a trouvé une belle formule qui résume l'esprit Benjamin Franklin et qui pourrait être la devise du 18^{ème} siècle: « Delight and wonder ». Delight contient les caractères du 18^{ème} : les plaisirs, les délices, l'enchantement et wonder contient le sens du merveilleux et à la fois celui du questionnement et de la méditation. En continuant de ce pas, je peux retourner dans un salon français voir, par exemple, la peinture de Chardin intitulée *L'enfant au toton*. Oui, un enfant joue, oui, le sujet de cette peinture semble puérile, loin des sujets historiques ou mythologiques mais on observe que l'enfant ne manifeste aucune joie apparente et que son attention est concentrée sur la toupie se maintenant debout grâce à sa vitesse. Avec son jeu futile, l'enfant fait l'expérience de la gravité. La même tension entre le léger et le grave ressort de la peinture intitulée *La bulle de savon* ou *Le château de cartes*. Ce double caractère n'est pas sans rapport avec la formule employée par André Breton pour présenter Georg Lichtenberg: "En lui, l'homme de l'expérience (professeur de physique à l'université de Göttingen), vit dans la plus parfaite intimité avec le rêveur". Mais le fait que ce penseur ne soit représenté que par une trentaine d'aphorismes dans *L'anthologie de l'Humour noir* nous prive de sa vraie dimension intellectuelle. Le grand absent du livre de M. Alphant est bien Georg Lichtenberg dont les pensées réunies dans ses cahiers de brouillons tout au long de sa vie constituent une véritable anthologie des détails, des choses infimes où s'entremêlent

de multiples sujets, des plus futiles aux plus graves qu'il traite avec la même légèreté. G. Lichtenberg à qui l'on confie de hautes charges (il a été entre autre, le précepteur d'un des fils du roi d'Angleterre), se donne comme exercice : « Décrire chaque jour une chose : un paysage, un caractère, un visage, une pièce, une ville, un ménage, etc... » . Reconnu pour ses travaux sur l'électricité, il note dans ses cahiers : « Mes questions sur la physique pourraient être nommées des legs. On lègue bien des bagatelles » . Sa façon de parler de la Révolution Française montre bien la distance qu'il entretient avec les choses graves : « Maintenant coule en France le vin des martyrs » ou encore « Habituellement on cherche à changer les opinions sans toucher les têtes ; en France, à présent, on coupe au plus court : on emporte et les opinions et la tête. » Pendant plus de 30 ans, le « génial bossu » a décrit ou commenté tous les événements que son insatiable curiosité lui permettait d'observer. Entre les « 62 manières d'appuyer la tête sur son coude » et la liste des bruits entendus à la fenêtre d'une cabane de jardin, il prend encore le temps d'attribuer un nom à chacun de ses chaussons. Il faudrait réécrire son livre pour vraiment rendre compte de la multiplicité de ses observations et de la richesse de ses réflexions. En français, nous ne disposons que du quart des pensées écrites par G. Lichtenberg, cela n'est pas sans incidence sur son identification ou plutôt sur sa sous-estimation dans le 18ème siècle européen. Les éditions Corti ont édité sous le titre *Le miroir de l'âme*, 2100 de ses pensées sur les 8100 qu'il a écrites, la 4ème de couverture du livre précisant qu'il s'agit d'un « florilège ». Voilà bien le problème et la source de la méconnaissance des écrits de G. Lichtenberg. L'auteur de la traduction n'a retenu que ce qui avait déjà touché ses illustres lecteurs, par exemple on trouve bien les textes concernant les rêves et les gestes manqués dont Freud et Breton admiraient la subtilité, il y a bien ses notes sur Kant et aussi ses critiques de Lavater. Mais ce choix éclairé inscrit G. Lichtenberg dans les champs de réflexions des penseurs qui ont bien voulu le reconnaître et ne rend pas compte d'une dimension essentielle et si particulière de son oeuvre : la permanence de son état de veille sur le monde qui l'entoure et l'insistante légèreté avec laquelle il aborde les événements quotidiens. Pour lui, les « bagatelles » ne sont pas des accessoires nécessaires pour « s'étourdir d'une situation » inconfortable, elles ne sont pas l'envers réjouissant d'un réel qui serait grave, elles constituent son mode d'existence. En dépassant l'opposition futilité / gravité, il trouve la condition pour pouvoir papillonner entre le paratonnerre et l'échafaud, entre la cour d'Angleterre et les cabanes de jardins, entre la courbe brachystochrone et le vol des oiseaux.

18 juin 2013 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

Deux almanachs du 18ème siècle.

On sait que Ben Franklin a inventé le paratonnerre et que Georg Lichtenberg s'est chargé de divulguer cette invention dans son pays. Parmi les nombreuses activités de ces deux savants que j'ai déjà associés dans un texte concernant le 18ème siècle, je découvre qu'ils ont édité et rédigé pendant plusieurs années chacun dans leur ville, un almanach. *Poor Richard's Almanack* était le titre de l'almanach édité à Philadelphie par B. Franklin, et *Göttingisher Taschen Kalender*, l'almanach édité par G. Lichtenberg.

Cette heureuse rencontre me permet de préciser mon choix de ces deux personnages comme représentants du 18ème. Elle me permet de sortir d'une exclusive qui oppose d'un côté Les Lumières et la prétention de régler les savoirs dans une représentation systématique, et de l'autre côté, les superfluités aristocratiques et le désir de se consommer dans des sensations futiles. Les almanachs sont de merveilleux bazars où se côtoient le calendrier des lunes, des dictons populaires, toutes sortes d'informations pratiques (tableau de distances entre les villes, taille des arbres fruitiers) et suivant la fantaisie et les implications personnelles de chaque auteur, des réflexions sur le monde contemporain (pamphlet de G. Lichtenberg à propos de Lavater) ou des jeux mathématiques donnés par B. Franklin.

Les almanachs ne manifestent aucune hiérarchie dans les savoirs et sont ici créés par des « citoyens » avant l'heure, soucieux de vulgariser les connaissances (*Poor Richard's* est vendu à 10 000 ex.), par des esprits rationnels attentifs aussi bien aux anciennes croyances concernant les dates des semis en rapport avec les lunes qu'aux dernières découvertes de Volta.

On est bien loin des principes universalistes dominateurs dont les philosophes chargent le 18ème siècle quand il veulent en faire la critique. J'y vois plutôt les signes avant-coureurs de la volonté de vulgariser les savoirs chère à la « république des instituteurs » avec ses grandes figures comme Camille Flammarion, Élisée Reclus ou Henri Fabre.

19 juillet 2013 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

Simon Hantaï.

Faut-il encore en 2013, soumettre les œuvres des artistes français aux critères, aux filtres de l'art américain pour qu'elles soient reconnues internationalement ?

Hélas oui. Carter Ratcliff exécute cette sale besogne dans le supplément d'*Art Press* de Juin 2013, dédié à Simon Hantaï. Après avoir attribué au peintre français la mention bien pour le "all-over" et une mention passable pour le "process", il se lance dans cette comparaison :

« Les photographies reproduites en sérigraphie de Warhol sont tout aussi mécaniques que le mode de fabrication que Morris et Judd ont délégué à des usines, et celui-ci est comparable à la technique du pliage d'Hantaï. En remplaçant les méthodes traditionnelles de l'atelier par des méthodes qui n'impliquaient plus l'intervention de la main, ces Américains ont évacué l'aura de l'objet unique qui renvoyait à un au-delà, l'aura de l'objet fait à la main ; c'est aussi le cas de la méthode du pliage d'Hantaï. La différence est qu'Hantaï a créé ses peintures dans son atelier en utilisant les matériaux familiers du peintre. »

Manifestement, C. Ratcliff ne s'est pas relu ou alors, il pratique une très haute ironie. Reprenons, selon lui, la méthode du pliage de Hantaï ressemblerait aux méthodes de ces artistes américains des années 60, à cette différence près qu'il fait exactement le contraire sur tous les points : il cultive le travail fait-main, il entretient la pratique de l'atelier et il utilise les matériaux traditionnels de la peinture.

Je pourrais citer également la comparaison avec Robert Smithson, tout aussi intenable mais je préfère retourner travailler dans mon garage.

08 août 2013 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

Un article écrit par Molly Warnock vient de paraître dans le numéro d'octobre de la revue Artforum à propos de l'expo de Simon Hantaï. En voici un extrait : « Incompréhensible seulement comme un nouvel avatar du « all over » pollockien, ces peintures posent une question ouverte concernant la place laissée à la peinture à l'époque de la modernité laïque ... Sa relation traditionnelle incluse dans un contexte primitivement catholique. »

Il faut que ce soit une revue américaine qui pose les bonnes questions à propos de la peinture de Hantaï. En effet, comme me le rappelait Matthieu Provansal, une oeuvre manifeste du peintre *Écriture Rose* était une toile sur laquelle était recopiée la Bible à la main. La considération de ce seul fait pourrait déjà orienter l'analyse vers des questions sur « le dévoilement » par exemple, sur la place du blanc dans la toile etc...

17 octobre 2013 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

Durite, l'autre non de l'érudit qui se la pète.

Eugène Viollet-Le-Duc géographe.

Nous connaissons Eugène Viollet Le-Duc comme architecte restaurateur des cathédrales et des châteaux-forts du Moyen-Age. Les musées nationaux ont édité son *Encyclopédie du Monde Médiéval* (dont le 2ème tome est consacré à la description de toutes les techniques de l'époque).

Nous connaissons moins Viollet Le-Duc comme géologue et géographe qui a arpenté, littéralement, le massif des Alpes pour en faire la documentation la plus riche et la carte la plus précise en son temps.

Dans son ouvrage, (dont rend compte le livre intitulé *E. Viollet Le Duc et le massif Mont-Blanc, 1868 . 1878* Éditions Payot Lausanne), il manifeste un point de vue très original en considérant les massifs montagneux comme « vastes laboratoires ». Curieusement, ce sont ses connaissances d'architecte-constructeur et sa fréquentation assidue des ruines qui vont lui servir de méthode pour la description et même la « reconstitution » des massifs et des glaciers alpins. Très au fait des récentes théories de la géologie suivant lesquelles la terre a subi d'importants changements climatiques, les paysages étant alors en continuelle évolution, il va observer et relever toutes les traces qui témoignent aussi bien des déplacements des glaciers que de l'érosion des « appareils alpins » comme il dit.

Sur le terrain, il exploite alors toutes les ressources du dessin qui peut être « descriptif, analytique, heuristique ou synthétique » et on pourrait même ajouter « rétrospectif » puisqu'il a dessiné des glaciers dans un état qu'ils avaient pendant la dernière période glaciaire et puisqu'il a reconstitué l'état antérieur des Aiguilles de Chamonix par exemple, convaincu que les roches « se ruinent » suivant un modèle géométrique.

16 janvier 2015 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se Dérèglent.*

Le show de Mr Whitefield.

Dans son autobiographie, Ben Franklin décrit les prêches de Mr Whitefield : "chaque modulation de la voix était si parfaitement tournée et si bien placée que même sans s'intéresser au sujet, on arrivait à être réjoui par le discours ; le même plaisir que l'on éprouve avec un excellent morceau de musique."

Cette description date du 18^{ème} siècle, isolée de son contexte, on pourrait croire qu'elle concerne la retransmission télévisée d'un prêcheur vedette américain. En fait, B. Franklin décrit là une des prêches auxquelles assistaient parfois des milliers de personnes. Les Européens critiquent souvent le puritanisme des protestants américains, mais ils se montrent très pudibonds dans leur considération sur les cérémonies très spectaculaires retransmises à la télévision, y voyant un dévoiement mercantile des pratiques religieuses. Le témoignage de B. Franklin nous permet si non de comprendre au moins de situer dans une autre perspective la place occupée par ce que les Chrétiens appellent "la parole évangélique". A la fois une nécessité pour les pionniers livrés à eux-mêmes (la première bibliothèque de Philadelphie a justement été créée par B. Franklin). Et en même temps le seul spectacle autorisé où le révérend faisait son show et était apprécié comme un chanteur, pour la qualité de sa voix et pour la qualité de ses textes qu'il écrivait lui-même.

13 août 2015 Blog *Gravité Futilité 2*.

The age of experiments.

« Nous sommes à l'âge de l'expérimentation et je pense qu'un ensemble d'expériences ajustées et bien combinées pourraient être très utiles. » Voilà ce que déclare B. Franklin dans son autobiographie, alors qu'il se rend compte que la construction et la conduite des bateaux restent très empiriques. Pourtant, il n'est pas marin, mais les quelques traversées qu'il a faites entre l'Amérique et l'Europe, sa grande capacité d'observation et son ingéniosité lui permettent de remettre en cause les connaissances et les habitudes des professionnels de la profession dont on dit couramment qu'ils ont de l'expérience.

