



**HAL**  
open science

## L'art de la discrétion ( l'infranuance et le petit usage)

Quentin Jouret

► **To cite this version:**

Quentin Jouret. L'art de la discrétion ( l'infranuance et le petit usage). Art et histoire de l'art. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2015. Français. NNT: 2015TOU20141 . tel-01545534

**HAL Id: tel-01545534**

**<https://theses.hal.science/tel-01545534>**

Submitted on 22 Jun 2017

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

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



# THÈSE

En vue de l'obtention du

## DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

---

**Présentée et soutenue par :**

**Quentin Jouret**

**le** samedi 12 décembre 2015

**Titre :**

L'art de la discrétion (l'infranuance et le petit usage)

---

**École doctorale et discipline ou spécialité :**

ED ALLPH@ : Arts plastiques

**Unité de recherche :**

LLA-Creatis

**Directeur/trice(s) de Thèse :**

Dominique Clévenot et Isabelle Alzieu

**Jury :**

Dominique Clevenot-Professeur des universités, Université Toulouse Jean Jaurès- Directeur  
Isabelle Alzieu-Maître de conférence, Université Toulouse Jean Jaurès- co-directrice  
Christophe Viart-Professeur des universités, Université de Paris-1 Panthéon-Sorbone  
Jean Arnaud, Professeur des universités, Université d'Aix-Marseille





Cette thèse est précédée de deux livres rassemblant différentes facettes de ma pratique plastique : (*entre autre*) et *De l'art et du cochon*. Ces deux livres ont été réalisés pendant la rédaction de cette thèse. Avant de lire le texte qui suit, prenez le temps de les voir, de les lire, car ils contiennent le geste et la pensée réunis.

Dans le cadre de cette thèse, j'ai également choisi une forme d'écriture un peu particulière. J'ai constitué pendant plusieurs années des fiches (environ neuf cents) à partir de réflexions diverses autour de mes images, de mes lectures et de notes diverses. Ces fragments ont été la matière première du texte final. J'ai choisi de conserver ces notes sous leur forme initiale (fragmentaire) afin de restituer le processus de réflexion qui a été le mien pendant ces six années. L'ensemble de ce « matériel » a ensuite été monté pour former le texte qui suit.

Ce thèse traite de *la discrétion* dans le domaine des arts plastiques. En me basant sur l'observation de mes images, j'ai développé deux notions qui m'ont permis de cartographier ma pratique : *l'infranuance* et *le petit usage*.



*Pour T. et pour F.*



## TABLE

<b>Introduction</b>	p.15
<b>A) (ENTRE)VOIR</b>	p.35
<b>1. Un manière de voir</b>	p.35
a. Je regarde mes images	p.35
b. J'essaye d'en parler	p.39
c. Une manière de (re)sentir	p.44
d. Un monde de singularités	p.51
<b>2. Du quotidien...</b>	p.59
a. L'art et le quotidien	p.59
b. L'anti-monument	p.60
c. Faire petit	p.64
<b>3. ...A la discrétion</b>	p.60
a. Infra-ordinaire	p.60
b. Perception et aperception (Liebniz)	p.76
L'a-perception	p.76
Une somme de singularités	p.88
c. L'art de la discrétion	p.91
La discrétion	p.91
Petite histoire de la discrétion	p.95
d. Le fragment	p.103
Le witz	p.103
La frappe, la touche	p.103
Witz et pensée	p.108
La sprezzatura	p.116
Le koan	p.128
e. Collectionner les fragments	p.132
Glaner	p.132
Montage	p.140
<b>Intermède I</b>	p.155

<b>B) Infranuance(s)</b>	p.159
<b>1. Cliché et infranuance</b>	p.159
a. Le refus du banal	p.159
b. Les « interpelants »	p.163
c. Le cliché	p.167
<b>2. Au-delà des mots</b>	p.168
a. Les mots me manquent	p.168
b. Littérature et <i>infranuances</i>	p.172
c. Amour et <i>infranuances</i>	p.179
Désir	p.179
Amour	p.184
e. Quand faut-il photographier une <i>infranuance</i> ?	p.187
<b>3. Le domaine de l'infranuance</b>	p.191
a. Le moment du <i>dettaglio</i> (Daniel Arasse)	p.191
La « bonne » distance	p.191
Le moment du <i>voir</i>	p.195
b. L'écart <i>inframince</i> (Marcel Duchamp)	p.200
Ecart <i>inframinces</i>	p.200
La petite nuance	p.201
Moire	p.208
Matériologie <i>inframince</i>	p.211
Lumière/ Eau / Air / Poussière	p.211
<i>Infranuances</i> dans tous les sens	p.220
<i>Percepson / Infracontacts, /</i>	p.220
<i>infrodeurs / infradistances..</i>	p.220
c. Les scintillations du <i>neutre</i> (Roland Barthes)	p.227
Le neutre	p.227
L'absence de sens	p.227
La moire	p.228
La « co-intelligence des contraires »	p.232
Le <i>punctum</i>	p.240
d. Esthétique de la <i>fadeur</i> (Francois Jullien)	p.248
Saveur sans goût	p.248
La disponibilité	p.252
Couleurs fades	p.259
<b>Intermède III</b>	p.263

<b>C) « Lever » une infranuanance</b>	p.269
<b>1. Pointer du doigt</b>	p.269
a. Le cadrage	p.269
Pointer	p.269
Peut-on cadrer une <i>infranuanance</i> ?	p.269
Ponctuation	p.274
Deux manières de cadrer	p.281
Plan large	p.281
Gros plan	p.286
b. Mes <i>outils-signes</i>	p.293
Qu'est-ce qu'un outil ?	p.293
L' « outil-visuel » de Daniel Buren	p.297
Ma boîte à outils	p.301
Le devenir-outil	p.309
Le bricolage	p.310
Marcel Duchamp bricole	p.314
<b>2. Dédoubler</b>	p.322
a. Infranuanance et répétition	p.322
Marcel Duchamp se répète	p.325
Faire signe	p.337
b. Le motif décoratif	p.342
Démultiplication du motif	p.342
Papiers peints	p.346
<b>3/ Prendre le temps</b>	p.350
a. Infranuanance et durée	p.350
Le paradigme du monument	p.350
<i>Infradurées</i>	p.354
b. La lenteur	p.362
<i>Les transformations silencieuses</i> (Francois Jullien)	p.362
L'ennui	p.369
L'ennui et l'attention	p.369
L'art de s'ennuyer	p.373
L'attente	p.378
L'attente et les <i>infradurées</i>	p.378
La maturation	p.385
La mémoire latente.	p.386
L'oubli	p.397
c. La vitesse	p.402

Un monde éphémère	p.402
Instant et <i>infradurée</i>	p.402
Co-présence des infradurées	p.409
L'occasion	p.410
Le « qui-vive »	p.410
Le « kâïros »	p.414
Le hasard	p.421
Comment je dessine	p.422
<b>4/ Faire le vide</b>	p.426
a. Révéler les petits riens.	p.426
b. <i>Le faire-peu</i>	p.430
c. Marcel Duchamp ne fait rien	p.434
d. Le possible	p.438
<b>5/ Flâner</b>	p.441
a. Cinéplastique	p.441
Le flâneur Baudelairien	p.445
Marcher pour voir	p.446
b. La marche	p.450
Marche forcée	p.450
Jouer	p.457
Jeux de marche	p.457
Le witz et le jeu	p.457
c. La ville	p.458
Le quartier	p.461
La chambre	p.462
d. Flânerie et politique	p.465
Actions stratégiques	p.465
Révolution lente	p.470
Herbes folles	p.477
Discrétion et infradistance	p.478
<b>Intermède VIII</b>	p.489
<b>D) Les sculptures de poche</b>	p.493
a. Sculpter petit	p.493
Des outils	p.497
L'oubli	p.501
b. Dissémination	p.502
Déplacement	p.509

Livre d'artiste	p.513
c. Exposition	p.514
Dispositif	p.514
Exposition	p.517
Table	p.521
<b>E) De l'infrance au petit usage</b>	p.533
1. Tact et <i>tactiques</i>	p.538
3. La <i>mètis</i> grecque	p.545
4. La <i>bibliothèque éphémère</i>	p.554
<b>Conclusion</b>	p.569
<b>Bibliographie</b>	p.577







Il est tard. Je me réveille dans la nuit et je me tourne vers la personne à côté de moi, dormant à poing fermé. J'observe son visage et suis traversé par un sentiment de profonde sérénité. Il suffirait qu'elle se réveille pour que cette sensation de discrétion disparaisse. J'observe sa respiration lente, son visage calme, la pénombre discrète qui enveloppe la chambre. Tout n'est que nuance. Nuance de nuance. Mon regard n'est pas voyeuriste. *Je ne jouis pas d'observer l'autre à ses dépens.* Le plaisir est plutôt de disparaître l'espace d'un instant, d'être libéré du poids d'avoir à faire bonne figure. J'observe le monde en faisant corps avec lui. Cette expérience est celle que je ressens quand je prends des photographies, ou que je dessine. 1 535

\*

« Il n'avait pour tout document que sa mémoire (...). Il ne travailla pas pour la postérité, ni même pour Dieu (...). Minutieux, immobile secret, il ourdit dans le temps son labyrinthe invisible. »<sup>01</sup> 2 508

\*

En observant quelqu'un, dans la pénombre de la nuit, je tente, tel le photographe, *de me faire oublier.* 3 416

\*

01 Borges Luis, *Fictions*, Gallimard, Paris, 1957

4 Je travaille au quotidien. Je dessine, je photographie, j'écris... Travailler au quotidien suppose autant une certaine régularité dans le travail (une quotidienneté) que l'appropriation d'un certain nombre de motifs, de gestes, d'habitudes : dormir, se réveiller, s'habiller, sortir, travailler, etc. Ce quotidien là est d'une grande banalité... *Et pourtant je ne cesse d'y revenir*, comme si quelque chose de mystérieux, d'étrange, d'inattendu le travaillait en permanence. « Ce qui se présente comme le plus proche et le plus familier est en réalité le plus lointain et le plus étrange »<sup>02</sup>. Comme des reflets sur l'eau, le quotidien, loin de se répéter en permanence, scintille et se modifie. Il peut en un instant prendre les traits les plus contradictoires. Le chemin que nous avons l'habitude de prendre nous devient soudain étranger. Faire la cuisine devient toute une aventure. Tondre la pelouse ou repasser le linge se transforme en un moment de méditation zen... Le quotidien n'est donc pas nécessairement ce qu'il paraît. « Dans le monde quotidien, tout est en quelque sorte profondément indéfini, équivoque, flottant. Chaque événement habituel est beaucoup moins certain que l'apparence quotidienne qu'il prend. »<sup>03</sup> Pour dépasser les habitudes, pour déjouer les évidences, pour saisir une certaine « vérité » du quotidien, il faut donc s'avancer « à pas de loup »,  
451 se faire discret, se fondre dans le décor. Il faut se faire chasseur pour « lever » une image qui, tel un animal sauvage, se cache et se dérobe. Le quotidien est par essence discret et demande pour être abordé de faire preuve de prudence, de délicatesse, de discrétion.

\*

5 Passer inaperçu est donc la condition pour pouvoir saisir une certaine quotidienneté des choses. De nombreux photographes décrivent le besoin de disparaître, lorsqu'ils prennent des photographies. Henri Cartier-Bresson aborde cette question dans un entretien : « Il faut donc approcher le sujet à pas de loup, même s'il s'agit d'une nature morte. Faire patte de velours, mais avec l'oeil aigu. Pas de bousculade; on ne fouette pas l'eau avant de pêcher (...) Ici encore, pas de  
116 système, sinon de se faire oublier ainsi que l'appareil qui est toujours trop voyant (...) Si jamais on a été gagné de vitesse, et que quelqu'un vous ait remarqué avec votre appareil, il n'y a plus qu'à oublier la photographie, et laisser gentiment les enfants s'agglutiner à vos jambes. »<sup>04</sup>

\*

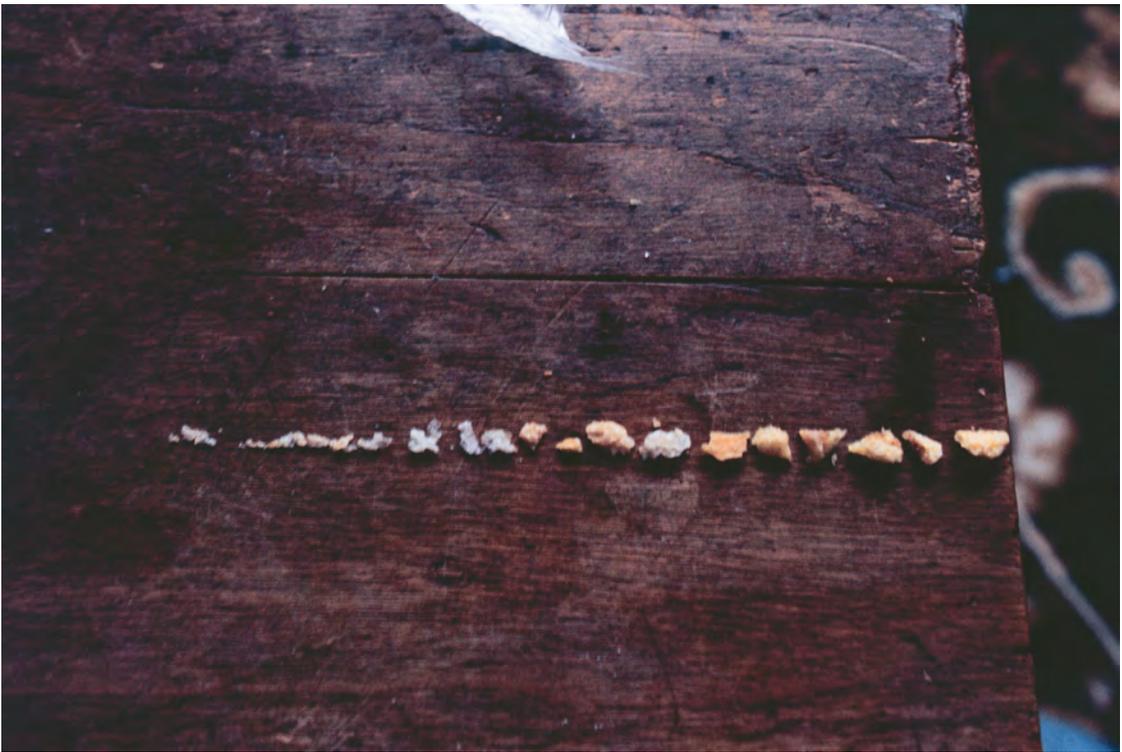
6 Si les gens portent trop d'attention à la présence du photographe et de ses objectifs, ils risquent de surjouer le réel, d'être comme des acteurs en représentation. Le photographe doit donc passer

02 Bégout Bruce, *La découverte du quotidien*, Editions Allia, Paris, 2005, 2010, p.21

03 *ibid.* p.45

04 Cartier-Bresson Henri, *L'imaginaire d'après nature*, Fata Morgana, 1996, pp. 19-22.





inaperçu, être discret, *se peindre en gris sur gris*. Dans un monde de surexposition tel que le nôtre, les images saturent les imaginaires et chacun tente de s'imposer dans cette course généralisée au spectacle de soi. Comme nous le verrons au fil de ces pages, la discrétion est donc une manière de s'approcher des choses et de tenter de saisir une réalité délicate, ondoyante.

81

\*

Quand j'observe mes images, ce que je vois ce sont des dessins, des photos, des tables, des miettes, des fragments et des motifs somme toute assez banals. Or j'ai le sentiment que notre quotidien se caractérise par notre penchant à installer des habitudes, à « banaliser » le monde. Il suffit que nous choisissons nos vêtements ou notre chemin quotidien pour que, jour après jour, l'« air de rien », notre attention se relâche et que ces choses nous apparaissent évidentes... *Pour moi cette indifférence est ce qui nous empêche de « bien voir »*. Elle éteint notre attention et nous prive du spectacle permanent que nous offre le monde de la quotidienneté. Pour combattre la « routine », on peut alors choisir de partir en voyage ou de sauter en parachute. Mais ces distractions ne durent qu'un temps. D'une part, elles nous éloignent (tout justement) du quotidien. Le spectacle prenant le pas sur le murmure des petits événements. D'autre part, ces distractions ne durent jamais bien longtemps. Sitôt rentrée chez soi, la routine reprend subrepticement le dessus. Mais une autre voie, plus étroite, moins spectaculaire, consiste à réactiver son quotidien au jour le jour. Ici et maintenant. Comme le dit Robert Filliou, « l'art c'est d'abord où tu es et ce que tu fais »<sup>05</sup>. À défaut donc de s'habiller toujours de la même façon ou de cuisiner toujours les mêmes plats, pourquoi ne pas changer nos habitudes ? Changer de manière de manger, déplacer les couverts, mettre son tee-shirt à l'envers, délayer ses chaussures, etc.

7

60

Avant d'être une forme d'« expression » artistique, ou une manière d'aborder le « mystère » du monde, j'ai souhaité envisager tout simplement mes images comme une manière de revivifier mon attention, de porter un regard attentif sur le monde. Aussi, la discrétion est, selon moi, le moyen de jeter un œil nouveau sur ce qui m'entoure.

\*

« On peut avoir du style en ouvrant une boîte de sardines »<sup>06</sup>

8

\*

05 Filliou Robert cité par Richard Martel in R.Martel et al., *Manoeuvres* - Le Lieu, centre en art actuel, Québec, Inter, 1990-1991, p.8

06 Bukowski cité par Jean Cottraux, *A chacun sa créativité. op.cit.* p.67

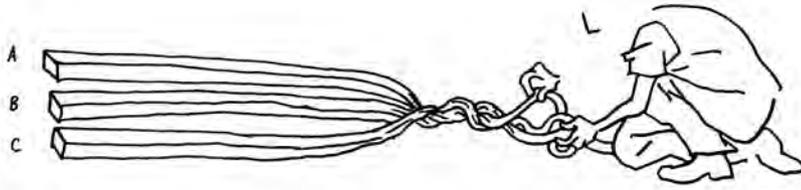
9 A l'origine donc de cette thèse il y a plusieurs fils que j'essaye de faire tenir ensemble : d'un côté il y a une pratique plastique quotidienne, personnelle et qui passe par différents médiums (la photographie, le dessin, l'installation, la performance, etc.). Cette quotidienneté signifie non seulement que je travaille au jour le jour, mais également que le quotidien est mon « sujet ». Mes motifs, mes outils, mes gestes en sont le prolongement direct.

D'un autre côté il y a quelque chose de plus flou, de plus difficile à nommer. Lorsque je marche dans la rue, que j'observe quelqu'un, que je prends le temps de faire quelque chose. Lorsque je prête attention à ma manière de m'habiller où que je parle à un enfant. Je ne produis pas nécessairement d'images et pourtant mon attention et ma créativité sont en jeu. Cette partie de ma vie relève de quelque chose de plus vaste, de plus large, de plus flou que mes images en tant que telles. On pourrait appeler cela tout simplement : *l'art de vivre*.

Il m'est impossible de séparer chacun de ces deux pôles, l'art et la vie. Sans se confondre, ils se tissent, se croisent et s'enrichissent l'un l'autre ; ainsi mon quotidien est la source d'inspiration et le terrain de jeu où je m'exerce et où je pratique. J'y puise mes motifs et j'y capte mes images. Par ailleurs, dessiner, photographier, filmer, etc. me permet d'observer mon quotidien sous un nouvel angle, avec un regard neuf et attentif. L'art est le moteur, le véhicule, le moyen le plus efficace pour moi de *réactiver mon attention* en cherchant à lever des petites nuances inattendues. Comment donc déjouer les apparences du quotidien ? Comment parvenir à se déplacer sur ce terrain changeant et imprévisible ? Comment capter des nuances et des variations si fines qu'elles peuvent aisément nous échapper ? Comment mettre en image des réalités à ce point imperceptibles et évanescences qu'elles peuvent disparaître dans l'instant ? Comment faire de tout cela le terrain d'une pratique plastique ? Peut-on extraire de cette expérimentation des règles, des concepts, des chemins ? Et si oui lesquels ? Comment fonctionne le quotidien ? Comment, derrière son apparente immobilité, révéler ses transformations discrètes, ses modulations, ses ruptures, ses nuances ? Comment parvenir à ne plus généraliser et à saisir les variations infinies des *petites choses* ? Toutes ces interrogations m'ont accompagné durant ce travail, et ont été le socle de mon cheminement

\*

10 Je fais une expérience. Je prends deux petites cuillères. Je les pose sur une table et je les observe. J'aime cette sensation de voir ces deux objets anodins posés côte à côté. La cuillère, c'est un *presque-rien*, un couvert « discret » et secondaire (caché tout en haut, sous l'assiette). Alors deux cuillères ? Dans cette image, m'attire également le fait que ces deux cuillères sont *absolument identiques*. Leur forme, leur motif, leur matière. Elles sont produites à partir du même moule. Je





les place d'ailleurs dans le même sens pour produire les mêmes reflets et réduire ainsi toutes les différences possibles avant de les photographier. Pourtant, en les plaçant ainsi l'une à côté de l'autre je ne ressens qu'une chose : *leur absolue singularité*. Chaque cuillère est unique et les poser ainsi côte à côte c'est, finalement, mettre en évidence non pas leur ressemblance, mais leurs différences (discrètes). Comme le dit Marcel Duchamp : « tous les "identiques" aussi identiques qu'ils soient (et plus ils sont identiques) se rapprochent de cette différence séparative infra mince »<sup>07</sup>. Ne peut-on prendre cet exemple (modeste) au sérieux ? En faire un point de départ, une hypothèse ? *Et s'il n'y avait que des singularités ?* Que des choses absolument uniques ? En permanence ? On considère souvent que le réel est du domaine des apparences. Changeantes et trompeuses, elles nous éloignent de la vérité. Elles nous empêchent de saisir la véritable nature du monde, qui est invisible, immatériel, et durable. Mais si c'était exactement l'inverse ? Et si l'idée d'une chose (son concept, son nom) n'était qu'une illusion, une apparence, une simple habitude ? Le monde ne serait qu'une somme infinie de variations discrètes, d'entités proches et pourtant subtilement différentes. Vivre reviendrait à nager dans cette mer infinie, à détailler et à détacher ses nuances une à une. Voire à inventer des singularités supplémentaires. Par exemple : je marche dans la rue et j'observe les gens marcher. Je note que chaque personne marche différemment. Je note également que certaines personnes adoptent des manières identiques de marcher. Je remarque toutefois que, même quand les gens adoptent des types de marches identiques, celles-ci sont toujours un peu différentes les unes des autres. Je me demande quelle est ma marche. J'invente une nouvelle manière de marcher... Je fais donc cette hypothèse : il n'y a pas d'identité fixe. Il n'y a pas de substance ou de règles. Il n'y a que des habitudes (des « goûts ») et le désir d'en sortir. Le monde n'est qu'une somme infinie de petites choses uniques.

38

\*

Si l'on pose comme hypothèse que le monde n'est fait que de petites choses uniques, de petites sensations, de petites perceptions, etc., que fait le photographe ? Que fait le plasticien ? Il enregistre, il rassemble, il collectionne ces variations. Il isole chacune d'elle pour les détacher et les rendre visibles. Pour moi donc, *créer c'est être suffisamment attentif pour parvenir à saisir ou inventer ces petites variations*. Pour désigner ces nuances, j'ai élaboré le terme d'*infranuance* et de *petit usage*.

11

\*

« J'estime que l'œuvre d'art accomplie sera celle qui passera d'abord inaperçue, qu'on ne

12

07 Duchamp Marcel, *A l'infinif*, Paris, Flammarion, 1975, p.33

remarquera même pas »<sup>08</sup>.

\*

13 La discrétion est une attitude moderne consistant à passer inaperçu, à se faire oublier. Mais cet  
oubli n'est pas radical. Lorsque je marche en ville tel un flâneur baudelairien, je jouis de me fondre  
dans la foule. Mais si cet état devait durer trop longtemps, j'en souffrirais. La discrétion n'est pas  
l'effacement. Et l'oubli n'est pas la disparition. Il ne s'agirait donc pas d'opposer à la frénésie  
médiatique et à l'exaltation de la ville un retrait mystique en s'isolant des autres, en refusant le  
monde des apparences. Lorsque je prends mon appareil photographique, je disparaiss un peu  
derrière mon objectif. Mais cette disparition n'est pas un retrait du monde. C'est exactement le  
contraire. En disparaissant un peu, je laisse plus de place pour accueillir le monde qui m'entoure,  
575 observer ses variations, ses nuances, ses « flux ». Baudelaire a décrit magnifiquement le plaisir  
de la flânerie anonyme dans le cœur des métropoles modernes. En déplaçant un peu le sens  
524 initial d'une nouvelle de Poe,<sup>09</sup> il l'a transformée en hymne aux beautés bariolées de la multitude,  
somme de gestes, de signes, de visages, de postures singulières, etc. que seul « l'artiste des foules »  
sait percevoir. Si la modernité a vu naître de nouvelles formes de subjectivité, la place croissante  
de l'individu dans la société a également donné naissance à un « individualisme » exacerbé. Le  
flâneur incarne le revers de cette histoire et fait valoir une forme de résistance souterraine. Notre  
modernité ne se caractérise pas seulement par une lutte sans fin pour la reconnaissance et la  
visibilité. Tranquillement, discrètement, une contre-histoire suit son chemin, plus calme, mais  
48 tout aussi opiniâtre, pour l'anonymat et l'imperceptible. Warhol a, en son temps, prophétisé qu'« à  
l'avenir, chacun aura droit à 15 minutes de célébrité mondiale. »<sup>10</sup> À cette assertion prémonitoire,  
*le discret* répond par la mise en oeuvre quotidienne d'une durée, au moins équivalente, d'anonymat.

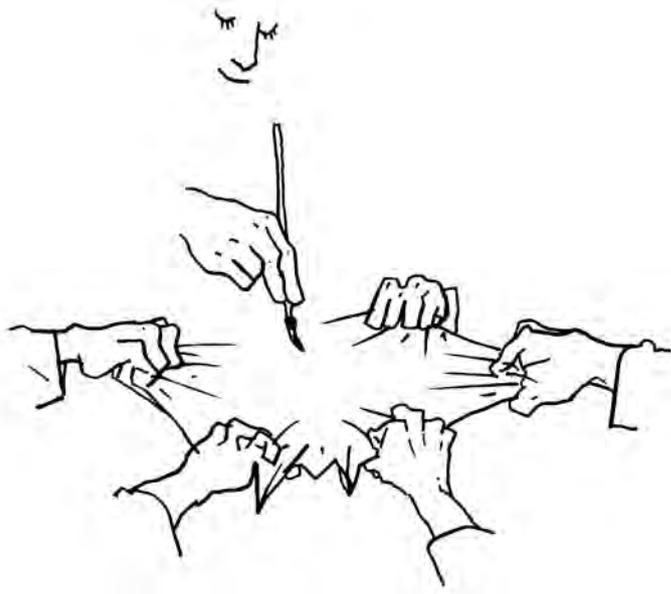
\*

14 Il suffit d'observer les choses à la loupe pour voir que, derrière les habitudes, discrètement, les  
choses changent et se transforment. Un vêtement qui bâille, une couleur qui varie avec le jour,  
le vol d'une mouche... ces événements *a priori* sans importance peuvent re-devenir, si on leur  
accorde de l'attention, de moments tout à fait uniques. Nous verrons combien la discrétion n'est  
pas seulement une manière d'être. Elle désigne également (et peut-être avant tout) la manière

08 Gide André, *Incidences*, Paris, Gallimard, 1924, p.38

09 Poe Edgar, *L'homme des foules*, Paris, Editions Manicius, 2011

10 Citation originale : « *In the future, everyone will be world-famous for 15 minutes.* » Ralph Keyes, *The Quote Verifier: who said what, where, and when*, the pen is black, 2006, page 288.





Une réalité "maigre"...

dont les choses quotidiennes se manifestent et se transforment. Petit à petit, et sans ostentation, le réel scintille autour de nous. C'est cette scintillation que je cherche à saisir et dont je tenterai de parler dans cette thèse. Quand les choses se manifestent à peine. Quand la réalité se fait à ce point impalpable que l'on peut aisément passer à côté. Quand le monde se divise en une infinité de petites perceptions délicates.

166

\*

Qu'en est-il alors de l'œuvre lorsque la forme se manifeste à peine ? Qu'advient-il alors de ses matériaux, de ses outils, de ses gestes et de ses formes d'expositions dès lors qu'elle se fait si fine qu'elle semble glisser en permanence entre nos doigts et tendre à sa propre disparition ? Comment nommer, comment décrire et comment saisir cette réalité « maigre » ? Comment, au fond, faire de cette manière de percevoir qu'implique le quotidien un terrain d'expérimentation et de visibilité pour les arts plastiques ? Voici les questions que soulève l'art de la discrétion et que j'aimerais explorer tout au long de cette thèse. Par le terme d'*infranuance*, je souhaitais simplement signaler des perceptions fines, si fines qu'elles échappent le plus souvent à notre attention. Ce terme m'a permis de définir quelque chose que j'observais dans mes images. Alors, j'ai commencé par chercher à définir ces *infranuances* et à comprendre leur fonctionnement. Puis petit à petit j'ai découvert ou redécouvert des artistes (Marcel Duchamp, Robert Filliou, Gabriel Orozco, Roman Ondak, Francis Alÿs...), des penseurs (Roland Barthes, François Jullien, Michel de Certeau, Daniel Arasse...), ayant exploré ce même territoire. A chaque fois il ne s'agissait pas tellement du quotidien en tant que tel mais plutôt d'une manière de voir, de sentir et d'observer ce qui nous entoure au jour le jour. Qu'il s'agisse du *dettaglio* (Daniel Arasse), de l'*inframince* (Marcel Duchamp), du *neutre* (Roland Barthes) ou encore de la *fadeur* (François Jullien). Chacune de ces approches m'a permis, petit à petit, de circonscrire un territoire de jeu et de définir plus précisément la notion d'*infranuance*.

15

34

\*

Cette premier moment m'a permis de délimiter un champ de travail et d'expérimentation autour de la notion d'*infranuance*. J'ai pu ainsi situer historiquement mes images et m'inscrire dans une filiation. C'est à partir de ce socle que j'ai essayé de préciser mes observations. Comment fonctionne les *infranuances* ? Peut-on en distinguer différents « types » ? Comment les séparer, les classer, les reconnaître ? J'ai d'abord découvert que cette notion pouvait s'appliquer à des domaines et des situations extrêmement variés, bien au-delà du champ de l'art (la cuisine, la marche, l'urbanisme, la politique, l'amour, la littérature, etc.). La première étape consista à trouver

16

un moyen de saisir les *infranuances*, de les pointer, de les rendre visibles.

345 1/ j'ai donc développé dans un premier temps (« Pointer du doigt ») la notion de cadrage et présenté les outils qui me servent à *isoler les infranuances*. J'ai ensuite noté que certains motifs revenaient de manière récurrente dans plusieurs images. Notamment le dédoublement d'objets

406 2/ par la suite, j'ai abordé la notion du double et les rapports entre l'*infranuance* et la répétition (« Dédoublement »). L'arrivée de la vidéo dans ma pratique a également ouvert un nouveau terrain d'expérimentation pour les *infranuances* : le temps.

436 3/ la troisième partie concerne la manière dont les *infranuances* modifient notre perception du temps (« Prendre le temps »), qu'il s'agisse du temps court (par l'extrême vitesse) ou du temps long (par l'extrême lenteur). À cette occasion j'ai découvert la notion d'*infradurée*. J'ai repéré que plusieurs images jouaient avec le vide et le retrait.

548 4/ la quatrième partie concerne donc le vide comme procédure (« Faire le vide »). Enfin la marche m'est apparu comme une figure centrale, un outil important pour découvrir des *infranuances*.

574 5/ la dernière partie concerne par conséquent la question de la flânerie (« Flâner »).

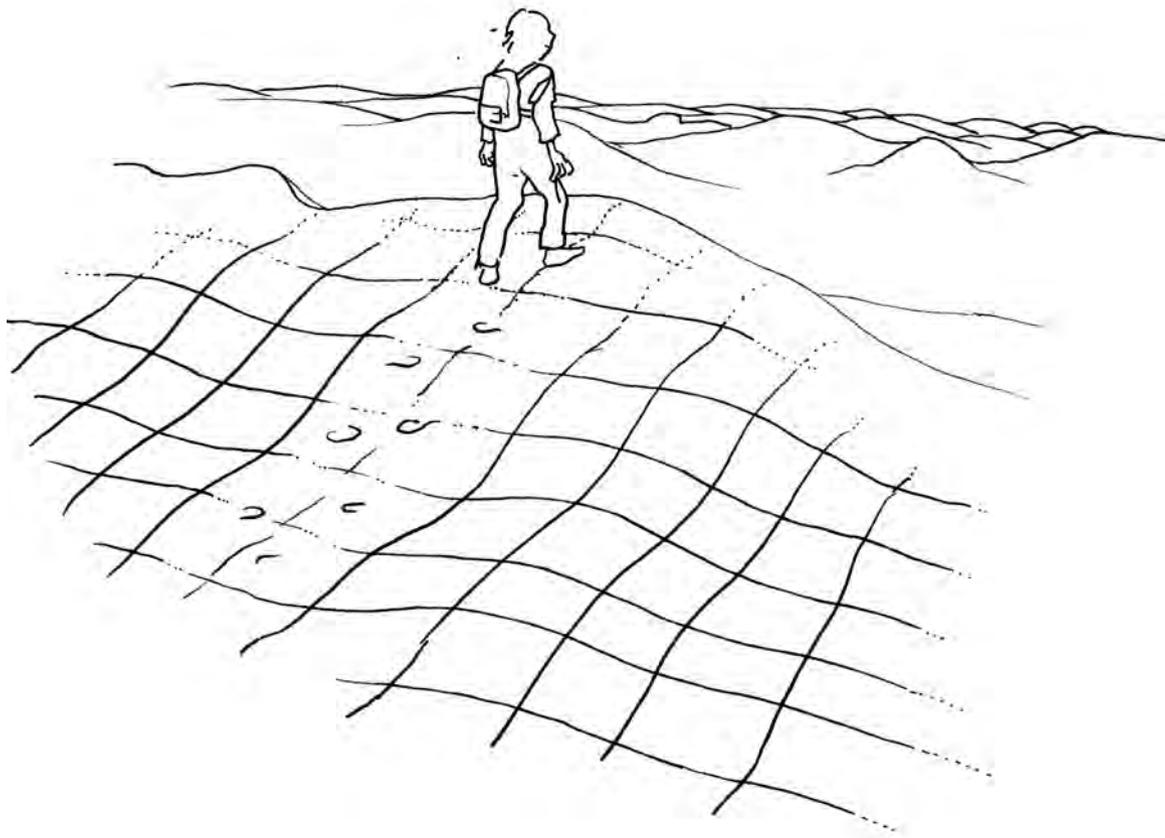
634 Chacun de ces cinq moments a été pensé comme une manière spécifique de trouver des *infranuances* en vue de fonder une sorte de « diaphorologie » (« science des nuances ») dont parle Roland Barthes dans son cours sur le *neutre*. Une fois tout ce chemin parcouru, je me suis senti suffisamment « équipé » pour aborder une partie de mon travail récent que j'appelle *les sculptures de poche*.

\*

17 Les sculptures de poche sont des petits objets sculptés à la main, en série, et disposés sur des tables lors d'exposition. Les spectateurs sont invités à jouer avec et à les emporter avec eux. Ces « sculptures » commencent alors une deuxième vie, se glissant dans les poches de leurs nouveaux propriétaires ou finissant sur une étagère. De mon côté je m'emploie à les avoir toujours sur moi et à les utiliser selon les besoins dans le cadre de photographie ou de petites vidéos. Les sculptures de poche me permettent d'élaborer une autre forme de diffusion et de circulation de mes œuvres. Tout comme le livre d'artiste, elles constituent à mes yeux une alternative aux modèles plus

643 classiques d'exposition et ouvrent la possibilité d'une *dissémination* de l'art. La dissémination est une propagation discrète, elle substitue à la *diffusion* de l'art une *infusion* de l'œuvre. L'œuvre n'est plus une pièce rare ou une image à contempler, mais un objet à manipuler, à voler, à lire, à « consommer »...

\*





voir

En me baladant régulièrement en ville, j'ai souvent les mains dans les poches. 18

\*

*Les sculptures de poche*, fondées sur la circulation et l'appropriation de la sculpture, m'ont semblé prolonger l'ensemble des enjeux soulevés tout au long de la thèse et leur donner une forme inattendue, ouvrant ainsi de nouvelles pistes de recherche. J'ai esquissé en conclusion quelques lignes autour de ces nouvelles pistes. En effet, en prolongeant l'observation de mes images, j'ai eu la sensation qu'une autre forme de pratique du quotidien et de la discrétion y était présente. C'est ce que j'essaye de décrire, pour finir, autour du terme, construit pour l'occasion, de *petit usage*... 19 696

\*

Cette thèse m'apparaît comme un long cheminement à travers des livres, des images et des pensées. Au-delà des œuvres elles-mêmes, le véritable enjeu n'est pas de produire un savoir, ou de « comprendre » mes images, mais plutôt *d'apprendre à voir et à re-sentir* à travers elles. Qu'il s'agisse des *inframuances* ou du *petit usage*, ces concepts sont là pour éclairer en retour une certaine manière d'habiter le monde, d'élargir nos manières de faire et nos manières de sentir. C'est ce que j'ai souhaité développer au fil de ces pages. 20 31







*La pensée plastique*

## 1. Une manière de voir

### a. Je regarde mes images

Je ne peux réfléchir qu'en pratiquant. Les idées soulevées dans cette thèse n'auraient pas vu le jour si je n'avais pas développé mon travail plastique. Je n'ai pas défini de thème ni de corpus bibliographique *a priori*. Depuis une vingtaine d'années, je pratique. Ce sont les expositions, les livres, les performances, les photographies, les dessins, les vidéos, les installations, les textes, qui sont à l'origine. Une démarche artistique ne peut-être que cela : *l'invention d'une œuvre au fur et à mesure qu'elle se fait*. De manière imprévisible. Si l'œuvre produit bien une pensée, elle ne cherche pas à produire un savoir. Elle est. Et c'est par cette « présence » qu'il faut d'abord la recevoir. « Il ne s'agit pas d'un paradigme épistémique, mais d'une pratique, d'une activité pratique qui doit, au coup par coup, faire face, à un problème ou à une situation particulière »<sup>11</sup>. Au commencement donc il y a une pratique quotidienne, faite d'essais, d'expérimentations, de ratages, d'assemblages, de tris, de reprises et, finalement, de montages, de séquençages, etc. Le travail ainsi abouti va ensuite lui-même nourrir de nouvelles pistes, essais, etc. Si l'œuvre vérifie parfois des intuitions et corrobore des hypothèses, elle s'expose à l'imprévue et s'élabore selon des règles qui lui sont propres. Elle contient déjà sa propre pensée et sa propre durée. C'est dans cette durée de l'atelier, faite de lenteur, d'accélération, de ruptures et de reprises qu'une œuvre se construit. La thèse d'arts plastiques doit pouvoir permettre, je pense, d'aborder au plus près les liens étroits qui unissent théorie et pratique. L'objectif est donc avant tout pour moi de *produire une thèse qui prolonge la pratique par d'autres moyens*, et qui la retrouve par la suite, augmentée et enrichie. Cet aller-retour est sans fin et permet d'alterner des temps d'apparente inactivité (temps de réflexion) avec des moments d'atelier. On pourrait synthétiser l'idée ainsi : *la pratique est une théorie et la théorie est une pratique*. Plutôt donc que de parler « sur » ma pratique, j'ai tenté de faire en sorte qu'elle apparaisse directement dans le mode d'écriture. Que ce soit par l'acceptation de l'inachèvement, le souci du fragment et du glanage, ou encore le montage final des fragments entre eux. J'espère

21  
695

11 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Rivages poche, Paris, 2007, p.22

que cette méthode permettra de restituer le mouvement de la pensée présent dans les œuvres elles-mêmes et d'éviter ce qui m'a semblé être un piège : « expliquer » le travail. Si une théorie se dégage de l'ensemble de ce livre, elle n'est donc pas le fruit d'une cartographie *a priori*. Elle est apparue au fur et à mesure de l'écriture et de la pratique (les deux n'étant jamais très loin l'un de l'autre). Plus qu'un survol distancié et global, ce livre est un cheminement au ras du sol dans une ville inconnue. Le plan n'apparaît donc *qu'a posteriori*, une fois le chemin terminé. C'est une tentative pour fixer au jour le jour les pensées qui préfigurent, nourrissent, accompagnent et prolongent mon travail. Cette hésitation, cette « disponibilité », ce mouvement du texte ont une valeur importante selon moi. De toute façon, j'ai essayé bien d'autres formes avant celle-ci, y compris les plus classiques. Mais, si je peux sans inconvénient parler avec distance et méthode de l'œuvre d'un autre (planifiant méthodiquement les différents moments du texte, les thèmes, les problématiques, etc.), la seule méthode possible concernant mon propre travail est d'accepter un certain degré d'immersion et d'ouverture. La forme particulière de cette thèse est donc, pour l'instant, la seule possible.

99  
127

\*

22 La pratique nourrit la pensée qui, en retour nourrit la pratique, qui en retour... *La pratique des arts plastiques pose donc un défi méthodologique aux formes de rédaction universitaire*. Comment dans un même temps avoir une pratique et la problématiser ? Comment explorer un territoire mouvant ? Comment faire en sorte que les mots prolongent et commentent une oeuvre *en même temps* ? Avant ma première série de photos de « détails » en 2001 (voir ci-contre) la question de l'*infranance* ne se posait pas. Ce sont les œuvres qui ouvrent à un questionnement et pas l'inverse. Il serait toutefois illusoire et prétentieux de croire que l'œuvre échappe à toute influence, à toute genèse. Des artistes ont compté pour moi et participent à l'élaboration d'un territoire de jeu collectif, de lignes de recherches, et d'une « famille » (avec ses auteurs, ses penseurs, ses artistes, ses œuvres). Cette communauté de thèmes, de motifs, d'outils, de manière de faire, etc. prouve que le terrain est partagé et partageable.

35

\*

23 « À qui l'interrogeait sur le sens d'une sonate, Beethoven, dit-on, la rejouait. »<sup>12</sup>

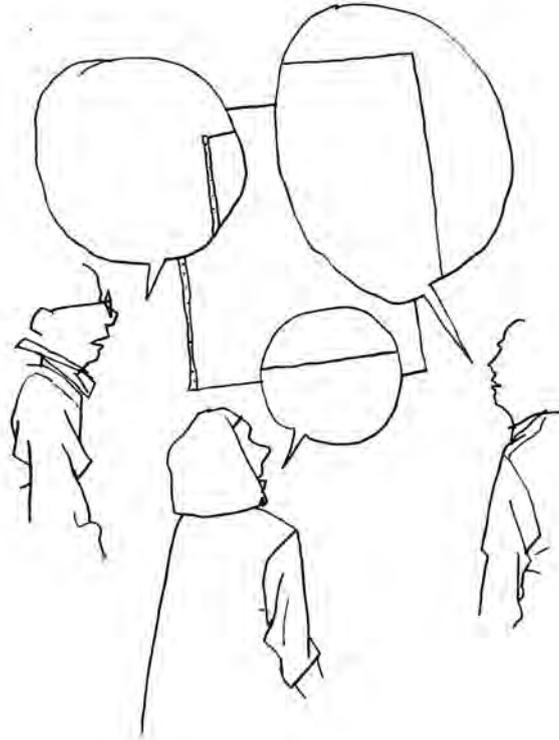
\*

12 De Certeau Michel, *L'invention du quotidien*, Paris, Folio essais, 1990, P.123



*Détail, 2001*





Jean-Luc Godard, *King Lear* (1987)

## b. J'essaye d'en parler

Cette thèse est l'occasion d'essayer de trouver une manière d'écrire. On peut penser de différentes manières. Avec les mots bien sûr. Mais pas seulement. On peut penser avec des formes, des images, de sons, des odeurs, etc. Par exemple, quand je fais un livre je ne pense pas en terme de plan, de chapitre et d'hypothèse, mais en terme de papier, de format, de page, de rythme, de montage, etc. Quand je monte une exposition, je pense en terme d'espace, de volume, de temporalité, de contexte... Un travail théorique implique de repenser son propre travail en retrouvant les thèmes cachés, les problématiques, les lignes souterraines. Mais quoiqu'il arrive, il faut partir de la pratique et des œuvres, car c'est de là que tout vient. Le discours doit suivre les cheminements de l'oeuvre. 24 153

\*

Dans le film *King Lear* de Jean-Luc Godard, on voit un personnage s'approcher de la mer pour la dessiner. Il s'installe à quelques mètres de l'eau. Trop près du rivage, les vagues viennent régulièrement s'abattre sur lui et son carnet, mouillant son papier (pour faire une aquarelle ?). Cette position est à peu près la mienne lorsque j'écris sur mon travail... Si je parviens par l'écriture à prendre une certaine distance vis-à-vis de mon « motif », je ne peux jamais m'en éloigner longtemps. Mon « sujet » ne cesse de fluer et refluer et influence du coup ma manière d'écrire. 25 90

\*

Les problématiques que j'aborde dans ce livre ont été élaborées, à l'origine dans un travail plastique. Si les mots étaient absents en tant que tels, les pensées, elles, s'incarnaient dans des gestes, des cadrages, des couleurs. L'idée de ce livre est donc de reprendre le travail et le faire parler. J'aimerais que l'écriture ne soit pas séparée de l'œuvre, mais en soit le prolongement. D'autant que, dès l'origine, ma pratique artistique s'est aussi élaborée grâce à des lectures, aux pensées d'auteurs qui m'ont nourri (qu'il s'agisse d'ouvrages théoriques, d'histoire de l'art, d'interviews d'artistes, d'essais, de biographies, etc.). Pratique et théorie, fond et forme ont la particularité de ne faire qu'un dans le domaine de l'art. Un travail de thèse devrait selon moi tenter de restituer cette spécificité. 26 698

\*

27 J'ai ainsi entendu un sociologue, Bruno Péquignot, dire à l'occasion d'un repas après un colloque de sociologie : « Les thèses d'arts plastiques, ça n'est pas sérieux. Ce ne sont pas vraiment des thèses... ». Cette remarque lancée avec désinvolture est révélatrice. Elle prouve que pour certains scientifiques l'art ne remplit pas les critères de scientificité que l'on retrouve dans leur domaine. Elle montre la difficulté, encore aujourd'hui, pour les arts plastiques à faire valoir leur spécificité en tant que domaine de recherche. Certains doctorants choisissent de baser leur thèse sur l'étude d'une question historique donnée. D'autres (c'est mon cas) partent de leur production plastique personnelle pour élaborer leur problématique. Dans tous les cas, les arts plastiques doivent faire valoir une méthodologie propre, qui ne peut être confondue avec celle d'autres disciplines. Dans cette thèse ma méthodologie présente plusieurs particularités :

1/ elle n'est pas fixée à l'avance, mais elle s'invente au contact de son « sujet ». Plus que l'application d'un protocole, la méthode de travail est « sensible », elle consiste à trouver « sur le chemin » les outils qui permettront de baliser un territoire inconnu. Edgar Morin parle d'une méthode du « cheminement » en citant une phrase d'un poème de Antonio Machado : « *Voyageur, il n'y a pas de chemin ; le chemin se fait en marchant* »<sup>13</sup>.

2/ elle est transversale et fait appel à des sources très variées. On trouvera donc ici des œuvres, des commentaires, des anecdotes, des citations, des réflexions, quelques idées pour des concepts théoriques, des livres de philosophie, d'histoire de l'art, de psychologie, d'ethnologie, etc.

116

\*

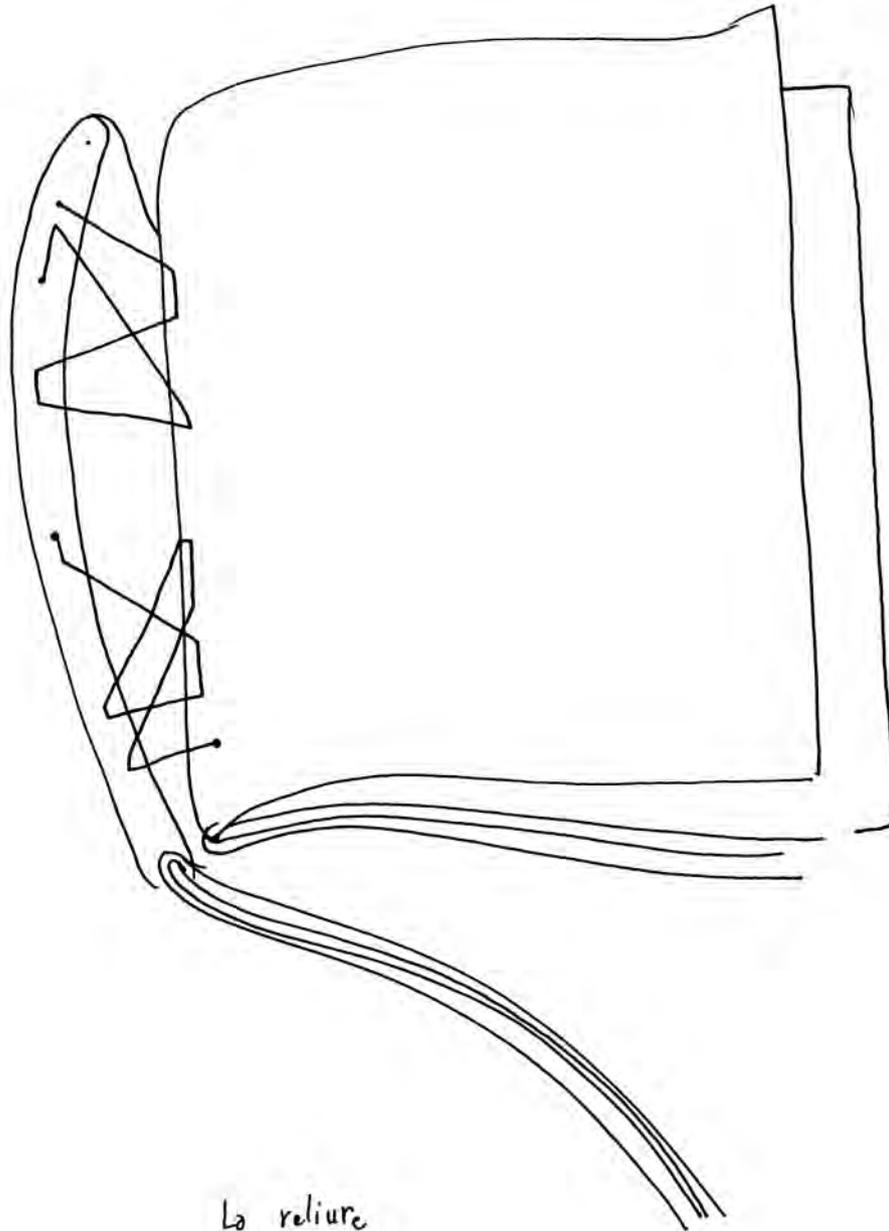
28 L'objectif est de parvenir à écrire une thèse qui soit en accord avec mon travail plastique, qui en soit le prolongement. Mon souhait serait au moins d'éviter deux écueils : Celui de la spécialisation, « dans le style des pures monographies tout en notes, en références et en index »<sup>14</sup>, oeuvre indispensable au savoir, mais triste. J'aurais également peur avec une telle forme de passer à côté des « enjeux réels » : que cette thèse soit pratique, utilisable, applicable au quotidien (comme un manuel). Mais je souhaite tout autant éviter l'écueil de la vulgarisation, pire encore peut-être :

391 « comme si des banalités suffisaient à former un discours, comme s'il fallait se dispenser du maximum de rigueur, de précision et d'érudition, pour pouvoir stimuler l'esprit et se mettre à intéresser les gens<sup>15</sup> »

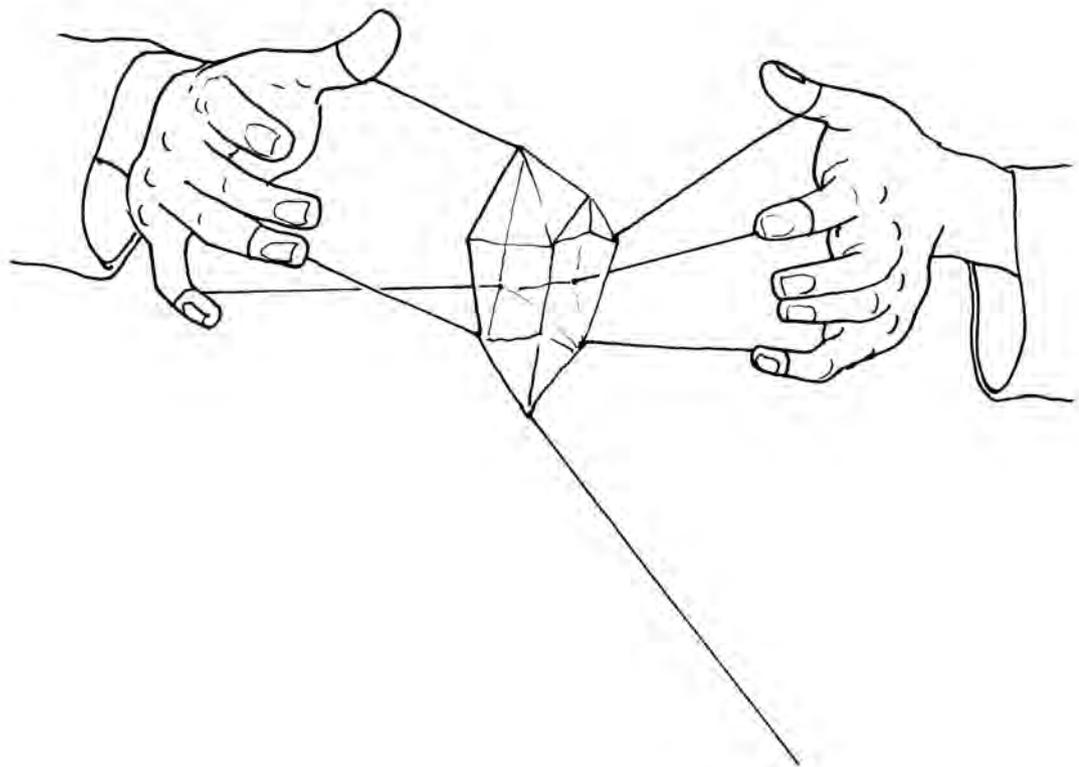
13 Machado Antonio, *Champs de Castille - Solitudes, Galeries et autres poèmes - Poésies de la guerre*, traduits par Sylvie Léger et Bernard Sesé, préface de Claude Esteban, Gallimard, 1973, coll. Poésie/Gallimard, 1981, p.105

14 Jullien François, *Procès ou création. Une introduction à la pensée chinoise*, Livre de poche, Paris, Biblio Essais, Editions du Seuil, 1989, p.7

15 *ibid.*



La reliure



\*

« Ce qui affleurerait était tout entier du côté du flou, du flottement, du fugace, de l'inachevé, et j'ai finalement choisi de conserver délibérément à ces bribes informes leur caractère hésitant et perplexe, renonçant à feindre de les organiser en quelque chose qui aurait eu, de plein droit, l'apparence (et la séduction) d'un article, avec un début, un milieu et une fin. »<sup>16</sup>

\*

La mise en forme de cette thèse a été compliquée à trouver. Il a fallu assumer un protocole qui me semblait être juste par rapport au travail lui-même. C'est en lisant certains livres de Roland Barthes<sup>17</sup>, de Gilles Deleuze et Felix Guattari<sup>18</sup>, ou en tombant sur des thèses et des mémoires « décalées » comme celles de Éric Watier<sup>19</sup> ou de Frédéric de Manassein<sup>20</sup>, que j'ai petit à petit pris conscience de la nécessité de trouver une forme qui me convienne et convienne au sujet qui était le mien : la flânerie, la discrétion, la dérive. Barthes a joué le rôle de déclencheur. Il a tenu à jour pendant toute sa vie un travail d'écriture et d'archivage donnant lieu à de petites fiches (entreposées ensuite dans des boîtes selon le thème et le sujet). Ces fiches étaient des notes, des pensées, des petites réflexions très courtes lui venant au cours de lecture ou tout au long de la vie quotidienne. Elles lui permettaient ensuite de rédiger ses ouvrages et de faire une synthèse de sa pensée à un moment T. Comme le flâneur glanant en ville les bribes et les rebus d'une cité en mouvement permanent, Barthes saisissait au vol et inventait des pensées dans le bouillonnement de la littérature et de sa vie. J'ai donc choisi de ne fixer aucun plan définitif avant que la phase de rédaction ne soit terminée. Le plan de la thèse ne serait pas le préalable à partir duquel élaborer le livre, mais la conséquence d'un travail d'écriture (une pratique de l'écrit) fondée sur la note, le fragment et le glanage. Afin d'éviter l'éparpillement, la somme des notes ainsi constituées serait dans un second temps montée, agencée afin de reconstruire une pensée cohérente et continue. J'espère que j'y suis parvenu et que cette lecture restituera le cheminement qui a été le mien pendant tout le travail de rédaction. Les œuvres qui apparaissent sont là comme catalyseur d'une pensée. Mais elles valent le plus souvent *pour elles-mêmes*.

Beaucoup de fragments auraient pu apparaître sous diverses entrées. Il a fallu faire des choix pour conserver au texte sa cohérence. Il est probable que le numérique a changé ma manière de

16 Percec, Penser/Classer, *op.cit.* p.151

17 Barthes Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977

18 Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Mille-plateaux Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980

19 <http://discretiontechnique.ericwatier.info>

20 De Manassein Frédéric, *Voir : les interpellants (et la pensée 1+2 avec et par images)*, Université de Paris I, U.F.R. d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art, Maîtrise d'Arts Plastiques, Septembre 2000, Dupré Michel

penser. L'idée d'un livre linéaire a cédé pour moi la place à un livre multiple, ouvert, transversal où les cheminements de lectures et les « liens » sont nombreux. Enfin l'écriture d'articles courts et autonomes donne au projet une portée plus longue. Cette archive pourrait bien s'enrichir après la thèse et continuer à se nourrir sous d'autres formes sans pour autant mettre la structure en danger.

136

### c. Une manière de (re)sentir...

31 Des miettes de pain sur une table, un reflet sur un piano, une paire de chaussures jetées au pied d'un lit, un tas de terre, quelques fruits rouges étalés sur la chaussée, un ongle sale, une enveloppe déchirée, des pavés irréguliers, quelques lignes répétées sur une page, deux trois phrases griffonnées au bar, etc. Voilà ce que j'observe quand j'ouvre un de mes livres. Toutes ces choses sont très banales, elles n'ont rien d'exceptionnel, et pourtant elles attirent mon attention, et sollicitent mon regard.

351

\*

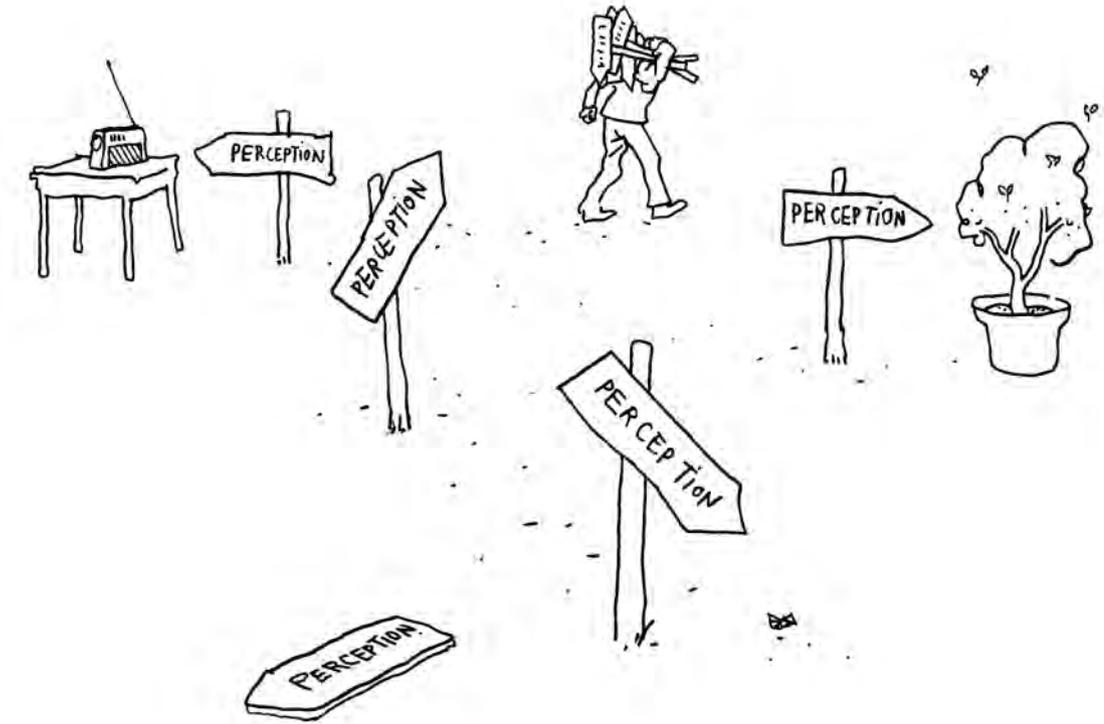
32 Pour écrire cette thèse, je choisis de partir des oeuvres. Je commence donc par prendre toutes mes images et à les poser sur une table. Elles se chevauchent, se contaminent, se juxtaposent. Je cherche un fil. La réalisation d'une thèse est l'occasion de prendre un peu de distance vis-à-vis de son propre travail. Habitué à créer immergé dans la pratique, l'exercice d'écriture invite à faire un pas de côté, à changer de point de vue. J'ai donc commencé par poser ces images devant moi. Des vidéos, des dessins, des photographies... Au-delà des enjeux propres à chaque projet, je cherche des points communs, des lignes souterraines, des liens qui ne m'étaient pas nécessairement apparus jusque-là. La première chose que je constate tient à la récurrence d'un certain nombre de motif et de matériaux. Tables, objets quotidiens, livres, mobilier, trottoirs, lait, pain, gomme, etc. Tous ces matériaux définissent un univers intime et collectif à la fois, fait de gestes et de matières communs. Je remarque donc de manière un peu « idiote » que toutes mes images renvoient à quelque chose d'assez quotidien. Cela se ressent dans les motifs, les matériaux, mais également dans l'approche que j'ai des sujets que je traite. Mes images ne sont pas spectaculaires, elles ne demandent pas de grands moyens. Il n'y pas de narration, peu de mise en scène. La banalité se retrouve donc dans une certaine simplicité, une absence de pompe.

659

\*



*Quotidien, comme le fait de passer l'éponge...*



Notre quotidien se caractérise par notre penchant à installer des habitudes. Il suffit que nous passions tous les jours par la même rue pour que, naturellement, notre attention se relâche et que ce chemin nous soit indifférent. Cette indifférence produit de l'ennui et nous coupe du monde. Mais l'habitude n'est qu'une illusion, une facilité et chacun de nous peut réactiver son attention par différents moyens. Afin de sentir que nous habitons le monde et qu'il change autour de nous, nous disposons de différents outils. On peut souhaiter partir en voyage et s'extraire du quotidien. Partir à la rencontre d'un ailleurs. Si l'on sait déjouer les pièges du tourisme, une aventure est le meilleur moyen pour revivifier son quotidien. Mais ne risque-t-on pas, une fois rentré chez soi d'éprouver un certain abattement à retrouver son « train-train » ? Une autre solution, une autre porte, plus étroite, consiste à réinvestir son quotidien, *ici et maintenant*. Il n'est pas nécessaire de fuir notre quotidien pour le revivifier. À défaut donc de prendre la même rue tous les jours pourquoi ne pas s'amuser à en changer ? À prendre une autre rue ? Ou bien pourquoi ne pas prendre la même rue, mais s'y installer, prendre le temps, l'observer sous un autre angle ? Viktor Chklovski évoque en 1917 dans son livre *L'art comme procédé*<sup>21</sup> une méthode assez proche : « Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de la pierre, il existe ce que l'on appelle l'art. Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé ; l'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà "devenu" n'importe pas pour l'art »

68

\*

*Plutôt donc que de confier à l'art une fonction para-religieuse, j'envisage ma pratique de la photographie comme une manière de dynamiser mon quotidien. Avant d'être une forme d'expression ou une recherche stylistique, la photographie et le dessin sont pour moi des moyens de faire de ma vie un « moment agréable », à chaque instant. Ce travail qui est un plaisir (et ce plaisir qui est un travail) me permet de reconsidérer mon environnement et d'apprécier la singularité de chaque chose. Vouloir faire de cette pratique un art, c'est souhaiter également transmettre cette perception aux autres en la rendant palpable et visible. « L'extension du champ de la perception, l'ouverture des sens, devient alors la véritable matière de l'expérience esthétique : c'est elle qu'il s'agit de poser comme but ultime du travail de la forme, du travail de l'art. C'est elle qui devient véritablement l'objet de*

34

15

21 Viktor Chklovski, "L'art comme procédé" dans *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, sous la direction de Tzvetan Todorov, Paris, Editions du Seuil, 1965, p.82

l'œuvre, le produit de l'invention »<sup>22</sup>

\*

35 En regardant mes images, en les survolant, je remarque donc que le quotidien est omniprésent. Même le choix du dessin renvoie à quelque chose de léger. C'est une technique qui n'a pas de poids, qui rend possible une certaine nonchalance, voire une certaine paresse. Deux ou trois lignes à peine et la feuille s'anime. Donc, lorsque je déplace un morceau de gomme et que je le photographie, que je rythme ma marche sur celle des pavés sur le sol ou que je dessine en deux  
22 trois lignes une idée qui me passe par la tête, je fais des œuvres avec ce qui me vient sous la main, en lien avec l'instant présent. Je pratique un « art quotidien », comme un musicien s'exerçant à son instrument tous les jours, montant et descendant ses gammes.

\*

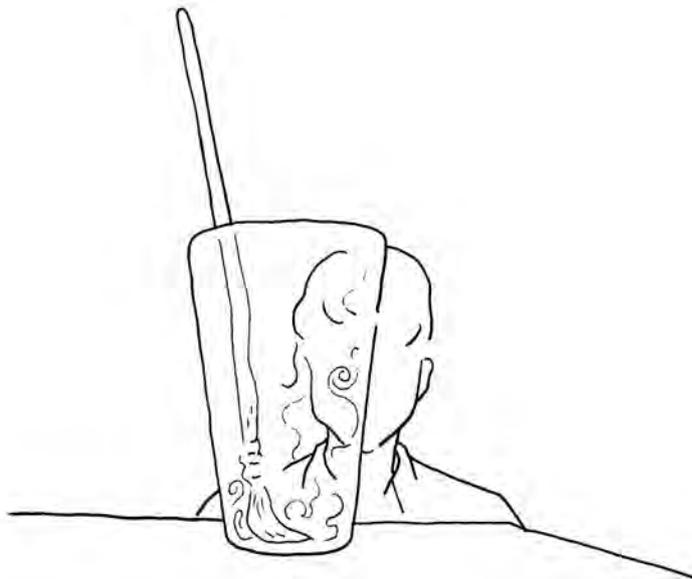
36 Plutôt donc que de surajouter des interprétations sur les interprétations, commencer par *voir*.  
340 Un peu « bêtement », décrire des choses. « Il n'y a pas de mystère dans les choses, mais il y a un mystère *des* choses. Inutile de les creuser pour leur arracher un secret qui n'existe pas ; c'est à leur surface, à la lisière de leur existence, qu'elles sont compréhensibles : non d'être telles, mais tout simplement d'être. »<sup>23</sup> Pas de mystère donc à éprouver, pas de mystique à approfondir, pas de sens caché, de symboles sibyllins, juste les choses, là, présentes. Il faudrait donc déjà se méfier d'un parti pris trop marqué au départ : le réel n'est pas plus mystérieux qu'il n'est banal. Il est, voilà tout. Et l'art est un outil formidable pour reprendre conscience de cela : les choses sont. Ni plus ni moins. L'art n'a même pas de profondeur en lui-même si ce n'est celle d'accompagner et de transmettre cette qualité d'attention. Un peu comme un ivrogne, le plasticien balade son regard pour saisir l'agencement toujours surprenant des choses entre elles. Il est « hébété par la présence sous ses yeux d'une chose singulière et unique qu'il montre de l'index tout en prenant l'entourage à témoin, et bientôt à partie si celui-ci se rebiffe : regardez là, il y a une fleur, c'est une fleur, mais puisque je vous dis que c'est une fleur... Une chose *toute simple*, c'est-à-dire saisie comme singularité stupéfiante, comme émergence insolite dans le champ de l'existence »<sup>24</sup>. Y a-t-il eu des antécédents dans l'histoire de l'art ? Bien sûr, mais par forcément avec le même

22 Davila Thierry, *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éditions du regard, 2010, p.22

23 Rosset Clément, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Les éditions de Minuit, 2001, p.30

24 Davila Thierry, *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éditions du regard, 2010, p.133





degré de platitude, ou de respect de la chose quotidienne. Le Réalisme au XIXe siècle n'avait-il pas déjà tenté d'ouvrir une voie nouvelle, refusant l'idéalisme superfétatoire de la peinture académique et souhaitant, avant la photographie elle-même, rendre compte du réel en limitant les interprétations moralistes et les figures de style ?

48

\*

L'art est une manière de ressentir (de *re-sentir*) le quotidien, d'éprouver à nouveau la réalité. Lorsque je sors d'une exposition de Gabriel Orozco<sup>25</sup>, je ne vois plus Paris de la même manière. Les bouches d'égout, les gens qui marchent... *Je prête attention à ce qui m'entoure. Je prolonge l'exposition au-delà du musée.* Lorsque je sors d'une projection de *Nouvelle vague* de Jean-Luc Godard, je ressens le moindre dialogue entendu dans la rue comme s'il s'agissait d'un scénario de JLG... L'art n'a d'autre fonction à mon goût que de nous faire éprouver à nouveau ce que le poids de l'habitude (et d'une certaine forme de contrainte ?) a maquillé en évidence. « (...) juste regarder, ça c'est une bonne idée, mais ils le font automatiquement après avoir vu mes tableaux, et c'est une des raisons pour lesquelles je les fais d'ailleurs... Regarder, ça, c'est mieux, juste regarder... »<sup>26</sup>.

37

348

#### **d. Un monde de singularités**

Je prends une feuille morte tombée sur le sol. C'est une chose sans importance mais je l'observe avec attention. J'observe sa forme, son poids, je suis les contours de sa silhouette. Puis j'en prends une deuxième, juste à côté. Elle est différente. De peu, mais suffisamment pour qu'elle m'apparaisse tout à fait unique. Je peux reproduire cette expérience autant de fois que je le souhaite. Les deux feuilles sont *absolument identiques*. Leur forme, leur motif, leur matière. Pourtant, en les plaçant ainsi l'une à côté de l'autre je ne ressens qu'une chose : *leur absolue singularité*. Chaque feuille est unique et les poser ainsi cote à côté s'est, finalement, mettre en évidence non pas leur ressemblance, mais leurs différences (discrètes). Ne peut-on prendre cet exemple (modeste) au sérieux et en faire un point de départ, une sorte d'hypothèse ? *Et s'il n'y avait que des singularités ? Que des choses absolument uniques ? En permanence ?*

38

10

\*

25 Gabriel Orozco, Centre Georges Pompidou, du 15 septembre 2010 au 3 janvier 2011

26 Daniel Spoerri a propos des tableaux-pièges dans Tillman Pierre, *Robert Filliou. Nationalité poète*, Les presses du réel, Paris, 2007, p.62

39 Si l'on pose comme hypothèse que le monde n'est fait que de petites choses uniques, de petites sensations, de petites perceptions, etc. Que fait le photographe ? Que fait le plasticien ? Il enregistre, il rassemble, il collectionne ces variations. Il isole chacune d'elle pour les détacher et les rendre visibles. Pour moi donc, *créer c'est être suffisamment attentif pour parvenir à saisir ou inventer ces petites variations*. Pour désigner ces nuances, j'utiliserai dans ce livre deux termes, chacun renvoyant à un moment différent de ce processus : l'*infranuance* et le *petit usage*.

\*

40 « Un effort pour saisir quelque chose qui appartient à mon expérience, non pas au niveau de ses  
175 réflexions lointaines, mais au coeur de son émergence »<sup>27</sup>

\*

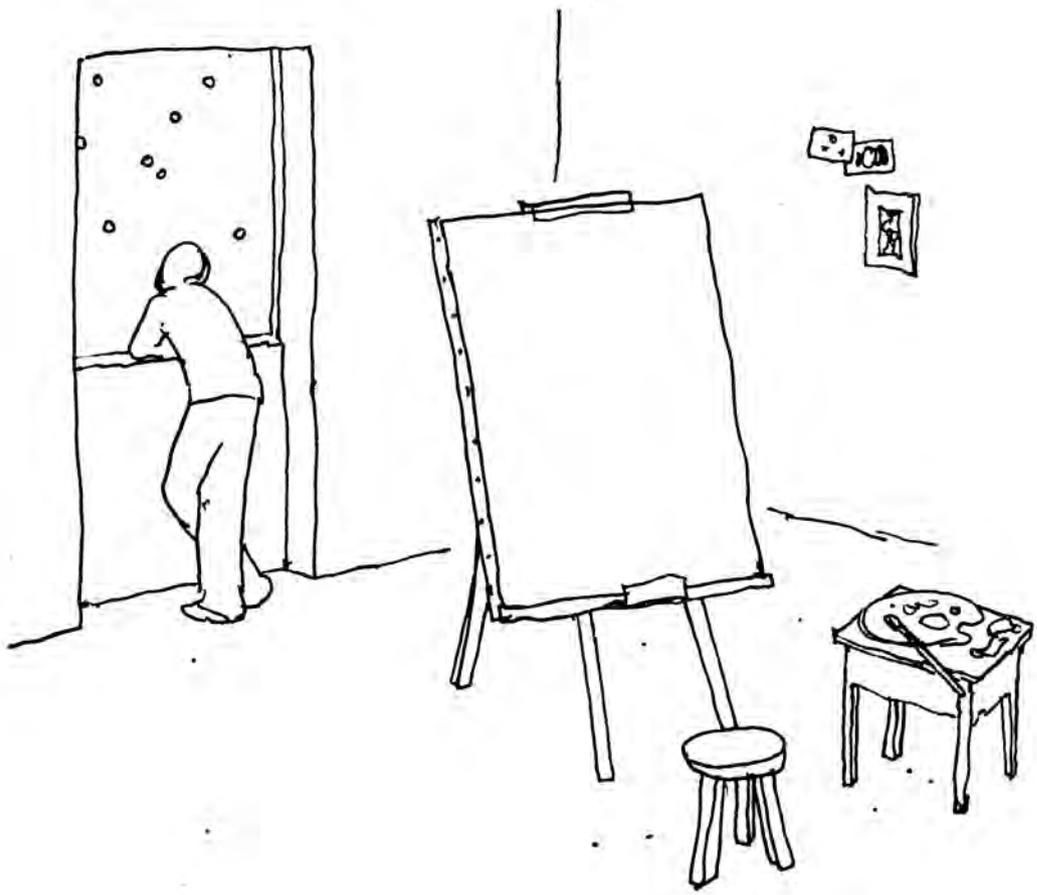
41 Je me suis filmé un jour en train d'observer une chaise. Puis, prenant un papier, je tente d'écrire le mot : « chaise ». Mais, comme si mon regard butait sur quelque chose, je tente à nouveau de l'écrire, une fois, deux fois, dix fois... À chaque fois les mots semblent incapables de véhiculer ce moment d'observation « pur ». Pour voir, il ne suffit pas parfois de porter une attention soutenue à ce qui se trouve sous nos yeux. Il faut se libérer des mots. Voir, mais la « tête vide ». Cette expérience me rappelle ce que l'on peut retrouver dans certaines méthodes de méditation. « On reste intensément présent, vigilant, lucide, en se refusant toute pensée discursive, toute cogitation à propos de l'objet contemplé, en n'étant *que* regard »<sup>28</sup>. Réfléchir n'ajouterait rien, à la limite détruirait tout. Marcher, seulement marcher, un peu comme le zen définit la méditation :  
346 « s'asseoir, seulement s'asseoir ».

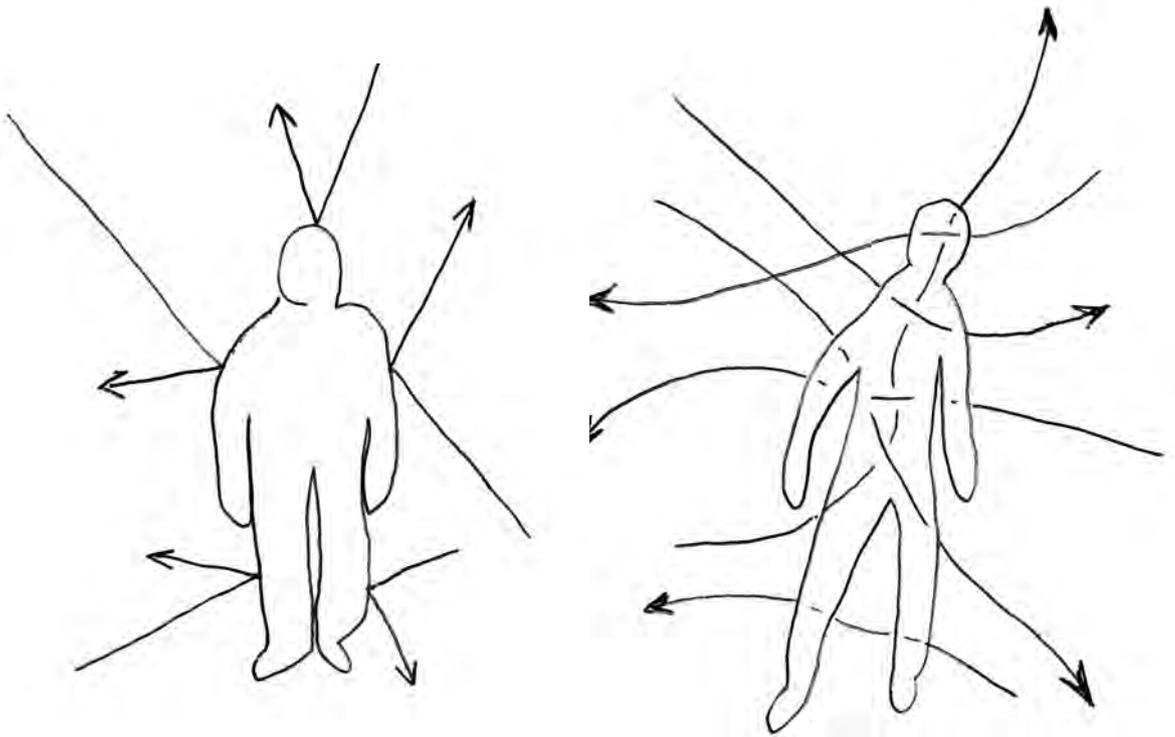
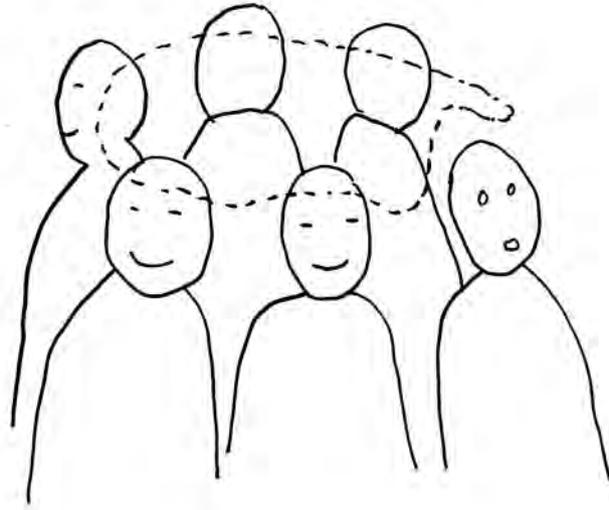
\*

42 Je pense qu'avant de produire tels ou tels types d'image, mon travail se base, de façon plus large, sur *une manière de percevoir ce qui nous entoure*. Il s'agit de se mettre en retrait, de baisser la voix pour mieux écouter les murmures. Comme le dit Thierry Davila :  
« Percevoir c'est saisir la différence au sein du jeu fluide des différences sensorielles, des différences dues et dans le sensible (le chaud, le froid, l'aveuglant, l'assourdissant...). Lorsque celle-ci existe tout juste, lorsqu'elle est créée pour se dérober au regard ou au sens en général, c'est-à-dire pour le mettre au défi de la distinguer, c'est alors tout le système des différences qui

27 Perec Georges, *Penser/Classer*, Paris, Seuil, 1974, p.23

28 Pierre Feuga, *L'art de la concentration*, Albin Michel, Espaces Libres, Paris, 1992, p.52





doit se remettre au travail, qui doit se remettre à faire la différence, à la saisir, pour ne pas sombrer dans l'anesthésie, pour ne pas sombrer dans l'indifférence, pour pouvoir envisager la nouvelle différence, le nouvel écart dans le perçu, autrement dit pour continuer à sentir, y compris lorsque le sensible se manifeste à peine »<sup>29</sup>.

L'essentiel, me semble-t-il, est de maintenir l'esprit alerte, disponible, « tout vif comme le poisson qui saute dans l'eau »<sup>30</sup> — selon l'expression de Lin-tsi<sup>31</sup> —, par un art de la concentration au quotidien et qui, finalement, peut se confondre avec un véritable art de vivre. Plutôt qu'une attention concentrée et focalisée sur un objet unique je préfère la disponibilité flottante du flâneur se laissant porter par la ville et accrochant son regard ici et là. « En fin de compte, c'est peut-être essentiellement à l'acte et au processus de l'attention qu'il faudrait associer le quotidien, plus encore qu'à un pouvoir de résistance et de résilience »<sup>32</sup>

510

\*

L'objectif de mon travail n'est pas seulement de faire des images. Il s'agit de prendre conscience de ce qui nous entoure et d'y penser, de faire penser en faisant voir ce qui existe. Il s'agit donc d'élargir la saisie du réel et « d'amener le spectateur à remarquer cette extension et à la remarquer par une symbolisation appropriée. »<sup>33</sup> Il suffit que je m'abandonne à mon quotidien et sa routine (« métro-boulot-dodo ») pour passer à côté de détails et d'événements discrets. Mes photographies ne sont donc que la partie visible d'une démarche plus quotidienne consistant à garder l'œil ouvert et à porter mon attention là où, d'habitude, notre regard glisse. « Tel est le rôle de ces travaux modestes et intenses à la fois, de ces dispositifs et formes à la ténuité extrême : permettre une ouverture du champ de la perception, mais dans ses parages les moins démonstratifs et les moins tonitruants, dans ses visages les moins spectaculaires et les moins autoritaires. »<sup>34</sup>

43

494

\*

Le quotidien constitue bien le terrain privilégié où je m'amuse à produire mes images. Qu'il s'agisse de matériaux, de manières-de-faire, de lieu, d'habitudes, etc. Le quotidien est mon « sujet ». Mais est-ce un « sujet » ? Si je traite le quotidien comme tel, est-ce que je ne risque pas de passer à côté,

44

29 Davila Thierry, *De l'infrance. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éditions du regard, 2010, P.20

30 Paul Demiéville, *Entretiens de Lin-Tsi*, Paris, Fayard, p.134

31 Lao-Tseu

32 Michael Sheringham, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, PUF, lignes d'art, Paris, p. p.384

33 Davila Thierry, *op.cit.* p.178

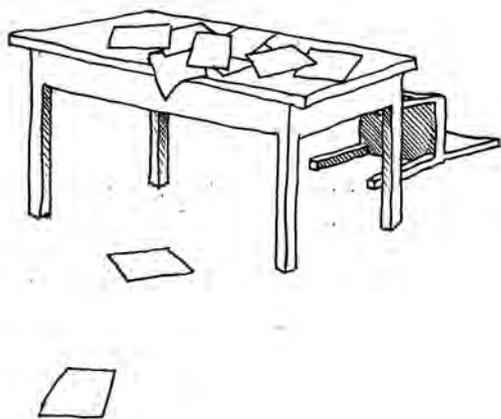
34 *ibid.* p.16

de ne saisir que des surfaces ? Le quotidien ne se laisse pas saisir aussi facilement. Il y a quelque chose en lui qui résiste, qui ne se laisse pas enfermer dans une formule. Si je montre un vélo pour enfant dans un cours, une table bien dressée au milieu d'un intérieur soigné, quelqu'un sous la douche, ou que je fais le relevé topographique du chemin qui me mène tous les jours à mon travail, aurais-je abordé le quotidien ? L'aurais-je déjoué ? C'est peu probable. J'aurais au mieux montré des surfaces, des idées, des clichés même peut-être. Le quotidien ne peut se résumer à une série d'habitude où à quelques motifs immémoriaux (manger, dormir, aimer...). *C'est que le*  
452 *quotidien n'est pas un état, mais un processus. Il n'est pas figé, il bouge en permanence, se modifie, se transforme.* Quelque chose en lui m'intrigue et m'échappe. Accepter de travailler « au quotidien » c'est le prendre en compte pour ce qu'il est vraiment : changeant. Je tente d'y voir plus clair.

\*

45 Pour commencer cette thèse, j'ai donc souhaité simplement regarder mes images. Les poser à plat et *voir*... Qu'il s'agisse des scènes saisies dans mes photographies et mes vidéos, ou des sujets que je représente dans mes dessins, ce qui m'est apparu en tout premier lieu c'est la récurrence de tout un tas de formes, de lieux, de gestes, de signes... liés à la *quotidienneté*. Marcher, travailler, se nourrir, se laver... Cette quotidienneté est mon « matériau », ce à partir de quoi je travaille. Peut-être est-ce déjà l'esquisse d'un « terrain » de recherche ? Je travaille dans et au quotidien. Mais à y regarder de plus près, il m'est également apparu que ce « terrain » supposait non seulement des « motifs » particuliers, mais également une certaine manière de *voir* les choses, de les appréhender, de les observer. *Plus que l'envie de produire tel ou tel type d'œuvres, je me demande si je ne cherche pas à produire un certain type de regard.*





## 2. Du quotidien...

### a. L'art et le quotidien

Je repars donc de mes images. En observant de loin mon travail, ce que je repère avant tout c'est la récurrence d'un certain nombre de « motifs » (comme on parle de « motif » chez un peintre) : je prends des photos à la maison, quand je me rends au travail, dans la rue, dans les transports, au parc, quand je range, quand je mange, le matin au réveil, ou un peu avant la douche, etc. Je dessine quand j'ai un moment, dans une conférence, en réunion, dans mon lit, en lisant un livre, en marchant parfois même, dans le train, etc. Je réalise mes images au quotidien, et ce quotidien n'est pas seulement un thème, où un simple travail d'atelier (comme un artisan reprenant chaque jour son ouvrage), c'est un « motif » qui engage ma pratique artistique de manière plus profonde. Derrière les images elles-mêmes (des photographies, des vidéos, des dessins), il y a des gestes, des manières-de-faire, des habitudes qui constituent le « terrain » véritable sur lequel je me pose. Je ne photographie pas mon quotidien comme un peintre hollandais peindrait une nature morte<sup>35</sup>. Je flâne, je marche, je joue, je glane, je collecte, j'assemble, je trie, j'arrange, etc. Travailler au quotidien ce n'est donc pas définir *a priori* certains sujets de représentation, c'est se glisser dans une vie faite de gestes, de procédures, d'habitudes pour l'habiter différemment. Le quotidien est un sujet complexe, difficile à circonscrire et qui ne se laisse pas résumer dans une simple formule. Comme le dit Dubuffet : « Faut-il regarder les oeuvres d'art ? N'est-ce pas justement de tenir l'oeuvre d'art pour chose à regarder — au lieu de chose à vivre et à faire — qui est le propre et la constante de la position culturelle ? »<sup>36</sup>. Faire du quotidien un terrain de travail (ou de jeu) implique donc de prendre le quotidien tel qu'il est, sans lui prêter des vertus ou des défauts qui ne sont pas les siens. Qu'est-ce donc que le quotidien ? Par *quotidien* (que cela renvoie à la vie ou au monde qu'il qualifie), j'entends tout ce qui, dans notre entourage, nous est immédiatement accessible, compréhensible et familier en vertu de sa présence régulière : « (...) est *quotidien*, par exemple, la façon de faire son lit, le trajet habituel jusqu'à son lieu de travail, les conversations ordinaires au café, la manière de saluer ses voisins dans la cage d'escalier, une certaine pratique spontanément naturelle du monde ambiant, bref, comme l'indique son étymologie latine (*quotidien*

46

35 Un événement se produit en Hollande, au début du XVIIe siècle : La peinture n'emprunte plus ses sujets uniquement à l'histoire, à la religion ou à la littérature, mais se tourne vers le monde quotidien, celui qu'habitent les peintres et leurs clients. Todorov Tzvetan explore cette révolution dans son livre *Eloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle*, Paris, Points Essais, 1997. Mais si le quotidien est effectivement présent dans la peinture hollandaise de cette époque, il ne change pas la pratique du peintre en tant que tel, et reste un "motif", un sujet plus qu'un processus ou une dynamique. C'est probablement la raison pour laquelle la peinture hollandaise du XVIIe siècle, bien qu'elle m'intéresse, ne correspond pas tout à fait à mon sujet de recherche.

36 Dubuffet, *Asphyxiant culture*, Editions de minuit, paris, 1986, p.87

désigne en latin *ce qui arrive tous les jours*) tout ce qui se répète jour après jour (...) On voit ici que le quotidien ne désigne pas la qualité particulière d'une chose, ou sa valeur intrinsèque (comme l'adjectif ordinaire peut le faire), mais simplement son mode de manifestation.<sup>37</sup>

\*

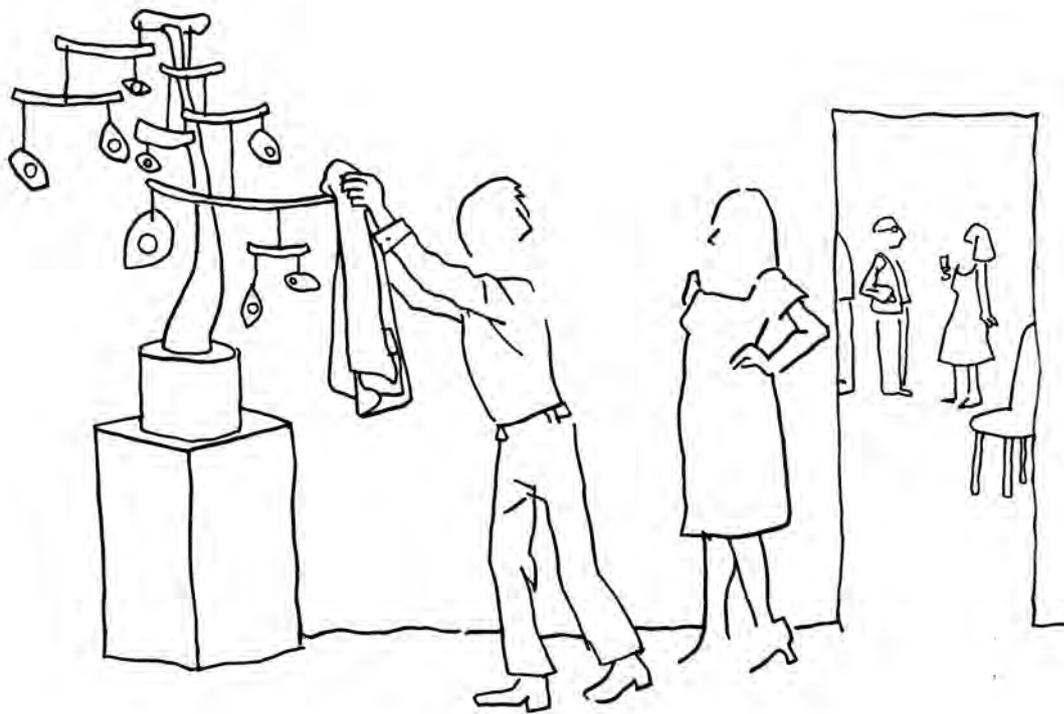
47 Si l'on accepte de prendre le quotidien non comme un simple sujet de représentation (comme d'autres peindraient des scènes historiques ou des comptoirs), mais comme une manière d'appréhender le monde et de le voir, il est un véritable défi pour les arts plastiques. Invertissons donc la question « qu'est-ce que l'art fait au quotidien » et demandons-nous « qu'est-ce que le quotidien fait à l'art » ?

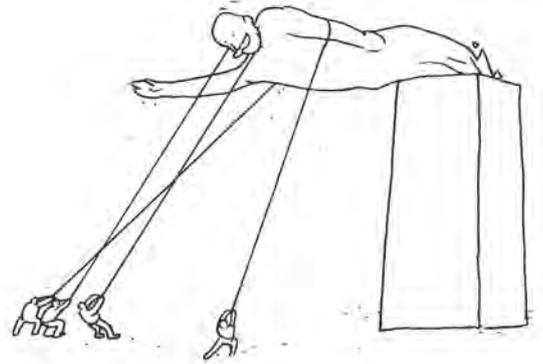
### **b. L'anti-monument**

48 Quand on feuillette mes livres, mes images sont assez « banales », et mes motifs inscrits dans le  
quotidien. Si l'on observe l'histoire de l'art récente, *le thème de la quotidienneté est omniprésent*. Qu'il  
s'agisse des « motifs » des toiles impressionnistes (gare, ville, eau, foule, amis, natures mortes...),  
36 du Réalisme d'un Courbet, des avant-gardes russes et du Bauhaus (pour qui l'art doit rejoindre  
le quotidien par le biais notamment des « arts appliqués »), de l'ensemble des avant-gardes des  
années soixante (fluxus, pop-art, art conceptuel, land art, etc.), de Duchamp et des autres... Le  
quotidien semble traverser toute l'histoire de l'art moderne avec une grande régularité. Mais  
s'agit-il vraiment de quotidien ? Suffit-il de photographier ou d'exposer une chose « banale »,  
13 pour qu'elle ait un intérêt artistique ? Lorsque Warhol duplique des boîtes de *Campbell Soup* ou  
que Jeff Koons réplique un ballon pour enfant et en fait une sculpture en métal de plusieurs  
tonnes, le quotidien est bien présent, mais pas la « quotidienneté »<sup>38</sup>. Le quotidien est l'idée que  
l'on se fait des objets et des situations quotidiennes. La quotidienneté est un processus, une  
dynamique où répétition et différence se mêlent. Contrairement à ce que l'on pense, le quotidien  
n'est pas lié à certains lieux, certains objets, ou certaines qualités (la banalité, la répétition...)  
il est une dynamique du regard alternant entre nouveauté et habitude. Ce fut probablement

37 Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, Editions Allia, Paris, 2005, 2010, p.40

38 Dans ce sens la «quotidienneté», contrairement au quotidien, ne se résume pas à un certain nombre d'objets communs mais désigne plutôt un processus, un mouvement voire une attitude qui «rend» les choses quotidiennes. «En résumé, l'essence du quotidien est plus à rechercher dans cette dynamique de la familiarisation de tous les événements mondains que dans une essence statique pourvue d'attributs déterminés et définitifs. Elle relève de la quotidienneté» (Bégout, *La découverte du quotidien*, op.cit., p.43)





Jeff Koons, *Balloon dog*, 2000, Palazzo Grassi (Venise)



Femme se remaquillant, Performance réalisée au Musée Pompidou devant l'exposition de Jeff Koons (nov. 2014-avril 2015)

la grande découverte de Duchamp, et qui passa largement inaperçue dans l'héritage du ready-made : la réalité quotidienne n'est pas immobile. Elle se transforme en permanence, de manière « inframince ». Ses transformations sont tellement fines que nous ne les percevons même pas. *Le quotidien est par essence discret.*

\*

« Le ready-made « ne doit pas être regardé, au fond. Il est là, simplement. On prend notion par les yeux qu'il existe. Mais on ne le contemple pas comme on contemple un tableau. L'idée de contemplation disparaît complètement. Simplement prendre note que c'est un porte-bouteilles, ou que c'était un porte-bouteilles qui a changé de destination »<sup>39</sup>.

49

320

\*

De manière générale, peu d'artistes ont véritablement considéré le quotidien pour ce qu'il est : répétitif, ennuyeux parfois, en un mot, « banal ». « Retrouver » le quotidien (comme Proust retrouvant le temps perdu...), c'est donc se plonger dans ce que la réalité a de plat, de commun. « L' "art du presque rien" (...) naît de ce désir d'un retour aux sources du réel brut, un réel que l'on va expérimenter cette fois sous toutes ses formes, sans mise à distance, jusqu'à travers ses formules les plus plates »<sup>40</sup>

50

\*

Les Marylin de Warhol et le pop-art en général n'ont, par exemple, rien de banal. Même s'il puise ses motifs dans le quotidien immédiat, il le réifie en permanence. « Le pop art enregistrerait-il la réalité sous ses aspects les plus contemporains et les plus ordinaires ? Il les magnifiait, cependant, inscrivant dans la dimension du mythe ce que l'ordre du réel ne conçoit que sous la forme d'un ordinaire sécularisé, fonctionnel et banal. <sup>41</sup> » Warhol ne retient de la réalité que ce qu'elle a d'exceptionnel, de spectaculaire. Un détail n'aura de sens que s'il est imprimé en grand ou sculpté à l'échelle monumentale. Warhol fuit l'ennui et adhère pleinement au régime spectaculaire de la société de consommation. C'est sa force et sa faiblesse. Cela ne fait pas de lui un peintre du quotidien. La métamorphose de la vie quotidienne a eu pour unique objectif « de la transfigurer en une sorte de fête permanente, accusant par là même son propre mépris pour

51

39 Duchamp Marcel, *Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin*, Envoi L'Echoppe, Paris, 2008, p.14

40 Ardenne Paul, *L'art comme expérience*, Paris, Dis Voir, 1999, p.22

41 *ibid.*, p.20

490 la quotidienneté. »<sup>42</sup>

\*

52 Rien de plus éloigné de moi que l'œuvre d'un Warhol décrétant : « Ce qui n'est pas vu n'existe  
368 pas »<sup>43</sup>. Ce qui n'est pas vu est, justement, ce qui existe le plus...

\*

53 Si le « monument » est un objet de grande taille visant à traverser le temps, à résister à l'usure et à capter les regards en vue d'une forme de commémoration. Si le « monumental » est la forme spectaculaire que l'art contemporain a choisie pour rester dans la course au visible. Alors le quotidien n'a rien à voir avec le monument. *C'est même un anti-monument*. Au socle il préfère la rue.

\*

54 « Souvent mes œuvres coûtent 0 franc et produisent un effet incroyable. C'est comme dans la vie : je fonctionne avec peu d'argent. Quand il y en a, tant mieux, mais je ne cours pas après l'argent. Je ne suis pas pour autant contre la dépense en art ; ce que je trouve dommage, c'est quand des pièces ont coûté très cher et qu'elles sont nulles : uniquement formalistes etc. Ma montre qui fait  
531 le compte à rebours de l'explosion de la terre a coûté plus de 40 000 francs. »<sup>44</sup>

### c. Faire petit

55 À nouveau, si j'observe mon travail je constate que la plupart de mes productions sont... petites : sculptures de poches, éditions, tirages photo de petite taille. À l'inverse de Warhol, il n'y a pas beaucoup de « grandes œuvres » dans ce que je réalise. Les formats sont souvent modestes et les actions que je réalise ne me prennent pas beaucoup d'énergie. Je construis mes livres et mes expositions au travers de l'accumulation de petites choses : actions, images, signes... Je glane et

42 Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, op.cit., p.36

43 Andy Warhol, cité dans Catalogue XVe Biennale de Paris, 2007, collectif, Éditions biennale de Paris, 1 200 pp., ill., diff. Paris Musées, p. 344

44 Interview de Gianni Motti par Eléonore Saintagnan, <http://www.paris-art.com/interview-artiste/-gianni-motti/motti-gianni/38.html>



Gabriel Orozco, *Cats and watermelons*, 1992



Gabriel Orozco, *Five problems*, 1992



La plus petite ligne de métro parisien...



je joue au quotidien sans me soucier de donner à mes idées une forme spectaculaire.

634

\*

Faire petit est potentiellement un risque pour qui souhaiterait s'inscrire dans le champ de l'art et son économie. Mais c'est une chance si l'on envisage l'œuvre comme une forme disséminée, proche en cela des arts appliqués et du design. Peut-on utiliser une œuvre ? Peut-on faire d'un « Rembrandt une planche à repasser <sup>45</sup> » ? Par la réduction du prix de l'œuvre (voire même sa complète gratuité) et par sa perte de sacralité, le « sculpter petit » ferait de l'œuvre un objet d'usage, une chose à pratiquer plus qu'un objet de contemplation. L'œuvre se donne à lire, à manipuler et la cohabitation avec elle dans l'espace privé et quotidien ouvre à une relation certes moins spectaculaire *a priori*, mais peut-être plus profonde, plus durable, inscrite dans un dialogue de proximité et de durée.

56

655

\*

Cette démarche est marquée par des oeuvres modestes qui ne sont ni vraiment achevées ni vraiment inachevées, elle exprime un refus naturel du monumentalisme et de l'héroïsme. Des oeuvres qui ont un côté provisoire, dont la création « peut être interrompue pour préparer le repas ou aller chercher les enfants à l'école, mais que l'on peut aussi bien poursuivre quand on prend l'avion pour aller passer quelques semaines ou quelques mois dans une autre ville »<sup>46</sup>. Orozco a bien senti ce risque du monumentalisme propre à l'art contemporain : « je ne voulais pas devenir gros gros gros et sans cesse grandir grandir grandir. Je ne voulais pas découper des voitures maintenant, puis des grosses voitures, puis des camions, puis un avion. Je voulais faire plein de choses différentes et différents types de choses.»<sup>47</sup>

57

\*

« small is beautiful »<sup>48</sup>

58

\*

45 Duchamp Marcel, *A l'infinif*, Paris, Flammarion, 1975, p.38

46 Benjamin Buchloh s'entretient avec Gabriel Orozco à New-York, dans Gabriel Orozco, *Clinton is innocent*, cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1998, p.34

47 *ibid.*, p.111

48 Ernst Friedrich Schumacher, *Small is beautiful, Une société à la mesure de l'homme*, 1973, Paris, Contretemps, Ed. Du Seuil, 1978

59 Le quotidien est une chose difficile à saisir. Il échappe en permanence aux définitions et on ne parviendra pas à le circonscrire seulement par le simple biais de l'habitude et du banal. Quelque chose en lui me pousse à jouer, à déplacer les signes (et les lignes). Si je repars de mes images, je constate tout d'abord que le quotidien, pour moi, concerne avant tout des petites choses... Objets, signes, gestes (flaques, feuilles, gravier, livres, baies, gouttes, herbes, fruits) sont ramenés à des proportions d'objets de poche. Mais est-ce seulement la taille qui compte ? Est-ce que, derrière la petite taille, il ne s'agirait pas plutôt d'explorer un certain type de regard ? La petite taille serait alors avant tout un refus du monumentalisme et de sa logique spectaculaire. La petite taille vient donc s'opposer au monument. Peut-être que le « petit » ne renvoie pas seulement à la matérialité des objets quotidiens, mais à sa manière de *fonctionner*. Non seulement aux choses, mais au regard que nous portons sur elles. Quand j'observe une tache sur un mur, quand dans la foule j'esquisse un geste invisible au fond de mes poches, quand je change légèrement mon chemin... Le quotidien ne se résume pas à des habitudes et des gestes répétitifs. C'est dans les détails, dans les petits interstices du monde ordinaire qu'il se déploie pleinement. Le quotidien est un « infra-ordinaire ».





### 3. ...A la discrétion

#### a. Infra-ordinaire

En 1989, le Seuil publie de manière posthume un recueil de texte autour du titre *infra-ordinaire*. « Approche de quoi ? » est le titre du premier texte qui ouvre le livre et qui a presque valeur de manifeste. Il résume une partie du « programme » littéraire de Perec : décrire le monde qui nous entoure, le quotidien dans ce qu'il a de plus banal, de plus évident, et donc, de plus insaisissable... Perec commence son texte en regrettant que le quotidien ne soit abordé que sous l'angle de l'événement et du spectacle : « Ce qui nous parle, me semble-t-il, c'est toujours l'événement, l'insolite, l'extra-ordinaire : cinq colonnes à la une, grosses manchettes (...) Il faut qu'il y ait derrière l'événement un scandale, une fissure, un danger, comme si la vie ne devait se révéler qu'à travers le spectaculaire, comme si le parlant, le significatif était toujours anormal: cataclysmes naturels ou bouleversements historiques, conflits sociaux, scandales politiques... »<sup>49</sup> Cette « manie » qui consiste à ne voir que la partie la plus immédiatement accessible des événements nous empêche de voir la richesse du réel aussi bien que les enjeux politiques invisibles qui le traverse : « Le scandale, ce n'est pas le grisou, c'est le travail dans les mines. Les "malaises sociaux" ne sont pas "préoccupants" en période de grève, ils sont intolérables vingt-quatre heures sur vingt-quatre, trois cent soixante-cinq jours par an. »<sup>50</sup> En ne rendant compte que de la face visible du réel (comme on parle de la « face visible d'un iceberg ») les journaux parlent de tout, sauf du journalier. « Les journaux m'ennuient, ils ne m'apprennent rien ; ce qu'ils racontent ne me concerne pas, ne m'interroge pas et ne répond pas davantage aux questions que je pose ou que je voudrais poser. »<sup>51</sup> Une fois posé ce déni de réalité, Perec s'interroge sur la nature réelle de notre quotidien. « Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? »<sup>52</sup>. Puisque l'ordinaire c'est l'ennui et la répétition, l'observer nécessite de déployer des techniques spécifiques pour « lever » son motif, pour désigner une « scène », pour apercevoir un détail. *Il faut « traquer », « débusquer » les « choses communes », les rendre audibles, lisibles.* Tel un gibier, le quotidien est ce qui, par définition, se cache, se terre... Pour le rendre à nouveau sensible il faut être patient et attentif : « Interroger ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine. Retrouver quelque chose de l'étonnement que

60

6

49 Perec Georges, «Approches de quoi?» dans *L'infraordinaire*, Paris, Seuil, 1989

50 *ibid.*

51 *ibid.*

52 *ibid.*

469 pouvaient éprouver Jules Verne ou ses lecteurs en face d'un appareil capable de reproduire et de transporter les sons. Car il a existé, cet étonnement, et des milliers d'autres, et ce sont eux qui nous ont modelés. »<sup>53</sup>

\*

61 « S'apercevoir que quelque chose qui peut ressembler à du dépaysement peut venir du fait que  
668 l'on prendra l'escalier B au lieu de l'escalier A, ou que l'on montera au 5e alors que l'on habite au second »<sup>54</sup>

\*

62 On peut raviver le quotidien en partant en voyage, en faisant une surprise à quelqu'un ou en offrant un cadeau. Mais faisant cela on passerait tout justement à côté du quotidien... Pour retrouver goût au quotidien il ne s'agit pas de le rendre spectaculaire (cela reviendrait, au fond, à le faire disparaître). Il faut être capable de s'étonner... de ce qui est déjà là. « Ce qu'il s'agit d'interroger, c'est la brique, le béton, le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos outils, nos emplois du temps, nos rythmes. Interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner. »<sup>55</sup>  
Nous exécutons tous les jours des gestes chargés de sens sans nous en rendre compte, marcher, descendre l'escalier, prendre les transports en commun, manger... Mais « comment ? Où ? Quand ? Pourquoi ? » Perce propose donc de décrire la réalité telle quelle se présente à nous. « Décrivez votre rue. Décrivez-en une autre. Comparez. Faites l'inventaire de vos poches, de votre sac. Interrogez-vous sur la provenance, l'usage et le devenir de chacun des objets que vous  
50 en retirez. Qu'y a-t-il sous votre papier peint ? »<sup>56</sup>

\*

63 J'ai l'impression de partager beaucoup de choses avec Perce. À commencer peut-être par son affection pour l'oeuvre de Barthes dont il suivra un temps les séminaires à Paris. Plus sérieusement, c'est l'intérêt qu'il porte au quotidien comme lieu d'observation et de création. Perce désigne le quotidien au travers de deux caractéristiques :

1/ Il est anti-spectaculaire. Il passe inaperçu par nature, car sa texture est fade, dilué dans le cours

53 *ibid.*

54 George Perce, *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris, 1974, p.87

55 Perce Georges, « Approches de quoi? » dans *L'infraordinaire*, Paris, Seuil, 1989

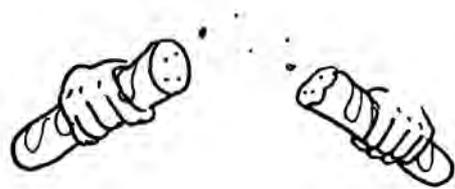
56 *ibid.*



Trier ses chaussettes “célibataires”



Entre l'indifférence de la répétition ordinaire et l'évidence de l'événement spectaculaire



des « choses communes ».

2/ En conséquence, le quotidien ne peut être saisi dans sa totalité, *on ne peut en saisir que des détails, des fragments*. Au terme d'ordinaire, Percec substitue donc celui d'infra-ordinaire.

\*

L'infra-ordinaire repose sur une méthode, fondée sur *l'étonnement*. Si nous examinons les lois générales de la perception, nous voyons qu'une fois devenues habituelles les actions deviennent aussi automatiques. « Ainsi toutes nos habitudes se réfugient dans un milieu inconscient et automatique ; ceux qui peuvent se rappeler la sensation qu'ils ont eue en tenant pour la première fois la plume à la main ou en parlant pour la première fois une langue étrangère et qui peuvent comparer cette sensation avec celle qu'ils éprouvent en faisant la même chose pour la millième fois seront d'accord avec nous »<sup>57</sup>. Le quotidien pose donc un problème spécifique : comment « réenchanter » notre vie, sans nécessairement nier sa quotidienneté ? Et si le quotidien est effectivement une chose changeante et mouvante (et non pas une pure répétition d'habitudes), comment se modifie-t-il ? Il se modifie à la marge... Imperceptiblement, l'« air de rien ». Percevoir les mouvements de l'infra-ordinaire c'est donc ce mettre au diapason de cette *infra-vie*.

\*

Personne ne peut ressentir les plaques tectoniques se déplacer de quelques centimètres par an. Mais tout le monde peut voir les conséquences des tremblements de terre... De ce fait, contrairement à ce que l'on pense, le *quotidien n'est pas répétitif, il change en permanence*, se module, se modifie (la terre ne s'arrête pas de bouger). Il est traversé par une infinité de petites perceptions, de motifs, de signes, de pensées qui lui sont propres. Mais, ces perceptions sont trop fines et trop diluées pour être perçues. Et lorsqu'elles deviennent sensibles, c'est souvent parce qu'elles ont atteint le seuil qui les consacre comme événement (le tremblement de terre). Travailler dans le quotidien, c'est donc se situer entre ces deux pôles : entre l'indifférence de la répétition ordinaire et l'évidence de l'événement spectaculaire. C'est refuser l'un et l'autre pour se glisser *entre* les deux. Travailler dans le quotidien, prendre des photographies, des vidéos ou dessiner, ce n'est pas dépeindre certains motifs particuliers contre d'autres (dessiner une nature morte ou un portrait de sa boulangère plutôt que le couronnement de Napoléon ou la mise au tombeau de Jésus-Christ) *c'est être capable de voir différemment, de voir dans le détail*.

57 Victor Chkloski, *op.cit.*, p.80-81

\*

66 « Comment chasser les fonctions, les rythmes, les habitudes, comment chasser la nécessité ? »<sup>58</sup>

\*

67 L'infra-ordinaire permet donc de sortir de la quotidienneté pour tenter de comprendre autrement notre rapport à l'habitude. Il me pousse à voir différemment, à prendre le temps, à accepter que les choses se fassent imperceptiblement, et à se fondre dans les « lieux communs » pour mieux les observer de l'intérieur. Mais comment s'opère cette transformation ? Par quel chemin notre regard passe-t-il pour appréhender cette nouveauté discrète des petites choses ? Comment percevons-nous ? Comment a-percevons-nous ?

## 2. Perception et aperception

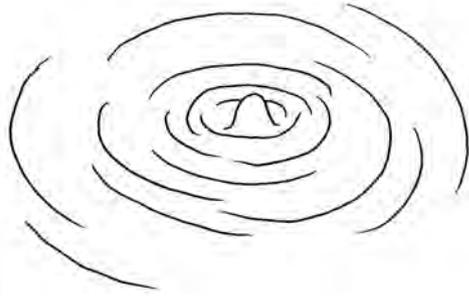
### a. L'a-perception

68 Notre vie est constituée d'une somme de gestes et d'actions. Si certains, comme le fait de faire un discours, ou de passer une ligne d'arrivée, occupent le devant de la scène, la plus grande majorité est reléguée à l'arrière-plan. C'est le cas de la plupart de nos actions quotidiennes, ces dernières ne visant qu'à assurer un certain nombre de besoins au jour le jour : faire le ménage, ranger des stylos, fermer la fenêtre, manger, se déplacer, etc. Si l'on essaye de se souvenir de ces « événements » une semaine après on constate que la mémoire ne les conserve pas, n'éprouvant pas de nécessité à « marquer » ces moments. « Comme ces mouvements sont habituels et inconscients, je ne pouvais pas me souvenir et je sentais que c'était déjà impossible de le faire. Donc, si j'ai essuyé et si je l'ai oublié, c'est-à-dire si j'ai agi inconsciemment, c'est exactement comme si je ne l'avais pas fait. Si quelqu'un de conscient m'avait vu, on pourrait restituer le geste. Mais si personne ne l'a vu ou si on l'a vu inconsciemment, si toute la vie complexe de bien des gens se déroule inconsciemment, alors c'est comme si cette vie n'avait pas été »<sup>59</sup>. Tolstoï nous dit donc que, pour qu'une chose existe, il faut qu'elle soit *vue et reconnue*, il faut que mon attention l'ait retenue. Sinon, cette chose n'aura pas existé, et n'aura eu, au fond aucun impact sur nous. Pourtant tous ces petits gestes, ces petites sensations qui occupent l'arrière-plan de notre conscience sont-ils vraiment absents de nous et meurent-ils aussi vite que le pense Tolstoï ? Lorsque l'on est confronté à des

58 Perce Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p.68

59 Note du journal de Léon Tolstoï du 8 février 1897, Nikolskoé, *Létopis*, décembre 1915, p.354





vrais jumeaux, il est souvent difficile au début de les différencier l'un de l'autre. Mais *avec le temps*, sans pouvoir dire comment, on parvient toutefois à ne plus se tromper. Comment s'y prend-on pour faire la différence ? À quoi tient cette perception nouvelle ? À des détails... Deux jumeaux ne sont jamais absolument identiques. Il y a toujours des différences, même discrètes. Un grain de beauté, une mèche singulière, une attitude ou une intonation de voix. Il a bien fallu que notre cerveau, même inconsciemment, enregistre une de ces nuances, de ces variations entre les deux jumeaux afin de les différencier ? Cette thèse repose donc sur une hypothèse : contrairement à ce que dit Tolstoï dans cette citation *les choses que l'on ne perçoit pas (consciemment) ne sont pas nécessairement inexistantes*. Il y a en nous tout une vie faite de sensations imperceptibles, de nuances discrètes, de choses vues, crues, comprises puis, éventuellement, « oubliées »... Et cette vie est comme la face cachée d'un iceberg. Elle est aussi immense qu'imperceptible. Choisir de créer en prenant le quotidien comme terrain de jeu, c'est se confronter à cet effacement des signes, à cette ruse des apparences et à cette nécessité de garder un œil ouvert pour tenter de saisir les petites nuances qui balayent notre champ de vision en permanence. *Qu'en est-il alors de l'œuvre lorsque les signes, à force d'habitude ou de discrétion, sont quasiment imperceptibles ? Qu'en est-il alors de l'art et de ses productions, de ses gestes, lorsque l'œuvre est à ce point « mince » qu'elle en devient quasiment invisible ? Qu'en est-il du travail du spectateur quand ce qui est montré échappe aux critères et aux outils de perception traditionnels ?*

33

\*

Je me souviens de m'être arrêté devant une voiture et de l'avoir observée un moment sans savoir pourquoi elle m'« attirait ». J'ai pris quelques photographies et après un certain temps, j'ai remarqué qu'un détail m'avait échappé au premier abord... La petite porte du réservoir d'essence était entrouverte... Ce détail pourtant anodin, et qui m'avait échappé était pourtant de toute évidence la raison qui m'avait fait m'arrêter. *Cela signifie donc que j'avais perçu ce détail sans pour autant savoir que je l'avais perçu*. Cette petite perception m'avait atteint sans que j'en aie pris conscience. Tout le travail a consisté donc ici à percevoir (à pointer) quelque chose que j'eusse déjà perçue ! Pour mettre en évidence ce détail, j'ai alors entrouvert tous les autres éléments de la voiture (enjoliveur, fenêtre, porte, coffre, etc.) et cadré correctement la photographie. Très souvent lorsque je prends une photographie, je ne sais pas au départ ce qui m'intéresse. Je tente dans un premier temps d'être attentif et disponible à des choses autour de moi sans présager de ce qu'elles seront. Tout se passe comme si je passais par deux moments de perceptions différentes. Un moment de perceptions flottante, flâneuse, et un moment d'attention soutenue pour rendre visible une perception dans le tumulte des autres. Ces deux moments de la perception sont complémentaires et fonctionnent ensemble. Quand je me balade en ville, ma conscience est assaillie par des centaines de petites perceptions à chaque seconde. C'est comme une mer. En

69

observant avec attention ce qui m’entoure, je peux extraire de cette mer des gouttes. Dans ses *Nouveaux essais sur l’entendement humain*, Leibniz fait la différence entre la *perception* et l’*aperception* : « (...) Le bruit de la mer est constitué par celui de chaque vague qui la compose, mais que nous ne saisissons pas forcément pour lui-même, que nous ne distinguons pas toujours de la totalité sonore représentée par la masse d’eau – la somme des gouttelettes – en mouvement incessant. Chaque bruit de vague qui compose le bruit de l’océan est donc une “petite perception”, “une perception insensible” qui, pour apparaître à la conscience, pour être objet d’aperception et de réflexion, doit acquérir assez de distinction. »<sup>60</sup>

Les perceptions sont reçues par nos sens en permanence, mais sont tellement infimes et continues que nous pouvons ne pas les *a-percevoir* (consciemment). Dans la théorie des petites perceptions de Leibniz, la *perception* désigne donc *la somme des signes qui nous parviennent sans que nous en ayons conscience*. À l’inverse l’*aperception* est le travail de « montée » d’une image, d’un signe ou d’une idée à la surface de notre conscience (ou de notre regard). Si je perçois le bruit de la mer, j’aperçois le son d’une vague. Ce que j’appelle la discrétion en art c’est exactement ce travail de l’*aperception* : être *capable de saisir dans la somme continue des sensations qui nous traversent au quotidien celles qui se singularisent et produisent un signe particulier*. Ou encore : produire des variations discrètes dans notre environnement exigeant un travail d’*aperception* de la part du spectateur.

\*

70 Allan Kaprow écrit dans *Performer la vie*, en 1979 : « Vivre sa vie, consciemment, était une notion contraignante pour moi. » Le mot consciemment pèse lourd, puisque Kaprow ajoute : « Toutefois, lorsque l’on vit sa vie consciemment, elle devient assez étrange — faire attention transforme ce à quoi nous faisons attention »<sup>61</sup>.

468

\*

71 Dans un amphithéâtre, pendant une conférence, ou dans une salle de spectacle, souffler légèrement en direction de la personne assise devant soi. Souffler juste assez pour que l’air déplacé produise sur cette personne une petite perception (au niveau des oreilles ?), *mais pas assez pour qu’elle s’en rende compte consciemment*.

201

\*

60 Leibniz, *Nouveaux essais sur l’entendement humain*, Editions de Jacques Brunschwig, Paris, Flammarion, 1990, pp.41-44

61 Tillman Pierre, *op.cit.*, p.230



*Je perçois la mer. J'a-perçois la vague*



ALL THE THINGS I KNOW  
BUT OF WHICH I AM NOT  
AT THE MOMENT THINKING—  
1:36 PM; JUNE 15, 1969

Robert Barry, *All the things I know but of which I am not at the moment  
thinking*, 1969

« Tout ce qui a été inconsciemment perçu par les sens sans être remarqué par la conscience durant les voyages à Baltimore pendant l'été 1967 ». Cette citation de Robert Barry est une phrase, mais c'est également une œuvre d'art. L'équivalent pour moi d'une photographie, ou d'un dessin. C'est-à-dire une tentative pour noter une petite perception. Robert Barry nous propose (se propose) de désigner, de pointer l'impointable. Une chose sentie ressentie, vécue, et *pourtant oubliée, perdue ou inaperçue* (consciemment). Il s'agit encore d'une perception puisque Barry fait l'effort pour déloger des perceptions fines, si fines qu'elles semblent échapper définitivement à la conscience. Mais son texte est bien là pour saisir cette réalité. La rendre « palpable ». Ce qui est surprenant c'est que Robert Barry ne cherche pas ici à faire « monter » ces perceptions inconscientes (ressenti pendant les voyages à Baltimore), il se contente d'indiquer leur présence... *Chaque jour, à chaque instant nous percevons une somme infinie de signes, de sensations, d'impressions, toutes si fines, si légères, si discrètes que nous ne réalisons même pas qu'elle nous traverse.* Quand je sens la corde se tendre dans mes mains, quand j'entends le bruit de la mer, je remarque l'événement en lui-même sans avoir pour autant perçu la corde qui *commençait* à se tendre (de manière insensible), où le son de la mer qui *commençait* à murmurer à mon oreille (de manière inaudible). Pour les saisir, il nous faut faire un effort considérable. Mais que nous n'ayons pas conscience de leur présence ne signifie pas qu'elles n'aient pas eu un impact sur nous, que nous ne les ayons pas vécues (c'est ce que nous dit Barry).

