



HAL
open science

Sur le fil : la juste mesure et le moindre souffle, ou les potentialités du déséquilibre et de la désorientation

Oriane Helbert

► **To cite this version:**

Oriane Helbert. Sur le fil : la juste mesure et le moindre souffle, ou les potentialités du déséquilibre et de la désorientation. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2017. Français. NNT : 2017BOR30036 . tel-01735254

HAL Id: tel-01735254

<https://theses.hal.science/tel-01735254>

Submitted on 15 Mar 2018

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.

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

Sur le fil

La juste mesure et le moindre souffle,
ou les potentialités du déséquilibre et de la désorientation

Par Oriane Helbert
Sous la codirection de Pierre Sauvanet et Pierre Baumann
Thèse soutenue et présentée le 30 novembre 2017.

Membres du jury :

Michel Guérin, Professeur émérite, Université d'Aix-Marseille
Lydie Rekow-Fond, Habilitée à Diriger des Recherches, Université Jean Monnet Saint-Étienne
Pierre Sauvanet, Professeur des universités, Université Bordeaux Montaigne
Pierre Baumann, Maître de conférences HDR, Université Bordeaux Montaigne
Véronique Verstraete, Artiste et maître de conférences, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

Remerciements

Pour leurs bienveillances et leurs directions conjointes ; pour leurs exigences scientifiques et méthodologiques qui ont su me guider pendant les trois années de cette recherche ; pour la pertinence de leurs remarques et leurs judicieuses incitations qui ont sans cesse ajusté certaines de mes intuitions, je remercie Pierre Baumann et Pierre Sauvanet — « mes deux Pierres » comme j’ai eu l’habitude de les appeler discrètement.

Pour ses encouragements et l’intérêt qu’elle a porté à mon travail, je remercie ma famille.

Pour leurs soutiens, merci à mes ami(e)s bordelais(es), nantais(es) et breton(ne)s. Un merci particulier à Allison pour son aide et son travail à la mise en forme de cette thèse.

Pour ses attentions du quotidien, merci à Romain.

Note au lecteur

Ce travail de recherche artistique et doctoral s'appuie sur une conjugaison de gestes plastiques, poétiques, esthétiques — voir, toucher, penser, écrire — mis à l'épreuve de mon objet d'étude et de ses hypothèses. Mes gestes plastiques ont alors ici le statut de l'expérience qui permet d'observer et de vérifier ces hypothèses. Les traces de ces gestes ont été répétées pour chaque exemplaire de cette thèse, chacune est donc singulière. Ces expériences prennent place dans certains intervalles — entre les pages — de cette étude. Le lecteur en trouvera le répertoire et les notices en annexe.

Table des matières

REMERCIEMENTS	1
NOTE AU LECTEUR	3
PROLOGUE	7
SÉQUENCE 1	21
Le fil	
Plasticité du fil : matières, textures, filatures	23
Sémantique du fil : un mot pluriel	31
La trajectoire du fil : une dérive par le moindre	34
Jeu de fil : une pratique d'occasion	43
Le funambule	
Équilibre : un ajustement permanent	53
Ligne de risque	61
Solitudes du funambule : Jean Genet et Zarathoustra	65
Métaphores	
Empreinte : un geste plastique pour penser la métaphore	73
Écart	79
Usures : une double portée	84
Dé-tour	89
Désorientation	
Tropiques : le mouvement d'un retournement	93
Les lignes fantômes de notre orientation	98
Juste mesure : le pendule, le mètre et la seconde	107
Songes, entre artiste et scientifique	131

SÉQUENCE 2	145	ÉPILOGUE	305
Presque ou à peine		RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	317
Une typologie des seuils	147	ANNEXE N°1	
Errance : une pratique pour voir les seuils		Répertoire et notices des	
se déployer	157	intervalles	331
Localités : la fabrique des seuils	160	ANNEXE N° 2	
Rémanences : phénomènes de l'à peine	171	<i>Quelque part dans l'inachevé</i>	341
Une attention veilleuse		ANNEXE N° 3	
Intranquillités : les regards inquiétés	181	<i>Conversation avec Ismaïl Bahri</i>	365
L'attente et l'attention	194	INDEX DES NOTIONS	371
La veille : une vigilance au moindre	199	INDEX DES NOMS	379
Océans		TABLE DES ILLUSTRATIONS	387
Rivages : l'impression de la mer sur le bord	207		
Battements : la percussion ou la répercussion	214		
Soubassements : des mouvements imperceptibles	217		
Breiðamerkurjökull : une pratique veilleuse	219		
Écoute			
Physicité du son	225		
Écouter ou entendre	231		
Les sons du « silence » : l'écoute active de John Cage	236		
Les petites perceptions, ce ça qui échappe	252		
Entrevisions			
Apparaissant, disparaissant	259		
« Sillage » : persistance et résistance	269		
Comment voir : voir éveillé, voir en veille, voir en faisant	271		
Dissiper, disperser	288		

Prologue

«Par définition, le *chercheur* court après quelque chose qu'il n'a pas sous la main, qui échappe, qu'il désire. [...] Parfois, dans sa course, il s'arrête, interdit : une *autre chose* tout à coup est apparue sous ses yeux, qu'il n'attendait pas¹».

L'AMORCE

L'AMORCE EST CE QU'IL Y A À L'EXTRÉMITÉ DU FIL. C'EST UN APPÂT, ELLE PERMET D'ATTRAPER, DE CAPTURER QUELQUE CHOSE. L'amorce est un point de départ, un déclencheur, elle annonce le commencement d'une nouvelle activité et en est l'incitation première. L'amorce est une ouverture à saisir. Mon amorce, celle qui m'a « attirée » dans cette activité de recherche, se situe dans des gestes plastiques conduits depuis plusieurs années. Ces gestes relèvent de séries d'opérations, de procédures inventées, de stratégies bricolées mises en place afin que cette pratique, ces gestes et ce qu'ils produisent soient adaptés à mon environnement.

Cela a commencé par une rencontre avec une danseuse et un menuisier : j'ai construit une première structure mobilière en bois et en tissu, un lit à baldaquin, montable et démontable afin d'être facilement transportable. Les gestes qui m'ont permis de donner forme à cette structure m'ont été instruits par le menuisier. Le lit était l'objet scénique autour duquel les mouvements de la danseuse s'exécutaient. À partir de cette rencontre, j'ai épuisé mes gestes sur un nombre incalculable de tasseaux de bois de pin, des mètres de tissus de coton, des bobines entières de fil à coudre. C'est avec la

manipulation répétée de ces matériaux choisis pour leur malléabilité, leur perméabilité — le bois, le tissu, le fil — qu'a débuté cette recherche. Les gestes que j'applique à ces matériaux sont multiples, répétitifs, et expérimentent les qualités de résistance, de fragilité, les possibilités de déformation, de déviation, de torsion induites par les différentes structures de ces fibres. Ces gestes bricolés ont continué à donner forme à des objets mobiliers, montables et démontables afin qu'il soit possible de les transporter « sous le bras » sans autre chose que mon propre corps. Ces structures mobilières sont toutes rendues *infunctionnelles* par leur fragilité ou leur conception bancale délibérée. Ainsi inutilisables, ces formes d'assises (chaises, bancs, transats, etc.) mettent celui qui les observe à « distance ». Cet objet habituel, qui fait partie d'un environnement quotidien, il ne peut ici que le regarder de loin, qu'observer à distance ses fragilités, ses instabilités, son suspens, induits par les gestes qui lui ont été appliqués. Enrouler, pincer, écarter, creuser, trouer, déchirer, racler, nouer, plier, replier, déplier, épingler, assembler — ces opérations répétées altèrent les matières et rendent compte de leurs potentialités pour « dire » le déséquilibre, la déviation, le suspens, la fragilité. Ces séries d'opérations dans leurs répétitions permettent de chercher à être au bord de la rupture sans jamais rompre.



Fils de chaîne et fils de trame extraits d'un tissu. Fils de coton et de laine enroulés.



Bois taillés pour la Structure diminuée.



Structure diminuée, bois de sapin, 90 x 40 x 32 cm, 2013.

Il s'agit donc de chercher l'instant où c'en est assez, mais où c'est cependant suffisant, suffisamment proche de la rupture pour que l'on puisse sentir cette tension qui fait osciller le regard, qui le maintient en mouvement, qui l'inquiète. Cette pratique relève d'expérimentations de la faille, de la fêlure. Elle permet d'observer la manière dont le matériau pourrait céder — observer la manière et le moment où l'objet, sa matière et son assemblage ne tiennent plus ensemble. Observer la matière et la manière dont elle casse ou se délite. C'est en cherchant cette faille, le juste moment avant la rupture qu'il semble que la matière touche les sens de celui qui l'observe. Ces objets sont faits d'une indécision permanente — est-ce que cela va tomber, rompre ? Est-ce que cela va tenir jusqu'au bout ? Est-ce que si l'on s'approche trop près cela ne va pas émettre trop de vibrations par le sol pour cet objet déjà mal bâti ? Cela demande une attention permanente des moindres mouvements et des plus faibles réactions.

Alors, avec cette pratique du geste jusqu'au bord, jusqu'à l'épuisement du corps et à l'altération limite de la matière — bois, fil, tissu — il est possible d'imaginer un funambule en train de marcher sur son fil. Comme lorsqu'on taille un morceau de bois jusqu'à ce qu'il n'en reste presque plus rien, le funambule prend le risque du déséquilibre et c'est dans cette possibilité de la chute qu'intervient la mise en tension du regard de ceux qui l'observe, les yeux rivés, inquiétés, vers le ciel.

Cette image nous suit, nous poursuit, elle est comme le modèle dans un coin de notre tête qui permet de penser les potentialités du déséquilibre et de la désorientation. Sur le fil, le moindre souffle est à même d'entraîner la chute, alors sur le fil, ou lorsque l'on expérimente les zones proches de la rupture, il s'agit de procéder avec pondération, il faut « calculer son coup », agir avec une juste mesure.

QUESTIONNEMENTS

À PARTIR DE CETTE AMORCE, DE CE QUI M'À FAIT « MORDRE », IL S'AGIT DE REMONTER TOUT LE FIL DE NYLON, PRESQUE INVISIBLE DANS LE PAYSAGE, SE FONDANT AVEC LES FEUILLAGES ALENTOURS ET LES LÉGERS REMOUS À LA SURFACE DE L'EAU. Il s'agit d'analyser et de comprendre pourquoi ça a retenu mon attention, si mon intuition plastique, disons, peut éventuellement se vérifier ailleurs, dans d'autres pratiques, dans d'autres gestes. Quels sont les enjeux de cette mise en tension du regard, de la presque rupture, du déséquilibre, de ce qui est limite, presque et à peine ? Qu'est-ce que cela met en jeu dans notre monde contemporain ?

Le point commun des notions que j'aborde est que dans chaque cas elle désigne un état, un espace ou un temps *entre-deux*. Cet *entre* dessine une épaisseur à l'intérieur de laquelle on progresse par degrés, par écarts et qui nécessite un réajustement permanent. Cet *entre* ne supporte pas l'immobilité et donc ce qui s'y trouve se dérobe sans cesse et échappe aux sens. Alors, il s'agit d'une manière générale avec cette étude de questionner l'entraperçu et l'inaperçu de ce qui nous entoure, autant dans l'espace, dans le temps ou dans les phénomènes physiques de notre environnement. Apercevoir ce qui nous échappe, mais que nous vivons, ce qui nous traverse ou nous touche sans que nous le sentions. Il est question de porter notre regard, de l'exercer, comme nous exerçons nos gestes, à ce qui se situe dans les marges, les seuils, les contretemps, les *entretemps*, ce qui à la limite maintient le suspens, la vibration. À partir de ces études et observations d'espaces, temps ou phénomènes aux bords, il s'agit d'examiner comment certaines pratiques plastiques parviennent à pointer ces bords, à s'y loger et à exercer notre regard et notre écoute à une attention ou à une veille de ce qui échappe. C'est ici ce que nous tentons de démêler.

CORPUS

LES PRATIQUES SUR LESQUELLES J'AI CHOISI DE PORTER PRINCIPALEMENT MON REGARD SONT AU NOMBRE DE TROIS. D'autres gestes qu'ils soient plastiques, musicaux ou scientifiques viennent ponctuer, selon l'occasion, cette recherche.

La première pratique plastique principale de mon étude est celle de Tatiana Trouvé, qui opère un travail sur l'espace en particulier. Cette attention à l'espace se traduit de deux manières. D'une part, cette pratique consiste pour l'essentiel à produire des installations et dessins de lieux qui se situent entre l'oubli et le souvenir, entre l'espace connu et l'espace fictif. Cette pratique procède d'une réflexion sur notre façon d'investir, de nous souvenir ou de rêver des lieux que l'on rencontre ou que l'on traverse. D'autre part, Tatiana Trouvé est attentive et prend en compte les qualités architecturales des espaces d'expositions eux-mêmes. Elle réinvente ainsi ses installations en fonction des lieux qui les accueillent.

La seconde pratique plastique qui nous intéressera est celle d'Édith Dekyndt. Celle-ci porte son regard sur les phénomènes physiques de notre environnement et de notre planète. Il est alors question d'éveiller ou de ré-veiller notre attention à ces phénomènes, à la manière dont nous agissons sur eux sans y penser au sein de nos activités quotidiennes.

La troisième pratique en jeu est celle d'Ismaïl Bahri : nous y observerons, à travers la vidéo, l'installation ou le dessin, des gestes qui conduisent les moindres phénomènes, dissipent la matière, observent les transformations, révèlent les reflets ou les bords des paysages. Ce qu'il semble permis de percevoir avec cette pratique, est la mise en tension du regard par ce qui à chaque instant se soustrait.

Ces trois pratiques révèlent, me semble-t-il, des procédures différentes et donc des potentialités singulières pour observer et pour donner à voir le caractère fugace de ce qui nous entoure, de ce qui nous échappe, de ce qui

comporte les plus faibles indices porteurs parfois de transformations ou d'effets plus profonds — après la fêlure se trouve la fracture.

Je m'appuierai tout au long de cette étude sur les dires de ces artistes — entretiens, émissions radiophoniques, conférences — et sur le vocabulaire qu'ils utilisent pour analyser leurs pratiques plastiques afin de parfois préciser, nuancer ou différencier les notions de ma propre étude. Ma méthode de travail consistera à parfois — souvent — me laisser dévier par des champs de connaissances diversifiés, qui me sont parfois inconnus, en rencontrant des ouvrages d'histoire de l'astronomie, des articles de mathématiciens ou d'océanographes.

MÉTHODE

COMMENT ÉTUDIER CE QUI ÉCHAPPE AUX SENS, COMMENT SAISIR CE QUI NE RÉSISTE PAS À L'IMMOBILITÉ ? On ne pourra pas épingler les objets de cette recherche comme des papillons pour ensuite les observer au microscope. Alors, il faudra suivre leurs mouvements, se laisser emporter parfois, comme sur les mouvements des flots, mais sans pour autant se laisser dévier par un courant trop fort. Ainsi cette étude fonctionne par rencontres, par occasions, faisant appel à tous les champs de connaissance sans restriction. Cette méthode apporte elle aussi une preuve que la désorientation de la pensée, l'écart dans la trajectoire de départ est parfois porteur de potentialités. Je chercherai donc les surfaces de contact, les interfaces, les « frottements de connaissances² ». Il est souvent plaisant de se retrouver étonnée par la coïncidence d'une rencontre, d'une donnée qui ne faisait pas partie du plan de départ et qui deviendra, au fil de l'écriture, essentielle. C'est en cet endroit que se situera avant tout le plaisir de la recherche et de l'écriture, dans ces découvertes, ces nouvelles choses qu'il faudra prendre le temps de comprendre et de connaître. Ces frottements de connaissances feront prendre à la pensée et aux textes de cette étude une inclinaison différente, parfois d'un degré, parfois de deux.

Toutefois la difficulté sera aussi de ne pas se perdre, de ne pas se laisser totalement emporter par la curiosité afin de ne pas occulter l'objectif de mon projet et de ma recherche. Il faudra donc parfois revenir à l'essentiel, s'extraire de la « rêverie » porteuse, mais vagabonde. De temps en temps il faudra remettre de l'ordre, se rappeler à l'ordre. Finalement, il semble qu'il sera là aussi question, dans cette méthode de recherche et d'écriture, de réévaluer sans cesse la trajectoire, de la reconsidérer et de la revérifier.

2] C'est John Cage qui développe cette idée du frottement d'informations comme producteur de nouvelles connaissances. Ce qu'il dit à ce propos se situe dans le chapitre « Pédagogie » de l'ouvrage *Conversations avec John Cage*, réunissant, à l'initiative de Richard Kostelanetz, les nombreux entretiens réalisés par le compositeur. Nous y reviendrons plus loin, dans la deuxième séquence de cette étude, dans un plan consacré à l'écoute.

STRUCTURE

CETTE RECHERCHE COMPORTE DEUX SÉQUENCES, ET À L'INTÉRIEUR DE CHACUNE DES CES SÉQUENCES SE DÉPLOIENT PLUSIEURS « PLANS ». Ce vocabulaire cinématographique est là pour signifier que cette étude se constitue comme une suite de moments pensés et écrits dans l'ordre dans lequel ils apparaissent. Il n'y a pas de retours en arrière, sauf relectures bien sûr, ou d'allées en avant pour ajouter ou retirer un événement. L'ensemble de cette étude retrace le mouvement de la pensée telle qu'elle s'est déroulée.

SÉQUENCE 1

MA RECHERCHE S'APPUIERA DANS UN PREMIER TEMPS, UNE PREMIÈRE SÉQUENCE DONC, SUR LES MÉTAPHORES DU FIL ET DU FUNAMBULE. Ces métaphores sont les moyens de transport qui permettront d'articuler ma pensée plasticienne, mes expériences pratiques avec mes hypothèses scientifiques. Par exemple, à partir de la structure faite de fils de chaîne et de fils de trame du tissu, il est possible de penser la valeur opératoire du vide. Cela, parce que c'est l'espace *entre* ces fils de chaîne et ces fils de trame qui induit la qualité de souplesse, de résistance ou d'opacité du tissu. C'est alors que l'interstice, l'intervalle, *l'entre-deux* devient décisif. Le funambule lui est celui qui agit sur le fil. Il adopte une posture risquée, éprise de déséquilibres, de doutes, d'hésitations, d'une attention qui doit être renouvelée à chaque pas au gré de ses sensations physiques et des conditions atmosphériques. Sur le fil, la moindre goutte exerce une déviation. L'artiste Ismaïl Bahri observe avec son installation *Coulée Douce* la manière dont le fil à coudre conduit des forces, mais se laisse aussi dévier par ce qui l'entoure. Se mettre au contact du fil c'est alors se mettre au contact des moindres perturbations et

déviations qui l'atteignent et être à son tour atteint, sensible à ces moindres perturbations et déviations. Ce moindre cependant ne fera pas rompre le fil même s'il comporte déjà un risque, c'est en prenant la mesure de ce risque qu'alors on peut éviter la rupture. Alors, les métaphores du fil et du funambule créeront la scène imaginaire de nos propres désorientations face à ce qui se dérobe, face à ce qui, aux marges de nos espaces, de nos rythmes, de notre écoute ou de notre vision, ne se laisse pas facilement saisir. Le funambule sur son fil rend visibles nos errements parce qu'il est acteur du déséquilibre. Avec la métaphore du funambule sur son fil je chercherai à découvrir ce que permet d'ouvrir à notre regard le déséquilibre et la désorientation.

SÉQUENCE 2

DANS UN DEUXIÈME TEMPS, UNE DEUXIÈME SÉQUENCE, JE CHERCHERAI À POINTER CE QUI, DANS NOTRE ENVIRONNEMENT, FAIT DE NOUS DES FUNAMBULES, CE QUI NOUS DÉSÉQUILIBRE OU NOUS DÉSORIENTE — NOUS FAIT PERDRE PIED ET QUITTER LE SOL.

Quelles sont nos conditions physiques, physiologiques, psychologiques ou sociales du déséquilibre ? Qu'est-ce qui se loge au seuil de nos espaces, à la lisière de notre regard, au fond de notre écoute ? Quels sont les gestes, pratiques et perspectives alternatives de notre monde tremblé ?

Ce que je tenterai de penser là, est la manière dont nous pouvons agir, par nos gestes et pratiques plastiques, poétiques, esthétiques, scientifiques, dans notre environnement fait de fluctuations, de tremblements, sur un sol qui ressemble davantage à des flots ? Le funambule ne peut pas rester immobile sur son fil, sinon il tombe ; alors comment, plutôt que de tenter de trouver une posture fixe, régulière et stable sur ces lignes tremblantes, adhérer à ces tremblements ?

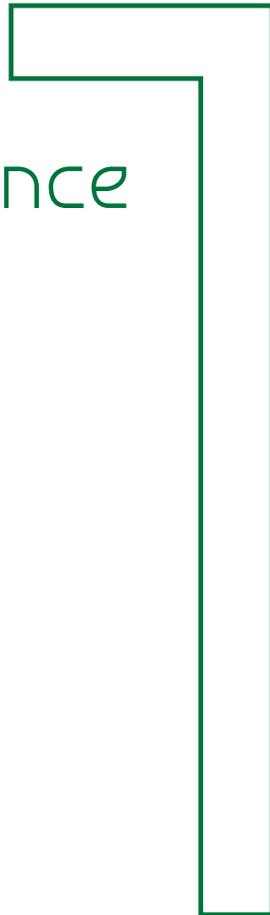
Certaines pratiques, certains gestes plastiques semblent soulever des strates, des lignes de ce monde, pour rendre visible un espace *entre*, pour

ménager et ouvrir un espace de possibilités et de pensée. Cette étude réside donc en un mouvement : mouvement qui écarte, qui soulève, qui retourne. Les pratiques, les gestes que je chercherai à observer dans mon étude sont justement ceux qui retournent le gant, qui exercent ce mouvement d'ouverture, de retournement, voire de soulèvement *entre*, non pas au-dehors, mais *au milieu de*, dans l'intervalle que ces gestes produisent. Tatiana Trouvé par exemple, avec sa série d'installations qu'elle nomme *Polders*, opère une forme de dédoublement ou de redoublement de nos espaces quotidiens. En effet si ces lieux possèdent des traits de ressemblance avec nos espaces ils ne sont pas les mêmes, ils n'en sont qu'une image, une fiction comme sortie d'un souvenir ou d'un rêve. Cette construction de lieux *autres* fait partie de ces pratiques et gestes qui exercent comme une trouée — trouée de celles que peut proposer Édith Dekyndt en observant les moindres perturbations de l'environnement et les moindres oscillations des alentours, reflétées par exemple dans la transparence d'un verre en cristal qui se brise.

Ces trouées ouvrent au champ de la contrepartie afin de permettre l'éventualité d'une reprise. Une reprise désigne bien sûr un ressaisissement, un renouvellement de notre attention, mais aussi l'action de raccommoder un tissu troué. Il s'agira alors de passer et de repasser des fils à l'endroit du tissu endommagé afin de le reconstituer. C'est dans cette doublure que l'on pourra voir apparaître les coutures, la fabrique, la manière dont cela se construit. C'est avec ce double, cet autre que l'on peut jouer à chercher les différences, les infimes détails qui se révèlent et que l'on relève peu à peu dans l'épaisseur de notre regard, dans ses multiples reprises permises par ces endroits retournés.



Séquence



Le fil

PLASTICITÉ DU FIL : MATIÈRES, TEXTURES, FILATURES

LA MATIÈRE FIL, SA PLASTICITÉ PERMET D'INTRODUIRE CETTE RECHERCHE QUI SE PROPOSE D'ÉtudIER LES PRATIQUES ARTISTIQUES QUI SE SAISISSENT DES PRESQUE RIEN, DES MARGES, DU NON PERÇU DE NOS SYSTÈMES ET CONSTRUCTIONS SPATIALES, TEMPORELLES, SOCIALES OU PHYSIQUES. Le fil à coudre, dans son usage ordinaire, permet de relier différentes pièces de tissu entre elles, de rapiécer ou de raccommoder une étoffe abîmée ou trouée. Le fil peut également s'enrouler, s'emmêler, se sculpter, se disséquer ou s'entrecroiser afin de confectionner tout type de tissage. Il s'agit donc, en premier lieu, de considérer le fil comme fibre textile : fil à coudre ou fil élément constituant d'un tissu, qu'il soit fil de chaîne ou fil de trame.

Dans le domaine du tissage, les fils de chaîne sont l'ensemble des fils placés les uns à côté des autres sur le métier à tisser, ils ont la longueur de la pièce de tissu. Les fils de trame pour leur part, sont perpendiculaires aux fils de chaîne et s'entrecroisent avec eux. Ce sont ces deux éléments qui constituent le tissu et qui en donnent la texture. Selon le mode d'entrecroisement des fils, il est possible de produire des types de tissus différents. Ces différentes manières d'entrecroiser les fils produisent ce que l'on appelle l'armure du textile. Les armures les plus courantes sont la toile, le sergé et le satin. « Dans le tissage, fils de chaîne et fils de trame s'entrecroisent, s'écrivent avec les vides plus ou moins importants que la maille sous-tend [...] »³. Membre fondateur de Supports/Surfaces, Claude Viallat a employé

3] Claude Viallat, *in*. Alfred Pacquement, *Viallat*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou Musée national d'art moderne, 1982, p. 100.

de nombreux matériaux dans son travail plastique dont font partie le tissu, les toiles de différentes structures, la pierre, le verre, la corde, le cuir ou le bois. Les qualités de dureté, de souplesse, de fragilité ou de résistance de chaque matériau collecté sont révélées et mises en tension par leurs assemblages en des objets hétéroclites. Des motifs picturaux viennent quant à eux ponctuer la surface de ses toiles. Cette scansion vient elle-même jouer avec celle sous-tendue par la trame du tissu. Claude Viallat remarque ici le vide, l'entre aux croisements des fils que convoque le tissage.

C'est donc l'espace *entre* qui induit les qualités de souplesse, de résistance et d'opacité du tissu. Ce premier aspect du fil et des infinies possibilités de tissages qu'il permet est de première importance pour notre étude puisqu'il permet de considérer ce qui est *au milieu de*, l'interstice, comme quelque chose de décisif. Dans cette optique les *presque rien*, marges et non perçu évoqués plus haut deviennent déterminants, révélateurs. Ils sont *ouvroirs de potentialités*⁴.

4] L'expression que nous utilisons ici, « ouvrier de potentialités », fait référence au mouvement OULIPO (Ouvrier de Littérature Potentielle), fondé par le mathématicien François Le Lionnais et l'écrivain Raymond Queneau en 1960. Un ouvrier est un atelier, il s'agit donc d'un lieu de la fabrique, de la pratique, de l'expérimentation. Le potentiel quant à lui est une forme de puissance dont l'effet n'est pas visible immédiatement. Il renvoie également à une forme d'infini, d'illimité. Alors, il s'agit d'être attentif, de pratiquer, de penser ces marges, ces *presque rien* pour en développer et en observer les potentialités infinies. Par ailleurs, l'exploration de la langue par la règle du jeu est au fondement de la conception oulipienne. La règle du jeu invente des procédures de langage, ou de gestes, qui permettent d'ouvrir les pratiques à une multitude de possibilités. C'est à l'intérieur des variations de procédures qu'il semble alors possible de découvrir des sens dissimulés par une habitude.



Claude Viallat, « Cerceaux, Objets, Filets », Galerie Ceysson & Bénétière, Paris, 2016.

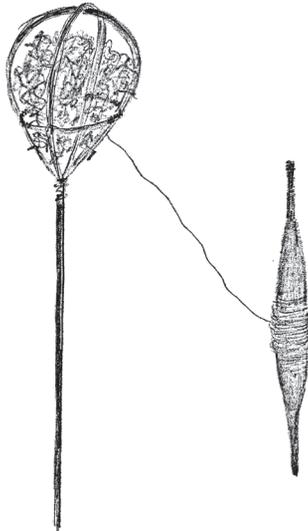
Approchons-nous un peu plus près et extrayons pour l'observer un fil du tissu afin de comprendre de quoi celui-ci est constitué et pourquoi sous son apparente simplicité il possède une incroyable complexité. Par définition, un fil est une « fibre longue et déliée d'une matière textile naturelle ou fibre continue d'une matière textile⁵ ». Un fil est d'apparence un cylindre formé par des fibres textiles animales, végétales, minérales ou chimiques maintenues entre elles par une torsion plus ou moins forte. On peut faire du fil avec des gousses, des tiges, des feuilles, de la sève, des poils, des insectes, des mollusques, du lait, des algues, etc.⁶ On appelle la transformation de la matière textile en fil, *filature*. Cette technique existe depuis l'Antiquité et est au départ effectuée à la main à l'aide d'un fuseau et d'une quenouille⁷, puis à partir du XIV^e siècle au moyen d'un rouet⁸. Aujourd'hui, le mot filature désigne l'ensemble des opérations industrielles qui transforment la matière textile en fil. De manière générale, les différentes étapes de cette transformation comptent l'ouverture et le mélange des balles de fibres qui arrivent dans l'usine, le nettoyage des fibres, le cardage qui permet d'aligner, de paralléliser et de condenser les fibres en ruban, puis la torsion de ce ruban de fibres en fil. Il s'agit par cette transformation d'affiner les fibres et de les resserrer par torsion, c'est cette torsion qui rend le fil si fin et si résistant.

5] *Centre Nationale des Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)* [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/fil> (page consultée le 5 février 2017).

6] Par exemple, parmi les végétaux, le coton provient d'une gousse, le lin et le chanvre d'une tige, le sisal d'une feuille, le caoutchouc de la sève. Les poils, fibres animales donc, utilisés pour faire du fil sont ceux du mouton, de la chèvre, du chameau ou de l'alpaga. La soie quant à elle vient du ver du papillon bombyx du mûrier, d'araignées ou encore d'un coquillage que l'on trouve au sud de l'Italie appelé Grande nacre. Toutes ces précisions techniques concernant les fibres textiles sont tirées de l'ouvrage *Technologie des textiles* d'Isabelle Brossard, Paris, Dunod, 1997.

7] Le fuseau est un « objet de forme allongée, généralement en bois, servant à filer. Ce terme désigne à la fois l'axe autour duquel est enroulé le fil et le dispositif de filage, lorsque l'axe est muni d'une fusaïole. » Une quenouille est une tige qui permet de maintenir plus facilement les fibres que l'on est en train de filer à l'aide du fuseau. Une fusaïole est également parfois utilisée lors du filage, il s'agit d'un « disque plus ou moins renflé, placé sur l'axe du fuseau et servant de volant d'inertie lors du filage. » Fabienne Médard, *L'art du tissage au Néolithique*, CNRS Éditions, Paris, 2010, p. 147.

8] Un rouet est une machine à roue que l'on fait tourner avec une manivelle ou une pédale. Cette roue entraîne dans son mouvement un épinglier (pièce en forme de U) et une bobine. La fibre textile est vrillée en passant dans l'épinglier, puis s'enroule sur la bobine.



Fuseau et quenouille.

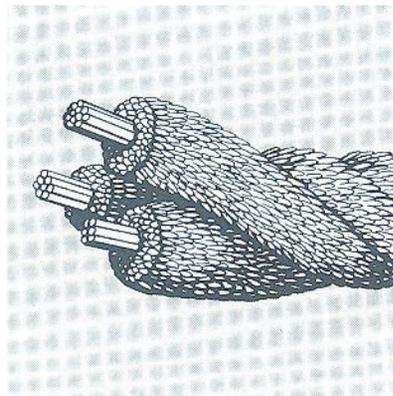
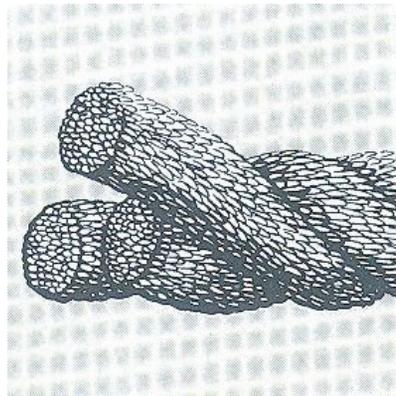
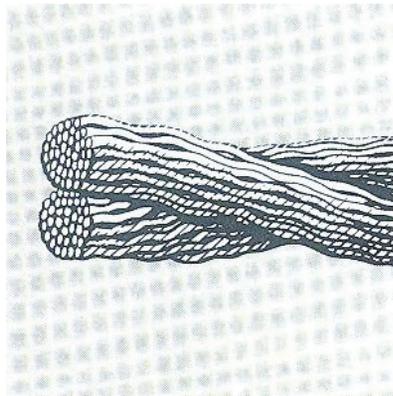
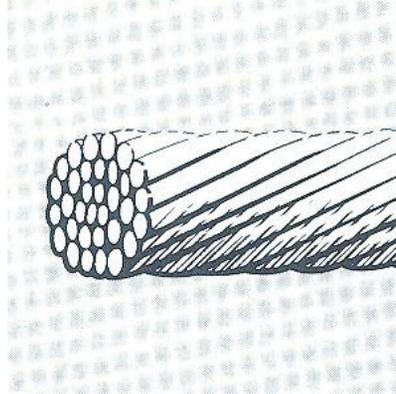
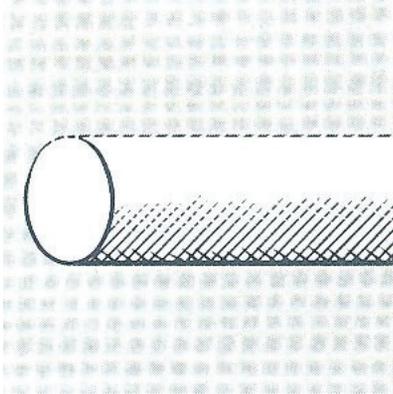


Schéma de la structure des différents types de fil. Illustrations du site coatsindustrial.com

Cependant il existe quelques variations dans la méthode du filage et de la torsion de la fibre textile, celles-ci donnent donc lieu à différents types de fils. À l'œil nu leurs aspects sont similaires, pourtant leurs structures peuvent être très différentes et offrent des qualités d'élasticité, de résistance ou de texture aux tissus, ensuite constitués à partir de ces fils, tout aussi variées. Il y a par exemple le fil spun, composé de trois brins torsadés ; le fil corespun, composé lui aussi de trois brins, mais à l'intérieur desquels vient se loger une « âme », un fil interne, qui le rend plus résistant. Il y a également les fils monofilaments, constitués d'une seule fibre, celui-ci est résistant et rigide, et les fils multifilaments faits d'au moins deux brins retordus⁹ entre eux, ce dernier est très résistant. Enfin il y a le fil texturé, un fil auquel on a apporté du gonflant et de l'élasticité grâce à un traitement thermique.

Ces torsions et rétorsions du fil sont difficiles à distinguer à l'œil nu et le fil dessine sous nos yeux une simple ligne. On ne peut apercevoir la surface, la texture d'un fil qu'en l'observant de très près, à un niveau relativement microscopique ; et l'on ne peut observer la structure du fil qu'en le disséquant, en détordant les brins, ce qui s'avère être une opération plutôt délicate.

Dans sa *brève histoire des lignes* Tim Ingold distingue deux types de lignes : les fils et les traces. Les traces sont des lignes dessinées, grattées, incisées sur des surfaces, les fils en revanche se déploient dans un espace à trois dimensions, ceux-ci « ne s'inscrivent pas sur des surfaces¹⁰ ». Dans cette « taxinomie des lignes », il ajoute que « la fabrication des fils est une propriété spécifiquement humaine, qui suppose un habile mouvement des mains, s'accompagnant parfois des dents — comme dans la préparation des tendons pour la couture. Dans la plupart de ces usages, ajoute-t-il, le fil dépend aussi de la précision du geste de la main, permettant de le tenir et de le manipuler entre le pouce et l'index¹¹ ». Ainsi le fil est une matière délicate qui demande de la précision, ceci est dû en particulier à son

9] La rétorsion est une torsion de plusieurs brins à nouveau tordus entre eux.

10] Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2011-2013, p. 60.

11] *Ibid.*, p. 61. Il sera question de ces gestes et de cette manipulation précise du fil à propos de la pratique des jeux de ficelle dans le plan intitulé « jeu de fil : une pratique d'occasion ».

épaisseur très fine. En effet, la ligne de manière générale est un élément qui peut « se diviser en parties dans sa longueur, mais dont la largeur est si mince qu'on ne peut jamais la fendre...¹² ». Alors ce qui est indiqué comme étant la « grosseur » du fil, sur une bobine par exemple, ne correspond pas à son épaisseur réelle, mais à sa masse linéique, autrement dit au rapport entre son poids et sa longueur. Cette unité de mesure, propre aux fibres textiles, s'appelle le tex (un tex correspond à un gramme par kilomètre de fil). Cette mesure, que l'on appelle le titrage du fil, ne permet pas de connaître le diamètre du fil puisque pour un même nombre de tex, celui-ci sera différent. Il dépendra en particulier de la densité et de la nature de la fibre employée ainsi que de son mode de filature. Ainsi l'épaisseur du fil échappe à la mesure, les unités que nous employons couramment — le mètre ou le gramme, ne semblent pas appropriées, ajustées à ses proportions. Le fil entraîne dès lors une certaine désorientation de la mesure qui implique un *faire*. L'élaboration de gestes, la manipulation et l'expérimentation de cette matière semblent nécessaires pour pouvoir appréhender sa structure. Le fil en échappant à la mesure devient alors porteur d'une forme de désorientation active.