« Il semble qu'il n'y ait pas de règles strictes pour la navigation. Je pense qu'un ensemble d'expériences devrait être institué; d'abord pour déterminer la forme de coque adéquate pour la stabilité en mer, ensuite la bonne dimension et la place la plus appropriée du mât, puis les formes et la quantité de voiles et leur position en fonction du vent, et enfin la disposition du gréement. » Ben Franklin manifeste bien là ce qui est une caractéristique du 18ème siècle : une disposition d'esprit qui permet de renouveler la vision et l'usage des choses. C'est l'expérimentation et non pas les croyances, ni même l'expérience traditionnelle qui doit nous guider dans notre façon de voir et de faire les choses. B. Franklin manifeste là également une insolence tranquille envers les valeurs traditionnelles. Une insolence toujours alimentée par un travail appliqué et un souci d'économie (industry and frugality) nécessaires pour parvenir aux solutions les plus pratiques. Cet état d'esprit qui caractérise Ben Franklin peut nous permettre d'interroger le sens de ce que la "vieille Europe" appelait le "Nouveau Monde". Il ne s'agit pas tant de la découverte de nouveaux territoires que d'un effort constant pour redécouvrir ce qu'on connaît déjà. Ce nouveau monde ne réside pas tant dans les villes appelées Nouvelle Amsterdam ou Nouvelle Orléans, ces dénominations révèlent plutôt le point de vue du colon cherchant du connu dans l'inconnu mais au contraire dans l'attitude de Ben Franklin qui, par exemple, réinvente un poêle qui fonctionne suivant un nouveau mode de combustion ou encore une nouvelle forme de lampe à gaz utilisée pour éclairer les villes. C'est là son apport, tout pragmatique, au siècle des Lumières.

6 septembre 2015 Blog *Gravité Futilité 2*.

Dire et Redire.

L'Académie Française reste très réfractaire à l'intégration des anglicismes dans notre langue. Dans le livre intitulé DIRE, NE PAS DIRE, (version papier de son site) paru aux éditions Philippe Rey, on peut lire : « ...le sponsor est celui qui s'engage à fournir une assistance, généralement financière, à toute personne ayant un projet, culturel ou sportif. Le Français a depuis longtemps des termes à sa disposition, qu'il serait dommage de ne pas employer, pour rendre compte de ces réalités, parmi lesquels parrain ou, dans le domaine artistique mécène. De la même manière, le verbe parrainer pourra aisément se substituer au verbe sponsoriser. » p 156

Actuellement une publicité sollicite les téléspectateurs pour les engager à parrainer un enfant haïtien, il s'agit bien d'une assistance financière mais qui n'a rien à voir avec le sponsoring des grands groupes commerciaux pour de grandes manifestations sportives ou culturelles. Le langage courant est en train de mettre en place, sans tenir compte de l'avis des académiciens, un usage spécifique du mot parrainer pour désigner un engagement personnel et privé qui peut concerner des actions humanitaires ou des actions de tout autre nature : parrainer un ami pour un abonnement à une revue ou même parrainer un animal. On se demande si les membres de l'Académie Française suivent vraiment l'évolution de la société et s'ils sont en mesure d'adapter le langage à ce qu'ils appellent « ces réalités ». Par exemple, nous savons que l'entreprise Fleury Michon sponsorise un bateau pour les courses transatlantiques et il serait totalement inadapté dans cette situation de parler de parrainage comme le propose l'académie.

Il y a 50 ans déjà, André Martinet, directeur de la collection *Le Linguiste* aux Presses Universitaires de France, interpellait « les puristes » : « L'éternel argument du grammairien est que la langue offrait à notre homme tout ce dont il avait besoin, et qu'il y a eu de sa part une certaine perversité à chercher ailleurs ce qu'il avait à domicile. Mais n'avons-nous pas tous, un jour, préféré acheter à Monoprix un objet dont nous aurions pu trouver un équivalent dans quelque vieille malle au grenier, mais au prix de quelle perte de temps, et avec le sentiment qu'il ferait moins bien notre affaire ? »...« Sauf s'il est, du fait de ses loisirs ou de sa profession, amené à considérer la langue comme une fin, il est normal que l'homme la traite comme un outil à son service, un outil assez souple pour qu'on puisse l'adapter à des besoins nouveaux sous la seule réserve de l'approbation des autres usagers. » p 28 *Le Français sans fard*, André Martinet. PUF

Un commentaire sur un autre anglicisme a attiré mon attention : l'académie déconseille l'usage de dealer, aussi bien le verbe que le substantif et propose un trafiquant de drogue plutôt que un dealer (prononcé -eur), et vendre de la drogue plutôt que dealer (prononcé -é). En admettant que ces locutions satisfassent aux exigences du langage écrit et qu'elles illustrent ce que l'auteur appelle « le génie de la langue française », elles n'ont plus du tout la même portée dans le langage parlé qui cherche la concision et qui pointe précisément le rôle de chacun dans la société. Dealer rentre en résonance avec d'autres anglicismes de plus en plus fréquents dans le langage courant comme trader par exemple, un mot, et un métier, qui ont été révélés récemment à un large public lors de l'affaire Kerviel. Cette rencontre n'est pas fortuite, une revue canadienne, dans les années 50 précisait : « Le dealer ou trader travaille pour son propre compte. Son bénéfice résulte des écarts de cours qu'il arrive à réaliser... » (Études Américaines https://books.google.fr/books?id=C_UcAQAAMAAJ). C'est précisément la nuance qu'apporte le mot dealer en français, un « petit dealer », ou « le dealer du quartier » travaille pour son compte à petite échelle contrairement aux trafiquants de drogue qui travaillent en réseaux internationaux. De la même façon, le trader qui, même s'il ne travaille pas pour son propre compte, est amené à prendre des décisions personnelles. D'ailleurs toute l'argumentation de la banque La Société Générale lors du procès intenté contre son employé portait sur ce point : le scandale financier n'était pas dû à un dysfonctionnement du système bancaire mais à une initiative personnelle inconsidérée de son trader. Ce sont « ces réalités » là qui doivent nous guider dans nos choix lexicaux.

Dire et Redire (suite).

« Il est difficile de savoir dans quelle mesure la prononciation des speakers de la radio et de la télévision peut, à la longue, influencer celle des auditeurs. » p. 131 extrait de « Pour un dictionnaire de la prononciation », dans *Le Français sans fard*, de André Martinet, Éditions PUF.

On peut s'amuser de retrouver sous la plume d'un linguiste, le phénomène de l'intégration des anglicismes dans la langue française dont il était question dans mon dernier post. Cette citation qui date de 1964, est la parfaite illustration de la bonne santé de notre langue capable d'éliminer d'elle-même des anglicismes inappropriés. Sans doute, le mot speaker a été adopté pour répondre à de nouveaux besoins, à de nouvelles réalités, par facilité ou pour suivre la mode comme ne manquerait pas de le faire remarquer l'Académie. Mais la mode, plus puissante que les sentences des académiciens, reste le plus sûr moyen de démoder la mode et plus personne aujourd'hui n'emploie le mot speaker pour parler des présentateurs ou des journalistes qui travaillent pour une radio ou une chaîne de télévision. Les technologies elles-mêmes se renouvelant plus vite qu'une génération (la cassette vidéo aura duré quarante ans mais qu'en sera-t-il du mp4 ?), il va nous falloir beaucoup de mobilité, beaucoup d'essais et sans doute produire beaucoup de déchets pour trouver, adopter et entretenir les bons mots qui désigneront tous les appareils et tous les moyens de communication à venir. Seuls resteront les mots avec lesquels chacun de nous reconnaîtra une action ou un objet. Par exemple, le verbe mixer, adopté dans les années 50 dans les techniques du son, (le mixage), puis le mixeur introduit dans la cuisine dès les années 70, semblent avoir de beaux jours devant eux. Leur succès révèle sans doute le désir, partagé par une large communauté, de cultiver tous les arts de la table.

14 août 2016 Blog *Gravité Futilité 2*.

Les Prairies sans les Indiens.

A la fin de son livre intitulé *Comme des Baies de Genévrier* qui est un recueil de notes au jour le jour, Walt Whitman décrit un tableau de J. Mulvany qui représente le général Custer combattant contre les Sioux. Je réalise à ce moment là de ma lecture que c'est la première fois que le poète mentionne la présence des Indiens alors que son livre rend compte de multiples aspects de la vie américaine. Dans tous ses périples à travers les États-Unis, de toutes les observations très précises qu'il nous livre dans son journal concernant aussi bien les soldats, les éleveurs, les cochers, les bacs, les paysages, les plantes, les oiseaux, Walt Whitman n'aurait jamais rencontré aucune trace de culture ou de pratiques indiennes susceptibles de l'intéresser, lui qui est à la recherche d'une nouvelle relation à la nature ?

Faut-il que l'extermination des Indiens et des bisons ait été si efficace pour que le mode de vie des Indiens n'ait pas retenu l'attention de celui qui aspire à un " retour à la source de vie nue, notre source à tous au sein de la grande Mère silencieuse et sauvage " ? Comme c'est troublant de constater que le barde qui s'isole pour chanter avec les oiseaux ne se souvient que de quelques Sioux servant d'arrière plan dans un tableau qui célèbre l'héroïsme du Général Custer. Au moment où le livre paraît (1882), il n'est plus question pour les Indiens de négocier un traité de paix comme ils l'avaient fait en 1825, leur attribuant des terres appelées Prairies, ce paysage si caractéristique de l'Amérique du Nord qui émerveillera le poète : « ce vaste Quelque-chose étiré sur sa propre échelle infinie, que représentent ces prairies, combinant le réel et l'idéal, beau comme un rêve » . A cette époque les Sioux sont déjà cantonnés dans des réserves et il ne reste plus que quelques Apaches dans le Nouveau Mexique. Entre 1870 et 1875, années pendant lesquelles W. Whitman rédige ses notes, les colons massacrent 10 millions de bisons, s'assurant ainsi la disparition des Indiens qui en vivaient. Le champ est libre alors pour une appropriation de la Prairie par les colons, comme si elle était vierge de culture. C'est sans doute ce dont le poète cherche à se convaincre quand il déclame : "Et ne voyons-nous pas dans ces prairies le présage des races futures dont elle seront recouvertes".

10 novembre 2016 Blog *Gravité Futilité 2*.

Littérature d'exceptions

« Ils sondèrent les ténèbres de leurs cœurs aux travers de leurs yeux transparents avec de brisantes délices. » p 48

« Une odeur plus enivrante que celle de la terre après la pluie : il semblait que chaque parcelle de la peau en puisât simultanément les profondes délices. » p 43

extraits de *Le Bain* , Julien Gracq

A deux reprises dans un texte de cinq pages, apparaît le mot délices précédé d'un adjectif qui souligne bien que ce mot masculin au singulier devient féminin au pluriel comme seulement deux autres noms communs de la langue française (orgue et amour). Alors que les personnages de la nouvelle sont en quête d'une expérience extrême pendant une baignade luttant contre la fatigue, l'auteur ne peut s'empêcher de se montrer en train de lutter contre la banalité, s'épuisant dans la recherche du mot rare. Pour achever le cadre de sa nouvelle, il lui aurait suffi d'ajouter dans le même élan, les grandes orgues et quelques convulsives amours pour atteindre, à proprement parler, une littérature d'exceptions.

21 décembre 2016 Blog *Gravité Futilité 2*.

Poètes traducteurs, traducteurs poètes.

« Le traducteur n'est pas un simple passeur, il n'est pas là pour produire du sens, mais un timbre de voix, une petite musique qui passe dans le texte. [...] qu'il s'agit de recomposer dans un idiome différent. »

« Pour moi, l'essentiel est que l'énergie du texte -ou son apathie- soit rendue pleinement dans la langue française, quitte à l'infléchir, à la subvertir par la traduction. » Brice Matthieussent.

(Entretien dans *Le 1 des Libraires* paru en septembre)

« La voix », « le sens », « la traduction ». Quitte à prendre le risque de m'embarquer, moi aussi, dans une recomposition, je ne peux m'empêcher d'entendre dans les propos de B. Matthieussent des mots qui m'avaient frappé en lisant les notes de Paul Valéry dans le tome 2 de ses Cahiers concernant la poésie et la traduction.

« On fait les vers de sa voix. La voix de chacun évite plutôt certains mots et certaines articulations de *tons*, en recherche d'autres, ne peut souffrir telles duretés ... » p.1094 .

Et à propos du sens : « Le véritable poète ne sait pas exactement le sens de ce qu'il vient d'avoir le bonheur d'écrire. » p.1078.

Et à propos de la traduction : « Grâce aux règles bizarres, la poésie française classique est de toutes, celle dans laquelle la distance entre la *pensée* initiale et l'*expression* finale est la plus grande possible. [...] Il y a tout un travail immense entre l'émotion reçue et l'achèvement de la machine qui la restituera. [...] Tout est redessiné [...] Ajoutez à cela que les hommes qui ont porté cette poésie au plus haut point étaient des *traducteurs* forcenés. Rompus à transporter les anciens dans notre langue. » p.1098

(les mots en italique sont de P. Valéry).

Ainsi le poète et le traducteur s'accordent sur le fait qu'il y a d'abord une « une voix » qui met le sens au second plan. Il s'accordent également sur l'écart qu'il peut y avoir entre « la pensée initiale », « l'émotion reçue » et « l'achèvement de la machine qui le restituera » pour l'un, et entre le texte original, « la petite musique dans le texte » et sa recomposition « dans un idiome différent » pour l'autre. L'un parle de « subvertir le texte par la traduction », l'autre affirme que « tout est redessiné ». Une telle symétrie m'entraîne dans son balancement et, quand P. Valéry signale que les poètes étaient aussi des « traducteurs rompus à transporter les anciens dans notre langue », j'imagine aussitôt que les traducteurs sont aussi des poètes rompus à transporter d'autres voix dans notre langue.