Cela me rappelle une phrase du musicien Max Neuhaus à propos du son produit par les aiguilles de pin tropicales sous l'effet du vent<sup>62</sup> : « Ce qui m'a toujours fasciné est que ce son est créé seulement par le frottement des aiguilles les unes contre les autres — c'est un son absolument inaudible, vous pouvez toujours essayer de frotter deux aiguilles de pin l'une contre l'autre, vous n'entendrez jamais rien. Mais le fait qu'il y en ait cinq cent mille, l'accumulation fait qu'on entend ce bruissement incroyable, et cette ampleur, car aucune aiguille de pin n'est identique à une autre. <sup>63</sup>» On retrouve une expérience quasi équivalente notée par le philosophe Leibniz cette fois, extraite de son livre *Nouveaux essais sur l'entendement humain* :

304

\*

« D'ailleurs il y a mille marques qui font juger qu'il y a à tout moment une infinité de perceptions en nous, mais sans aperception et sans réflexion, c'est-à-dire des changements dans l'âme même

73

62 Neuhaus Max est un percussionniste et un interprète de musique contemporaine dans les années 60. Il va petit à petit développer un travail plastique d'ampleur à partir d'installations sonores directement inscrites dans leur environnement immédiat.

63 Neuhaus Max cité par Castant Alexandre, *Planètes sonores*, Paris, Editions Monografik, p.47

dont nous ne nous apercevons pas, parce que les impressions sont ou trop petites et en trop grand nombre ou trop unies, en sorte qu'elles n'ont rien d'assez distinguant à part, mais jointes à d'autres, elles ne laissent pas de faire leur effet et de se faire sentir au moins confusément dans l'assemblage. (...) Et pour juger encore j'ai coutume de me servir de l'exemple du mugissement ou du bruit de la mer dont on est frappé quand on est au rivage. Pour entendre ce bruit comme l'on fait, il faut bien qu'on entende les parties qui composent ce tout, c'est-à-dire les bruits de chaque vague, quoique chacun de ces petits bruits ne se fasse connaître que dans l'assemblage confus de tous les autres ensemble, c'est-à-dire dans ce mugissement même, et ne se remarquerait pas si cette vague qui le fait était seule. Car il faut qu'on en soit affecté un peu par le mouvement de cette vague et qu'on ait quelque perception de chacun de ces bruits, quelque petits qu'ils soient ; autrement on n'aurait pas celle de cent mille vagues, puisque cent mille riens ne sauraient faire quelque chose. »<sup>64</sup>

197

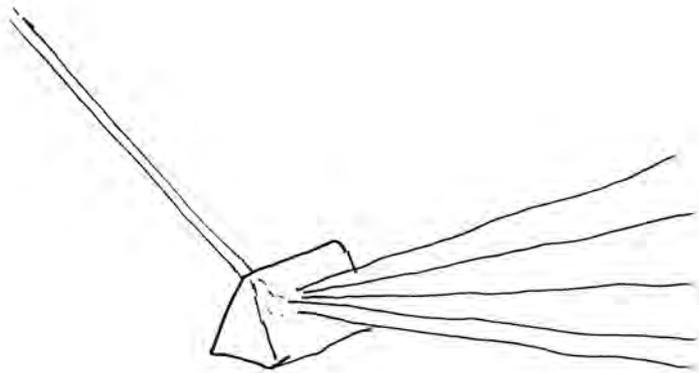
\*

74 Le raisonnement de Leibniz tout comme la citation de Max Neuhauss produisent en moi le même frémissement, la même fascination. Pourquoi ? Je pense qu'ils ont en commun de faire miroiter une contradiction, un paradoxe fondamental : *il y a en nous une infinité de perceptions insensibles*. Même si la formulation est contradictoire (comment une « perception » pourrait-elle être « insensible » ?) elle indique qu'il existe des perceptions que nous n'apercevons pas et que nous percevons pourtant. Si elles échappent à notre attention, c'est tout simplement qu'elles sont trop menues, trop maigres, trop fades pour que nous puissions les saisir. C'est le cas du bruit des vagues qui n'est constitué que de l'ensemble du bruit de chaque goutte d'eau, alors que nous sommes incapables de prendre conscience du bruit de chacune individuellement. Gottfried Wilhelm Leibniz préfigure une forme d'inconscient (ce que nous savons sans le savoir) deux siècles avant les théories de Sigmund Freud, mais suggère également que notre conscience est issue d'une somme infinie de perceptions inconscientes. Leibniz différencie à partir de là deux régimes d'attention. D'une part « la perception » : la perception concerne toutes les petites perceptions qui m'atteignent en permanence sans que j'en aie conscience. D'autre part « l'aperception » : l'aperception est *l'action volontaire consistant à extraire et à saisir (à « apercevoir ») une de ces petites perceptions inconscientes pour la faire « monter » jusqu'à notre conscience*. C'est donc dans ce sens que j'utiliserai le terme d'aperception dans cette thèse. *L'aperception est le travail permettant de rendre sensible et consciente (visible, audible, etc.) une perception si fine qu'elle échappe à l'attention quotidienne de mes sens*. C'est ce travail aperceptif qui, selon moi, donne tout son sens à la discrétion en art :

64 Leibniz, *op.cit.*, pp. 38-39.



L'aperception est le travail permettant de rendre sensible et consciente une perception si fine qu'elle échappe à l'attention quotidienne de mes sens



lever, déloger, monter des sensations délicates afin de les mettre devant nos yeux.

389

\*

L'aperception est une perception si fine qu'elle aurait pu échapper à notre attention et rester dans le fond de notre inconscience, à la fois perçue et non perçue. L'aperception est donc le fruit d'un travail pour faire monter les images, les sensations et les idées. Si donc l'aperception convient à la pratique de la discrétion et du flâneur, elle peut également s'appliquer sous une autre forme à celle du dessinateur. Quand je dessine, je laisse monter les idées en moi. Je cherche à pêcher des sensations et des idées flottantes. Le dessin sera la forme fragmentaire et organique de cette « pêche ».

75

413

527

\*

L'*aperception* de Leibniz présente un cadre théorique faisant écho aux préoccupations que je crois apercevoir dans mes images (photographie et dessin). Sans être nécessairement liée à la question du quotidien, elle justifie d'envisager la question sous l'angle de la perception plus que l'objet, de l'image ou de l'oeuvre d'art. Qu'est-ce que je vois quand je vois ? Existe-t-il différentes manières de *voir* ? Qu'est-ce « bien » voir ? Comment exercer cet art de *l'apercevoir* au quotidien ? Et comment faire sien cet art de la discrétion ?

76

\*

J'ai pris une photographie d'un parebrise dans un bus pendant un voyage en Italie. Dans cette photographie rien ne se détache particulièrement. Plusieurs détails attirent l'attention sans qu'aucun ne prennent le dessus. Il m'arrive donc de prendre des photographies sans savoir exactement ce qui m'attire dans l'image. Si certaines de mes images présentent un détail isolé du reste de son environnement (par la mise en abyme, le cadrage), d'autres photographies au contraire présentent une somme de détails qui se mélangent sans qu'aucun ne prenne le dessus. Ces images sont à cheval entre perception et aperception. Elles cadrent une somme sans focaliser le regard. Le spectateur doit alors naviguer entre ces différents signes et définir ce qui sera le « sujet » de l'image. C'est l'ambiguïté de *l'infranuance* : d'un côté, elle se détache de son environnement immédiat, elle fait signe. De l'autre elle cohabite en permanence avec ce qui l'entoure et peut à tout moment rejoindre une perception globale et indifférenciée. Ce que l'on nomme l'indifférencié n'est pas un tout uniforme. C'est une somme quasi infinie de singularités (de détails). « Affirmant l'existence de "la loi de la continuité", car "la nature ne fait

77

jamais de saut<sup>65</sup>, Leibniz fait des petites perceptions le moyen d'un voisinage continu entre les singularités, le moyen d'une transition, d'un passage d'une perception à une autre tout autant qu'une composante de la perception elle-même<sup>66</sup>. Et si dans ce cadre le continu est « le produit de l'acte par lequel une singularité se prolonge jusqu'au voisinage d'une autre singularité »<sup>67</sup>, les petites perceptions concourent à rendre possible, effectif, le voisinage des singularités.

454

## b. Une somme de singularités

78 Quand je perçois un détail, je l'isole du reste du monde pour en saisir la singularité. Si je photographie le froissement d'un drap sur un lit, c'est la singularité de ce drap, de ce froissement et de ce moment qui m'interpelle. Pourtant saisir cette singularité c'est également s'ouvrir à quelque chose de plus large, de plus ample et dans lequel le détail lui-même est pris. J'ai pris en photo une pelouse verte. J'avais dessiné auparavant un petit signe au crayon noir sur une des feuilles. Ce qui m'avait attiré dans cette pelouse c'est l'absolue singularité de chaque brin d'herbe. En en photographiant un, je le laissais apparaître parmi les autres. Comme le dit Gilles Deleuze dans son livre avec Claire Parnet, *Dialogues*, « (...) tout événement est un brouillard de gouttes »<sup>68</sup>, ou encore dans *Le pli*, « l'événement est une vibration avec une infinité d'harmoniques et de sous-multiples, telles une onde sonore, une onde lumineuse, ou même une partie d'espace de plus en plus petite pendant une durée de plus en plus petite »<sup>69</sup>. Même isolées les uns des autres, les petites perceptions font corps dans un « brouillard » indifférencié. Vivre dans *l'infrance* c'est circuler dans ce brouillard pour extraire des gouttes. Avant de retourner dans le brouillard à nouveau.

196

\*

79 Le niveau de la quotidienneté en tant que « réalité » serait donc celui de la *tactique*, « intermédiaire entre le niveau où il n'y a plus d'acte, où la réalité stagne et s'épaissit, où domine le trivial, et celui de la décision, du drame, de l'histoire, de la stratégie et du bouleversement »<sup>70</sup>. L'approche du quotidien est prise entre deux écueils : d'un côté la banalité et l'ordinaire qui réduit le quotidien

65 *Ibid.*, p.43

66 Deleuze Gilles, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Les Editions de Minuit, 1988, p.115

67 Gilles Deleuze, cours sur Leibniz du 24 Avril 1980, disponible sur [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)

68 Deleuze Gilles et Parnet Claire, *Dialogues*, Paris, champs Flammarion, 1996, p.79

69 Deleuze Gilles, *Le pli*, op.cit., p.108

70 Lefebvre Henri, *Critique de la mise en scène quotidienne. Fondements d'une sociologie de la vie quotidienne*, Paris, l'Arche, 1961, p.139





à une chose sans intérêt, une simple habitude. D'un autre côté la fête et la transformation permanente, le « spectacle du quotidien » qui évacue la nature discrète et imperceptible (anti-spectaculaire) de ce quotidien. L'aperception, par sa finesse et son imperceptibilité, permet d'échapper à cette contradiction : *le réel n'est ni répétitif, ni spectaculaire*. De manière imperceptible, *il se transforme*. Il change, se module et se déploie, mais sans bruit (ou dans un *bruissement*). D'où la difficulté à le saisir... L'aperception fournit donc un cadre théorique à cette thèse : mes images ne sont pas seulement à voir pour elles mêmes. *Elles sont le prolongement d'un art de vivre, d'une manière de voir et de ressentir*. Cette thèse est donc placée sous le signe d'un désir : *apprendre à voir*. Apprendre à sentir, en partant du plus petit dénominateur commun : *le détail*.

171

### 3. L'art de la discrétion

#### a. La discrétion

Je vois bien que le quotidien est mon espace de jeu. J'y puise mes motifs, mes outils, mes manières d'être et de faire. Mais est-ce mon « sujet » pour autant ? Je pense que non. Le quotidien désigne tout et rien. Quand j'observe mes images, je vois quelques choses de plus fin, de plus délicat, de plus discret. Ce qui m'intéresse n'est pas le quotidien, mais quelque chose *dans* le quotidien.

80

\*

Le quotidien est une catégorie floue et changeante. Elle englobe un très grand nombre de formes, des gestes, de théories, etc. On ne peut le réduire à la seule répétition de formes quotidiennes, à une habitude. Il y a dans notre quotidien quelque chose qui résiste à l'analyse. « Ce qui se présente comme le plus proche et le plus familier est en réalité le plus lointain et le plus étrange »<sup>71</sup>. Car le quotidien n'est pas seulement un état de fait, c'est un processus contradictoire qui transforme la nouveauté en habitude. « D'une part, la vie quotidienne est faite de stéréotypes répétitifs, que leur retour lancinant contribue paradoxalement à rendre irréparables, tant ils se fondent dans la grisaille des comportements coutumiers ; et d'autre part elle est un monde coloré et même bigarré, ouvert à des sollicitations indéfinies de variations, de changements, même si ceux-ci s'opèrent le plus souvent de façon imperceptible »<sup>72</sup>. Le quotidien procède d'un aller-retour permanent entre le visible et l'invisible, le perçu et l'a-perçu. « Par cette méconnaissance du conflit secret entre la répétition et la différence, la conception moderne dominante appauvrit notre compréhension du

81

662

71 Bégout Bruce, *La découverte du quotidien*, Editions Allia, Paris, 2005, 2010, p.21

72 Macherey Pierre, *Petits riens. Ornières et dérives du quotidien*, Paris, Le bord de l'eau Editions, 2009, p.18

407 quotidien ». Car la vie ordinaire n'a absolument rien de rassurant, « elle est creusée intérieurement  
6 par l'incrédulité, l'hésitation et l'approximation <sup>73</sup>».

\*

82 Le terme de « discrétion » peut prendre différents sens. Il peut s'agir de « discernement et du pouvoir de décider ». L'adolescence est ainsi un âge de « **discrétion** » puisque l'enfant devient capable de faire la part des choses et de prendre des décisions en conséquence. « Discrétion » peut également prendre le sens d'un pouvoir exercé sur l'autre (« être à la discrétion de quelqu'un »). Elle désigne une forme de domination et d'assujettissement de l'autre. Le terme recouvre également les conduites sociales de bienséance et de politesse visant à ne pas choquer, gêner ou peiner les gens que l'on rencontre. Cette politesse peut aller de la stratégie sociale (je ne dirais pas nécessairement par exemple à mon supérieur que je ne partage pas ses opinions, ou qu'il se trompe sur un sujet) à une forme de posture un peu honteuse consistant à s'effacer en permanence de peur du conflit avec l'autre. Chacune de ces définitions consistent à savoir peser *le pour et le contre*. La discrétion est donc une qualité éminemment sociale puisqu'elle permet de trouver « le juste milieu » et de se conduire avec « à-propos », en toute situation, sans se faire remarquer. Mais aucune de ces définitions ne correspond à ce que j'entends par « art de la discrétion ». Une dernière signification s'en rapproche toutefois un peu plus : « Caractère de ce qui est accompli de manière à passer inaperçu, à rester secret ; fait de passer inaperçu, de rester secret. <sup>74</sup>» Mais même dans ce cas, plusieurs choses me semble ne pas correspondre à la discrétion telle que je l'entends. D'une part, si la discrétion vise effectivement à passer inaperçue (ou à décrire une chose dont la « qualité » est de passer inaperçue), la notion de secret renvoie à une pratique de l'intrigue et de la manipulation. Quand Machiavel conseille aux Princes de mentir à leurs sujets pour mieux gouverner, il leur intime de rester discrets sur leurs intentions (pour mieux exercer leur « discrétion », leur pouvoir de décider). Cette pratique de la discrétion comme secret et mensonge ne correspond pas, là encore, à ce que je produis dans mes images. D'autre part, la notion de secret sous-entend que certaines « vérités », certaines images doivent rester cachées. En tant que plasticien je pense que les échanges entre le visible et l'invisible, la discrétion et la perception sont permanent. Je souhaite avant tout montrer, faire voir et développer chez le spectateur une capacité à rester vigilant, attentif, ouvert. L'idée de (se) cacher n'a de sens que si cela permet de rendre les choses d'autant plus visibles.

645

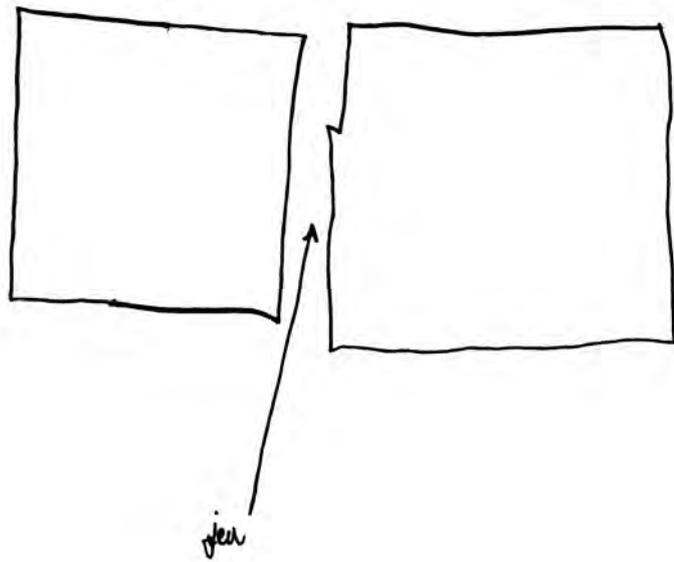
184

73 Bégout Bruce, *op.cit.*, p.28

74 <http://www.cnrtl.fr>



Repérer des petites variations



\*

Le quotidien est souvent considéré comme banal, répétitif et familier. Or ce n'est pas du tout ce que je cherche à retrouver dans mes images. Au contraire, je cherche quelque chose de nouveau, de différent, un étonnement, quelque chose qui sort des habitudes. Mais si je prends en photo quelque chose d'exceptionnel dans mon environnement quotidien (une voiture rouge, un chien bizarre, une célébrité de passage...), s'agit-il encore du quotidien ? Comment parvenir à saisir la nouveauté au cœur même du quotidien ? Comment se manifeste la nouveauté dans le quotidien ? En observant dans le détail mes images, je remarque donc qu'il ne s'agit pas seulement de désigner une réalité banale, d'être attentif à des choses oubliées, *mais de repérer des petites variations*, de saisir des signes qui aurait pu très facilement passer inaperçus. Plutôt que de quotidien, ne faut-il pas parler de discrétion ? La discrétion serait la manière dont le quotidien change imperceptiblement. Qu'il s'agisse d'une ombre sur le sol, d'un tas de terre ou d'un plat de pâtes, les sujets que je photographie ne sont jamais totalement banals, totalement quotidiens. Il y a toujours quelque chose qui, dans l'image, se détache. Un détail, une couleur, une « manière d'apparaître » qui donne aux objets et aux situations une texture particulière. Mais ces détails sont si délicats, si petits qu'ils échappent aisément à mon attention. Plutôt donc que de parler de quotidien, je parlerai de discrétion. Car la discrétion désigne mieux ce que je ressens dans ces moments de prise de vue : je tente de saisir quelque chose qui passe inaperçu, qui se fond dans le décor. Ce qui m'intéresse dans le quotidien, ce sont ces petits détails, ces gestes infimes, ces pensées fugaces, ces marges.

83

\*

Par définition, la petite nuance est toujours à la marge, sur les bords de notre perception. Elle est toujours surprenante, inattendue, voilée, secrète et pourtant là, sous nos yeux. On peut l'explorer sous tous les angles. Espace marginaux, durées marginales, marge d'un plan, d'un cadre ou d'une pensée. L'attention à la marge est presque une éthique de vie. Comment accueillir et capter la marginalité ?

84

151

## **b. Petite histoire de la discrétion**

La discrétion a une histoire. Mais où la faire démarrer ? On pourrait presque aller chercher au plus profond de la mémoire reptilienne. Les pratiques de la discrétion et du camouflage remontent ainsi à l'époque première, quand les êtres vivants doivent survivre en passant inaperçus dans leur environnement. La discrétion devient alors ruse et développe des pratiques ingénieuses pour

85

échapper à ses prédateurs. « Ces pratiques présentent en effet de curieuses analogies, et comme d'immémoriales intelligences, avec les simulations, les coups et les tours que certains poissons ou certaines plantes exécutent avec une prodigieuse virtuosité.<sup>75</sup> » Faut-il voir dans le plaisir des enfants à jouer, à fuir quand on les poursuit, ou à se cacher (en jouant à « cache-cache ») une forme de résurgence de ce passé millénaire ? De toute évidence, il y a une nécessité autant qu'un plaisir à passer inaperçu.

590

\*

86 Vidéo : Se rendre dans un supermarché avec un petit arc et des flèches. Se cacher et tenter  
614 d'attraper sa nourriture comme un chasseur-cueilleur préhistorique

\*

87 En explorant la thématique de la discrétion dans l'art, j'ai découvert qu'elle avait des racines profondes dans l'histoire. J'ai commencé par m'intéresser aux pratiques d'artistes contemporains qui me semblaient les plus proches de mon travail, ou bien qui avaient influencé mon parcours : Gabriel Orozco, Francis Alÿs ou Robert Filliou par exemple. Puis, les jeux de références et les renvois bibliographiques m'ont permis de découvrir que la *discrétion* et l'*imperceptibilité* avait une *histoire propre*, bien au-delà du XXI<sup>ème</sup> siècle. Cette notion (la discrétion) qui m'était apparue dans un premier temps comme relevant essentiellement du domaine de l'art contemporain trouvait des échos dans le champ élargi de la culture, mais aussi de la guerre, de la chasse, de l'éthologie, de la politique, de la philosophie, de l'éthique, etc. La discrétion renvoie à la possibilité d'un art à l'état « gazeux »<sup>76</sup>, difficile à saisir, mouvant et exigeant une attention du regard inhabituelle. Lorsque les signes se font si discrets qu'ils passent inaperçus, il faut développer de nouvelles formes d'observation.

La discrétion a également une histoire dans les arts du XXI<sup>ème</sup> siècle. Il y a Duchamp bien sûr. De nombreux artistes dans les années 70 et 80 pourraient être impliqués dans cet art discret. Il ne s'agit donc pas d'une mode. La discrétion constitue un véritable défi pour l'art. Les pratiques discrètes proposent une alternative à une certaine conception de l'artiste et de la création, en les démythifiant. Les notions de génie, d'expression et d'inspiration sont mises à mal. Si l'artiste discret est « génial », c'est à force de simplicité. Il s'associe au monde qui l'entoure et s'appuie sur le quotidien le plus immédiat. De fait, il ne s'« exprime » pas, mais chercherait plutôt à se

75 Michel Certeau, *op.cit.*, P.65

76 Michaud Yves, *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, éditions Stock, 2003



L'artiste discret ne s'« exprime » pas, mais chercherait plutôt à se cacher, à se fondre dans le décor...



Portrait de l'artiste  
débarassé du mythe

cache, à se fondre dans le décor. Son imagination lui vient autant de lui-même que du monde qui l'entoure. Son inspiration ne lui vient donc pas d'un lieu mystérieux. Elle s'ancre ici et là, dans la quotidienneté. La discrétion n'est donc pas seulement un style parmi d'autres dans l'ensemble des attitudes disponibles de l'histoire de l'art moderne. Il sous-tend une critique de la figure de l'artiste et de la création. La question de l'art discret n'est pas de savoir « quand y a-t-il de l'art ? », mais plutôt « où y a-t-il de l'art ? » Aujourd'hui encore, les pratiques discrètes se posent en contre-exemple.

1/ contre-exemple tout d'abord en ce qui concerne *l'économie de l'art*. Les pratiques discrètes vantent les mérites de l'imperceptible quand l'art contemporain, de Jeff Koons à Anish Kapoor, en passant par Xavier Veilhan ou Murakami, ne cesse de produire des oeuvres de plus en plus monumentales... Elles produisent donc des pièces de *tailles modestes et sans grande valeur commerciale*. La discrétion implique également un art de vivre aux antipodes de l'autopromotion et du carriérisme. Cela ne signifie pas, bien sûr, que les artistes ayant une belle carrière sont indiscrets ni que les oeuvres « maigres » sont fondamentalement intéressantes... Il s'agit plutôt de voir en quoi *la discrétion offre un modèle alternatif*. Il ne faut pas considérer la discrétion comme une catégorie esthétique supplémentaire (une sorte de « minimalisme » de la forme), mais plutôt comme une attitude, une manière d'envisager l'art et de le pratiquer.

2/ contre-exemple en ce qui concerne le statut de l'artiste. Marina Abramovic pour sa rétrospective au Moma en 2010 a réalisé une performance. Elle s'est installée chaque jour sur une chaise invitant les spectateurs qui le souhaitent à venir s'asseoir en silence en face d'elle. L'action s'appelle *The artist is present*. Cette mise en scène est aux antipodes de la discrétion et, derrière l'apparente originalité du dispositif, réactive selon moi une figure de l'artiste assez traditionnelle. Marina Abramovic se met en scène et ravive l'idée d'un artiste « médium », détenteur d'un *pouvoir* de création. La discrétion sous-tend à l'inverse un certain effacement de l'artiste (et de sa mythologie démiurgique, voire religieuse) au profit de l'oeuvre et du spectateur. « Arrivera bien un jour, nom de Dieu, où l'art fera partie de la vie des bons bougres, tout comme le bifteck et le piccolo » dit Émile Pouget<sup>77</sup>. La discrétion participe de ce rêve d'un art plus accessible, et d'un artiste moins imbu de son statut et de son histoire. Le mythe de l'inspiration n'est qu'un prolongement de cette mise en scène. La discrétion rappelle que l'artiste, *comme tout le monde*, ne puise pas ses idées d'un quelconque arrière-monde, mais (plus simplement) de son expérience de la vie... « Peut-on stigmatiser le fait même d'être artiste en pensant qu'il est incompatible avec la discrétion, comme si être artiste condamnait d'emblée à ne pas être discret ? »<sup>78</sup>

3/ contre-exemple enfin en matière de diffusion. L'économie de l'art se fonde sur un certain

77 Emile Pouget, *Le père peinard* (du 9 avril 1893), Paris, Editions Galilée, 1976, p.315

78 Leszek Brogowski, « L'ardeur de l'art même », dans *Pratiques 21, L'ardeur de l'art même*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010, p.5

nombre d'acteurs et de lieux privilégiés (galeries, revues, musées, etc.) En cachant ce que d'habitude on montre, la discrétion brouille les frontières et se fond dans le décor, au point d'intégrer le monde, et d'y participer, même modestement. Les pratiques discrètes aspirent à se disséminer dans le monde quotidien. « Prendre place dans la réalité ordinaire, en dehors des lieux réservés à l'art, galerie et musées »<sup>79</sup>, est une autre possibilité pour l'art de passer inaperçu et d'infiltrer le réel. Cela implique d'inventer de nouveaux réseaux de diffusion et de présenter l'art là où on ne l'attend pas (quitte à prendre le risque qu'il ne soit pas perçu comme *art*).

À chacun de ces « travers » de l'art, la discrétion offre une alternative. À la professionnalisation et au métier, la discrétion oppose *l'art de vivre*. À la galerie d'exposition, la rue. À la verticalité des hiérarchies, elle substitue l'horizontalité des réseaux. À l'égotisme et le culte de l'artiste, elle répond par l'anonymat. Et enfin à l'oeuvre d'art unique (et sa marchandisation) elle répond par la dissémination et le don.

\*

88 La discrétion est donc un « domaine » qui traverse différents champs et différentes disciplines à travers l'histoire. Il relève presque plus de l'attitude, du savoir-être que du savoir proprement dit. Parmi les définitions données de la discrétion, j'ai également noté que l'étymologie du mot « discrétion » renvoie à un autre sens, plus inattendu : celui de la séparation... Une entité discrète n'est pas seulement une chose difficile à percevoir, c'est également une chose qui se détache, une entité finie. « Étymologie : séparer, discenare. La discrétion en effet a une idée implicite du sujet, comme composé de parties étanches ; accepte l'hétérogénéité »<sup>80</sup>. Cette discrétion est notamment abordée dans des domaines scientifiques comme le langage, l'informatique ou les mathématiques. Les mathématiques discrètes, parfois appelées *mathématiques finies*, sont l'étude des structures mathématiques fondamentalement discrètes, par opposition aux structures continues. Les objets étudiés en mathématiques discrètes sont des ensembles dénombrables comme celui des entiers. De manière plus générale, dans le discours scientifique, un objet est dit discret lorsque ses points

362 sont écartés les uns des autres, le contraire étant dénommé un objet *continu*.

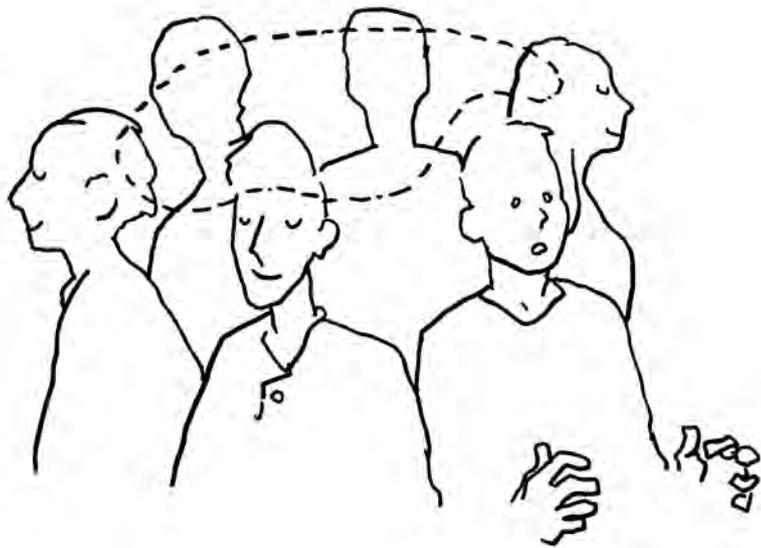
\*

89 Mes images (mes photos, mes dessins) m'apparaissent toujours comme des fragments discontinus, des bribes, des éclats que j'attrape « à la volée ». Je rapproche donc la discrétion comme discernement (séparation, division...) de la notion de fragment telle qu'elle apparaît

<sup>79</sup> *ibid.*, p.8

<sup>80</sup> Roland barthes, *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978), traces écrites Senil IMEC*, Tours, 2002, p.60





dans ma pratique. Comment le fragment se manifeste-t-il dans mon travail ? Quels sont liens qui l'unissent à la discrétion et au quotidien ?

## 4. Le fragment

### a. Le witz

#### La frappe / la touche

Quand je dessine, je ne cherche pas à créer une image, mais plutôt à capter des signes. Parmi l'ensemble des idées inconscientes qui travaillent en moi en permanence je tente d'en extraire (d'en apercevoir) les plus intéressantes, les plus étranges, les plus fines. Dans le prochain chapitre, je tenterais d'opérer un lien entre l'aperception et ma pratique du dessin, au travers du concept allemand de *witz* (trait d'esprit) 90 25

\*

Souvent mes pensées, mes idées, mes dessins, ne me viennent pas après une longue et lente réflexion méthodique, mais plus « en passant », sans que je m'y attende. Alors que je suis occupé à faire quelque chose, que je lis un livre, que je prends le train, etc., une idée, une image me « traverse ». C'est fulgurant, et ça ne dure pas. C'est une idée, une note (au sens écrit et musical à la fois). Ça n'a rien à voir avec le « Eureka » ou l'« inspiration ». C'est plus une saillie, une « pique », une « touche », une « frappe ». 91 330

\*

Quand je prends une photo réussie, j'ai la sensation de faire une « touche ». L'expression est utilisée dans la pêche pour décrire le moment où un poisson mord à l'hameçon. On dit également d'une fille à qui l'on plaît que l'on « a une touche ». La touche est ce moment où je « lève » une *infranuanca*, où je fais une bonne pêche (une bonne pioche). C'est un moment heureux, souvent éphémère et addictif. La touche du photographe peut rappeler la « touche » du peintre. Lorsque Monet pose une touche sur sa toile, il touche le réel et nous touche par la même occasion. 92 117

\*

93 Roland Barthes, dans son livre *Roland Barthes par Roland Barthes*, parle, concernant l'écriture de ses fragments, de « frappes » : « Sous forme de pensée-phrasede, le germe du fragment vous vient n'importe où : au café, dans le train, en parlant avec un ami (cela surgit latéralement à ce qu'il dit ou à ce que je dis) ; on sort alors son carnet, non pour noter une "pensée", mais quelque chose comme une frappe, ce qu'on eut appelé autrefois un "vers" <sup>81</sup> ». La *frappe* renvoie à cette surprise de l'idée et de la pensée (ou de l'image) qui vient à nous. Ou encore, pour reprendre la métaphore du pêcheur, la frappe rappelle le poisson que l'on attrape, mais que l'on attendait plus. On a beau se préparer et tout faire pour attraper une proie, lorsque cela arrive, c'est toujours une surprise ! La frappe est donc une pensée qui nous vient du dehors et que l'on n'attendait pas, qui nous saisit « latéralement ». En lisant le mot « frappe », je ne peux pas m'empêcher de penser également au clavier de mon ordinateur (ou, à l'époque de Roland Barthes, à la machine à écrire). Je n'écris presque plus à la main depuis plusieurs années. Je « frappe » mes textes. Je *frappe* ce qui me *touche*. Et je *touche* ce qui me *frappe*. Ce livre est donc une accumulation de *frappes*. Tout comme mes livres d'artistes sont des accumulations de *touches*.

654

\*

94 Mes dessins sont le plus souvent des éclats, des « visions », des fragments de ce type. Dessiner c'est pour moi glaner, recueillir, capter, forcer ces petits éclats quotidiens pour en faire un collier, ou un livre. Ces saillies me rappellent un concept inventé par les philosophes romantiques allemands à la fin du XVIIIe siècle, le witz. Qu'est-ce que le *Witz* ? Un concept forgé par les romantiques allemands, une forme d'esprit critique qui identifie poésie, connaissance et vérité. Cette notion a été « inventée » par Friedrich Schlegel et est réputée intraduisible. Witz signifie :

1/ jeu de mots né de la conversation entre amis, saillie, improvisation, joie.

2/ de là, trait d'esprit hardi et juste dans ses combinaisons (« De nombreuses trouvailles du Witz sont comme les retrouvailles de deux pensées amies après une longue séparation »<sup>82</sup>)

119

\*

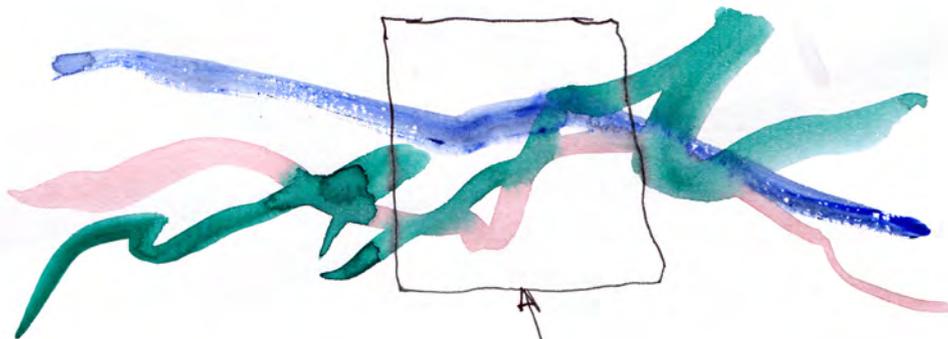
95 « La trouvaille *Witzig* survient-elle ainsi qu'elle comporte le caractère d'une idée subite, immédiate, involontaire. Elle se produit pour ainsi dire sans faire exprès. Indifférente dans son éclatante apparition ; lumineuse, dans son évidente présence. Elle se fait, mais comme une chose se fait

81 RB par RB, *op.cit.* pp.89-90

82 Athenaeum, fragment 37 cité dans Ph. Lacoue-Labarthe / J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p.103



Je passe ma  
Langue sur mes  
dents et  
j'ai l'impression  
de sentir tout  
mon crâne



dessiner



Je dessine super mal quand je  
digere

tout seule, sans y penser. »<sup>83</sup>

\*

Duchamp n'a pas produit d'« œuvre » (au sens global du terme), ou du moins n'a pas cherché à la faire. Son catalogue est composé de petites pièces éparpillées, de fragments, de « witz » : quelques ready-mades, des notes éparses, des verres brisés, une ampoule remplie d'air, une bouteille de parfum, quelques toiles, quelques calembours, une photo en travesti, un chèque... Là où un artiste creuse et développe ses pistes de recherche, Duchamp picore et vole d'une idée à l'autre. « Je me suis efforcé de me contredire moi-même, pour éviter de me conformer à mon propre goût <sup>84</sup> ». Le résultat est pourtant impressionnant, Duchamp étant probablement l'un des artistes les plus déterminants concernant l'évolution de l'art de ces 50 dernières années.

\*

Freud, dans son livre *Le Mot d'esprit et ses relations avec l'inconscient, développe une théorie autour d'un mot allemand, intraduisible en français : le witz*. Le witz est un trait d'humour, une blague ou un jeu de mots produisant un effet immédiat. Freud s'appuie sur un exemple : Hirsch Hyacinthe, personnage de Heine dans les *Reisebilder*<sup>85</sup>, pauvre collecteur de billets de loterie, « besogneux et famélique », raconte sa visite à Salomon Rothschild : « [...] il m'a traité tout à fait d'égal à égal, d'une façon toute famillonnaire. » Freud voit dans le mot le résultat d'un phénomène de compression, portant sur une phrase plus longue : « [...] il m'a traité d'une façon tout à fait familière, pour autant que cela est possible à un millionnaire. » En s'appuyant sur cet exemple Freud donne au witz deux attributs :

1/ il provoque le rire et le plaisir.

2/ il condense une pensée, la rassemble dans une forme brève, tout comme le mot « famillonnaire » est la condensation du mot « familière » et « millionnaire ».

\*

La thèse principale de Freud est que le witz, à la manière d'un lapsus, est la manifestation de

83 *Le witz, Figures de l'esprit et formes de l'art*, sous la direction de Christophe Viart, Collection essais, La lettre Volée, Paris, 2002, p.34

84 Duchamp, cité par Francis M. Naumann, Marcel Duchamp. *L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999, p.296. La citation date de mars 1945

85 Heinrich Heine, *Reisebilder*, Editions du temps, 1999

l'inconscient. Plus précisément, Freud voit dans le witz la possibilité de défouler (par opposition au refoulement) un plaisir bridé à l'âge adulte : le plaisir enfantin de jouer avec les mots, de s'ouvrir aux déplacements de sens, à l'absurde, à la « condensation » et, finalement à l'expression du désir. Pour Freud, le witz est l'expression de l'inconscient à l'état de veille, tout comme le rêve l'est pendant le sommeil. Tout cela nous entraîne assez loin du dessin et de la discrétion. Quand je dessine, je ne cherche pas à explorer un quelconque inconscient ou « défouler » un « refoulement ». Le witz pourtant est très proche du *petit usage* selon moi pour les deux raisons évoquées ci-dessus. Son humour, et sa capacité à produire une image dans l'instant présent (en condensant et rassemblant des images ou des objets éloignés).

### Witz et pensée

99 Le witz est une pensée plastique. Le fond et la forme n'y sont pas séparés. Quand j'ai eu l'idée de  
21 réaliser ces dessins, il se sont présentés à moi sous cette forme.

\*

100 Le witz n'est pas seulement un bon mot, un jeu gratuit et sans conséquence visant à faire sourire.  
Ce n'est pas une simple blague. C'est une pensée, une idée qui se livre à nous sous une forme  
pleine et entière, rassemblée, comme une boule. Un witz est plus une captation (de ce que notre  
esprit fabrique) qu'une élaboration méthodique et rationnelle. « Le *Witz* est étroitement lié  
au savoir. Toute pensée, quelle que soit sa profondeur, peut être unie au *Witz*. Le *Witz* est  
une pensée connaissante isolée, sans liaison précise et réglée, réalisée dans une forme libre et  
397 arbitrairement entrelacée<sup>86</sup>»

\*

101 « Alors que le QI est la capacité de trouver «la» bonne réponse à un problème, la créativité serait  
682 la capacité à imaginer une palette variée de solutions : d'où le terme de «pensée divergente»<sup>87</sup>

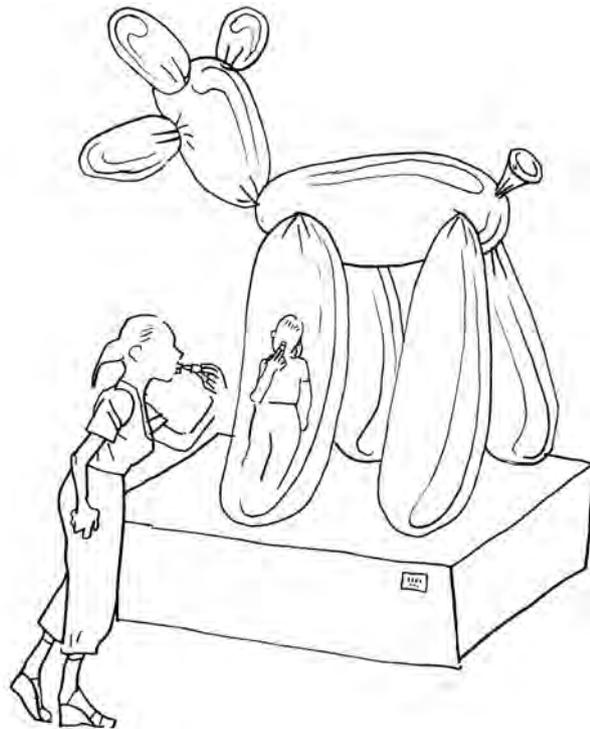
86 Friedrich Schlegel, Cité par Jean-Marie Schaeffer, *La naissance de la littérature, La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de L'Ecole Normale Supérieur, «Arts et langage», 1983, p.57

87 Sciences sociales n°221, Décembre 2010, Imaginer, créer, innover..., Qu'est-ce que l'esprit créatif ? Achille Weinberg, p.42





*tissage d'interstices*



\*

Il y a deux types de dessins dans mes recueils :

102

1/ des dessins « aperceptifs ». Par exemple quand je dessine de lignes entrelacées (« tissages d'interstices »), où une double flèche aux sens opposés (« devenir »). Ce sont des pensées naissantes, à peine conscientes, glanées à la surface de mon attention. Quand je me pose face à la feuille, je ne sais pas encore ce que je vais dessiner. J'attends que les idées « passent » me voir. Je cherche à « cueillir » une image. Les dessins qui apparaissent alors sont comme des « *infrance* » du sens, des aperceptions où le sens oscille, vibre et ne se laisse pas enfermer. Quand je dessine, je cherche donc plus à saisir et à formuler (à cristalliser, à agréger, à coaguler) des petites pensées et des petites images inconscientes qu'à avancer méthodiquement d'une idée à l'autre.

2/ des « traits d'humour ». Par exemple quand je dessine une femme se maquillant dans le reflet d'une sculpture de Jeff Koons, que je dessine deux amoureux faisant un selfie devant une toile de Mondrian ou des manifestants portant des toiles d'art contemporain au bout de leur pancarte. Par l'usage du texte, et de l'absurdité des situations je m'amuse à railler nos manières d'être et de faire, nos habitudes et nos conventions sociales. Ces dessins se rapprochent de ce que j'appelle le *petit usage*. Ils prennent des situations codifiées, socialisées de la vie quotidienne pour, discrètement, les tordre jusqu'à l'absurde.

Il m'arrive assez souvent de puiser dans ces dessins pour réaliser des petites vidéos, considérant ces « traits d'humour » comme de petits scénari pour des saynètes burlesques.

Ces deux modes d'approches, *aperception et trait d'humour*, se confondent en permanence et se tissent parfois ensemble. Ils ont en commun d'appréhender le dessin comme une forme de « pensée pratique ». Le dessin est un geste, un acte qui engage le corps et l'esprit sans les dissocier.

\*

« Le *Witz* constitue comme l'autre nom et l'autre "concept" du savoir, ou le nom et le "concept" du savoir autre : c'est-à-dire du savoir autre que le savoir de la discursivité analytique et prédicative »<sup>88</sup>

103

127

\*

« C'est pourquoi la pensée quotidienne suit en général diverses opérations combinatoires du bricolage (sélectionner, trier, assembler, arranger, etc.) qui construisent des ensembles ordonnés d'événements en disposant des analogies sensibles et qualités homologues déjà présentes dans le

104

88 Nancy/Labarthe, *Absolu Littéraire*, *op.cit.* p.75

\*

105 « Bien qu'elle soit, comme la science, une mise en ordre du monde, elle ordonne l'expérience avec  
des phénomènes sensibles qu'elle découvre un peu partout le long de son chemin et qu'elle tente  
122 de recomposer dans des ensembles cohérents, elle produit de l'ordre, non pas avec du désordre,  
mais avec une pluralité composite d'ordres qu'elle doit sans arrêt désordonner et re-ordonner »<sup>90</sup>

\*

106 Comme la pensée quotidienne mêle en un ensemble hétéroclite des éléments disparates et parfois  
même contradictoires, elle relève de ce que Levi-Strauss nomme le « bricolage intellectuel »  
392 (pensée sauvage, p.30) d'une pensée mythique, sauvage et préscientifique<sup>91</sup>

\*

107 Dans mon recueil de dessins, *De l'art ou du cochon*, j'ai rassemblé des dessins autour d'un thème : les  
mondes de l'art contemporain. Il ne s'agit pas d'évoquer l'art et la création en tant que tels, mais  
plutôt les pratiques, les usages qui organisent cette « communauté » (ce champ) où cohabitent  
différents acteurs. Le véritable sujet du livre réside dans l'observation de ce monde, de l'intérieur,  
de ces usages, de ces manières d'être et de faire. Je m'amuse alors à produire des petits « scénari »,  
des mises en scènes burlesques qui se jouent de ces grands usages. Le vernissage, le discours, la  
visite du musée, etc. sont autant de matériaux bruts que je perturbe et parasite pour en pointer  
les limites. « Une part non négligeable d'oeuvres d'art "perturbantes" va viser notamment le  
monde de l'art lui-même, en toute logique. Effet de recentrage inévitable : c'est naturellement  
que l'artiste, investi dans l'activité artistique, peut élire pour thème de travail l'univers où il évolue,  
celui de l'art lui-même, qu'il connaît de l'intérieur, dont les acteurs et le fonctionnement lui sont  
familiers. <sup>92</sup>»

\*

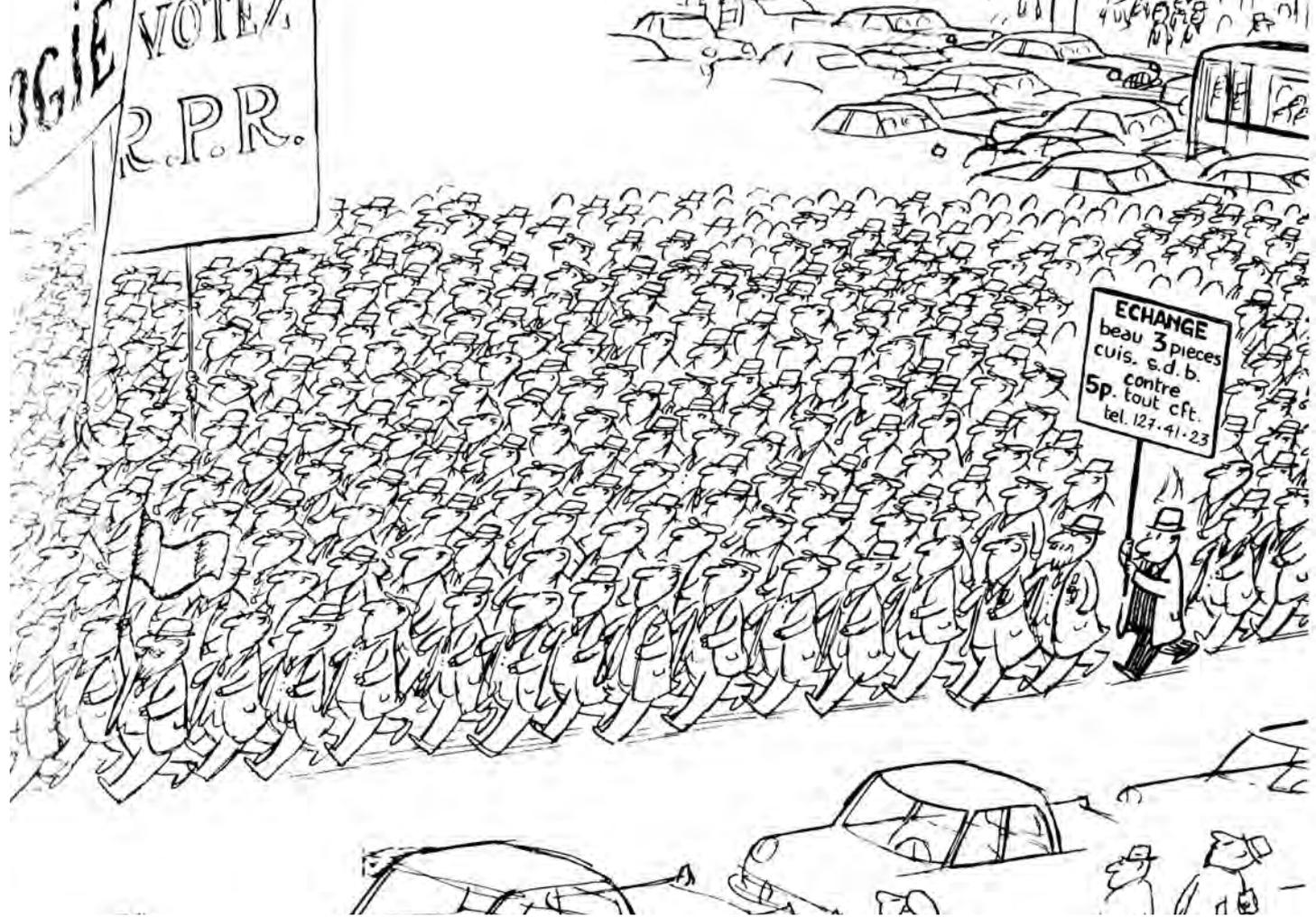
89 Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, *op.cit.* p.434

90 *ibid.* p.435

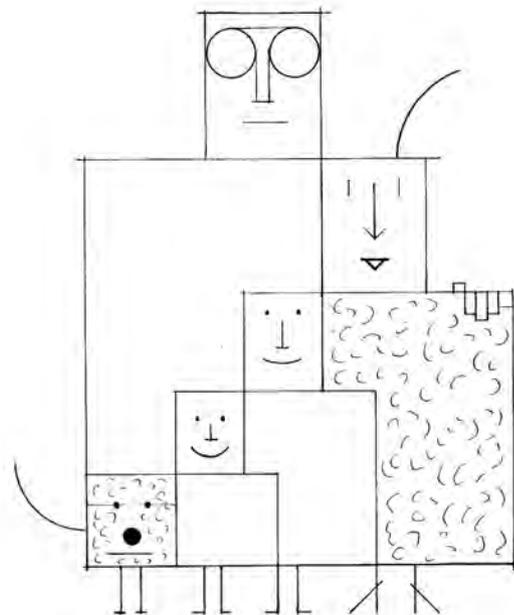
91 *ibid.* p.433

92 Paul Ardenne, *Le présent*, *op.cit.* p.395





Jean-Jacques Sempé, *Quelques manifestations* (détail), Editions Denoël, 2005



Saul Steinberg

« Par essence syncrétique, elle (la pensée quotidienne) utilise des éléments divers et variés en les arrachant à leur contexte originel de sens et en les recontextualisant suivant l'intérêt actuel en jeu »<sup>93</sup> 108

Sempé dessine un manifestant tenant une pancarte pour vendre un appartement, au milieu d'une foule et de slogans révolutionnaires. Le marcheur se glisse dans le mouvement, le « flux » collectif de la manifestation et en profite pour glisser un message personnel. Comme toujours, il y a chez Sempé quelque chose d'un peu pathétique, une satire de l'individualisme moderne. Mais il y a également un éloge de la flânerie, de la douceur de vivre, de l'attention aux petites choses. Ces images s'approprient des scènes de la vie quotidienne, parfaitement banale (la lecture d'un livre, un repas, des ouvriers au travail...) pour les pousser jusqu'à l'absurde, jusqu'au rire, jusqu'au moment où elles perdent tout « bon sens ». 363 677

\*

Un certain nombre de dessins de Sempé pourrait presque être pris comme des scénarios pour des petites performances d'art contemporain. Le burlesque des situations représentées rappelle les « bons coups » des dadaïstes, où les mises en scène comiques de Pierrick Sorin ou de Faycal Bagriche. 109 687

\*

Saul Steinberg est considéré comme un maître en matière de dessin : « Vous dessinez comme un roi », lui avait un jour écrit Le Corbusier. Né en Roumanie, il fuit l'Europe pour les États-Unis devant la montée du fascisme. Établi à New York, il dessine pour la publicité et la presse, mais s'est avant tout fait connaître pour sa collaboration au *New Yorker*. Dès 1946, son œuvre est présentée au MoMA. Ce dessin met en valeur le trait synthétique et aigu de Steinberg, qui a été décliné au travers de différentes techniques graphiques. Quand s'y associent des symboles et des calligraphies, l'ensemble forme alors une véritable « écriture visuelle » qui est la marque de l'œuvre, selon l'expression du critique d'art Pierre Schneider. Ses thèmes iconographiques sont très diversifiés : on peut y découvrir entre autres, la musique, les animaux, les femmes, les faux papiers, le nez, les masques, les paysages, les architectures et les villes. Mais c'est incontestablement la critique des institutions et des symboles de la société américaine qui reste le sujet majeur de son œuvre. Son travail va avoir une influence décisive sur un grand nombre de dessinateurs de presse française d'après-guerre. Sempé ou Chaval lui sont redevables de cette sobriété de la ligne autant 110

93 Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, *op.cit.* p.434

que de cet humour si particulier, jouant avec les mots, les idées et les concepts. Deux choses m'apparaissent lorsque j'observe les dessins de Steinberg :

1/ la grande simplicité de la ligne et du trait. Bien souvent les dessins de Steinberg semblent se résumer à une simple ligne se déployant tel un fil (un fil de pensée)

2/ la pensée. Steinberg fut un des premiers à mettre en scène les mots dans ses dessins. Plus généralement il y a chez lui l'invention d'une véritable écriture visuelle. Les idées, les perceptions, les lignes se confondent pour former une pensée visuelle. Cette pensée ne fonctionne pas comme le langage et la logique discursive. Elle saute d'une image à l'autre, produit des associations, des analogies, et évalue toujours le résultat selon les données immédiates et pratiques. La pensée visuelle est une pensée pratique, une oeuvre où se lient geste et réflexion, pensée et mouvement.

\*

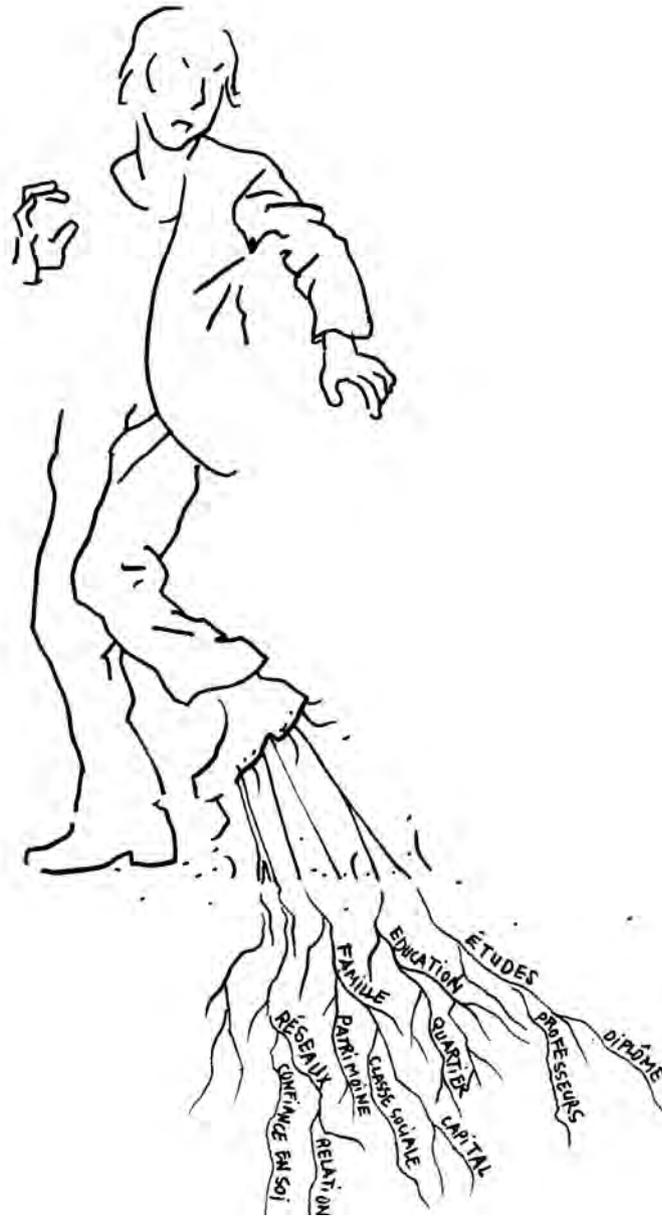
111 Je suis tombé un jour sur un texte décrivant sociologiquement le métier d'artiste<sup>94</sup>. Il en ressortait notamment que de nombreux artistes se revendiquaient autodidacte sans l'être. Les artistes suivent des formations (école d'art), mènent des carrières, ont des réseaux professionnels, une culture, un capital, etc. Et pourtant ils ne cessent de se dépeindre comme des êtres déracinés, sans attache, sans histoire et, sociologiquement, sans « habitus ». Ils se présentent comme autodidacte (alors qu'ils ne le sont presque jamais), ils nient parfois leur filiation, leurs influences, etc. J'ai fait un dessin en réaction à cette attitude. Voilà comment peut naître un dessin. Ce dessin est un exemple parmi beaucoup d'autres de ma manière de dessiner. Je pars de situations existantes, de lecture, de cliché, de débat et, par les jeux du déplacement et de l'humour je tente de proposer un autre regard. Cette « méthode » me rappelle ce que Clausewitz dit du mot d'esprit : « De même que le mot d'esprit est un tour de passe-passe relatif à des idées et à des conceptions, la ruse est un tour de passe-passe relatif à des actes »<sup>95</sup>. Il compare donc le mot d'esprit à la ruse. Dessiner est une manière de ruser avec les idées reçues. Je lance des idées et je les relance (après les avoir reçues).

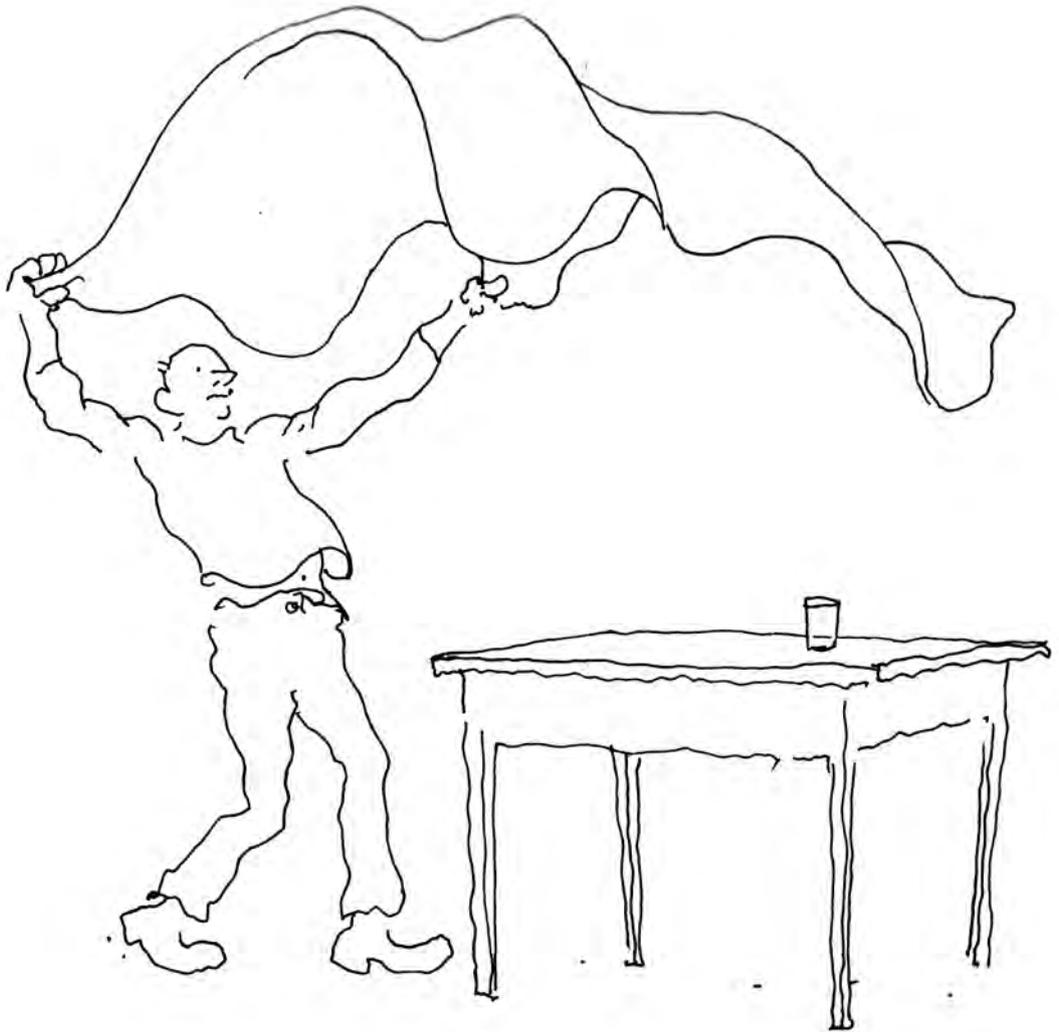
### **La sprezzatura**

112 Né dans la magnificence des cours princières italiennes des XV-XVIe siècle, la désinvolture (sprezzatura) est le pendant social de la liberté artistique prise par des peintres comme Alberti ou Léonard de Vinci. Il s'agit pour eux de prendre leurs distances vis-à-vis des arts mécaniques

94 Sciences-Humaines Hors-Série 37, "L'art", Michel Melot, *Les Vertus de l'originalité*, p.38

95 Karel von Clausewitz, *De la guerre*, Paris, minuit, 1955, p. 212





(art du corps et de la main) et de se rapprocher des arts libéraux (arts de l'esprit). Le trait du dessinateur devient trait d'esprit et l'effort (manuel et physique) est maquillé derrière la grâce et la nonchalance. « Faisant facilement, et sans montrer la moindre affection, ce que tout un chacun sait être difficile (le courtisan) est fondamentalement “grazioso” »<sup>96</sup>. Si la *sprezzatura* se caractérise par l'aisance en tout, elle est pourtant le fruit d'un effort conséquent pour maîtriser des domaines aussi variés que l'équitation, l'amour, les jeux de balle, la danse, la chasse, la musique, la rhétorique, la diplomatie, etc. « Sprezzatura » est un nom formé à partir du verbe (s)prezzare, dont le préfixe privatif « s » met en évidence l'acte de retirer du prix, d'ôter de l'importance et d'aborder les choses avec décontraction. Rabelais et Montaigne traduisent le mot par « déprisement », mise à distance. Cette distanciation n'est que partiel et le courtisan est toujours enjoué. Il n'est ni indifférent ni concerné, ni grandiloquent ni frivole, ni savant ni ignare. Sa science est son art d'être « à propos », adoptant en toute circonstance une attitude adaptée et un *juste milieu*. Il y a chez le courtisan une forme d'humour plus que d'ironie qui le fait participer au monde sans attachement ni affection trop marquée. Il ne cherche pas de vérité absolue. L'art de la sprezzatura est délicat et tient à des variations subtiles. « (...) En toute chose, il faut faire preuve d'une certaine désinvolture – *una certa sprezzatura* — qui cache l'art et qui montre que tout ce que l'on fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser (...) La grâce de cette juste désinvolture (car dans les mouvements du corps on l'appelle plus volontiers ainsi) s'exprime par un mot, un rire, un geste... »<sup>97</sup> Il suffit d'un instant de trop ou d'un ton au-dessus pour que le charme soit rompu. Il ne cherche donc pas à défendre des principes, mais s'adapte volontiers aux circonstances.

564

\*

Il y a des liens entre la sprezzatura et l'art de la discrétion (ou de la flânerie) tel que je l'envisage. Le courtisan développe un *art de vivre* qui implique d'avancer masqué et de savoir « cacher son jeu ». Il fait preuve d'une élégance qui n'est pas sans rappeler la paresse bien connue de Marcel Duchamp<sup>98</sup>. Contrairement à l'*engagement* de certain pour une cause ou une idée, la sprezzatura est donc avant tout un « dégageant ». Mais ce dégageant n'implique pas un renoncement au monde et un repli sur soi. Au contraire, il exige une technique et une attention au monde et ses variations discrètes. La sprezzatura est comme un bon mot dans une discussion. Une seconde de trop et c'est trop tard. L'effet ne *prend* pas. Il faut maîtriser les petites durées pour mieux saisir l'occasion qui se présente l'espace d'un instant. La désinvolture est donc très proche de la

113

<sup>96</sup> *ibid.*, p.56

<sup>97</sup> Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan*, 1528, I, XXVII, pp. 54-55, Paris Garnier-Flammarion, Paris, 1991

<sup>98</sup> “(...) Je voulais depuis longtemps vous écrire mais je suis tellement paresseux que je ne cherche plus à m'en excuser.” (Lettre de M.D. à Walter Pach (2 juillet 1913) in *Affectionately, Marcel*, p.27)

533 discrétion. Castiglione ne la définit d'ailleurs pas par un principe, mais par une « occurrence », un  
96 détail, « un mot, un rire, un geste ».

\*

114 Cette décontraction, cette « élégance » sont présentes dans ma manière de travailler, tout particulièrement dans mes vidéos. La vidéo me permet d'être au plus près d'un moment éphémère (la photographie me permet souvent de m'installer dans une durée une plus longue). La *sprezzatura* est proche de la discrétion en trois points :

1/ premièrement elle suggère de s'adapter aux circonstances. Lorsque je marche dans la rue, je n'ai pas d'idées préconçues sur ce que je vais y faire. J'attends plutôt qu'une occasion se présente en restant très attentif à ce qui m'entoure. Une ligne, un bus, une gouttière pourront devenir un point de départ pour une séquence.

2/ deuxièmement la *sprezzatura* implique de ne pas prendre les choses au sérieux et de « jouer » avec l'environnement autant qu'avec les discours dominants. Le courtisan ne craint pas de ridiculiser quelqu'un autant que d'être lui-même ridicule.

138 3/ enfin, la *sprezzatura* implique de porter attention aux « petites choses » dont la « grâce » (l'« agencement » dirait Deleuze) est décisive si l'on veut produire un effet.

\*

115 La différence entre la *sprezzatura* et l'art de la discrétion tient peut-être au désir de plaire du courtisan. Immérgé dans le microcosme de la cour il est un stratège avançant masqué et servant ses propres intérêts en cherchant à briller auprès des puissants. Le courtisan qui exerce son art de la *sprezzatura* dissimule son art et maquille la difficulté de ses apprentissages derrière une aisance de façade. Le but est d'obtenir l'admiration de son entourage. Le discret ne cherche pas à cacher son effort, mais vise plutôt à en faire le moins possible (des efforts). L'art de la discrétion, tout comme la paresse chez Marcel Duchamp, viserait donc à en faire beaucoup avec peu. Il y a un hédonisme de la paresse et de la discrétion que l'on ne retrouve pas dans la *sprezzatura*, trop occupée à mettre en scène le courtisan et vérifier sa position sur l'échiquier des courtisans.

562

\*

116 La *sprezzatura* est souvent traduite par « désinvolture », « nonchalance », voire « impertinence ». Comme le dit Castiglione, « le véritable art est celui qui ne paraît pas être de l'art et on doit par-





dessus tout s'efforcer de la cacher »<sup>99</sup>. Le courtisan se reconnaît donc à sa discrétion. Il maquille et cache ses efforts et ses intentions, ne manifestant pas de sincérité ou d'« affection » excessive. Toutefois, cette discrétion n'empêche aucunement une certaine liberté dans le ton et le discours. Le courtisan est une personne de bonne compagnie faisant preuve d'esprit et de finesse. Il sait donc divertir les personnes avec qui il discute et est un orateur habile.

Chamfort (1740-1794) a noté pendant des années des pensées, des réflexions, des maximes, des anecdotes, des dialogues sur des morceaux de papier qu'il jetait dans des cartons. Par ce geste incarnait-il une forme de désinvolture ? Ces fragments qui sont sans système et ne sont jamais réécrits forment un corpus cohérent, bien qu'éclaté. Il s'amuse de la morale autant que de lui-même (« sans moi je me porterais à merveille », 1329<sup>100</sup>) et n'hésite pas à dénoncer toutes les formes de charlatanisme de son époque (« Il y a des sottises bien habillées comme il y a des sots biens vêtus » 40). Chamfort s'éloigne toutefois de la sprezzatura lorsque son ton se fait plus sarcastique (le caractère naturel du français est composé des qualités du singe et du chien couchant », 474). À l'ironie mordante, l'artiste désinvolté préfère un humour dégagé. L'orgueil et la lucidité extrême de Chamfort en font un désinvolté hargneux.

Un ami de Casanova, le Prince Charles-Joseph de Ligne (1735-1814) portait un anneau d'or à l'oreille et faisait de la désinvolture une forme littéraire à part entière<sup>101</sup>. Il semblait vouloir jouir sans mauvaise conscience de toutes les illusions et de tous les plaisirs du paraître (fêtes, costumes, parades, théâtre, feux d'artifice...). Il fut, selon Goethe, « l'homme le plus joyeux de son siècle »<sup>102</sup>. C'était un « libertin », séducteur impénitent, homosexuel décomplexé à l'occasion. La désinvolture de Charles-Joseph de Ligne aurait pu être un simple mode de vie s'il n'avait souhaité en faire également le point de départ d'un travail d'écriture conséquent. Il publia entre 1795 et 1811 34 volumes de mélanges militaires, littéraires et sentimentaux. Le terme de mélange s'y prête à merveille. On y trouve de la poésie, des notes de « société » (de circonstance), des épigrammes, des maximes (« En amour, il n'y a que le commencement qui soit charmant ; je ne m'étonne pas qu'on trouve du plaisir à recommencer si souvent »), des histoires, des réflexions militaires, des éléments autobiographiques. En 1809, grâce à l'édition de ses *Lettres et pensées* (initiées, corrigé et préfacé par Mme de Staël) le Prince est reconnu comme écrivain et connaît un succès européen. Cette désinvolture, cette sprezzatura je la retrouve quasiment telle quelle dans de nombreux livres de dessin que j'ai réalisés. On peut résumer cette « attitude » littéraire autour de trois caractères :

99 Castiglione, *Le livre du courtisan*, Paris, Flammarion, col. GF, 1991, p.55

100 Les références renvoient au numéro des fragments dans Chamfort, *Maximes et pensées, caractères et anecdotes*, Gallimard, coll. Folio, 2002

101 Goethe, *Fragments d'histoire de ma vie*, op.cit.

102 Prince de Ligne, *Mémoires, Lettres et Pensées*, Editions François Bourrin, 1989

1) l'humour et la liberté de ton. Par le trait d'esprit (le jeu de mots, le déplacement du sens, l'humour), le désinvolte marque sa distance vis-à-vis du monde. Ni trop loin, ni trop prêt. Ni désintéressé, ni totalement impliqué. Comme le dit si bien Pierre Desproges, le désinvolte n'est pas « engagé » il « dégage » (et non pas « désengagé », ce qui signifierait tout autre chose).

2) la forme fragmentaire. Pour le désinvolte il ne s'agit pas de faire système, d'exposer une théorie ou une vision de la vie. Il vit, tout simplement, et glâne, en fonction de ses humeurs et des hasards, des pensées, réflexions, idées, anecdotes, etc. Le travail qui consiste ensuite à assembler le tout dans un ouvrage cohérent permettra de dégager des lignes souterraines et chapitres thématiques. Mais ce découpage ne préexiste jamais à l'écriture elle-même. D'où l'apparence, bariolée, éclatée, et parfois, au premier abord, décousue de ses recueils.

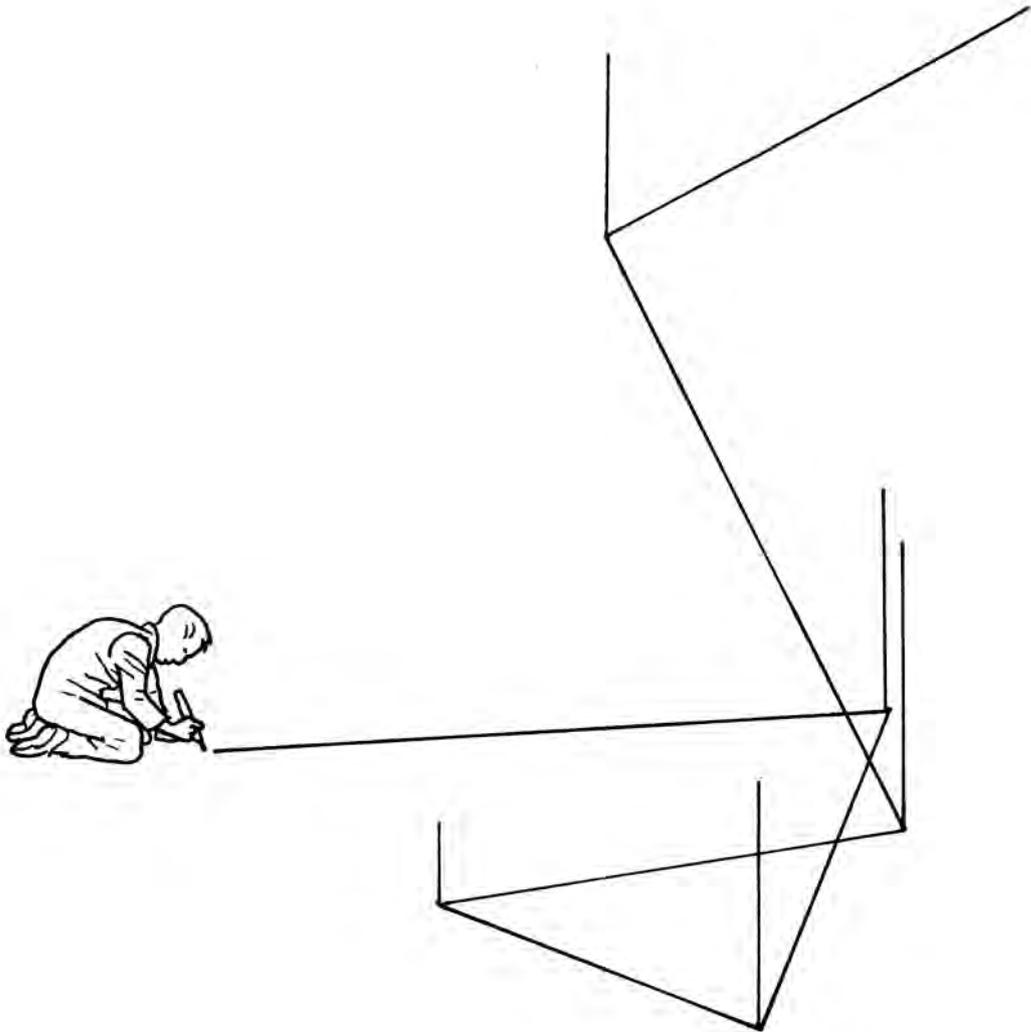
3) le goût du mélange. De par sa liberté d'esprit le désinvolte s'amuse (sans les nier pour autant) des genres et des catégories littéraires en vigueur. Son goût le porte à mixer les sources et les formes d'écriture. Si je parle ici de la sprezzatura et de la désinvolture dans la littérature et l'oeuvre de Charles-Joseph de Ligne c'est qu'elle est très proche de la manière que j'ai de dessiner. Mes dessins sont souvent des notes, des pensées flottantes que je saisis et pose sur le papier. Elles me viennent  
539 au quotidien, presque *sans y penser*, en fonction des rencontres et des circonstances. Elles donnent lieu à un dessin qui est souvent une esquisse « définitivement inachevée »<sup>103</sup>. J'y retrouve le même « engagement dégage » vis-à-vis du monde, ni tout à fait indifférent, ni totalement déterminé. Je ne m'interdis à priori aucun registre si celui-ci est approprié au moment et à l'humeur : note, maxime, pensée, trait d'humour, figure poétique, satire mordante, confession autobiographique, etc. J'aurais pu considérer que l'ensemble de ces dessins constituaient des esquisses pour une oeuvre à venir, plus « sérieuse » et plus « composée », mais, une fois rassemblés ils forment un tout cohérent. Cette forme, *a priori* non choisie, du recueil de dessin (ou de la collection, ou de l'album...) est la seule possible selon moi. Elle permet de pratiquer le dessin au plus près de ma  
27 vie quotidienne, en me posant sur les reliefs des circonstances.

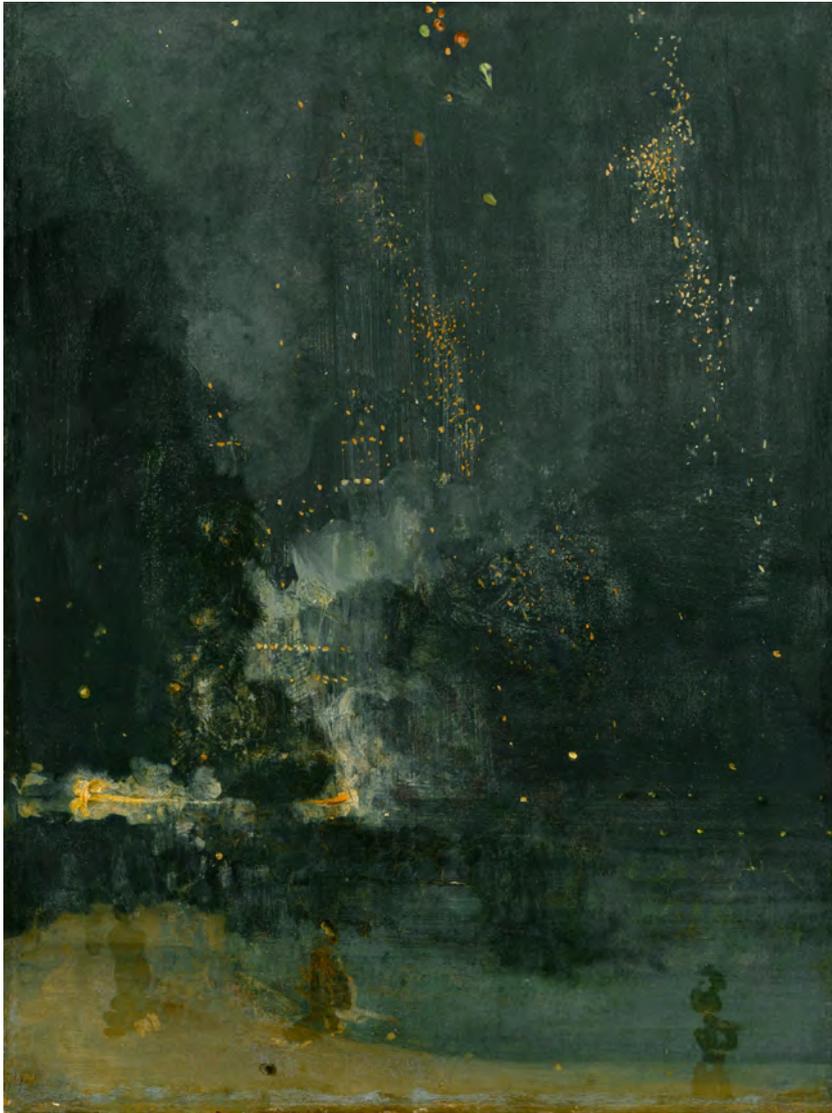
\*

117 Ma pratique du dessin est proche de la sprezzatura également par l'apparente nonchalance du trait. Mes dessins, du fait peut-être de leur grande simplicité (et de leur inachèvement) donne la sensation d'avoir été réalisé sans effort, presque sans y penser. L'effort est dissimulé (discret) selon deux angles possibles :

1/ en 1878, l'influent critique John Ruskin visite une exposition de la série des nocturnes de James McNeill Whistler à la Grosvenor Gallery. Il écrit ensuite un article où il dit de sa peinture

103 C'est l'expression qu'emploiera Duchamp lorsqu'il décidera de ne pas terminer son *Grand Verre* en 1923.





McNeill Whistler, *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*, 1874



le *Nocturne in Black and Gold : The Falling Rocket* (1874) que Whistler « demande deux cents guinées pour lancer un pot de peinture au visage du public ». Whistler le poursuit en justice pour diffamation. Au procès, l'avocat de John Ruskin croise Whistler et lui dit : « *Combien de temps vous a-t-il fallu pour peindre Nocturne in Black and Gold ?* » « *Une demi-journée* », répondit Whistler, « *Ainsi* », continue l'avocat, « *vous facturez deux cents guinées le travail d'une demi-journée ?* », « *Non, mais pour l'expérience d'une vie !* », répondit Whistler. De même le travail du dessin pour moi, bien qu'en apparence un peu dilettante, est l'aboutissement d'année d'entraînement et d'exercice. Pourtant ils me demandent souvent que quelques secondes de réalisations. De même trouver l'idée, et en donner une formulation juste peut être l'aboutissement de réflexion qui me suit depuis plusieurs années.

2/ la discrétion se retrouve également dans les sujets que je traite. Mes dessins ont souvent l'air de simples traits d'esprit, d'amusement, de jeux de mots. Pourtant ils cachent souvent des réflexions plus profondes et qui, pour certaines, me poursuivent depuis plusieurs années. L'effort qui amène à formuler simplement une idée complexe participe de cette discrétion de l'effort. Je ne dirais pas que je maquille mes images pour qu'elles paraissent simples. Je dirais plutôt que j'attends qu'elles me viennent « naturellement » et sans effort. La sprezzatura se situe donc autant dans le *fond* que dans la *forme* (si tant est que ces termes aient un sens dans la pratique du plasticien).

92

\*

Après sa parution en 1528, l'ouvrage de Castiglione, *Le livre du courtisan*, a rencontré un énorme succès en Italie et à l'étranger. On compte une cinquantaine d'éditions jusqu'en 1587, une centaine jusqu'à aujourd'hui et des traductions en français, en espagnol, en anglais, en latin, en allemand et même en polonais. Pour le seul domaine français, il existe trois traductions (1537, 1580, 1690). Ce livre servira de modèle pour toute une série d'ouvrages traitant de l'art de la conversation, des bonnes manières, du savoir-vivre, de la politesse, de la civilité. L'écho de Castiglione se fera largement sentir également dans l'oeuvre de Baltasar Gracian et notamment dans son livre *L'homme de cour*. Le livre du courtisan va donc marquer durablement l'évolution des moeurs tout au long de la renaissance, jusqu'au monde de l'art. Vasari s'empare du terme de « *Grazia* » et la sprezzatura prolonge un désir des artistes de donner à leur art esprit et science. La sprezzatura constitue un moment marquant dans l'invention d'un art de vivre civile et d'une éthique du bien vivre ensemble. « La "sprezzatura" désigne une manière d'être à soi et aux autres nécessairement indéterminée, et cependant constitutive de ce que deviendra, à l'âge classique, le commerce des

118

individus »<sup>104</sup>. Il faut probablement voir dans le dandysme de la fin du XIXe siècle en Europe une réactivation de l'idéal courtois et d'une forme d'élégance désinvolte et nonchalante. Cet héritage de l'art de vivre propre à la sprezzatura se retrouvera au XXIe siècle chez des artistes comme Marcel Duchamp (pour les dadaïstes) ou encore Robert Filliou (pour le mouvement Fluxus). Ces deux artistes ont élaboré dans leurs oeuvres respectives une relation étroite entre leur production plastique et leur vie. Pour chacun d'eux, l'écriture d'une biographie implique de penser leur vie comme un prolongement direct de leur oeuvre (voire comme une partie de leur oeuvre en tant que tel). Tout comme Diogene de Laerce philosophait sur la place athénienne en interpellant les passants, Duchamp vit et respire en artiste à New York. Mais faut-il considérer l'art de vivre de Duchamp et la sprezzatura comme une seule et même chose ? Duchamp était un immense admirateur de l'écrivain Raymond Roussel dont les excentricités dandy évoquent une sorte de sprezzatura décadente.

327

## Koan

- 119 Lorsque ces amis le décrivent, il présente souvent Robert Filliou comme quelqu'un pouvant parler pendant des heures. Il monologue, il fait des blagues, il improvise. « Il était incapable de faire autre chose que de rester assis, de penser et d'avoir des idées, dit de lui Spoerri, pendant des heures, il pouvait raconter les plus grandes conneries, et comme un coup de foudre dans le ciel bleu, il avait soudain une idée géniale. »<sup>105</sup> Il peut parler comme cela pendant très longtemps, et puis à un moment une phrase se cristallise. Cela peut-être absurde, ou sensé, mais ce n'est jamais indifférent : « une chose à la même valeur qu'une autre », « Si tu fais quelque chose fais autre chose », « Le couvre-chef d'oeuvre », « la Galerie illégitime », « la création permanente », etc. Certaines de ces idées-jeux de mots ont donné des oeuvres. Parfois, il se contentait de rassembler toutes ses pensées dans un livre, un recueil de poèmes ou de cartes postales. Pour désigner cette manière de travailler, il avait inventé le terme de « mind-opener ». Le mind-opener est une phrase, un dessin, ou autre chose, qui joue sur l'esprit du spectateur à la manière d'un levier. Il ne s'agit pas de dire au spectateur quoi penser, mais d'ouvrir son imaginaire. Souvent il s'agit de paradoxe. Le sens étant neutralisé, le spectateur-lecteur était libre de redonner un sens nouveau aux choses. Ces phrases pouvaient ainsi être lues et relues sans jamais être épuisées. J'aime à penser que mes dessins sont des petits « mind-openers », qu'ils ouvrent une réflexion sans jamais la fermer et cristallisent, dans un petit fragment, une pensée ronde et autonome.

94

\*

104 *Figures de l'art n° 14* : "La désinvolture de l'art", PUP, Pau, janvier 2008, p.83

105 Tillman, *op.cit.* p.42



Marx ... Tu connais ?



Dans un de mes dessins, on peut voir une femme nue sur un homme et lui disant « Marx tu connais ? ». Au-delà du discours politique potentiel, ce dessin a toujours été un peu mystérieux pour moi. Il pose des questions que j'aime bien sans véritablement énoncer une thèse, une idée précise. Il pose plutôt une question, presque une énigme. Le sens est volontairement laissé flottant, ouvert pour que le spectateur puisse faire un chemin vers l'image. Mes dessins sont parfois tellement absurdes qu'ils se présentent comme des allégories, des propositions dont le sens n'est jamais donné à l'avance. Le spectateur est alors confronté à une image non pas insignifiante, *mais dont le sens reste secret*, inaccessible (voire inexistant). Ces dessins peuvent produire une expérience d'exemption du sens. La solution n'est jamais « logique ».

Je retrouve cette « exemption » du sens dans le koan. Le koan est une brève anecdote ou un court échange entre un maître et son disciple, absurde, énigmatique ou paradoxal, ne sollicitant pas la logique ordinaire, utilisé dans certaines écoles du bouddhisme chan. Le *koan* est un objet de méditation qui serait susceptible de produire le Satori (l'éveil) ou encore de permettre le discernement entre l'éveil et l'égarement. Par exemple : « Tu connais le bruit de deux mains claquées, mais quel est le bruit d'une seule main ? » Ou encore « Un moine demanda à Yunmen : "Qu'est-ce que Bouddha ?", "Un bâton à merde !" répondit Yunmen". Les koans sont des « questions irrationnelles et ambiguës sur lesquelles l'apprenti use son cerveau sans relâche jusqu'à ce que la solution jaillisse comme un éclair, un jour où il désespérait de la trouver ».

<sup>106</sup>Dans le koan je retrouve deux tendances :

1/chercher l'éveil chez les disciples. Or comme la pensée bouddhiste ne relève pas du dogme (bouddha n'enseigne pas une « règle » de vie, il indique un chemin vers l'« éveil »)

2/Accepter de ne pas comprendre. Exempter le sens. Lâcher prise...

Si la première fonction ne m'attire pas particulièrement, la deuxième au contraire me semble très proche d'une forme *d'infranquance* de la pensée. Dans le koan, tout l'art du bon maître est d'acculer « le chercheur à une impasse absolue, à un désarroi tel qu'il n'a plus d'autre ressource, ne pouvant plus ni reculer ni avancer, que de faire face, à sa propre impuissance peut-être ou bien, ce qui revient au même, au double néant de la question et de la réponse. »<sup>107</sup> Ainsi voit-on, dans les cas les plus favorables, comment la concentration la plus acharnée, à la limite la plus absurde, peut déboucher sur l'intuition la plus fulgurante.

\*

« Règles zen de l'anti-pertinence. Ébranlement de la logique du moi-social, ébranlement de la

106 Pierre Feuga, *L'art de la concentration*, *op.cit.* p 70

107 *ibid.* p 71

pertinence : cherché, systématisé, pratiqué par le zen en vue de produire dans la conscience cette sorte de flash vide qu'est le satori ("illumination" : impropre : on ne voit rien sinon peut-être qu'il n'y a rien à voir). Cette technique : celle du koan : question ou thème qu'on donne à "résoudre" (mauvais mot : il ne s'agit pas de logique) au disciple pour éprouver le disciple. Kouang-an = "complications", vignes et glycines, branches entremêlées »<sup>108</sup>

## b. Collectionner des fragments

### Glaner

122

Dans son cours au collège de France autour du neutre, Roland Barthes énonce un programme de recherche scientifique à élaborer : la *diaphorologie*. « (...) nous sommes scientifiques par manque de subtilité. – J'imagine au contraire, par utopie, une science dramatique et subtile, tendue vers le renversement carnavalesque de la proposition aristotélicienne et qui oserait penser, au moins dans un éclair : il n'y a de science que de la différence »<sup>109</sup>. Étymologiquement, la diaphorologie est la « science des nuances » (la « science des moires » dit Barthes). « La Nuance : la prendre fortement, généralement, théoriquement, pour une langue autonome ; à preuve qu'elle est névrotiquement censurée, refoulée par la civilisation grégaire d'aujourd'hui. [...] J'ai déjà parlé plusieurs fois de la nuance, comme pratique fondamentale de communication ; j'ai même risqué un nom : diaphorologie »<sup>110</sup>. La diaphorologie décrite par Roland Barthes consiste à interroger la science. Plutôt que de généraliser, de conceptualiser, Barthes propose de repartir de la sensation, de la différence, de la singularité. De ce point de vue la diaphorologie est autant un projet scientifique (fantasmatique ?) qu'un projet éthique : « vivre selon la nuance ». Partant de là, cette diaphorologie peut-elle être autre chose qu'une collection de nuance ? En effet, dès qu'un classement semble s'esquisser, un thème, un dossier, un argument, les images, les touches ne se laissent jamais longtemps enfermer. Ma collection est une collection de nuances. Classer, organiser, agencer, collectionner, ce n'est pas réduire une variété de choses à un point de vue unique, c'est au contraire accumuler des signes, des formes toujours uniques. Mon classement est celui d'un cabinet de curiosité. Tout comme ce classement de Borgès, l'image semble chez moi toujours faire échec à la catégorie qui l'englobe. « A) appartenant à l'Empereur, B) embaumés, C) apprivoisés, D) cochons de lait, E) sirènes, F) fabuleux, G) chiens en liberté, H) inclus dans la présente classification, I) qui s'agitent comme des fous, J) innombrables, K) dessinés avec un

108 Roland barthes, *Le Neutre*, op.cit. p.156

109 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 219

110 Barthes Roland, *La Préparation du roman I et II*, op.cit., p. 81

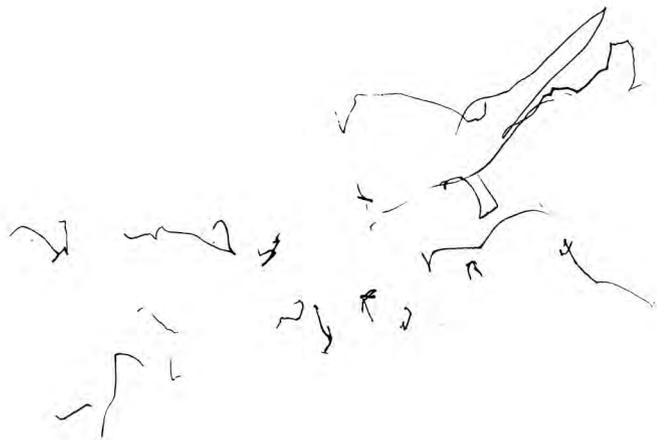
Si les abeilles étaient des moustiques  
elles ramèneraient du sang à la ruche  
et la reine ferait du boudin.

Confucius





Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné



très fin pinceau de poils de chameau, L) et caetera, M) qui viennent de casser la cruche, N) qui de loin semblent des mouches »<sup>111</sup>

105

\*

Je rassemble au fur et à mesure de mes sorties en ville, des images qui s'accumulent dans mes disques durs. Je constitue ainsi des archives que je trie et que j'organise sous forme de livre ou d'exposition. Cette accumulation est très proche du geste du collectionneur. « La flânerie comme la photographie sollicite un dispositif de découpe pour faire image, et en cela peuvent-elles être des opératrices et des productrices d'instantanés séparés, sujets à être sélectionnées ou additionnées, mises en série ou juste collectionnées. »<sup>112</sup> Toutefois j'aime à déambuler sans objectif. Aussi ma collection est-elle éclatée et les séries que je pourrais en extraire sont-elles toujours constituées *a posteriori*. Je ne collectionne pas les timbres français rouges des années 50, où les papillons d'Amazonie, je collectionne des aperceptions, des *inframuances*, des déplacements discrets (du sens et des sens). Là où le philatéliste aspire à clore sa série (à avoir le timbre qui lui manque), ma collection est sans fin et sans limites. Il s'agit de collectionner des petites singularités, d'archiver la diversité de l'*inframince*.

123

480

\*

« Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il les catalogue, il les collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité et de jouissance »<sup>113</sup>

124

634

\*

« Collectionner, c'est stocker du temps et faire qu'une chronologie soit bien plus qu'un écoulement, qu'un défilé de secondes, en tentant d'insérer dans le flux de ce qui se passe des pétrifications de l'éphémère. »<sup>114</sup>

125

149

111 Jorge Luis Borges, *Enquêtes*, Paris, Folio Essais, 1992

112 Michelle Débat « Flânerie et photographie. Le cadre télégestes du temps » dans *Propos sur la flânerie*, *op.cit.* p.36

113 Walter Benjamin, *Baudelaire*, *op.cit.* pp.115-116

114 Davila, *Marcher crever*, *op.cit.* p.65

\*

126 Le flâneur et l'artiste discret ont pour particularité de se fondre dans la ville et dans la foule. Ils sont donc dépendants de ce qu'ils trouvent et du hasard de la rencontre. Gabriel Orozco précise que ces « fragments glanés sont semblables à “une série de puncta - de points focaux d'attention”  
467 qui tracent le visage “d'une journée de conscience (a day of awareness)”<sup>115</sup>. Chaque détail devient alors une façon d'activer la perspicacité, d'aiguiser et de nourrir le regard, un moyen *pointu* d'être là. »<sup>116</sup> Si les flâneurs font constamment l'expérience du flux de la ville (les flux des véhicules, de la foule, des informations, des marchandises, etc.), paradoxalement ils ne peuvent ramener de leur promenade que des bribes, des fragments. Mes photos et mes vidéos sont donc essentiellement des fragments, des « puncta », moment d'attention ponctuel et passager. Déchets et restes laissés à l'abandon. De ce fait mes images ne s'organisent pas sous forme de série, mais plutôt sous forme de collection. La série impliquerait un plan prédéterminé, une logique d'organisation qui préfigurerait, en amont, ce que l'on souhaite trouver ou fabriquer. On peut réaliser une série de portrait (d'inconnus rencontrés par exemple, ou bien de personnes célèbres). On mettra en place une stratégie pour réaliser la série telle qu'on la conçoit. Mais l'idée de collectionner une même série de portraits sous-entend deux choses :

1/ d'une part, la collection implique une forme de hasard. Le collectionneur de timbres devra chercher dans différentes boutiques avant de trouver le timbre qui l'intéresse et miser sur la chance.

2/ d'autre part la collection implique une forme d'inachèvement, de quête perpétuelle. Si la série s'achève lorsqu'on a atteint le nombre souhaité d'images, une collection peut être sans fin... La collection est donc une *série ouverte*. Elle permet d'accumuler et de concentrer un grand nombre d'images sans jamais les clore tout à fait sur elle-même ou sur une série prédéfinie. Chaque image vaut pour elle-même, et en même temps elle se construit en relation avec les images qui l'entourent.

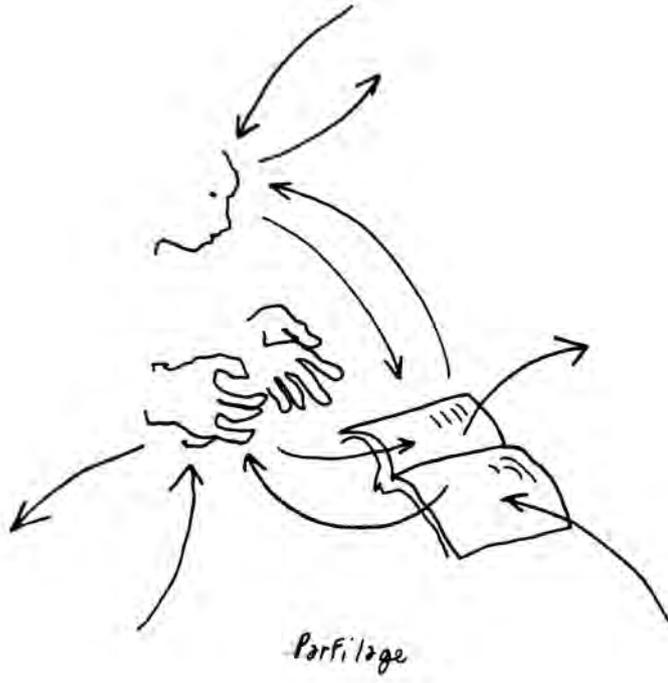
\*

127 L'écriture de fragments dans le cadre de ce livre rejoint directement ma pratique du dessin ou de la photographie. Je considère la réalité comme un espace de jeu et de réflexion. Quand je photographie, la réalité de la rue me fournit les motifs et le matériel dont j'ai besoin pour faire mon travail. La rue est objet, un sujet et un moteur. C'est à partir d'elle que j'élabore mon travail. Lorsque j'écris, je ressens le même besoin de m'immerger dans un océan de paroles et

115 Conversation entre Orozco et Birnbaum, art.cit., p.115

116 *ibid.* p.56





de réflexion. Je n'ai pas la sensation d'être à l'*origine* de mon savoir. Je prend le savoir en marche et me glisse dans telle parole de Deleuze, telle citation de Benjamin ou telle photographie de Orozco. Cette somme de livres, de textes, de récits, d'images constitue une sorte de ville où je déambule. Je flâne dans les bibliothèques, je glane des idées, je capte des images. Voilà pourquoi mes textes, tout comme mes images, apparaissent sous forme de fragments. Ils naissent du hasard de la rencontre (de la lecture). Parfois d'un texte lu je ne retiendrai qu'un détail anecdotique, une *infranuance*. Tout comme mes images cherchent à saisir un sens naissant, ces fragments d'écriture sont des esquisses de pensées, des petites pierres posées en cercle. « Aimant à trouver, à écrire des débuts, il tend à multiplier ce plaisir : voilà pourquoi il écrit des fragments, autant de débuts, autant des plaisirs (mais il n'aime pas les fins : le risque de clausule rhétorique est trop grand : crainte de ne savoir résister au dernier mot, à la dernière réplique) »<sup>117</sup>. Il m'est donc impossible d'élaborer un texte par avance et selon un plan prédéterminé. Plus tôt que tracer un plan (un plan de rédaction), je préfère accumuler, collectionner ces fragments et les poser sur une table (une table des matières) avant de les agencer entre eux. 697 103 21

\*

« Écrire par fragments : les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle : je m'étale en rond : tout mon petit univers en miettes ; au centre quoi ? (...) »<sup>118</sup> 128 332

\*

«décrire, parfler quoi ? Les nuances. En effet, je voudrais, si c'est en mon pouvoir, regarder les mots-figures (à commencer par le Neutre) d'un regard frisant qui fasse apparaître des nuances (denrée de plus en plus rare, vrai luxe déplacé du langage ; en grec = diaphora, mot nietzschéen (ref: considérations inactuelles, Paris, Gallimard, 1990, p. 44). Bien comprendre : ceci n'est pas la requête d'une sophistication intellectuelle. Ce que je cherche, dans la préparation du cours, c'est une introduction au vivre, un guide de vie (projet éthique) : je veux vivre selon la nuance.»<sup>119</sup> 129 436

\*

Cette citation est d'une incroyable richesse pour moi. En rassemblant différentes facettes de 130

117 Roland Barthes, *Le neutre*, *op.cit.* pp.89-90

118 *ibid.* pp.89-90

119 Roland Barthes, *Le Neutre*, Cours au Collège de France (1977-1978), traces écrites Seuil IMEC, Tours, 2002, p.36

l'oeuvre tardive de Roland Barthes elle a presque valeur de manifeste. On y retrouve le refus de l'arrogance (et l'éloge de la nuance) mais également l'art de vivre, la *Vita nova*. Pourtant mon attention ne s'accroche dans un premier temps qu'à un détail. Ce mot étrange : « parfiler ». Le dictionnaire en donne une définition technique : « Défaire fil à fil un tissu précieux pour en récupérer l'or ou l'argent qui recouvre les fils »<sup>120</sup>. Roland Barthes de son côté cite Voltaire : « Qu'est-ce que parfiler, Monsieur ? – Madame, l'équivalent de ce mot ne se trouve pas dans les oraisons de Cicéron. C'est effiler une étoffe, la défaire fil à fil et en séparer l'or... »<sup>121</sup>. Roland Barthes use du parfilage comme une métaphore pour évoquer son projet de « diaphorologie » (vivre selon les nuances). Pour lui, la littérature est la maîtresse des nuances et c'est en elle qu'il va puiser les figures, les occurrences, les apparitions de ces variations délicates. Mon domaine de travail est celui du quotidien immédiat. Si je transpose cette métaphore dans le champ de la photographie, je conçois alors ma pratique comme un *parfilage*, une collection de variations et de nuances discrètes croisées pendant mes flâneries organisées. Parfiler, ça n'est pas seulement dégager un détail saisissant, c'est défaire un texte, une pensée pour les ouvrir et les libérer du poids du discours.

161

## Montage

131 Lorsque j'écris (où quand je prends des photos), je cherche à saisir des *frappes* (ou des *touches*). Chacune est la trace, l'empreinte d'un moment d'attention et de saisissement face à une pensée qui s'est imposée à moi. Je stocke alors ces fragments d'écriture et les accumule dans le temps afin de constituer une archive. Mais une fois que cette archive devient trop importante se pose la question de savoir quoi en faire. Si chaque fragment se suffit à lui-même quel intérêt peut-il y avoir à réaliser une compilation de l'ensemble ? Cette question, tous les écrivains du fragment ont dû se la poser d'une manière ou d'une autre. Qu'il s'agisse de Pascal, Schlegel, La Rochefoucauld, Perec, Cioran, Michaux, ou Roland Barthes. Lorsque les fragments sont étalés sur la table, que faire ? Dans deux de ses derniers ouvrages (*Roland Barthes par Roland Barthes* et *Fragments d'un discours amoureux*) réalisés tous deux à partir de fragments, Roland Barthes utilise une technique surprenante. Il choisit de ne pas choisir en organisant ses fragments par ordre alphabétique. Chaque fragment (ou regroupement de fragments) est ainsi inséré dans une organisation « neutre ». L'alphabet est en effet un ordonnancement arbitraire et sans signification. C'est probablement cela qui a dû plaire à Roland Barthes : ne pas être obligé de définir un ordre supérieur, un tout venant écraser chaque fragment dans un sens qui le surdéfinit. Quand on place

120 CNRTL

121 Voltaire, *Mélanges*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1961, p.736



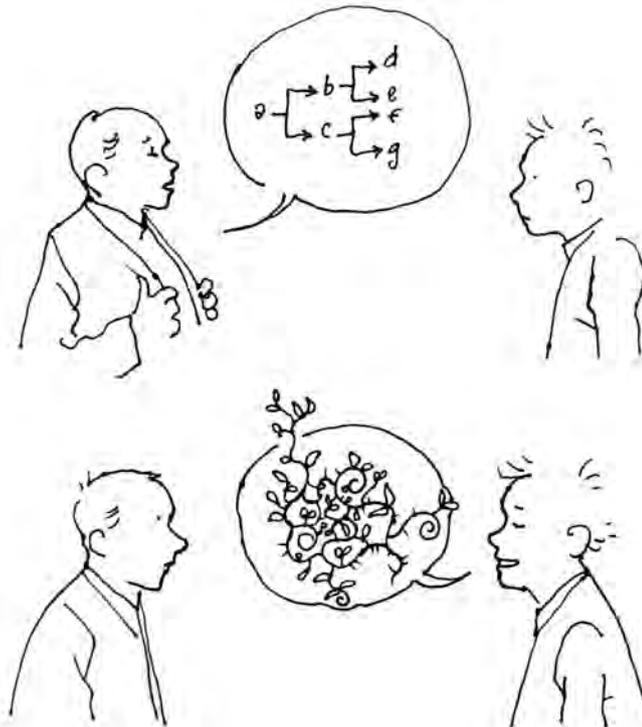
5

Sur le mur est du passage, il y a une porte de bois brut. En écoutant à la porte, vous entendez quelqu'un chanter gaiement. Voulez-vous frapper à la porte et entrer (rendez-vous alors au [97](#)), ou continuerez-vous vers le nord (rendez-vous au [292](#)) ?

6

La haute porte n'a pas de poignée. Vous essayez de l'enfoncer, mais sans résultat. La porte ne bougera pas. Vous décidez d'abandonner et vous repassez par l'ouverture du couloir est-ouest à quelque distance en arrière. Rendez-vous au [89](#).

Steve Jackson, *Le sorcier de la montagne de feu*, Paris, Folio Junior, p. 23 (détail)



côte à côte deux couleurs complémentaires (le rouge et le vert par exemple), il se produit dans l'œil un phénomène vibratoire, une réaction physique de la rétine. C'est un peu la même chose que je ressens quand je rapproche deux fragments. Ils se mettent à « vibrer ». Ils sont attirés l'un par l'autre. Ces attirances réciproques entre des fragments pourtant éloignés dans le temps ne sont pas nécessairement liées à une ressemblance thématique. Quelque chose de plus fragile et de plus fort à la fois se joue. Plus tôt que de parler d'assemblage ou d'ordre, j'utiliserais le terme d'*agencement*. Roland Barthes en parle dans une de ses notes : « Quoi, lorsqu'on met des fragments à la suite, nulle organisation possible ? Si : le fragment est comme l'idée musicale d'un cycle : chaque pièce se suffit, et cependant elle n'est jamais que l'interstice de ses voisines : l'oeuvre n'est faite que de hors-texte »<sup>122</sup>. Le fragment étant isolé produit en permanence du « hors-texte », du hors cadre. Il suffit d'approcher un autre fragment (ou une image) pour qu'une vibration de sens se produise. La marge, l'interstice entre les choses deviennent le lieu d'une rencontre, d'un choc, d'un montage et produisent un sens nouveau qui n'était pas contenu dans les fragments eux-mêmes. Étrangement Roland Barthes n'a jamais exploré cette piste et ces derniers ouvrages se sont contentés d'un ordonnancement alphabétique. Il me semble que la notion d'*agencement* est plus riche. Elle permet d'utiliser le fragment en jouant pleinement avec l'interstice et composer un livre cinématographique fondé, lui aussi, sur la rencontre et la flânerie.

98

\*

« L'essai et le quotidien ont en commun leur vulnérabilité »<sup>123</sup>

132

29

\*

En réfléchissant à la forme que doit prendre ce livre je me remémore mes lectures de préadolescent et tout particulièrement les livres d'aventures et de science-fiction désignés sous le terme de « livre dont vous êtes le héros ». Ces livres se composaient de plusieurs centaines de fragments de quelques lignes chacun, et numérotés chronologiquement. Le lecteur devait alors circuler dans le livre d'un fragment à l'autre (sans tenir compte de la chronologie traditionnelle, mais en choisissant différentes options narratives possibles), un dé à la main. Les connexions narratives entre ces fragments étant multiples, le lecteur inventait ainsi un récit unique à chaque lecture. Cette élaboration d'un livre non discursif et aléatoire était fascinante et impliquait non seulement la participation active du lecteur, mais une narration ouverte, discontinue, hasardeuse, donnant au livre l'aspect d'une fenêtre internet dont les liens préfiguraient, déjà, l'hypertexte à venir.

133

122 RB par RB, *op.cit.* pp.89-90

123 *ibid.* p.62

503 « L'essai, dans "son désir et sa recherche du tout", nous rappelle que toute réflexion sur le quotidien implique une conscience du tout – non pas comme totalité abstraite, mais comme multiplicité d'interconnexions vécues »<sup>124</sup>

\*

134 Tous ces fragments rassemblés me permettent de poser mes idées, comme sur une table. Je les  
dépose et je peux les observer, un à un, sans aucune distinction ni hiérarchie. Puis lentement  
659 j'esquisse un rapprochement. Petit à petit, les idées se rejoignent et forment des *constellations*,  
elles-mêmes reliées entre elles par des *lignes de lecture*. Un récit se forme, qui est plus le résultat  
d'un montage et d'une succession de petits enchaînements qu'un système prédéfini ou qu'une  
structure établie. Si j'ai choisi d'écrire des fragments dans le cadre de cette thèse c'est parce que  
je n'ai trouvé aucune autre forme adéquate... Il me fallait inventer une écriture qui soit en accord  
avec mon travail plastique. Je glane donc mes idées comme un flâneur dans une ville ou une  
bibliothèque. J'écris sous l'impulsion de mes lectures comme je prends mes photographies au  
hasard de mes marches. Si un « système » doit apparaître, c'est avant tout le fait d'une accumulation  
696 de petits textes (de petits gestes) discrets.

\*

135 « Cette logique opère un peu à la façon du kaléidoscope (...). Les fragments sont issus d'un procès  
de cassure et de destruction (...), mais, sous un certain rapport, ils doivent en avoir suffisamment  
pour participer utilement à la formation d'un être d'un nouveau type : cet être consiste en  
arrangements où, par le jeu des miroirs, des reflets équivalents à des objets, c'est-à-dire où les  
567 signes prennent rang de choses signifiées »<sup>125</sup>

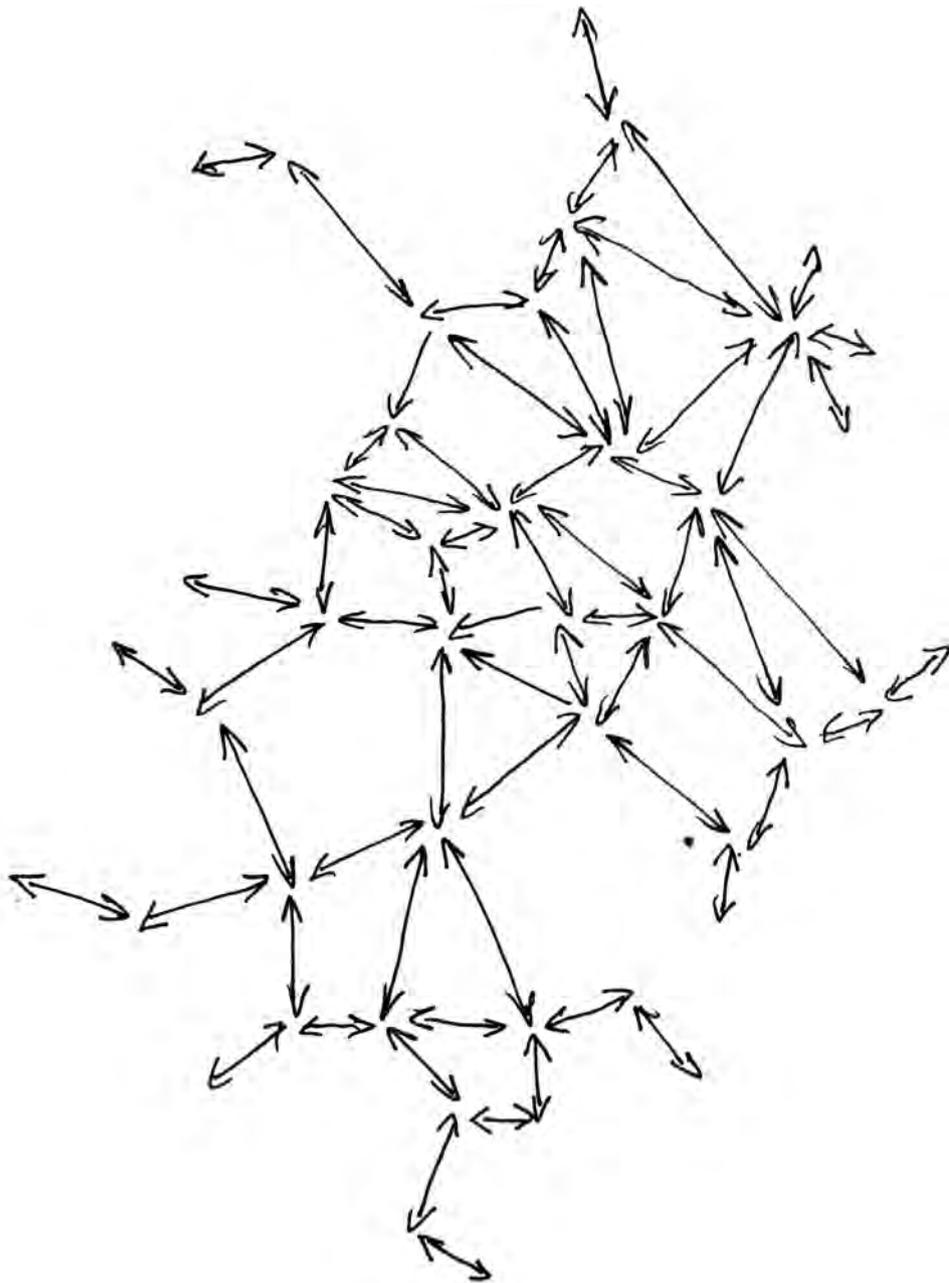
\*

136 « Le nombre, la dispersion des haïkus d'une part, la brièveté, la clôture de chacun d'eux d'autre  
part, semblent diviser, classer à l'infini le monde, constituer un espace de purs fragments, une  
poussière dévénements que rien, par une sorte de déshérence de la signification, ne peut ni  
ne doit coaguler, construire, diriger, terminer.<sup>126</sup>». Je pourrais être tenté de disposer tous mes

124 Michael Sheringham, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, *op.cit.* p.66

125 Levi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Pocket Agora, pp.30-49

126 Roland Barthes, *Empire des signes*, *op.cit.* p.105





fragments sur une table (ou sur une page) et de les laisser tels quels, comme des îles dispersées sur une mer. Mais lorsque je fais cela, très vite le regard s'épuise. Les images se suivent sans qu'il y ait de continuité. On passe d'un fragment à l'autre sans éprouver ni plaisir ni intérêt. Tout devient équivalent... Roland Barthes présente les haïkus comme « une poussière d'événements », sans lien les uns avec les autres (sans « coagulation »). Pourtant, à chaque fois que j'ai pu lire des recueils de haïkus, ils étaient toujours présentés, au minimum, par saison. Cette contrainte de la saison est très importante dans la rédaction de ce type de poème (aux règles particulièrement fortes). Roland Barthes ne projette-t-il pas un « fantasme » d'Occidental sur cette pratique du haïku japonais ? En tout cas, si cet éparpillement des fragments peut sembler normal dans le cadre du recueil de haïkus, elle ne l'est pas lorsqu'il s'agit d'élaborer une œuvre ou de construire un livre. Si mon travail est né du hasard, les raisons qui me poussent à travailler n'ont rien de hasardeux je pense. Aussi le fait de réaliser des livres à partir de mes images me permet-il de me poser de nouvelles questions fondamentales : comment organiser la « durée » de la lecture ? Quel agencement, quel « classement », quel protocole mettre en place ? Comment ces fragments vont-ils « dialoguer » ensemble ? Après avoir recueilli l'ensemble de mes fragments vient toujours le moment de leur assemblage. Le protocole est toujours le même. J'imprime mes images/dessins/textes en petit format. Je les pose sur une table (la « table des matières » ?). Se passe alors un moment assez long où j'attends que les images se mettent à dialoguer, à s'interpeller les unes les autres. En posant les éléments les uns à côté des autres, des connexions se font, des liens, des thématiques, des enchaînements se dessinent. Il n'y a pas de plan préétabli, de structure « organique ». La construction se fait plutôt sur le mode du « rhizome », concept élaboré par Gilles Deleuze et Félix Guattari<sup>127</sup>.

661

389

30

\*

J'ai choisi il y a quelques années de développer une structure éditoriale, les Éditions Autrechose<sup>128</sup>, me permettant de montrer mes propres projets éditoriaux sans dépendre directement d'un diffuseur ou d'une institution. Cette pratique éditoriale est présente dans mon travail depuis très longtemps. Elle me permet d'être totalement maître de l'ensemble de la chaîne de création,

137

127 Dans la théorie philosophique de Gilles Deleuze et Félix Guattari, un rhizome est un modèle descriptif et épistémologique dans lequel l'organisation des éléments ne suit pas une ligne de subordination hiérarchique — avec une base, (ou une racine, un tronc), offrant l'origine de plusieurs branchements, selon le modèle de l'Arbre de Porphyre—, mais où tout élément peut affecter ou influencer tout autre. Dans un modèle rhizomique, tout attribut affirmé d'un élément peut affecter la conception des autres éléments de la structure, ainsi qu'influer sur les processus actifs parmi le maillage. Peu importe sa position, (la réciprocité est de mise entre tous les items), à tout moment l'initiative, autant que la validation, peuvent s'établir au moment nécessaire et suffisant. « [...] n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté à un autre, et doit l'être », Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p.13

128 <http://editions-autrechose.com>

de la production à la diffusion. Elle constitue un espace de travail extrêmement riche. Je pense également qu'il y a un lien direct entre ce souci de produire des livres d'artistes et les pratiques discrètes dans le champ de l'art. Le livre d'artiste correspond en de nombreux points à la discrétion telle que je l'envisage.

1/ tout d'abord, le livre est un objet simple, voire banal. Il fait partie de nos vies et reste un objet quotidien. Contrairement aux oeuvres d'art qui se présentent souvent comme des objets rare, mes livres sont d'une grande simplicité. Ils sont produits avec les mêmes moyens que n'importe quel autre livre et ne font pas appel à des matériaux ou des reliures coûteuses. Ceci me permet de ne pas ramener de force le livre dans l'économie de l'art (en le rendant unique, rare, précieux). *Je cherche plutôt à interroger l'art du point de vue du livre.* En produisant des livres multiples et non numérotés (entre 100 et 300 exemplaires selon les projets), l'oeuvre perd de son aura. Elle existe simultanément dans chaque livre, mais sans que sa valeur soit divisée.