SÉMANTIQUE DU FIL, UN MOT PLURIEL

AU-DELÀ DE LA PREMIÈRE DÉFINITION DU MOT FIL, CELUI-CI RENFERME UNE QUANTITÉ PRESQUE INNOMBRABLE — AUTRE DÉMESURE — D'EXPRESSIONS ET D'UTILISATIONS DANS LA LANGUE FRANÇAISE. C'est ce que décrit Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *Sur le fil*. En premier lieu, il remarque que le mot *fil* revêt en français de très nombreuses acceptions là où la langue anglaise utilise une variété de termes différents pour lesquels nous n'avons donc qu'une seule traduction : *fil*¹³. Dans un second temps, Georges Didi-Huberman relève tous les sens que sont capables d'exprimer un fil, toutes ses nuances sémantiques, toute sa palette de caractéristiques et de possibles qui révèlent ses contradictions. Capable du pire comme du meilleur, le fil sous son apparente simplicité traduit une certaine complexité de sens :

«Le fil est quelque chose de très simple : juste une ligne dans l'espace. Mais c'est aussi quelque chose de très complexe : un écheveau, une complication de brins. Le fil tient la structure (toile d'araignée, cordage, réseau de ligatures), mais il peut aussi bien s'effiloche et, tout à coup, se casser. Il s'assemble (filature, maille) ou se faufile (lacs, torsade, tresse). Il trace une destinée (les Parques), nous emprisonne (attaches, liens) ou bien se "coupe en quatre" (raisonnements, arguties, faux-fuyants). Il nous guide vers le meilleur (Ariane, cours d'eau) ou bien nous égare vers le pire (lianes, ronces). Le fil *lie*, enchaîne et donne cours. Ou bien, au contraire, il *tranche*, aiguise, affûte et fait rompre. Le fil toujours ne tient qu'à un fil. Telle est sa beauté — son beau risque — et sa fragilité¹⁴ ».

13] Georges Didi-Huberman relève, grâce à plusieurs expressions renfermant le mot *fil* en français et en anglais, la spécificité et la différence d'utilisation de ce terme dans les deux langues : « je dis "sur le fil" là où l'anglais dit plutôt *on the edge* ("être sur le fil du rasoir", ce sera donc *to be on the razor's edge*) ; je dis "couper dans le sens du fil" (en parlant d'un tronc d'arbre ou d'un bloc de marbre) là où l'anglais dit *to cut with the grain* ; je dis que "je suis le fil de mes pensées" là où l'anglais dit *I follow the thread or my thoughts* ; je dis "brouiller les fils" là où l'anglais dit *to muddle things up* ; je dis "trouver le fil conducteur" ou "le fil d'Ariane" là où l'anglais peut se contenter de dire *to find the clue* ; je dis que "je suis dans le droit fil" là où l'anglais préfère *I am in line with* ; je parle du "fil des événements" là où l'anglais parle de *chain of events* ; je dis encore que "j'ai perdu le fil" là où l'anglais dit *I've lost the thread* ; je dis "au fil des ans" là où l'anglais dit *with the passing years* ; je dis "suivre le fil de l'eau" là où l'anglais dit *to follow the current...* », *Sur le fil*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013, p. 37-38.

14] *Ibid.*, p. 38.

Le fil est donc plein de paradoxes, il est sujet à de multiples interprétations suivant son emploi et son contexte. Il peut être conducteur : il peut guider, relier ; ou bien être séparateur : il peut couper, trancher, délimiter. Le cas du fil barbelé a cela d'intéressant qu'à lui tout seul il renferme plusieurs fonctions — d'un côté du fil : séparer, protéger ; de l'autre côté du fil : dissuader, empêcher ; et si malgré son risque on tente de le franchir : blesser.

Le fil de fer barbelé est un outil politique et comme le décrit Olivier Razac dans son article « Philosophie du fil de fer barbelé », sa simplicité contraste avec la violence qu'il exerce — « Sa légèreté a permis de couvrir des distances extraordinaires, sa souplesse de répondre à tous les besoins : protéger, fortifier, enfermer... Tout cela avec un fil de métal garni de petites pointes. L'écart entre la simplicité de l'objet et l'importance de ses effets montre que la perfection d'un outil d'exercice du pouvoir ne se mesure pas à son raffinement technique, que sa puissance ne passe pas nécessairement par une débauche d'énergie, ou encore que la plus grande violence n'est pas forcément la plus impressionnante¹⁵ ». Ici, le modèle du fil de fer barbelé révèle donc une possibilité de pouvoir du moindre. Le fil de fer barbelé malgré sa simplicité est capable de remodeler des frontières, de redessiner les espaces, les territoires et de répartir ses habitants en dressant des lignes souples et tranchantes qui empêchent de pénétrer ou de s'échapper. Le fil de fer barbelé détient et retient à la fois.

Le texte de Georges Didi-Huberman quant à lui révèle la position *sur le fil* de l'artiste Steve McQueen et de son œuvre *Queen and Country*. Cette œuvre, à propos de la guerre qui a eu lieu suite à l'intervention armée américano-britannique en Irak entre 2003 et 2011, est constituée d'une collection de portraits au format de timbres-poste des soldats britanniques morts pendant ce conflit. « À travers ce contraste, aussi violent que limité à la minuscule surface de chaque image, passe sans doute le réel litige symbolique né de la mise en situation — donc de la prise de position —,

15] Olivier Razac, « Philosophie du fil de fer barbelé » [En ligne], *Le Monde diplomatique*, août 2013, <http://archives.mondediplo.com> (page consultée le 13 avril 2016).

par Steve McQueen, de ces portraits de morts dans le circuit surdéterminé du timbre-poste¹⁶ ». Commémorer la guerre à travers ces images mineures que sont les timbres-poste a été considéré comme une violence — même blessure que celle commise par une pointe de fil de fer barbelé — faite à la mémoire de ces victimes. Ce qui est perçu est alors que la mesure du timbre-poste¹⁷ n'est pas ajustée à celle de la violence subie.

Si l'on rapproche cette idée de l'objet qui ici nous intéresse : le fil, il semble que celui-ci fonctionne sur le même modèle. Le pouvoir du fil, ses potentialités résident dans la discrétion de sa forme, dans la banalité de son usage, dans la sobriété apparente de sa structure, sur laquelle il faut pencher son regard, à la manière d'un philatéliste sur sa collection de timbres, pour qu'il révèle la texture de sa surface et sa complication de brins — sa *subtilité*.

16] Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 59.

17] Les timbres-poste sont des objets discrets, que l'on regarde à peine, de moins de trois centimètres de haut. Pourtant ce sont eux qui nous permettent, lorsqu'on s'adonne encore à l'envoi postal, de faire voyager nos messages, de leur faire parcourir une certaine distance. Le timbre-poste affranchit, une fois celui-ci apposé il libère celui qui recevra notre message d'en payer la dette. Celui qui se penche sur le timbre-poste, qu'il soit curieux ou collectionneur, aperçoit la figure qui y est inscrite, celle-ci illustre un symbole d'un état (portrait d'un dirigeant, drapeau ou figure symbolique), alors le timbre-poste apposé sur notre courrier véhicule un aspect de l'histoire d'un pays. Les petites vignettes que sont les timbres-poste sont donc des objets discrets, mais efficaces, qui relèvent et révèlent un certain pouvoir. C'est dans cette discrétion qu'est sans doute permis l'exercice de ce pouvoir.

 LA TRAJECTOIRE DU FIL : UNE DÉRIIVE PAR *LE MOINDRE*

LE FIL CONDUCTEUR, CELUI QUI GUIDE, RELIE, DIRIGE, AIGUILLE EST CELUI QUI PERMET DONC DE NE PAS SE PERDRE, D'ALLER DANS LE BON SENS, DE MAINTENIR UNE COHÉRENCE DANS LE TEXTE, DANS LE DISCOURS, DANS LA NAVIGATION, DANS LA COUPE DU TISSU OU DANS LA DÉCOUPE DU BOIS. Le droit fil du tissu et le fil du bois sont présents dans leurs constitutions naturelles ou dans leurs conceptions. D'une part, il a été créé, composé dans l'armure du tissu, c'est-à-dire dans sa structure faite de fils de chaîne et de trame; d'autre part, il s'est formé dans le bois au cours de la croissance de l'arbre. Claude Viallat, l'avait bien remarqué : « Le "bois" c'est d'abord l'arbre avec les branches, les feuilles et l'écorce, les points d'intersection des branches et des racines qui se prolongent en nœuds dans l'aubier [...]. Si le bois est un élément naturel, la toile (tissus, cordes, etc.) est un matériau composé industriellement, à partir de fibres soit naturelles transformées, soit industrielles. Le bois s'œuvre dans sa masse, dans sa texture, la toile, elle, se tisse ou se tresse et sa texture en résulte¹⁸ ». Le bois et le tissu ont donc chacun leur fil, fabriqué par l'homme ou la nature. En taillant le bois, on peut sentir ce fil sous l'outil. Si l'on est dans le sens du fil, donc des fibres du bois la découpe est facile, nette, le bois brillant. En revanche dès que l'on quitte ce fil, dès que l'on est de biais ou à contre-fil, l'outil bute, les fibres s'arrachent; comme lorsqu'on quitte le droit fil du tissu, cela fait un accroc. Seulement, contrairement au tissu, le fil du bois peut sans cesse changer de trajectoire à cause de ses veines et nœuds qui se forment au cours du développement organique du bois. Il faut donc de la patience pour suivre ce fil, il faut avancer peu à peu.

Certains fils conducteurs, impalpables ceux-là, sont à inventer. Le fil d'un texte ou d'un discours par exemple se manifeste dans l'élaboration et la traduction d'une idée — au fil de la pensée et de l'écriture. Rester dans le droit fil, sur la bonne trajectoire, peut s'avérer difficile. Celui-ci est si

mince, précis qu'il faut naviguer avec prudence pour ne pas se faire dévier par un contre-courant ou un tourbillon de turbulence. Il faut tailler le bois délicatement pour éviter de tomber sur un nœud et de briser le fil ; il faut couper le tissu finement, mais nettement et sans arrêt/reprise du ciseau pour ne pas faire un accroc en sautant une chaîne ; il faut suivre lentement chaque étape dans la pensée qui mène à l'idée que l'on souhaite transmettre. Ceci semble être une affaire de geste et de *juste mesure*.

L'étymologie de la mesure est multiple, il convient donc ici d'en déplier les sens afin d'explicitier ce que nous entendons par *juste mesure*. Christophe Cervellon, dans *Mesure et démesure*, révèle la complication de sens de ce terme. La mesure vient du latin *mensura* qui signifie « évaluer, estimer », et du grec *mêtis* qui suppose « que la réalité ne soit pas entièrement figée et que l'on puisse profiter des espaces de "jeu" que tolère encore le système du monde. Il ne s'agirait pas d'un ajustement *technique* [...], mais d'une *évaluation pratique et singulière*, au cœur de l'action menée, qui découvrirait et jugerait seule des moyens les plus judicieux *en l'espèce* à mettre en œuvre¹⁹ ». Mais la mesure, souligne l'auteur, est également *metrios* en grec qui signifie modéré. « Lorsque nous disons de quelqu'un qu'il est modéré, nous faisons implicitement référence à une unité de mesure. *Modes*, en latin, désignait sans doute une mesure de surface, *modius*, une mesure de capacité, *modus*, une mesure musicale²⁰ ». Celui qui est modéré ne s'écarte pas d'une unité de mesure, il ne dépasse pas les limites, est au milieu, ni dans l'excès ni dans le trop peu.

Ce que nous désignons ici par la *juste mesure* renvoie à la précision, à ce qui demande du tact et non à quelque chose qui se situerait à égale distance de deux autres choses, de deux extrêmes, à la manière d'un compromis. Notre juste mesure se situe donc dans le premier sens relevé ici, dans la *mêtis*. En effet lorsque nous employons le terme *juste mesure*, contrairement à l'emploi que relève Christophe Cervellon dans son ouvrage²¹, il n'y a pas de compromis, le geste, le pas doit être assuré,

19] Christophe Cervellon, *Mesure et démesure*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 3.

20] *Ibid.*

21] À propos de la juste mesure il explique : « [...] lorsque nous conservons une juste "mesure" dans nos attitudes ou nos comportements, c'est que nous conservons un juste milieu entre l'excès et le défaut d'une chose. » *Ibid.*, p. 4.

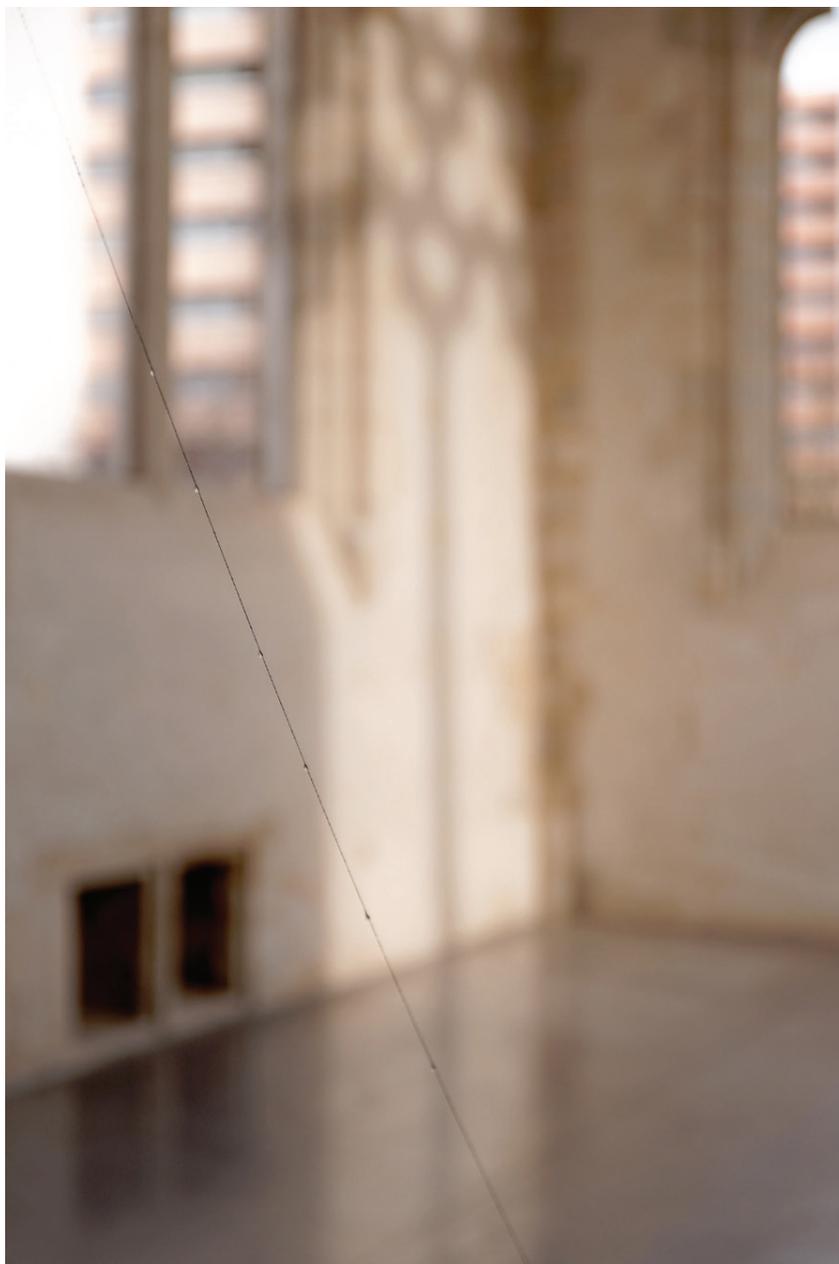
ferme, mais délicat et exact. Le terme *mesure* doit donc être entendu non comme une réserve ou une retenue dans le comportement, mais comme une évaluation, une estimation sans cesse renouvelée, qui cherche à être la plus minutieuse.

Le fil comme élément conducteur est un objet sur lequel s'est penché l'artiste Ismaïl Bahri²². Sa recherche plastique, comme il le décrit, tend à rendre visible des phénomènes inaperçus, à capter des éléments qui apparaissent sans jamais se fixer :

« J'essaye de trouver des articulations possibles au phénomène travaillé et le fil à coudre est un excellent conducteur et connecteur. Il permet de conduire des forces, de mettre en relation des choses, des espaces. Et en même temps, il est chargé d'une vulnérabilité extrême. Par vulnérabilité je veux dire qu'il se laisse modeler et porter au contact d'autres matières avec finesse. Il peut par exemple épouser la trajectoire de chute d'une goutte d'eau ou, comme je suis en train de l'explorer, se placer dans l'exacte inclinaison de rayons de lumière pour en capter la luminosité et en révéler la présence. Le fil me sert à matérialiser et à rendre visible l'imperceptible²³ ».

22] Ismaïl Bahri est un artiste originaire de Tunis qui aujourd'hui vit et travaille entre Paris, Lyon et Tunis. Il travaille à partir de matériaux simples et de procédés mécaniques relevant du cinéma ou de la photographie afin d'observer, de relever et de capter certains phénomènes imperceptibles.

23] Ismaïl Bahri, *in*. « Le minuscule et l'inaperçu » [En ligne], entretien avec Rodolphe Olcèse, *Revue Bref*, juillet 2011, <http://www.ismailbahri.lautre.net/files/interview-rodolphe-olcese-ismail-bahri-2011-francais.pdf> (page consultée le 16 août 2017).



Ismail Bahri, *Coulée Douce*, vue de l'exposition *Sondes*, Les églises centre d'art contemporain de la Ville de Chelles, 2014 © Aurélien Mole.





Coulée Douce, vues de l'exposition *Détail se dilate*, Galerie Selma Feriani, Tunis, juin 2014.

Le fil conduit donc, mais se laisse aussi facilement dévier par ce qui l'entoure comme la goutte d'eau, la lumière, le souffle d'air, la température, etc. — là est la fragilité du fil. Se mettre au contact du fil c'est alors se mettre au contact des moindres perturbations et déviations qui l'atteignent et être à son tour atteint, sensible à ces moindres perturbations et déviations. L'important est que ce *moindre* ne fera pas rompre le fil même s'il comporte déjà un risque. C'est en prenant la mesure de ce risque, en apercevant les failles, qu'il devient possible parfois d'éviter la cassure.

Coulée Douce est une installation d'Ismaïl Bahri constituée de fils à coudre noirs ou blancs, d'eau provenant d'un robinet, d'un récipient percé ou d'un container perlant. D'autres récipients, dédiés à récupérer les gouttes d'eau qui tombent du fil, sont parfois disposés au sol. Le fil traverse l'espace en formant une courbe, il relie deux points en dessinant une trajectoire sensible presque invisible; l'eau coule par un lent goutte à goutte le long du fil. Ce fil, sous le poids des gouttes d'eau qui le parcourt, subit d'infimes variations de trajectoires et de subtils frémissements. Il s'agit alors de captiver le récepteur par la légère agitation, la moindre variation du fil tout juste perceptible.

Parfois, plusieurs fils sont assemblés en réseau formant alors une toile. Les gouttes produisent dans ce cas des points de tension, une goutte se déplaçant à un point précis de la toile la faisant vibrer dans son ensemble. C'est une image semblable à celle d'une toile d'araignée qui recevrait de fines gouttes de pluie ou de rosée du matin — « La toile semble prise de spasmes et de convulsions qui confèrent au réseau l'allure d'une mécanique organique [...]. Cette mécanique est d'une extrême fragilité. Le moindre coup de vent semble pouvoir la balayer et le moindre tremblement la terrasser²⁴ ». Les fils de *Coulée Douce* se font alors instruments de mesure, ils pèsent une goutte après l'autre par leurs légers balancements. Le goutte à goutte imprime un rythme, une ponctuation à la fois au bord du visible et au bord de l'audible, puisque l'on peut

24] Ismaïl Bahri, *Revisiter le monde ou comment voir de travers (funambulisme et plasticité)* [En ligne], thèse de doctorat, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2006, p. 31, <http://www.ismailbahri.lautre.net/files/ismail-bahri-these-de-doctorat-2006.pdf> (consultée le 13 juillet 2017).

entendre la goutte d'eau tomber au sol dans le récipient placé là pour la recevoir. Le bruit de la goutte résonne de différente manière en fonction de la matière du réceptacle dans lequel elle tombe, ou suivant la hauteur de laquelle elle tombe et la quantité d'eau qu'elle contient.

Coulée Douce permet de jouer avec beaucoup de caractéristiques physiques et de les observer à l'œuvre. Il est ainsi possible d'examiner le poids et les mouvements des gouttes, les vibrations du réseau de fils suivant les courbes qui leur ont été données, la propagation de ces vibrations, ainsi que leurs durées, c'est-à-dire leurs résonances. En observant la vibration émise par une goutte d'eau lorsqu'elle tombe sur le fil, puis sa propagation sur tout le reste du réseau de fils, puis la nouvelle vibration qu'exerce la chute de la goutte d'eau du fil, un certain nombre de questions d'ordre physique peuvent être posées : le poids de la goutte d'eau se posant sur le fil est-il à l'origine d'une vibration de plus grande amplitude que lorsqu'il se retire de celui-ci en tombant ? Et sa propagation le long des fils, sa résonance est-elle plus longue ou plus courte ? Et puis il faut aussi imaginer que dans l'intervalle de l'arrivée au retrait d'une goutte d'eau sur le fil, une autre peut exercer à son tour une vibration en un nouveau point du réseau. *Coulée Douce* devient alors véritable laboratoire d'observation d'ondes vibratoires. Les fils ainsi mis en réseau du dispositif, avec leurs multiples arrivées d'eau et récipients récupérateurs offrent des potentialités innombrables et le dispositif *bricolé*²⁵, fait d'à peu près rien, devient une mécanique complexe. Il est à nouveau question ici de ce contraste entre une simplicité apparente et une complexité qui ne se dévoile qu'après-coup, qu'après une attention minutieuse portée à l'objet.

Avec le dispositif d'Ismaïl Bahri, il nous est permis de penser que le fil à coudre, matériau d'apparence simple, est en fait capable de mettre en exergue la moindre subtilité. Celui-ci se laisse

25] C'est ainsi qu'Ismaïl Bahri définit cette installation : « Fragile et éphémère, l'assemblage de récipients et de fils renvoie au bricolage, à un "rafistolage de misère", davantage porté vers une consolidation aléatoire d'éléments hétérogènes que vers l'affirmation solide et stable d'une structure fixe et déterminée [...]. Aussi, si parler de "dispositif" ou "d'installation" (entendu, suivant son acception courante, comme étant des œuvres conçues en fonction d'un lieu donné et présentées pendant une courte période pour être finalement démontées) peut, dans le cas de *Coulée Douce*, convenir, il me semble opportun d'y associer l'idée de bricolage. » *Ibid.*, p. 31.

facilement pénétrer par des forces externes, même les plus minces, à l'image de la goutte d'eau. Cela en fait un matériau privilégié pour rendre visible les plus petits mouvements et la manière dont ces plus petits mouvements, plus petites actions sont capables de faire dériver tout un mécanisme, ici le réseau de fils.

JEU DE FIL : UNE PRATIQUE D'OCCASION

L'ASPECT DU MATÉRIAU FIL, À LA FOIS SIMPLE ET COMPLEXE DE SES POSSIBILITÉS OPÉRATOIRES, S'EXAMINE AUSSI DANS CE QUE L'ON APPELLE LES « JEUX DE FICELLE ».

La pratique du jeu de ficelle consiste à effectuer, avec un fil de un à deux mètres de long noué sur ses extrémités pour faire une boucle, une série de gestes qui finiront par former une figure géométrique. Cette activité est pratiquée par de nombreuses sociétés que l'on appelle dans le domaine de l'anthropologie « traditionnelles²⁶ ». Ces sociétés se distinguent de la nôtre par leur tradition orale et non écrite. Les premiers à se pencher sur cette pratique sont les ethnologues et les anthropologues, mais certains mathématiciens se sont également intéressés de près à cette activité. L'un d'entre eux, Éric Vandendriessche montre, dans un article de la *Revue d'Histoire des Mathématiques*, que la création des jeux de ficelle « consiste en l'élaboration d'algorithmes résultant d'investigations sur des configurations spatiales d'une grande complexité²⁷ ». Les jeux de ficelle seraient donc le résultat d'une activité mathématique ; de la même manière que *Coulée Douce*, bricolage précaire, se fait laboratoire d'observation d'ondes vibratoires.

Les différentes opérations qui permettent la réalisation d'une figure sont essentiellement produites avec les mains et les doigts. Tout un vocabulaire spécifique à la pratique du jeu de ficelle nomme le même fil différemment selon qu'il passe du côté du pouce, de la paume, du

26] En anthropologie, par définition une société « traditionnelle », par opposition à une société « moderne », est une société qui vit d'après son histoire et ses traditions. Mais, en réalité chaque société à son histoire et ses traditions, la tradition n'est pas synonyme de passé ou d'état figé. La tradition, du latin *traditio* est l'action de transmettre ; tout sauf statique la tradition est donc un mouvement du passé vers le présent. Ce n'est donc pas la relation à la tradition des sociétés qui les différencie, mais plutôt le moyen de communication de ces sociétés : oral ou écrit. L'anthropologue Gérard Lenclud, s'interroge sur cette différence entre le « traditionnel » des sociétés à tradition orale et celui des sociétés à tradition écrite : « l'écriture tend à éliminer la part de créativité dans la constitution au jour le jour de la tradition. Si elle n'était que la préservation de ce qui fut dans le passé, les sociétés traditionnelles seraient les sociétés modernes qui disposent avec l'écriture de l'arme absolue pour contrôler l'exactitude de la reproduction. [...] Au contraire, dans les sociétés où la tradition est un ensemble flou de versions toujours recrées, librement élaborées, la déviance s'inscrit nécessairement en pointillé. [...] Plus une société a les moyens de reproduire exactement le passé [l'écriture], plus elle est donc apte à perpétuer le changement. À l'inverse, moins une société a les outils et le souci de la conservation littérale du passé, moins elle détient la capacité sinon de changer du moins de projeter le changement. », *in*. « La tradition n'est plus ce qu'elle était... » [En ligne], *Revue Terrain*, 9 octobre 1987, mis en ligne le 19 juillet 2007, <http://terrain.revues.org/3195> (page consultée le 23 mai 2016).

27] Éric Vandendriessche, « Les jeux de ficelle : une activité mathématique dans certaines sociétés traditionnelles » [En ligne], *Revue d'Histoire des Mathématiques*, Tome 13, Fascicule 1, 2007, p. 10, http://www.numdam.org/article/RHM_2007__13_1_7_0.pdf (page consultée le 16 août 2017).

bout du doigt, du poignet, du dos de la main ou du petit doigt. Le même fil devient alors tour à tour radial, palmaire, distal, proximal, dorsal ou ulnaire. Différents gestes, ou « opérations élémentaires » selon le vocabulaire du mathématicien, sont exécutés dans un jeu de ficelle : récupérer, libérer, retourner, tendre, insérer...

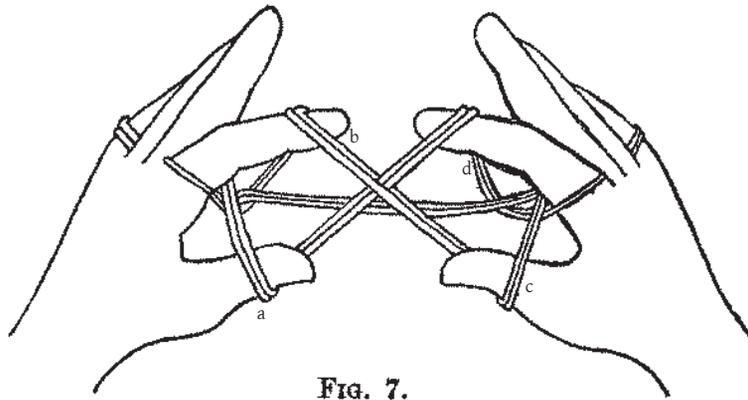


FIG. 7.

a. boucle proximale (côté du poignet); b. boucle distale (côté du bout du doigt) c. fil radial (tourné vers le pouce); d. fil ulnaire (tourné vers l'auriculaire)

Vocabulaire du jeu de ficelle appliqué au fil suivant sa position par rapport aux doigts.

La succession de ces gestes effectués par les doigts finit par faire apparaître la « figure finale ». Également, pendant la réalisation d'une figure et au cours de la succession des gestes qui permettent de l'obtenir, des phases de tension et de relâchement s'alternent. En effet un relâchement entre deux moments de tension du fil, même léger, est nécessaire à l'exécution des séquences d'opérations.

Dans les sociétés qui s'adonnent aux jeux de ficelle, ses pratiquants conservent de nombreuses figures en mémoire et chacune correspond à une chanson ou une histoire appelée *Vinavina*. Une étude menée par deux ethnologues en 1983 sur les îles Trobriand en Papouasie Nouvelle-Guinée²⁸, montre que ce n'est finalement pas la figure en elle-même, la forme finale, qui est mémorisée, mais plutôt la succession de gestes qui la produit — « Pour retrouver le nom d'une figure et cela sans avoir de ficelle, les personnes interrogées ont très souvent mimé avec leurs mains — en guise de vérification — les différentes étapes de la réalisation de la figure à laquelle elles pensaient. Cette remarque met en évidence la réalité du caractère procédural de cette activité : ce n'est pas ici la figure finale qui est nommée, mais bien le processus de réalisation dans sa globalité²⁹ ». On comprend par là que la pratique des jeux de ficelle pour ces sociétés est un véritable langage, au même titre que l'écriture est le nôtre. Les mains, au lieu de tracer des signes sur le papier, à plat, font se succéder des gestes, traçant des formes à l'aide d'un fil et traduisant ainsi une pensée. Il s'agit dans les deux cas de langages par la ligne, mais selon la distinction en deux catégories qu'en fait Tim Ingold, l'un est un langage de fil et se déploie dans l'espace, tandis que l'autre est un langage de la trace, il inscrit une marque durable sur une surface. Pour les sociétés qui s'adonnent au jeu de ficelle, suivre le fil de la pensée n'est pas seulement une image.

Nous effectuons ici le rapprochement entre écritures et jeux de ficelle parce que les deux activités ont comme point commun de s'élaborer à partir des gestes de la main, mais l'ethnolinguiste José Braunstein lui, apparente

28] Cette étude a été menée par l'ethnolinguiste allemand Gunter Senft et son épouse Barbara Senft, étude publiée sous le titre : *Kilivila : the language of the Trobriand Islanders*, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 1986. Le Kilivila est l'une des 40 langues parlées dans la baie de Milne, province où se situe l'archipel des îles Trobriand.

29] Éric Vandendriessche, *op.cit.*, p. 52-53.

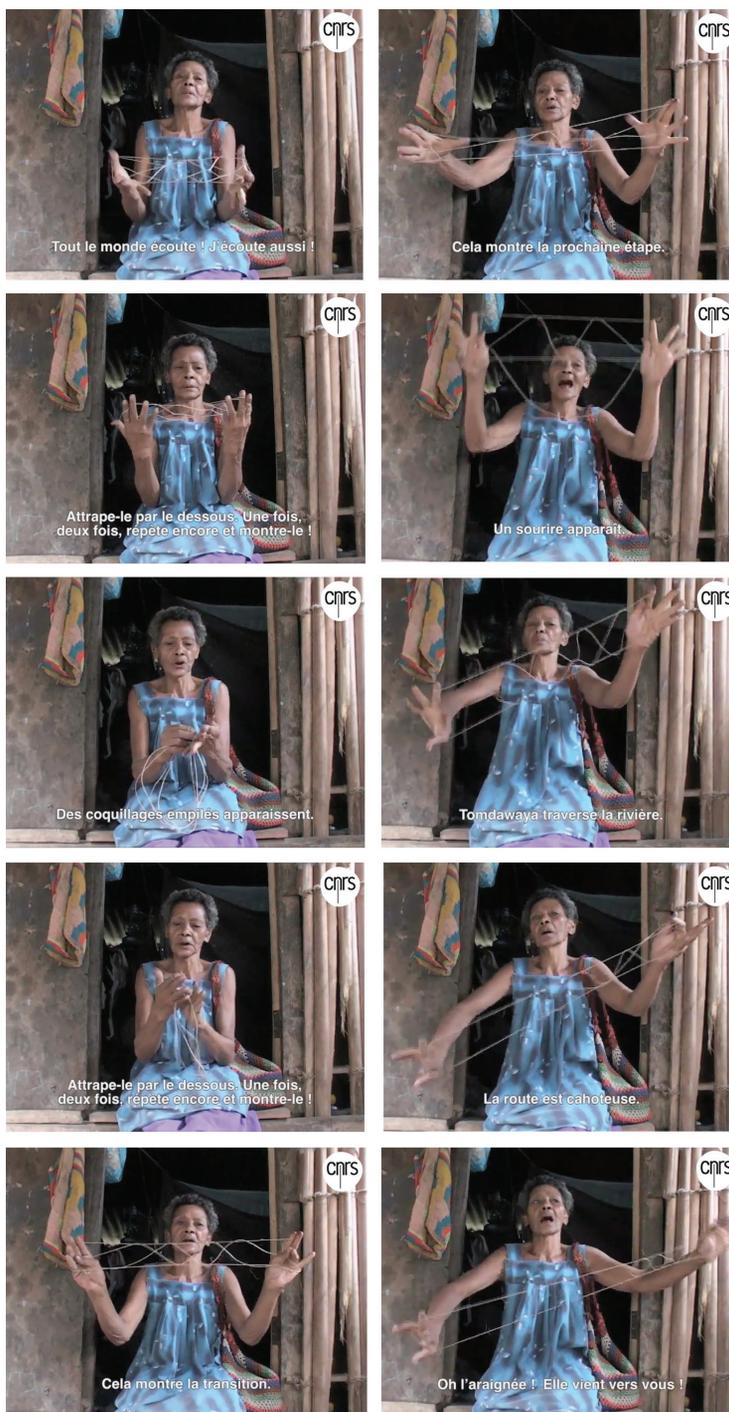
les jeux de ficelle à un langage oral (effectivement il s'agit bien de sociétés à tradition orale dont il s'agit). Il décèle alors plusieurs analogies entre les deux activités : « La première c'est l'existence d'un système polymorphique sélectionné par chaque culture, qui résulte de l'articulation d'organes humains particuliers avec un élément extérieur. Dans le langage parlé il s'agit des organes phonateurs — la langue et différents points de cavités nasales et buccales — en combinaison avec l'air expiré ou aspiré. Dans les jeux de ficelle en revanche, ce sont les parties de la main — les doigts surtout, mais aussi, bien qu'exceptionnellement, l'avant-bras, le coude et les extrémités des membres inférieurs — qui interagissent avec une corde mince continue (fil sans fin)³⁰ ».

L'idée que le fil manipulé par les mains serait comme l'air expiré ou aspiré par la bouche, comme la respiration donc, lors de la parole est tout à fait adéquate à l'image du fil en tant qu'élément conducteur — le fil comme souffle de la main, du geste. La respiration induit forcément un rythme et le jeu de ficelle avec ses séries d'opérations successives n'en est pas dénué — « une phase où des opérations sont effectuées est toujours suivie d'un court temps d'arrêt où rien ne se passe. L'alternance de ces deux phases "séquence" le jeu de ficelle et lui donne du rythme. En général, les temps d'arrêt ont lieu sur des positions normales³¹, qui apparaissent donc ici comme des "positions stables", au sens où elles permettent une courte interruption de la procédure³² ». Ces courtes interruptions ne sont pas des hésitations ni des erreurs. Ces silences, ces vides sont constitutifs de la structure des figures de fil, à l'image de ceux qui font partie de la trame d'un tissu, entre les fils de chaîne et les fils de trame.

30] José Braunstein, « Langage de ficelle. Au fil d'une enquête dans le Chaco argentin », *Techniques et cultures*, n° 27, 1996, p. 141, in. Éric Vandendriessche, *op.cit.*, p. 54.

31] Une position est qualifiée de « normale » lorsque les mains tiennent tendu le fil, entre deux positions dites « normales » il y a des « passages » pendant lesquels le fil est détendu. C'est ce que décrit José Braunstein, *op.cit.*, p. 142.

32] Éric Vandendriessche, *op.cit.*, p. 62.



Images extraites du film *Kaninikula, mathématiques aux îles Trobriand*, Éric Vandendriessche, CNRS, 2012.

SUR LE FIL - LE FIL



Édith Dekyndt, *Second-hand expérience 02*, vidéo, 00:04:40, 1998.