17 septembre 2017 Blog *Gravité Futilité 2*.

Les trancheurs de têtes ne renoncent pas à leur habitude.

Extrait de La Légende Dorée de Jacques de Voragine, à propos de la fête de la Chandeleur : « Autrefois, les Romains pour honorer la déesse Fébrua, avaient coutume, les premiers jours de Février d'illuminer la ville avec des cierges et des torches [...]. Et comme c'est toujours chose difficile de renoncer à une habitude, le pape Serge décréta que, pour donner à cette habitude là une portée chrétienne, on honorerait tous les ans la Vierge, dans ce jour, en portant à la main un cierge bénit. De cette façon, l'ancienne coutume subsistait mais relevée par une intention nouvelle ». (136) Ici, l'auteur nous explique clairement que les fêtes chrétiennes reprennent la forme, et suivent le calendrier des fêtes païennes « relevées par une intention nouvelle ». Plus loin, dans le chapitre consacré à St Christophe, cette disposition de la nouvelle Église vis-à-vis des anciennes coutumes prend un développement surprenant, page 365 : « Alors Christophe dit : « Je sais que c'est aujourd'hui que je vais mourir. Quand je serai mort, applique un peu de mon sang sur tes yeux et tu recouvreras la vue ! » Le roi lui fait aussitôt trancher la tête ; puis prenant un peu de son sang, il s'en frotte les yeux ; et aussitôt, il recouvre la vue. Alors le roi se convertit, reçoit le baptême et décrète que toute personne qui blasphémera contre Dieu ou contre saint Christophe aura aussitôt la tête tranchée. »

Cette sanction du roi paraît bien peu miséricordieuse, bien peu indulgente envers les brebis égarées mais on a compris que « c'est toujours chose difficile de renoncer à une habitude ». Les jugements du roi sont donc toujours dominés par l'irrésistible envie de trancher des têtes mais « relevés par une intention nouvelle » depuis qu'il est convertit au christianisme. Tous les nouveaux convertis, de quelque obédience qu'ils soient, ont bien compris cette leçon et l'ont appliquée à leur avantage. Ils ont même trouvé le moyen de réactualiser la vieille habitude sanguinaire en nous montrant fièrement sur le Net comment ils décapitent ceux qu'ils désignent aujourd'hui comme mécréants.

29 Mars 2018 Blog *Gravité Futilité 2*

Giacomo Leopardi batailleur

« Le style de la poésie française ne se différencie donc pas du discours quotidien ou de la prose (excepté dans quelques rares, uniformes et timides inversions et dans l'usage de la métrique – bien plébéienne et bien lourde – des rimes). Et parfois il est proprement ridicule de voir des images, des idées des sentiments sublimes éloignés de l'opinion ou de l'usage vulgaire, se plaçant au-dessus de la pratique commune etc., et des façons de penser exprimées dans des vers français comme on formulerait une démonstration de géométrie, ou comme on dirait quelque facéties dans une conversation, puisqu'en ces deux occasions, comme dans toutes les autres la langue française est à peu près la même. »

p. 842

[...] L'esprit de l'écriture et du discours français se confondent donc de telle façon que l'uniformité détruit le sens même de la familiarité. Car en lisant un livre français, vous avez l'impression d'entendre quelqu'un parler et, en entendant quelqu'un parler, vous avez l'impression de le lire, de sorte que vous ne savez jamais vraiment où se situe la familiarité.

p. 843

Zibaldone, Giacomo Leopardi. Éditions Allia.

Voilà un Giacomo Leopardi très en forme aujourd'hui, 30 septembre 1821, qui manifeste avec beaucoup de conviction son aversion pour la poésie et la langue française. Contrairement à son habitude, ses affirmations ne sont étayées par aucun exemple, lui le philologue qui ne cesse de multiplier les citations d'auteurs antiques à longueur de pages pour illustrer sa théorie sur l'évolution des racines latines dans les langues européennes. C'est dommage, car je serais curieux de savoir de quels auteurs il s'agit et le quel est visé en particulier par cette critique : « usage de la métrique -bien plébéienne et bien lourde- des rimes ». Il serait intéressant de savoir également quel personnage français il a pu rencontré qui lui aurait donné l'impression de parler comme on écrit.

Giacomo a ses humeurs. Toute la saveur qu'on peut extraire de la lecture du *Zibaldone* est là.

Aujourd'hui n'est pas le jour de la compilation. Aujourd'hui, Giacomo n'a pas l'intention de convaincre son lecteur en illustrant son propos par des exemples dont il pressent peut-être qu'ils pourraient émousser la radicalité de sa prise de position. Ses lecteurs savent bien qu'il peut être plus nuancé dans ses critiques : « ...les écrivains du grand siècle ont néanmoins un goût, une saveur de prose plus nette et plus marquée. Ils ont je ne dirais pas de l'austérité, ni même de la gravité et de la pudeur (vertus inconnues chez les Français) mais un style aussi châtié et pondéré qu'il est indispensable à la prose comme chez Madame de Sévigné, Mme de Lambert, Racine et Boileau dans leurs écrits en prose, Pascal etc. » p. 241

C'est d'ailleurs avec l'aide de Mme de Staël qu'il s'en prend aux Allemands page 856 : « Ces Allemands dont l'esprit comme dit Mme de Staël, *est presque nul à la superficie, a besoin d'approfondir pour comprendre, ne saisit rien au vol ;* »

« Quand un Allemand veut faire des théories et affirmer de grandes choses, quand il veut édifier lui-même un grand système et faire une importante innovation en philosophie ou dans l'un de ses domaines particuliers, j'oserai dire que généralement, il délire. » p. 857

« Les Allemands rampent toujours aux pieds de la vérité » P. 858

Les commentateurs du *Zibaldone* nous ont trop habitués à une image de G. Leopardi mélancolique, voir souffreteux. Il est bon de le voir aussi batailleur, croisant le fer avec les plus grandes nations. C'est heureux car je commençais à m'inquiéter de sa santé et je craignais qu'il n'ait plus assez de force ni de passion pour pouvoir écrire les 1200 pages restantes. Je suis rassuré, après avoir remis un peu d'ordre dans l'Europe, voilà notre auteur requinqué prêt à défendre de nouveau, la langue italienne.

30 avril 2019 Blog *Gravité Futilité 2*

Pour en finir avec l'expression : « culture du mensonge »

« En finir avec la culture du mensonge » [à propos de l'épidémie du Coronavirus]
Courrier International 13-19 février. Texte tiré de la plateforme de microblogging chinoise Weixin avant qu'il ait disparu de cette plateforme.

L'article signé Sun Jiang frappe par sa radicalité : « ...il faut obéir à la raison humaine et non à l'autorité, quelle qu'elle soit. Un pouvoir sans contrôle, c'est une bête féroce. » Mais en même temps, l'utilisation du vocable « culture du mensonge » amoindrit la force de sa critique. (Même si ce titre vient de la rédaction de *Courrier International*, il est bien en accord avec le contenu de l'article et avec ce que je voudrais souligner). L'auteur cite un texte de Lu Xun qui déplorait, il y a déjà un siècle, la pratique du mensonge dans la société chinoise où les gens « ne peuvent rien faire sans mentir ».

C'est trop flatteur d'attribuer aux actuels dirigeants chinois, une « culture » du mensonge, c'est même presque les excuser, comme s'ils subissaient le poids d'une tradition. En historicisant cette « culture », l'auteur met dangereusement sur le même plan un mensonge d'état organisé et l'attitude des gens en général. Ce gentil vocable nous fait oublier que les dirigeants chinois sont toujours en guerre contre toute initiative personnelle, surtout quand celle-ci est susceptible de révéler la vérité. Il s'agit là encore d'une vieille habitude, qui risque également de devenir une tradition caractéristique des régimes totalitaires.

Février 2020 Blog *Gravité Futilité 2*

Des traces de dinosaures au plafond

« Les larges empreintes [de pas des dinosaures] se sont d'abord imprimées sur une plage boueuse, puis un dépôt carbonaté les a remplies et recouvertes. La solide strate calcaire résultante est restée en place après que la circulation des eaux souterraines eut achevé d'emporter la couche argileuse issue de la plage moins résistante. Ce processus d'érosion explique la formation, sous le causse Méjean [...] d'une salle dont le plafond est orné de contre-empreintes de sauropodes »
page 10 Pour La Science juin 2020

L'auteur de l'article, J-D Moreau emploie spontanément l'expression « plafond orné » comme on parle de grottes ornées. Difficile d'y échapper. Si je prenais l'expression au pied de la lettre, je devrais considérer dorénavant que les dinosaures sont les premiers décorateurs de grottes de la planète et non pas, comme je le croyais, les ours et leurs griffades. Cette découverte produit un vertigineux changement dans notre échelle de temps. Si on admet que les premiers plafonds ornés ont été réalisés il y a plus de 150 millions d'années, les décorations magdaléniennes deviennent alors, quasiment contemporaines de notre époque, comme je le pressentais dans mon article *Bara Bahau, La Main Grave la Main*.

*

Sous le causse Méjean, se superposent donc deux couches d'émerveillement : un phénomène naturel doublement inversé. D'abord le moulage positif des pas « en ronde-bosse », nous dit l'article, et puis, l'aspect le plus spectaculaire de ces moulages situés sur ce qu'il faut bien appeler un plafond. Et peut-être un troisième sujet d'émerveillement qui est à la base des deux premiers, le phénomène géologique lui-même. Quelle surprise de voir cette énorme « dalle » très lisse (la surface de la plage boueuse) qui tient au-dessus de nos têtes alors que nous sommes habitués aux parois très irrégulières des grottes encombrées de multiples effondrements, de stalactites ou d'autres concrétions. Sans doute, l'éclairage très puissant utilisé pour la photographie augmente-il la qualité du spectacle en restituant la dimension de la plage et révélant ainsi le déplacement des dinosaures sur une cinquantaine de mètres. Les platoniciens sont sortis trop tôt de la grotte, trop vite satisfaits d'avoir su déjouer les illusions produites par quelques ombres mouvantes. Ils devraient y retourner pour voir ces figures autrement plus consistantes que leur prétendus solides qui n'ont ni matière ni épaisseur.

Juin 2020 Blog *Gravité Futilité 2*

Victor Klemperer , Temps Tissés.

Victor Klemperer
Mes soldats de papier
Journal 1933-1941
Éditions du Seuil

12 septembre 1940

« Je ne sais jamais dans quelle mesure je dois consacrer mon temps à ces détails ou au chapitre en cours de mon autobiographie ; mon cœur me répète chaque jour qu'il ne me reste plus beaucoup de temps. Parfois, je me dis : cette misère de l'heure, même sans note, se grave en moi... » p 532

24 mai 1941

« Je viens de trouver une note du 5 septembre 1918 dans mon journal : l'état major général de Berlin menace d'un an de prison toute diffusion de rumeur même si l'on doute soi-même de la rumeur. L'état des choses est-il *mutatis mutandis* , analogue aujourd'hui ? Cette analogie est-elle une chimère ? » P 573

La richesse du journal de Victor Klemperer, la complexité des temps tissés. Le lecteur d'un journal pourrait s'attendre à une suite linéaire d'événements mais ici, la situation, la position et la volonté de l'auteur nous entraînent dans des allers-retours entre la grande histoire et les petits riens du quotidien, entre la 1ère et la 2ème guerre mondiale (il a été engagé dans l'armée allemande pendant la 1ère), entre la langue actuelle et la langue du passé (il est philologue), entre la langue populaire et la propagande d'état, entre son passé de journaliste berlinois et son actuelle réclusion à Dresde, entre l'histoire de l'Allemagne et l'histoire de la France (il est spécialiste de la littérature française).

Victor Klemperer dit simplement qu'il veut « témoigner » ; ce témoignage est exceptionnel et le livre *Mes Soldats de Papiers* avec les notes du traducteur, très développées et éclairantes, un livre d'histoire exceptionnel.

Un des aspects du journal qui m'intéresse personnellement est la composition des temps. Il faut savoir que V. Klemperer tient son journal depuis qu'il est étudiant et comme on l'a vu dans la citation ci-dessus, il consulte son journal des années 10 pendant qu'il écrit son journal actuel. Plus encore, il nous apprend qu'il écrit parallèlement une autobiographie qu'il intitule *Curriculum Vitae*. Et plus encore, il note, toujours dans son journal, les changements qu'il observe dans l'usage du vocabulaire aussi bien dans le langage populaire que dans les discours de propagande nazis, ce qui fera l'objet d'un autre livre intitulé *LTI, Langue du 3ème Reich*. Voilà 3 temps imbriqués dans un même livre. Tout en respectant la modestie de l'auteur, on peut dire que *Mes Soldats de Papier* sont bien plus qu'un témoignage.

En plus des 3 temps mentionnés, je découvre un passage intitulé *Cellule 89* qui rend compte d'une semaine passée en prison. Une sorte de double réclusion : après avoir été expulsé de sa maison, interdit d'accès aux bibliothèques et contraint de vivre dans un immeuble pour juifs (Judenshaus), V. Klemperer a écopé d'une semaine de prison pour avoir enfreint l'heure du couvre-feu.

