

Coordenação  
Coordination: José Quaresma

Co-Coordenadores  
Co-Coordinator:  
Alys Longley  
Fernando Rosa Dias  
João Maria Mendes

# INVESTIGAÇÃO EM ARTES E ABSURDO

Métodos Informais  
e Institucionalização do Conflito

Research in Arts  
and Absurdity

Informal Methods  
and Institutionalization  
of the Conflict

Recherche en Arts  
et l' Absurde

Les Méthodes Informelles  
et l'Institutionnalisation  
du Conflit

# Absurde : hypothèse par indifférence vs fiction juridique

(Recherche et continuité des écritures liquides - II)

Pierre Baumann  
Université Bordeaux Montaigne  
EA4593 CLARE, équipe Artes

« À l'abri des attaques d'un chasseur de cachalots tel que le *Péquod*, elles nageaient paresseusement, la bouche ouverte à travers le krill qui reste pris dans les fibres des fanons tandis que l'eau est expulsée entre les interstices de sa prodigieuse jalousie. »

Herman Melville, *Moby Dick*

## DIRE

Que doit-on entendre de cette citation en exergue ? L'allusion à une entreprise absurde que fut celle d'Ismaël de partir en quête du cachalot mythique ? La référence explicite à une entreprise d'écriture surhumaine forgée par l'expérience de matelot de son auteur (Melville) ? Tout ceci à la fois probablement, mais aussi on doit entendre ce qui est à lire entre les lignes : le bruit assourdissant de l'eau expulsée violemment, du dedans au dehors, brièvement alors qu'on ne s'y attend pas. La marque puissante du réel. L'étrangeté surnaturelle d'un événement à la fois familier, tant on s'est préparé à le vivre et parfaitement hostile parce qu'on préférerait (« I would prefer not to ») à l'instant ne pas avoir à en subir l'épreuve<sup>1</sup>. Il faut vaincre l'absurdité pour voir, entendre, sentir chaque segment de cette expression intense qui s'expose soudainement. *Moby Dick* se construit autour d'une épopée incertaine et effroyable, métaphore par excellence de la recherche qui, à lui seul, constitue un formidable récit d'aventure, un traité de cétologie, une méditation fragmentaire sur la nature humaine, une expérience de mise en fiction sur la base de faits réels et sur l'absurdité de la vie. L'absurdité, ici, comme dans bon nombre de récits d'aventures confrontés à la dureté réelle de la nature, se loge dans le rapport d'intensité entre la simplicité des actions à mener — marcher, avancer, lutter

<sup>1</sup> Cf. Albert Camus : « Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment d'absurdité » in *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 20)

contre le froid, l'eau salée, la glace, l'hostilité extrême naturelle et animale —, leur dureté extrême et le caractère insensé, déraisonnable et irrationnel d'une quête en apparence vaine et secondaire — atteindre le cachalot, gravir une montagne, faire le tour du monde, pêcher un poisson. Cette intensité viendrait de la capacité à surmonter l'hostilité dure de la nature, de notre incapacité à la penser en entier et de la conscience du caractère éphémère de l'existence. Melville raconte cela, Hemingway, le récit de de Lapérouse aussi, comme celui de de Bougainville, Vequet autrement encore, et plus effroyablement enfin Shackleton<sup>2</sup>. Très récemment, en 2016, Catherine Poulain fait le récit contemporain de ce type de quête métallique<sup>3</sup> qu'est la pêche en Alaska. Alors qu'elle est en fond de cale pour dégager au pic à glace, avec des mains balafrees et tuméfiées, les résidus de glace et de bouillie saumâtre nauséabonde, de bouts de calamars en décomposition (des appâts) après la longue campagne de pêche elle (elle, c'est Lili) raconte:

- On m'appelle d'en haut. Mais je ne peux plus m'arrêter. J'ai bien trop de force en moi.
- Viens déjeuner Lili !
- Je sors la tête de mon trou sombre. Dehors le soleil. Je cligne des yeux. Autour de moi le skipper, Dave et Jude, Simon. Je les regarde tous les quatre, l'un après l'autre, le rire me gagne, la joie me secoue, à en tomber tête renversée dans le ciel d'été. Je ferme les yeux. Quand je les rouvre les hommes sont toujours au-dessus de moi. Ils me fixent avec un étonnement de plus en plus grand et qui se met à ressembler à de la tendresse.
- Eh bien Lili, qu'est-ce qu'il y a de si drôle au fond ?
- Ian et Dave m'ont chacun saisi un poignet et ils me tirent à bout de bras. Le rire m'a reprise en m'élevant dans les airs.
- Je m'envole !

Et pourtant quelques lignes plus loin :

J'ai la mort dans l'âme, un chagrin qui me clouerait sur place, je viens de comprendre que cela ne va pas durer longtemps, la vie à bord, les hommes, le bateau. Bientôt tout va finir, je serai à la rue, le cœur nu. La journée s'étire. Simon bâille. Il est pris dans la demi-pénombre de l'auvent. Le soir n'arrivera donc jamais<sup>4</sup>.

En effet, ça ne dure pas. C'est peut-être cela l'absurdité : tout faire pour parvenir à une destination, pour vérifier une hypothèse, toucher un but, une fin, mais aussi tout faire pour que cette solution se maintienne dans son état de mélange, de dissolution, de liquidité (sens chimique de la solution) le plus longtemps possible et que le résultat, la solution (mathématique) tombe le plus tard possible. L'absurde c'est chercher ce résultat sans le vouloir tout à fait. C'est, autrement dit, déplacer le sujet. Chercher dans l'angle mort. L'important n'est pas de savoir si la pêche sera miraculeuse ou ne le sera pas, mais c'est de vivre avec intensité la partie (éventuellement la fin de partie – avec ou sans échecs)

2 cf. Herman Melville, Moby Dick, Ernest Hemingway, *Le vieil homme et la mer*, Vequet, *Peau de phoque*, Jean-François de Lapérouse, *Voyage autour du monde sur l'Astrolabe et la Boussole*, Louis Antoine de Bougainville, *Voyage autour du monde*, Sir Ernest Shackleton, *L'Odyssée de l'endurance*.

3 Froide, dure, coupante, blessante, dense, conductrice, à l'odeur ferreuse comme le sang.

4 Catherine Poulain, *Le grand marin*, Paris, éd. De L'olivier, 2016, pp. 216-217.

avec toute l'intensité que permet la vie. L'absurde, c'est construire un raisonnement, échauffer des hypothèses en étant (relativement) indifférent à son résultat pour chercher et trouver autre chose logé au cœur du réel que dicte l'épopée. L'absurde, ce serait mettre en permanence au débat le rapport entre le pragmatisme de la vie et la théorie abstraite qui se construit au cœur de nos intentions. L'absurde est un négoce entre la solution chimique et la solution mathématique, entre ce qui se feutre au contact de la matière et ce qui se calfeutre au cœur de la pensée abstraite.

Mais au juste, où prend racine, en Français, ce petit mot, *absurde* ? Absurde vient du latin *absurdus*, qui signifie « dissonant », composé de *ab-* (à) et de *surdus* « inaudible » (sourd). *Absurdus*, comme *absonus*, signifie « discordant », « qui n'est pas dans le ton » et « hors de propos ». En ancien Français, le mot prend le sens de « fou, qui est contraire à la raison » et plus récemment Camus lui confère la valeur de « privé de sens logique ». Aussi la chose absurde, dénote ; elle contrarie le cours attendu des choses et le sens des hypothèses. L'absurde rend *intranquille*, négocie avec l'inexplicable (« Agir, c'est réagir contre soi-même. Influencer, c'est sortir de chez soi. J'ai toujours été frappé par cette absurdité : alors que la réalité substantielle est une série de sensation<sup>5</sup>(...) » écrit Pessoa). En un sens l'absurde réfute la validité d'un fait, d'un geste ou d'un raisonnement. Il invalide le bienfondé d'une hypothèse. L'absurde tient dans la création d'une discontinuité là où l'on attend de la continuité : un son en accord avec un autre, une pensée avec une autre, un geste logiquement à la suite d'un autre, une pensée en concordance avec une expérience. Ici, par l'absurde, le son qui vient dissonne, le geste dénote et plus encore contrarie, réfute une évidence, entrave un fait. Il souffle un vent de folie (fou vient de *folis* « soufflet ») qui fait marcher la pensée en diagonale, qui fait que le produit d'un fait ne conduit pas là où l'on s'attend et permet de penser ce qui paraît inacceptable, permet de découvrir, d'inventer l'inimaginable, l'inattendu.