Second-hand experience 02 est une vidéo de l'artiste belge Édith Dekyndt. Le titre de cette vidéo indique que nous avons affaire à une expérience de « seconde main », d'occasion donc. Vladimir Jankélévitch dans *Le-je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* définit l'occasion comme une chance qui se déroule dans un instant indéfinissable : « L'occasion n'est pas l'instant pur et simple, mais elle n'est pas davantage le cas indifférent, *casus*, ni l'accident ou incident faisant problème, ni la conjoncture ou le nœud de circonstances formant grumeau au centre d'une situation imprévue... La soudaineté, vécue ou objective, ne suffit pas à la définir ! L'occasion est un cas qui vient à notre rencontre³³ ». L'occasion définie quelque chose qui se présente à un moment donné et dans un espace donné, il faut la saisir comme une chance, c'est une rareté elle est donc précieuse. Mais l'occasion désigne tout aussi bien quelque chose qui a peu de valeur, qui n'est pas tout à fait un rebut, mais qui n'est pas tout à fait intact non plus. Dans les deux cas l'occasion est en marge, d'un côté elle ne se présente qu'à un instant ou en un espace bien défini, parfois c'est même la combinaison de l'instant et de l'espace qui crée l'occasion ; de l'autre côté, elle se situe entre deux états, on ne la jette pas malgré son usure ou son caractère désuet. L'occasion sera alors, pour celui qui la saisit, d'obtenir une chose encore utilisable à moindre coût, de faire une affaire. Alors, « notre attitude par rapport à l'occasion sera toute vigilance et toute surveillance³⁴ ».

Pour Édith Dekyndt, ce qui crée l'occasion de son expérience est la rencontre avec un matériau, un lieu ou un contexte atmosphérique par exemple. Cette rencontre fonde alors pour l'artiste la possibilité de réaliser une de ses petites expériences faites de presque rien. Édith Dekyndt est en effet une artiste attentive aux moindres changements d'état des matériaux les plus ordinaires qui nous entourent. Elle développe, selon des termes souvent employés pour la définir, une pratique de laboratoire et nous offre un relevé de visions de faits physiques et d'observations de matériaux captées grâce à la vidéo ou mises en évidence par l'installation.

33] Vladimir Jankélévitch, *Le-je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, 1. La manière et l'occasion*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1980, p. 116.

34] *Ibid.*, p. 122.

Ici, l'expérience d'occasion d'Édith Dekyndt est celle d'un jeu de ficelle, ou plutôt d'un jeu de fil tant celui-ci est mince comme un fil à coudre et court comparé au long fil de un à deux mètres utilisé par les populations pratiquant cette activité. Le fil renvoie à quelque chose de minutieux, fragile, tandis que la ficelle est quelque chose de rustique, de résistant. La ficelle est donc ici réduite à un mince fil à coudre, on ne perçoit qu'à peine le fil entre les doigts qui le manipule. Il semble difficile à saisir et demande au geste la précision de celui d'un couturier ou d'une couturière, lorsqu'il doit faire rentrer le fil dans le chas de l'aiguille par exemple. Les grands gestes observés dans le jeu de ficelle traditionnel sont ici poussés à leur extrême délicatesse, peut-être afin d'accentuer l'adresse que nécessite une telle pratique et pour révéler la justesse nécessaire du geste.

Dans la vidéo d'Édith Dekyndt, aucune histoire n'est racontée, l'image est silencieuse. Le geste seul est extrait de cette pratique, ainsi le jeu de ficelle est examiné hors de son milieu, de son histoire, de sa tradition orale. Il s'agit ici d'expérimenter, de pratiquer et d'observer cette activité comme sous un microscope. Le jeu de ficelle est mis en laboratoire, observé du point de vue de l'artiste expérimentant la matière. Son expérience réduit l'amplitude du geste, mais accentue sa précision et permet à notre regard d'observer l'habileté nécessaire à la réalisation d'une figure de jeu de ficelle.

La pratique d'Édith Dekyndt nous offre un répertoire et une collection de faits dénués d'importance, une collection de petites choses dérisoires à l'image des timbres-poste que collectionne le philatéliste. Comme le souligne Georges Didi-Huberman, « le mot philatélie dénote précisément cela, d'ailleurs, puisqu'il désigne l'amitié (*philia*) pour les "choses sans but" (*atélia*)³⁵ ». Et ce n'est qu'une fois que toutes ces images sont réunies que la collection finit par être signifiante, qu'elle finit par donner une réalité de quelque chose ; les timbres-poste pour leur part « finissent par dresser le portrait [...] d'une situation historique et politique précise³⁶ ».

Les opérations plastiques d'Édith Dekyndt révèlent aussi quelque chose

35] Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 70.

36] *Ibid.*

de cet ordre. D'un côté focalisé, le regard penché sur ces mains qui manipulent de manière enfantine un petit bout de fil — ou bien, nous le verrons, qui observe une bulle d'air, une vibration, un ballon d'hélium, un morceau de glacier échoué, etc. —, et de l'autre côté, ce sont toutes ces expériences qui finissent par donner une certaine image du monde et de sa réalité physique ou environnementale. « L'artiste lui-même [comme le philatéliste] se tiendrait ainsi, entre la chambre d'enfant (je veux dire l'atelier) où son imagination reste souveraine et le monde public (je veux dire politique) où les réalités s'imposent durement, sur le fil³⁷ ». Ce portrait de notre environnement, il faudra le préciser en analysant, en observant les expériences et leurs images qu'Édith Dekyndt relève.

C'est bien *sur le fil* qu'Édith Dekyndt ou Ismaïl Bahri, mais aussi d'autres artistes et d'autres pratiques que nous introduirons bientôt, évoluent. L'usage du fil à coudre dans ces deux pratiques révèle le moindre : le poids d'une goutte d'eau ou le détail d'un geste. C'est en conduisant certains matériaux ou phénomènes à leurs extrémités, à leurs limites, en ralentissant la chute de la goutte au moyen du fil, que l'on peut en observer le mouvement. Ou bien c'est en amoindrissant le fil du jeu de ficelle que l'on peut apercevoir et examiner les détails des gestes, que l'on peut sentir la limite, le fil et se sentir équilibriste peut-être.

Être sur un fil, à la manière d'un funambule, sous ses apparences de jeu est une posture risquée. Nous l'avons vu, sous son apparente simplicité, le fil dénote une grande complexité — sur le fil, il faut agir avec justesse et à pas mesurés.

Le funambule

ÉQUILIBRE : UN AJUSTEMENT PERMANENT

UN FUNAMBULE EST UN ÉQUILIBRISTE QUI MARCHE ET DANSE SUR UN FIL À PLUSIEURS MÈTRES DU SOL, ENTRE CIEL ET TERRE. LE MOT « FUNAMBULE » VIENT DU LATIN *FUNIS*, LA CORDE ET *AMBULARE*, MARCHER³⁸.

Le câble d'acier des funambules est composé de fils assemblés en torons³⁹, plusieurs torons sont tressés entre eux pour former la corde. Le fil des funambules fait donc partie des fils multifilaments, très résistants, que nous décrivions plus haut. Au centre de cette corde, on distingue un toron d'une matière différente des autres, c'est ce que l'on appelle « l'âme », aussi présente dans les fils de type corespun. Les cordages sont réalisés en fibres naturelles, artificielles ou métalliques. Lorsqu'on marche sur un de ces câbles, celui-ci se met à trembler, de la même manière, à une autre échelle, que le fil à coudre de *Coulée Douce* vibre sous le poids d'une goutte d'eau. Il faut donc se déplacer sur le fil en respectant cette vibration et plus que cela, en y adhérant — « Le fil tremble. On a le désir de lui imposer le calme en usant de la force, alors que c'est avec souplesse que l'on doit se déplacer sans contrarier le chant du câble⁴⁰. »

38] Le funambule n'est pas le seul à marcher sur un fil, on peut en effet distinguer plusieurs types de pratiques similaires, celle du fildefériste ou celle du danseur de corde : « Celui qui marche, danse ou voltige sur une corde à quelques mètres du sol n'est pas funambule. Son fil peut être tendu, lâche, muni de ressorts ou complètement détendu, il travaille avec ou sans balancier, on l'appelle le danseur de corde. Qui emploie de la même manière un mince fil d'archal ou d'acier devient fildefériste. Reste celui dont le spectacle semble jeu de hasard. Celui qui est fier de sa peur. Il ose tendre ses câbles par-dessus les précipices, il se lance à l'assaut des clochers, il s'éloigne et unit les montagnes. Son câble d'acier, sa corde, doivent être fort tendus. Il se sert d'un balancier pour les grandes traversées. C'est le Voleur du Moyen Âge, l'Ascensionniste du siècle Blondin, le Funambule ». Philippe Petit, *Traité du funambulisme*, Paris, Actes Sud, 1997, p. 31. Le funambule Philippe Petit utilise ici l'expression « Voleur du Moyen Âge » parce qu'à cette époque les funambules étaient appelés des voleurs de ciel, ceux-ci évoluant sur des fils à très grande hauteur. Aussi, en 1859, Jean-François Gravelet, dit Blondin, est le premier à traverser les chutes du Niagara sur un câble.

39] Un toron est un « assemblage de brins textiles ou métalliques enroulés en hélice autour d'un axe longitudinal. », *CNRTL, op.cit.*, <http://www.cnrtl.fr/definition/toron/substantif> (page consultée le 20 juillet 2017).

40] Philippe Petit, *op.cit.*, p. 37.

Le funambule tend son fil au minimum à sept mètres du sol, le danger, le risque fait donc partie de son spectacle. L'adresse nécessaire à cet exercice et le danger encouru par le funambule sont ce qui retient l'attention du spectateur. Le funambule est seul sur son fil, là-haut, hors de portée, et les spectateurs forment un cercle tout autour de lui, la tête penchée en arrière, les yeux rivés sur le ciel et sur cette silhouette qui semble voler tant, à cette hauteur, le mince câble d'acier peine à se distinguer. La foule retient son souffle face à cet équilibriste qui risque sa vie à chaque pas. Si le funambule évoluait à un mètre du sol cela ne ferait sans doute pas le même effet, même si l'adresse et l'ajustement de l'équilibre nécessaires au funambule sont techniquement les mêmes à un mètre ou à dix mètres du sol. L'enjeu physique en cas de chute, cependant, est différent, alors on peut être sûr que cet enjeu, ce risque consenti influe sur les aspects psychologiques et physiologiques du funambule. On sait que la peur, l'angoisse libère une hormone appelée adrénaline qui modifie le rythme cardiaque, la respiration, augmente la pression artérielle, la température du corps et dilate les pupilles par exemple. Ces modifications physiologiques permettent au corps de faire face au danger. La vigilance du funambule face au risque est donc accrue, son corps est prêt à réagir en cas d'urgence. Éventuellement, pour les longues traversées, le funambule s'aide d'un balancier⁴¹ pour maintenir son équilibre sur le fil. Le poids du balancier permet au funambule de maintenir son équilibre sur le fil en abaissant son centre de gravité. Le balancier aide à ajuster et à peser les forces en action. En effet pour maintenir l'équilibre, l'*aequilibrium*, il faut atteindre « l'exactitude des balances⁴² ». Ainsi l'équilibre est une égalité de poids. « Chez l'homme debout et au repos, l'équilibre est maintenu lorsque la verticale passant par le centre de gravité se projette à l'intérieur du *polygone de sustentation* défini par la surface d'appui des pieds au sol⁴³ ». Si nous nous tenons debout et que nous essayons de nous pencher en avant tout doucement par exemple, il

41] Le balancier du funambule est une longue perche en bois ou en métal de cinq à neuf mètres de long et pesant de dix à vingt-cinq kilos.

42] CNRTL, *op.cit.*, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/equilibre/substantif> (page consultée le 20 juillet 2017).

43] Francis Lestienne, « Équilibration », in. *Universalis éducation, Encyclopædia Universalis*, [En ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/equilibration/> (page consultée le 20 juillet 2017).

arrivera un moment où nous sentirons que nous perdons l'équilibre, cela signifie que notre poids est projeté en dehors de notre zone de sustentation. Par ailleurs, ce qui nous permet de garder l'équilibre est situé dans notre oreille interne et dans notre système visuel, c'est pour cette raison que garder l'équilibre lorsqu'on a les yeux fermés est plus difficile que lorsqu'on a les yeux ouverts⁴⁴.

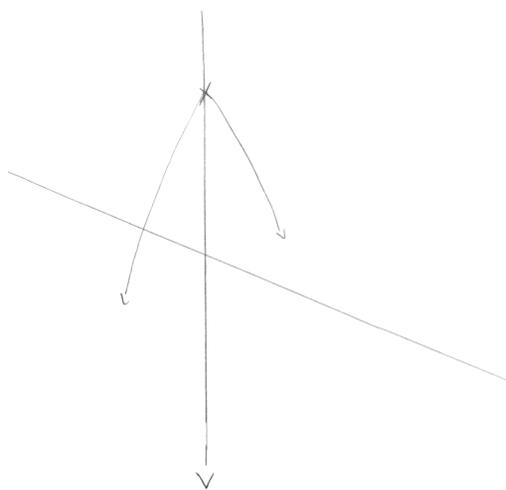
Lorsqu'il y a un déséquilibre, celui-ci peut être rattrapé ou corrigé soit par réflexes musculaires, visuels ou tactiles ; soit par « la mobilisation active d'un membre, tel que l'élévation volontaire du bras, met en jeu des forces de réaction provoquant des déplacements de la tête, du tronc et des jambes responsables de la déstabilisation du corps. Des ajustements posturaux sont mis en place afin d'assurer la coordination entre la posture et le mouvement en minimisant les perturbations de l'équilibre consécutives au déplacement du centre de masse⁴⁵ ». C'est un réflexe immédiat pour qui tente de marcher sur un bord de trottoir ou sur une ligne tracée au sol par exemple : nos bras s'écartent d'eux-mêmes afin de compenser l'étroitesse, relative comparée à celle du funambule, de notre polygone de sustentation. L'enjeu de la marche du funambule semble résider dans cette précision et dans cet ajustement ou cette *pesée* pour que chaque mouvement lui permette de conserver son centre de gravité à l'intérieur de la toute petite surface définie par ses pieds sur le fil.

« L'équilibriste sur sa corde est à l'état d'équilibre instable, c'est-à-dire que sa base de sustentation étant très étroite dans le sens latéral, et son centre de gravité se trouvant placé au-dessus (à peu près au niveau du creux de l'estomac), ce centre de gravité tend constamment à se déplacer. Or le moindre déplacement amène une décomposition de la force : la pesanteur agissant verticalement se décompose en deux

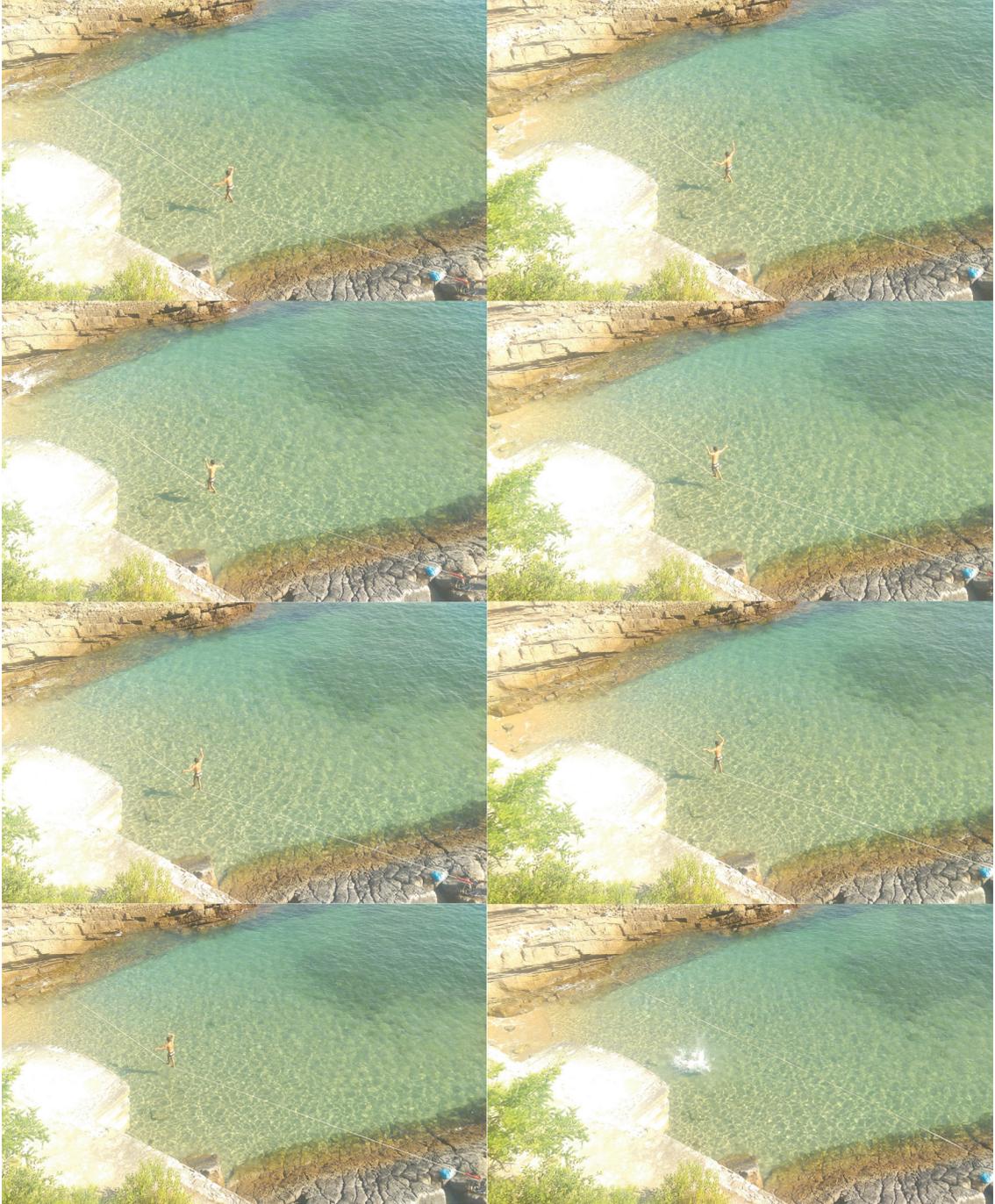
44] D'une part, « L'organe vestibulaire [situé dans l'oreille interne] constitue un capteur gravito-inertiel complet qui est sensible d'une part aux mouvements angulaires autour de trois axes, d'autre part aux mouvements linéaires, et enfin à l'inclinaison de la tête relativement à la direction de la gravité. [...] L'organe vestibulaire nous renseigne en permanence sur les mouvements et l'inclinaison de la tête. » Et d'autre part, « fonction proprioceptive de la vision périphérique, qui renseigne sur les mouvements relatifs d'une scène visuelle [...]. Cette fonction proprioceptive intervient de façon prédominante sur le contrôle postural et par là même sur le maintien de l'équilibre. Il est bien connu que l'absence d'informations visuelles favorise nettement l'instabilité posturale. », *Ibid.*

45] *Ibid.*

autres forces, faisant entre elles un angle droit dont le sommet est au centre de gravité. L'un suit l'axe du corps, l'autre tend à faire pivoter celui-ci autour de la base de sustentation; elle est d'autant plus grande que l'axe du corps est incliné. C'est cette force qui tend à faire tomber l'équilibriste, et le talent de celui-ci consiste à ne jamais laisser prendre à cette force une puissance supérieure à celle dont il dispose pour la détruire⁴⁶ ».



SUR LE FIL - LE FUNAMBULE



À gauche : schéma de la décomposition des forces du funambule sur un fil.

À droite : Funambule observé traversant un bras de mer sur un fil tendu accroché à deux roches.

L'équilibre est donc une annulation des écarts entre les forces, il s'agit d'un centre instable. L'équilibre est un milieu à maintenir qui nécessite une juste mesure du poids du corps, de la force d'attraction terrestre et de tous les autres petits éléments — vent, pluie, température, lumière, etc. — qui facilement remettent en cause, en jeu, l'équilibre trouvé l'espace d'un instant. Sur le fil, l'équilibre figure une ligne souple où toutes les forces, internes et externes au funambule concordent. Lorsque le funambule tente de rester immobile un instant sur le fil, alors il semble que cet équilibre soit encore un peu plus difficile à maintenir ; sans doute parce que la marche, le déplacement ou n'importe quel petit mouvement permet cet ajustement nécessaire entre les forces internes du funambule : poids, pression du pas, axe du corps, respiration ; et les forces externes : gravité, inertie, bruit, atmosphère climatique. Ainsi le funambule est en constante adaptation et évaluation de lui-même sur son environnement. C'est ce qu'explique la funambule Tatiana Mosio-Bongoga : « Les bonnes conditions on ne les a jamais, on est toujours en train de s'adapter à un milieu, à un espace et à soi-même⁴⁷ ».

L'équilibre ne semble dès lors possible pour le funambule seulement s'il reste en mouvement. L'immobilité n'est pas possible sur le fil, le funambule effectue sans cesse, même lorsqu'il n'avance pas, de petits mouvements de flexion des jambes, d'écartement des bras, d'inclinaisons infimes de son corps. C'est ce qu'évoque Philippe Petit à propos de la recherche d'immobilité du corps du funambule. Il apparaît que dans ce cas, malgré une immobilité apparente, une multitude de paramètres physiques, physiologiques ou atmosphériques permettent de conserver une forme de mobilité. « Vous vous croirez immobile : je ne bouge plus, je suis immobile. Et votre regard qui surveille et vagabonde ? J'ai surpris vos yeux le long des arbres. Et ces pensées dans votre crâne, qui balbutient de gauche à droite ? Et ce sang dans vos veines, qui cascade comme un ruisseau à la saison des pluies ? Et le vent dans vos cheveux ? Et le fil qui hoche la tête ? Et cet air que vous mangez et mâchez ? Quel bruit !⁴⁸ ».

47] Ces propos de Tatiana Mosio-Bongoga ont été recueillis dans l'émission « Le risque : Marcher sur un fil ou sauter dans le vide », *Les Nouvelles Vagues*, France Culture, diffusée le 21 janvier 2016.

48] Philippe Petit, *op.cit.*, p. 44-45.

L'infime zone de sustentation sur laquelle il repose, ses pensées, sa respiration ou l'atmosphère empêchent au funambule toute possibilité d'immobilité. Si le funambule ne peut pas atteindre l'immobilité sur son fil, il peut cependant y trouver des moments de calme, pendant lesquels il sent que son corps et son fil sont ajustés, sont sur la même fréquence ou la même longueur d'onde.

Lorsqu'on s'exerce à un geste, qu'il soit sportif, plastique ou de tout ordre, et qu'on le répète, il arrive des moments où sans que l'on sache parfois bien pourquoi, on peut ressentir cette adéquation entre la main, l'outil et la matière lorsqu'on sculpte du bois ; ou entre les mouvements des bras, des jambes, la percussion des pieds au sol et la respiration lorsqu'on s'adonne à la course à pied par exemple. Il y a alors une forme de rencontre entre l'environnement extérieur et nos sensations.

« Épiez l'instant où vous couperez net votre respiration. Une pesanteur d'outre monde vous écrasera contre ce câble à travers lequel vous dirigez votre souffle : l'air devra entrer par l'extrémité du fil, cheminer lentement le long de celui-ci, percer la plante de vos pieds, monter le long de vos jambes, inonder votre corps, gagner enfin vos narines. L'expiration se fera sans relâche, par le même chemin ; vous jetterez doucement du bout des lèvres l'air qui descendra, coulera autour de chaque muscle, épousera la ligne de vos pieds, réintégrera le fil...

Ne pas lâcher le souffle en chemin, le poursuivre jusqu'à ce qu'il s'échappe par l'extrémité du fil, ainsi qu'il était venu.

La respiration deviendra lente, distendue, longue comme un fil. [...]

On se sentira objet d'équilibre. On deviendra câble.

[...] C'est ainsi que l'on atteint le calme relatif, l'équilibre resserré, rarement le bref instant d'immobilité absolue⁴⁹ ».

La respiration, le souffle conduisent les forces du funambule, son geste, de son fil jusqu'à lui et inversement. L'air que nous inspirons et que nous expirons est en effet ce qui circule de manière autonome. Néanmoins

nous pouvons agir directement sur notre respiration, contrairement à la circulation de notre sang par exemple. Le contrôle de notre respiration aura cependant une répercussion sur cet afflux sanguin et sur le rythme des battements de notre cœur. Respirer lentement permettra de diminuer le rythme cardiaque et de maintenir un certain calme. Ainsi le souffle, la respiration du funambule est un paramètre très important de son adaptation aux forces physiques de son environnement. Le souffle est cet air qui traverse le funambule, son corps, ses poumons, sa bouche, et se retrouve dans l'atmosphère, cet air dont le funambule *s'inspire* en reprenant une respiration.

À la manière d'un jeu de ficelle, la marche du funambule sur son fil est faite d'opérations, d'une procédure de gestes. Cette procédure est elle aussi faite d'incessantes reprises, de récupérations de l'équilibre sur le fil suivies d'un relâchement, d'un souffle nécessaire à une nouvelle reprise, à un nouveau pas, jamais similaire au précédent, suspendu au fil. Chaque petit mouvement du corps, flexion et inflexion, souffle, ralentissement, battement de paupière ont leur importance. Comme dans un jeu de ficelle, ce n'est pas tant la figure accomplie, la traversée du fil qui est significative, mais plutôt la succession de chacune de ces petites opérations. Ce sont celles-ci qui reconfigurent à chaque nouvelle traversée la danse sur le fil du funambule et qui la chargent à chaque fois d'une nouvelle impression.

LIGNE DE RISQUE

LE RISQUE FAIT PARTIE INTÉGRANTE DE LA PRATIQUE DU FUNAMBULE, IL N'EN EST PAS FORCÉMENT L'INTENTION PREMIÈRE, MAIS IL L'ACCOMPAGNE. Le mot « risque » a été défini d'après son étymologie par Jean-Pascal Assailly dans *La psychologie du risque*⁵⁰. Nous y apprenons que l'origine latine du mot « risque » est *resicare*, c'est-à-dire couper, séparer ; ou *risicare* qui signifie pour les navigateurs « doubler un promontoire ». Un promontoire est une pointe de terre qui s'avance dans la mer, un cap. Derrière ce promontoire c'est l'inconnu, c'est dans cet inconnu que réside le risque du cap. Plus tardivement le risque, *risicum* ou *risicum* désigne le sort ou le hasard. Le risque n'est alors pas quelque chose de contrôlable, il ne peut être connu par avance, on s'y confronte sans le vouloir, on ne peut y échapper. L'origine grecque du mot « risque » quant à elle est *rhizikon* qui signifie « racine », un terme proche de rhizome qui désigne la tige souterraine des plantes. Le « risque » s'assimile alors à l'origine, à ce qui fait « pousser », c'est le point de départ. L'étymologie du mot « risque » renvoie donc à plusieurs éléments qui suggèrent une confrontation à une forme d'inconnu qui fait appel à nos racines, à nos ressources, à notre capacité à « rester en vie » dans une situation étrangère — « Très généralement, le risque renvoie donc à une situation où les conséquences d'une décision dépendent d'événements futurs ayant des probabilités d'apparition connues ou inconnues⁵¹ ». Dans notre société contemporaine, le risque est une menace — risque de mettre en branle toutes nos organisations sociales, politiques, économiques, etc. Contrairement à la manière dont nous percevons généralement le risque aujourd'hui, celui-ci n'est pourtant pas au départ nécessairement défavorable. Il ne désigne pas ce qu'il faut éliminer à tout prix, mais plutôt une épreuve, au sens d'une expérience à traverser, d'un cap à franchir. Le risque est incertain et le danger potentiel. L'accident, le dommage, ou au contraire le dénouement, l'éloignement

50] Sur la définition du mot « risque » à partir de son étymologie, nous renvoyons à l'ouvrage de Jean-Pascal Assailly, *La psychologie du risque*, Paris, Lavoisier, 2010, p. 2.

51] *Ibid.*

du risque, surviennent à la suite d'une série de circonstances et de choix, de décisions prises à un instant pariant ou prévoyant que celles-ci seront les meilleures et qu'elles nous permettront, malgré le risque, de nous en sortir. Cependant, puisque lorsque nous sommes dans une posture risquée nous sommes en quelque sorte aveugles (ce qui se trouve derrière le cap est encore méconnu), nous ne pouvons être sûrs de rien et nos prédictions ne s'avéreront pas forcément les bonnes. Ainsi le choix, la décision pressentie comme la moins risquée au départ peut, avec les circonstances, l'évolution de la situation, devenir la moins bonne que l'on ait pu prendre. C'est en cela que le hasard fait partie du risque.

La *prise* de risque, quant à elle, est le risque choisi délibérément. Elle est la confrontation à une situation que l'on sait risquée ou qui ébranle notre routine — « Il s'agit de s'arracher à ses repères coutumiers et de se plonger, pour le meilleur ou pour le pire, dans une expérience inconnue qui peut se révéler redoutable. Dans certaines circonstances, s'il est librement choisi ou accepté, le risque est une ressource identitaire⁵² ». La prise de risque fait appel à nos racines, nos ressources, elle permet donc de se sentir exister intensément, pleinement. Voilà sans doute le risque, pris dans sa dimension positive, qu'explore le funambule.

Anne Dufourmantelle dans son *Éloge du risque* évoque la posture du funambule : « L'épreuve dit-elle, est dans cet équilibre conquis sur le vide ; à tout moment il peut se rompre. Le funambule risque la chute, surtout lorsqu'il s'immobilise, qu'il s'exerce à se tenir là, presque sans bouger. [...] On pourrait dire qu'il attend — mais c'est autre chose. La suspension n'est pas un temps arrêté *avant* qu'il se passe quelque chose, c'est l'événement même ; l'entrée dans ce temps intime où en réalité la décision s'est déjà prise, mais nul ne le sait encore⁵³ ». Le funambule élabore devant nos yeux, l'image de la prise de risque, la prise *avec* le risque, mesurée, exercée, et nous transmet grâce à cette image l'intensité que procure l'expérience faite hors de nos positions habituelles, hors de nos routines.

Cette dimension positive du risque, pleine de potentialités est également

52] *Ibid.*, p. 9.

53] Anne Dufourmantelle, *Éloge du risque*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2014, p. 29.

expliquée par David Le Breton d'un point de vue sociologique : « À l'échelle de la vie quotidienne, le risque est souvent d'établir une rupture délibérée avec les routines d'existence ou de métier. Il implique une visée de découverte, d'exploration. Rien ne s'invente pour celui qui campe sur ses positions habituelles sans jamais chercher à les rompre sur un point. Pour découvrir de nouveaux territoires, de nouvelles ressources, pour redéfinir son rapport au monde, ou pour mettre un terme à un sentiment d'ennui ou d'impasse, il faut s'arracher à soi-même et avancer hors des sentiers balisés⁵⁴ ». Ainsi trop de précautions empêchent la découverte, et puisque nous vivons tous sur un fil, en proie au risque — chaque coin de rue est un cap — nous avons sans doute quelque chose à apprendre de la posture risquée, mais dans le même temps vigilante, du funambule. Il s'agit par là d'écouter les risques, mais de les affronter ou de s'y confronter aussi. La position immobile sur le fil étant impossible, ou de très courte durée, il faut continuer à avancer puisqu'alors, ne pas prendre de risque c'est aussi un risque. Autant que possible, et à l'échelle de nos activités quotidiennes, le risque pris permettrait alors de rencontrer ce à quoi l'on ne s'attendait pas, ce que nous n'aurions pas imaginé faire, aimer, danser, jouer. Comment savoir que l'on n'aime pas la crique derrière le cap si l'on ne prend pas le risque d'escalader les quelques rochers qui nous la dissimule ? « La sécurité étouffe la découverte d'une existence toujours en partie dérobée et qui ne prend conscience de soi que dans l'échange parfois inattendu avec le monde. Le danger inhérent à la vie consiste sans doute à ne jamais se mettre en jeu, à se fondre dans une routine sans aspérité, sans chercher à inventer ni dans son rapport au monde ni dans sa relation aux autres⁵⁵ ». Nos inquiétudes ne devraient alors sans doute pas nous immobiliser, enrayer nos tentatives — qui ne risquent rien n'a rien.

La prise avec le risque permet d'accroître notre vigilance au monde, il rehausse notre conscience de ce qui nous entoure. À l'approche d'une falaise par exemple on devient plus attentif au vent, à la qualité du sol et aux éventuels cailloux qui

54] David Le Breton, *Sociologie du risque*, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2012, <http://www.cairn.info/ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/sociologie-du-risque--9782130581079.htm> (page consultée le 8 septembre 2017).

55] *Ibid.*

pourraient nous faire trébucher. Au contraire, plus nous nous sentons en sécurité et plus notre vigilance est réduite, c'est à ce moment que le danger augmente. La qualité du funambule réside donc dans cette vigilance et dans son inquiétude au monde qui lui permet d'éviter la chute.

SOLITUDES DU FUNAMBULE, JEAN GENET ET ZARATHOUSTRA

DANS LE PROLOGUE D'*Ainsi parlait Zarathoustra*, IL EST QUESTION D'UNE HISTOIRE DE FUNAMBULE. Celui-ci figure le chemin à accomplir par l'homme au cours de son existence. Zarathoustra dit : « L'homme est une corde tendue entre la bête et le Surhumain — une corde au-dessus d'un abîme⁵⁶ ». Ainsi, le funambule révèle les risques d'une existence sur cette corde. Mais Zarathoustra explique que seul ce risque vaut la peine, sans risque, sans dépassement et donc sans la volonté d'atteindre ce qu'il appelle le Surhomme et d'accéder à l'autre bout de la corde, l'existence ne vaudrait pas la peine. Autrement dit, il faut selon Zarathoustra vivre sa vie en se donnant des buts à atteindre, en se surpassant et en faisant en sorte que si la vie était un « éternel retour » nous en serions satisfaits. « Je reviendrai avec ce soleil, avec cette terre, avec cet aigle, avec ce serpent — non pas dans une vie nouvelle, dans une vie meilleure, ni dans une vie semblable : Je reviendrai éternellement pour cette même et identique vie, avec toutes ses grandeurs et toutes ses misères, pour enseigner de nouveau le Retour éternel de toute chose⁵⁷ ».

Pour enseigner sa vision de l'existence humaine, Zarathoustra se retire de sa solitude, en haut des montagnes, et revient parmi les hommes. C'est à ce moment qu'il rencontre le danseur de corde et la foule qui l'entoure. Zarathoustra s'adresse alors à cette foule pour lui prodiguer son enseignement. Il essaie d'expliquer dans un premier temps ce qu'est « le dernier homme » qu'il qualifie comme une bête, un homme stagnant et immobile qui refuse tout risque. Puis dans un second temps, il en vient à l'homme qui danse, qui affronte le danger et se surpasse : « le Surhomme », préfiguré par le danseur de corde. Seulement la foule ne l'entend pas, ne comprend pas les mots de Zarathoustra. Pendant ce temps le danseur de corde est pris en chasse sur son fil par un « saltimbanque », « un gars bariolé ». Le danseur de corde ne voulant pas perdre sa place sur le fil préfère

56] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Flammarion, 2006, p. 50.

57] *Ibid.*, p. 275-276.

sauter dans le vide : « [...] le nouveau venu poussa un cri diabolique et sauta par-dessus celui qui lui barrait la route. Or celui-ci voyant la victoire de son rival, perdit la tête et lâcha la corde ; il jeta aussitôt son balancier et tomba plus vite encore dans le vide, en un tourbillon de bras et de jambes⁵⁸ ». La foule s'enfuit à la vue du corps tombant, Zarathoustra lui restera sur place et emportera le corps avec lui, loin de la ville.

Dans ce prologue, Zarathoustra échoue dans sa volonté de donner sa vision des valeurs de l'existence humaine et décide qu'il ne s'adresserait plus aux foules, mais « aux solitaires, à ceux qui se sont retirés seuls ou à deux dans la solitude ; et quiconque a encore des oreilles pour entendre de l'inouï⁵⁹ ». Il retourne alors dans les hauteurs, loin du peuple.

Ainsi, la solitude semble être aux yeux de Zarathoustra une nécessité pour comprendre sa vision de l'existence, du Surhomme et de l'éternel retour. Cette solitude apparaît partout dans ce texte et est aussi celle peut-être dans laquelle est plongé le lecteur. *Ainsi parlait Zarathoustra* est en effet, selon son sous-titre, « Un livre pour tous et pour personne ». Nous entendons par là que le livre, l'histoire, son sens reste à construire par chacun au fil de la lecture. C'est également ce que note Paul Mathias dans la présentation de notre édition : « Nous sommes dès lors condamnés à une lecture nourrie de l'illisibilité du texte, et qui part du présupposé que s'il est effectivement illisible, c'est qu'il n'est pas constitué comme texte, mais donné à penser, non seulement à lire, mais *en quelque sorte* à écrire, ou du moins à (re) composer⁶⁰ ». Il semble que la solitude de Zarathoustra, causée par l'indicible ou l'incommunicabilité de ses valeurs, nous soit transmise par une lecture qui nous échappe et nous esseule. Par cette expérience de lecture ne faut-il pas déjà voir une forme de dépassement voulu par Nietzsche ? Anne Morvan explique en effet dans un article à propos de la solitude dans *Ainsi parlait Zarathoustra* que la voix du philosophe y est remplacée par un simple narrateur, « Or, ce narrateur, explique-t-elle, loin de prendre le relais de l'énonciateur philosophique

58] *Ibid.*, p. 55.