Retour au journal : 19 juillet 1941

« Je sais maintenant pourquoi le passage Cellule 89, que j'écris depuis le 6 juillet ne me réussit pas. Ni lard ni cochon, pour partie un journal, pour partie déjà un chapitre achevé du *Curriculum*, et l'un gêne l'autre. » page 626

Ce passage se distingue immédiatement par le style, « une petite œuvre d'art » dira sa femme. L'auteur ne mentionne plus du tout, comme il avait l'habitude de le faire dans son journal, ses douleurs au cœur ni son état dépressif, il n'a même plus envie de fumer et c'est étonnant de voir comment il nous met de plain-pied avec sa condition de prisonnier. Alors qu'il ne peut plus écrire, faute de papier, crayon et lunettes, il trouve encore la force d'utiliser cette ultime contrainte pour faire un bilan de ses travaux, mentalement. C'est même à ce moment là qu'il trouve le titre de son futur livre : « ...*LTI* (beau sigle savant pour *lingua tertii imperii* , à utiliser à l'avenir. » Le fait d'évoquer simplement l'avenir dans ces conditions de détention où rien n'est prévisible, est une prouesse, mais ce n'est pas une bravade de la part de Victor Klemperer qui, à un autre moment se remémore soudainement un vers de Schiller : « Dans le sentiment taraudant de son propre néant ». Mais là encore, même le temps de la remémoration n'est pas simple. « Je me suis souvenu qu'à la première lecture, à l'âge de douze ou treize ans, je ne l'avais pas compris du tout, j'étais incapable d'en démêler le sens, ni même la syntaxe ». L'auteur se souvient de n'avoir pas compris, cela donne une sorte de consistance à ce vers qu'il n'aurait peut-être pas aujourd'hui, s'il avait été facilement assimilé. « Démêler le sens », c'est l'activité à laquelle il se consacre quotidiennement et c'est même ce qui le maintient en vie.

Juin 2020 Blog *Gravité Futilité 2*

Le Trichoptère, Hubert Duprat, Jean Henri Fabre

Note à partir du livre intitulé *Miroir du Trichoptère*. Hubert Duprat. Édition Fage.

Hubert Duprat a réuni pendant 40 ans une documentation sur le trichoptère qui nous offre un formidable voyage dans les eaux douces peu profondes. Parmi des centaines de planches qui illustrent merveilleusement les capacités d'invention de la larve, de nombreux grands noms des sciences naturelles et de la littérature sont présents mais aussi tous les petits noms de la larve dont les surprenantes constructions ont tant intrigué aussi bien les enfants, les pêcheurs que les chercheurs... et les artistes.

Le trichoptère est un sujet d'observations depuis l'antiquité et nous pouvons suivre, au cours de la lecture des écrits de nombreux auteurs sur plusieurs siècles, l'évolution de l'imaginaire des sociétés plutôt qu'ils nous informent sur la larve et son fourreau. Il faut attendre une évolution du regard et des méthodes d'observations pour découvrir qu'il s'agit d'une larve. Il faut attendre les descriptions très précises de Jean Henri Fabre, servies par un vocabulaire et un souci du langage à la fois imagé (menu chaume) et très technique (ceinturon suspenseur) pour comprendre la vie de cet insecte.

J. H. Fabre se distingue par son étude du comportement de l'animal et par sa méthode qu'il faut bien appeler expérimentale, ici par exemple, l'évaluation de la densité des matériaux et les conditions de flottaison de la larve nous permet de comprendre comment celle-ci réussit à se déplacer à la surface de l'eau en captant des bulles d'air dans son fourreau.

Le lecteur trouve dans ces pages extraites des *Souvenirs Entomologiques* à la fois l'émerveillement d'un enfant, la rigueur scientifique servie par le joueur qui aime faire des tours, le tout porté par une écriture limpide – il fallait bien ça pour célébrer la phrygane qui ne supporte pas les eaux troubles.

16 septembre 2020 Blog *Gravité Futilité 2*

Représentations

L'équateur au pôle

Le mot planisphère contient deux termes de géométrie et réunit un plan et un volume. La facilité de cette opération de langage fait oublier la difficulté que pose en fait la représentation d'une sphère sur un plan. La projection de Mercator résout partiellement ce problème : la surface de la terre est projetée depuis son centre sur un cylindre qui l'entoure, la ligne de contact de ces deux volumes désignant l'équateur. Après être déroulé, le cylindre forme le planisphère où les parallèles et les méridiens se coupent à angle droit offrant une grille et des repères réguliers qui ont sans doute contribué à son succès pédagogique. Cette méthode restitue correctement les zones situées de part et d'autre de l'équateur mais on sait que la superficie apparente du Groenland par exemple, est sans commune mesure avec celle qu'on observe sur un globe. En poussant la curiosité jusqu'aux régions situées très au-delà du cercle polaire on voit que tous les parallèles restent de longueur égale à celle de l'équateur au lieu de diminuer progressivement en s'approchant du pôle et on constate que le pôle lui-même n'apparaît pas sur la carte : les méridiens ne convergent pas en un point, la superficie de l'Océan Arctique s'étend à l'infini. Compris dans toute son étendue, le planisphère produit des aberrations qui n'ont jamais troublé l'homme installé dans une représentation suffisante de son monde.

En affichant le planisphère sur les murs de toutes les écoles, le bienveillant rationalisme républicain impose un système arbitraire de représentation mais cette contrainte devenue familière, permet aussi à ceux qui en mesurent toutes les conséquences, de s'évader et de découvrir l'étrange contiguïté de la mesure et de la démesure. Rencontrer des parallèles qui ont la dimension de l'équateur, à la hauteur du cercle polaire, trahit le dérèglement d'un système selon le géomètre mais le voyageur, curieux de toutes les découvertes, peut apprécier cet événement comme une forme d'exotisme.

2000 – 2002

Carton de l'exposition *Entaché de Lumière*, École des beaux-arts de Rouen, 2003.

La proie du nombre.

Le rangement des éléments d'après leur masse atomique, du plus léger au plus lourd suivant la progression des nombres entiers forme une ligne continue qui n'apporte qu'un ordre restreint dans la diversité naturelle des choses. Le classement de Mendeleïev segmente cette suite pour en faire un tableau. Il passe à la ligne suivante pour ranger dans la même colonne les éléments qui ont des propriétés chimiques identiques. Une série de propriétés se répète à chaque ligne et révèle ainsi le caractère périodique de sa classification. Sur certaines colonnes du tableau ainsi formé, il note que l'accroissement des masses atomiques est constant. Il suppose que cette constante existe dans les autres colonnes même si elles ne sont occupées que par un ou deux éléments (en 1869, seulement la moitié des éléments actuellement connus sont répertoriés). Alors, des points d'interrogation éclairent le tableau et nous informent sur le projet du chimiste. Là où la masse atomique d'un élément ne vérifie pas l'accroissement déjà observé, le point d'interrogation signifie que sa masse est peut être mal mesurée. Là où un nombre qui obéit à l'accroissement n'est pas associé à un élément, le point d'interrogation suggère l'existence d'un élément encore inconnu.

D'un simple répertoire des connaissances destiné aux étudiants, le tableau de Mendeleïev se transforme en une œuvre qui situe des espaces où émergent de nouvelles lacunes. La méthode de l'archiviste informée par l'expérimentation alimente l'intuition du découvreur. Quelques certitudes précisément coordonnées s'interrogent mutuellement dans un cadre où rien ne se perd, où tout se gagne en conjectures.

Au 18^{ème} siècle, Euler, dans une de ses *Lettres à une princesse allemande*, utilise déjà un modèle périodique, qu'il emprunte à la musique, pour dénommer les différentes couleurs. Plus exactement, une même série de notes se répétant à des hauteurs différentes et constituant ainsi des octaves plus hautes ou plus basses, est un modèle qui pousse le savant à imaginer une gamme de couleur en deçà du rouge et une autre au-delà du bleu. Le parti pris qui consiste à "comparer ces couleurs avec les sons d'une octave puisque les couleurs aussi bien que les sons se peuvent exprimer en nombres" permet à Euler de concevoir l'existence d'un rayonnement invisible pour l'œil humain. Le manque de connaissances expérimentales ne lui permet pas toutefois de vérifier son intuition ni d'invalider le modèle périodique qu'il propose.

Dans son livre *Forme et croissance*, D'Arcy Thompson utilise une autre grille, un autre moyen pour créer des repères. « De même il est possible de reporter dans un repère de coordonnées le profil d'un poisson par exemple, et de le traduire ensuite en un tableau de chiffres, puis selon notre bon plaisir, de transformer à nouveau ces chiffres en une représentation graphique ». Cette méthode lui permet de décrire l'évolution des formes des espèces animales ou végétales. Mieux encore, elle lui permet de « retrouver » la forme d'espèces « éteintes ». Il s'agit dans ce cas de dessiner ce que nous appellerions aujourd'hui un morphing. Un système de coordonnées cartésiennes est appliqué sur le dessin d'un crâne du plus ancien des équidés connus (1). Cette grille est modifiée de façon à épouser la forme d'un crâne d'un équidé récent, suivant des détails morphologiques précis tels que l'implantation des dents ou l'articulation de la mâchoire inférieure par exemple. Ces deux dessins représentent le début et la fin d'une évolution dont D'Arcy Thompson calcule les étapes intermédiaires avec les données fournies par chaque point repéré (interpolation). Il découvre et nous fait découvrir que deux des étapes ainsi reconstituées correspondent à la forme de crânes d'espèces disparues. On comprend donc qu'il n'est pas question pour le savant de fixer des normes ni de mettre en cage le vivant. Il soutient au contraire que « le diagramme de coordonnées met en relief la solidarité intégrante de l'organisme » alors que l'analyse des organes séparés dans un laboratoire et la sensation pour l'anatomiste d'être proche de son objet, sont des conséquences artificielles de la dissection.

1) Je fais volontairement l'impasse sur les noms latins et le caractère technique du texte de D'Arcy Thompson pour essayer de retenir l'essentiel de sa procédure.

Des Artistes, Des Écrits, Édition Le Bleu du Ciel, 2006.

Un arc-en-ciel dans des vapeurs alcoolisées.

Traduction d'un extrait de l'article de Douglas Kahn à propos de *Semiconductor's magnetic movie*.

« En 1744, en Suède, une petite expérience a été conduite pour reproduire les causes sous-jacentes des Aurores Boréales dans un laboratoire, ou plutôt dans ce que nous appellerions aujourd'hui une chambre. Un petit trou dans un volet « de la taille d'un pois » laisse passer un rayon de lumière qui est réfracté dans un prisme. La petite bande de lumière décomposée en couleurs du spectre est alors dirigée dans une zone d'air turbulent créé au-dessus d'un récipient d'alcool (aquavit) chauffé. L'image produite était portée sur un écran un pied plus loin et ressemblait à ce qui était vu dansant dans le ciel pendant les longues nuits suédoises, un loisir naturel sublime dans la réelle préhistoire du cinéma.

L'expérience conclut que les Aurores Boréales étaient causées par la réfraction de la lumière à travers des vapeurs volatiles. Distendre un arc-en-ciel à travers une vapeur éthylique n'a peut-être pas été la reproduction d'une Aurore Boréale la plus exacte scientifiquement, mais elle a été « la plus belle des choses qui ont eu lieu dans une chambre noire...des rayons lumineux jaillissant se transformant en voiles colorés, changeant sans cesse de position entre eux, les uns contre les autres. L'écart de grandeur d'échelle entre l'atmosphère terrestre et la miniature réalisée en laboratoire était sans doute toléré (greased) grâce à la consommation de l'alcool restant, non utilisé pour la poursuite des expériences. »

Je m'étais déjà formé une certaine idée de l'expérience scientifique au 18ème siècle grâce à D'Alembert, Georg Lichtenberg ou Benjamin Franklin. Je me réjouis d'apprendre que cette constellation des premiers expérimentateurs très inventifs s'étendait jusqu'aux plus austères contrées du Nord.

31 juillet 2010 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent*.

"L'esprit Benjamin Franklin" II, « *Delight and wonder.* »

Dans un texte intitulé *Introduction aux conditions de l'art expérimental* paru dans *In actu, de l'expérimental dans l'art* (Les Presses du Réel), Laurent Jeanpierre note que les attitudes expérimentales du scientifique et de l'artiste se distinguent particulièrement au moment de la répétition des expériences : "Reprendre en art, c'est accepter qu'il n'y a pas de répétition à l'identique, de répétitions sans différences. Répéter n'est pas reproduire. Et expérimenter comme artiste, suppose une reconnaissance de la variabilité irréductible des contextes et des actes. Afin d'isoler des variables explicatives des phénomènes qu'elle étudie, la science construit au contraire ses faits en supposant l'invariance, quelle que soit l'expérience, de certains éléments contextuels". (page 327)

Cette opposition rappelle celle qu'établissait Bernadette Bensaude-Vincent dans un article sur Benjamin Franklin paru dans *Les Cahiers de Science et Vie* (n° 28 Août 95) : " Franklin s'intéresse à la régularité des phénomènes et admet une constance de la nature permettant de reproduire sans surprise les expériences. Nollet lui, veut montrer, pointer, expliquer le phénomène singulier. Dans son idée, la nature est avant tout production de curiosités, de choses admirables à voir. Et c'est pour faire partager ce spectacle qu'il encourage la répliques de ces expériences." Ici, l'auteure distingue comme L. Jeanpierre deux formes d'expérimentations au moment de leur répétition : elle attribue ce qui serait le rôle de l'artiste à l'abbé Nollet pratiquant "l'art des expériences" comme on disait au 18ème siècle, qui veut "que l'exhibition soit possible : il veut faire voir le phénomène à des témoins rassemblés" et le rôle du scientifique à Ben Franklin "qui s'appuie sur l'algèbre des échanges en supposant la conservation de la quantité".