Aussi l'absurde met au centre de l'arène le rapport entre la conception et la réalité d'un fait. Il rend la vie plus intéressante que tout autre chose. Il la liquéfie, fait de tout homme un "homme-dé", de toute recherche une nouvelle recherche, une théorie du changement<sup>6</sup>. En exergue de son roman *L'homme-dé*, Luke Rhinehart cite Carl Gustav Jung :

Mon but est d'aboutir à un état psychique dans lequel mon patient se mette à expérimenter sur sa propre nature — un état de fluidité, de changement et de croissance, dans lequel plus rien ne serait éternellement figé, désespérément pétrifié<sup>7</sup>.

Autrement dit, l'absurde liquéfie les amarres, redonne sens à la liquidité entropique, ramifiée, désorganisée, intuitive de la pensée (créatrice). L'errance liquide, *planctonique*, celle qui perd (et part dans tous les) sens contrarie le cours attendu (déterminé logiquement par ce qui précède et par sa fin).

5 Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1998, p. 272.

6 Je me réfère là bien entendu au *Yi Jing*, *Le livre des changements*, « (...) les chinois, eux, ont traqué l'éternel dans sa forme la plus quotidienne : le changement incessant, le roulement saisonnier. Le Yi Jing n'édifie aucun système explicatif de l'univers, il n'explore pas la cause de son existence ou la finalité de son devenir, il ne révèle rien qui doive être l'objet d'une croyance, il ne fait que constater une évidence qui ne rejette aucune foi, qui ne contredit aucune science : le changement est la vie même. », Cyrille J.-D. Javary in *Yi Jing*, *Le livre des changements*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 1.

7 Carl Gustav Jung, in Luke Rhinehart, *L'homme-dé*, Paris, éd. De L'olivier, 1995, p. 11.

## Hypothèse par indifférence

Petit retour en arrière. Que faire de cette liquidité générée par l'absurde ? Quelle leçon en tirer si ce n'est qu'il faut coûte que coûte suivre la métaphore : naviguer dans l'impermanence et suivre son cap, tenir son objectif, lutter contre les turbulences et avancer, ausculter des positions, résister et ne pas se laisser, en contrepartie, pétrifier par l'incertitude permanente et qui, selon Zygmunt Bauman, à la fois déstabilise nos sociétés (les conduit vers un tout sécuritaire auto-centré), suspens les migrants dans un état « définitivement provisoire », dans des emplacements « durablement temporaires », qui vivent au jour le jour dans le désespoir généré par une vie sans finalité. Ces migrants « ne sont pas seulement, écrit encore Z. Bauman, *intouchables* mais aussi *impensables*<sup>8</sup> ». Mais là, peut-être, l'absurde n'est même plus. Il n'y a plus de dissonance possible car il n'y a plus de finalité, plus de polarité, plus de positionnement, plus de pensé. Paradoxalement l'absurde est terriblement nécessaire : il permet de vivre l'impossible en affirmant la persistance d'un possible, aussi secondaire, improbable, incertain puisse être à l'avenir ce possible. Ces considérations et la lecture de Zygmunt Bauman tirent l'analyse vers un sujet plus politique qui nous éloigne de l'objet de ce livre mais qui pourrait, assez hypothétiquement ouvrir quelques perspectives de réponses à une partie du sous-titre du présent ouvrage : « Recherche en arts et l'absurde, les méthodes informelles et l'institutionnalisation du conflit ». Si on oublie un instant le sens général<sup>9</sup> accordé à l'expression, que faut-il entendre par *institutionnalisation du conflit* ? Il y aurait une perspective généralisatrice (voire étatique et politique) du conflit, qui résulterait de l'usage excessif de l'absurde (pour autant qu'on prenne pour acquis que l'absurde est une mise en conflit), avec lequel l'art aurait maille à partir, que nous ne suivrons pas. Il y aurait en effet un danger à vouloir systématiser, institutionnaliser et généraliser l'absurde, ce qui risquerait de conduire à des apories galvaudées.

Henri Poincaré, dans *La science et l'hypothèse* aborde un aspect qui, dans le cas présent pourra paraître incongru, mais qui, pas à pas, fait dériver ces travaux vers l'énoncé d'une série de finalités de méthodes (et je prendrai appui en fin de texte sur la présentation d'une expérience que j'ai conduite) à destination de la recherche-crédation.

Disons que pour accepter tout à fait ce qui suit, il faut admettre un pré-requis que nous pourrions pas la suite mettre en crise. La recherche scientifique et artistique exigent autant que possible une forme de généralisation, une recherche de lois applicables ici et là-bas. Mais on sait aussi combien en art la généralisation est parfois négociable. On sait combien, parfois, une expérience de création n'a de valeur et de validité que dans un champ restreint.

Un, Poincaré dans son chapitre « Rôle de l'hypothèse » dit d'abord que :

Toute généralisation est une hypothèse ; l'hypothèse a donc un rôle nécessaire que personne n'a jamais contesté. Seulement elle doit toujours être, le plus tôt possible et le plus

8 Zygmunt Bauman, *Le présent liquide, peurs sociales et obsession sécuritaire*, Paris, Seuil, 2007, pp. 63-66. Ouvrage d'une criante actualité quand aux conflits et aux divers attentats récents.

9 « L'institutionnalisation des conflits » renvoie à un ensemble de règles qui sont mises en place progressivement pour réguler les conflits dans le cadre des conflits sociaux en particulier et des rapports entre les syndicats de salariés et le patronat. Cette institutionnalisation a notamment pour conséquence (objectif inavoué) de renforcer la position d'interlocuteur privilégié des syndicats au détriment des autres salariés non « institutionnalisés ».

souvent possible, soumise à vérification. Il va sans dire que, si elle ne supporte pas cette épreuve, on doit l'abandonner sans arrière-pensée. C'est bien ce qu'on fait en général, mais quelque fois avec une certaine mauvaise humeur<sup>10</sup>.

Avoir suivi et abandonner une mauvaise hypothèse n'est pas chose stérile, explique Poincaré. Ces hypothèses permettent parfois de tirer d'une expérience ce qu'on n'aurait rien tiré si cette expérience n'avait pas été suscitée par une hypothèse (fausse). On est ici non pas du côté de l'absurde, mais plutôt porté par une attention à la sérendipité.

Deux, Poincaré précise qu'il « importe de ne pas multiplier les hypothèses outre mesure et de ne les faire que l'une après l'autre<sup>11</sup> ».

Trois, il y a plusieurs sortes d'hypothèses, la première est dite « naturelle » :

Il y a d'abord celles qui sont toutes naturelles et auxquelles on ne peut guère se soustraire. Il est difficile de ne pas supposer que l'influence des corps très éloignés est tout à fait négligeable, que les petits mouvements obéissent à une loi linéaire, que l'effet est une fonction continue de sa cause. J'en dirai autant des conditions imposées par la symétrie. Toutes ces hypothèses forment pour ainsi dire le fonds commun de toutes les théories de la physique mathématique. Ce sont les dernières que l'on doit abandonner.

La projection de cette typologie d'hypothèse dans le champ des arts est elle aussi assez évidente. Ce pourrait être la dynamique complémentaire des couleurs, les conditions d'équilibre de compositions assujetties à la symétrie, etc.