59] *Ibid.*, p. 59.

60] Paul Mathias, « Introduction », in. *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op.cit.*, p. 12.

et d'accompagner le lecteur par des commentaires éclairants au fil du récit, se révèle lui-même désespérément lointain, distant⁶¹ ».

Les difficultés de lecture ou obstacles du sens de ce récit semblent être à l'image d'une traversée sur la corde, avec ses souffles, variations atmosphériques, pertes momentanées d'équilibre et donc du sens. Dans cette traversée, Zarathoustra n'est pas celui qui nous donnera les indications nécessaires, il est seulement celui qui dresse un fil devant nous et nous propose d'avancer dessus. Zarathoustra ne détient pas la règle unique pour traverser ce fil sans risque, sans peur et laisse chacun s'y confronter avec son propre corps, son individualité.

61] Anne Morvan, « La solitude dans *Ainsi parlait Zarathoustra* » [En ligne], *Implications philosophiques*, publié le 27 janvier 2011, <http://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/philosophie-et-recits/la-solitude-dans-ainsi-parlait-zarathoustra/> (page consultée le 17 août 2017).

Une autre histoire de funambule, celle de Jean Genet, est elle aussi éprise de solitudes. Celle-ci va nous permettre de préciser les tenants et les aboutissants de cette solitude propre à nos deux histoires de danseur de corde. Le texte « Le Funambule » de Jean Genet est adressé à Abdallah Bentaga, l'amant et acrobate de Jean Genet. Après leur rencontre en 1956, Jean Genet décide de faire d'Abdallah Bentaga un grand funambule, c'est lui qui met au point son numéro, qui choisit les musiques et dessine les costumes. Mais, alors qu'Abdallah Bentaga est engagé dans un cirque italien, il tombe de son fil et ne pourra plus y remonter ; il se suicide en 1964.

« Le Funambule », paru pour la première fois en septembre 1957, est défini par Jean Genet lui-même comme un poème, pourtant il est plus souvent considéré comme un essai, un texte sur l'esthétique ou une œuvre critique⁶². Le texte se compose de deux voix différentes — l'une, en italique, qui pense à voix basse, l'autre qui prodigue ses conseils à un funambule qui reste muet. Le texte semble être autant dédié au jeune acrobate, à Jean Genet lui-même en tant que dramaturge, qu'à l'artiste en général. Pascal Caron note également, dans son article « Pour quelques paillettes en plus... », que la lecture du texte correspond à peu près à la durée d'un numéro d'acrobate.

« Le funambule » semble être un texte de nature hybride, on ne peut se résoudre à le fixer en aucune catégorie, il est possible de le lire comme un poème, puis l'instant d'après comme un essai sur l'art. Ses possibilités de lectures, comme l'est le récit de Zarathoustra, sont semble-t-il aussi multiples que le sont les adresses de ce texte, ses voix, ses ruptures et ses reprises. « Le funambule » est un texte au tissage serré — « la pensée n'avance pas de manière univoque, mais au contraire les moments sont tissés ensemble, comme un tapis. C'est du serré de ce tissage dont dépend la fécondité des pensées. À vrai dire, celui qui pense ne pense pas, il fait de lui-même

62] Voilà ce que note plus précisément Pascal Caron dans l'article « Pour quelques paillettes en plus... » : « pourquoi Jean Genet désigne-t-il "Le Funambule" comme un poème ? Pourtant, le texte n'est que rarement considéré comme tel. Il est classé dans la section « Œuvres critiques » du *Théâtre complet*, dans la collection de la Pléiade. Il est rangé, ailleurs, parmi les « grands textes sur l'esthétique », avec *L'atelier d'Alberto Giacometti* et *Le secret de Rembrandt 2*, et on a pu le regarder également comme un des plus beaux "essais" sur l'art écrits au XX^e siècle. La quatrième de couverture du tome V des *Œuvres complètes* le présente elle aussi comme un essai ». Pascal Caron, « Pour quelques paillettes en plus... Le funambule de Jean Genet et l'image poétique du mouvement », in *Littérature*, « Marges », n° 139, 2005, p. 24-43.

le théâtre de l'expérience intellectuelle, sans l'effiloche⁶³ ». C'est parce que les trames du texte se superposent, parce qu'à chaque phrase il est possible de tirer plusieurs fils, que « le funambule » n'est pas seulement un poème sur le funambulisme. Le fil y figure l'objet d'étude du funambule, du poète, du philosophe, de l'artiste. Les « secrètes possibilités du fil » sont découvertes par l'adresse et la précision des gestes, mais encore celle de la pensée, du travail de recherche et d'écriture ; et ce n'est pas l'artiste, le funambule ou le chercheur qui « danse » sur le « fil », mais plutôt son objet d'étude qui l'anime. Alors le funambule apparaît comme un texte à propos de l'activité créatrice de l'artiste ou du penseur. Du serré de ce tissage, nous voulons ici tirer un fil, celui de la solitude du funambule. Il en est question, comme dans le récit de Zarathoustra, tout au long du texte — distance, écart, blessure — quelle est la nature de ce creux au milieu de la paillette d'or du funambule.

« Une paillette d'or est un disque minuscule en métal doré, percé d'un trou. Mince et légère, elle peut flotter sur l'eau. Il en reste quelquefois une ou deux accrochées dans les boucles d'un acrobate⁶⁴ ».

Le premier aspect de la solitude de l'acrobate est qu'en montant en hauteur sur son fil, il installe une distance avec ceux qui le regarde la tête penchée en arrière : les spectateurs. Sur son fil il est seul, là commence le risque du funambule et apparaît sa solitude. Dans cette distance, cet écart, les spectateurs, le regard fixé sur son numéro, sa danse, jugent son adresse et sont suspendus à ses mouvements : « Que ta solitude, paradoxalement, soit en pleine lumière, et l'obscurité composée de milliers d'yeux qui te jugent, qui redoutent et espèrent ta chute, peu importe : tu danseras sur et dans une solitude désertique, les yeux bandés, si tu le peux, les paupières agrafées⁶⁵ ». Ainsi l'artiste-funambule n'a d'autre choix que de se confronter aux regards portés sur sa danse, ses gestes, il s'expose et prend le

63] Theodor W. Adorno, « L'essai comme forme », *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 17.

64] Jean Genet, « Le funambule », in. *Le condamné à mort et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1999, p. 107.

65] Jean Genet, *op.cit.*, p. 110.

risque. La solitude du funambule, cette distance est ce qui le fait apparaître dans la lumière, sans elle il reste dans l'ombre. Son fil est ce qui lui permet cette solitude, il est l'instrument qui lui permet cette distance, sa danse, son risque. Sans funambule, le fil reste « muet et aveugle », avec lui « il va vivre et parler⁶⁶ ».

« Pourquoi danser ce soir ? Sauter, bondir sous les projecteurs à huit mètres du tapis, sur un fil ? C'est qu'il faut que tu te trouves. À la fois gibier et chasseur, ce soir tu t'es débusqué, tu te fuis et te cherches. Où étais-tu avant d'entrer en piste ? Tristement épars dans tes gestes quotidiens, tu n'existais pas. Chaque soir, pour toi seul, tu vas courir sur le fil, t'y tordre, t'y contorsionner à la recherche de l'être harmonieux, épars et égaré dans le fourré de tes gestes familiers : nouer ton soulier, te moucher, te gratter, acheter du savon... Mais tu ne t'approches et ne te saisis qu'un instant. Et toujours dans cette solitude mortelle et blanche⁶⁷ ».

En montant sur son fil, le funambule trouve ses solitudes, il les retrouve pour se perdre lui-même. S'il se perd lui-même, c'est pour trouver ce que Georges Didi-Huberman appelle, sa « solitude partenaire ». Cette solitude est cet écart que provoque le danseur pour trouver « une solitude complexe, toute peuplée d'images, de rêves, de fantômes, de mémoire⁶⁸ ». Ces solitudes sont ce qui est au fond de nous et qui ne peut toucher que nous, qui ne peut en sortir, ce qui reste indicible ou incommunicable. Elles sont ce qui nous remue sans même que nous ne parvenions à comprendre, au fond, la teneur de ces multiples bribes de nos histoires enfouies, de nos rêves confus ou de nos souvenirs lointains. Ce sont ces solitudes, ce qui nous remue au fond, qui charge les gestes du danseur. Ces mouvements, son art est empreint de ces multitudes qu'il fuit, qu'il cherche. Cette solitude est la « région désespérée et éclatante où opère l'artiste⁶⁹ ».

66] *Ibid.*, p. 107.

67] *Ibid.*, p. 119-120.

68] Georges Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 15.

69] Jean Genet, *op.cit.*, p. 113.

« Et ta blessure où est-elle ?

Je me demande où réside, où se cache la blessure secrète où tout homme court se réfugier si l'on attende à son orgueil, quand on le blesse ? Cette blessure — qui devient ainsi le for intérieur —, c'est elle qu'il va gonfler, emplir. Tout homme sait la rejoindre, au point de devenir cette blessure elle-même, une sorte de cœur secret et douloureux.

[...]

C'est dans cette blessure — inguérissable puisqu'elle est lui-même — et dans cette solitude qu'il doit se précipiter, c'est là qu'il pourra découvrir la force, l'audace et l'adresse nécessaire à son art⁷⁰ ».

Ainsi la blessure, le creux au milieu de la paillette d'or est cette solitude multiple présente au fond de chacun, qui constitue et peuple chaque individu, elle est ce creux incommunicable qui emplit les gestes de l'artiste. L'artiste en funambule, le danseur est celui qui se perd pour faire apparaître dans sa danse, dans ses gestes cette blessure, pour offrir aux regards des spectateurs, le temps d'un numéro, ses solitudes et rendre saillant le trou qui perce en son milieu la paillette d'or.

Métaphores

L'EMPREINTE : UN GESTE PLASTIQUE POUR PENSER LA MÉTAPHORE

« C'EST UN TRÈS VIEUX SUJET. IL OCCUPE L'OCCIDENT, IL HABITE OU SE LAISSE HABITER : S'Y REPRÉSENTANT COMME UNE ÉNORME BIBLIOTHÈQUE DANS LAQUELLE NOUS NOUS DÉPLACERIONS SANS EN PERCEVOIR LES LIMITES, PROCÉDANT DE STATIONS EN STATIONS, Y CHEMINANT À PIED, PAS À PAS, OU EN AUTOBUS [...]. METAPHORA CIRCULE DANS LA CITÉ, ELLE NOUS Y VÉHICULE COMME SES HABITANTS, SELON TOUTE SORTE DE TRAJETS, AVEC CARREFOURS, FEUX ROUGES, SENS INTERDITS, INTERSECTIONS OU CROISEMENTS, LIMITATIONS ET PRESCRIPTIONS DE VITESSE. DE CE VÉHICULE NOUS SOMMES D'UNE CERTAINE FAÇON — MÉTAPHORIQUE, BIEN SÛR, ET SUR LE MODE DE L'HABITATION — LE CONTENU ET LA TENEUR : PASSAGERS, COMPRIS ET DÉPLACÉS PAR MÉTAPHORE⁷¹ ».

Le fil est le matériau et le funambule exerce la posture qui nous a permis d'investir cette étude de l'imperceptible et du moindre. Ils permettent, métaphoriquement, d'en dresser les premiers traits, les contours. Le fil à coudre par sa structure et par la précision des gestes qu'il demande pour être manipulé permet d'appréhender plastiquement ce matériau a priori simple qui possède, lorsqu'on le décortique, une grande complexité et d'infinies possibilités. Notre propos vise à penser qu'il en est de même pour chaque chose, que chaque phénomène possède des soubassements, des subtilités inaperçues. Quant au funambule, imaginer son déséquilibre, l'adresse que demande une danse de fil et les risques qu'il doit prendre pour s'y déplacer, permet de concevoir une méthode pour approcher ces subtilités et soubassements dans chaque chose.

En effet nous cherchons à examiner, à scruter

71] Jacques Derrida, « Le retrait de la métaphore », in *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 63. Le texte est issu d'une conférence prononcée le 1er juin 1978 à l'université de Genève, lors d'un colloque intitulé *Philosophie et Métaphore* auquel participait également Paul Ricœur.

ce qui ne s'offre pas de manière directe et immédiate à la vision, ce qui a une visibilité de soubassement, une visibilité *autre*. Cet autre est donc ce que nous poursuivons et qui échappe. Paradoxalement, même si nous le poursuivons, il semble que cet *autre* doit continuer à échapper, à ne jamais pouvoir être totalement saisis et définis, sinon, il n'est plus *autre*. Or, la métaphore permet bien cela : dire par ce qui ressemble, dire par un mouvement de la langue ce qui s'approche.

La métaphore, depuis la *Poétique* et la *Rhétorique* d'Aristote jusqu'à aujourd'hui, a fait l'objet de nombreux commentaires, études, critiques, débats, colloques, dans d'aussi nombreuses disciplines telles que la linguistique, l'histoire, la littérature, la poésie ou la philosophie. La métaphore est, comme l'annonce Jacques Derrida dans son texte « Le retrait de la métaphore », un sujet qui nous occupe depuis très longtemps. Nous sommes dès lors face à une multiplicité d'approches et de théories de la métaphore qui complexifie son approche et son appréhension. Nous y sommes effectivement comme dans « une énorme bibliothèque » sans limites. Si autant d'attention a été portée, et continue d'être portée à cette figure, c'est sans doute que ses enjeux, dans tous les champs de connaissance, sont déterminants. Certains en font le procès, d'autres l'éloge, d'autres encore s'en méfient, mais dans tous les cas elle ne laisse pas indifférent, et tous s'interrogent sur la capacité de la métaphore à *dire* le monde ou plutôt à *dire quelque chose* du monde⁷². Tous s'interrogent sur ce que *fait* la métaphore au langage, à l'histoire, à la poésie, à la littérature ou aux concepts philosophiques.

Alors, comment penser les enjeux de la métaphore au sein de notre propre étude, comment interroger le rapport qu'entretient la métaphore avec les arts plastiques? Comment l'*application* dans le langage de la métaphore peut-elle être

72] Ici, l'objet n'est pas de dresser un historique complet de la métaphore, mais plutôt d'en souligner les enjeux et les possibilités opératoires pour notre propre étude. Nous ne traiterons donc bien sûr pas de toutes les approches de la métaphore. Nous avons choisi de travailler en particulier à partir des textes de Jacques Derrida dans « La Mythologie blanche : la métaphore dans le texte philosophique », puis de la critique de ce texte par Paul Ricœur dans *La métaphore vive*, enfin de la réponse à cette critique de Jacques Derrida dans « Le retrait de la métaphore ». Ces trois textes, qui se répondent, questionnent tour à tour les enjeux de la métaphore pour le discours philosophique.

transposée comme geste plastique ? Et plus précisément, comment le concept de métaphore peut-il être pensé à partir du modèle de l’empreinte ? Est-elle le mouvement de l’écart, c’est-à-dire un espacement qui se joue sous nos yeux, une *différance*⁷³, selon le terme employé par Jacques Derrida ? Ou bien est-elle une *réduction de cet écart* ? Ou bien encore, n’est-elle pas les deux à la fois, c’est-à-dire un mouvement incessant, le mouvement même qui éloigne en même temps qu’il rapproche ? La double usure de la métaphore ne permet-elle pas de penser ce mouvement oscillatoire persistant ? Et finalement qu’est-ce que cet écart ? Par rapport à quoi y a-t-il écart, comment le mesure-t-on, quel en est le référent ?

La métaphore, du grec *metaphora*, est un transport, alors elle porte d’un lieu à un autre. Elle indique un mouvement et une action. D’une part, la métaphore est l’action et le moyen de cette action, c’est-à-dire que l’action est comprise en elle, on ne peut l’en détacher. D’autre part, elle dessine un mouvement, elle dresse une ligne entre deux lieux et s’y déplace. La métaphore est « l’action de porter d’un lieu à un autre⁷⁴ », elle porte ailleurs, emmène en voyage. Le préfixe « méta », du grec μετά (*meta*) signifie « au milieu (de), avec, après [...] il exprime la succession, le changement, la participation⁷⁵ » ; et le suffixe φέρω « phore », du grec (*phorós*) désigne ce qui porte, ce qui transporte. La métaphore est donc ce qui porte au milieu de, ce qui porte avec et ce qui porte après. Aussi, elle nous éloigne de quelque chose, nous porte au milieu des choses et nous rapproche de quelque chose d’autre, ou d’un autre du « quelque chose » de départ.

73] La *différance* est un mot inventé par Jacques Derrida pour dire à la fois la temporisation et l’espacement de ce qui diffère, c’est-à-dire de ce qui remet à plus tard et de ce qui est autre. La *différance* est trace, elle est à la fois présence (la trace) et absence (écart avec un référent) : « La *différance*, c’est ce qui fait que le mouvement de la signification n’est possible que si chaque élément dit “présent”, apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose qu’à lui-même, gardant en lui la marque de l’élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l’élément futur, la trace ne se rapportant pas moins à ce qu’on appelle le passé, et constituant ce qu’on appelle le présent par ce rapport même à ce qui n’est pas lui : absolument pas lui, c’est-à-dire pas même un passé ou un futur comme présents modifiés. Il faut qu’un intervalle le sépare de ce qui n’est pas lui pour qu’il soit lui-même, mais cet intervalle qui le constitue en présent doit aussi du même coup diviser le présent en lui-même, partageant ainsi, avec le présent, tout ce qu’on peut penser à partir de lui, c’est-à-dire tout étant, dans notre langue métaphysique, singulièrement la substance ou le sujet. Cet intervalle se constituant, se divisant dynamiquement, c’est ce qu’on peut appeler espacement, devenir-espace du temps ou devenir-temps de l’espace (temporisation). », « La *différance* », in. *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 13-14.

74] CNRTL, *op.cit.* [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/transport/substantif> (page consultée le 15 novembre 2016).

75] *Ibid.* [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/meta-/substantif>, (page consultée le 15 novembre 2016).

Nous sommes toujours entre deux événements, entre deux lieux avec la métaphore. Elle ne se stabilise nulle part, ne se fixe en aucun lieu.

En tant que procédé du langage, la métaphore trouve sa première définition dans la *Poétique* d'Aristote, écrit autour de 335 av. J.-C. Cet ouvrage traite de l'art poétique et le définit comme imitation au sens de mise en représentation, moyen, action de cette représentation — mimesis. La mimesis en effet n'est pas l'imitation au sens de la copie — « Il n'y a de *mimêsis* que là où il y a un "faire". Il ne saurait donc y avoir d'imitation *dans* la nature puisque, à la différence du faire, le principe de son mouvement est interne. Il ne saurait non plus y avoir d'imitation des idées, puisque le faire est toujours production d'une chose singulière⁷⁶ ». Autrement dit, la mimesis se déroule toujours dans une action, dans une fabrication.

Alors, dans la *Poétique* d'Aristote, la métaphore est un moyen de « fabrication », ou d'expression du langage poétique, elle en est une possibilité et se définit comme « l'application d'un nom impropre, par déplacement soit du genre à l'espèce, soit de l'espèce au genre, soit de l'espèce à l'espèce, soit selon un rapport d'analogie⁷⁷ ». La métaphore est donc un déplacement nous l'avons vu, mais un déplacement d'un mot à un autre qui fait *référence* au premier. Il doit donc y avoir dans la métaphore, un trait commun entre le lieu d'origine et le lieu métaphorique — une *ressemblance*. La métaphore est également, selon cette définition, une *application*. Ainsi on comprend que l'action métaphorique ne peut exister que dans l'espace d'une phrase ou d'un discours ; mais également que la métaphore exécute une action sur cet énoncé, elle *applique*, c'est-à-dire qu'elle exerce une force, une tension afin de laisser une trace, une empreinte à même la surface du langage. Or, une empreinte est bien, par définition, une marque, une forme « laissée par la pression d'un corps sur une surface », elle est étymologiquement une « figure marquée par une impression⁷⁸ ».

76] Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 54.

77] Aristote, *La Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 107.

78] CNRTL, *op.cit.* [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/empreinte> (page consultée le 16 décembre 2016).

Une empreinte est une trace laissée par quelque chose qui a disparu. Cette trace ressemble à l'objet qui a été appliqué, l'empreinte reçoit sa figure par application. C'est donc bien l'action qui constitue et qui fabrique la ressemblance. Celle-ci est une « ressemblance par contact⁷⁹ ». L'empreinte, comme la métaphore, agit par ressemblance avec l'objet ou le mot d'origine, le référent, mais elle n'est pas le *même*. La métaphore, comme l'empreinte, est un ajout, un supplément attribué au langage ; mais également une perte puisque ce qui a laissé l'impression a alors disparu, est absent. L'empreinte est à la fois présence et absence, contact et distance, ressemblance et différence. Elle procède d'un geste qui rapproche et éloigne. Ainsi, dans la figure métaphorique le langage, l'énoncé est marqué par un geste, un mouvement. Le sens est déplacé, c'est ce qui fait écart, distance, mais on peut apercevoir la ressemblance avec ce qui est absent, c'est ce qui produit l'impression. Le contact est perdu, mais l'impression, la sensation est restée. L'empreinte nous apparaît alors comme la forme, l'opération plastique de la métaphore. Le mouvement même de son écartement trace une ligne qui permet d'ouvrir une temporalité ou un espacement pour inventer quelque chose d'*autre*. L'empreinte, la métaphore sont elles aussi *ouvroirs de potentialités*. Il nous semble que par elles, par la marge qu'elles génèrent, elles offrent une certaine épaisseur dans laquelle se loge un éventail fait d'une multiplication de plis, et donc, de possibles à explorer. Elles permettent alors, une navigation, un ajustement aux lignes fluctuantes, tremblantes de notre environnement.

79] *La ressemblance par contact* est le titre d'un ouvrage de Georges Didi-Huberman qui traite des formes de l'empreinte à travers son histoire et qui pose la question de l'anachronisme de son utilisation par les artistes modernes et contemporains.



Éclat dans un mur et son empreinte par frottage, Bordeaux.

 ÉCART

L'EMPREINTE ET LA MÉTAPHORE CRÉENT TOUTES LES DEUX DU JEU, DE L'ÉCART — ÉCART AVEC LE DOMAINE DE RÉFÉRENCE, L'OBJET, LE MOT. Après avoir aperçu la ressemblance, on prend finalement la mesure de ce qui diffère, de ce qui dissemble sous les traits de cette ressemblance, de ce contact perdu. Un contact, à la fois si proche grâce à sa trace ; et si lointain puisqu'on ne voit que le fantôme, l'ombre, le creux de l'objet référent.

Alors cet écart que nous poursuivons, serait celui qui se situe dans cette distance à la fois temporelle et spatiale entre le mot, le corps d'origine, le contact ou l'application et son retrait de la surface du langage ou du papier. Cette distance demande un certain temps pour la parcourir parce que le geste est une procédure et faire une empreinte nécessite des étapes, du temps, un *tempo* — choisir un objet, choisir un support, son grain, son épaisseur, choisir le type d'application, en creux, en relief, etc. « Faire une empreinte [c'est] : produire une marque par la pression d'un corps sur une surface. On emploie le verbe *empreindre* pour dire que l'on obtient une forme par pression *sur* ou *dans* quelque chose. [...] l'empreinte suppose un *support* ou substrat, un *geste* qui l'atteint (en général un geste de pression, au moins un contact), et un résultat mécanique qui est une *marque* en creux ou en relief⁸⁰ ».

La métaphore, elle non plus, ne se donne pas d'un seul coup, il faut l'apercevoir, l'appréhender, l'appliquer à un discours, un texte, lui donner une *texture*⁸¹. Ceci est un mouvement, un déplacement d'une chose sur une autre, un mode d'entrecroisement particulier.

Les formes de l'application de l'empreinte ou de la métaphore sont des formes ouvertes. Changez une partie de la procédure et le résultat, l'impression sera différent ; ne changez rien, vous n'obtiendrez pas non plus

80] Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 27.

81] Le « texte », du latin *textus*, « tissu, trame » est bien lié à l'action de tisser. Tisser le langage ou entrecroiser les fils de chaîne et les fils de trame pour créer le tissu ou la trame et lui induire ses qualités : lâche, régulier, serré, etc.

quelque chose d'exactlyment identique à chaque répétition. Le geste ne peut jamais se renouveler de manière exactement similaire et les circonstances ne sont jamais absolument les mêmes — « *on ne sait jamais exactement ce que cela va donner*. La *forme*, dans le processus d'empreinte, n'est jamais rigoureusement "pré-visible" : elle est toujours problématique, inattendue, instable, *ouverte*⁸² ». En cela il y a toujours de l'écart dans une *application*. De la même manière, chaque traversée du funambule se distingue par de petits écarts de l'une à l'autre en fonction des conditions atmosphériques, de la longueur et de la tension de son fil, de ses états physiques et psychologiques — nous pourrions sans doute détailler et allonger cette liste à l'infini.

L'écart se joue donc dans la texture, dans le temps de la procédure, mais également dans l'espace de cette procédure. En effet le référent qui a servi à l'application, son corps, a disparu et le contact est perdu ; que l'on puisse percevoir cette distance (si l'objet se trouve à côté de l'empreinte), ou au contraire que l'on ne puisse plus la mesurer (si l'objet référent a été déplacé dans un autre lieu).

Dans la métaphore, quelque chose se complique pour penser l'écart parce qu'il semble bien difficile de savoir où se trouve le « corps » référent, le point d'origine de cette métaphore. Quel est le degré zéro du langage, le premier mot, le premier signe ? Quel est le langage *non métaphorique*, celui qui n'est empreint de rien ? C'est une des questions que pose Paul Ricœur dans la cinquième étude de *La métaphore vive* : « 1. D'abord, par rapport à quoi y a-t-il écart ? Où est le degré rhétorique zéro par rapport à quoi la distance pourrait être ressentie, appréciée, voire mesurée ? [...] »⁸³ Pour répondre à cette question, Paul Ricœur met alors en avant l'hypothèse du philosophe Jean Cohen qui dans *Structure du langage poétique* énonce que le degré zéro du langage le plus approché serait le langage scientifique. Ce dernier permettrait selon lui l'accès au « réel » le plus direct, par opposition au langage poétique qui, avec ses tours métaphoriques, viendrait gêner,

82] Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, op.cit., p. 33.

83] Paul Ricœur, *La métaphore vive*, op.cit., p. 177.

brouiller, la compréhension de ce « réel ». Ainsi, la méthode de Jean Cohen pour « résoudre le paradoxe de l'introuvable degré rhétorique zéro [...] consistera à choisir comme repère, non le degré zéro absolu, mais un degré zéro relatif, c'est-à-dire celui des usages du langage qui serait le moins marqué du point de vue rhétorique, donc le moins figuré. Ce langage existe, c'est le langage scientifique⁸⁴ ». Cependant, que fait le scientifique ? Henri Poincaré nous l'explique dans *La science et l'hypothèse* : « l'expérience ne nous donne qu'un certain nombre de points isolés il faut les retenir par un trait continu ; c'est la une véritable généralisation. Mais on fait plus, la courbe que l'on tracera passera entre les points observés et près de ces points ; elle ne passera pas par ces points eux-mêmes⁸⁵ ». Le scientifique observe donc des faits, c'est-à-dire des situations, l'état des choses à un moment donné au moyen de l'expérience pour ensuite les généraliser afin de fournir une hypothèse. Or, généraliser, n'est-ce pas observer la ressemblance, voir les traits communs ? Alors, si le degré zéro relatif du langage doit permettre l'accès au réel le plus direct, donc doit transmettre, communiquer ce que l'on peut observer de ce qui existe, ne se situerait-il pas dans l'énonciation spontanée d'une chose, d'un événement perçu ici et maintenant, dans ce qui est dit immédiatement, sans autre volonté que de dire ce qui est senti ? Le degré zéro relatif du langage ne se situe-t-il pas au plus proche de la sensation ?

Jacques Derrida dans « La Mythologie blanche », où il est aussi question d'un langage « premier », l'aborde en ce sens en faisant appel aux propos de Jean-Jacques Rousseau dans son *Essai sur l'origine des langues* : « Comme les premiers motifs qui firent parler l'homme furent des passions, ses premières expressions furent des tropes. Le langage figuré fut le premier à naître, le sens propre fut trouvé le dernier⁸⁶ ». En effet, le langage est par définition une expression, c'est-à-dire une extraction ou un *retrait*. Alors il comporte déjà un *trait* de plus, il est dès lors d'origine métaphorique

84] *Ibid.*, p. 180.

85] Henri Poincaré, *La science et l'hypothèse*, Paris, Flammarion, 2014 [1904], p. 159.

86] Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, in Jacques Derrida, « La Mythologie blanche : la métaphore dans le texte philosophique », *op.cit.*, p. 322.

et empreint de sensations. Le langage produirait donc d'emblée un écart. Cet espacement se situe entre l'idée, la pensée et son expression. Se passer d'écarts serait donc se passer de langages, se passer d'expressions, se passer d'images et de formes de la pensée.

Mais qu'y a-t-il à l'intérieur de l'écart, de quoi est-il constitué, quelle est sa complication de brins ? Qu'y a-t-il *entre* ? « *entre le contact et la distance* — contact où se forme l'empreinte, distance où se présente à nous l'empreinte, désertée qu'elle se trouve maintenant par ce qui, autrefois, l'a engendrée⁸⁷ ». Qu'est-ce qui se joue dans cette distance, ce jeu entre absence et présence ? Ce qui est absent a forcément été présent puisque l'absent est ce qui *n'est plus*. Pierre Fédida au début de son ouvrage *L'absence*, décrit ce rapport de l'absent au présent : « L'absence donne contenu à l'objet et elle assure à l'éloignement une pensée. [...] Alors le lointain est ce qui rapproche et l'absent — plutôt que l'absence — est une figure du retour, ainsi qu'on le dit du refoulé⁸⁸ ». Ainsi, c'est l'écart, la distance, l'éloignement de l'objet absent qui nous fait sentir sa présence, qui nous fait sentir la ressemblance. C'est l'écart, le vide, ce qui manque, qui donne une consistance, une importance au présent. De la même manière, nous n'apercevons l'air que nous respirons que lorsque celle-ci vient à manquer. Nous ne sentons pas, ordinairement, l'air dans notre nez, dans nos poumons, dans notre bouche — en creux. Il faut que nous soyons privés de cet air vital pour que nous puissions saisir non pas sa présence, mais son absence. C'est ce que décrit Georges Didi-Huberman : « Lorsque nous croyons nous déplacer librement, dit-il, nous ne le voyons pas [l'air], nous ne le sentons plus. Nous ne l'apercevons comme élément vital — bien qu'il ne devienne pas une "chose" isolable pour autant — que pollué de poussière, en volute de fumée, violent dans la tourmente ou manquant dans la noyade. Nous ne le sentons jamais mieux — comme matière, comme milieu, comme nécessité — que lorsque l'impureté règne et que la respiration se fait courte⁸⁹ ».

Si les deux choses, l'empreinte et son objet étaient

87] Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, op.cit., p. 86.

88] Pierre Fédida, *L'absence*, Paris, Gallimard, p. 7

89] Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 11-12..

placés l'une à côté de l'autre alors nous n'aurions plus besoin d'imaginer la ressemblance, elle serait sous nos yeux et agirait comme une simple comparaison. L'enjeu de l'écart métaphorique se situe en ce qu'il nous *impressionne*, nous marque, nous sommes sa surface de contact, la surface sensible qu'il frappe, ou qu'il touche. Lorsque le langage ne nous marque pas, ne nous frappe plus, ne nous touche plus, alors l'empreinte, la métaphore est comme morte — usée. Lorsqu'il n'y a plus d'écart, lorsque l'impression est effacée, alors elle s'oublie. Il y a des métaphores que nous avons oubliées, mais que nous continuons à employer comme une chose commune, ordinaire, qui fait partie de l'usage. La métaphore oubliée ne nous transporte plus nulle part, elle ne dresse plus de ligne au-dessus du vide. Elle est comme aplatie, mise sous verre, on ne la voit plus sur les murs du salon tant cela fait longtemps qu'elle y est accrochée. Ce n'est que lorsqu'on retirera finalement ce tableau du mur que sera révélée la trace qu'a laissée sa présence. Un fantôme rectangulaire aux contours décolorés apparaît à la place de l'image — « les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur empreinte et qui entrent dès lors en considération, non plus comme pièce de monnaie, mais comme métal⁹⁰ ». La métaphore usée est une figure qui a, sous nos yeux, perdu ses *traits*.

90] Friedrich Nietzsche, *Le livre du philosophe. Études théorétiques*, Paris, Flammarion, 1969, p. 123, in. Jacques Derrida, « La Mythologie blanche : la métaphore dans le texte philosophique », *op.cit.*, p. 258.

 USURES : UNE DOUBLE PORTÉE

LORSQU'ON RÉPÈTE UNE APPLICATION À PARTIR D'UN MÊME OBJET, CELUI-CI LAISSE DES TRACES DE PLUS EN PLUS DIFFICILEMENT DISCERNABLES. L'impression n'impressionne plus, sa marque n'est plus ici — c'est un *dessin à l'encre blanche*⁹¹. L'application est restée, mais l'impression a disparu.

Dans « La mythologie blanche », Jacques Derrida s'attache à penser la métaphore dans le texte philosophique sous le prisme de l'*usure*. L'*usure* constituerait en effet selon lui, « l'histoire même et la structure de la métaphore philosophique⁹² ». Jacques Derrida choisit donc de rendre sensible sa pensée de la métaphore au moyen d'une autre métaphore, celle de l'*usure* — « métaphore de l'*usure* (de la métaphore)⁹³ ». Sous ce terme, Derrida décèle deux possibilités de sens, une double portée — à la fois effacement et plus-value. Alors, sa méthode d'analyse de la métaphore dans le texte philosophique, en ajoutant une métaphore à la métaphore, en la traçant d'un nouveau trait, d'un *re-trait*, à la fois disparition et trait en plus, est en adéquation avec le sens de ce qu'il désigne sous le terme d'*usure*. Il y a là comme un double dédoublement puisqu'il s'attache à penser le caractère double de la notion d'*usure*, à l'intérieur du dédoublement de son analyse de la métaphore, par un procédé lui-même métaphorique.

C'est à partir d'un extrait du dialogue entre Ariste et Polyphile dans *Le Jardin d'Épicure*, que Derrida figure, donne l'image, de l'*usure* de la métaphore.

« Polyphile : ce n'était qu'une rêverie. Je songeais que les métaphysiciens, quand ils se font un langage, ressemblent à des rémouleurs qui passeraient, au lieu de couteaux et de ciseaux, des médailles et des monnaies à la meule, pour en effacer l'exergue, le millésime et l'effigie. Quand ils ont tant fait qu'on ne voit plus sur leurs pièces de cent sous ni Victoria, ni Guillaume, ni la République, ils disent : "Ces pièces n'ont rien d'anglais, ni

91] Jacques Derrida, « La Mythologie blanche : la métaphore dans le texte philosophique », *op.cit.*, « Mythologie blanche — la métaphysique a effacé en elle-même la scène fabuleuse qui l'a produite et qui reste néanmoins active, remuante, inscrite à l'encre blanche, dessin invisible et recouvert dans le palimpseste », p. 254.

92] *Ibid.*, p. 249.

93] *Ibid.*

d'allemands, ni de français ; nous les avons tirées hors du temps et de l'espace ; elles ne valent plus cinq francs : elles sont d'un prix inestimable, et leur cours est étendu infiniment." Ils ont raison de parler ainsi. Par cette industrie de gagne-petit les mots sont mis du physique au métaphysique. On voit d'abord, ce qu'ils y perdent ; on ne voit pas tout de suite ce qu'ils y gagnent⁹⁴ ».

Polyphile explique ainsi à Ariste que le philosophe use le langage, lui retire ces marques, ce qu'il a de remarquable pour construire ses concepts. Ce qui apparaît de cet usage philosophique du langage est d'abord son affaiblissement, la perte de sa force sensible, mais pas encore ce qu'il lui a rapporté. On entend donc ici que l'usure est une perte pour un gain. Cette double étymologie de l'usure est soulignée par Amélie de Beaufort et Pierre Baumann dans leur introduction à l'ouvrage *L'usure. Excès d'usages et bénéfiques de l'art* : « Usure, ce petit mot compte double. [...] du côté de l'usage répété (issu du latin *usare* – de “user”, dérivé du latin classique *usum*, supin de *uti* “faire usage de, se servir de”), elle évoque l'effacement, l'effritement, la perte et la disparition ; du côté du droit (issu du latin *usura*), elle considère les bons et les mauvais profits par l'excès, la fructification abusive d'un revenu issu du prêt (usurer est un péché). Dérivé du même supin *uti*, ce rapport de l'usure à la monnaie renvoie encore à son usage, comme si cet excès de profit engendrait aussi un excès de circulation de la monnaie. L'usure, ici et là, donc, a à voir avec l'usage excessif⁹⁵ ». Ce qu'on en commun les des sens de l'usure est alors leur excès — excès d'usage, excès d'usurier. L'usure est donc un dépassement, une forme de démesure et de dérèglement. L'usure dépasse la limite, excède. La plus-value de l'usure est l'impression de plus que produit l'empreinte, elle marque d'un nouveau trait. Selon Derrida, l'usure de la métaphore serait indissociable de la formation du discours philosophique et c'est pour cette même raison qu'il serait impossible d'y déchiffrer la métaphore.