Charles Tanford dans son livre *Ben stilled the waves*, questionne la validité des résultats ou plutôt le manque de résultats de la fameuse expérience où Ben Franklin répand une cuillère d'huile sur la surface d'un étang : "...why did Franklin failed to calculate a numerical value of the thickness of the oil film... ?" (page 12) , et plus loin : "Franklin had actually correctly determined the scale of magnitude of molecular dimensions, the first person ever to do so, but he did not recognize it. Moreover, many others had knowledge of Franklin's results or had actually seen his demonstration. They also failed to recognize the significance of Franklin's results" (page 93). On sait qu'il faudra attendre un siècle pour que Lord Raileigh, à partir de la même expérience, calcule précisément l'épaisseur du film produit et en déduise la grandeur d'une molécule d'huile. D'après C. Tanford, B. Franklin aurait bien déterminé les conditions d'une expérience mais sans annoncer le résultat d'un calcul précis de portée plus générale concernant la dimension d'une molécule en l'occurrence. Dans le cadre de l'opposition des attitudes expérimentales posée plus haut par L. Jeanpierre , Ben Franklin se retrouverait cette fois dans le rôle de l'artiste. En reconduisant l'expérience de l'huile sur l'eau dans diverses conditions, intéressé tout à la fois par son effet "calmant" sur les vagues et par le phénomène de répulsion eau/huile et par la grandeur de l'étendue de la surface d'huile formée sur l'étang, il se serait laissé distraire par les singularités d'un phénomène, il n'aurait pas su en retenir des constantes, contrairement à Lavoisier, par exemple, qui à la même époque isolait l'oxygène et énonçait à partir de ce résultat, le principe d'oxydation. Il y a pourtant des détails notés par Ben Franklin dans une de ses lettres retranscrites dans le livre même de Charles Tanford qui permettent me semble-t-il de nuancer ce jugement. Ben Franklin donne à trois reprises des informations sur la grandeur de la surface de l'huile : "a space of several yards square" d'abord, plus loin : "half an acre", et enfin : "it spreads instantly many feet round, becoming so thin as to produce the prismatic colors" (page 84). Où l'on constate que les différentes mesures de surfaces, sont en quelque sorte corrigées par la remarque d'un phénomène unique, qui ne peut avoir lieu que dans des circonstances très précises : la formation des couleurs du prisme sur un film. Cela veut dire, du point de vue du physicien que l'épaisseur du film a un rapport avec la longueur d'onde des rayons visibles. Même si au 18ème siècle, il n'était pas plus facile de donner une mesure chiffrée des longueurs d'ondes des rayons lumineux que de mesurer la grandeur d'une molécule, il n'en reste pas moins que l'observation de B. Franklin offre une échelle de grandeur (scale of magnitude) qui est une sorte de

constante universelle. (N'en déplaise aux contempteurs des valeurs du Siècle des Lumières, sur toute la planète, l'épaisseur du film des bulles de savon est une constante qu'on retrouve dans toutes les sociétés et, pour le bonheur de tous, cela produit des interférences constructives entre les rayons qui composent la lumière du jour). L'attitude expérimentale de Franklin se situe en fait, en dehors de l'alternative art / science. Il est très sensible à l'aspect visuel des choses mais contrairement à l'artiste, il recherche et décèle des constantes dans la diversité des expériences, et d'autre part, bien qu'il aurait pu facilement calculer l'épaisseur du film à partir du volume d'huile de la cuillère et de la surface produite, il préfère un autre mode d'évaluation non chiffré. Cette attitude pourrait d'abord être expliquée par le bon sens pratique que l'on attribue habituellement aux Américains. A cette époque, une donnée dont la mesure est égale à 10 fois l'actuel nanomètre est totalement inutilisable tant les laboratoires, les outils scientifiques et l'état de la recherche sont rudimentaires. Même en terme de représentation, cette dimension est tellement éloignée de l'expérience courante qu'il est difficile de s'en faire une idée. Et précisément du point de vue de la représentation, la présence du film irisé à la surface de l'eau est à la fois un signe, une information et, sinon une mesure, au moins l'indication d'un ordre de grandeur qui "rend compte" de cette expérience.

C. Tanford attire lui-même l'attention sur cet indice utilisé encore une fois en 1934 dans l'enceinte du Franklin Institut of Philadelphia lors d'une communication de Irving Langmuir pour décrire l'épaisseur du film répandu sur l'eau : "the film becom so thin that irridescient color appear" (p 193). C. Tanford constate que le nom de B. Franklin n'est jamais cité à propos de cette expérience dont il est pourtant l'initiateur et il s'étonne qu'aucune voix parmi l'assistance ne se soit élevée pour lui rendre hommage : "Mister Langmuir, aren't you forgetting something ? " Plutôt que de noter un manquement à la mémoire du grand homme, comme C. Tanford, et parce que de mon point de vue l'apparition des couleurs du prisme n'est pas seulement un détail, je vois la répétition de cette mention un siècle plus tard, comme le meilleur hommage à "l'esprit Benjamin Franklin". Que l'on traite de problèmes de mesure d'épaisseur d'un film, de propriétés mécaniques ou de groupement carboxylique, il reste finalement aux yeux de tous, une constante qui sert de repère : l'apparition des couleurs du prisme.

Quel merveilleux paradoxe de constater que le phénomène le plus ténu, le plus instable, le plus fugitif, traverse les époques et la diversité des expériences pour devenir une forme pérenne et fiable. Cette façon d'évaluer un phénomène physique que je dirais caractéristique de "l'esprit Benjamin Franklin", se retrouve dans une autre de ses expériences qui a été à l'origine de la découverte de la nature électrique de la foudre. Un jour orageux, B. Franklin fait voler un cerf-volant à la ficelle duquel il a attaché une clé métallique qui produit comme il l'a prévu, des étincelles au contact des nuages. Cette expérience établit que les nuages sont chargés électriquement. Personne, ne s'est avisé de critiquer ou même de minorer la valeur de la découverte de B. Franklin sous prétexte qu'aucune mesure précise n'en a été faite. Son attention était ailleurs, il retrouvait dans le milieu naturel, un phénomène qu'on produisait artificiellement dans les laboratoires. Le "feu électrique" produit par frottement du verre était difficile à contenir et parce qu'on se le représentait alors sous forme de "nuages électriques", B. Franklin a été conduit, par analogie, à émettre l'hypothèse selon laquelle la rencontre des nuages chargés électriquement pourraient produire cette énorme étincelle qu'on appelle la foudre. Le fait que cette démonstration mette fin à de vieilles croyances qui attribuaient une origine et un pouvoir divins à la foudre me paraît finalement accessoire par rapport à la beauté du geste qui rend familier ce qui était étranger, qui nous fait découvrir un phénomène naturel réputé dangereux comme étant finalement la reproduction à grande échelle d'une expérience qui réjouissait les salons.

En utilisant un jeu d'enfant pour sonder un phénomène menaçant, il illustre bien la formule que C. Tanford emploie pour qualifier cet état d'esprit : "delight and wonder". Tout essai de mesure de la puissance des éclairs, en admettant que ce fût possible alors, aurait abouti à des résultats vertigineux, à des chiffres dont l'énormité abstraite aurait été aussi inutilisable que la mesure du film comme nous l'avons vu plus haut. Le refus délibéré de mesure des résultats de l'expérience ne constitue pas un manque. Non, Franklin n'a pas "failli". En captant la foudre, en la canalisant, il invente le paratonnerre, sans calcul, sans soucis comptables, pour la laisser filer. Les mesures

servent à contenir et à maîtriser, on sait bien qu'elles sont indispensables pour produire de l'énergie ou pour transformer la matière mais le système métrique qui abstrait le réel, les analyses élémentaires qui le décomposent, ou aussi bien, les artefacts artistiques qui le rejouent ne concernent pas B. Franklin qui cherche à révéler la nature des choses, à prendre conscience d'un phénomène. On retrouve cette position même quand il mesure régulièrement la température de l'eau de l'océan Atlantique pendant un de ses voyages en Europe : les résultats ne sont pas consignés pour servir ultérieurement à des calculs, mais pour représenter l'étendue du courant du Gulf Stream sur une carte.

Est-il possible de persister dans cette attitude au 21ème siècle sans être considéré comme un amateur naïf, ou pire comme un nostalgique de ce siècle où, en France, Mlle de l'Espinasse, dans *Le rêve de D'Alembert*, enjoignait le docteur Bordeu d'aller générer des chèvres-pieds, manifestant par là, elle aussi, un réel enthousiasme pour l'expérimentation ?

*

A la fin du 20ème siècle la question de la mesure des phénomènes, le problème du choix des unités de mesure sont posés dans un cadre plus polémique par Guy Debord dans son livre intitulé *Commentaires sur la société du spectacle* : "Les pratiques nucléaires, militaires ou civiles nécessitent une dose de secret plus forte que partout ailleurs. Pour faciliter la vie, c'est-à-dire les mensonges des savants élus par les maîtres de ce système, on a découvert l'utilité de changer aussi les mesures, de les varier suivant un grand nombre de points de vue, les raffiner afin de pouvoir jongler selon les cas, avec plusieurs de ces chiffres difficilement reconvertibles. C'est ainsi que l'on peut disposer pour évaluer la radioactivité des unités de mesure suivantes, le Curie, le Becquerel, le Röntgen, le rad alias centigray, le rem, sans oublier le facile milirad et le siverit qui n'est autre qu'une pièce de 100 rems." (Folio p 53) .

Où l'on comprend que la pléthore des unités de mesures, non seulement ne contribue pas à rendre intelligibles les phénomènes, mais que leurs manipulations entendues entre les scientifiques consultés comme experts et les gouvernants dont ils dépendent peuvent servir à cacher ou sous-évaluer des réalités contrariant une politique énergétique, ici le nucléaire.

Mai 2010 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

De l'espace, du temps et du papier.

« Dans la région mieux connue des États-Unis et du Canada, d'après la belle carte du professeur H. D. Rogers, j'ai estimé les surfaces en découpant la carte elle-même et en en pesant le papier, et j'ai trouvé que les roches granitiques et métamorphiques (...) excèdent dans le rapport de 19 à 12.5 l'ensemble des formations paléozoïques plus nouvelles. »

Extrait de *L'Origine des Espèces*, Charles Darwin.

Quelques pages auparavant Darwin proposait un moyen pour visualiser la mesure des temps géologiques difficile à se représenter mentalement.

« Bien peu de personnes, d'ailleurs, se rendent un compte exact de ce que signifie réellement un million. Monsieur Croll cherche à le faire comprendre par l'exemple suivant : on étend sur le mur d'une grande salle, une bande étroite de papier, longue de 25,70 m. On fait alors à une extrémité de cette bande, une division d'un dixième de pouce (2,5 mm.) ; cette division représente un siècle et la bande entière représente un million d'années.»

Cela me rappelle les efforts que faisait mon professeur pour nous donner une idée de la mesure du système solaire : une orange posée sur le bureau, il tendait le bras vers la fenêtre et désignait du doigt, sur le sol de la cours de récré, une bille qui représentait la grosseur de la terre et sa distance par rapport au soleil.

Loin de ces belles images, le mode de conversion surface/poids opérée par Darwin dans la première citation, est d'une toute autre nature. On pourrait même dire qu'elle est, à proprement parler iconoclaste quand on voit ce qu'il fait de « la belle carte du professeur Rogers ». Cette façon de réduire une représentation au poids de son support papier, semble anticiper les vues matérialistes des artistes contemporains. Après les lacérations de la surface du tableau ou le décollage des affiches, on pourrait très bien imaginer, la découpe à la scie de la carte des mers et des lacs, pour évaluer, par exemple, de combien la mer Méditerranée « excède » le lac d'Annecy. C'est sans doute ce qu'a voulu faire Thierry Mouillé dans ses découpes de cartes à la scie sauteuse.

11 janvier 2014 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent*.

Le point sur le Pôle Sud

« Record bidon en Antarctique » titre le Dauphiné Libéré du 16 janvier, à propos d'un record que O. Bradly s'était lui-même attribué et dont le journal s'était fait l'écho quelques jours plus tôt.