2/ le livre est aussi *physiquement* un objet discret puisqu'il peut-être fermé ou ouvert. Ainsi il ne s'impose pas au regard (comme une sculpture placée dans l'espace ou une peinture accrochée au mur), mais peut-être simplement posé sur une table, dans l'attente que quelqu'un s'en saisisse. Cette discrétion du livre implique un rapport complètement différent à la « lecture » de l'oeuvre. Leszek Brogowski raconte une anecdote dans son livre *Editer l'art*<sup>129</sup>. Il possédait *100 Jahre*, un livre de Hans-Peter Feldmann<sup>130</sup>, qu'il affectionnait particulièrement. On pouvait y voir reproduit sur cent une page, cent une photo de cent une personnes de 0<sup>131</sup> à 100 ans. Le livre se prêtait particulièrement bien au dispositif puisqu'il permettait de tourner les pages comme on fait passer le temps. Le temps de la lecture et celui du vieillissement se mélange croisant entre elles les différentes durées : celles de l'histoire (un siècle), celle de l'individu et celle de la lecture. Il alla voir l'exposition des photographies extraites du livre au Musée d'art moderne de la ville de Paris en mars 2008 et éprouva une grande déception. Les images avaient été tirées et mise sous cadre puis accroché au mur d'une manière assez conventionnelle. « Ni cette présentation ni l'«originalité» des photos ne m'apporta quelque chose de nouveau par rapport au livre. Au contraire. La pluralité des lectures n'est plus possible lorsque l'oeuvre est cantonnée à l'espace du musée (...) La libre succession des images et le contact intime que le livre rend possible avec elles se perdent dans une salle de 150 m2 »<sup>132</sup>. La discrétion du livre justifie un effacement de l'oeuvre dans la quotidienneté et autorise une réappropriation par le lecteur<sup>133</sup>. Le livre permet donc d'envisager un autre rapport au regardeur, plus discret, moins spectaculaire, mais aussi plus

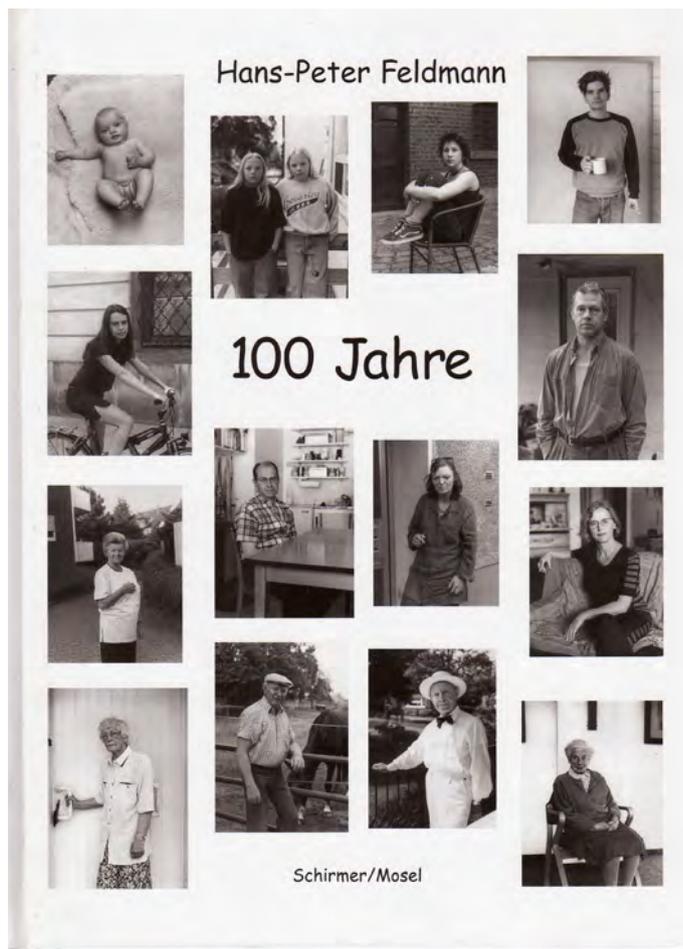
129 Leszek Brogowski, *Editer l'art*, Les Editions de la transparence, 2010, Rennes, p.93

130 Hans-Peter Feldmann, *100 Jahre*, Munich, Schirmer/Mosel, 2001

131 La première page du livre présente un bébé de 8 mois et la dernière une femme de 100 ans.

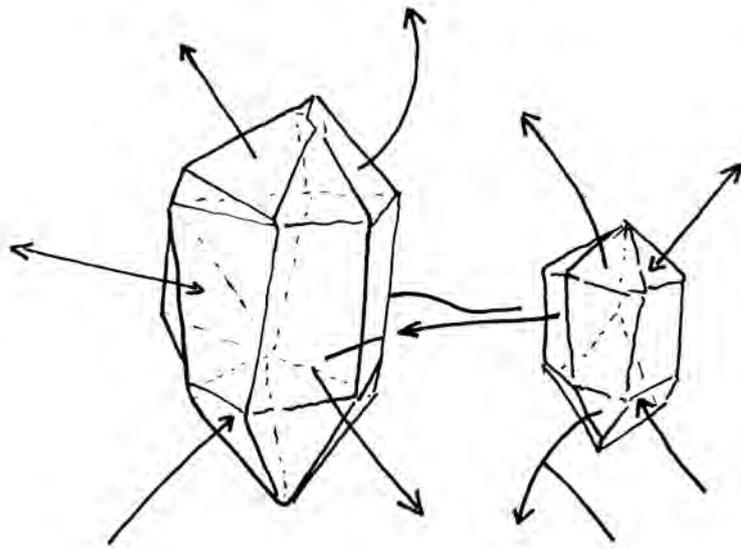
132 Leszek Brogowski, *Editer l'art*, *op.cit.* p.95

133 «C'est ce qui m'arrive en effet quand, *de temps en temps*, je sors ce livre de ma bibliothèque», *ibid.* p.94

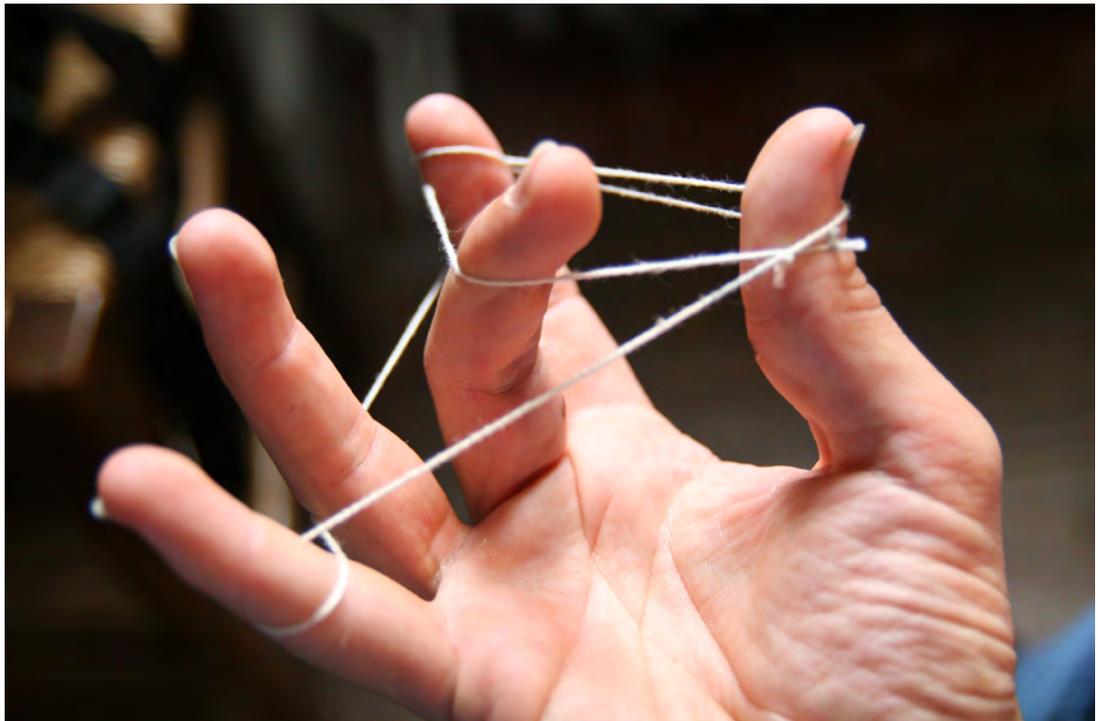


Hans-Peter Feldmann, *100 Jahre*, Munich, Schirmer/Mosel, 2001





2 miroirs en pleine discussion



profond. La lecture implique une durée (et une forme d'attachement) et la discrétion permet de lui donner une présence quotidienne, permanente et tenace, sans être pour autant une contrainte.

Je réalise depuis plusieurs années des livres d'artistes et cette forme me semble bien correspondre à mon travail. J'ai à plusieurs reprises réalisé des tirages de grand format de mes photographies lors d'exposition. J'ai toujours ressenti un certain manque. D'une part je ne peux pas être aussi généreux dans la sélection de mes images. Là où un livre peut être constitué de 200 ou 300 images, une exposition ne pourra guère présenter plus de 10 ou 20 photographies. D'autre part le livre me permet d'organiser une séquence (le livre *est* une durée) et de réaliser un véritable montage des images entre elles (grâce à la succession et à la mise en page). Que ce soit du point de vue de la production, du montage et de la diffusion, le livre est le véhicule par excellence de la discrétion.

419

\*

« L'agencement reprend sur lui la fonction assumée par les “machines désirantes” dans *L'Anti-Oedipe*. Ce concept original met en jeu une pensée de la relation, de la connexion et des compositions de rapports. De même que les machines désirantes, les agencements sont “ce qui fait tenir ensemble des éléments hétérogènes” »<sup>134</sup>

138

114

\*

Lorsque je pose mes fragments et commence à les assembler pour former une suite (une pensée, un livre) j'éprouve presque toujours un sentiment d'indécision. Non pas que les fragments n'aient pas de place, *mais plutôt qu'ils en ont plusieurs*. Selon que je les observe sous un certain angle, les fragments peuvent s'associer à beaucoup d'autres, produisant des échos et des enchaînements (plus ou moins évidents) dans un réseau de liaisons presque infinies. Par exemple quand je parle de la « flânerie » dans un texte, dois-je relier ce fragment au chapitre concernant les « *infranuances* » ou à celui qui concerne « l'art de vivre » ? « Selon une image proposée par la doctrine Hua-Yen, on pourrait dire que le corps collectif des haïkus est un réseau de bijoux, dans lequel chaque joyau reflète tous les autres et ainsi de suite, à l'infini, sans qu'il n'y ait jamais à saisir un centre, un noyau premier d'irradiation (pour nous l'image la plus juste de ce rebondissement sans moteur et sans butée, de ce jeu d'éclats sans origine, serait celle du dictionnaire, dans lequel le mot ne peut se définir que par d'autres mots) »<sup>135</sup>

139

134 Arnaud Bouaniche, Gilles Deleuze, une introduction, *op.cit.* p.190-191

135 Roland Barthes, *L'empire des signes*, *op.cit.* p.108

Barthes utilise à plusieurs reprises une organisation alphabétique de ses fragments (*Fragments d'un discours amoureux*<sup>136</sup>, *RB par RB*<sup>137</sup>). Il lui permet de choisir sans choisir, d'organiser sans organiser. Mais cette solution ne me convient pas. Le fait de travailler avec des images pousse à trouver une autre solution. C'est une des raisons qui me pousse à proposer une forme un peu particulière pour cette thèse. Un livre est un médium qui permet de développer une pensée dans la durée. Les pages (de taille équivalente) se succèdent et le lecteur suit l'enchaînement des chapitres. Cette durée (cette temporalité) est ce qui définit le livre en tant que médium<sup>138</sup>. Les développements récents du langage HTML permettent d'envisager d'autres formes d'organisation. Un site internet ne se lit pas de manière continue, selon un chemin déterminé (et donc dans une *durée* déjà préétablie). Il se visite en *flâneur*, circulant d'une idée (d'un texte, d'une image) à une autre en cliquant sur les liens. Un même élément peut même contenir plusieurs liens en même temps (comme un carrefour). Je fais un rapprochement entre cette forme de circulation et les « joyaux » dont parle Hua-Yen (tout en sachant que Hua-Yen n'avait, bien entendu, pas du tout cela en tête). Le langage HTML n'est pas seulement une autre manière de diffuser la pensée, il est *une autre manière d'organiser les idées (et les images)*. Dans mon cas il me permettrait de ne pas avoir à choisir entre un chemin et un autre (un montage et un autre montage), mais de laisser les lecteurs libres de construire eux-mêmes leur propre cheminement, leur propre livre, leur propre lecture, leur propre pensée.

699

\*

140 Rassembler l'ensemble de mon travail (images, textes, vidéo, etc.) sous forme de petites fiches, de billets, de fragments.

Disposer tous ces fragments sur un site internet et organiser méticuleusement les liens entre eux afin de créer une circulation faite de chemins infinis.

Cartographier ainsi mon travail (la page d'accueil pourrait être une carte géographique des fragments).

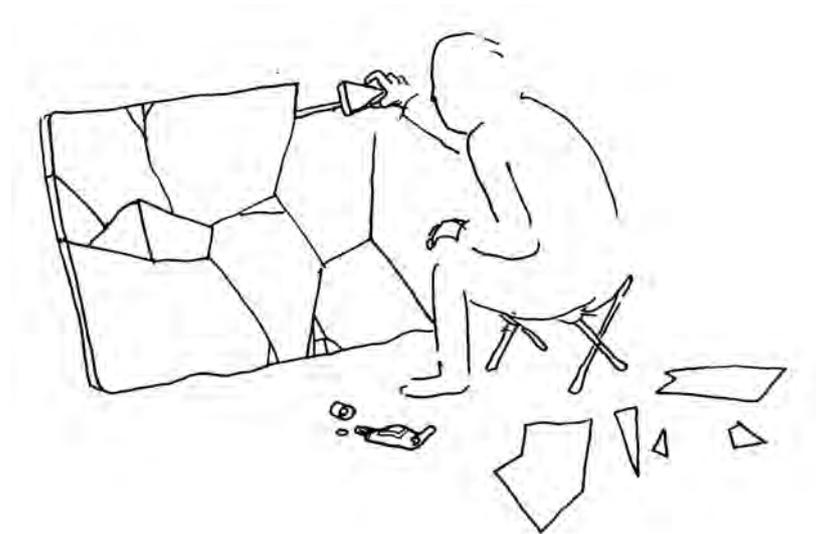
Augmenter cette archive dans le temps au fur et à mesure de la croissance de cette archive sans fin.

701 Projet d'une œuvre-vie totale.

136 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op.cit.*

137 *RB par RB*, *op.cit.*

138 La pratique du livre d'artiste, lorsque l'on est plasticien, donne ce sentiment de pouvoir "développer" une idée (ou une série d'images) dans la durée alors que l'exposition, au contraire, "spatialise", et peut pousser à l'exercice d'une certaine contemplation.









## Intermède I

Nous avons vu dans cette première partie que le quotidien, contrairement aux idées reçues, n'était pas un domaine facile d'accès. Sa proximité, sa familiarité ne sont qu'une apparence, une habitude. En fait le quotidien est traversé par l'étrangeté et l'ambiguïté. Une chose peut d'un instant à l'autre changer de nature et nous glisser "entre les yeux". Le quotidien change et se transforme en permanence. En m'appuyant sur la pensée de Georges Perec et de Leibniz notamment, j'ai pu mettre en avant cette étrangeté du quotidien. Mais la question reste de savoir *comment* ces choses se transforment. Comment cette réalité quotidienne se modifie, se singularise ? Si je regarde mes images, il me semble que c'est là le coeur de mon travail. Explorer le quotidien, non pas pour constater platement sa banalité, mais pour révéler, à la marge, ses variations discrètes, ses modulations infimes, ses *transformations silencieuses*. Pour désigner ces « aperceptions » naissantes au coeur de notre quotidien j'ai donc choisi le terme *d'infranuance*. C'est d'elle dont je parlerai dans la prochaine partie.



## 1. Cliché et infranuance

### a. Le refus du banal

Si je regarde avec plus de précision mes images, j'ai la sensation que les choses quotidiennes ne sont pas le réel sujet. Il y a toujours *quelque chose* en plus qui m'attire. Je vois apparaître des éléments récurrents d'une image à l'autre. Il s'agit le plus souvent *de détails infimes, de petites variations, de discrètes modulations*. Une lumière sur un mur, une tache sur la chaussée, une paire de chaussures involontairement empilées, un nuage avec une forme étrange... Si donc le quotidien est le terrain où je déploie mes images, il ne constitue pas un enjeu en soi et n'apparaît que de manière anecdotique dans les images. Quelque chose de plus précis, de plus étroit, de plus petit est à l'œuvre. C'est comme si je cherchais à saisir quelque chose qui se dérobe, qui se cache, qui menace à tout moment d'échapper au regard. Quelque chose de *discret*. 141 65

\*

Nathalie Sarraute « montre comment le dialogue ou la conversation obéissent bien aux coupures d'une segmentarité fixe, à de vastes mouvements de distribution réglée correspondant aux attitudes et positions de chacun, mais aussi comment ils se trouvent parcourus et entraînés par des micro-mouvements, des segmentations fines tout autrement distribuées, particules introuvables d'une manière anonyme, minuscules fêlures et postures qui ne passent plus par les mêmes instances » 142 309

139

\*

« Une odeur de fraises écrasées, la lettre d'un ami (...) trois coups à la porte d'entrée, un grattement, un soupir »<sup>140</sup>. Ces exemples sont des événements discrets du quotidien, des choses 143

139 Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Mille-plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980, p. 240-241

140 Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, 1993

un peu banales, des actes sans importances. Et pourtant si on les observe bien, ils ont tous quelque chose de particulier, de singulier. Cela tient souvent à *trois fois rien...* Un événement se produit, mon attention le repère, quelque chose d'étrange, de fugace, d'anodin et pourtant de marquant, de mémorable, de spécial m'interpelle. George Brecht, un artiste souvent rattaché au mouvement Fluxus, invente pour désigner certaines de ses performances le terme d'*event*. « L'évent est une partition d'actions »<sup>141</sup>. Il s'agit le plus souvent d'action très brève comme le fait d'allumer ou d'éteindre la lumière, d'entendre le vol d'une abeille, ou de laisser le téléphone sonner. L'*infranunance* est du même ordre. Il s'agit d'événements discrets qui parsèment notre quotidien et auxquels nous ne prêtons plus attention. Il y a une différence importante toutefois entre *event* et *infranunance* : si l'*event* n'hésite pas à se confronter au banal et au commun (ouvrir une porte, se taire, décrocher le téléphone...), l'*infranunance* est au contraire un détail singulier. Une forme particulière qui attire mon attention et « mérite » d'être photographiée. Lorsque je taille un morceau de gomme et que je le déplace d'un lieu vers un autre, en jouant avec les contextes et les situations, je ne pense pas que ce que je montre soit banal. Au contraire, pour moi cela peut avoir une grande importance, ou correspondre à quelque chose d'intime, de particulier. Donc lorsque je me lance dans la photographie de situations quotidiennes, *je n'ai pas en tête de saisir de manière indifférente tout ce qui se présente à mes yeux*. Peut-être que ce geste (tout photographier, sans aucun jugement ni aucune distinction) constitue le point limite de cette articulation entre art et quotidienneté. Ce serait un projet fou. À l'inverse je ne souhaite pas saisir non plus dans ce quotidien des événements particulièrement marquants, signifiants, voire spectaculaires. Ce n'est pas parce qu'une voiture est rouge, qu'une personne s'habille de manière excentrique, ou qu'une carotte à une forme bizarre que j'aurais particulièrement envie de les photographier... J'ai remarqué que mon attention n'est retenue que par des événements extrêmement discrets et que toute autre personne considérerait probablement comme sans importance. Le reflet sur une table de l'eau laissée par une éponge. La manière dont une vigne a recouvert une fenêtre. La trace des roues d'un vélo tournant en rond dans la neige. J'ai photographié à chaque fois ces scènes parce que quelque chose en elle attirait mon regard. Quelque chose de presque invisible, de quasiment impalpable, de pratiquement insignifiant et qui *pourtant continuait de me faire signe*. *J'ai fini par comprendre que c'est tout justement cela qui m'attirait dans ces scènes*, cet entre-deux qui laisse les choses vides de tout sens malgré leur indéniable impact sur nous. C'est comme si, à chaque fois que je déclenchais l'appareil, je cherchais à mesurer l'écart entre deux nuances de gris, aux limites de la perception elle-même.

421

\*

141 Brecht George cité dans *Fluxus Révolution*, L'esprit du temps, Paris, 2009, p. 98





Frédéric de Manassein, 2000



Érik Dietman fabrique sur un balcon d'hôtel à Venise, au bord du Grand Canal, quelques mois durant, des sculptures en cendres de cigares, minutieusement, longuement, jusqu'à ce que, bientôt, un coup de vent les emporte... 144

\*

Vidéo : Remplacer l'étiquette d'une boîte de haricots par une étiquette de petits pois 145  
Remettre la boîte de conserve en rayon au supermarché. 202

### **b. Les « interpellants »**

Frédéric De Manassein, un plasticien et enseignant basé à Paris, développe dans son mémoire de master d'arts plastiques en 2000<sup>142</sup> une notion dont je me sens extrêmement proche et qui a beaucoup marqué ma réflexion : l'« interpellant ». Il précise que le mot doit s'écrire « avec un “I” en moins, “interpellants” et en prononçant comme le verbe “peler”... ». Un interpellant « est souvent un support pour la pensée : quelque chose qui peut sembler insignifiant, mais que nous fixons du regard quand nous sommes plongés dans nos pensées. Et que nous ne voyons pas quand le regard passe d'une chose à une autre, car nous clignons des yeux au moment de l'entre-les-choses. Entraperçu, l'interpellant est une image à l'état naissant. » L'interpellant est un « signe » qui sollicite notre attention. Sa caractéristique est d'être souvent dans la marge du regard. Discret et fragile on peut aisément passer à côté. Si l'on parvient toutefois à la saisir, il reste déconcertant puisque rien en lui ne « fait sens ». Si une goutte rosée sur une feuille (photographiée avec un grand angle) ou un nuage avec une forme étrange peut « parler » à tout le monde, la pliure étrange d'un tapis où le souffle du vent sur une flaque ne « dit » rien. L'interpellant peut donc se voir et (éventuellement) être montré, mais il n'est pas signifiant. Pour Frédéric De Manassein l'interpellant est fondamentalement « entre-les-choses ». Pour développer cette idée, il s'appuie sur une citation de Jean Dubuffet :

« Ce ne sont pas des objets dont la figuration me paraît féconde, mais c'est ce qu'il y a entre les objets, ce que le conditionnement culturel incite à regarder comme des vides. Ce me paraît

142 De Manassein Frédéric, *Voir : les interpellants (et la pensée 1+2 avec et par images)*, Université de Paris I, U.F.R. d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art, Maîtrise d'Arts Plastiques, Septembre 2000, sous la direction de Dupré Michel

être justement ces vides qu'il y a lieu de peupler. Le continuum des choses a été découpé par la culture en vingt mille notions dont l'inventaire correspond aux vingt mille mots du dictionnaire. C'est ce clavier du vocabulaire qu'utilise la pensée. Il est pauvre, il est arbitraire. L'écrire n'en a pas d'autres à sa disposition, tandis que la peinture peut s'en libérer: son langage de signes n'en est pas tributaire ; il peut, dans ce continuum, fixer à l'infini des points qui se situent en tous intervalles séparant les notions qui ont reçu un nom. C'est là précisément la mission de la peinture de déplacer ce balisage, réinstaurer le continuum, de survoler, y introduire des points de touche ou points d'appui à tout instant changés qui créent pour la pensée toutes espèces de nouvelles trajectoires. »<sup>143</sup>

337

\*

147 On peut donc dire que l'interpelant constitue (tout comme le *neutre* de Barthes, l'*inframince* de Duchamp, la *fadeur* de François Jullien, le *dettaglio* de Arasse, etc.), un concept essentiel pour moi dans le développement de ma pratique et de ma réflexion. J'espère ici participer au développement et à l'approfondissement de ces notions. Je pense aussi que le cadre général diffère et que le projet de ce livre outrepassé ces différents concepts pour les intégrer dans un domaine et une recherche fondée sur la discrétion et ses manifestations dans l'art.

\*

148 Faire un travail d'homéopathe

414

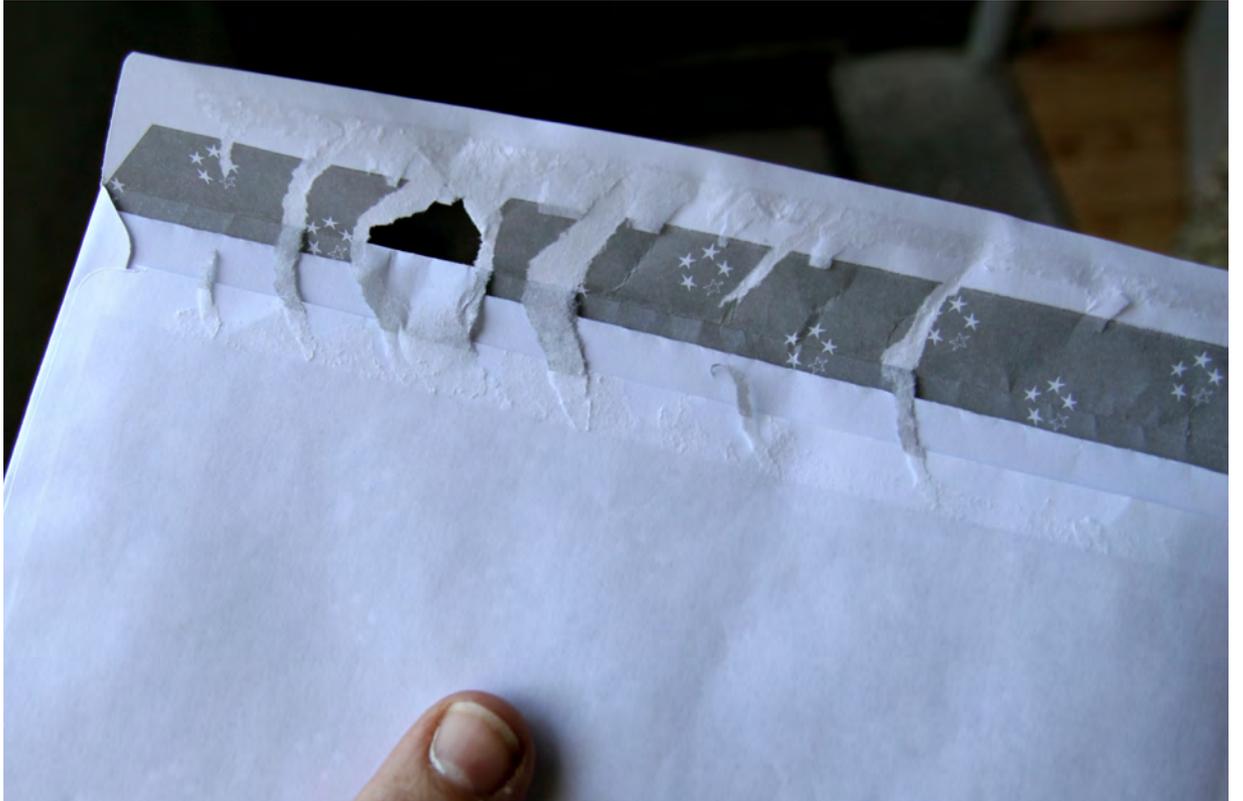
\*

149 Un jour, alors que je venais de recevoir une lettre, je l'ai déchiré rapidement pour l'ouvrir. La  
forme prise par le papier de l'enveloppe au moment de la déchirure m'a touché. La déchirure  
559 était involontaire et avait troué une partie du papier seulement, laissant le reste attaché. Un trou  
s'était formé à un endroit. Les motifs de l'enveloppe ainsi révélés montraient des étoiles. Ce  
« trou noir » m'a peut-être rappelé celui des étoiles formées, dans les anciennes croyances, par la  
voute céleste percées de petits trous. Quelque chose de singulier m'est apparu. À chaque fois que  
je réalise une image, c'est pour saisir ce type de singularités. « Le monde est, en fait et en droit,  
rempli de différences infinitésimales entre les autres et les choses, entre les choses elles-mêmes  
quand, dans le temps, on les compare à elles-mêmes, et il appartient à l'artiste de circuler dans

143 Dubuffet Jean, *Bâtons rompus*, Editions de Minuit, Paris, 1996



*entre*



ces singularités pour en faire un relevé fondamentalement incomplet et fragmentaire »<sup>144</sup>. Je suis un collectionneur de nuances. J'ouvre des enveloppes.

125

### 3. Le cliché

J'ai une photographie que j'ai gardée longtemps dans mes archives. Il s'agit d'une photographie d'une feuille recouverte de rosée. C'est une image assez belle et qui correspond *a priori* au domaine de la discrétion et de *l'infranuance*. C'est un détail délicat. Pourtant je n'ai jamais publié cette image, car elle est beaucoup trop clichée. C'est comme une carte postale, une « image reçue » (comme on dit une « idée reçue »). En la voyant, on ne fait que la reconnaître. Elle n'ouvre aucune sensation ou réflexion nouvelle. C'est le destin de toute image de devenir un jour un cliché. *L'infranuance* n'est donc pas une qualité des choses en soi, elle tient au regard que l'on porte sur elle. Une *infranuance* est *entre* les clichés. Elle circule *entre* les mots et les images reçues, introduisant des écarts infimes. « Chaque position trop fermement occupée tôt ou tard devient un lieu commun : lieu d'un investissement croissant, bientôt fréquenté à l'excès, saturé, où les meilleures formules des débuts peuvent adopter le tour de la caricature<sup>145</sup> ». *L'infranuance* est une manière d'échapper au cliché, mais d'une manière discrète, presque invisible.

150

321

\*

Toute marge est susceptible d'être réintégrée dans un discours. Par exemple, j'aurais pu exposer ces gouttes d'eau sur une feuille, ou la rosée se déposant sur une toile d'araignée... Il s'agit *a priori* d'*infranuances*. La première personne qui a su poser ses yeux sur ce détail et l'apprécier a fait preuve d'attention et de *délicatesse*. Mais cette image est depuis devenue un cliché, une carte postale et l'on doit pouvoir trouver un nombre considérable de photographies de rosée dans l'histoire de la photographie. Le cliché est comme une habitude. Il substitue au regard (le *voir*) une idée rassurante et facilement compréhensible. « Le rôle du cliché est donc d'amortir ce que le réel peut avoir pour nous d'insupportable, en nous le représentant sous un jour tolérable, acceptable, identifiable »<sup>146</sup>. La marge y est devenue centre, et la photographie de *l'infranuance* est devenue un cliché. Photographier donc un élément discret de notre environnement ne signifie aucunement que l'on accède à la nuance puisque toute image est susceptible d'être intégrée dans le discours dominant et de se figer en signe. « Principe de délicatesse : touche à une sorte d'errance sociale,

151

144 Davila, *op.cit.*, p.58

145 Ardenne Paul, *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience, op.cit.*, p.48

146 Bouaniche Arnaud, *Gilles Deleuze, Une introduction*, Pocket La Découverte, Paris, 2007, p.243

672 assume la marge excessive = ce qui dans la civilisation de masse ne peut faire l'objet d'aucune  
84 mode (...) il y a des marges dans la marge, des marginalités qui ne peuvent être récupérées par  
aucune mode. Principe de délicatesse : interstice absolu du conformisme et de la mode »<sup>147</sup>. Il ne  
s'agit donc pas de photographier la marge, mais *la marge dans la marge*. Il ne s'agit pas de saisir de  
nuances, mais des nuances de nuances : des *infranuances*.

\*

152 *L'infranuance* est difficile à définir. Dans cette partie, la première tentative de définition est  
essentiellement négative : *l'infranuance* est avant tout ce qui échappe au cliché, à l'idée reçue (à  
l'image reçue) faisant valoir un « principe de délicatesse ». Elle occupe les interstices, entre les  
idées, entre les mots. Une *infranuance*, c'est ce qui me laisse sans mots.

## 2. Au-delà des mots

### a. Les mots me manquent

153 Un peu d'herbe pliée, une pomme étrangement tranchée par le milieu, une plaque d'égout, un  
vieux store usé... J'ai remarqué que souvent certains de mes dessins ou de mes photos laissent  
les spectateurs perplexes... S'ils apprécient l'humour et la légèreté de certains motifs, ils restent  
parfois interdits face à l'étrangeté de certaines images. Je pense qu'il est possible que cela soit  
normal... Certaines de mes photos ne produisent plus aucun discours. *L'infranuance* ne peut être  
dite (elle n'est pas un discours). *Elle doit être montrée*. Jean-Marie Pontévia, dans son livre *La peinture,  
masque et miroir*, dit de « La peinture (qu'elle) occupe stratégiquement les trous du langage »<sup>148</sup>. On  
pourrait, en le paraphrasant, dire également de « *l'infranuance* qu'elle occupe stratégiquement les  
24 trous du langage ».

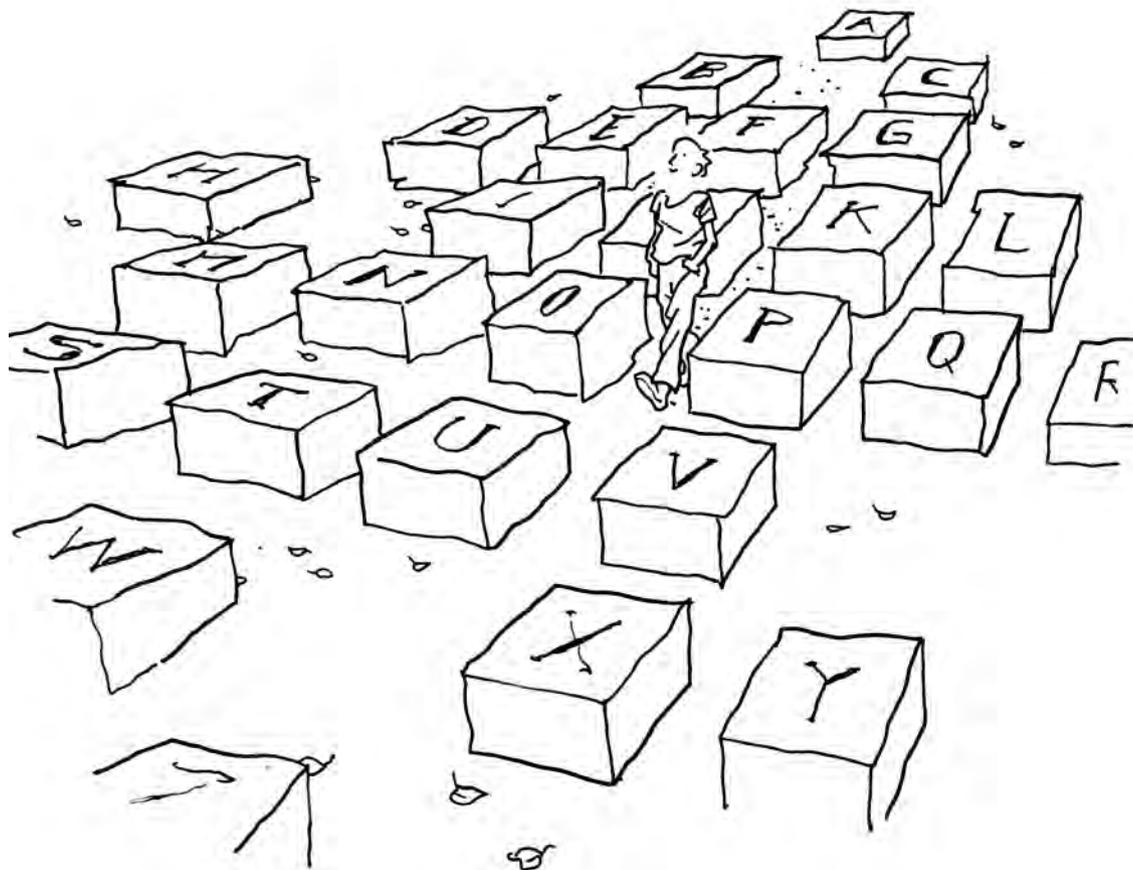
\*

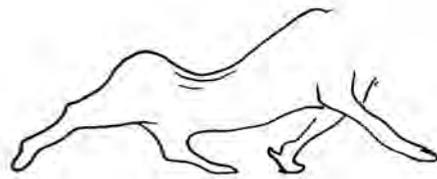
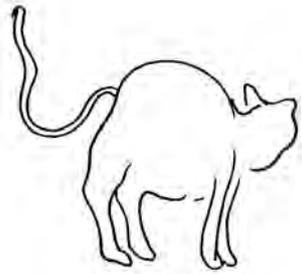
154 Lorsqu'on a trop *lu*, il devient plus difficile de *voir*.

\*

147 Barthes Roland, *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*, traces écrites Seuil IMEC, Tours, 2002, p.64

148 Pontévia Jean-Marie, *La peinture, masque et miroir*, William Blake and Co edit, 1984





Car c'est le sort de toute parole d'en dire trop, de surcharger toute réalité, « si anodine soit-elle, d'un commentaire signifiant. En termes philosophiques, on pourrait dire que la parole est grandiloquente et irréaliste par essence parce qu'elle implique nécessairement une certaine négation du hasard »<sup>149</sup>. Je ne dirais pas de l'*infranunance* qu'elle est totalement insignifiante ou hasardeuse, mais plutôt qu'elle présente les choses à leur état naissant. Qu'il s'agisse d'un dessin, ou d'une photographie, d'une pensée ou d'une perception, l'aperception décrite par Liebniz montre que les choses se font toujours dans la discrétion et l'*infranunance* avant de devenir manifestes. 155  
453

\*

Ceux qui estiment la littérature supérieure « n'ont jamais considéré avec plaisir un bras, une main, un torse de l'antique ou de Puget (...) et ils se trompent étrangement s'ils pensent que quand ils ont écrit un pied ou une main, ils ont donné à mon esprit la même émotion que celle que j'éprouve quand je vois un beau pied ou même une belle main »<sup>150</sup> 156  
323

\*

Peindre au typex blanc les couvertures des livres de ma bibliothèque en ôtant le nom et le titre / Variante : De manière générale : retirer le texte de quelque chose. Ne laisser plus que les signes, les codes, où les *infranunances* 157  
548

\*

« Zut alors ! »<sup>151</sup>. Cette phrase fut prononcée par Marcel Proust en passant sur le pont de la Vivonne. Il s'extasia devant l'ombre d'un nuage sur l'eau de la rivière. La vision de ce détail pourtant sans importance le ravit. Il ne sait que dire et prononce cette phrase. « Zut alors ». Mais s'agit-il vraiment d'une phrase d'ailleurs ? En langue française, pour qu'il y ait une phrase il faut au minimum un sujet et un verbe. Or c'est comme si, saisi par la beauté de ce moment, *Marcel Proust ne trouvait plus les mots* et était incapable de formuler quoi que ce soit au sujet de cette apparition qui le remplit de « joie »<sup>152</sup>. Cette vision inattendue et qui le fascine le prive des mots qui permettent 158

149 Rosset Clément, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Les Editions de Minuit, Paris, 2001, p.115

150 Delacroix, *Journal*, 21, octobre 1853, cité par Arasse Daniel, *Le détail*, Champs-Flammarion, Paris, 1996, p.64

151 Proust Marcel, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1990

152 *ibid.* : « Si j'essayais de me rendre compte de ce qui se passe en effet en nous au moment où une chose nous fait une certaine impression, [...] comme ce jour où en passant sur le pont de la Vivonne, l'ombre d'un nuage sur l'eau m'avait fait crier « Zut alors ! » en sautant de joie... »

normalement d'articuler une pensée. Peut-être tout justement parce que cette vision échappe au langage ? Ne lui reste plus que ce simple mot : « zut ». Mot ambigu, onomatopée aux origines obscures, d'autant qu'il l'utilise ici à contresens (le mot « zut » est habituellement employé pour marquer un déplaisir, voire un énervement, or Proust est au contraire ravi, « kidnappé » par cet événement). On retrouve un passage quasi équivalent dans le premier tome de la recherche du temps perdu (Du côté de chez Swann) : « Le toit de tuiles faisait dans la mare, que le soleil rendait de nouveau réfléchissante, une marbrure rose, à laquelle je n'avais encore jamais fait attention. Et voyant sur l'eau et à la face du mur un pâle sourire répondre au sourire du ciel, je m'écriai dans mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé : "Zut, zut, zut, zut." »<sup>153</sup> À nouveau, « zut » est utilisé ici pour subvenir à un manque du langage et à l'impossibilité de formuler un raisonnement à partir de cette expérience. Le terme est ici répété quatre fois, comme pour marquer encore plus nettement la difficulté à nommer ce qu'il ressent. Ces deux scènes sont des moments aperceptifs, des *infranuances*. L'événement décrit par Proust est si discret qu'il échappe au commentaire. Il n'y a rien à en dire. La chose est là, devant nos yeux, et nous ravit, voilà tout. Alors que Marcel Proust déambule dans le paysage, relisant sans surprise un décor qu'il connaît déjà, appréciant et décryptant l'ensemble du panorama (*studium*), il est saisi par un détail marginal et *a priori* sans importance (*punctum*) qui attire son regard et efface l'ensemble de la scène. Ce détail va prendre en un instant toute la place et le plonger dans le ravissement. Cette épiphanie du détail qui en un instant nous capte (nous rend captif) semble occuper un trou du langage et ouvrir à une pure «visualité». Je retrouve cette même pulsion dans mon travail photographique et ce même souci d'accrocher, de saisir, d'épingler tel un papillon sur du velours ces événements fugaces, hasardeux et *a posteriori*, « providentiels ». À la suite de cet événement, Marcel Proust ajoute : « "Zut, zut, zut, zut." Mais en même temps je sentis que mon devoir eût été de ne pas m'en tenir à ces mots opaques et de tâcher de voir plus clair dans mon ravissement. »<sup>154</sup> Je reprends volontiers cet impératif à mon compte. L'ensemble de cette thèse viserait donc à tenter de mettre des mots sur des zones de notre perception où le langage, *par nature*, fait défaut.

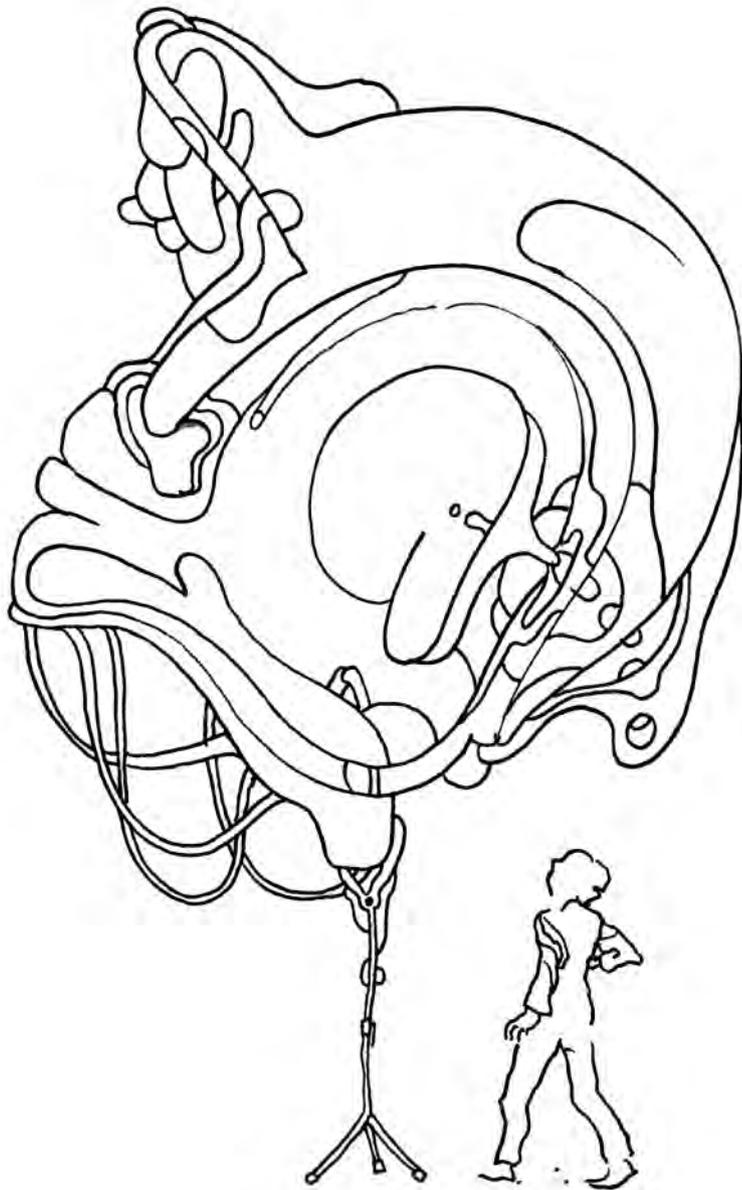
355

## b. Littérature et infranuances

159 J'aime à croire que l'*infranuance* a énormément à voir avec les arts plastiques. Pourquoi ? Parce que les affects sont une des matières premières des artistes. Ils ne manipulent pas des mots, ni des idées, mes des sensations, des perceptions qu'ils distinguent puis qu'ils associent entre elles. Pour moi le langage est par définition une forme générique. Lorsque j'écris « chaise », chacun est

153 Proust Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1992

154 *ibid.*



L' énoncé du Vent



le vent



libre de voir la chaise qu'il souhaite dans son esprit. Le mot en lui-même ne désigne qu'une idée, un principe. Si je veux préciser de quelle chaise je parle, il me faudra ajouter un adjectif ou un complément : « une chaise en bois », ou bien « une chaise confortable ». Or en tant que plasticien je manipule, dès l'origine, des formes sensibles. Je ne parle pas de la chaise, je la vois et puis je la montre. Il n'y a pas de généralités, il n'y a que des « ipsités », des formes singulières, uniques, localisées dans le temps et l'espace. Dans une certaine mesure il me semble que la photographie (et l'art en général) est tout particulièrement bien équipée pour saisir et rapporter ses *infranuances*. En faisant de la réalité leur motif et leur matériau (leur véhicule) certains artistes adoptent une sorte de *méthode immersive*. Leur discours et leurs pensées ne peuvent être séparés de la forme et de la matérialité de leur œuvre. Ils ne séparent pas le sujet et l'objet de leur travail et de leur réflexion. L'art est ainsi dès le départ plongé dans le réel. C'est au fond ce qui caractérise le mieux l'art, *pour moi*, à travers les âges et les époques : *une collection sans fin de nuances...*

\*

Le journal, l'autobiographie, voire le roman sont-ils autre chose que la chronique de ce temps silencieux qui passent ? La chronique des petites choses, des petites comédies, des évolutions lentes et quotidiennes ? 160  
459

\*

« L'écrivain réaliste est un observateur actif, dont la mission est de regarder, de comprendre, d'interpréter et de classer. À l'instar du scientifique, il cherche à établir des lois, à aller du particulier (aucun détail n'est vraiment insignifiant) vers le général, en inventant des modes de déduction et d'induction adaptés aux objets placés sous sa loupe. »<sup>155</sup> 161  
130

\*

Faut-il pour autant considérer le langage (parce que ce dernier userait de mots et de discours), comme imperméable à l'*infranuance* ? Bien sûr que non. Toutefois la nuance s'y manifestera d'une manière sensiblement différente. Il pourra s'agir d'utiliser le langage pour désigner et décrire ces nuances. Par les mots on peut atteindre et décrire des réalités « maigre » (jusqu'à l'immatériel) qu'aucune forme visuelle ne peut atteindre. N'est-ce pas ce qu'a toujours fait la littérature ? N'est-ce pas l'une des « fonctions » du roman ? On pourra trouver dans les livres 162

155 Sheringham Michael, *Traversées du quotidien. op.cit.*, p.53

de l'histoire de la littérature une collection d'émotions et de perceptions quasi infinies, décrites avec tact et nuance. A charge pour le lecteur ensuite de retrouver ou de vivre ces sensations dans la réalité après sa lecture (parfois à son détriment, comme dans le cas Bovary...). La nuance pourra se manifester non seulement dans ce qui est décrit, mais également dans *la manière de le décrire*. Roland Barthes voit dans cet apprentissage de la langue dans sa variété lexicale une vertu civique. « Souhait d'une grande "pédagogie", dans les classes, de la nuance : la nuance est l'un des instruments langagiers de la non-arrogance, de la non-intolérance : nécessité civique d'enseigner les nuances, de faire exercices de nuances ; l'un de ces exercices : inventaire de micro-réseaux de mots, très ressemblants, et un tout petit peu différents »<sup>156</sup>. Un enfant qui est attentif aux nuances d'une langue, aux variations discrètes d'une réalité (d'une personne, d'une culture, d'une histoire...) peut-il encore faire preuve d'arrogance, d'intolérance ? Il s'agira donc d'être capable, avec les moyens limités qu'offre le langage (un certain nombre de mots, un certain nombre d'agencements possibles) de faire *scintiller la nuance*. Roland Barthes propose de commencer par inventorier les mots selon leur proximité. Collectionner les synonymes revient à faire miroiter les nuances (et non pas à mettre en boîte des ressemblances).

496

\*

163 Poésie des noms des villes chez Proust : Quimperlé, Pont-Aven, Bénodet, Questambert, Lannion, Coutances, Lamballe, Vitré, Balbec, Ponta Ven Benodet, Bayeux, Pontorson... Nom propre qui, par opposition au nom « commun », est toujours singulier, unique. Il y a une poésie du nom propre qui me semble très proche de *l'infranuance*. Ainsi, enfant, mon imaginaire s'épanouissait à la simple lecture des pages jaunes... Mathé, Leroy, Blanchard, Briand, Ollivier, Abady, Flandre, Buchet, Belle, Lemasson, Puget, Chotard, Dunand, Bobin, Thorel, Corneloup, Emonet, Bo, Corbineau, Demeure, Balfour, Droguet, Coiffier, Chomel, Jouvenel, Castagnier, Buttel, Malenfant, Arrive, Vaudemont, Deux, Al, Flageule, Plet, Quenin, Pressense, Altunel, Valerian, Pochard, Vermeil, Siran, Toche, Hennin, Mennesson, Paquereau, Gadenne, Cuissart, Donne, Fougerouse, Reybaud, Graff, Mouly, Vieu, Terrade, Mesureur, Pomier, Gavalda, Curien, Pissot, Caffin, Divet, Pouilly, Hus, Barbat, Bombar, Mielle, Cosnard, Merigot...

\*

Dans les polices et la mise en page de la thèse : fuir les corps en « gras », les textes soulignés, les variations de taille. Leur préférer toujours l'*italique*. L'*italique* est une manière d'appuyer discrètement

156 Barthes Roland, *Le Neutre, op.cit.*, p.170

je passe ma  
main dans ses  
cheveux

(il passe sa main  
dans mes  
cheveux)



un propos, de marquer un changement de timbre. C'est une *infranuance* typographique.

\*

*L'infranuance* est donc transversale. Elle s'applique à des domaines, des sens, des arts extrêmement variés. Et pourquoi pas à l'amour aussi ? 164

### c. Amour et Infranuance

#### Désir

Aimer quelqu'un c'est apprécier le « charme » de sa présence. En mettant en scène mon amie, j'explore les liens étroits qui lient l'art, l'amour et la nuance. Aimer est l'art de la nuance par excellence ! La manière dont une femme sourit ou se coiffe, les intonations de sa voix autant que les petits gestes qu'elle accomplit (glisser sa main derrière ses cheveux) sont les preuves les plus sûres d'une affection profonde. Aimer c'est être attentif aux *infranuances* de l'autre. Et inversement, une *infranuance* est toujours « aimable ». Elle suscite immédiatement l'affection et le plaisir (et le désir de la retrouver, de la capter, de l'emprunter). 165 371

\*

Il arrive qu'un rayon de soleil se reflète dans une vitre et que l'angle de l'un et de l'autre le porte à mon regard, produisant un éclat de lumière intense. Marchant en ville je vois alors scintiller une zone au loin faisant signe dans le paysage. Cette expérience du *scintillement*, à peine s'est-elle manifestée, menace de disparaître à tout instant. *L'infranuance* est de cet ordre : fragile, éphémère, discrète et sans substance durable. Elle n'a pas d'essence figée, mais apparaît en fonction des hasards et des circonstances. Cette courte durée (*infradurée* ?), et ce sentiment d'une disparition (d'une perte) imminente donnent à l'*infranuance* une force érotique. Tout comme le vêtement qui bâille, le détail fragile (plaisir de la nuance) suscite le désir. Je veux alors le faire mien, en jouir selon mon propre tempo. L'appareil photographique permet dès lors de *collectionner* les plaisirs et la *chasse* au détail (véritable « métier » du flâneur) prolonge une forme de sensualité dans la vision. Peut-être n'y a-t-il de désir *que dans le détail* ? « L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille ? (...) C'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords 166 14

(la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit (...) <sup>157</sup> ». Si l'on peut aimer un être, on ne peut désirer qu'une *forme, qu'un détail* (une nuance, un geste ou une mèche de cheveux). Je me rappelle encore avec un plaisir très vif de ces frôlements à peine perceptibles, de cette main qui, *imperceptiblement*, se déplace pour finir, l'« air de rien », sur une

629

\*

167 Tout comme le vêtement qui bâille, le détail fragile (plaisir de la nuance) suscite le désir. Je veux alors le faire mien, en jouir selon mon propre tempo. Un plaisir un peu pervers pourrait consister à ne pas photographier une *infranuance* lorsqu'elle se présente à moi, espérant secrètement qu'elle se représentera un autre jour. Le temps qui sépare ces deux moments renforce et amplifie le désir faisant des « retrouvailles » un moment intense, jouissif, ne dépendant plus de moi (je n'en suis plus le maître).

371

\*

168 La « drague » <sup>158</sup> est une pratique de séduction qui implique d'avancer toujours à visage couvert, en plaçant des masques et des faux-semblants entre soi et l'objet de son désir. Exposer un désir ou une affection de manière trop lisible peut annuler toute chance de conquête. Un désir trop appuyé donne le sentiment à celui qui en est l'objet d'un jeu déjà accompli et donc inutile, caduc, reléguant le prétendant au rôle de simple faire-valoir. La séduction est donc une forme de guerre où il faut maquiller en permanence ses positions (ses affections) et prendre un chemin détourné pour atteindre ses objectifs. Puisque le désir ne peut pas être dit par des formules et des discours classiques, se développe tout un langage (un sous-langage) du désir qui passe par des perceptions si minces, des signes si discrets qu'ils peuvent aisément passer inaperçus, ouvrant la voie à un dialogue de muets. Ce dialogue se constitue de frôlement discret, de caresse « maigre », de mouvement de main, de regards, d'infléchissement de parole que l'on ne peut au final jamais

310

clairement attribuer à l'autre (bien qu'il en soit pourtant l'auteur).

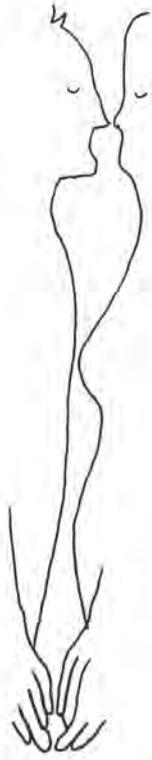
\*

Il arrive que deux êtres se croisent dans la rue et ressentent, tel un désir fugitif, une attirance l'un

157 Barthes Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p.18

158 Le sens initial est « filet pour pêcher à la traîne », de l'anglais drag (« crochet, filet »), du verbe *to drag*, « traîner ». Le sens argotique est probablement métaphorique.





(je t'aime)



pour l'autre. Baudelaire évoque cette rencontre d'une « passante » dans un poème présent dans le recueil des *Fleurs du mal* :

« Un éclair... puis la nuit ! — Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? »<sup>159</sup>

Par un regard, qui ne peut être qu'esquissé, deux inconnus peuvent ainsi nouer un lien passager. Ce regard est un *infraregard* (logé dans une *infradurée*, et séparant les corps dans une *infradistance*) et définit un autre rapport au désir fondé non pas sur la consommation du plaisir, mais plutôt sur l'esquisse de ce dernier. Duchamp dans une de ses notes évoque ainsi les « caresses infra minces ».

312

\*

Dans ce jeu des passants et des passantes, il arrive même que le regard soit tellement différé qu'il n'a plus lieu du tout : deux étrangers se croisant dans la rue se désirent l'un l'autre, *de loin*. Ne souhaitant pas se manifester (par stratégie, par timidité), ils regardent ailleurs. Mais ils ont conscience de s'éviter simultanément du regard... Étrangement, ce « non-regard » peut faire signe pour l'un et pour l'autre et constitue une forme d'expression du désir (particulièrement perverse !). Cet événement que j'ai déjà vécu (et qui est assez difficile à décrire) permet de pousser *l'infranuance* et le désir dans ses derniers retranchements (la nuance de la nuance). Il permet également de distinguer différents types de « non-regard », de l'indifférence réelle à l'indifférence jouée.

169

\*

« Il y a quelquefois, dans les personnes ou dans les choses, un charme invisible, une grâce naturelle, qu'on n'a pas définis, et qu'on a été forcé d'appeler le je ne sais quoi »<sup>160</sup>

170

355

## Amour

159 Baudelaire Charles, *A une passante*, dans *Les Fleurs du mal*, Paris, Folio, 2007

160 Montesquieu, *Essai sur le goût*, Paris, Editions Payot et Rivages, 1993, p.1936.

171 Dans de nombreuses images et vidéos, je fais apparaître mon amie. Il s'agit d'une nécessité technique. Improvisant mes vidéos au jour le jour, je sollicite des intervenants dans mon entourage direct. Cette improvisation montre à nouveau combien *l'infrannance* est liée aux circonstances et ne relève pas (ou peu) d'un plan préétabli. L'occasion ne se présente pas toujours deux fois et il faut donc pouvoir réagir dans l'instant. Je ne pense pas que cela soit la seule raison. Plusieurs séquences mettent en scène notre vie conjugale et quotidienne (au petit déjeuner, dans notre salon, en ville...). Dans la vidéo *fugue*, nous sommes les deux seuls « acteurs » ce qui donne au film l'impression de former le portrait d'une vie à deux. Il y a plusieurs raisons à cela. D'une part, la présence de cette deuxième personne me permet de sortir de la solitude de mes flâneries quotidiennes et de retrouver l'autre. Mais en regardant cette vidéo, on éprouve la sensation d'assister à une histoire d'amour, presque à une déclaration. Pour moi l'art n'est pas seulement un métier, ou une pratique, c'est un art de vivre qui prend en compte potentiellement toutes les dimensions de ma vie. Je me rappelle avoir entendu Godard parler de sa relation avec Anna Karina en des termes équivalents (je cite de mémoire) : « partager nos jours et nos nuits ». Cela signifiait que Godard ne voulait pas, au fond, séparer le travail et la vie affective. L'art est une chose si importante pour moi que je ne conçois pas de ne pas le partager et de l'intégrer à ma vie.

79

\*

172 « On parle rarement de créativité dans le domaine amoureux, mais il est évident que certaines personnes sont plus talentueuses que d'autres dans ce domaine. La créativité amoureuse est un talent social, qui se trouve magnifié par toutes les cultures et qui se confond sans doute avec l'amour de la vie. »<sup>161</sup>

402

\*

173 *L'infrannance* occupe des territoires aussi variés que l'amour, la littérature, la marche ou la cuisine. Elle concerne toute les petites variations qui modulent en permanence notre quotidien. Présentée ainsi, *l'infrannance* recouvre un domaine si large, si étendue qu'il est presque impossible de s'y retrouver... Une question importante se pose alors : faut-il photographier toutes les *infrannances* ? Sont-elles toutes aussi intéressantes les unes que les autres ? N'y a-t-il pas une sélection à opérer ? Et si oui, sur quels critères ?

161 Jean Cottraux, *A chacun sa créativité. Einstein, Mozart, Picasso... Et nous*, Odile Jacob, Paris, 2010, p.18





#### d. Quand faut-il photographier une infranuance ?

Nous sommes assaillis en permanence de perception de nuances, de détails, de petites pensées. Il peut s'agir d'une liste de course, de la couleur d'un habit, de la forme d'un nuage le matin, d'un souvenir fugitif de vacances à la mer, d'une ride ou d'un regard particulier, d'un timbre de voix, de la forme d'une enveloppe... À chaque instant notre conscience est sollicitée par des souvenirs, des idées, et des perceptions. Certaines d'ailleurs nous touchent sans que l'on s'en aperçoive. J'enfile un blouson sans savoir que j'ai inconsciemment repéré les nuages gris dans le ciel... Mais ces détails ont-ils un intérêt pour autant ? Qu'est-ce qui me pousse à saisir tel ou tel types de détail parmi toutes les formes qui se présentent à moi chaque jour ? Je ne photographie donc pas seulement des nuances, des détails de la vie quotidienne, je ne dessine pas seulement des pensées légères ou amusantes, mais *des événements si infimes qu'ils peuvent à tout moment échapper à mon attention*. C'est cette finesse, cette « délicatesse » du détail qui caractérise la discrétion et qui est susceptible de produire un terrain de recherche. Et puisqu'il ne s'agissait pas simplement de nuances, mais *de nuances de nuances*, de perceptions si fines qu'elles se situaient *entre* les choses, le premier critère de sélection pourrait donc être celui-ci : saisir des *infranuances* particulièrement difficiles à lever, si fines qu'elles se dissipent dans l'instant.

174

441

\*

À la manière d'un chasseur, je glane et je collecte des aperceptions au quotidien. Mais je ne photographie pas tout et il y aurait un risque à démultiplier à l'infini toutes les photographies de détails qui m'interpellent au quotidien. Quand je dessine, quand je photographie, je dois faire des choix parmi toutes les idées et (a)perceptions qui me viennent. De même que Duchamp a rapidement ressenti le risque de systématiser la production de ses ready-made, il y aurait un risque à vouloir montrer toutes les *infranuances* de manière indifférenciée. Quelques choses dans les images que je choisis de photographier, malgré leur banalité, produisent une sorte de « charme », de scintillement, de délicate variation qui justifie à mes yeux que je les prenne. Mais quelle est la nature de ce « scintillement » ? Que se passe-t-il dans mon regard pour que ces images, *a priori sans intérêt*, développent chez moi une sorte d'attirance, un plaisir inexplicé ? J'ai noté que, à chaque fois qu'un détail m'interpellait, il réunissait deux caractéristiques :

175

- 1/ premièrement, il concernait des événements sans importance, que ce soit par la taille ou la signification (quel sens peut bien avoir un alignement de miettes sur une table ?).
- 2/ deuxièmement, ces détails, *malgré leur banalité*, se distinguaient de leur environnement immédiat. Quelque chose en eux continuait de « faire signe ». Des différences fines, discrètes, se logeaient

dans leur apparence et, après un certain temps d'observation, leur redonnaient une importance inattendue. J'ai compris que c'était cela que je cherchais à photographier et à dessiner : une image (un dessin, une pensée, un son, une photographie, une vidéo, etc.) *prise au moment de son émergence, une variation discrète et pourtant singulière se détachant dans mon champ d'attention quotidienne*. L'intérêt d'une *infranuance*, sa qualité, tient donc à sa finesse. Plus une réalité est discrète (plus un détail est susceptible d'échapper à mon attention, plus il est difficile à détacher, plus il s'éloigne du cliché...) et plus elle est précieuse.

40

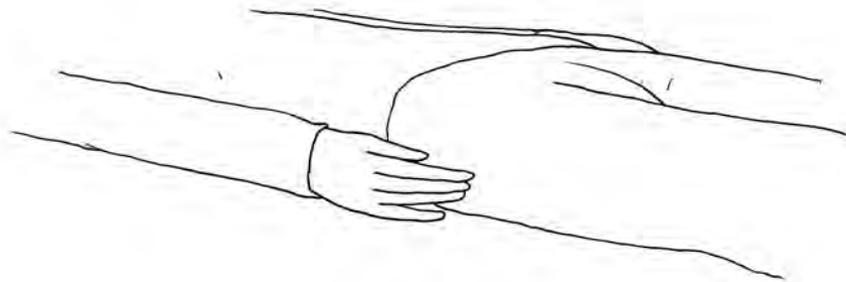
\*

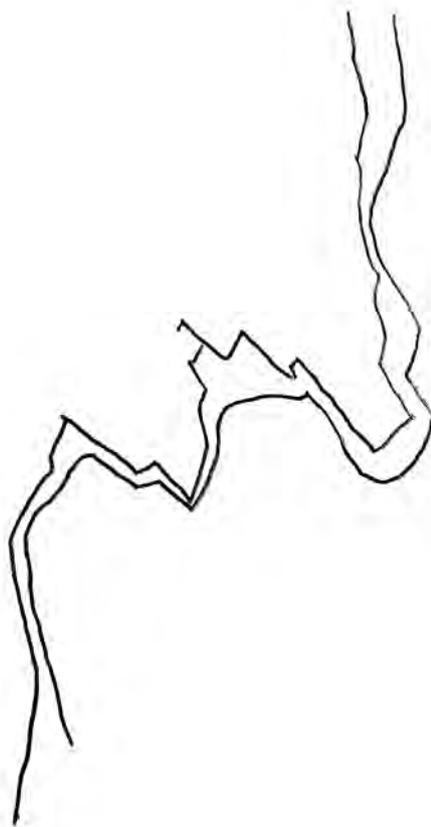
176 Cela fait un moment que je réalise des images à partir de ce terrain de jeux que sont *l'infranuance* et l'aperception. Avec le temps j'ai pris l'habitude de repérer certaines *infranuances*. Elles sont presque devenues des habitudes pour moi ! Ainsi quand je vois un mur de peinture craquelé ou une chaussée tachetée, je suis heureux de retrouver ces signes, mais pas surpris. Si donc le premier critère de sélection concerne la quête *d'infranuances* difficiles à observer, le deuxième critère répond à l'envie d'explorer de me divertir, de m'amuser et donc d'aborder des territoires que je n'avais pas conçus auparavant. Lorsque je me suis mis à la vidéo vers 2002 ce nouveau médium a participé à une réactivation de cette quête puisqu'il introduisait deux nouveaux éléments : le son et le mouvement, élargissant, de fait, le territoire des *infranuances*. On pourrait imaginer de prolonger cette élargissement sous d'autres formes encore.

387

\*

177 Cette deuxième partie m'a permis de confirmer un certain nombre d'intuitions concernant les limites du quotidien et la nécessité d'aborder mon travail sous l'angle du regard. Il m'est apparu que je ne traitais finalement qu'un certain type de signes et de formes : des détails, des variations discrètes, des modulations fines. *L'infranuance* telle que je la pratique n'est pas simplement une anecdote, un détail amusant, une simple variation secondaire dans notre quotidien. C'est plus que cela. C'est une manière de voir et d'apercevoir la façon dont les choses se font et se défont, au-delà des mots. La proposition faite tout au début de cette thèse d'apprendre à voir se précise donc autour de la notion de détail. Bien voir c'est voir en détail, sans généraliser. C'est porter attention aux petites choses et c'est savoir les différencier, les détacher, les classer, les collectionner. C'est à partir de cette notion d'infranuance que j'ai commencé à regarder des œuvres d'artistes que j'affectionne, des textes d'auteurs que j'avais annotés. Pouvais-je y retrouver les mêmes questionnements ? Pouvais-je y appliquer mes premières intuitions ? Et si oui ces questionnements étaient-ils de même nature ? Comment, en somme, cartographier le





champ de *l'infranuance*, lui trouver une histoire ? J'ai découvert que plusieurs artistes et penseurs avaient déjà abordé ce même territoire (mais pas toujours par la même côte). Toutes ces pensées constituaient, une fois rapprochées les unes des autres un « champ », un domaine de recherche. Parmi les différents concepts que ces auteurs ont développés, j'ai choisi d'en présenter ici quatre pour leur pertinence et le sentiment de proximité qu'ils me procuraient : le *dettaglio* de Daniel Arasse, le *Neutre* de Roland Barthes, *l'inframince* de Marcel Duchamp et la *Fadreur* de François Jullien.

### 3. Le domaine de l'infranuance

#### a. Le moment du *dettaglio*

##### La « bonne » distance

En 1992, Daniel Arasse publie son ouvrage *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Dans ce livre il aborde l'art classique (et tout particulièrement la peinture) par le biais d'une notion polémique : le détail. Arasse présente une histoire attentive et intime de la peinture d'imitation. Il se livre à une lecture volontairement myope des toiles, qui colle son nez sur elles et « broute » la surface pour faire affleurer ce qui passait inaperçu jusque-là. Il met en avant un rapport intime à la toile consistant à s'approcher pour en faire une lecture morcelée et flâneuse. Le détail dès le départ suppose une liberté de mouvement et la possibilité de changer de point de vue (quand la peinture classique et perspectiviste impose de conserver au contraire un point de vue unique). Arasse distingue assez rapidement deux types de détails : le *particolare* et le *dettaglio*. Le détail-*particolare* est celui qui fait partie d'une figure, d'un objet, d'un ensemble (par exemple des pieds ou une larme) ; le détail-*dettaglio* met en avant l'action du sujet (qu'il s'agisse du peintre ou du spectateur) isolant un détail dans une scène. Page après page le détail soulève le problème capital en peinture du mode d'apparition et de « lecture » des œuvres auprès de ceux qui les ont pratiquées (créées et regardées) dans l'histoire. Le détail oblige à repenser l'économie de l'œuvre, qu'il s'agisse des processus de représentation adoptés par le peintre ou des processus de perception engagés par le spectateur. Arasse montre que le détail est un véritable défi pour la peinture classique. Il met en question les catégories établies de l'histoire de l'art et brise le dispositif de représentation en obligeant le spectateur à s'approcher de la toile. La peinture classique exige que l'on regarde une toile à une distance « raisonnable ». « L'idée que le tableau de peinture est peint pour être regardé à distance et que son spectateur doit respecter cette distance s'il veut en percevoir l'effet

178

revient régulièrement à travers le développement de la mimésis en peinture. <sup>162</sup>» Cette distance permet de ramener le détail, ou la partie au tout qui la constitue, à la composition d'ensemble et, finalement, à l'intelligence du thème. C'est une des raisons qui pousse à considérer le détail comme secondaire, indexé à la composition d'ensemble. « Une fois le détail déchiffré par l'historien, une fois vaincue la résistance qu'il offrait à une lecture courante, le détail devient comme normal, banal presque. Sa singularité s'évanouit et s'intègre harmonieusement au système d'explication mis au point par l'historien. L'énigme est comme résolue, la "surprise" effacée. À terme, le "savoir" l'emporte alors sur le "voir" (...) l'interprétation historique (...) nie, au bout du compte, ce qui avait justement "alerté et déclenché" la recherche : l'écart que constituait le détail par rapport aux pratiques courantes »<sup>163</sup>. Le détail vient défaire le lien entre la partie et le tout et introduit dans la « lecture » de l'image, une faille, un risque. Selon Ingres, « les détails sont des petits importants qu'il faut mettre à la raison »<sup>164</sup>. La formule est très classique, mais n'est-elle pas vouée à l'échec ? Comme une herbe folle dans les murs craquelés d'un monument antique, le détail ne peut jamais être totalement domestiqué.

328

\*

179 Le détail a toujours constitué un enjeu pour la peinture classique. Le peintre « divin » est celui notamment qui excelle dans les détails. On cultive la variété et la précision des détails pour le plaisir des yeux, mais on les contrôle également, on limite leur abondance. En faisant cela, on étouffe et on canalise ce qui fait justement la force du détail. Le détail est une flânerie, une rupture dans l'économie de la toile.

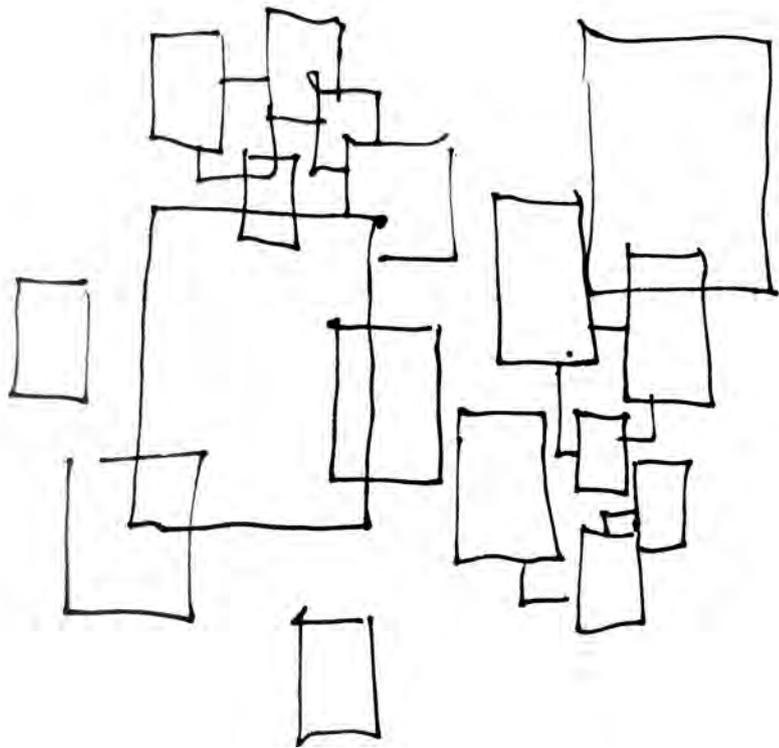
\*

180 À l'âge classique, le regardeur est soumis à une distance imposée vis-à-vis de la peinture. Il faut se situer à la « juste » distance, ni trop loin, ni trop près, afin de saisir le sujet de l'œuvre. Ce que Arasse dit du détail en peinture peut être transposé selon moi à l'expérience du flâneur. Lorsque l'on marche en ville, nous nous soumettons à des règles implicites dans notre déambulation. Si je marche sur le trottoir je dois par exemple aller dans le même sens que les autres, à la même vitesse et sans trop m'approcher des autres marcheurs. Si je contemple un paysage (un pont ou une vallée par exemple) je choisirais le point de vue le plus « pictural », à « bonne distance », pour recomposer une sorte de peinture vivante. Tout cela se fait presque sans y penser. Or le point de

162 Arasse Daniel, *Le détail*, Champs-Flammarion, Paris, 1996, p.238

163 *ibid.* p.9

164 cité par H. Delaborde, *Ingres, ses travaux, sa doctrine*, Gérard Montfort, 1984, p.124





Le dettaglio vient briser cette continuité et littéralement « trouser » la toile...

vue en peinture, tout comme le point de vue du marcheur, n'est pas fixé par avance. Il ne tient qu'à nous de flâner (sur des « lignes de vue ») et de produire de nouveaux points de vue. Ainsi quand je photographie en ville, je choisis des points de vue rapprochés. Mon regard s'accroche à des détails insignifiants. Un enjoliveur éclaté sur le sol, un reflet dans une flaque, des herbes folles entre les pavés du trottoir... Cette méthode consistant à observer les choses à la loupe ne permet pas seulement de s'approprier différemment la ville et ses contextes. Elle permet de briser le continuum du paysage (ses « points de vue » et ses « bonnes distances ») et d'isoler des détails, des moments. Entre le détail-particulare et le détail-dettaglio désignés par Daniel Arasse, je penche donc plutôt vers le dettaglio, car celui-ci se détache plus nettement de la forme narrative de l'image. « Le détail-*dettaglio* ne peut se définir et se saisir qu'en tant que “programme d'action” laissant éventuellement sa trace dans le tableau (...) On peut considérer ces détails comme des moments du tableau, moments de sa création, moments de sa réception (...) en tant que *dettaglio*, le détail est un moment qui fait événement dans le tableau, qui tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l'économie de son parcours.<sup>165</sup> » Le dettaglio, c'est cette liberté de perception du flâneur glissant sur *les lignes de vue* et « trouant » le paysage de ses petites perceptions. En ce sens, même si le livre de Arasse parle de peinture classique et que nous parlons de quotidien, il y a un lien évident entre sa vision du détail et notre définition de *l'infranuance*.

442

\*

Si le dettaglio suppose une certaine liberté dans l'espace (par le jeu des déplacements du spectateur), il sous-tend également une certaine rupture dans le temps. La peinture classique se fonde sur l'unité temporelle de la toile et la lecture continue du spectateur (« lisant » l'image comme on déchiffre un livre). Le dettaglio vient briser cette continuité et littéralement « trouser » la toile...

181

330

### **Le moment du voir**

Le *dettaglio* pose donc un défi à la peinture classique. Il oblige le spectateur à s'approcher et à *voir*. Je suis tombé sur ces lignes de Rilke, dans son *Testament*. Il y décrit une expérience très proche de ce que j'appelle *l'infranuance* : « Et tout à coup je désirai, je désirai, oh ! désirai de toute la ferveur dont mon coeur a jamais été capable, désirai non pas être l'une des petites pommes peintes sur la tablette peinte de la fenêtre — même cela me semblait trop de destins... Non : devenir

182

<sup>165</sup> Arasse, *op cit.*, p.12

la douce, l'infime, l'imperceptible ombre de l'une de ces pommes — , tel fut le désir en lequel tout mon être se rassembla »<sup>166</sup>. Cette manière d'observer la toile ( de la « brouter » comme dit Arasse) vient perturber l'économie de la peinture. Elle laisse le spectateur libre de saisir le détail qui l'attire. Cette liberté est inquiétante pour l'œuvre et son « message ». Elle ouvre la voie à une projection des pulsions intimes du spectateur, sans qu'elles soient nécessairement en rapport direct avec l'image et son contenu. On sent bien dans cet extrait de Rilke le désir charnel et l'impulsivité que procure cette quête du détail. La pulsion du regard oblitère le sujet de la peinture (une nature morte) et substitue à la vue d'ensemble la projection dans les détails. Rilke dans cet extrait ne parle pas seulement d'un détail (comme pourrait l'être une tache sur une des pommes par exemple). Il évoque une partie infime de la toile, presque invisible : « l'imperceptible ombre de l'une de ces pommes ». Le *dettaglio* n'est pas seulement un détail, c'est un détail de détail, une nuance de nuance.

194

\*

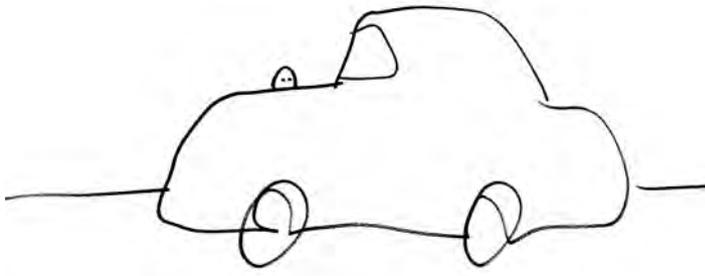
183 Je me souviens enfant de ces chansons que je pouvais écouter en boucle pour le seul plaisir de retrouver, à un certain moment, un certain détail de la mélodie. Il pouvait s'agir d'une arabesque, d'un instrument exécutant une légère saillie, d'une reprise un peu plus intense de la voix du chanteur à la fin d'un couplet. Toute l'écoute de la chanson semblait être soumise au plaisir de retrouver à nouveau ce détail. Détail pourtant insignifiant au regard de la chanson dans son ensemble (sa structure, son histoire). Ce détail avait fini par absorber la chanson dans son ensemble, par l'incarner. Je pouvais ainsi écouter dix ou vingt fois de suite la même chanson, du début à la fin, juste pour le plaisir de saisir cette *infranunance*.

416

\*

184 Le *dettaglio* de Daniel Arasse vient introduire dans la lecture de la peinture par le spectateur une rupture. Contrairement au *particolare* qui reste connecté au sens de l'œuvre (une larme est un détail, mais ce détail est « logique » puisque la vierge Marie pleure...) le *dettaglio* ne « dit » rien. Il montre plutôt. Le spectateur qui saisit un détail ne lui donne pas un sens par rapport à l'ensemble du tableau. Il le saisit pour lui-même, comme pur événement, *moment du voir*, arbitraire et subjectif. Il y a dans le *dettaglio* une exigence du voir qui se donne à voir pour lui-même, en tant que détail pur, ou comme jouissance. Le détail de par sa petite taille échappe à l'écrasement d'un discours. Autant « le regard exige de se faire au plus près du tableau et provoque une

166 Rainer Maria Rilke, *Le testament*, Paris, Seuil, 1983, p.56. Rilke parle d'une toile de Jan Van Eyck, *La Vierge de Lucques*, huile sur toile, 1436



Jan Van Eyck, *La Vierge de Lucques*, huile sur toile, 1436



Frédéric de Manassein, *Interpelant social*, 2000



manifestation physique grandissante, autant le discours est, en fait, banal ou, pour mieux dire, anodin et discret. Comme si ce qui se passe entre l'oeil et la surface était de l'ordre de l'intime et constituait une expérience qui n'a pas à se dire, ou qui ne peut pas le faire, ou qui, quand elle se dit, retrouve les catégories convenues »<sup>167</sup>. Cette expérience du détail (sa force de présence, son intimité) est essentielle à mes yeux et constitue un enjeu important de cette thèse. Elle pointe la spécificité de l'image par rapport au texte. Les *infranuances* sont des perceptions dont on ne peut rien dire. On ne peut que les montrer.

82

\*

Il y a une différence importante entre le *dettaglio* (ou « détail-comble ») de Daniel Arasse et l'*infranuance* telle que je l'entends. Arasse dit du *dettaglio* qu'il est essentiellement subjectif. « La configuration du détail dépend du "détaillant" et, dans le rapport intime qui s'instaure alors avec l'œuvre »<sup>168</sup>. À le lire, on a l'impression que le *dettaglio* ne peut être mis en commun, qu'il est arbitraire et purement subjectif. Or l'*infranuance* désigne des détails qui attirent l'attention. Mais, même si les raisons qui suscitent cette attirance sont floues, elles peuvent être partagées. D'une part l'*infranuance* peut-être isolée et montrée pour elle-même (par une photographie ou une vidéo). D'autre part deux spectateurs (deux flâneurs) peuvent saisir la même *infranuance*. Cette dernière n'a rien d'arbitraire. L'*infranuance* produit un scintillement qui attire le regard. Dans son mémoire Frédéric de Manassein parle même d'« interpellants sociaux » pour désigner ces petites nuances qui échappent au sens commun et que nous partageons pourtant. « Ce sont des "lieux communs" qui, curieusement, ne sont pas vraiment "mis en commun". Ce sont des observations communes, mais qui restent plus ou moins solitaires, que l'on ne cherche pas ou peu à partager (sans pour autant faire partie des tabous habituels). Nous ne cherchons généralement pas à comprendre ce genre d'observations, à les formuler en mots (même dans sa tête). Nous les oublions vite. Ces caractéristiques en font des interpellants. Ils interpellent personnellement, mais tout le monde, sans être des clichés ni des tabous (?), disons que ce sont des "interpellants sociaux". »<sup>169</sup> De même pour Arasse le détail ne peut être « cadré » : « Le découpage, c'est-à-dire la dénomination ». Cette formule de Roland Barthes rappelle que le découpage du réel dans sa perception même est déjà une activité investie et traversée par l'instance du langage (...) Or, en résistant à toute dénomination référentielle, à toute reconnaissance identificatrice, le détail pictural interrompt dans le tableau la continuité des opérations qui légitime la représentation

185

694

167 Arasse, *op. cit.* p.62

168 Arasse, *op. cit.* p.225

169 Frédéric de Manassein, *op. cit.*

de peinture, qui fonde sa vérité et son efficacité pathétique traditionnelles »<sup>170</sup>. *L'infranuance* au contraire peut être cadrée, nommée, isolée ou désignée. C'est la force des arts plastiques que de rendre visible et de mettre en commun ce qui, auparavant, échappait à la perception. De ce point de vue, *l'infranuance* participe du bien « voir-ensemble » (comme on parle du bien « vivre-ensemble »). Le cadre de l'appareil photo produit un signe. Tout comme la rosée du matin ou les couchers de soleil ont été des perceptions innovantes avant de devenir des clichés, *l'infranuance* doit être nommée et mise en commun.

363

\*

186 C'est une petite action faite en passant, l'air de rien. Sur un bus Roman Ondak a glissé son doigt à la surface sale de la carrosserie et fait apparaître un petit mouvement ondulatoire, dans le prolongement de la marche. Il me semble que nous sommes tout susceptibles d'avoir réalisé ce type de petits gestes, d'intentions presque inconscientes, de flânerie de la main.

639

\*

187 Finalement, au terme de son livre, Daniel Arasse propose une dernière définition du détail. Pour lui la nature du détail est double.

1/ il prolonge et amplifie l'œuvre du peintre en donnant accès à une réalité picturale pure, dégagée du *dire* et de la narration. Il permet d'accéder à une perception visuelle pleine et entière.

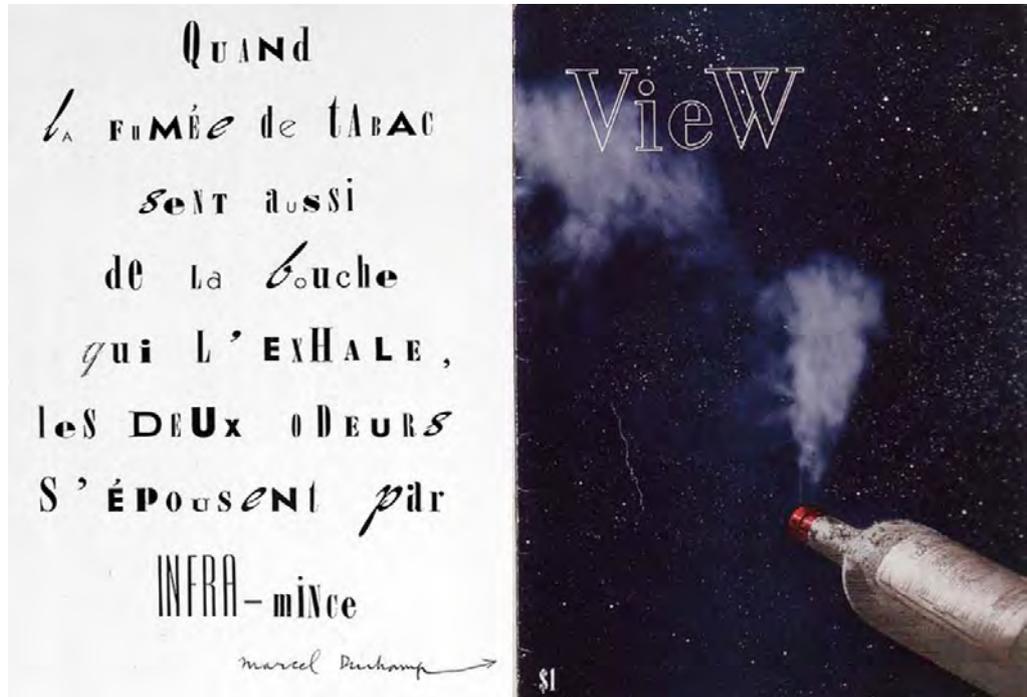
2/ mais parallèlement le détail disloque le tableau et le spectateur, brisant la continuité de la toile et fragmentant le regard. Pour désigner ce processus il invente le terme de *bruissement* : « Pour faire sentir un écho de la façon dont le détail participe de ce Verbe pictural et dont son écart fait surgir le double silence de la peinture et de son spectateur, c'est le terme de "bruissement" qui vient (...) Chaque détail y serait un petit bruit. Mais sautant aux yeux, se faisant découvrir par surprise, faisant à l'instant irruption dans le discours du tableau et dans le parcours de celui qui le regarde, le détail "interdit" le tableau et le spectateur les disloque, et les met en état de syncope signifiante. »<sup>171</sup>. Cette syncope, cette coupure, cette pique, ce bruissement du *dettaglio* me rappellent un concept développé par Marcel Duchamp, autour des perceptions fines et des manifestations « maigres » : *l'inframince*.

170 Arasse, *op. cit.* p.284

171 Arasse, *op. cit.* p.387



Roman Ondak, *Wave in motion*, 1997



Marcel Duchamp, 4e de couverture de la revue View, mars 1945

## b. L'écart inframine

### Ecarts inframines

La petite nuance

L'*inframine* est un terme inventé par Marcel Duchamp, un mot qu'il va explorer dans quarante-six notes rédigées à partir de 1935 environ, publiées pour la quasi-totalité d'entre elles après sa mort. On peut l'écrire de trois manières : *inframine*, *infra mince* et *infra-mince*. La première chose que Duchamp nous dit de l'*inframine* est qu'il n'est pas un substantif, mais un adjectif. L'*inframine* ne concerne donc pas l'essence des choses, mais leur forme d'apparition, leur manière d'être. L'*inframine* en tant que tel n'existe pas. Il n'y a que des reflets, des écarts, des caresses, des couleurs *inframines*. Mais qu'est-ce que l'*inframine* en détail ? Duchamp ne donne jamais de définition de l'*inframine*, il n'en donne que des exemples : « 11v. Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui exhale, les 2 odeurs s'épousent par infra mince (infra mince olfactif)<sup>172</sup> ». Ou encore : « Morceau d'étoffe gorge-de-pigeon acheté à Grenoble Soie changeante (support d'infra mince visible) en opposition au velours à côtes qui en frottant contre même velours donne inf mince auditif »<sup>173</sup>.

Si l'on prend ces deux notes comme point de départ on peut remarquer quatre choses :

1/ L'*inframine* est une réalité « maigre ». Tous les exemples que Duchamp donne désignent des réalités évanescences, imperceptibles, et surtout infiniment petites. Comment par exemple différencier l'haleine de la fumée de tabac qui la porte ? Comment percevoir le son du frottement d'un pantalon en velours à côtes ? Si les deux odeurs peuvent effectivement être considérées (théoriquement) comme séparées, les différencier de manière effective est extrêmement difficile (voire quasiment impossible). À l'inverse entendre le son du frottement de deux tissus est difficile (parce que le son est discret), mais faisable. Le son qui sera donné à percevoir sera léger, mais, à force d'attention, possiblement audible. L'*inframine* est donc *un concept qui pointe les limites de notre perception*. Henri Poincaré rapporte dans son ouvrage *La science et l'hypothèse*<sup>174</sup> l'expérience d'un mathématicien (Flechner). On ne peut distinguer par la seule perception un poids A de 10 grammes d'un poids B de 11 grammes, de même qu'un poids B de 11 grammes d'un poids C de 12 grammes. Le résultat est que, dans le sensible, A et B sont égaux ainsi que B et C. La différence entre un poids A de 10 grammes et un poids B de 11 grammes est *inframine*. En s'intéressant aux petites choses Marcel Duchamp interroge les limites du visible et du perceptible. Selon cette approche créer ne revient pas à inventer un style (une forme), mais à élargir les limites

172 Marcel Duchamp, *A l'infinif*, Paris, Flammarion, 1975, p.24

173 *ibid.* p.24

174 André Poincaré, *La science et l'hypothèse*, Paris, Champs Flammarion, 2014

de nos sens. Avec l'*inframince* Duchamp demande donc de faire attention aux réalités discrètes. Parmi les exemples cités par Duchamp, certains concernent même des réalités tout bonnement inaccessibles à la conscience. Si « le possible », ou l'« oubli » sont des *inframinces*, il reste difficile d'en envisager une quelconque « perception »...

2/ la deuxième caractéristique de l'*inframince* tient à sa nature même. Je l'ai dit plus haut, l'*inframince* n'est pas un substantif, mais un adjectif. Il permet de qualifier une chose ou une situation. De ce fait l'*inframince* n'a pas de valeur *en soi*. Il ne qualifie pas une chose, mais un état. Une couleur (une feuille blanc cassé par exemple) n'est pas *inframince* en elle-même, mais par rapport à un certain environnement (un mur blanc sur lequel elle est accrochée). Pour être plus précis, disons que l'*inframince* tire sa valeur *de son rapport à autre chose*. Il n'y a pas d'*inframince*, il n'y a que des *écarts inframinces*. « L'écart est une opération (...) »<sup>175</sup>. Un bruit *inframince* s'écartera à peine d'un autre bruit (ou du silence). Une couleur *inframince* se différenciera à peine d'une autre couleur, très proche, etc. On retrouve ainsi différentes manières d'évoquer cet écart parmi ses notes : Duchamp parle de « séparation infra mince »<sup>176</sup>, d'« échange »<sup>177</sup> *inframince*, de « différence »<sup>178</sup> *inframince*, etc. C'est donc par l'écart discret que l'*inframince* se manifeste à notre regard. L'observateur de ces écarts, l'« habitant de l'*inframince* fainéant »<sup>179</sup> doit opérer ou dénicher des écarts (et donc des singularités, des fragmentations, là où règne la continuité de l'habitude) dans la somme de ses perceptions quotidiennes.

3/ l'*inframince* ne traite pas des situations générales, mais des cas particuliers. « 42. Reflets — sur certains bois/lumière jouant sur surfaces. »<sup>180</sup> « Irisation en tant que cas particulier du reflet. »<sup>181</sup> Ce qui est intéressant dans un reflet, c'est le reflet en lui-même. Sa qualité, sa forme, son intensité. Lorsque je saisis un détail *inframince*, je perçois une réalité toujours unique. Cette *singularité* de l'*inframince* constitue la dernière caractéristique le concernant. L'*inframince* n'est pas une idée. L'*inframince* n'a pas de sens. Il n'est pas signifiant. Il se contente... d'être... C'est pourquoi on ne peut en donner que des exemples. L'*inframince* relève d'une perception pure, d'une sorte d'immanence. Il s'impose au regard et déjoue les discours. L'*inframince* partage cette caractéristique avec le *neutre* de Barthes et le *dettaglio* de Arasse. Pour Arasse le détail « fait surgir, là, cette chose singulière : la virtualité d'un sens qui n'aurait pas besoin des mots et de leur savoir pour se

175 Marcel Duchamp, "La mariée mise à nue par les célibataires, meme (la "boite verte")" dans Duchamp du signe, Champs Flammarion, p.47

176 *ibid.* p.24

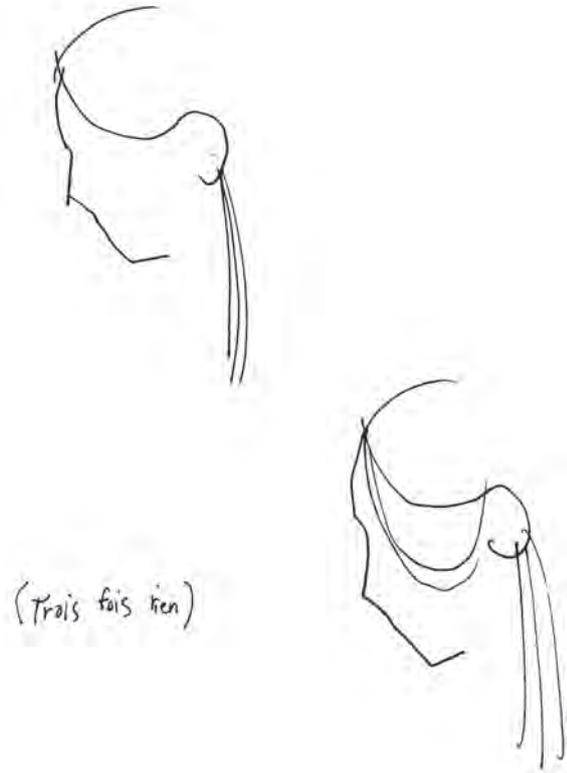
177 *ibid.* p.22

178 « Calculer la différence entre les volumes d'air déplacé par une chemise propre (repassée et pliée) et la même chemise sale », Marcel Duchamp, *op.cit.* p.137

179 *ibid.* p.43

180 *ibid.* p.34

181 *ibid.* p.47



Ready-made de Marcel Duchamp (*Porte-chapeau*, 1917) et son ombre. La séparation entre l'objet et son ombre est inframince...





Faycal Baghriche, "Point, ligne, particules", vidéo, 2010



faire entendre »<sup>182</sup>. Barthes le dit également dans son propre langage : « (...) d'où la pensée d'une création structurale qui défait annule ou contrarie le bipartisme implacable du paradigme, par le recours à un troisième terme (...) tentation de lever, déjouer, esquiver le paradigme, ses comminations, ses arrogances => exempter le sens => ce champ polymorphe d'esquive du paradigme, du conflit = le Neutre »<sup>183</sup>.

Ces citations se rapprochent d'un projet de Duchamp de fonder un alphabet complètement nouveau qui « ne sera plus (phonétique), mais seulement visuel ; on pourra le comprendre des yeux, mais on ne pourra pas le lire des yeux ou à haute voix. »<sup>184</sup>

4/une dernière caractéristique nous semble intéressante concernant l'*inframince*. Cela concerne son étendue. L'*inframince* se loge dans les trous de notre perception. De ce fait tous les sens sont convoqués. On peut percevoir une image *inframince*, mais également une odeur *inframince*, un son, une caresse, etc. L'*inframince* est un processus, pas un état.

\*

Certains exemples d'écarts *inframinces* sont très proches de l'idée que je me fais des *infranuances*. Si Duchamp avait disposé à l'époque d'une caméra vidéo, peut-être aurait-il pu saisir ces écarts plutôt que de les écrire ? « Portillons du métro — les gens qui passent au tout dernier moment *infra mince* »<sup>185</sup>

189

378

\*

« 28. Caresses *infra minces* »<sup>186</sup>

190

\*

En 2008, Faycal Baghriche réalise une vidéo intitulée *Point, ligne, particules*. Se positionnant face à un métro à l'arrêt il peint au moyen d'une bombe aérosol un point fixe, en continu. Le métro démarrant, son point devient une ligne. La vitesse augmentant, sa ligne disparaît peu à peu, dispersée, projetée, fragmentée en petite molécule de couleur. Ce geste simple met en avant l'« immatérialité » de l'*infranuance*, son *grain*. Lorsque la réalité devient à ce point discrète, il ne

191

182 Arasse, *op.cit.* p.387

183 Barthes, *Le neutre, op.cit.* p.32

184 Marcel Duchamp, DDS, *op.cit.* note 164, p.346

185 *ibid.* p.22

186 *ibid.* p.33

reste dans l'air qu'une idée, qu'une perception, presque immatérielle.

\*

« Les infra minces sont diaphanes et quelquefois transparents »<sup>187</sup>

Moire

192 Dans une de mes photographies, je saisis un vêtement trainant au sol dans ma main. C'est une chemise en soie grise. En la disposant à la lumière du soleil, sa surface ne cesse de scintiller à chaque mouvement. Pourquoi ce motif m'attire-t-il ? Cette photographie date d'il y a plusieurs années maintenant. Ce n'est que plus tard que je retrouverai cette expérience de la « moire » chez Barthes, Arasse et Duchamp. Pourquoi la moire de la soie, son scintillement interpelle-t-il le regard ? La moire est justement ce qui change de nature en fonction du point de vue. Les reflets sont changeants et une surface peut, en un instant basculer de l'ombre à la lumière intense. Cette alternance produit, lorsqu'on est en mouvement un effet optique et un scintillement très agréable. La proximité entre mes photographies et la notion d'*inframince*, je la retrouve également dans celle qui rapproche l'*inframince* du *neutre* de Barthes. Certaines correspondances sont presque troublantes. Ainsi Duchamp évoque dans une de ces notes la « moire-irisée »<sup>188</sup> de l'*inframince*. Dans une autre note, il écrit : « le nacré, le moiré, l'irisé en général : rapport avec l'infra mince »<sup>189</sup>. Or on retrouve, quasiment trait pour trait, la même observation chez Barthes : « le Neutre, c'est la moire : ce qui change finement d'aspect »<sup>190</sup>. Le tissu moiré est une étoffe qui fait jouer les lumières. Elle change donc selon l'angle sous lequel on la regarde. Elle ondule et se zèbre, alternant surfaces mates et brillantes. Par extension un motif chatoyant, un reflet ondoyant seront  
318 qualifiés de « moirés ». Pourquoi la moire suscite-t-elle l'intérêt de Barthes et de Duchamp ?

\*

193 La moire est donc ce qui change en permanence, ce qui « flue », ce qui se module. Si l'*infranuanance* n'a pas de motif attiré, elle s'épanouit plus « visiblement » dans certaines matières. Dans le prochain chapitre nous verrons les matériaux d'élection de l'*inframince* correspondant à cette mobilité.

187 *ibid.* p.33

188 *ibid.* p.22

189 *ibid.* p.27

190 Roland Barthes, *Le neutre, op.cit.* p.83



Sintillement  
(un tirsy bouge)



Là où la lampe est immobile, la lumière du soleil se déplace en permanence, mais de manière si légère qu'elle échappe à l'attention



Nous explorerons la matériologie *inframince*.

## Matériologie inframince

### Lumière

Dans mes photographies, certaines matières reviennent. Lumières, ombres et reflets sont parmi les plus récurrentes. Pourquoi la lumière ? La lumière est une matière impalpable. Elle est là, partout, et pourtant elle reste immatérielle et inaccessible. Elle est *inframince* presque par définition puisqu'elle est aux limites de notre perception. Je ne peux donc jamais la saisir de front, pour elle-même, mais seulement par les effets qu'elle produit sur les choses. Les effets les plus courants sont les reflets. Reflets dans l'eau, reflets d'une bouteille d'eau dans le verre, reflets du ciel dans une flaque... Le reflet est un écho déformé, une résonance. La lumière se matérialise également par son absence, l'ombre. Par les jeux de l'ombre et de la lumière. J'ai remarqué qu'il n'y a aucune image prise à la lumière artificielle d'une lampe dans mes livres. Toutes sont prises à la lumière du jour. L'une des raisons tient selon moi au mouvement « aperceptif » de la lumière du jour qui ne cesse de bouger de manière imperceptible. Là où la lampe est immobile, la lumière du soleil se déplace en permanence, mais de manière si légère qu'elle échappe à l'attention. D'où l'intérêt de l'ombre qui vient marquer ce mouvement. J'ai ainsi pris un nombre considérable d'ombres sur le sol aux alentours de 18 h. C'est l'heure où le soleil commence à descendre. Les ombres alors s'étirent et se déplacent de manière plus rapide. Les *infranances* lumineuses sont alors plus flagrantes et offre un terrain de jeux privilégié pour la prise de vue. Duchamp s'est également intéressé aux ombres. « Les porteurs d'ombres travaillent dans l'infra mince »<sup>191</sup>. Les ready-made ont souvent été présentés par Marcel Duchamp suspendus, une lumière rasante venant faire apparaître leur ombre déformée sur le mur. On retrouve ces ombres de ready-made dans sa peinture *Tu m'*.

194

182

\*

L'ombre d'un objet est sa répétition, son prolongement. Entre la chose et son ombre portée se logent pourtant des nuances, des variations. Les différences entre l'objet et son ombre sont des différences *inframinces*. On peut faire une expérience identique avec les échos de sa voix dans un espace très grand. Chaque écho n'est pas la reprise du précédent. C'est un nouveau son, dont la différence, l'écart avec son origine (le premier son) est *aperceptif*. L'écho est un « apercepson ».

195

423

191 Marcel Duchamp, *op.cit.* p.21

## Eau

196 Il y a beaucoup d'eau également dans mes photographies. Des flaques, des verres à moitié vides, des écoulements, des giclures, des gouttes, de la neige, de la buée, etc. L'eau est un élément mobile et changeant. Elle s'adapte à son contenant, se glisse et s'infiltré en souplesse. Elle n'a pas d'identité propre, mais les a toutes en même temps. Elle est souple et malléable, mais en même temps elle peut se durcir et devenir glace cassante jusqu'à briser des rochers. Sa dureté peut devenir nuage et vapeur, impalpable au point de disparaître dans l'air. Elle est un élément changeant, variable et mobile. C'est probablement quand elle se fait buée qu'elle se rapproche le plus du mouvement de l'aperception. La buée est une eau en train de disparaître. Elle ne dure jamais longtemps et lorsqu'elle se pose sur un plan elle produit un effet de flou, une irisation de surface. « Les buées — sur surfaces polies (verre, cuivre infra mince) »<sup>192</sup>.

78

\*

197 « En ce monde, rien de plus souple et de plus faible que l'eau ; cependant aucun être, quelque fort et puissant qu'il soit, ne résiste à son action (corrosion, usure, choc des vagues) ; et aucun être ne peut se passer d'elle (pour boire, croître) »<sup>193</sup>

73

\*

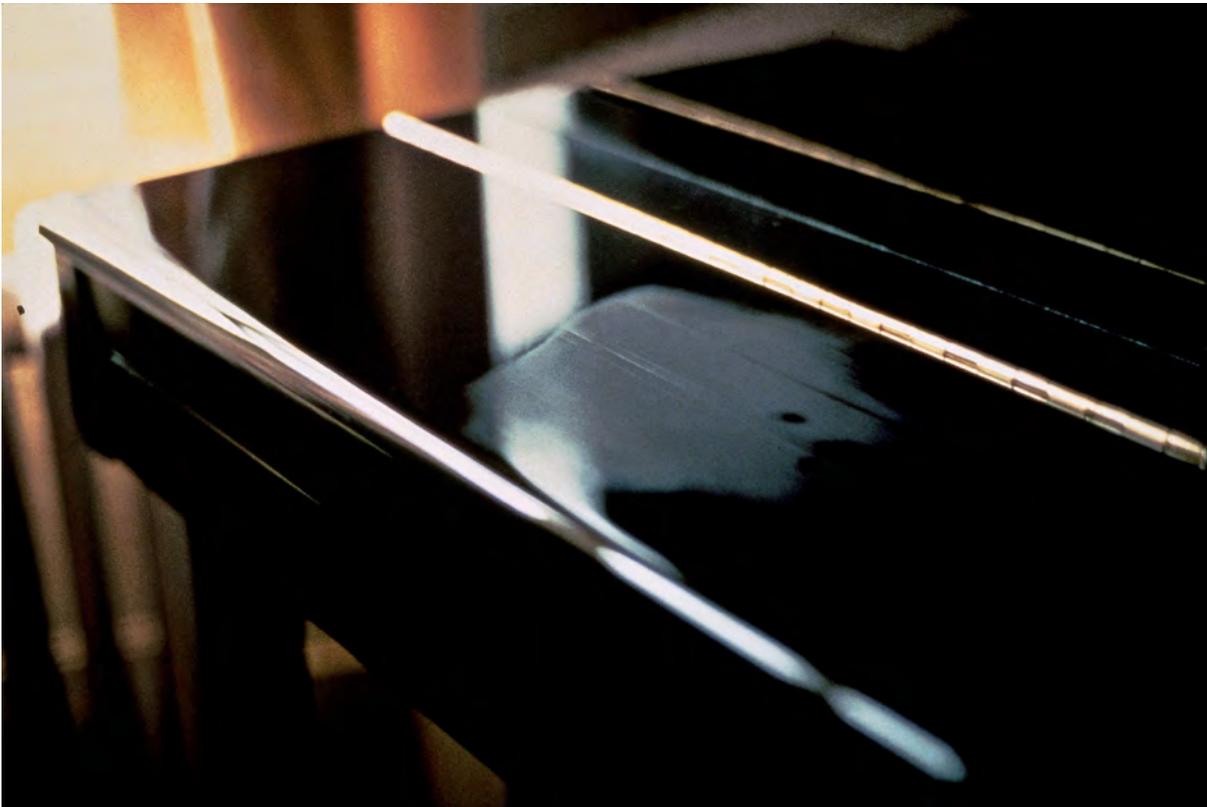
198 J'ai pris l'habitude, dès que je sors de la douche, de dessiner quelque chose dans le miroir embué. Je pense que tout le monde fait cela. Généralement je ne fais qu'un petit signe discret, sans importance, très souvent un zigzag. Par contre j'ai toujours eu énormément de mal à photographier de manière satisfaisante le résultat. Duchamp à eu l'idée d'une machine à « rebuer » : « on peut dessiner et peut-être rebuer à volonté un dessin qui apparaîtrait à la vapeur d'eau (ou autre). »<sup>194</sup> J'ai remarqué que, si on laisse la buée disparaître, et qu'on la fait revenir le lendemain, le dessin de la veille réapparaît, mais de manière plus fade, diaphane, *inframince*. On pourrait laisser par ce biais des messages discrets dans les espaces publics (munis de robinets d'eau chaude). Les miroirs deviendraient des moyens de communication pour un groupe secret. Une sorte de « cellule de l'inframince ».

606

192 *ibid.*

193 Lao-Tzeu, 78, Jean Grenier, *L'esprit du Tao*, Champs essais, Flammarion, Paris, 1973, p.151

194 Duchamp, *op.cit.* p.34



Gabriel Orozco, *Breath on piano*, 1991



Photographiant des objets sur ma table, j'ai eu l'idée un jour de photographier l'espace qui se logeait entre eux. J'ai éloigné deux objets et j'ai fait la mise au point sur l'espace situé entre. Cette photographie, un peu absurde si on la détache du reste de mes images, ressemble à la définition que je donne de l'aperception. Les aperceptions sont des images logées *entre* les images. N'appartenant à aucune catégorie elles apparaissent dans un clignement d'œil. Nous sommes habitués à ne retenir de la réalité que les choses palpables. La culture nous a appris à voir le plein contre le vide. Nous ne pensons que ce que les mots nous autorisent à voir. On peut envisager une sculpture en observant sa matière et sa forme (en pierre, en terre, en bronze, etc.). Mais on peut également l'appréhender en prenant en compte le vide qui l'entoure comme faisant partie d'elle et *la sculptant en creux*. C'est une expérience qui m'a toujours fasciné et dont je fais l'expérience tous les jours quand je dessine : sur une feuille, le vide a exactement le même statut que le plein. Que je dessine le contour d'une oreille ou la forme du vide à l'intérieur, que j'observe le bras où le vide qui le sépare du buste, les deux se donnent à voir et à tracer de la même manière. Si le langage peine à matérialiser ces réalités intermédiaires, le dessinateur et le photographe sont immédiatement immergés dans cette « matière ». Dubuffet évoque une idée sensiblement proche dans son livre *A bâtons rompus* : « Ce ne sont pas des objets dont la figuration me paraît féconde, mais c'est ce qu'il y a entre les objets, ce que le conditionnement culturel incite à regarder comme des vides. Ce me paraît être justement ces vides qu'il y a lieu de peupler.<sup>195</sup> » Aussi quand je photographie le vide entre deux objets je m'immerge pleinement dans cet interstice *inframince*. L'air devient une matière à sculpter, une forme imperceptible.

199

567

346

\*

Une autre figure de l'air récurrente dans mes vidéos est celle du vent. Le vent, tout comme la lumière est une chose qui, le plus souvent, ne se laisse saisir que par les effets qu'il produit autour de lui. Lorsque je filme des feuilles qui volent, que je laisse le vent agiter une carte de papier accrochée à ma bouche ou que je photographie le souffle d'une brise sur une flaque d'eau, je saisis le vent par l'effet qu'il produit.

200

\*

Marcel Duchamp se faisait appeler le « respirateur ». Il avait toujours un cigare à la main si

201

195 Jean Dubuffet, *Bâtons rompus*, éditions de Minuit, Paris, 1996

bien que « la fumée était à l'image de ses idées comme beaucoup de choses qu'il a pu faire, avec très peu d'intention »<sup>196</sup>. Tous les fumeurs de tabac connaissent ce plaisir (*inframince* ?) de contempler les modulations et les volutes permanentes de la fumée s'échappant de leur cigarette ou de leur cigare. Ces volutes rappellent la mécanique des fluides. Léonard de Vinci (qui avait posé la question de savoir comment peindre le vent et également essayé à plusieurs reprises de représenter le mouvement de l'eau) tout comme Étienne-Jules Marey<sup>197</sup>, ont explorés à leur manière la vie des fluides pour mieux en comprendre la dynamique et la structure. L'eau et l'air sont des corps si infimes, si changeants ou si transparents qu'ils échappent à notre perception. Ils sont un terrain d'élection pour l'exploration des aperceptions et de l'*inframince*. Il imagine ainsi une expérience impossible à réaliser et consistant à « calculer la différence entre les volumes d'air déplacés par une chemise propre (repassée et pliée) et la même chemise sale »<sup>198</sup>. Il faut être un peu paresseux pour se consacrer à des problèmes *a priori* si fantaisistes. Et pourtant...

507

71

\*

202 Duchamp confiait qu'en arrêtant de peindre il avait « élargi la manière de respirer »<sup>199</sup>. Ces petites expériences de mécanique des fluides et de « gratuité du petit poids »<sup>200</sup> renvoient à une recherche plus large : comment faire la différence ? Dénicher les écarts *inframince* dans les émanations les plus intimes. Dans un flacon de parfum Rigaud, Duchamp (déguisé en Rrose Célavy) a glissé une expiration, son haleine. Cette haleine est sa différence olfactive *inframince* se séparant à peine de l'air où elle se glisse. L'œuvre s'appellera *Belle Haleine*. « En réalité, *Belle Haleine* illustre le fait qu'il est question véritablement pour Duchamp de *faire la différence en respirant*, d'introduire des écarts dans le réel dès le premier souffle de vie, de poser une différentielle dès que l'air se manifeste au sujet, dès que la vie apparaît »<sup>201</sup>

144

Poussière

203 La poussière pour moi c'est d'abord une certaine forme de paresse. Elle est là, en permanence,

196 Michel Vanpeene. *Les clefs de la rue Parmentier : entretien avec paul matisse et jacqueline matisse monnier*, étant donné marcel duchamp, n°4, 2002, p.9

197 Ces deux personnes, à la fois artistes et scientifiques, chacun à leur manière, étaient bien connus de Duchamp. Cf Davila, *op.cit.* p.70

198 Duchamp, *op.cit.* p.247

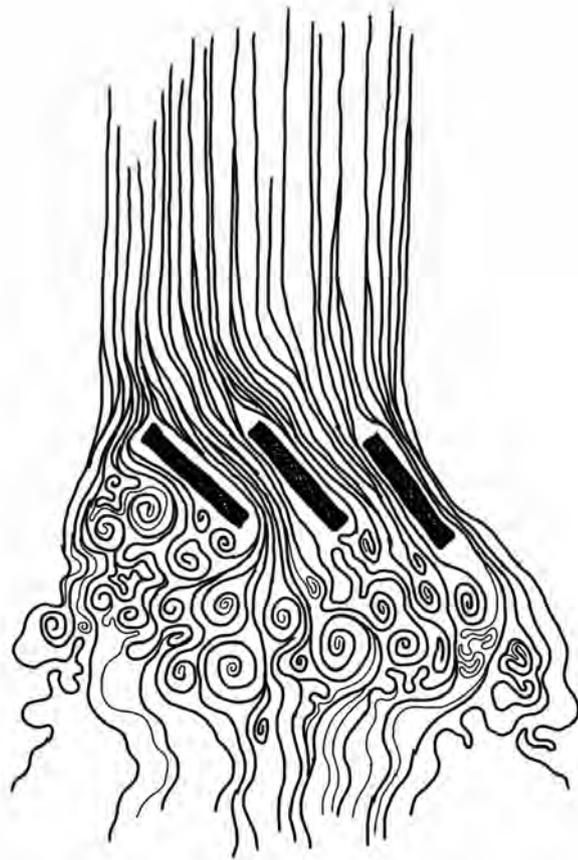
199 Davila, *op.cit.* p.74

200 Duchamp, *op.cit.* p.21

201 Duchamp, *op.cit.* P.75



Léonard de Vinci, *Étude de l'eau*, 1513. Stylo et encre sur le papier, Bibliothèque Royale, Windsor

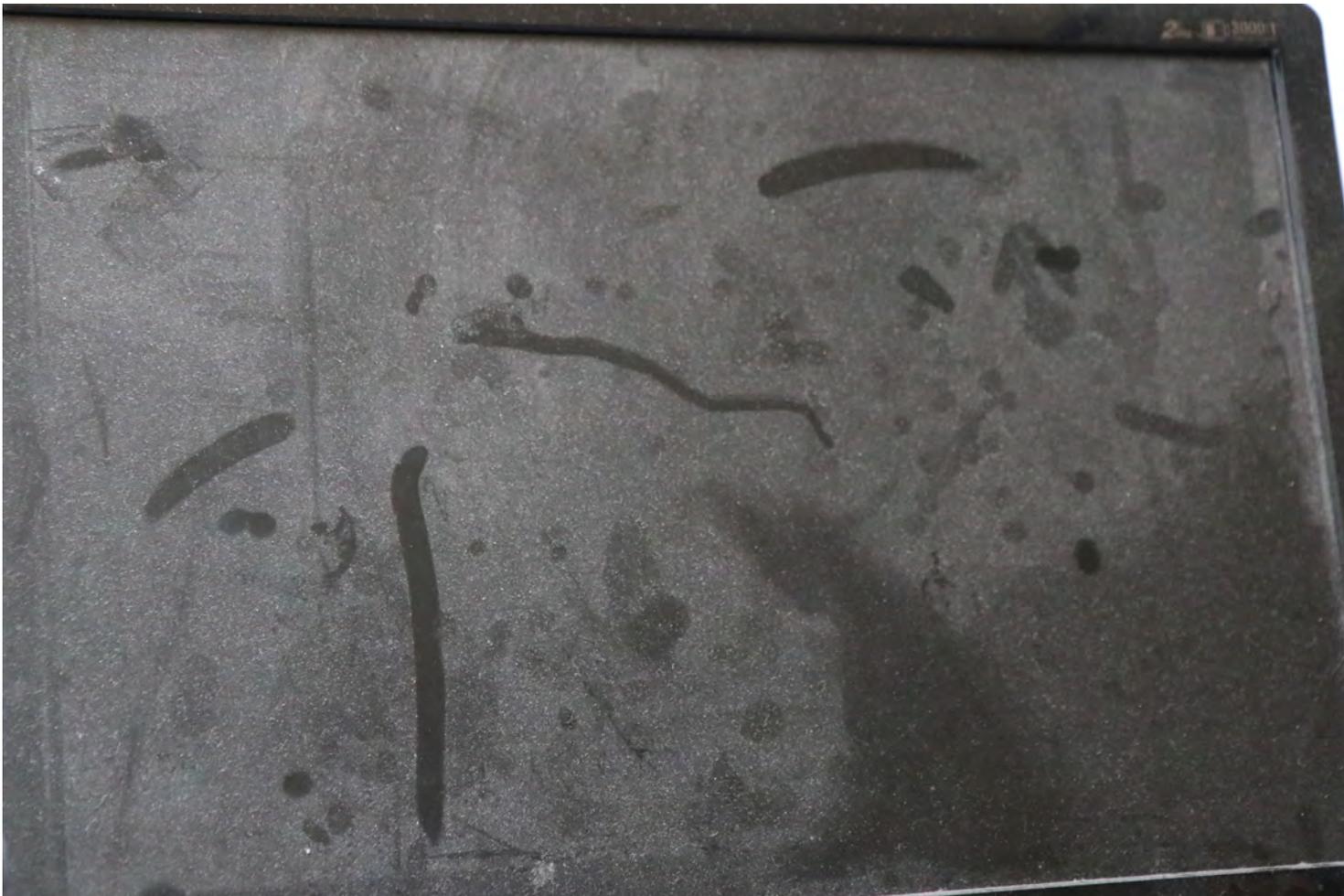




Marcel Duchamp, *Belle haleine*, 1920 (photographie de Man Ray)



Marcel Duchamp, *Elevage de poussière*, 1920 (photographie de Man Ray)



voletant dans l'air, invisible et pourtant bien présente. Puis elle se dépose et forme une peau, une pellicule fine et discrète. Elle apparaît donc à la faveur d'une certaine négligence domestique (comme les toiles d'araignées, dont la texture à également quelque chose d'*inframince*). La poussière est le prolongement de la paresse...

560

\*

« plus aucune poussière après la petite pluie »<sup>202</sup>

204

\*

Combien de fois ai-je dessiné du bout du doigt sur un parebrise, un écran ou un piano recouvert de poussière ? Dessin volé. Dessin à la volée.

205

186

\*

La lumière rasante, en fin d'après-midi, parfois fait scintiller les particules de poussières qui volent dans l'air. Un monde granulaire et en mouvement apparaît, microcosme invisible et fascinant. L'air que l'on considère comme du « rien » apparaît aussi plein que la pierre. *L'infranuanse* pousse à reconsidérer les rapports du vide et du plein.

206

553

\*

En 1920, Marcel Duchamp habite New York. Il est venu aux États-Unis avec son grand verre, un projet sur lequel il travaille depuis presque dix ans. C'est un travail épuisant, laborieux, lent, ennuyant même. Aussi Duchamp s'en désintéresse-t-il peu à peu, le laissant posé à plat sur des tréteaux au fond de son atelier. Avec le temps le grand verre prend la poussière. C'est cette poussière d'ailleurs, mêlée à du vernis, qui lui permettra de teinter la partie inférieure du grand verre. Un soir Man Ray rend visite et Marcel Duchamp et ils décident de prendre une photosouvenir de ce « paysage de paresse ». L'appareil est installé sur un pied, en vue rasante sur le grand verre produisant une sorte de paysage lunaire et moutonnant. Ils sortent quelques heures, laissant l'appareil en pose longue pendant qu'ils boivent un verre au Breevort. Marcel intitule la photo « élevage de poussière ».

207

202 Po Chu Yi, *L'art de la sieste*, Edition Moundarren, 2005, p.25

\*

208 Fines, déliées, flottent les toiles d'araignées. Suspendues qu'on ne balaie jamais<sup>203</sup>

\*

209 1997 est l'année de Poussière de poussière, une action au cours de laquelle Robert Filliou époussette les tableaux des grands maîtres de la peinture, anciens ou récents.

\*

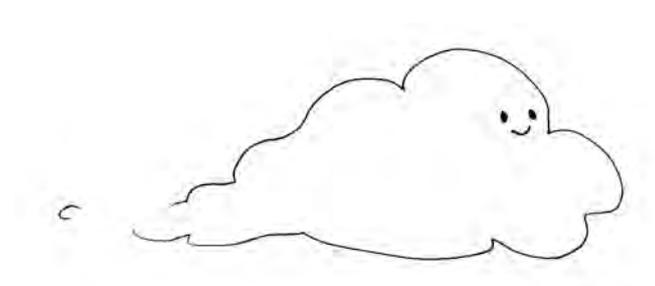
300 Qu'il s'agisse de l'eau, de l'air ou de la poussière, l'*inframine* ouvre une palette de nouveaux  
« matériaux ». Ces matériaux présentent la caractéristique d'être évanescents, discrets, à la limite  
même de la matérialité. Cette ouverture (plastique) vers des matériaux « maigres » se retrouve  
dans l'ouverture de Marcel Duchamp à d'autres formes de perceptions : le son, le contact, l'odeur,  
341 etc. Le concept d'*inframine* est donc transversal.

### **Infranuances dans tous les sens**

302 Les exemples de Duchamp vont puiser dans un registre perceptif très large. Les écarts *inframine* ne concernent donc pas seulement le champ des arts plastiques. Ils modifient les découpages et les catégories disciplinaires en art. L'*infranuance* relève autant du domaine de la musique, des arts plastiques que de la littérature ou de la danse (*inframouvements, infradistances*). « (...) la question de la séparation des arts, de leur autonomie respective, de leur hiérarchie éventuelle perd toute son importance. Car il y a une communauté des arts, un problème commun. En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces »<sup>204</sup>. On peut même considérer que l'*infranuance* excède le domaine artistique pour mettre l'accent sur la vie dans son ensemble. Une *infranuance* n'est pas à proprement parler un concept purement artistique. Nous pouvons en faire l'expérience dans notre vie quotidienne, à chaque instant. La « diaphorologie » (la « science des moires » selon Barthes) est autant une manière de voir qu'un art de vivre. Elle implique de ne pas faire de distinction entre l'art et la vie. L'*infranuance* ne se limite donc pas au seul sens visuel. J'ai repéré ainsi des nombreuses *infranuances* sonores.