94] Anatole France, *Le Jardin d'Épicure*, in. Jacques Derrida, « La Mythologie blanche : la métaphore dans le texte philosophique », *op.cit.*, p. 250.

95] Pierre Baumann et Amélie de Beaufort, *L'usure. Excès d'usage et bénéfiques de l'art*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 2016, p. 9.

« La métaphore reste, par tous ses traits essentiels, un philosophème classique, un concept métaphysique. [...] Elle est issue d'un réseau de philosophèmes qui correspondent eux-mêmes à des tropes ou à des figures et qui en sont contemporains ou systématiquement solidaires. Cette strate de tropes "instituteurs", cette couche de "premiers" philosophèmes (à supposer que les guillemets soient ici une précaution suffisante) ne se domine pas. Elle ne se laisse pas dominer par elle-même, par ce qu'elle a elle-même engendré, fait pousser sur son sol, soutenu de son socle. Elle s'emporte donc chaque fois qu'un de ses produits — ici, le concept de métaphore — tente en vain de comprendre sous sa loi la totalité du champ auquel il appartient⁹⁶ ».

Autrement dit, si l'on voulait appréhender ce qu'est la métaphore dans le discours philosophique, il manquerait toujours au moins une donnée, celle qui construit le concept de métaphore — la métaphore usée de la métaphore. « Le défini est donc impliqué dans le définissant de la définition⁹⁷ ». Ainsi métaphores et concepts sont compris ensemble, ils ne s'opposent pas comme d'un côté langage sensible et de l'autre langage intelligible. Les métaphores construisent les discours philosophiques jusqu'à y laisser leurs peaux, jusqu'à s'y perdre. En ce sens la métaphore est à la fois effacement, cette érosion ; et plus-value, cet ajout dans le discours philosophique. « Le discours philosophique — en tant que tel — décrit une métaphore qui se déplace et se résorbe entre deux soleils⁹⁸ ». La métaphore est bien ce double mouvement de *re-trait*, elle tire un trait nouveau sur le discours philosophique dans le même temps qu'elle se retire.

La métaphore est dès lors toujours au moins deux — *métaphores*. « S'il n'y avait qu'une métaphore possible, [...] il n'y aurait plus de vraie métaphore : seulement, à travers une métaphore vraie, la lisibilité assurée du propre⁹⁹ ». Le métaphorique se construit autour de ses gestes, mouvements, écarts de sens d'un domaine de référence connu vers un *in-connu*,

96] Jacques Derrida, « La Mythologie blanche : la métaphore dans le texte philosophique », *op.cit.*, p. 261.

97] *Ibid.*, p. 274.

98] *Ibid.*, p. 321.

99] *Ibid.*, p. 320.

un non *pré-visible*. À force d'applications, d'impressions le métaphorique figurera un nouveau domaine de référence connu pouvant servir à un nouveau déplacement vers un autre *in-connu*. La métaphore est donc toujours *entre-deux*, entre pensé et impensé, su et insu, entre ce que l'on fait en y pensant et, comme le définit Pierre Sauvanet, « ce qui se fait en nous, sans nous¹⁰⁰ ». La métaphore se situe dans ce moment où l'on sent sans savoir et où il ne faut pas savoir pour sentir. Elle est charnière, jeu entre le contact et l'absence de contact. Si elle ne procède plus par écart, par décalage avec ce que nous tenons comme su, si elle ne nous touche, marque ou impressionne plus, c'est alors qu'elle est devenue ce dessin à l'encre blanche, non mort, mais qui s'est comme retiré. Ce dessin, ce tracé fait partie des meubles, du paysage ordinaire — là où nous allons les yeux fermés.

La métaphore active au contraire, est comme la surprise d'un trajet effectué pour la première fois. Tout est encore à découvrir sur ce trajet, on y perçoit alors toutes les petites choses qui dissemblent et qui ressemblent, elle affine nos sens et le sens en procédant par écarts, en pointant les infimes différences. Puis à nouveau nous aurons effectué trop de traversées sur ce fil métaphorique, nous n'y percevrons plus la distance, les excès. Nos yeux auront usé ce paysage jusqu'à se perdre dedans, jusqu'à ce qu'il s'efface, s'éclipse et nous aveugle.

La métaphore semble posséder des caractéristiques opératoires similaires à celles de l'empreinte. Ce qui est important en elles ce n'est pas tant ce qu'elles sont en apparence, ce qu'elles laissent apparaître en surface, ce qu'il en reste une fois celles-ci déposées sur le support du papier ou du langage, mais plutôt le mouvement qu'elles tracent, l'ouverture qu'elles donnent, les relations qu'elles tissent et la tension qu'elles mettent en jeu dans leurs manières d'être à la fois présence et absence, réelles et fictives, multiples et particulières. C'est ce jeu, au sens d'écart, entre « contact de la perte et perte de contact¹⁰¹ » qui ici nous intéresse en ce qu'il permet d'habiter

100] Pierre Sauvanet, *L'Insu. Une pensée en suspens*, Paris, Arléa, 2011, p. 33.

101] Georges Didi-Huberman, in. *L'empreinte*, catalogue d'exposition, sous la direction de Georges Didi-Huberman, Édition du Centre Georges Pompidou, Paris, 1997, p. 19. L'exposition *L'empreinte* a eu lieu au Centre Georges Pompidou du 19 février au 19 mai 1997.

entre, d'habiter ce mouvement qui ouvre au champ de la contrepartie, qui permet de rentrer dans la doublure. En effet, comme le souligne Georges Didi-Huberman dans le catalogue de l'exposition *L'empreinte*, « La doublure est moins visible, mais c'est elle qui est en contact avec la main¹⁰² ». Alors, L'empreinte ou la métaphore semblent être ces formes qui agissent au plus près, au contact, mais qui pourtant restent cachées, imperceptibles. Les pratiques, les gestes que nous cherchons à observer dans cette étude sont celles qui retournent le gant, qui exercent ce mouvement d'ouverture, de retournement, voire de soulèvement *entre*, non pas au-dehors, sans plus aucun contact avec l'espace et le temps ordinaire, mais au milieu de, dans cet intervalle que ces gestes eux-mêmes produisent.

DÉ-TOUR

AVANT D'EN VENIR À PROPREMENT PARLER À CES PRATIQUES ET GESTES QUI EXERCENT CES OUVERTURES, QUI SOULÈVENT UN ESPACE DANS LE VISIBLE, QUI DÉPLIENT NOTRE REGARD POUR PERMETTRE UNE VISIBILITÉ AUTRE DE NOS CONSTRUCTIONS SPATIALES ET TEMPORELLES, IL NOUS FAUT COMPRENDRE COMMENT S'EST CONSTRUITE L'ORIENTATION DE NOTRE REGARD. COMMENT REGARDE-T-ON, POURQUOI OBSERVE-T-ON LA LUNE PLUTÔT LA NUIT QUE LE JOUR ?

« Personne ne regarde la lune l'après-midi, et c'est le moment où elle aurait le plus besoin qu'on s'intéresse à elle, puisque son existence est encore douteuse à cette heure-là. C'est une ombre blanchâtre qui affleure sur le bleu intense du ciel, chargé de lumière solaire ; qui peut nous assurer qu'elle arrivera encore une fois à prendre sa forme et son brillant ? Elle est si fragile et pâle et fine ; elle commence à acquérir un contour net comme l'arc d'une faux seulement d'un côté, et le reste est encore tout imbibé de bleu. C'est comme une hostie transparente, ou une pastille à moitié dissoute ; sauf qu'ici le cercle blanc n'est pas en train de se défaire, mais de se condenser, de s'agréger aux dépens des taches et des ombres gris bleuté dont on ne comprend pas si elles appartiennent à la géographie lunaire ou s'il s'agit de bavures du ciel qui imprègnent encore le satellite poreux comme une éponge.

Dans cette phase le ciel est encore quelque chose d'extrêmement compact et concret, et l'on ne peut décider si cette forme ronde et blanchissante, d'une consistance à peine plus solide que les nuages, est en train de se détacher de sa surface tendue sans interruption, ou s'il s'agit au contraire d'une corrosion du tissu du fond, d'une fêlure de la voûte, d'une brèche qui s'ouvre sur le néant situé par-derrière. [...] À cela il n'y aurait vraiment rien à redire, s'il s'agissait d'une lune dans son premier quartier et non d'une pleine lune ou presque. Le fait est qu'elle est en train de se révéler

telle, au fur et à mesure que son contraste avec le ciel se fait plus fort et que sa circonférence se dessine plus nettement, avec à peine quelques meurtrissures sur le bord du levant. [...]

Ces changements ne doivent surtout pas faire oublier qu'entre-temps le satellite s'est déplacé dans le ciel en avançant vers l'ouest et vers le haut. La lune est le plus changeant parmi les corps de l'univers visible, et le plus régulier dans ses habitudes compliquées : elle ne manque jamais aux rendez-vous et on peut toujours l'attendre au passage, mais si on la laisse à un endroit on la retrouve toujours ailleurs, et, si on se souvient de sa face tournée d'une certaine façon, voilà que déjà elle a changé de pose, un peu ou beaucoup. De toute manière, en la suivant pas à pas, on ne s'aperçoit point que, imperceptiblement, elle est en train de nous fuir. Seuls les nuages s'interposent pour créer l'illusion d'une course ou d'une métamorphose rapides, ou plutôt pour donner une évidence manifeste à ce qui, autrement, passerait inaperçu¹⁰³ ».

Voir la lune apparaissante, et disparaissante aussi sans doute, permet d'en apercevoir les facettes inaperçues. Comme l'exprime le texte d'Italo Calvino, la lune l'après-midi est difficilement discernable et désoriente notre regard, mais c'est justement dans cette difficulté que notre attention aux détails, aux moindres mouvements se fait plus prégnante. Ainsi il semble qu'observer les choses sous certains angles inhabituels permet de renouveler notre attention, d'accroître notre connaissance de ce qui nous entoure.

Désorientation

TROPIQUES : LE MOUVEMENT D'UN RETOURNEMENT

LE MOT « TROPE », DU GREC *TROPOS* EST UN TOUR, IL DÉSIGNE UN CHANGEMENT, UN DÉTOURNEMENT DE SENS, UNE MANIÈRE DE TOURNER LE SENS D'UN MOT. Le langage en possède une multitude, ils sont aujourd'hui appelés « figures de style ». Toutes sont classées selon le tour, le changement particulier qu'elles opèrent dans le sens. Parmi elles, la métaphore bien sûr. Pour appréhender le fonctionnement d'un trope et ce que provoquent les déplacements de sens qu'il opère, nous pouvons ici observer la description que fait Roland Barthes du travail pictural de Guiseppe Arcimboldo, qu'il qualifie de « Rhétoricien et Magicien » :

« Tout signifie et cependant tout est surprenant. Arcimboldo fait du fantastique avec du très connu [...]. Il faut comprendre ces mathématiques bizarres : ce sont des mathématiques de l'analogie, si l'on veut bien se rappeler qu'étymologiquement *analogia* veut dire *proportion* : le sens dépend du niveau auquel vous vous placez. Si vous regardez l'image de près, vous ne voyez que les fruits et les légumes ; si vous vous éloignez, vous ne voyez plus qu'un homme à l'œil terrible, [...] : l'éloignement, la proximité sont fondateurs de sens¹⁰⁴ ».

Ici il est bien question d'image et non de langage, mais ce texte permet de comprendre que ce qui fonde le sens du trope est le déplacement, le mouvement, l'écart entre un sens et un autre sens du même. Lorsqu'on est proche, donc lorsque le sens est a priori le plus évident, nous voyons

104] Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Seuil, 1982, p. 132.

ce qui saute directement aux yeux, sans recul. Lorsqu'on s'éloigne, et qu'alors les choses sont a priori plus difficilement discernables, que le sens échappe, nous avons bien la même chose sous les yeux, mais sous un angle différent. De la même manière, la lune l'après-midi est moins perceptible que la nuit, mais laisse apparaître une autre facette. Pourtant il s'agit bien de la même lune, du même tableau ou du même mot. Ici ce n'est pas l'image ou le mot perçu à un instant qui est important, mais plutôt le mouvement, le déplacement que réclame l'image qui est opérant en ce qu'il permet de percevoir plusieurs sens. En effet, pendant qu'une chose tourne, ce qu'on voit à l'instant se détourne, il y a une perte. Mais cette perte est temporaire puisque l'objet va poursuivre son tour pour finir par se retourner complètement, alors, nous aurons retrouvé un sens chargé de tout ce que nous aurons perçu dans ce mouvement tropique. Voilà peut-être la force active de ce qui est tropique et de la désorientation qu'induit ce tour : déplier, déployer des sens.

La désorientation intervient lorsqu'on a quitté une direction, une ligne de conduite ou un usage. Ainsi elle est une perturbation de nos perceptions de l'espace et du temps. Nous dérivons, dévions de la ligne et nous sommes déboussolés. La désorientation est souvent assimilée à un défaut de perception, à une forme de pathologie psychique chez un individu, elle est un trouble, un dérèglement. Dès lors, la désorientation est un phénomène subi et se distingue à ce titre de l'errance. Nous sommes désorientés parce que quelque chose a été modifié dans ce qui nous est habituel sans que nous sachions réellement quoi, pourquoi ou comment. L'errance en revanche a davantage à voir avec le voyage, l'expédition. « Errer », du latin *errare*, c'est « aller au hasard, à l'aventure », il y a donc de l'hésitation, de l'incertitude, de l'*erreur* dans cette aventure, mais le voyage est choisi. Alors, lorsque nous partons en errance quelque part nous savons par avance que nous pourrions éventuellement nous perdre, nous sommes, en quelque sorte, prêts au décalage, à la surprise. La désorientation est un mouvement plus brutal : elle met face à l'écart, à l'*autre*.

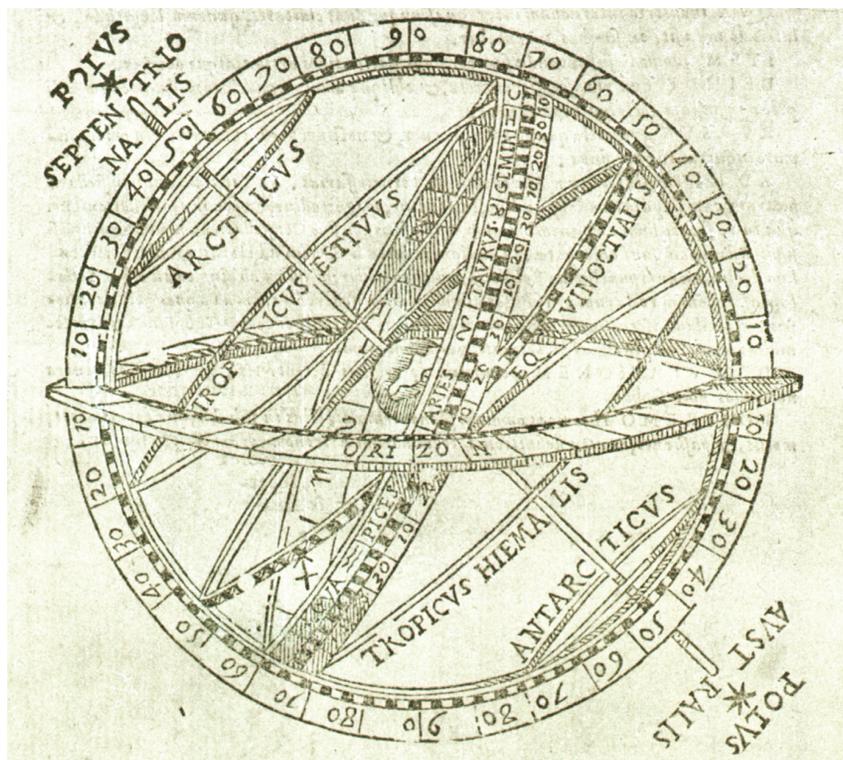
La désorientation est une perte ou un amoindrissement subi, qui intervient

malgré nous sur notre conscience physique, psychique de l'espace et du temps. La désorientation trouve donc davantage son origine *en nous*, que dans de mauvaises indications, qui nous auraient induits en erreur. Autrement dit, la désorientation est un état, un sentiment en soi — on dit d'ailleurs que l'on *se sent* désorienté, ou que l'on a le sens de l'orientation. Avoir le sens de l'orientation, c'est parvenir à se diriger dans un lieu plus ou moins connu vers une destination voulue au moyen d'une carte, de sa mémoire ou parfois de son intuition. Ainsi, l'orientation a bien à voir avec une certaine perception de notre corps individuel dans l'espace. C'est ce qu'explique Emmanuel Kant au début de son texte *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée ?* :

« *S'orienter* signifie au sens propre du mot : à partir d'une région donnée du ciel (nous divisons l'horizon en quatre régions) trouver les autres, notamment le levant. Si je vois le soleil dans le ciel et si je sais qu'il est à présent midi, je sais trouver le sud, l'ouest, le nord et l'est. J'ai nécessairement besoin, à cet effet, du sentiment d'une différence *subjective*, à savoir celle de ma droite et de ma gauche. [...] Si, en traçant un cercle, sans qu'il soit besoin d'y faire une différenciation quelconque des objets, je n'avais cette faculté de différencier le mouvement de la gauche vers la droite du mouvement inverse et de déterminer ainsi a priori une différenciation dans la situation des objets, je ne saurais pas si je dois situer l'ouest à droite ou à gauche du point sud de l'horizon et achever ainsi le cercle en passant par le nord et l'ouest pour revenir au sud. Je ne m'oriente donc *géographiquement* malgré tous les *data* objectifs du ciel que par principe de différenciation *subjectif*, et si un jour, toutes les constellations conservaient, par un miracle, la même configuration et la même position relative, à ceci près qu'elles seraient maintenant orientées vers l'ouest et non plus vers l'est, aucun œil humain ne remarquerait le moindre changement dans la nuit étoilée suivante et même l'astronome, s'il ne prêtait attention qu'à ce qu'il voit et non, en même temps, à ce qu'il sent, serait inévitablement *désorienté*¹⁰⁵ ».

105] Emmanuel Kant, *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée*, Paris, Vrin, 2001, p. 87.

L'orientation s'effectue donc par rapport à des repères fixes, ce que nous percevons toujours de la même manière, et des repères subjectifs, ce que nous sentons individuellement avec notre corps. La désorientation se situerait alors dans l'écart avec ce qui nous est familier, elle interviendrait *entre-deux*, entre le connu et l'inconnu. Par exemple, si l'on change toute la disposition des pièces de mon appartement (mes repères fixes) pendant mon absence, je serais sans aucun doute désorientée en rentrant dans l'appartement. Même si tous les éléments de mon habitat : ses meubles, ses objets, ses couleurs sont conservés ; si le chemin pour me rendre de la cuisine à la chambre n'est plus le même, mon orientation au sein de l'appartement sera troublée et il me faudra plusieurs jours pour à nouveau m'y habituer, pour construire d'autres repères subjectifs, et être à nouveau orienté. Nous ne pouvons être désorientés que par quelque chose que l'on connaît, puis que l'on *re-connaît*, que l'on *re-trouve* autrement. C'est dans cette *re-connaissance* de l'*autre* qu'intervient la capacité opératoire de la désorientation et de ce qui, à notre insu, désoriente. La désorientation a lieu, non pas dans la disparition, dans l'absence des éléments, mais plutôt dans leur présence *autre*, dans leur agencement différent les uns par rapport aux autres.



Sphère armillaire, illustration extraite de *De Sphaerae Mundi*, Christophorus Clavius, 1570.

LES LIGNES FANTÔMES DE NOTRE ORIENTATION

« LORSQUE NOUS REGARDONS LE CIEL ÉTOILÉ, NOUS IMAGINONS QUE LES ASTRES SONT RELIÉS ENTRE EUX DE MANIÈRE INVISIBLE PAR DES LIGNES FANTÔMES, FORMANT DES CONSTELLATIONS. SANS ELLES, ON NE POURRAIT RIEN RACONTER SUR LES ASTRES. LES LIGNES DE GUIDAGE, COMME CELLES QUI RELIENT DES POINTS DE TRIANGULATION, SONT ÉGALEMENT DE NATURE FANTOMATIQUE, DE MÊME QUE LES LIGNES GÉODÉSQUES, COMME LA GRILLE DE LATITUDE ET DE LONGITUDE, OU LES LIGNES DE L'ÉQUATEUR, DES TROPIQUES ET DES CERCLES POLAIRES. C'EST COMME SI NOUS AVIONS TENDU UNE FICELLE ENTRE DEUX POINTS, OU TRACÉ ENTRE EUX UN ARC PAR VOIE DE TERRE [...]»¹⁰⁶ »

Maintenant que nous avons aperçu ce qu'induit l'orientation : un sens, et la désorientation : une perte de sens en même temps que la découverte d'autres sens possibles, nous pouvons observer comment se sont instaurées l'orientation terrestre et les pertes de sens, désorientations momentanées, qu'elle a connu.

Si chaque individu possède une orientation différente, certains repères communs nous permettent cependant de nous situer les uns par rapport aux autres, de nous retrouver les uns avec les autres. Depuis toujours l'Homme cherche à s'orienter sur Terre, à savoir où il se situe, à fonder des repères communs dans l'espace et dans le temps. Il s'oriente d'abord en regardant le ciel et en observant les astres qu'il y voit se déplacer. Claude Brezinski dans son ouvrage *Les images de la Terre* fait état des questionnements qui traversent ces premières observations célestes — « Quelle était cette boule lumineuse et dispensatrice de chaleur ? Pourquoi changeait-elle de place au cours de la journée, pourquoi disparaissait-elle la nuit et quelle était cette boule blanchâtre qui la remplaçait et changeait de forme selon les jours ?

Qu'étaient ces points lumineux et qui, eux aussi, changeait de place au cours de la nuit pour revenir au même endroit, ou presque, le lendemain?¹⁰⁷ »

L'histoire de notre orientation sur Terre s'est construite au fil des siècles et elle fait appel à de nombreuses connaissances, à la fois scientifiques et littéraires. En effet au III^e siècle avant notre ère, la connaissance de la Terre s'effectue par la poésie, la géométrie et les explorations. Pour construire une orientation sur la Terre, il faut fixer des repères, c'est-à-dire des points dans l'espace. Comme la Terre est en mouvement, ce que l'on voit dans le ciel se déplace au-dessus de nos têtes, alors pour fixer ces repères on observe les mouvements tropiques. Autrement dit, on observe le même point se déplacer dans le ciel et revenir à sa position initiale. En effet, en astronomie une révolution tropique est « l'intervalle de temps séparant deux passages d'une planète ou d'un satellite à l'un des points d'intersection des plans de l'équateur et de l'orbite de cet astre¹⁰⁸ ». Si l'on prend l'exemple de la planète Terre, sa révolution tropique correspond au temps que met celle-ci pour faire un tour du soleil par rapport au point de croisement de l'équateur et de l'écliptique¹⁰⁹ — soit 365 jours, 5 heures, 48 minutes et 45,26 secondes en moyenne, la vitesse de la Terre sur son orbite n'étant pas uniforme.

Rappelons ici que l'histoire de notre orientation s'est construite sur le modèle géocentrique. L'hypothèse géocentrique consiste à imaginer un ciel sphérique, appelé sphère céleste, qui tourne autour d'un axe ; puis la Terre, sphérique également, immobile au milieu de cette sphère céleste. Pour mesurer la Terre et y fixer des repères, on imagine donc que le globe terrestre est une réplique de la sphère céleste, on y observe des points que l'on reporte ensuite sur notre sol — « c'est par l'étude du ciel que l'on peut se faire une idée assez exacte de la Terre, explique Germaine Aujac dans son ouvrage consacré aux débuts de la géographie. Les cercles parallèles célestes décrits

107] Claude Brezinski, *Les images de la Terre. Cosmographie, géodésie, topographie et cartographie à travers les siècles*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 12.

108] CNRTL, *op.cit.* [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/tropique> (page consultée le 20 avril 2017).

109] Le plan de l'écliptique de la Terre correspond à la trajectoire de l'orbite de la Terre autour du soleil, il est différent du cercle de l'équateur puisque l'axe de rotation de la Terre est incliné.

par chacune des étoiles fixes, ou par le soleil, durant la rotation diurne de l'univers, peuvent être projetés sur la Terre. Une étoile permet de matérialiser l'un ou l'autre des cercles célestes ; une ville ou un accident de relief sert de repère pour le parallèle terrestre qui en est la projection¹¹⁰ ». Il s'agit ici de la raison pour laquelle les deux sciences, pourtant bien distinctes aujourd'hui, que sont l'astronomie et la géographie allaient alors de pair. L'observation du ciel et des mouvements apparents de ses astres dessinent donc des lignes, référents de nos parallèles terrestres. Ainsi, « Sous chacun des cercles célestes se projette son homonyme terrestre [...]. Pour les tropiques et les cercles arctiques on procède de même : c'est par leur nom du ciel que l'on désigne ceux de la Terre qui en sont la projection chacun à chacun. Étant donné que l'équateur coupe par moitié la totalité du ciel, nécessairement la Terre est aussi divisée par moitié par le même cercle¹¹¹ ». C'est parce que les cercles tropiques, arctiques et l'équateur sont pour les Grecs des cercles célestes dont les cercles terrestres ne sont que la projection que l'on désigne aujourd'hui des lieux sur Terre en disant qu'ils se situent *sous* tel pôle, *sous* tel tropique ou *sous* l'équateur.

Équateur et tropiques sont donc directement liés aux mouvements apparents du soleil, on trace des lignes là où celui-ci atteint sa position la plus haute, la plus basse et moyenne au cours d'une année. Comme la Terre tourne autour de son orbite sur un axe incliné, elle se présente au soleil sous des angles différents au cours de sa rotation, c'est ce qui produit nos saisons. Le jour où le soleil atteint la verticale, c'est-à-dire le zénith de l'équateur, correspond à l'équinoxe. Il y a donc deux équinoxes dans une année, une qui annonce le début du printemps lorsque l'hémisphère dans lequel nous habitons se tourne vers le soleil ; et l'autre le début de l'automne, les rayons du soleil s'éloignent alors vers l'hémisphère opposé au nôtre. À l'inverse, les solstices, du latin *sol*, « soleil » et *sistere*, « s'arrêter, retenir », correspondent aux deux jours de l'année où l'inégalité entre le jour et la nuit est la

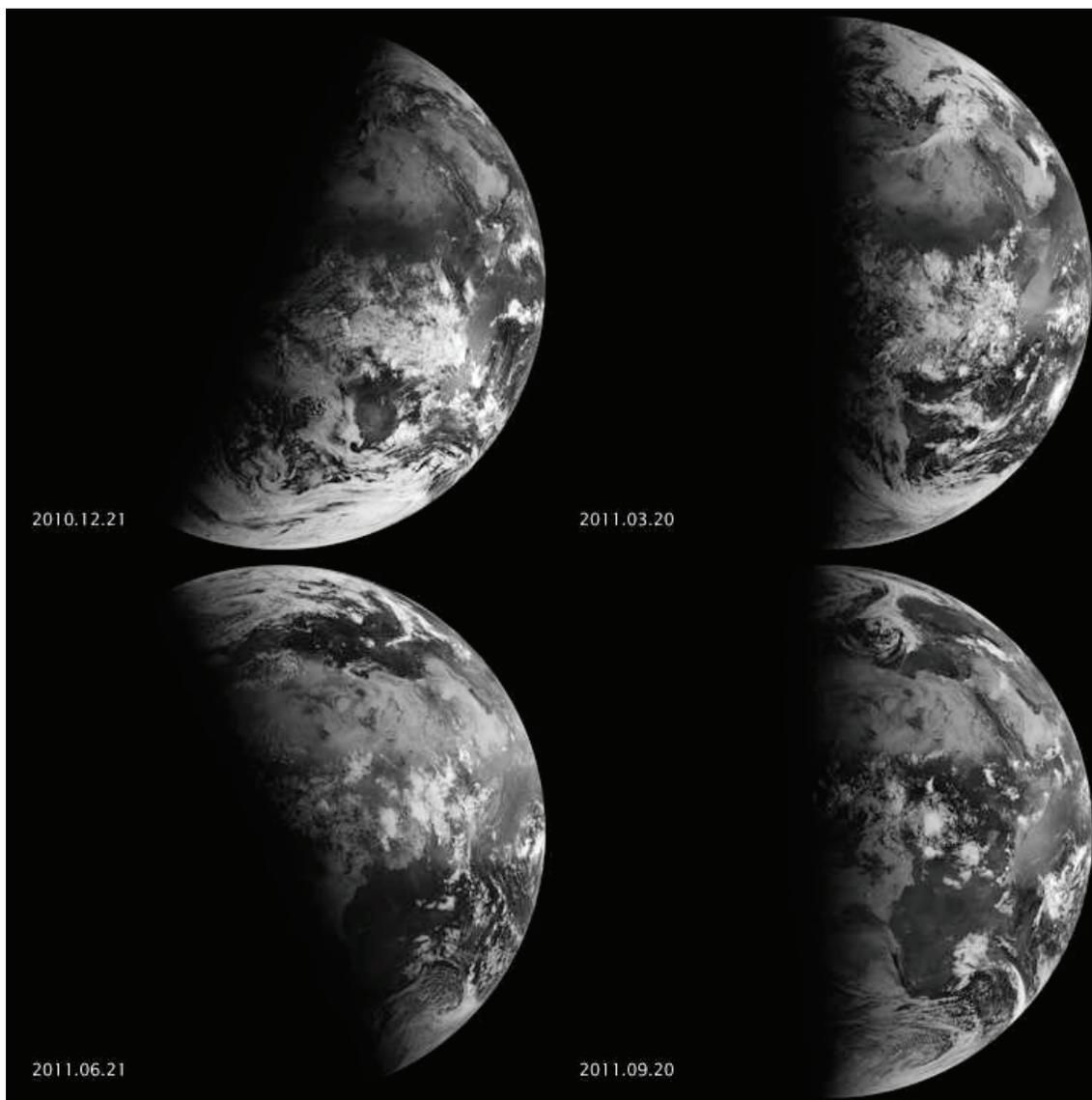
110] Germaine Aujac, *Ératosthène de Cyrène, le pionnier de la géographie*, Paris, CTHS, 2001, p. 41.

111] Strabon, *Géographie*, II, 5, 3, in. Germaine Aujac, *Ératosthène de Cyrène, le pionnier de la géographie*, op.cit., p. 43.

plus grande. Les solstices sont donc les deux périodes d'une année où les rayons du soleil atteignent une fois leur plus grande distance par rapport à l'hémisphère nord, et l'autre fois par rapport à l'hémisphère sud. Ils marquent le passage à l'hiver, le jour y est le plus court, et le passage à l'été, le jour y est le plus long. Les tropiques, au nord celui du Cancer et au sud celui du Capricorne¹¹² sont chacun séparés de 23° 26' et 14" de latitude de la ligne de l'équateur. Nous l'avons vu, ils marquent les positions extrêmes atteintes par les rayons du soleil au nord et au sud, ainsi ils comportent les points solsticiaux, tandis que l'équateur comporte les points équinoxiaux.

Ce système d'orientation est basé sur ce que nous pouvons observer en regardant le ciel : des astres qui se déplacent. Ces changements et déplacements que l'on perçoit de la Terre ne sont cependant que des mouvements apparents. En effet, comme nous sommes sur Terre, nous tournons avec elle et ne ressentons pas cette rotation, nous percevons que ce sont les étoiles qui bougent par rapport à nous. Il s'agit de la même expérience que lorsque nous montons dans un train : nous nous installons pour attendre le départ et par la fenêtre, sur la voie d'à côté nous croyons voir un autre train partir, pourtant c'est bien le nôtre qui lentement quitte la gare. Notre perception nous a trompés parce que nous sommes pris dans le véhicule. D'où nous sommes, il est plus commode de considérer que ce sont les étoiles qui bougent, plutôt que d'imaginer que c'est la Terre et donc notre propre corps qui se déplace autour d'elles.

112] Les noms de « Cancer » et de « Capricorne » ont été attribués par rapport aux positions des constellations à ces périodes de l'année sur ces lignes des tropiques. Il s'agit donc encore une fois d'un report d'étoiles sur la sphère terrestre.



La Terre lors des deux solstices. À droite : la Terre lors des deux équinoxes. Images du satellite Meteosat-9 prises en 2011.
© Eumetsat.

Toutes ces lignes, plans, points, axes appliquent bien des repères sur notre Terre, ils lui donnent un axe, un sens, mais pas encore une mesure.

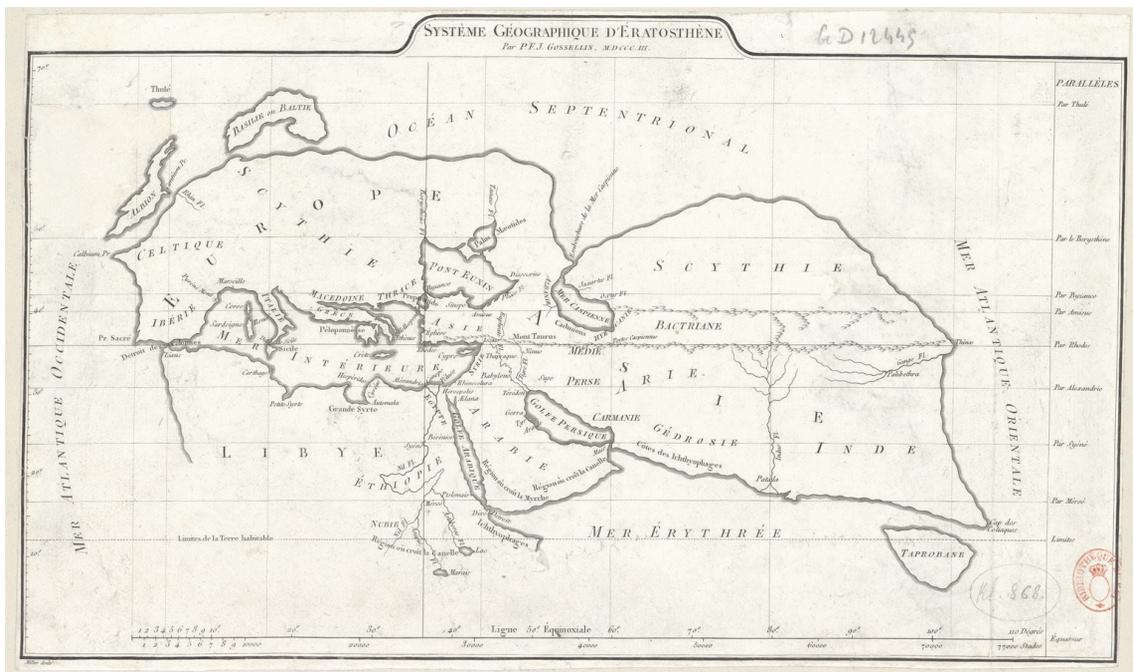
C'est l'astronome, géographe, mathématicien et philosophe grec Éra-

tosthène de Syène qui au III^e siècle avant notre ère, grâce à ses très nombreux savoirs acquis en travaillant au classement et à l'organisation de La Bibliothèque d'Alexandrie¹¹³ pendant une dizaine d'années, s'attacha à la description et à la mesure de notre planète et du « monde habité »¹¹⁴. Il est celui qui inventa la géographie, c'est-à-dire l'écriture de la Terre, *géo* étant le globe terrestre, le sol et *graphein*, l'action de tracer des signes pour écrire et dessiner. Effectivement, dans sa *Géographie*, composée de trois livres, Ératosthène ne se contente pas de décrire le globe terrestre de manière littéraire ou géométrique, il en dresse et en trace également une cartographie, la première carte à l'échelle du « monde habité ».

Cette première *Géographie* et cette première carte du monde à l'échelle vont être pendant plusieurs siècles celles utilisées par tous, puis au II^e siècle de notre ère, le géographe Claude Ptolémée va à son tour écrire sa *Géographie* à l'appui des travaux d'Ératosthène. C'est dans son ouvrage que l'on trouve les fondements de notre système de coordonnées actuel.

113] La Bibliothèque d'Alexandrie, fondée en 295 av. J.-C., réunissait plus de 400 000 volumes. Il s'agissait de la plus grande collection d'ouvrages de l'époque. Ératosthène est le troisième directeur de cette bibliothèque.