Quatre,

Il y a une seconde catégorie d'hypothèses que je qualifierai d'indifférentes. Dans la plupart des questions, l'analyste suppose, au début de son calcul, soit que la matière est continue, soit, inversement, qu'elle est formée d'atomes. Il aurait fait le contraire que ses résultats n'en auraient pas été changés ; il aurait eu plus de peine à les obtenir, voilà tout. Si alors l'expérience confirme ses conclusions, pensera-t-il avoir démontré, par exemple, l'existence réelle des atomes ? Dans les théories optiques s'introduisent deux vecteurs que l'on regarde, l'un comme une vitesse, l'autre comme un tourbillon. C'est là encore une hypothèse indifférente, puisqu'on serait arrivé aux mêmes conclusions en faisant précisément le contraire ; le succès de l'expérience ne peut donc prouver que le premier vecteur est bien une vitesse ; il ne prouve qu'une chose, c'est que c'est un vecteur ; c'est là la seule hypothèse qu'on ait réellement introduite dans les prémisses. Pour lui donner cette apparence concrète qu'exige la faiblesse de notre esprit, il a bien fallu le considérer, soit comme une vitesse, soit comme un tourbillon ; de même qu'il a fallu le représenter par une lettre, soit par  $x$ , soit par  $y$  ; mais le résultat, quel qu'il soit, ne prouvera pas que l'on a eu raison ou tort de le regarder comme une vitesse ; pas plus qu'il ne prouvera que l'on a eu raison ou tort de l'appeler  $x$  et non pas  $y$ . Ces hypothèses indifférentes ne sont jamais dangereuses, pourvu qu'on n'en méconnaisse pas le caractère. Elles peuvent

<sup>10</sup> Henri Poincaré, *La science et l'hypothèse*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1968, p.165.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 166.

être utiles, soit comme artifices de calcul, soit pour soutenir notre entendement par des images concrètes, pour fixer les idées, comme on dit. Il n'y a donc pas lieu de les proscrire<sup>12</sup>.

Enfin, cinquièmement, Poincaré introduit une troisième forme d'hypothèse :

Les hypothèses de la troisième catégorie sont les véritables généralisations. Ce sont elles que l'expérience doit confirmer ou infirmer. Vérifiées ou condamnées, elles pourront être fécondes. Mais, pour les raisons que j'ai exposées, elles ne le seront que si on ne les multiplie pas<sup>13</sup>.

Il se trouve que l'hypothèse par indifférence, telle que la conçoit ici Poincaré, répond parfaitement à la méthode employée par Duchamp (sous influence de Poincaré qu'il avait lu à la bibliothèque Saint Geneviève<sup>14</sup>) : cette *indifférence esthétique* dont parle Duchamp n'est pas celle qui mépriserait la chose produite ou choisie, mais la volonté délibérée et dissonante (donc à l'époque parfaitement absurde) de ne pas faire de différence ni sur le choix d'un objet plutôt qu'un autre (un œuvre ou un objet qui n'en est pas), ni sur les critères pseudo-esthétiques qui conduiraient à ce choix plutôt qu'un autre. Autrement dit le processus ne permet pas de démontrer la fonction spécifique de tel objet (un porte-bouteille) en comparaison de tel autre (une pelle à neige) mais seulement de vérifier à partir de la chaîne de montage (*inscription* des readymades et validation institutionnelle) l'hypothèse qu'on a bel et bien affaire, contre l'absurdité avancée, à une œuvre d'art et par la même, du fait de la généralisation possible au profit de tout autre objet, que tout objet soumis à un tel protocole peut effectivement être acceptablement traité comme une œuvre d'art (ce qui bien entendu advint !). On sait combien cette force de généralisation par l'absurde a eu historiquement une résonance déterminante sur l'ensemble de la création du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle et qui s'est, notamment, avéré fructueux pour Robert Filliou (*principe d'équivalence* : bien fait, mal fait, pas fait). Le lecteur saura aussi sans difficulté déceler les limites des ces finalités décalées dès lors que la systématisation des ces hypothèses par indifférence opèrent et l'institutionnalisation de l'absurde se généralise. Duchamp le premier avait (par un effet de parallélisme<sup>15</sup> assez troublant avec Poincaré) lui aussi mis en garde sur l'intensification excessive.

Très tôt je me rendis compte du danger qu'il pouvait y avoir à resservir sans discrimination cette forme d'expression et je décidai de limiter la production de ready-mades à un petit nombre chaque année<sup>16</sup>.

12 *Op. cit.*, pp. 166-167.

13 *Op. cit.*, p. 166.

14 Cf. P. Baumann, *Brancusi et Duchamp les hommes-plans*, Aix-en-Provence, PUP, 2008. Cet ouvrage traite notamment des inframincines duchampiens et des influences mathématiques sur Duchamp.

15 Il y a là un trait particulièrement caractéristique de la méthode duchampienne et assez peu éclairé qu'est l'usage récurrent de l'analogie : analogie entre science et art, analogie entre corps et machine, analogie entre faire et non faire, etc.

16 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1994, p. 192.

Si Duchamp est un cas propice à l'étude de l'absurde et des méthodes employées (très souvent par procédures analogiques) on ne fera ici que mention subsidiaire d'une hypothèse particulièrement facétieuse, non plus indifférente, mais parfaitement absurde tant elle malmène le rapport entre l'expérience, sa maîtrise et l'incertitude de rencontrer cette situation expérimentale. En 1932, Marcel Duchamp et Vitaly Halberstadt publient un traité d'échec intitulé *L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*. Le traité aborde un ensemble de configurations de fin de parties particulières qu'on appelle en allemand *zugzwang*, où il ne reste sur l'échiquier que les rois et quelques pions et où les pions sont eux-mêmes bloqués dans leurs déplacements. Traité pour réussir des fins qu'on ne rencontrera que très très rarement... absurde par excellence, ou renversement de l'absurde parce qu'il tente d'apporter la parade (géométrique) à la mort annoncée d'un roi<sup>17</sup>.

Aussi l'absurde, en gardant toujours un petit espace pour l'utopie (celle de croire que la situation se présentera, qu'on tombera sur ces positions du jeu, que l'on parviendra à trouver et à anéantir un cachalot...) *subtilise* le mensonge (le rend subtil !) met immanquablement la vie en fiction. Il y aura toujours un écart patent entre des évidences réelles — l'eau, le froid, la glace, le métal, la faim — les fictions qu'elles permettent de construire et les conclusions (voire les généralisations) qu'elle permettent de tirer. Je dirais que ça fait presque *Force de loi*<sup>18</sup>. L'absurde prête à sourire parce qu'on sait très bien que l'appareillage des faits et des gestes ne permet pas tout à fait d'obtenir le résultat escompté. Ça dérape, ça sonne faux, c'est un peu faux, mais on le sait et on le prêche. Il y a toujours complication entre l'intention et la fonction (cf. fiches bricolages du professeur Choron).

## Fiction juridique

Si la science n'hésite pas à des fins utiles à employer l'absurde, le droit, lui aussi, pense parfois des schémas absurdes à partir de l'usage de la fiction. Yan Thomas explique dans *Les opérations du droit*, groupe de textes publiés initialement de manière éclectique, au chapitre 6 « *fictio legis*, L'empire de la fiction romaine et ses limites médiévales » :

La fiction est un procédé qui, on l'a assez souvent signalé, appartient à la pragmatique du droit. Elle consiste à d'abord travestir les faits, à les déclarer autres qu'ils ne sont vraiment, et à tirer de cette adultération même et de cette fausse supposition les conséquences de droit qui s'attacheraient à la vérité que l'on feint, si celle-ci existait sous les dehors qu'on lui prête<sup>19</sup>.

Aussi précise Thomas, « la fiction requiert avant tout la certitude du faux » et de ce fait dans son hypothèse même avance en revendiquant l'absurdité d'un fait, c'est-à-dire la contradiction entre une réalité patente et l'idée que l'on s'en fait (si doute sur la fausseté il y avait on tomberait dans un tout autre champ, explique Thomas, celui de la *présomption*). Toutefois, dans le cas présent, l'absurde est « artifice » car il sert une finalité à atteindre.