203 Po Chu Yi, *L'art de la sieste*, op.cit. p.108

204 Deleuze Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris, Éditions du Seuil (coll « L'ordre philosophique »), 2002, p.39





Extrait de la video "Fugue", 2002



Ces *infranuances* fonctionnent de la même manière que les *infranuances* « classiques ».

## Percepson

Un *percepson* ce peut être : le bruit d'un frigidaire quand une maison est silencieuse, le clapotis régulier de gouttes d'eau tombant du toit après la pluie, le son produit par le clignement des yeux. 303  
407

\*

Me promenant en ville j'ai un jour entendu un tintement discret, mais permanent, noyé dans le bruit de la ville et de la circulation. En m'approchant, j'ai découvert une plaque d'égout, dans une rigole, d'où s'échappait de l'eau en jet continu. L'eau venait faire osciller le capot de métal, produisant un tintement régulier (et irrégulier en même temps). Ce tintement était une *infranuance*. L'*infranuance* peut prendre différentes formes et ne se limite pas au domaine du visuel. Dans mes vidéos je cherche également à capter des petits sons discrets. 304  
72

\*

Le percepson est soumis aux mêmes « lois » que tout autre *infranuance*. La différence peut-être tient à la difficulté d'isoler un son (tout comme il est très difficile d'isoler une odeur). Les problèmes de cadrage et de « pointage » seront donc sensiblement différents d'une *infranuance* visuelle. 305  
591

\*

Concert pour paires de clefs : Un groupe de personnes (5 min.) jettent en même temps leurs clefs en l'air et en rythme, plusieurs fois de suite. 306

Faire une capture vidéo et son (surtout) de qualité : tintements fins... 361

\*

En musique le « tacet » à la forme d'un chapeau. Il indique le silence d'un instrument. Le flâneur porte un chapeau, chapeau de silence... 307  
483

658

Infracontact, infraodeurs, etc.

308 Par extension donc je me suis mis à repérer et à collectionner des *infranuances* dans des domaines  
extrêmement divers. Des aperceptions de toucher (les « infracontacts ») : Passer le doigt à la  
142 surface d'un rouleau de scotch pour retrouver le départ du ruban. Sensation d'aperception tactile.

\*

309 Le moment juste avant de tourner le page : *infracontact* de la main et du papier (pliure, plissure,  
142 index glissé entre deux pages)

\*

310 Le 3 septembre 1977, Jiri Kovanda se promène dans les rues de Prague. Il accomplit une marche  
168 dans la ville au cours de laquelle il heurte légèrement les passants qu'il croise.

\*

311 Des *infraodeurs* : « Quel parfum après la pluie ! »<sup>205</sup>

348

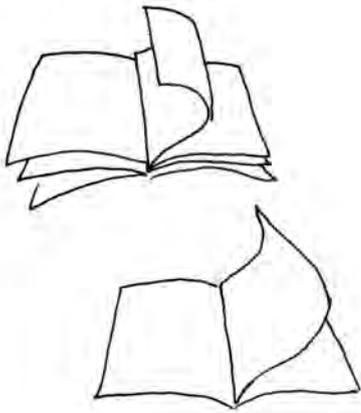
\*

312 Des *infradistances* : Voler un objet dans un magasin. Le glisser dans sa poche. Se rapprocher des  
portiques de détection près de la sortie. Se rapprocher le plus possible. Puis redéposer l'objet  
168 non volé et partir.

\*

312 La notion d'*inframince*, bien que peu connu du grand public, va jouer un rôle important dans le  
parcours de Marcel Duchamp. S'arrêtant de peindre pour jouer aux échecs, sa pratique créative  
(déjà maigre...) va peu à peu se raréfier à partir des années 1920. Une partie de son œuvre va  
consister à partir de ce moment à se « répéter ». *La boîte en valise* aussi bien que les différentes  
« copies conformes » de son grand verre, jusqu'à la réédition de ses ready-made dans les années  
soixante, Duchamp va s'amuser à explorer la répétition. Il est intéressant de noter que c'est à

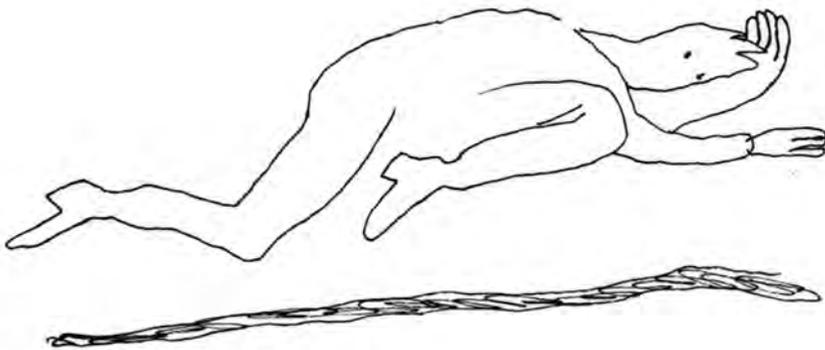
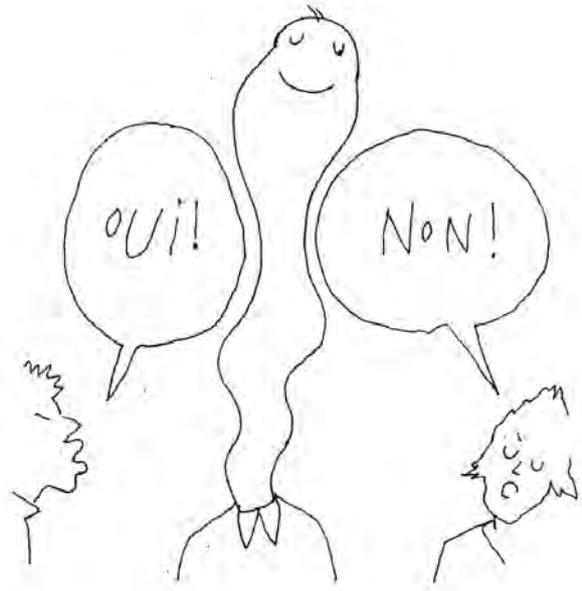
205 L'art de la sieste, *op.cit.* p.74



Jiri Kovanda, *Contact*, 1977. Photo noir et blanc



La délicatesse



cette même époque (à partir des années 30) que Marcel Duchamp va développer cette notion d'*inframince* : elle permet donc d'envisager des différences discrètes, des variations là où les choses semblent, *a priori*, se répéter à l'identique. C'est pourquoi l'*inframince* est avant tout une opération. Il permet d'évaluer un écart de petite taille. La force de Duchamp aura donc été également de penser l'*inframince* non seulement du point de vue de l'art, mais de la vie en général. C'est un concept transversal qui ouvre, en relation avec le quotidien, un territoire de jeu et de recherche très riche passant par tous les sens et toutes les formes de perception. On retrouve la même transversalité dans un concept de Roland Barthes, élaboré à la fin de sa vie dans le cadre des cours qu'il donnait au Collège de France : le *neutre*

339

### c. Les scintillations du neutre

#### Le neutre

L'absence de sens

Dans son avant-dernier cours au collège de France (1977-1978), Roland Barthes développe un concept nouveau, le *neutre*, et qui à bien des égards correspond à l'idée d'*infranuanance* dans ma pratique photographique. Barthes propose en introduction de « ballade » ce concept à travers différents champs (linguistique, politique, philosophique, littéraire, etc.) pour le faire miroiter et en dégager la structure. Il ne s'agit donc pas d'un exposé théorique à proprement parler et la structure du cours prolonge formellement la notion qu'il cherche à circonscrire. Plutôt qu'une démonstration, on assiste à une déclinaison de thèmes et de variations autour de la neutralité. « Bienveillance », « fatigue », « silence », « délicatesse », « sommeil », « affirmation », « colère », etc. « Je définis le Neutre comme ce qui déjoue le paradigme, ou plutôt j'appelle Neutre tout ce qui déjoue le paradigme. Car je ne définis pas un mot ; je nomme une chose : je rassemble sous un nom, qui est ici le neutre »<sup>206</sup>

313

121

\*

« Exemples de neutre : le camaïeu (la teinte à la fois distincte ET indistincte), la moire (un tissu scintillant), tout ce qui est *en train* de naître (un bourgeon) »<sup>207</sup>, tout ce qui va arriver, le haïku

314

206 Barthes Roland, *Le neutre*, *op.cit.* P.22

207 « Neutre : temps du pas encore, moment où dans l'indifférenciation originelle commencent à se dessiner, ton sur ton, les premières différences : petit matin ; espace daltonien... le bourgeon, l'auf pas encore éclos : avant le sens... », *Le Neutre*, *op.cit.* pp. 84, 83,

424 japonais (exemption du sens), l'androgynie, l'« incident »...

\*

315

« Moi, je suis comme incolore et indéfini ; neutre comme l'enfançon qui n'a pas encore éprouvé sa première émotion ; comme sans dessein et sans but »<sup>208</sup>

\*

« (...) d'où la pensée d'une création structurale qui défait annule ou contrarie le bipartisme implacable du paradigme, par le recours à un troisième terme (...) tentation de lever, déjouer, esquiver le paradigme, ses comminatoires, ses arrogances = exempter le sens = ce champ polymorphe d'esquive du paradigme, du conflit = le Neutre »<sup>209</sup>. Cette phrase pourrait tout à fait s'appliquer à la définition que je donne pour moi-même de *l'infranuance*. La plupart de mes photographies n'ont, à proprement parler, *aucun sens*. Pourtant leur insignifiance n'empêche aucunement qu'elles continuent de faire signe (là réside toute l'ambiguïté du neutre). *Le neutre rassemble donc l'ensemble des stratégies permettant d'échapper à la « prévarication » du sens*. Il n'est pas simplement l'émanation douce d'un moment poétique et suspendu, la préservation d'une fantasmagorie dans un monde durement socialisé, mais au contraire une réaction, une résistance à la doxa, à l'arrogance et aux comminations du paradigme. Il faudrait donc voir en creux, dans le neutre, une forme de *résistance politique* par le maintien d'une attention aux petites variations, aux nuances discrètes et fragiles. Le neutre n'est pas seulement un reste, un résidu, c'est (selon les mots de Barthes) une « structure », voire un programme, ou encore une éthique, permettant de retrouver des plages de silences dans un monde saturé de bruit.

\*

Moire

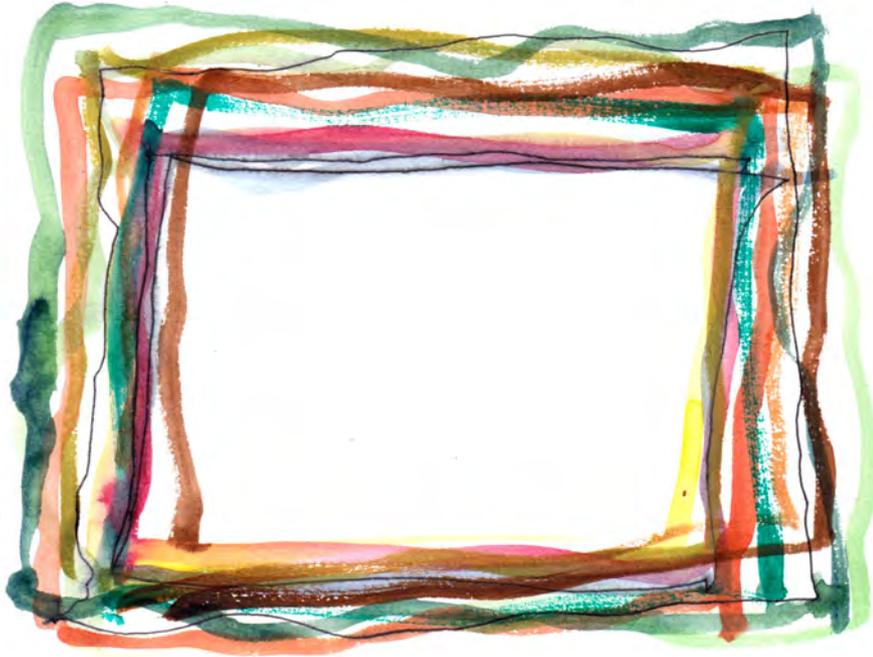
316

Le neutre n'est pas un sujet, mais un processus, une scintillation, une oscillation, une hésitation. Dès lors que cette alternance disparaît, l'image redevient « lisible » et rejoint le *studium* (la connaissance, le savoir, le décryptage, la logique). Pour maintenir le « neutre » d'un sujet (plus que sa « neutralité »), il faut donc préserver cette scintillation. « Fragment non pas sur le Neutre,

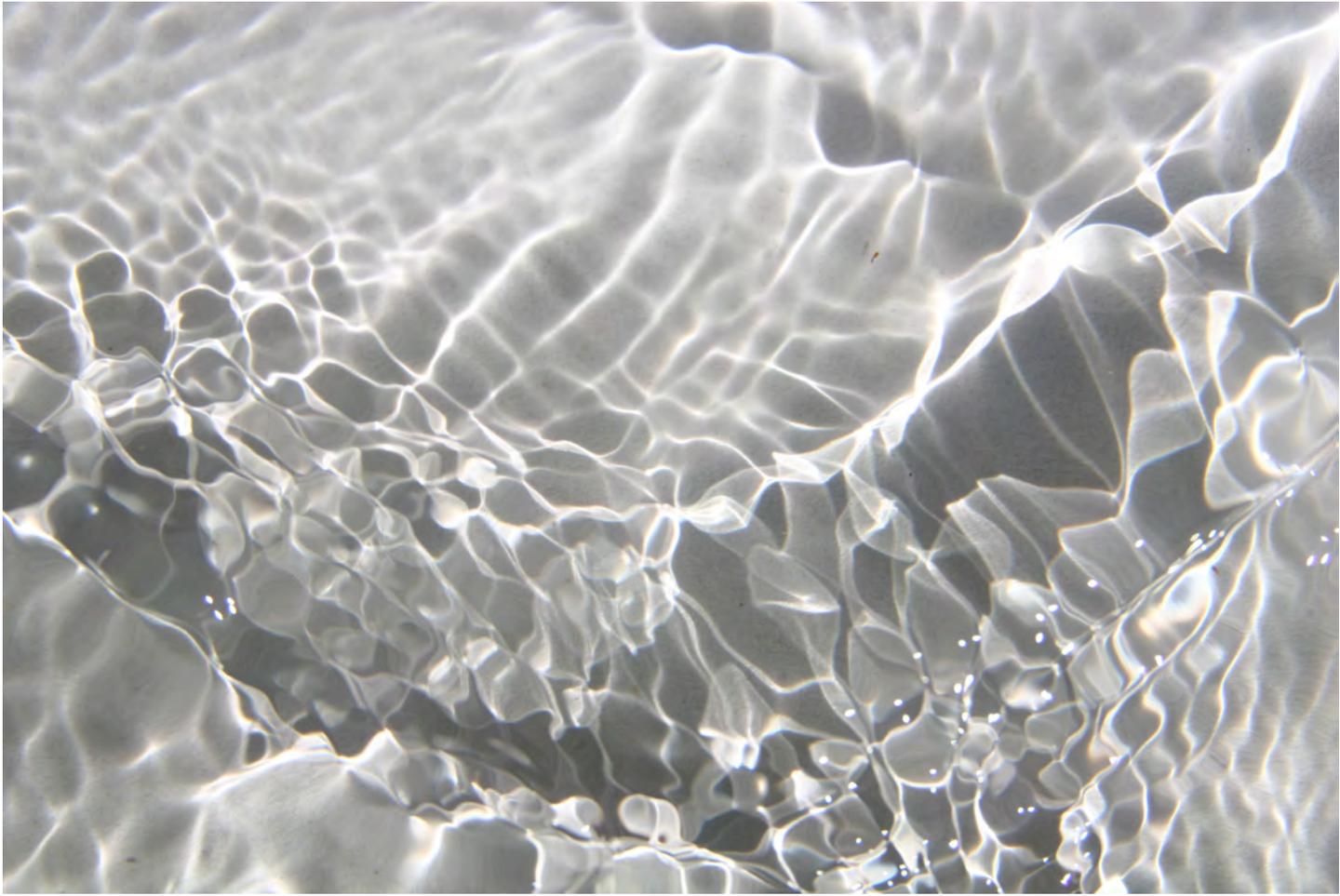
76, 81, 83.

208 Lao-Tzeu, 20. Jean Grenier, *L'esprit du Tao*, Champs essais, Flammarion, Paris, 1973, p.36

209 Barthes, *Le neutre*, *op.cit.* P.32



(...) permettant de retrouver des plages de silences dans un monde saturé de bruit.



mais dans lequel, plus vaguement, il y a du Neutre, un peu comme ces dessins-rébus où il faut chercher la figure du chasseur, du lapin, etc. Non pas un dictionnaire de définitions, mais de scintillations »<sup>210</sup>. Le *neutre* est un concept philosophique transversal susceptible de trouver des applications dans différents domaines. Je me le suis approprié pour en faire un programme artistique : *faire scintiller le réel*. Réintroduire dès que cela est possible une nuance, une variation, une singularité de plus au sein des textes, des contextes, des codes et des discours.

\*

Il y a dix ans (je ne connaissais pas encore *le neutre* de Barthes à l'époque), je réalisais une série de photos en plongeant une feuille blanche dans un ruisseau et en captant les moires de l'eau jouant avec la lumière...

317

\*

Plusieurs des auteurs que j'ai rencontrés évoquent la figure de *la moire*. Il s'agit au départ d'un simple tissu aux caractéristiques changeantes. L'« apprêt donné à certaines étoffes par écrasement irrégulier de leur grain avec une calandre »<sup>211</sup> leur donne les qualités d'une surface changeante, se modifiant selon la lumière environnante ou l'angle par lequel on l'observe. « Le camaïeu (le neutre) substitue à la notion d'opposition celle de différence, autrement dit de nuance : la nuance devient un principe d'organisation totale (qui couvre tout l'espace, comme pour le paysage du triptyque) qui en quelque sorte saute par-dessus le paradigme : cet espace totalement et comme exhaustivement nuancé, c'est la moire (dont déjà dans différents cours antérieurs) : le Neutre, c'est la moire : ce qui change finement d'aspect, peut-être de sens, selon l'inclination du regard du sujet. »<sup>212</sup>. Le reflet (dans une flaque ou un cours d'eau) est une figure très proche de la moire. La surface de l'eau change « finement d'aspect (...) selon l'inclination du regard et du sujet ». Le scintillement de la moire évoque l'oscillation du sens et des sens. À tout moment l'image peut se retourner et prendre une forme nouvelle. C'est cette capacité de retournement qui fascine en elle. Duchamp évoque dans ces notes autour de l'inframince la « moire-irisée »<sup>213</sup>. Yankélévitch, dans son ouvrage *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, parlant de Castiglione et de l'homme de cours évoque également la moire : « Ce microcosme (la cour) aussi décevant que l'écharpe d'Iris, aussi indéfinissable que la couleur d'un taffetas moiré, est à sa manière une skiagraphie, un jeu

318

210 *ibid.*, p.35

211 CNRTL, *op.cit.*

212 Barthes Roland, *Le Neutre*, *op.cit.* p.83

213 Duchamp Marcel, *op.cit.*

d'ombres dont les acteurs s'appellent Courtisans... »<sup>214</sup>. Si donc la moire est un motif particulier, une variation subtile des reflets d'étoffes, elle a valeur d'exemplarité et constitue une allégorie parlante pour le neutre, *l'inframuance*, l'inframince et le Je-ne-sais-quoi.

192

La « co-intelligence des contraires »

319 Lorsque Duchamp décide de créer un double androgyne, « Rose Celavy », il donne un visage à cet écart et à cette neutralisation des genres. L'androgyne « n'est pas ce qui annule les sexes, mais ce qui les combine, les tient présents dans le sujet, en même temps, tour à tour, etc. »<sup>215</sup>. L'androgyne incarne les deux sexes en même temps. Il « a les 2 sens mâle et femelle »<sup>216</sup>. Barthes, qui à l'époque de la préparation du cours sur le Neutre affirme de manière de plus en plus claire son homosexualité dans ses textes (bien que de manière moins flamboyante que Michel Foucault, d'une manière plus « neutre ») fait également allusion à l'androgynie dans son texte. L'androgyne « n'est pas ce qui annule les sexes, mais ce qui les combine, les tient présents dans le sujet, en même temps, tour à

398 tour, etc. »<sup>217</sup>. Le neutre, tout comme la co-intelligence des contraires sont des armes fabuleuses. Elles libèrent du poids qui nous enjoint de choisir et d'afficher nos préférences (aimer le golf ou ne pas aimer le golf. Aimer le rouge ou ne pas aimer le rouge. Aimer les gilets ou ne pas aimer les gilets, etc.). Au *vouloir-saisir*, elles substituent le *laisser-faire*. Cette indifférence peut porter à lui assigner un certain nombre de motifs d'élection. « Je donne du neutre une définition qui reste structurale. Je veux dire par là que, pour moi, le Neutre ne renvoie pas à des “impressions” de grisaille, de “neutralité”, d'indifférence. Le Neutre — mon Neutre — peut renvoyer à des états intenses, forts, inouïs. “Déjouer le paradigme” est une activité ardente, brûlante »<sup>218</sup>. Le neutre serait gris, flou, mat et mou. Il nous ferait flotter dans l'indifférence et l'apathie. Mais là est tout l'intérêt du neutre. *Il ne correspond à rien en particulier*. Il échappe en permanence aux attentes et aux obligations. Le risque serait donc de faire du neutre *une attitude, une manière d'être comme une autre* (l'enfermant à nouveau dans une « identité », un caractère). Le principe de contradiction inhérent au neutre implique donc de pouvoir occuper toutes les cases de l'échiquier selon les contextes et les situations. Le neutre produit des états intenses et nous autorise à toutes les postures, y compris les plus contradictoires, les plus intenses et les plus spectaculaires. Comme de changer

409 de sexe, de famille, de religion...

214 Yankelevitch Vladimir, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien. Apparence et manière*, Paris, Points Essais, p.124

215 Barthes Roland, *Le neutre*, *op.cit.* p.239

216 Duchamp Marcel, DDS-N, Note 9r, *op.cit.*,p.280

217 Barthes Roland, *Le neutre*, *op.cit.*,p.239

218 Barthes Roland, *Le neutre*, *op.cit.* p.32





\*

Comment ne pas penser ici à Marcel Duchamp et à son principe de contradiction et de « cointelligence des contraires »<sup>219</sup> ? Afin d'éviter d'être pris dans les logiques binaires nous faisant choisir une chose contre une autre, et afin de préserver ainsi une certaine forme de liberté et de disponibilité, Marcel Duchamp va développer dans sa vie et dans son œuvre différents outils lui permettant de ne pas avoir à choisir. Il s'en explique auprès de André Breton dans une lettre du 4 octobre 1954 : « Pour moi il y a autre chose que oui, non, et indifférent – c'est par exemple l'absence d'investigation de ce genre »<sup>220</sup>. On sait l'usage que Duchamp va faire de l'*indifférence* dans son « travail » puisqu'elle est au cœur de plusieurs de ses œuvres. Le ready-made est très exactement le fruit d'un choix « neutre », fade, indifférent puisque l'objet est désigné en fonction de l'absence de tout bon ou mauvais goût (il est finalement choisi pas défaut, voire par hasard). L'objet, de l'aveu de Duchamp lui-même, est secondaire, il est avant tout la trace de cette réflexion sur la difficulté à se libérer du choix et du goût comme positionnement social, identité, caractère. Puisqu'il refuse de choisir, Duchamp défend l'idée d'une contradiction possible selon le moment et la situation.

320

49

414

\*

En 1927, Lydie Sarazin-Levassor, la fille d'une des plus grosses fortunes de France accepte la demande en mariage de Marcel Duchamp. Son entourage qui connaît sa réticence à toute forme d'engagement marital et son goût pour les rencontres amoureuses est déconcerté par la nouvelle. Certains y voient même un calembour de plus et un geste dadaïste à peine maquillé. Le public et les amis viennent donc nombreux à l'église de Montparnasse et s'attendent à ce qu'un happening ait lieu. Pourtant le mariage se déroule de manière bourgeoise et très conventionnelle. Loin d'être incohérent, ce geste, si on l'éclaire à la lumière de la « cointelligence des contraires », prend tout son sens. Marcel s'autorise à tout moment à inverser, selon la situation, les principes qu'il aurait pu revendiquer la veille. Là se situe au fond le véritable scandale de ce mariage. Que Marcel Duchamp n'ait pas incarné l'idée que l'on se faisait de lui, qu'il ait échappé à l'identité qu'on semblait vouloir lui attribuer (celle d'un artiste iconoclaste) constitue une forme de happening en soi. Rien ne s'est finalement passé. C'est là que réside toute l'étrangeté de la situation. La « cointelligence des contraires » peut-être ainsi rapprochée du neutre tel que le présente Roland Barthes. Ils permettent tous deux d'échapper au cliché, à la doxa et au manichéisme du paradigme.

321

219 Duchamp Marcel, *op.cit.*

220 Marcel Duchamp dans : Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1967, p.204

150 Marcel Duchamp n'est au final ni pour, ni contre le mariage. Il est *indifférent*. Ce geste réintroduit une oscillation, une incertitude, un refus de choisir permettant de remettre le réel en mouvement.

\*

322 Le neutre n'est pas une position intermédiaire, un « juste milieu », mais une absence de position. Ne choisissant aucune option de manière définitive, le neutre « oscille ». Il refuse ainsi d'opter pour une option, une idée, une opinion, contre une autre. « (...) là où il y a sens, il y a paradigme, et là où il y a paradigme (opposition), il y a sens (...) le sens repose sur le conflit (le choix d'un terme contre l'autre) et tout conflit est générateur de sens : choisir *un* et repousser *autre*, c'est toujours sacrifier au sens, produire du sens, le donner à consommer »<sup>221</sup>

\*

323 J'ai réalisé une photo d'un panneau sur le bord de la route qui me rappelle cette idée. Plutôt que de photographier le panneau de face je l'ai pris *de profil, sur sa tranche*. En changeant de point de vue, le message signélatique disparaît totalement. Je me positionne *entre* les choses, dans ce moment de disponibilité où je peux choisir de passer d'un côté ou de l'autre.

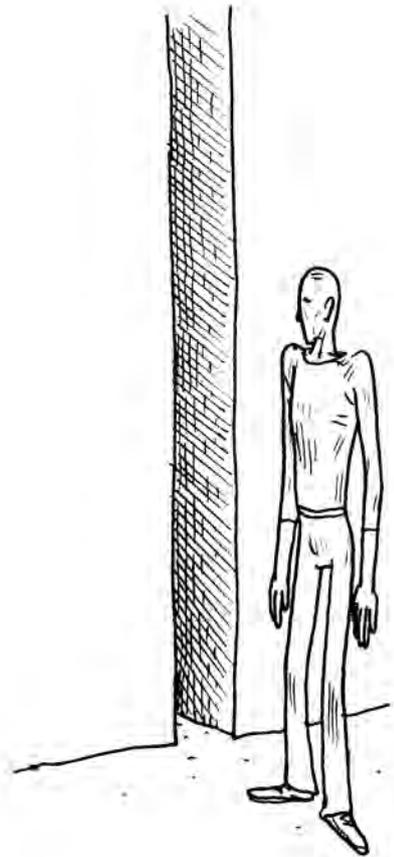
578

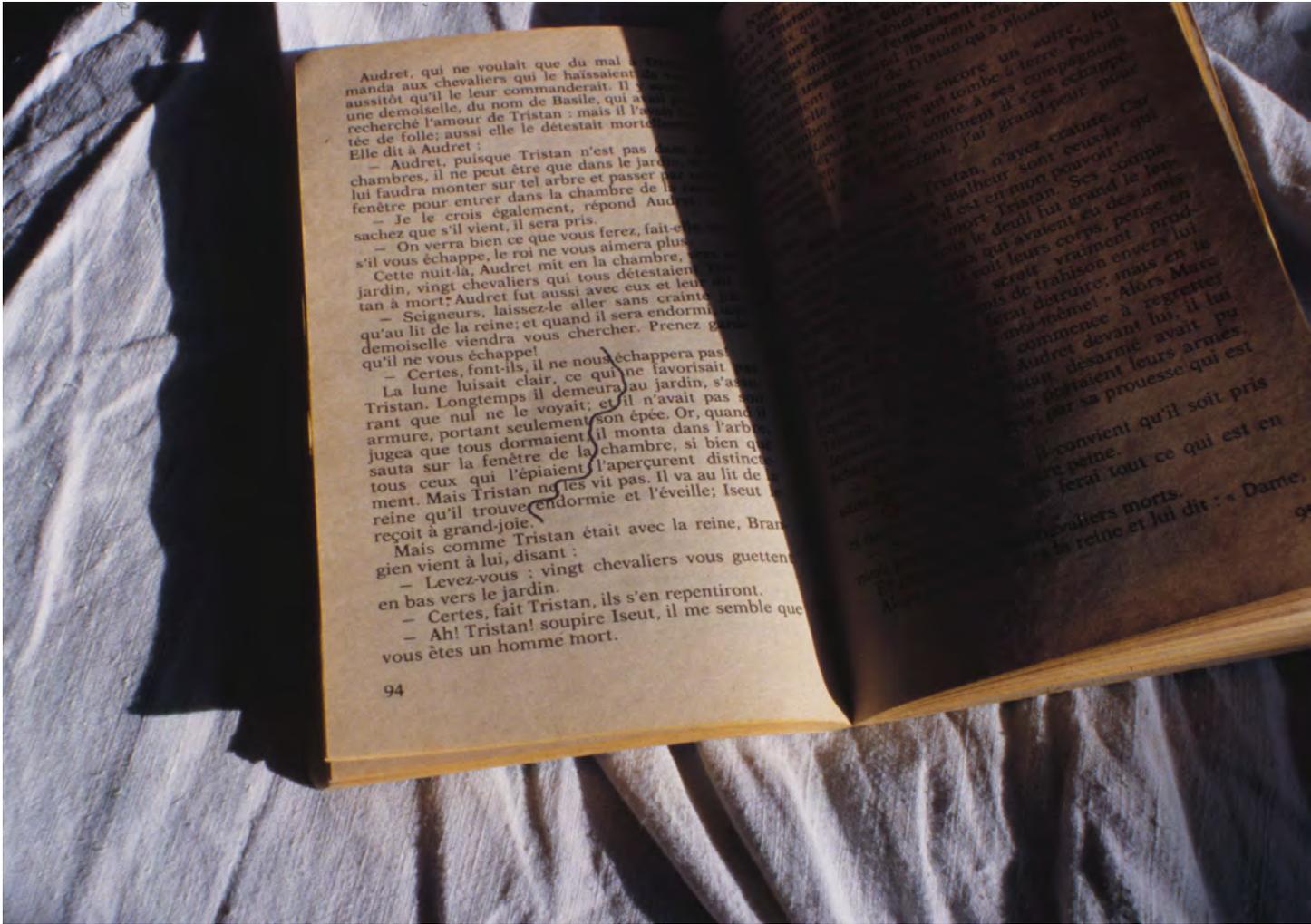
\*

324 Marcel Duchamp s'intéresse au langage, aux calembours, aux jeux de mots. Il cherche à produire des œuvres qui n'ont aucun sens, il veut défaire le langage, de l'intérieur. C'est une chose difficile et complexe. Il ne suffit pas de faire ou d'écrire n'importe quoi. Le sens est partout. Il écrit alors un texte avec l'idée de le vider de toute intention signifiante. Voilà ce qu'il obtient : « Conclusion : après maints efforts en vue du peigne, quel dommage ! tous les fourreurs sont partis et signifient riz. Aucune demande ne nettoie l'ignorant ou scié teneur ; toutefois, étant donné quelques cages, c'eut une profonde émotion qu'exécutent toutes colles alitées. Tenus, vous auriez manqué si c'était trouvé là quelque prononciation »<sup>222</sup>. Ce texte à sa manière est *neutre*. À chaque fois qu'il ouvre un sens, qu'il amorce une signification, il la détourne ou la referme juste après. Ce texte n'a *littéralement aucun sens*, car Duchamp a tenté d'écrire de manière « normale » en modifiant la syntaxe à chaque fois qu'un sens commençait à poindre. Ce texte est littéralement insignifiant. Et pourtant, il se lit parfaitement bien. Il ne faut pas croire pour autant que cet exercice d'écriture soit facile. « Ne pensez pas que vous pouvez écrire cela en cinq minutes. Cela m'a pris au moins

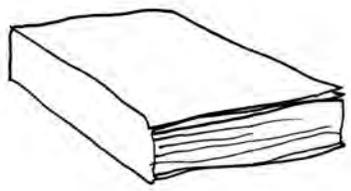
221 Barthes, *Le neutre*, *op.cit.* p.31

222 DDS, *op.cit.* p.255





Audret, qui ne voulait que du mal  
manda aux chevaliers qui le haïssaient  
aussitôt qu'il le leur commanderait. Il y  
une demoiselle, du nom de Basile, qui avait  
recherché l'amour de Tristan; mais il l'avait  
tée de folle; aussi elle le détestait mortel-  
Elle dit à Audret :  
- Audret, puisque Tristan n'est pas dans  
chambres, il ne peut être que dans le jardin.  
lui faudra monter sur tel arbre et passer par  
fenêtre pour entrer dans la chambre de la  
- Je le crois également, répond Audret.  
sachez que s'il vient, il sera pris.  
- On verra bien ce que vous ferez, fait-  
s'il vous échappe, le roi ne vous aimera plus.  
Cette nuit-là, Audret mit en la chambre,  
jardin, vingt chevaliers qui tous détestaient  
tan à mort; Audret fut aussi avec eux et leur  
- Seigneurs, laissez-le aller sans crainte  
qu'au lit de la reine; et quand il sera endormi  
demoiselle viendra vous chercher. Prenez garde  
qu'il ne vous échappe!  
- Certes, font-ils, il ne nous échappera pas.  
La lune luisait clair, ce qui ne favorisait  
Tristan. Longtemps il demeura au jardin, s'as-  
sant que nul ne le voyait; et il n'avait pas  
armure, portant seulement son épée. Or, quand  
jugea que tous dormaient, il monta dans l'arbre,  
sauta sur la fenêtre de la chambre, si bien que  
tous ceux qui l'épiaient l'aperçurent distincte-  
ment. Mais Tristan ne les vit pas. Il va au lit de  
reine qu'il trouve endormie et l'éveille; Iseut  
reçoit à grand-joie.  
Mais comme Tristan était avec la reine, Bran-  
gien vient à lui, disant :  
- Levez-vous : vingt chevaliers vous guettent  
en bas vers le jardin.  
- Certes, fait Tristan, ils s'en repentiront.  
- Ah! Tristan! soupire Iseut, il me semble que  
vous êtes un homme mort.



deux semaines pour le faire, parce que chaque fois que je voyais poindre du sens, il fallait que je réécrive »<sup>223</sup>. Le résultat est amusant, mais finalement assez fade. Rien ne ressort de la lecture. Ni sens, ni métaphore, ni association (au sens surréaliste). Ne reste qu'une étrange indifférence.

463

\*

Pour une photographie, j'ai dessiné une ligne qui circulait entre les mots d'une page d'un roman que je lisais à l'époque. Cette ligne est une flânerie, une rêverie, un jeu qui me fait circuler entre les mots. Peut-être y a-t-il également derrière ce geste discret une forme de défiance vis-à-vis du sens, et du message que portent les mots ? *Dire* c'est toujours nommer une chose abstraite, c'est choisir un camp, celui de l'identité, de l'être, de la substance. Les *infranuances* au contraire ne disent rien, elles *montrent* plutôt. Cela me rappelle à nouveau le « principe » de « co-intelligence des contraires » énoncés par Marcel Duchamp : « Du principe de contradiction, défini seulement par ces 3 mots : c. à d. *Cointelligence des Contraires (abstrait)*, abroger toute sanction établissant la *preuve de ceci* par rapport à son contraire abstrait *cela*.<sup>224</sup> » Par ce biais il cherche à trouver un moyen d'échapper à la « prévarication » du sens. En décidant de pouvoir tenir d'un jour sur l'autre des positions opposées, il s'autorise une liberté vis-à-vis de la logique, et choisie d'être à l'écoute du moment (sans respecter un quelconque « devoir d'identifier »). Cette position de Duchamp me rappelle également une phrase de Roland Barthes dans l'Empire du signe : « Le zen tout entier mène la guerre contre la prévarication du sens. On sait que le bouddhisme déjoue la voie fatale de toute assertion (ou de toute négation) en recommandant de n'être jamais pris dans les quatre propositions suivantes : cela est A — cela n'est pas A — c'est à la fois A et non-A — ce n'est ni A ni non-A<sup>225</sup> »

325

110

\*

À force de « balader » le neutre à travers différents domaines et champs (la politique, la littérature, la philosophie, la linguistique, etc.) ce concept devient trop large pour moi. Même si je retrouve des points communs très forts, *l'infranuance* désigne quelque chose de plus précis, une manière de sentir et de ressentir, de voir et de percevoir. Le projet de Barthes de « balader » son concept à travers différents champs m'éloigne en fait de lui. Autant le *punctum* m'avait semblé trop étroit (essentiellement applicable au domaine de la photographie) autant le *neutre* me semble bien trop large. Il englobe et dépasse largement ce que j'entends par *infranuance*. *L'infranuance* désigne

326

223 Entretien de Marcel Duchamp avec Sidney, Harriet et Carroll Janis. Archive P.M.A.

224 Duchamp, *Notes, op.cit.* p.112

225 Roland Barthes, *L'empire du signe, op.cit.* p.99

*simplement* une réalité, une perception trop fine, trop petite, trop discrète pour que notre attention la note sans une concentration particulière.

\*

327 Le concept de *neutre* est d'une grande richesse et participe de cette « diaphoralogie » (la « science des nuances ») à laquelle Barthes aspire. Il ne s'agit pas seulement de faire un travail de collecte et de réflexion autour de ces nuances infinies qui nous entourent. Il s'agit à partir d'elles d'inventer une sorte d'art de vivre, une manière de voir et de respirer, moins arrogantes, plus attentives, plus « douces ». Même si le champ couvert par le concept de neutre peut sembler plus large et moins précis que celui que je souhaite mettre en avant autour de *l'infranuance*, c'est une notion dont je  
118 me sens très proche et qui participe selon moi d'un même terrain de recherche.

### Le punctum

328 *La Chambre Claire : Note sur la photographie* est un livre de Roland Barthes, publié en 1980, quelques mois avant sa mort, dans lequel celui-ci s'interroge sur la nature et l'essence de la photographie. *La Chambre claire*, par opposition à la chambre noire où l'on développe la photo, est un éclaircissement, une philosophie. Les photos qui intéressent Roland Barthes sont celles devant lesquelles il éprouve un plaisir ou une émotion. Il ne tient pas compte des règles de composition d'un paysage. Devant certaines photos, il se veut sauvage, sans culture. À partir des photos qu'il aime, il essaie de formuler une philosophie qui est plus une théorie du regard et des manières de voir. N'étant pas photographe, il n'a à sa disposition que deux expériences : celle d'une personne qui voit et celle d'une personne qui est vue. Il prend donc les photos qu'il aime pour analyse et dit qu'elles l'animent et qu'il les anime. C'est l'attraction qui les fait exister à ses yeux. C'est leurs sentiments. Il aime les dualités, les personnages dissemblables, les scènes hétéroclites... Il nomme  
178 deux éléments qui suscitent son intérêt pour une photo : le *studium* (le goût pour quelqu'un ou quelque chose). Le *punctum* (la piqûre, un détail poignant). Par exemple : une famille noire américaine<sup>226</sup>. Barthes décrit l'image, la situe, historiquement, la « comprend ». La photographie devient un bon sujet culturel. Cette première manière de voir constitue le *studium*. Mais un des personnages porte un collier autour du cou. Ce détail attire irrémédiablement Barthes et constitue son *punctum*<sup>227</sup>. Grâce à lui, un champ aveugle se crée (une sorte de « hors champ »),

226 Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma Gallimard, 1980, Paris, page 75

227 Barthes s'en explique quelques pages plus loin. Ce collier en fait lui rappelle celui d'une parente qui resta seule toute sa vie (et pour qui il ressentait de la peine). Barthes associe ce collier à ce souvenir inattendu.



James Van der Zee, *Portrait de famille*, 1926





conférant à ce portrait une vie extérieure.

\*

J'ai photographié ces dix dernières années un nombre incalculable de chaussées en ville. C'est un fragment d'espace assez banal. Tous les jours, nous marchons dessus pour nous rendre au travail par exemple. Pourtant il est recouvert d'une somme d'accidents très variés. Trous, fissures, chewing-gums, capsules encastrées dans le goudron, taches diverses, travail, reprises et réparations passées, herbes folles, empreintes dans le béton frais, etc. Parmi ces choses, ses signes certains nous parviennent et d'autres pas. *L'infranuance* demande de modifier notre manière de regarder notre environnement. Nous sommes habitués à observer et à agir dans un cadre et une reconnaissance de ce qui nous entoure. Ce que Roland Barthes, parlant de photographie, dans son livre *La chambre claire* appelle le *studium* : « Ce que j'éprouve pour ces photos relève d'un affect moyen, presque d'un dressage. Je ne voyais pas, en français, de mot qui exprimât simplement cette sorte d'intérêt humain ; mais en latin, ce mot, je crois, existe : c'est le *studium*, qui ne veut pas dire du moins tout de suite, "l'étude", mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière. »<sup>228</sup> Le *studium* désigne une attention globale, utilitaire, permettant de décoder le sens général d'une image ou d'une scène (son « message ») De la même manière, le *studium* serait ce qui nous permet de nous déplacer, de trouver notre chemin en ville en reconnaissant tel lieu, en repérant tel panneau, en « lisant » la ville, etc. Mais à ce regard efficace et transversal, Barthes oppose ce qu'il appelle le *punctum* : « Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu (...) Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc le *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne). »<sup>229</sup> Le *punctum* est donc ce qui coupe, ce qui pointe, c'est un détail infime échappant à la « raison » dans l'image et qui, pourtant, ne cesse de me « faire signe ». C'est par exemple cette chaussée dont un fragment de peinture jaune s'est effrité. Tombant sur cette image dans la rue, je ne peux que ressentir une certaine attirance et prendre une photographie. Ce détail ne signifie rien en particulier et pourtant il n'est pas rien, puisqu'il continue de m'attirer.

329

426

576

228 *ibid.* p.48

229 *ibid.* pp 48-49

\*

330 Le *punctum* c'est donc ce petit détail, cette tache sur la chaussée, cette forme particulière d'un nuage, ou d'un visage qui à un moment donné attire mon attention, m'interpelle<sup>230</sup>. Il « pique » notre attention, il nous « touche ». Il est pointu et fait « tache ». Chez Barthes, au fur et à mesure des pages, la fascination du *punctum* va s'opposer au *studium*, définissant deux régimes de regards. Le premier (le *studium*) large et flottant, participant plus d'une forme de reconnaissance du sujet et d'éducation qui nous fait « lire » l'image comme on lirait une histoire ou un paysage. Le second (le *punctum*), précis, petit et pointu, attirant notre attention comme par un effet d'aimantation, de pulsion, voire de fantasme. Car ce qui est étrange c'est la fascination qu'exerce sur nous ce détail semblant inverser l'ordre du regard. Ce n'est plus nous qui l'observons, mais c'est lui qui nous pointe, qui nous pique, « comme une flèche ». Si le *studium* relève donc d'une certaine forme de savoir, 181 d'éducation et d'aptitude à saisir « ce qui se passe », le *punctum* est une percée, un trou dans la grille de lecture qui me séduit par son charme et l'étrange envoutement qu'il produit en moi. Il 91 est difficile d'expliquer les raisons qui motivent cette fascination.

\*

331 Le *punctum* ouvre un champ et permet de considérer le détail dans la photographie sous un œil nouveau. Le détail n'est pas seulement une ornementation, un prolongement du propos (du *studium*) sous d'autres formes, il est un discours dans le discours, une image dans l'image. Littéralement il troue l'image. Un *punctum* est donc un détail dans une image, un élément si petit qu'il passe aisément inaperçu. Pour le voir, il faut faire preuve d'attention, il faut être prêt à l'accueillir. Cette définition simple cache un certain nombre de différences, voire de désaccord avec ce que j'entends par *infranuance*. Mais prenons un exemple d'une *infranuance* parmi ceux que j'ai pu glaner dans mes carnets de notes : « En été. L'odeur qui monte du sol juste après une fine pluie » :

1/ tout d'abord il faut noter que cet exemple ne renvoie pas au domaine de l'image, mais à celui de l'odeur. Alors que le *punctum* ne s'attache à décrire que des détails visuels, l'*infranuance* relève donc de la perception en général quels que soient les sens touchés (odorat, vue, ouïe, toucher, goût).

2/ deuxièmement, pour Barthes le *punctum* vient malgré lui, presque au hasard. « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point »<sup>231</sup>. Quelque chose vient vers moi sans prévenir, et je le reçois. Cette force imprévisible, voire arbitraire du *punctum* n'est qu'une dimension de

230 Frederic de Manassein, *op.cit.*

231 Barthes *op.cit.*, p.68



Une sorte de lapsus visuel...





*l'infranuance*. À l'inverse, la plupart des *infranuances* (les plus intéressantes selon moi) peuvent être retrouvées à différents moments, nommées, pointées, partagées. Je peux ressentir cette odeur particulière après la pluie, la communiquer autour de moi («tu as senti cette odeur ?»), en refaire à chaque fois l'expérience, etc. De même lorsque je décide de partir en flânerie pour « dégoter » des images (et des *infranuances*), lorsque je tente dans cette thèse de définir un certain nombre de « procédures » (dont je parlerai dans la deuxième partie), je montre selon moi que l'on peut aborder *l'infranuance* de manière systématique et les « déloger ». C'est l'inverse du hasard.

3/ troisièmement Barthes, à cette époque très influencé par la psychanalyse rattache le *punctum* à l'individu et aux fantasmes qu'il projette dans une image. Lorsque dans une photographie Barthes est « piqué », attiré par la large ceinture d'un des personnages, où les bras croisé d'un autre, ce détail ne touche que lui<sup>232</sup>. La plupart des *punctums* ne sont pas partageables. Ils sont purement subjectifs. En ce sens le *punctum* rappelle presque le lapsus. Il est une sorte de « lapsus visuel ». Il faut probablement voir dans cette facette du *punctum* l'intérêt que Barthes portait à la psychanalyse à l'époque de la rédaction du livre.

4/ enfin Barthes donne au *punctum*, et à la photographie en général, le pouvoir d'incarner une présence. Petit à petit, au fur et à mesure du texte, Barthes identifie ce *punctum* à la force du deuil et à ce qui au sein de l'image témoigne d'un « ça a été ». « En attestant que l'objet a été réel, elle [la photographie] induit subrepticement à croire qu'il est vivant. »<sup>233</sup>. Cette question du « ça a été » développé dans la deuxième partie du livre de Barthes n'a plus grand-chose à voir avec *l'infranuance*. Il s'agit, à l'époque où Barthes vient de perdre sa mère, d'une méditation sur le temps et la force de présence d'une image. Cette partie du livre finit de m'éloigner du *punctum*.

\*

Le *punctum* et *l'infranuance* partagent un même goût pour la discrétion et le détail. Barthes cherche à décrire non seulement des photographies, mais un certain « régime du regard », se logeant dans les marges de la vision et échappant au « discours » de/dans l'image. Toutefois un certain nombre de différences fortes persistent selon moi : ni arbitraire (le détail qui nous « tombe » dessus), ni purement subjectif (la projection inconsciente de soi dans l'image), ni seulement visuel (la limitation du *punctum* au domaine exclusif de la vision), ni remémoration du deuil (la photographie comme « ça a été »)... *L'infranuance* partage avec le *punctum* de nombreux points communs sans se confondre avec lui.

\*

232 Barthes, *Oeuvres complètes V*, Paris, Seuil, p.822

233 Barthes *op.cit.* p123.

La force du *neutre* et du *punctum* est de proposer des notions qui remettent en cause une certaine manière de voir et de sentir. Habituellement, nous souhaitons « comprendre » une image, la lire. Le *punctum* et le *neutre* montre qu'il est possible de ressentir et de penser sans faire appel au sens commun et à la logique. *Le neutre est ce qui échappe au paradigme du sens. Le punctum est ce qui fait trou dans le discours de l'image (son studium)*. Finalement, des *infranuances*, il n'y a pas grand-chose à dire. Il faudrait en permanence essayer de les voir et, ensuite seulement, essayer d'en parler. Cette défiance vis-à-vis des mots et du sens, on la retrouve de manière plus marquée au sein d'une culture éloignée de la nôtre : celle de la Chine. N'y a-t-il pas un parallèle à tracer entre *l'infranuance* et une certaine « sagesse » chinoise ?

#### d. Esthétique de la fadeur

##### Saveur sans goût

323 J'ai réalisé dans la rue, à Cluj-Napoca (en Roumanie) une photographie d'un mur beige sur lequel un peintre a repassé une couche de peinture également beige pour masquer probablement un graffiti. Les deux couleurs sont extrêmement proche, mais suffisamment éloignées pour que l'on puisse sentir la nuance. Cette photographie est très « fade » et ne présente, *a priori*, aucun intérêt. J'ai d'ailleurs hésité un moment avant de la prendre. L'exercice de l'aperception nous pousse à saisir ce genre de détails, si discrets qu'ils passent inaperçus. Ils se logent *entre* les choses et semblent, au premier abord, ne présenter aucun intérêt. On les voit, avec le temps on les « apprécie ». Mais que peut-on en dire sinon qu'ils sont *là* ? La difficulté tient aussi à ce que cette manière de voir et de sentir (par les détails, dans la discrétion et la « fadeur ») ne correspond pas à notre culture occidentale. Quand, voyant un cheval nous disons « cheval », nous manipulons toujours un concept, un idée, jamais une réalité. Entre le mot et la chose, il y a toujours ce divorce. C'est pour cette raison que l'on dit de certaines images charmantes qu'elles « nous laissent sans voix », que « les mots nous manquent ». Notre langage sert à désigner les choses à partir de leur concept général. Le mot « cheval » désigne tous les chevaux (et donc aucun en particulier). Le langage fuit les apparences pour désigner l'idée, le concept des choses elles-mêmes. Or je ne photographie que des apparences. Aussi je me sens parfois en décalage. Quel intérêt peut-il y avoir à photographier une nuance de beige sur un mur ? C'est un détail. Culturellement nous serons amenés à ne pas considérer une telle nuance. Alors pourquoi continue-t-elle de m'interpeller ? Le langage lui-même semble porter ce jugement négatif : les « détails » sont par définition secondaires. Le « neutre » est ce qui est sans saveur. La « ruse » (que nous aborderons





dans la deuxième partie) est fourbe, voire machiavélique. La « discrétion » est souvent perçue comme un manque de caractère, etc. C'est comme si notre culture tout entière avait choisi le camp de l'être (durable, immatériel) contre celui des apparences, le camp de l'unique contre celui du multiple, du général contre le singulier. Pourtant cette condamnation (*implicite*) n'a pas eu lieu partout. D'autres cultures (la culture arabe et la culture chinoise) ont pris d'autres voies, plus en accord avec ce que je cherche à faire. J'ai par exemple trouvé dans les livres de François Jullien une introduction à la pensée chinoise. Cette sagesse me semble très proche de ce que je cherche à montrer dans cette thèse. Il a notamment écrit un livre sur *la fadeur*<sup>234</sup>.

156

\*

Saveur du chewing-gum qui a perdu son goût après quelques minutes. Fade et plat. Le garder en bouche le plus longtemps possible. *Apprécier sa fadeur*.

324

\*

Qu'est-ce que la fadeur dans la culture chinoise ? *Dàn* (prononcer *tan*) signifie tout à la fois :

325

1/ *fadeur* (du goût dans les aliments)

2/ détachement (intimité de la personne)

3/ réserve (attitude envers les autres et le monde). Parmi ces diverses traductions, François Jullien a choisi celle qui se rapporte au sens gustatif : l'art de vivre chinois accorde beaucoup d'importance à la cuisine (un poème chinois « se déguste »). Dans la culture occidentale, on n'apprécie pas ce qui est fade. Quand je montre mes photographies, beaucoup de personnes restent interloquées. Sans être tout à fait indifférentes, elles ne parviennent pas à en saisir le sens. Les images leur paraissent « étrangement banales ». Cette étrange banalité est le fruit d'une attention aux petites variations. Par exemple l'eau est fade (gustativement). La *fadeur* est ainsi l'absence de toute saveur marquée (« le goût de l'eau pure », qui n'est ni salée, ni sucrée, ni acide, ni amère, ni...). Mais si je goûte l'eau de deux sources différentes, la *fadeur* m'apprend (m'oblige) à les différencier. La *fadeur* est donc l'inverse de l'indifférence. *Elle est attention extrême aux petites nuances*. Le plat le moins épicé, l'attitude la plus discrète, le spectacle le plus ennuyant sont des occasions répétées de développer cette attention au presque-rien et d'éviter l'ossification du sens.

\*

234 Jullien François, *Eloge de la fadeur*, livre de poche collection biblio essais, Paris, 1991

326 Le tofu est un aliment troublant pour un Occidental. Lorsqu'on le découpe et qu'on le cuisine,  
il ne présente aucun goût ni aucune couleur particulière. Par contre, dès que vous le mélangez à  
une sauce ou un autre aliment, il en prend immédiatement le goût. Le tofu est sans saveur, mais  
625 il est disponible. Il a toutes les saveurs, selon la situation.

\*

327 Inviter des amis à dîner et leur servir de l'eau tiède.

\*

328 L'absence de goût, tout comme l'absence de « caractère » d'une *infranuance* n'est donc pas un  
manque, un défaut, mais au contraire une qualité, une disponibilité. Etre fade, c'est être disponible,  
c'est ne pas s'engager dans une voie unique mais se situer au seuil des choses, au moment même  
506 où elle vont basculer.

### La disponibilité

329 Une autre dimension de la *fadeur* tient à sa force de retrait. Quand je suis dans la *fadeur*, je ne  
558 m'engage dans aucune voie je reste au milieu. Ce milieu n'est pas le « juste milieu » occidental  
(la juste distance, l'équilibre ou pire, la *synthèse*). Il désigne un état particulier ou, aucune voie ne  
prenant le dessus, la situation reste disponible et ouverte. Je repense à cette phrase de Duchamp :  
« Le possible est un infra mince »<sup>235</sup>. La *fadeur* est également un possible. Il en est de la *fadeur* et  
de l'*inframince* comme du Tao :

« Le Tao est fade et sans saveur :

il ne peut être aperçu,

il ne peut être entendu,

532 mais il est inépuisable »<sup>236</sup>

\*

330 Essayer de faire une oeuvre qui ne contient aucun choix, aucun goût, aucune inclination.  
Qui ne cède même pas au plaisir de l'indifférence. Faire un objet ou une action qui n'a pas de

235 Duchamp Marcel, *Notes, op.cit.* p.21

236 Laozi cité par François Jullien, *Eloge de la fadeur*, Livre de poche collection biblio essais, Paris, 1991, p.36





Marcel Duchamp, *In advance of a broken arm*, 1964

caractéristique particulière. Qui ne provoque aucune émotion. Et qui est pourtant là. Je réalise que c'est exactement ce que Duchamp a essayé de faire avec ses ready-made...

414

\*

J'adore les nuanciers de peintre. Décomposition lente et graduelle d'une teinte vers une autre.

331

490

\*

Les Chinois associent à *dàn* un quatrième sens, celui de *disponibilité* : celui qui reste « sur sa réserve », qui est « détaché », est en même temps « disponible ». La *fadeur*, c'est certes l'absence de toute saveur marquée (« le goût de l'eau pure », qui n'est ni salée, ni sucrée, ni acide, ni amère), mais c'est aussi la disponibilité envers chacune de ces saveurs et donc toutes les saveurs à la fois. Quand je cherche une aperception, que je me promène à la recherche d'une chose dont je ne connais pas encore la nature, la qualité ni la place, je suis dans un état de disponibilité. Dans une certaine mesure je suis fade : au centre de tout. Prêt à prendre n'importe quelle direction à n'importe quel moment.

332

128

\*

La *fadeur* n'est pas à proprement parler une qualité, ou une attitude spécifique. Il y a un piège ici : si être « fade », c'est n'occuper aucune position particulière (et de ce fait être disponible pour toutes les positions, quelles qu'elles soient), la *fadeur* ne peut pas être une attitude comme les autres : on ne serait plus alors disponible pour rien... Être fade c'est être capable de s'engager dans une voie quand elle est pertinente, puis de s'en retirer quand il le faut pour s'engager dans la nouvelle voie pertinente. Même si, de toute évidence l'histoire occidentale diffère en tout point de la tradition des lettrés chinois, ne peut-on tracer un parallèle entre la *fadeur* chinoise et la disponibilité du flâneur occidental ? Lui aussi est disponible, détaché, réservé et attentif aux détails insignifiants qui zèbrent la surface de la ville. Si donc Chine et Occident s'opposent, rien n'empêche d'imaginer que la sensibilité à la *fadeur* qui s'est élaborée en Chine sur plusieurs millénaires existe sous une forme marginale dans notre propre culture.

333

574

\*

Quelqu'un me demande comment ça va  
Ça va

334

Je parle du temps qu'il fait

676 *Fadueur* (exquise) de la discussion

\*

335 Dans une de mes vidéos, je me suis filmé en train de rapper des carottes. La séquence dure assez longtemps. Lorsque j'ai enregistré cette séquence, je n'ai pas souhaité filmer l'ennui, la répétition et le quotidien comme une habitude sans intérêt. Au contraire je souhaitais montrer que l'on peut réaliser une activité de ce type tout en lui accordant toute son attention. La *fadueur*, la disponibilité doivent pouvoir s'exercer non seulement dans les moments où rien ne se passe, mais également quand nous sommes occupés par une activité contraignante. La « *fadueur* », c'est la vigilance qui permet de déterminer à chaque instant, en fonction de la situation rencontrée, l'attitude à prendre, la pensée à avoir, les démarches à entreprendre ; c'est la panoplie complète des aptitudes que peut avoir un être humain, disponibles et prêtes à l'emploi ; c'est la souplesse d'esprit qui, au sein même de la concentration exigée par une tâche précise, permet de garder la conscience du caractère spécial et limité de cette tâche et se tient prête à revenir au point de disponibilité central dès qu'elle aura été accomplie. La « *fadueur* », ce n'est pas la neutralité, mais la  
534 disponibilité ouverte, la souplesse de l'être humain au maximum de son efficacité.

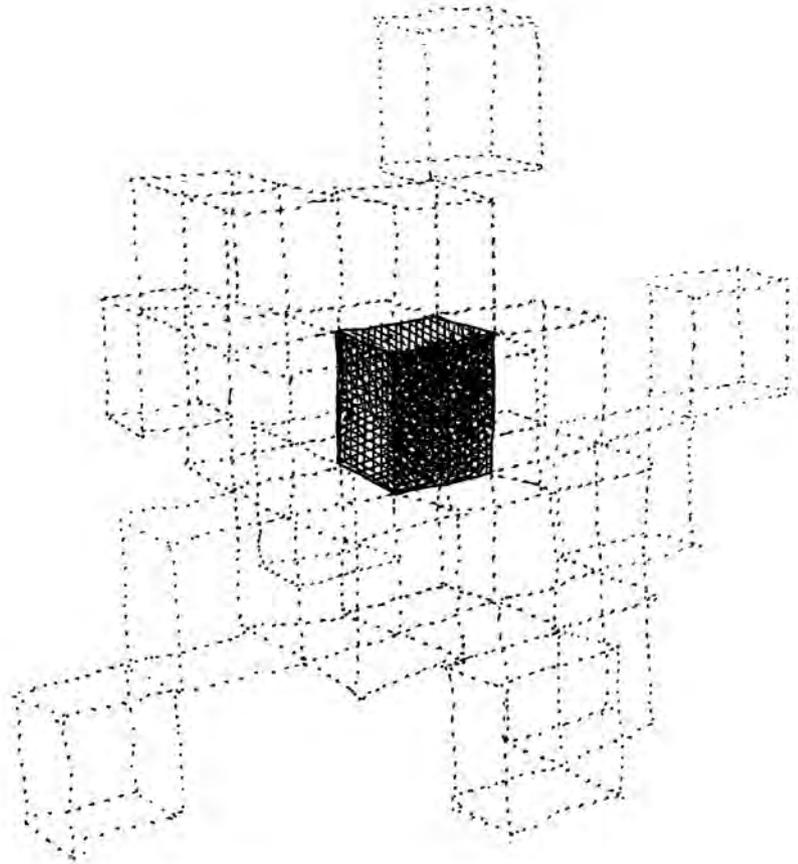
\*

336 « La mise en bouteille du vin de Bordeaux (...) Chaque mouvement a sa propre utilité. Ils passent les bouteilles. Il existe un plaisir de l'efficacité, celui de faire les choses librement et sans effort (...) «C'est comme pour certains peintres qui nous disent qu'ils sont parfois dans un état tellement merveilleux que c'est comme si la peinture se peignait d'elle-même, explique Allan Kaprow, c'était la mise en bouteille du vin qui se mettait en bouteilles tout seul. C'était merveilleux. Et je  
406 pense que tout pourrait être comme cela, si nous y faisons attention. »<sup>237</sup>

\*

337 Quand je photographie le vide entre deux objets, je refuse de choisir entre photographier un objet ou un autre. Je choisis de ne pas choisir. En photographiant ce qu'il y a *entre* les choses, je reste disponible, je ne saisis que la *fadueur* de l'air transparent. L'éloge de la *fadueur* est une incitation à la disponibilité, au refus de toute ossification de l'initiative dans les structures propres à une

237 Tillman, Robert Filliou. Nationalité poète, Les presses du réel, Paris , 2007, p.251





spécialité.

146

\*

Faire tout ce que je fais d'habitude. Passer une journée entière sans rien changer à ce que je fais pendant la semaine. *Et pourtant, considérer pendant que je fais cela que cette journée est absolument unique.* Essayer de conserver cette qualité de regard pendant le plus longtemps possible les jours qui suivent.

338

\*

Tout comme l'*inframince*, la *fadeur* ne se limite pas au domaine du goût. Elle s'applique à tous les autres sens, arts et à la vie en général. La poésie chinoise par exemple est traversée par ce penchant au fade : « Pour composer un poème, autrefois comme aujourd'hui. Il n'y a que de créer du plat et fade qui soit difficile. »<sup>238</sup>

339

312

\*

« Il faut y aller plus doucement, presque bêtement. Se forcer à écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne.»<sup>239</sup>

340

38

\*

Je dessine et je prends des photographies et l'une des premières manifestations de la *fadeur* pour moi s'incarne dans une certaine palette de couleurs.

341

300

## Couleurs fades

Plusieurs de mes photographies tentent de saisir des nuances colorées très discrètes. Murs repeints gris sur gris, surface à moitié lavée, blancheur nuancés. Gris, ocre, camaïeu, grisaille, camée... Ces teintes, souvent ternes, laissent le regard deviner une couleur cachée (jaune, orange, vert, bleu...), à peine esquissée. Lors de son voyage en Chine Barthes évoque cette *fadeur* au détour d'une de ses notes : « Nous laissons alors derrière nous la turbulence des symboles,

342

238 Wu Ke, critique littéraire, du XIIIe s.

239 Perce George, *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris, 1974, P.100

nous abordons un pays très vaste, très vieux et très neuf, où la signification est discrète jusqu'à la rareté. Dès ce moment, un champ nouveau se découvre : celui de la délicatesse, ou mieux encore (je risque le mot quitte à le reprendre plus tard) : de la *fadueur* »<sup>240</sup>. Roland Barthes en parlant d'« indistinction » désigne l'impossibilité de nommer une chose. Le *neutre* et le *fade* se rejoignent : tous deux évoquent une forme, un signe qui ne signifie plus, pas, ou à peine. Le gris par exemple (et peut-être plus nettement encore le « camaïeu »), dans sa nuance propre, échappe à la distinction du noir et du blanc. Il est fade et ne se distingue qu'à peine d'une teinte à l'autre. Selon Barthes cette indistinction est jugée inacceptable. Elle coupe l'herbe du sens sous le pied et empêche toute forme de généralisation (de signification). « On voit donc qu'en définitive la plus grande opposition, celle qui à la fois fascine et est la plus difficile à penser dans la mesure où elle se détruit en se posant, c'est celle de la distinction et de l'indistinction, et c'est là l'enjeu du Neutre, c'est pourquoi l'enjeu du Neutre est difficile, provocant, scandaleux »<sup>241</sup>. Ne reste sous nos yeux qu'une nuance, absolument singulière et se donnant à voir comme telle. Il y a donc dans le fade (et dans le neutre) une vertu politique puisqu'elle enseigne la défiance vis-à-vis du sens et de la langue<sup>242</sup>.

\*

343 « Les 9 Moulins Mâlic sont tous passés au minium ; ils ne sont pas peints, ils attendent qu'on leur  
518 donne une couleur. Je me refusai à la couleur : le minium est une couleur sans en être une. C'est  
le genre de choses qui me travaillait à l'époque »<sup>243</sup>

\*

344 Qu'il s'agisse de la saveur, de la disponibilité ou de la perception des couleurs, le *fade* est un  
concept qui va à contre-courant de nos manières de penser. Là où un occidental pense et raisonne  
à partir de concept, la pensée chinoise permet d'envisager d'autres formes de représentation.

240 Barthes Roland, *Alors la Chine*, Paris, Christian Bourgeois, p.22

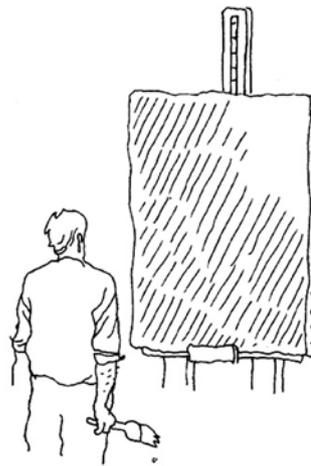
241 Barthes Roland, *Le Neutre*, *op.cit.* p.84

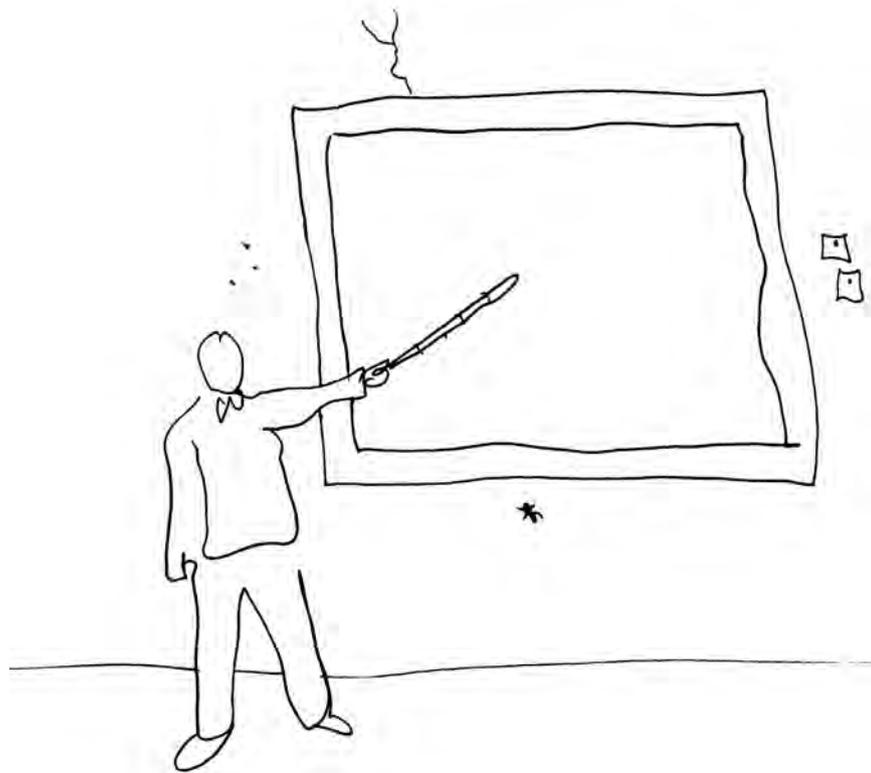
242 Barthes Roland ira jusqu'à dire, dans une sorte de surenchère, que «la langue est fasciste»

243 Cabanne Pierre, *op.cit.* pp.81-82



Marcel Duchamp, *Le Grand Verre* (*La Mariée mise à nue par ses célibataires, même*), 1915 – 1923





### Intermède III

En baladant mon concept *d'infranuance* dans différentes situations et en le confrontant au concept d'artistes et de penseurs dont je me sens proche, j'ai la sensation d'avoir une vision plus précise de mon travail. D'une part, ce qui au commencement m'apparaissait comme lié au quotidien (et à la quotidienneté) s'est peu à peu révélé pour finalement délimiter un territoire plus petit, plus étroit, mais également plus riche selon moi : l'aperception des *infranuances* (la discrétion). Que ce soit au travers de la *fadeur*, de l'*inframince*, du *dettaglio* ou du *neutre*, j'ai pu repérer des points communs et des différences à l'intérieur de ces différents concepts. Cela m'a permis de délimiter un champ théorique, historique et expérimental, une filiation où m'inscrire (et inscrire mon travail plastique). Cela m'a également permis de me différencier discrètement de ces différentes approches pour donner au final une définition générique et personnelle de *l'infranuance*. *L'infranuance est une petite perception, une variation discrète, mais singulière dans le flux de mon quotidien.*

Je ne sais pas si ce que je fais dans cette thèse est « scientifique ». J'essaie de cartographier un territoire de jeu et de travail. J'ai commencé par aborder mon travail plastique autour de la question de la vie quotidienne. Celle-ci m'est apparue comme étant fondamentalement *discrète*. J'ai dégagé de ce terrain de jeu deux axes, deux pratiques : *l'infranuance* et le *petit usage*. Si ces notions valent pour mon travail, ne peuvent-elles fonctionner pour d'autres travaillant dans la même ligne (sur le même terrain) que moi ?

Dans son cours au collège de France autour du neutre, Roland Barthes énonce un programme de recherche scientifique à élaborer : la diaphorologie. « (...) nous sommes scientifiques par manque de subtilité. – J'imagine au contraire, par utopie, une science dramatique et subtile, tendue vers le renversement carnavalesque de la proposition aristotélicienne et qui oserait penser, au moins dans un éclair : il n'y a de science que de la différence »<sup>244</sup>. Il revient sur ce thème dans un de ses cours au collège de France : « La Nuance : la prendre fortement, généralement, théoriquement, pour une langue autonome ; à preuve qu'elle est névrotiquement censurée, refoulée par la civilisation grégaire d'aujourd'hui. [...] J'ai déjà parlé plusieurs fois de la nuance, comme pratique fondamentale de communication ; j'ai même risqué un nom : diaphorologie »<sup>245</sup>. C'est une forme de *diaphorologie* que j'aimerais tenter maintenant. L'aperception consiste à prendre conscience (ou à produire) de(s) petites perceptions au quotidien, des *infranuances*. Pour saisir ou inventer ces aperceptions (toujours fuyantes et difficile à capter), j'ai développé dans le

244 Barthes Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 219

245 Barthes Roland, *La Préparation du roman I et II*, op.cit., p. 81

temps des « techniques », des « manières-de-faire ». Ces manières-de-faire ne sont pas en nombre infini. « Pour les penser, on doit supposer qu'à ces façons de faire correspondent des procédures en nombre fini (l'invention n'est pas illimitée et, comme les "improvisations" au piano ou à la guitare, elle suppose l'application et la connaissance de codes) et qu'elle implique une logique des jeux d'action relative à des types de circonstances. <sup>246</sup>» *J'ai donc tenté dans un second temps, en regardant mes images, de trouver des formes récurrentes, des procédures, des « techniques ».*

Y a-t-il des types d'*infranuances* ou toutes les *infranuances* sont-elles équivalentes ? Y a-t-il des manières de faire apparaître, voire de produire des *infranuances* ? L'*infranuance* relève-t-elle essentiellement du domaine visuel ou peut-on l'étendre à d'autre champ de la perception ? C'est à partir de cette nouvelle base que je suis alors retourné voir mes images pour tenter de préciser ces premières réflexions. Premièrement nous avons vu que l'*infranuance* est fragile, éphémère et souvent difficile à isoler. Sa nature changeante et sa petite taille posent un problème de visibilité. Je ne souhaitais pas que les *infranuances* restent cachées, invisibles, imperceptibles. Au contraire, je crois que dans mes images je cherche à montrer ces *infranuances*, à les rendre clairement accessibles au spectateur. Il fallait donc inventer des manières de cadrer, de montrer, de désigner, de pointer ces *infranuances*. C'est la première procédure que j'aborderai dans la prochaine partie :

1/*Pointer*. Que ce soit par le cadrage où au moyen d'outils extérieurs (sculptures de poche, etc.) certaines de mes images se contentent de pointer (d'isoler) des *infranuances* rencontrées par hasard. Par « pointer », j'entends tous les systèmes et techniques qui me permettent de saisir les *infranuances*, de les isoler, ou de les « pointer du doigt ». Le premier type de pointage est bien entendu le cadrage lui-même. En cadrant, j'isole un élément de son contexte, je le rends visible. Certains détails étant si discrets que la photographie elle-même peine à les saisir, je me suis fabriqué petit à petit des « outils » me permettant de prolonger ce geste de cadrage. Les outils visuels que j'emploie sont comme des cadres agissant à l'intérieur de l'image. Les cartes colorées, la craie, les bandes de papiers, les gommes, etc. me permettent de souligner, de cerner, et d'attirer l'attention du spectateur sur l'élément qui m'a intéressé, dans telle ou telle situation.

J'ai noté que dans mes images, à plusieurs reprises, des objets sont dédoublés et mis en correspondance. Il peut s'agir de simples lunettes, de cuillères, de jouets pour enfant... Ce dédoublement était trop récurrent pour être anecdotique. J'ai donc abordé une deuxième procédure explorant la question du double (du dédoublement) et ses relations avec l'*infranuance*.

2/*dédoubler*. Le dédoublement d'objets identiques, ou de situations, produit un basculement de la perception. Il oblige à reconsidérer la question de la singularité, et les différences « *inframances* ».

246 Michel de Certeau, *op.cit.* p.40

Le redoublement peut impliquer d'insister, de refaire, de démultiplier un geste à l'infini (boules de papiers, punaises, entrouvrir les portes de la voiture...). Par extension, le redoublement peut ouvrir la notion de classification ou de collection. Avec le développement d'un travail vidéo à partir des années 2000, j'ai vu également apparaître des préoccupations nouvelles au sein de ma pratique, et notamment mon rapport au temps. Si l'*infranuance*, comme je le pense, peut s'appliquer à des domaines très variés (au goût, au son, au mouvement, à l'odeur, etc.) pourquoi pas à notre perception du temps lui-même ? Autour de la notion d'*infradurée*, j'ai tenté dans cette troisième procédure d'explorer les « *infranuances* temporelles ».

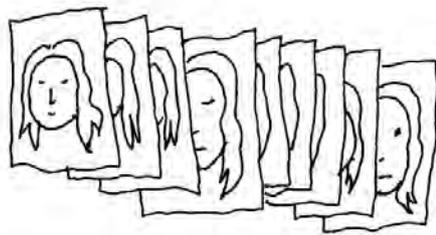
3/*ralentir*. La lenteur oblige à sentir les petites transformations et les écarts discrets entre les choses, dans le temps. Un grand nombre d'*infranuances* n'apparaissent qu'au bout d'un certain temps. Il faut accepter de prendre le temps, de flâner, de laisser les choses apparaître pour pouvoir saisir les petites nuances du quotidien. Ce travail de la lenteur permet d'aborder différemment notre quotidien et changeant de point de vue.

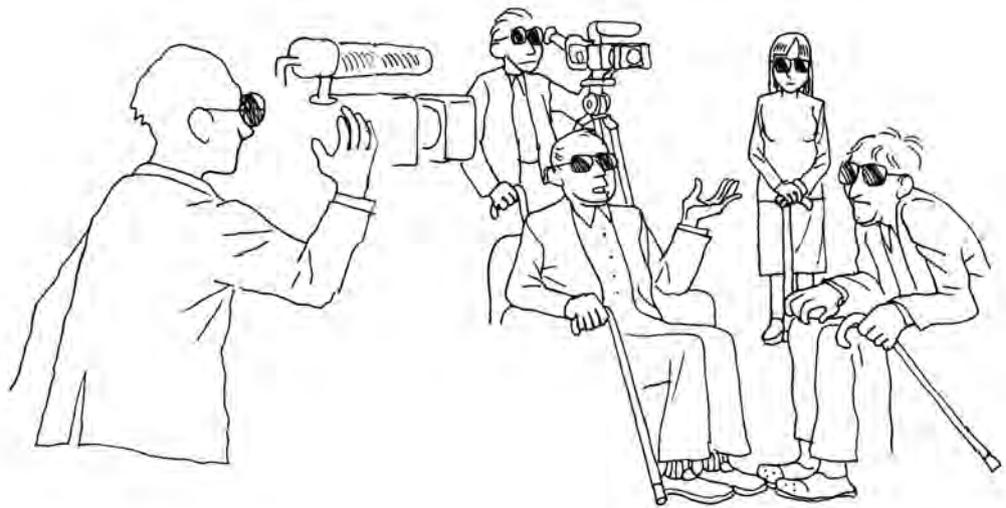
Enfin j'ai noté que de nombreuses images ne montrent rien, ou presque. Ce penchant pour le vide, pour le rien, pour l'absence m'a semblé être une procédure en soi.

4/*vider*. En faisant le vide, on pousse le regard à observer ce qu'il y a autour, ce qu'il y a entre les choses. Souvent les *infranuances* sont si discrètes qu'elles sont cachées par le bruit quotidien. En faisant le vide, en retirant plus qu'en ajoutant, on se donne la possibilité de rendre visible ces petites variations.

Chacune de ces quatre procédures permet selon moi d'isoler et de rendre visible des *infranuances*. Il s'agit bien de « techniques », de procédures permettant de faire de l'*infranuance* un véritable terrain de jeu et d'expérimentation.







## 1. Pointer

### a. Le cadrage

#### Pointer

Peut-on « cadrer » une infranuance ?

Les *infranuances* sont mobiles et fugaces. La première difficulté est donc de parvenir à les saisir 345  
et à les isoler. Comment « rendre » sensible une *infraodeur*, un *infracontact* ? Comment pointer une  
*infradurée* ? *L'infranuance* est un défi. Elle interroge les limites mêmes de nos perceptions et donc  
celles de nos outils. 69

\*

Dans un de mes dessins, on peut voir une page blanche sur laquelle est inscrite la légende 346  
« œuvre invisible, inaudible et inodore ». Par ce dessin, je voulais désigner une sorte d'« *infranuance* 542  
limite ». Comment désigner et montrer des réalités à ce point imperceptibles qu'elle échappe  
complètement à nos sens ? Et s'agit-il encore d'*infranuance* ? Ce dessin montre les limites de  
l'aperception. *L'infranuance* concerne des réalités discrètes, si discrètes que l'attention à tout  
moment peut glisser dessus (comme on glisserait sur une patinoire, ou sur une peau de banane).  
Mais que se passe-t-il lorsqu'il n'y a plus rien à voir ? Le rien, le vide, l'absence ne sont-ils pas  
le paroxysme de *l'infranuance* ? Car, s'il n'y a rien à voir, peut-être est-ce parce qu'il faut tout  
justement voir le *rien*... Car ce *rien* est déjà quelque chose. D'ailleurs, après observation, la page où  
s'inscrit la légende n'est pas vraiment blanche. Quatre petits points discrets viennent ponctuer ce  
« dessin ». Ces petits points rappellent que, même lorsqu'il n'y a plus rien à voir, reste cette réalité  
« granulaire », légère comme un gaz, comme un souffle. Discrète, mais pourtant là. *L'infranuance*  
doit être pointée, isolée pour être perçue. Quand les outils de capture font défaut (appareil photo,

vidéo), il reste toujours le langage pour indiquer cette zone aperceptive. De nombreuses notes de Duchamp autour de *l'inframince* témoignent de la difficulté à saisir certains événements. Par exemple : « Portillons du métro — les gens qui passent au tout dernier moment/infra mince »<sup>247</sup>. D'autres sont tout simplement *impossibles* à saisir, quel que soit l'outillage à portée de main. Par exemple : « La convention du signe de la flèche produit une réaction infra mince sur le sens du déplacement accepté ». Ou encore : « Le possible est un infra mince. »<sup>248</sup> Dans cet exemple, la réalité qui est abordée (le « possible ») est totalement invisible. Dans une certaine mesure Duchamp indique un point limite de la perception, un espace « conceptuel ». Parfois donc, *les outils quel qu'ils soient, sont incapables de toucher une réalité devenue à ce point impalpable qu'elle échappe à la réalité tangible des formes*. L'aperception bascule du domaine de la sensation à celui de l'idée, du concept. « L'utilisation du langage n'est par conséquent jamais très loin de l'invention de l'invisible : elle est en effet elle aussi une manière de faire apparaître ce qui se soustrait au regard, elle est une manière de la rendre jusqu'à un certain point palpable. »<sup>249</sup> On retrouve cet usage du langage comme pensée pure chez les artistes conceptuels américains à la fin des années soixante. Si des artistes comme Joseph Kosuth penchent vers une rigueur conceptuelle et désincarnée, Robert Barry a une pratique de l'invisible dont je me sens plus proche. Les mots permettent donc d'aborder *l'infranuance* sous deux angles : 1/ils permettent d'indiquer des zones de sensibilités, de perceptions limites (gaz, onde, air, vent, oubli, inconscient, « possible », etc.) 2/les mots permettent également de traiter la pensée comme un matériau à part entière. Ma pratique du dessin relève finalement de ce domaine. « Sculpter » les idées, saisir des aperceptions mentales (saillies, « witz », jeux de mots, intuitions, pensées, notes, « touches », « frappes », etc.) au moment où elles émergent à ma conscience. « Non seulement “la pensée devient un matériau viable pour la production d'art”<sup>250</sup>, une pensée silencieuse, une méditation qui repose sur la concentration mentale du sujet, mais c'est toujours et encore une question de prise de forme psychique et invisible, qui est explicitement en jeu, qui fait véritablement oeuvre. »<sup>251</sup>

199  
41

\*

347 « Le geste de l'aruspice. Dans S/Z, la lexie (le fragment de lecture) est comparée à ce morceau de ciel découpé par le bâton de l'aruspice. Cette image lui a plu : ce devait être beau, autrefois, ce bâton pointé vers le ciel, c'est-à-dire vers l'impointable ; et puis ce geste est fou : tracer solennellement

247 Duchamp Marcel, *op.cit.*p.22

248 Duchamp Marcel, *op.cit.*p. 21

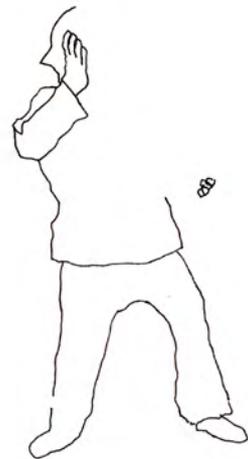
249 Davila Thierry, *op.cit.*P.178

250 Rorimer Anne, *New art of the 60s and 70s : Redefining Reality*, p.86

251 Davila Thierry, *op.cit.* p.180

**SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE  
AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME.  
6 FEB. 1971**

Robert Barry; *Something which is very near in place and time, but not yet known to me*, 1971



une limite dont il ne reste immédiatement rien, sinon la rémanence intellectuelle d'un découpage, s'adonner à la préparation totalement rituelle et totalement arbitraire d'un sens. »<sup>252</sup>

378

\*

Sentir les odeurs qui changent quand la pluie commence à tomber. L'« impression de l'ascenseur qui part »<sup>253</sup>. Le goût de l'eau. Il est très difficile de saisir les aperceptions... Mais *il est également très difficile de les isoler* pour les porter à la connaissance des regardeurs. D'autant que les aperceptions ne concernent pas uniquement le domaine de l'image et du visuel. Le domaine des aperceptions ne se limite au fond qu'à celle de nos propres sens. Et encore... Ma pratique du dessin me pousse à penser qu'il y a également des *aperceptions mentales*, celles qui constituent l'étendue de notre inconscient... La difficulté n'est donc pas seulement de faire monter des aperceptions, mais également de parvenir à les saisir et à les isoler : « 29. Isolation de l'infra mince ! Comment isoler – »<sup>254</sup>. Derrida évoque un problème équivalent dans son ouvrage *La vérité en peinture* : « plus sûrement que la couleur, le parfum est perdu pour l'art et le beau, essayez de cadrer un parfum »<sup>255</sup>. Comment donc arriver à cadrer *l'inframince* ? Nous sommes, de ce point de vue, dépendant de la technique. Duchamp ne pouvait à son époque qu'écrire et décrire quelques cas d'*inframince*. Mais très peu restaient réalisables. S'il avait eu une caméra vidéo (comme celle que l'on peut facilement s'offrir aujourd'hui) il est probable qu'il aurait pu aisément isoler un certain nombre de cas. Mais concernant les odeurs, les contacts et les goûts il va encore falloir attendre l'invention de l'« olfographe », du « palpographe » ou du « sapidographe » (du latin *sapidus, savoureux*)... Il est à noter que notre culture occidentale, parmi les cinq sens donc elle dispose, a développé consciencieusement des machines pour enregistrer la trace des sens les moins corporels dont nous disposons. L'ouïe et la vue sont les sens qui tiennent le plus le corps à distance (pas de contact direct). Un son ou une image n'a pas de masse en tant que tel. L'odeur (l'haleine), le goût et le toucher sont au contraire directement impliqués dans la présence et le contact des corps étrangers. C'est encore un des mérites de *l'inframince* que de nous ramener à cette présence du sensible et d'élargir ainsi notre champ de perception.

348

456

311

37

\*

Étant donné la nature changeante et mouvante de cette réalité que je cherche à saisir, je ne peux

349

252 RB par RB, *op.cit.* p.53

253 Duchamp Marcel, *Notes, op.cit.* p.118

254 Duchamp Marcel, *Notes, op.cit.* p.33

255 Derrida Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p.94

pas ramener ces sensations telles quelles dans la salle d'exposition. Bien souvent la fragilité du moment ferait se défaire la « grâce » que j'ai éprouvée au moment de la prise de vue. De plus je réalise souvent des interventions sur place (pour pointer, montrer, prolonger ce qui est là). Mais comment exposer l'alignement d'un tas de terre et d'une maison ? La disposition méthodique de punaises sur mon bureau ? Bien souvent la photographie est donc le seul moyen de « transporter » mes *infranances*. Plutôt donc que de tenter de rapporter de force des *infranances* dans la galerie (sous forme d'objet, de reconstitutions, etc.), je préfère considérer la photographie comme une installation en soi. Mes photographies sont souvent basées sur des perceptions ou des actions discrètes. Je les présente donc exclusivement sous cette forme. Il s'agit de performance, ou d'installation *dans le cadre de photographie*.

### Ponctuation

350 Cette procédure consistant à pointer une *infranance* je la retrouve sous une autre forme. Il y a très souvent des points dans mes dessins et mes photographies.

\*

351 *L'infranance* agit sur moi de manière presque hypnotique. Une fois que j'ai repéré une *infranance* je n'arrive bien souvent plus à m'en détacher. Malgré son apparente banalité elle me poursuit bien souvent pendant plusieurs minutes et me revient parfois plusieurs jours après. Au fond je tente, en photographie, de pointer des choses *qui elles-mêmes me pointent*. C'est comme cette image du chignon de Madeleine dans le film *Vertigo* d'Alfred Hitchcock. Elle m'a poursuivi pendant des années ! Pourtant c'est une séquence qui dure à peine quelques secondes et qui n'est pas indispensable *a priori* au bon déroulement de l'histoire. Bien souvent les *infranances* m'attirent comme ce chignon. Elles me piquent, me pointent. Elles sont des ponctuations du regard. Des trous.

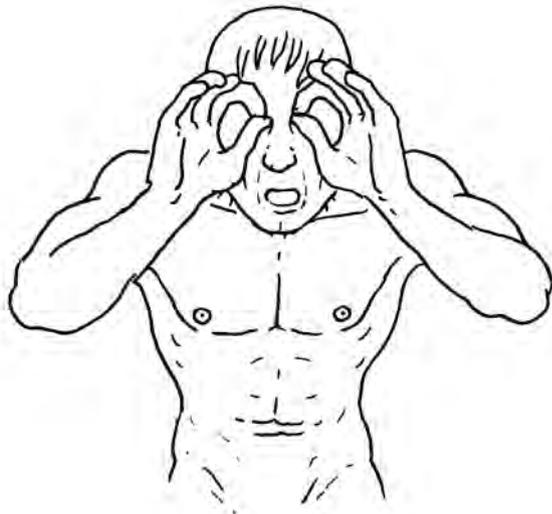
31

\*

352 « Dans une forêt, j'ai senti à plusieurs reprises que ce n'étais pas moi qui regardais la forêt. J'ai senti certains jours, que c'était les arbres qui me regardaient, qui me parlaient... Moi j'étais là, écoutant... Je crois que le peintre doit être transpercé par l'univers et non vouloir le transpercer...



Le personnage de Madeleine dans le film "Vertigo" de Alfred Hitchcock (1958)





Pour reprendre le lexique de Barthes, l'infranuance trou le studium, il défait (il « parfile ») le quotidien



J'attends d'être intérieurement submergé, enseveli »<sup>256</sup>.

407

\*

Parfois certains enfants s'absentent. Ils fixent le vide. Je croyais au début que les enfants plongés dans cet état, cette absence, ne fixaient rien du tout, qu'ils ne pensaient à rien. Mais j'ai recensé dernièrement ce sur quoi leur yeux se portaient à ces moments précis. Voilà ce que cela donne : un store à moitié ouvert, les mouvements de l'eau d'une piscine, une fenêtre (lumière), une chaussée, un morceau de mur blanc, un tissu défait, etc.

353

407

\*

Parmi mes photographies il y a énormément de points : gouttes de pluies sur la chaussée, trous dans une feuille d'arbre, petits points à la craie blanche, pièces de monnaie, punaises, ombres de fruits, chewing-gum écrasé sur la chaussée, œuf, mie de pain roulée, boule de papier, etc. Il semble que *l'infranuance* avant tout chose me « pique ». Elle prend la forme d'une boule, d'un point. Elle pointe, elle est une « frappe » et se concentre en conséquence le plus souvent dans un détail, un signe rassemblé qui « trou » l'image. Pour reprendre le lexique de Barthes, *l'infranuance* trou le *studium*, il défait (il « parfile ») le quotidien. Le *punctum* renvoie « à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. »<sup>257</sup>

354

517

\*

Parmi mes photographies certaines traitent de sujets qui menacent à tout moment de basculer dans l'abstraction : une ombre sur le sol, le reflet d'une vitre sur le trottoir, la manière dont le papier d'une enveloppe se déchire, etc. Dans la peinture classique, le *dettaglio* vient défaire l'unité narrative de la toile. Il introduit une rupture. Cette rupture tient au plaisir, voire à la jouissance que procure le détail. Mon regard jouit du plaisir de ne plus être obligé de saisir une « vérité » d'ensemble en même temps qu'il apprécie la grâce d'une touche, d'un grain, ou la qualité d'une nuance. À force de plonger dans la toile, ce plaisir du détail peut défaire la figuration elle-même, substituant à la *représentation* la seule *présentation* d'une couleur, d'une forme, d'une texture, au-delà (ou de deça) de sa signification même. Paul Claudel rapporte une anecdote au sujet d'un « atome de bleu » vu au Rijksmuseum à Amsterdam :

355

170

256 Charbonnier George, citant André Marchand, *Le monologue du peintre*, Paris, 1959, pp.143-145

257 Barthes Roland, *La chambre claire, op.cit.*

« Je me rappelle que la première fois que je visitai le RIjksmuseum à Amsterdam, je me sentis attiré ou pour mieux dire happé à l'autre bout de la salle par un petit tableau qui se cachait modestement dans un coin et que depuis j'ai été incapable de retrouver. C'était un paysage dans le genre de Van Goyen peint dans un seul ton comme avec de l'huile dorée sur une fumée lumineuse. Mais ce qui m'avait fait tressaillir à distance, ce qui, pour moi, faisait sonner comme une trompette cet ensemble assourdi, c'était, je le comprenais à présent, là, à côté, cet atome de bleu, un grain de sel et un grain de poivre »<sup>258</sup>.

On retrouve dans un passage célèbre de Proust une observation quasi identique : « (...) dans la Vue de Delft de Ver Meer (...) un petit pan de mur jaune était si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse oeuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffisait à elle-même »<sup>259</sup>. Emblème de l'art de Vermeer dans le tableau évoqué à distance, ce détail va, dans le temps de la réception de l'oeuvre, y devenir un *comble* de peinture qui défait à son profit exclusif l'unité de la vue de Delft, et emporte celui qui le regarde. Ne reste de la vue d'ensemble que ce petit pan de mur situé à la marge du tableau. Ce petit pan, sans intérêt narratif dans la toile, bascule et chancelle pour ne devenir plus qu'une surface pure, une teinte, une certaine qualité de couleur et de lumière, une *infranuance* colorée.

158

\*

356 Me faire tatouer des grains de beauté. Tatouer des grains de beauté par report "symétrique"

\*

357 Quand je photographie des gouttes de pluie parsemant la chaussée juste avant l'ondée, il y a plusieurs difficultés. D'abord il faut être attentif et percevoir ces taches discrètes qui se dessinent sur la chaussée. Puis il faut être capable de rendre, de restituer cette perception. Quand je tente de saisir une *infranuance*, il y a donc deux moments de *pointage*.

1/ le premier c'est quand je suis attiré par un signe, un détail : dans le moment où je le perçois, il me touche, il m'atteint comme une pique, une pointe.

2/ le deuxième *pointage* c'est celui qui consiste à rendre cette *infranuance* visible. Il peut s'agir tout simplement de cadrer, de définir la bonne distance et de prendre une photographie. Parfois l'*infranuance* est si légère qu'elle nécessite d'être accompagnée, secondée. C'est par exemple le but de ce petit point blanc dans l'exemple de la pluie ci-dessus. Ce petit point de craie vient pointer le signe-pluie et le rendre "visible" (là où il était peut-être avant trop discret, ou trop "banal")

258 Claudel Paul, *Introduction à la peinture hollandaise*, Paris, Gallimard, 1946, p. 15

259 Proust Marcel, *La prisonnière* dans *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1988, III, p.692



À force de plonger dans la toile, ce plaisir du détail peut défaire la figuration elle-même, substituant à la représentation la seule présentation



Si *l'infranuance* me pointe, me pique, comment en retour la pointer moi-même ? Etant donné qu'elle bouge et se déplace et semble glisser entre les doigts, comment « isoler » *l'infranuance* ? Dans la prochaine partie je développerai l'idée que le cadre (en photographie comme en dessin) peut remplir cette fonction isolante.

## Deux manières de cadrer

### Plan large

Parmi l'ensemble des gestes possibles, le premier pourra sembler évident. Pointer du doigt. 358  
Montrer, rendre visible. Les *infranuances* sont par essence mobiles et difficiles à saisir. Plutôt que les enfermer, la photographie aussi bien que le dessin me permettent de pointer des *infranuances*, de les désigner, afin de les rendre visibles. Parmi ces opérations j'ai choisi de commencer par la question du cadre. Si mon quotidien est par définition "décadré" (il est sans bords et sans limites), l'appareil photographique permet au contraire de cadrer une scène. Ce cadrage je voudrais le présenter en tout premier pour ce qu'il est pour moi : une manière d'isoler les choses les unes des autres, de focaliser mon attention (et celle du spectateur) sur un détail en particulier. Il prolonge cette pulsation de *l'infranuance* qui toujours attire mon regard, effaçant peu à peu le décor alentour. 429

\*

Pour une de mes photographies, j'ai ramassé des baies rouges en les cueillant sur un arbre et les ai 359  
éparpillées au sol en les jetant. Le cadrage de la photographie est suffisamment large pour saisir une partie du sol importante. Les baies rouges, comme des petits points signalétiques, ponctuent la photographie.

\*

Dans une séquence vidéo, je filme une table où sont posés des objets divers (stylos, grains de 360  
raisins, gomme, gobelets en plastique blanc, etc.). Après un certain temps, par le biais d'un jeu de cadrage et de point de vue, un personnage semble sortir la tête du gobelet. Dans ces deux exemples, j'adopte un cadrage sensiblement différent du zoom. Il y a deux manières de mettre en scène le détail une fois qu'il a été perçu. Soit je l'isole par un cadrage serré qui focalise l'attention et "zoom" sur lui (pour faire "tilt"). Soit je choisis un cadrage plus large. Le détail est alors perdu

dans une somme d'autres détails. C'est le cas des deux exemples cités ci-dessus. Le regardeur est libre de circuler dans la photographie et d'accrocher son regard où il le souhaite. Il peut alors aisément passer à côté du détail qui a motivé pourtant la prise de vue. Parfois la banalité apparente de l'ensemble peut l'amener à prêter attention à un détail que je n'avais pas considéré au premier abord. Ainsi pendant tout le temps qui précède l'arrivée du personnage sortant du gobelet, notre attention se porte sur l'ensemble des détails. Ce type de composition permet de replacer le spectateur dans la situation qui fut la mienne au moment de la prise de vue. Rien n'est donné et le regardeur doit faire preuve d'attention pour découvrir et lever un signe caché. J'ai adopté un dispositif équivalent à plusieurs reprises lors d'expositions. Je présente au mur ou sur une table une série de photographies, de sculptures de poche ou *d'inframuances*. Certaines ont été faites longtemps avant, mais d'autres ont été réalisées directement dans l'espace d'exposition. Ces photos jouent le rôle d'indicateur et enjoignent le spectateur à devenir un détective. Sachant que, un peu partout dans la salle d'exposition, des "œuvres" discrètes ont été dissimulées, il détourne son regard des cimaises et cherche à trouver ces sculptures et signes imperceptibles. Pendant tout le temps qui précède la trouvaille de l'un de ces éléments, le regard et l'attention du spectateur sont équivalents à ceux du collectionneur *d'inframuances*. Ouverts, disponibles et acérés.

485

\*

361 Une toile de Samuel Van Hoogstraten exposée au Louvre (*Les pantoufles*, 1654-1662) représente  
643 un intérieur domestique. Les plans successifs des trois portes en raccourci découpent l'espace. Ce qui me frappe dans cette peinture c'est l'absence de sujet central ou de figure humaine. Le rythme des encadrements de portes guide le regard vers le fond de la toile. Mais l'on n'y trouve rien de marquant. Le regard circule alors à travers les différents détails qui se détachent de l'image. Un torchon à gauche. Un balai. Une poignée de serrure en contrejour à droite, au premier plan. Un bougeoir contenant une bougie qui penche. Un livre posé sur le rebord d'une table. Une toile accrochée au mur avec une femme de dos. Des pantoufles au sol. Et un trousseau de clefs accroché à la porte du fond. Le tout peint avec une remarquable précision. Ou le regard doit-il se porter en priorité ? Quel est le "sujet" de cette toile ? Le titre du tableau semble indiquer que le sujet principal est les pantoufles posées au sol. Effectivement, elles se situent stratégiquement au centre de la toile, et sont éclairées par un rayon de lumière. Mais pourquoi alors mon regard ne peut se détacher des clefs accrochées sur la porte du fond ? Exactement « situées en place calculée pour assurer un effet discret, elles sont dans le tableau, l'emblème du processus qui préside à la représentation. Mieux que *Les pantoufles*, le tableau du Louvre devrait être intitulé *Les*



Pendant tout le temps qui précède la trouvaille de l'un de ces éléments, le regard et l'attention du spectateur sont équivalents à celui du collectionneur d'infranuance. Ouvert, disponible et acéré.





Samuel van HOOGSTRATEN (Dordrecht, 1627 - Dordrecht, 1678)  
*Vue d'intérieur, ou Les Pantoufles*

*clefs* »<sup>260</sup>. Si les pantoufles occupent le centre physique du tableau, les clefs, légèrement détachées en contre-jour sur le fond blanc du siège en arrière-plan, sont le véritable “centre d’attention”. Le “processus” dont parle Arasse c’est celui d’un *regard discret*. Il est le sujet caché de l’œuvre. Au fond ces clefs sont le véritable sujet de cette toile. Celui que tout le monde voit et qui pourtant se dérobe. En laissant le spectateur cheminer dans l’image sans surexposer aucun détail, Samuel Van Hoogstraten, selon moi, crée les conditions d’une forme de disponibilité du regard très moderne, “démocratique”. Quelque chose comme un mystère plane sur cette image, dont le trousseau de clefs est la «solution» muette et pourtant évidente.

306  
660

\*

« *heteroklitos* : a) qui penche d’un côté et de l’autre ; b) grammair : dont la déclinaison procède de thèmes différents, » irréguliers » (par exemple en français : aller, vais, irons) = « hétéroclites » = nous pourrions dire que le Neutre qui est allégué ici n’est pas du côté du *mésos* (du moyen, du ni-ni), mais du côté de l’*heteroklitos*, de l’irrégulier, de l’imprévisible, du tour à tour en désordre »<sup>261</sup>

362  
88

\*

Quand Sempé dessine un pont le soir, un train, un nuage, un chat, ou une foule, il n’y a pas toujours de « sujet ». Il cherche plutôt à capter une ambiance, un « effet ». Par des compositions amples (et souvent des dessins sur très grand format, jusqu’au format « grand aigle », ce qui est très rare dans le dessin de presse) il dissémine sur toute la page une foule de détails dans lesquels le sujet est noyé, incrusté, dilué. Cela me rappelle un texte de Barthes au sujet de « la plage » : « Qui de nous n’est resté des heures étendu sur le sable ? Je me souviens : des bruits, des bouts de phrases se croisent autour de moi. Si je ferme mes paupières, des couleurs persistent : bleu, rouge, jaune ; si je les entrouvre paresseusement, je vois passer à travers mes cils des corps dont je ne sais rien. Tout cela forme un effet de plage »<sup>262</sup>. Barthes ici plutôt que s’attacher à décrire un seul détail en particulier, les décrit dans leur ensemble afin de dresser un *paysage*, un « effet ». Chacun de ces détails pris isolément est une *infranuance* partagée, un « interpellant sociaux ». Qui en effet n’a jamais vécu, avec précision, la scène décrite par Barthes, à la fois intime et pourtant collective, insignifiante et pourtant mise en commun ? Cette discrétion de l’« effet », on le retrouve chez Sempé. Notamment dans ses cadrages. De nombreux dessins de Sempé présentent des vues générales et adoptent un point de vue panoramique. Il ne s’agit pas pour Sempé de « prendre

363  
145  
185

260 Arasse Daniel, *op.cit.* p.222

261 Barthes Roland, *Le Neutre*, *op.cit.* p.171

262 Barthes Roland, *Oeuvres complètes V*, *op.cit.* p.309

108 du recul » comme pour évaluer une situation, mais de donner à voir une somme de détails, sans impliquer de hiérarchie de lecture, en laissant le regard du lecteur vagabonder sur la page (la plage ?). S'il y a de l'humour et de l'ironie dans les dessins de Sempé, je retiens surtout la douceur, la flânerie et l'attention aux petites choses, aux petits détails délicats (aux *infranuances* ?)

\*

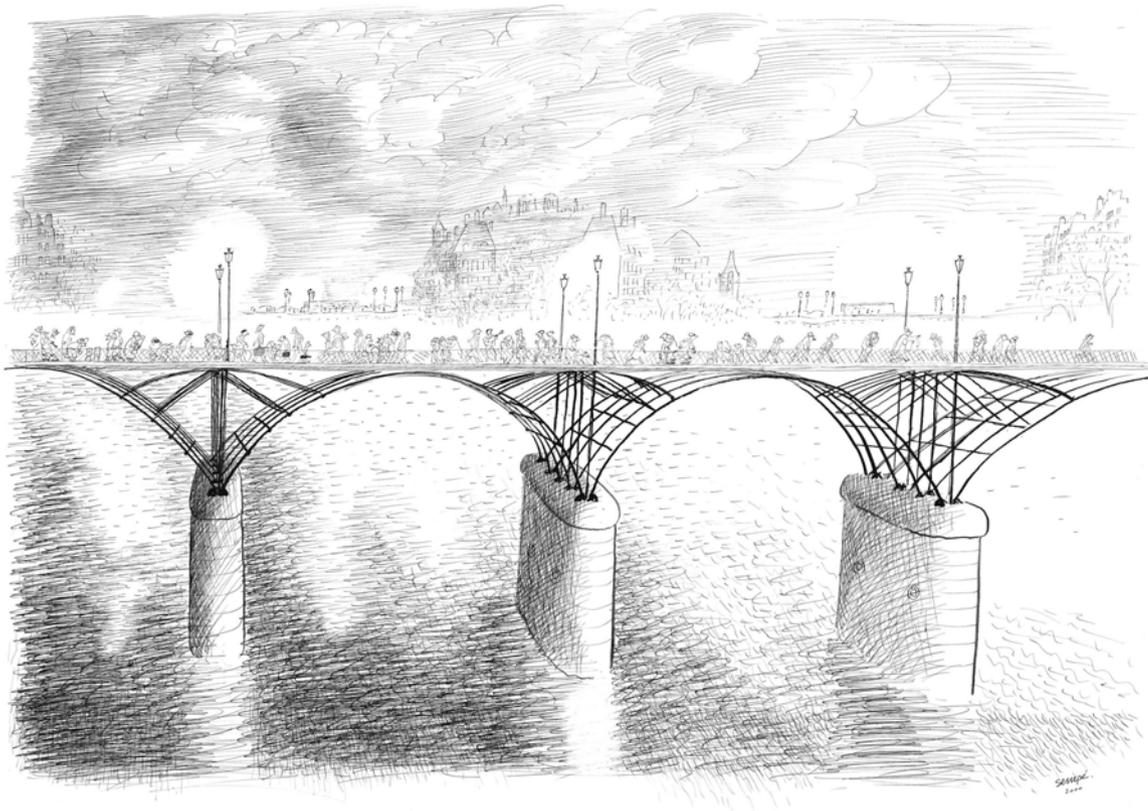
365 Je peux adopter deux types de cadrages pour présenter un *dettaglio*. Soit un cadrage serré (avec une forte focale), zoomant sur le sujet principal et laissant le reste de l'image totalement flou. Soit un cadrage large (avec une petite focale), laissant le détail se fondre dans un décor plus important et où tous les éléments sont nets. Ces deux cadrages offrent deux approches et deux restitutions différentes du *dettaglio*. Cette différence se retrouve dans le choix de la profondeur de champ. Pour les cadrages serrés, j'adopte systématiquement une profondeur de champ très courte. La mise au point se concentre exclusivement sur le détail et focalise l'attention (laissant le reste de l'image floue). À l'inverse, les cadrages larges nécessitent une profondeur de champ maximale afin de garder tous les éléments parfaitement détaillés. Ainsi aucune hiérarchie de regard n'est imposée et le spectateur peut choisir de s'arrêter là où il le souhaite. La plus grande partie de mes photographies relèvent plutôt du premier type de cadrage (cadrage serré).

\*

366 Le plan large est une solution, mais elle présente l'inconvénient de laisser les infranuances dans leur « bain », les rendant parfois à peine lisibles. J'utilise le plus souvent des gros plans afin de pointer plus clairement tel ou tel détail dans son environnement.

### Gros plan

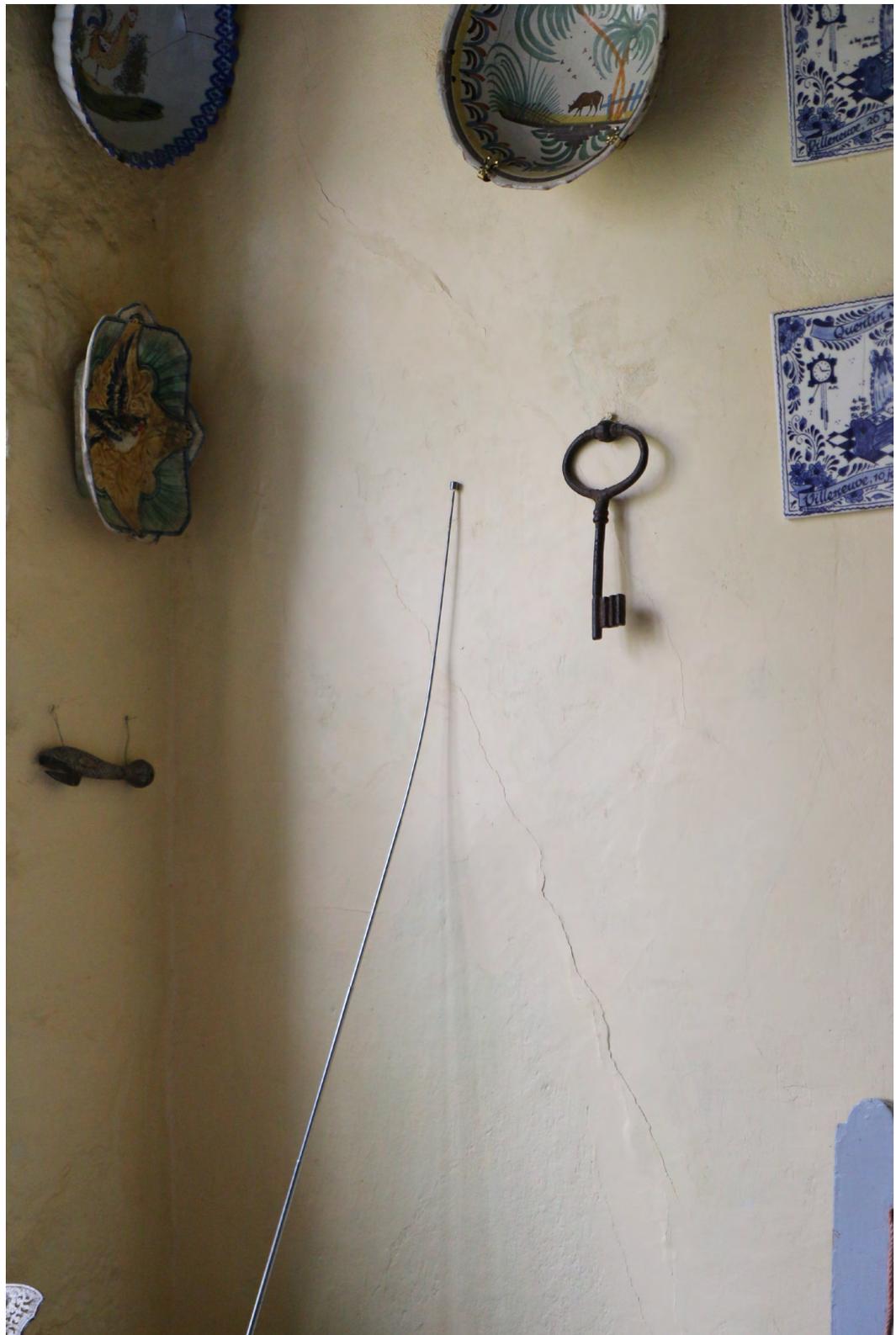
367 Là où le réel décadre en permanence, le musée, lui, encadre. Lorsque je me rends au musée (ou au théâtre), les objets et les scènes qui sont présentés sont clairement exposés sur une scène coupée du reste du monde. Le mur blanc, le socle, le cadre, la scène, le cartel jouent le rôle d'indicateurs signalétiques qui, tel un plateau de théâtre, guident et focalisent les regards. Le musée est donc essentiellement le lieu où l'on *pointe* les choses du doigt, où l'on peut *isoler* les éléments et *désigner* ce qui est à voir, ce qui *fait signe* contre ce qu'il faut tenir pour secondaire ou anecdotique. Quotidien et musée s'opposent donc radicalement non seulement dans ce qu'ils nous montrent, mais également dans la manière dont ils nous le montrent. Si l'on porte l'association jusqu'à son



Jean-Jacques Sempé



Dans cette photographie, où est le « sujet » ? Parmi l'ensemble des petits détails hétéroclites qui parsèment la composition, où est l'infrance ? Peut-être ce petit bouton en bas à droite ?...



Dans un même mouvement, le cadrage pointe et exclu, cache et donne à voir

\*

Une grande partie de mes photographies visent à montrer, à isoler et mettre en avant un petit détail *a priori* insignifiant. La difficulté tient bien souvent à la discrétion de ce détail. Si je le présente tel quel, il risque bien souvent de se fondre dans le décor. Cette discrétion, cette imperceptibilité du petit signe est intéressante, mais elle ne permet pas de restituer la réalité d'un moment vécu. Nous avons vu avec Daniel Arasse que le détail opère toujours une découpe dans la toile. Le regardeur en s'approchant décide de mettre temporairement de côté la toile dans sa globalité (son sujet, ses personnages, sa « morale », etc.) pour laisser son regard flâner, « brouter » la surface de la peinture et s'accrocher à des fragments « insignifiants ». Lorsque j'appréhende un détail, lorsque je saisis une *infranuance* c'est souvent sur ce mode-là. Je m'approche, je me focalise sur un élément pour mieux le voir et mieux en jouir. Voir un détail de près est le prolongement « normal » de la flânerie. Le flâneur substitue à la vue générale, une vue partielle, fragmentée, intime. Le rapprochement joue également un rôle déterminant dans la mesure où il permet d'isoler une chose, un signe de son contexte. Cette « technique » participe du désir de faire de *l'infranuance* un domaine de recherche et d'expérimentation. J'isole mes *infranuances* comme un scientifique isole des bactéries, ou comme un collectionneur épingle des papillons. Comme dit George Brecht, « tout ce que je fais, c'est de mettre les choses en évidence. Mais elles sont déjà là »<sup>263</sup>. Il y a donc un lien étroit entre la photographie et *l'infranuance*. Non seulement la photo me permet de capter une *infranuance*, de l'enregistrer et de la conserver, mais le cadrage lui-même opère une découpe, une séparation qui isole et rend visible. Tout est donc, dans le cadrage, une affaire de focale.

368

52

\*

Il y a toujours une « scène ouverte » où quelque chose advient dans mes images. Il peut s'agir d'une table. À la différence du « tableau » verticale qui fige, la table est horizontale et accueille. Cette table peut prendre différentes formes. Parfois c'est la paume de ma main elle-même qui joue le rôle de scène ; d'autres fois une simple feuille de papier, ou bien un livre ouvert remplissent la même fonction. Lorsque je marche en ville, je travaille la plupart du temps directement sur le sol. La chaussée permet d'accueillir des gestes de flâneurs. En l'absence de cadre limité, c'est le cadrage qui donne la limite à l'intérieur de laquelle va se jouer la scène. L'appareil photographique

369

263 Tillman Pierre, *Robert Filliou. op.cit.* p.130

permet de remplir une double fonction contradictoire.

1/ d'un côté il permet de remettre l'action en contexte. Une trace d'éponge sera présentée dans le contexte d'une maison. Une banane ouverte sera photographiée sur son plateau dans une cantine, etc.

2/ d'un autre côté mes cadrages sont souvent très serrés. Ils occultent l'extérieur et focalisent l'attention sur un détail. Le contexte général de la scène est laissé hors champ. Le cadre dessine alors une limite et redéfinit une zone, un tableau. Ce cadre permet d'éviter la dilution du sujet dans la quotidienneté et la banalité. Il pointe, indique et isole.

\*

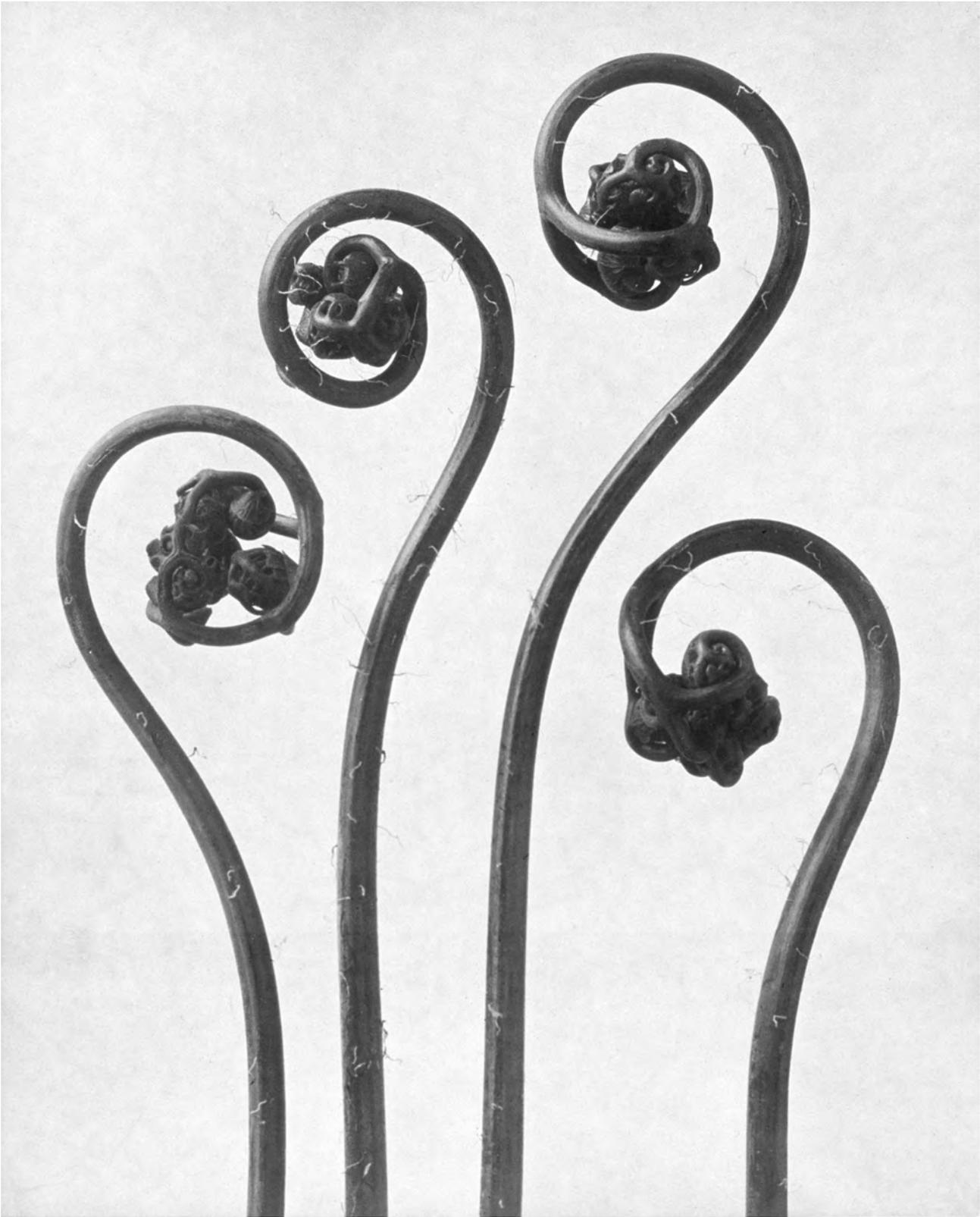
370 Choix d'un cadrage. Infranunance des cadrages. Trop près ou trop loin et c'est raté (importance  
629 de la marge)

\*

371 Dans son livre sur *le détail*, Daniel Arasse évoque cette pratique de certains collectionneurs à l'âge  
classique consistant à découper dans des toiles des détails, des fragments, pour mieux en jouir.  
167 Le détail est l'exercice d'une jouissance intime. En redécoupant une toile, le collectionneur se  
l'approprie, pour mieux en tirer du plaisir. Dans ma pratique, lorsque je photographie, j'isole un  
motif pour le rendre visible. Je le pointe du doigt. Mais le cadrage opère également une découpe.  
C'est un acte fort et presque agressif par lequel je m'approprie un fragment de réel pour le  
ramener ensuite chez moi et en jouir paisiblement. Il y a un lien entre le détail et la jouissance,  
165 entre le détail et l'amour (et le désir).

\*

372 Le gros plan est le type de cadrage qui revient le plus souvent dans mes photographies et mes  
vidéos. Il permet d'isoler et de faire signe. Mais en coupant un élément de son environnement,  
il permet également de le transformer en lui donnant une grandeur nouvelle et modifiant  
implicitement son échelle. Une miette ou un morceau de pain, dès qu'ils sont photographiés de  
très près déploient une beauté du minuscule, un monde inexploré, et cela d'autant plus que la  
photographie sera tirée en grand. La contradiction, l'opposition des échelles créent une « féerie »,  
une poésie des inframondes. Walter Benjamin appelle cela la « Zeitlupe » ou « loupe temporelle ».  
Elle permet à l'oeil de voir révélé autrement, par le gros plan, le savon cadré par Brassai (sculptures  
involontaires, 1933) ou les « sculptures » végétales de Blossfeldt.





Le cadrage (la loupe, la lentille) ne suffit pas toujours à désigner tel ou tel détail. Les *infranuances* sont parfois si évidentes, ou au contraire si discrètes qu'elle se dissipent et se fondent dans l'environnement. Pour accentuer ce phénomène du « pointage » je me suis fabriqué petit à petit des outils supplémentaires (craie, bande de papier, poudre...) pour signaler des *infranuances* : des *outils-signes*

## b. Mes outils-signes

Pour faciliter le travail de cadrage, pour rendre plus explicite les *infranuances* que je souhaitais mettre en avant et pour saisir des *infranuances* si « maigres » qu'un cadrage classique n'aurait pas suffi à les pointer, je me suis inventé petit à petit des outils de travail. J'ai commencé avec des bandes de papiers, puis des morceaux de gommes, de la poudre blanche, etc. Depuis un certain temps, j'utilise un outil très simple et très accessible : une craie blanche. Je me balade donc en permanence avec une craie dans la poche. Lorsque je suis confronté à une *infranuance*, elle me permet d'ajouter à une image des indications, des pointages. Mais j'ai inventé bien d'autres outils avant cela, tous ayant la même fonction : révéler un espace. Guetter une *infranuance*.