114] Ératosthène va dans un premier temps parvenir à obtenir une valeur approchée de la circonférence terrestre. C'est à nouveau Germaine Aujac qui nous l'explique : « Ératosthène part de l'hypothèse que Syène et Alexandrie sont situés sur le même méridien terrestre [...], et que les rayons du soleil tombent tous parallèlement que n'importe quel point d'un globe terrestre qui, dans l'hypothèse géocentrique, est réduit à un point. Puisqu'il était de notoriété publique qu'à Syène le jour du solstice d'été à midi, le soleil était au zénith, Ératosthène en conclut que s'il mesurait l'angle que, au même instant, font avec la verticale du lieu, à Alexandrie, les rayons du soleil, il découvrirait la valeur de l'angle au centre interceptant l'arc du méridien Syène-Alexandrie », in *Ératosthène de Cyrène, le pionnier de la géographie, op.cit.*, p. 54-55. Ératosthène trouve que cet angle correspond à 1/50^eme de cercle. Il suffit alors d'arpenter la distance Syène-Alexandrie et de la multiplier par 50, ce qui donnera une valeur arrondie de 252 000 stades. Ainsi pour tracer sa carte du monde habité, Ératosthène s'appuie sur sa mesure de la circonférence terrestre. Il calcule la largeur du monde habité qu'il évalue à 38 000 stades, puis sa longueur, estimée à 78 000 stades ce qui correspond à un peu plus d'un tiers de la circonférence terrestre. Sur sa carte, Ératosthène trace des lignes, méridiens et parallèles dans le but de respecter les proportions des différents pays qu'il dessine. Ératosthène représente le monde habité par un « cadre rectangulaire [qui] est traversé par deux axes fondamentaux, la parallèle de Rhodes qui passe par les colonnes d'Héraklès, le détroit de Messine, le golfe d'Issos et longe en Asie la chaîne du Taurus, le méridien de Rhodes, qui suit le cours du Nil par Méroé, Syène et Alexandrie, puis longe l'Asie Mineure, passe par Byzance, l'embouchure du Borysthène-Dniepr, et se prolonge jusqu'au parallèle de Thulé. De chaque côté de ces axes principaux, Ératosthène avait tracé quelques parallèles et méridiens, points de repères commodes pour dessiner les contours schématiques des continents et des principaux pays », *Ératosthène de Cyrène, le pionnier de la géographie, op.cit.*, p. 85.



« Le monde d'Ératosthène », *Atlas*, P.F. Gosselin (Réinterprétation), 1814. BnF, Cartes et plans. © Bibliothèque nationale de France.

« Nous indiquerons d'abord, dit-il, le nombre de degrés dont chaque ville est distante de l'équateur sur le méridien qui la traverse, et puis le nombre de degrés d'équateur dont ce méridien est distant, vers l'est ou vers l'ouest, de celui d'Alexandrie, car c'est à lui que nous rapporterons les intervalles horaires marquant la position des villes.

Qu'il suffise pour le moment, supposant les positions connues, d'ajouter une précision utile : toutes les fois que nous voulons connaître, par l'heure considérée dans l'un de ces lieux de base, l'heure qu'il est au même instant dans n'importe quel lieu en question, si ces lieux sont sur des méridiens différents, il nous faudra prendre le nombre de degrés dont ces méridiens sont distants sur l'équateur et, suivant qu'ils sont à l'est ou à l'ouest l'un de l'autre, augmenter ou diminuer d'autant de temps équinoxiaux l'heure du lieu de référence pour obtenir l'heure observée au même instant dans le lieu en question : il faut additionner lorsque ce dernier est à l'est du lieu de référence, soustraire s'il est à l'ouest¹¹⁵ ».

C'est bien selon cette méthode qu'aujourd'hui encore notre globe est quadrillé à la fois spatialement et temporellement. Toutes ces lignes, bien qu'invisibles, font partie de notre système, du code, de l'usage général, elles fondent en quelque sorte notre fiction commune. Ces lignes nous incluent dans une partie du canevas et nous fournissent, selon nos coordonnées, une direction, un usage, une orientation donc. Ces repères sont stabilisants et sont aux fondements de la vie en société, c'est ce qu'explique André Leroi-Gourhan dans *Le Geste et la parole II* : « Le fait humain par excellence est peut-être moins la création de l'outil que la domestication du temps et de l'espace, c'est-à-dire la création d'un temps et d'un espace humains. [...] À la base du confort moral et physique repose chez l'homme la perception toute animale du périmètre de sécurité, du refuge clos, ou des rythmes socialisants [...]»¹¹⁶. Ainsi la création de notre espace et de notre temps terrestre nous coordonne, c'est-à-dire donne un ordre cohérent selon certains rapports et selon

115] Claude Ptolémée, *Géographie*, II, 12, in. Germaine Aujac, *Claude Ptolémée. Astronome, astrologue, géographe*, op.cit., p. 59-60.

116] André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 139.

les différentes parties de l'ensemble — la Terre. Si cet ordre vient à être perturbé ou renouvelé, si nous même changeons tout à coup de position dans le canevas, en changeant d'hémisphère par exemple, alors nous serons sans doute désorientés pendant un temps, celui de l'acclimatation c'est-à-dire le temps de l'adaptation à une nouvelle inclinaison, à un nouveau climat¹¹⁷.

Ce qui nous désoriente par exemple, lorsque nous nous déplaçons dans une partie du globe éloignée de notre habitat, peut être l'horaire qui, lorsque nous voyageons en avion, n'est brusquement plus le même. Nous nous trouvons en décalage. En effet notre globe est bien divisé, non pas de degré en degré ou de seconde en seconde, mais pas convention en vingt-quatre fuseaux horaires. À chaque fuseau correspond alors une heure du jour ou de la nuit selon son inclinaison. Dès lors si nous partons en avion de Paris à 9 heures, nous savons qu'il faut environ vingt-quatre heures pour atteindre Melbourne, alors nous devrions arriver à destination à 9 heures le lendemain matin. Seulement, à Melbourne il fait déjà nuit et il est 19 heures, nous avons alors l'impression d'avoir perdu 10 heures sur le chemin. À l'inverse, si cette fois nous partons pour Tahiti, il nous faudra à nouveau à peu près une journée de vol et d'escale au départ de Paris, mais si nous prenons le départ à 9 heures le 6 décembre, nous arriverons à 22 heures le 4 décembre, comme si nous avions remonté le temps en nous déplaçant dans le sens inverse de la rotation de la Terre. En effet lorsque le soleil illumine Paris de ses rayons, il faut que la Terre tourne 10 heures sur elle-même, soit de 150 ° pour que Tahiti soit éclairée. Alors bien sûr ce n'est pas le temps que nous venons de remonter, mais l'espace en mouvement. Seule notre position terrestre par rapport à notre étoile qui fait le jour et la nuit change. Ce tropisme du long voyage est motif de désorientation.

117] Le mot « climat » vient du latin *clima*, lui-même dérivé du grec ancien κλίμα, *klima*, qui désigne l'« inclinaison du ciel ».

JUSTE MESURE : LE PENDULE, LE MÈTRE ET LA SECONDE

AUJOURD'HUI NOUS NOUS REPÉRONS DANS L'ESPACE ET DANS LE TEMPS SANS MÊME Y PENSER TANT CE SYSTÈME EST ANCRÉ DANS NOS USAGES. Nos appareils électroniques se mettent à l'heure tout seuls lorsqu'ils voyagent avec nous ou lorsque nous passons à l'heure d'été. Ainsi l'espace et le temps sont comme deux cercles qui se superposent, qui adhèrent l'un à l'autre et auxquels nous-mêmes êtres humains sommes ajustés — qu'est-ce qu'une seconde sinon un battement de cœur et qu'est-ce qu'un mètre, sinon une enjambée ? Or, lorsque nous faisons une enjambée, notre cœur émet un battement, une seconde passe. Alors, le mètre et la seconde sont pris dans le même mouvement. C'est ce qu'exprime poétiquement Alfred Jarry dans son « Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps » :

« L'Espace et le Temps sont commensurables ; l'exploration par la connaissance des points de l'espace ne peut se faire qu'au long du Temps ; et pour mesurer quantitativement le Temps, on le ramène à l'Espace des cadrans des chronomètres.

L'Espace et le Temps, de même nature, peuvent être considérés comme des états physiques différents d'une même matière, ou des modes divers de mouvement. À ne les prendre même que comme formes de la pensée, nous voyons l'Espace comme une forme solide et un système rigide de phénomènes ; alors qu'il est devenu poétiquement banal de comparer le Temps à un liquide animé d'un mouvement rectiligne uniforme, constitué par des molécules mobiles dont la moindre facilité de glissement ou la viscosité n'est en somme que la conscience.

L'Espace étant fixe autour de nous, pour l'explorer nous nous mouvons dans le véhicule de la Durée. Elle joue en cinématique le rôle d'une variable indépendante quelconque, en fonction de laquelle se déterminent les coordonnées des points considérés. La cinématique est une géométrie.

Les phénomènes n'y ont pas d'avant ni d'après, et le fait que nous créons cette distinction prouve que nous sommes emportés au long d'eux.

Nous nous mouvons dans le sens du temps et avec la même vitesse, étant nous-mêmes partie du présent. Si nous pouvions *rester immobiles dans l'Espace absolu, le long du Cours du Temps*, c'est-à-dire nous enfermer subitement dans une Machine qui nous isole du Temps (sauf le peu de "vitesse de durée" normale dont nous resterons animés en raison de l'inertie), tous les instants futurs ou passés [...] seraient explorés successivement, de même que le spectateur sédentaire d'un panorama a l'illusion d'un voyage rapide le long de paysage successifs¹¹⁸ ».

Ainsi pour parcourir une distance, donc une partie d'espace, il nous faut un certain temps, et pour voir l'heure qu'il est nous regardons des aiguilles parcourir une certaine distance sur un cadran. Nous ne pouvons séparer l'espace du temps. L'espace est le point fixe, le temps existe pourtant parce que cet espace est en rotation, comme les aiguilles de notre montre. Comme l'explique Alfred Jarry, si nous restons immobiles, mais que l'espace autour de nous poursuit son mouvement, nous verrions celui-ci, et ce que nous appelons le temps, défiler devant nos yeux. Nous serions face à un paysage qui défile en même temps que les jours et les nuits s'alternent.

Nous avons déjà relevé quelques sens du mot mesure, à la fois *mêtis*, « inventivité tournée vers l'action » et *metrios*, modéré, qui ne dépasse pas les unités de mesure, qui ne dépasse pas les limites. Avec la *mêtis*, il s'agit de « "prendre la mesure" d'une chose, d'une chance qui s'offre, d'une difficulté qui se présente [plutôt] qu'additionner des unités de mesure pour nombrer telle grandeur d'espace, de temps ou de masse : une coudée, six mètres, un kilogramme, trois minutes...¹¹⁹ ». C'est en ce sens que nous désignons la *juste mesure*.

Ce qui réunit ces sens de la mesure est la *mènè*, la lune en grec. La périodicité des phases lunaires, autrement dit le mois, se traduisant par *mensis*.

118] Alfred Jarry, « Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps », in *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, Cartouche, 2015, p. 128. Ce texte est paru dans le numéro 110 de la revue *Mercure de France* en février 1899.

119] Christophe Cervellon, *op.cit.*, p. 7.

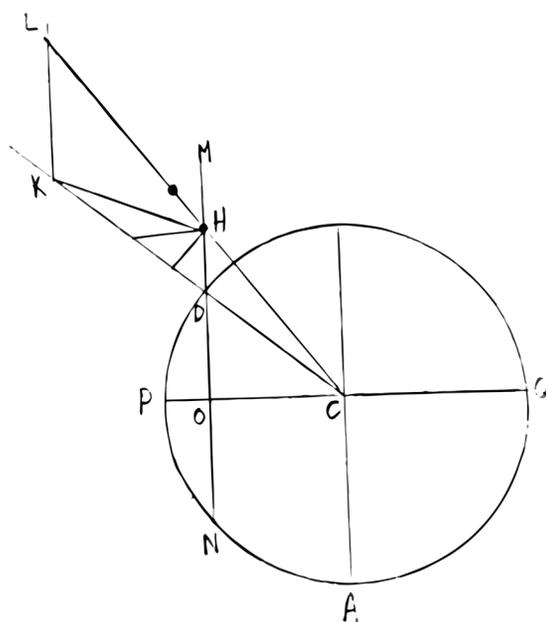
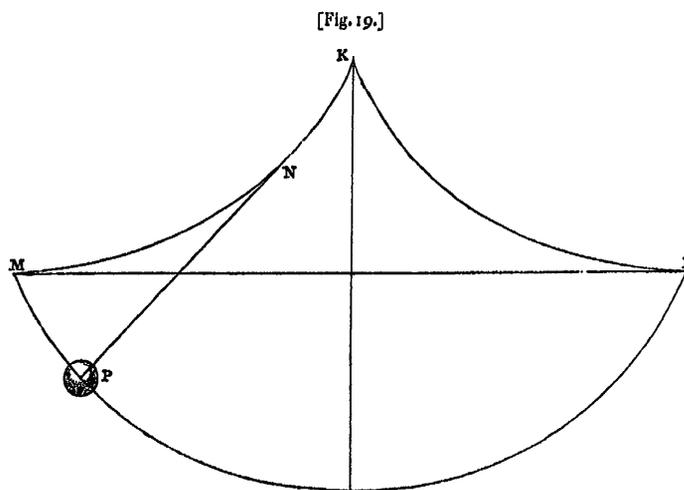
« La mesure c'est donc aussi ce qui découpe la durée et qui permet, par le retour singulier d'un phénomène, de mesurer le temps, de le rapporter à l'unité donnée [...]»¹²⁰. Alors, tel que le conclut Christophe Cervellon, mesurer c'est d'un côté « [...] introduire une mesure uniforme, une périodicité, le retour du même, dans le cours changeant et varié des événements et des choses. D'un autre côté, mesurer n'est autre chose que “prendre la mesure” singulière d'une situation, d'une difficulté, d'une chance qui s'offre à nous, et qui ne se présentera peut-être jamais plus ainsi¹²¹ ». Or, il nous semble qu'un instrument en particulier se prête parfaitement à l'expérience de cette double mesure. Celui-ci est d'une part, un élément fondateur de l'histoire de la mesure du temps et de l'espace, et d'autre part, il se prête au jeu de l'occasion et de la mesure singulière — il s'agit du pendule.

En effet après avoir observé le temps qui passe au moyen de cadrans solaires, clepsydres, astrolabes, etc., le pendule semble avec sa grande simplicité de conception basée sur un principe physique élémentaire, être capable de mesurer simultanément le temps et la figure de la Terre — « Le pendule offre cette particularité de constituer à la fois un étalon de temps et un quasi-étalon de longueur. Il synthétise à lui seul l'espace et le temps. Or, on sait aujourd'hui, conformément à la théorie de la relativité générale, qu'il s'agit là des deux composantes d'un continuum plus général appelé “espace-temps”, dont la géométrie courbe donne naissance au phénomène de gravitation. Et c'est cette gravitation qui anime le pendule. On ne peut imaginer synthèse plus simple et plus profonde du monde physique dans lequel nous vivons¹²² ». En effet, très simplement le pendule est constitué d'un poids suspendu à un fil, il est *funependulus*, de *funis*, « corde, câble », et *pendulus*, « qui pend » — un funambule à la renverse. Le pendule est un système qui oscille autour d'un point fixe sous l'effet de la pesanteur.

120] *Ibid.*

121] *Ibid.*, p. 8.

122] Robert Signore, *op.cit.*, p. 59.



En Haut : Schéma de pendule à oscillations de Christian Huygens extrait des *Œuvres complètes* de Christian Huygens, publiées par la Société hollandaise des sciences, 1888-1950, BnF.

En bas : « Figure de Huygens montrant qu'un fil à plomb n'est pas dirigé vers le centre de la Terre car il est dévié par la force centrifuge. La figure est renversée de 90° par rapport à nos conventions actuelles : P et Q sont les pôles de rotation, KH représente une corde qui soutient un plomb H, qui s'écarte de la perpendiculaire KDC parce qu'il est rejeté par le mouvement de rotation suivant la ligne ODM. » <http://planet-terre.ens-lyon.fr/article/histoire-forme-Terre.xml>.

C'est au XVII^e siècle qu'apparaît l'utilisation du mouvement pendulaire avec les expériences de Galilée qui cherche justement à éclaircir le fonctionnement de la pesanteur. Il utilise pour cela deux pendules aux corps pesants différents et observe que ceux-ci oscillent de manière identique¹²³. Il déduit alors de ces expériences que la période oscillatoire du pendule ne dépend pas de sa masse, mais de la longueur de son fil. Toutes les masses tombent à la même vitesse au sol, attirées par le centre de la Terre, mais selon l'intensité de l'action de cette pesanteur l'oscillation du pendule sera ralentie plus ou moins rapidement. Le pendule utilisé par Galilée ne permet cependant pas des mesures physiques exactes parce qu'il ne possède pas une période d'une durée tout à fait constante, il n'est pas isochrone.

C'est le mathématicien, astronome et physicien Christian Huygens qui va chercher à obtenir ce mouvement isochrone, il invente ce que l'on appelle un pendule cycloïdal — « Pour qu'un corps suspendu à un fil décrive une cycloïde, il faut qu'aux grandes amplitudes, la longueur du fil soit raccourcie afin que le balancier tombe et remonte plus rapidement. À cette fin Huygens imagine adjoindre à un pendule ordinaire deux lamelles incurvées, symétriques l'une de l'autre, sur lesquelles le fil de suspension vient s'appuyer. Au cours des oscillations, le fil voit ainsi la longueur active se modifier¹²⁴ ». Ceci permet à chacune des oscillations du pendule d'être égale. Cette invention va renverser la fonction première du pendule qui était de permettre l'étude de la pesanteur : « au lieu de permettre l'étude de la chute des corps en fonction du temps, il servit à mesurer l'écoulement du temps par le biais de la chute des corps¹²⁵ ». Pour rendre cette nouvelle fonction possible, il s'agit de construire un pendule battant la seconde, c'est-à-dire qu'un battement simple s'effectue

123] Galilée décrit ainsi son expérience : « En fin de compte, j'ai pris deux boules, l'une de plomb et l'autre de liège, celle-là au moins cent fois plus lourde que celle-ci, puis j'ai attaché chacune d'elles à deux fils très fins, longs tous deux de quatre à cinq coudées ; les écartant alors de la position perpendiculaire, je les lâchais en même temps, et celles-ci suivant les circonférences des cercles ayant les fils égaux pour rayons, dépassaient la perpendiculaire pour remonter de l'autre côté par la même voie ; une bonne centaine d'allées et venues, accomplies par les boules elles-mêmes, m'ont clairement montré qu'entre la période du corps pesant et celle du corps léger, la coïncidence est telle que sur mille vibrations comme sur cent, le premier n'acquiert sur le second aucune avance, fût-ce la plus minime, mais que tous deux ont un rythme de mouvement rigoureusement identique ». Galilée, *Discours*, I, 128-129, in. Robert Signore, *Histoire du pendule*, Paris, Vuibert, 2011, p. 7-8.

124] Robert Signore, *op.cit.*, p. 30.

125] *Ibid.*, p. 43.

en une seconde et une période complète en deux secondes¹²⁶.

Afin de fabriquer ce pendule battant la seconde, on utilisera d'autres moyens de mesure du temps comme la clepsydre ou le cadran solaire. Il s'agira alors d'actionner le pendule pendant un certain temps, déterminé par la clepsydre ou pendant un jour solaire observé sur un cadran, et de compter les oscillations du pendule. Au fur et à mesure de ces expérimentations, on allonge ou raccourcit le fil du pendule jusqu'à atteindre la valeur la plus proche d'une seconde effectuée par le moyen de mesure utilisé¹²⁷. On obtient ainsi le pendule à seconde. L'utilisation de cet instrument lors d'expéditions et d'explorations de la Terre laisse penser que la longueur du fil permettant de faire osciller un pendule à chaque seconde dépend du lieu dans lequel il est actionné sur Terre. Il en est déduit que l'action de la pesanteur, son intensité diffère selon les endroits du globe.

« Les mesures géodésiques combinées avec les observations célestes, font connaître assez exactement l'ellipticité de la Terre ; c'est aussi à quoi conduisent les mesures observées du pendule à secondes, dont on a reconnu que la longueur augmentait de l'équateur aux pôles, proportionnellement au carré du sinus de la latitude [...].

Richer remarqua le premier cet accroissement de la longueur du pendule, dans le voyage qu'il fit en Amérique, en 1672 ; il trouva que son horloge, réglée à Paris sur le temps moyen retardait chaque jour, à Cayenne, d'une quantité sensible. Environ soixante ans après lui, Bouguer fit des expériences du même genre au Petit-Goave dans l'île de Saint-Domingue, à Quito, sur le mont Pichincha et dans d'autres

126] Robert Signore, dans son *Histoire du pendule*, note la curiosité de l'étymologie de la seconde, en effet remarque-t-il, « il ne s'agit pas d'un nom qui lui soit propre, comme "heure" ou "minute", mais d'une désignation renvoyant à son mode d'obtention : c'est la "seconde" division de l'heure, la première donnant naissance à la minute [...]. Une seconde c'est une durée vague, un bref instant. Grâce au pendule battant la seconde, elle se trouve comme matérialisée. Le temps possède maintenant un étalon. » *Ibid.*, p. 47. Ajoutons que la seconde vient précisément du latin *minutum secundum* qui signifie « partie menue résultant de la seconde division de l'heure ou du degré ».

127] « Giambattista Riccioli [...] compte d'abord les allers et retours d'un pendule de sa fabrication pendant un quart d'heure mesuré avec une clepsydre. Il obtient [...] 900 oscillations, ce qui est effectivement le nombre de secondes que comprend un quart d'heure. Riccioli reprend ses mesures en opérant pendant six heures repérées sur un cadran solaire. Il compte 21 706 oscillations au lieu des 21 600 attendues. Son pendule bat donc légèrement trop vite. Il est trop court. Il l'allonge et reprend sa mesure en avril, où le jour solaire est proche de 24 heures, ce qui correspond à 86 400 secondes. Il entretient et compte les oscillations pendant 24 heures. Il en compte 87 998 au lieu de 86 400. Le pendule est encore trop court. En mai 1642, il se remet à l'ouvrage en se référant cette fois au jour sidéral, qui est de 23 h 56 min 4 s, soit 86 164 secondes. Il obtient 86 999 oscillations. Il en reste là. », *Histoire du pendule*, *op.cit.*, p. 45.

lieux de la Terre, et il s'assura par ce moyen, que l'intensité de la pesanteur, l'un des phénomènes les plus singuliers du système du monde, décroît en outre dans le sens de la verticale en s'éloignant du niveau des mers¹²⁸ ».

Nous assistons alors à un nouveau renversement de la fonction du pendule qui va cette fois permettre l'étude de la figure de la Terre, de sa surface et de ses variations de gravité. Il est dans ces études observé que l'action de la pesanteur n'est pas la même au niveau de l'équateur et au fur et à mesure que l'on se rapproche des pôles. On comprend alors que la Terre ressemble davantage à un ellipsoïde qu'à une sphère, la Terre est aplatie aux pôles. Si les oscillations du pendule permettent de mesurer l'action de la pesanteur en différents points, sa position d'équilibre, elle, permet de mesurer la direction de la force de cette pesanteur. Lorsque le pendule est immobile, c'est-à-dire lorsque' il devient fil à plomb, il devrait indiquer la verticale du lieu dans lequel il se trouve, autrement dit, la direction du centre de la Terre. Or comme la Terre exerce un mouvement de rotation et qu'elle n'est pas tout à fait sphérique, ce n'est pas le cas. Le fil s'écarte de la verticale, il est dévié par la force centrifuge.

Cette brève histoire de l'orientation, et de l'utilisation du pendule dans sa construction, nous permet à présent d'examiner comment certains artistes s'emparent non pas de l'orientation commune, mais des pertes ou des écarts du sens que cette recherche d'une orientation induit.

Le pendule, oscillant ou immobile, renseigne en effet par l'écart de temps, de longueur, de degré qu'il produit. Chaque écart apporte une précision supplémentaire à la figure de la Terre ou à ses mouvements irréguliers. Le fil, sa finesse, sa matière est sensible aux moindres différences, alors le pendule se fait instrument de précision, instrument de mesure du moindre écart. Par écarts, le pendule opère. Avec le pendule la mesure se fait donc par ce qui diffère de manière infime plutôt que par ce qui est le même. La mesure par le pendule s'expérimente en ajoutant, soustrayant,

128] Louis Puissant, *Traité de topographie, d'arpentage et de nivellement* [En Ligne], Paris, Courcier, 1807, p. 42-43, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62758621/f15.image> (page consultée le 16 août 2017).

raccourcissant ou allongeant d'un millimètre. À nouveau il s'agit là d'une procédure et comme le funambule, le *funependule* s'ajuste en fonction d'une multitude de paramètres environnementaux — « Pour mesurer le temps, ils se servent du pendule et ils admettent par définition que tous les battements de ce pendule sont d'égale durée. Mais ce n'est là qu'une première approximation ; la température, la résistance de l'air, la pression barométrique font varier la marche du pendule¹²⁹ ». Le pendule est donc sensible à la moindre variation atmosphérique ce qui rend les mesures physiques au moyen de cet instrument fluctuantes, mais c'est justement dans cette sensibilité à ce qui est le plus ténu, le plus menu, que nous trouvons les potentialités plastiques de ce fil retenu par un poids. Avec le pendule nous pourrions mesurer et rendre visible d'infimes variations de température, d'humidité de l'atmosphère, les moindres souffles de l'air ou vibrations du sol.

Ces infimes variations, cette sensibilité accrue rendue possible par un instrument tel que le pendule ne permet pas d'obtenir ce que l'on appelle un étalon de mesure, autrement dit une orientation, un sens, une mesure commune. En revanche, il fait gagner en subtilité, en précision, en connaissance de ce qui nous entoure. Ces subtilités font dériver le sens commun, l'orientation générale et en cela induisent une forme de désorientation. Cette désorientation est dès lors pourvue d'une force positive, d'une potentialité à ouvrir une épaisseur de sens d'une même chose, d'un même objet, d'un même phénomène, d'ouvrir à des sens autres que celui que nous avons l'habitude de percevoir. C'est en cela que ce type de désorientation est tropique : elle implique bien un tour, elle fait le tour de l'objet pour en percevoir le plus de facettes. Ce n'est pas pour autant que l'orientation commune est occultée, puisque dans un tour on revient toujours au point de départ, cependant on aura gagné en chemin en connaissance de l'objet. Il nous semble que certains gestes plastiques sont capables d'exercer ce type de désorientation active.

129] Henri Poincaré, *La valeur de la science*, Paris, Flammarion, 1970 [1905], p. 43.

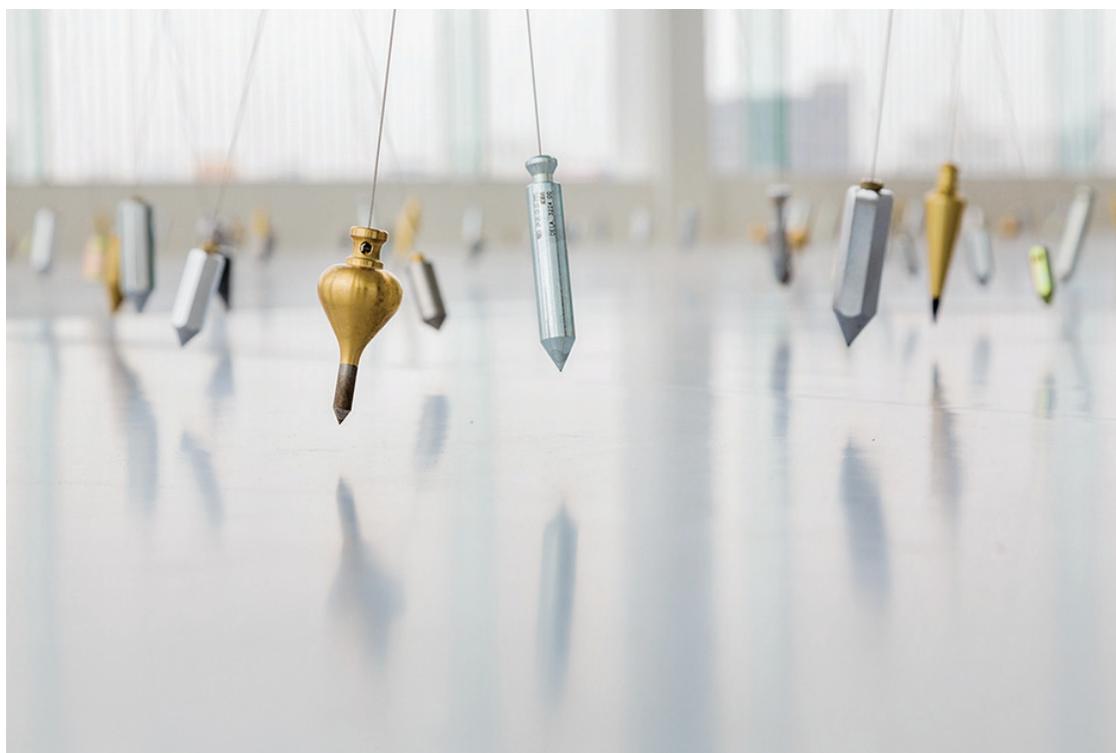
Le travail plastique de Tatiana Trouvé par exemple, en produisant une forme de désorientation induite par l'écart, nous met face à ce qui n'est pas le même, à ce qui est presque comme, que l'on peut reconnaître, mais qui diffère. Ce qui est donné à voir est en léger décalage avec l'ordinaire. Tatiana Trouvé est une artiste qui travaille très souvent par séries et qui développe ses travaux sur des temps longs. Il y a par exemple les *Polders*, ces espaces en marge et de marges, dont nous développerons la portée et les enjeux un peu plus loin, dans le plan « Presque ou à peine ». Il y a les *Modules du Bureau d'Activités Implicites* ou *B.A.I.*, développés entre 1997 et 2007. Ces modules sont liés à la recherche de travail, à l'inactivité et à l'attente, ils occupent en ce sens des temporalités en marge. Il y a également les séries de dessins *Intranquillity* et *Remanance*, des dessins de souvenirs de lieux que nous analyserons à leur tour lorsqu'il sera question d'« attention veilleuse ». Puis, il y a ce que Tatiana Trouvé appelle les *Indéfinis*. Ceux-ci sont ces objets et installations isolés, ils se présentent comme des satellites de son travail. Leur statut, leur existence est hésitante, vague, mais cette indécision est également la condition de leur existence. Ils ne peuvent avoir lieu que sur la limite.

La pratique de Tatiana Trouvé interroge les espaces de marge, des espaces au bord du souvenir, au bord de notre regard, de notre écoute ou de nos usages. Lorsque ce qui reste habituellement au seuil est déplacé au centre de notre attention, est tourné vers notre champ de vision, nous sommes mis face à un aspect autre de notre monde — ici intervient la désorientation active dans l'œuvre de Tatiana Trouvé.

350 points à l'infini ne fait pas partie des *Indéfinis* et pourtant cette installation ne semble appartenir à aucune série, comme si l'installation formait déjà un ensemble de monde ou de possibilités de monde, à l'infini. En effet ce dispositif est capable de réunir fictivement et en un même espace l'action de la pesanteur de trois cent cinquante lieux aux coordonnées différentes. On imagine aussi que cette installation pourrait être la modélisation

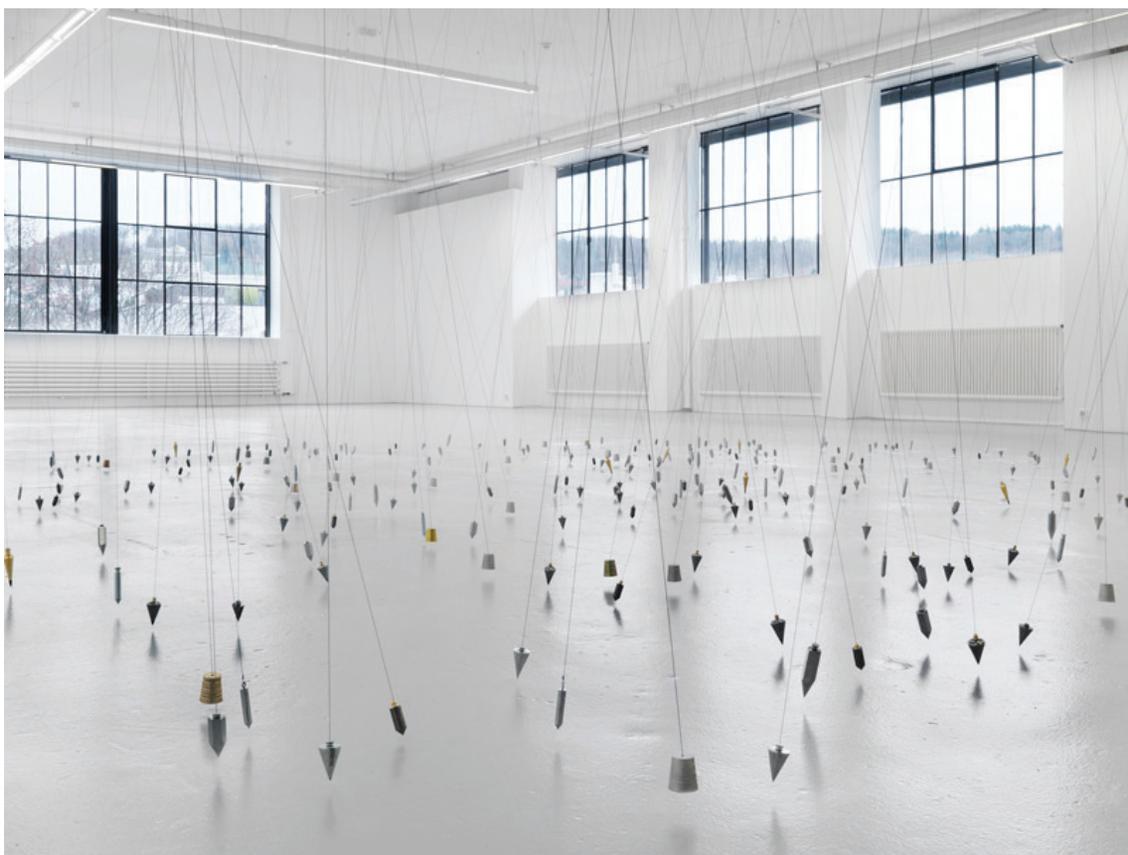
spatiale du schéma géométrique de Huygens représentant l'action de la force centrifuge exercée par la rotation de la Terre sur l'inclinaison d'un fil à plomb. Le travail plastique sur l'espace qu'engage Tatiana Trouvé invente une dimension autre en jouant avec les lois physiques, nous plaçant dès lors entre fiction et réalité ou dans une réalité déformée, déviée, suspendue, distendue.

« Le travail que j'engage sur l'espace, dans mes installations, est déterminé par la création de lois physiques différentes de celles qui traversent et constituent notre réalité. J'imagine des secteurs magnétiques ou des densités atmosphériques singulières, des vitesses qui à leur tour sculpteraient les formes, tantôt en contredisant les lois de la gravité, en aspirant les matières et les objets vers le plafond, en les déformant ou en les compressant, mais aussi en les figeant dans des mouvements de chute ou d'équilibre¹³⁰ ».



Tatiana Trouvé, *350 points à l'infini*, vue de l'exposition *L'Écho le plus long*, MAMCO, Genève, 2014.





Tatiana Trouvé, *350 points à l'infini*, vues de l'exposition *L'Écho le plus long*, MAMCO, Genève, 2014.

L'installation *350 points à l'infini* présente trois cent cinquante fils à plomb tous installés dans un même espace du lieu d'exposition, ils sont regroupés pour former un cercle irrégulier. Tous les plombs indiquent une direction différente, comme si chacun d'entre eux appartenait à un champ magnétique terrestre différent, comme si une perturbation de la pesanteur avait lieu et qu'elle ne répondait plus à aucune loi connue.

Ce sont trois cent cinquante lieux aux coordonnées très éloignées et donc trois cent cinquante inclinaisons de fil très différentes qui semblent avoir été réunies dans le même endroit. Il y a un tour de magie là-dedans, mais aussi une énigme : a-t-on affaire à trois cent cinquante fils à plomb déviés de leurs verticales ou bien à trois cent cinquante pendules arrêtés au milieu de leurs oscillations ? Un indice se profile lorsque l'on observe chaque fil et chaque plomb de plus près. En effet il est possible de percevoir, en s'approchant, que chaque fil oscille légèrement et que chaque plomb vibre imperceptiblement. Une forme de résistance, de tension semble agir en chaque point qui attire les fils à plomb en ces étranges directions. Le mouvement n'est donc pas figé et d'infimes événements continuent de se produire sous nos yeux. Seulement nous n'évoluons pas, nous visiteurs, dans cette nouvelle dimension inventée par le dispositif. Nous pouvons voir que quelque chose est retenu par une force, tendu, mais nous pouvons continuer à évoluer librement autour de l'installation et du cercle que forment les pendules. Nous pouvons marcher à proximité des fils et des plombs et les observer comme à travers une vitre ou comme dans la lunette d'un télescope. Le visiteur devient alors le « spectateur sédentaire de ce panorama » imaginé par Alfred Jarry, isolé de l'espace et du temps dans lequel il se situe, il perçoit la possibilité d'une autre dimension. Le dispositif inventé ici par Tatiana Trouvé produit une fiction physique, fiction spatiale et temporelle, machine à interroger les sens de nos espaces, avec ces fils à plomb employés autrefois pour mesurer la Terre et le temps. Cependant nous l'avons vu la longueur du fil du pendule battant la seconde dépend de la latitude du lieu dans lequel il bat. Le pendule battant la

seconde constitue donc, selon les termes employés par Robert Signore, un « quasi-étalon de longueur », ou peut-être l'étalon de longueur particulier en chaque endroit de la Terre. C'est pour cette raison qu'on préférera, afin d'obtenir une valeur moyenne, choisir comme référence à cet étalon de longueur, quelque chose de plus stable et qui puisse être commun à tous. On s'appuie alors sur la mesure de la Terre elle-même.