17 Il y a bien entendu dans le cas présent chez Duchamp effet de métaphore et retour de la figure du roi (et indirectement de la reine). Comment faut-il faire pour que, malgré tout, en fin de partie (alors que la *Mariée* négocie encore avec ses *célibataires* dans un *Grand verre brisé*), le roi ne soit pas mat – ou le soit à tout prix (finalités équivalentes uniquement différenciées par le point de vue – blanc ou noir – que l'on prend) ?

18 Jacques Derrida, *Force de loi*, Paris, Galilée, 1994.

19 Yan Thomas, *Les opérations du droit*, « *Fictio legis*, l'empire de la fiction romaine et ses limites médiévales », Paris, EHESS, Gallimard, Seuil, p. 133.



Thomas explique que cette *fiction légale* est fort utile, elle permet de faire évoluer le droit, d'abandonner des « notions surannées et en forgeant des institutions franchement neuves, le droit adapterait l'ancien au neuf en prêtant au neuf les apparences fallacieuses de l'ancien<sup>20</sup> ». C'est là toute la force de la fiction légale, c'est d'être capable en quelque sorte de forcer le réel non pas de manière mensongère (la fiction assume le faux sans le cacher) comme l'absurde assume les dissonances contradictoires comme moteur.

En somme on fait « comme si » c'était « comme ça » et ce « comme ça » permet à un « cela » d'exister parce qu'il est évident qu'il faut qu'il existe ainsi.

Il est, explique Thomas, deux types de fictions légales. L'une *négative* (on fait comme si ça n'était pas comme ça) et une fiction *positive* (on fait comme si c'était comme ça). Pour la négative, Thomas donne l'exemple des guerriers prisonniers. Pour que le testament soit valable on fait « comme s'ils n'étaient pas tombés au pouvoir de l'ennemi » (mais mort à l'instant même de tomber captif). La fiction positive peut être employée dans le cadre de l'adoption lorsqu'on « supposait que l'adrogé avait été engendré par l'adrogeant<sup>21</sup> ». C'est l'opération fictive de ce transfert de paternité qui permettait l'adoption.

En terme de recherche en arts, ce modèle présente des intérêts multiples. S'il donne à repenser des rapports de paternité artistiques et des processus de création qui prendraient appui sur l'adoption des œuvres (faire comme si les objets et les œuvres changeaient de paternité/maternité), il nous a aussi permis de mettre au débat l'écart entre le cadre légal des œuvres d'art, leur ancrage dans le code de la propriété intellectuelle et la réalité contemporaine de certaines pratiques exemplairement incarnées par des procédures de réplique que je résumerai brièvement de la manière suivante<sup>22</sup>. Ayant réalisé plusieurs répliques fidèles de *Colonnes sans fin* de Brancusi, le droit (par l'intermédiaire des ayant droits et de leur avocat) avait conclu à la négation de l'existence de ces pièces par leur interdiction (et l'obligation de les détruire). Ces colonnes furent considérées comme de la contrefaçon. C'est une fiction négative avancée par les ayant droits eux-mêmes :

C'est une fiction d'inexistence. Plutôt que d'inventer ce qui n'existe pas, le droit nie ostensiblement ce qui existe. Une donnée un événement, un acte sont ainsi abolis et effacés, quoique l'on marque bien par une expression manifeste de l'irréalité même de l'opération, qu'il s'est au contraire produit<sup>23</sup>.

En résumé, en niant la possibilité d'existence des ces œuvres, les ayant droits attestaient par ailleurs la réalité d'un fait produit avec évidence par un autre artiste que Brancusi et dont la destinée n'était pas mercantile (diffère de la contrefaçon d'un sac de marque de luxe pour lequel on fait croire que c'est un vrai, on réfute la « certitude du faux », on ment) mais esthétique et portée par l'évidence naturelle du pouvoir de l'art à régénérer ses propres formes. L'absence apparente de différence (elle aussi fictive car une étude attentive permet d'en déceler les écarts) entre l'original et sa réplique crée de la

20 Yan Thomas, *op. cit.*, p. 135.

21 Yan Thomas, *op. cit.*, p. 146

22 Je renvoie à un article dans lequel j'ai développé cet usage de la fiction juridique à partir de la mise en œuvre de répliques de *Colonnes sans fin* de Brancusi. P. Baumann, « La réplique à l'épreuve de sa fiction juridique (Brancusi/Baquité) », in Bruno Goosse et Jean Arnaud (dir.), *Document fiction et droit en art contemporain*, Aix-en-Provence, PUP, 2015, pp. 122-137, consultable aussi sur Academia : <https://u-bordeaux3.academia.edu/PierreBaumann>.

23 Yan Thomas, *op. cit.*, p. 139

différence par l'écart licite entre l'artiste inventeur (Brancusi) et l'artiste qui « adopte » et répète une forme. L'expérience avait mis en avant l'écart criant entre les différents cadres légaux (en fonction des pays) qui ordonnent la création et les dynamiques naturelles et actuelles de production des œuvres.

Un peu plus loin d'ailleurs, Yan Thomas, souligne toute l'importance et la force de la fiction juridique ainsi que l'utilité de prêcher le faux pour défendre le vrai.

Au-delà même des techniques d'adaptation du droit et des circonstances nouvelles, la *fictio* romaine nous aide à nous interroger sur le rapport qui unit fondamentalement droit et fiction, positivité juridique et construction ; bref, sur la radicale déliaison de l'institutionnalité d'avec les choses de la nature<sup>24</sup>.

Et Thomas observe plus encore :

Derrière la fréquence et la banalité de la fiction légale en droit romain se découvre bien plus qu'un constant effort d'évolution au moindre coût, bien plus qu'une évolution qui aurait pour principe de ne pas altérer de front les institutions canoniques. En dehors même de leur vertu d'accommodation du droit au temps, on peut y voir une manière radicale de construire les institutions juridiques aux antipodes de toute vérité tangible. Une manière autrement dit, de souligner l'écart au fait comme étant constitutif du droit<sup>25</sup>.

Le modèle de la fiction juridique permet d'apporter une autre précision quant à l'expression contenue dans le titre du présent ouvrage et qui nous posait, plus haut, quelques problèmes, « l'institutionnalisation des conflits ». La fiction légale apporte en quelques sortes un complément de réponse : l'absurde (contenu dans le cas présent dans la fiction légale/*fictio legis*) malmène l'institutionnalisation. Il est moteur de mutation, agitateur et contradicteur des habitudes. Par le renversement de l'absurdité qu'il génère, il permet d'élargir les limites de l'œuvre, de déplacer les façons de voir. Si fluidité et liquidité il y a, les méthodes avancées (et celles incarnées par l'hypothèse par indifférence comme par celle de la fiction juridique) n'ont rien d'informelles. Quand bien même l'absurde met l'expérience créative et la recherche au cœur d'un monde mouvant (changeant et fluide), l'absurde construit par la force une continuité nécessaire, je dirais même « vitale ».

## FAIRE

La seconde partie de ce texte s'empare de cet appareil théorique qui met en avant la thèse que la recherche en art passe par des faits. Nombreux sont donc les protocoles de recherche qui peuvent employer l'absurde. Les lignes qui suivent illustrent par la pratique, par la mise en œuvre d'un processus artistique de recherche, une autre manière d'interroger dans l'angle mort de l'analyse la portée opératoire de l'absurde à l'aune d'une liquidité (de faire et de penser) qui vient défendre une méthode de recherche basée sur la continuité des écritures. Accessoirement, à travers la restitution d'une expérience qui

<sup>24</sup> Yan Thomas, *op. cit.*, p. 137.