373

## Qu'est-ce qu'un outil ?

Dans sa définition première, un outil est un objet adapté à une pratique et à un procès de production. *Il permet donc de transformer une matière en vue de réaliser un but fixé.* Puisque je travaille en extérieur, je choisis mes outils en fonction de leur *légèreté*. Mon appareil photo et mes caméras sont « portatifs » et pèsent peu. Mes carnets sont donc de petites tailles (A5 ou A6) et je n'utilise que des crayons noirs (stylos-plumes à cartouche ou simple bic). Les outils sont donc adaptés à l'exercice de la flânerie. Leur légèreté permet de voyager (« voyager léger ») et d'improviser un travail directement sur le lieu où je me trouve. De l'autre côté, je dispose d'outils « secondaires » me permettant d'archiver et de monter le travail. Il s'agit de l'ordinateur, du scanner et de tous les logiciels indispensables au traitement des images (Photoshop pour l'image fixe, Indesign pour la mise en page et Premiere pour le montage vidéo). Tous ces outils fonctionnent à différents moments du travail et s'assemblent dans un *dispositif* qui les englobe et les réunit.

374

681

\*

375 Mes premières installations ont consisté à investir des lieux de la vie quotidienne. Je souhaitais  
surtout sortir de mon atelier, aller à la rencontre du monde et profiter des « motifs » et des  
530 opportunités qu'il offre. Afin d'investir ces lieux (des cages d'escaliers, des couloirs, des espaces  
abandonnés), j'avais besoin d'un nouvel outil, me permettant d'interagir avec le site et ses habitants,  
d'entrer en dialogue. Si l'appareil photographique ou le carnet de dessin sont de formidables  
« pellicules sensibles », il me plaçait toutefois en position de voyeur et m'empêchait de participer  
667 activement à ce que je voyais. Il me fallait donc *un outil nouveau offrant la possibilité de m'adapter aux  
contextes* qui se présentaient et d'interagir avec lui. Une sorte de « crayon spatial », ou de « caméra-  
stylo ». . . Un jour, un peu par hasard, alors que j'avais décidé d'investir un immense escalier (sans  
trop savoir comment), j'ai découvert dans une papeterie des rouleaux de papier blanc de caisse  
enregistreuse. Ces rouleaux de papier ne coutaient presque rien et mesuraient cinquante mètres  
de long. J'ai commencé à les prendre tout le temps avec moi et à investir des espaces quotidiens.  
À cette époque je ne faisais pour ainsi dire que du dessin. Ces bandes en sont le prolongement  
direct, je pense. Ma pratique du dessin était essentiellement « nomade ». Je travaillais sur des petits  
carnets, accumulant des notes et des motifs selon les situations qui se présentaient. Le désir de  
créer en mouvement (de sortir de l'atelier) était donc déjà là. Ces bandes de papier prolongeaient  
donc assez logiquement mon travail en dessin, d'autant que mes premières photographies de  
ces interventions *in situ* étaient réalisées en noir et blanc, renforçant le lien étroit entre dessin et  
installations. Par la suite j'ai fabriqué d'autres outils de ce type. Ils avaient tous en commun d'être  
des formes signalétiques (cartes colorées, craie blanche, cubes de gomme, etc.) permettant de  
redessiner l'espace. C'est pourquoi je les ai appelés « outils-signes ». Quand j'investis un lieu, je ne  
cherche pas à le transformer, mais à révéler ses potentialités cachées. Les outils-signes ont donc  
une fonction d'« aiguilleurs du regard ». Il réorganise la perception que nous avons d'un lieu sans  
le nier pour autant. Le lieu est le véritable *sujet* du travail. Ces bandes de papier me donnaient  
un *prétexte* pour investir un *contexte* et m'arrêter quelque part pendant quelques jours. Légères,  
peu coûteuses je les avais tout le temps dans mon sac. Elles me donnaient une *souplesse* dans ma  
manière de travailler, me permettant de m'adapter aisément aux espaces que je rencontrais. Leur  
blancheur renvoyait à leur neutralité. Il s'agissait bien d'outils puisque ces bandes n'avaient aucun  
intérêt en dehors de l'usage que je pouvais en faire. Toutefois je considère que l'« invention » de  
655 mes outils constitue une partie importante de mon travail, et les nombreux outils que je réaliserai  
par la suite viendront confirmer cette intuition.

\*

376 À cette époque j'étais également très influencé par le travail de Daniel Buren. J'ai été très sensible  
à sa démarche consistante non seulement à investir des lieux *in situ*, mais également à inventer un



*Le couloir, 1998*



*L'escalier, 1998*





outil-visuel adapté à ce travail.

## L'« outil-visuel » de Daniel Buren

Daniel Buren donne à son outil visuel un statut tout à fait particulier. Les rayures verticales qu'il manipule depuis maintenant près de cinquante ans présentent une particularité tout à fait unique et qui révolutionne le rapport que nous entretenons avec l'art : elles n'ont aucune valeur en soi. « Je travaille toujours en fonction du lieu d'exposition, du contexte du moment, de l'histoire de ce lieu, des gens qui s'en occupent, des conditions générales (économiques, politiques...) et particulières (...), l'«outil visuel», pour moi, ne commence à «exister», à prendre forme, qu'au moment de son utilisation (...) <sup>264</sup>». Buren le dit de manière tout à fait explicite ici : l'outil n'« existe » pas tant qu'il n'est pas mis en jeu au sein d'un contexte particulier. Observer donc ces rayures pour elles-mêmes reviendrait à admirer un crayon en oubliant totalement sa fonction première : dessiner. Daniel Buren est un des premiers artistes à avoir marqué avec autant d'insistance et de clarté la nécessité de redonner à l'œuvre sa fonction d'usage. On n'en finirait pas de dénombrer les différents supports sur lesquels son motif s'est posé pendant ses nombreuses années de travail : gilets, assiettes, livres, lanternes, drapeaux, poteaux, stores, voiles, rampes et marches d'escaliers, chaises, bancs, cadres, papiers peints, échafaudages, rideaux, portes, panneaux et peintures signalétiques, escalators, fanions... Autant d'objets quotidiens sur lesquels son « outil visuel » vient se greffer. Si l'outil visuel n'existe pas, nous serions portés à croire que l'œuvre, bien que tout à fait palpable, n'a pas plus d'importance en tant que telle. Elle semble avoir perdu sa fonction d'objet contemplatif au profit d'une fonction nouvelle : voir et faire voir.

377

644

\*

Lorsque j'utilise mon outil-signe il peut avoir deux fonctions différentes dans son rapport au lieu :

378

1/ l'outil-signe est un indicateur visuel. Il réoriente le regard et permet de « recadrer » (de « décadrer ») le réel en pointant des éléments inaperçus auparavant. Un élément *a priori* sans importance peut devenir déterminant. Ainsi en investissant une grande cage d'escalier mon regard s'arrête sur les balustrades et leur motif vertical régulier. Ce détail devient le point de départ d'une reconfiguration totale de l'espace, les bandes séparant deux espaces distincts : la « cage » d'escalier et l'escalier lui-même.

347

264 Entretien avec Paul Ardenne, *L'œil*, 2002

2/l'outil-signe est une contrainte de déplacement. Il reconfigure l'espace physique et oblige à changer sa manière de circuler dans le lieu. Ainsi en investissant une seconde fois l'escalier en installant des dizaines de lignes de papiers à travers l'espace, j'oblige le spect-acteur à changer ses habitudes. Il doit se baisser, se décaler, faire attention et appréhender son espace quotidien d'une manière nouvelle. C'est une des caractéristiques du quotidien que de produire des habitudes. À force d'habiter un lieu, il se fond dans notre décor et nous n'y prêtons plus attention. Cette force de l'habitude est aussi celle d'une forme de sociabilité (de politesse). Lorsqu'on aborde un lieu, ce dernier n'est jamais neutre, *il est traversé par des discours*. Ces discours s'incarnent dans des manière-de-faire (des « bonnes manières »). On ne peut pas s'arrêter dans un couloir de métro et l'on ne peut pas marcher librement dans une salle de concert. On doit garder le silence dans un musée et s'« exprimer » lors d'un sondage. On doit s'asseoir sur une chaise et pas sur une table, etc. Nous avons intégré l'ensemble de ces règles (de ces « grands usages ») tout au long de notre enfance. Je pense que mes bandes m'aident à interroger ces habitudes et proposer de nouveaux points de vue. Il suffit parfois de changer de place, de regarder les choses de manière légèrement différente pour voir la réalité sous un autre angle.

189

\*

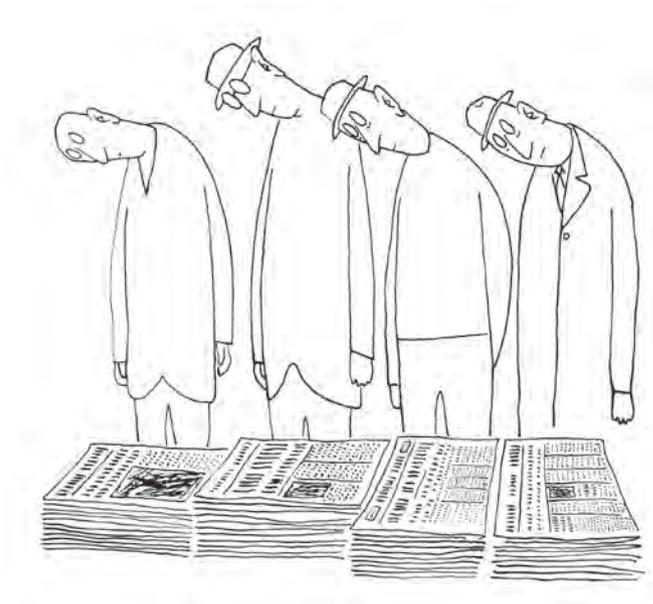
379 En 1973 Jacques Doillon, Alain Gédé, Alain Resnais et Jean Rouch réalise le film *L'An 01*. Le film narre un abandon utopique et festif de l'économie de marché et du productivisme. La population décide d'un certain nombre de résolutions dont la première est « On arrête tout ». Dans un second temps est décidé de relancer uniquement la production de choses dont le besoin est absolument indispensable, « l'eau pour boire, l'électricité pour lire le soir, la TSF pour dire "Ce n'est pas la fin du monde, c'est l'an 01, et maintenant une page de Mécanique céleste" ». Une des autres résolutions proposées dans le film consiste à faire « un pas de côté » (plutôt qu'un « pas en avant », comme nous le propose la société). On voit ainsi à l'écran une personne rentrant chez elle, faisant un pas de côté et sonnait chez son voisin. « Si on faisait un pas de côté au lieu de sonner chez soi on sonnerait chez le voisin! » On voit également un éboueur faisant un pas de côté et vidant une poubelle sur une voiture garée là plutôt que dans la benne. On voit un homme qui, au lieu de regarder par la fenêtre, fait un pas de côté et se retrouve face à son papier peint, etc. La plupart de mes installations consistent à « faire un pas de côté ». En reconfigurant l'espace au moyen de mon *outil-signe*, je propose au spectateur de changer de point vu et de regarder sa vie quotidienne sous un angle nouveau.

110

\*



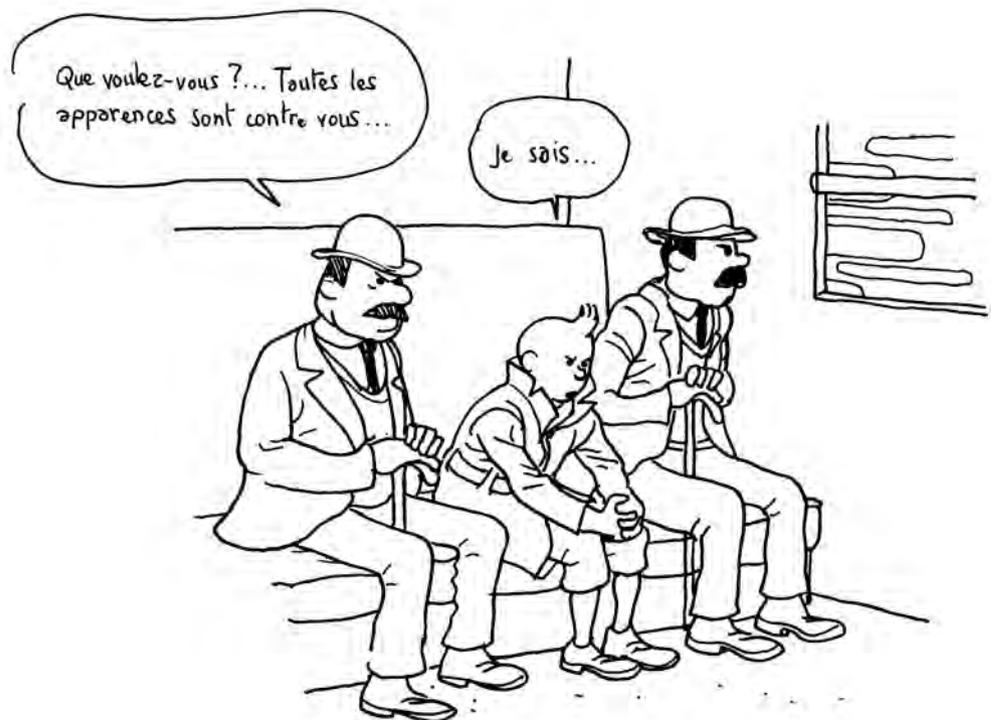
*L'an 01*, Jacques Doillon, G  b  , Alain Resnais et Jean Rouch (1973)



Saul Steinberg



Fayçal Baghriche, *Imperfections*, 2010, feutre sur verre, dimensions variables - © Aurélien Molle



Accrochée au mur comme une série de variations formelles, *Imperfections* est une série de vitres récupérées dans l'atelier d'un encadreur par l'artiste Fayçal Baghriche. Elles présentent les marques signalant un produit défectueux. Le geste quasi spontané de l'encadreur, qui indique le défaut de fabrication, devient porteur d'autres significations. En demandant d'encadrer ces verres, Fayçal Baghriche rapproche les réalités du travail de l'artisan et de l'artiste, et reconsidère ce geste, qui génère une forme graphique tout en contestant la qualité de son support. Fayçal Baghriche, en observateur attentif des gestes quotidiens, met en avant les petites formes et les détails discrets, les bugs, les "lapsus". Le geste sûr du crayon noir de l'encadreur agit comme un outil-signe, pointant à la surface du verre, l'erreur infime. Ce signe est comme un deuxième cadre intérieur pointant, indiquant, signalant une variation presque invisible dans la composition du verre transparent.

380

687

\*

Buren a posé avec une lucidité tout à fait exemplaire la nécessité de définir un rapport nouveau entre l'œuvre et son contexte. L'œuvre n'est plus un objet séparé du monde marquant sa distance par des frontières successives (le musée, le cadre, le socle), mais *un signe parmi d'autres signes*. L'autonomie de l'œuvre telle qu'elle apparaît au sein de la théorie formaliste révèle alors sa part d'ombre et d'idéologie, niant la dimension politique des formes d'exposition et de la théâtralisation qui l'accompagnent. La neutralité apparente du musée s'évanouit laissant apparaître un espace hiérarchisé. Le coup de force de Daniel Buren fut de percevoir ce changement et d'en tirer toutes les conséquences dans son travail plastique. L'invention, l'élection de son « outil visuel » ne sont qu'une conséquence de l'abandon de ce formalisme. Il ne travaillera dorénavant qu'*in situ*, en fonction d'un contexte spatial et temporel toujours unique, et son outil visuel sera le vecteur, le levier permettant de révéler les rapports de force cachés dans les formes.

381

527

\*

Avec le temps, l'ensemble des outils que je me suis ainsi fabriqués a fini par constituer une sorte de « boîte à outils » dans laquelle je me sers en fonction des lieux et des circonstances.

382

### **Ma boîte à outils**

Bien entendu, ces *outils-signes* sont à rapprocher de l'« outil visuel » de Daniel Buren. En même temps qu'il invente le principe de l'œuvre *in situ*, Daniel Buren crée son outil visuel à partir de

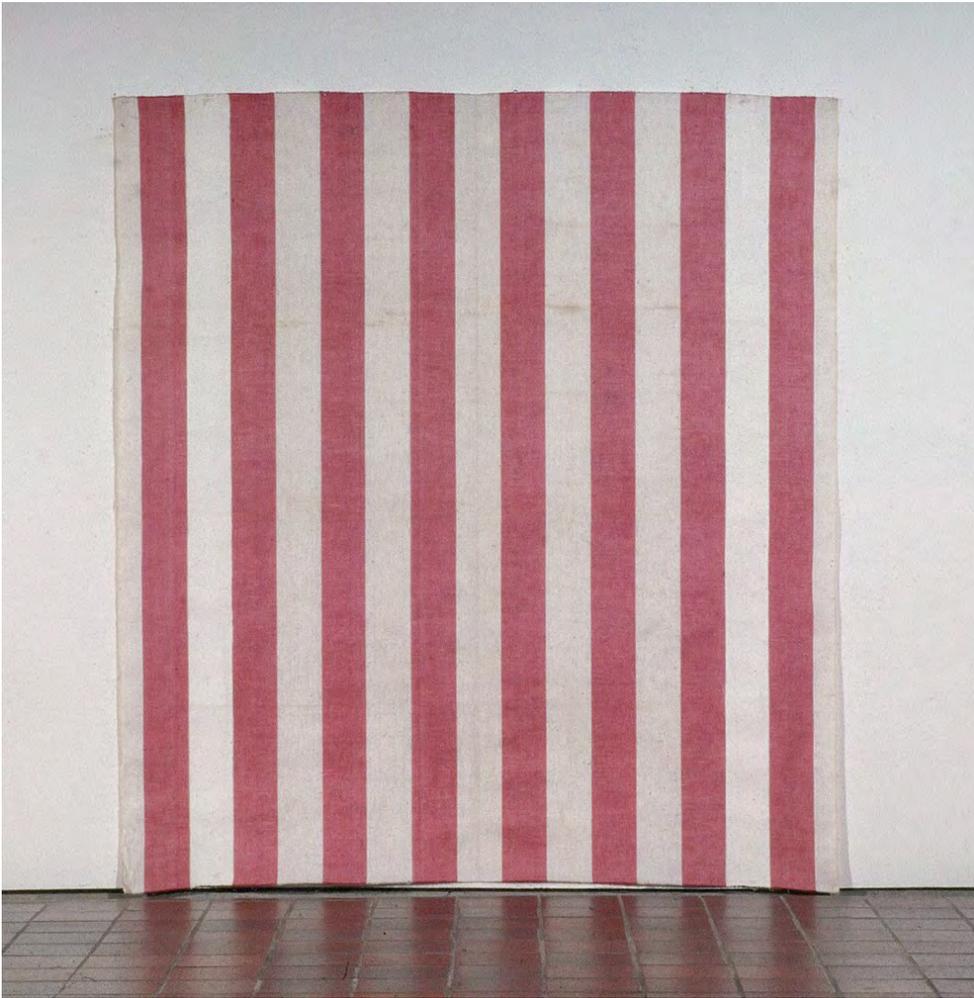
383

tissu rayé acheté sur un marché. Au début simple support pour une interrogation radicale de la peinture (et de la notion d'auteur, de savoir-faire, etc.) ce « motif » va devenir progressivement une forme « neutre » ne devant plus être contemplée pour elle-même (comme une peinture), mais en fonction de son usage (comme un outil). Depuis, Daniel Buren ne cesse de faire varier les possibilités infinies de son outil (sur papier, sur toile, sur voile, sur des fenêtres, dans l'air, dans l'eau, etc.). J'ai vite ressenti de mon côté la nécessité de faire évoluer mes outils vers plus de souplesse. Si Daniel Buren s'intéresse à l'architecture et aux rapports de pouvoirs qui ont lieu au sein et en dehors du musée, il n'est pas un flâneur. Il ne s'intéresse pas aux « petites choses » et montre même un certain mépris pour la discrétion en art : « Il s'agit ni plus ni moins, d'un signal de plus (petit de surcroît) au milieu des milliers d'autres qui jalonnent la ville (...) Dans tous les cas, du médiocre absolu au sophistiqué discret, le même résultat : les "oeuvres" en question sont "invisibles", inodores, fades et insipides. Elles ne sont même pas laides ou agressives. Elles se fondent dans l'environnement, ne le questionnent pas, ne le transforment en rien. Elles en respectent, jusqu'à l'écoeuement, le *statu quo*. Bien sûr, on peut imaginer des oeuvres qui, bien que discrètes, perturbent et dérangent dans le bon sens du terme. Imposent un autre sens à la beauté »<sup>265</sup> Plutôt donc que de m'attacher à un outil unique (mes bandes de papier), j'ai préféré me fabriquer une « boîte à outils » et déployer différents types d'outils-signes. Il y a plusieurs raisons à cela :

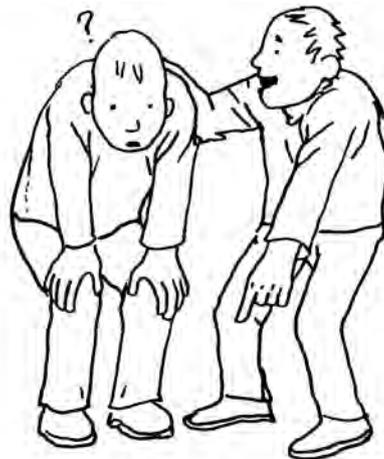
1/ je souhaitais pouvoir m'adapter à des situations variables. Les bandes étaient très pratiques en ce qui concerne l'investissement d'architecture de grande taille. Mais déjà à l'époque la marche en ville était devenue une pratique quotidienne pour moi. La flânerie urbaine m'amenait à porter un regard attentif aux rebus, aux déchets et aux petites choses qui occupent les marges de notre regard. Les caniveaux, les feuilles d'arbres, les chaussées goudronnées et les coins de murs, les poches, etc. *Il me fallait des outils plus fins et plus adaptés à ces situations*. De ce point de vue j'ai toujours trouvé un peu dommage que Daniel Buren tout au long de sa carrière n'ait pas ressenti le besoin de *changer d'outil*... Les scintillements et l'ondoyance qui caractérisent la rue et la pratique du flâneur poussent à inventer de nouveaux outils. Un outil trop « grossier » (comme un pêcheur muni d'une épuisette aux mailles trop larges) aurait laissé passer les images entre les trous.

2/ la deuxième raison tient au plaisir que j'avais à fabriquer et à manipuler mes outils. Contrairement à Daniel Buren, j'ai un rapport très intime avec eux. Je les porte avec moi, les pose dans mon sac ou dans mes poches. Je les laisse traîner sur mon bureau plusieurs jours avant de m'en saisir. Je les fabrique souvent en série, d'une manière artisanale, et je porte un grand soin au choix des matériaux dont ils sont faits, notamment parce qu'ils sont faits pour être manipulés (par moi ou par d'autres, tenus dans la main. Il y a donc toute une recherche d'« ergonomie haptique » autour

265 Buren Daniel, *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Sens et Tonka, Paris, 2004, p.27



Daniel Buren, *Sans titre*, 1968. Les première toiles de Buren consistent à exposer des morceaux de toile rayée tel quel. Seules les deux bandes blanches extérieurs sont repeintes en blanc. Nuance “inframince” de la retouche de Buren ? Infranuance “aidée” (tout comme Marcel Duchamp parle de “ready-made aidé”) ?





des ces objets. Leur usage est également lié au plaisir de leur manipulation et de leur forme.

638

\*

« Je travaille toujours en fonction du lieu d'exposition, du contexte du moment, de l'histoire de ce lieu, des gens qui s'en occupent, des conditions générales (économiques, politiques...) et particulières (...), l'«outil visuel», pour moi, ne commence à «exister», à prendre forme, qu'au moment de son utilisation »<sup>266</sup>.

384

\*

La plupart de ces outils-signes avaient pour fonction de pointer dans le réel une chose, un signe ou un détail. Plus ces outils se sont rétrécis et sont devenus portatifs, et plus j'ai pu pointer des signes discrets dans mon environnement. En plaçant des cubes de gommes dans l'interstice qui sépare chacun de mes doigts (ou entre les pages d'un livre), je l'utilise comme révélateur d'une *infradistance*. Certaines *infranuances* étant trop discrètes pour être même prises en photographie, l'outil-signe permettait un pointage, une signalétique de *l'infranuance*. L'utilisation de craie blanche était du même ordre. Les lignes que je traçais au sol me permettaient de souligner un détail, de l'accentuer, de l'indiquer au sein même de la photographie. Toutefois quand on observe bien les images que j'ai réalisées, on peut voir que toutes *les photographies ne cherchent pas nécessairement à révéler une infranuance existante*. De nombreuses situations sont simplement le fruit du hasard et du jeu. Je ne prévois jamais ce que je vais faire et préfère donc laisser l'« inspiration » du moment guider mes actions. Parfois une pierre, l'angle d'un mur ou la forme d'un nuage peuvent me donner envie de faire une petite installation. Je sors alors mes outils (ou, si je n'en ai pas, je tente d'en trouver un avec « les moyens du bord ») et commence à interagir avec la situation. S'il n'y a pas à l'origine une *infranuance* comme motivation (et comme « motif ») de travail, le résultat reste toujours d'une grande discrétion. Lorsque je fixe, par exemple, une carte colorée sur une porte automatique (à l'entrée d'une banque) je ne saisis pas une *infranuance*. Le mouvement d'une porte automatique n'a rien de particulièrement difficile à percevoir. En fixant cette carte, je m'amuse à produire un signe en mouvement, et à jouer avec les habitudes. Mais pour un spectateur extérieur se rendant à sa banque (j'ai laissé cette carte sur la porte et elle y est restée plusieurs jours) elle est un signe énigmatique. Pourquoi deux cartes rouges devraient-elles être installées sur une porte vitrée ? Ces cartes n'étant pas installées dans le cadre d'un musée, elles ne peuvent même pas être repérées (et « casées ») dans la catégorie des œuvres d'art. *Elles sont là, sans autre explication*. Cette

385

266 *ibid.* p.27

carte posée sur la porte devient elle-même une *infrannance*...

\*

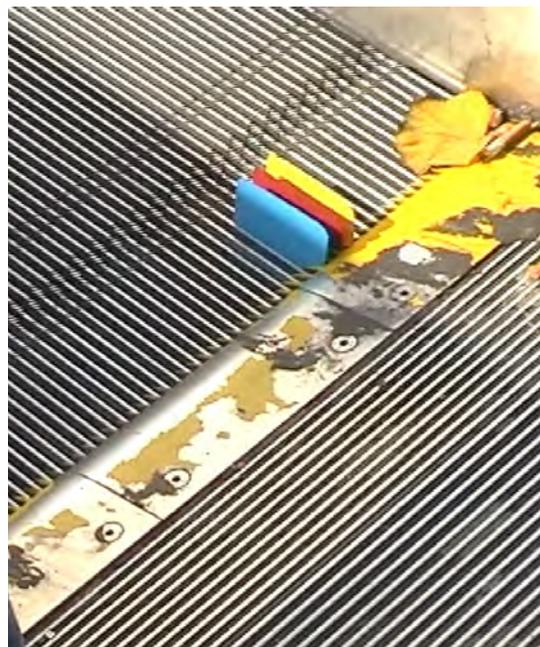
386 Pour la deuxième série d'outils que j'ai fabriqués, je me suis donc appuyé sur les formes de  
651 portabilité accessibles. Le porte feuille étant un objet portatif par excellence (je l'ai presque  
tout le temps avec moi et il ne prend pas beaucoup de place), j'ai repris la forme et la taille de  
ma carte bancaire et l'ai reproduite en carton souple. J'ai décliné cette forme en reprenant les  
trois couleurs primaires. L'outil-signage était beaucoup plus petit, je pouvais ainsi multiplier mes  
interventions et alléger encore mon dispositif de travail. À tout moment (sur le chemin de l'école,  
en salle de réunion, dans l'atelier, dans l'escalier, à la banque, etc.), je pouvais tromper l'ennui et  
464 jouer des « petits contextes » de ma vie quotidienne.

\*

387 L'outil-signage restait une forme très graphique et prolongait à nouveau ma pratique du dessin.  
Cette série d'outils (les « cartes ») a donné lieu à de nombreuses photos. Mais il est probable que  
ces cartes m'ont servi à aborder un nouvel outil d'enregistrement : la vidéo. En effet, la légèreté  
accrue de ces outils-signes m'a permis d'interagir avec des objets et des situations éphémères,  
discrètes et en mouvement. J'ai fixé une carte sur la queue remuante d'un chien, dans l'eau  
mouvante, sur une porte automatique ou un escalator... Ces changements d'outils m'amenaient  
à considérer mon quotidien le plus immédiat, et le protocole de la flânerie comme un terrain de  
recherche à part entière. J'avais maintenant des *lieux privilégiés* (des « motifs »), *des outils adaptés* et *des*  
*protocoles spécifiques*. La flânerie faisait corps et devenait un terrain de recherche sur lequel j'allais  
176 pouvoir « m'arrêter ».

\*

388 Ma craie n'a pas de fonction en elle-même. C'est un outil, un vecteur, un signe me permettant de  
rendre visible une aperception, de la « transporter » jusqu'au regard du spectateur. Daniel Buren,  
en même temps qu'il définit le cadre *in situ* de sa pratique, a inventé son outil-visuel. « La fonction  
de son “outil” si bien nommé — celle d'une machine de vision de nature signalétique — consiste  
à recentrer l'attention du spectateur, à lui apprendre à mieux voir l'espace, à mesurer combien  
tout espace humanisé est du même coup *politisé*. La sculpture ? Pour Daniel Buren, une entreprise





*vous êtes ici*



de lucidité<sup>267</sup> ». Mes outils me permettent d'ajouter un signe en plus, une signalétique dans l'image qui redirige et réoriente le regard. Là où Buren cherche à nous montrer les implications politiques de la mise en espace de l'œuvre (au sein du musée et au-dehors), mes outils-signes pointent des *inframuances* cachées ou à peine visibles.

433

\*

J'ai vu un jour une légère pluie, naissante, dessinant des pointillés sur la chaussée. J'ai sorti ma craie pour ajouter un point blanc à la myriade des autres points. Cette action venait prolonger ce que j'avais sous les yeux. En même temps ce petit point venait faire vibrer, résonner le contexte. Il semble que « tous les événements soient plus vastes que le moment où ils ont lieu et ne peuvent y tenir tout entier »<sup>268</sup>.

389

136

74

\*

Avec le temps, les outils sont devenus plus que de simples objets pour moi. Ils ont incarné un certain rapport à l'œuvre et au travail. L'objet en soi, l'image pour elle-même ainsi que sa contemplation m'ont moins intéressé que *ce à quoi les choses pouvaient servir*. A la contemplation je préfère l'usage, et à l'objet statique l'outil en *devenir*.

390

656

### **Le devenir-outil...**

Pour cette thèse j'ai choisi de présenter l'ensemble de mon travail et de mes réflexions sous la forme d'un livre. Le livre est donc plus un support qu'un outil. Il permet de finaliser le montage de l'ensemble de mes éléments (photographies, photogrammes, textes et dessins) dans une « séquence » unique. Pourtant ce livre n'est *pas une fin en soi*. Il me sert à poser des idées, à montrer des images. J'espère également qu'il me servira de source de réflexion pour la réalisation de projets futurs. Je n'envisage donc pas ce livre comme un aboutissement, mais comme un départ, un commencement. Il est un « outil » à part entière.

391

28

\*

J'ai effectué il y a une dizaine d'années un voyage de trois mois en Inde. J'ai observé de nombreux

267 Ardenne Paul, *Art, le présent, op.cit.*

268 Proust, *La prisonnière*, ed. de la Pléiade, 1988, III, p.902

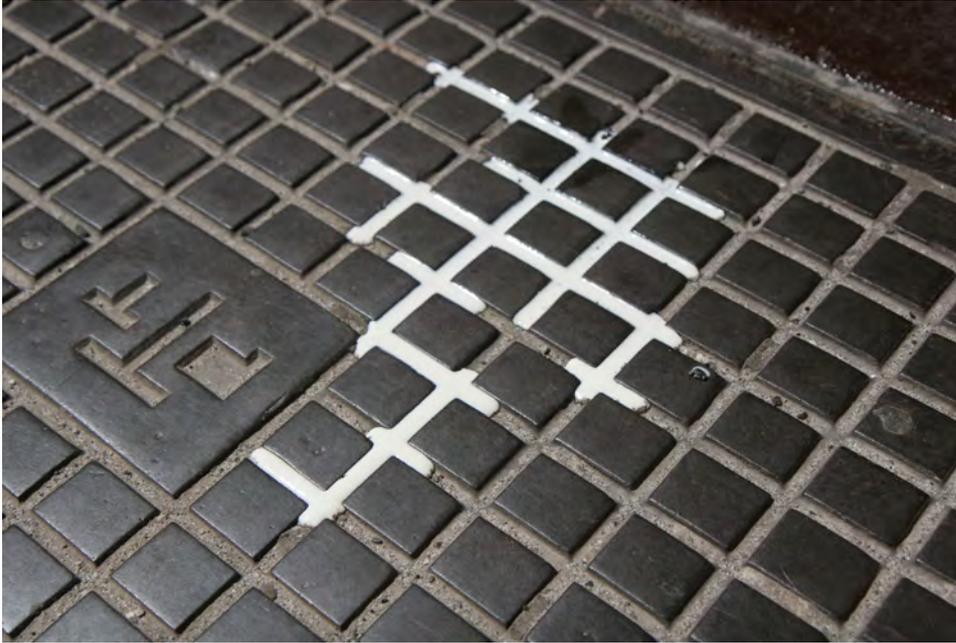
392 magasins d'artisans. Dans ces petites échoppes, les gens proposent des services de réparation. À défaut d'acheter des appareils neufs, il y a en Inde une culture du « bricolage » extrêmement vive. Plutôt que d'acheter du neuf, et ne disposant pas des pièces de rechange adaptées, les artisans « bricolent ». Ils utilisent les moyens dont ils disposent (les fameux « moyens du bord ») pour parvenir à leur fin. Ce faisant, ils déploient un artisanat d'une grande inventivité et d'une extrême finesse. Un taxi nous a ainsi raconté avoir roulé, suite à une panne de moteur, pendant plusieurs centaines de kilomètres avec une ceinture en cuir en guise de courroie de transmission... Les outils ne sont donc pas des choses définies par avance (un marteau, un tournevis...), mais *recouvrent l'ensemble des moyens mis en œuvre pour parvenir à ses fins*. On peut utiliser un vieux bout de tissu pour reprendre une robe, un caillou pour enfoncer un clou, un drap de lit pour faire une nappe. De même je peux utiliser de la neige pour faire un dessin, une éponge pour « peindre » sur une table, de la craie pour dessiner sur le goudron, des punaises pour quadriller un espace, etc. Mes outils réguliers sont des crayons et un appareil photo. Mais je me suis inventé au fur et mesure du temps différents outils d'interventions, plus adaptés à mes besoins sur le terrain : des craies blanches, des noix, une balle de tennis, de la poudre, du sable, des petits cubes de gomme, etc. Ces objets (que j'ai appelé « sculptures de poche ») me permettent de réaliser en fonction des contextes des petites installations éphémères (des « installations dans le cadre de photographies »<sup>269</sup>). On pourrait enfin être tenté d'élargir à l'infinie la notion d'outil. Dès lors que l'on fait usage d'un objet qui nous entoure (livre, tasse, fourchette, bout de papier, etc.), *il devient un outil*, un véhicule, un intermédiaire entre nous et notre désir de changer les choses. Ce livre donc est un outil (entre moi et mon désir de montrer, de penser, et de produire de nouvelles œuvres). Mes photographies elles-mêmes sont des outils (des outils pour produire un livre, mais également des outils pour  
535 mieux voir et mieux donner à voir). Comme le dit Kafka : « toutes les choses en effet qui me viennent à l'esprit, elles ne me viennent pas dès la racine, elles ne me viennent qu'au milieu de leur croissance. Allez donc essayer de tenir un brin d'herbe, de vous tenir à ce brin d'herbe qui ne commence à croître qu'à partir du milieu de la tige »<sup>270</sup>. Si donc l'outil est ce qui permet d'arriver à ses fins, il faut ajouter que ces fins sont sans fin. Nous sommes toujours « au milieu de la tige »,  
106 dans un processus, un entre-deux.

## Le bricolage

393 Par extension tout objet qui se présente est susceptible de devenir un outil : un fil blanc, des pièces de monnaie, de l'eau, du « typex », du café, quelques brins de paille, des boules de papier,

269 Frédéric De Manassein, *op.cit.* p.77

270 Kafka Franz, *Journal intime*, Rivages poche / Petite bibliothèque, Paris, 2008, p.56



*Un peu de crème liquide trouvée dans mon frigo...*





La boîte à outils

des punaises, des figues, des livres, etc. J'utilise les objets comme des signes visuels. « Rencontrer, c'est trouver, c'est capturer, c'est voler, mais il n'y a pas de méthode pour trouver, rien qu'une longue préparation. Voler, c'est le contraire de plagier, de copier, d'imiter ou de faire comme. »<sup>271</sup>

544

\*

Cette créativité (cette « méthode ») se rapproche d'une pratique que Claude Lévi-Strauss présente dans une page célèbre de *La pensée sauvage* : « une forme d'activité subsiste parmi nous qui, sur le plan technique, permet assez bien de concevoir ce que, sur le plan de la spéculation, put être une science que nous préférons appeler "première" plutôt que primitive »<sup>272</sup> : le bricolage. Ce qui caractérise le mieux le bricoleur est son rapport avec son matériau. À l'inverse de l'ingénieur, le bricoleur « fait avec ce qu'il a », opère à partir d'un ensemble fini d'objets : l'univers instrumental du bricoleur « est clos, et la règle de son jeu est toujours de s'arranger avec les "moyens du bord", c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus »<sup>273</sup>. Et c'est ce caractère hétéroclite qui est intéressant : le bricoleur n'accumule pas des choses semblables qu'il s'agirait ensuite de trier et d'archiver : ce n'est pas un collectionneur. Au contraire, son « stock » se définit avant tout par son « instrumentalité », plus que par toute autre qualité. La collecte est un acte hautement signifiant : le bricoleur est un grand récupérateur, il s'approprie « ce qui peut servir », ne manque pas une occasion d'agrandir son « stock », et sa question est : que puis-je employer, utiliser, manipuler ?

394

104

\*

En occident perdue une culture du bricolage et de l'inventivité pratique. On appelle cela le système D, « D » pour « débrouillardise ».

395

684

\*

Le bricoleur doit visualiser ce qu'il a en sa possession, envisager comment l'utiliser, se demander avec quoi l'associer. Son premier regard est rétrospectif : il fait face à la diversité de son « stock », considère avec attention ses matériaux avant d'envisager un quelconque projet. L'agencement qu'il tente de mettre en place sera conditionné par les choses qu'il utilise, et il s'agit sans doute de l'aspect le plus spontané, et le plus surprenant, de cette forme de créativité : aucun projet ne

396

271 Deleuze Gilles, *Dialogues, op.cit.* p.13

272 Lévi-Strauss Claude, *La Pensée Sauvage*, Pocket, Paris, p. 30.

273 *Ibid.*

701 préexiste au stock ; seules des esquisses de montages, des brouillons d'échafaudages, précèdent la pièce elle-même.

\*

397 Comment retourner les contraintes (manque de moyens, manque de temps ou de place, etc.) pour en faire des forces ? La figure du « bricoleur » décrite par Levi-Strauss dans *La Pensée Sauvage* ouvrait une voie : « (...) une forme d'activité subsiste parmi nous qui, sur le plan technique, permet assez bien de concevoir ce que, sur le plan de la spéculation, pût être une science que nous préférons appeler “première” plutôt que primitive »<sup>274</sup> : le bricolage. Le bricoleur se caractérise par son art de la récupération. Il fait avec ce qu'il a, montrant une ingéniosité pratique inscrite dans le moment. Un problème peut trouver sa solution sans passer par les manières de faire habituelles. L'univers instrumental du bricoleur « est clos, et la règle de son jeu est toujours de s'arranger avec les “moyens du bord”, c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus »<sup>275</sup>. Le bricoleur est un artiste du détournement. Il s'approprie  
100 une situation pour la retourner à son avantage.

### **Marcel Duchamp bricole**

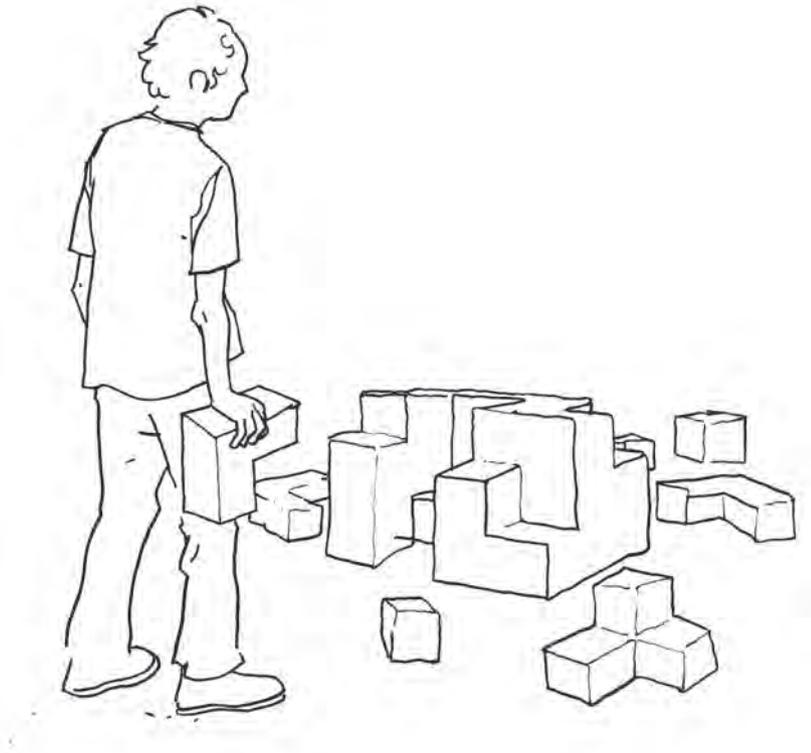
398 À l'origine, *11 rue Larrey* fut conçu dans un véritable souci pratique d'aménagement de l'appartement qu'il occupe avec sa nouvelle femme, Lydie Sarazin-Levassor. La dote attendue par Marcel ne viendra finalement jamais. Étant donné la faiblesse déconcertante de la rente trimestrielle accordée par le père de Lydie Sarazin-Levassor et la hausse des prix de l'immobilier parisien, Lydie doit intégrer le 11 rue Larrey avec son mari alors que celui-ci l'occupait jusqu'à présent « privativement », à la fois comme atelier et comme cellule, retranchement premier de sa liberté « célibataire ». Duchamp s'adapte tant bien que mal à cette nouvelle vie de couple, enseignant son art de vivre à cette jeune fille de dix ans sa cadette, aussi novice en matière artistique que surprenante d'indépendance et de franc-parler. L'appartement étant de taille réduite, Duchamp a l'idée d'en adapter une partie afin d'améliorer l'organisation spatiale du lieu. « Il installe une porte en bois des plus classiques, mais dans un endroit stratégique : entre l'atelier, la chambre et la salle de bains (...) Quand la porte est fermée entre l'atelier et le reste de l'appartement, la chambre et la salle de bains communiquent. Mais il est aussi possible de fermer l'accès à la salle de bains en laissant l'atelier et la chambre communiquer. La porte peut également rester “entrouverte de

274 *Ibid.*

275 *Ibid.*



Marcel Duchamp, *11 rue Larrey*, 1927



tous côtés”. Côté salle de bains, elle est peinte en blanc. Côté chambre et atelier, en gris, comme le reste de l’appartement. » Duchamp fait preuve ici d’un grand sens pratique. Ce n’est d’ailleurs que bien plus tard qu’elle intégrera son catalogue. Elle ne sert à l’origine qu’à faciliter la vie et Duchamp lui-même n’a pas tout de suite l’idée de la considérer en tant qu’œuvre. La porte du 11 rue Larrey vient pourtant illustrer un des « principes » de vie énoncé par Duchamp : *le principe de contradiction*. « Du principe de contradiction, défini seulement par ces 3 mots : c. à d. *Cointelligence des Contraires (abstrait)*, abroger toute sanction établissant la *preuve de ceci* par rapport à son contraire abstrait *cela* ». Cette porte vient *démontrer*, d’une manière quasi scientifique, la possibilité pour une chose d’occuper, alternativement, des positions totalement opposées. Selon le moment, elle ouvrira ou fermera, *en même temps*, la porte ou la salle de bain. « J’ai montré la chose à des amis en leur disant que le proverbe “Il faut qu’une porte soit ouverte ou fermée” se trouvait ainsi pris en flagrant délit d’inexactitude », explique Duchamp. Cette construction bricolée fournit une allégorie de l’œuvre-vie de Duchamp : éviter les positions dogmatiques afin de rester ouvert à la vie et au hasard, ce qui amène Paul Matisse à faire le constat suivant : « Marcel a mené ses propres recherches et quand il a atteint le stade où les opposés pouvaient vivre ensemble, il s’y est tenu »<sup>276</sup>

319

\*

« L’art, qu’est-ce qu’une oeuvre d’art ? Votre vie entière, un esprit productif, peut être une oeuvre d’art. Même l’action peut être de l’art. Même un épicier peut être — peut-être — un artiste. »<sup>277</sup>

399

\*

Duchamp n’a cessé de manifester tout au long de sa « carrière » une défiance vis-à-vis du métier d’artiste. Parallèlement, et d’une manière totalement contradictoire, il vantera les mérites du travail artisanal dans ce qu’il a de plus immédiat et de plus pragmatique. Il en parle en 1927 à sa femme Lydie : « Regarde ton Petit Larousse : l’art c’est la connaissance technique d’un métier. Les Beaux-Arts ? Tous les arts sont beaux. Celui du rémouleur est fascinant : mais c’est un artisan. Quelle différence ? Mon coiffeur se dit artiste et aussi le pâtissier... »<sup>278</sup>. Il serait trompeur de voir ici un

400

276 “Michel Vanpeene. Les clefs de la rue Parmentier : entretien avec Paul Matisse et Jacqueline Matisse Monnier”, art. Cité, p.17

277 Jennifer Gough-Cooper et Jacques Caumont, « Éphémérides », dans Marcel Duchamp; *Work and Life* (édité et présenté par Pontus Hultén), catalogue d’exposition (Venise, Palazzo Grassi), MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993, 148 p.

278 Cité dans François Bon, *Un mariage de Marcel Duchamp*, Intervention à Beaubourg, février 2005, p.17, [http://www.tierslivre.net/spip/IMG/pdf/FB\\_Duchamp.pdf](http://www.tierslivre.net/spip/IMG/pdf/FB_Duchamp.pdf)

éloge des petits métiers ou encore un retour aux pratiques laborieuses contre l'oisiveté de l'avant-garde. La manière dont Duchamp s'est toujours tenu à distance des obligations du quotidien (foyer, famille, décoration et entretien d'un intérieur, assignations à domicile diverses...) trahit son peu d'intérêt pour les tâches ménagères comme pour les actions par nature trop répétitives. Le jeu et l'amusement seuls l'intéressent. Pourtant cette défiance ne l'empêche pas de pratiquer assidûment, et tout au long de sa vie, un art du *bricolage*, une sorte d'intelligence des mains qui lui permet d'exercer son ingéniosité naturelle.

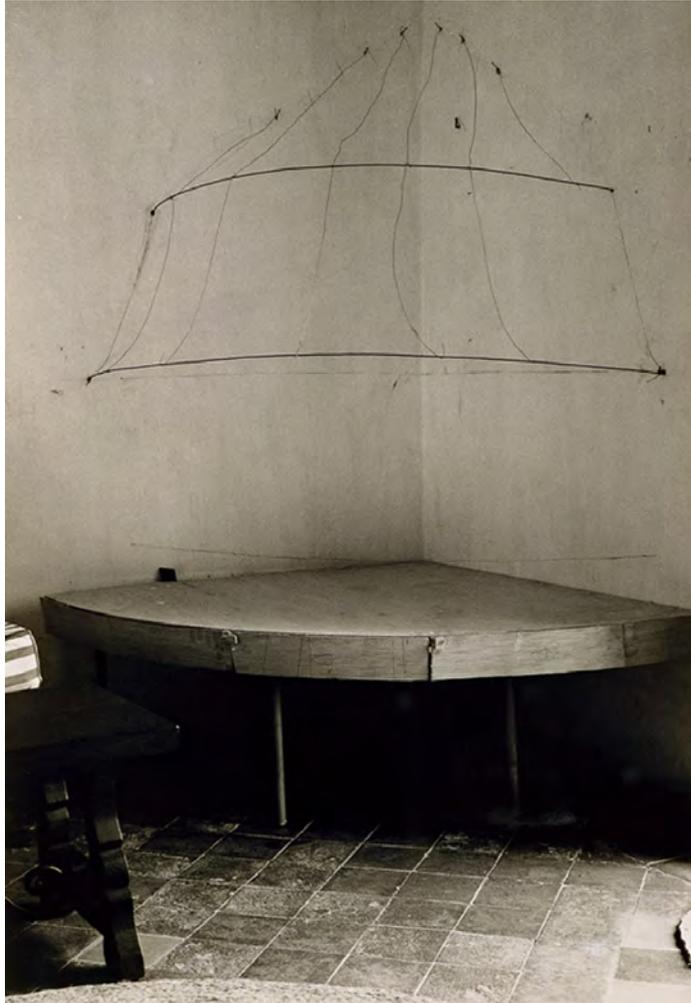
\*

401 « Comme à son habitude, pendant que Teeny et ses enfants vont à la plage, Marcel se livre à  
ses deux activités favorites, le *farniente* (“Je reste à l'ombre. C'est merveilleux. Tout le monde,  
au contraire, va au soleil pour brunir ; j'ai horreur de cela”) et le bricolage (“J'ai une très belle  
552 terrasse, très agréable. J'ai fabriqué un store. Je l'ai fait en bois parce qu'il y a du vent là-bas”<sup>279</sup>)

\*

402 Au cours du même été, Marcel “dresse les plans d'une cheminée espagnole” pour le salon de Cadaquès- ». Duchamp, en même temps qu'il exprime une défiance vis-à-vis de ceux qui font de leur art un métier à part entière, élargit implicitement la créativité aux gestes qui peuplent le quotidien et envisage ainsi l'art comme une forme de « spiritualité » diluée, d'élégance et d'éthique de vie. La biographie de Duchamp déborde ainsi d'anecdotes témoignant de l'usage artistique que Duchamp faisait de son « emploi du temps - ». Le ready-made lui-même constitue une forme de déplacement « inframince » d'un objet pleinement inscrit dans le cours du quotidien. Si le rapport de Duchamp à la constitution d'un art d'attitude a déjà été largement commenté à travers l'histoire, son rapport au bricolage comme pratique et comme technique de pensée me semble avoir été beaucoup moins perçu (Duchamp ayant lui-même construit *a posteriori* sa propre figure d'un artiste « sans main », conceptuel et « anti-rétinien »). Mais cette postérité ne nous semble pas fidèle à la réalité de sa pratique artistique. La pensée chez lui, loin d'être une pure réflexion spirituelle, est toujours l'occasion de mise en pratique dans sa vie. Un objet trouvé, une intention à peine esquissée, une combinaison nouvelle des choses permettront à l'inventivité nonchalante de s'exercer ainsi pleinement. Si Duchamp considère les tâches ménagères et quotidiennes comme dégradantes, elles constituent pourtant pour lui le point de départ invariable d'une grande partie d'œuvres de son catalogue. Les points de rencontre entre son œuvre et sa biographie sont parfois

279 Cabanne Pierre, *op.cit.*, p.184



Marcel Duchamp, *Cheminée anaglyphe*, 1968



si ténus qu'il semble difficile d'en démêler les lignes de passage. Faut-il par exemple considérer le store de Cadaqués où le plan pour la cheminée espagnole comme des oeuvres ? La menuiserie du 11 rue Larrey, initialement fabriquée pour répondre à un besoin pratique en est la preuve. Cette pièce n'intégrera le catalogue de Duchamp qu'assez tardivement. Quoi qu'il en soit, cette tendance au bricolage ne se démentira pas et rend visible une autre forme de créativité, très différente des récits démiurgiques autour de la figure de l'artiste occidentale. La porte du 11 rue Larrey témoigne donc de cette capacité à agir dans l'instant, en rebondissant avec légèreté sur les difficultés d'une situation, en se jouant stratégiquement des contraintes pour mieux inventer une troisième voie qui échappe à l'horizon des attentes. L'œuvre se fait ici en contexte, *hic et nunc*. Dans cette situation de « guérilla domestique », les cartes sont en permanence rebattues et les possibles remis en mouvement pour permettre les retournements les plus inattendus : un inconvénient peut devenir un avantage, et le manque d'outils forcer l'imagination créatrice. « Il s'agissait, disait Corax, de rendre "la plus forte la position la plus faible" »<sup>280</sup>. Manquant de moyens, de place et de capital, le bricoleur fera jouer sa maîtrise *tactique* du temps et sa connaissance des lieux pour mieux surpasser les méthodes les plus éprouvées et amener toujours les circonstances à son avantage.

172

\*

« Beaucoup de pratiques quotidiennes (parler, lire, circuler, marcher ou faire la cuisine, etc.) sont de type *tactique*. Et aussi, plus généralement, une grande partie des "manières de faire" : réussite du "faible" contre le plus "fort" (les puissants, la maladie, la violence des choses ou d'un ordre, etc.), bons tours, arts de faire des coups, astuces de "chasseurs", mobilités manœuvrières, simulations polymorphes, trouvailles jubilatoires, poétiques autant que guerrières. Ces performances opérationnelles relèvent de savoirs très anciens. Les Grecs les désignaient par la *mêtis*. »<sup>281</sup>

403

683

\*

Cette *mêtis*, intelligence spontanée et immémoriale, toujours disponible sous le vernis des raisonnements préconstruits, est la manière première avec laquelle le bricoleur se frotte aux contraintes d'une réalité qui lui est le plus souvent défavorable.

404

612

\*

280 Aristotélisme, *Rhétorique*, II, 24, 1402a, Paris, Les belles lettres, Budé, 1967, t.2, p.131

281 Michel de Certeau, *op.cit.* p.39

405 Cette première procédure consistant à « pointer » les *infrannances* pose les bases d'une possible « diaphoralogie ». Plutôt que de maintenir les *infrannances* dans leur « bain » indéterminé et hétéroclite, je choisis de faire de la photographie un instrument pour pointer, isoler et conserver les *infrannances*. Ce geste prolonge l'attirance que ces détails exercent sur moi (la manière dont ils « piquent » ma curiosité). Il me permet également de rendre plus clairement visibles ces petits signes, pour moi-même et pour le spectateur. C'est dans cette perspective que j'ai donc développé des outils supplémentaires pour prolonger ce travail d'isolement et d'indication. Dans la partie suivante je tenterai d'éclaircir la sensation étrange que j'éprouve parfois quand je suis en présence de deux objets absolument identiques.

## 2. Dédoubler

### a. Infrannance et répétition

406 La répétition est théoriquement une chose dont je devrais m'éloigner. Comme je l'ai indiqué dans la première partie, je conçois le quotidien comme un lieu d'étonnement, de surprise, de découverte. Lorsque je suis confronté à quelque chose de « déjà vu », je préfère en général  
336 m'abstenir. En quoi donc la répétition est-elle susceptible de servir la recherche *d'infrannances* ?

\*

407 Lorsque j'écoute la mer, je peux être attentif à la somme de sons produits par chaque vague. Je peux aussi considérer ce bruit comme une somme de petits sons agglomérés et tenter d'isoler individuellement le son de chaque vague. Si la répétition est si intéressante dans le domaine de l'*infrannance*, c'est qu'elle démontre l'impossibilité d'assimiler une chose à une autre, de « conceptualiser » le réel. « Tous les "identiques" aussi identiques qu'ils soient (et plus ils sont identiques) se rapprochent de cette différence séparative *infra mince* »<sup>282</sup>. La répétition est l'expérience la plus extrême que l'on puisse faire de la différence. Plus une chose ressemble à  
303 une autre (deux gouttes d'eau, deux jumeaux) plus leur séparation se rapproche d'une *infrannance*.

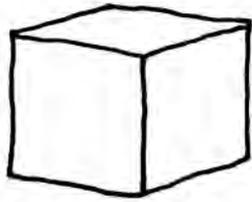
\*

407 L'expérience du dédoublement, de la répétition, ne produit donc pas nécessairement de l'ennui.

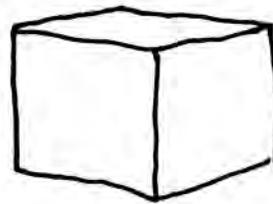
282 Duchamp, *op.cit.* p.33



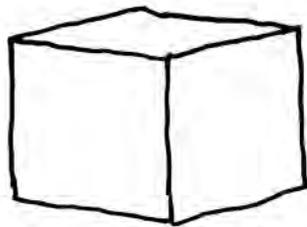
Ne pas entendre le bruit de la mer  
mais le murmure de chaque vague



L'original



la copie



le dessin de la copie

Elle a même quelque chose d'étrange et d'inquiétant. On retrouve cette « inquiétante étrangeté » chez Freud : « Par exemple, lorsqu'on est égaré dans une forêt, à la montagne, surprise peut-être par le brouillard, et qu'en dépit de tous nos efforts pour trouver un chemin balisé ou connu, on se retrouve à plusieurs reprises au même endroit que caractérise un relief particulier. Ou bien lorsqu'on erre dans une pièce inconnue et obscure à la recherche de la porte ou de l'interrupteur, et que, ce faisant, on entre en collision pour la énième fois avec le même meuble. »<sup>283</sup>

\*

Peindre une image. Peindre sa réplique exacte. Exposer la paire de peintures dans des pièces séparées de telle sorte que le visiteur ressent une sensation de déjà-vu le long de son parcours dans les espaces d'exposition.

\*

Marcel Duchamp s'est toujours méfié de la répétition, cherchant à se réinventer à chacune de ses œuvres. En vertu de son principe de *co-intelligence des contraires*, il va s'intéresser à partir des années 30 à reproduire méthodiquement un certain nombre de ses œuvres, à les dupliquer, à les... répéter. J'aimerais dans la prochaine partie essayer de comprendre les raisons qui ont pu motiver ce geste.

### **Marcel Duchamp se répète**

Fidèle à son principe de *co-intelligence des contraires*, il est presque impossible de prendre Duchamp en flagrant délit de contradiction... À peine nous a-t-il dit qu'il déteste la répétition, et qu'il souhaite ne jamais se répéter, qu'il se répète... Qu'il s'agisse de la boîte en valise, des reproductions de son grand verre (qui existe aujourd'hui en trois exemplaires) signées et certifiées « copies conformes », de la réédition de ces ready-made, des trois stoppages-étalons, etc. Duchamp n'a eu de cesse de se répéter. Mais cette répétition n'était pas un manque d'imagination ou une exploitation commerciale de son œuvre. Il s'agissait d'explorer la différence infime et d'affirmer la singularité des choses y compris (et surtout) dans la proximité et la ressemblance. Duchamp nous « ouvre à une transformation, à une extension de notre capacité à percevoir, par déblocage de toutes les identités fixées, de toutes les répétitions qui enferment, qui enchainent, car il y a également

283 Freud, *L'inquiétante étrangeté*, et autres essais, Folio essais, Paris, 1985, p.240

chez Duchamp des répétitions qui libèrent et qui délivrent, qui produisent des différences par inframince, qui exposent à une prolifération de singularités »<sup>284</sup>

\*

- 411 L'aperception n'est pas seulement dans la trouvaille (et la prise de conscience) d'une nuance  
auparavant inaperçue. Elle est dans le *va-et-vient* qui nous fait circuler entre deux images.  
626 L'aperception est dans la marge. Elle est entre. Elle est une « opération », un « écart ».

\*

- 412 Quand Duchamp reproduit *La mariée mise à nue...* pour sa *Boîte en valise*, il ne manque pas de  
reproduire également (et très précisément) le dessin des brisures accidentelles du verre.

\*

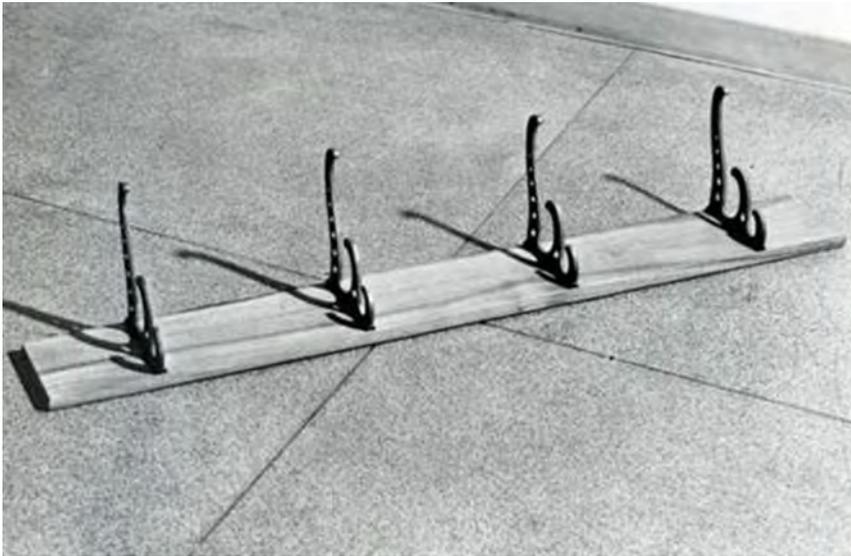
- 413 Jouer au jeu pour enfant des « sept erreurs ». Pendant que j'observe les deux images, que je passe  
75 de l'une à l'autre : sensation d'aperception.

\*

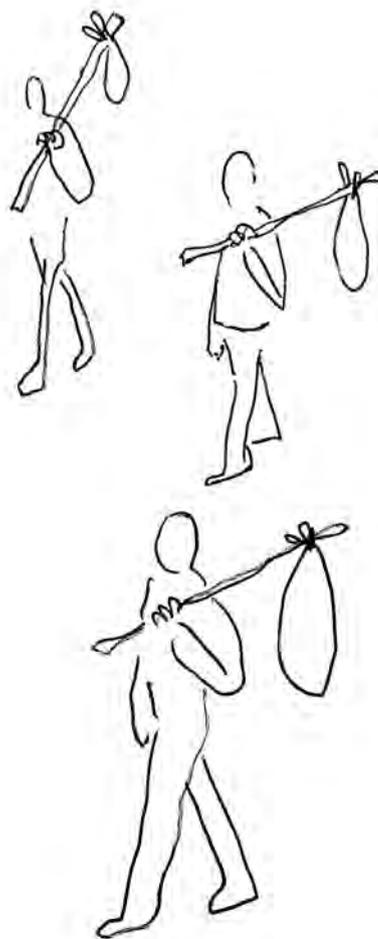
- 414 Duchamp est connu dans les livres d'histoire de l'art pour ses ready-made. Qu'il s'agisse de la roue  
de bicyclette, de l'urinoir (*Fontain*) ou du porte-bouteille, on met souvent en avant l'iconoclasme  
du geste de Duchamp. Le ready-made, pièce « déjà faite », introduit l'objet dans le champ de la  
sculpture et remet en cause l'importance de la *main* de l'artiste au profit du *choix* de l'objet. Cette  
histoire est bien connue. Marcel Duchamp en élisant un objet banal et quotidien au rang d'oeuvre  
d'art déplace le curseur de la créativité. L'oeuvre d'art n'est pas le fruit d'un métier, mais le résultat  
d'une pensée. Pourtant, dite et redite, cette histoire peut prêter à confusion et masquer les multiples  
formes d'interprétations de ce geste aujourd'hui encore énigmatique. Tout d'abord si ce geste  
continue aujourd'hui encore de fasciner et de laisser le champ libre à de nouvelles interprétations,  
c'est parce qu'il fut créé justement avec l'intention de n'en avoir aucune (d'intention). Duchamp  
s'en est plusieurs fois expliqué : le ready-made n'a, littéralement, aucun sens... Il est choisi par  
*indifférence*. Parfois Duchamp le sélectionne même de manière arbitraire (définissant une heure, un  
« rendez-vous », choisissant l'objet pour ces qualités « neutres »). Le ready-made ne provoque, *a*

284 Davila, *op.cit.* p.31





Marcel Duchamp, *Trébuchet*, 1917



*priori*, ni goût ni dégoût. Il est là. Et on en prend connaissance. C'est tout. Face à un objet aussi banal qu'un porte-bouteille ou un peigne à chien, l'ennui et l'indifférence (voir la consternation...) devraient rapidement prendre le dessus. Ces objets alors devraient quitter le champ de notre attention pour redevenir de simples objets utilitaires. Pourquoi alors Duchamp les a-t-il choisis et présentés ? Si l'objet est anodin, le regard qui est porté dessus, lui, ne l'est pas. Le ready-made n'est pas une oeuvre au sens traditionnel. C'est plutôt le support d'une forme de méditation, de réflexion sur la nature des choses et les limites de notre perception (et de notre entendement). D'ailleurs Duchamp n'était pas aussi indifférent qu'il voulait bien le dire à propos de ces objets. À de très nombreuses reprises, il a vécu avec eux, ils ont partagé son quotidien. « Une patère était là, sur le plancher, un vrai portemanteau que j'avais parfois envie d'accrocher au mur pour y suspendre mes affaires. Je ne suis jamais arrivé à le faire, si bien qu'il restait là sur le sol et je butais sur lui à chaque instant, toutes les fois que je sortais. Ça me rendait fou et je me suis dit : "ça suffit comme ça ; s'il veut rester là et continuer à m'ennuyer, je vais le clouer..." (...) C'est alors que l'association avec le readymade est venue. Je ne l'avais pas acheté pour être un readymade, c'était un objet usuel... Je l'ai cloué là où il se trouvait et alors l'idée est arrivée...»<sup>285</sup>. Il me semble que *l'inframince* permet d'aborder le ready-made sous un angle nouveau. Qu'un objet industriel soit élu au rang (à la « noblesse » disait Breton) d'une oeuvre d'art me semble secondaire dans cette expérience<sup>286</sup>. Plus importante est l'expérience *perceptive* qu'il implique. *L'inframince* permet de considérer son quotidien comme un champ d'attention permanente... Les objets *a priori* les moins intéressants (les plus communs, les plus ennuyants) sont susceptibles d'être perçus d'une manière nouvelle en fonction de l'attention du « regardeur ». Cette approche m'intéresse énormément et se rapproche beaucoup de la manière dont j'ai abordé le quotidien dans mes photographies. Où est la limite entre l'ennui et l'amusement ? Qu'est-ce qui attire notre attention et pourquoi ? Comment ne jamais s'ennuyer ? Duchamp dit du ready-made qu'il l'« avait amusé. C'est toujours l'idée "amusée" qui me décidait à faire des choses...»<sup>287</sup>. L'amusement est un antidote à l'ennui. Si la fête et les voyages sont des remèdes visibles, Duchamp développe également des remèdes *inframince* (« homéopathiques »). Mais comment donc le ready-made, un objet industriel d'une profonde banalité, permettrait-il d'échapper à l'ennui ? Une première réponse peut être trouvée dans une des notes concernant *l'inframince*.

320

120

148

## « 7. Semblabilité / similarité

285 Entretien de Marcel Duchamp avec Sidney, Harriet et Carroll Janis. Archive P.M.A , pp. 283-284

286 «Signifiant vide, le ready-made fait également échec à la visibilité. Il est vrai qu'à l'origine, il n'est pas destiné à être exposé, et donc à être contemplé. En ce sens, s'il est bien de nature iconoclaste, ce geste ne procède pas pour autant de la farce», Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp*, Flammarion, Paris, 2007, p.149

287 Cabanne Pierre, *op.cit.* p.78

Le même (fabricat. en série)  
approximation pratique de la similarité  
Dans le temps un même objet n'est pas le même à 1 seconde d'intervalle  
Quels rapports avec le principe d'identité ? »<sup>288</sup>

L'*inframince* implique de saisir des différences infimes, « approximation pratique de la similarité ». Plus un objet semble se rapprocher d'un autre et plus il s'en éloigne par séparation *inframince*. La note 35 va dans ce sens : « Tous les "identiques" aussi identiques qu'ils soient (et plus s'ils sont identiques) se rapprochent de cette différence séparative *infra mince*. (...) Il vaudrait mieux chercher à passer dans l'intervalle *infra mince* qui sépare 2 "identiques" qu'accepter commodément la généralisation verbale qui fait ressembler 2 jumelles à 2 gouttes d'eau »<sup>289</sup>

Ce que *Trébuchet* (*Fontaine*, le peigne à chien, etc.) nous apprend c'est à voir la réalité comme une somme infinie et sans fin de singularité. Deux urinoirs ne seront jamais identiques. Duchamp pousse même l'idée jusqu'à dire d'un même objet qu'il diffère dans le temps. On pourrait retrouver une pensée de ce type chez un présocratique comme Héraclite qui soutient qu'« on ne peut pas descendre deux fois dans le même fleuve, ni toucher deux fois une substance périssable dans le même état, car par la promptitude et la rapidité de sa transformation, elle se disperse et se réunit à nouveau »<sup>290</sup>. L'innovation de Duchamp consiste à porter ce principe jusque dans les objets industriels. « La différence (dimensionnelle) entre 2 objets faits en série (sorties du même moule) est un *infra mince* quand le maximum (?) de précision est obtenu. »<sup>291</sup> Derrière le ready-made se cache une éthique de vie *inframince*. Elle implique de porter un regard attentif aux réalités les plus banales par le biais des petites nuances. Elle sous-tend également une éthique de la singularité. Tous les êtres et toutes les choses sont uniques et changeants. Le rôle de l'artiste pourrait être dès lors de pointer cette richesse, d'en être l'archiviste et le producteur. Présenté sous cet angle l'*inframince* de Duchamp excède de loin la définition que je donne des aperceptions. En effet, les aperceptions ne concernent que des nuances *particulières* dans le champ du visible et du sensible. Pour que je déclenche l'appareil photo, il faut que quelque chose me fasse signe, m'interpelle ou me charme. L'idée de saisir la réalité *dans son ensemble* sort du cadre plus spécifique dessiné dans cette thèse. Le ready-made est une méditation complexe et multiple dont l'*inframince* éclaire une facette parmi d'autres. L'aperception n'y est pas manifeste et l'*inframince* s'y dilue de manière tellement étendue qu'il semble nous échapper et rejoindre la vie dans son ensemble. L'indifférence du ready-made ne m'intéresse que dans la mesure où elle produit des aperceptions.

330

288 Duchamp Marcel, *op.cit.* p.21

289 Duchamp Marcel, note 35, *op.cit.* p.33

290 Héraclite, *Fragments*, traduits et présentés par Abel Jannièrre, Paris, Aubier, 1977, fragment 91, p.111

291 Duchamp Marcel, *Notes*, Notes 18, *op.cit.* p.282





\*

Probablement que je vais me répéter dans cette thèse. Les mêmes idées apparaîtront à différents endroits. Mais elles seront formulées différemment. À *peu de chose près*, elles seront identiques. À *peu de choses près*, elles seront différentes. C'est ce *peu* qui me pousse à conserver (certaines de) ces répétitions.

415

693

\*

Il m'est arrivé de prendre plusieurs fois une même photographie à différents moments. J'ai ainsi un grand nombre d'images d'herbes folles poussant dans les interstices d'un trottoir. Un certain nombre de flaques. Des photos d'ombres sur le sol. Des reflets en pagaille. Des enjoliveurs. Des trottoirs parsemés de chewing-gum, etc. Pourtant je ne cherche pas à réaliser de collection pour chacun de ces thèmes. Je continue malgré tout à reprendre plusieurs fois la même image. Je pense qu'il y a plusieurs raisons à cet exercice de la répétition.

416

1/ d'une part j'ai une très mauvaise mémoire. Il m'arrive très souvent d'oublier que j'ai déjà pris cette photographie... Même si une partie de moi-même n'a probablement pas tout à fait oublié, de manière consciente j'ai souvent les sensations de prendre cette image pour la première fois.

2/ même quand je sais que cette image est une redite, j'éprouve malgré tout la sensation d'une différence. J'ai travaillé ainsi pendant des après-midi entières à fabriquer mes sculptures de poche. J'ai sculpté des centaines et des centaines de petits cubes de gomme avant de les disséminer un peu partout autour de moi. Ces moments d'atelier furent pour moi une expérience intense. Toute la difficulté fut de *réaliser ces objets à la chaîne tout en les considérant à chaque fois de manière unique*. Je peux donc dire que chacun de ces cubes est absolument unique alors que, dans le même temps, j'ai cherché avec beaucoup d'attention à leur ôter toute identité, à en faire des objets quasi industriels. Il y a énormément de plaisir et d'apprentissage à essayer de répéter un geste plusieurs centaines de fois tout en donnant la même attention à chaque objet ainsi produit. Je ne partage pas le goût de Marcel Duchamp pour les objets uniques et les expériences limitées : « Recommencez la même chose assez longtemps et elle devient goût. Si vous interrompez votre production artistique après avoir créé une chose, celle-ci devient une chose-en-soi et le demeure. Mais si elle se répète un certain nombre de fois, elle devient goût »<sup>292</sup>

3/ peut-être y a-t-il une troisième raison. Plus étrange encore. J'aime oublier... Refaire un geste plusieurs dizaines de fois peut me forcer à rester attentif (si je m'ennuie alors je m'arrête). Mais

3

292 Duchamp Marcel, *Duchamp du signe, op.cit.* p.175

pour parvenir à ce degré d'attention, étrangement, il me faut oublier ce qui s'est passé la seconde d'avant, être absolument dans l'instant présent, laisser les *aperceptions* redevenir simple *perception* en une fraction de seconde. Il ne faut pas oublier que l'inframince est une « allégorie sur l'«oubli» »<sup>293</sup>. Il est également amusant de noter que, dans le livre de Duchamp, *notes*, un certain nombre de pensées reviennent deux fois, quasiment à l'identique, d'une page sur l'autre. Ainsi page 24 on retrouve une note concernant l'oubli, presque identique à celle ci-dessus : « 16. Allégorie de l'oubli ». Les guillemets ont simplement disparu... S'agit-il d'un oubli de la part de Duchamp qui se répète sans le savoir (en faisant varier « temporellement » la même phrase « allégorie de l'oubli »), ou d'une répétition *volontaire* visant à mettre en avant une différence *inframince* ?

183

\*

- 417 Me filmer en train de répéter un geste en boucle. Par exemple :  
— dessiner un cercle sans jamais s'arrêter. Les couches s'accumulent sur le papier, pure trace d'un temps cyclique.  
— Compter sans s'arrêter en n'utilisant que le chiffre « un »  
—...

\*

- 418 Faire un diptyque sur le principe du « jeu des sept erreurs ». Pendant le temps de la recherche des  
522 différences, état *de percepteur*.

\*

- 419 Je réalise depuis plusieurs années des éditions de mes travaux. Ces livres ne sont pas seulement des catalogues d'images ou des boîtes à collection (recueil, album, etc.) mais des œuvres à part entière. De plus, j'y mets des images qui n'existent que dans le livre et n'ont pas été utilisées ailleurs (au cours d'exposition par exemple). Le livre n'est donc pas une simple archive, c'est une œuvre dont la spécificité est de « mettre en musique », de monter, d'assembler une somme d'images dans un alliage particulier (une séquence). De même, le fait que le livre soit un objet multiple ne change rien à sa nature. Qu'il soit imprimé à un, cent, ou mille exemplaires ne modifie aucunement sa valeur (financière notamment). Pour mon dernier livre (*entre autre*)<sup>294</sup>, j'ai eu l'idée, une fois les trois cents exemplaires sortis de l'imprimerie de les *reprandre un à un et d'ajouter sur*

293 Duchamp Marcel, *Notes*, *op.cit.* p.21

294 Quentin Jouret, (*entre autre*), Editions Autrechose, 2012



Tintin déguisé en Dupont



Dupont déguisé en Tintin



La différence (dimensionnelle) entre 2 objets faits en série (sorties du même moule) est un infra mince quand le maximum (?) de précision est obtenu



*chacun d'eux un signe*, une ligne, un détail réalisé à la main. Sur un dessin situé exactement au milieu du livre, un personnage en marche tient une canne ressemblant à celle de Cadere. J'ai ajouté au stylo noir une ligne de plus sur cette canne. C'est un détail insignifiant et quasiment invisible. Je pense que personne ne l'a vu jusqu'à présent. Pour le voir, il faut pencher le livre et comparer la brillance des encres (la retouche au stylo donne un noir plus profond et plus mat). Dans le domaine du livre d'artiste, les éditeurs sont habitués à faire ajouter un élément unique dans l'objet par nature industriel (ex-libris, numérotation, signature de l'artiste, etc.). Lorsque cela n'est pas systématique, on réalise ce type d'ajout uniquement sur ce que l'on appelle les « tirages de tête ». Mais la retouche que j'ai réalisée sur (*entre autre*) n'a rien à voir avec cela. Il ne s'agit pas pour moi de donner de la valeur à l'objet afin de ramener une production industrielle au rang d'œuvre d'art par la recréation d'une rareté. Il s'agit d'introduire dans une forme par nature répétitive, une *infranuance* « rappelant » que chaque livre est unique. C'est une « aperception aidée » (comme Marcel Duchamp parle de « ready-made aidé »).

137

\*

Duchamp permet donc d'envisager la répétition comme une manière de pointer des *infranuances*. Mais est-ce la seule fonction possible de la répétition ?

420

## Faire signe

« Questionnez vos petites cuillères »<sup>295</sup>.

\*

Quand je choisis de photographier deux petits camions pour enfant côte à côte je présente deux objets absolument identiques. Visuellement, il est quasiment impossible de les différencier. D'autant que je fais attention à les positionner dans le même sens et sous la même lumière. Regardant cette image je suis pourtant dans la même situation que lorsque j'observe deux jumeaux : *je ne peux m'empêcher de chercher à les différencier*. Le premier aura le visage plus fin. Le second une voix légèrement plus grave, etc. La différence (l'écart) qui sépare ces jumeaux est faite d'*infranuances*, de variations très fines.

421

143

295 Perce Georges, *L'infranaordinaire*, *op.cit.*

\*

422 Quand je photographie les mains qui s'accrochent dans le bus à l'aéroport. « Un signe, c'est ce qui se répète. Sans répétition, pas de signe, car on ne pourrait le reconnaître, et la reconnaissance, c'est ce qui fonde le signe. Or, note Stendhal, le regard peut tout dire, mais il ne peut se répéter textuellement. Donc le regard n'est pas un signe, et cependant il signifie. »<sup>296</sup>

\*

423 Pourtant ce n'est pas ce que Barthes semble observer dans la répétition du haïku. « Le haïku a la pureté, la sphéricité et le vide même d'une note de musique ; c'est peut-être pour cela qu'il se dit deux fois, en écho ; ne dire qu'une fois cette parole exquise, ce serait attacher un sens à la surprise, à la pointe, à la soudaineté de la perfection ; le dire plusieurs fois, ce serait postuler que le sens est à découvrir, simuler la profondeur ; entre les deux, ni singulier ni profond, l'écho ne fait que  
195 tirer un trait sous la nullité du sens. »<sup>297</sup>»

\*

424 On pourrait imaginer que répéter deux fois la même chose (le même texte, le même geste, etc.), c'est éprouver une autre forme de variation : le moment, la manière, le grain de la voix, les inflexions sont toujours différents. Or pour Barthes la répétition justifie plutôt d'affirmer la *nullité du sens*. Le poème, dit une seule fois court le risque d'être perçu comme une surprise, un événement donnant au texte une forme d'exemplarité, d'identité (trop) forte. S'il est répété de trop nombreuses fois, à l'inverse il peut être entendu et lu comme un mystère, une parabole, un symbole ou une allégorie à déchiffrer. Relire serait donc une manière de s'approcher un peu plus à chaque fois de la « vérité » du texte. La voie est donc étroite. Comment échapper au sens ?  
314 *Le seul moyen d'échapper au sens est de ne pas le chercher, d'être ailleurs. L'infrance et la recherche des petites perceptions sont une manière de trouver cet ailleurs, dans l'infiniment petit.*

\*

425 Bernard Piffaretti explore depuis plus de trente ans la question du double dans son œuvre picturale. Élaboré partiellement à la fin de la décennie 1970, fixé dès 1986, son protocole est inchangé depuis. La division verticale de la toile par un épais trait de couleur en constitue

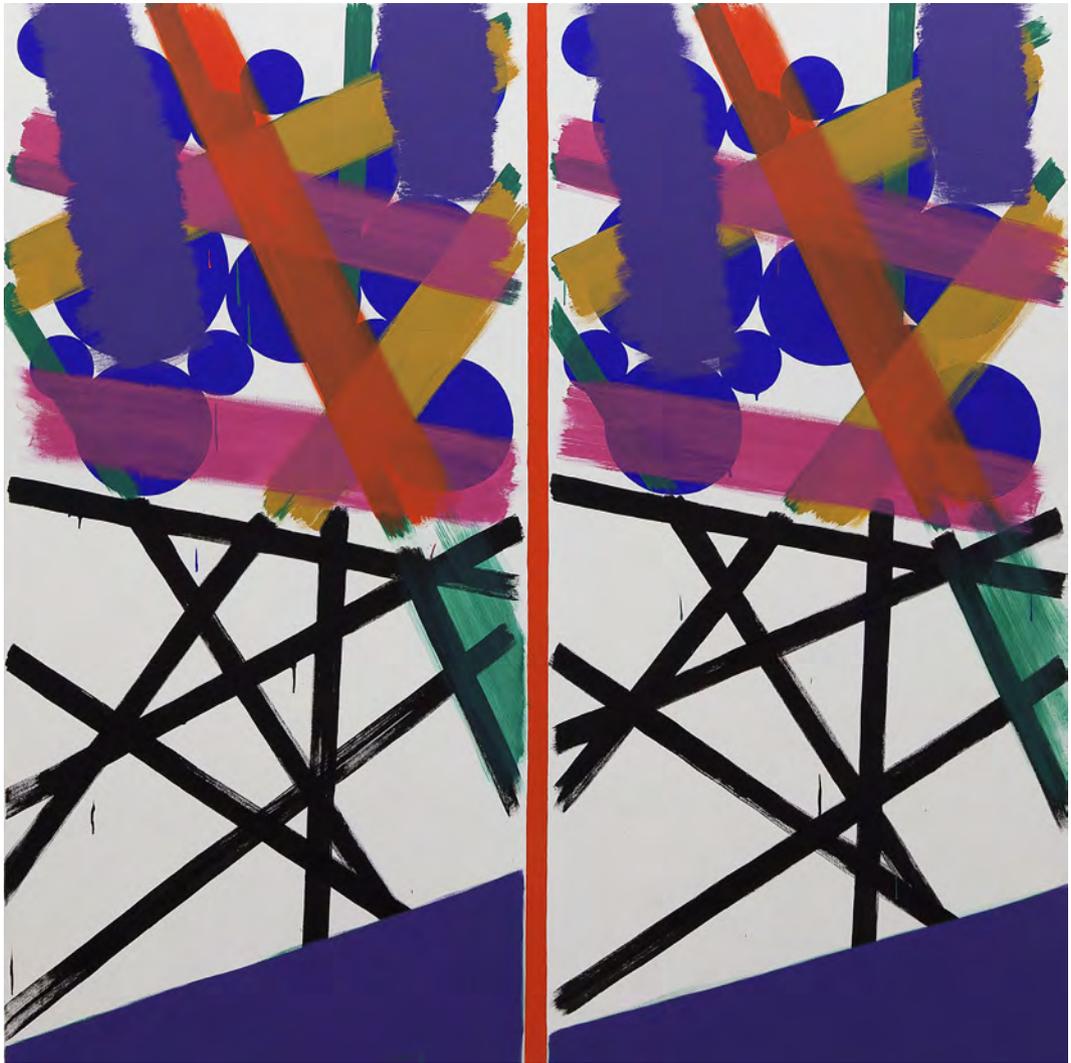
296 Barthes Roland, *Oeuvres complètes, op.cit.* p.355

297 Barthes Roland, *L'empire des signes, op.cit.* p.103



Un signe, c'est ce qui se répète





Bernard Piffaretti, *Sans titre*, 2011



La répétition est plutôt comme l'esquisse d'un langage

invariablement le premier élément programmatique. Cette césure détermine alors une partie gauche et une partie droite du support. L'image, peinte indifféremment sur l'une ou l'autre des parties, est ensuite prise pour modèle et dupliquée sur l'autre partie... Cette ultime étape achève généralement le tableau. Après l'exécution d'une première partie, Piffaretti réinterprète donc, de mémoire, le déroulement de sa propre partition. Le motif initial tient lieu de « ready-made » pour la duplication. Mais lorsque la stratification de la couleur a emprunté des réseaux trop complexes pour être mémorisée, la duplication est ajournée. La partie laissée blanche au terme de ce renoncement n'empêche cependant pas la toile d'être exposée. Elle entre alors dans la catégorie des « Inachevés » activée en 1990. Cette décision d'inachèvement ne préexiste pas à la réalisation du tableau, mais démontre que la copie ne va pas de soi, qu'elle est entreprise illusoire qui ne saurait engendrer autre chose que des dissemblances : « La figure de droite est à l'image de celle de gauche. La figure de gauche n'est pas à l'image de celle de droite. » Les toiles de Piffaretti développent un jeu visuel pour le spectateur consistant à circuler d'une image à l'autre et de redevenir attentif aux petites nuances qui les séparent. Il permet de faire l'expérience de cet écart *inframine* qui sépare tout les « mêmes ».

408

\*

Toutefois, si je me sens, bien entendu, en accord avec Barthes sur la question du sens, je ne suis pas certain que sa manière d'envisager le double et la répétition corresponde à *l'infrance* et la manière dont je la pratique dans mes photographies. Nous l'avons vu un peu plus haut, *l'infrance* présente une contradiction : elle est à la fois vide de sens (« insignifiante »), mais pourtant *elle me fait signe*. Quelque chose en elle attire mon regard sans que je puisse dire de quoi il s'agit. Le signifiant semble flotter, pour lui-même comme une « forme célibataire ». Si je reprends l'exemple de ces deux camions pour enfant, il est probable que la présence d'un seul camion posé sur cette table n'aurait pas suffi à produire un signe. La répétition est plutôt comme l'esquisse d'un *langage*, mais un langage qui en resterait à ses balbutiements (comme un enfant<sup>298</sup> babillant et redoublant des phonèmes). L'image fait signe, marque une intention (puisqu'elle se répète), mais pourtant n'aboutit à aucun message. C'est comme lorsque l'on dit « allo » au téléphone. Rien n'est dit et pourtant un signe, un contact est amorcé (c'est la « fonction phatique » du langage dans la théorie linguistique de Jakobson). Certaines de mes images font « allo » au spectateur. En répétant, je ne cherche pas à souligner la nullité du sens, mais au contraire à faire signe.

426

329

\*

298 “Enfant” vient du latin “infans”, “non fans” : qui ne parle pas.

427 « Le rituel est alors intangible : Duchamp n’emmène avec lui aucune valise. Il porte sur lui deux chemises l’une sur l’autre et glisse une brosse à dents dans la poche de sa veste »<sup>299</sup>

\*

428 Le dédoublement permet donc de faire signe. Mais lorsque le dédoublement s’emballe il prolifère pour devenir motif décoratif le signe devient une manière d’occuper l’espace, de le révéler.

### **b. Le motif décoratif**

429 Il y a de nombreuses photos qui traitent, dans ma production, de motifs décoratifs. Il peut s’agir du motif d’un pantalon qui vient se fondre dans celui d’un canapé juste derrière. Le motif répétitif d’une ombre au sol que je souligne à la craie blanche. Ou encore une arabesque reproduite en série avec un stylo fin sur un de mes ongles. Quel rapport y a-t-il entre ces quelques images ? Et que disent-elles de mon rapport au motif et au décoratif ? Je vois trois liens entre le motif et mon travail autour de la discrétion :

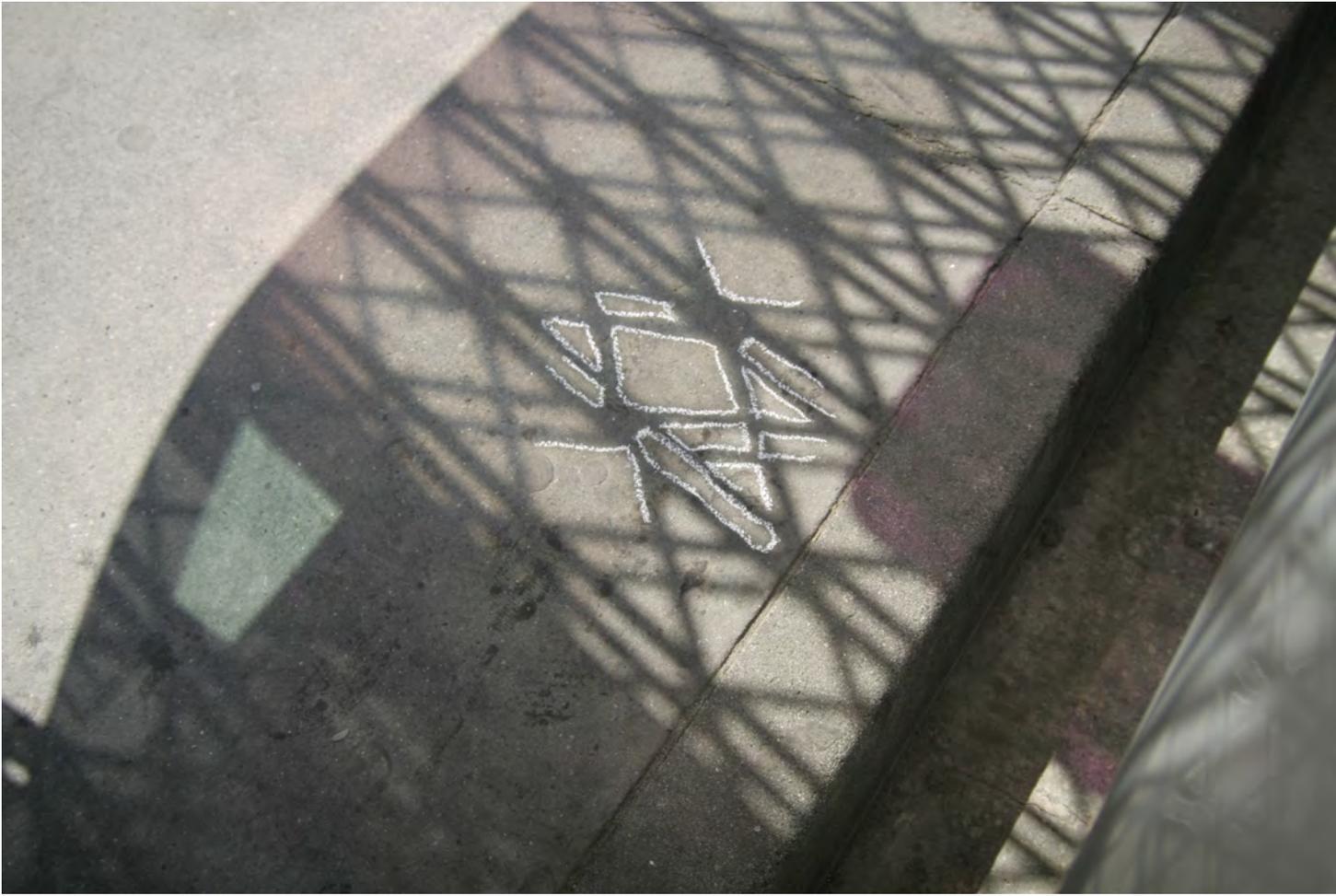
1/ le premier lien peut-être tient tout simplement à la discrétion du motif décoratif. Cette thèse traite des formes imperceptibles, de signes si discrets qu’ils échappent à l’attention quotidienne. Or c’est exactement le cas des motifs décoratifs qui nous entourent au quotidien. Nous marchons sur un tapis, nous posons une table dessus, nous vivons avec lui et, imperceptiblement, nous l’oublions... Il fait dorénavant partie du décor. *Cela ne signifie pas que nous ne le voyons plus, simplement qu’il s’est diffusé (« infusé ») dans son environnement.* Cette « infusion » du signe et ce passage permanent de la perception à l’aperception font du motif décoratif une figure exemplaire du processus de la discrétion. Le motif décoratif est, par définition, ce qu’on ne voit pas/plus. Il se « contextualise » en permanence, se fond dans le décor.

2/ qui n’a jamais « rêvassé » en contemplant les motifs d’un tapis perse posé au sol ? Qui n’a jamais déambulé dans les méandres d’un papier peint baroque ? C’est le deuxième lien entre discrétion et motifs décoratif : *ces motifs sont des supports privilégiés de la flânerie.* Pendant mes flâneries visuelles, je suis tombé à de nombreuses reprises sur des motifs, des papiers peints, des tapis, etc. Notre regard est habitué à regarder une peinture sur un mur. Mais le flâneur, *au contraire*, glisse de la peinture au cadre, et du cadre au mur, et du mur vers le reste du monde. Il va du centre vers la marge. Or les motifs décoratifs occupent tous ces espaces marginaux : les vêtements,

358

<sup>299</sup> Marcadé Bernard, *Marcel Duchamp*, Flammarion, Paris, 2007, p.416





Un motif est un signe qui se répète



les bordures, les arabesques, les franges, les plinthes, les sols, les tapis, les plafonds, les tentures, les plaques d'égout, etc. Le motif décoratif est donc par excellence le support de la flânerie : scintillement, oscillation, marge, et plaisir de la marge. Quand je pose un motif en arabesque sur un de mes ongles, je ne cherche pas à le décorer. Le motif est là pour occuper une surface, la « pointer du doigt ».

Un motif décoratif se répète à l'infini, quelle que soit la surface. Alors, comment cadrer un motif décoratif ? On ne peut saisir d'un motif qu'un détail. Par essence, le motif est hors cadre, il s'étale et se prolonge virtuellement à l'infini. Il est presque une figure emblématique de la discrétion : là et pas là, vu puis oublié, visible et invisible. Le motif n'ayant pas de cadre, il s'adapte (telle de l'eau versée dans un verre) au support, qu'il s'agisse d'un vêtement, d'un mur, d'un tapis ou d'une assiette.

3/ quand je photographie deux motifs presque équivalents l'un sur l'autre (celui du pantalon et du canapé, celui de l'ombre des stores et de la robe du zèbre, etc.), je ne photographie pas le motif pour lui-même. Le motif devient un signe abstrait, un outil me permettant de pointer, d'isoler une *infranuance*. Quand je superpose les deux motifs sur le canapé, ce qui m'intéresse, ce qui m'attire, c'est la différence aperceptive entre les deux motifs. À la fois proche et lointain, identiques et différents. Que se passe-t-il dans le passage entre les deux ? Entre les deux motifs superposés à l'image se loge une différence discrète. C'est la même chose pour le store et le zèbre. Le motif n'est plus objet de simple contemplation, il devient un outil visuel pour interroger les passages *inframince* (entre les rayures de lumières et les rayures du zèbre). D'une autre manière, quand je prends en photo le reflet d'une grille au sol et que je souligne le motif à la craie, je pointe la discrétion *inframince* de cette forme. Le motif est un outil, un outil visuel autorisant à pratiquer la discrétion de manière contextuelle. Le signe tel que je l'envisage est neutre, « fade », et ne vaut au final que par ce qu'il montre, ce qu'il indique, ce à quoi il se connecte. Un motif est un signe qui se répète : rayure, arabesques, pois, damier, géométrie, motifs végétaux ou abstraits, etc. Il y a un lien direct entre le motif et la discrétion, car il fait intervenir le signe dans sa répétition. Or cette répétition est déjà en soi une *infranuance*. J'ai souvenir, étudiant, d'avoir visité une exposition de Toroni en sa présence. Un étudiant faisant remarquer que le motif se répétait, Toroni s'est presque fâché et lui a demandé de s'approcher afin de constater que chaque signe (chaque touche du « pinceau carré n°50 répétés à intervalles réguliers de 30 cm et disposés en quinconce de manière à couvrir uniformément le support ») était bien unique, singulier. Mais cette répétition est aussi un outil pour lever des *infranuances*, les rendre visibles, palpables. Ainsi le motif qui revient le plus souvent est la grille, forme simple, première, quadrillant l'espace, striant les surfaces.

407

## Papiers peints

430 « Katherine S. Dreier déménage à Milford dans le Connecticut. Marcel accepte de peindre en trompe-l'oeil les parois de l'ascenseur intérieur du même motif floral que la tapisserie de la nouvelle maison de son amie. »<sup>300</sup>

\*

431 On juge souvent le domaine du décoratif avec mépris. On le considère comme une œuvre d'art inférieure, ou un genre léger, voire futile. L'émergence de l'art moderne au cours du XIXe siècle s'est accompagnée d'une dissociation progressive d'un art « pur », dégagé des obligations utilitaires et de l'industrie de reproduction (autonome), et d'un art appliqué plus directement orienté vers la production d'œuvres dites « décoratives », participant du mode de vie quotidienne. Le dictionnaire du CNRTL donne une définition clairement négative de ce terme : « Gén. sans intention ni recherche et parfois avec une idée d'inutilité, de superflu ». Mis à part quelques rares exceptions comme le Bauhaus ou le constructivisme russe, cette dissociation a perduré tout au long du XXIe siècle sans être remise en cause. Pourtant, si l'on relit cette histoire sous le filtre de la discrétion, le décoratif, loin d'être le signe d'une certaine faiblesse de l'œuvre est au contraire ce qui lui donne une force nouvelle et un impact quasi politique... En acceptant de perdre une partie de sa rareté et de son aura (aura essentiellement élaboré dans la théâtralisation du musée) l'œuvre peut apparaître dans des lieux et des espaces de vie qui lui étaient étrangers. Un papier peint peut-il être une œuvre d'art ? Et si oui, à quelles conditions ? Pour répondre succinctement à cette question, je pense que la définition de l'œuvre d'art n'est plus à chercher dans l'objet lui-même, mais dans *la qualité de regard que l'on pose sur elle*. Si je regarde un tapis ou un papier peint avec attention et que j'en tire une perception fine, si ce papier peint a été produit dans ce sens, pourquoi ne pas le considérer comme œuvre d'art ?

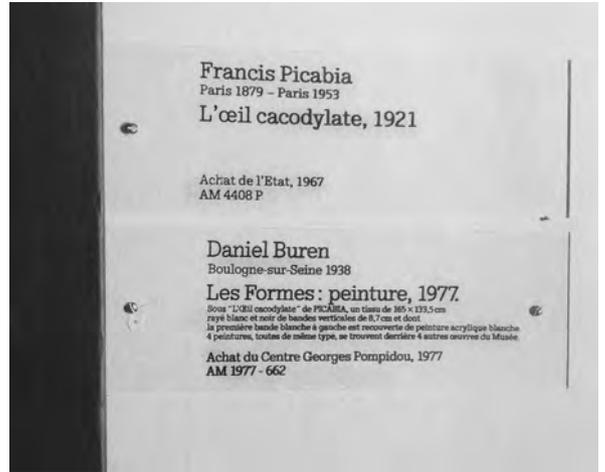
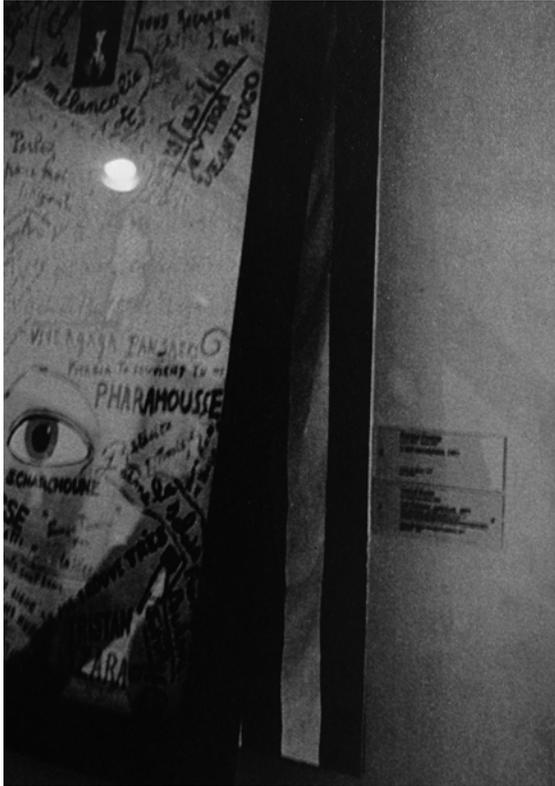
\*

432 Faire un papier peint artistique. Y consacrer la même attention, la même énergie qu'à la réalisation d'une fresque historique, ou de n'importe quelle autre œuvre d'art.

\*

300 *ibid.* p.379





Daniel Buren, *Les formes : peintures*, 1977



Daniel Buren a réalisé en 1977 une série d'œuvres appelée *Les Formes : Peintures*. Il s'agit de tissu rayé de bandes blanches et noires alternées et verticales de 8,7 cm chacune. Les cinq pièces différentes ont la taille des cinq peintures qui les recouvrent. Ces cinq « peintures » sont faites spécialement pour être dissimulées derrière cinq peintures choisies expressément par le Musée national d'art moderne<sup>301</sup>. La taille de chacune des « peintures » correspond à la taille de la peinture qui la recouvre plus son cadre actuel. Cette pièce est donc quasiment invisible... En déambulant dans les salles de la collection permanente de Pompidou, on peut aisément passer à côté. Pour la voir, seul le cartel permet de nous mettre sur la piste. À côté du nom de l'artiste figure celui de Buren. Or il n'y a rien à voir. Comme une partie de cache-cache, on se met à chercher l'œuvre en question. C'est en s'approchant du mur et en regardant « de biais » que l'on aperçoit dans l'interstice qui sépare le cadre du mur, la toile de Buren tendue juste derrière. L'œuvre condense à la fois la discrétion (elle passe inaperçue) et l'*infranuance* cet interstice maigre qui sépare la toile du mur. Or cette procédure aperceptive (savoir repérer et apercevoir la toile) vise à signaler, à pointer quelque chose qu'un spectateur non averti pourra jugé secondaire et qui, pour Buren, est en fait un élément presque politique : le format. La toile de Buren est la reproduction, la *signalisation* du format et du cadre de l'œuvre d'origine. Or ce format et ce cadre ont-ils été choisis par l'artiste ou relèvent-ils d'une convention ? Sont-ils « neutres » ? Quand je décide de sortir dans la rue pour travailler j'aime me plonger dans un océan de signes et d'usages. Cet océan constitue le sujet, le motif de mon travail. On peut prendre le terme de « motif » dans son double sens. Le motif est à la fois le sujet d'une « représentation » et d'une image. Mais le motif est également ce qui motive, justifie et met le flâneur en marche. Cézanne est « motivé » par la montagne Sainte Victoire (son motif). La rue est « motivante » pour moi. Elle me permet d'évacuer l'idée de la feuille blanche en prenant toujours le train de la création en marche.

388

\*

Le dédoublement et la démultiplication auraient pu sembler *a priori* éloignés de mon terrain. En effet ce qui se répète est par définition ce qui ne change pas. En observant l'évolution de la pensée de Marcel Duchamp et en la comparant à quelques-unes de mes images, j'ai au contraire noté que la répétition est un des « moyens » pour mettre en évidence des *infranuances*. Puis dans un second temps j'ai associé cette procédure à celle du motif décoratif. En effet lorsqu'un signe (un objet, une forme...) se répète il se met à occuper l'espace et se glisse dans son environnement. Le motif ne valant plus pour lui-même se met à indiquer, à pointer du doigt ce qui l'entoure.

434

607

301 "L'oeil cacodylate" de Picabia, 165 x 133,5 cm / "Peinture pure" de Van Doesburg, 136 x 86,4 cm / "Le jardin de Montmagny" d'Utrillo, 63 x 85,5 cm / "Plans verticaux I" de Kupka, 156 x 99,5 cm / "Tête rouge" de Modigliani, 64,5 x 53,1 cm.

\*

435 Le dédoublement est une procédure presque manifeste dans la mesure où elle démontre que rien ne peut être dédoublé, que *tout est absolument unique*. Du point de vue de *l'infranuance* cela signifie également que tout est une question de perception et d'attention. Si l'on veut accéder à cette singularité des choses il faut prêter l'oreille aux *bruissements*. En avançant dans mon exploration des différentes formes d'infranuances, j'ai remarqué qu'un certain nombre d'entre elles étaient fugaces. A peine étaient-elles apparues qu'elles menaçaient déjà de disparaître. Une ombre ou un coup de vent pouvaient être la matière d'une petite perception et donc d'une photographie potentielle. Cette précarité de certains infranuances m'a amené à observer différemment mes images et à essayer de comprendre les liens qui unissent infranuances et durée.

### 3. Prendre le temps

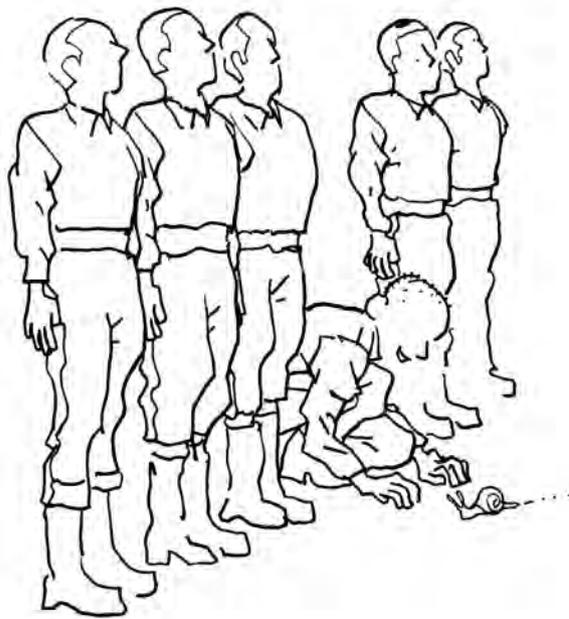
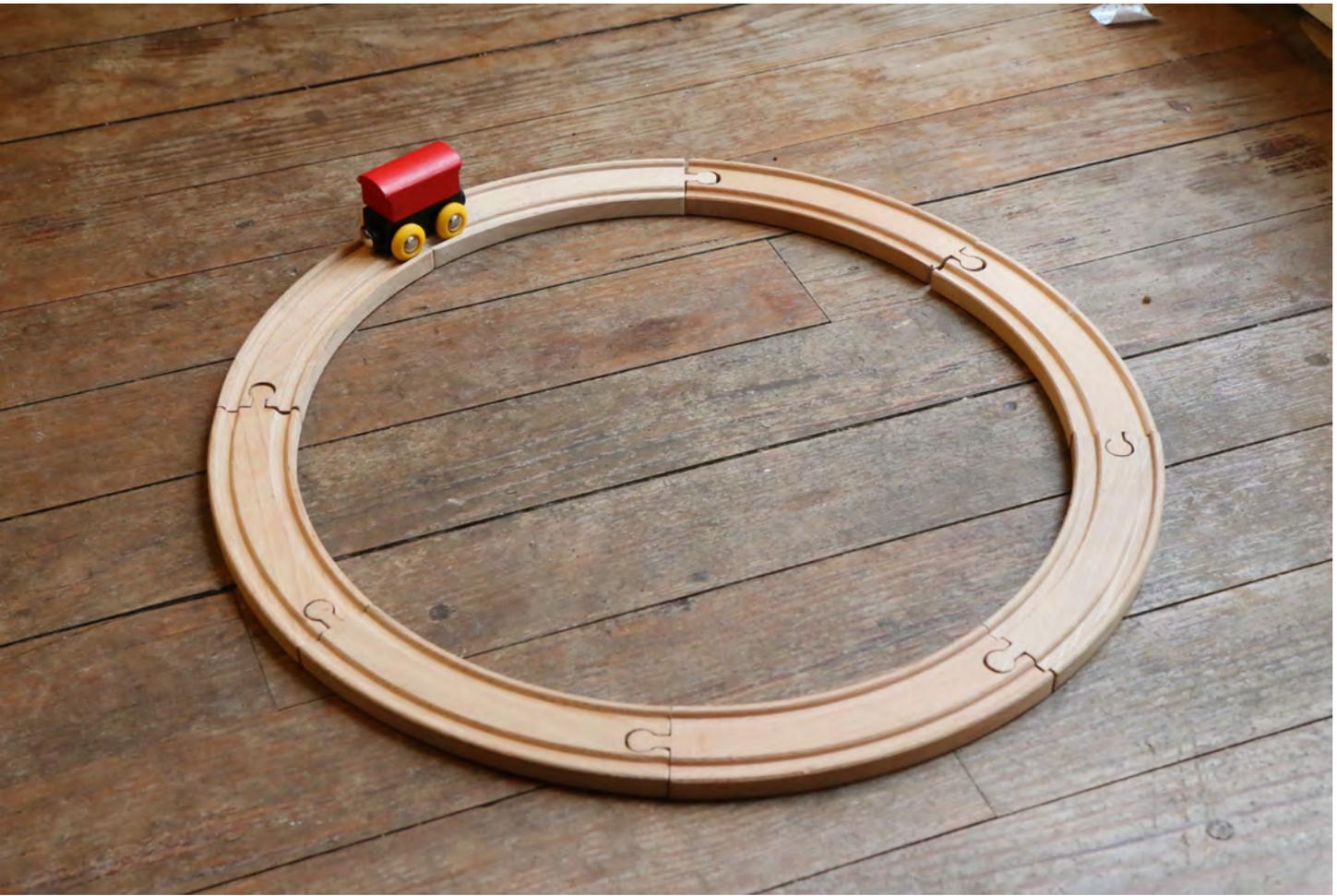
#### a. Infranuance et durée

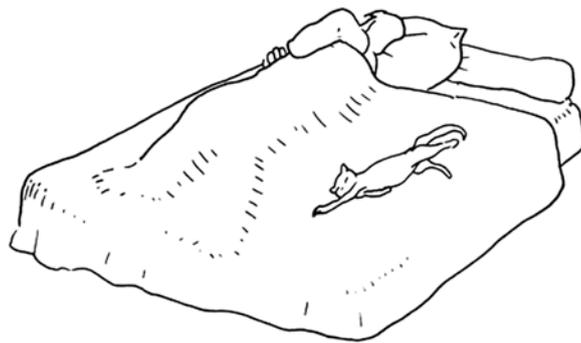
##### Le paradigme du monument

436 J'ai remarqué différentes manières de faire scintiller la nuance dans mes photographies et dans mes vidéos. La Diaphoralogie comme programme de travail (et de vie) suppose d'identifier (de nuancer ?) les différentes formes de scintillement, d'en faire l'inventaire et le détail. Chacune de ces formes constituerait autant de protocoles, de manières-de-faire et d'être permettant d'appréhender la réalité de manière plus fine et de saisir ce qu'il y a d'imperceptible en elle. La  
129 lenteur, le « goutte-à-goutte » est une de ces figures de *l'infranuance*.

\*

437 Pour percevoir une *infranuance*, il faut savoir se rendre disponible. Il faut avoir du temps, et être prêt à le dépenser. Quand je me balade en ville, quand je me pose face à ma feuille de dessin un livre à la main, mon premier « matériau » c'est le temps lui-même. Je suis disponible. Je flâne. Je perds mon temps. Je vais à la pêche. « J'attends activement ». « Flâner » signifie « se promener sans hâte », déambuler avec calme et sans empressement, avec lenteur, précisément en prenant son temps. Il est bien évident que cette disponibilité à un coût. Il faut être prêt à dilapider son temps, à accepter une certaine forme de durée, de flottement, d'ouverture... Alors que tout autour de





nous (travail, occupations domestiques et sociales, loisirs...) nous pousse à accélérer la cadence, *l'infranuance* demande au contraire de lever le pied. Collectionner des *infranuances*, enrichir sa petite diaphrologie, demande du temps. Un temps pour rien, un temps de flottement et de disponibilité. Notre culture et nos arts sont pourtant obnubilés par le temps. Bâtiment, stèle, statue, socles et piédestaux, bronze, marbre... la pensée occidentale préfère ce qui dure à ce qui disparaît. Elle a fait du monument l'œuvre par excellence, toutes catégories confondues (non seulement dans l'architecture, mais aussi dans la littérature, la philosophie, l'art, etc.). La pensée n'est prise au sérieux qu'à partir du moment où elle s'accorde au monument, quand elle devient solide et qu'on la commémore durablement. S'en prendre à l'architecture revient à s'en prendre à l'homme, écrivait Bataille, car le monument est une mise en ordre, une figure d'autorité, une digue dressée contre le désordre et la bestialité ; il est l'expression de « l'être même des sociétés<sup>302</sup> ». Rien de plus éloigné pourtant de la discrétion que le monument... « Il est inadmissible qu'un homme laisse une trace de son passage sur la terre », déclarait André Breton dans son premier manifeste dada. À la durée granitique et immobile de la pierre, le flâneur préfère l'« ondoyance » d'un présent toujours là. Il se glisse dans le temps comme un poisson dans l'eau. Duchamp, qui revendiqua régulièrement son infinie paresse (son « droit » à la paresse), a même fait de cette flânerie un art de vivre. Afin de conserver tout son temps, Duchamp n'a presque jamais « travaillé », préférant vivre de peu et disposer librement de son emploi du temps. « La plus belle oeuvre de M.D. (était) l'emploi de son temps »<sup>303</sup>. Duchamp n'est pas riche... mais il a le temps. « Mon capital, c'est le temps, pas l'argent »<sup>304</sup>.

96

\*

Lever le pied

438

582

\*

Ce qu'on appelle les « temps-morts », pour les flâneurs, sont en fait des « temps-vie »

439

561

\*

De la « petite sensation » de Cézanne à la découverte du quotidien par Marcel Duchamp, de la

440

302 Bataille, *Dictionnaire critique*, L'Ecarlate, 1993

303 Henri-Pierre Roché, «Souvenirs sur Marcel Duchamp», *Ecrits sur l'art*, Marseille, André Dimanche Editeur, 1998, p.228

304 cité par Francis M. Naumann, Marcel Duchamp, *L'argent sans objet*, Paris, L'Echoppe, 2004, p.45

595 capture du « banal » par les artistes fluxus à la madeleine de Proust, en passant par les *Tentatives d'épuisement d'un lieu parisien* de Georges Perec, de nombreux artistes ont conjugué l'art et le présent.

\*

441 Le quotidien est constitué d'activités simples et presque dérisoires. Se lever, s'habiller, manger, marcher, travailler, dormir, etc. Que reste-t-il de ces activités, de tous ces petits choix qui nous déterminent une fois la journée passée ? Rien, ou presque. Le quotidien est le lieu d'un petit drame, et qui se répète chaque jour. Un drame où l'on fait l'expérience de l'éphémère et de la disparition. C'est un drame, une tragédie, sans cris. Vivre au quotidien c'est faire l'expérience de cette humanité.

174

\*

442 *L'infranuance* ne cherche pas à définir les attributs d'une chose (ce qu'elle est et ce qu'elle reste), mais ses qualités, ses « humeurs » (ce qu'elle devient). Les choses changent en permanence, mais de manière imperceptible, discrète. Être attentif au temps qui passe c'est aussi être attentif aux petites variations du temps. Des cheveux qui grisonnent (un peu chaque jour). Un mur qui s'use. Un escargot qui passe. Une lumière qui s'estompe, etc. Nous sommes en permanence sollicités par des petites perceptions temporelles, des variations si fines que l'on n'y prête plus attention la plupart du temps. L'aperception consistera à reprendre conscience de ces petites variations. Ces variations de temps, je les ai appelé « infradurées ».

180

### **Infradurées**

443 *L'infradurée* ajoute une dimension supplémentaire par rapport aux aperceptions visuelles. Elle implique non seulement de saisir un détail, mais également *de vivre une durée*. Elle nous pousse à habiter l'*inframince*. « Habiter l'*inframince* c'est habiter *singulièrement* le temps »<sup>305</sup>. Elle nous rapproche encore plus de l'art de vivre, et d'une perception « juste » du temps présent.

515

\*

444 J'ai rejoué un jour pour une vidéo une expérience que Bergson avait réalisé devant ses auditeurs

305 Davila, *op.cit.* p.90



La « manière » dont un tissu est noué. La « manière » dont la lumière l'éclaire...



au collège de France. J'ai déposé un sucre au fond d'un verre d'eau et l'ai laissé fondre. Bergson s'appuie sur cette expérience pour différencier le *temps* et la *durée*. Le *temps* est la mesure d'une répétition dans l'espace, comme une aiguille marquant les heures, un calendrier les différents moments de l'année. Cette temporalité permet de séparer les différents moments d'une durée, de la calculer, la découper, etc. À l'inverse la *durée* est une expérience, une « intuition », qui nous plonge dans une durée vécue intimement. Celui qui fait l'expérience de cette *durée* est véritablement plongé dans le temps. Cette *durée* n'est pas découpée en « stases », mais produit à l'inverse une continuité. Ainsi l'expérience du sucre plongée dans un verre d'eau permet très simplement de démontrer l'existence d'une *durée pure* : « Si je veux me préparer un verre d'eau sucrée, j'ai beau faire, je dois attendre que le sucre fonde. <sup>306</sup>» Lorsque j'observe cette petite séquence vidéo je suis partagé entre différentes sensations : 1/d'un coté la sensation d'une durée. Lentement, imperceptiblement, le temps s'écoule. Le sucre, discrètement, s'effondre pour disparaître totalement en quelques minutes. 2/je discerne des évolutions discrètes en permanence. À chaque instant le sucre se modifie et s'effondre. Je vois donc tel fragment tomber, tel autre se dissoudre, etc. Cette expérience me permet de ressentir les petites modifications qui s'élaborent dans le temps. En reprenant à la fois le vocable de Marcel Duchamp et celui de Bergson, le terme d'*infradurée* désigne ces petites modifications qui se logent à la fois dans la longue durée et la durée extrêmement courte qui sépare une aperception d'une autre.

\*

Sur le chemin du parc, dans mon quartier, il y a un mur de briques. Je passe très souvent devant ce mur et comme j'ai toujours un morceau de craie dans la poche, j'ai pris l'habitude de faire une petite flèche sur chaque brique, dans le sens de la marche, chaque fois que je passais devant. J'aurais pu investir directement le mur, en une seule fois, le résultat aurait été « identique ». Mais peut-être que les services d'entretien de la ville l'auraient rapidement fait nettoyer. Comme les signes s'accumulaient un à un de manière discrète, ce dessin est resté là pendant presque six mois. Il n'a disparu qu'après une très grosse pluie. Cela est anecdotique. La question reste de savoir pourquoi j'ai « pris le temps ». Je pense qu'en étirant le temps, en réalisant une œuvre dans la lenteur, une autre forme d'aperception se fait jour : l'*infradurée*.

445

\*

L'aperception consiste à saisir des détails qui échappent à la conscience. Mais les aperceptions

446

306 Henri Bergson, *Evolution Créatrice*, Edition critique, Paris Puf quadrige, 2009, p. 335.

peuvent être de toutes natures. Il y a des aperceptions auditives, olfactives, gustatives, visuelles et tactiles. Tous nos sens sont susceptibles de se mettre au travail et de dénicher la petite nuance. Même notre conscience du temps est sujette à l'illusion de l'habitude. Regarder sa montre ou s'en remettre au calendrier pour se « déplacer » dans le temps est une habitude qui nous prive d'une perception plus juste du temps. Le temps n'est pas continu. Il se modifie en permanence selon notre humeur, notre vitesse ou notre attention. J'appelle « infradurée » toutes les petites durées qui, se logeant *entre* les moments d'un temps cyclique et socialisé, ouvrent à des aperceptions temporelles. J'ai repéré deux types d'*infradurées* dans mon travail :

1/dans l'exemple que j'ai donné ci-dessus, je tente de prendre conscience des transformations qui s'opèrent dans la lenteur et la longue durée. Si j'avais réalisé ces flèches en une seule fois, le résultat aurait été identique et pourtant sa nature en aurait été transformé. L'extrême lenteur permet de mettre en avant des écarts et des transformations si légères qu'elles en deviennent très discrètes, presque imperceptibles. Nous ne retenons d'un séisme que le tremblement de terre alors que nous ne notons pas le mouvement *inframince* et permanent des plaques tectoniques... « Le repos n'est, somme toute, qu'une variation au sein du mouvement. Et le mouvement préexiste donc naturellement à tout repos<sup>307</sup> ». Nous nous souvenons du train en retard, mais nous ne remarquons plus ceux qui, *imperceptiblement*, arrivent à l'heure.

2/la deuxième manière d'aborder l'*infradurée* est exactement à l'opposée. Elle concerne des écarts de durée si courts qu'ils échappent à notre conscience. Duchamp en donne un exemple dans sa note 12 : « Séparation infra mince entre le bruit de détonation d'un fusil (très proche) et l'apparition de la marque de la balle sur la cible (distance maximum 3 à 4 mètres. — Tir de foire) »<sup>308</sup>. Lorsque j'essaye de saisir le passage du vent sur une flaque ou le mouvement de rétractation de la pupille lorsqu'elle passe à la lumière, je tente d'enregistrer une *infradurée* si courte qu'elle échappe normalement à l'attention et passe inaperçue.