« The impossible first, claironnait l'aventurier yankee après avoir parcouru 1500 km en 54 jours fin décembre. A chaud, le concert de louanges oubliait le sud-africain Mike Horn, il y a deux ans à peine, avait parcouru le continent blanc en autonomie sur trois fois plus de distance. »

« O. Bradly a pris un itinéraire de touriste, commente le grand Mike Horn. »

La guéguerre des grands aventuriers qui se chamaillent pour savoir qui a fait le plus de kilomètres avec le moins d'assistance, occulte un des aspects qui me paraît beaucoup plus intéressant et même beaucoup plus troublant : c'est le passage par le pôle Sud, le point 90°. Je me demande si passer par le pôle Sud, n'est pas le comble de l'exotisme, le comble de l'étrangeté. Quel vertige on doit ressentir quand on constate que le nord se situe dans toutes les directions. Se trouver au point 90°, c'est être quasiment nulle part. Ni Est ni Ouest, affolement des boussoles. Les grands aventuriers contemporains, inconditionnels du GPS, sont indifférents à toutes ces considérations, leurs premières motivations somme toute très infantiles, se résument à « prems ! , plus loin, plus haut, plus longtemps, alors que se tenir sur le point 90°, c'est moins, moins de repères, une désorientation. Quelle figure paradoxale, ce parallèle, ce cercle qui est réduit à un point. C'est le lieu d'une fascinante aberration de notre système de représentation géographique. Il faudrait posséder à la fois, l'esprit facétieux de P. Manzoni quand il invente le socle du monde et l'opiniâtreté de H. Fulton quand il suit à pied la direction d'une ligne qu'il a tracé sur une carte, pour bien saisir toute la saveur de cette situation.

20 janvier 2019 Blog *Gravité Futilité 2*

Deux notes pour un parsec

Le parsec est une unité de longueur :

« la distance à partir de laquelle on verrait la distance terre-soleil, sous un angle d'une seconde d'arc ».

Un outil pour l'astronome,
un cadeau pour l'honnête homme.

Je contemple le ciel nocturne.

Bras tendu, je vise une étoile,
je rapproche mon pouce de mon index pour la saisir.

A ce jeu même, je peux saisir la distance terre-soleil.

Cette pincée sidérante provoque un violent recul,
et me rappelle le temps où la largeur du soleil
se mesurait en pied, le pied d'Héraclite.

Ainsi la distance terre-soleil, appelée Unité Astronomique
est devenue assez familière pour en faire juste un segment
qui sous-tend un angle d'une seconde d'arc.

La définition du parsec réactive la notion de « lointain aussi proche soit-il »
qui a beaucoup perdu de son aura

tant elle est reproduite mécaniquement dans les mémoires d'étudiants.

Contrairement à l'Année Lumière qui est totalement irréprésentable,
le parsec rend sensible une distance qui est pourtant inatteignable,
il me rapproche d'une distance aussi lointaine soit-elle.

Août 2020 Blog *Gravité Futilité 2*

Informations

Le rêve américain

Dans son article "diversité contre égalité" paru dans le Monde Diplomatique de Septembre 2007, Serge Halimi cite l'universitaire américain Walter Ben Michaels : "Dans une société où seuls 7% de la population gagnent plus de 100 000 dollars par an, le fait que 64% des américains s'imaginent qu'ils vont faire partie du groupe des 7% repose sur une illusion profonde." Pourquoi parler d'illusion, pourquoi un tel scepticisme dans le pays de la réussite économique pour tous ? C'est vrai, ces pourcentages soulèvent quelques questions : combien parmi les actuels 7% de bienheureux vont libérer une place pour ceux qui, parmi les actuels 64% vont accéder à la fortune sachant que l'écart entre les revenus des riches et des pauvres ne cesse d'augmenter ? On ne sait pas si c'est le calcul ou bien la foi qui peut le mieux transformer cette question abstraite en une vivante conjecture. On ne sait pas qui, du statisticien ou du prédicateur détient la meilleure méthode pour convertir les soucis quotidiens en lointaine espérance. Mais on voit bien là l'échafaudage de la scène où se joue ce qu'on finit par appeler "le rêve américain" quand on réalise qu'on n'y tiendra pas de rôle.

04 Septembre 2007 , Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

Le papier sans mémoire.

La firme Rank Xerox vient de présenter au public un nouveau papier qui s'auto-efface en une journée. Ce nouveau produit qui répond officiellement à un souci d'économie de papier devrait aussi renouveler la façon de poser "le problème des nouvelles technologies" comme disent ceux qui s'inquiètent de la qualité des nouveaux supports d'enregistrement et de la pérennité des documents. A l'encontre de l'actuelle obsession de sauvegarde du patrimoine, cette invention devrait orienter notre attention sur ce que nous acceptons de voir disparaître dans la journée. Beaucoup plus radicalement que le post-it toujours repositionnable et qui finit parfois comme marque-page dans les livres, ce papier sans mémoire devrait mettre en évidence la frontière que nous voulons établir entre l'éphémère et le durable, il devrait même nous obliger à réactualiser quotidiennement cette opposition. Décider d'écrire sur ce papier, ce serait déjà savoir ce qui ne mérite pas de durer. Ce geste qui anticipe sur la valeur des choses à venir, n'a pas la même portée que celui qui consiste à mettre à la corbeille les papiers jugés inutiles à la fin d'une journée. Pour mieux apprécier la haute futilité de cette invention, imaginons un écrivain qui attend de voir s'effacer la pensée du jour qu'il vient de rédiger, comme un enfant qui attend la marée montante pour voir les vagues effacer son château de sable.

07 octobre 2007 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

Les jeunes Polonais ont leurs sociologues

Remarques à partir d'un dossier sur la Pologne édité dans le Courrier International de la semaine du 18 au 24 Octobre 2007

Quand on l'interroge sur le succès du Parti Droit et Justice en Pologne, le sociologue Janusz Czapinski répond : "Les jeunes polonais sont aujourd'hui les plus conservateurs. Ils ont une grande soif d'appartenance sociale. Ce sont eux qui se sentent le plus perdus dans la société. Désormais, ils cherchent impatiemment des réponses et reprennent avidement les slogans proposés par les hommes politiques."

Dans le même dossier, un autre article intitulé : "Sociologie beaucoup de jeunes n'iront pas voter", D.Kozlenko, D.Vilczak, J. Danilewicz expliquent: « Ils sont plus de 2 millions de jeunes Polonais à avoir quitté le pays ces dernières années. Selon le ministère de l'émigration britannique, ils sont 600 000 à vivre à Londres[...] Ils n'aiment pas la politique et encore moins celle que l'on pratique en Pologne. [...] Parmi les jeunes gens de leur âge restés au pays, bon nombre pensent comme eux. Ceux qui sont nés autour de 1989 (date de la chute du communisme) se fichent pas mal de toutes les révélations sur les services secrets, les dossiers et les conflits polono-russes. »

Manifestement, ces auteurs ont des points de vues opposés ou alors, ils n'observent pas les mêmes jeunes. Est-ce qu'en Pologne, chaque sociologue aurait ses jeunes, comme en France les philosophes ont "leurs pauvres" pour reprendre le titre d'un livre de J. Rancière ? Dans ce livre, celui-ci cite Sartre : "De ma fenêtre, je vois un cantonnier sur la route, un jardinier qui travaille dans un jardin. Entre eux, il y a un mur surmonté de tessons de bouteilles qui défend la propriété bourgeoise où travaille le jardinier". En isolant le comportement des jeunes, les sociologues polonais n'élèvent-ils pas eux aussi des murs entre les sujets qu'ils observent ? Les jeunes devenant alors leur objet. D'autres observateurs qui ont plus de recul relèvent bien des clivages dans la société polonaise mais pas au niveau des générations. Wiedza I Zycie souligne les hésitations maladroitement des Polonais, en général, entre l' OTAN et l' UE par exemple. Eva Thomson, polonaise enseignant aux États Unis met en évidence une autre contradiction : "nous produisons des mythes sur le passé glorieux de la nation" mais en même temps "nous copions avec zèle tous les produits culturels de nos nouvelles puissances tutélaires". Par ailleurs, tous les Polonais, y compris les jeunes qui vivent à Londres ont manifesté leur deuil à la mort de Jean-Paul II. Ces quelques remarques suffisent à remettre en cause la validité de cette ligne de démarcation tracée entre deux générations même si nos sociologues peuvent encore trouver des faits qui illustrent leur point de vue respectif. Le premier nous montrera un jeune portant un T-shirt patriotique orné du traditionnel aigle blanc couronné, l'autre le contredira avec des statistiques confirmant que les personnes âgées sont les principaux électeurs de l'extrême droite. Chacun pourra cueillir des informations dans la société polonaise pour conforter son point de vue, pour entretenir une opposition, pour continuer à contempler la réalité vue de sa fenêtre.

21 octobre 2007 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

Silence, on tourne en rond

Dans le Monde des Livres du 19 Octobre, l'auteur du livre "Gomorra" Roberto Saviano nous informe qu'il s'est inspiré du genre "nonfiction novel" de Truman Capote. "J'ai utilisé la liberté et l'indiscipline du roman en les croisant avec la rigueur des statistiques, des archives, des analyses sociologiques. Sous cet angle, la littérature cesse d'être une fuite de la réalité."

Dans son enquête, l'auteur découvre notamment à propos de ses personnages réels de la mafia napolitaine que "leurs histoires ont des caractères épiques et eux-mêmes essaient en permanence d'alimenter leur propre mythologie en la construisant souvent sur des images de cinéma." "Les boss se font construire des villas comme dans Scareface et les femmes de la Camorra s'habillent comme dans Kill Bill."

L'édition du livre atteint presque les 900 milles exemplaires en Italie, il donne même lieu à un film actuellement en tournage. Cela devrait répondre aux attentes des lecteurs qui, selon Fabio Gambaro auteur de l'article : "au-delà de l'envie de comprendre, ont été sensibles à la fascination trouble dégagée par cet univers sombre et violent". Ce film pourrait d'ailleurs avoir un tout autre intérêt, il devrait apaiser la colère des parrains visés dans le livre en leur offrant de nouvelles images cinématographiques avec lesquelles ils pourront "alimenter leur propre mythologie" comme dit R. Saviano. Les décors du film pourrait leur proposer de nouveaux modèles de villas ainsi qu'à leurs femmes de nouvelles collections de vêtements. Belle boucle. Roberto Saviano a beau préciser "Je n'ai rien écrit de nouveau, tout était déjà connu", le journaliste le maintient malgré tout dans un rôle héroïque : "il a brisé la loi du silence", c'est sans compter sur Matteo Garonne, le réalisateur du film, qui devra l'imposer de nouveau sur le plateau. Silence, on tourne en rond.

29 octobre 2007 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

40 mètres ou 37 mètres

Un arrêté datant de 1978, contraint toutes les communes de France à respecter une règle d'urbanisme qui honore la morale laïque : elles doivent veiller à maintenir une distance d'au moins 40 mètres entre une église et le bistrot le plus proche. A Paris, il a été voté récemment une loi qui limite la hauteur des immeubles à 37 mètres. Apparemment sans rapport, ces deux lois pourraient néanmoins permettre de sauvegarder deux de nos plus belles traditions entretenues par une même noble aspiration : communier autour d'un verre de vin.

Il faudrait pour cela imposer aux architectes de bâtir des cryptes sous les parkings des tours, 2 étages au moins sous terre et placer un café impérativement au dernier étage, pour obtenir les 40 m de distance imposés par la loi. Ou inversement, enterrer les boîtes de nuits sous les parkings pour pouvoir élever de jolis campaniles au sommet des tours.

03 novembre 2007 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

De la colle « par infiltration ».

Dans les rayons de Castorama, j'ai regardé un film publicitaire qui montrait comment utiliser une nouvelle colle dite "par infiltration". La démonstration me fait comprendre qu'il s'agit en fait de la bonne vieille colle cyanoacrylate qui doit son efficacité à un phénomène connu : la capillarité. Tous les plombiers connaissent bien la soudure par capillarité : une goutte de plomb fondu est aspirée entre deux tuyaux aux diamètres bien ajustés. Sans être un spécialiste, chacun dans sa cuisine ou à la terrasse d'un café a pu faire glisser le pied d'un verre à l'encontre d'une goutte de liquide restée à la surface de la table et chacun a pu constater que la goutte, au premier contact avec le verre, se répand rapidement sous le pied de celui-ci en un mince film qui occupe seulement la partie du verre en contact avec la table. Le terme "capillarité" qui était encore mentionné sur les emballages des colles appelées "cyanolite", n'est manifestement plus vendeur. Au lieu de valoriser une qualité technique précise dont les promoteurs du produit pensent sans doute, qu'elle maintient le consommateur trop à la surface des choses, on préfère vanter une action plus pénétrante. Dans leur nouveau rôle, les bricoleurs vont pouvoir procéder "par infiltration" comme Fernandel dans Topaze qui s'était inventé "un regard filtrant" pour mieux séduire..

16 avril 2008 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

La solitude du satellite géostationnaire

« Allô chérie, on vient de passer la gare de Saint-André-le-Gaz, tu peux mettre le poulet au four. » Cette tendre injonction formulée avec juste assez de passion pour réveiller tous les voyageurs du train qui arrive à Grenoble, pourrait être interprétée comme un signe révélateur d'une société bien réglée où chacun joue fidèlement son rôle. Mais non, au lieu de me réjouir de ce parfait état des choses, je me sens pris soudain d'une compassion pour les satellites géostationnaires qui transmettent toutes nos communications téléphoniques. Je les imagine isolés dans la froideur du vide, accablés par la misère humaine, l'antenne toujours orientée vers le même lopin de terre d'où s'élève une odeur de graillon.

23 septembre 2008 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

La crise comme révélateur

Pour ceux qui sont sensibles (comme moi) à l'élégance d'Obama descendant les marches d'une passerelle d'avion, pour ceux qui se seraient "laissés dire" ou qui auraient voulu croire (comme moi) qu'il est le symbole de l'intégration réussie des Noirs dans la société américaine, voir ci-dessous la traduction de quelques extraits d'un article de Patrick Mac Geehan and Mathiew R. Warren paru le 13 Juillet 2009 dans le *New-York Times*.