<sup>25</sup> *Ibid.*

avait pour sujet l'étude du plancton, ce texte prolonge un *exercice* de l'absurde basé sur l'écriture et la réécriture, sur une mise en marche d'une suite de dissonances entre un dit, un redit, des faits et des refaits. Autrement dit c'est ce qui suit qui a généré ce qui précède desquels on peut dégager les principes (s'il en est) fondamentaux suivants :

- chercher la continuité du discontinu (autrement dit trouver de la cohérence dans l'absurde, de la solidité dans la fluidité) ;
- appréhender la dureté du faire (se remettre dans le réel pour le réel) ;
- réchauffer l'indifférence (repositionner des positions, l'absurde déplace les finalités, relocalise les objets de recherche) ;
- discuter les relations et les emplois entre analogie et métaphore (à partir de l'usage des sciences, du droit ou de l'art) ;
- contredire la théorie par l'évidence des faits et vice versa (« fictionner »)

## Écriture liquide

J'ai mené pendant plusieurs années une étude sur le plancton, qui fit l'objet de trois publications<sup>26</sup> et trouve des ramifications élargies dans nos travaux plus récents sur *Les objets libres* et l'écologie de l'art. Ce projet mettait au centre du débat la fonction même des écritures, celles qui permettent d'étudier avec un œil scientifique et artistique un modèle biologique (le plancton) à travers un appareil de ressources diverses : ouvrages, articles, documents, documentaires, témoignages, rencontres avec des spécialistes, collectes, observations directes, manipulations, expérimentations et analyses. Ces ressources permettent de connaître les différentes structures planctoniques, leur classification, leur composition chimique, leurs formes extrêmement diverses, leur influence sur les équilibres écologiques, leurs aptitudes à la survie, leurs écosystèmes. Ces ressources tiennent compte aussi des écritures *matérielles* qui résultent d'un ensemble de protocoles : récolte du plancton, classement des particules, documentation photographique issues d'observations microscopiques, analyses chimiques, etc. Pour le biologiste, la collecte, les analyses et le classement permettent d'identifier, d'ordonner, de hiérarchiser, de quantifier, de caractériser la diversité de ces corps marins. Une densité, une forme, une classification *parlent*. Ces écritures permettent de restituer des résultats scientifiques et d'en conclure une quantité remarquable de connaissances relatives à la vie en détail de ces écosystèmes, tout comme de l'équilibre général de notre écologie terrestre.

Ces travaux ont permis aussi d'observer comment la création artistique s'empare de cette culture et met à l'épreuve les fonctions de ces écritures scientifiques, comment l'écriture artistique procède à des réemplois, des analogies et des métaphores de ces données, comment ces dispositifs de création permettent de reposer la question du choix d'un objet, de son observation, de son placement et déplacement, de sa reconstruction, de sa reformulation et parfois à partir de configurations inattendues (pour ne pas dire absurdes).

26 Pierre Baumann, « contre les apparences du geste, un geste de plancton », in Michel Guérin (dir.), *Le Geste, entre émergence et apparence*, Aix-en-Provence, PUP, 2014, pp. 107-135. Voir aussi *LLH papier*, édité avec le soutien du laboratoire Clare et des éditions Appendices, livre d'artiste, 18,7x14x2 cm, 100 exemplaires, 162 pages (60 planches recto-verso et un livret de 42 pages), janvier 2015. Et à paraître en même temps que le présent article à l'automne 2016 un article d'où proviennent partiellement ces lignes : « Recherche et continuité des écritures (liquides) », in *Ecriture et création*, Pierre Sauvaget (dir.), Bordeaux, PUB, coll. Artes, 2016.

Or, ce rapport entre science et art tisse un réseau de relations complexes qui ne se résume pas à une récupération esthétique du modèle planctonique. Il y aurait trois axes :

Un, savoir, voir, observer, analyser, comprendre la nature du plancton et son importance au sein de l'écosystème planétaire.

Deux, étudier et inventorier les méthodes de recherche, et observer également comment ce sujet de recherche oriente la vie des hommes et des structures scientifiques (chercheurs, laboratoires, modes de vie, récits), engage chez eux des faits et des gestes et suscite la création et l'invention scientifique (deux exemples : E. Haeckel et Tara).

Trois, interroger comment le regard artistique en se posant sur ce même modèle biologique contemple les formes et les méthodes, fait avec, modifie et fait migrer la connaissance (un exemple : Jean Painlevé).

L'objectif n'est pas seulement d'identifier les modes d'appropriations qui conduisent à une réécriture, mais comment l'écriture artistique suscite d'autres attentions et génère une méthodologie de recherche qui sollicite *des* écritures (verbales, numériques, gestuelles, formelles, sonores...) avec, sur, autour et entre l'écriture scientifique.

Il est donc aussi fondamentalement question de voir comment ce processus de déplacement des écritures et des objets d'études adosse la recherche en art à une écriture non homogène, à fonctions et à formes migrantes, où la frontière entre science et art n'a plus vraiment de sens. Cette écriture artistique (que convoque aussi sur certains points le biologiste) serait une écriture du *changement* (forme de *Yi Jing*), elle ferait de l'art un méta-art, qui emporte le sens et la forme vers la méta-phore et la méta-morphose. Elle s'attache à questionner le processus. Cette écriture artistique peut être portée par l'artiste, par le chercheur, par quiconque. Voilà l'hypothèse générale qu'il faudra nuancer.

## Écriture numérique (LLH11\_Un livre de rien)



## Le livre et l'hypothèse

Ce travail sur le plancton fut synthétisé par *Le livre et l'hypothèse*, un projet qui s'est construit sur une invitation de Michel Guérin à participer à un ouvrage collectif sur le geste (*Le Geste entre émergence et apparence*, PUP, 2014) qui trouvait ses fondements dans l'approche éthologique d'Adolf Portmann. On avait alors fait le choix d'investir le sujet à partir d'une hypothèse de travail qui nous poserait à la limite des considérations éthologiques, là où il deviendrait presque impossible de faire une analyse des comportements

animaux et de leur apparence, tant les organismes observés s'avéraient peu visibles et la nuance entre *forme externe* et *forme interne* mise à mal, du fait de leur transparence fréquente. En apparence, à l'œil nu, on n'y voit rien. Un aspect du mobile éthologique permettait ainsi de poursuivre l'hypothèse de gestes *inframince*s. Le plancton s'est avéré être le modèle évident de cette position théorique. La méthode employée fut par conséquent expérimentale et analytique, plastique et scientifique. Elle s'est construite à partir de la production d'une série d'hypothèses (parfois *indifférentes*) restituées sous forme de fichiers pdf et diffusées par mail à partir d'un lien url parfois codé sous forme de *flash-code*. Ces hypothèses observent, commentent, annotent et se projettent dans l'écosystème planctonique. Elles ont ensuite servi d'appui à l'article qui s'est construit autour d'une chronique commentant les différentes expériences. L'édition d'un livre d'artiste (*LLH papier*) est venue compléter ces publications numériques et papier.

La question générale qui a guidé ces travaux se résume à l'expression suivante : Qu'est-ce qu'un geste de plancton ? L'allocution est par principe absurde en cela qu'un geste résulte d'une pensée et que le plancton ne pense pas. Par conséquent la question ne tient que si on envisage ses modalités de conversion.

## Amphiroa Orbignyana

Le plancton (du grec ancien *πλανκτός* / *planktós*, errant, instable) est la multitude d'organismes animaux ou végétaux qui dérivent au gré des courants. Si l'étude plus précise du plancton produit quelques bénéfices à l'usage de la métaphore par analogie entre geste créatif et « geste » planctonique, il nous faut aussi abandonner la métaphore au profit de croisements entre les gestes évidents du scientifique avec ceux de l'artiste (sculpter au microscope, collecter des matériaux au filet à plancton, classer des sculptures...).