\*

447 Idée pour un titre de livre : « L'encyclopédie de l'éphémère ».

516

\*

448 « Les mouvements, et les devenirs, c'est-à-dire les purs rapports de vitesse et de lenteur, les purs affects sont en dessous ou au-dessus du seuil de perception.<sup>309</sup> »

307 Jullien, PC, *op.cit.* p.86

308 Duchamp, *op.cit.* p.24

309 Gilles Deleuze *op.cit.* p.344





\*

Que ce soit dans l'extrême lenteur ou l'extrême vitesse, l'*infradurée* prolonge le programme des pratiques discrètes et de l'aperception : saisir d'infimes modulations, des singularités temporelles échappant à notre attention quotidienne. 449

\*

Filmer les escalators au Louvre (plan large). Un personnage arrive avec une casquette rouge. Au bout d'un moment on réalise que ce personnage tourne en rond : il prend l'escalator pour monter *et* pour descendre faisant ainsi une boucle infinie 450  
Variante : une deuxième personne le rejoint (même casquette). Puis une troisième, etc.  
Variante bis : le premier personnage transmet discrètement sa casquette a quelqu'un d'autre qui continue le cycle (etc.) 700

\*

Toutes mes images ont à voir avec un temps concret. Je réalise mes photos en restant ouvert à l'occasion qui se présente. Je suis à l'affût, sur le qui-vive afin de ne pas rater une occasion qui peut ne pas se représenter. Ce qui m'intéresse c'est la manière que j'ai d'habiter le temps et ce que cela nous dit de l'aperception. Quand les processus sont trop courts, ou trop longs, les sens et la conscience sont mis à l'épreuve. 451 4

\*

Le propos de François Jullien dans son livre *Les transformations silencieuses* me semble très proche de cette perception du temps. « Ce qui ne cesse de se produire et de se manifester le plus ouvertement devant nous — mais si continûment et de façon globale — pour autant ne se discerne pas. Discret par sa lenteur en même temps que trop étale pour qu'on le distingue »<sup>310</sup>. Par exemple lorsque je me regarde dans la glace je ne perçois pas mon vieillissement. Pourtant, si je regarde une photo d'il y a dix ans, je saisis immédiatement le changement. J'ai changé tous les jours, *discrètement*, et je n'ai rien vu. Pourtant, les modifications, les transformations ont été permanentes. L'*infradurée* c'est cela : porter attention aux infimes modifications dans le temps, 452 617

310 François Jullien, *Les transformations silencieuses. Chantiers, I*, Paris, Grasset, 2009, p.9

44 caler son rythme sur celui de la lenteur.

## b. La lenteur

### Les transformations silencieuses

453 Dans son livre *Les transformations silencieuses*, la critique de François Jullien porte sur le temps. L'occident a inventé un temps continu, mesurable et permanent (éternel) là où la langue chinoise repère plutôt des moments, des occasions, des saisons. Ces événements sont alors de plus ou moins longue « durée » (*jiu*). Dans les textes chinois anciens, dans le *Yi King* par exemple, il n'y a ni début ni fin, mais une « fin-début », le processus de modification-transformation y est sans au-delà : il est immanent. Cette temporalité chinoise ouvre donc à la possibilité de penser le changement, non pas comme le passage d'un état à un autre, mais comme un *processus continu*, une transformation muette (elle échappe au concept). « Ce qui ne cesse de se produire et de se manifester le plus ouvertement devant nous – mais si continûment et de façon globale – pour  
155 autant ne se discerne pas. <sup>311</sup>»

\*

454 Quand on mesure le temps au moyen d'une horloge, reste à élucider ce mystère : que se passe-t-il  
77 entre le *tic* et le *tac* ?

\*

455 François Jullien cite cette phrase de Lao Tseu : « Aider ce qui vient tout seul »<sup>312</sup>. La culture chinoise a développé un art de la croissance (de la transformation) fondé sur la patience et l'écoute des processus en marche. Un conte chinois le dit : un agriculteur pressé tira sur ses poireaux pour les faire pousser plus vite et bien sûr les tua tous. À l'inverse, à l'image du paysan qui bine son champ pour aider à la pousse, l'attitude taoïste s'efforce de « tirer parti des propensions à l'œuvre, sur la durée, ainsi que de la capacité d'autodéploiement des processus »<sup>313</sup>. À une époque où le productivisme pousse à forcer la terre à donner plus que ce qu'elle ne peut, ce contremodèle  
582 chinois a de quoi surprendre.

311 *ibid.*

312 Jullien François, *Les transformations silencieuses. op.cit.* 2009.

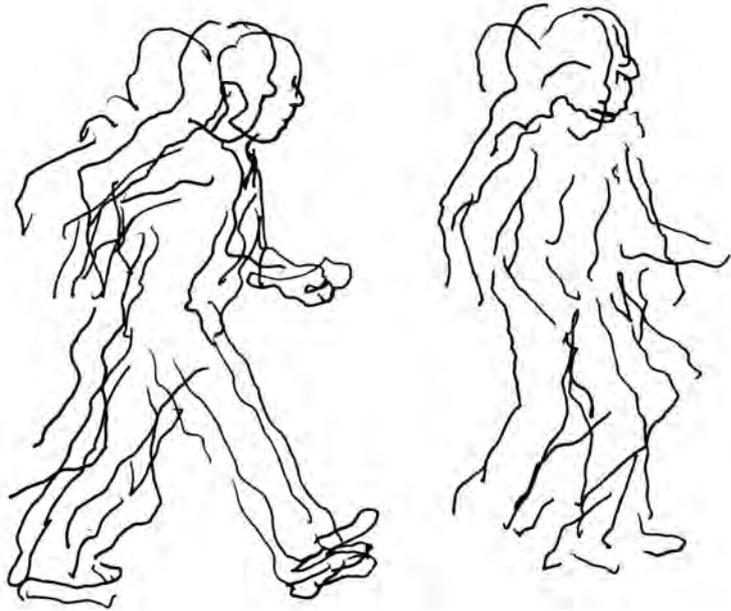
313 S. Leys, *le bonheur des petits poissons*, éd. J.-C. Lattès, 2008.



Qu'y-a-t-il  
entre deux moments ?



Gabriel Orozco, *wet watch*, 1991



\*

Les transformations silencieuses de Jullien, si elles sont poussées jusqu'au bout, sont beaucoup trop larges pour moi et excèdent le cadre de mes recherches. Je cherche dans cette thèse à isoler des petites nuances. Se fondre dans un processus trop global, c'est se perdre. *L'infranuance* désigne des perceptions *accessibles, appréhendables*, même mentalement. En « travaillant à la “continuation”, la “modification” se trouve partie prenante de l'évolution et ne saurait en être détachée, encore moins isolée »<sup>314</sup>. Pour Jullien, la transformation silencieuse est inaccessible, impalpable. On ne peut pas l'isoler, mais seulement tenter de faire court avec elle. 456  
348

\*

« C'est beau non pas parce que cela change en beauté, mais parce que ça change. »<sup>315</sup> 457  
525

\*

S'installer sur un banc dans un espace public. Se déplacer de 50 cm. maximum, étalé sur une durée de deux heures minimum, de manière à ce que personne ne remarque rien... Stratégie de la lenteur. 458

\*

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien de Perec. « Ce que j'attends, en effet, n'est rien d'autre que la trace d'un triple vieillissement : celui des lieux eux-mêmes, celui de mes souvenirs, et celui de mon écriture. »<sup>316</sup> 459  
160

\*

Je suis souvent surpris par les escargots. Quand j'en vois un, je le regarde avancer. Il glisse si lentement que je suis convaincu qu'il sera encore là dans dix minutes. Puis dix minutes après, je réalise qu'il a avancé de plusieurs mètres, ou qu'il a grimpé tout en haut du mur ! L'air de rien, sa lenteur a produit des effets. *L'infradurée* peut ainsi procéder par petites touches successives, étalant 460

314 Jullien Francois, TS, *op.cit.* p.157

315 John Cage cité dans *Fluxus Révolution*, L'esprit du temps, Paris, 2009, p.78

316 Perec George, *Espèces d'espaces, op.cit.* p.110

le résultat final dans un processus sans fin. Il y a une efficacité, une stratégie de la lenteur. Si je veux convaincre quelqu'un sur un sujet, je peux tenter frontalement d'avancer mes arguments. Je peux aussi, de manière plus « sournoise » (?) glisser des petites remarques discrètes tous les jours et tenter de convaincre discrètement, en infléchissant les idées. « Cette discrète influence se distillant de jour en jour n'est-elle pas plus efficace en définitive (...) que tout ce forçage et grand tapage fait à coups d'actions héroïques ou de prescriptions du Salut ? »<sup>317</sup>. L'acte héroïque est local, momentané, il intervient ici et maintenant, *hic et nunc*. Il se fait remarquer : « on voit le sujet agir, on peut en faire un récit — l'épopée ». À l'inverse, nous fait remarquer la pensée chinoise, « la *transformation* est globale, progressive et dans la durée, elle résulte d'une corrélation et comme c'est "tout", en elle, qui se transforme, elle ne se démarque jamais suffisamment pour être perceptible.»<sup>318</sup>

518

\*

461 Planter (discrètement) des graines d'herbes folles à l'entrée du Parthénon et les entretenir aussi  
507 longtemps que possible.

\*

462 Lorsque je photographie une éponge neuve posée sur la même éponge vieillie par le temps et  
l'usage, je confronte deux états d'un même objet. Cette confrontation permet de rendre visible  
l'*infradurée* qui inscrit le temps dans les choses. J'aime photographier les traces de l'usure sur les  
choses. Non pas par goût pour la patine, mais parce qu'alors les *infranuances* du temps deviennent  
519 palpables.

\*

463 Accepter de se plonger dans ce « monde ralenti » des transformations silencieuses où pêcher des  
*infranuances* demande de renoncer à un certain empressement. Il faut accepter la durée, l'attente,  
324 la patience, voire l'indifférence et l'ennui.

317 Jullien, Francois TS, *op.cit.* p.19

318 Jullien Francois TS, *op.cit.* p.17





## L'ennui

### L'ennui et l'attention

L'ennui c'est tout d'abord quelque chose que je fais... La plupart de mes images sont faites pour m'amuser, me divertir et m'éviter l'ennui. Quand je suis à table et qu'un repas s'éternise. Quand je prends le même chemin tous les jours (pour aller au travail par exemple). Quand je dessine dans le train. Quand je range ma maison. Quand j'attends quelqu'un. Quand je n'ai rien à faire... Tout mon travail est un « passe-temps », une manière de m'amuser. L'ennui est donc inhérent à mon travail. Mais c'est aussi une chose dont je dépends, et *sur laquelle je m'appuie*. L'ennui n'est pas seulement une chose que je fais, c'est aussi un état que je recherche, dont j'ai besoin. Avec le temps, on peut même trouver un certain plaisir à s'ennuyer, à flâner, à « vaquer », à la fois désœuvré et disponible, indifférent et attentif, libéré du désir même de se divertir. Simplement là. Je me demande s'il n'y a pas une forme de « sagesse » chinoise dans l'ennui. Plutôt que d'être blasé, il s'agirait d'un ennui qui nous rend disponible, attentif, comme un enfant « bloquant » sur la vision d'un store entrouvert, ou d'un reflet d'eau sur la table. À l'écoute de la moindre *infranance*, à la recherche du moindre *petit usage*. 464 386

\*

Faire une série de photos en s'arrêtant à toutes les aires d'une autoroute. 465

\*

On m'a reproché à plusieurs reprises que mon travail était ennuyant. Dans mes premières vidéos, je ne parvenais pas à couper dans une séquence. Quand je montrais du vent soufflant dans des feuilles, je sentais le besoin de mettre la scène en entier, ce qui pouvait être assez long.. Il s'agissait de montrer un processus dans son ensemble. D'accepter cette durée. Par la suite j'ai choisi d'opérer des coupes plus courtes pour mettre en avant les associations du montage. Les vidéos ont pris une forme plus musicale, alternant les séquences et les renvoyant les unes aux autres. 466 536

\*

Dans une de mes vidéos (fugue) on peut me voir attablé en train d'ôter la peau d'une botte de carotte. L'action filmée de manière banale ne présente *a priori* aucun intérêt... Ce que j'ai 467

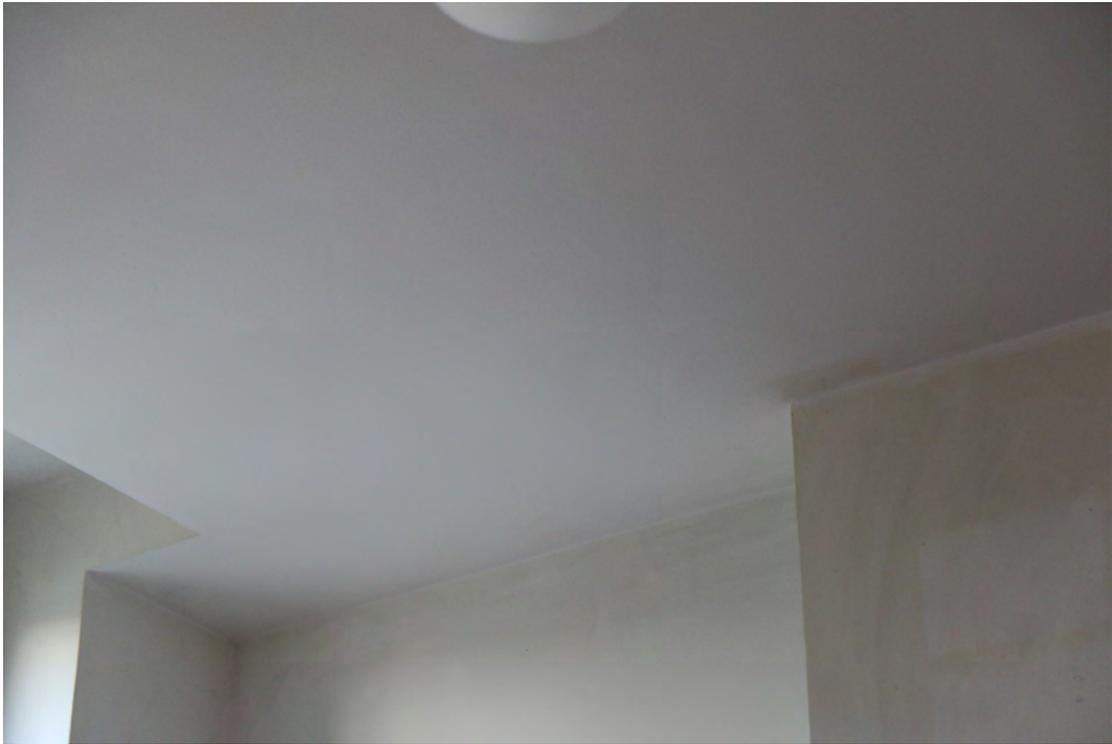
souhaité filmer dans cette séquence c'est la dimension répétitive de cet acte. Je me concentre pour exécuter un geste parfait et accomplir comme il faut ma tâche. Mais comment trouver de l'intérêt à quelque chose d'aussi répétitif et d'aussi banal ? Peut-être faut-il voir ici encore une forme de pratique discrète. Que je réalise une action sans intérêt signifie-t-il pour autant que je la réalise sans y trouver un intérêt ? Il y a plusieurs manières de faire les choses, et l'on peut vivre intensément des pratiques pourtant d'une grande banalité. Il ne tient qu'à nous de vivre nos journées comme des « journées de conscience (a day of awareness)<sup>319</sup> ». Dans un fragment de RB par RB, Roland Barthes décrit une journée de vacances :

« Pendant les vacances, je me lève à sept heures, je descends, j'ouvre la maison, je me fais du thé, je hache du pain pour les oiseaux qui attendent dans le jardin, je me lave, j'époussette ma table de travail, j'en vide les cendriers, je coupe une rose, j'écoute les informations de sept heures et demie. À huit heures, ma mère descend à son tour ; je déjeune avec elle de deux oeufs à la coque, d'un rond de pain grillé et de café noir sans sucre ; à huit heures et quart, je vais chercher le *Sud-Ouest au village* ; je dis à Mm C. : *il fait beau, il fait gris*, etc. ; et puis je commence à travailler. À neuf heures et demie, le facteur passe (*il fait lourd ce matin, quelle belle journée*, etc.), et, un peu plus tard dans sa camionnette pleine de pains, la fille de la boulangère (elle a fait des études, il n'y a pas lieu de parler du temps) ; à dix heures et demie pile, je me fais du café noir, je fume mon premier cigare de la journée. À une heure nous déjeunons ; je fais la sieste de une heure et demie à deux heures et demie. Viens alors le moment où je flotte : guère envie de travailler ; parfois je fais un peu de peinture, ou je vais chercher de l'aspirine chez la pharmacienne, ou je brûle des papiers dans le fond du jardin, ou je me fais un pupitre, un casier, une boîte à fiche ; viennent ainsi quatre heures et de nouveau je travaille ; à cinq heures et quart, c'est le thé ; vers sept heures, j'arrête mon travail ; j'arrose le jardin (s'il fait beau) et je joue du piano. Après le dîner, télévision : si elle est ce soir-là trop bête, je retourne à ma table, j'écoute de la musique en faisant des fiches. Je me couche à dix heures et lis à la suite un peu de deux livres : d'une part un ouvrage de langue bien littéraire (les *Confidences* de Lamartine, le *Journal* des Goncourt, etc.), et d'autre part un roman policier (plutôt ancien), ou un roman anglais (démodé), ou du Zola. »<sup>320</sup>.

La précision et l'exhaustivité de la description ne parvient pas à cacher un certain ennui, très loin selon moi de l'« awareness » de Gabriel Orozco. Là où Barthes semble subir ce quotidien avec résignation, Orozco propose d'embrasser le réel dans sa totalité. La banalité n'est donc qu'apparente et la discrétion peut devenir une méthode pour mieux cacher une attention de tous

319 Conversation entre Orozco et Birnbaum, art.cit. Davila Thierry, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXIème siècle*, Paris, Éditions du regard, 2002, p.115

320 Barthes Roland, *RB par RB, op.cit.* p.79



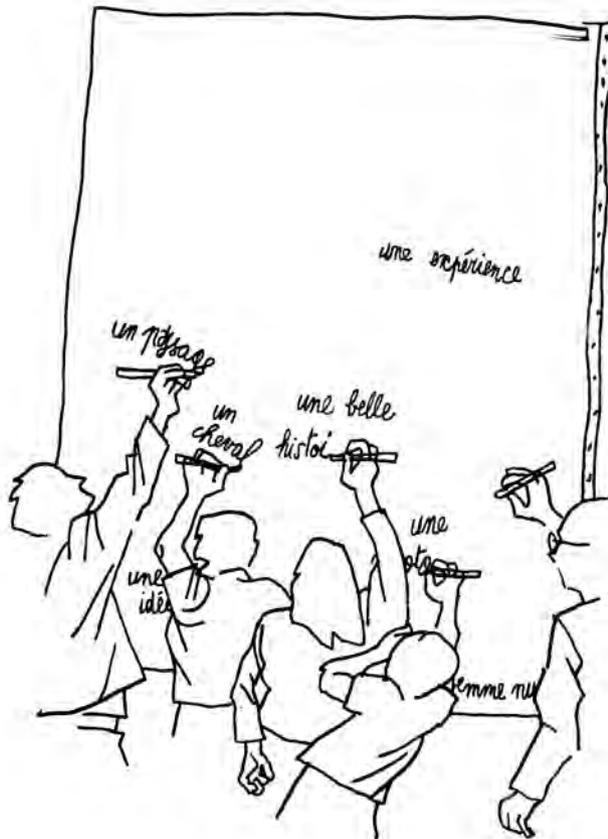
Observer les plafonds



En ville. Cartographier les raccourcis

**ICI LES SPECTATEURS,  
PRIVÉS DE TOUT,  
SERONT EN OUTRE PRIVÉS D'IMAGES.**

Guy Debord, *Hurllement en faveur de Sade*, 1958, 64 min.



\*

Filmer une chambre. On voit la personne se lever le matin et sortir. La caméra filme la chambre toute la journée. Les ombres, les lumières qui bougent, les sons à l'extérieur... Le soir on voit le type revenir et se coucher. Fin de la vidéo. « *Work and play* de Filliou reste un beau projet, qui consiste à filmer la chambre d'un homme quand il est absent durant la journée. Caméra fixe, sur le lit et l'angle de la pièce. On voit Filliou se lever, s'habiller et quitter la pièce. C'est ainsi que commence le film qui durera donc dix heures, le temps d'attente du retour de l'homme. À la fin de la journée, Robert Filliou revient dans sa chambre. Pendant tout ce temps, "la lumière bouge, les ombres gagnent, des mouches passent et peut-être on ne sait quoi pourrait se passer» indique Bob Guiny »<sup>321</sup>

468  
70

\*

Revendiquer l'ennui est une position risquée aujourd'hui. L'ennui est probablement l'une des figures qui s'oppose avec la plus grande radicalité à notre mode de regard contemporain. « Là où, d'un côté, le capitalisme a érigé le règne du visible et du spectacle en normes permanentes, l'ennui semble toujours nous renvoyer à la nuit mystérieuse d'où tout part et où tout revient »<sup>322</sup>.

469

60

### S'ennuyer devant un film

Les films de Debord m'ont terriblement ennuyé. J'ai accepté leur durée si longue, seul face à mon écran de télévision. Ce qui est sûrement absurde puisque ces films ont été pensés pour être au départ projetés en public. J'ai passé ainsi plusieurs dizaines de minutes à observer un écran blanc, sans aucun son. J'en ai gardé un souvenir fort, intense.

470

\*

*Solo scenes* est une série de 128 moniteurs mis les uns à côté des autres sur lesquels on peut voir Dieter Roth dans son atelier. Cette installation présentée pour la première fois à Paris montre la vie quotidienne de l'artiste à travers des scènes personnelles filmées en plan fixe dans son atelier.

480

321 Tillman Pierre, *Robert Filliou. op.cit.* p.204

322 Bégout Bruce, *La découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005, p.210

Il a tourné ces séquences peu avant de mourir. L'ensemble des vidéos dresse un paysage un peu fou, archivant des fragments de vie pourtant sans intérêt immédiat. On voit Roth travaillant, faisant le ménage, disparaissant parfois plusieurs minutes avant de revenir dans la pièce, etc. Il y a quelque chose de plat dans le quotidien. Une pente qui mène tous les événements (même les plus exceptionnels) à une certaine banalité. « Ils n'auraient qu'à se laisser aller. Leur vie les bercerait. Elle s'étendrait au fil des mois, tout au long des années, sans changer, presque, sans jamais les contraindre. Elle ne serait que la suite harmonieuse des journées et des nuits, une modulation presque imperceptible, la reprise incessante des mêmes thèmes, un bonheur continu, une saveur perpétuée que nul bouleversement, nul événement tragique, nulle péripétie ne remettraient en question<sup>323</sup> ». Choisir de réaliser des images dans ce contexte revient à évoluer dans un monde rempli de signes dont aucun ne prend le dessus sur les autres. L'optique de l'appareil, pareil à un oeil indifférent, ne fait pas de distinction entre le visage d'une personne et le bouton de sa chemise, entre le personnage principal et la voiture en arrière-plan. Elle tient toute réalité pour équivalente et n'opère aucune hiérarchie. Elle est en ce sens un outil adapté à la saisie du quotidien. Quand Roth se filme dans des activités sans intérêt, répétitives et quotidiennes, il semble archiver la banalité du quotidien. La solitude aussi. C'est un projet sans hiérarchie puisqu'aucune image ne surpasse les autres, que *tout se vaut*. Mais cette indifférence absolue est un point limite, une zone où l'art même semble perdre tout son sens. Un projet fou, tout comme l'installation de Roth. Ce n'est pas ce que je recherche. Le quotidien n'est pas indifférent pour moi. C'est au contraire le lieu où je m'amuse le plus, observant, changeant les objets de place et fabriquant ainsi mes images. Pour sortir donc du marasme de la quotidienneté, je choisis de photographier à l'inverse des événements particuliers.

123

\*

481 Décrire différentes chambres d'hôtel. Rassembler le tout dans un recueil.

\*

482 « Quand on m'interroge à propos des dix mille choses, je ne suis au courant de rien »<sup>324</sup>

557

\*

323 Perec Georges, *Les choses*, Paris, Julliard, 1965, p.91

324 L'art de la sieste, Moundarren, *op.cit.* p.66



Dieter Roth, *Solo scenes*, 1998





Le film commence par un écran blanc<sup>325</sup>. Après quelques secondes de silence, une voix gutturale articule de manière inquiétante une sorte de poème étranger, écrit dans une langue animale, venant d'un autre pays, d'un monde lointain. Le rythme de la voix soutient l'idée qu'il s'agit d'une composition tout à fait raisonnable malgré la brutalité globale du timbre et des sons émis. Bien que n'ayant jamais entendu aucun enregistrement, je pense d'emblée au récit des lectures de poèmes dadaïstes dans les cabarets allemands du début du siècle. Puis j'associe la voix à celle d'Antonin Artaud lisant certaines de ses compositions. Il s'agit en réalité d'une improvisation lettriste de Gil J. Wolman, amis à l'époque de Guy Debord, l'auteur de ce film. Immédiatement après, deux voix différentes (dont celle de Guy Debord lui-même) présentent sommairement le film, avant que ne commence la lecture de l'article 115 du Code civil. Je suis installé dans mon salon, face à l'écran et j'écoute la voix de cet homme lisant avec une sobriété éreintante un texte juridique, qu'après quelques minutes d'attention déjà douloureuse, je ne parviens plus vraiment à saisir. J'avais déjà lu des textes de Debord auparavant et quelques commentaires sur son oeuvre cinématographique, mais je reste abasourdi, et plutôt séduit par cette ouverture. Bien plus qu'une mise en image, j'ai d'emblée la sensation de participer à une sorte de performance dont je serais, finalement, l'acteur principal. Le film ne comporte aucun bruitage, aucun générique, aucune « image », rien qui puisse le rendre attrayant, séduisant selon les critères traditionnels du divertissement. Après quatre minutes, déjà longues, de lecture du Code civil, l'écran blanc laisse donc place à un écran noir. Le son disparaît totalement, me laissant seul, face à cet écran neutralisé. Le film dure 64 minutes. Il est composé de séquences d'écran blanc, durant lesquels, en plus du Code civil, sont lus des extraits de romans d'autres auteurs, dont la signification n'est immédiate que pour elles-mêmes, alternant avec des séquences à écran noir silencieuses. La durée totale des périodes blanches n'excède pas une vingtaine de minutes qui sont réparties par courts fragments dans 40 minutes de silence... Je regrette alors de ne pas être dans une salle de cinéma, comprenant que cette oeuvre n'a pas été faite pour être vue en « home-cinéma », mais partagée collectivement dans un espace un public, par un regard commun. Cet écran noir durera deux longues minutes avant qu'à nouveau la lecture ne reprenne sur un nouvel écran blanc. Ainsi s'enchaîne, séquence après séquence, les différents moments de ce premier film de Guy Debord. La dernière séquence, qui est noire, est longue de 24 minutes. Que se passe-t-il pendant ces longues minutes de silence qui ponctuent le film ? Quel sens donné à ces écrans « neutres », ouverts, absents, et pourtant bien là, rebâtissant dans la salle des spectacles une durée vécue réelle ? N'est-ce pas justement là leur fonction principale ?

\*

325 Debord Guy, *Hurléments en faveur de Sade*, 1952, 64 minutes.

484 Le groupe BMPT est invité à réaliser une intervention au Musée des arts décoratifs en 1967. Chacun des quatre artistes accroche une toile de même format, côte à côte au-dessus de la scène. Au bout d'une heure d'attente, un tract est diffusé : « Buren, Mosset, Parmentier, Toroni n'exposent pas ». Duchamp qui est présent dans la salle s'en amuse. À l'issue de la manifestation, il aurait dit : « Comme happening frustrant, on ne fait pas mieux... »<sup>326</sup>. Il avait déjà marqué son intérêt pour le happening un an auparavant : « Les happenings me plaisent beaucoup, remarquait-il en 1966, parce que c'est quelque chose qui s'oppose carrément au tableau de chevalet. (...) Les happenings ont introduit dans l'art un élément que personne n'y avait mis : *c'est l'ennui*. Faire une chose pour que les gens s'ennuient en le regardant, je n'y avais jamais pensé ! Et c'est dommage parce que c'est une très belle idée. C'est la même idée, au fond, que le silence de John Cage en musique ; personne n'avait pensé à cela. »<sup>327</sup>

\*

485 L'ennui et son lot de frustration peut parfois céder la place à une attention plus aiguë, tout  
360 entière orientée vers le désir d'attraper, de saisir, de voir, de s'amuser. On passe alors de l'ennui à l'attente.

## Attente

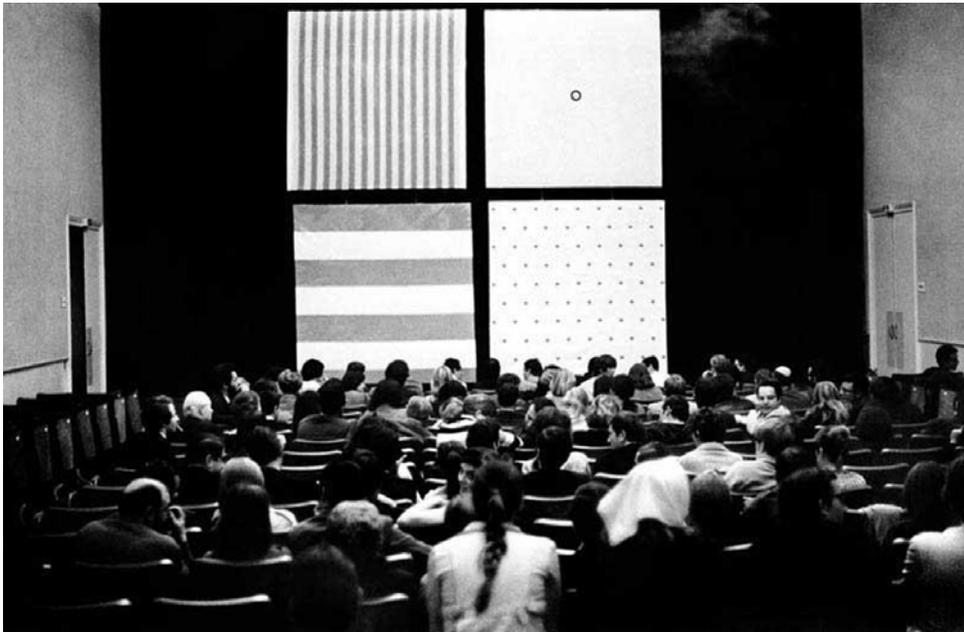
L'attente et les *infradurées*

486 J'ai posé un jour ma caméra derrière un chat regardant par la fenêtre. Un oiseau est alors apparu. Le chat a dressé ses oreilles et pendant plusieurs minutes a observé les oiseaux virevoltant dans le ciel. On ressent la tension des sens du chat aux aguets (les oreilles dressées, le regard intense). Cette attention du chat en position de chasseur est très proche de celle du flâneur-photographe, tout entier tendu vers le désir d'attraper une image. Pourtant avant de poser ma caméra, je n'avais aucune idée de ce qui allait se passer. J'ai senti que quelque chose pourrait arriver et me suis  
526 contenté de cadrer et de laisser la caméra tourner.

À plusieurs reprises, il m'est arrivé de poser une caméra dans un endroit stratégique (un carrefour, un seuil) et de faire un cadrage en espérant que quelque chose se passe. Pour le flâneur, filmer

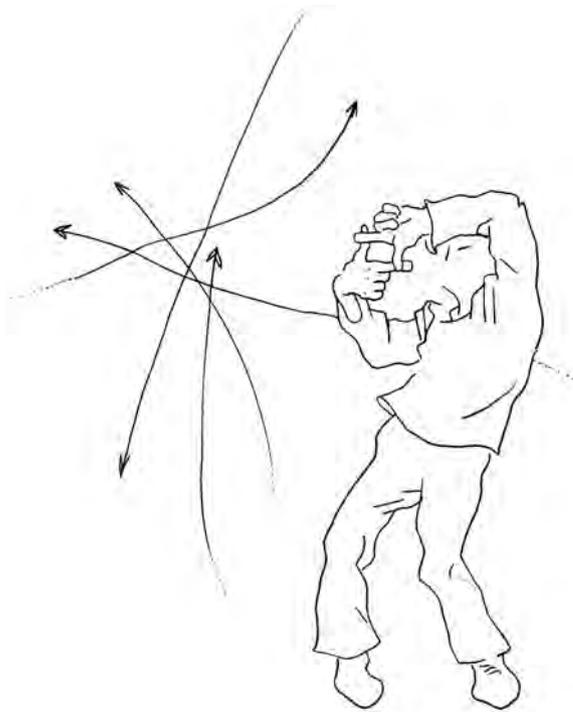
326 Marcadé Bernard, *Marvel Duchamp, op.cit* p.493

327 Cabanne Pierre, *op.cit* p.173



BMPT, 1967, Musée des Arts Décoratifs





c'est accueillir une certaine durée, c'est être attentif et patient. L'« événement » que constitue une aperception (ou une *infradurée*) est l'autre versant d'une durée beaucoup plus floue et globale, celle du quotidien, de l'habitude, voire de l'ennui, de l'attente ou de l'inconscience. Davila évoque cette perméabilité des durées à propos de l'« art de vivre » de Duchamp : « Où et quand commence une œuvre d'art ? Où et quand se termine-t-elle ? Où et quand apparaît la prise de forme ? Où et quand s'efface-t-elle ? »<sup>328</sup>. Quand je présente mes images, je présente toujours des fragments isolés, des bribes. Pourtant ces bribes n'ont de sens que parce qu'elles sont extraites d'une durée qui la précède et la prolonge. La difficulté tient souvent à une question simple : quand commencer à filmer ? Et quand s'arrêter ? À quel moment faut-il indiquer un début et une fin dans un processus qui le dépasse de part en part ? On retrouve cette idée, formulée différemment, dans une note de Marcel Duchamp : « Mode : l'état actif et non pas le résultat — l'état actif ne donnant aucun intérêt au résultat »<sup>329</sup>. Si on reprend la formule on peut se demander, lorsque je filme, si ce qui compte c'est *l'état actif* d'attention dans lequel je suis ou s'il s'agit de l'image à proprement parler (le *résultat*). Je n'irai pas jusqu'à dire comme Duchamp que le résultat n'a « aucun intérêt », mais sa valeur est « circonstanciée ». Ma pratique est autant une manière de voir, un apprentissage du sentir, qu'une fabrique à images. Ce problème de la découpe d'une image dans un processus de vie qui la dépasse de part en part, je le retrouve au moment du montage. Quand faut-il couper dans une durée ? Si j'ai une séquence de dix minutes, faut-il la montrer dans sa totalité afin de respecter la durée initiale de la prise de vue ?

529

\*

« L'oeuvre est l'attente de l'oeuvre ».<sup>330</sup>

487

\*

En plaçant ma caméra dans certains lieux et en prenant mon temps il y a une forme de *tactique*. Je ne dispose pas de gros moyens. Je suis seul et avec une simple caméra. Mais *je dispose de mon temps*. *Mon capital, ma force, c'est mon temps*. Cette force du flâneur se retrouve chez de Certeau quand il différencie la stratégie et la *tactique* dans son livre *L'invention du quotidien* : « les stratégies misent sur la résistance que *l'établissement d'un lieu* offre à l'usure du temps ; les *tactiques* misent sur une habile *utilisation du temps*, des occasions qu'il présente et aussi des jeux qu'il introduit dans les fondations

488

328 Davila Thierry, *op.cit.* p.90

329 Duchamp Marcel, *op.cit.* p.27

330 Blanchot Maurice, *Le Livre à venir, op. cit.*, p. 326

\*

489 En 2012, Roman Ondak, un artiste Slovaque issu de l'ancien bloc soviétique expose pour la première fois au musée d'art moderne de Paris. Ce moment est l'occasion pour lui de faire retour sur une partie de sa pratique en réactivant plusieurs pièces en relation avec l'espace d'accrochage du musée. *Before waiting becomes part of your life* est une installation réunissant différents éléments disposés dans une seule pièce : tout d'abord deux vidéos (dont l'une s'appelle *Good Feelings in Good Times* et datant de 2003) et mettant en scène des gens faisant la queue devant une institution culturelle. La deuxième vidéo représente, sur le même principe, sa femme et son enfant, attendant, l'un derrière l'autre devant divers lieux (pourtant visiblement disponibles) : une cabine téléphonique vide, un square dont la porte est restée fermée, mais qui serait pourtant aisément enjambable. Dans le reste de la pièce se trouvent 24 vitrines où sont exposées les différentes reproductions, dans le temps, des photographies de ces performances (dans divers magazines et revues slovaques). Il s'agit donc ici, avant tout, d'une performance dont le principe même est l'attente, le titre indiquant étrangement cette introduction de l'attente comme *une chose encore à venir*. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : des personnes se sont rassemblées devant un lieu pour attendre. Mais pour attendre quoi ? « Quand il y a attente, il n'y a attente de rien ». Chez Ondak, cette file d'attente est une réponse directe au souvenir d'enfance des queues qui s'allongeaient devant les magasins de la Slovaquie durant l'ère soviétique, et de la propagande consistant à masquer ces queues dans les photographies des journaux. L'attente, tel qu'elle est ici mise en scène dans ces performances, ne suscite pas l'anesthésie et l'ennui, mais devient le « spectacle » d'un temps retrouvé, étiré, vidé de son orientation utilitaire. Elle résume à elle seule la nature diluée et ambivalente du quotidien. En installant également des files d'attente devant divers lieux culturels où il a été invité (cette performance a été rejouée de très nombreuses fois et pour diverses occasions) Ondak produit un geste discrètement critique vis-à-vis de l'institution qui l'invite, l'associant implicitement aux lieux où l'on peut traditionnellement l'attendre, tels qu'un supermarché ou un bureau de poste.

\*

331 Michel de Certeau, *op.cit.* p.63



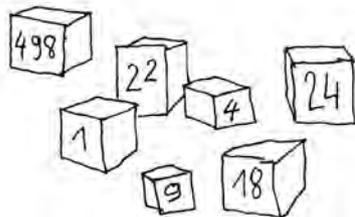
Roman Ondak, *Good Feelings in Good Times*, 2003



Roman Ondak, *Good Feelings in Good Times*, 2003



Andy Warhol, *Sleep*, 1964, 16 mm



En 1963 Andy Warhol tourne le film *Sleep*. Il consiste en un montage de segments représentant le poète John Giorno dormant. Le montage final dure cinq heures et 21 minutes (321 minutes). Le tournage eut lieu en juillet 1963 dans l'appartement de Giorno, alors amant d'Andy Warhol. La première eut lieu à New York au Gramercy Arts Theater le 17 janvier 1964. D'après le *New York Post*, seuls neuf spectateurs étaient présents, deux ont quitté la salle dès la première heure de projection. Le film était une des premières expérimentations de Warhol dans la réalisation cinématographique, et a été créé comme un « anti-film ». Warhol étendra cette technique à son film suivant, *Empire*, un long plan fixe sur le gratte-ciel. On sait l'influence de Duchamp sur l'œuvre de Warhol. Ne faut-il pas voir dans *Sleep* et *Empire*, l'exploration d'une durée « inframince », d'une *infradurée* ? Lorsque l'on regarde *Empire* on fait l'expérience d'une modification longue et lente (le film a été ralenti pour durer sept heures) de la lumière, de la nuit profonde au plein jour. Si l'on prend le départ et l'arrivée (le jour et la nuit), le contraste est maximum et pourtant le passage de l'un à l'autre se fait de manière imperceptible.

490

331

51

### La maturation

« Je crois que le travail que j'ai fait avant de me lancer dans l'art est probablement plus important que ce que j'ai fait depuis ».<sup>332</sup>

491

\*

Cette durée lente est celle de la « maturation ». « L'art délicat de la durée, le temps, sa distribution et son régime — sa dépense à des choses bien choisies, pour les nourrir spécialement — était une des grandes recherches de M. Teste. Il veillait à la répétition de certaines idées ; il les arrosait de nombres. Ceci lui servait à rendre finalement machinale l'application de ses études conscientes. Il cherchait même à résumer ce travail. Il disait souvent : « *Maturare!*... »<sup>333</sup>. Quand Duchamp se lance dans la réalisation du *grand verre*, il ne sait pas encore que cette œuvre va le tenir pendant un peu plus de huit ans. La réalisation d'*Etant donnés* lui en prendra vingt... Habités aux bons mots et à l'art de la réplique rapide (télévision, bon mots, brèves et autres « débats », etc.), nous oublions parfois que les idées cheminent en nous selon des durées (lentes) qu'il faut savoir respecter et apprivoiser. Retrouver le goût pour une pensée lente...

492

332 Tillman Pierre, *Robert Filliou. op.cit.* p.33

333 Valéry Paul, *Monsieur teste*, L'imaginaire Gallimard, Paris, 1946, p.19

« Si je devais créer un dieu, je le doterais d'une « comprenette lente » : sorte de goutte-à-goutte du problème. Les gens qui comprennent vite me font peur »<sup>334</sup>

\*

493 L'*infradurée* demande de prendre son temps, de laisser les choses murir, de percevoir les transformations lentes. Faisant cela on accède également à l'histoire des choses. Non pas l'histoire officielle, celle des manuels et des monuments. Mais l'histoire cachée, colportée, murmurée, portée jusque dans les objets eux-mêmes. Cette mémoire diffuse je l'ai appelé *mémoire latente*.

### La Mémoire latente

494 Notre quotidien est anecdotique. Nous réalisons chaque jour des actions répétitives sans nous poser la question de leur origine. Comment vivons-nous ? Comment mangeons-nous ? Et pourquoi ? Derrière chacun de nos gestes se cache une histoire, aboutissement de siècles de pratiques communes. Lorsque je me comporte d'une certaine manière, que j'emploie telle expression, j'active sans le savoir une « longue durée », un héritage que l'histoire, trop souvent  
504 occupée à considérer les événements, a parfois du mal à traiter. Fernand Braudel évoque une idée sensiblement proche dans son livre *La dynamique du capitalisme*, autour du concept de « *longue durée* ». La longue durée est un concept utilisé au départ en histoire. Il a été créé par Fernand Braudel en 1949 dans sa thèse sur *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* où il introduit un nouveau concept permettant une approche nouvelle des faits historiques : « *la longue durée*. » À côté de l'histoire traditionnelle (c'est l'histoire dite événementielle, condamnée par l'école des Annales) « à oscillations brèves, rapides, nerveuses »<sup>335</sup>. À côté de l'histoire cyclique et conjoncturelle (histoire économique et sociale) caractérisée par des phases lentes, il introduit l'histoire *quasi* immobile qui s'intéresse aux phénomènes extrêmement longs (évolution des paysages, histoire de l'homme dans ses rapports avec le milieu). « C'est du quotidien que je suis parti, de ce qui, dans la vie, nous prend en charge sans même que nous le sachions : l'habitude  
43 — mieux la routine — mille gestes qui fleurissent, s'achèvent d'eux-mêmes et vis-à-vis desquels nul n'a à prendre de décisions qui se passent, au vrai, hors de notre pleine conscience. Je crois l'humanité plus qu'à moitié ensevelie dans le quotidien<sup>336</sup>. Par conséquent, la vie humaine, bien qu'elle se déroule aussi selon un temps court, le temps alerte et pressé des affaires du jour,

334 Barthes Roland, *Le Neutre*, *op.cit.* p.67

335 Braudel Fernand, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Armand Colin, 1949, p. XIII.

336 Braudel Fernand, *La dynamique du capitalisme*, Paris, Champ-Flammarion, p.13



sorte de goûte-à-goûte du problème



Straub-Huillet, *Trop tôt, trop tard*, 1981, 16 mm



s'exprime surtout dans une « quotidienneté immémorable »<sup>337</sup>

\*

« L'idée de l'Occidental que la culture est une affaire de livres, de peintures et de monuments, est infantine ; et il est probable que les nations qui ont connu les plus hauts degrés de cérébralité sont celles qui n'ont légué aucune trace de cette sorte. »<sup>338</sup> 495

\*

Je me souviens encore d'avoir vu *Trop tôt, trop tard* (1981), un film de Straub et Huillet. Dans ce film on peut voir de longs plans-séquences panoramiques de campagnes françaises. Il n'y a absolument aucune personne si bien que c'est le paysage lui-même qui est donné à voir. Les plans sont extrêmement longs et il faut un moment pour s'habituer à cette lenteur. Peu à peu le regard redevient attentif aux petites modifications du paysage, aux détails. Pendant ce temps long, l'esprit est libre de « lire » l'image, de la comprendre différemment. Son apparente insignifiance se charge de sens et d'histoire. Bien que ces plans aient grandement contribué à l'idée que les films straubiens sont ennuyeux et irregardables, ils sont essentiels dans le projet « pédagogique » de Straub-Huillet qui consiste à « apprendre aux gens à voir et à entendre ». Le spectateur est invité à regarder les images avec le même soin et la même attention que Paul Cézanne lorsqu'il peint La montagne Sainte-Victoire<sup>339</sup>, à voir, dans les images, les choses qui ne pourraient être perçues par un regard fugace. Ainsi ces vues de la campagne française se chargent d'histoire et de mémoire. Le plan est comme une coupe « tectonique, archéologique » de plans de paysages « stratigraphiques, vides et lacunaires »<sup>340</sup>. Par ailleurs, ces paysages ont un sens politique très concret : le lieu filmé dans *Dalla Nube alla Resistenza* (*De la nuée à la résistance*, 1978), par exemple, a été le site d'un massacre de résistants italiens, tandis que le monticule du cimetière du Père Lachaise dans *toute révolution est un coup de dés* (1977) est fait des corps des communards abattus. *L'infradurée*, la longue durée accumulée, stratifiée dans le présent demandent une attention soutenue. Cette attention est autant le fruit d'une perception fine que le support d'une conscience politique et historique. 162

\*

337 Braudel Fernand, *op.cit.* p.20

338 Davila Thierry, *op.cit.* p.20

339 Encore une autre citation appréciée par Straub-Huillet attribuée à Cézanne : « Regardez cette montagne, auparavant c'était du feu. » Dominique Paini « Straub, Hölderlin, Cézanne », in Anne-Marie Faux (Ed.), *Conversations en archipel*, Milan, Mazotta – Cinémathèque Française, 1999, p. 98

340 Gilles Deleuze, *op. cit.*, pp. 317-318.

497 Je remarque chez Straub et Huillet une manière particulière d'envisager l'*infradurée*. Contrairement à Warhol, il ne s'agit pas seulement de ressentir une variation lumineuse, une modification discrète de l'environnement, mais plutôt de révéler, de saisir une histoire longue condensée dans un lieu ou un signe. C'est comme si l'artiste, attentif aux « ambiances », avait capté des mémoires cachées, inscrites dans les lieux, les objets et les manières de faire. L'image permet alors de révéler cette mémoire.

\*

498 En avril 1995, Gabriel Orozco se rend à Berlin pour une résidence d'un an. Une résidence est souvent l'occasion pour un artiste, non seulement de travailler dans des conditions avantageuses et de produire une œuvre sans pression extérieure, mais également de se réinventer au contact d'un paysage nouveau, de rencontres et de découvertes. C'est souvent au cours de déplacements, de voyages que le regard se ressource au travers de frottements culturels et d'histoires inattendues. Mais ce déplacement, malgré tout le confort qu'il apporte, nous met en danger. Une fois sur place il nous faut rapidement retrouver des repères : soit en se jouant, sur place, les habitudes qui sont les nôtres, soit en inventant de nouvelles habitudes sur place. « La première chose que recrée un prisonnier, généralement, ce sont des habitudes. Personne de plus méthodique que Robinson Crusoé sur son île- ». Arrivé à Berlin, Gabriel Orozco décide d'acheter un scooter d'occasion Simson Schwalbe KR51 jaune, modèle populaire fabriqué en Allemagne de l'Est dans les années 60 et devenu un objet culte. Le choix du Simson Schwalbe n'est pas anodin. Produit entre 1964 et 1968 par une entreprise d'Allemagne de l'Est, ce scooter jaune est devenu depuis la réunification un objet culte dans la culture collective allemande. L'objet en lui-même est donc déjà porteur d'une symbolique forte et d'une *mémoire latente*. À partir de là, à chaque fois que Orozco va croiser un autre Schwalbe jaune, il gardera une trace de cette rencontre en photographiant les deux scooters côte à côte. « Il est très important pour moi de fonder mon travail sur ce qui se passe dans ma vie, non pas dans un sens narratif ou anecdotique, mais pour prendre conscience de l'endroit où je vis et de ce qui se passe autour de moi ». Il réalise ainsi en quelques mois une quarantaine de photographies<sup>341</sup>. En observant la manière dont il a photographié les différentes rencontres de scooters, on perçoit également un mouvement circulaire du point de vue. Sur chaque scooter, Orozco laisse également un papier invitant leur possesseur à se retrouver sur une place à une date donnée pour un rassemblement. Dans cette œuvre il me semble que Orozco prend le scooter jaune comme un signe visuel. En rapprochant les scooters, en répétant le signe

341 Gabriel Orozco, *Until you find an other yellow Schwalbe*, 1995



Gabriel Orozco, *Until you find an other yellow schwalbe*, 1995





Une photographie de Jiri Kovanda se remémorant sa plus ancienne joie, 2008



Francis Alys, *Painting / Retoque*, 2008

il attire l'attention sur cet objet banal et pourtant empli d'une histoire collective riche et puissante.

64

\*

En 2008 Jiri Kovanda se photographie lui-même se remémorant sa plus ancienne joie. Que reste-t-il de cette joie lointaine ? Quelle *infranuance* serait encore à même de porter cette mémoire jusqu'à notre oeil ?

499

\*

En 2008 Francis Alÿs est invité à réaliser une œuvre autour du canal du Panama. Il va proposer de repeindre soixante bandes médianes effacées par l'action du temps dans l'ancienne Zone nord-américaine du canal<sup>désert</sup>. Cette action peut sembler dérisoire pourtant c'est un geste symbolique fort. Francis Alÿs se «contente» ici de rafraichir un élément d'histoire (les lignes de démarcation signalétiques), un signe à la fois pauvre et symboliquement très chargé puisqu'il signale la zone de passage, la frontière entre un lieu et un autre, un pays et un autre. Cette action discrète suggère un dialogue autour de cette frontière hautement symbolique séparant l'Amérique en deux, et reliant pacifique et atlantique. Cette action peut en rappeler une autre, très proche dans l'esprit : *the green line*. Francis Alÿs a redessiné la « Green Line » esquissé par Moshe Dayan et Abdullah al-Tal à la fin de la guerre israélo-arabe de 1948 sur une carte au 1:20.000. Dans sa vidéo « The Green Line – Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic » (2004), l'artiste matérialise cette ligne de démarcation sur le terrain, au moyen d'un jet vert qui s'écoule d'une bombe de couleur. Geste discret, disséminé dans le quotidien, *The green line* réactive au moyen d'outils dérisoires (un pot de peinture percé) une mémoire latente. Il s'approprie un signe, le réactualise, le rafraichit afin de produire une attention nouvelle à la ville et à l'histoire, un regard.

500

\*

« Victor Hugo dit : *il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent*. Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourrions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli, mais de la vie éternelle, l'herbe dure des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur

501

\*

502 Contrairement au mystique qui aspire à son propre effacement dans une divinité supérieure et énigmatique, Marcel Proust (par le biais de Victor Hugo) formule ici une discrétion (et une dispersion) théiste, débarrassée de dieu. Notre influence sur le monde peut se faire de manière plus indirecte qu'on ne le pense. Vivre, transmettre ses idées, agir, parler, enfanter, créer, etc. sont autant de formes discrètes et anonymes d'influencer le monde. La somme de ces « touches » (manifestations *d'infrannances* quotidiennes) est pareille aux gouttes d'eau isolées qui forment la vague. L'oubli n'est donc pas la disparition morbide d'une chose, mais au contraire le moment où l'on transmet avec le plus d'efficacité une pensée ou une manière d'être.

\*

503 C'est une photo que j'ai prise à la naissance de mon premier enfant. Celle de sa chevelure en spirale. Un lien s'est établi entre la fugacité du moment et l'immensité de l'univers. Les deux naissances (celle métaphorique du monde, et celle concrète, de mon enfant) se sont unies. « Réentendre l'avènement du monde dans chaque événement singulier, ce « monde » lui-même s'ouvrant et  
133 ne se déployant qu'en eux, serait à ce prix — c'est à ce prix qu'on retrouverait l'« originaire »<sup>343</sup>

\*

504 Chaque geste quotidien contient donc, dans son simple mouvement, la somme condensée de  
494 tous les gestes identiques exécutés par les hommes et bénéficie de tout le poids du passé<sup>344</sup>

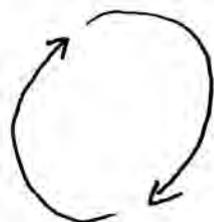
\*

505 La mémoire latente ouvre la possibilité de travailler un « matériau » culturel et historique, une mémoire diffuse et collective incarnée dans des objets (des gestes, des *infrannances*) quotidiens. L'artiste peut alors réactiver ses mémoires afin d'éclairer de manière nouvelle le temps présent. La mémoire latente est une mémoire qui se diffuse comme une rumeur. Bien qu'invisible elle est toujours, présente. Elle peut disparaître, se « faire oublier » pour réapparaître plus tard sous une

342 Proust Marcel, *Le temps retrouvé, A la recherche du temps perdu*, p.1038, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1954.

343 Jullien Francois, TS, *op.cit.* p.154

344 Bégout Bruce, *La découverte du quotidien, op.cit.* p.395





Didier Courbot, *Something I was once thinking about but found someone had thought about It before*, 2010



Marcel Duchamp, *Air de Paris*, 1919

autre forme.

## L'oubli...

*A-percevoir*, c'est se situer au seuil de *l'infrance*, quand la chose menace de basculer à tout instant dans *l'indifférence* de l'oubli. 506  
328

\*

Dider Courbot a réalisé en 2010 une œuvre qui m'a interpellé. Sur un mur on peut voir trois cadres de taille identique. Dans chacun d'eux est écrit un texte à main levée. La ligne est appliquée, la graphie rigoureuse, mais l'écriture reste souple, vivante et le choix de l'aquarelle tend à donner à la sécheresse apparente du dispositif une certaine douceur. L'œuvre est un assemblage, un rapprochement de trois phrases appartenant à trois artistes différents. La première est de Robert Barry et date de 1969 : *Something I was once conscious of, but have now forgotten*. La deuxième, *Thoughts unsaid, then forgotten*, est de Bas Jan Ader et date de 1973. La dernière, *que reste-t-il de ce que l'on a pensé et non dit ?* est extraite d'une sculpture de Richard Baquié datant de 1991. Chacune de ces trois phrases, ramenées ici à une forme commune (et une réappropriation de Didier Courbot) converge vers une même interrogation : qu'advient-il des choses une fois que nous les oublions ? Les trois citations sont accrochées au mur selon un ordre chronologique donnant à ce travail la forme d'une recherche. La première phrase est de Robert Barry : *Something I was once conscious of, but have now forgotten*. Robert Barry fut un des protagonistes du mouvement dit « conceptuel », apparu dans les années 60 aux États-Unis. L'intérêt de son œuvre tient non pas à la dématérialisation de l'art, mais à l'attention qu'il porte aux réalités discrètes et invisibles. Lorsqu'il lâche un mètre cube d'hélium dans le désert, qu'il enterre de l'uranium appauvri à central park ou diffuse des ondes radios dans une galerie vide, Robert Barry explore *les formes imperceptibles, mais bien réelles* de notre monde. On peut penser ici également à *Air de Paris*, une œuvre de Marcel Duchamp. 201  
Revenant de Paris et arrivant à New York il offre à son ami et mécène Walter Arenberg une ampoule de pharmacie ouverte puis refermée, contenant de l'« air de Paris ». L'œuvre n'est pas conceptuelle au sens littéral puisque cette ampoule contient *effectivement* de l'air de Paris (air qui est probablement différent de celui de New York). Cette différence *infrance* entre les deux airs (comme entre les deux « r » de Rose Célavy ?) est tellement imperceptible que pour la nommer il faut utiliser des moyens différés. Duchamp et Robert Barry choisissent d'utiliser le texte. Barry choisit de nommer l'imperceptible (et de désigner l'oubli par les mots) et Duchamp colle une étiquette « Air de Paris » sur son ampoule. Une note de Marcel Duchamp dans son livre *A l'infinif*

semble pointer du doigt cette difficulté : « 29. Isolation de l'infra mince ! Comment isoler »<sup>345</sup>. Si *l'infranuance* recouvre des réalités si discrètes, si impalpables que l'on ne peut les saisir sans une attention très soutenue, on peut considérer l'oubli comme une forme extrême *d'infranuance*. Il est par définition ce qui se cache et ce qui disparaît dès qu'on essaye de le saisir (comme les particules quantiques du chat de Schrodinger<sup>346</sup>). Il est intéressant de mettre cette œuvre en vis-à-vis du reste du travail de Philippe Courbot. Son œuvre se manifeste plutôt par de petites interventions urbaines, fragiles et discrètes, sans conséquence apparentes. Par exemple dans la série *Needs*,  
461 en 1999. On voit Didier Courbot se mettre en scène dans des gestes banals et quotidiens, mais prenant place dans l'espace public. Il arrose des fleurs sur un rond-point. Répare un banc cassé ou repeint la signalétique d'un passage piéton. Si l'on met de côté les photographies de ses actions, que reste-t-il de ces gestes ? Rien. Ces gestes sont tombés dans l'oubli. Et pourtant peut-on dire qu'ils n'existent pas ou ne sont pas efficaces ? Je ne pense pas. Même discrètes, ces petites réparations, ces actions discrètes (on dirait peut-être aujourd'hui qu'elles relèvent du « care ») et anonymes ont, telles des gouttes dans un océan, amélioré le quotidien de tous. Que ces gestes aient été oubliés ne change rien à leur présence discrète. Je pense que l'on peut dire la même chose de nos pensées. On peut avoir l'idée ou la perception d'une chose, et puis l'oublier. Mais cette pensée, plus tôt que de disparaître rejoint simplement un fond indifférencié. Sa présence reste « réelle » bien que son influence soit discrète, voire insaisissable. Viser l'oubli ce n'est donc pas, à la manière d'un mystique souhaitant rejoindre le « grand tout », se fondre dans une réalité autre, mais participer modestement à un *fond* commun et indifférencié.

\*

508 Discrétion de Duchamp qui travailla pendant plusieurs années à un projet dont presque personne  
2 n'était au courant. *Etant donné* ne sera révélé au public qu'après sa mort.

\*

509 « La « dissémination », enfin, est ici utilisée également comme un terme générique pour désigner,  
cette fois-ci, toutes les attitudes qui non seulement ne visent pas à produire un objet d'art, mais  
648 encore, souvent, ne tiennent même pas à laisser des traces d'activité »<sup>347</sup>

345 Duchamp Marcel, *op.cit.*

346 Erwin Schrödinger a imaginé une expérience de pensée dans laquelle un chat est enfermé dans une boîte avec un dispositif qui tue l'animal dès qu'il détecte la désintégration d'un atome d'un corps radioactif. Si les probabilités indiquent qu'une désintégration a une chance sur deux d'avoir eu lieu au bout d'une minute, la mécanique quantique indique que, tant que l'observation n'est pas faite, l'atome est *simultanément* dans deux états (intact/désintégré)

347 Brogowski Leszek, « L'ardeur de l'art même », dans *Pratiques 21, L'ardeur de l'art même*, Presses Universitaires de



Didier Courbot, *Needs*, 1999



Didier Courbot, *Needs*, 1999

( Rassurez-vous.  
Le vol et l'oubli font partie de l'œuvre )

\*

Entre ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas, il y a une économie permanente, une transaction sans fin. Quand j'observe la beauté d'un sol goudronné parsemé de chewing-gum et que je le prends en photographie, je le rends visible. Mais passant chaque jour devant, bientôt je l'oublie, n'y prêtant plus attention. Voilà peut-être la raison de ma pratique de la photographie : observer dans mon quotidien des détails si discrets qu'ils passent inaperçus. En les photographiant, je les pointe du doigt, je les montre. Mais il suffit que le temps passe pour que ces visions s'effacent de ma mémoire immédiate. Je les oublie, je les intègre. Si la nécessité de donner à voir quelque chose est évidente pour un plasticien, l'idée d'un art discret n'implique-t-elle pas en contrepartie une nécessité d'oublier (et de se faire oublier) ?

\*

J'ai réalisé il y a longtemps un dessin où j'ai écrit cette phrase adressée aux spectateurs : « Rassurez-vous : l'oubli faisait aussi partie de l'oeuvre ». Qu'est-ce que cela pouvait bien signifier ? À l'époque je ne savais pas trop. J'ai écrit cette phrase de manière très intuitive, en essayant de jouer avec les idées. Mais cette phrase ne m'a jamais quitté depuis.

\*

C'est une expérience que j'adore réaliser de temps en temps. Je marche dans un lieu que je connais sur le bout des doigts parce que j'y suis venu de très nombreuses fois. Il peut s'agir d'une forêt ou d'une rue, cela n'a pas d'importance. À la faveur d'une lumière particulière, ou d'un manque d'attention, ou encore d'un point de vue inhabituel, l'espace d'un instant *je ne sais plus où je suis*, je ne reconnais rien. Je suis dans un état intermédiaire, à la fois ici et nulle part, comme lorsque je me réveille le matin et que je ne reconnais pas encore la chambre où je me trouve. Ce flottement est délicieux. Ne pas savoir, ne pas reconnaître, observer ce qui est là sous nos yeux *comme si c'était la première fois*. Lorsque je suis dans cet état, le jeu consiste alors à faire durer cette sensation le plus longtemps possible, de ne surtout pas chercher à savoir où je suis. Marcher comme s'il s'agissait d'une autre ville, d'un autre pays, d'un autre moi. « Continuer. Jusqu'à ce que le lieu devienne improbable. Jusqu'à ressentir, pendant un très bref instant, l'impression d'être dans une ville étrangère, ou, mieux encore, jusqu'à ne plus comprendre ce qui se passe ou ce qui

407 ne se passe pas, que le lieu tout entier devienne étranger, que l'on ne sache même plus que ça s'appelle une ville, une rue, des immeubles, des trottoirs... »<sup>348</sup>.

\*

513 Quand l'oubli fait image, on peut parler d'*oublimage*.

\*

514 Je pense que mes photos fonctionnent comme des ouvertures. Elles indiquent une autre manière de voir. Le spectateur peut alors apprécier l'image, intégrer la perception qu'elle contient puis... l'oublier. L'« oublier » ne signifie pas que cette perception a disparu de nous. Au contraire, cela sous-entend que nous l'avons (peut-être) pleinement intégrée. Combien de milliers d'années, de milliers d'œuvres a-t-il fallu pour que j'arrive à sentir, « naturellement », la beauté d'une bouteille d'eau vide posée sur une table ?

\*

515 Cette première approche des *infradurées* lentes est une surprise pour moi. Elle ouvre des pistes de travail riches et enthousiasmantes (mémoire latente, transformations silencieuses...). Elle permet également de parler de ce qu'il y a autour des images : l'attente, l'ennui, l'oubli. Finalement *l'infradurée* implique tout un art de vivre, un *emploi du temps*, une certaine manière d'habiter sa vie. Dans la partie suivante je prendrai le contrepied des *infradurées* longues pour explorer des espaces de temps très courts. Que se passe-t-il quand les choses vont si vite que notre perception du  
443 temps elle-même est dépassée ?

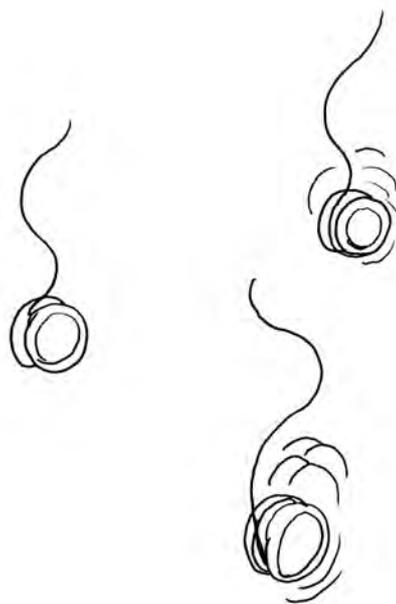
### c. La vitesse

#### Un monde éphémère

Instant et *infradurée*

516 Le détail est toujours un événement. « En tant que tel, plus qu'une partie du tableau, il est un

348 Perec George, *Espèces d'espaces op.cit.* p.105





Il pourra s'agir d'un mouvement « étrange » du corps, entre deux « stases »



*Re/trato* (« Je réessaie », est une video d'Oskar Munoz 2004 (projection vidéo 4/3, couleur, sans son, 28 min)



Sarkis, *Aquarelle dans l'eau*, 1997

« moment » de sa réception comme il peut l'avoir été de sa création. Il est d'abord un événement de peinture dans le tableau »<sup>349</sup>. Dans le cadre de mes photographies, le *moment* de la prise de vue est d'autant plus visible qu'il est soumis à la fugacité du monde. En photographiant des *infranuance*, je saisis des formes qui ne durent pas toujours. L'instantanéité du détail s'incarne de deux manières :

1/ elle est, comme le dit Arasse, dans la nature même du détail. Le spectateur qui saisit un détail est toujours saisi par un « événement ». Le détail est une rupture dans le continuum des habitudes.  
2/ la momentanéité est également une forme particulière de l'*infradurée*. L'*infradurée* désigne une durée si fine qu'elle est susceptible d'échapper à notre attention. Les montres et les horloges mesurent le temps. L'*infradurée* vient occuper les marges et les interstices de cette durée comptable. Il pourra s'agir d'un mouvement « étrange » du corps, entre deux « stases » (une main qui n'est, par exemple, ni ouverte, ni fermée, mais *entrouverte*), d'une ombre sur le sol et qui s'étire à vue d'œil un peu avant que le soleil ne soit couché, d'une auréole de vapeur (buée ou autre) qui s'efface en un clin d'œil, d'un coup de vent venant caresser la surface d'une flaque d'eau...

447

\*

« Sur le point de pleuvoir, il ne pleut pas encore »<sup>350</sup>

517

354

\*

Sarkis a inventé une technique consistant à faire de l'aquarelle directement dans un bol d'eau, sans utiliser de papier... Les couleurs se diluent et se dispersent, formant des mélanges colorés inattendus. Le peintre joue alors avec les éléments et doit faire preuve de patience et d'attention.

518

342

\*

*Re/trato* (« je réessaie »), est une vidéo d'Oskar Munoz. Une main tente de transcrire les traits d'un visage, mais le médium utilisé (l'eau) et le support (une dalle de ciment en plein soleil) empêchent que cette simple tâche puisse être menée à bien. Alors que le pinceau est parvenu à dessiner une partie de cet éphémère portrait, le reste s'est déjà évaporé ; pourtant la main continue, inlassablement, son incessant processus, motivé semble-t-il par une farouche ténacité. Muñoz a intitulé cette œuvre *Re/trato*, mot dont la césure évoque un double sens : le portrait, mais aussi la tentative réitérée. Comme pour des

518

349 Arasse Daniel, *op.cit.* p.240

350 L'art de la sieste, Moundarren, *op.cit.* p.119

œuvres antérieures, ce travail renvoie au mythe de Narcisse, qui meurt dans sa vaine tentative de capter pour lui-même le reflet d'un moi non reconnu, mais aussi à celui de Sisyphe, condamné à une tâche éternelle et à déployer des efforts dont il sait d'avance qu'ils seront vains, puisque

460

\*

519 Quand je photographie le vent soufflant sur une flaque, je saisis un instant fugace, j'isole une *infranuance* (une *infradurée*). Mais le vent était là avant l'image et il se prolongera après. Essayer de saisir les *infradurées* peut devenir vertigineux, car cela nous ramène à un processus global et continu où *tout interagit avec tout, tout le temps*. Comment fixer le début d'un processus (le souffle du vent venait peut-être d'une tempête ? La tempête venait d'un nuage ? Le nuage venait de l'eau évaporée au-dessus de la mer ? etc.) ? C'est comme pour l'expérience du miroir. Je m'observe et, un matin, je trouve que j'ai vieilli. Jusqu'ici je n'avais pas perçu les mille modifications qui marquaient mon visage (la peau qui se plisse, les cheveux qui grisonnent un à un, etc.). « On se regarde chaque jour dans un miroir, on ne voit pas le travail de l'âge s'accomplir, car il est lent, régulier, et il modifie le visage si doucement que les transitions sont insensibles<sup>351</sup> ». Où commence le processus du vieillissement ? « Est-il un début du vieillissement ? Quand, "à partir d'où", ai-je commencé de vieillir ? Aucun début n'est assignable : aussi loin qu'on remonte en sa

462

vie, on a toujours commencé de vieillir.<sup>352</sup> »

\*

520 Mauricio Cattelan avait apposé sur les portes d'une galerie le jour du vernissage un petit panneau

573

indiquant « Torno subito »<sup>353</sup> (« je reviens de suite »). Bien entendu, il ne revint jamais.

\*

521 L'*infranuance* est un écart, une variation. Pour mieux faire sentir ces variations très courtes de temps on peut dédoubler l'image et créer un « co-présence » des durées.

\*

351 Maupassant, "Adieu", in Contes et nouvelles, ed. de la Pléiade, I, p.1249

352 Jullien Francois, TS, *op.cit.* p.72

353 Mauricio Cattelan, Sans titre, (Torno subito), Bologne, Galleria Neon, 1989





Roman Ondak, *His affair with time*, 2003



Roman Ondak, *Failed fall*, 2008



Roman Ondak, *Measuring the universe*, 2007

J'ai remarqué qu'à plusieurs reprises il m'est arrivé de présenter mes photographies deux par deux. Il s'agit toujours de deux images prises au même moment, au même endroit. Pourtant, présentant les images l'une à côté de l'autre, on est forcé de prêter attention aux petites différences qui les séparent : cadrage, focale, lumière, etc. Entre les deux images se loge une *infradurée* courte. Je retourne la même expérience dans quelques œuvres de Roman Ondak. Comme beaucoup de parents, Roman Ondak a posé des repères sur le linteau d'une porte de son appartement afin de marquer le changement de taille de ses enfants à travers le temps. Il a pris une photo de cette « installation » avant d'en prendre une autre, exactement la même, quelques minutes plus tard seulement. Les deux durées (la longue durée de la croissance des enfants et la durée courte qui sépare la prise des deux photographies) en étant rapprochées et mises sur le même plan modifient notre perception du temps. Il ne semble y avoir qu'une seule durée : celle du processus, de l'évolution lente. À chaque instant notre corps se modifie (il grandit, il rapetisse), mais nous ne pouvons pas nous en rendre compte. Pourtant, cette modification a lieu en permanence.

\*

Ondak s'amuse à explorer ces jeux de circulation dans le temps en rapprochant des durées normalement éloignées et ainsi à interroger la perception que nous avons du temps. En lisant le journal, Roman Ondak est tombé sur une photo, prise par hasard, de sa femme et ses enfants marchant en bas de chez eux. Quelque temps plus tard, il leur a demandé de remettre exactement les mêmes habits et a repris une nouvelle photographie, au même endroit. La seule différence manifeste se trouve dans les Éléments de décor qui ont légèrement changé (des travaux à gauche qui ont disparu, des voitures qui ne sont plus garées...).

\*

En février, le sol d'un jardin public à Sheffield est recouvert de feuilles mortes ramassées l'automne précédent. Il ne s'agit pas ici qu'une simple *infradurée*. Il y a une véritable *coprésence* des *infradurées* (durée longue, durée courte). Dans son installation *Measuring the universe*, Roman Ondak s'amuse à faire se chevaucher différentes durées dans un seul et même espace. L'exposition s'ouvre sur une pièce vide. Les gardiens proposent alors aux visiteurs de marquer sur le mur leur taille par un trait et d'y ajouter leur prénom et la date de la mesure. Avec le temps (celui de l'exposition), les marques s'accumulant, une ligne noire continue apparaît tout autour de la pièce. Les durées se

chevauchent : celle de l'âge de chacun (sa taille), celle du moment de la mesure, celle de l'instant où l'on voit l'œuvre. La beauté tient peut-être à cette durée collective et « cosmique » où les noms et les marques, par le nombre, se chevauchent et disparaissent, formant une masse noire uniforme.

\*

525 Les *infranuances* se déploient dans un quotidien en mouvement permanent. Les choses passent, changent, et l'on est sûr de ne jamais retomber deux fois sur le même instant. Il faut donc être attentif et savoir saisir les occasions lorsqu'elles se présentent.

### Saisir une occasion

Le qui-vive

526 « Mais il n'y a pas de recette. Une attitude, peut-être, mais pas de recette. Jamais on n'a autant parlé de s'adapter qu'aujourd'hui. Il faut être en alerte, comme un chat devant un trou : tranquille, 486 il attend, et quand la souris sort, il lui saute dessus »<sup>354</sup>.

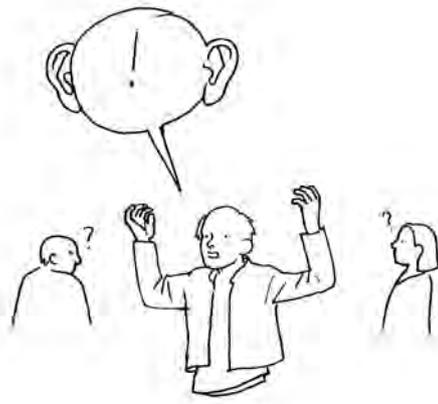
\*

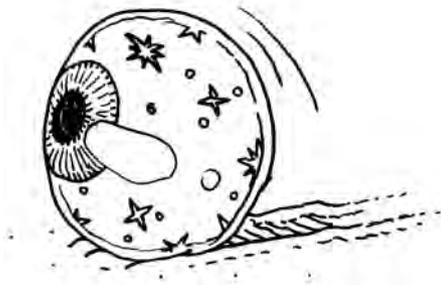
527 Lorsque je dessine une idée qui me passe par la tête, lorsque je photographie un détail dans un train, lorsque je filme des pieds marchant sur une ligne blanche en ville, *je saisis toujours une occasion au vol*. La quasi-totalité de mes images repose sur cette attention à l'occasion qui se présente. Il est donc rare que mes images soient préméditées. L'occasion est une manière de travailler consistant à :

381 1/ *s'adapter en permanence à un contexte*

2/ *extraire un maximum du potentiel de la situation*. Cette manière de procéder n'est pas toujours valorisée dans notre culture occidentale. Nous sommes plus habitués à plier le monde à nos intentions et à travailler par projets (idée, intention, moyen, réalisation). Le créateur, le scientifique à une idée. Puis il définit des moyens et des techniques pour produire un objet en adéquation avec cette idée (ce « concept »). Pour trouver des traces d'une praxis explorant les potentialités de l'occasion, il faut aller voir dans d'autres cultures que la nôtre. À l'inverse de la praxis occidentale,

354 Gianni Motti interview, *op.cit.*





la logique articulée sur l'occasion a pour préalable, contrairement à la scientificité occidentale, « la non-autonomie du champ d'action. On en trouverait une riche élucidation dans la pensée chinoise, depuis le cantique *Livre des mutations* ou le traité de Sun Tzu sur *L'art de la guerre*, ou dans la tradition arabe du *Livre des ruses*.<sup>355</sup>»

75

\*

Avec les *infradurées*, l'introduction de la durée ouvre à une exigence nouvelle pour le flâneur. Il faut rester attentif, car rien ne dure. Les phénomènes se mélangent et le moindre moment d'inattention peut nous faire rater un moment particulièrement unique ou intense. Davila, autour de la notion de *qui-vive* évoque cette attention extrême dans son livre sur Duchamp. Il faut « inventer du *qui-vive*, des moments de distinction qui sont aussi des moments d'intensification du perçu, des moments d'intensité et d'abandon à la coulée temporelle comme telle construits par des objets temporels sans début ni fin »

528

\*

« L'animal vivant est pleinement présent, il est là tout entier, dans la moindre de ses actions : dans ses regards circonspects, son flair perspicace, ses oreilles brusquement redressées. Tous les sens sont sur le *qui-vive*. »<sup>356</sup> C'est ce qui ressort de cette vidéo de mon chat observant des oiseaux par la fenêtre. La force d'attention et le désir qu'il manifestait étaient très intenses. Cette intensité du chasseur, je la ressens quand je prends des photographies. Je me sens proche alors de l'animal totalement plongé dans ses sens. Flâner c'est être sur le *qui-vive*, tel un animal sans mémoire et sans passé, pleinement dans l'instant présent. « L'être vivant tend son audition (l'exercice de sa faculté physiologique d'entendre) vers des *indices* ; rien, à ce niveau, ne distingue l'animal de l'homme : le loup écoute un bruit (possible) de gibier, le lièvre un bruit (possible) d'agresseur, l'enfant, l'amoureux écoutent les pas de qui s'approche et qui sont peut-être les pas de la mère ou de l'être aimé. Cette première écoutée est, si l'on peut dire, une *alerte* »<sup>357</sup>

529

486

\*

J'essaye de saisir les opportunités qui se présentent. Je suis un « opportuniste ».

530

375

355 Michel de Certeau, *op.cit.* p.40

356 Dewey John, *L'art comme expérience, Oeuvres philosophiques, t.III*, Pau, Université de Pau/Farrago, 2005, p.209

357 Barthes Roland, "Ecoute", *œuvres complètes, V, Livres, entretiens, textes 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002, p. 340

\*

531 Le 27 septembre 1997 à Genève, Gianni Motti détourne un car de touristes japonais qui se rendait à l'ONU. À 18 heures, devant le CEC, le public qui attendait la performance annoncée par Gianni Motti voit débarquer un autobus plein de touristes japonais. Hilares, les touristes photographient le public qui attendait l'action de l'artiste, avant d'applaudir et de repartir. Motti insiste beaucoup sur l'attention aux occasions d'agir que la vie nous présente en permanence. « Il faut toujours séduire un peu dans la vie. En Italie, il faut séduire toute la journée, sinon on est perdus. Rien n'est gagné ; il faut gagner son copain quotidien. Il y avait une série de performances et la mienne était prévue à six heures. J'avais une idée de ce que je voulais faire, mais j'ai essayé de rencontrer des guides japonaises et elles n'ont pas accepté, leur programme était déjà établi. » C'est par la ruse et la persuasion rhétorique qu'il détourne le réel. Le médium de Motti, c'est cette réalité toujours renouvelée, qui offre sans cesse de nouvelles opportunités de création, qui semble ne demander qu'à être utilisée, tant et plus. Là réside l'aspect le plus passionnant de l'oeuvre : l'imprévisibilité. « Si tu n'avais pas rencontré ce groupe, qu'aurais-tu fait ? — Il y a toujours les choses. Quand on veut quelque chose, on l'a. »<sup>358</sup>

54

\*

532 Quand je dessine les ombres sur le plancher, quand je trie mes livres par ordre de couleur, quand je reprends à la craie les contours d'une flaque d'eau dans la rue, etc. je ne fais que saisir une occasion. L'image n'est pas une création, c'est le prolongement d'un possible, à partir de ce qui est déjà là (la flaque, les livres, les ombres...). Une occasion c'est *un possible, une chose latente*. Ce n'est pas une genèse (une « création »). L'occasion permet de s'inscrire dans un processus. L'image n'est que le prolongement d'un processus antérieur, et pourra se prolonger après. « La pensée du procès (...) n'oppose jamais "ce qui existe" à "ce qui n'existe pas », mais le *latent* et le *manifeste*. L'invisible est tout aussi effectif que le visible, l'invisible contient déjà tout le visible, et le visible n'est que le déploiement de l'invisible : un va-et-vient ininterrompu relie se qui s'actualise à ce qui se réactualise au sein d'une même continuité <sup>359</sup>»

329

Le « kairos »

533 Lorsque l'on flâne (en ville par exemple), on se laisse aller au « terrain ». Si une rue tourne à droite,

358 Motti Gianni interview, *op.cit.*

359 Jullien Francois, PC, *op.cit.* p.83



GIANNI MOTTI, *Pathfinder*, 1997, Performance at the CEC, Center of the contemporary edition, Geneva / Performance au CEC, Centre d'édition contemporaine, Genève





et semble engageante, c'est une raison suffisante pour la suivre... Choisir donc de partir quelque part sans savoir où l'on va, c'est *faire du voyage le but même de son déplacement*. La flânerie n'aurait d'autre but, *a priori*, qu'elle-même. C'est pourquoi nous aimons tant les voyages. Pendant ces moments suspendus, nous n'avons plus de plans, de repère fixe, ni d'agenda défini. Les choses redeviennent possibles. J'ai donc remarqué qu'un grand nombre de mes images (photographie, vidéos ou dessin) ont été prises en dehors de chez moi, à l'occasion d'excursions, de sorties, de ballades. Les photographies que je prends à ces occasions sont très souvent le fruit du hasard des rencontres. Rien n'est planifié à l'avance et je m'en remets dans ces moments à une forme de « fatalité ». J'attends du monde environnant qu'il me propose de lui-même des motifs auxquels je n'aurais pas pensé moi-même. Les sujets qui se présentent à moi sont donc le résultat de la conjecture et de paramètre qui ne dépendent pas de moi. Descendant d'un avion à Cluj-Napoka (Roumanie) je remarque une flaque d'eau à cheval entre deux plaques de béton. Je décide alors de faire une photographie. Mais au même moment les moteurs de l'avion se remettent en route produisant un souffle faisant scintiller la surface de l'eau. Je décide dans l'instant de prendre une photographie. Si ce vent n'avait pas soufflé, je n'aurais probablement pas gardé cette photographie. Le scintillement de lumière qui ride la fine couche d'eau est devenu, à ce moment, *l'infranuance* qui justifiait la prise de cette image. Un autre jour, je suis en vacances à la montagne. Regardant par la fenêtre je vois passer un vélo dans la cour enneigée, dessinant une ligne noire sur le goudron en dessous. Je décide alors de descendre avec un balai et de dessiner de larges cercles dans la neige. Je pourrais ainsi multiplier les exemples de ces hasards fournissant l'occasion de réaliser une petite installation improvisée, ou de saisir une *infranuance* éphémère. À l'origine de ces images, il y a donc toujours une *occasion*, un *kairos* disaient les Grecs. « *Ho kairos* = mesure convenable, juste. Moment convenable, opportun, occasion "il est temps, c'est le moment." À-propos, opportunité, convenance ; saison ; point vital du corps, organe essentiel. *Ho kairos* : l'occasion (adjectif *kairos*). La notion est utile pour pointer le caractère asystémique du Neutre : son rapport avec l'occasion, la contingence, la conjoncture, l'a-propos. »<sup>360</sup> Comme je l'ai déjà dit un peu plus haut, *l'infranuance* n'a pas de substance ou de consistance durable. Il s'agit plutôt de manière d'être, de forme que prennent les choses. *L'infranuance* a donc souvent à voir avec l'éphémère, le fragile, le passager. Le seul moyen de les saisir est d'être toujours prêt à accueillir une occasion.

113

\*

Lorsque j'ai photographié cette ombre sur le sol (vélo), j'ai dû attendre de longues minutes que le soleil revienne, ce dernier étant masqué par un nuage. Puis le temps passant, il a fallu trouver

534

360 Barthes Roland, *Le Neutre*, *op.cit.* p.214

le bon moment, la bonne lumière, le « kairós ». Une bonne occasion est souvent le fruit d'une longue attente. « L'artiste ? Il suffit bien qu'il soit là. Le moment est toujours choisi, le *kairós*, ce "moment opportun", s'y confond avec le *chronos*, temps de l'écoulement et de la durée. »<sup>361</sup>

\*

535 Si *l'infranuançe* n'était pas seulement une forme, mais également une manière d'être et de vivre, je dirais qu'elle est un exercice d'*humilité*, car, avec elle, rien ne peut venir directement de nous. « Dans ton combat avec le monde, seconde le monde », note Kafka dans son journal le 8 décembre 1917. Vivre (et plus trivialement prendre des photographies) est toujours un combat. Rien n'est  
392 donné. Mais dans cette lutte, on peut choisir de ne pas s'opposer au monde tel qu'il est, mettre  
1 son égo de côté, et écouter la rumeur du monde, le « seconder ».

\*

536 Quand j'observe mes images, je vois qu'elles sont toutes immergées dans le temps. Que ce soit pour mes dessins ou mes photographies, je saisis un moment discret, fragile et passager. Comme flâneur je déambule et saisis au vol les occasions qui se présentent. Plus qu'une immersion dans le temps, la discrétion implique de savoir saisir ou provoquer des occasions favorables. Dans son ouvrage, *L'invention au quotidien*, parlant de la *mètis* grecque, Michel de Certeau écrit que « la *mètis* compte et joue sur le "moment opportun" (le *kairós*) : c'est une pratique du temps. »<sup>362</sup>. Il est difficile de définir une « occasion », car sa nature est d'être liée au moment et à l'action qu'on effectue. J'ai réalisé par exemple une vidéo où l'on me voit remplir une flaque à moitié vide avec une bouteille d'eau minérale. Cette action m'est apparue sur le moment. Il a fallu que d'une part je « tombe » sur cette flaque et d'autre part que j'aie l'idée d'accomplir ce geste un peu absurde consistant à « aider » une flaque en train de disparaître. Au-delà du geste lui-même, la vidéo est la cristallisation d'un certain nombre de hasards : la présence de la flaque, celle de la bouteille d'eau, et l'idée de les faire se rejoindre dans l'action de remplissage. Cette cristallisation est justement ce qu'on appelle l'occasion. *L'occasion est donc une somme d'objets, de possibles, toujours lié entre eux et à un moment spécifique*. C'est par cette interaction que l'occasion peut prendre son sens. En dehors de cela la flaque n'a pas d'intérêt et ne représente rien. « L'occasion ne cesse de tromper les définitions, parce qu'elle n'est isolable ni d'une conjecture ni d'une opération. Ce n'est pas un fait détachable  
466 du "tour" qui le produit. À s'inscrire dans une suite d'éléments, elle en distord les rapports. »<sup>363</sup>

361 Ardenne Paul, *L'expérience*, *op.cit.* p.14

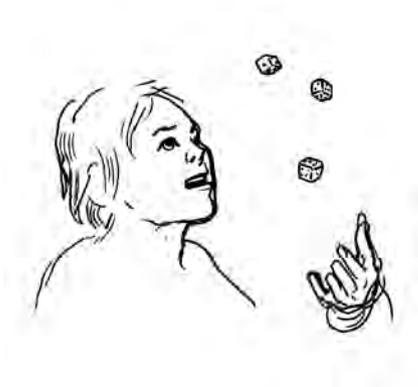
362 Michel de Certeau, *op.cit.* p.126

363 *ibid.* p.127



Aider les flaques





## Le hasard

Quand je marche en ville, je guette des occasions, des circonstances favorables. La flânerie implique une disponibilité. Cette disponibilité est nature double et contradictoire et implique deux gestes complémentaires :

- 1/ la flânerie est une méthode permettant de manière systématique de « lever » des images.
- 2/ mais le flâneur reste toujours redevable du hasard et doit jouer avec les occasions qui se présentent et savoir en tirer parti.

\*

Le hasard est un grand pourvoyeur de résultat. C'est ce que les auteurs anglo-saxons appellent *serendipity*. Ce terme est dû à l'écrivain anglais Horace Walpole qui avait été impressionné en 1754 par un conte de fées racontant l'histoire des Trois Princes de *Serendip* (Serendip est l'ancien nom de Ceylan, actuel Sri Lanka). Dans ce conte, trois princes font des découvertes par hasard et ne trouvent que ce qu'ils ne cherchent pas.

\*

« Ainsi chaque marcheur (...) est redevable au flâneur de son inscription dans l'espace urbain c'est-à-dire de cette disponibilité à la vie, au rythme, au mouvement qui caractérisent ce dernier, et, en réalité, de cette ouverture à "la circonstance et à tout ce qu'elle suggère d'éternel"<sup>364</sup> dont Baudelaire faisait le trait dominant du peintre de la vie moderne, flâneur, poète, observateur, philosophe. Or les circonstances sont plus que jamais le terrain d'action du piéton, les circonstances et la capacité du sujet à s'exposer à elles, c'est-à-dire aussi à les provoquer. »<sup>365</sup>

\*

Etre disponible et ouvert à l'occasion est une qualité importante si l'on souhaite ne pas « rater » une *inframuance*. Ce besoin d'attention face à des perceptions et des pensées fugaces et fragiles, je le ressens également dans ma pratique quotidienne du dessin.

364 Baudelaire Charles, *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Paris, Garnier, 1986, p.457

365 Davila Thierry, *Marcher, créer*, Regard, Paris, 2002, pp.29-30

## Comment je dessine

541 Il n'y a pas de différences notables entre ma manière de dessiner et ma manière de photographier. Il s'agit toujours de saisir une occasion. Là où la flânerie me pousse à trouver des *inframuances* (dans la ville, au quotidien), le dessin se retourne vers l'intérieur et saisit la manifestation d'une pensée qui se présente à moi comme une ville étrangère. Quand je dessine, je capte des occasions à partir de ce qui se passe dans ma tête. La vie de la conscience est, en effet, à concevoir elle-même comme un procès, « sans avènement ni effacement soudain, mais opérant continûment par tendance et inclination : toute tendance est conduite à s'affirmer et il n'est pas vraiment d'oubli possible, puisque celui-ci ne pourrait être qu'arbitraire et factice<sup>366</sup>»

\*

542 Qu'est-ce qu'un page blanche ? Pour l'artiste occidental c'est le lieu d'une table rase, d'un  
619 recommencement, d'une création totale. La page blanche est donc considérée comme vierge. Littéralement elle n'est rien, elle est vide. Elle accueille l'intention et le désir de l'artiste. Qu'est-ce qu'une page blanche ? Pour l'artiste flâneur, c'est tout l'inverse. C'est un espace, une occasion, un lieu déjà chargé de signes et de possibles latents. Ce n'est pas rien. On pourrait même dire que  
346 c'est tout. La tentation serait grande de rendre copie blanche et de dire que tout y est...

\*

543 C'est une idée merveilleuse et qui me convient parfaitement : la création n'est pas l'invention de quelque chose à partir de rien (la fameuse page blanche), mais *la continuité d'une chaîne, d'une série dont l'oeuvre est le prolongement*. « La création, c'est les intercesseurs. Sans eux il n'y a pas d'œuvre. ça peut-être des gens – pour un philosophe, des artistes ou des savants, pour un savant des philosophes ou des artistes - mais aussi des choses, des plantes, des animaux même, comme dans Castaneda. Fictifs ou réels, animés ou inanimés, il faut fabriquer ses intercesseurs. C'est une série. Si on ne forme pas une série, même complètement imaginaire, on est perdu. J'ai besoin de mes intercesseurs pour m'exprimer, et eux ne s'exprimeraient jamais sans moi : on travaille toujours à plusieurs, même quand ça ne se voit pas »<sup>367</sup>. À l'origine d'un travail donc il y a toujours un autre travail, une discussion, une lecture, une histoire, un déclencheur. C'est cette transition, ce passage d'une forme à une autre qui a toujours nourri mes idées et mes projets. Je m'interroge alors : quels sont mes intercesseurs à moi ? Mes premiers intercesseurs sont des livres. C'est en

366 Jullien Francois, PC, *op.cit.* p.113

367 Deleuze Gilles, *Pourparlers*, Editions de Minuit, Paris, 1990, p.171



Dans ce conte, trois princes font des découvertes par hasard et ne trouvent que ce qu'ils ne cherchent pas.



lisant que me viennent mes idées. D'où la forme de ce livre : écrire des notes de lecture. Ne jamais partir de rien. Faire de ma bibliographie le moteur d'une pensée flâneuse.

698

\*

Par ce concept de *pick-up* je pense que Deleuze décrit quelque chose de très proche de l'usage que je fais des livres que je lis. Comment peut-on créer (un langage, une image) en circulant parmi l'ensemble de signes et des codes qui nous entourent ? Lorsque je dessine ou que je photographie, j'ai la sensation d'être une antenne, un capteur. Le mot « pick-up » est d'ailleurs déjà lui-même un mot « capté » (puisque son sens signifiant « ramasser » a été déplacé pour devenir un concept philosophique). Lorsque je dessine, je « file » le texte pour y « picker » des fragments qui nourriront ma réflexion et mon travail. Je désassemble une somme de signes pour en extraire ce qui me sert et former autre chose. Je tisse et retisse mon texte.

544

393

\*

Dessiner est donc une autre forme d'aperception. Au lieu de capter des détails du réel qui m'entoure (le bruit des vagues dans la mer) je chercherai à capter les bruits qui montent de mon inconscient. Il faut penser l'inconscient comme étant ce qui, « dans le domaine de l'esprit, manifeste cette “vie invisible” des idées. Le conscient est un champ ouvert où se modulent les idées, pensées, souvenirs, émotions... en permanence »<sup>368</sup>. Je n'envisage pas l'inconscient comme un lieu de refoulement, mais comme un atelier invisible, un lieu où s'élaborent presque malgré moi des raisonnements, des pensées, des idées et des formes.

545

64

\*

C'est en tombant sur une feuille « attention peinture fraîche » laissée sur une porte par un peintre en bâtiment que j'ai eu l'idée d'inverser les termes et de l'appliquer à une toile encadrée. Le dessin présente une toile classique avec un papier scotché où est inscrit la phrase « attention peinture sèche ». Ce jeu de mots est le fruit du hasard et de l'association libre. Mes dessins ainsi sont des « touches », des « frappes », des occasions qui se présentent au détour de la vie quotidienne. Ils sont souvent courts, légers, et inachevés. Ils sont comme la cristallisation d'une pensée immédiate qui vient frapper aux portes de la conscience. Le dessin me permet d'accueillir ces dessins-fragments et de les tracer tels qu'ils m'apparaissent. Dessiner c'est « faire un coup » en profitant d'une

546

368 Jullien, PC, *op.cit.* p.130

occasion. L'art de « faire des coups » est un sens de l'occasion. Par des procédés que Freud précise à propos du mot d'esprit<sup>369</sup>, il combine des éléments audacieusement rapprochés pour insinuer l'éclair d'autre chose dans le langage d'un lieu et pour frapper le destinataire. « Zébrures, éclats, fêlures et trouvaille dans le quadrillage d'un système, les manières de faire des consommateurs sont les équivalents pratiques du mot d'esprit »<sup>370</sup>. Le dessin d'esprit pour moi n'est pas seulement un bon jeu de mots, c'est une forme d'usage discret, de ruse de la conscience jouant à défaire et à réassembler des fragments de langage et d'idées reçues.

97

\*

547 Parmi les différents moyens d'épingler des *infranuances*, l'*infradurée* est une procédure importante. D'abord parce que les *infradurées* montrent que *toutes les infranuances sont prises dans le temps*. Elles changent, se transforment, se modulent en fonction des contextes et des rapports avec l'environnement. L'*infranuance* est une « apparition ». Sa « manière-d'être » est sa seule définition... Aussi, être attentif aux *infranuances*, c'est nécessairement porter attention au changement dans le temps. En observant les *infradurées* dans le détail, j'ai donc repéré deux formes d'expression de cette procédure : *la lenteur et la vitesse*. Chacun de ses deux tempos impliquait de changer ses habitudes et d'observer avec patience ou avec acuité les choses qui nous entourent. L'*infradurée* lente m'a permis de découvrir chez des artistes qui comptent beaucoup pour moi un nouveau rapport à la mémoire (la mémoire latente) et à même peut-être une forme d'action politique à part entière. Elle m'a également donné l'occasion d'interroger des notions « limites » pour un artiste : *l'ennui, l'attente, l'oubli...* L'*infradurée* courte au contraire m'a amené à un exercice de l'attention et m'a amené à revendiquer le hasard et l'occasion. Pour la procédure suivante je suis parti de quelques unes de mes images où j'ai noté qu'il n'y avait presque rien. Ni gestes, ni objets. Est-ce que le vide, et l'absence, ne pourraient pas constituer une nouvelle manière de trouver des *infranuances* ?

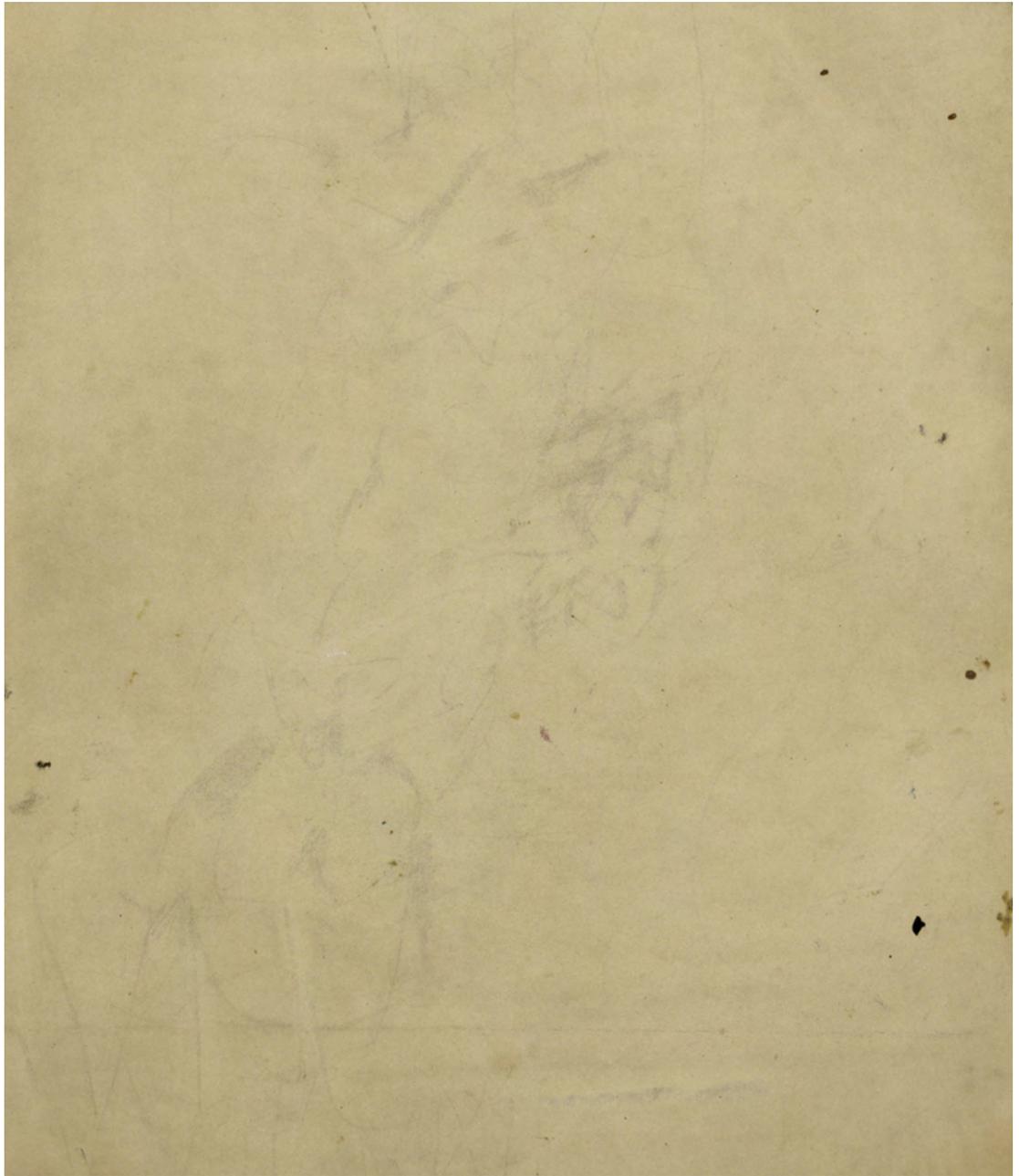
#### 4. Faire le vide

##### a. Révéler les petits riens

369 *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*; trad. de l'allemand par Denis Messier ; préf. de Jean-Claude Lavie. Paris, Gallimard, 1992.

370 Michel de Certeau, *op.cit.* p.62

Je reste 1 minute  
face à cette page



Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953

Décrire « ce qui se passe quand il ne se passe rien »<sup>371</sup>.

\*

Quand je vide une pièce, une galerie, un tiroir, quand je fais « place nette » est-ce qu'il s'agit de renoncer au réel ? D'exposer un vide « immatériel », une sorte de spiritualité du *rien* ? Historiquement Yves Klein a été le premier artiste à réaliser une exposition du vide. Marcel Duchamp avant lui, en arrêtant de peindre pour jouer aux échecs avait déjà ouvert la voie à une forme de retrait, de refus de produire des objets d'art. Mais l'approche « immatérielle » de Yves Klein est toute autre et ne correspond pas à mon sujet. Il y a chez lui trop de rituel, de mise en scène allégorique et de spiritualité. Dans une certaine mesure son œuvre est exactement à l'opposé du quotidien... Une autre œuvre de Rauschenberg pourrait représenter un contre-exemple. Il s'agit de *Erased de Kooning Drawing* (*Dessin de De Kooning effacé*) est une œuvre datée de 1953, qui fait partie d'une série de travaux initiée en 1951, par laquelle l'artiste questionne les limites de l'art et son extrême définition. Avec cette œuvre, Rauschenberg explore la possibilité de produire une œuvre d'art entièrement par la procédure de l'effacement... Il approche Willem de Kooning, artiste célèbre de l'Expressionnisme abstrait américain et pour lequel il a un immense respect, et lui demande un dessin destiné à être effacé. Ce que de Kooning accepte, en veillant toutefois à lui offrir un dessin qui lui causerait des difficultés. Rauschenberg va s'y prendre à plusieurs reprises afin de tenter de gommer entièrement le dessin. Mais quand on regarde le résultat, et qu'on s'approche de l'œuvre on constate que Rauschenberg a « échoué » dans ce sens où le dessin de De Kooning reste encore présent. Mais cette présence ne passe maintenant que par des restes, des traces, des bribes, des *inframuances*... Le papier chiffonné et « travaillé » par les coups de gomme, les petites marques de graphite logées dans les creux du papier, le gaufrage du même papier creusé par la mine, etc. À défaut de donner à voir l'œuvre de De Kooning, Raushenberg laisse apparaître le processus de son effacement. Cette œuvre emblématique et très célèbre ouvre une piste : retirer, ôter, faire le vide, ce n'est pas créer du rien (et obliger le spectateur à « conceptualiser » l'œuvre), mais au contraire faire place nette pour mieux laisser apparaître les *inframuances*. Faire le vide n'est pas un résultat, ou une idée, c'est un processus permettant de trouver de nouvelles *inframuances*...

548

157

\*

Dessins réalisés par Gianni Motti avec de l'encre invisible qui n'ont été visibles qu'un instant, avant de disparaître.<sup>372</sup>

549

371 Georges Perec, Tentative d'épuisement d'un lieu parisien, *op.cit.* p.12

372 Motti Gianni, «*Magic Ink*» 1989, *Ink on paper* / Encre sur papier / 11 3/4 x 8 1/4 inches (each) / 29,7 x 21 cm

\*

550 La *discretion* n'est donc pas la *disparition*. Elle est plutôt une forme d'existence « maigre », une  
626 apparition qui, bien que présente, ne cesse de se dérober au regard.

\*

551 Idée pour un livre : imprimer toutes les images de Erased de Kooning qui apparaissent dans google  
image (mettre ainsi en avant les différences de couleurs, de cadrage, de format, de définition, etc.)

\*

552 « Même quand il ne se passe rien, il se passe toujours quelque chose »<sup>373</sup>.

401

\*

553 Ce qui m'attire dans le vide ce n'est donc pas le vide absolu, l'absence comme concept. Retirer,  
vider, ôter sont des actions tout à fait palpable et qui permettent d'interagir avec le quotidien.  
Faire le vide consistera donc plutôt à élargir la palette des outils disponibles et à viser une certaine  
sobriété afin de donner encore plus de force et de poids aux petits nuances. Il ne s'agit donc pas  
206 nécessairement de faire rien, mais de tendre à faire « presque-rien », à faire-peu.

## **b. Faire-peu**

554 Retirer, ôter, faire le vide n'est pas un principe, mais un processus. Plutôt que le vide il s'agit  
d'aspirer à faire peu, à faire moins, jusqu'à, peut-être, ne plus rien faire du tout !

\*

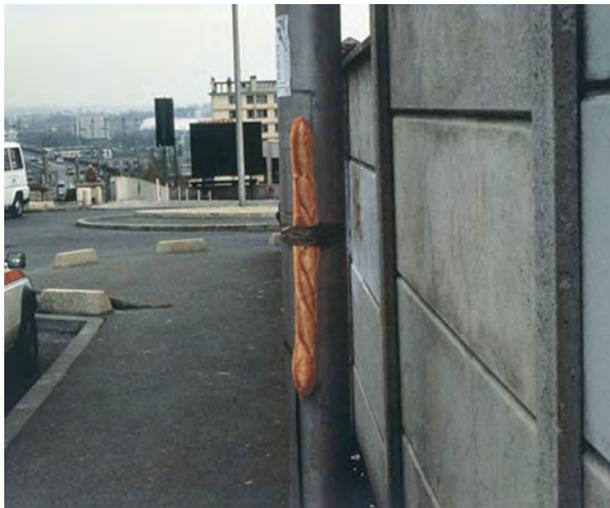
555 Lorsque l'on accepte de ne pas ajouter, mais de retirer, l'œuvre d'art rencontre le monde.

\*

(each), Unique

373 Cage John, *Fluxus Révolution*, *op.cit.* p.25





Boris Achour, *Actions-peu*, vidéo, 1993-1997



Entre 1993 et 1997, Boris Achour réalise ce qu'il appelle *les actions-peu*. Ce sont des interventions anonymes et éphémères réalisées dans l'espace public, le plus souvent avec des éléments trouvés sur place. Les premières ont été photographiées et présentées sous forme de diaporama. À partir de 1995, elles ont été filmées en vidéo. Exemple d'action-peu : Scotcher une baguette sur un poteau électrique/peindre un plot dans l'espace urbain comme s'il s'agissait d'un ballon de foot/faire une sculpture avec des sacs en plastique et la fixer sur une bouche d'aération pour qu'elle se gonfle/poser des rochers Suchard sur un bloc électrique recouvert de crépis marron/...

\*

Cette envie de faire-peu je la retrouve sous la plume de Gilles Deleuze : « Devenir, c'est devenir de plus en plus sobre, de plus en plus simple, devenir de plus en plus désert, et par là même peuplé (...) Involuer c'est avoir une marche de plus en plus simple, économe, sobre. C'est vrai aussi pour les vêtements : l'élégance comme le contraire de l'over-dressed où l'on en met trop, on rajoute toujours quelque chose qui va gâcher (l'élégance anglaise contre l'over-dressed italien) »<sup>374</sup>. Faire le vide c'est donc tendre au faire-peu, aspirer à une certaine sobriété. Mais cette sobriété est un outil : elle permet de redevenir attentif aux détails, de choisir méticuleusement ses vêtements, de ne rien faire d'inutile. « Comment produire des intensités par soustraction ? »<sup>375</sup>

\*

« Involuer, c'est être entre, au milieu, adjacent. »<sup>376</sup>

\*

Découper le journal en retirant toutes les images au cutter. Lire ce journal ainsi "troué". Au travers des trous, observer le monde.

\*

L'atelier de Marcel Duchamp à New York était pratiquement vide. Peut-être était-ce par paresse ? Faire le vide autour de soi c'est aussi faire peu, agir « maigrement ».

374 Deleuze Gilles, *op.cit.* p.37

375 Davila Thierry, *op.cit.* p.28

376 Deleuze Gilles, *op.cit.* p.38

### c. Marcel Duchamp ne fait rien

561 Marcel Duchamp a très tôt compris le risque qu'il y avait à faire de l'art une profession, un métier. Alors il a peu à peu arrêté de produire, substituant à son œuvre des activités qui, sous d'autres formes, le prolongent (les échecs, l'"art de vivre"). On retrouve cette économie dans son œuvre. Ces pièces sont souvent "maigres", peu couteuses, rapides à réaliser. Dans sa propre vie, il s'est toujours attaché à rester disponible et à ne pas trop s'attacher aux choses comme aux personnes. « Grâce à ma chance, j'ai pu passer à travers les gouttes. J'ai compris à un certain moment qu'il ne fallait pas embarrasser la vie de trop de poids, de trop de choses à faire, de ce qu'on appelle une femme, des enfants, une maison de campagne, une automobile. Et je l'ai compris, heureusement, assez tôt.»<sup>377</sup> Il a donc réduit ses besoins de manières drastiques de manière à pouvoir profiter de la vie en disposant de son temps, en ne travaillant presque pas. « Réduire ses besoins. Posséder le  
439 moins possible, afin de rester vraiment libre. Tels sont ses principes diogéniens »<sup>378</sup>

\*

562 Il m'arrive de ne rien faire (le « farniente »), de flâner, de paresser. Or, que ce soit chez Malevitch ou chez Duchamp, l'arrêt de la peinture n'est jamais qu'une *tactique* pour trouver d'autres terrains de jeu. L'arrêt de toute activité picturale signifie encore la peinture, davantage qu'elle n'y met un  
115 terme.

\*

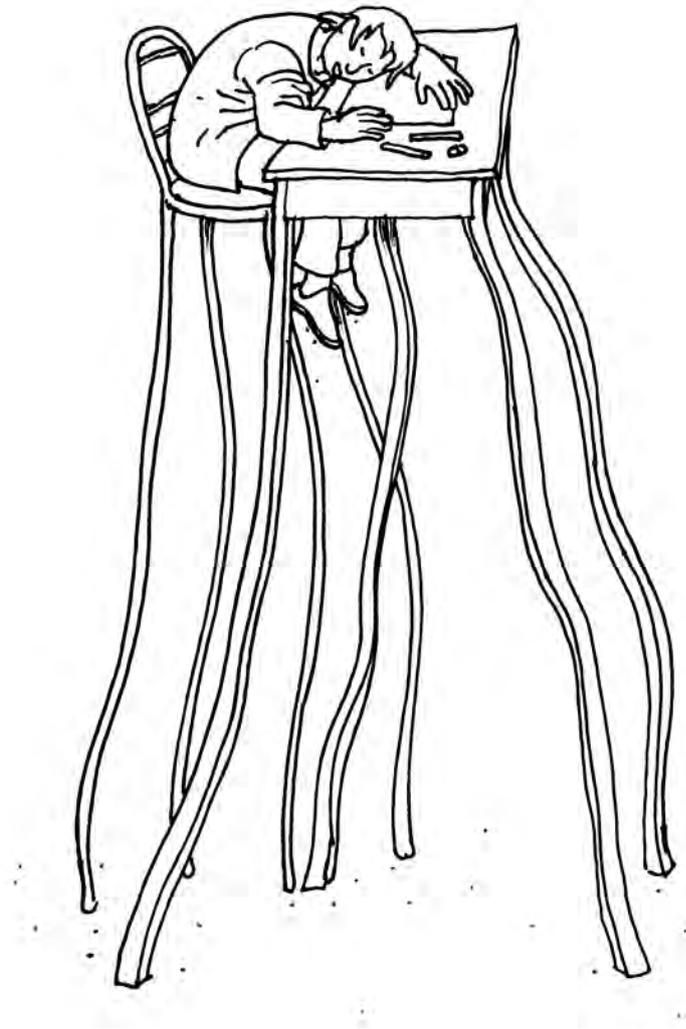
563 On retrouve l'aspiration de Duchamp à une économie des moyens dans une de ces notes : « 176. utilisation/appareil/à/enregistrer/collectionner et à transformer toutes les petites manifestations extérieures d'énergie (en excès ou perdues) (de l'homme) par exemple : L'excès de pression sur un bouton électrique, l'exhalaison de la fumée de tabac, la poussée des cheveux et des ongles, la chute de l'urine et de la merde, les mouvements impulsifs de la peur, d'étonnement, le rire, la chute des larmes, les gestes démonstratifs des mains, les regards durs, les bras qui tombent le long du corps. L'étirement, le crachement ordinaire ou de sang, les vomissements, l'éjaculation, l'éternuement, l'épi ou cheveux rébarbatifs, bruit du mouchage, ronflement, les tics, les évanouissements, colère, siffilage, soupirs, bâillements »<sup>379</sup>

377 Duchamp Marcel, *Entretien avec Pierre Cabanne*, *op.cit.* p.23

378 Roché Henri-Pierre, "Souvenirs sur Marcel Duchamp", *op.cit.* p.224

379 Duchamp Marcel, *op.cit.* pp.107-108





\*

Duchamp n'est pas un homme de l'indécision, mais bien de l'occasion. Ne rien faire n'est pas un absolu. C'est pourquoi, cette expression est souvent tempérée par les variantes : *en faire le moins possible* et surtout : *laisser faire*. « Mais enfin, remarque Duchamp dans un entretien avec Georges Charbonnier, il y a une chose qui certainement existe : c'est pour ainsi dire, ouvrir la porte au lieu de contrôler tout ce que l'on fait par des mots en expliquant ce qu'on voudrait faire. N'expliquer rien. Laisser, laisser faire.»<sup>380</sup> 564  
112

\*

« Quoi que vous pensiez, pensez à autre chose. Quoi que vous fassiez, faites autre chose. Le secret absolu de la création permanente c'est d'être sans désir, sans décision, sans choix, conscient de soi-même, largement éveillé, assis tranquillement, sans rien faire.»<sup>381</sup> 565

\*

« Le rien faire (comme le faire d'ailleurs) ne procède pas d'une décision, il ne relève pas de la pose, encore moins de la stratégie ; il est purement et simplement lié aux circonstances et aux occasions »<sup>382</sup> 566

\*

Quand je photographie le vide entre deux objets, mon regard hésite entre une chose et une autre. J'alterne, j'oscille sans me décider. En photographiant, le vide *entre*, je choisis de ne pas choisir, je choisis l'hésitation. Face à certaines de mes photographies, je sens, plutôt que la captation d'un cliché, celle d'une oscillation, d'une hésitation. Cela me rappelle une phrase de André Gide : « " Café ou Nescafé ? Mais alors, dites-le pour qu'on en fasse plus ! " Il (Gide) me regarde d'un air désespéré : " Mais vous m'enlevez toutes mes possibilités d'hésitation " »<sup>383</sup>. Les *infrannuances* 567

380 Entretien avec Georges Charbonnier, (1960-1961), in *entretiens avec Marcel Duchamp*, Marseille, André Dimanche Éditeur, p.29

381 Filliou Robert in *Happenings et Fluxus*, Charles Dreyfus (éd.), Paris, Galerie 1900-2000 - Galerie du Génie - Galerie de Poche, 1989, p.21

382 Marcadé Bernard, *Laisser...*, *op.cit.* p.12

383 Gide André, cité par Barthes, *Le neutre*, *op.cit.* p.171

étant des détails *insignifiants*, ils semblent flotter entre les idées et entre les mots. Les *inframuances* seraient les habitants privilégiés des seuils et des interstices. Cette hésitation du motif lui-même à être quelque chose (le reflet, la “moire”, l’air environnant...) je la retrouve parfois dans mon hésitation à choisir une image parmi une série traitant du même motif. À défaut d’en choisir une (la plus représentative), j’en choisis deux et les publie telles quelles. Ce que je choisis au final c’est l’hésitation elle-même, laissant le spectateur osciller lui aussi d’une image à l’autre.

\*

568 Filmer l’hésitation. Un personnage doit choisir entre deux choses (deux livres, deux directions,  
29 deux vêtements, deux côtés du lit...). Il ne cesse de changer d’avis. Vidéo sans fin.

\*

569 Variante : Quelqu’un parle. Bégaiement. Pouvoir du bégaiement.

#### **d. Le possible**

570 Quand je photographie le vide entre deux objets, on peut dire qu’il n’y a rien. Pourtant ce rien est rempli pour moi. Rempli de signes discrets, d’aperceptions que je n’aurais pas vu si je n’avais pas fait “place nette” (les petites fentes dans le bois de la table par exemple). Ce vide est également plein d’une chose encore plus impalpable : le possible. Vider un lieu c’est le rendre disponible à nouveau. Quand je regarde une pièce vide, ou une boîte vide, je ne vois pas le rien, je sens la possibilité que quelque chose advienne. Comment faut-il considérer ce “possible” ? Peut-on considérer qu’il participe du réel ? Ce que nous ne voyons pas, nous l’appelons le “vide”, mais ce vide est absolument plein, « bien que non individualisé en manifestations concrètes. En ce sens, le vide est même l’état fondamental et constant de l’énergie matérielle : plénitude indifférenciée, globale et autosuffisante »<sup>384</sup>

199

\*

571 Une phrase, souvent citée par Robert Barry lui-même, et utilisée dans certaines de ses oeuvres, semble indiquer cette préoccupation pour la création de lieux vides de tout objet, mais ouverts

384 Jullien Francois, PC, *op.cit.* p.105



ROBERT BARRY  
30. MÄRZ - 8. APRIL 1971

SOME PLACES TO WHICH WE CAN COME, AND FOR A WHILE,  
"BE FREE TO THINK ABOUT WHAT WE ARE GOING TO DO." (MARCUSE)

EINIGE ORTE, WOHIN WIR KOMMEN KÖNNEN UND EINE WEILE  
„FREI SEIN DARÜBER NACHZUDENKEN, WAS WIR TUN WERDEN.“ (MARCUSE)

1. GALLERIA SPERONE, TURIN
2. GALLERIA SAN FEDELE, MILAN
3. ART & PROJECT, AMSTERDAM
4. YVON LAMBERT, PARIS
5. PAUL MAENZ, COLOGNE
- 6.

à la pensée : « Des lieux où nous pouvons venir, et pour un moment, ‘être libre de penser à ce que nous allons faire »<sup>385</sup>. La référence à Marcuse marque ici autant la dimension politique du travail de Barry que sa portée conceptuelle. En effet la figure du philosophe deviendra, pour les différents artistes de cette période, le nouveau paradigme de la figure de l’artiste<sup>386</sup>.

692

\*

« Tout ce que je fais et pense n’est que Specimen de mon possible. L’homme est plus général que sa vie et ses actes. Il est comme *prévu* pour plus d’éventualités qu’il n’en peut connaître. M. Teste dit : mon possible ne m’abandonne jamais »<sup>387</sup>

572

\*

Le vide n’est donc pas une idée, ou une forme d’art conceptuel prenant en compte la disparition de l’objet. C’est une procédure, un protocole consistant à faire moins, à faire peu. Ce moins, ce peu, voire ce rien, présente à mes yeux un intérêt tout particulier : il permet de retirer tout ce qui occupe le regard pour nous rendre à nouveau sensible à ce qui est présent. Il y a toujours quelque chose. C’est comme pour le silence. Si l’on écoute bien, il *reste* toujours quelque chose. Et ce *reste* est très souvent une *infranuance*... Faire le vide consiste donc à rendre perceptibles des petites nuances que nous n’aurions sinon pas remarquées. La *fudeur* d’un mur blanc, un éclairage au néon, des petits trous de punaises dans le mur, etc. J’aborderai dans la prochaine et dernière partie la flânerie.

573

520

## 5. Flâner

### a. Cinéplastique

J’ai découvert la flânerie un peu par hasard, en marchant en ville. La découverte de la photographie et le désir de quitter l’atelier m’ont amené à investir tout naturellement mon quotidien le plus immédiat et le plus ordinaire. Ce qui au début était une pratique de la marche, est peu à peu devenu une manière de travailler et de créer. Le premier geste de l’artiste-flâneur consiste donc

574

385 Marcuse Herbert , cité par Robert Barry.

386 Tout comme Andy Warhol s’est “rêvé” en homme d’affaire, Richard Serra en ouvrier-métallurgiste, Yves Klein en Judoka, Duchamp en joueur d’échec, etc.

387 Valéry Paul, *M teste, op.cit.* p.126

à quitter son atelier pour occuper discrètement le monde. Mes premières photographies ne montrent que des déchets, des détails marginaux de la vie quotidienne. La figure du marcheur n'est présente qu'en creux, dans le dispositif qui sous-tend la collecte de ces images. Mais avec la découverte de la vidéo un peu plus tard, la figure du marcheur va devenir plus visible et palpable. Et avec elle, la marche va apparaître comme une forme plastique à part entière. Dans la vidéo « fugue », un personnage marche pendant plusieurs minutes en équilibre sur une simple ligne signalétique blanche. Un autre s'amuse à inventer des formes de marches différentes dans un cortège de manifestants. La flânerie n'est pas seulement un passe-temps, mais une forme d'art du déplacement, une « cinéplastique ». Dans le prolongement des analyses de Criqui, Thierry Davila propose la notion de « cinéplastique » afin de mettre en avant la dimension esthétique du mouvement. Il emprunte cette notion à Élie Faure qui entend « souligner combien le qualificatif de plastique est trop communément attribué à des configurations figées alors même qu'il peut parfaitement caractériser des formes mobiles, en déplacement, par exemple "les mouvements rythmés d'un corps de gymnastes, d'un défilé processionnel ou militaire (qui) touchent de bien plus près à l'esprit de l'art plastique que les tableaux d'histoire de l'école de David" »<sup>388</sup>. Si cette notion de cinéplastique permet de désigner une pratique de l'art fondé sur le mouvement et le déplacement du corps, elle a le défaut d'envisager la plastique du corps pour elle-même. Le mouvement du gymnaste ou du défilé renvoie à une esthétique formaliste et une représentation quasi théâtrale. Que ce soit dans la dérive des Situationnistes, comme dans la plupart des exemples de déplacements réalisés par les artistes des années 60 jusqu'à nos jours, le corps en mouvement est à envisager davantage comme un véhicule. Le corps n'est pas une forme mobile, mais plutôt *le vecteur d'une relation étroite avec l'environnement immédiat*. Le terme de cinéplastique pourrait donc porter à confusion, voire même éluder le problème que la flânerie pose aux pratiques plastiques « sédentaires ». La *poiësis* décrite par Aristote consiste essentiellement, dans le domaine de l'art, à envisager la création comme une imitation (*mimésis*) des actions humaines. Créer c'est imiter, reproduire et reconduire les actions humaines dans une scène, une représentation. Il s'agit donc de la réification d'une *praxis* que H.Arendt associe « aux flux vivants de l'agir et du parler »<sup>389</sup>. Si l'on reprend et si l'on applique cette distinction aux pratiques du déplacement en l'art, on constate que la flânerie nous fait passer de la *poiësis* à la *praxis*. En choisissant d'investir le monde et de s'éloigner de l'atelier et la galerie d'exposition, l'art n'imité plus la vie. Il est (dans) la vie. Le statut des gestes et des images se déplace et la notion d'art elle-même change. L'œuvre, en intégrant les « flux vivants de l'agir » induit des implications plus politiques. L'image perd son statut allégorique et l'art se fond dans le quotidien, ne se séparant plus qu'à peine (discrètement) du réel. La flânerie n'est pas une pratique d'itinérance comme une autre. Il nous reste donc à

388 Davila Thierry, *Marcher créer, op.cit.* p.21

389 Arendt Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket Agora, 2002, p.245





Chou / fleur...