« Tandis que le chômage augmentait régulièrement pour les New-Yorkais blancs depuis le premier trimestre 2008 jusqu'au premier trimestre de cette année, le nombre des sans-emplois noirs dans la cité a augmenté quatre fois plus vite, suivant un rapport du « comptroller's office ». A la fin du mois de Mars, il y avait environ 80 000 chômeurs noirs de plus que les Blancs, alors même qu'il y a en gros, 1,5 millions de Blancs de plus que les noirs ici. »

.....

« Les Afro-Américains ont été disproportionnellement durement touché », dit Franck Braconi, économiste. « La proportion habituelle est un taux de chômage parmi les Afro-Américains qui tend à être le double de celui des Blancs non-hispaniques, mais le fossé s'est creusé substantiellement dans la cité durant l'année passée ».

« Historiquement, le taux de chômage pour les Noirs a toujours été plus élevé que pour les Blancs. Mais depuis le début de la récession, en Décembre 2007, le taux général a atteint 4.6 pour cent, élevant le taux de chômage des Noirs à la hauteur de 15 pour cent en Avril. Les chiffres des pertes d'emplois des Noirs sont devenus un problème national si bien qu'à La Maison Blanche, il a été demandé au Président Obama ce qu'il pourrait faire pour "stopper l'hémorragie dans le chômage des Noirs."

19 juillet 2009 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent*.

Global Scrabble.

Une enquête récente de l'INA révèle que 22% des retraités sont accros aux jeux vidéos ! Les Échecs, Candy Crush et le Scrabble occupent une grande partie de la journée de nos sexagénaires, ou de leur nuit pour ceux qui sont insomniaques. On apprend également que le Scrabble ne ressemble plus du tout au passe temps familial pratiqué autour d'une tasse de thé le dimanche après-midi. Joué sur le web, le Scrabble est devenu un sport. Certaines versions dites Pro, limitent le temps de chaque coup à 3 mn. voire à 1 mn. (pas le temps de consulter le dico). D'autres versions permettent de jouer plusieurs parties à la fois et d'autres encore permettent de jouer contre l'ordinateur. Comme les sportifs, les joueurs de Scrabble suivent leur statistiques : classement national, moyenne de points obtenus par coup, moyenne du temps mis par coup etc.

Non seulement la pratique du Scrabble s'est intensifiée mais elle s'est aussi amplifiée en intégrant des mots nouveaux. Beaucoup d'anglicismes sont admis ainsi que des centaines de « mots rares ». Les monnaies chinoises de la dynastie des Han, les spécialités culinaires des indiens de Patagonie, les races de chevaux du Kazakhstan, tout est bon pour composer des mots avec un K, un W, un X, un Y et un Z et gagner au moins 20 points par mot.

Le Scrabble ne serait donc plus un jeu pour cultiver son français ? Plus vraiment, même si les joueurs de Scrabble utilisent d'autres ressources tout aussi pittoresques que les mots étrangers pour occuper les bonnes cases, par exemple les formes du passé simple : émîtes, tînmes, moulûtes, sans doute pour consoler les académiciens soucieux de préserver notre langue. Mais ces vieilles orthographes mêlées aux aroïdées de Colombie et aux éroïdes du Brésil sur un fond de koheul d'Afrique du Nord composent finalement un tableau très exotique qui nous éloigne radicalement des "douceurs angevines".

Voilà donc nos retraités qui se réjouissent de l'invasion de mots étrangers dans notre langue dont ils veulent bien ne sauvegarder que des formes peu usitées : au Scrabble, le français courant ne paye pas.

Alors que le projet de loi sur la déchéance de nationalité vient d'avorter, on ne sait plus sur qui compter pour assurer l'entretien de l'identité française, de chez nous.

30 mars 2016 Blog *Gravité Futilité 2*.

"De quelques viols légaux"

« Disons, à l'excuse de l'Église, qu'elle ne bénit le viol que si le délinquant s'engage, par aveu public, belles écritures et amende honorable, à le faire suivre de plusieurs autres, qui, eux ne seront plus des viols, et à ne plus souiller, le reste de ses jours, de nouvelles victimes."

Alfred Jarry, Juillet 1902 *De quelques viols légaux*, in La Chandelle verte. Ed. Le Livre de Poche.

Pour traduire l'ironie et le second degré de Jarry qui ne sont peut-être pas bien appréciés à leur juste valeur aujourd'hui, on doit comprendre que l'homme pouvait de nouveau violer sa victime en toute impunité à condition que l'Église garantisse que cette relation ait lieu dans le cadre du mariage.

Autrement dit le viol n'était pas considéré comme un délit et encore moins comme un crime.

Cette loi, qu'on a longtemps préféré classer dans la catégorie des vieilles coutumes du Moyen-Age, n'a en fait, jamais perdu de son actualité. Au contraire, de nombreux événements contemporains en témoignent, par exemple : « Les députés marocains ont voté ce soir en faveur d'un amendement du code pénal afin que l'auteur d'un viol ne puisse plus échapper à la prison en épousant sa victime, deux ans après un fait divers qui avait suscité un vif émoi, a-t-on appris de sources parlementaires. »

(site du *Figaro* 22 Janvier 2014).

Depuis Jarry et la *Revue Blanche*, il semble qu'on ait perdu l'esprit critique des milieux anarchistes de la fin du 19ème siècle. Alors que les O.N.G. se préoccupent plutôt de la souffrance de la victime et de la condition de la femme dans nos sociétés, Jarry lui, pointe « l'incohérence de la Justice » comme il le dit plus loin dans son article. On peut comprendre évidemment que les nombreux témoignages des femmes mariées violées suscitent d'abord la compassion et poussent les militants à sauver au plus vite ces femmes de leur conditions intolérables. Mais avec Jarry on doit remettre en cause les valeurs (croyances religieuses, code de l'honneur ...etc) qui veulent donner un cadre respectable aux viols commis sur les femmes au nom de la tradition.

Au moment où le pape François dénonce une « guerre mondiale contre la famille et le mariage », il était bon de rappeler la surprenante tolérance de l'Eglise quant à l'application de ses saints sacrements, en fonction des circonstances. Et puisque le Pontife veut défendre un point de vue mondial, il peut se rassurer en constatant que d'autres chefs religieux se chargent depuis quelques décennies de rétablir le mariage sous sa forme la plus intégrale.

3 octobre 2016 Blog *Gravité Futilité 2*.

[Peut être déplacé dans « Lectures »]

Grammaire d'expert

Tous les matins, France Bleue Isère diffuse une émission intitulée « Les experts ». Aujourd'hui, un expert en orthographe devait répondre à la question d'une auditrice : « Faut-il mettre un s à pierre dans l'expression un mur de pierre(s) ? ». Notre expert peinait à trouver une règle rationnelle comme il avait cherché à le faire pour les questions précédentes traitant du problème : « doit-on mettre un s à compote d'orange(s) ? ». Il a opté finalement pour une solution qui tolérait les deux orthographes, « la grammaire du français actuel n'étant pas bien fixée sur ce point ».

Quel dommage de ne pas profiter de ce moment de liberté où, ni les dicos, ni l'Académie ne peuvent trancher, pour signaler aux auditeurs que la grammaire peut être utilisée comme un moyen d'expression et non pas imposée comme système de règles normatif. C'était l'occasion d'expliquer que la grammaire est un système de représentation de nos relations avec les choses. Ici, en l'occurrence, la locution « un mur de pierres » indiquerait que le sujet a perçu le mur comme une image composée de plusieurs pierres. Alors que la locution « un mur de pierre » indiquerait que le sujet a ressenti la présence de la pierre (la matière) en marchant sur le chemin (de terre, par exemple). L'important n'est pas de savoir quelle est la bonne orthographe mais de comprendre que chacune des locutions ne signifiant pas la même chose, elle permet au locuteur d'enrichir ses moyens d'expression.

19 Décembre 2016 Blog *Gravité Futilité 2*.

"Le primitif qui tire sur tout ce qui lui est étranger"

« Lors d'un survol en hélicoptère d'une région de l'état de l'Acre (Brésil) à proximité de la frontière péruvienne, le photographe Ricardo Stuckert a aperçu par hasard les membres d'une tribu isolée qui n'a jamais eu aucun contact avec le monde industrialisé. L'ancien photographe du président Lula en a profité pour les mitrailler avec son appareil photo. »...

...« Ces derniers ont d'ailleurs décoché une série de flèches en direction de l'appareil. Ils sont très, très primitifs et ils tirent contre tout ce qui ne leur est pas familier a précisé Ricardo Stuckert. »

Extrait de 20 minutes, publié le 30-12-2016.

De sa position dominante et derrière son puissant objectif, le photographe manque manifestement de recul. Il est incapable d'analyser sa propre attitude et son propre langage. Ici, il ne se rend même pas compte qu'il reproduit exactement le comportement qu'il dénonce chez le « primitif, très primitif qui tire sur tout ce qui ne lui est pas familier ». Cette formule reprend mot pour mot la plus stéréotypée des attitudes du photographe qui shoot spontanément sur tout ce qui lui paraît exotique. On pourrait en rester à cet effet de miroir tristement comique si l'article ne voulait nous faire croire que l'action du photographe peut contribuer à la sauvegarde des tribus menacées (grâce à ses accointances politiques sans doute). Mais les bonnes intentions ne résistent pas à la rhétorique qui nous le montre comme un vaillant découvreur en train de « mitrailler » ceux qui lui sont étrangers, contre le gré de ceux-ci.

30 décembre 2016 Blog *Gravité Futilité 2*.

Un vide juridique qui fait le plein des coffres.

"Les Wildenstein étaient poursuivis pour avoir domicilié fiscalement en France, menti sur un patrimoine estimé à plusieurs milliards d'euros en immobilier et en tableaux de maîtres."... "Le Parquet avait requis 4 ans de prison dont 2 avec sursis et 200 millions d'euros d'amende contre le principal héritier Guy Wildenstein."...

"Le président a néanmoins expliqué sa décision de relaxe par des lacunes de l'enquête et des déficiences législatives en matière de lutte contre la fraude fiscale"

Dauphiné Libéré, 13-01

On ne le dit pas assez, la France est un paradis fiscal pour les grandes fortunes qui peuvent tirer profit de quelques « déficiences législatives » finalement assez peu exploitées. Les tribunaux disposent d'un arsenal de lois pour pénaliser les petites frappes de quartier ou les bergers qui abritent des réfugiés en Haute-Savoie mais ils sont complètement démunis en matière de fraude fiscale concernant les très gros patrimoines. C'est ballot.

13 janvier 2017 Blog *Gravité Futilité 2*.

L'amour du fait-main.

L'article intitulé *Arpin l'Amour du Fait-Main*, paru dans le Dauphiné Libéré du 14 Octobre 2017, est illustré par une photographie d'un atelier de tissage qui a retenu mon attention. En avant-plan, on voit un ourdissoir datant de 1890 nous précise une petite vignette incluse dans la photo et en arrière-plan, une jeune femme qui surveille les opérations, les mains posées sur les fils qui passent entre les machines. Dans cet article, on apprend que le produit phare de la maison, le drap Bonneval est fabriqué avec de « vénérables métiers à tisser » et des « machines classées monuments historiques ». Où l'on comprend que des machines datant de plus d'un siècle certes, mais des machines tout de même, n'empêchent pas l'entreprise qui les utilise de revendiquer « le goût du fait main ». Ce paradoxe m'a d'autant plus frappé que le métier à tisser est reconnu historiquement comme la première machine-outil, le premier signe de la mécanisation du travail humain qui entraînera avec l'invention de nouvelles énergies, le développement industriel des textiles. Ainsi, des machines isolées sur un fond de carte postale, ici un village savoyard, sont devenues si familières et vénérables avec les ans, qu'on en oublie qu'elles ont supprimé des gestes, des techniques bien manuelles comme le filage avec le rouet par exemple. L'entreprise a beau mettre en avant qu'il y a encore 14 étapes manuelles dans sa production pour garantir l'estampille « tradition », il n'en reste pas moins que les étapes décisives de la fabrication de son drap, c'est-à-dire, le cardage, le filage et le tissage sont entièrement mécanisées. On apprend également dans cet article que ce qui caractérise le drap dit de Bonneval c'est d'abord la qualité de la laine provenant de la toison des moutons élevés en altitude dans le massif de la Tarentaise et du Val d'Aoste. Quand on connaît le chiffre d'affaires actuel et la progression de la production de l'entreprise, on se demande si la quantité de laine produite peut encore provenir exclusivement de cette région.

9 novembre 2017 Blog *Gravité Futilité 2*.

La pulvérisation des records.

Dimanche dernier, le record du tour du monde sur multicoque en solitaire était battu d'une semaine (durée du tour : 42 jours). L'ancien record qui date seulement de l'année dernière pulvérisait lui-même l'ancien record... Le même jour, un skieur français et une skieuse française gagnaient chacun une médaille d'or au championnat du monde de biathlon. Et, dans la foulée, l'équipe de France féminine de hand-ball devenait championne du monde en battant la Norvège en finale.