Le geste de connaissance, s'il est un geste d'acquisition du savoir, est aussi un geste d'expérience et d'habileté, organisé autour d'une opération fondamentale qu'est celle du *placement* et du *positionnement*. La thèse (incongrue) est donc celle-ci : un geste de plancton, prioritairement est un geste de *placement* (exemple : un *readymade* est un objet renversé). La suite des opérations qui conduisent à celui-ci cultive une attention, construit l'édifice de la connaissance et fait que tout objet (de la science ou de l'art) ne vit que parce qu'il est choisi. Placer, c'est écrire par un jeu de positions. La chaîne de gestes passerait alors par un complexe établi comme suit : voir/cadrer = choisir = prendre/placer (où voir et prendre sont deux équivalents de processus perceptifs différents, l'un optique, l'autre haptique).

Horst Bredekamp dans *Les coraux de Darwin*, montre formidablement comment la petite algue (pensée comme un brin de corail par Darwin, car un temps classée avec les coraux du fait que, comme eux, elle se pétrifie par sécrétion de calcaire), choisie par Charles Darwin, ne devient le modèle d'une structure de pensée qu'à la suite d'une série d'extractions qui cheminent entre formation naturelle et œuvre d'art :

Dès lors que les choses de la nature sont saisies par l'homme, elles entrent en mouvement et franchissent la zone frontière entre formation naturelle et œuvre d'art. Dans le cas de *l'Amphiroa Orbignyana*, il y a une intervention en cela que Darwin a vu, choisi, rompu et remonté cet organisme pour le faire convoier à Londres, d'où il parcourut

les différentes étapes de sa conservation. Avec les actes successifs de collection, d'incorporation, de codification et de protection s'est formée une aura propre qui, à chaque étape de son traitement, pénètre de plus en plus la sphère qu'occupent les œuvres d'art. Darwin nous montrera qu'ici il n'y a pas de hasard. Il offre l'occasion paradigmatique de déterminer le surplus de psychologie des formes qui se greffe aux choses dès qu'on les arrache à leur contexte<sup>27</sup>.

Si l'originalité de l'analyse développée ensuite par Bredekamp tient au fait qu'il affecte aux gestes de Darwin un esprit d'iconologue basé sur le principe d'extraction, de décontextualisation et de recontextualisation – un esprit plasticien<sup>28</sup> toujours aussi opérationnel dirons-nous –, elle réside aussi dans un principe d'analyse formelle des choses marginales et involontaires qui s'échappent des différents diagrammes réalisés par Darwin sur le modèle du corail. Bredekamp analyse avec l'œil d'un *criminologue*<sup>29</sup> chaque trait, chaque interruption, chaque reprise, chaque rayon, chaque épaissement, chaque extension des dessins et cherche à y déceler les plus infimes résonances sur la modélisation de sa théorie de l'évolution, « définissant ainsi le médium du dessin comme une membrane de la pensée. L'image, écrit-il encore, n'est pas le dérivé ou l'illustration, mais le support actif du processus intellectuel. "I think" : ainsi écrit le penseur et ainsi parle l'esquisse<sup>30</sup>. » Le mode de déploiement du motif du corail fait de l'évolution non plus un système croissant et hiérarchisé sur le modèle de l'arbre, mais véritablement « foisonnant dans toutes les directions comme un relevé cartographique<sup>31</sup> ». L'attention esthétique de Darwin doit-elle par conséquent être pensée comme le renversement de la métaphore ? L'œil de l'artiste présent en Darwin aurait à voir avec la compréhension d'une structure évolutive naturelle qui passe par la projection d'un motif microscopique (ou presque) de croissance – ce corail qui fait œuvre – et particulière, pour être projetée sur un modèle macroscopique d'évolution des espèces généralisée ? Ethologie à la racine.

Voici donc où nous en sommes. Au complexe proposé plus haut : voir/cadrer = choisir = prendre/placer, il faudrait ajouter un vecteur transversal : penser (« I think ») – bien évidemment compatible aux sciences comme aux arts.

Errer (*planktós*)  
 voir/cadrer = choisir = prendre/placer  
 « I think »

Plus précisément si on s'en tient à la suite des gestes de collecte darwiniens – voir, prendre, transporter, conserver, classer – ils vont avec ces gestes de pensée (*i think*) : choisir, expérimenter, hiérarchiser, analyser, supposer, projeter et conceptualiser.

27 Horst Bredekamp, *Les coraux de Darwin*, Paris, Les presses du réel, 2008, pp.12-13.

28 C'est aussi l'état d'esprit du curieux, de l'amateur et des cabinets de curiosité qu'il élabore avec soin.

29 L'expression est de Bredekamp, *op.cit.* p.13.

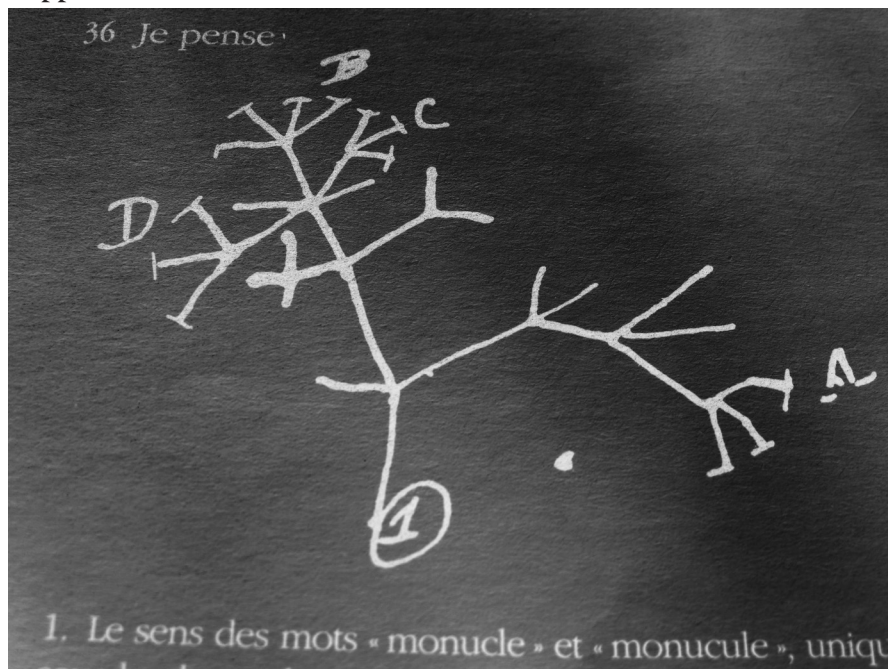
30 Horst Bredekamp, *op.cit.* p.40. Le « I think » figure en haut du *Troisième diagramme de l'évolution tiré du Notebook B*, diagramme le plus connu de Darwin. Cf. Charles Darwin, *Le corail de la vie, Carnet B (1837-1838)*, Paris, éd. Rivages, p.64. La qualité des ouvrages de Darwin vient notamment du fait qu'à la grande différence d'un Léonard qui s'était résigné à ne rien classer de ses notes, Darwin organise ses notes en carnets, en fonction de leurs domaines d'étude. Le Carnet B regroupe les notes relatives à « la transmutation des espèces », alors que le carnet A est intitulé « géologie ».

31 Horst Bredekamp, *op.cit.* p.44.



C'est pourquoi choisir signifie que lorsqu'on voit on cadre, lorsqu'on prend on place, et ces premiers gestes constituent en quelques sorte la racine d'une écriture de création.

## Supposer



LLH09\_coraux\_130315, image 1/24, fichier numérique diffusé par courriel (et imprimé dans *LLH papier*), 2014 (avec une reproduction du *Troisième diagramme de l'évolution* tiré du *Notebook B* de Charles Darwin).

## Prendre, observer, placer, dysposer

La projection de ces observations dans le champ de l'art pose un ensemble de questions auxquelles on ne répondra pas ici. Celle de la propension à réchauffer le sentiment esthétique au contact de la science en est une. D'abord, on s'est attelé à utiliser de concert l'étude, sa restitution textuelle et visuelle, de front avec un travail de projection formel, plastique. En d'autres termes, on s'est attaché à délivrer en parallèle, par analogie, une suite de gestes issus des sciences naturelles en même temps qu'un ensemble de faits artistiques. C'est en cela que le débat est engagé sur l'emploi de méthodes en apparence divergentes (méthode absurde) et dont la connivence ne va pas toujours de soi.