## Le flâneur baudelairien

Charles Baudelaire est un des premiers penseurs qui, dans *Le peintre de la vie moderne*, donne une définition moderne de la flânerie. On peut décrire le flâneur ainsi :

575

13

1/ le flâneur est anonyme. Il se fond au coeur de la masse et ne se détache qu'à peine des mouvements de foule. « Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde »<sup>390</sup>. Et pourtant, malgré cette discrétion fondamentale du flâneur, il est un personnage atypique ne se laissant pas dicter de direction utile, mais préférant se laisser aller aux flux et aux impulsions que lui offrent le hasard ou le caprice. Observateur moderne, il se plonge à corps perdu dans le mouvement incessant de la ville qui devient le « terrain véritablement sacré de la flânerie<sup>391</sup> ».

2/ le flâneur est libre de son temps. Toute son activité est entièrement orientée vers l'accident faisant de lui un être totalement improductif, exerçant son droit à l'oisiveté gratuite. Walter Benjamin cite l'exemple de flâneurs parisiens qui, vers 1840, promenaient à travers la ville des tortues, calquant leur marche sur le rythme ralenti de l'animal et opposant ainsi, de manière provocante, à la frénésie de l'efficacité sociale et marchande une démarche « pauvre » et élégante... Dans un monde calibré et chronométré, la véritable liberté se joue dorénavant dans la maîtrise d'un emploi du temps que l'exigence productiviste a contrainte et amaigri. La tâche du flâneur à l'âge moderne sera donc d'arpenter la ville afin de retrouver des espaces disponibles, des marges, des creux où son regard flottant pourra retrouver un peu de fraîcheur et de jeu. Benjamin remarquait que le flâneur allait « oisif comme un homme qui a une personnalité et proteste ainsi contre la division du travail qui fait des gens des spécialistes. Il proteste également contre leur activité industrielle »<sup>392</sup>, notant que « la flânerie repose, entre autres, sur l'idée que le fruit de l'oisiveté est plus précieux que celui du travail.<sup>393</sup> » Les changements historiques des conditions de production et de division du travail ont des répercussions sur les formes d'échange et de propriété. C'est ce que montre Marx dans *L'idéologie allemande*<sup>394</sup>. Mais ces transformations ont également des conséquences sur les représentations elles-mêmes. Si l'évolution des conditions

390 *Ibid.*

391 Benjamin Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (1955), trad. J.Lacoste, Paris, Payot, 1979, p.102

392 Benjamin Walter, *Charles Baudelaire, op.cit.*, p.81

393 Benjamin Walter, *Paris, capitale du xix<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, p.470

394 Marx Karl, *L'idéologie allemande*, dans *Philosophie*, Karl Marx, Maximilien Rubel, éd. Gallimard, coll. Folio, 1982

de travail emporte l'ensemble de la société dans son sillage, de l'usine à la rue, de la rue au foyer, il faudrait que l'art soit incroyablement aveugle pour se tenir à distance de ce genre de changements. La flânerie est donc la réponse directe à la poussée des grandes villes et d'une société dans laquelle l'emploi du temps et la marche sont rationalisés, quadrillés.

Marcher pour voir

576 Pour regarder différemment il faut changer sa manière de voir, ses angles de vue, ses positions. Il faut se déplacer physiquement pour voir le monde autrement. Quand je marche, je prête beaucoup d'attention à ce qui se passe sur le sol. J'observe la chaussée comme s'il s'agissait d'un monde en soi. « Signe distinctif et preuve d'un rapport inouï à la lenteur et à la durée, le flâneur fixe son attention sur un monde horizontal ce qui lui donne le loisir de baisser les yeux »<sup>395</sup>

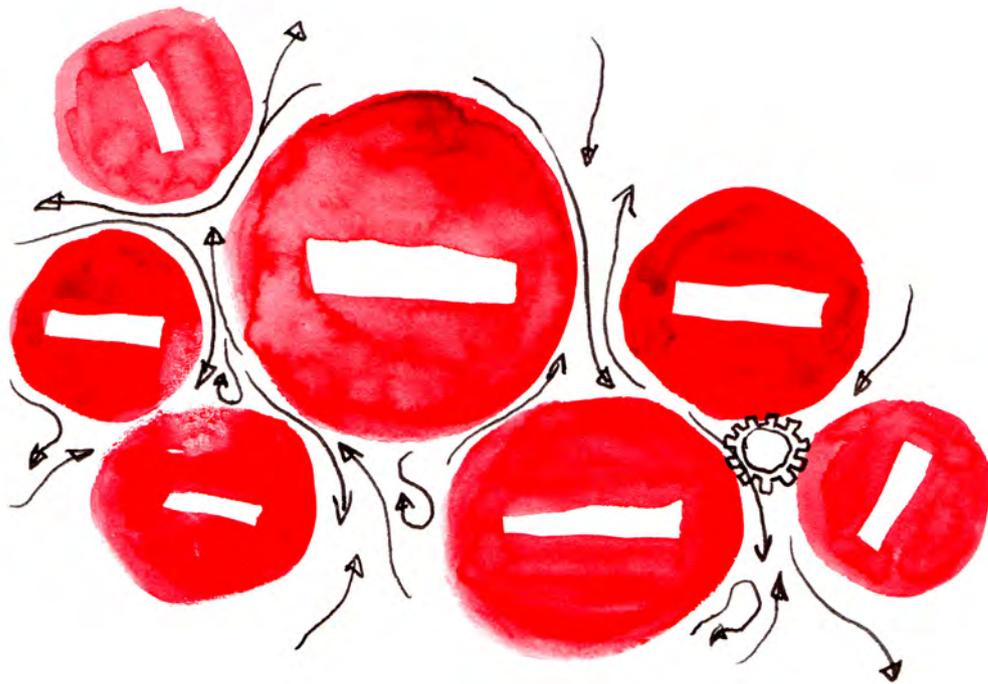
\*

577 La marche à deux faces :  
1/ ouverte au paysage environnant  
2/ tournée vers soi et ses propres pensées. La marche n'est pas une technique, c'est une attitude. C'est un moyen très simple et très efficace pour entrer en relation avec un lieu. Elle permet de parcourir un territoire en l'observant de différents points, d'avoir une vision multiple et changeante. Un peu comme pour les peintures *Formes* de Buren cachées derrière des toiles de la collection permanente du musée Pompidou, il faut regarder la réalité de biais, de côté pour faire apparaître des détails cachés. La marche est également pour moi un moyen d'avoir un certain « état de conscience » prolifique. Dès que je bute sur un problème où que j'ai besoin de réfléchir, plutôt que de m'isoler je préfère toujours marcher. Marcher en ville me permet de penser en mouvement. Je reprends mes idées dans un autre ordre, je trouve un nouveau rythme. De nombreuses idées me sont venues de cette manière. La marche « est une activité située au niveau du sol, réglée sur les capacités du corps, une pratique liée au rythme, à la répétition, à la non-accumulation ; elle est concrète, sans durée prédéfinie, individuelle autant que sociale, limitée à l'ici et maintenant, mais susceptible de s'étendre à des horizons lointains.»<sup>396</sup>

\*

395 Hess Charlotte, « Penser c'est se déplacer, Vers une flânerie, comme pensée en acte » dans *Propos sur la flânerie*, ouvrage dirigé par Suzanne Liandrat-Guigues, Paris, L'Harmattan, 2009, p.291

396 Sheringham Michael, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, PUF, lignes d'art, Paris, p.73





Le flâneur aime changer son point de vue. Pour mieux appréhender une réalité de plus en plus connectée, complexe, multiple, un espace fragmenté (la maison, la rue, le métro, le travail, la cantine...), la flânerie permet d'observer le lieu différemment en le traversant, en modifiant sa manière de regarder. Ainsi, plutôt que de regarder tout droit, la distraction de la marche me pousse à regarder plus bas ou plus haut. J'aime par exemple les plafonds, « j'aime les moulures et les rosaces : elles me tiennent souvent lieu de muse et l'enchevêtrement des fioritures de stuc me renvoie sans peine à ces autres labyrinthes que tissent les fantasmes, les idées et les mots »<sup>397</sup> 578  
323

\*

« La flânerie participe d'un mouvement de défondation, de désapprentissage. Il faut oublier pour pouvoir voir. Voir, c'est peut-être arrêter de regarder, ou regarder autrement. Il faut être disponible aux surprises, aux accidents qu'offre la rue. »<sup>398</sup> 579

\*

« Leurs errances à travers Paris conduisaient Debord et ses compagnons de bistrot en bistrot »<sup>399</sup> 580  
630

\*

Le flâneur pourrait presque passer, de loin, pour un homme ivre. Il déambule et invente un chemin imprévisible. Les flâneurs « produisent quelque chose qui a la figure des « lignes d'erre » dont parle Deligny<sup>400</sup>. Ils tracent des trajectoires indéterminées, apparemment insensées « parce qu'elles ne sont pas cohérentes avec l'espace bâti, écrit et préfabriqué où elles se déplacent ». Bien qu'elles aient pour matériel les *usages communs* (celui de la télévision, du journal, du supermarché ou de la ville), bien qu'elles soient encadrées par des horaires et des emplois du temps, « ces “traverses” demeurent hétérogènes aux systèmes où elles s'infiltrent et où elles dessinent les ruses d'intérêt et de désirs *différents* »<sup>401</sup>. 581

397 Perce George, *Espèces d'espaces*, *op.cit.* p.36

398 Hess Charlotte, *op.cit.* p.290

399 Macherey Pierre, *Petits riens...*, *op.cit.* p.330

400 À partir des années 1960, Deligny travaille à la Clinique de La Borde avec de jeunes autistes. C'est auprès d'eux qu'il commence à parler des *lignes d'erre*, ces circulations de ces jeunes dans leur espace de vie et des chevêtres, ces nœuds par lesquels passent sans cesse les autistes.

401 de Certeau Michel, *op.cit.* p.57

## b. La marche

### Marche forcée

582 La naissance de la modernité est marquée par la rationalisation croissante du travail et la  
systématisation de l'industrie de masse. Le système inventé par Taylor s'est répandu à partir  
de 1891 afin d'introduire dans les procédures de fabrication des produits industrialisés une  
réduction de tous les « temps morts », toutes les durées inutiles au profit d'une science exacte du  
geste. La chaîne constitue une des formes de cet alignement des corps et des mouvements dans  
une chorégraphie entièrement dévolue à la rentabilité et au profit économiques. Taylor cherche  
à détruire par cette nouvelle configuration de l'atelier les méthodes artisanales qui organisaient  
jusqu'à là les lieux de productions. Il souhaite non seulement augmenter la productivité, mais  
632 également briser les solidarités qui unissaient alors les ouvriers au sein du compagnonnage  
d'atelier. Ce système sera mis en place par Taylor dans ses propres usines et perfectionné par  
la suite par Henri Ford. Partant de là Ford déclare la guerre à la flânerie : « La marche à pieds  
455 n'est pas productrice »<sup>402</sup>. Le quadrillage du temps et de l'espace propre aux nouveaux modes  
de production ne laisse aux ouvriers que la répétition monotone d'un geste impersonnel dont  
le rythme est dicté par la machine. « Renversez la position de monopole des ouvriers en matière  
de savoir-faire professionnel, et vous les tiendrez à merci pour ce qui est norme de temps et  
de rendement »<sup>403</sup>. Puisque « la marche à pied n'est pas rémunératrice », l'industriel Henry  
Ford soumet les déplacements de ses ouvriers à une organisation rationnelle, appuyée par la  
438 géométrisation de l'espace.

\*

583 « Habitants de l'inframince fainéant »<sup>404</sup>

602

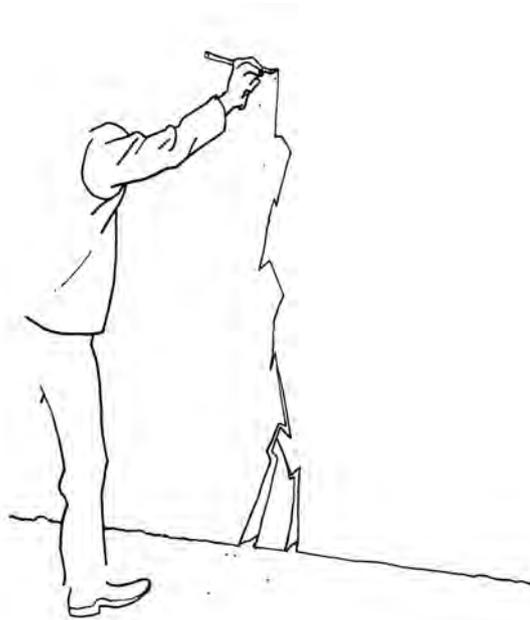
\*

584 La coercition ne s'exerce pas seulement sur les corps, contraignant et quadrillant leur déplacement,  
elle se fait sur le temps lui-même dont l'ouvrier est alors dépossédé. Une cadence infernale,  
rappelant le rythme frénétique des films et du cinéma inventé à la même époque par les frères

402 Ford Henri, *Ma vie et mon oeuvre*, Paris, Payot, 1926

403 Linhart Robert, *Lénine, les paysans, Taylor*, Le seuil, 1976, p. 79

404 Duchamp Marcel, *A l'infinif, op.cit.*





La flânerie s'impose comme une résistance discrète visant à recréer des marges d'inattendus, des « temps libres » dans le réseau serré de la ville nouvelle



Lumière, vient rythmer le quotidien. Émerge le spectre d'un chronométrage généralisé de la vie : au-delà de l'usine c'est l'ensemble de la vie sociale qui est réorganisé. On élargit les boulevards parisiens pour prévenir les révoltes des masses laborieuses, on crée des transports en commun permettant de canaliser et diriger les foules qui, chaque jour, cheminent à travers la ville, on invente un nouveau « code de la marche ». La flânerie s'impose comme une résistance discrète visant à recréer des marges d'inattendus, des « temps libres » dans le réseau serré de la ville nouvelle. Pour les mêmes raisons qui les ont poussés à réorganiser la machine productive. Mais bien qu'improductive et coûteuse la flânerie n'en ai pas pour autant inutile. Elle rend le marcheur disponible, ouvert et attentif à son environnement, aux détails discrets de la vie moderne. C'est pourquoi le flâneur refuse de faire de son art un métier. Duchamp fut probablement la figure la plus emblématique de cette défiance vis-à-vis d'une professionnalisation du « métier » d'artiste. Rusé, il est toujours parvenu à travailler le moins possible, se faisant aider à l'occasion de mécènes ou s'improvisant marchand d'art. Chez lui, la flânerie, voire la paresse, est érigée en mode de vie et forme d'art. Mais que Duchamp ait peu travaillé, qu'il ait également produit très peu d'oeuvres (certaines d'ailleurs se réduisant à des gestes très discret et peu coûteux<sup>405</sup>) montre combien la recherche en art ne peut être ramenée à aucun moment à des considérations comptables.

\*

« Faut-il réagir contre la paresse des voies ferrées entre deux passages de train ? »<sup>406</sup> 585

\*

« Travail » a pour origine le latin « tripalium » désignant chez les Romains un instrument de supplice. Le mot « travail » dérive du croisement de « tripalium » et de « trabiculare » (signifiant « faire souffrir », « torturer »...).

586

\*

Cette manière de fonctionner montre l'ambiguïté qu'il peut y avoir à revendiquer la paresse. Contrairement à ce qu'il pourrait sembler au premier abord, être paresseux ne signifie pas que l'on ne fait rien. Duchamp est probablement l'un des plus grands artistes paresseux de l'histoire de l'art. Pourtant, quand on observe son catalogue, même s'il est infiniment plus maigre (plus *inframince* ?) que celui d'un artiste comme Picasso par exemple, il reste suffisamment épais pour

587

405 Je pense par exemple à *Air de Paris*, ou même aux célèbres *ready-made*

406 Duchamp Marcel, DDS-N, *op.cit.* p.153

constituer un travail tout à fait respectable. « C'est vrai convient Duchamp (à propos de la somme de ses oeuvres). C'est beaucoup. Je ne pensais pas que j'avais tant travaillé... John Cage se vante d'avoir introduit le silence dans la musique. Moi, je me targuais d'avoir célébré la paresse dans les arts. Je me demande si les gens me croient toujours »<sup>407</sup>. La paresse n'est pas une inactivité, c'est plutôt l'absence d'une certaine forme de souffrance... Quand je flâne, j'exerce une activité, un travail, mais ce travail est un jeu, une joie. Il vient presque « naturellement ». Si un jour les choses ne « viennent » pas, rien ne servira de les forcer. La paresse est un exercice de patience et d'attention. Cette nonchalance du paresseux n'est donc pas une pose, une coquetterie, mais une manière de travailler à part entière. Jean-Jacques Lebel rapporte ainsi une anecdote concernant Duchamp. Invité à venir donner un coup de main à Breton et sa femme qui déménageaient « Il arriva, donc, un matin, chez les Breton, au milieu de valises ouvertes, de caisses à remplir, de piles de livres et d'objets épars. On lui mit entre les mains de la ficelle, du papier collant, des caisses de carton et des livres à emballer. Trois heures plus tard, Breton se rend compte que Marcel n'a toujours pas fini un seul paquet. Il observe Duchamp en train de manipuler attentivement deux bouts de ficelle et s'entend dire : « A l'occasion de votre départ, je m'efforce d'inventer un nouveau noeud »<sup>408</sup>. La paresse chez Marcel Duchamp est donc autant une revendication de sa liberté (et de son refus de participer à l'idéologie du travail, de gauche comme de droite) qu'une forme de travail à part entière. La paresse « s'accompagne de beaucoup de délasserment, l'artiste confiant à la durée le loisir de faire apparaître l'infime écart sensationnel qui circule dans les choses et dans le monde : une opération par inaction, par passivité, une invention au gré du temps passé et perdu à ne rien faire vraiment (socialement et économiquement) et à œuvrer pourtant chaque seconde à rendre possible l'identification même de la singularité – fût-elle la plus insolite, la plus déroutante – à l'accueillir. »<sup>409</sup> La paresse n'est peut-être que l'autre nom de la flânerie, une forme de mise en disponibilité des nos perceptions.

684

\*

588 Je n'ai jamais fait de distinction entre mes gestes de tous les jours et mes gestes du dimanche<sup>410</sup>

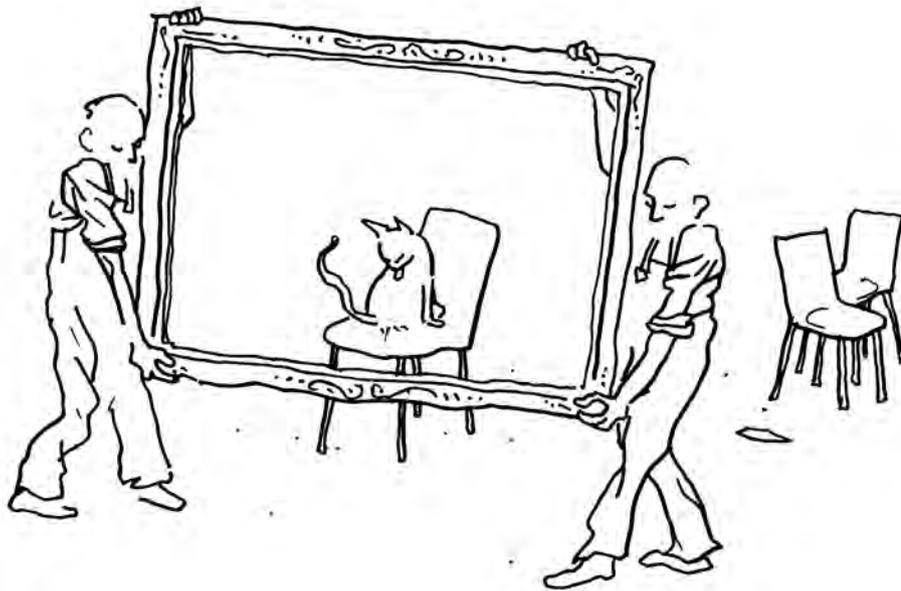
\*

407 Descargues Pierre, "Duchamp dévoile le Cheval majeur", *La tribune de Lausanne*, 3 Juillet 1966 ; cité par Francis M. Naumann, Marcel Duchamp, *L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, *op.cit.*, p.272

408 Lebel Jean-Jacques, "avec marcel, LHOOQ", *Chimères* 5-6, 1988, p.175

409 Davila Thierry, *op.cit.* p.42

410 Entretien de Marcel Duchamp avec Alain Jouffroy, *Une révolution du regard*, Paris, Gallimard, 1964, p.118





## Jouer

### Jeux de marche

Marcher en ville peut devenir une activité très ludique. Enfant je m'amusais à inventer des règles absurdes, mais strictes concernant ma manière de marcher. Il fallait slalomer entre les pylônes, tourner à tel poteau, fermer les yeux et marcher pendant dix secondes d'affilée... Sur telle surface carrelée, je ne devais poser les pieds qu'*au milieu* de chaque dalle, sans que les pieds dépassent (parfois, au contraire, je ne pouvais poser mon pied qu'*entre* chaque dalle, sur la ligne de séparation). Selon le terrain ces règles pouvaient s'adapter : des nuances dans la couleur du goudron pouvaient suggérer des zones à (ou à ne pas) toucher. Des poteaux diversement répartis suggéraient une chorégraphie plus ou moins complexe. Il pouvait s'agir également de manière de marcher (en boitant), de repérage de traces, de sauts à partir de mobilier urbain, etc.

590

85

\*

« En arrivant à... (nouvelle ville), ramassez un baton, passez-le sur son architecture et écouter la musique de la ville. » Alÿs a activé ce projet pour la première fois à Londres en 2004. Les nombreuses grilles de la ville ont produit une « musique » très particulière. Ce jeu est en même temps un délassément enfantin. Alÿs recueille depuis plusieurs années des photographies de jeux d'enfant. Il les conçoit comme un lexique de forme poétique où puiser pour ses différents projets. Mais c'est également un travail quasi ethnographique sur cette inventivité enfantine.

591

305

### Le witz et le jeu

« Jouer, il n'y a rien de mieux »<sup>412</sup>

592

\*

Le plaisir du jeu est également lié au witz. Il se distingue ainsi du travail laborieux et flirte avec une certaine paresse. Mes dessins sont comme des jeux avec les idées. Je prends les mots et les

593

411 *L'art de la sieste*, *op.cit.* p.102

412 Kreymborg Alfred, "Why Marcel Duchamp calls hash a picture ?", Boston Evening Transcript, 18 sept. 1915

signes qui m'entourent et je les déplace, les découpe pour les réassembler différemment et voir ce qu'il se passe. C'est pour ça que le witz est tellement lié aux jeux de mots (aux calembours, aux « mots-valises », etc.) : le jeu de mots est ce qui défait les signes. Il brise les liens entre signifiant et signifié, il nous dégage de *l'assignation du sens* pour remettre les idées en mouvement. A l'obligation de travail, le witz substitue celle du jeu. Freud le rappelle dans l'introduction de son livre en citant Jean Paul : le Witz, « c'est le simple jeu avec les idées<sup>413</sup> ». Il retourne le « travail de pensée » en « jeu de pensée »

\*

594 « L'art-jeu doit être simple, amusant, sans prétention, s'intéressant aux choses insignifiantes, ne demandant ni habileté particulière ni répétitions innombrables et n'ayant aucune valeur marchande ou institutionnelle »<sup>414</sup>

### c. Ville

595 Francis Alÿs est un artiste d'origine belge. Il prend en 1986 une décision radicale qui va changer le cours de sa vie et de son travail en choisissant d'aller vivre à Mexico. Là-bas, il découvre une population et une culture très éloignée de celle de son pays de naissance. Cet écart est à l'origine de son œuvre qui ne cessera à partir de ce moment d'interroger sa culture de départ sous l'angle de son pays d'adoption. En arrivant à Mexico, il ne découvre pas seulement une population, une culture, un mode de vie, mais un tout unifié dans un « personnage » qui semble le dépasser et l'englober : la ville elle-même. Mexico en tant que territoire va constituer pour lui un espace de jeu, un atelier élargi d'où interroger les formes de rationalité de l'occident. Il a mis la ville au coeur de ses préoccupations, faisant de la déambulation dans les rues de Mexico une technique quotidienne de travail. Pour lui, marcher n'est pas un simple moyen de se déplacer d'un point à un autre, mais une forme d'art en soi, mettant le trajet et le mouvement au coeur du processus créatif.

440 « Le Mexique c'est le présent à l'état pur. Marcher dans la rue signifie être dans un constant réajustement du rapport de force, accepter un code de conduite. Oui, Mexico comme paradigme du milieu urbain peut être un immense laboratoire. Il y a toute une série de paramètres concentrés : le théâtre social de la rue, une capacité de résistance au concept européen de modernisme et à son idéal de progrès... On peut également y trouver une sensation de grande liberté, même

413 cité par Freud Sigmund , *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, *op.cit.* p.46

414 *Fluxus Révolution*, L'esprit du temps, Paris, 2009 p.21



Jeux de balle





avec un appareil politique extrêmement contrôlé »<sup>415</sup>. Alÿs présente la ville de Mexico comme un lieu où se jouent des rapports de force permanents. Il différencie ce qui relève de la contrainte organisée et de la résistance discrète : le flâneur a conscience des implications architecturales de la ville moderne, distribuant les rythmes et les flux de la cité selon une logique d'efficacité et à travers des codes de conduite et des mots d'ordre. Alÿs pointe également la nature expérimentale de cet « immense laboratoire », laissant entrevoir les marges et les interstices que le tissu serré de la ville laisse en suspens. C'est dans ces mailles subtiles que le flâneur aime à se glisser pour retrouver un rythme singulier dans le flot uniforme des signes et de corps. Il s'agirait presque d'inventer, *in situ*, de nouvelles manières d'être. « La volonté d'enrichir le présent, la volonté d'un "plus" existentiel ou circonstanciel, l'espérance d'agencements nouveaux que le réel livré à lui-même ne façonne pas, mais que l'artiste, lui, à tous pouvoirs de précipiter. Exploiter, même illégalement (surtout illégalement) le potentiel infini de la vie urbaine — rencontres, accidents, possibilité de rêver de nouvelles fables et, avec un peu de volonté ou d'audace, de les mettre en forme de manière concrète —, voilà qui constitue tout bien pensé, pour Alÿs, l'occasion d'un accroissement d'existence. »<sup>416</sup>

693

\*

« Il n'y a pas un espace, un bel espace alentour, un bel espace tout autour de nous, il y a plein de petits bouts d'espace, et l'un de ces bouts est un couloir de métropolitain, et un autre de ces bouts est un jardin public (...) »<sup>417</sup>

596

## Le quartier

La véritable mesure de la ville pour moi n'est pas la cité, mais le quartier. Je vis et j'existe dans un quartier. J'y ai mes habitudes, mes rues préférées, mon marché. Je connais les habitants de vue. Je parle avec mes voisins et ma boulangère. Je connais mêmes certains détails insignifiants : un dégât sur le trottoir en sortant de chez moi (je le vois chaque jour), les nids d'oiseaux accrochés aux toits de certaines maisons, les lumières de fin d'après-midi en été découpant le sol au même endroit chaque année, les flaques qui reviennent aux mêmes endroits après chaque pluie... L'ensemble de ces habitudes constituent la véritable mesure de la ville. Je travaille donc énormément dans mon quartier et une grosse partie de mes images ont été produites dans cette zone. « La ville

597

415 Alÿs Francys, *A story of deception*, Racine Lannoo, 2011

416 Ardenne Paul, *Présent*, *op.cit.* p.385

417 Perce George, *Espèces d'espaces*, *op.cit.* 1974

est, au sens fort, “poétisée” par le sujet ». Le marcheur l’a re-fabriqué pour son propre (petit) usage. Le quartier est donc, au sens fort du terme, un « objet de consommation que s’approprie l’usager sous le mode de la privatisation de l’espace public. Toutes les conditions y sont réunies pour favoriser cet exercice : connaissance des lieux, trajets quotidiens, rapports de voisinage (politique), rapports avec les commerçants (économie), sentiments diffus d’être sur son territoire (éthologie) ». Tous ces indices font du quartier non seulement un lieu de connaissance, mais un lieu de reconnaissance.

### **La chambre**

598 La rue n’est pas omniprésente dans mes photos. De nombreuses images ont été prises dans ma maison, dans ma chambre ou sur une table. Traditionnellement, la flânerie est essentiellement urbaine. On flâne en ville, sur les boulevards, on circule entre les grandes voies et les petites ruelles. Mais le flâneur contemporain habite une ville élargie et permanente qui englobe tous les espaces de vies quotidiennes. Les frontières entre privé et public, entre campagne et ville, entre privé et public se déplacent. Le monde est un vaste champ de signes où chacun doit inventer son chemin, en flânant. On peut ainsi se « promener chez soi », déambuler dans un intérieur, dans sa bibliothèque, et trouver de vastes paysages dans l’agencement de quelques meubles où dans les motifs perses d’un tapis.

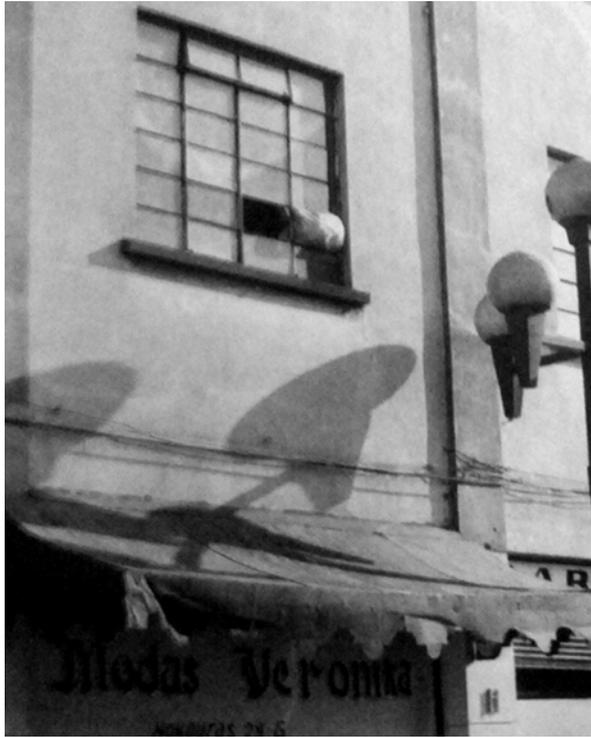
\*

599 En 1990, Francis Alÿs réalise une série d’actions suite au tremblement de terre de 1985 ayant laissé des plaies béantes dans la ville de Mexico. Tout en se baladant dans le centre de Mexico, Francis Alÿs a placé des oreillers dans le cadre de fenêtres brisées<sup>418</sup>. Cette « sculpture » mélange l’intime et le public dans un geste discret et flâneur.

\*

600 « La rue devient un appartement pour le flâneur qui est chez lui entre les façades des immeubles comme le bourgeois entre ses quatre murs. Il accorde aux brillantes plaques où sont écrits les noms des sociétés la valeur que le bourgeois accorde à une peinture à l’huile dans son salon. Les murs sont le pupitre sur lequel il appuie son carnet de notes, les kiosques à journaux lui

418



Francis Alÿs, *Placing pillows*, Mexico 1990





Archiver les “bugs” de la ville

tiennent lieu de bibliothèque et les terrasses des cafés sont les bow-windows d'où il contemple son intérieur après son travail. »<sup>419</sup>

\*

« Privatiser » un petit fragment de mon quartier. Installer une chaise, tracer un espace au sol à la craie. Lire son journal en buvant un café, etc. 601  
523

\*

« Le foyer n'est pas seulement le lieu où le moi se réfugie pour trouver le repos, mais le giron intime d'où irradie une familiarité vivante qui pacifie progressivement le monde alentour en lui donnant l'aspect d'une maison sans bornes.<sup>420</sup> Habiter signifie donc séjourner dans le monde sur le mode de la familiarité confortable du "chez soi" »<sup>421</sup> 602  
583

\*

Marcher en ville en posant une brioche par terre tous les dix mètres. 603

## Flânerie et politique

### Actions stratégiques

Il me semble que mon travail est traversé par des enjeux politiques. Qu'il s'agisse de petites actions, de partage de sculptures de poche, de dessin ironique et critique, de propositions pour des petits scénarios de vie... l'art me permet d'interroger la vie, de l'augmenter et de rapporter cette vision aux yeux du spectateur. Mais peut-on dire qu'il s'agit d'un « travail politique » pour autant ? Lorsque je filme des gens qui marchent, que j'explore les ruses et les usages communs ou que je m'approprie la ville, je crée directement à partir d'un matériau collectif, une somme de pensées, de gestes, de pratiques en même temps que de matériaux et de situations. Tout le monde peut se reconnaître dans ces situations, mais j'essaye à chaque fois d'introduire un 604

419 Benjamin Walter, *Le Paris du second Empire chez Baudelaire*, 2 : «Le flâneur», 1938, traduction Jean Lacoste on Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Payot-Rivages, 2002, p.60

420 Bégout Bruce, *La découverte du quotidien*, *op.cit.* pp.341-342

421 *ibid.* p.342

déplacement, un « bug », une anomalie, un lapsus, qui viendront effiler la toile de nos habitudes. S'il y a politique, c'est plus dans le fait d'ouvrir le regard, de pointer des zones de sens plutôt que d'énoncer une thèse, et de revendiquer une posture militante. Pourtant la discrétion est une

111

forme de ruse et d'action politique à part entière.

\*

605 Archiver les « bugs » de la ville comme autant de lapsus

\*

606 Francis Alÿs a transporté, dans un seau, un peu d'eau qu'il a puisé dans la *mer Rouge* (Turquie) et l'a  
198 reversé dans la *mer Noire* (Jordanie)

\*

607 Est-ce que créer des œuvres discrètes, ce n'est pas condamner l'oeuvre à se diluer et à manquer  
d'impact ? Lorsque l'on choisit de travailler directement dans la rue, on découvre un espace déjà  
traversé par des signes, des codes de lecture, des rapports de force. La rue n'est pas un terrain  
conquis. « Au mieux, un terrain à conquérir et pour ce faire il faut d'autres armes que celles  
367 forgées depuis un siècle dans l'habitude parfois complaisante du Musée »<sup>422</sup>. Daniel Buren semble  
craindre que le signe discret ne change rien à un système que lui souhaite voir renversé : « Il s'agit  
ni plus ni moins, d'un signal de plus (petit de surcroît) au milieu des milliers d'autres qui jalonnent  
la ville (...) Dans tous les cas, du médiocre absolu au sophistiqué discret, le même résultat : les  
"œuvres" en question sont "invisibles", inodores, fades et insipides. (...) Elles se fondent dans  
l'environnement, ne le questionnent pas, ne le transforment en rien. Elles en respectent, jusqu'à  
l'écoeurement, le *statu quo*. »<sup>423</sup> Mais ne faut-il pas voir ici une rhétorique militante qui correspond  
bien à l'époque (fin des années soixante, début des années soixante-dix) ? La discrétion est une  
forme de résistance qui correspond bien à notre époque. La situation politique n'est plus la  
même et l'idée même d'action politique doit jouer aujourd'hui avec un contexte nettement plus  
défavorable (perte de la mobilisation collective, domination d'une idéologie capitaliste, etc.). De  
même que les *tactiques* de de Certeau constituent la force du faible, la discrétion est un moyen  
d'envisager d'autres formes de résistance. Buren lui-même suggère cette piste dans le même  
434 texte.

422 Buren Daniel, *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, sens et tonka, Paris, 2004, p.45

423 *ibid.* p.27



Francis Alÿs, *Water color*, 2010



Daniel Buren, *Up and down, in and out, step by step*, intervention in situ au Art Institute of Chicago, 1977, Détail. Dans cette installation de Buren à l'hôtel Salé l'œuvre est discrète, quasi imperceptible, se logeant dans les interstices entre chaque marche.



Cildo Meireles, *Insertions dans les circuits idéologiques*, 1978-1984.

\*

On peut imaginer des oeuvres qui, bien que discrètes, perturbent et dérangent dans le bon sens du terme. Imposent un autre sens à la beauté. 608  
631

\*

Quand on marche en ville, il arrive qu'un caillou se glisse dans notre chaussure et vienne se placer entre deux orteils. Ce petit caillou se rappelle à nous à chaque pas. On appelle de tels fragments des *scrupula*, des scrupules. Ils causent ces légers embarras qui nous empêchent de marcher confortablement et, au sens figuré, abandonnent notre esprit à un doute, un malaise, qui nous maintiennent dans l'hésitation. Trop petit pour qu'on décide de s'arrêter, trop grand pour passer totalement inaperçu, le *scrupula* est une métaphore de *l'infrance*. Une action qui gêne la « bonne » marche du monde, mais qui, du fait de sa discrétion, n'est pas pleinement prise en compte. 609

\*

Plutôt que de politique il faudrait parler de micropolitique. À défaut de présenter un programme, mes petits usages visent à aménager et investir d'autres manières d'habiter et de vivre le monde, ici et maintenant. « Art en somme, pour synthétiser, relevant de la *micropolitique*. On ne parle plus à la tribune, mais dans son quartier » <sup>424</sup> 610  
597

\*

Suite à un coup d'État en 1964, Cildo Meireles élabore un projet d'art politique qui vise un large public tout en évitant la censure. Il imprime des messages sur divers éléments déjà largement diffusés et qu'on ne pouvait pas facilement détruire comme des billets de banque et des bouteilles de Coca-Cola. Il reprend une habitude des Brésiliens à cette période qui se servaient des billets comme support de note. De 1970 à 1976. Meireles a également utilisé l'argent d'une autre manière et produit sa propre réplique de billets et de pièces (1974-1978) très ressemblants aux monnaies brésilienne et américaine officielles, mais de valeur nulle (*zéro dollar, zéro cruzeiro*) 611

424 Ardenne Paul, *Art contextuel, op.cit.* p.51

\*

612 « Il s'agissait, disait Corax, de rendre la plus forte la position la plus faible »<sup>425</sup>

404

\*

613 Le 5 juin 2004, George W.Bush était attendu à Paris dans le cadre de la célébration du 60e anniversaire du débarquement de Normandie. Le même après-midi se déroulait à Roland Garros la demi-finale des Internationaux de France entre Tim Henman et Guillermo Coria. Gianni Motti, assis dans la tribune VIP, face aux caméras de télévision transmettant l'événement en direct, a assisté au match la tête encapuchonnée dans un sac afin de rappeler le traitement des  
685 prisonniers d'Abu Graïb.

\*

614 « Temporalité du discours sophiste par à-coups, zigzags, capturés : la chasse au "bon moment".  
Il y a donc tension continue, durée de l'affût = discours de la maîtrise : le "bon moment" = arme  
86 de pouvoir : nous dirions aujourd'hui : sens politique »<sup>426</sup>

### Révolution lente

615 « Il faut placer la vie quotidienne au centre de tout. Chaque projet en part et chaque réalisation revient y prendre sa véritable signification. La vie quotidienne est la mesure de tout ; de l'accomplissement ou plutôt du non-accomplissement des relations humaines ; de l'emploi du temps vécu ; des recherches de l'art ; de la politique révolutionnaire »<sup>427</sup>

\*

616 Mettre un petit caillou au fond de sa chaussure et marcher une journée entière

\*

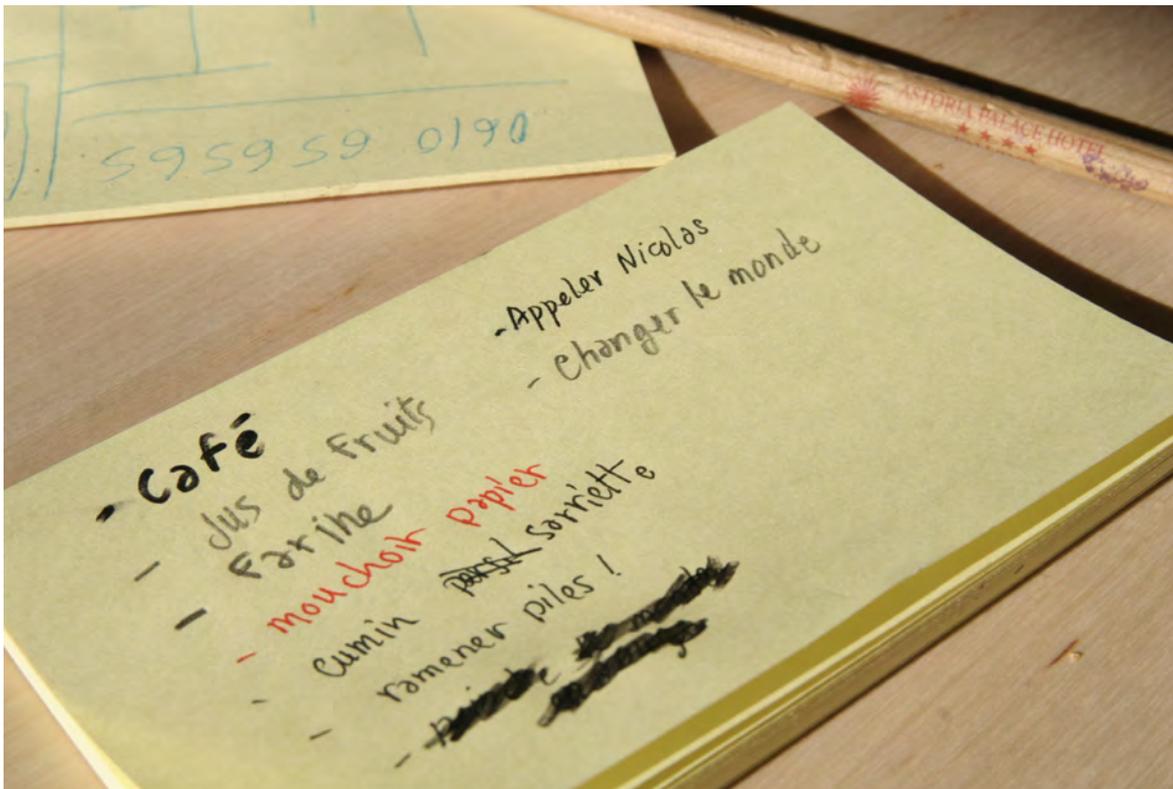
425 Aristotélisme, *Rhétorique*, II, 24, 1402a, Paris, Les belles lettres, Budé, 1967, t.2, p.131

426 Barthes Roland, *Le neutre*, *op.cit.* p.215

427 International situationniste, *op.cit.* 219



Gianni Motti, *Roland Garros*, 2004, Paris, demi-finale des internationaux de France de Tennis





Plein écran

Frédéric de Manassein, *Regarde où tu marches*, vidéo, 2012



Roman Ondak, *Occupied Balcony*, 2002, Installation, Yown Hall, Graz

Dans sa vidéo « Regarde où tu marches », Frédéric de Manassein se filme en train de taper sur un clavier. Il focalise le cadrage sur la lettre « e ». On peut alors apercevoir que sur ce clavier (mais c'est le cas sur la plupart des claviers disponibles sur l'« e » figure également le symbole de l'euro. Ce détail, *a priori* insignifiant, n'est-il pas l'aboutissement de plusieurs décennies de déplacement idéologique ? De plus, la lettre « e » est celle que nous utilisons le plus dans la langue française ! À chaque fois que je tape sur cet « e », un travail idéologique discret s'impose à moi... L'euro, sa monnaie, sa logique économique deviennent évidents. Je ne pense même plus à les remettre en cause. On peut considérer ces détails comme la conséquence d'un déplacement idéologique. On peut aussi, et c'est mon cas, les considérer comme la cause de ces mêmes changements. « Ne plus envisager, ne plus oser (la récession) est un symptôme typique des transformations silencieuses (...) Ou c'est à ce qu'on n'envisage plus (ne conçoit plus) de dire à l'autre, qu'on garde peu à peu pour soi sans même qu'on y prenne garde, et qui retourne au silence, que se mesure, comme sur un baromètre, la baisse ambiante d'un amour en train de se dénouer »<sup>428</sup>. Les transformations politiques, tout comme les transformations amoureuses passent par ces discrets changements de seuil qui s'imposent par petites touches. « Transformer le système » c'est (aussi) accumuler des gestes discrets, comme des gouttes d'eau qui viendront au final faire, presque sans qu'on s'en rende compte, basculer le rapport de forces.

617

452

\*

Un tapis perse est installé sur le balcon de l'hôtel de ville à Graz comme si une femme de ménage l'avait oublié là. Ce geste est iconoclaste dans la mesure où il inscrit sur la façade, expression du pouvoir au sein de la ville, un objet commun et usuel. Il y a également une dimension politique dans le fait de poser un tapis persan dans un pays où le parti d'extrême droite ÖVP a réalisé la même année son meilleur score historique (42 % aux élections de novembre).

618

\*

Distribuer des feuilles blanches dans la rue, comme s'il s'agissait de tracts révolutionnaires.

619

542

\*

Je rêve parfois d'une révolution silencieuse. Le pouvoir serait infiltré de l'intérieur. Il n'y aurait aucune force à exercer, aucun champ de bataille. Le changement s'infiltré, s'étend, se ramifie,

620

671

428 Jullien Francois, TS, *op.cit.* pp.180-181

se globalise — fait «tache d'huile»<sup>429</sup>. En quelques semaines le pouvoir disciplinaire se dissout et laisse place à une organisation autre. Le pouvoir en place (l'ordre existant) ne pourrait rien faire. Les transformations prédisposent, orientent, imprègnent, se laissent absorber. « Anonymes et sans visage — on ne peut pas les cibler, encore moins y riposter »<sup>430</sup>. Elles infléchissent sans mots dire la situation, et ce jusqu'à son basculement final, sans qu'on ait prise sur elles. Qu'est-ce qu'une révolution sinon l'aboutissement de millions de petits mouvements mis côte à côte ?

524

\*

621 Histoire d'une agence d'été qui n'a pas existé. Le bureau de voyage d'été est ouvert pendant l'été 1970 à Brème. Il reconstitue une agence de voyages dont les murs sont recouverts d'affiche de tourisme de toute l'Europe, avec des dépliants à disposition sur une table. Filliou fait une affiche d'aspect banal et non artistique ainsi libellée :  
« Cet été, visitez Sauve, Gard  
Ou je suis né le 17-1-1926  
C'est un très beau village. Des gens très nobles y habitent ».

\*

622 Un petit groupe de personnes mélangé à la foule pendant un vernissage a les chaussures délacées.

\*

623 Peindre au rouleau blanc un message intime sur les routes du tour de France

669

\*

624 Announcement est une œuvre de Roman Ondak (2002). Dans la galerie d'exposition, un poste diffuse un programme radio. Toutes les 4 min 30 s un message vient interrompre la diffusion. Il est dit : « As a sign of solidarity with recent world events, for the next minute do not interrupt the activity you are doing, at this moment » (« En solidarité avec les derniers événements du monde, pendant la prochaine minute n'interrompez pas ce que vous êtes en train de faire maintenant »)

429 *ibid.* p.84

430 *ibid.* p.85



Roman Ondak, *Resistance*, 2006,



## Herbes folles

« Quand l'homme vient de naître, il est souple et faible (mais plein de vie) ; quand il est devenu fort et puissant, alors il meurt. Il en est de même des végétaux, délicats (herbacés) à leur naissance, ligneux à leur mort (...) Tout ce qui est fort et grand est en moins bonne situation. L'avantage est toujours au souple et au faible »<sup>431</sup>

\*

Les herbes folles (les « mauvaises herbes » comme ont dit) m'ont toujours attiré. Je dois avoir plusieurs dizaines de photographies de différentes variétés, dans différents quartiers de différentes villes. Ce qui m'attire en elles c'est la persistance, l'obstination et la discrétion qui les poussent à proliférer dans les interstices de la ville (entre les pavés, dans les fissures, au sommet des maisons, etc.). Il y a quelque chose en elles de fondamentalement « poétique ». Si l'on cherchait un symbole à la flânerie et à *l'infranuance*, ce pourrait être elles. Dans leur discrétion tenace, il y a une forme de résistance tacite. Dans les villes où domine la morale du spectacle et l'urbanisme des rentiers, elles font valoir un droit à la marge. Elles me rappellent les lucioles de Pasolini, si bien décrites par Georges Didi-Huberman<sup>432</sup>. « Les lucioles ont disparu dans l'aveuglante clarté des "féroces" projecteurs : projecteurs des miradors, des shows politiques, des stades de football, des plateaux de télévision »<sup>433</sup>. Le texte de Pasolini, écrit en 1975, quelques mois seulement avant son assassinat, est extrêmement pessimiste. Il constate la disparition des lucioles dans la nuit italienne, « à cause de la pollution atmosphérique et, surtout, à la campagne, de la pollution de l'eau ». Or, la luciole, chez Pasolini, est une image puissante et ancienne : dès 1941, il en fait le témoin, nocturne et lumineux, de l'amour, de l'intensité, de la singularité. Trois décennies plus tard, la preuve que l'humain se meurt, c'est, dit-il, que la luciole s'est éteinte. Derrière les lucioles, le constat est plus emphatique, et définitif : « *La tragédie, c'est qu'il n'existe plus d'êtres humains.* » Didi-Huberman, mets Pasolini en parallèle avec un livre récent de Giorgio Agamben<sup>434</sup>, *Le Règne et la Gloire*, et dépasse ce pessimisme partagé par les deux auteurs. Si les lucioles ont disparu, c'est probablement à cause d'un rapport de forces qui décline, de la victoire d'une certaine « vulgarité » culturelle<sup>435</sup> et de la « lumière aveuglante ». Mais c'est également parce que nos yeux sont éblouis par cette surexposition des projecteurs que nous ne voyons plus ces petites lumières qui scintillent. C'est

431 Lao-Tzeu, 76, Jean Grenier, *L'esprit du Tao*, op.cit. p.151

432 Didi-Huberman Georges, *Survivance des lucioles*, Les éditions de Minuit, Paris, 2009

433 *ibid.* p.26

434 Agamben Giorgio, *Le Règne et la Gloire*, Paris, Seuil, 2008

435 La *vulgarité* est peut-être tout simplement l'antithèse de l'infranuance et du neutre. La vulgarité et l'"arrogance".

le mérite de Didi-Huberman de traquer ces petites lumières de vie, si ténues soient-elles. Le flâneur est peut-être le dernier gardien de cette lueur qu'il capte et qu'il entretient. Il considère « la mémoire — argot, tatouage, mimiques propres à une population donnée —, donc le désir qui va avec, comme autant de puissance politique, comme autant de protestations capables de reconfigurer le futur »<sup>436</sup>

686

\*

627 « Les embryons, les arbres se développent, selon leur préformation génétique ou leurs réorganisations structurales. Mais pas la mauvaise herbe, elle déborde à force d'être sobre. Elle pousse entre. Elle est le chemin lui-même.»<sup>437</sup>

501

\*

628 « Imaginons-y quelque chose comme une inversion complète des rapports entre *luce* et *luciole*. Il y aurait, d'un côté les projecteurs de la propagande nimbant le dictateur fasciste d'une lumière aveuglante (...) C'est un temps où les 'conseillers perfides' sont en pleine gloire lumineuse, tandis que les résistants de toutes sortes, actifs ou 'passifs', se transforment en fuyantes lucioles à se faire aussi discrets que possible tout en continuant d'émettre leurs signaux.»<sup>438</sup>

#### Discretion et *infradistance*

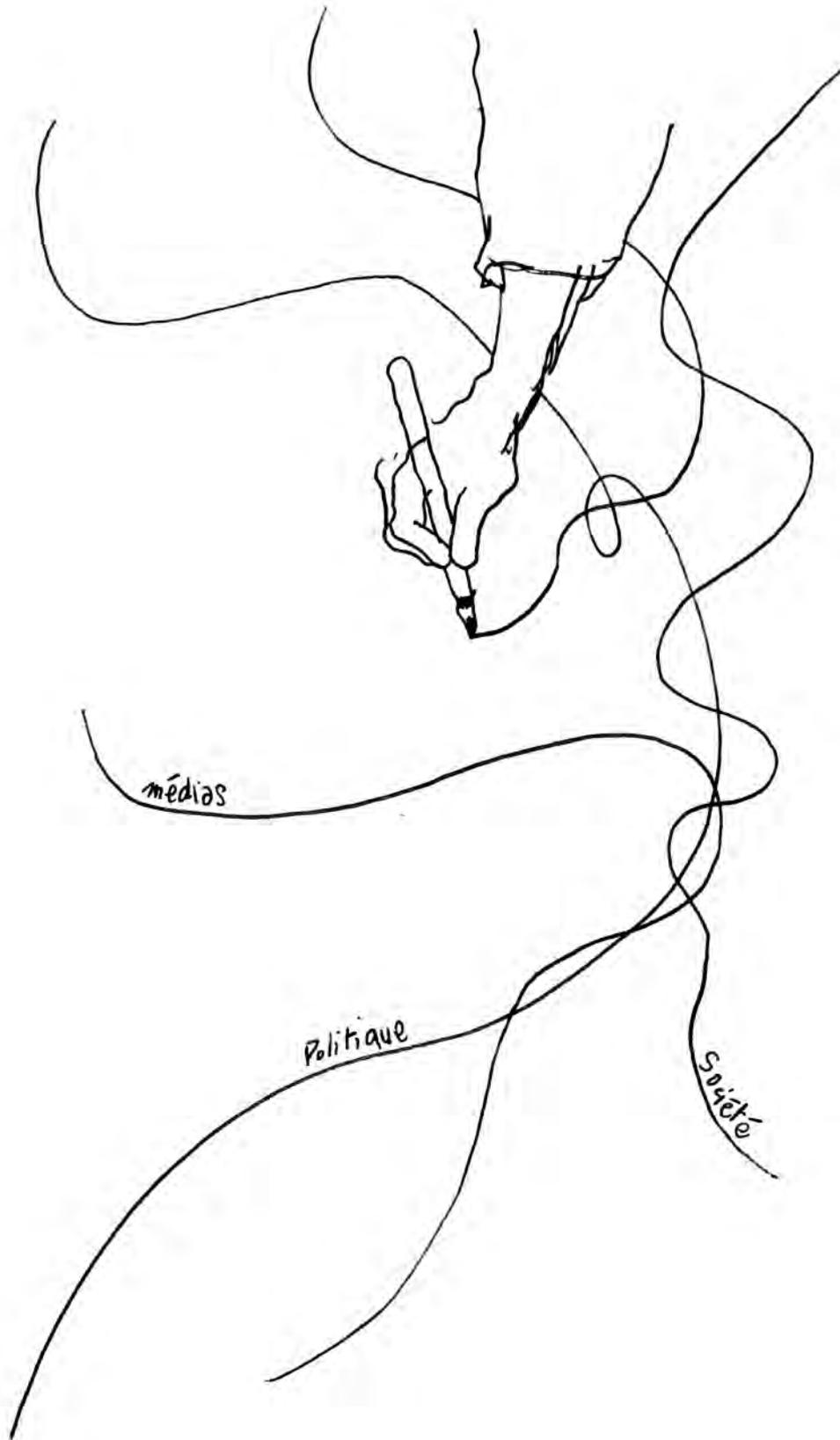
629 J'ai pris il y a quelques années un taxi. À peine étais-je monté dans le véhicule que le conducteur s'est mis à parler des « Français qui dépensent trop », ou du « mauvais temps pour la saison ». Son discours ne s'est arrêté qu'une fois arriver à destination. Bien que je n'aie rien dit sur moi (je n'ai rien dit du tout en fait) et qu'il ne m'ait confié que des banalités, ce fut *un moment de grande indiscretion*. « La discretion est une retenue : ne pas tout dire, ne pas trop dire, ne pas étouffer l'interlocuteur ou le spectateur »<sup>439</sup>. La discretion est un art de vivre. Elle n'est pas qu'une simple qualité sociale, fruit d'une "bonne éducation". Elle nous permet de trouver une juste distance avec l'autre en n'envahissant pas son espace intime. Ni trop prêt, ni trop loin. Être discret nécessite de respecter l'autre. Être discret c'est donc ne pas occuper l'autre (comme on dit d'une armée qu'elle « occupe »)

436 Didi-Huberman Georges, *Survivance des lucioles*, *op.cit.* p.28

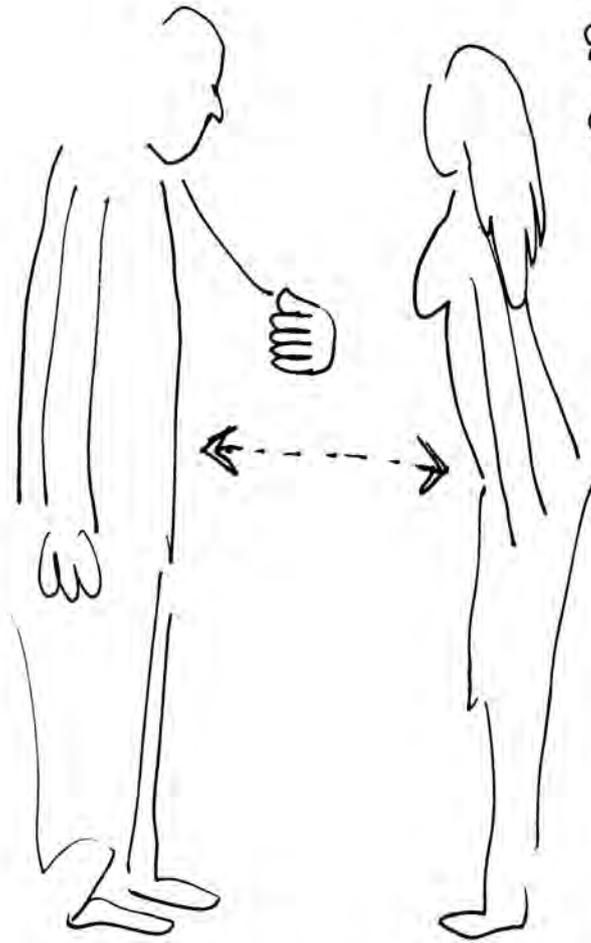
437 Duchamp Marcel, A l'infinif, *op.cit.* p.38

438 Didi-Huberman Georges, *Survivance des lucioles*, *op.cit.* p.13-14

439 Brogowski Leszek, "L'ardeur de l'art même", *op.cit.* p.2



Qu'est-ce qui sépare 2 choses  
2 fragments ?  
2 dessins ?  
2 corps ?  
2 idées ?



La ~~quo~~ la bonne distance  
(Trop loin, c'est fichu. Trop près, c'est gâché.)

un pays). De même, le discret, en ne parlant pas de manière excessive, en disant peu, laisse de la place pour le discours des autres. Il participe au respect d'un espace commun, entre les individus, espace toujours à négocier. Les personnes qui parlent trop (les «bavards compulsifs») remplissent par leurs paroles cet espace commun et nient, d'une certaine façon, la présence de l'autre. Cet espace qui sépare les corps et les individualités n'est jamais défini à l'avance et doit rester le fruit d'une négociation permanente et intense, en fonction des circonstances et des individus. C'est aussi cela, vivre-ensemble. Il y a donc deux manières d'être discret : en n'envahissant pas l'espace de l'autre et en laissant suffisamment de place pour que l'autre puisse s'approcher. Le vivre-ensemble se situe dans cette négociation permanente, horizontale entre les êtres, entre invasion et retrait, communication et silence. Quand cette espace intermédiaire est fixée par avance dans une convention sociale, ou une mise en ordre («je ne veux voir qu'une tête !») la vie sociale perd de son intérêt. «Dans la règle, découvrez l'abus», disait Brecht<sup>440</sup>. Cette règle, inhérente à tout groupe, Brecht l'appelait également le «grand usage»<sup>441</sup>. Il faut probablement bousculer toujours le «grand usage» qui est par nature «indiscret». La règle de vie qui structure tout groupe est toujours susceptible de devenir un règlement (une sorte de loi). Chacun prend sa place. L'ordre et l'ennui s'installent. Les conventions et les règles de conduite n'empêchent pas pour autant l'exercice d'une certaine forme de discrétion, y compris lorsque l'on s'y attend le moins. La discrétion est donc ce qui permet de réintroduire du mouvement en luttant contre le «grand usage». Pour séduire quelqu'un, ou exprimer sa répulsion à un supérieur hiérarchique, on ne peut pas exprimer ouvertement ses intentions. Il faut donc ruser en faisant varier subtilement les manières d'être (et le «grand usage»). On peut faire varier subtilement les habitudes et les distances qui séparent les corps. Entre la distance nécessaire et forcée peut se loger une variation infime. Je me rapprocherais discrètement d'une personne qui me plaît et m'éloignerais intimement de celle qui me répugne. La discrétion peut ainsi continuer à s'exercer, même dans des situations de fortes contraintes sociales. Cette variation dans les écarts qui séparent les corps relève de *l'infranuance*. On pourrait l'appeler *infradistance*. Si l'on suit notre exemple, *l'infradistance* ici n'est pas seulement la variation entre soi et l'autre, mais également *la distance vis-à-vis de la distance imposée* (le grand usage). Séduire, c'est donc essentiellement faire jouer les *infradistances* (ou les *infracontacts*).

484

370

166

\*

« En écrasant tous les hommes les uns contre les autres, la terreur totale détruit l'espace entre eux »<sup>442</sup>. Cet espace qui sépare deux individus et qui forme, in fine, notre *espace public* a été soumis

630

440 Dort Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Ed. Du Seuil, 1960, p.92

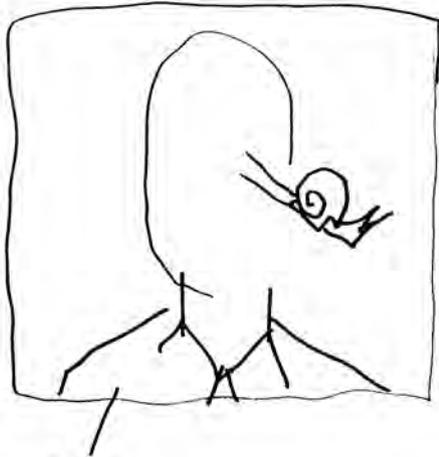
441 *ibid.*

442 Arendt Hanna, *Les origines du totalitarisme t.3 : Le système totalitaire*, trad. J.-L. Bourget, Paris, Seuil, 1979.

580 tout au long du XXI<sup>ème</sup> siècle aux dictatures et aux régimes autoritaires. Ces derniers ont tenté de détruire toute forme de résistance en éliminant les opposants politiques, mais également en soumettant les populations à une surveillance généralisée. Le totalitarisme réside autant dans l'horreur des crimes et des génocides que dans cette violence sourde faite à la discrétion et à l'intimité. Aimer la discrétion et la promouvoir n'est donc pas nécessairement un geste de repli et de fuite du politique. C'est au contraire *un geste politique en soi*. Si la discrétion s'exprime dans le domaine du vivre-ensemble, elle trouve également à s'exprimer dans notre rapport aux images. Face à une image, on pourra retrouver les mêmes interdits et les mêmes embarras qu'avec une personne bavarde. Lorsque David Pujadas, par exemple, s'adresse à nous tous les soirs lors du journal télévisé, l'"obscénité" de son discours ne tient pas à ce qu'il me dit, mais à la manière dont il me le communique. Son discours est tellement clair, tellement transparent qu'il n'y a *plus de place pour l'incompréhension ou le doute*. Or le doute (l'écart) est la condition pour qu'un échange véritable ait lieu. Pendant le journal, l'information a été réduite à une annonce, une déclaration, une «information». En tant que spectateur, loin de me sentir libéré par une telle situation, j'ai au contraire l'impression d'être assigné à une place unique (la même pour tous, celle de «récepteur» plus que du «spectateur»). En ne laissant dans son discours aucun doute, aucune complexité, aucune marge, aucun espace David Pujadas nie ma place, il m'interdit de travailler, et au final, se montre profondément indiscret. Comme le dit Guy Debord, pratiquer la discrétion, n'est-ce pas devenir « les ennemis irréconciliables du spectacle » ? Il est certain que de nombreuses questions soulevées dans cette thèse croisent les analyses de la société du spectacle<sup>443</sup> de Guy Debord. Le spectacle s'est généralisé et chaque moment de nos vies est aujourd'hui susceptible d'être mis en scène (puis diffusé via différents canaux). Les états pratiquent des formes de surveillances étroites des goûts et des opinions de chacun. Le scandale révélé par Edward Snowden<sup>444</sup> montre combien le droit à la discrétion (autant que celui à la libre expression) reste un enjeu démocratique actuel. Toutefois la vision de Guy Debord reste empreinte d'un idéal révolutionnaire et de l'espoir d'un renversement du pouvoir qui a disparu. L'opposition qu'il fait entre la « vie réelle » d'un côté et le spectacle comme « appauvrissement, asservissement et négation » (opposition qui marque en profondeur son livre sur *La société du spectacle*) me semble trop littérale et passe à côté de

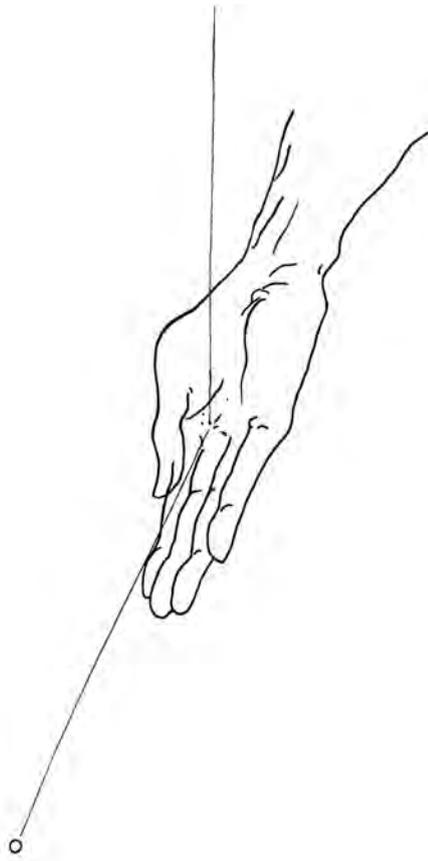
443 Debord Guy, *La société du spectacle*, Paris, Folio, 1996

444 Edward Joseph Snowden, né le 21 juin 1981, est un informaticien américain, ancien employé de la Central Intelligence Agency (CIA) et de la National Security Agency (NSA), qui a révélé les détails de plusieurs programmes de surveillance de masse, américains et britanniques. À partir du 6 juin 2013, Snowden rend publiques par l'intermédiaire des médias, des informations classées top-secrètes de la NSA concernant la captation des métadonnées des appels téléphoniques aux États-Unis, ainsi que les systèmes d'écoute sur internet des programmes de surveillance PRISM, XKeyscore, Boundless Informant et Bullrun du gouvernement américain ainsi que les programmes de surveillance Tempora, Muscular et Optic Nerve du gouvernement britannique. Pour justifier ses révélations, il a indiqué que son « seul objectif est de dire au public ce qui est fait en son nom et ce qui est fait contre lui ».



Septim





«nuances» et de formes de résistances plus fines. Nous vivons une époque dans laquelle l'horizon révolutionnaire semble s'être (temporairement) absenté, obligeant probablement à des formes de résistances plus discrètes. Plutôt que d'attendre les conditions d'un renversement de la société, l'individu discret agit au jour le jour, en fonction des opportunités. Il réintroduit, dans les jeux sociaux et entre les hommes, des espaces.

\*

Filmer les «bugs» des films numériques en streaming. Beauté de cette image soudain déconstruite (jusqu'à la monstruosité), libérée de son message. Éloge du lapsus médiatique, de la percée des «infrabugs» 631  
608

\*

Il m'arrive d'observer les figurines en plastique que l'on offre avec certains produits commerciaux (comme un menu pour enfant par exemple) avec beaucoup d'attention. Il s'agit d'objets «neutres», produits en série et identiques les uns aux autres. Pourtant, si l'on observe attentivement ces petits objets on peut parfois repérer d'infimes variations dans la réalisation de certains motifs peints à la main. Un ton blanc posé au pinceau sur un oeil par un ouvrier ne sera pas le même d'une figurine à l'autre. J'essaye souvent dans ces moments de penser à la personne qui a réalisé ce dessin (Où est-elle ? Qui est-elle ?). Je pense que les ouvriers mettent des nuances *inframince* dans les objets industriels qu'ils produisent et que ces nuances devraient être reconsidérées. 632  
582

\*

Télécharger un épisode des « Feux de l'amour » (téléchargement TF1.fr). Garder l'épisode tel quel et modifier seulement les dialogues. Inventer. Faire dire par exemple au personnage de Victor Newman : « Ce n'est que dans l'écart ténu que se manifeste l'inframince » 633





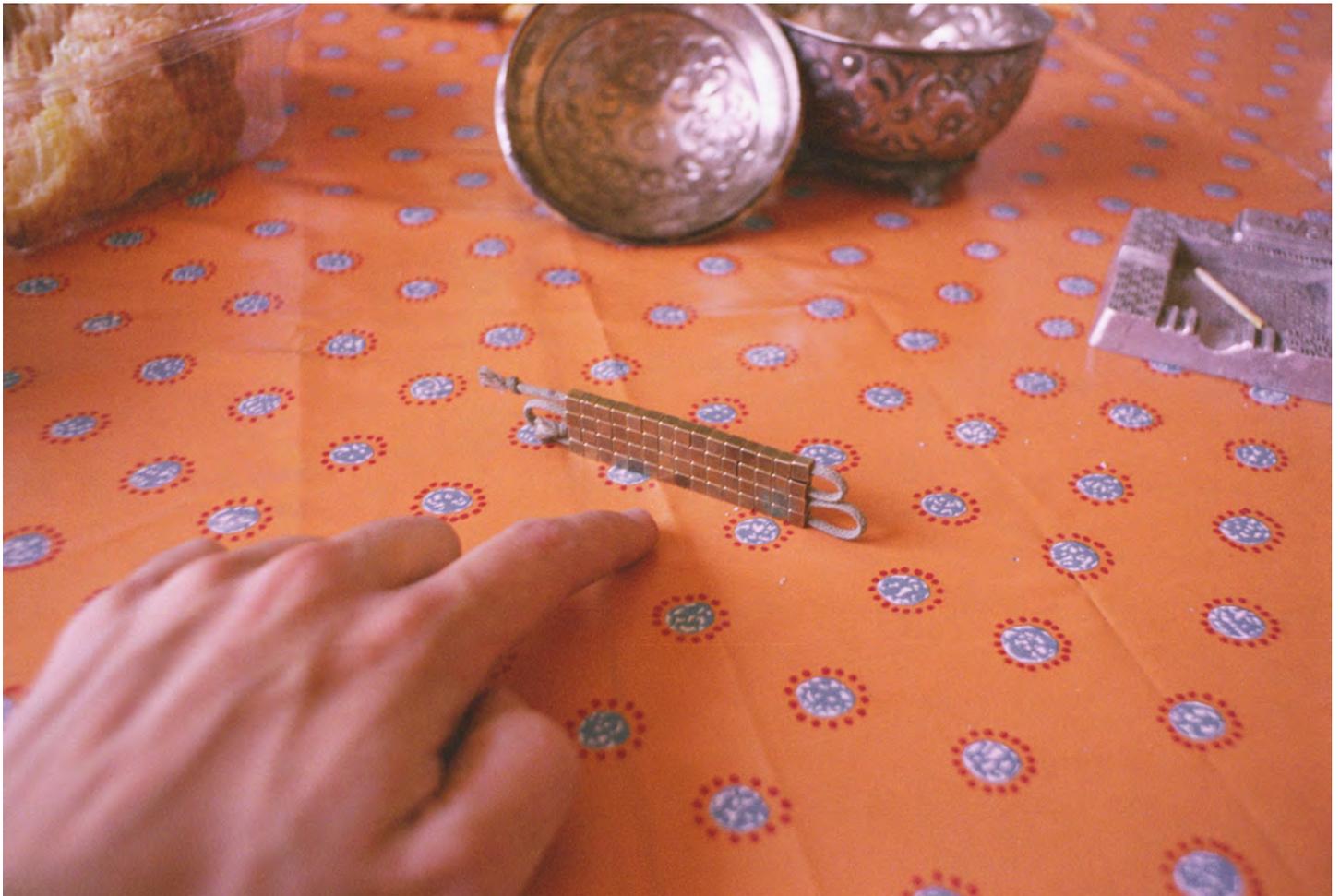


## Intermède VIII

Après avoir découvert dans un premier temps le territoire des *infranuances* (et l'avoir inscrit dans une histoire et un questionnement autour du regard), j'ai tenté de le cartographier de manière plus précise afin de voir si je pouvais repérer différents « types » d'*infranuances*. Pour cela je suis reparti de mon travail plastique où j'ai effectivement trouvé une diversité de détails et de « procédures », certaines étant plus développées que d'autres. J'ai donc commencé par explorer la question du cadrage et la manière de mettre en avant les *infranuances* (Pointer du doigt), j'ai ensuite abordé la question du double et de la démultiplication des signes (Dédoubler), j'ai tenté de pousser la logique des *infranuances* jusque dans le déroulement du temps lui-même (Prendre son temps), j'ai parlé des rapports du vide et de l'aperception (Faire le vide) pour finalement terminer en abordant la marche et la flânerie (Flâner). Au fur et à mesure que je tentais de définir ces différents modes d'*infranuances*, j'ai utilisé des mots me permettant à chaque fois que cela était nécessaire de désigner la particularité de tel ou tel objet/geste/image/nuance : les outils-signes, *l'infradurée*, la mémoire latente, le « qui-vive », le faire-peu, les actions stratégiques, la re-lecture, la dissémination, etc. Puis j'ai manipulé ce lexique et ces réflexions pour voir si elles pouvaient correspondre aux oeuvres d'artistes dont je me sens proche. J'ai ainsi constaté que Roman Ondak explorait souvent les *infradurées*, que Gabriel Orozco utilisait régulièrement des outils-signes pour pointer des *infranuances*, ou encore que Francis Alÿs était un flâneur.

Pour terminer cette exploration des *infranuances*, je souhaiterais aborder dans cette dernière partie ce que j'appelle les « sculptures de poche ». Il s'agit de petits objets, mi-sculpture mi-outil, que je développe depuis une dizaine d'années. Ils rassemblent tout un tas de préoccupations déjà évoquées dans les chapitres précédents (l'outil-signe, l'oubli, le déplacement, la flânerie, etc.), mais sous une forme nouvelle pour moi, multiple et transversale. En ce sens les *sculptures de poche* sont pour moi comme un noeud, une articulation où se lient différentes facettes de ma pratique.







Brassaï, *Billet d'autobus roulé*, 1932, épreuve gélatino-argentique

### a. Sculpter petit

Lorsque je lance une machine à laver, je vide méticuleusement toutes les poches de mes pantalons. J'en sors régulièrement des petits objets sans importance. Il s'agit le plus souvent de factures froissées, de minces fils de coutures emmêlés ou en boule, de tickets de métro roulés en cylindres ou coupés par le centre, etc. Parfois un mouchoir de papier oublié passe à la machine. Une fois séchées je trouve au fond de mes poches des boules blanches, compactes et cotonneuses. Toutes ces petites choses n'ont *a priori* aucune importance. Mais le fait de porter un regard sur elles leur en donne. Ces sculptures involontaires sont des *inframuances de poche*, des détails sans importance et qui pourtant interpellent mon regard. J'ai commencé à considérer ces petites « pièces » comme des formes de sculptures en soi, bien qu'involontaires. Plûtôt que de les jeter, je les ai archivées et conservées dans une boîte à chaussures en attendant de savoir quoi en faire. Ce qui m'intéressait c'était la manière dont j'avais « travaillé » ces matériaux *sans m'en rendre compte*. Marchant en ville, mes mains, de manière mécanique, malaxent ces bouts de papier sans que je m'en aperçoive. Le résultat, même s'il est discret, correspond parfaitement à la définition traditionnelle de la sculpture : « action de façonner une matière selon des techniques appropriées »<sup>445</sup>. Ce jeu entre la sculpture et l'« involontariat » m'a beaucoup amusé. J'ai commencé à faire des recherches. Je suis tout d'abord tombé sur des photographies de Brassäi très proches de cette expérience originelle. Entre 1930 et 1933 il photographie des petits rebuts du quotidien. Tickets roulés, trombones, dés à coudre, punaises, coquillages, boutons de manchette, aiguilles, allumettes, extrémités de lacets, bougies, paire de ciseaux, engrenages de montre, pâte à dentifrice, agrégats de coton roulé, morceaux de pain, chaises métalliques. Il en fait quarante et un petit tirage argentique qu'il rassemble, constituant cinq planches sous le titre de « Objets à grande échelle (Ob) ». Salvador Dalí sera très impressionné par cette série et décidera d'en publier 6 dans la revue *Minotaure* 3-4 de 1933 sous le titre de « sculptures involontaires ». Il est difficile de dire si ces sculptures ont été produites de manière véritablement involontaire. La forme et la pliure du ticket de bus me

634

124

445 CNRTL, *op.cit.*

rappellent énormément celle de mes propres « sculptures de poche » et me poussent à croire qu'il s'agit de la même chose. Il en est de même pour les petites boules de coton et les papiers froissés. Les dés à coudre ou les trombones par leur petite taille et leur discrétion auraient pu se retrouver au fond d'une poche. Mais il y a au moins trois différences entre le projet de Brassai et les sculptures de poche, tel que je les entends.

1/ si le ticket de bus m'interpelle, que dire du pain, du dentifrice et du coquillage ? Ces derniers éléments ne participent pas de la même ténuité ni de la même discrétion.

2/ si Dali nomme ces photographies des « sculptures involontaires », Brassai les a initialement titrés « objets à grande échelle (OB) ». Il joue sur les échelles poussant le spectateur à les voir autrement. On retrouve ici une forme de « sublimation » surréaliste. Le quotidien n'est jamais présenté pour lui-même, mais pour ces capacités de métamorphose et le renversement « surréel » qu'il opère. La lumière latérale et les contrastes très soutenus, la lévitation de certains objets, le cadrage et le point de vue déformant donnent à ces objets usuels une noblesse qu'ils n'ont pas au départ.

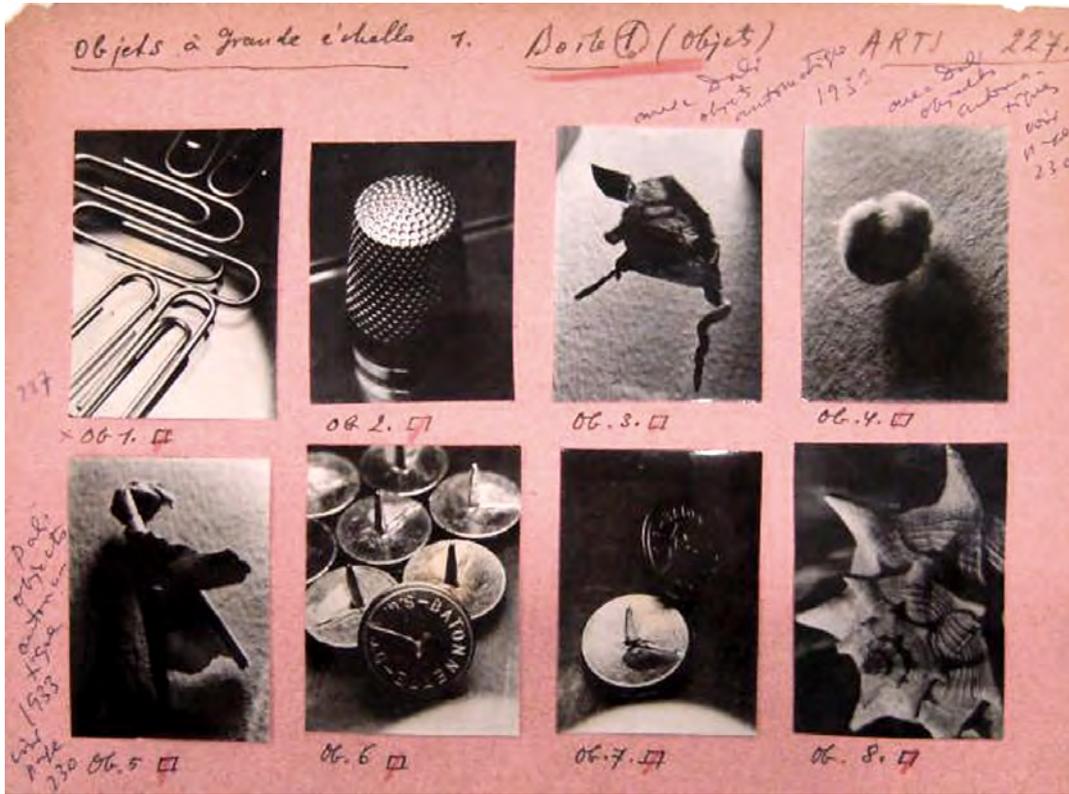
3/ enfin, toute la série est traversée par la métaphore du désir. Le ticket de bus est déchiré en deux, formant deux jambes ouvertes alors qu'apparaît sur le bord, imprimé en noir, le mot « NU 19 ». La punaise et le morceau de pain deviennent phalliques et le coquillage un sexe féminin à peine voilé. Restent cette attention et cette double intuition de Brassai : Porter un regard soutenu sur des objets quotidiens, *si petits qu'on ne les perçoit même plus*, et considérer la photographie (par la lumière, le cadrage et la mise au point) comme *une sculpture à part entière* (et non comme un simple document d'archives).

55

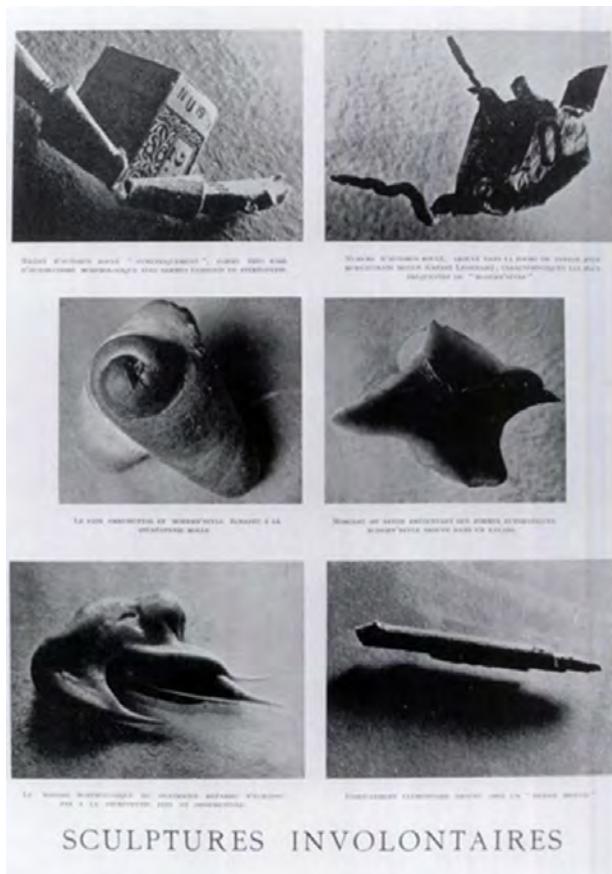
\*

635 De mon côté, plutôt que d'exposer ou de photographier les rebuts de poche que j'avais accumulé, j'ai préféré considérer la poche comme un « atelier », ou une salle d'exposition. J'ai donc commencé à produire de petites sculptures en « tirage » illimité, susceptibles d'être portées avec soi. J'ai rapporté d'Inde (Pondichéry) une poudre blanche (poudre de riz) dont on se sert pour réaliser des « Kolam » à même le sol<sup>446</sup>. J'ai fabriqué une série de petites bourses permettant de transporter la poudre avec soi. J'ai sculpté des cubes de gommes de 1 cm de côté. J'ai réalisé des petits chapelets à partir de petits cubes de cuivre montés sur une cordelette noire, etc. Ces objets n'avaient pas vocation à rester figés et la contrainte était de pouvoir les mettre dans mes

446 Un *kolam* est un motif d'inspiration géométrique tracé avec de la poudre de riz à l'entrée des maisons et commerces en guise de bienvenue et pour porter chance. De nature éphémère, les kolams sont dessinés à main levée en laissant la poudre s'écouler. Ils sont déposés chaque matin devant l'entrée des maisons du sud de l'Inde afin d'apporter la prospérité.



Brassaï, *Objets à grande échelle* (OB 1 à OB 8), Huit épreuves contacts gélatino-argentiques, montées sur carton, tirages d'époque



Brassaï / Dali, *Sculptures involontaires*, Minotaure, n° 3-4, décembre 1933, p. 67



Benoit Pype, *Sculptures de fond de poches*, 2011



Jean-Christophe Robert, *Sculptures de poche*, 2009

poches et en profiter pendant mes longues flâneries urbaines.

\*

Modeler une sculpture les mains dans le dos.

636

\*

Depuis 2002, deux artistes ont travaillé à des projets sensiblement proches des sculptures de poche. Benoît Pype, un jeune artiste, a développé une série qu'il appelle « Sculptures de fond de poche » (2011) consistant à collecter des bouts de fils et des rebuts de fond poche afin de les poser sur de minuscules socles. Mais cette démarche me semble moins directement connectée à la flânerie et rejoue (bien qu'ironiquement) le dispositif traditionnel de présentation de la sculpture. Jean-Christophe Robert, en 2009, réalise des « sculptures de poche » à partir d'objets quotidiens banals comme un coton-tige ou un ticket de métro froissé. Il reproduit alors ces objets en or 18 carats. L'artiste prétend qu'il souhaite que le spectateur engage un autre rapport avec l'œuvre en manipulant ses sculptures et en les portant avec soi. Mais qui pourrait avoir envie de transporter un objet aussi précieux dans ses poches ? Et surtout, pourquoi choisir un matériau aussi coûteux ? Même si ces trois artistes (Brassai, Robert et Pype) ont porté le même intérêt aux petites choses que l'on peut trouver au fond des poches, chacun à sa manière a cherché à évacuer la banalité de ce qu'il y a trouvé. Que ce soit par la féerie ou la réification, ils ont souhaité sublimer le quotidien, jugé probablement trop insignifiant (trop discret ?) pour être digne d'intérêt. Comme le dit Bruce Bégout dans son livre, *La découverte du quotidien*<sup>447</sup>, « la métamorphose de la vie quotidienne a eu pour unique objectif de la transfigurer en une sorte de fête permanente, accusant par là même son propre mépris pour la quotidienneté »<sup>448</sup>. Le flâneur n'est pas contre une certaine poésie du quotidien et une grande partie de mes photos montre ce désir de jouer avec le réel. Mais ce jeu ne nie pas la flânerie dans ce qu'elle a de propre. Les sculptures de poche, si elles en sortent (des poches), sont donc faites pour y retourner. C'est dans la *manipulation et l'usage* qu'elles trouvent leur sens.

637

64

## Des outils

Après avoir produit mes outils-signes pendant un certain temps, j'ai des outils un peu différents.

638

447 Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, op.cit. p.36

448 *ibid.* p.36

Prenant peu à peu conscience de ce territoire de la flânerie et de l'importance de la forme de mes outils *pour eux-mêmes*, je leur ai donné une fonction double.

1/ d'une part ils devaient correspondre à un certain « cahier des charges » : être légers, peu coûteux, productibles en grande quantité (je laisse toujours mes outils-signes sur les lieux où je les ai utilisés, et ne les reprend donc jamais avec moi), et suffisamment « neutre » et disponibles pour pouvoir s'adapter aux contextes et aux rencontres (seul véritable « sujet » de mon travail)

2/ d'autre part j'ai commencé à donner une importance de plus en plus grande à ces objets. De la même manière que certains outils traditionnels sont ornés de décoration et de formes symboliques, je me suis mis à considérer l'outil comme une œuvre en soi. De là est né le projet des « sculptures de poche ». Ces petits objets correspondent en tout point à la lignée des outils-signes, mais ajoutent une dimension formelle et sculpturale supplémentaire. À force de manipuler ces objets, je les ai conservés directement dans mes poches. À tout moment de la journée j'aimais pourvoir les sortir et jouer avec pour tromper l'ennui. Le contexte était alors indifférent. Le jeu consistait simplement à m'occuper les mains comme un croyant le ferait avec un chapelet. Les sculptures de poche, sorte de chapelet athée, n'inventaient pas un nouveau type de sculpture, elles s'approprièrent un nouvel espace de jeu, discret, mais tangible : la poche. D'un côté, elles prolongeaient l'exercice des outils-signes. Et de l'autre, elles se glissaient dans une pratique discrète et pourtant partagée par tous il me semble : *les manipulations de poche*. Pendant que nous marchons, que nous parlons, etc., nos mains semblent suivre leur propre chemin et s'activent. Ces sculptures profitaient de cette pratique « haptique » pour y insérer des objets inédits, des matières inattendues. J'ai ainsi fabriqué des cubes de gomme, de « chapelet » en cuivre, des sacs de poudre, des bobines de fil, des petits cylindres de métal, différent type de balles, des rouleaux de papier, etc.

383

\*

639 De simples outils, les sculptures de poche pouvaient à tous moments devenir le sujet d'un jeu, d'un délasserement, voir d'une expérience purement esthétique. Cette « esthétique » présentait toutefois une particularité : l'œuvre restait à tous moments manipulable. Tout comme un livre édité à plusieurs centaines d'exemplaires, l'œuvre restait un objet usuel, fait pour être manipulé, effaçant ainsi une partie de la frontière entre l'art et le quotidien. La suite de ce travail consista donc naturellement à *rendre ces objets accessibles au public*. J'ai réalisé un grand nombre d'installations en présentant simplement mes sculptures de poches sur des *tables*, suggérant au public de jouer avec, mais également de les prendre, de les « voler » avec mon accord, et de donner une seconde vie à ces petites sculptures-outils discrètes. Mon travail s'est mis à circuler entre différents lieux et protocoles : d'un côté la galerie comme espace de monstration et de dissémination, de l'autre la



Exposition "Dehors", Palais des Beaux-Arts, Toulouse, 2002



rue et la poche comme lieu d'« exposition » décalé. D'un côté l'outil-signe permettant de réaliser des installations au quotidien, de l'autre la « sculpture de poche » comme « petite médiation ».

186

## L'oubli

Les sculptures de poche sont donc des objets faits pour être portés avec soi, en permanence. On les prend et on les laisse au fond de ses poches. On les oublie et puis on les retrouve. Cette approche ouvre une relation différente à l'objet d'art, celui-ci pouvant être manipulé comme n'importe quel autre objet. J'ai « pratiqué » ces sculptures de poche pendant longtemps (et continue de le faire encore aujourd'hui, ponctuellement). Avec l'habitude, elles deviennent des objets tout à fait quotidiens. La manière dont *ces sculptures se faisaient oublier* m'a beaucoup intéressée. Quelques minutes après les avoir mis dans ses poches on commence sa journée, et on les oublie vite. Puis, un peu plus tard, machinalement, au détour d'un moment d'inattention ou de distraction, glissant ses mains dans ses poches, on les retrouve... Cette expérience de l'oubli et de la perception m'a toujours fasciné. Si l'on n'a pas conscience d'une chose, peut-on dire qu'elle n'existe pas pour autant ? Si l'oubli est seulement l'absence de conscience d'une chose cachée, l'oubli n'est-il pas une des figures de la discrétion ? Se faire discret, n'est-ce pas tout justement « se faire oublier » ? Alors de quelle nature est cet oubli ? Et peut-on en faire un territoire de recherche artistique ? Je pense que les sculptures de poche répondent partiellement à ces questions. Cette forme très particulière de disparition ne tient pas à l'objet lui-même, *mais à l'attention que l'on y porte (ou pas)*. Toute la dynamique de la discrétion (et de *l'infranuance*) pourrait être ramenée à cette contradiction. Se rappeler d'oublier...

640

511

\*

Il y a un travail qui consiste à rendre visibles et perceptibles des signes si discrets qu'ils passent inaperçus (les *infranuances*). Il y a un autre travail, tout aussi important, qui consiste à rendre discrètes les choses trop visibles, à faire en sorte qu'elles se « fassent oublier ». L'oubli est ainsi une forme particulièrement fine de l'imperceptible. Et donc potentiellement un espace d'expérimentation pour l'artiste flâneur.

641

510

\*

642 « Là et en même temps pas là — remarquée, oubliée... Et retrouvée ». <sup>449</sup> Cette phrase pourrait parfaitement correspondre à mes sculptures de poche. À la fois visibles et invisibles. De par leur taille et leur emplacement, elles se laissent oublier. On est toujours un peu surpris de les retrouver au fond de ses poches. Plutôt que de lutter, contre l'oubli (par le monumentalisme, par une communication intensive) la discrétion dans l'art propose d'intégrer l'oubli au phénomène d'apparition et de disparition de l'œuvre.

## b. Dissémination

643 Toutes mes sculptures sont de petite taille, le plus souvent à l'échelle de la main. Cette question de la taille, de l'échelle constitue un enjeu fondamental dans la sculpture puisqu'elle définit, en même temps qu'un certain rapport à la production de l'œuvre, une forme particulière de réception et de « consommation ». L'œuvre en n'atteignant pas une taille suffisante pour occuper l'espace d'exposition, s'insère dans un autre circuit de diffusion dans lequel la galerie n'est plus nécessaire. Les sculptures de Duprat, aussi bien que celles de Gabriel Orozco dans ses « workings tables », sont des « bibelots », des sculptures portatives que l'on peut aisément transporter d'un  
361 espace à un autre et « exposer » dans un contexte domestique quotidien.

\*

644 « Sculpter petit, c'est tendre au décoratif ou à l'offre d'une contemplation privée, c'est valoriser l'œuvre bibelot ou, mieux, le bijou, à l'instar des authentiques pièces de joaillerie artistique que sont les *Tricoptères* d'Hubert Duprat »<sup>450</sup>. « Sculpter petit » permettrait donc de mettre à distance la forme habituelle de présentation et de circulation des œuvres. Cette dernière, au même titre qu'un livre, peut ainsi être appropriée et inscrite dans un usage privé et quotidien. D'une part, en « sculptant petit » le prix de l'œuvre se trouve nécessairement réduit, rendant la pièce plus accessible à qui souhaiterait « vivre » avec elle. D'autre part, la faible taille ramène l'œuvre du socle vers la table, de l'espace protégé de l'œuvre intouchable, au domaine immédiat et « profane » des objets quotidiens. Pourquoi faudrait-il attendre de l'espace d'exposition une quelconque sublimation donnant à l'objet d'art son statut spécifique ? Ne pourrait-on passer outre l'autorité de l'institution  
377 et choisir d'introduire l'œuvre au plus tôt dans la vie des spectateurs qui le souhaitent ?

\*

449 Neuhaus Max, *Two sound works*, Ostfildern/Stuttgart, Cantz, 1994, p.8

450 Ardenne Paul, *Le présent*, *op.cit.* p.256



Hubert Duprat,  
*Trichoptère*, 1980



« Faisons une performance dont personne ne se rendra compte, répond Emmet à voix basse, *la performance sans nom* (...) Lorsque Conz annonce que c'est au tour de Robert (Filliou) et Emmet (Williams), ces derniers expliquent qu'ils viennent de faire leur performance (...) Robert et Emmet avaient passé un pacte avec le flûtiste et le guitariste, qui les avaient autorisés à intervenir pendant qu'ils jouaient, à tourner les pages, à se chuchoter des secrets, à lancer des regards aux spectateurs, et autres gestes inoffensifs et peu visibles. »<sup>451</sup>

\*

« Mes sculptures de paysage, dit Richard Long dans un interview, sont (vues) quelquefois par les habitants de la région, parfois alors que je suis en train de les faire, ou bien elles sont découvertes par hasard par des gens qui pourront ne pas les reconnaître comme étant de l'art, mais qui les verront quand même »<sup>452</sup>

\*

En relisant cette citation de Paul Ardenne, on peut regretter que le « sculpter petit » soit ici réduit au simple bibelot dans sa dimension d'apparat. Se faisant il défait dans l'instant ce que l'idée portait justement d'original à mes yeux. Quel intérêt de rendre une œuvre accessible (par le prix et par la taille) si c'est pour, immédiatement après, la ramener dans le domaine de la rareté et de la préciosité du bijou ? L'œuvre de Hubert Duprat à partir des *Tricoptères* n'a que peu à voir avec la question de la taille en tant que telle (cette préoccupation étant d'ailleurs plutôt marginale chez ce sculpteur habitué aux pièces de très grande taille) et ne relève pas de la discrétion selon moi.

\*

1984 A la fin de sa vie Robert Filliou a réalisé une sculpture magnifique que j'ai eu la chance de voir aux abattoirs il y a quelques années. On pénètre dans la pièce par une entrée unique. Au centre se trouve une structure de bois circulaire, un peu plus large qu'un puits. En s'approchant on découvre que cette structure retient un nombre incalculable de dès en bois, de différentes tailles et de différentes couleurs, et qui ont la caractéristique de ne pouvoir donner qu'un seul résultat : un. Cet élément donne d'ailleurs le titre à la pièce, *Eins. Un. One...* La première sensation

451 Tillman Pierre, *Robert Filliou. Nationalité poète, op.cit.* p.249

452 "An interview with Richard Long by Richard Cork", in Richard Long, *Walking in circles*, London, Thames and Hudson, 1991, p.248, cité d'après Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Editions Carré, 1993, p.126, note 123

lorsque l'on se penche au-dessus de ce puits est saisissante et, à l'image de l'oeuvre de Filliou, relève autant de la puissance d'évidence de l'installation que du propos philosophique sous-jacent. Si tous ces « Un » sont équivalents, on est porté à les considérer (comme des étoiles dans la nuit) individuellement. Lancé un tel dé sur une table est à la fois absurde et profond. Le résultat est nécessairement le même, et pourtant, puisqu'il ne s'agit pas de la même face, différent à chaque fois. Ne s'agit-il pas déjà là d'une expérience de *l'infranuance* ? Chaque dès et chaque signe « un » renvoyant à un signe équivalent et pourtant toujours différent à « *l'infranuance* près » (comme deux porte-bouteilles différent l'un de l'autre). On peut également voir dans cette pièce tardive, réalisée à peine trois ans avant sa mort en 1987, une oeuvre marquante dans son désir de « démocratisation » de l'art et dans sa vision de la société. « Pour moi, l'organisation idéale de la société est d'arriver à la solitude heureuse de chaque être humain. Tant que notre monde reste ce qu'il est, notre solitude reste une solitude malheureuse ». Chaque dé est une « solitude heureuse » puisque connecté aux autres. Chez Filliou ce désir d'interaction avec l'autre, passe notamment par des oeuvres participatives. Ses poèmes ont souvent des « trous » que le lecteur-écrivain peut combler s'il le souhaite. En voyant cette installation de Filliou, j'ai eu le sentiment que quelque chose ne correspondait pas tout à fait à son oeuvre telle que je la connais. La tentation est grande lorsque l'on circule autour des dès de se pencher pour en attraper un. J'ai consulté d'anciens catalogues où de nombreuses images montrent la même oeuvre dans une mise en scène complètement différente. La structure de bois n'existe plus et les dès sont tout simplement dispersés sur le sol, plus ou moins au hasard. Après m'être renseigné auprès du MAMCO de Genève qui possède cette oeuvre, il s'avère en fait que *la structure a été ajoutée après coup par les conservateurs*, plus ou moins avec l'accord de l'artiste<sup>453</sup>. L'objectif est évident : faciliter le travail des gardiens et empêcher la dispersion, la *dissémination* de l'oeuvre. En effet, lorsqu'on tourne autour de cette oeuvre, on a une envie irrésistible d'attraper un dé et de jouer avec. « Dans les musées, il est interdit de toucher, mais je peux vous assurer que ces dès sont agréables à tenir dans la main et que leur bruit est doux quand on les fait rouler et qu'on obtient toujours le même chiffre un (...) Sans la présence des gardiens, les dès atterrieraient bien vite dans les poches des visiteurs, pour se disséminer un peu partout, dans des appartements, sur des tables, sur des étagères... (...) Je connais une jeune artiste qui en garde toujours un dans la poche de son jean ». On peut imaginer que cette dispersion des dès, épuisant l'oeuvre par un « vol » discret n'était pas pour déplaire à Filliou... Elle prolonge en fait magnifiquement le propos de l'oeuvre elle-même, son rapport au tout, au cercle, à l'ouverture en ramenant l'oeuvre d'art à un objet de vie et d'*usage* (« des appartements, sur des tables, sur des étagères »). Mais de quel usage parle-t-on ici ? Il y a d'abord un usage interdit : le vol. Mais il suffirait de décréter le vol autorisé pour qu'il ne le soit

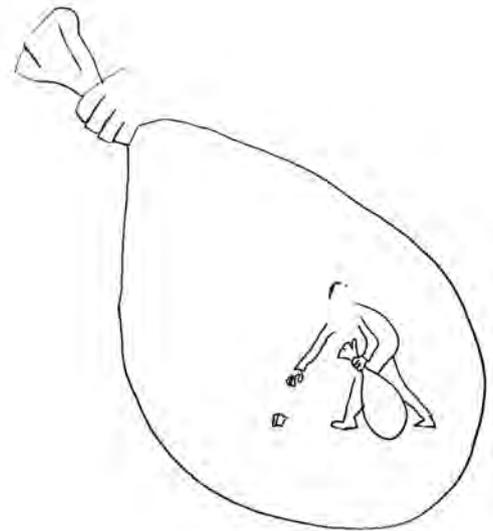
453 A cette époque Robert Filliou est malade. Il décédera quatre ans plus tard mais il commence déjà à se retrancher sur lui-même.



Robert Filliou, *Eins. Un. One....*, 1984



Andre Cadere, Avril 1973, Avenue des Gobelins, Paris



plus (du vol)... Le vol a quelque chose qui relève de la ruse et de la discrétion. Un voleur doit passer inaperçu, ruser avec le chemin du gardien et l'interdit moral implicite. La petite taille de l'objet semble toutefois justifier, ou tout au moins pardonner ce geste. Ce retour d'une pratique rusée, le vol, venue de la rue et de ces manières de faire invisibles, redonne même à l'oeuvre un souffle inattendu et un prolongement plein de malice. On pourrait même imaginer que Filliou aura sciemment organisé cette possibilité de dispersion de *Eins. Un. One...* Je pense que cette pièce est assez proche de ma pratique des sculptures de poche. Ces dés, finissant au fond d'une poche de jean me rappellent même directement mes petits cubes de gommes que j'ai porté si longtemps avec moi. Une sculpture de poche est une oeuvre de très petite taille que l'on use (que l'on utilise) et qui s'use.

\*

Andre Cadere crée une oeuvre en mouvement, un bâton constitué de ronds empilés de différentes couleurs. Il balade et promène ce bâton à travers expositions et promenades. « Andre Cadere, improducteur, ne se rend pas à l'usine. En place de quoi il marche. »<sup>454</sup> On pourra aussi bien retrouver son bâton, posé contre un mur, à la Documenta de Kassel que dans la vitrine de la boulangerie de son quartier.

650

597

## Déplacement

Marcel Duchamp a beaucoup voyagé tout au long de sa vie. Il n'a jamais souhaité s'alourdir, que ce soit dans sa vie sentimentale ou artistique. Il fuyait les attaches et les appartenances, se contentant de peu. Même lorsqu'il se déplaçait il « voyageait léger ». Une anecdote rapportée par plusieurs de ses amis raconte qu'il pouvait même se passer de valise... Lorsqu'il partait en voyage, il emportait le strict nécessaire. « Le rituel est alors intangible : Duchamp n'emmène avec lui aucune valise. Il porte sur lui deux chemises l'une sur l'autre et glisse une brosse à dents dans la poche de sa veste- »<sup>455</sup> Enrique Vila-Matas s'est amusé à imaginer une communauté de libertaires dans l'Europe des années 20 : la *communauté Shandy*. Dans son roman *Abrégé d'histoire de la littérature portative*,<sup>456</sup> il imagine le fonctionnement de cette cellule secrète (dont les membres auraient été Marcel Duchamp, Walter Benjamin, Francis Picabia, Blaise Cendrars, Max Ernst, Félicien Marboeuf, Érick Satie, etc.). « L'exigence mise à part d'un haut degré de folie, deux autres

651

454 Jouannais Jean-Yves, *Artistes sans oeuvres. I would prefer not to*. verticales, 1997, Paris, p 89

455 Marcadé Bernard, *Marcel Duchamp, op.cit.* p.416

456 Vila-Matas Enrique, *Abrégé d'histoire de la littérature portative*, Christian Bourgeois, 1990

conditions indispensables furent requises pour appartenir à la société : en même temps qu'il fallait justifier d'une oeuvre qui ne pesa pas trop lourd et qui pût aisément tenir dans une mallette, l'autre clause obligatoire était de fonctionner en machine célibataire<sup>457</sup>. La légèreté et le dégage-ment vis-à-vis des contraintes matérielles aussi bien que morales étaient deux conditions d'appartenance à ce groupe. Duchamp fait figure de proue pour cette communauté, lui qui a rassemblé toute son oeuvre en miniature dans une valise (La boîte en valise). Le déplacement de l'oeuvre est une réponse au « caractère insupportable parce qu'intransportable de certaines oeuvres ». Le moins que l'on puisse dire c'est que, face au gigantisme croissant de l'art contemporain, les choses ne se sont pas vraiment arrangées depuis... La légèreté matérielle est une condition pour préserver une certaine légèreté dans le travail. Elle fait du déplacement un art de vivre. La portabilité de l'oeuvre est à la fois le signe d'une certaine discrétion (une oeuvre d'art tenant dans la poche est nécessairement discrète...) et d'une créativité plus proche de la vie et de l'instant présent (parce que plus souple et donc plus disponible). Si Duchamp avait eu l'atelier de Jeff Koons (et ses 128 employés permanents) aurait-il inventé le ready-made ? On a cité un peu plus haut La boîte en valise de Duchamp. Plus proche encore de l'esprit des sculptures de poche, il réalise en 1918 une *Sculpture de voyage*<sup>458</sup> à partir de simples bonnets de bain et de ficelles. Il découpe dans des bonnets des lamelles qu'il fixe entre elles et relie à de longues ficelles. La sculpture, rassemblée, peut tenir dans une main. Mais une fois déployée et accrochée au mur elle peut occuper tout l'espace à la manière d'une grande toile d'araignée.

386

\*

652 « N'est traitable que le transportable. Ce qu'on ne peut déraciner restera hors champ, par définition. »<sup>459</sup>

\*

653 Se fabriquer un pantalon et une veste avec un maximum de poches (type pantalon militaire et veste de pêcheur).

Le « pochon » ou la « vestoche ».

Y stocker tous mes outils (craie, poudre, bande de papiers, etc.)

Partir en voyage. Récupérer et collectionner des petits fragments.

Organiser et classier les poches. Donner un nom à chacune

457 *ibid.*

458 Duchamp Marcel, *Sculpture de voyage*, 1918, Philadelphia Museum of Art: Marcel Duchamp Archive

459 de Certeau Michel, *op.cit.* p.38



Marcel Duchamp, *Boîte en valise*, 1936



Marcel Duchamp, *Sculpture de voyage*, 1918,  
Buenos Aires.



## Livre d'artiste

La pratique du livre d'artiste est apparue à l'orée des années 60, aux États-Unis et en Europe et n'a cessé de se développer depuis. On considère souvent Edward Ruscha et son livre *Twenty-six Gasolin Stations*<sup>460</sup>, comme un moment marquant dans cette histoire puisqu'il introduit un certain nombre de fondements nouveaux de cette pratique. La tradition du livre illustré qui précédait impliquait souvent une réification du livre, par essence objet multiple, en oeuvre d'art unique (au moyen de tirages limités et de reliure précieuse). Elle intéressait un public de bibliophile soucieux de rareté et de qualité technique de production. Le livre d'artiste à l'inverse se réapproprie les contraintes de la production industrielle. Plutôt que de réaliser des tirages limités et des éditions précieuses, il ambitionne de s'intégrer à l'industrie culturelle du livre au moyen de production éditoriale d'apparence « banale ». « Je n'essaie pas de créer un livre précieux en édition limitée, mais un produit de série qui soit de premier ordre (a mass product of high order) » dit Edward Ruscha à propos de ses livres<sup>461</sup>. Le livre d'artiste est donc, selon cette définition, avant tout *un livre*. Sa banalité apparente n'est qu'un leurre et cache un projet plus ambitieux. « Mes livres ont été des *brûlots*. Ils étaient pour moi des choses si brûlantes qu'on aurait du mal à les tenir en main. J'adorais l'idée qu'ils désorientent. Et cela arrivait à la plupart de ceux qui les regardaient. Ils leur semblaient très familiers alors qu'ils étaient en quelque sorte *le loup déguisé en brebis* »<sup>462</sup>. La discrétion apparente des livres de Ruscha cache en fait un projet radical. Par le livre il s'agit autant de remettre en cause un certain formalisme dans le domaine de l'art, que d'inventer une autre forme de diffusion pour les oeuvres, directement inscrites dans le champ des industries culturelles. Un livre d'artiste est une oeuvre d'art à part entière. « Il est produit par les techniques les plus adaptées à une publication de qualité en quantité illimitée. Il devrait être disponible partout où l'on vend des livres à un prix modéré. <sup>463</sup> » *Le projet initial du livre d'artiste consistera donc à tenter de s'immiscer dans le quotidien des gens au moyen d'un objet simple, voire banal : le livre. L'oeuvre d'art se fait alors discrète. Elle cache son potentiel révolutionnaire dans une forme ordinaire et, tel le loup déguisé en brebis, se fond dans le quotidien. Le livre d'artiste est donc fondamentalement pour moi une pratique de la discrétion et cela en deux points :*

460 Ruscha Edward, *Twenty-six Gasolin Stations*, 1963, 400 ex.

461 Ruscha Edward, entretien avec John Coplans, "Concerning Various Small Fires : Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications", *Artforum*, vol.III, n°5, February 1965, p.25

462 Edward Ruscha, entretien avec Bernard Blistène, in catalogue de la rétrospective *Edward Ruscha*, Paris, Centre George-Pompidou, 1989, p.85

463 Paul Bianchini publia cette définition en anglais, en tête d'un bulletin de souscription à des livres d'artistes, à New-York, 1974. La traduction en français est de lui (1997)

1/ il permet de réaliser un objet banal, peu spectaculaire, mais pourtant exceptionnel et créatif (sa banalité ne fait que cacher son originalité par *inframuances*).

93

2/ il ouvre à d'autres formes de diffusion et d'autres spectateurs.

## Exposition

### Dispositif

655

Dans le cadre des sculptures de poches, la poche peut-être considérée à la fois comme un moyen de transport (voire comme un atelier secret où l'on froisse, plie, roule des matériaux du quotidien) et comme *un lieu d'exposition*. Lorsque je transporte une sculpture de poche d'un lieu à un autre, je ne la déplace pas en vue de l'installer dans un endroit plus approprié (une salle d'exposition par exemple) : *la poche est son lieu d'exposition*. Toutefois le terme d'« exposition » n'est plus vraiment approprié ici. Si exposer c'est « mettre en vue », « révéler » ou « laisser voir » un objet ou une image, les sculptures de poche ne s'exposent pas, tout au moins pas de manière traditionnelle. Cette difficulté à utiliser le terme d'« exposition » montre à quel point la notion de discrétion peut poser problème dans le cadre des arts plastiques où le regard et la visibilité sont fondamentaux. On ne peut donc pas dire qu'il s'agit d'une « ex-position ». C'est pourquoi je parlerais plutôt d'une « dis-position ». Les sculptures de poche sont effectivement des objets dont on *dispose* (*et que l'on dispose*), que l'on peut manipuler, déplacer, ranger, etc. Même lorsque je les présente dans le cadre d'une « exposition », je laisse toujours le public en « disposer » en les posant sur une table. On pourrait même dire que les sculptures de poche font partie d'un *dispositif de dispositions* qui implique différentes formes de monstration. Elles existent :

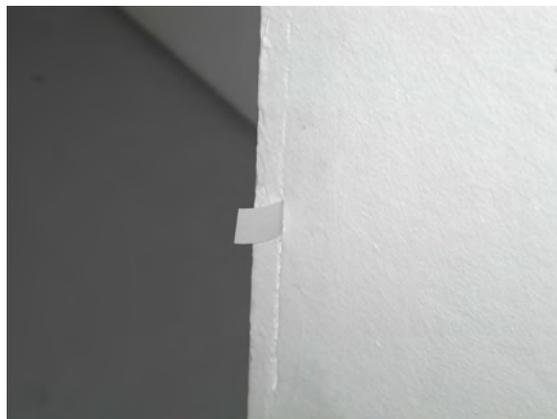
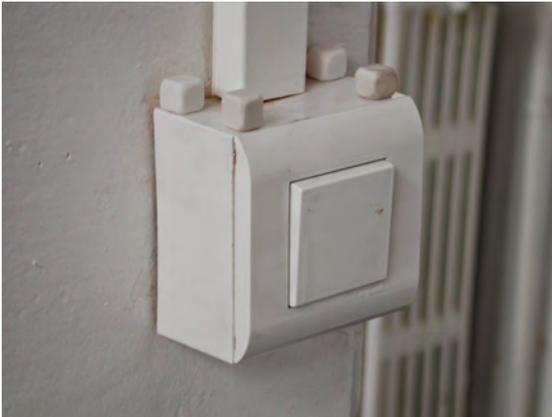
1/ dans les poches (mais elles peuvent être aussi posées sur une étagère, sur une table de nuit, oubliées dans un jean et passées à la machine...)

2/ dans des salles d'exposition (le plus souvent sur des tables bien que j'en dissémine également, de manière presque invisible, dans tout l'espace d'exposition)

3/ en portant ces objets avec moi au quotidien. J'ai trouvé une autre manière encore de les « utiliser » : je me suis mis à les présenter aux personnes que je rencontrais. D'abord il s'agissait d'amis, dans des soirées ou des moments de convivialité. Je sortais machinalement la sculpture et commençais à jouer avec. Puis la discussion commençait et je me mettais à parler de mon travail et des raisons qui me poussaient à faire cela. La discussion continuait ainsi et c'était souvent l'occasion de discussions sur l'art (et sur d'autres choses qui n'ont rien à voir). Très souvent je finissais par donner la sculpture en question aux personnes avec qui j'en parlais. Cette manière d'envisager la disposition de l'œuvre m'a toujours énormément plu. Elle correspond bien à l'idée



Le dispositif





Boris Achour, *Des jeux dont j'ignore les règles*, taille variable, 2015

que je me fais d'une certaine forme de discrétion dans l'art de créer et de discuter. Présenter mon travail à une, dix ou cent personnes ne change rien au travail lui-même. Souvent, un interlocuteur souhaite savoir ce que l'on « fait dans la vie ». C'est parfois compliqué de s'expliquer sur le sujet lorsqu'on est plasticien... Petit à petit je me suis à avoir ces objets avec moi en permanence et à les présenter à des quasi-inconnus.

4/ j'utilise également les sculptures de poche comme outils pour réaliser des petites installations que je photographie ou que je filme.

375

\*

*Des jeux dont j'ignore les règles* est une oeuvre de Boris Achour. Elle s'articule autour de la présentation simultanée de films et de sculptures (des jeux) manipulées dans ces films. Tous ces jeux se jouent à deux. Ils proposent d'inventer des relations entre deux personnes, des relations de type sensible, poétique, érotique ou conceptuelle par l'intermédiaire de formes sculpturales. À chaque jeu correspond un court film, de 4 à 6 minutes environ, qui fictionnalise, tout en la documentant, l'utilisation du jeu. Dans l'univers du film les joueurs ne sont pas en train de manipuler des œuvres d'art, mais bel et bien de jouer à un jeu qui leur est familier. Ces films ne sont donc pas des enregistrements de performances, mais des fictions autour d'un jeu dont la nature, les buts et les règles nous restent étrangers. Chaque œuvre est constituée d'une sculpture et du film qui lui est associé. En parallèle et en complément au projet, un jeu de cartes a été créé par Maki Suzuki, d'Abake. Ce jeu de 80 cartes, est inspiré du Tarot de Marseille, des cartes à collectionner. Son format rappelle celui des cartes de visite et comporte des lettres ou des images des sculptures en question. Il est utilisé pour écrire le titre générique de l'œuvre et est également distribué gratuitement durant toute la durée de l'exposition. Offert par groupes de quelques cartes seulement il est un prolongement et un fragment de l'œuvre *Des jeux dont j'ignore les règles*, lui aussi à l'usage incertain et libre.

656

556

390

## Exposition

Toutes les formes d'« apparition » des sculptures de poche (en privé, en public, visible ou imperceptible) sont équivalentes. Aucune n'est *a priori* supérieure à l'autre. La présentation des photographies était souvent problématique. Je souhaitais trouver une forme de présentation qui soit en cohérence avec ma pratique. Très vite, le livre s'est imposé comme une forme parfaitement adaptée. Le livre est la fois discret et lisible, mobile et immobile. Objet banal, il est très proche de la définition de la discrétion. Il passe inaperçu... Mais comment installer mes images dans une

657

salle d'exposition ? L'idée d'en faire des tirages argentiques et mis sous cadre ne me convenait pas. Je choisisais donc d'imprimer mes photographies sur un papier légèrement cartonné, dans un format assez petit (proche du A5) et de les poser sur une table (ou plus rarement accrochées au mur). Les vidéos quant à elles, passaient en boucle sur une télévision ordinaire posée au sol ou sur une table également. Puisque je disposais de mes sculptures et que je les exposais directement aux personnes que je rencontrais, j'ai réalisé une série de tirage en tout petit format (format « de poche »). L'objectif était de pouvoir les porter avec moi en les insérant dans mon porte-feuille et ainsi de les « exposer » comme je le souhaitais (là où je le souhaitais). J'en ai disséminé dans des lieux quotidiens, dans la rue, j'en ai également donné et les ai montré lors de soirées ou de rencontre. En lisant la biographie de Robert Filliou<sup>464</sup>, j'ai découvert qu'il avait réalisé en 1972 une rétrospective portative, le « couvre-chef d'œuvre ». Il crée en janvier 1962, sa propre galerie : la Galerie Légitime (« légitime », car il considère « légitime que l'art descende, de ses hauteurs, dans la rue »). Cette galerie a la particularité d'être foncièrement nomade, itinérante, circulant d'un lieu à l'autre, selon les voyages de Filliou. « Filliou a cette idée simple d'être son propre lieu d'exposition. Et comme il travaille du chapeau, il installe sa galerie à l'intérieur de sa casquette et l'appelle la Galerie légitime. L'idée vient de tous ces gens, rue des rosiers, qui vendent des montres sur le trottoir (...) Filliou a cette notion de l'art populaire, qui se tient au niveau de la rue »<sup>465</sup>. Il range ainsi dans sa casquette un certain nombre d'œuvres miniatures et va à la rencontre des gens dans la rue, leur présentant ce qu'il fait, discutant avec eux, etc. Il s'agit de créations de petits formats réalisées par ses amis ou lui-même, en l'occurrence des *Measurements* (des objets comme des tickets de métro ou des boîtes d'allumettes mesurées par des unités inhabituelles tels que des empreintes digitales ou des punaises), des *Momified Objects* (des objets momifiés, c'est-à-dire ficelés) ainsi que le *Jeu recommandé de la Galerie Légitime* auquel on gagne à tous les coups parce que les cartes sont truquées... En 1972 il réalisera une édition *The Frozen Exhibition* (1972) relatant cette expérience sous la forme d'un chapeau melon contenant 35 photos en noir et blanc et divers documents rappelant l'exposition de la *Galerie légitime*, présentée à Londres en 1962 lors du *festival of Misfits*.

\*

658 « À l'intérieur de ma casquette, au sommet de ma tête, j'avais des petites oeuvres. J'allais le long des rues à pied et j'adressais la parole à d'autres piétons. Le dialogue pouvait prendre, par exemple, la forme suivante : je demandais « Monsieur ou Madame ou Mademoiselle, est-ce que l'art vous intéresse ? » Si l'on me répondait « Oui, oui », je disais « Eh bien, saviez-vous que j'ai

464 Pierre Tillman, *op.cit.*

465 *ibid.* p.71



Robert Filliou, *The frozen exhibition*, 1972, Velours, bois, papier, 20,4 x 32 x 0,5 cm



Gabriel Orozco, *Working tables*, 1993-1996, 1996, techniques mixtes, dimensions variables.  
Vue de l'installation à Kunsthalle de Zurich.



Gabriel Orozco, *Mop*, 2005

une galerie ? » Si mon interlocuteur manifestait de l'intérêt, je lui disais « La voici ma galerie ». Mes oeuvres se trouvaient là, à l'intérieur de mon chapeau. Puis nous les regardions ensemble.»