Panique dans les salles de rédaction ; les unes de journaux et le temps imparti aux sports pendant les journaux télévisés ne peuvent plus donner la première place à toutes ces informations en même temps. La plus haute marche du podium est encombrée par une foule de champions. La multiplication des événements sportifs, donc des victoires et des records restreint l'attention qu'on accorde à chacun d'eux alors qu'ils devraient être amplifiés et vécus comme des faits exceptionnels. En ajoutant à cela, la récente popularité des équipes féminines et la reconnaissance du handisport, c'est notre calendrier lui-même qui va manquer de jours pour accueillir toutes les manifestations sportives. Bientôt des exploits seront annoncés quotidiennement créant un train de petites annonces de faits extraordinaires qui vont se fondre dans notre ordinaire.

On assiste peut-être à la naissance d'une nouvelle ère où même les plus grands sportifs ne sont plus assurés d'avoir leur quart d'heure de célébrité.

19 décembre 2017 Blog *Gravité Futilité 2*.

Harvey, mon pote le cyclone.

Dans son livre intitulé Buffalo Bill, Michel Faucheux nous apprend qu'après avoir été chasseur de bisons et éclaireur dans l'armée, le célèbre cow-boy s'est converti dans le spectacle et a monté une sorte de reconstitution de la vie des colons en plusieurs scènes emblématiques de l'Ouest Américain intitulée Wild West. Dans le programme de ce show se succédaient, une parade militaire guidée par Buffalo Bill lui-même sur son cheval blanc, un dressage de chevaux, un concours de tir au pistolet, des danses d'Indiens et comme final, à ma grande surprise : « le spectacle d'un cyclone dévastant le campement d'une cavalerie américaine des plaines » (p.201).

Le cyclone était donc déjà un phénomène météorologique suffisamment courant à cette époque (années 1880) pour être retenu comme un des représentants de la mythologie du Nouveau Monde.

Ce détail apporte un éclairage sur l'attitude des texans d'aujourd'hui envers les cyclones qui ont dévasté Houston et dont je parlais récemment dans l'article *Quelque chose a vraiment changé*.

Quand on sait que le cyclone est depuis longtemps une figure familière de l'Ouest sauvage, ce que disait le journaliste Michael Kimmelman à propos de Harvey, le dernier cyclone qui s'est abattu sur Houston prend alors toute sa profondeur : "L'histoire de Harvey, et des difficultés de prise de décision de la ville de Houston est une conte typiquement américain. A maintes reprises, l'Amérique a plié la terre à ses désirs, imposant la doctrine de la Destinée Manifeste aux obstacles naturels les plus redoutables."

Les texans auraient donc si bien intégré à leur histoire et à leurs légendes, leur lutte contre les forces naturelles « les plus redoutables » quand ils ont implanté de nouvelles villes, que le fait de vouloir donner une explication rationnelle à un phénomène météorologique, (destructeur, certes mais qui leur est néanmoins familier), leur semble dérisoire. Ils ne veulent pas remettre en question l'usage des combustibles fossiles, source de leur richesse, et la mise en évidence du réchauffement climatique n'a aucun effet alarmant sur les familles de colons qui se sont installées sciemment sur des marécages infestés de moustiques, dans une contrée réputée invivable, aidées en cela par leur seule conviction religieuse suivant laquelle aucun paradis ne saurait de toutes façons, se trouver sur terre.

28 Janvier 2018 Blog *Gravité Futilité 2*.

Gun and Games.

Did you hear about this news item :

« An Iowa man says his dog inadvertently shot him while they were roughhousing. Fifty-one-year-old Richard Remme, of Fort Dodge, told police he was playing with his dog, Balew, on the couch and tossed the dog off his lap. He says when the Pit Bull-Labrador mix bounded back up, he must have disabled the safety on the gun in his belly band and stepped on the trigger. The gun fired, striking one of Remme's legs. He was treated at a hospital and released later that day. »

Associated Press, By Kaitlyn Alanis.

According to *The Messenger* this isn't the first time a dog shot a human. « In November, a dog shot a hunter— also in Iowa. » « And in 2015, The Washington Post reported that there had been 10 cases where dogs had accidentally shot humans since 2004. »

The accident with the Pit Bull Balew occurred just several days after the president Trump's NRA * speech relating to the defense of gun rights. I emphasize this coincidence to suggest to the hundreds of thousands of Americans who marched for stricter gun laws after the Parkland school shooting, that there may be, another way to prevent the dangerous behaviors of gun owners from happening. I mean it would be rather easy to pass a new law that would constrain the bearers of weapons to adopt a Pit Bull Labrador especially trained in order “to play” as Balew did. Thus while the dogs and their handlers will be roughhousing in their garden, the children will be able to study without fear in their school.

* National Rifle Association

21 Mai 2018 Blog *Gravité Futilité 2*.

La glorieuse Destinée des USA confortée par le dérèglement climatique.

L'article de Olivier Cyran intitulé « Comment Tuer une Ville », paru dans *Le Monde Diplomatique* de décembre 2018, m'a fait prendre conscience que les catastrophes naturelles qui s'abattent sur les États-Unis sont en train de réactualiser ce qu'ils ont appelé leur « Manifest Destiny », cette légende selon laquelle les massacres des Indiens ou l'invasion du Mexique par exemple, répondaient aux exigences d'une mission civilisatrice qui avait été confiée aux « puritains du Nouveau Monde » comme s'appelaient eux-mêmes les premiers colons. L'auteur explique comment la ville de La Nouvelle Orléans est en train d'être reconstruite c'est-à-dire, en fait, « gentrifiée » dans le but d'en faire un haut lieu touristique. Les populations noires, justement les plus touchées par l'inondation, n'ont pas été relogées et ont été disséminées dans d'autres villes. Les écoles ayant été détruites, l'administration en a profité pour licencier tous les profs, une des rares professions à avoir créé un syndicat fort. O. Cyran met en exergue des citations sidérantes :

« On a finalement réussi à nettoyer les logements sociaux de La Nouvelle Orléans. On n'y arrivait pas par nous-mêmes, mais Dieu l'a fait pour nous. » (Richard H. Baker (Républicain) *Washington Post*, 10 décembre 2005.

« Tout a tellement changé vous savez. Katrina [l'ouragan qui a entraîné l'inondation de la ville] a été une bénédiction » Anne Milling, épouse de l'ancien président d'une banque engagée dans les oeuvres de bienfaisance. Propos recueillis par l'auteur de l'article, 11 août 2018.

Ces sinistres déclarations nous montrent des dirigeants américains toujours plus assurés d'être du bon côté des catastrophes. On comprend mieux alors, sur quelle base reposent les convictions du bastion des climato-sceptiques aux USA quand on sait qu'ils réussissent à tirer profit du dérèglement climatique pour imposer leur politique ségrégationniste. De là, une désespérante conclusion s'impose : ce n'est pas avec des arguments rationnels, ni avec des preuves scientifiques qu'on pourra les convaincre de changer leurs modes de production d'énergie ni entamer leur foi dans ce qu'ils appellent leur « destinée manifeste ».

25 Décembre 2018 Blog *Gravité Futilité 2*.

« La puissance »

Pendant son entretien avec Philippe Parreno, Arnaud Laporte ne peut s'empêcher d'employer, par deux fois, le mot « puissance » pour qualifier ce qu'il avait ressenti en visitant l'exposition de l'artiste au palais de Tokyo. Cette expression est étonnante quand on connaît l'œuvre de l'artiste faite de tremblements (de lumières), d'évocations (Marylin). Lorsqu'il questionne l'artiste sur sa façon de « s'emparer du lieu », celui-ci refuse ce terme en précisant que son intention est de procurer des sensations, de mettre le visiteur en relation avec des données qu'il ne perçoit pas (le changement du niveau de la Seine, par exemple) en laissant beaucoup de possibilités de vacance et de déambulation. Je ne crois pas que les 5 panneaux blancs de Robert Rauschenberg aient dominé les visiteurs même s'ils ont une stature historique. En tant que surfaces sensibles révélant les changements de lumière, ils pouvaient être considérés plutôt comme une clé de l'exposition et sans doute un hommage.

Autant de propositions qui ne cherchaient pas à faire autorité. Néanmoins, il est une donnée qu'on ne peut ignorer, c'est la nature du lieu lui-même. Alors que l'artiste revendique une attention particulière à l'espace d'exposition et qu'il tient à la notion de travail « in-situ », il est difficile de faire abstraction des escaliers monumentaux, des proportions des salles, des colonnes de 15 m de haut, autant d'éléments caractéristiques de cet ancien pavillon de l'exposition internationale de 37 qui était censé représenter « la puissance » de la France.

Nous y sommes. À vouloir mettre en œuvre « l'apparition et aussi la disparition » des formes comme le dit Philippe Parreno, c'est finalement l'autorité de l'architecture conçue pour s'imposer qui prend la place de nos impressions. L'artiste offre une telle latitude au visiteur dans son appréhension de l'espace qu'il autorise même les contre-sens. C'est ainsi qu'un professionnel de l'art, sans doute sensible aux formes autoritaires, attribue malencontreusement les qualités du lieu d'exposition à l'œuvre de l'artiste qui y expose.

31 décembre 2020 Blog *Gravité Futilité 2*

Table des matières

Dispositions

Dispositions infantiles.	4
New-Néo.	5
Extrait d'un entretien avec H.S.	6
My recreative Method.	7
Ton Crédit t'a quitté.	9
Futurs Antérieurs .	11
Économie cosmétique.	13
Retours aux fondamentaux.	14
Autobiographie Synchronie.	15
Les cubes ont des racines (Position).	16

Observations

La Taupinière.	19
La pente .	20
Le mille à l'eau.	21
L'ardoise.	22
Plage-Sole.	23
La bulle d'air.	24
Le lichen.	25
Belledonne.	26
L'opercule de l'escargot	27
La bulle de savon.	28
Le sablier.	29
L'éclipse du soleil.	30
La lune rousse.	31
Le Nautille.	32
Entaché de lumière.	33
L'économiseur d'écran.	34
« A vol d'oiseau ».	35
Les flaques d'eau.	36

Œuvres

Notes sur le moulage.	38
Les lignes Nazcas.	39
Notes sur Eva Hesse.	40
Fourmi-lion.	41
Dé-Die.	42
Un million d'années.	43
« L'esprit Benjamin Franklin », Grégoire Bergeret.	44
Entretien avec Roman Singer.	46
Monumental.	49
Les lignes, la ligne de Tony Grand.	51
« De Paris à Paris par mer. »	53
Note Tenue.	54
« When things start to coalesce ».	55
Une vieille idée fixe de la sculpture.	56
Le tapirage.	57
Un pigment noir qui fait tache, Anish Kapoor.	58
Anish Kapoor 0.2	59
Le paradisiaire festonné.	61
Le fil abstrait de son fond.	62
<i>Forme Extraite 2</i> , rappel.	63
<i>Volos</i> , Hubert Duprat.	64
Actualités.	65
Bara Bahau, la main grave la main.	67
Nuit surexposée.	68

Lectures

Sur les dessins de Seurat.	70
Modes de séduction-persuasion de Galilée.	71
Ce jour inconsciemment gagné.	74
Blanc foncé.	75
5040.	77

« Agnes Martin, le dos au monde ».	78
Collectionneur et philosophe.	79
Buckminster Fuller.	80
De la cohérence.	82
1960 Manzoni, Klein.	84
Puissance des images.	85
Learning from Ben Fry.	86
Les cloches s'entendent encore bien sur le Net.	87
COCA & Culturomique.	89
Défense de la langue française.	90
Une insistante légèreté.	91
Deux almanachs du 18ème siècle.	93
Simon Hantaï.	94
Durite.	95
Eugène Viollet-Le-Duc	96
Le show de Mr. Whitefield.	97
The age of experiments.	98
Dire et Redire.	99
Dire et Redire (suite).	100
Les Prairies sans les Indiens.	101
Littérature d'exceptions.	102
Poètes traducteurs, traducteurs poètes.	103
Les trancheurs de tête ne renonce pas à leur habitude.	104
Giacomo Leopardi batailleur.	105
« Culture du mensonge ».	106
Des traces de dinosaures au plafond.	107
Victor Klemperer, temps tissés.	108
Le trichoptère, Hubert Duprat, Jean Henri Fabre.	110

Représentations.

L'équateur au pôle.	112
La proie du nombre.	113
Un arc-en-ciel dans des vapeurs alcoolisées.	114
« L'esprit Benjamin Franklin » 2, <i>Delight and wonder</i> .	115
De l'espace, du temps et du papier.	118
Le point sur le Pôle Sud.	119
Deux notes pour un parsec.	120

Informations

Le rêve américain.	122
Le papier sans mémoire.	123
Les jeunes polonais ont leurs sociologues.	124
Silence, on tourne en rond.	125
40 mètres ou 37 mètres.	126
De la colle par « infiltration ».	127
La solitude du satellite géostationnaire.	128
La crise comme révélateur.	129
Global Scrabble.	130
« De quelques viols légaux ».	131
Grammaire d'expert.	132
« Le primitif qui tire sur tout ce qui lui est étranger. ».	133
Un vide juridique qui fait le plein des coffres.	134
L'amour du fait-main.	135
La pulvérisation des records.	136
Harvey, mon pote le cyclone.	137
Gun and Game.	138
La glorieuse destinée des USA.	139
« La puissance ».	140