L'ensemble des gestes, qui nous concernent là, tient dans la chaîne simple : Prendre, observer, placer et *dysposer*. Inscrit dans la logique darwinienne de prélèvement de l'*Amphiroa Orbignyana*, cet appareil *gestuel* fut envisagé comme le modèle procédural d'élaboration de la forme plastique et des systèmes d'écriture, *objet libre* par excellence, car caractérisé par quelques propriétés particulièrement contingentes et fluctuantes. Le motif de l'errance (*planktos*) ne signifie en aucune manière qu'il n'y a plus de choix, mais que ces choix sont contenus dans le repérage d'une forme préexistante, son prélèvement, son

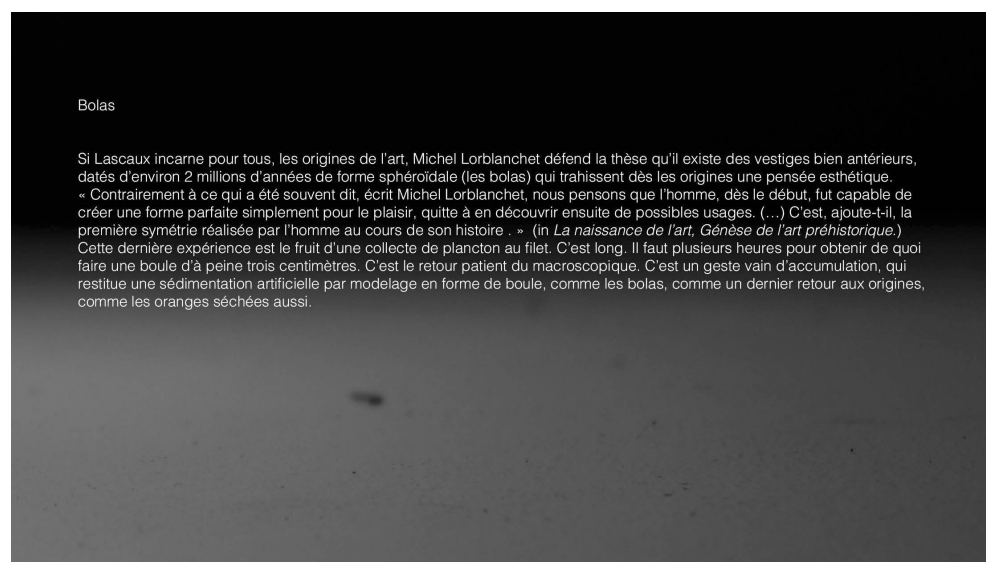
analyse (observation) et son positionnement déterminé dans un complexe plastique en fonction de ses finalités formelles ou fonctionnelles. La procédure s'inscrit par conséquent pleinement dans la lignée d'une esthétique du montage, où le geste de montage est bien un geste de positionnement à partir d'une suite de déconstructions préalables : une fragmentation, autrement dit une dispersion et une *dysposition*<sup>32</sup> (Didi-Huberman).

L'analyse de son impact sur le rôle des objets d'art semble tout à fait déterminante, en cela qu'elle permet de modéliser un écosystème créatif basé sur le bon équilibre d'un objet, dont les formes et les positions sont influencées par un environnement contingent.

### Pour un art pauvre<sup>33</sup>

Ce champ de l'art, habité par des objets *incongrus*<sup>34</sup> (Hal Foster), tient compte de l'apparente pauvreté de la chaîne de gestes alors engagés, qui parfois, pourraient être assimilés à du glanage ou à la culture de reliquats, à de la pauvreté ou, plus encore, à la poursuite d'une logique critique épuisée du *readymade* qui opère avec la même énergie de l'absurde (indifférence, aporie, discontinuité et mise en fiction).

### Collecter



Bolas

Si Lascaux incarne pour tous, les origines de l'art, Michel Lorbanchet défend la thèse qu'il existe des vestiges bien antérieurs, datés d'environ 2 millions d'années de forme sphéroïdale (les bolas) qui trahissent dès les origines une pensée esthétique. « Contrairement à ce qui a été souvent dit, écrit Michel Lorbanchet, nous pensons que l'homme, dès le début, fut capable de créer une forme parfaite simplement pour le plaisir, quitte à en découvrir ensuite de possibles usages. (...) C'est, ajoute-t-il, la première symétrie réalisée par l'homme au cours de son histoire. » (in *La naissance de l'art, Genèse de l'art préhistorique*.) Cette dernière expérience est le fruit d'une collecte de plancton au filet. C'est long. Il faut plusieurs heures pour obtenir de quoi faire une boule d'à peine trois centimètres. C'est le retour patient du macroscopique. C'est un geste vain d'accumulation, qui restitue une sédimentation artificielle par modelage en forme de boule, comme les bolas, comme un dernier retour aux origines, comme les oranges séchées aussi.

32 « C'est cela le montage : on ne montre qu'à démembrer, on ne dispose qu'à "dysposer" d'abord. » in Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire I*, Paris, éditions de Minuit, 2009, p.86. Il se réfère à Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg et Marc Bloch.

33 Il s'agit du titre d'une exposition dont le commissariat fut assuré par Françoise Cohen au Musée Carré d'art de Nîmes en fin 2011, début 2012.

34 La question a indirectement trait à l'écriture : On ne parlera plus d'« objets spécifiques », mais d'objets qui se trouvent précarisés du fait de leur instabilité de tout ordre (fonction, situation et forme) par la mise en œuvre d'une écriture migrante. Dans son article « Erreur sur le cadavre », Hal Foster montre comment selon lui « le champ élargi » de l'art postmoderne a littéralement imploré. Foster parle désormais de « champ incongru » et « d'une pratique des objets incongrus dans un champ *implosé* ». Hal Foster, « Erreur sur le cadavre », in Harald Szeemann, *Méthodologie individuelle*, dir. Florence Derieux, Paris, Jrp/Ringier, 2007, p.20.





LLH13\_bolas\_140327, deux boules de plancton, fichier numérique diffusé par courriel (et imprimé dans *LLH papier*), 2014.

## Écritures artistiques-recherche

Un peu plus haut nous avons lu comment Bredekamp pense le dessin de Darwin comme « une membrane de la pensée ». Il y a dans ces petits dessins autant de charge conceptuelle et théorique que le « I think ». C'est en cela qu'il n'y a pas de discontinuité d'écriture (*continuité du discontinu*). Plus encore, le brin de l'algue (conservé et archivé) est partie de cet appareil graphique : trait, lettre et matière (organique), en résultant d'une suite de gestes choisis, en choisissant avec précision les traits, concentrent le sens, donnent du souffle à la pensée (une aura) et résorbent la classification entre art et science et entre pratique et théorie.

En deux mots, il s'agit de s'emparer des différentes fonctions de l'écrit, de la parole et des gestes plastiques pour penser un *processus continu*<sup>35</sup>.