L'Académie des sciences convient ainsi en 1791 que la mesure, autrement dit qu'un mètre¹³¹ serait un dix millionième de la distance qui sépare l'équateur d'un des pôles. On obtient ainsi un mètre moyen représentatif de chaque endroit sur Terre. La grandeur trouvée est quasiment identique à celle obtenue par un pendule oscillant à un battement par seconde au niveau de la mer et à 45 ° de latitude¹³². Cette mesure fut ensuite révisée directement sur la Terre, en calculant la distance par triangulation¹³³ de l'arc du méridien Dunkerque-Barcelone. Suite à ces mesures, apparaît en 1795, un nouveau mètre étalon. Puis en 1889, on décide de fabriquer les prototypes internationaux du mètre. Cet étalon est alors matérialisé par une barre en alliage de cent deux centimètres de long en platine iridié. Ce mètre n'étant finalement pas assez précis pour répondre aux besoins des sciences et de la technique, à savoir la mesure des longueurs d'onde, la Conférence générale des poids et mesures de 1960 redéfinit le mètre au moyen justement des longueurs d'onde. Puis en 1983, toujours dans le but de gagner en précision le mètre étalon est défini par rapport à la vitesse de la lumière dans le vide. Celle-ci permet des valeurs beaucoup plus précises et a l'avantage d'être la même partout. En effet, la vitesse de la lumière est indépendante de la source qui émet cette lumière et de l'observateur qui observe cette vitesse.

L'histoire de la mesure de la vitesse de la lumière trouve à nouveau son origine dans l'observation des astres. En 1676, c'est effectivement en observant Jupiter et son satellite Io, que l'astronome

131] Le mot « mètre », du latin *metrum* qui signifie « mesure ».

132] Ces 45 ° de latitude correspondent à peu près à un point se situant à égale distance de l'équateur et d'un des pôles.

133] La triangulation est une méthode qui permet de mesurer des distances grâce à une longueur et deux angles d'un triangle. C'est en avançant triangle par triangle que les géodésiens mesuraient de longues distances. La géodésie est effectivement la science de la mesure par morceaux, du grec *gê*, la « terre » et *daiein*, « diviser ».

Ole Christensen Römer comprend, même si cette intuition n'est pas nouvelle, que la lumière n'est pas fixe. En effet, de la Terre on peut observer la « lune » Io être éclipsée par Jupiter puis réapparaître de l'autre côté de la planète, seulement selon les périodes de l'année Io met plus de temps à réapparaître qu'à d'autre. Cela, parce que la distance entre la Terre et Jupiter n'est pas la même tout au long de l'année, celles-ci ne se déplaçant pas autour du soleil à la même vitesse. Alors, le temps que met la lumière du soleil pour frapper Io et pour revenir jusqu'à l'observateur sur Terre est plus ou moins long¹³⁴.

134] « Il y a longtemps que les philosophes sont en peine de décider par quelque expérience, si l'action de la lumière se porte dans un instant à quelque distance que ce soit, ou si elle demande du temps. Mr Römer de l'Académie Royale des Sciences s'est avisé d'un moyen tiré des observations du premier satellite de Jupiter, par lequel il démontre que pour une distance d'environ 3000 lieux, telle qu'est à peu près la grandeur du diamètre de la Terre, la lumière n'a pas besoin d'une seconde de temps./Soit A le Soleil, B Jupiter, C le premier Satellite qui entre dans l'ombre de Jupiter pour en sortir en D, et soit EFGHKL la Terre placée en diverses distances de Jupiter./On suppose que la Terre étant en L vers la seconde Quadrature de Jupiter, ait vu le premier Satellite, lors de son émergence ou sortie de l'ombre en D ; et qu'ensuite environ 42 heures et demie après, à savoir après une révolution de ce Satellite, la Terre se trouvant en K, le voit de retour en D : il est manifeste que si la lumière demande du temps pour traverser l'intervalle L K, le Satellite sera vu plus tard de retour en D, qu'il n'aurait été si la Terre était demeurée en K, de sorte que la révolution de ce Satellite, ainsi observée par les Émersions, sera retardée d'autant de temps que la lumière en aura employé à passer de L en K, et qu'au contraire dans l'autre Quadrature FG, où la Terre en s'approchant, va au-devant de la lumière, les révolutions des immersions paraîtront autant accourcies, que celles des Émersions seront parues allongées. Et parce qu'en 42 heures et demie, que le Satellite emploie à peu près à faire chaque révolution, la distance entre la Terre et Jupiter dans l'un et l'autre Quadrature varie tout au moins de 210 diamètres de la Terre, il s'ensuit que si pour la valeur de chaque diamètre de la Terre, il fallait une seconde de temps, la lumière emploierait

Collect. Acadé. Tom. P^r 3^e Part. Pl. 37. p^a

5

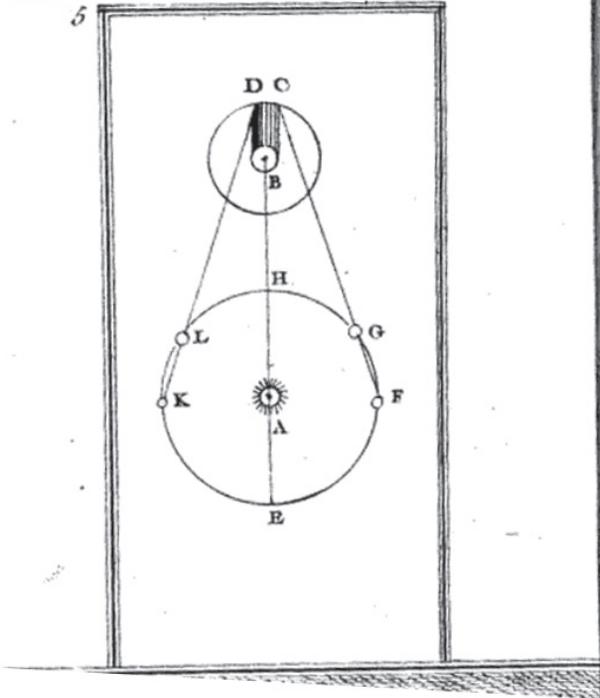


Schéma de la terre, de Jupiter et de son nouveau Satellite, image extraite du *Recueil de mémoires ou Collection Académique concernant l'histoire naturelle et la botanique, la physique expérimentale et la chimie, la médecine et l'anatomie*, Tome I, 1755.

3 min pour chacun des intervalles GF, KL, ce qui causerait un différé de près d'un demi-quart d'heure entre deux révolutions du premier Satellite, dont l'une aurait été observée en FG, et l'autre en KL, au lieu qu'on n'y remarque aucune différence sensible. Il ne s'ensuit pas pourtant que la lumière ne demande aucun temps : car après avoir examiné la chose de plus près, il a trouvé que ce qui n'était pas sensible en deux révolutions, devenait très considérable à l'égard de plusieurs prises ensemble, et que par exemple 40 révolutions observées du côté de F, étaient sensiblement plus courtes, que 40 autres observées de l'autre côté en quelque endroit du Zodiaque que Jupiter se soit rencontré, et ce à raison de 22 pour tout l'intervalle H E, qui est le double de celui qu'il y a d'ici au soleil. » [En ligne], *Le Journal des sçavans*, 1676, p. 233-236, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56527v.r=le%20journal%20des%20savants%201676?rk=21459;2> (page consultée le 19 juillet 2017). Ce texte et le schéma qui s'y rapporte révèlent à nouveau comment géométrie et astronomie vont de pair, la figure géométrique expliquée étant alors la seule visualisation possible et commune de ce qu'Olé Christensen Römer avance.

Une fois qu'est affirmé le fait que la lumière se déplace dans l'espace, qu'elle n'est donc ni instantanée ni fixe comme le perçoit notre œil, les scientifiques cherchent à connaître sa vitesse de déplacement la plus exacte possible en réalisant plusieurs expériences, cette fois-ci sur Terre.

Seulement, cette vitesse, on la mesure sur Terre par rapport à un certain espace, à un trajet qu'elle parcourt, donc par rapport à des distances que l'on mesure au moyen du mètre étalon en vigueur. La Conférence générale des poids et mesures estime qu'il n'est plus nécessaire de continuer de mesurer et de remesurer la vitesse de la lumière toujours plus précisément, et se fixe sur une valeur de 299 792 458 kilomètres par seconde. À l'aide de cette valeur, la plus approchée possible d'un mètre, on renverse les unités pour remesurer le mètre étalon universel. Le mètre est alors équivalent à la distance effectuée par la lumière en $1/299792458$ millièmes de seconde. Quel est le sens de ce jeu d'échelle qui consiste à mesurer une unité en fonction d'une autre puis à abroger cette dernière pour la remesurer par rapport à la nouvelle ? Il doit y avoir une perte dans ce jeu de vases communicants, de l'écart doit s'ajouter à chaque transfert.

La mesure la plus exacte, la plus juste mesure serait sans doute celle qui varie légèrement d'un endroit à l'autre, d'une situation à l'autre, suivant toutes les caractéristiques physiques du moment et de l'espace. La juste mesure se situerait dans l'écart le plus minime plutôt que dans l'unité qui tente de niveler les irrégularités et les moindres mouvements de cette Terre qui tourne et qui pivote sur elle-même avec des vitesses légèrement variables selon les jours et les saisons. Notons d'ailleurs que l'on doit arrêter les horloges atomiques tous les trois ans pendant une seconde pour attendre la Terre. Ces mesures bien sûr permettent de donner l'orientation commune, mais puisque le monde dans lequel nous habitons n'a pas la régularité sans faille du mécanisme d'une horloge, cela rend les possibilités de ses mesures multiples, ouvertes à l'invention — « Pas de règle générale, pas de règle rigoureuse, affirme Henri Poincaré ; une multitude de petites règles applicables à chaque cas particulier. Ces règles ne s'imposent pas à

nous et on pourrait s'amuser à en inventer d'autres ; [...] Nous choisissons donc ces règles, non parce qu'elles sont vraies, mais parce qu'elles sont les plus commodes [...]»¹³⁵ ». Inventer d'autres règles pour ouvrir notre regard à une autre possibilité de mesure, c'est bien ce que conçoit Marcel Duchamp avec l'expérience des 3 *stoppages étalon*. Il expérimente alors l'unité de mesure du mètre et sa variabilité sans fin, selon les conditions du hasard. En effet puisque ces règles ne sont pas « vraies », pourquoi ne pas laisser le hasard les définir.

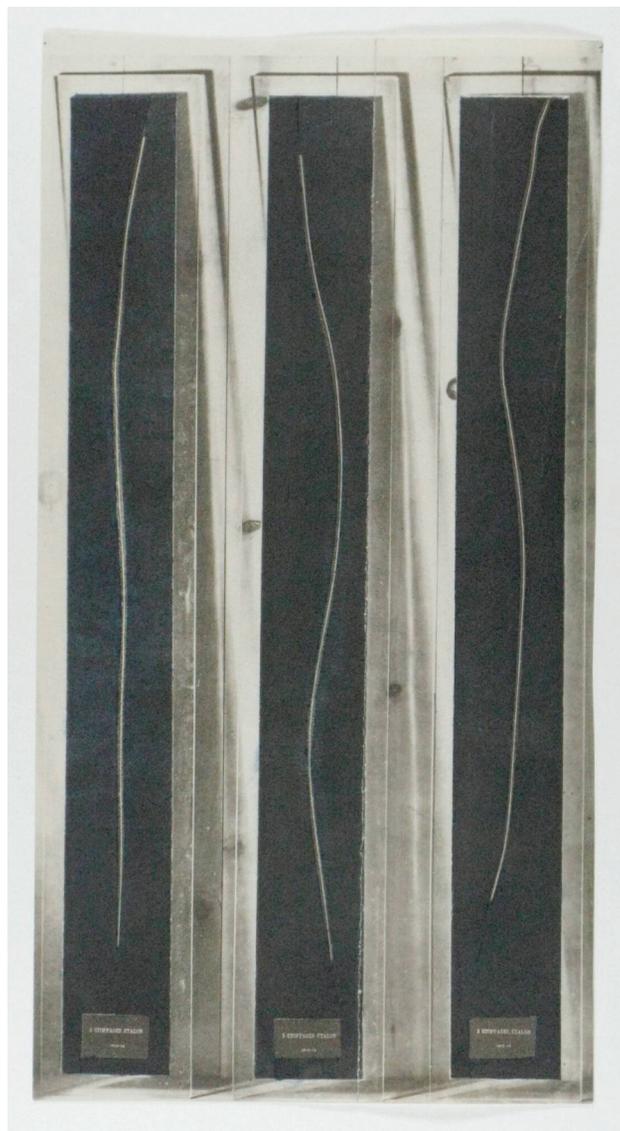
L'expérience de Duchamp consiste donc à laisser tomber trois fils à coudre d'un mètre de long à un mètre de hauteur, et à relever la forme laissée au sol par chacun de ces trois fils en les figeant individuellement dans du vernis sur des bandes de tissu. Dans un deuxième temps, il découpera sur trois règles en bois d'un mètre les courbes des trois fils obtenues. On obtient ainsi le mètre moyen du hasard.

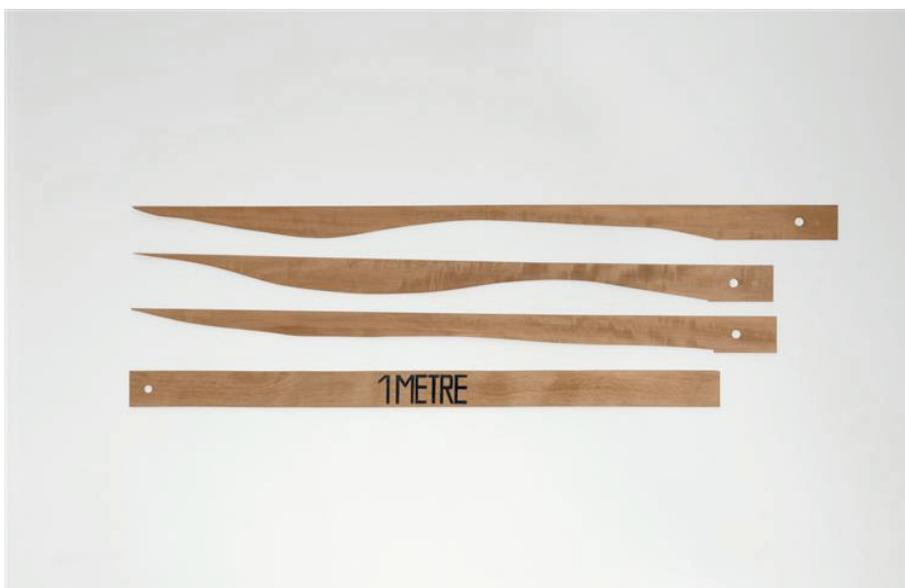
« L'idée de fabrication — Si un fil droit horizontal d'un mètre de longueur tombe d'un mètre de hauteur sur un plan horizontal en se déformant à son gré et donne une figure nouvelle de l'unité de longueur — 3 exemplaires obtenus dans des conditions à peu près semblables dans leur considération *chacun à chacun* sont une *reconstitution approchée* de l'unité de longueur.
(...)

*Les 3 Stoppages étalon sont le mètre diminué*¹³⁶ »

135] Henri Poincaré, *La valeur de la science*, *op.cit.*, p. 29.

136] Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 2013 [1975], p. 36.





À gauche : Marcel Duchamp, trois fils d'un mètre fixés sur des bandes de toiles de 120 x 13, 3 cm et collés sur un verre de 125,4 x 18, 3 cm.

À droite : trois règles en bois dont les bords épousent les fils courbés.

The Museum of Modern Art, New York.



Marcel Duchamp, *3 Stoppages étalon*, 1913-1914, Trois fils collés sur trois bandes de toile (13.3 x 120 cm) montés sur verre (18.4 x 125.4 cm), et trois règles en bois dont les bords épousent les fils courbés, le tout contenu dans une boîte en bois (28.2 x 129.2 x 22.7 cm).

L'idée de fabrication des 3 Stoppages étalon ainsi énoncée ressemble à un protocole expérimental scientifique. On y décèle d'ailleurs une expérience semblable, décrite par Henri Poincaré dans *La science et l'hypothèse*, celle de « L'école du fil » de Jules Andrade dans ses *Leçons de mécanique physique*. Il y est question d'observer et de mesurer l'action d'une force sur un corps attaché à un fil¹³⁷. Henri Poincaré apporte à ce système du fil une réserve :

« Toutes les forces ne sont pas transmises par des fils (encore faudrait-il pour qu'on pût les comparer qu'elles fussent toutes par des fils identiques). Si l'on admettait même que la Terre est attachée au soleil par quelque fil invisible, du moins conviendrait-on que nous n'avons aucun moyen d'en mesurer l'allongement. [...] Sans compter que les conditions dans lesquelles votre définition pourrait être acceptée ne sont jamais remplies qu'imparfaitement, qu'un fil n'est jamais sans masse, qu'il n'est jamais soustrait à toute autre force que la réaction des corps attachés à ses extrémités¹³⁸ ».

Autrement dit, le fil n'est pas rien, il possède un poids, une épaisseur, des caractéristiques physiques qui ne peuvent être négligées. L'expérience de Duchamp consiste elle à n'utiliser et à ne considérer justement que la masse et les dimensions du fil. Il ne fait qu'observer la déformation d'un fil provoquée par la tension exercée par sa masse et sa dimension au cours d'une chute libre d'un mètre entraînée par la force gravitationnelle.

Marcel Duchamp explique également qu'il choisit de reproduire son expérience trois fois parce que « du point de vue de la numérotation ; un, c'est l'unité, deux c'est le double, la dualité, et trois c'est le reste. Dès que vous avez approché le mot trois, vous auriez trois millions c'est la même chose que trois¹³⁹ ». Ainsi les trois expériences de

137] « Le point de vue dominant [de l'école du fil, ou école des liaisons] est ici la considération de certains systèmes matériels de masse négligeable, ayant aussi une ou deux dimensions négligeables, envisagés dans un état particulier, état de tension, et capables de transmettre des efforts considérables à d'autres corps éloignés. Le type idéal d'une machine de ce genre est un fil, fil parfaitement flexible et très légèrement extensible. [...] Dans l'ordre d'idées que je résume en ce moment, un fil a, dans un état de physique déterminé, une certaine longueur normale dont la variation proportionnelle peut servir à définir la tension par une graduation expérimentale [...] », Jules Andrade, « Deux écoles en mécanique » [En ligne], M.P. Schützenberger (dir.), *Revue de physique et de chimie et de leurs applications industrielles*, 1896-1897, p. 468, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k90802q/f1.image> (page consultée le 22 juillet 2017).

138] Henri Poincaré, *La science et l'hypothèse*, Paris, Flammarion, 2014 [1902], p. 127.

139] Marcel Duchamp, in. Herbert Molderings, *L'art comme expérience. Les 3 Stoppages étalon de Marcel Duchamp*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2007, p. 62.

fil permettent de couvrir « l’immensité des possibilités immesurables¹⁴⁰ ». Marcel Duchamp propose avec ses expériences de mesurer l’immesurable, de mesurer ce qu’il *reste*, c’est-à-dire ce qui subsiste après que l’on ait soustrait quelque chose. À ce titre, les 3 *Stoppages étalon* sont une expérience de l’*inframine*, c’est-à-dire de ce qui est en deçà du mince. Marcel Duchamp, avec ses 3 *stoppages étalon, dé-mesure*, défait la mesure, le mètre, il rompt la convention établie avec trois fils. C’est bien ici que se trouve l’enjeu qui nous intéresse, dans la possibilité du geste plastique, à partir du ménagement d’un espace *autre* possible, à inventer *entre* les conventions, *entre* les lignes stables, *entre* les constructions de notre monde.

Les unités de mesure, nous l’avons vu avec les exemples de la formation de la seconde et du mètre, sont des conventions mises en place par les sciences pour atteindre une forme de compromis parmi toutes les possibilités de mesure, tous les référents possibles, toutes les situations géographiques, sociales, historiques, culturelles, parmi toutes les diversités, parmi tous les faits, pour déterminer ce que sera la mesure universelle. Comme le décrit Henri Poincaré, nous pourrions inventer une multitude d’unités de mesure, du temps, de l’espace, du poids, de la Terre, de la mer, etc. Mais c’est l’usage, l’utilité, la commodité pour l’Homme, les sciences, le quotidien, qui construit l’unité de mesure, la mesure moyenne que l’on admet afin de s’entendre — afin d’être à l’heure, au bon endroit.

SONGES, ENTRE ARTISTE ET SCIENTIFIQUE

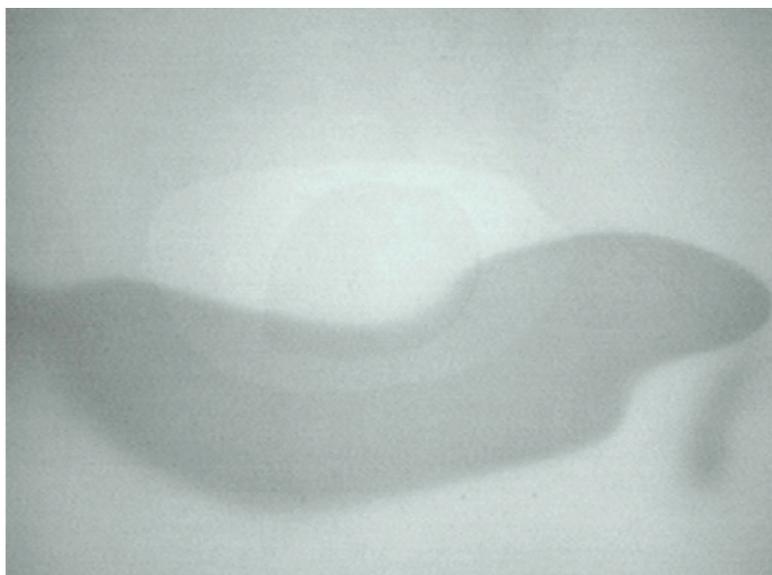
NOUS AVONS ÉNONCÉ L'IDÉE AVEC LES 350 POINTS À L'INFINI DE TATIANA TROUVÉ QUE LA DÉSORIENTATION PAR L'ÉCART AVEC UN MONDE CONNU PERMET DE RÉINTERROGER LES FONCTIONNEMENTS IRRÉGULIERS DE NOTRE SPHÈRE TERRESTRE, DU PHÉNOMÈNE DE GRAVITÉ OU DE LA FORCE CENTRIFUGE. Il est alors permis d'appréhender ces mouvements dans lesquels nous sommes pris, qui nous échappent et qui échappent à la mesure. Cette réinvention de la mesure en observant ce qui différencie et non ce qui rapproche permet de repenser notre rapport à ce qui nous environne. Une autre histoire mêlant observation astronomique et geste plastique permet d'appuyer l'idée de cette désorientation active. *Somnium*¹⁴¹ est à la fois le titre d'une œuvre plastique d'Édith Dekyndt et celui d'un ouvrage, datant du début du XVII^e siècle, de l'astronome Johannes Kepler. *Le Songe* d'Édith Dekyndt propose la projection de 80 diapositives sans caches « anti Newton ». L'utilisation de ces caches permet habituellement de supprimer les effets parasites appelés « anneaux de Newton ». Ces effets produisent des formes ondulées d'aspects moirés dues à un phénomène d'interférence optique. Les images que l'on peut alors visualiser sont altérées, des formes étranges apparaissent à la surface des diapositives évoquant l'observation d'objets célestes ou d'éclipses lunaires.

Sur la Lune, c'est bien là également que veut nous transporter *Le Songe*¹⁴² de Kepler. En 1543 Copernic propose, dans son ouvrage *Des Révolutions des orbés célestes*¹⁴³, le système selon lequel la Terre erre parmi d'autres planètes toutes gravitant autour du soleil. Ce n'est plus la Terre qui est au centre de l'univers, mais bien le soleil. Seulement, le modèle héliocentrique copernicien n'est pas accepté par tous et laisse des sceptiques.

141] *Somnium* est le mot latin de « songe ». Un songe est une rêverie, il se distingue du rêve en cela qu'il n'intervient pas pendant le sommeil, mais plutôt à l'état de veille.

142] Le titre exact de cet ouvrage est *Somnium seu opus posthumum de Astronomia Lunari* datant de 1634. Il a ensuite été traduit sous le titre *Le Songe ou Astronomie lunaire* par Michèle Ducos aux Presses universitaires de Nancy en 1984. *Le Songe* est un court texte suivi de 223 notes qui en donne les clés.

143] Nicolas Copernic, *Des Révolutions des orbés célestes*, publié pour la première fois à Nuremberg en 1543 puis traduit par Alexandre Koyré, Paris, A. Blanchard, 1970 ; rééd. Paris, Diderot, 1998.



Édith Dekyndt, *Somnium*, condensation sur diapositive, projection, 1997.

Ce changement, et même ce renversement de l'ordre du cosmos est difficilement acceptable parce que difficilement visualisable. En effet, même si le télescope permet d'apporter des images en faveur de l'héliocentrisme, cet appareil n'offre pas la possibilité d'une observation commune du même phénomène, au même moment, c'est ce qu'explique Copernic — « Le statut particulier, et fragile, de l'observation télescopique est lié au fait qu'il s'agit forcément d'une expérience individuelle dépendant grandement de la qualité de la vue de l'observateur ainsi que de la fiabilité des instruments¹⁴⁴ ». Face aux doutes, à l'impossibilité de cette expérience commune et pour faire accepter cette représentation nouvelle du cosmos, certains astronomes, dont Johannes Kepler, useront dans leurs écrits scientifiques, de techniques d'écriture poétique. La fiction, le récit, la métaphore, pour décrire l'invisible, pour dire l'inconnu deviennent des outils capables de rendre *visualisable* ce qui échappe — « C'est par la fiction du voyage cosmique que l'hypothèse de Copernic est investie d'une crédibilité que la seule modélisation géométrique ne lui conférerait pas¹⁴⁵ ». Le *Songe* de Kepler est un court texte allégorique suivi de deux cent vingt-trois notes qui en donnent les explications scientifiques. Cette histoire raconte un rêve fait par Kepler lui-même. Le *Songe* nous transporte donc nous-mêmes, lecteur, dans celui de Kepler. Dans le même temps il est d'ores et déjà admis, puisqu'il s'agit d'un rêve, que tout ce qui sera dit n'est pas à prendre dans son sens premier, d'emblée nous nous situons entre rêve et réalité, entre fictions et faits. Dans ce rêve Kepler entame la lecture du récit d'un jeune étudiant en astronomie islandais qui raconte par quel étrange moyen il lui est donné d'accéder à la Lune¹⁴⁶. La lune est décrite dans tous ses aspects tandis que le monde de la Terre est décrit relativement à celui de la lune. Par ce biais la lune devient le point d'observation de la

144] Frédérique Aït-Touati, *Contes de la Lune. Essai sur la fiction et la science modernes*, Paris, Gallimard, 2011, p. 16.

145] *Ibid.*, p. 21.

146] Il explique que c'est grâce aux connaissances occultes de sa mère que cet étudiant en astronomie va découvrir le moyen d'accéder à la lune : « J'avais toujours désir d'étendre mes connaissances. Et je la questionnais sur son art à mon tour et sur les maîtres qu'elle avait eus dans un pays si loin des autres. [...] Elle prononça le nom Levania. Immédiatement, j'accepte qu'elle fasse venir son maître et je m'assois, disposé à tout connaître de la route à suivre et de la description de ce pays. [...] Ma mère s'éloigna sur-le-champ et se dirigea vers le carrefour le plus proche et, là-bas, prononça quelques mots, à voix haute, formule de sa requête, puis revint, dès ces rites achevés, pour ouvrir la paume de sa main droite, imposer le silence et puis s'asseoir à mes côtés », Johannes Kepler, *Le Songe ou l'astronomie lunaire*, Angoulême, Éditions Marguerite Waknine, 2013, p. 10-11.

Terre et de tout le système solaire. Ce nouveau point de vue et ce recours aux ressources visuelles qui mêlent techniques poétiques et démonstrations astronomiques rendent visible et concret le système héliocentrique de Copernic et Galilée — « C'est par la fiction que "l'œil se transporte en imagination" sur la Lune [...]. La fiction devient le prolongement du télescope et permet de "mettre devant les yeux" du lecteur les mondes lointains¹⁴⁷ ».

Ce déplacement du regard, ce mouvement soumis au lecteur, cette désorientation ou ce tour permet à Kepler de rendre sensé ou sensible ce qui alors apparaissait comme impossible et échappait aux sens — « Le but de mon *Songe*, explique Kepler, est de donner un argument en faveur du mouvement de la Terre ou, plutôt, d'utiliser l'exemple de la Lune pour mettre fin aux objections formulées par l'humanité dans son ensemble qui refuse de l'admettre¹⁴⁸ ». Ainsi en déplaçant les points de vue, en s'imaginant ailleurs, en acceptant ce voyage fictif et en pensant ce qu'alors nous verrions de ce nouveau point de mire, Kepler tente de faire prendre conscience au lecteur de cette possibilité de monde. Si l'histoire de Kepler permet de rendre possible l'héliocentrisme, elle ne permet pas de l'affirmer, de dire qu'il s'agit de la réalité. C'est ce qu'explique Franck Guyon : « ce texte qui nous propose de vivre en imagination, par le biais de la fiction, la relativité des points de vue (voir la Terre depuis la Lune et constater qu'elle tourne et que le visage de l'univers du ciel est autrement que ce qu'il nous donne à voir, si nous changeons de point de vue) n'est pas sans sous-entendre qu'il n'existe pas de faits à proprement parler, mais seulement des perspectives ; problèmes épistémologiques qui nous conduit à ne plus penser le monde comme un donné, mais comme une conception, une construction, à même d'être à leur tour dépassées, selon d'autres perspectives et certainement d'autres fictions¹⁴⁹ ». Voir autrement, déplacer les points de vue, désorienter les regards permet, semble-t-il, ce dépassement de ce qui semble acquis et permet de *re-penser* un aspect de notre monde ou de notre environnement particulier. La distance, les écarts

147] Frédérique Aït-Touati, *op.cit.*, p. 53.

148] Johannes Kepler, in. Franck Guyon, « Au Clair de la terre », *Le Songe ou Astronomie lunaire*, *op.cit.*, p. 33.

149] Franck Guyon, *op.cit.*, p. 42.

induits par la désorientation permettent alors d'éclairer d'une manière différente, inédite, une facette de la Terre restée ou mise dans l'ombre.

Édith Dekyndt pour sa part est une artiste qui avec ses moyens de plasticienne rend perceptibles certains mécanismes physiques ordinaires de notre environnement. Elle invente et construit un univers fait d'expérimentations, ou d'« expériences d'occasion » comme elle les appelle, de phénomènes habituellement étudiés par les physiciens, les chimistes, les astronomes ou les mathématiciens. Elle est une observatrice scrupuleuse des mécanismes inaperçus qui organisent le monde. À la manière d'un scientifique, elle part alors à la découverte ou à la *re-découverte* de ce qui nous échappe et de l'invisible du quotidien. Elle porte son attention aux choses les plus ténues et les plus discrètes qui se dérobent à notre regard et les capte provisoirement d'une façon sensible et poétique. En activant sous nos yeux les transformations et les réactions inaperçues de notre environnement pourtant proche, Édith Dekyndt porte notre regard dans une dimension autre. Elle nous propose ainsi un voyage immobile teinté de science, de poésie et de magie.

C'est bien ainsi que semble agir *Ground Control*, en nous emmenant comme en apesanteur en restant sur Terre — « *Ground Control* ouvre les portes de l'imaginaire, opérant un glissement dans une énième dimension, qui se dresserait devant nos yeux, provoquant le désir d'y pénétrer¹⁵⁰ ». *Ground Control* possède un jumeau, *Major Tom*. Eux deux font donc de toute évidence référence à la chanson de David Bowie, « Space Oddity », dans laquelle un jeune astronaute, *Major Tom*, perd le contact avec la station de contrôle sur Terre, *Ground Control*, et se résout à errer dans l'espace attendant sa mort. Avec Édith Dekyndt *Ground Control* et *Major Tom* prennent la forme de sphères, toutes deux conçues dans une matière plastique très fine, l'une noire, l'autre grise. Ces sphères à l'échelle du corps humain sont remplies d'air et d'hélium — ce sont des sculptures d'air. Les caractéristiques de la sphère, ses dimensions, la quantité d'air et d'hélium, la finesse et donc le

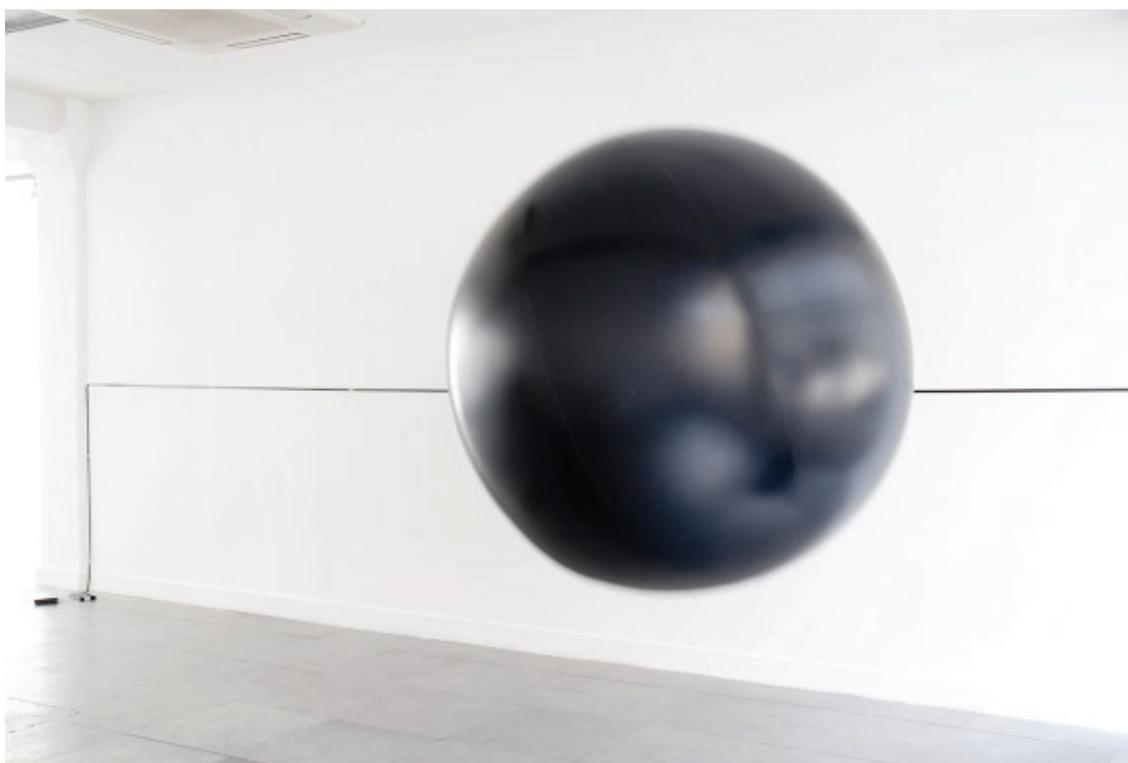
150] Cécilia Bezzan, « Ground Control » [En ligne], <http://collection.fracloiraine.org/collection/showtext/638?lang=fr> (page consultée le 15 avril 2015).

poids de l'enveloppe noire ont été minutieusement calculées et étudiées afin de permettre à l'objet de flotter. Le noir, mat et profond, de la matière de *Ground Control* lui octroie un poids, une densité qui ne correspond pas à sa légèreté et à sa manière de flotter. C'est sans doute ainsi que *Ground Control* nous transporte en apesanteur — la sphère donne l'impression que le poids des choses a disparu autour de nous.

Le volume ainsi gonflé est instable, en perpétuel mouvement entre le sol et le plafond de l'espace d'exposition. Ce qui fait osciller la sphère, ce qui la fait changer de place, monter au plafond ou descendre au sol, ce sont les variations de température, les moindres mouvements et courants d'air, les variations d'humidité exercées naturellement par les conditions atmosphériques, les changements météorologiques, mais aussi par les corps des visiteurs se déplaçant dans l'espace d'exposition.



Édith Dekyndt, *Ground Control*, 2008, Objet en polypropylène, oxygène, hélium, sphère 150 cm, vue de l'exposition *One second of silence*, Parker's Box, Brooklyn (New York), 2008.