466

307

## Table

Lorsque je présente mes sculptures de poche pour une exposition, j'utilise souvent une table. Les objets sont posés dessus afin que le public en *dispose*. La table renvoie à l'établi, à l'atelier de travail. Elle fixe sans figer et permet de présenter différentes formes d'usage des sculptures de poche (manipulation, photographie et vidéo, dispersions...). Aussi, comme je le soulignais précédemment, lorsque je présente mes sculptures de poche dans le cadre d'une galerie, à la notion d'*exposition* je substitue celle de *disposition*. La disposition est à prendre en effet dans deux sens.

659

32

1/ *la mise à disposition*. Le spectateur est libre de faire usage de tout ou partie de l'œuvre.

2/ *la disposition* des objets dans l'espace. Le préfixe « dis » exprime ici une forme négative ou distanciée. Comme dans « distrait », « disparition », « dissolution », la disposition implique un retrait, un effacement de l'œuvre, sa « dispersion », ou sa « dissémination ». Mais la disposition des objets peut aussi être entendue comme une forme d'agencement ou de mise en scène. Toutefois, comparée à une forme d'exposition « traditionnelle », la disposition implique trois caractéristiques :

1/ *la mobilité*. Les œuvres sont déplaçables.

2/ *la pluralité*. Il y a plusieurs pièces, plusieurs éléments, qui interagissent.

3/ *l'ouverture*. La série d'objets présentés peut être enrichie et un élément extérieur peut éventuellement venir en perturber l'agencement.

Gabriel Orozco est un artiste mexicain dit « postminimaliste » dont l'œuvre interroge les processus de déplacement et de migration. Il réalise depuis de nombreuses années une série d'œuvres qu'il appelle les *Working tables*. Les *Working tables* ( dont trois séries figurent aujourd'hui dans les collections de musées) réunissent des assemblages de petits objets trouvés ou exécutés à la main, que l'artiste accumule au fil du temps dans sa recherche d'idées ou de matériaux nouveaux. Au début il les conservait dans des boîtes à chaussures rangées dans un placard, mais, après avoir travaillé avec Bernhard Bürgi pour son exposition à Kunsthalle de Zurich en 1996, il décide de leur donner une vie publique. Il choisit de les présenter sur une table plutôt que dans une vitrine, à cause du rôle implicite de ce meuble comme espace social actif, dont il

fait littéralement une plate-forme pour toutes sortes de travaux ou, mieux encore, un espace de jeu... L'utilisation de la table permet de réduire la dimension contemplative. La taille des objets (proche de la main), et leur nombre donnent la sensation d'être face à un établi. Orozco compare d'ailleurs cette expérience au plaisir qu'il éprouve « à se promener dans un garage automobile et à voir les pièces d'un moteur et les outils du mécanicien disposés sur de grandes tables »<sup>467</sup>. Pour lui une sculpture est « une plate-forme pour une action ; ce n'est pas simplement un objet, c'est (...) un objet que l'on utilise »<sup>468</sup>. La relation d'Orozco à la sculpture est liée au mouvement. Le mouvement n'est pas seulement une forme qui se déplace (une *cinéplastique* comme dit Élie Faure<sup>469</sup>), *c'est un dispositif de travail fondé sur la flânerie*. C'est parce que Orozco voyage qu'il crée des œuvres mobiles. Le déplacement n'est pas un « sujet » pour lui, c'est un mode opératoire, un protocole, voire un art de vivre. Toutes les petites œuvres présentées pour les *working tables* sont issues de ce protocole. Comment les *exposer* sans les figer ? Les *working tables* permettent à Orozco de présenter *une disposition* arrêtée de ces objets tout en préservant leur mobilité intrinsèque. Une *working table* rassemble « des oeuvres modestes qui ne sont ni vraiment achevées ni vraiment inachevées, elle exprime un refus naturel du monumentalisme et de l'héroïsme — des oeuvres qui ont un côté provisoire, dont la création peut être interrompue pour préparer le repas ou aller chercher les enfants à l'école, mais que l'on peut aussi bien poursuivre quand on prend l'avion pour aller passer quelques semaines ou quelques mois dans une autre ville »<sup>470</sup>.

134

\*

660 Une photographie de l'atelier d'Orozco un an auparavant (1995) semble corroborer cette approche. Des sculptures sont disposées telles quelles sur une table, à peine séparées de l'espace quotidien, comme une paire de clefs posée sur le buffet dans un vestibule. Plutôt que de cristalliser ces oeuvres dans des pièces monumentales et figées, il choisit de saisir ces sculptures à leur état naissant, encore prises dans le flux quotidien de l'usage et de la pratique, à peine séparées du

361 monde environnant.

\*

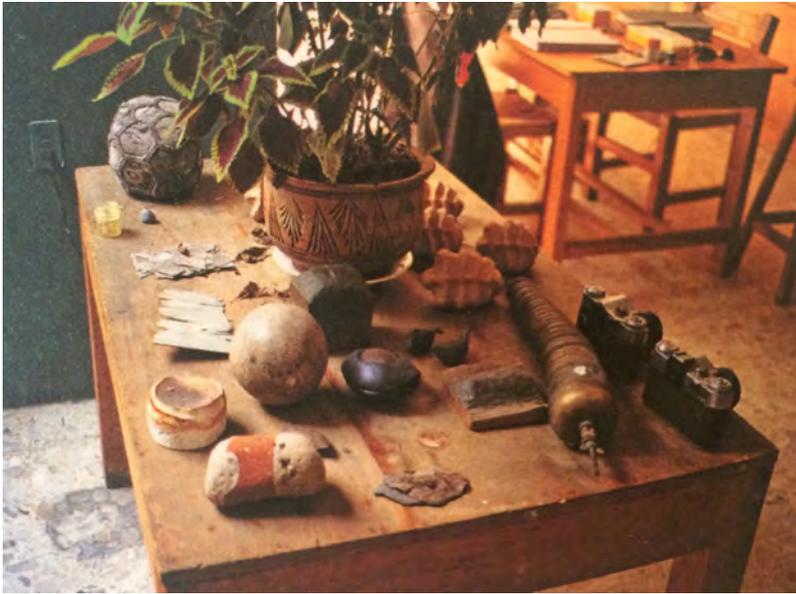
661 La table se retrouve à plusieurs reprises dans mon travail. Elle est présente lors des expositions-

467 Orozco Gabriel, Catalogue Pompidou Orozco, *op.cit.* p.34

468 *ibid.* p.128

469 Faure Elie, *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social*, Paris, Éditions d'Histoire et d'Art, Librairie Elie Plon, 1953, pp.21-45

470 Orozco Gabriel, Catalogue Pompidou Orozco, *op.cit.* p.34



Plan de travail dans l'appartement  
de Gabriel Orozco, Mexico, 1995





Gabriel Orozco,  
*Crazy tourist*, 1991



disposition de mes pièces. Mais on la retrouve également dans mes photographies.

136

\*

Nous avons vu que la flânerie impliquait de remettre en cause l'atelier comme espace unique de production des œuvres. Le flâneur, en décidant de faire de la ville (et de la vie) son atelier quotidien, doit trouver une nouvelle manière d'organiser son travail et de la « mettre en scène ». Si l'on ajoute à cela le souci du flâneur de « faire petit », de ne pas *s'imposer*, mais de se *déposer* dans le monde (de *composer* avec lui), la table s'impose d'elle-même.

662

1/ d'abord c'est un lieu de flânerie parmi d'autre. Peut-être s'agit-il d'un reste de l'enfance ? Pour un enfant, les repas d'adultes impliquent parfois de devoir rester pendant longtemps à table, de ne pas « quitter la table ». Pour tromper l'ennui, elle peut se transformer en espace de jeu. La mie de pain roulée en boule, les cure-dents, les bouchons des bouteilles de champagne, ainsi que tous les restes de table peuvent devenir des « outils-jeux ». De manière plus générale, une table de réunion ou une table d'écolier peut être le lieu d'un même type d'ennui et développer également la flânerie. Combien de feuilles de classeur, et combien de comptes-rendus de réunion accueillent, *dans leurs marges*, ces petits dessins *insignifiants* qu'on appelle « dessin de marge » ?

2/La table est un « dispositif pour des dispositions ». C'est un espace ouvert, accessible et quotidien où les objets peuvent être posés et disposés. Comme on dit au théâtre c'est une « scène ouverte ». Les choses s'y organisent, s'y agencent sans n'être jamais closes sur elles-mêmes ou être définitivement figées (un objet extérieur ou un accident peuvent toujours advenir). La photographie ou la vidéo permettent de saisir et d'arrêter un instant dans cette représentation, mais il s'agit toujours d'un moment dans un processus qui le dépasse. Comme dit Gilles Deleuze, c'est « un point sur une ligne »<sup>471</sup>.

81

\*

Un dernier type de table permet de définir mes dispositions d'objets et de sculpture : la table de jeu.

663

\*

En 1991, Orozco décide, avec son amie Maria Gutierrez, de partir pour le Brésil où ils prévoient de passer deux mois. Il achète avant son départ son premier appareil photo, un petit autofocus

664

471 Deleuze Gilles, *Dialogues*, *op.cit.*

Nikon d'occasion. Dans la même année il réalise *Crazy tourist* (1991), dans un petit village de l'état de Bahai au Brésil. Sur un marché désert, totalement vide, il dispose sur chaque table une orange.

\*

665 *Les sculptures de poche* sont des oeuvres qui m'accompagnent depuis une dizaine d'années. Au fur et à mesure du temps, ces objets, mi-outils, mi-sculptures, se sont développés et enrichis. Ils constituent aujourd'hui une collection d'outils où je puise en fonction de mes besoins et des mes envies. Ils tissent un lien étroit avec les *infranuances* et en condensent les différentes caractéristiques. Tout d'abord, les sculptures de poche sont, à l'origine, des *infranuances* elles-mêmes. J'ai commencé par noter simplement la présence régulière au fond de mes poches de ces petits restes, de ces rebuts : boules de fils, tickets usagers, pièces polies... Puis, en m'appropriant cet « atelier » (la poche), j'ai commencé à sculpter des petits objets spécifiquement faits pour elle. Gomme, fil, poudre, craie... Une collection s'est petit à petit constituée. Ces objets avaient pour particularité d'être à la fois des outils et des sculptures. D'*infranuances*, ils devenaient ce que j'appelle des outils-signes, me permettant d'interagir avec mon quotidien et de pointer des *infranuances* en fonction des circonstances et des occasions. De plus, de par leur position (dans une poche) ces outils ouvraient une pratique plastique fondée sur la marche, le déplacement, la flânerie, mais également la répétition (les sculptures de poche sont des multiples), le temps lui-même, mais également l'oubli, la dispersion, la diffusion, etc. C'est en pratiquant moi-même ces sculptures au quotidien que j'ai eu l'idée un peu plus tard de les démultiplier et de les rendre accessibles aux spectateurs dans les expositions ou au fil des rencontres. Sur de simples tables, ou de main à main, ces objets devenaient ainsi disponibles, manipulables. Une fois placées dans sa poche, chaque spectateur était libre de transporter ces petites sculptures de voyage, de les oublier, puis les retrouver, de jouer avec ou de les poser sur une étagère... Cette petite modification consistant à rendre mes outils accessibles a introduit une dimension nouvelle dans mes recherches : la notion d'usage. Une œuvre n'est pas forcément une chose qui doit être contemplée (une image, une sculpture...), elle doit être pratiquée, utilisée. Puisque ma pratique partait du quotidien, de la vie quotidienne, de mes gestes, de mes habitudes, de mes « usages », pourquoi ne pas faire en sorte que mes œuvres y retournent ? Si les *infranuances* posaient directement la question du regard, de la perception et du ressentir, le *petit usage* au contraire ouvrait une pratique de la réappropriation et de l'action directe. Comment produire des nuances ? Comment faire du monde une immense boîte à outils où je viendrais puiser, prendre « voler » et défaire les habitudes, les manières de faire, en les déplaçant, les parasitant de l'intérieur ? J'ai repéré dans plusieurs de mes vidéos des gestes qui ouvraient ces mêmes formes de réappropriation. A la même époque j'ai été marqué par la lecture d'un livre de Michel de Certeau et la découverte de l'œuvre de Francis Alÿs. La convergence de ces





trois éléments m'a poussé à développer une approche de cet art de la discrétion que je cherchais à cartographier. Que ce soit les « *tactiques* » décrites par Certeau, les projets urbains d'Alÿs, ou de mes petites performances quotidiennes, il s'agissait toujours à la base d'usages communs, de manière de marcher, de lire, de cuisiner, etc. déviés de leur fonction initiale.

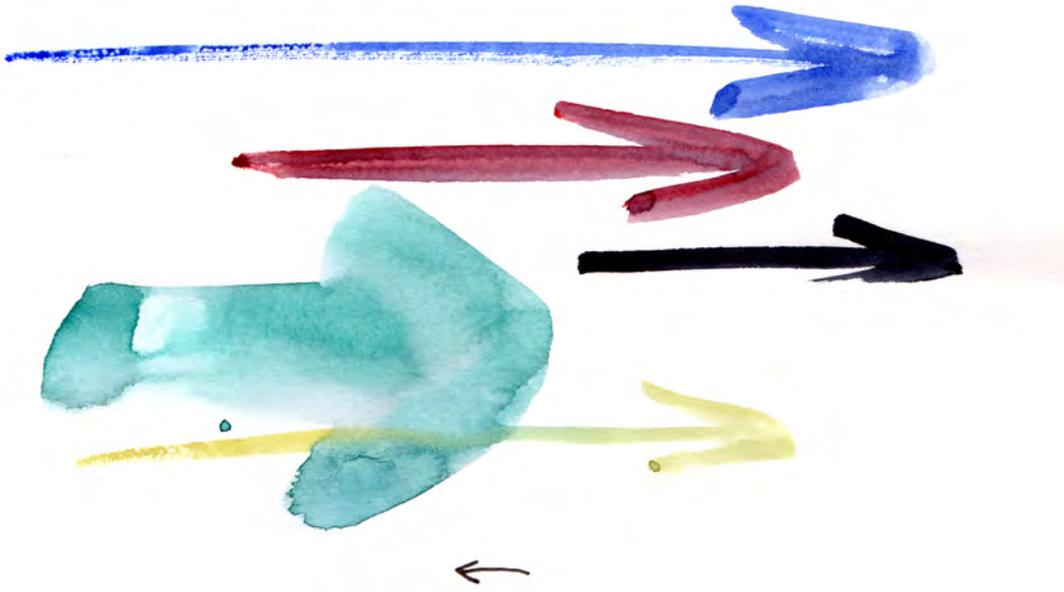
\*

Les *infranuances* sont des variations très fines et évanescentes. Pour mieux saisir ces *infranuances*, je me suis inventé des outils pour les pointer, les cerner et les rendre ainsi plus visibles au sein de mes photographies. Il s'agissait de craies, de poudre, de bande de papier ou autre. Au fur et à mesure, plutôt que de simplement saisir ces nuances, je me suis mis à les produire... Lorsque je rencontrais un lieu propice (un trottoir, un lieu abandonné, etc.), je produisais des signes discrets, infimes, que je prenais en photo avant de les laisser sur place. Il pouvait s'agir d'une trace, d'un peu de lait sur une plaque d'égout, d'un point de craie blanche sur un trottoir sale. La notion de jeu est devenue importante. Comment faire « jouer » les contextes que je rencontrais ? Comment rendre « amusante » une situation banale, et cela tout en restant discret ? Je me suis mis à m'approprier des gestes du quotidien et à les modifier légèrement. Si j'achetais du pain chez le boulanger, j'inventais une fausse petite annonce que j'accrochais prêt de la caisse, etc. Ces petites actions continuaient de s'exercer sur le terrain de la discrétion puisqu'elles étaient souvent imperceptibles et se fondaient dans ce qu'elles souhaitaient modifier de l'intérieur. Mais le concept *d'infranuance* n'était plus adéquat... Comme ces actions discrètes avaient pour point commun de toujours s'appuyer sur des usages préexistants, des manières-de-faire codifiées (marcher dans une manifestation, déposer une annonce, etc.) et de les modifier par la suite, pour les différencier des gestes quotidiens j'ai choisi le terme « *petit usage* ».

\*

666







« Vivre dans les escaliers »<sup>472</sup>

667

375

\*

Le quotidien est mon terrain de jeu favori. C'est là que j'aime à « cueillir » mes images. Il est donc normal que l'on retrouve parmi mes images un grand nombre de « motifs » récurrents du monde quotidien : transports en commun, repas, lessive, salle de bain, travail, etc. Le quotidien étant par définition ce qui se répète, ce qui transforme *tout*, peu à peu, en habitude, j'y trouve donc un terrain privilégié pour exercer mon aperception et saisir un maximum *d'infrances*. C'est parmi ces nombreuses *infrances* que je sélectionne celles qui me semblent les plus intrigantes, les plus pertinentes, les plus inattendues pour élaborer mes livres ou mes expositions. Mais l'*infrance* me place toujours en position de *spectateur*. Le monde apparaît à la marge de ces détails. Et le quotidien constitue plus le théâtre de mes flâneries qu'un véritable sujet en soi. Le monde, actif, changeant, politique, social est relégué au second plan. Il n'y a d'ailleurs presque aucun être vivant dans mes photographies (voir le recueil de photos *entre autre* qui accompagne cette thèse), simplement des objets immobiles et silencieux. Ce n'est pas le cas dans le cadre des images que je rassemble autour du terme de *petit usage*. Quand je décide par exemple, pour une vidéo, d'aller prendre mon petit déjeuner en plein milieu d'une voie rapide pour les voitures, l'absurdité de la situation me place en position d'acteur. Je m'approprie un geste quotidien (se nourrir) pour le déplacer, le « décoder », et le replacer dans un nouvel usage, un *petit usage*. D'autres petits usages sont plus clairement politiques comme l'organisation d'une bibliothèque éphémère lors d'une biennale du livre d'artiste. D'autres relèvent tout simplement de la ruse et des pratiques urbaines collectives comme ces installations de bouts de bois qui ponctuent la ville (et qui serve à garder une place de parking pour soi). Il s'agit à chaque fois d'une forme de chapardage, de braconnage, de petite reprise de pouvoir dans un quotidien fait de contrainte et d'obligations implicites. C'est pourquoi on retrouve de manière presque systématique des usages (des grands usages) à l'origine de ces petites performances, « action de passage, ainsi que cet art de l'intime fleurissant alors, où

668

472 Perceval George, *Espèces d'espaces*, *op.cit.*

61 l'on se règle sur des expériences du quotidien telles que se laver, faire l'amour, partager un repas avec des amis, faire une rencontre<sup>473</sup> ». Le *petit usage* pousse à observer le quotidien en ethnologue, avant de l'investir en aventurier.

\*

669 Le « *petit usage* » produit une sorte d'argot permanent. Il tord la « langue majeure » et produit une  
623 « langue mineure », une pratique déviante dans la langue elle-même.

\*

670 Il y a quelques années, mon amie et moi nous trouvions dans un cortège lors d'une manifestation à Toulouse. Alors que le cortège suivait son chemin au travers du boulevard nous avons improvisé, *pour faire passer le temps*, des manières de marcher dans la foule... D'abord de manière très lente. Puis en mettant les pieds l'un devant l'autre (comme un enfant jouant à « chou-fleur »). Ou encore en slalomant à travers la foule, en mimant les gestes d'une personne située devant nous... Ce sont des exemples discrets de détournement d'une manière de marcher. Les espaces, les architectures, les situations quotidiennes sous-tendent toujours des discours. Ces discours se manifestent par des manières-de-faire, ce que Brecht appelle les « grands usages ». Certaines de mes actions me donnent l'impression de venir de la contrainte elle-même. Ces petites actions sont comme des petites résistances discrètes logées dans un discours dominant.

\*

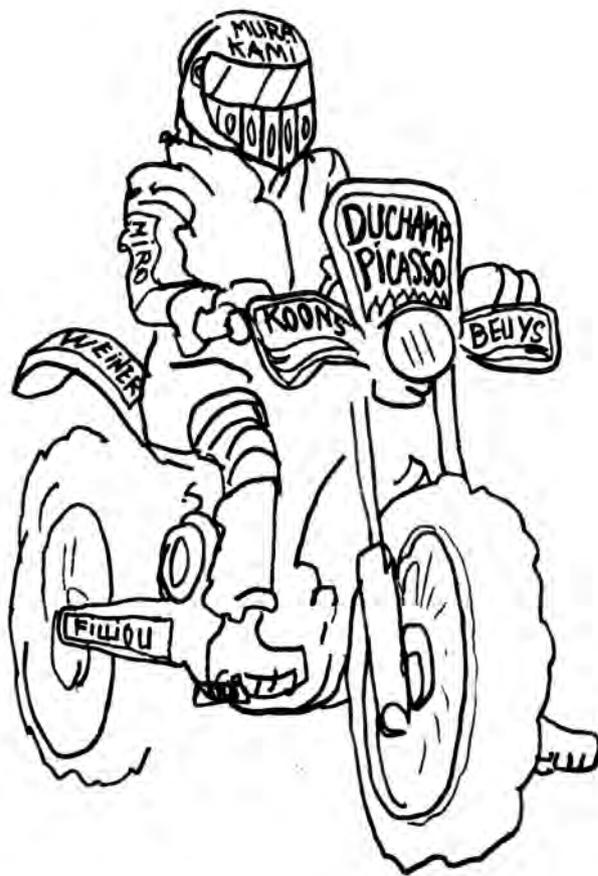
671 Dans sa leçon inaugurale au collège de France, Roland Barthes<sup>474</sup> retrace l'évolution que la sémiologie a connue depuis les années cinquante. Il indique que ce projet d'une *science des signes* portait avec elle la possibilité d'une critique sociale et que Sartre, Saussure, aussi bien que Brecht devaient se rejoindre dans ce projet. Il est intéressant de noter que ce projet prenait racine dans une réflexion sur Brecht :

« Il s'agissait en somme de comprendre (ou de décrire) comment une société produit des stéréotypes, c'est-à-dire des combles d'artifices, qu'elle consomme ensuite comme des sens innés, c'est-à-dire des combles de nature. La sémiologie (ma sémiologie du moins) est née d'une intolérance à ce mélange de mauvaise foi et de bonne conscience qui caractérise la moralité

473 Ardenne Paul, *L'expérience*, *op.cit.* p.13

474 Je cite ce texte d'après la retranscription qu'en a donné *Le Monde*, 9-10 janvier 1977.





générale et que Brecht a appelé, en s'y attaquant, le grand usage. La langue travaillée par le pouvoir : tel a été l'objet de cette première sémiologie. »<sup>475</sup> 620

\*

Par le terme de Grand Usage, Brecht désigne non seulement les mots d'ordre qui traversent une époque, mais également la manière dont ils s'incarnent dans une manière-de-faire, dans un « gestus ». Le discours, la langue et le pouvoir s'incarnent ainsi en définitive dans des habitudes et des gestes que nous actualisons sans y penser. 672  
151

\*

Lorsque je regarde la télévision, ou que j'achète le dernier livre d'un auteur à la mode je me glisse dans un usage. Le « grand usage » formulé par Brecht implique donc de se positionner dans un champ de force. On peut être pour ou contre. Accepter une forme de consommation ou la refuser. Mais cette opposition me semble trop manichéenne. Il y a une autre possibilité qui consisterait à s'appropriier un usage, à le faire sien de manière discrète, à défaire le rapport de force (à le tourner à son avantage) sans que cela se voie, à faire du grand usage un *petit usage*. On redevient alors l'acteur des signes et des formes que l'on reçoit, on les fait siennes, on les dit avec ses propres mots, selon les circonstances qui se présentent. Cette manière de faire a été magnifiquement analysée par Michel de Certeau dans *L'invention au quotidien* : 673  
« Ces éléments (réaliser, s'approprier, s'inscrire dans des relations, se situer dans le temps) font de l'énonciation, et secondairement de l'usage, un noeud de circonstances, une nodosité indétachable du « contexte » dont abstraitement on le distingue. Indissociable de *l'instant* présent, de circonstances *particulières* et d'un faire (produire de la langue et modifier la dynamique d'une relation), l'acte *de* dire est un usage de la langue et une opération *sur* elle. On peut tenter d'en appliquer le modèle sur beaucoup d'opérations non linguistiques, en prenant pour hypothèse que tous ces usages relèvent de la consommation »<sup>476</sup>.

\*

Ce *petit usage*, Certeau le nomme *tactique*. Mais qu'est-ce qu'une *tactique* ? 675

475 Barthes Roland dans Le Monde, 9-10 janvier 1977

476 de Certeau Michel, *op.cit.* p.56

## 1. Tact et tactiques

676 À partir de 1974, Michel de Certeau alors enseignant en Anthropologie à Jussieu assure un séminaire de troisième cycle. Il compose une équipe de chercheurs et un financement pour explorer des formes de pratiques collectives invisibles, parce que discrètes et peu étudiées dans le champ de l'anthropologie classique. Le but est d'explorer le monde quotidien et ordinaire pour repérer des formes, des manières-de-faire qui, sans renverser l'ordre établi, en freinent la marche. « Ce travail a donc pour objectif d'explicitier les combinatoires d'opérations qui composent aussi (ce n'est pas exclusif) une "culture", et d'exhumer les modèles d'action caractéristiques des usagers dont on cache, sous le nom pudique de consommateurs, le statut de *dominé* (ce qui ne veut pas dire passif ou docile). Le quotidien s'invente avec mille manières de *braconner*. »<sup>477</sup> Par opposition à une résistance frontale et armée, à une lutte des classes explicite, Certeau observe et décrit les mille petites actions disséminées dans le quotidien et qui permettent à tout un chacun (l'« homme de la rue ») de renverser (au moins temporairement) sa position de dominé. Concrètement, il s'agit de repérer parmi toutes les actions qui composent notre quotidien (dans sa plus évidente banalité) les braconnages faisant dévier les habitudes pour inventer une forme singulière. De la manière de marcher en ville en se libérant du poids de l'urbanisme, aux cuisines des restes, en passant par la lecture du journal et les rites de discussion. Les individus mettent en œuvre des *tactiques* et des stratégies au quotidien pour échapper à la contrainte d'une société de consommation et de modernisation intense (celui des trente glorieuses). Certeau s'appuie sur la notion de dispositif inventée par Foucault pour l'élargir. Il invente alors le terme de *contre-dispositif*.

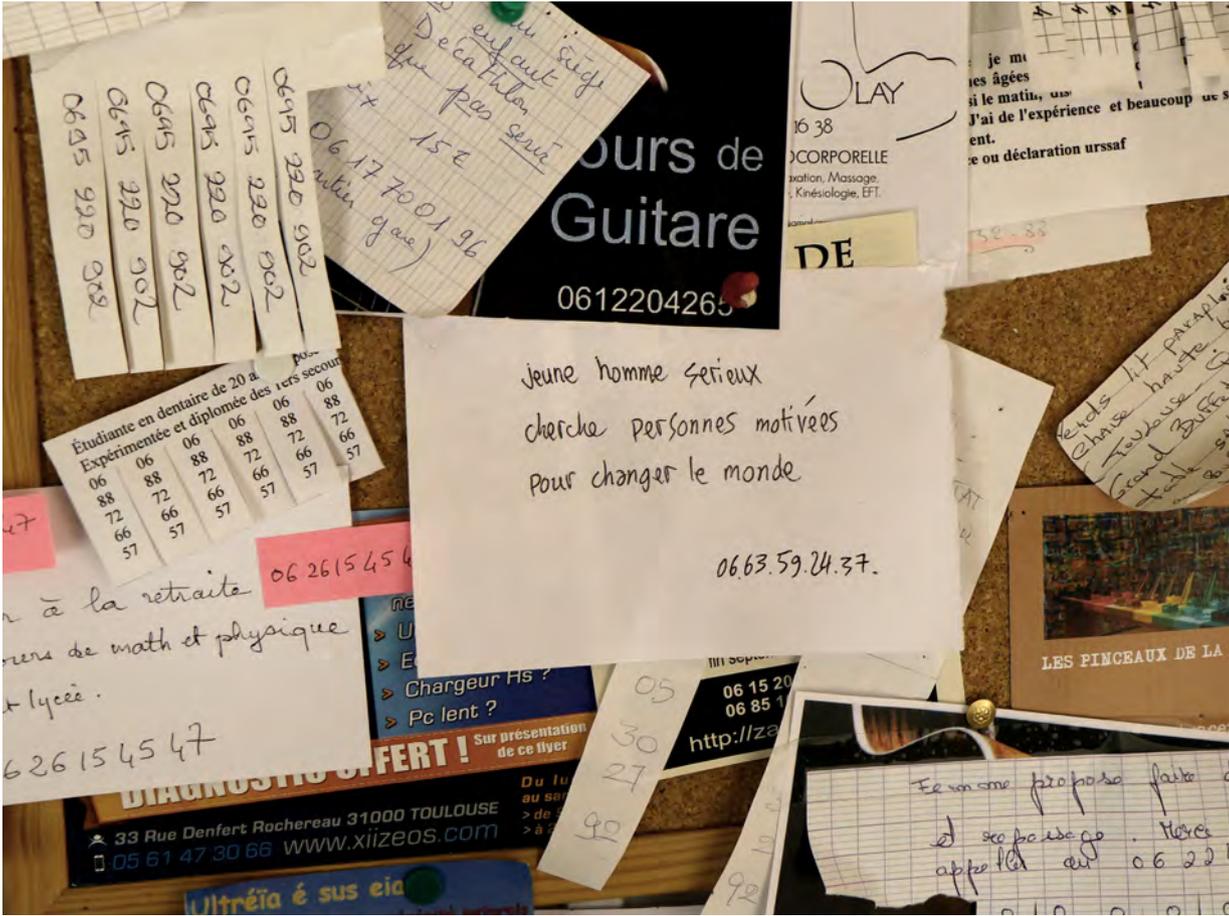
488

334

\*

677 Il y a quelques années j'ai réalisé des actions discrètes. Face à un mur de petites annonces, j'ai eu l'envie d'en écrire une à mon tour (alors que je n'en avais pas l'utilité). Plutôt que de chercher un emploi ou vendre un appartement j'ai inscrit ce message suivant sur un papier : « jeune homme sérieux cherche personnes motivées pour changer le monde. 0663592437. » Cette action sans être cynique était humoristique. Mais elle participait de cette envie de m'appropriier le quotidien en partant d'énergie locale. Tout comme le « tacticien » décrit par Certeau, je partais d'une pratique existante, d'un usage, pour ensuite dériver en lui donnant un nouvel usage.

477 *ibid.* p.36





Quand je fais du surplace en marchant à l'envers sur un tapis roulant, quand je déplace une pomme en la glissant discrètement parmi les oranges, quand je dessine sur la télévision, je me réapproprie des usages et des manières-de-faire déjà établies pour les décaler et me les réapproprier. Beaucoup de mes images sont des jeux d'enfant permettant de dévier un mot d'ordre. Ce sont des ruses, des formes primitives consistant à donner l'illusion de l'obéissance. Certeau différencie dans son ouvrage *la stratégie* et *la tactique*. Le stratège est du côté du pouvoir. Il fait appel à son capital (ses armes, ses « positions », etc.) et affronte ses adversaires. Il privilégie le face-à-face. À l'inverse le tacticien est démuné et doit jouer avec ce dont il dispose sur le moment. Sa force tient à sa capacité à tromper l'adversaire et à faire diversion. « Ce qui distingue les unes des autres (les *tactiques*), ce sont des *types d'opérations* en ces espaces que les stratégies sont capables de produire, quadriller et imposer, alors que les *tactiques* peuvent seulement les utiliser, manipuler et détourner »<sup>478</sup>. Le stratège fait front quand le tacticien se fait discret et attend son heure. Il me semble que ce que j'appelle le *petit usage* est très proche de la définition de la *tactique* selon Certeau.

La *tactique* présente plusieurs caractéristiques :

1/ elle détourne un ordre (institué dans des lieux de pouvoir et incarné dans des usages, des manières-de-faire). Par exemple, la ville est un espace quadrillé, ordonné, réglementé. Tactiquement, le flâneur accueille cet ordre préexistant pour le faire parler (et lui faire dire autre chose). Le flâneur fait bouger la ville de l'intérieur.

2/ la *tactique* est anonyme. On ne la signe pas. Elle n'a pas de source en nous-mêmes. Le tacticien, modestement, discrètement, s'approprie un usage, le modifie et le renvoie dans son environnement. Il fonctionne comme la rumeur.

108

\*

Étant donné que la pratique de la discrétion est directement liée au quotidien, un grand nombre des domaines évoqués par Certeau me sont familiers. Je travaille avec les matériaux et les situations qui se présentent à moi. Aussi de nombreuses images sont faites avec des aliments (cuisine), des marches (flânerie), des livres (lecture), des sorties au marché, des manifestations, des repas, des habits, etc.

678

\*

« Dans l'immense corpus rhétorique consacré à l'art de dire ou de faire, les sophistes ont une place privilégiée, du point de vue des *tactiques*. Ils avaient pour principe, d'après Corax, de rendre

679

478 *ibid.* p.51

« la plus forte » la position « plus faible » et ils prétendaient posséder l'art de retourner le pouvoir par une manière d'utiliser l'occasion. »<sup>479</sup>

\*

680 Puisque le *petit usage* implique de s'approprier ce qui nous gêne ou nous oppresse, pourquoi ne pas partir des choses qui nous sont les plus désagréables aujourd'hui pour en inverser la mécanique, se l'approprier ?

Par exemple :

-monter une entreprise, une SARL pour maximiser les profits de vente de mes oeuvres.

-Flatter les mécènes.

-Devenir policier ou conseiller en placement financiers.

-Etre embauché chez France Telecom.

-Obtenir une dédicace de Jeff Koons.

-Acheter une action à la BNP Paribas et flatter outrageusement son patron en prenant la parole à l'assemblée annuelle des actionnaires

-...

\*

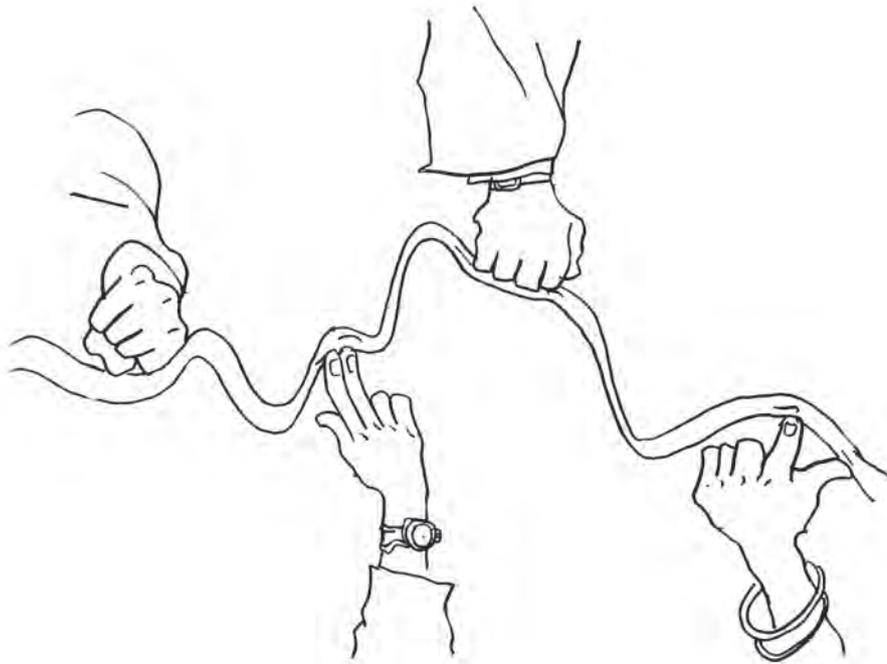
681 Dans *surveiller et punir*, Michel Foucault substitue à l'analyse des appareils qui exercent le pouvoir (c'est-à-dire les institutions) celle des « dispositifs » qui ont réorganisé discrètement le pouvoir. Ces dispositifs sont constitués de petites choses, des gestes, de détails redistribuant malgré tout l'espace et son usage. Mais s'il est vrai que « partout s'étend et se précise le quadrillage de la "surveillance", il est d'autant plus urgent de déceler comment une société entière ne s'y réduit pas ; quelles procédures populaires (elles aussi "minuscules" et quotidiennes) jouent avec les  
374 mécanismes de la discipline et ne s'y conforment que pour les tourner <sup>480</sup>»

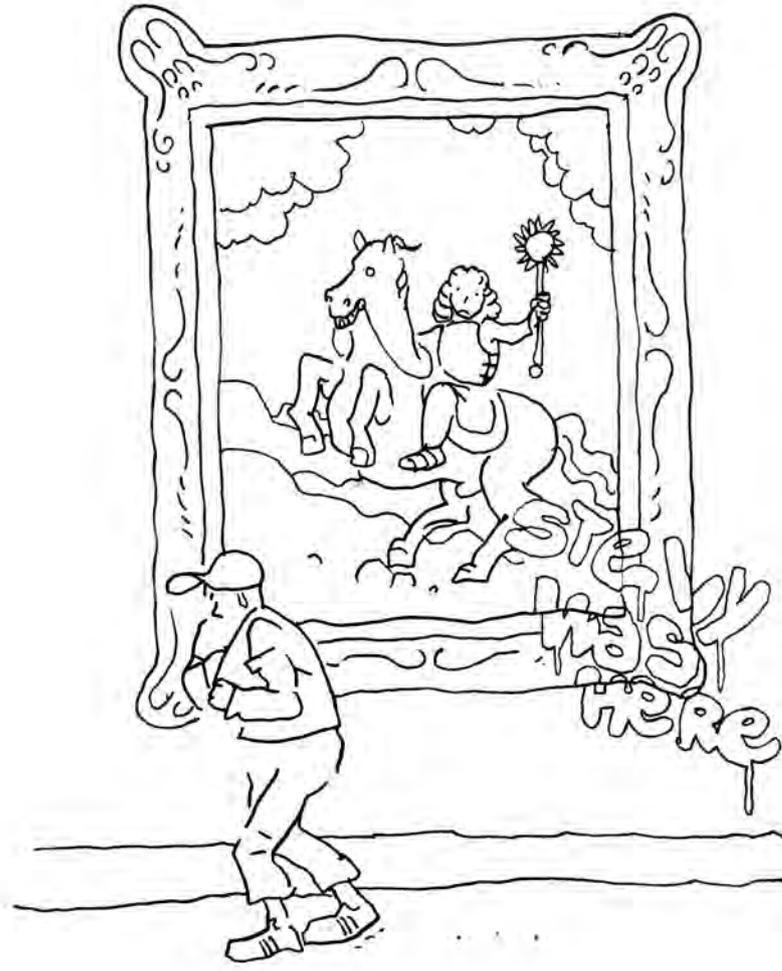
\*

682 Des procédures de taille plus réduite ont été élaborées en jouant sur les détails et ont redistribué l'espace pour mettre en place une surveillance généralisée. Michel de Certeau, tout en rendant hommage au travail de Foucault, défend que ces procédures sous-jacentes, ces *tactiques* divergentes ne sont pas limitées aux appareils répressifs, mais concernent également les usages

479 *ibid.* p.48

480 *ibid.*, p.40





et les pratiques communes. Entre les mailles trop larges d'une discipline globale et centralisée vivent et perdurent des pratiques, qui, sans remettre radicalement en cause l'équilibre général des rapports de forces, défient l'ordre général. Elles constituent une forme de résistance non dite, de réticence subtile et discrète aux injonctions de la norme. L'ensemble de ces pratiques *tactiques* dessine un territoire fait de pirouettes, de figures inattendues se jouant des habitudes et des règles de jeu. « Beaucoup de pratiques quotidiennes (parler, lire, circuler, faire le marché ou la cuisine, etc.) sont de type *tactique*. Et aussi plus généralement, une grande partie des “manières de faire” : réussite du “faible” contre le “fort” (les puissants, la maladie, la violence des choses ou d'un ordre, etc.) bon tour, art de faire des coups, astuces de “chasseurs”, mobilité manœuvrière, simulations polymorphes, trouvailles jubilatoires, poétiques autant que guerrières. Les *tactiques* de de Certeau renvoient à une manière d'être et de faire qui louvoie avec les figures classiques de l'action. Ils n'agissent pas au travers d'un programme, d'un projet, cherchant les moyens adéquats en vue d'accomplir tels ou tels effets. Ils s'effectuent discrètement dans le tissu de la vie quotidienne en s'appuyant largement sur les circonstances, les moyens du bord, les conditions du moment. Les *tactiques* ne fondent pas, n'érigent pas, mais parasitent, court-circuitent, dévient et détournent les signes dominants afin de réintroduire du jeu dans la mécanique des dispositifs de pouvoir. Ces performances opérationnelles relèvent des savoirs très anciens. Les Grecs la désignaient par la *mètis* »<sup>481</sup>.

101

## 2. La *mètis*

La *mètis* rappelle le neutre de Barthes ou l'inframince de Duchamp. Elle est « comme le dessin chatoyant d'un tissu »<sup>482</sup>, changeante et imprévisible. Elle est le pendant, dans le domaine de l'action et de l'usage de *l'infranuance*.

683

403

\*

À l'origine la *mètis* désigne chez les Grecs l'habileté de l'artisan. Mais cette habileté rejoint une forme d'intelligence pratique, vive et mobile capable de mettre en jeux des savoirs inattendus, échappant à la grille philosophique du *logos*. Cela concerne le chasseur rusant avec l'animal, le navigateur se déplaçant « à vue », le politicien ou le sophiste jouant des figures de style et de l'éloquence pour mieux rendre son discours efficace...

684

481 Detienne Marcel et Vernant Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence, La mètis des grecs*, Paris, Champ Essais, 1974., p.39

482 de Certeau Michel, *op.cit.*, p.54

Traditionnellement représentée par le renard et le poulpe, la *mêtis* se confond avec la ruse, l'art de tromper son adversaire et d'user de formes changeantes selon les situations et les besoins du contexte. Dans la Grèce antique, à la base du *logos* tel qu'il sera défini par Platon et Aristote on trouve le principe d'identité : A=A. Une chose est ce qu'elle est et ne peut pas être ce qu'elle n'est pas. Ainsi l'Idée grecque suppose l'adéquation entre le concept et ce qu'il désigne. Elle relève de l'Être, de l'un, du limité et de l'immuable.

À l'inverse, le *devenir* est mouvant, multiple et infini. Il ne peut être défini et oscille d'un extrême à l'autre sans se conformer à une identité spécifique. « Pour s'orienter dans le monde du changement, de l'instable, pour maîtriser le devenir en jouant avec lui, l'intelligence doit se faire elle-même mouvance, polymorphie, retournement, feinte »<sup>483</sup> La *mêtis* est donc cette mobilité de l'esprit et du corps qui permet de jouer avec les conditions, toujours fluctuantes, du monde et du quotidien. Elle permet de dépasser les contraintes et les conditions objectives de la défaite. Ulysse, figure emblématique de la *mêtis* grecque, n'est jamais le plus fort, mais triomphe de ses adversaires par l'usage inventif de techniques inattendues. Le rusé est prudent, attentif, farceur, ingénieux, fin, discret, délicat, infidèle si nécessaire. Pour triompher, il sait se mettre à la place de l'autre pour mieux le submerger, le devancer ; n'ayant pas d'identité figée, celui qui sait faire usage de la *mêtis* est aussi ouvert à l'autre, à sa différence fondamentale. Cette pensée pratique et mouvante a été longtemps dénigrée par la philosophie occidentale plus encline à définir les caractéristiques ontologiques des Êtres. On la retrouve par contre sous des formes diverses en Chine où la pensée du « changeant » et du devenir (Taoïsme, Bouddhisme, Confucianisme...) a été au cœur de l'éthique du sage<sup>484</sup>.

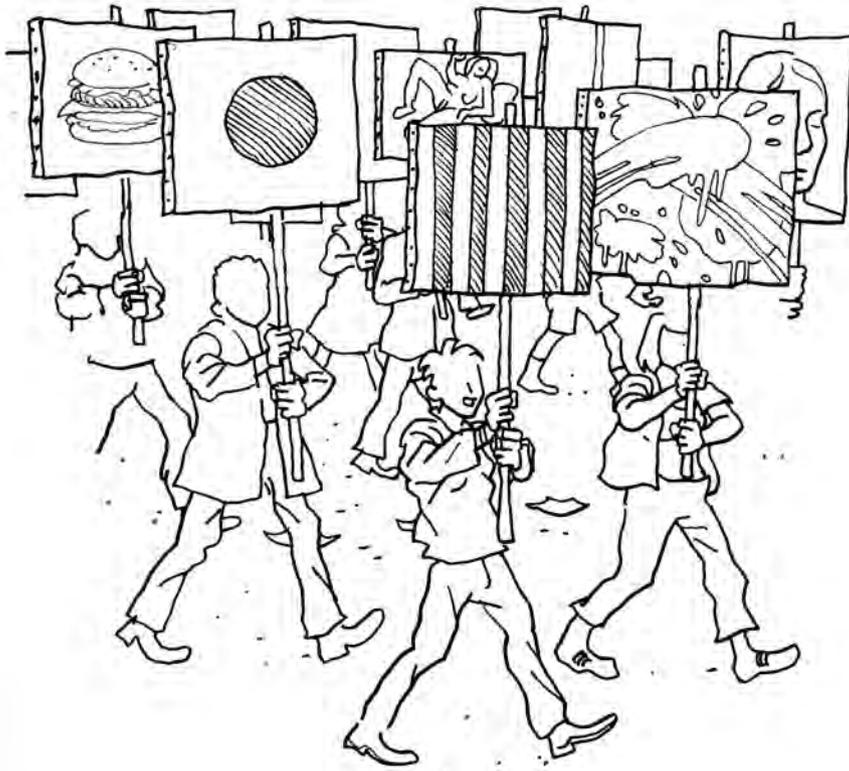
Pourtant la ruse, la *mêtis* n'ont jamais disparu du paysage occidental et un spectateur attentif saura retrouver sa manifestation discrète dans nos villes et dans les parties les plus infimes de notre quotidien. Marcel Détienné et J-P. Vernant développent dans leur livre *Les ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs*<sup>485</sup>, le concept de *mêtis* tel qu'on le trouve chez les Grecs. Le livre est consacré à une forme d'intelligence « toujours immergée dans une pratique », où se combinent « le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité, des habiletés diverses, une expérience longuement acquise »<sup>486</sup>. D'une extraordinaire « stabilité » d'un bout à l'autre de l'hellénisme, bien qu'absente de l'image (et de la théorie) que la pensée grecque a construite d'elle-même, la *mêtis* est proche des *tactiques* quotidiennes par « ses tours de main, ses adresses et ses stratagèmes » et par l'éventail des pratiques qu'elle embrasse, depuis le savoir-faire jusqu'à la ruse ».

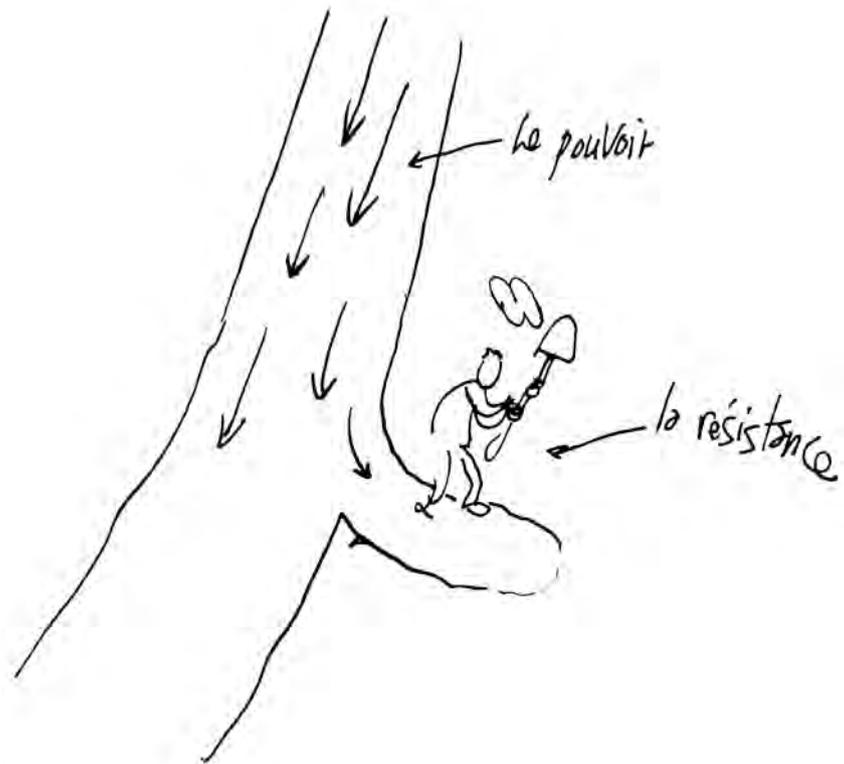
483 Detienne Marcel et Vernant Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence, La mêtis des grecs, op.cit.*

484 Jullien François, *Les transformations silencieuses, op.cit.*

485 Detienne Marcel et Vernant Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence, La mêtis des grecs, op.cit.*

486 *ibid.* pp.9-10





Il est donc très difficile de donner une définition arrêtée de ce concept, car il est utilisé dans des domaines extrêmement variés (de l'agriculture, la navigation, la chasse, la guerre, en passant par l'artisanat ou la rhétorique). On peut toutefois trouver quelques qualités fondamentales à la *mètis* :

1/ dans le domaine de l'action, la *mètis* est avant tout un *savoir pratique*. Elle permet de parvenir à ses fins, alors que l'on dispose de peu de moyens. « C'est un principe d'économie : avec le minimum de force, obtenir le maximum d'effets.<sup>487</sup> » Ce principe « économique » est le prolongement dans le domaine des usages (de la praxis) de la discrétion dans le domaine de l'art. Agir avec peu, cacher ses intentions pour parvenir à ses fins. S'immerger dans le monde changeant des apparences.

La *mètis* définit aussi une esthétique. Produire beaucoup d'effets avec peu de moyens est le programme de la poésie et du chant dans l'art classique.

2/ elle permet des retournements de situations. Dans un combat la *mètis* permet de rebattre les cartes en permanence. « On peut considérer la *mètis* comme ce qui amène la fraude ou, au contraire, comme ce qui crée la surprise et la revanche du plus faible »<sup>488</sup>

3/ La *mètis*, c'est l'affût, l'attention, la prudence, l'homme qui épie pour frapper l'adversaire au moment le plus inattendu. Épier, en grec, est un terme qui s'emploie aussi bien à la pêche qu'à la chasse et à la guerre.

4/ un troisième caractère qu'Homère prête à la *mètis*, c'est qu'elle est toujours multiple comme l'est symboliquement Ulysse, qui ne manque jamais de ruse et sait tout faire. Elle est « comme le dessin chatoyant d'un tissu, une lame d'épée qui jette un éclat, le dos moucheté et brillant du serpent »<sup>489</sup>. La *mètis* s'exerce dans un monde changeant, chatoyant, ondoyant.

5/ la *mètis* permet de s'adapter à toutes les situations. Elle est comme le poulpe, « aussi souple et fluide que l'eau où il se déplace, le poulpe épouse les formes des rochers auxquels tour à tour il s'attache »<sup>490</sup>

587

\*

Le 7 novembre 1997 Gianni Motti a pris part à la 53e session de la Commission des Droits de l'Homme à l'ONU de Genève. Il a pris la place du délégué indonésien absent ce jour-là<sup>491</sup>. Au moment du vote de la 48e résolution, Motti est intervenu en faveur des minorités ethniques. Plusieurs représentants indo-américains se sont alors ralliés aux propositions du « délégué

685

487 de Certeau Michel, *op.cit* p.125

488 Vignaux, *op.cit.* p.9

489 *ibid.* p.10

490 Detienne Marcel et Vernant Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, *op.cit* p.145

491 « ONU », intervention, 1997, 53<sup>ème</sup> session de la Commission des Droits de l'Homme, ONU, Genève

613 indonésien » et ont quitté l'assemblée en signe de protestation. La séance a été momentanément suspendue.

\*

686 Inventer des proverbes  
626 Tenter de les disséminer autour de soi

\*

687 En 2008, Fayçal Baghriche réalise une performance à la sortie du métro du Louvre : *Philippe*. Prolongeant son exploration des gestes et des manière-de-faire issus de petits métiers parisiens (vente à la sauvette, combines, ruses, etc.) Fayçal Baghriche installe un mannequin déguisé en pharaon égyptien. « En gros, c'est l'histoire d'un gars qui est en échec professionnel. Philippe, 2008, c'est la prise en main : le moyen de gagner de l'argent par la débrouille, la petite arnaque. <sup>492</sup>» Les gens pensant qu'il s'agit d'un acteur, immobile, réalisant un performance comme on en voit souvent dans les lieux touristiques, se font prendre en photo devant l'effigie et déposent de l'argent. Derrière la dimension comique de cette vidéo, il y a un véritable discours sur la dévotion moderne, ces touristes donnant l'impression de déposer une offrande devant un dieu sans réelle consistance, pure fiction cultu(r)elle. On voit ainsi apparaître la permanence d'un geste dévotionnel (l'offrande) sous des formes diverses. « L'art de Fayçal Baghriche ressemble à ces frêles battements d'ailes de papillon, capables de déclencher des cataclysmes climatiques majeurs. Avec une apparence de désinvolture, armé des moyens les plus précaires, il s'attaque aux plus graves questions politiques et morales. »<sup>493</sup> Cette action correspond à ce que j'appelle le *petit usage*. Fayçal Baghriche s'approprie dans un premier temps une pratique populaire, un usage (gagner des sous par un petit spectacle de rue) avant de le détourner et de produire ainsi un sens nouveau pour le spectateur de la vidéo. L'acte de dévotion religieuse est remplacée par une dévotion moderne tournée vers l'oeuvre d'art et la (fausse) performance de l'artiste de rue.

380

« Le leurre, la feinte, la mystification produisent un délai, un temps d'attente avant que le caractère burlesque de la situation n'éclate comme un fou rire. C'est ce moment précis, mais variable, de chute, de rupture, de « choc », où il devient possible de « faire l'expérience de sa propre subjectivité et des différentes temporalités à l'oeuvre. Parce que l'on peut en rire, Fayçal Baghriche fait du

492 Detton Keren, *Fayçal Baghriche au Quartier*, Quelque chose plutôt que rien, <http://www.zerodeux.fr/special-web/faycal-baghriche-au-quartier/>

493 *ibid.*



Gianni Motti, *ONU*, 1997



Fayçal Baghrich, *Philippe*, 2008

## Mélanger des proverbes

Pierre qui roule fait déborder  
le vase

Deux vaut mieux que tuer  
la peau de l'ours

leurre un véritable outil critique, et la condition même d'une théâtralité contemporaine. »<sup>494</sup>

109

\*

Parler un dialecte incompréhensible aux caissières des galeries Lafayette

688

\*

230. Tact et tactique

689

Tact and tactics<sup>495</sup>

\*

J'ai fait une petite vidéo un jour pendant la publicité à la télévision. J'ai pris mon crayon et j'ai commencé à dessiner directement sur l'écran en tentant de saisir des lignes au fur et à mesure qu'elles apparaissaient. Cette petite action me permettait de « prendre le dessus » en redevenant acteur de l'image. Souvent le spectateur est considéré comme un personnage passif, recevant les signes qu'on lui envoie. Mais qui sait ce qui se passe dans la tête des uns et des autres ? L'usage veut que le spectateur soit un récepteur (récepteur de signes, d'informations...) et donc un consommateur. Mais dans le silence du poste de télévision, chacun invente pour lui-même un *petit usage* intime. « Par exemple, l'analyse des images diffusée par la télévision (des représentations) et des temps passés en stationnement devant le poste (un comportement) doivent être complétée par l'étude de ce que le consommateur "fabrique" pendant ces heures et avec ces images. <sup>496</sup>» À une production rationalisée, expansionniste autant que centralisée, bruyante et spectaculaire, répond une *autre* production : elle est « rusée, elle est dispersée, mais elle s'insinue partout, silencieuse et quasi invisible puisqu'elle ne se signale pas avec des produits propres, mais en manières *d'employer* les produits imposés par un ordre économique dominant <sup>497</sup>».

690

Pour finir cette thèse, je souhaite présenter un projet qui prolonge cette logique du *petit usage* en l'appliquant à un contexte particulier. En aout 2001, j'ai été invité à réaliser une exposition à Pollen, une structure basée à Monflanquin et proposant des résidences d'artiste. À la même époque, le village accueillait une biennale du livre d'artiste. L'exposition devait se tenir en même temps que

494 *ibid.*

495 Duchamp Marcel, *A l'infinif, op.cit.* p.136

496 de Certeau Michel, *op.cit.* p.37

497 *ibid.* p.37

la biennale, cette dernière prenant place à quelques centaines de mètres du lieu d'exposition. Ce type d'événement regroupe souvent des éditeurs de livres s'adressant essentiellement à des bibliophiles. Les reliures sont précieuses et les tirages limités. Les spectateurs qui déambulent dans ces foires sont donc amenés à porter aux livres le même respect qu'il porte aux œuvres traditionnellement accrochées aux murs d'exposition et à ne pas feuilleter ces beaux objets, pourtant à l'origine faits pour être lus. En réaction à ce que je considère comme un contresens (la réification du livre en œuvre d'art numérotée), j'ai proposé de concevoir, parallèlement à la biennale, une exposition temporaire ayant lieu dans la salle d'exposition de Pollen sous forme d'un cabinet de lecture. J'ai donc demandé aux habitants du village de me prêter un livre pour la durée de l'exposition, quel que soient ce livre et la raison de son choix. Je me chargeais ensuite d'établir un catalogue et de réaliser un espace de consultation, une « bibliothèque éphémère » au sein de la galerie. En proposant à l'ensemble du village de participer à cette bibliothèque éphémère, il s'agissait de convoquer un autre rapport au livre. Cette simplicité du dispositif permettait de créer un contrepoint. Là où la biennale affirmait un rapport contemplatif à l'objet d'art, je soutenais que le livre devait être un objet d'usage, de parole et d'échange. Un objet multiple aussi où le lecteur compte autant que l'auteur (le catalogue de cette bibliothèque est d'ailleurs trié par nom de prêteur...). Plutôt que de miser sur la valeur de l'objet patrimonial et du « beau » livre, il s'agissait d'interroger notre rapport individuel au livre. L'intérêt de cette bibliothèque éphémère, une fois tous les livres rassemblés, ne tenait plus à la qualité intrinsèque des ouvrages, mais à la manière dont ils avaient été lus, investis, et choisis.

### 3. La bibliothèque éphémère

691 Les livres que l'on pouvait trouver dans la *Bibliothèque éphémère* venaient d'horizons très variés : d'un vieux registre d'archives historiques datant du XIX<sup>e</sup> siècle, à un album photo de voiture de formule I, en passant par Proust ou le dernier livre de Marc Levy. La salle d'exposition s'est vite transformée en cabinet de lecture, les habitants se réappropriant ce lieu finalement assez proche d'eux. En reprenant la définition de Marc Augé et Leszek Brogowski, je dirais volontiers que cette espace était un « non-lieu ». Comme l'indiquait Marc Augé à propos de ce concept, il s'agissait bien d'un lieu de transit éphémère. Et comme le proposait Leszek Brogowski, il s'agissait d'une « infiltration » de l'art dans la vie. L'expression « non-lieu » a été inventée par un ethnologue, Marc Augé, dans son livre *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*<sup>498</sup>. Elle désigne des lieux de transits produits par notre modernité (voies rapides, aéroports, échangeurs, centres

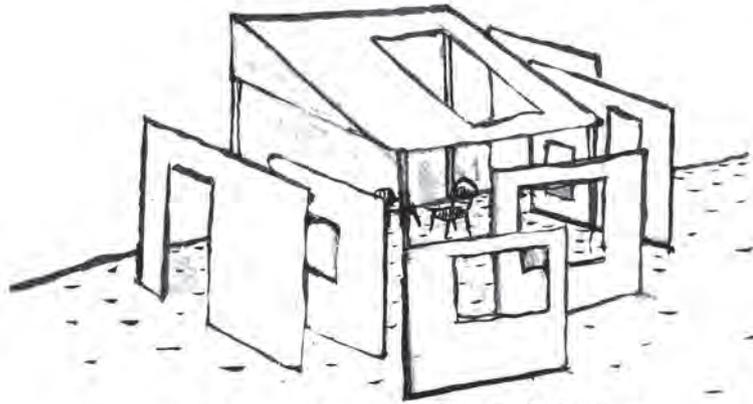
498 Augé Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Ed. Du Seuil, 1992, p.48



Quentin Jouret, *La bibliothèque éphémère*, 2001, Monflanquin

Numé	Dénominatio	Nom	Prénom	Auteur	Titre 1	position
	Association	4 cantons		P. Deffontaines	La moyenne Garonne	26a
	Monsieur	Albesa	Christophe		Renaissance Italienne	21b
		Anonyme	A. Dumas		Le Comte de Monte-cristo	16c
	Monsieur	Beck	Raymond	J. Livingston	Le Goéland	3c
	Monsieur	Bérini	Driss	B. Brecht	La vie de galilée	27c
	Monsieur	Bérini	Briss	Bertolt Brecht	La vie de Gallée	27c
	Monsieur	Bertrand	Claude	Calvo	La bête est morte - Edmonde C. RAUX & un dessin d'artist	16c
	Madame	Blotière	Solange	J. Orieux	Catherine de Médicis	20a
	Monsieur	Blotière	Maurice	P. Terbois	Locographie	13c
	M	Blotière	Maurice	C. Hamilton Ellis	Le train	13c
		Boissière		Céline	Mort à crédit	18a
		Boissière		G.G.Garcia Marquez	Cien anos de soledad	18a
	Monsieur	Boissière	Péire	Joan Bodon	La estela del centenari	18a
		Boissière			Bobo (2 histoires)	18a
	Madame	Boudet	Pascale		Cas de figure	5a
		Boulangé			Le destin des Malou	4c
		Boulangé			Au bout du rouleau	4c
	Madame	Boulangé	Lucie	G. Simenon	La neige était sale	4c
		Coudrain		Loustal	La couleur des rêves	24c
		Coudrain			Vivre magazine n°5 et 6	24c
		Coudrain		Loisel-Letendre	La quête de l'oiseau du temps	24c
		Coudrain		P.Coelho	Le pèlerin de compostelle	24c
	Madame	Coudrain	Sophie	J.Irving	Le monde selon Garp	24c
		Coudrain		M.Dieuzaide	...être flamenco	24c
	Monsieur	Davoult	Guy	A. Artaud	Oeuvres complètes	18b
	Monsieur	Davoult	Guy	C.H. Kane	Les gardiens du temple	18b
	Monsieur	Driffert	Denis		Tratado d'Alfonsina	21

\* Maison (?) - joyeux (étudiant) - ouverte - lumière - fermée - discussion -  
~~près~~ - fermée - loin - ombre - chacun - repas (soir) - etc



- Plus simple à réaliser
- Moins cher?
- Plus sûrement (cf administration).

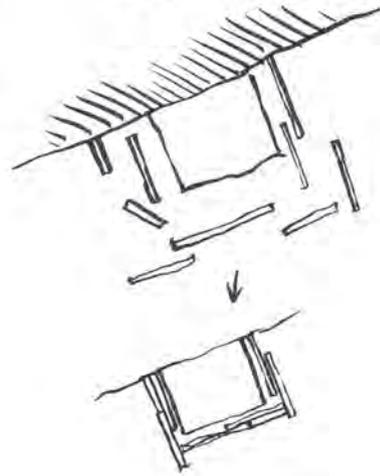
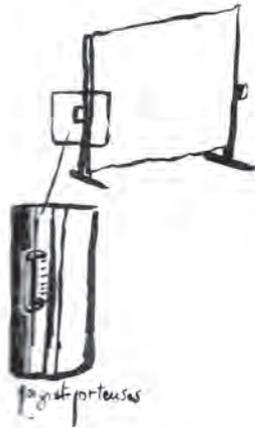
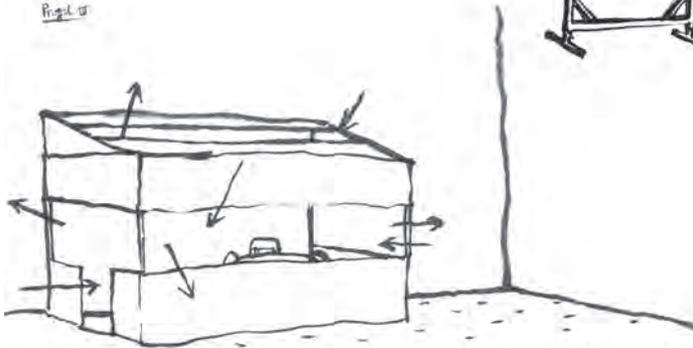
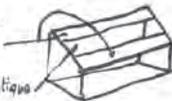


Fig. 10



Pour le toit :  
 - Utiliser des bandes  
 de chançes aérées  
 ou une bande plastique  
 transparent.



commerciaux, camps, etc.). « Les “non-lieux de l’art” sont donc à entendre comme diverses régions de la vie où l’art peut s’incruster, se nicher, trouver sa place, des non-lieux de l’art que les artistes inventent et investissent pour un temps, sans qu’on ait spontanément l’idée d’aller là pour chercher de l’art »<sup>499</sup>. Ces lieux (ces non-lieux) se caractérisent par leur manque d’identité, d’histoire, produisant des espaces vidés de leurs dimensions humaine et relationnelle. Dans un non-lieu les individus sont interchangeables et anonymes. Ainsi peut-on opposer le *lieu* comme espace de vie, d’histoire et le *non-lieu* comme espace de déshumanisation, le camp de transit et la maison (la demeure), l’échangeur (où l’on se croise) et le carrefour (où l’on se rencontre), le passager (en déplacement) et le flâneur (en voyage), etc. Ces non-lieux m’ont toujours attiré. J’ai eu pendant longtemps le projet d’investir une laverie en libre-service en bas de mon immeuble. J’ai travaillé pendant un moment au projet d’une « salle étudiante » au sein des Beaux-Arts de Toulouse alors que j’étais encore étudiant sur place. Je suis toujours fasciné par les salles d’attente, les aéroports et les aires d’autoroutes. Ce sont des lieux où s’exerce la discrétion. Toutefois si je partage la description que Marc Augé donne de ces non-lieux, je n’en partage pas le diagnostic. Ces zones ne sont pas pour moi les lieux d’un manque, d’une absence (le *non-lieu*), mais plutôt ceux d’un retrait, d’une disponibilité (d’une discrétion). Le concept de non-lieu m’intéresse dans la mesure où il permet d’envisager une *pratique de l’art et de l’installation disséminée dans le quotidien*. Leszek Brogowski étend même le principe de « non-lieu » à tout type d’espace susceptible d’être investi par un artiste<sup>500</sup>, citant ainsi les interventions de Herman de Vries en pleine nature, les performances de Maurizio Nannucci par correspondance, aussi bien que les affichages nocturnes de Antonio Gallego et Roberto Martinez. Mais le risque est de voir le concept se diluer dans un simple « élargissement de l’art » à la vie quotidienne. Le concept de non-lieu permet d’aborder la discrétion sous un nouvel angle, celui de l’infiltration dans le quotidien. Mais le non-lieu de Marc Augé me semble trop restrictif et sa réappropriation par Leszek Brogowski me semble trop large. Récemment, un chercheur italien de l’université de Bergame, Marco Lazzari, a développé une enquête sur un échantillon d’adolescents qui montre que le centre commercial est un lieu où les adolescents ne se rencontrent pas par hasard<sup>501</sup>, ni dans le seul but d’acheter quelque chose, mais aussi pour socialiser, rencontrer des amis et avoir du plaisir. Alors que les centres commerciaux sont encore considérés par les adultes comme des non-lieux, ils semblent être des lieux culturels et sociaux pour les jeunes générations. Cela montre d’une part que le non-lieu n’est pas une notion figée. Elle peut varier selon les personnes et cultures. Cela implique qu’un

487

499 Brogowski Leszek, “L’ardeur de l’art même”, *op.cit* p.8

500 “Il peut s’agir d’interventions discrètes dans la nature (...) ou dans l’espace urbain”. *Ibid.* p.8

501 Alessandra De Fiori, Marcella Jacono Quarantino, Marco Lazzari, “L’uso di strumenti di comunicazione telematica fra gli adolescenti”, in *Adolescenti tra piazze reali e piazze virtuali*, a cura di Marco Lazzari e Marcella Jacono Quarantino, Bergamo University Press, 2010

non-lieu peut être à tout moment réinvesti par une culture « discrète », un « *petit usage* » dans le « grand usage »<sup>502</sup>.

\*

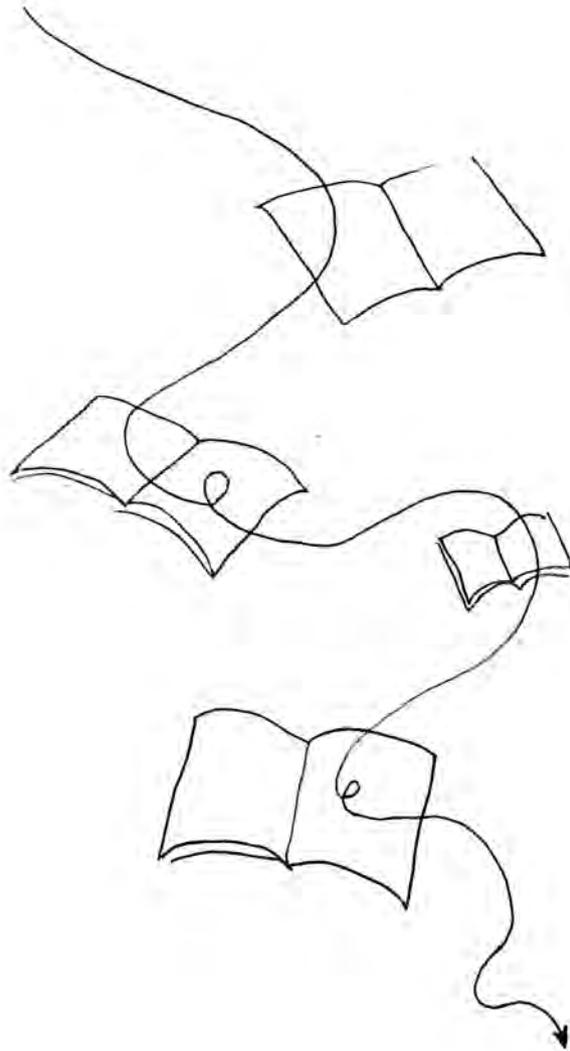
692 J'ai à plusieurs reprises réalisé des projets et des installations impliquant des participants pour des travaux s'inspirant de situations de la vie quotidienne. Qu'il s'agisse de l'élaboration d'une bibliothèque éphémère, d'une salle étudiante, ou d'un espace de repos pendant la préparation d'une exposition, l'œuvre résultait de l'usage que les gens faisaient de la pièce. À la racine de tous ces projets, il y a toujours des petits usages préexistants.

Par exemple pour la bibliothèque éphémère, je me suis inspiré des pratiques quotidiennes de l'échange de livre. Lorsqu'on va chez un ami et qu'on flâne devant sa bibliothèque, où que l'on discute d'un ouvrage au cours d'une soirée, il n'est pas rare que l'on prête le livre en question (ou qu'on nous le prête). Cette pratique du prêt de « main à main » échappe aux formes usuelles d'apprentissage et n'est pas vraiment reconnue ni repérée comme une pratique sociale à part entière. C'est comme si, étant trop petit, trop discret, ce geste, bien que courant (prêter ses livres), n'était pas considéré comme tel. On voudra bien reconnaître au fait d'aller à la bibliothèque ou d'acheter un livre dans une librairie une importance, une visibilité, et une valeur comme moments d'échange, de commerce, de partage, de sociabilité, etc. Mais nos manières de vivre ensemble ne sont-elles pas plus riches que nous ne l'imaginons ? Sous cette chape des habitudes et des interactions quotidiennes « repérées », il y a toute une sociabilité, un usage du monde, fin, discret et imperceptible. Certaines de ces pratiques sont très inventives. Le *petit usage* est une manière de déceler ces pratiques et de les rendre visibles, palpables, efficaces. Mais leur taille, leur finesse, leur banalité font qu'on ne les aperçoit pas la plupart du temps. Là encore il faut faire un effort d'attention pour les faire monter à notre conscience.

Pour reprendre cet exemple du livre qu'on prête, j'ai donc suggéré à une collectivité de rejouer ce geste à une échelle plus grande. Chaque personne pouvait ainsi choisir un livre et le donner à lire à ceux qui le souhaitent. Je me contentais d'organiser l'espace de lecture dans la salle d'exposition, mettant ainsi en commun, une pratique normalement réservée et discrète. J'ai remarqué que, même si ces pratiques étaient considérées comme communes, banales et courantes, elles n'étaient étrangement jamais discutées ni mises en commun. Ces usages, par nature plutôt intimes et invisibles, sont en fait partagés et partageables et perdurent comme pratique sociale à travers le temps.

629

502 Dort Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Ed. Du Seuil, 1960, p.92





Francis Alÿs, *Sign-Painters project (Rotulistas)*, Mexico 1993-1997, Peintures



La bibliothèque éphémère était une zone, un espace temporaire, une « utopie concrète » à durée limitée. « Nous recherchons des “espaces” (géographiques, sociaux-culturels, imaginaires) capables de s’épanouir en zone autonome — et des espaces-temps durant lesquels ces zones sont relativement ouvertes, soit du fait de la négligence de l’état, soit qu’elles aient échappé aux arpenteurs ou pour quelque autre raison encore. »<sup>503</sup>

571

\*

Francis Alÿs peignait entre 1993 et 1997 des scènes représentant des personnages interagissant avec des meubles ou des objets. Ces peintures, rappelant des toiles surréalistes, proposaient un autre regard sur la pratique de flâneur-sculpteur qu’il avait développée jusque-là. Il a demandé à plusieurs « rotulistas » (peintre d’enseignes mexicains travaillant dans sa rue) de reproduire ses toiles. Puis il a tenu compte des petites modifications des uns et des autres pour reproduire une nouvelle série de toiles, qui ont été elle-mêmes à nouveau recopiées, etc.

693

Alÿs a ainsi travaillé pendant 4 ans avec 3 rotulistas.

Cette œuvre m’interpelle pour deux raisons :

— D’une part l’idée que, par la répétition, la reproduction, Francis Alÿs met en place un dispositif permettant de produire à l’infini des petites différences, des *inframuances* d’une peinture à l’autre.

415

— D’autre part, il développe un travail en modifiant une pratique traditionnelle et populaire, celle des peintres d’enseignes de Mexico. « Les rotulistas travaillent à la manière d’une antique scuola, partageant une même iconographie et un même ensemble de codes sociaux »<sup>504</sup>

595

\*

J’ai commencé une série de photographies il y a quelques années à partir de « sculptures involontaires » croisées dans les villes de différentes capitales européennes. En effet j’ai noté à plusieurs reprises des petites installations dans la rue composées de bout de bois, de tréteaux et de seaux renversés. J’ai compris après un certain temps qu’il s’agissait en fait de méthodes improvisées par certains automobilistes pour conserver une place dans la rue pour leur véhicule. Cet usage est une forme d’appropriation privée de l’espace public. Ce qui m’a intéressé c’est de retrouver cette manière-de-faire dans différents pays, à différents moments. Ce geste, anodins et banal consistant, avec les « moyens du bord, » à privatiser un morceau de chaussé, est pourtant un « langage » à part entière, une manière de faire qui perdure dans le temps, s’apprend, se transmet, etc. Pourtant cette pratique n’est jamais montrée ni nommée en tant que telle. Il s’agit d’un *petit*

694

503 Bey Hakim, *TAZ. Zone autonome temporaire*, L’éclat, Paris, 1997, p.18

504 Alÿs Francis, *A story of deception, op.cit* p.59

\*

695 Ce type de pratiques ne constituent pas un programme de résistance en soi. Ce sont des formes, des manières de faire qui déplacent discrètement les codes et les usages en s'appuyant sur des situations quotidiennes. « Dociles, nous nous soumettons à la planification douce, et notre quotidien est pris dans le "devenir-institution" contre lequel nous pouvons lutter en le considérant comme une *oeuvre à accomplir*. Tache contraignante puisqu'elle se mène à l'intérieur d'un système qui régule notre emploi du temps, planifie nos déplacements, canalise nos comportements. Nous n'avons pas d'autre solution que de détourner, pirater, piéger la *grille de programmes* qu'on nous attribue. »<sup>505</sup> Ce «piratage», évoqué ici par Nicolas Bourriaud, ouvre et prolonge selon moi un champ d'expérimentation dans lequel j'aimerais me plonger.

L'*infrance* et le *petit usage* correspondent à deux facettes d'un seul et même territoire : le quotidien et ses transformations discrètes. Chacune de ces facettes permet, selon moi, d'envisager l'art de la discrétion sous un angle nouveau et de désigner différentes procédures à l'oeuvre dans mes images (et dans les oeuvres d'artistes contemporains dont je me sens proche).

Arrivé au terme de cette thèse je ressens le plaisir du chemin parcouru. Les outils théoriques, le concepts que j'ai façonné m'accompagne maintenant et me permettent, *au quotidien*, d'y voir plus clair. Ils m'aident à détacher avec plus de précision les différentes formes de cet *art de la discrétion*, et les manifestations qui le caractérise. Cette «cartographie» ouvre pour moi des perspectives nouvelles dans mon travail plastique. Elle me pousse à explorer de manière plus méthodique les différentes pistes qui s'offrent à moi.

Parvenu au terme de cette thèse je réalise également le travail qui reste à faire afin de continuer à explorer ce territoire que je suis loin d'avoir épuisé. J'aimerais surtout que cette thèse continue de m'accompagner, qu'elle constitue un outil où venir puiser et alimenter des projets à venir. C'est cette dynamique, associant pratique plastique et réflexion théorique, qui m'a nourri tout au long  
21 de ce travail d'écriture et qui, je l'espère, se prolongera encore longtemps sous d'autres formes.

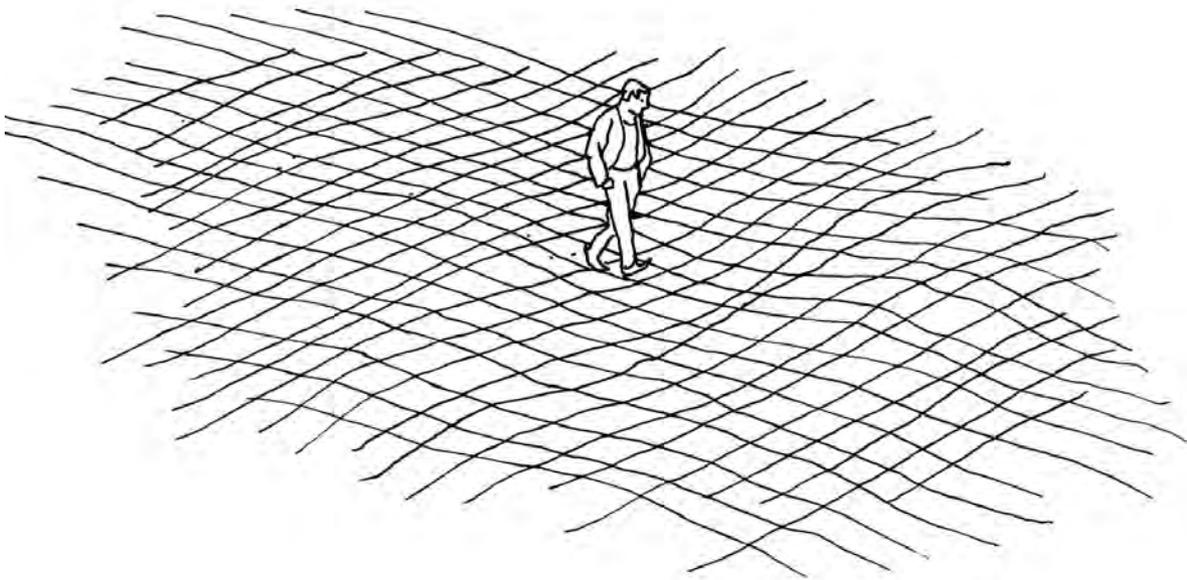
505 Nicolas Bourriaud, *Formes de vie*, *op.cit.* p.149

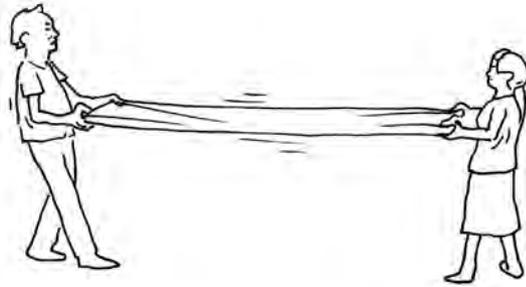
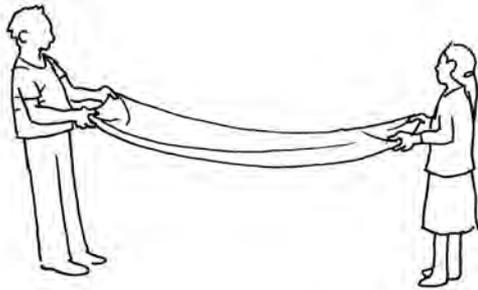












J'ai cherché à développer tout au long de cette thèse un travail double. D'un côté j'ai étudié précisément un sujet, celui du quotidien et de la discrétion : en m'attachant à cet objet au plus près, afin de le comprendre pour ce qu'il est. Il reste encore aujourd'hui pour moi, après ces années de doctorat, quelque chose de mystérieux. J'ai tenté de comprendre ce quotidien en construisant une problématique, des hypothèses. J'ai surtout accepté cette aventure en suivant les difficultés, les plaisirs, les tumultes et les remises en question que ce travail m'offrait jour après jour.

696

D'un autre côté, j'ai essayé de trouver une forme d'écriture qui soit en accord avec cette réflexion autour de mon travail plastique. J'espère ainsi avoir montré qu'il n'y a pas de rupture entre la théorie, la réflexion et la pratique artistique qui la nourrit.

Cette thèse porte sur le quotidien et sur ses liens avec les arts plastiques, et le terrain choisi pour les explorer, pour comprendre leur fonctionnement fût mon propre travail plastique. Ce choix m'a permis d'adhérer à mon sujet et de tenter de saisir une réflexion à son état naissant, en partant directement des oeuvres elles-mêmes et de l'expérience que j'en avais. La démarche mise en oeuvre découle de la nécessité de me situer dans cet atelier de fabrication de l'oeuvre d'art et de tenter d'en retranscrire les questionnements, les doutes, les pistes de recherches, les expérimentations. J'ai donc souhaité que l'écriture et la réflexion d'un côté, la pratique et l'oeuvre d'un autre côté ne soient pas séparées mais travaillent de manière complémentaire, dynamique. Il fallait montrer que l'oeuvre était travaillée par les pensées, les idées, les lectures, etc. mais également que l'écriture n'était pas une forme neutre, qu'elle était elle-même une pratique, un enjeu formel à part entière, qu'elle était travaillée par l'oeuvre et ses prises de formes. J'ai choisi de faire mes lectures le point de départ, le matériau à partir duquel nourrir et faire émerger des pensées.

134

\*

« Est-ce que ça fonctionne et comment ça fonctionne ? Comment ça fonctionne pour vous ? Si

697

ça ne fonctionne pas, si rien ne passe, prenez donc un autre livre. (...) quelque chose passe ou ne passe pas. Il n’y a rien à expliquer, rien à comprendre, rien à interpréter. »<sup>506</sup>

\*

698 Pour le flâneur, le sens littéral d’un texte n’est qu’un support pour un second sens, inventé et créé à partir de lui. Ce sens est lié aux circonstances qui le traversent. L’individu qui le lie, son histoire, ses désirs, mais également le lieu où le livre est lu, le moment, le temps qu’il fasse, les personnes autour, les réflexions du moment, etc. Toutes ces choses font de la lecture une activité créatrice. Elle demande de relier ce qu’on lit à ce que l’on est et d’inventer un autre livre. Un livre que l’écrivain n’avait pas pensé. « De ce point de vue, le sens “littéral” est l’index et l’effet d’un pouvoir social, celui d’une élite. De soi offert à une lecture plurielle, le texte devient une arme culturelle, une chasse gardée, le prétexte d’une loi qui légitime, comme “littéral”, l’interprétation de professionnels et de clercs socialement autorisés »<sup>507</sup>

543  
26

\*

699 Les livres qui comptent pour moi, je les lis toujours deux fois. La première lecture me permet de comprendre l’ouvrage, de suivre le fil de son histoire (roman), de saisir le propos (traité, essai) en passant par les différents moments d’une pensée, de décrypter le sens tel qu’il fut posé par l’auteur dans ses lignes. À cette occasion, toutes les informations complémentaires sont les bienvenues (biographie de l’auteur, contexte historique, étude du texte, etc.). Je lis le texte pas à pas et il s’ouvre à moi par l’explication logique, rationnelle que la science et le savoir en fournissent. Mais très vite cette explication devient une clôture. Elle referme le texte, le justifie (politiquement, historiquement, objectivement), le définit. La deuxième lecture est complètement différente. Même si j’éprouve un certain plaisir à retrouver le texte tel que je l’avais déjà découvert une première fois, ce qui me touche profondément, c’est qu’il n’est plus du tout le même. Je ne lis pas les mêmes passages, je saute des pages, je ne perçois pas les mêmes détails. Libéré des interprétations savantes je peux le lire selon mes propres règles, mon propre tempo, mes propres lubies. J’en « jouis ». « Société des Amis du Texte : ses membres n’auraient rien en commun (...) sinon leurs ennemies : casse-pied de toutes sortes, qui décrètent la forclusion du texte et de son plaisir, soit par conformisme culture culturelle, soit par rationalisme intransigeant (suspectant une “mystique” de la littérature), soit par moralisme politique, soit par critiquer du signifiant, soit par pragmatisme imbécile, soit par niaiserie loustic, soit par destruction du discours, perte

506 Deleuze Gilles, *Pourparlers*, *op.cit.*, p.17

507 de Certeau Michel, *op.cit.* p.248

\*

Vidéo : Lire en marchant Marcher en lisant 700

Relier la lecture d'une livre à un lieu spécifique

Lire Nietzsche à voix haute dans l'escalator des galeries Lafayette. 450

\*

Mes oeuvres sont souvent constituées de collections d'images que j'assemble ensuite sous 701

différents médiums (livre, exposition, site internet...). L'écriture est devenue le prolongement,

sous une autre forme, de ce travail. J'ai donc choisi d'écrire de manière fragmentaire. Pendant

ces six dernières années, j'ai accumulé des fiches, des notes isolées. Ces notes ce sont peu à

peu organisées autour de fichiers thématiques, de pistes de recherches. C'est à partir de cette «

pratique » quotidienne des idées que cette thèse s'est constituée. Aussi, le plan final n'est-il apparu 396

qu'assez tardivement. Non que les idées manquaient, mais qu'il fallait d'abord accumuler ces

fragments, puis les organiser entre eux pour voir se (re)dessiner une pensée et son cheminement,

sans *a priori*. Au fur et à mesure de l'écriture, cette écriture fragmentaire (qui aurait pu sembler être

une simple méthode pour organiser ces idées en attendant l'écriture d'un texte plus homogène

et continu) s'est imposée comme une forme en soi, restituant ainsi au plus près les doutes, les

réflexions, mais aussi les nuances, les concepts fabriqués, les reprises, voire les redites etc. que

j'avais abordé à un certain moment du travail. Cette méthode n'était pas sans risque et a demandé

de nombreuses retouches. Les fiches d'origine ont ainsi été réécrites à plusieurs reprises et le

montage final a permis de faire dialoguer les pensées entre elles en retrouvant le fil de la pensée. 140

\*

A l'origine de cette thèse, je suis parti de mes images (photographies, dessins, vidéos, etc.). 702

J'ai souhaité observer les oeuvres en partant du principe qu'elles contenaient déjà leur propre

système de pensée. J'ai constaté que le quotidien était omniprésent dans mon travail. Qu'il

s'agisse des matériaux utilisés, des situations et des lieux mis en scène, des gestes et des manières

de faire mis en jeu. Le quotidien semblait être le terrain dans lequel je m'inscrivais. Ce thème

me permettait de rassembler des oeuvres et des réflexions de nature assez différentes et créer

508 Barthes Roland, *Plaisir du texte*, *op.cit.* p.24

un lien entre les multiples facettes de ma pratique. A la même époque j'ai découvert le livre de Michel de Certeau *L'invention du quotidien*, ainsi que *La découverte du quotidien* de Bruce Bégout. Ces deux livres ont eu une grande importance pour moi et m'ont permis de réaliser que le quotidien était un domaine de recherche à part entière, que des artistes, des penseurs, des anthropologues, des philosophes... s'étaient déjà intéressés à lui et avaient tenté de le cartographier. Ces auteurs avaient le mérite d'aborder le quotidien pour lui-même et de le considérer comme un sujet à part entière. Ils se montraient également tous deux prudents quant à la possibilité de définir, voire de saisir le quotidien. Si l'on peut dire ce que le quotidien n'est pas (il n'est pas spectaculaire, il n'est pas répétitif, il n'est pas évident...), il est plus difficile de le décrire de manière précise et arrêtée : le quotidien est ce qui change en permanence, selon le moment, les époques, les individus. Il ne se laisse pas tenir dans une définition unique. La découverte de l'oeuvre de Roman Ondak, de Gianni Motti, ou encore la redécouverte de celle de Marcel Duchamp ou de Robert Filliou a fini de me convaincre que le quotidien ne pouvait être considéré comme un « thème » au sens classique du terme. Lorsque Duchamp choisit un ready-made, le quotidien n'est pas pour lui un thème, c'est un terrain de jeu lui permettant d'interroger nos manières de voir et de percevoir.

Assez rapidement j'ai commencé à faire le tri au sein des pratiques d'artistes récents traitant du quotidien dans leurs oeuvres, ce thème étant omniprésent au sein de l'art moderne. J'ai remarqué que de nombreux artistes en effet utilisaient le quotidien pour aborder des thèmes et des motifs nouveaux. Quand Arman expose des poubelles ou que Warhol expose des boîtes de *Campbell Soup*, le quotidien est bien présent mais sous une forme réifiée, figée, cristallisée. Mais abordaient-ils pour autant le quotidien ? Ne passaient-ils pas à côté de ce qui fonde le quotidien, de sa dynamique propre ? La question n'était plus de savoir ce que l'art faisait au quotidien, mais à l'inverse de savoir ce que le quotidien faisait à l'art. Comment définir le quotidien ?

Une première réponse m'est apparue au travers de la lecture des textes de Georges Perec et notamment un texte court titré « L'infra-ordinaire ». Puisque le quotidien ne peut être réduit à certains motifs immuables (manger, dormir, travailler...), puisqu'il est changeant et se module en permanence, il faut essayer de suivre ses contours et de comprendre sa dynamique. Le quotidien est ce qui semble banal, ce qui semble répétitif. Mais est-il aussi banal qu'il en donne l'impression ? Sous l'apparente « évidence » qui le caractérise, le quotidien n'est-il pas travaillé par des variations subtiles, des changements inattendus, des transformations lentes ? Le quotidien, au lieu d'être le lieu de l'habitude et du confort devenait celui de l'étrangeté, de l'inattendu et de l'attention. Pourquoi mangeons-nous avec une fourchette ? Ou sont rangés mes clefs ? Comment marcher dans la rue ? Quoi regarder, et comment ? Tous les gestes de tous les jours, *a priori* banals et sans intérêt, redevaient soudain énigmatiques, étranges, changeants. Au terme de «quotidien» j'ai

peu à peu substitué celui de « discrétion ». Il représentait pour moi, justement, ce qui, dans mon quotidien, était travaillé par le doute. Mais comment ce doute se manifestait-il ? Je suis à nouveau reparti de mes images pour répondre à cette question. Si effectivement je travaille au quotidien, la banalité comme simple répétition ne m'intéresse pas. Comment se manifeste cette discrétion dans mes images ? En posant mes images côte à côte j'ai remarqué qu'à chaque fois, en plus de telle ou telle situation quotidienne, un détail se détachait de l'ensemble, quelque chose de discret, de presque invisible et de pourtant bien présent. Un souffle, un éclat de lumière, une fissure dans un mur...

\*

Plusieurs hypothèses ont été imaginées au cours de ce travail pour finalement aboutir à la thèse suivante : si le quotidien se modifie ce n'est pas par des ruptures imprévisibles mais au contraire de manière discrète, imperceptible. Le quotidien est un processus permanent où les choses bougent, changent, se transforment mais de manière quasi invisible, par petites touches. La discrétion en art reviendrait donc à tenter de saisir ces petites variations, à être attentif aux détails pour mieux les capter et les restituer au spectateur. Il ne s'agit pas de partir de l'art pour comprendre le quotidien, mais de prendre le chemin inverse : comment envisager ma pratique du dessin et de la photographie, comment penser l'exposition et la diffusion de mes images, en prenant en compte cette imperceptibilité de la quotidienneté ? En quoi le quotidien transforme ma manière de pratiquer et d'envisager l'art ? A partir de cette hypothèse, j'ai souhaité tenter de « cartographier » le quotidien. A défaut de pouvoir désigner un certain nombre de motifs récurrents, j'ai essayé de comprendre sa manière de fonctionner. En creux c'est la question du regard qui s'est imposée à moi. Comment observons-nous notre environnement ? Quelle qualité de regard portons nous à ce monde étrange et banal qu'est le quotidien ? Au final n'est-ce pas l'enjeu caché de cette thèse ? Non seulement explorer un terrain d'expérimentation, comprendre mon sujet, mais peut-être davantage encore, apprendre à voir, à mieux sentir, à être attentif à ces petites variations qui nous entourent.

703

Ce travail s'articule en quatre moments. Ils correspondent aux chemins empruntés au fur et à mesure de la réflexion, en approchant l'objet de différentes manières. La première partie est un état des lieux me permettant de poser mes premières intuitions. La deuxième partie aborde une notion que j'ai construite au cours de cette thèse : celle d'infranuance. La troisième partie détaille les différentes manières de créer ou de découvrir ces mêmes infranuances dans notre environnement. Enfin la quatrième partie concerne ce que j'appelle les « sculptures de poche ». Il s'agit d'une série d'œuvres sur laquelle je travaille depuis plusieurs années et qui concentre

l'ensemble des réflexions précédentes tout en ouvrant à de nouvelles pistes de recherches concernant l'art de la discrétion.

La première partie présente en effet les premières réflexions autour de la notion de quotidien. Je me suis rapidement confronté à une somme de productions de cette notion, venue d'horizons très différents. Qu'il s'agisse de philosophie (Gottfried Wilhelm Leibniz, Bruce Bégout, Gilles Deleuze, Friedrich Schlegel), d'anthropologie (Michel de Certeau, Lucien Lefebvre), de littérature (Georges Perec, Marcel Proust), d'arts plastiques (Marcel Duchamp, Roman Ondak, Francis Alÿs, Gabriel Orozco, Robert Filliou...), de sémiologie (Roland Barthes), le quotidien m'est rapidement apparu comme un terrain multiple et mouvant. Le quotidien est une notion transversale difficile à cadrer. Il est présent dans les sujets des toiles impressionnistes, dans les performances fluxus, les tapisseries Constructivistes, les objets produits au sein du Bauhaus, dans les œuvres spectaculaires du Pop-art ou les ready-made de Duchamp. Il m'a donc semblé nécessaire de définir, pour moi-même, un certain rapport au quotidien. Plutôt que de tenter (vainement) de faire l'état des lieux de cette notion, j'ai choisi, après avoir lu plusieurs ouvrages sur le sujet, de définir un angle d'approche personnel et directement lié aux questions que je sentais poindre dans ma pratique plastique. La notion d'aperception, décrite par Leibniz, et la question des petites perceptions a été un moment marquant dans ma réflexion. Cette notion philosophique recoupe de nombreux questionnements présents dans mes images et permettait de fixer un cadre théorique à partir duquel déployer mes premières réflexions. Au-delà des enjeux spécifiques autour de cette notion (le quotidien vu par Duchamp, Barthes et Leibniz n'est évidemment pas du tout le même et correspond à des enjeux propres à chacun), le quotidien m'est apparu avant tout, dans ma pratique du dessin et de la photographie, comme une manière de voir et de ressentir. Au-delà des images elle-mêmes, je souhaitais parvenir à nommer un certain type d'attention à ce qui nous entoure. Le quotidien s'est donc présenté à moi comme une technique, voire une éthique, du regard. Cette première approche souligne combien le quotidien, contrairement aux évidences, est un véritable défi pour les arts plastiques. En croyant le traiter, de nombreuses œuvres ne font en fait que le nier, remplaçant sa banale présence par un spectacle qui en occulte la réalité quotidienne. En transposant une partie des questionnements de Perec sur l'infra-ordinaire au domaine de l'image et des arts plastiques, le quotidien m'a obligé à faire un pas de côté et reconsidérer ma manière de faire de l'art et de le diffuser autour de moi.

J'avais besoin de poser des outils et des idées qui me permettent de définir de manière plus précise ce que je ressentais au moment de la prise de vue. Que se passe-t-il dans mon regard et dans mon esprit ? Qu'est-ce qui motive la prise de telle ou telle image ? La deuxième partie prolonge donc ces premières réflexions autour de la notion d'infrance. Puisque le quotidien n'est ni banal

(répétitif), ni spectaculaire (événementiel), comment se déploie-t-il ? Le quotidien se manifeste au travers de petites variations discrètes. Nous le pensons immobile et immuable alors qu'il bouge et scintille en permanence. J'ai appelé ces scintillations infranuances. Lorsque je choisis de réaliser un dessin ou de prendre une photographie, c'est qu'un détail m'interpelle, qu'une variation discrète me traverse l'esprit ou qu'une nuance nouvelle dans mon quotidien m'apparaît. Ce processus déjà repéré chez Leibniz est devenu le cœur de ma réflexion. Comment le quotidien se manifeste-t-il à nous ? Comment déjouer sa discrétion pour parvenir à saisir des petits détails, *a priori* sans importance (et qui me sont apparus pourtant comme fondateurs) ? Cette première partie devait me permettre d'éprouver la justesse ou non de ce concept d'infranuances. Qu'est-ce qu'une infranuance ? Et retrouve-t-on chez d'autres penseurs des réflexions équivalentes dans ce domaine ?

Au fur et à mesure de mes recherches je suis tombé sur différents auteurs ayant exploré des thèmes très proches du mien. Daniel Arasse dans son livre sur le détail développe la notion de « detaggio ». Cette approche de l'histoire de la peinture nous pousse à changer d'angle de vue. Arasse propose de se rapprocher de la toile pour mieux comprendre la manière dont nous l'observons, la lisons, la voyons. Au final il propose une théorie du détail qui se rapproche en de nombreux points de ce que j'éprouvais au moment de la prise de vue. Le détail est une coupure, une brisure dans l'économie des regards. Il m'a semblé possible d'appliquer un certain nombre des réflexions d'Arasse autour du détail à la question du quotidien et de l'infranuance. Quand je photographie un simple caillou sur une route, ce détail pourtant anodin m'attire et capte toute mon attention. Au-delà du contexte qui l'environne l'infranuance est un moment du regard, une rupture dans le fil des habitudes. Arasse nous apprend que le détail vaut pour lui-même, au-delà de la toile et du contexte.

Marcel Duchamp de son côté a développé tout au long des années trente le concept d'inframince. Cette notion permet de désigner des manifestations particulièrement discrètes de notre environnement. Couleurs fades, moments fugaces, odeurs presque insaisissables : l'inframince révèle les limites de notre capacité à voir et à sentir. Lorsque l'écart entre deux mesures (deux couleurs, deux odeurs, deux pensées...) est réduit au minimum apparaissent alors des nuances inframinces, si discrètes qu'elles peuvent aisément passer inaperçues. La découverte de l'inframince m'a permis de formuler d'une manière plus précise encore les enjeux des infranuances dans le domaine de l'image et des arts plastiques. Dans le même temps l'inframince ouvre un champ élargi : en effet, il s'applique à des domaines extrêmement variés, qu'il s'agisse du son, des odeurs ou du goût, voire même du temps et des idées.

Roland Barthes, dans un de ses derniers cours au collège de France, a développé le concept de *neutre*. Le *neutre* est ce qui fait échec au sens, ce qui se manifeste à peine et oblige à faire preuve d'attention. Il peut s'agir d'un tissu moiré, d'une couleur, d'une forme grammaticale (le neutre),

d'une position politique. Pour Barthes le neutre est du côté de l'ouverture et de la disponibilité. Il est avant tout ce qui permet d'échapper à la « prévarication » du sens. On peut voir et sentir le neutre mais il ne peut, au fond, être conceptualisé.

Enfin, j'aborde la notion de *fadeur* telle qu'elle est développée par Francois Jullien. La *fadeur* est une figure traditionnelle de la pensée chinoise. Elle m'a permis de retrouver un certain nombre de caractéristiques déjà évoquées plus haut au travers d'une culture autre que la notre.

L'ensemble de ces notions (le *dettaglio*, l'*inframince*, le *neutre* et la *fadeur*) semblait dessiner un territoire, un domaine, un champ où m'inscrire. Cette deuxième partie m'a donc permis d'affiner et d'asseoir la notion d'infranuance afin de la constituer en véritable enjeu plastique. Elle m'a permis de m'inscrire dans une histoire et de développer un cadre théorique solide sur lequel m'appuyer.

Après avoir cheminé à travers ces différentes notions, j'ai souhaité balader mon concept d'infranuance (ainsi reformulé) à travers mes images pour voir et évaluer son efficacité. Je l'ai également appliqué aux oeuvres d'artistes dont je me sens proche comme Gabriel Orozco ou Francis Alÿs. La discrétion et l'infranuance sont devenues des idées à partir desquelles penser un certain nombre de pratiques et d'oeuvres d'art. En faisant cela j'ai commencé à remarquer différents dispositifs, gestes, outils me permettant de trouver ou de pointer des infranuances. Plus j'avancais, et plus cette notion d'infranuance se révélait multiple. Afin de continuer à cartographier mon terrain de recherche j'ai donc tenté dans une troisième partie de lister les différentes manières de faire scintiller les infranuances, dans mon travail et dans celui de quelques plasticiens contemporains.

La première chose qui m'est apparue tient à la capacité d'isoler les infranuances. Ces dernières étant évanescences il fallait trouver un système pour les capter, les isoler, les pointer. J'ai trouvé quelques réponses dans la pratique du cadrage et des outils-signes. Ces outils simples (craie, poudre, bandes de papier...) me permettent de marquer signalétiquement ces petites infranuances. La deuxième procédure que j'ai relevée consiste à redoubler un signe ou un objet (comme deux jouets identiques posés côte à côte par exemple) . Le dédoublement permettait de révéler le principe même des petites différences. Au travers du ready-made et de l'*inframince*, je me suis appuyé sur Duchamp pour pousser l'infranuance dans ses retranchements.

J'ai ensuite abordé les liens entre infranuance et durée. La pratique de la vidéo depuis une dizaine d'années m'a permis de m'ouvrir à d'autres formes d'infranuances liées au son, au mouvement, ou tout simplement au temps qui passe. La quatrième procédure concernait le vide et le retrait. J'ai remarqué que dans de nombreuses images je tente de retirer les choses de la scène que je photographie. Le vide me permet ainsi de montrer des petites manifestations marginales, d'habitudes masquées par le «bruit» du désordre environnant.

Enfin, dans un dernier temps, j'aborde la notion de flânerie. J'ai constaté en effet que pour trouver des nuances je m'appuie sur le voyage, le déplacement, et la circulation libre. Le mouvement est ce qui permet de faire varier les angles de vue et de voir notre quotidien différemment.

Finalement cette troisième partie m'a permis de pousser encore plus loin, et de préciser la description que je pouvais donner des infranuances. Ces diverses procédures venaient quadriller et révéler des gestes et des manières de faire récurrentes. L'intérêt était pour moi de mieux comprendre les enjeux de ma pratique plastique tout en ouvrant des pistes de recherches nouvelles pouvant nourrir ainsi de futurs projets. L'infradurée et la mémoire latente, par exemple, ne me seraient jamais apparues si je n'avais pas au préalable défini précisément les enjeux de la discrétion et le principe des infranuances. Les infradurées ouvrent des pistes qui m'ont beaucoup intéressées et que je souhaite développer par la suite. L'ensemble de ces procédures décrivait non seulement les infranuances en tant que telles, mais les manières dont elles fonctionnent et se manifestent. De manière plus large encore, cette troisième partie ouvrait une pratique élargie de la nuance fondée sur ce que Barthes appelle la diaphorologie (la « science des nuances »). Au-delà des arts plastiques, cette thèse dessine les contours d'un art de vivre plus diffus consistant à « vivre selon la nuance », et à collectionner, au quotidien, les manifestations les plus fines et les plus inattendues de cet art de la discrétion.

La quatrième et dernière partie prolonge et ouvre ce qui a été présenté auparavant. Je développe en effet depuis plusieurs années un travail que j'appelle les « sculptures de poche ». A cet égard ce travail reprend et amplifie les questionnements qui ont déjà été soulevés dans cette thèse. Ce qui m'intéressait, c'était de montrer de manière directe ici la manière dont les idées soulevées tout au long de la thèse pouvaient s'incarner dans un projet spécifique. Dans cette dernière partie je tente d'appliquer les différents outils théoriques que j'ai pu développer jusque là pour les mettre à l'épreuve et leur donner peut-être un second souffle. Les sculptures de poche, si elle prolonge les réflexions précédentes ouvrent également de nouvelles pistes de recherche. En effet, tout au long de cette thèse j'ai constaté que la notion d'infranuance ne fonctionnait pas pour un certain nombre de mes images. Cette notion est utile pour saisir les infimes variations comme un reflet sur une table ou la forme d'une fissure sur une tasse ébréchée. Mais lorsque je prends un escalator à l'envers ou que je monte une bibliothèque éphémère peut-on encore parler d'infranuance ? J'ai donc remarqué que de nombreuses images semblaient pointer une limite. Ces images, tout en restant selon moi dans le cadre de la description d'un art de la discrétion (et du quotidien) nécessitaient de trouver un autre angle d'approche. J'esquisse donc en toute fin, et dans le prolongement des sculptures poche, une notion nouvelle : le *petit usage*. Cette dernière partie ouvre selon moi un nouveau terrain de recherche et d'expérimentation, ouvrant la voie à des projets participatifs, des oeuvres interactives voire des actions plus clairement politiques.

Sans nier l'infrance, la notion de *petit usage* me permettrait de continuer à cartographier ce territoire de la discrétion en art, mais sous un nouvel angle. N'ayant ni le temps ni la place de développer cette notion dans le cadre de cette thèse j'ai toutefois souhaité ici en esquisser les contours comme pour tracer les premières lignes d'une future exploration.

Toutes ces pistes de réflexion, abordées durant ce parcours, me laissent au bord de nouvelles interrogations. D'une part, cette notion de *petit usage*, ici à peine esquissée mériterait d'être approfondie et étayée. On pourrait donc envisager de réaliser un travail équivalent à ce qui a déjà été fait à partir de cette nouvelle piste en tentant de repérer des concepts de penseurs ou d'artistes proches de cette notion, et d'en détailler le fonctionnement. J'ai ainsi annoté les écrits de Nicolas Bourriaud (autour du concept de «sémionaute»), ceux de Hakim Bey décrivant les TAZ («zones temporaires d'autonomie») ou encore le travail de Paul Ardenne autour de ce qu'il appelle «l'art contextuel». Ces textes pourraient constituer une première base à partir de laquelle ouvrir un nouveau champ d'expérimentation et de réflexion.

De même le dessin, bien que très présent dans ma pratique, n'est ici abordé que secondairement. J'ai souhaité me concentrer dans un premier temps sur mes photographies afin de dégager les enjeux qui les travaillent. Mais si ma pratique du dessin reste proche des différents concepts développés dans cette thèse, elle n'a pas été, je pense, totalement épuisée. Un nouveau développement de ma recherche pourrait m'amener à explorer également cette piste encore ouverte.

Enfin, évoquant la manière dont j'ai abordé l'écriture de cette thèse, j'ai esquissé ici et là quelques remarques sur les nouvelles technologies et les possibilités qu'elles offrent de construire d'autres formes de pensée. La flânerie et le fragment me semblent bien correspondre à ma manière de circuler sur internet ou de déambuler entre les fils qui relient une idée à une autre sur la toile. Pourquoi ne pas envisager de mettre en forme ces fragments (textes et images) sous forme d'un site internet ? Cela permettrait à mon avis de pousser plus loin encore la forme fragmentaire et de construire une pensée non-linéaire, en reliant les fragments entre eux et en laissant le lecteur libre d'inventer son propre cheminement (sa propre flânerie) à travers textes et images.

A travers ces quelques pistes annoncées, je perçois combien le terrain de recherche ici ouvert autour de la notion de discrétion reste pour moi à défricher. Cette thèse s'achève ici, mais le travail se prolonge : les outils imaginés, les concepts élaborés serviront, je l'espère, de point de départ pour de nouvelles expérimentations. Au-delà des propositions d'analyse, les questionnements qui le traverse continue de m'habiter, de nourrir mes réflexions et ma pratique. C'est probablement de là (de la pratique plastique) qu'il faudra repartir pour, à nouveau, faire apparaître une pensée inattendue. Car c'est dans cette alternance entre pratique et réflexion, les deux se nourrissant l'un l'autre, que quelque chose peut éventuellement émerger. Rien n'est figé. Il faudra donc rester bien





attentif...

1



## Bibliographie

- Alter Norbert, *L'innovation ordinaire*, PUF, Paris, 2000
- Alter Norbert, *L'innovation ordinaire*, puf, 2010.
- Arasse Daniel, *Le détail*, Champs-Flammarion, Paris, 1996
- Ardenne Paul, *Art, le présent*, éditions du regard, Paris, 2009
- Ardenne Paul, *L'art comme expérience*, Paris, dis voir, 1999.
- Ardenne Paul, *Un art contextuel*, Champs arts, Flammarion, Paris, 2002
- Arnaud Bouaniche, *Gilles Deleuze, une introduction*, Pocket La Découverte, Paris, 2007
- Barthes Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977
- Barthes Roland, *L'empire des signes*, Editions du Seuil, points essais, Paris, 2007
- Barthes Roland, *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978), traces écrites* Tours, Seuil IMEC, 2002
- Barthes Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, paris, 1995
- Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma Gallimard, 1980, Paris,
- Beaune Jean-Claude, *Le déchet, le rebut, le rien*, Seyssel, Champs Vallon, 1999
- Bégout Bruce, *La découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005.
- Benjamin Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 2002
- Benjamin Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris, Passages, 2006
- Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp*, Flammarion, Paris, 2007
- Bey Hakim, *TAZ. Zone autonome temporaire*, Paris, L'éclat, 1997
- Blanchot Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986
- Bourdieu Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil, Points, 2000
- Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, les presses du réel, 1998.
- Bourriaud Nicolas, *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999.
- Bourriaud Nicolas, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Denoël, Paris, 2009
- Buren Daniel, *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Paris, Sens et Tonka, 1998
- Buren Daniel, *Les écrits 1965-1990*, bordeaux, CAPOT, 1991.
- Catalogue XVe Biennale de Paris, 2007, collectif, Éditions biennale de Paris, 1 200 pp., ill., diff. Paris Musées, n & b, 21 cm x 29 cm, format vertical, fr., env. 1 000 reproductions en noir et blanc.
- Chastel André, *Le geste dans l'art*, Paris, Liana Lévis, 2001
- Danto Arthur, *La transfiguration du banal*, Paris, Broché, 1989.
- Davila Thierry, *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éditions du regard, 2010
- Davila Thierry, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXIème siècle*, Paris, Éditions du regard, 2002.

- De Balzac Honoré, *Théorie de la démarche et autres textes*, Paris, Albin Michel, 1978
- De Certeau Michel, *L'invention du quotidien*, Paris, Folio essais, 1990.
- Debord Guy, « Perspectives et modifications conscientes de la vie quotidienne » (1961), in *Internationale situationniste*, n° 6, 1961, reproduit dans *Internationale situationniste (1958-1969)*, Paris, Champ-Libre, 1975
- Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Mille-plateaux Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980
- Deleuze Gilles et Parnet Claire, *Dialogues*, Paris, champs Flammarion, 1996
- Détienne et Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974
- Didi-Huberman Georges, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000
- Didi-Huberman Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Les Editions de Minuit, 2009
- Didi-huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Les Editions de Minuit, 2009
- Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Editions de minuit, paris, 1986
- Duchamp Marcel, *A l'infinifitif*, Paris, Flammarion, 1975
- Duchamp Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975
- Duchamp Marcel, *Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin*, Envoi L'Echoppe, Paris, 2008
- Entretiens de Lin-Tsi, Paul Demiéville, Fayard, p. 134
- Feuga Pierre, *L'art de la concentration*, Albin Michel, Espaces Libres, Paris, 1992
- Fluxus Révolution*, L'esprit du temps, Paris, 2009
- Fluxus révolution*, L'esprit du temps, Paris, 2009
- Formis Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Puf, Paris, 2010
- Formis Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, PUF, Paris, 2010
- Freud Sigmund, *L'inquiétante étrangeté, et autres essais*, Folio essais, Paris, 1985
- Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Les éditions de Minuit, Paris, 2009
- Gilles Deleuze, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Editions de Minuit, Paris, 1975.
- Giorgo Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Rivages poche, Paris, 2007
- Gracian Balthazar, *L'homme de cour*, Champ libre, 1972
- Grenier Jean, *L'esprit du Tao*, Champs essais, Paris, Flammarion, 1973
- Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Folio, 1996
- Hans-Peter Feldmann, *100 Jahre*, Munich, Schirmer/Mosel, 2001
- Jean Cottraux, *A chacun sa créativité. Einstein, Mozart, Picasso... Et nous*
- Jouannais Jean-yves, *artistes sans œuvres*, Paris, Gallimard, 2009
- Jouannais Jean-Yves, *Artistes sans oeuvres. I would prefer not to*, Paris, Verticales, 1997
- Jouannais Jean-Yves, *L'idiotie*, Paris, Editions Beaux-Arts magazine, 2003
- Jullien François, *Eloge de la fadeur*, Livre de poche collection biblio essais, Paris, 1991
- Jullien François, *Le sage est sans idée*, Paris, Seuil, 1998.

- Jullien François, *Procès ou création. Une introduction à la pensée chinoise*, Livre de poche, Paris, Biblio Essais, Editions du Seuil, 1989
- Jullien François, *Transformations silencieuses*, Grasset, Paris, 2009
- Kaprow Allan, *L'art et la vie confondue*, Paris, centrent Georges Pompidou, 1997.
- Karel von Clausewitz, *De la guerre*, Paris, minuit, 1955
- Kracauer Sigfried, *Rues de Berlin et d'ailleurs*, Paris, Gallimard, 1995
- Le Blanc Guillaume, « L'action, le style et la vie ordinaire » dans *La politique et l'ordinaire*, sous la direction de Laurent Bove et Sandra Laugier, 2007.
- Le Blanc Guillaume, *Les maladies de l'homme normal*, Mayenne, Vrin, 2007
- Le mitz. Figures de l'esprit et formes de l'art*, sous la direction de Christophe Viart, Collection essais, La lettre Volée, Paris, 2002
- Le mitz. Figures de l'esprit et formes de l'art*, sous la direction de Christophe Viart, Collection essais, La lettre Volée, Paris, 2002, p.34
- Lefebvre Henri, *Critique de la mise en scène quotidienne. Fondements d'une sociologie de la vie quotidienne*, Paris, l'Arche, 1961
- Leszek Brogowski, "L'ardeur de l'art même", dans *Pratiques 21, L'ardeur de l'art même*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010
- Leszek Brogowski, *Editer l'art*, Les Editions de la transparence, 2010, Rennes
- Levi-Strauss Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Pocket Agora
- Lubart Todd et Pacteau Chantal, « Le développement de la créativité », *Sciences humaines n° 164*, octobre 2005.
- Lubart Todd, *Psychologie de la créativité*, Paris, Armand Colin, 2003.
- Machado Antonio, *Champs de Castille - Solitudes, Galeries et autres poèmes - Poésies de la guerre*, traduits par Sylvie Léger et Bernard Sesé, préface de Claude Esteban, Gallimard, 1973, coll. Poésie/Gallimard, 1981
- Macherey Pierre, *Petits riens. Ornières et dérives du quotidien*, Paris, Le bord de l'eau Editions, 2009
- Maffesoli Michel, *Du nomadisme*, Paris, Livre de poche, 1997
- Malevitch Kasimir, *La paresse comme vérité effective de l'homme*, Paris, Editions Allia, 2007
- Marcadé Bernard, *Laisser pisser les mérinos*, Paris, L'échoppe, 2006
- Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence, La mêtis des grecs*, Paris, Champ Essais, 1974
- Merleau-Ponty Maurice, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1985
- Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Folio Essais, 1964
- Michaud Yves, *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, éditions Stock, 2003
- Odile Jacob, Paris, 2010
- Onfray Michel, *La sculpture de soi*, Paris, Livre de poche, Biblio Essais, Grasset, 1993

- Onfray Michel, *Vie et mort d'un dandy. Construction d'un mythe*, Paris, Galilée, 2012
- Orozco Gabriel, Centre Pompidou, Ann Temkin, Paris, L'Atelier ouvert, 2010
- Paul Ardenne, « Expérimenter le réel. Art et réalité à la fin du XXème siècle » dans *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience*, Editions Dis Voir, Paris
- Paul Lafargue, *Le droit à la paresse*, Paris, La Découverte, 2010
- Penders Anne-Françoise, *En chemin, le land-art, tome I : Partir et tome II : Revenir*, Bruxelles, la lettre volée, 1995
- Perec Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974
- Perec Georges, *L'infraordinaire*, Paris, Seuil, 1989.
- Perec Georges, *Les choses*, Paris, Julliard, 1965
- Perec Georges, *Penser/Classer*, Paris, Seuil, 1974
- Perec Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgeois, 1982.
- Perros Georges, *Une vie ordinaire*, Gallimard, 1967, rient. « Poésie », 1988
- Ph. Lacoue-Labarthe / J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978
- Propos sur la flânerie, ouvrage dirigé par Suzanne Liandrat-Guigues, Paris, L'Harmattan, 2009
- Rancière Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris, 2000
- Rosset Clément, *Le démon de la tautologie*, Paris, Editions de Minuit, 1997
- Rosset Clément, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Les éditions de Minuit, 2001
- Schütz, L'Etranger, Paris, Allia
- Sheringham Michael , « Poétique du quotidien : la rue, la journée, l'archive », *Lettre du Collège de France*, n° 20, 2007
- Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, sous la direction de Tzvetan Todorov, Paris, Editions du Seuil, 1965,
- Thoreau Henri David, « Marcher », *désobéir*, trad. S. Rochefort-Guillouet et A. Suberchicot, textes réunis et présentés par M. Granger, Paris, 10/18, 1994
- Tillman Pierre, *Robert Filliou. Nationalité poète*, Les presses du réel, Paris , 2007
- Valéry Paul, *Monsieur teste*, Paris, L'imaginaire Gallimard, 1946
- Vignaux George, *Le démon du classement. Penser, organiser*, Paris seuil, 2001
- Vignaux George, *Les jeux des ruses, Petit traité d'intelligence pratique, Paris, Le temps de penser, 2001*
- Vignaux Georges, *Les jeux des ruses*, Paris, Seuil, 2001

#### **Articles/revues :**

Interview de Gianni Motti par Eléonore Saintagnan <http://www.paris-art.com/interview-artiste/-gianni-motti/motti-gianni/38.html>

Macherey Pierre, « Le quotidien, objet philosophique ? », texte disponible sur le site internet de

l'UMR 8519 « savoirs et textes » : <http://www.univ-lille3.fr/set/index.html>

Sciences humaines n° 137 ; avril 2003, les savoirs invisibles. De l'ethnoscience aux savoirs ordinaires

Detton Keren, *Fayçal Baghriche au Quartier*, Quelque chose plutôt que rien, <http://www.zerodeux.fr/specialweb/faycal-baghriche-au-quartier/>

Sciences humaines n°137, *Les savoirs invisibles. De l'ethnoscience aux savoirs ordinaires*, Avril 2003

Berthou, *Les moyens du bord. Art contemporain et bricolage*, <http://www.ceaq-sorbonne.org/node.php?id=1046&elementid=694>

Frangne PH, le fragment et le quotidien dans l'art, [http://pierre.campion2.free.fr/frangne\\_fragment.html](http://pierre.campion2.free.fr/frangne_fragment.html)



**UNIVERSITÉ JEAN JAURÈS**

**THÈSE**

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE**

Spécialité **Arts plastiques**

Arrêtés ministériels : 6 janvier 2005-7 août 2006

Présenté et soutenue publiquement par :

**Quentin Jouret**

**Le 12 décembre 2015**

**L'ART DE LA DISCRÉTION**

**(L'INFRANUANCE ET LE PETIT USAGE)**

Thèse dirigée par **Dominique Clévenot** et **Isabelle Alzieu**

**JURY**

Dominique Clévenot	Professeur des universités, Université Toulouse Jean Jaurès	Directeur
Isabelle Alzieu	Maître de conférences, Université Toulouse Jean Jaurès	Co-directrice
Christophe Viart	Professeur des universités, Université de Paris 1- Panthéon-Sorbonne	Rapporteur
Jean Arnaud	Professeur des universités, Université d'Aix-Marseille	Rapporteur

Thèse préparée au sein du laboratoire **LLA-Créatis** de l'université Jean-Jaurès-Toulouse



Achévé d'imprimer en septembre 2015 par l'imprimerie Corep, 31300 Toulouse