Si on entend assez facilement dans l'environnement universitaire actuel ce caractère continu de la recherche artistique – toute la structure de nos formations universitaires tente d'avancer ce tressage des formes et des méthodes d'acquisition et d'emploi des savoirs –, il y aurait beaucoup à écrire sur l'artificialité de la dialectisation théorie/pratique malgré tout persistante (en France), notamment en raison d'une mauvaise lecture des fonctions mêmes des dispositifs de création<sup>36</sup>. Si, bien évidemment, l'emploi des différentes formes d'écriture de création n'est pas une condition *sine qua non*, on observe trop souvent le développement de travaux de recherche en art qui abandonnent ou mettent de côté toute écriture de pensée par la production plastique, parce que trop souvent leurs auteurs et les instances qui les accompagnent ne savent pas comment positionner cette pratique. C'est là faire fi du pouvoir de découverte, d'analyse et d'invention de l'écriture

35 L'expression pourrait faire écho au principe de « création permanente » de Robert Filliou.

36 Pourtant nombreux sont les exemples historiques qui assument pleinement cette continuité et la faculté que possède la création à analyser, objectiviser, spéculer et hiérarchiser. Le Cubisme en est un qui montre bien comment le Cubisme analytique énonce sa théorie qui résulte de la phase cézannienne et comment ce même Cubisme analytique a suscité une augmentation théorique avancée par le Cubisme synthétique. Aussi inutile de dire qu'un objet théorique peut lui-même devenir le sujet d'une nouvelle théorie augmentée. Les écritures sont multiples et l'opposition entre théorie et pratique ne tient pas si on affecte à la théorie l'expression exclusive d'une pensée via l'écriture textuelle et à la pratique son expression par la forme plastique concrète. Accepter tel schématisme, ce serait renier tout un pan de l'art du XXe siècle, de la Poésie concrète à l'Art conceptuel en passant par le Constructivisme, le Bauhaus et l'Art concret.

artistique. Vu autrement sous l'angle de l'absurde, il y aurait une chute de confiance en l'absurde, une institutionnalisation sous influence purement analytique et théorique des processus de recherche en art.

On aurait, paradoxalement, beaucoup à gagner à définir très précisément le cadre méthodologique que chaque protocole de recherche se donne et à partir de quels types d'écritures il opère. Dans ce contexte l'objet artistique porte un nom qui lui sied mal car il présuppose qu'il s'avance comme un objet chargé de ses présomptions œuvrantes, voire hermétiques, immaîtrisables et relatives. Il faut, pour bien faire, *blanchir* ces présomptions narcissiques et restituer à ces productions de forme leur valeur d'expérience et leur capacité d'écriture analytique *sur* les choses ainsi que sur ce que l'objet est lui-même avec toute la puissance de rupture qui l'accompagne (l'absurde nous recentre sur le réel). Cela dit en substance que ces typologies d'écritures peuvent endosser des fonctions diverses. Schématiquement : déclarative (ceci est, par exemple, un monochrome rouge), hypothétique (supposition que ce rouge produit telle intensité), démonstrative (il est évident que cette surface de rouge est plus puissante que celle-ci plus petite – cf. Matisse), expérimentale (comment faire migrer les intensités chromatiques d'une surface vers son revers – Bonnefoi), etc. Alors dans ce cas là, le rapport entre recherche, production artistique et écriture textuelle se trouve apaisé et utile. Chaque écriture a un usage adapté, comme on emploierait une scie pour couper une planche et un marteau pour planter un clou (quoiqu'il puisse être fructueux de planter un clou avec une scie et c'est là toute la puissance de l'absurde qui refait surface ou la capacité d'invention du bricoleur à qui il manque un marteau...).

La condition, qui nous renvoie au déficit de crédit évoqué plus haut, passe par la parfaite maîtrise de l'écriture artistique et par la conscience de son emploi. Plus précisément, il y a peut-être là un point qui permet de répondre à une question latente sur la différence entre une *écriture-artistique-recherche* et une œuvre d'art qui sort du contexte de recherche dans lequel il revendique son inscription<sup>37</sup>. La condition d'opérabilité de cette écriture-artistique-recherche, par analogie à toute procédure scientifique, réside dans la (plus parfaite possible) maîtrise de ces modes d'écriture et le pouvoir d'analyse des systèmes en jeu, ce qui ne révoque en rien tout le pouvoir indécidable d'apparition d'objets auxquels on ne s'attend pas et d'invention qu'il génère et toute la difficulté à manier les différents langages et les différentes formes d'écriture. Que nous insuffle alors le pouvoir de l'absurde ?

37 La nuance n'est pas exclusive : une œuvre peut être écriture-artistique-recherche, ou pas.

## Comment dire

« (...)

comment dire —

voir —

entrevoir —

croire entrevoir —

vouloir croire entrevoir —

folie que de vouloir croire entrevoir quoi —

quoi —

comment dire<sup>38</sup> —

(...) »

## Continuité des écritures (liquides)

Le lecteur exigeant objectera que j'enfonce là des portes ouvertes, mais, par expérience, il est parfois difficile d'inscrire la recherche artistique, en master et en doctorat en particulier, dans cette suite continue de langages et de modes d'écriture différents qui s'emboîtent, se tressent et se superposent. C'est cette spécificité épistémologique, qui ne va pas sans un esprit de méthode et de discernement, dont s'emparent actuellement les écoles d'art, parfois avec inventivité<sup>39</sup>, parfois avec amalgames (l'absurde, la recherche de discordance qui génère d'autres tonalités, n'a rien à voir avec ces amalgames – l'emploi généralisé de l'absurde présente aussi quelques défauts, il annule ses effets au même titre qu'il « ne faut pas multiplier les hypothèses » – Poincaré), et qu'il est important de défendre dans notre environnement universitaire (comme en École d'art), au même titre qu'elle peut se développer dans d'autres pays tels que le Canada.

Dire que la recherche est création constitue un lieu commun essentiel comme de dire qu'une partie<sup>40</sup> de la création est recherche. On peut même dire, par extension, qu'un mémoire de recherche (et les différentes formes d'écritures qu'il synthétise et documente), qu'une thèse (et l'ensemble de son appareil de production scientifique), que tout autre protocole de recherche en arts après la thèse, constituent des formes artistiques globales et élaborent des créations à part entière.

Il faut noter de surcroît que cette forme écrite et imprimée – encore nécessaire dans le champ académique universitaire –, que prend l'objet de recherche, est des plus utile en cela que, comme tout livre (matériel et numérique), elle emporte avec elle une masse de contenu tout à fait remarquable ; elle fait trace, expose des résultats, rassemble en un seul point sa quantité de savoir, de création et d'invention et synthétise en somme un ensemble d'activités de natures très variables (expérience, production d'objets artistiques, films, bases de données numériques, documents, actions...). Selon cette logique de continuité des dispositifs d'écriture, il va de soi que ces différentes activités qui, elles-mêmes, attestent de cette recherche, doivent aussi faire l'objet de restitution.

38 Samuel Beckett, *Poèmes, suivi de mirlitonades*, Paris, Les éditions de minuit, 1992, pp. 26-27.

39 Cf. *Vision-recherche en art et en design, une proposition de l'ANDEA*, Palais de Tokyo, 13 au 18 avril 2016. Une présentation de quelques protocoles de recherche remarquables, mais aussi grand foutoir illisible.

40 Il y a toute une partie de la création qui ne cherche rien.

Annoncer et accepter comme tel cette continuité de la recherche artistique permet en effet de redonner aux formes multiples d'écriture le pouvoir de s'exprimer dans le cadre de tels dispositifs de pensée. Mais cela nécessite de faire en sorte que leur structure contienne bien un appareil d'écriture qui tient compte de, et fait évoluer, la chaîne de pensée scientifique régie par la trouvaille, l'observation, la collecte et la production de données, le classement, l'analyse, la hiérarchisation, l'expérimentation, la modélisation et la création de nouvelles formes (matérielles et conceptuelles). En d'autres termes, toutes ces écritures ne vont pas sans ce facétieux « I think » darwinien quand bien même la main précède parfois de plusieurs années ce que l'esprit va en faire après bien des errances<sup>41</sup>. Or cette errance n'est rien d'autre que l'absurdité de la vie, qui loin de résonner négativement, loin d'*arrêter* la littérature, la création et la recherche, les fait exister, par le jeu de positions incompatibles, alternatives ou subsidiaires comme des *notes de bas de pages*<sup>42</sup> ou comme le bruit de l'eau « expulsée entre les interstices de sa prodigieuse jalousie ».

41 Trois années, et un voyage sur le *Beagle*, séparent le moment où Darwin ramasse l'algue sur une plage d'Argentine en 1834 et celui où il dessine son brin de corail à côté duquel il écrit « I think » dans son Carnet B.

42 Ces « notes de bas de page » renvoient à Enrique Vila-Matas, in *Bartleby et compagnie*, Paris, Christian Bourgois, 2000, p.14.