Édith Dekyndt, *Ground Control*, 2008, Objet en polypropylène, oxygène, hélium, sphère 150 cm, vues de l'exposition *The Moon is an Arrant Thief*, DRAF, Londres, 2010.

Le « contrôle au sol » renvoie en aéronautique à la station au sol émettant des indications aux avions concernant les conditions atmosphériques ou les mouvements aériens. Alors, *Ground Control* se fait appareil de mesure et d'observation de l'atmosphère, des conditions au sol, sur Terre. Le récepteur, en se déplaçant dans l'espace d'exposition, devient satellite de cette grande sphère qui, comme une planète, gravite dans l'espace et autour des corps. La trajectoire de *Ground Control* dévie sensiblement, frémit, dérive lentement, tantôt frôlant le sol, tantôt approchant le plafond — à l'image d'un niveau à bulle.

Elle agit comme une éponge, comme un absorbeur de chacun de nos pas — lourd, léger, rapide. La sphère de *Ground Control* semble évoluer dans un mouvement ralenti. C'est ce ralentissement du mouvement qui ouvre notre regard à une autre dimension, un espace autre dans lequel les objets flottent entre deux eaux. Cette temporalité amoindrie, cette stase opérée par la sphère, nous met face aux imperceptibles mouvements des choses et aux phénomènes auxquels nous sommes tellement habitués, comme la pesanteur, que nous ne les sentons plus agir.

Édith Dekyndt semble continuer à être fascinée par ces phénomènes du fonctionnement du monde. C'est ce qu'elle explique dans un entretien réalisé par Julien Foucart pour le dossier de l'exposition *Les Ondes de Love*, elle dit : « Les ondes, le physique, le microscopique et le macroscopique. C'est quand même étonnant que tout cela fonctionne. On est tellement habitué à la pesanteur qu'on trouve ça normal. Il suffirait d'un rien en plus ou en moins, d'un tout petit changement pour que cette donnée n'existe plus ». Alors, pour nous mettre face à ces tout petits changements, qui ont pourtant un impact sur notre environnement, Édith Dekyndt fabrique des fictions de notre monde, elle nous emmène ainsi au moyen de ses dispositifs dans une dimension qui rend visible les moindres mouvements ou changements d'atmosphères, d'air. La sphère inventée par Édith Dekyndt est sensible et nous rend sensibles à la chaleur que nous dégageons, à nos

mouvements et à nos déplacements — nos avancées, nos retours, nos arrêts. Ces déplacements, par leur répercussion sur la sphère, prennent une teneur inhabituelle, ont un impact presque instantané sur celle-ci et nous incite nous-mêmes à ralentir, à amoindrir nos gestes afin d’observer de manière accrue ce que ceux-ci produisent sur l’espace que nous parcourons. Il faut adhérer aux rythmes de la sphère pour pouvoir l’observer et la saisir. Pour approcher l’imperceptible, le presque rien, l’inaperçu qui nous entoure, les seuils, il faut sans doute agir avec discrétion, délicatesse — agir aux limites. *Ground Control* n’existe donc que dans un espace à parcourir, son activation n’est possible que par le déplacement des corps dans cet espace. La sphère n’est pas un objet solitaire qui navigue à son gré, elle est ancrée à son milieu, à une architecture, elle est solidaire des conditions atmosphériques sur place. Alors, notre corps de spectateur devient un corps d’acteur, puisque nous sommes inclus dans les paramètres atmosphériques qui viendront eux-mêmes se répercuter sur les mouvements de la sphère. Celle-ci se saisit de nos mouvements, de notre parcours, elle capte notre état physique et physiologique, notre température corporelle, notre rythme, celui de notre passage, de nos pas, de notre souffle. Et chacun de nos pas, chacune de nos respirations, paroles et émotions provoque une légère modification, une légère oscillation de la sphère.

Ce qu’interroge *Ground Control*, mais plus largement l’ensemble de la pratique d’Édith Dekyndt, est l’influence de l’Homme et de ses actions, de ses activités sur son environnement et ses changements, ses dérèglements. En effet la sphère ne peut-elle pas être vue comme l’image de notre planète Terre, elle aussi sensible, à une autre échelle, à l’action humaine ?

Ainsi, par une forme de désorientation, de *tour* ou de retournement des échelles et des mesures, par une forme de *dé-mesure*, Édith Dekyndt nous laisse appréhender de quelle manière les moindres gestes influent sur notre environnement le plus proche, sur le territoire que nous habitons. Elle nous pousse à observer et à être attentifs, vigilants, c’est-à-dire à exercer

une forme de *veille* sur ces gestes et mouvements que nous exécutons sans y penser et sur ce qu'ils produisent.

Certaines pratiques et certains gestes plastiques semblent par leur manière d'user des conventions de notre orientation spatiale et temporelle, remettre en jeu le regard que l'on porte sur notre position sur Terre, sur les fluctuations de cette Terre, de ses mouvements qui par nos étalons et autres unités deviennent mécaniques. La *dé-mesure* qu'entreprennent ces pratiques rend à nouveau visible l'insaisissable des mouvements organiques qui constituent le système dans lequel nous sommes inclus sans y penser. Ces pratiques en portant leur regard non pas sur ce qui est fixe et stable, mais plutôt sur les écarts (ralentissement de la rotation de la Terre par exemple) *re-poétisent* notre rapport au monde. L'invention de possibilités de mesure est ce qui, par *dé-mesure*, par un *tour*, fabrique un sens, relève une possibilité de sens autre. C'est dans cette possibilité de faire sens autrement, de porter ailleurs, de *dé-tourner*, *re-tourner*, *re-tracer* que se situe le caractère opératoire et potentiel de la désorientation.

Séquence



Presque ou à peine

UNE TYPOLOGIE DES SEUILS

AVANT D'OCCUPER UN ESPACE DE LA VILLE, UN QUARTIER, UNE RUE, UN MAGASIN OU UNE PIÈCE DE LA MAISON, LA CUISINE, LA CHAMBRE, LE BUREAU, IL FAUT Y ENTRER, C'EST-À-DIRE PASSER LE PAS DE LA PORTE, FRANCHIR LE SEUIL. Le seuil, et plus précisément ce que l'on appelle la barre de seuil, est cette pièce de bois, de métal ou de pierre qui vient prendre place au sol, juste à la limite entre deux espaces, deux pièces ou entre le dedans et le dehors. Cet élément au sol vient combler l'interstice, le vide entre deux matériaux, deux territoires de natures différentes — il fait la jonction. Le seuil est une limite qui relie et qui unit. Lorsque nous sommes *sur* le seuil, nous ne sommes pour ainsi dire nulle part, ni dedans, ni dehors, ni dans le salon ni dans la salle de bain. Sur le seuil notre séjour est habituellement de courte durée, dans notre manière d'habiter, il n'est là que pour signaler un changement d'occupation, le passage d'un territoire à un autre. Lorsqu'on reste sur le seuil, c'est qu'on ne nous laisse pas entrer, que la porte est fermée à clé ou que l'on attend quelque chose avant de repartir, mais le seuil n'a pas de fonction d'habitation comme les autres espaces de la ville ou de la maison, il n'est pas un espace praticable.

Le seuil est comme l'espace le plus mince que nous pouvons rencontrer, c'est en cela sans doute qu'il est un espace inhabitable et inhabité. Il est l'espace particulier qui découpe l'espace général, en plusieurs autres espaces particuliers, et qui les rassemblent en habillant leurs découpages. Sur le seuil, nous sommes *presque* à l'intérieur ou *à peine* à l'extérieur.

Cet espace a la finesse ou bien, selon le point de vue, l'épaisseur de notre peau. Il est poreux et fait la liaison entre le dehors et le dedans — certaines choses nous pénètrent, d'autres non. Comme la peau, les seuils agissent comme des filtres. Nous sommes alors nous aussi êtres humains faits de seuils, nous pouvons sentir ou ne pas sentir ce qui arrive de l'extérieur — les sons, les odeurs, la lumière, etc. Chacun de nos sens possède son propre seuil, mais ils ne sont pas tous du même ordre. Par exemple le seuil de la vision correspond à la distance ou à la luminosité jusqu'à laquelle nous pouvons discerner un objet, une forme. Le seuil de l'audition, quant à lui, est la limite exprimée en décibel et en fréquence jusqu'à laquelle nous pouvons percevoir un son. On peut également imaginer que le moment où nous ne sentons presque plus quelque chose sur notre peau correspond au seuil du toucher — cela pourrait se traduire par un effleurement. Cette limite est bien sûr différente pour chaque individu, l'acuité visuelle ou auditive¹⁵¹ est propre à chacun et n'est pas la même à tous les âges de notre vie, à tous les instants d'une journée et selon nos états. Au réveil, par exemple, la lumière éblouie et les sons assourdissent, au réveil tout paraît plus intense qu'au milieu de la journée. Ainsi on pourrait seulement établir une valeur moyenne de ces seuils de perception.

Ces seuils physiologiques sont la limite à partir de laquelle on a entendu, vu ou senti quelque chose très faiblement, si faiblement qu'un peu plus et nous ne sentirions plus rien. Ainsi un seuil a une épaisseur très mince, il correspond au moment où il faut plisser les yeux ou tendre les oreilles.

Seulement cette limite à partir de laquelle il nous faut plisser les yeux ou tendre l'oreille ne se situe pas toujours au même niveau. Celle-ci est, nous l'avons dit, propre à chaque individu, mais elle se déplace également selon l'environnement dans lequel nous nous situons, nous nous mouvons. Dans le silence, au calme, dans la pénombre il est possible de percevoir un son très faible, une petite lueur. En revanche au milieu du brouhaha, impossible de percevoir un murmure, ainsi que sous un réverbère ou à la

151] L'acuité visuelle ou auditive correspond à la capacité de discernement d'un objet situé le plus loin possible ou d'un son très faible.

lumière d'un néon, la faible lueur, le petit point lumineux ne parviendra pas à toucher notre œil. De la même manière un mélange de plusieurs odeurs ou une odeur très forte nous arrivant au nez, nous empêchera de sentir un parfum plus subtil ou plus lointain. Nos sens saturent s'ils sont submergés d'informations et, alors, nos seuils de perception se déplacent. Ces seuils de perceptions ne correspondent donc pas seulement à ce qui est très faible de manière générale, mais surtout à ce qui est très faible par rapport à un milieu.

Ce que nous sentons presque ou à peine semble également parfois venir de notre mémoire, ou d'un espace très mince entre le souvenir et l'oubli. Il s'agit ici de cette zone interstitielle dans laquelle nous sentons que cela nous revient, comme lorsqu'on a un mot sur le bout des lèvres, mais que cela continue de nous échapper. Alors, dans cet espace très mince ce ne sont pas les sens eux-mêmes qui sont à la limite du perceptible, mais plutôt leurs reconnaissances au fond de notre mémoire. Nous cherchons dans nos souvenirs ce quelque chose que l'on a déjà senti par le nez, la bouche, la peau, perçue par les yeux, les oreilles, et parfois c'est tout le souvenir qui revient, non seulement la sensation, mais aussi le milieu dans lequel elle s'inscrit, les éléments qui la constituent, etc. Certaines saveurs, odeurs, sons, sont ainsi capables de faire resurgir de notre mémoire des souvenirs jusque là endormis. Impossible de ne pas penser ici à la madeleine qui, en la mangeant, rappelle à Marcel Proust son enfance : « Quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses seules, plus frêles, mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir¹⁵² ». Ainsi, le goût ou l'odeur sont les indices de souvenirs enfouis. Nous verrons bientôt en quoi les seuils, ce qui est à la limite, est souvent ce qui persiste, ce qui subsiste le plus ou le mieux.

152] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1987, p. 104.

Avec ce qui se situe aux seuils, nous atteignons ce qui est *presque ou à peine*, c'est-à-dire la perception, la sensation limite ou la sensation la plus mince, *inframince*. Ce qui est mince est ce qui a peu d'épaisseur, l'*inframince* est donc ce qui est au-dessous de ce qui a peu d'épaisseur, une petite partie, une tranche d'une petite épaisseur. Marcel Duchamp a développé l'idée d'*inframince* à partir de ses lectures du *Traité élémentaire de géométrie à 4 dimensions*, publié en 1903 par Élie Jouffret et des ouvrages *La science et l'hypothèse* et *La valeur de la science*, publiés en 1902 et 1905 par Henri Poincaré. Un chapitre de *La valeur de la science* est consacré à « la notion d'espace », il y est question de comprendre de quoi il s'agit lorsque nous parlons d'espace à trois dimensions. Pour discerner ainsi l'espace en trois variables, Poincaré introduit la notion de coupure :

« Pour diviser l'espace il faut des coupures que l'on appelle surfaces ; pour diviser les surfaces il faut des coupures que l'on appelle lignes ; pour diviser les lignes, il faut des coupures que l'on appelle points ; on ne peut pas aller plus loin et le point ne peut être divisé, le point n'est pas un continu ; alors les lignes, qu'on peut diviser par des coupures qui ne sont pas des continus, seront des continus à une dimension ; les surfaces que l'on peut diviser par des coupures continues à une dimension, seront des continus à deux dimensions, enfin l'espace que l'on peut diviser par des coupures continues à deux dimensions sera un continu à trois dimensions¹⁵³ ».

Élie Jouffret va reprendre dans son traité cette idée de *coupure* pour la concevoir comme une partie « infiniment mince » de l'espace. Il ajoute dans le même temps une quatrième dimension aux trois premières qui selon lui ne suffisent pas à comprendre l'étendue — « [...] Il se trouve que les trois variables ne suffisent pas à l'Analyse depuis que, de plus en plus puissante et exigeante, elle a porté ses recherches dans le *monde des petites dimensions* [...]. Dès lors elle est amenée, bon gré mal gré, à remplacer pour ces nouvelles études son système de *trois variables* par un de quatre. On verra plus loin que la quatrième, qui n'intervient qu'à propos des très

petites grandeurs et de très petits mouvements, se traduit, au concret, par une quatrième épaisseur très petite¹⁵⁴ ».

C'est à partir de ces définitions géométriques de l'espace et de ses dimensions que Marcel Duchamp fonde son concept d'*inframince*. Avec ses expériences plastiques il tente de donner forme à ses épaisseurs très minces, logées dans la quatrième dimension, qu'il semble impossible de se représenter, et même de s'imaginer¹⁵⁵. L'*inframince* est dès lors une ouverture, un soulèvement entre les dimensions déjà connues. Tel qu'il est défini par Pierre Baumann, « L'*inframince* est une *condition* qui permet de gagner en dimension, une chose qui ne se mesure que dans le faible écart, dans un vide disruptif, une matérialité évaporée, qui fait fuir, en apparence, le sens¹⁵⁶ ». Ainsi l'*inframince* étant une petite rupture, une coupure qui se loge entre les dimensions pour en fonder une énième, échappe par la faiblesse de son épaisseur. L'*inframince* est un seuil, coupure et reliure, espace de liaison, entre deux surfaces, entre intérieur et extérieur. L'*inframince* est l'écart minimum, la distance infime.

Ce qui est perçu dans l'*inframince*, sur le seuil est parfois l'indice de quelque chose, d'un événement qui arrive, qui va arriver — encore lointain, mais à l'approche. Sur le seuil de ce que nous sommes capables d'entendre ou de voir, on perçoit par exemple l'écart entre « le bruit de détonation d'un fusil (très proche) et l'apparition de la marque de la balle sur la cible¹⁵⁷ ». Ainsi l'écart, le délai *inframince* est l'espace que l'on a pour ajuster ou modifier notre posture face à l'événement qui arrive. Ce sont dans ces écarts liminaires, dans ces perceptions au seuil presque invisibles que peut-être quelque chose se joue, ou que tout reste à jouer. C'est ce que décrit Gaston Bachelard dans le chapitre dédié au lointain de sa *Poétique de l'espace* : « Le moindre

154] Élie Jouffret, *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions*, [En ligne], Paris, Gauthier-Villars, 1903, Avant-propos, <https://archive.org/stream/traitementaired00jouffgoog#page/n11/mode/2up> (page consultée le 22 juillet 2017).

155] « [...] le lecteur, dit Élie Jouffret, ne doit pas caresser l'espoir d'objectiver, comme le blindfold-player le fait avec les pièces de son échiquier mental, les êtres à quatre dimensions qui font l'objet de cette étude, ni les mouvements que nous leur imprimerons ; qu'il épuiserait son cerveau dans de stériles efforts en cherchant à percer la tranche infinitésimale qui s'étend entre ces êtres et lui [...] », *Ibid.*

156] Pierre Baumann, *Brancusi et Duchamp Les hommes-plans, sur les Colonnes sans fin et l'inframince*, Aix-en-Provence, Publication de l'université de Provence, 2008, p. 39.

157] Marcel Duchamp, « Note n° 12 », in, *Duchamp du signe suivi de Notes*, Écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul Matisse, Paris, Flammarion, 2008, p. 280.

bruit prépare une catastrophe. Les vents incohérents préparent le chaos des choses. Murmure et fracas sont contigus. On nous apprend l'ontologie du pressentiment. On nous tend dans la pré-audition. On nous demande de prendre conscience des plus faibles indices. Tout est indice avant d'être phénomène dans ce cosmos des limites. Plus l'indice est faible, plus il y a de sens puisqu'il indique une origine¹⁵⁸ ». Au loin, on aperçoit ce qui est à l'approche. Cela demande une vigilance, une attention extrême. Mais grâce à cette attention aux seuils, nous avons le temps d'appréhender ce qui arrive au loin, de le comprendre, de nous y *préparer* peut-être. Notre société contemporaine est très attachée à la notion de risque et à la maîtrise de celui-ci. C'est ce que nous énoncions un peu plus tôt à propos du risque du funambule. À nouveau ici nous entrevoyons que c'est sur les épaisseurs inframinces, que sont la coupure, le fil ou le seuil, que nous risquons d'apercevoir le risque. Mais, le plus grand risque est peut-être de ne pas l'appréhender à son seuil. Malgré cela, il semble que nous soyons en général très peu attentifs ou vigilants à ce qui arrive doucement, à ce qui n'est qu'apparaissant ou disparaissant. Le loin, le long, le murmure n'est pas une donnée actuelle, le bruissement disparaît vite derrière le brouhaha ou le fracas. Pourtant, il semble que c'est bien dans le lointain que l'on peut apercevoir une situation se former, se mettre en place, lentement sous nos yeux. Ainsi le seuil n'est pas l'espace du vide, du rien, il est plutôt l'espace où se projette la suite de l'histoire, en filigrane. Il est l'espace des *possibilités*.

« Seuil de visibilité, seuil de perceptibilité, seuil d'intelligibilité, ces formes jouent de leur existence sans épaisseur pour poser une différence sensible à l'intérieur d'un système de différences [...]. Percevoir c'est saisir la différence au sein du jeu fluide des différences sensorielles, des différences du 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 aux sens en général, c'est-à-dire pour les mettre au défi de la distinguer, c'est alors tout le système des différences qui doit se remettre

158] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 162.

au travail, qui doit se remettre à faire la différence, à la saisir, pour ne pas sombrer dans l’anesthésie pure et simple, pour ne pas sombrer dans l’indifférenciation, 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 peine¹⁵⁹ ».

Alors saisir la différence c’est saisir tous les écarts qui séparent et joignent nos seuils de sensibilité. Pour que cette stratification de seuils continue à exister, il faut en sentir les feuillets, les degrés. Si l’on ne peut plus sentir ces écarts alors il faut réajuster notre regard pour qu’à nouveau le seuil, la différence soit opérante.

Un seuil, puisqu’il dessine une limite¹⁶⁰, inclut l’idée d’un franchissement, d’un dépassement, mais il faut sans doute le différencier de la frontière. Les seuils ont une épaisseur, ils ont des degrés d’intensité, ils font appel aux sensations, aux perceptions. La frontière, quant à elle, a davantage l’image d’une ligne — il y a un côté de la ligne et l’autre côté de la ligne, sur la ligne parfois il y a un contrôle qui nous autorise ou non à passer de l’autre côté. Nous n’appréhendons la frontière que par notre déplacement et non par nos perceptions. La frontière ne vient pas de ce que nous ressentons, elle est une construction politique, économique ou sociale. Le seuil lui s’observe de loin, s’écoute, est sujet à des changements, à de multiples variations. En effet nos seuils n’ont pas la rigidité des frontières, d’un instant à l’autre ils peuvent se déplacer, fluctuer, changer d’un degré ou deux. Les frontières n’évoluent pas ainsi, celles qui existent entre les pays et à l’intérieur des pays, entre les départements, puis entre les communes, puis entre les parcelles des habitants de la commune, et encore entre les chambres de l’habitation, sont des limites qui ne se transforment pas souvent ou bien qui le font radicalement, avec fracas. Leurs tracés sur des cartes, cadastres ou plans ne sont que rarement renouvelés — il faut un déménagement, un conflit,

159] Thierry Davila, *Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éditions du Regard, 2010, p. 20.

160] Notons ici que le mot « seuil » vient du latin *limen*, liminal, entre la « limite » et le « sublime », subliminal, « au-dessous du seuil ».

un accord ou un désaccord pour cela. Aussi, pour passer une frontière, il faut en avoir ou en demander l'autorisation — du pays à la chambre. Les seuils eux, avec leurs fluctuations, leurs oscillations permanentes sont là, ou bien pour être dépassés, ou bien pour nous faire sentir la limite à justement ne pas dépasser — c'est là, dit-on, que j'ai atteint mon seuil, ma limite. Michel Serres conçoit et examine cette tierce place dans son ouvrage *Le Tiers-Instruit* :

«Lorsqu'un homme passe à la nage un fleuve large ou un bras de mer, comme en lisant ou en écrivant un auteur ou un lecteur traverse un livre et le termine, un moment se présente où il franchit un axe, un milieu, également distant des deux rives. Parvenu là, continuer tout droit ou revenir sur soi s'équivalent-ils ? Avant ce point, en deçà de cet instant, le champion n'a pas encore quitté son pays d'origine, alors qu'après, au-delà, l'exil auquel il se destine le submerge déjà.

Fil émouvant, mince et fin comme une crête, ce seuil décide du voyage et de tout apprentissage, dont on note à peine ce lieu rare, si abstrait qu'on peut le dire inexistant, et cependant si prégnant et si concret qu'il étend sa nature et comme sa couleur sur la totalité du trajet qui consiste à le franchir. Toute la largeur du fleuve ou du dressage — du livre, et, en son milieu, du monde — s'en ressent, comme si elle reproduisait, en grand, ce fil¹⁶¹».

Le seuil appelle donc un franchissement, un passage. Une fois le seuil franchi, il est en quelque sorte acquis, comme une étape. Nos limites peuvent être déplacées, replacées, surpassées. Passer un seuil, dépasser ses limites est un accomplissement, un apprentissage, sur le seuil nous ne sommes ni ici ni ailleurs, mais dans un espace intermédiaire. Être sur le seuil équivaut à marcher sur un fil, en équilibre. Au plus près du seuil, on appréhende son épaisseur, sa surface, sa matière, les risques à prendre pour le traverser.

161] Michel Serres, *Le Tiers-Instruit*, Paris, Gallimard, p. 243-244.

Ces limites que nous pourrions qualifier de seuils psychologiques ou, selon l'expression, de seuils de tolérance désignent l'endroit à partir duquel nous ne pouvons plus accepter quelque chose. On dit alors que l'on a atteint ses limites face à une situation, ou bien que c'est au-delà de nos forces, face à une épreuve. Sur ce seuil, une tension s'installe, nous touchons nos limites, nous sommes à bout, au bout. Le seuil psychologique est aussi parfois un seuil moral, il est la limite à partir de laquelle quelque chose, dans son degré d'intensité, n'est plus acceptable. Un degré de plus et ça ne passera pas, la rupture aura lieu, le seuil sera dépassé, éclatera en morceaux; la perception, sensation jusqu'alors contenue se transformera alors en *expression*, en émotion manifeste.

Nous avons distingué trois types de seuils : les seuils de nos espaces réels, dans la ville ou dans la maison par exemple, puis les seuils de notre sensibilité, de nos perceptions et enfin les seuils de notre psychisme ou de notre morale, c'est-à-dire de ce qui constitue nos principes, nos règles de conduite construites individuellement ou collectivement au sein de la société à laquelle nous appartenons. Ainsi les seuils que nous avons aperçus nous sont à la fois externes, ils appartiennent à l'organisation spatiale et comportementale de la société; et internes, ils constituent nos limites physiologiques et psychiques.

Ce qui semble réunir ces trois seuils est leur manière d'être fluctuants, comme des lignes qui oscillent en permanence. Sur ces lignes de seuils nous naviguons, nous errons sans cesse. Elles sont les lignes d'errements, lignes « moléculaires » et souples, lignes qui permettent d'apercevoir des fêlures encore infimes. Les observateurs de ces lignes sont ceux que Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux* appellent les « longs-voyeurs » : « Ils ont une lunette fine et complexe. Ils voient toute une micro-segmentarité, détails de détails, "toboggan de possibilités", minuscules mouvements, qui n'attendent pas d'arriver sur les bords, lignes ou vibrations qui s'esquissent bien avant les contours [...] ¹⁶² ». Les seuils sont ainsi les contours

162] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 245.

ou les lignes qui ne sont pas figés, ils ne sont pas des frontières, il faut sans cesse les réévaluer, les *réobserver* pour continuer à les percevoir. Les seuils de nos sociétés se situent dans ses micros-changements, dans ses soulèvements, c'est-à-dire dans l'événement discret qui pourtant modifie, d'un degré ou d'un autre notre monde. Bien avant qu'une frontière ne se dresse, bien avant qu'un conflit n'éclate, on peut sans doute en apercevoir les fondations en *sous-sol*.

 ÉRRANCE, UNE PRATIQUE POUR VOIR LES SEUILS SE DÉPLOYER

L'ÉRRANCE RELÈVE DU VOYAGE, DU HASARD, DE L'ÉRREUR ALORS QUE LA DÉSORIENTATION, DANS SON ACCEPTATION LA PLUS GÉNÉRALE, EST LE SIGNE D'UNE DÉFICIENCE, D'UNE PERTE DE REPÈRES SUBIE. Néanmoins, nous l'avons vu, certains artistes provoquent, inventent la désorientation en imaginant de nouveaux systèmes de mesure, de démesure ou d'orientation. Risquer d'errer c'est accepter l'erreur, risquer d'errer est un jeu, un jeu qui ressemble à celui du funambule sur son fil, lui aussi naviguant sur une ligne souple.

Alain Mons, dans un ouvrage dédié aux lieux du sensible décrit ainsi le trajet effectué par l'errant dans la ville : « L'errant si l'on peut dire, est pris dans le mouvement d'une traversée de l'espace, il ne s'arrête pas, il glisse au gré des images successives et syncopées de l'environnement, selon un enchaînement discontinu de paysages mêlés, sans frontières nettes, définitives. "Je suis errant dans toutes les villes et, à toutes les portes, je suis sur mon départ" écrit Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. Nous avons reconquis le courage d'errer c'est-à-dire d'essayer, dit admirablement le philosophe¹⁶³ ».

Ainsi errer c'est essayer, risquer l'essai, c'est-à-dire à la fois l'examen minutieux, exigeant et le mouvement libre vers un ailleurs à construire. « Essai, connu en français dès le XII^e siècle, provient du bas latin *exagium*, la balance ; essayer dérive de *exagiare* qui signifie peser. Au voisinage de ce terme on trouve *examen* : aiguille, languette sur le fléau de la balance, par suite, pesée examen, contrôle. Mais un autre sens de *examen* désigne l'essaim d'abeilles, la nuée d'oiseaux. L'étymologie commune serait le verbe *exigo*, pousser dehors, chasser, puis exiger. [...] *L'essai* autant dire *la pesée exigeante*,

163] Alain Mons, *Les lieux du sensible. Villes, hommes, images*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 30-31.

l'examen attentif, mais aussi *l'essaim verbal* dont on libère l'essor¹⁶⁴ ».

Errer c'est prendre le risque de dépasser ses propres seuils, passer le pas des portes. Ils sont faits pour cela, pour être passés, mais en dépassant ces seuils nous ne sommes sûrs de rien. L'erreur permet, autorise dès lors le retour en arrière, elle permet l'hésitation et le flottement. L'errance est une avancée, une progression, mais comme toutes les avancées, elle est faite de retards, de contretemps, de perturbations. L'important avec l'errance est d'accepter et de reconnaître l'erreur, afin de pouvoir y revenir. C'est ce que Gaston Bachelard explique à propos de la connaissance du réel par la science : « Elle [la connaissance du réel] n'est jamais immédiate et pleine. Les révélations du réel sont toujours récurrentes. Le réel n'est jamais "ce qu'on pourrait croire", mais il est toujours ce qu'on aurait dû penser. La pensée empirique est claire, *après-coup*, quand l'appareil des raisons a été mis au point. En revenant sur un passé d'erreurs, on trouve la vérité en un véritable repentir intellectuel¹⁶⁵ ». Ainsi il faut ajouter que si porter notre regard sur ce qui se passe aux seuils, à ce qui est encore imperceptible, permet de penser ce qui est en train d'arriver ou ce qui peut arriver, ceci n'est qu'une possibilité et non une certitude. Il faut donc être vigilant, nos outils de perceptions, de sensations, comme ceux du scientifique dans son laboratoire, ne sont pas infaillibles.

L'itinéraire hésitant de l'errant n'est certainement pas le plus court, mais il est sans doute celui qui ouvre à un plus grand champ de possibilités, de découvertes sur son chemin. Si on longe les bords, les frontières, les lignes stables et rigides, on ne prend pas de risque, mais on ne gagne rien sur le trajet. Si au contraire on traverse

164] L'étymologie du mot essai, comme le remarque Jean Starobinski dans son texte « Peut-on définir l'essai ? », écrit à l'occasion de son prix européen de l'essai reçu en 1983 à Lausanne, permet par sa constellation de sens de rendre compte de l'identité même de l'essai, de ce que c'est qu'essayer. L'essai, du latin *exagium* est la balance, et essayer, *exagiere* signifie « peser ». L'essai comme l'indique également l'examen est donc une affaire d'évaluation, il s'agit d'observer la partie et la contrepartie, de remettre en causes ses propres idées et d'évaluer les opinions contraires. L'essai ne détient pas la vérité, il observe, pèse et soupèse les points de vue. Mais l'examen c'est aussi l'essaim d'abeilles et le mot « essaim » vient lui-même du latin *exigo* qui signifie « pousser dehors, expulser ». En effet un essaim est un groupe d'abeille qui quitte une ruche surpeuplée pour aller s'établir ailleurs et former une nouvelle ruche. L'essaim est annonciateur de nouveauté en quelque sorte, il annonce, l'idée nouvelle, celle qui n'a encore jamais été traitée. En cela l'essaim est un essor, c'est-à-dire un mouvement dans l'air, grâce auquel une chose nouvelle, nouvelle idée, nouvelle ruche, prend forme et se développe. Jean Starobinski, « Peut-on définir l'essai ? », in. *Cahiers pour un temps*, dir. Jacques Bonnet, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 185-186

165] Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 2004, p. 15..

les espaces en repoussant les limites, en observant les lignes oscillantes, vagabondes des seuils alors c'est tout l'espace qui se déploie. Notre regard est errant, fuyant, il observe dans le lointain la possibilité d'un nouveau seuil à franchir. Dans l'errance, on dérive, on dévie, on renouvelle son regard, son pas, à chaque seuil. L'errant est attentif aux seuils, à tous les seuils. Il est donc celui qui marche sans cesse et sans but précis. Il est celui qui divague¹⁶⁶, qui va au hasard, qui dérive. Lorsqu'on erre, on rencontre alors ce qui n'est pas sur le chemin habituel, ce qui n'est pas sur la route principale. On rencontre des lieux autres — on rentre dans des impasses, on visite les périphéries. Ces *lieux autres*, selon le terme de Michel Foucault, sont des *hétérotopies*.

LOCALITÉS, LA FABRIQUE DES SEUILS

« IL Y A DONC DES PAYS SANS LIEU ET DES HISTOIRES SANS CHRONOLOGIE ; DES CITÉS, DES PLANÈTES, DES CONTINENTS, DES UNIVERS, DONT IL SERAIT BIEN IMPOSSIBLE DE RELEVER LA TRACE SUR AUCUNE CARTE NI DANS AUCUN CIEL, TOUT SIMPLEMENT PARCE QU’ILS N’APPARTIENNENT À AUCUN ESPACE. SANS DOUTE CES CITÉS, CES CONTINENTS, CES PLANÈTES SONT-ILS NÉS, COMME ON DIT, DANS LA TÊTE DES HOMMES OU À VRAI DIRE, DANS L’INTERSTICE DE LEURS MOTS, DANS L’ÉPAISSEUR DE LEURS RÉCITS, OU ENCORE DANS LE LIEU SANS LIEU DE LEURS RÊVES, DANS LE VIDE DE LEURS CŒURS ; BREF, C’EST LA DOUCEUR DES UTOPIES. POURTANT JE CROIS QU’IL Y A —, ET CECI DANS TOUTE SOCIÉTÉ — DES UTOPIES QUI ONT UN LIEU PRÉCIS ET RÉEL, UN LIEU QU’ON PEUT SITUER SUR UNE CARTE ; DES UTOPIES QUI ONT UN TEMPS DÉTERMINÉ, UN TEMPS QU’ON PEUT FIXER ET MESURER SELON LE CALENDRIER DE TOUS LES JOURS¹⁶⁷ ».

Les *hétérotopies* sont alors des utopies que l’on peut localiser, des utopies qui ont un lieu. Ces lieux *autres* seraient donc des lieux créés, inventés de toutes pièces par les hommes — *dans l’interstice de leurs mots, dans l’épaisseur de leurs récits* — qui ont trouvé une localité, un lieu, une forme d’espace qui leur est propre. Ces *contre-espaces* sont, selon les exemples donnés par Michel Foucault, la cabane, le fond du jardin, le grenier, le cimetière, l’asile, la maison close ou encore la prison. Ces espaces, de différents types, ont pour certains trait à l’enfance, au souvenir de l’enfance ou au jeu, d’autres sont des espaces situés aux périphéries, aux marges des villes, d’autres encore nous font entrer dans des temporalités différentes, comme la bibliothèque ou le musée. L’hétérotopie juxtapose en un même endroit des temps et des espaces hors normes, elle « juxtapose en un lieu réel plusieurs espaces qui normalement, seraient, devraient être incompatibles¹⁶⁸ ». Cette incompatibilité désigne un écart avec ce qui est *normal*, c’est-à-dire avec les lignes stables et fixes qui instituent nos sociétés.

167] Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, p. 23.

168] *Ibid.*, p. 28-29.

Le fait de superposer des lieux, des situations, des temporalités que l'on ne peut pas rencontrer dans les lieux communs ensemble rend ces espaces habituels autres. Ces localités fabriquées par nos sociétés sont par exemple l'endroit du théâtre, la salle de spectacle qui « fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux étrangers », de même que, « le cinéma est une grande scène rectangulaire, au fond de laquelle, sur un espace à deux dimensions, l'on projette un espace à nouveau à trois dimensions¹⁶⁹ ». L'espace de diffusion de fictions créées par l'homme est donc hétérotopique. On fabrique des lieux pour voir, écouter, lire, penser les créations humaines. Alors, l'espace d'exposition, la galerie¹⁷⁰, est sans doute également une hétérotopie, un espace blanc, prêt à recevoir, dans son essai de neutralité ou d'ouverture à toutes les possibilités, les fictions d'artistes. Il nous semble à ce titre que Tatiana Trouvé opère une sorte de dédoublement de l'espace autre. En effet si l'espace d'exposition est une hétérotopie, les installations ou dessins qu'elle fabrique sont des images d'espaces autres. Seulement, là semble être la nuance, ce sont des *représentations* d'espaces. Ces images ont bien les caractéristiques de l'hétérotopie : elles sont en marge, explorent les seuils, juxtaposent plusieurs espaces et/ou temps a priori incompatibles, mais ces espaces sont en dehors de la réalité quotidienne, nous ne les pratiquons pas en tant qu'espace à vivre, mais en tant que création artistique. Ces espaces créés de toutes pièces ne sont pas non plus des utopies puisque nous pouvons les voir en dehors de nos têtes, de nos rêves. Alors peut-être que ces espaces sont les figures des utopies de l'artiste, rendues visibles dans un espace hétérotopique ?

Les espaces inventés par l'artiste que nous étudierons particulièrement ici sont ceux de la série des *Polders*. Un polder est par définition « une terre gagnée sur la mer¹⁷¹ », un polder inclut donc l'idée d'un espace gagné sur un autre, mais également

169] *Ibid.*, p. 29.

170] Michel Foucault donne l'exemple du musée comme hétérotopie du temps qui s'accumule à l'infini : « D'une façon générale, dans une société comme la nôtre, on peut dire qu'il y a des hétérotopies qui sont les hétérotopies du temps quand il s'accumule à l'infini : les musées et les bibliothèques par exemple. », *op.cit.*, p. 30. Ici il s'agira de l'espace d'exposition de l'art actuel, qui questionne les enjeux d'un monde au présent.

171] Plus précisément, géographiquement, un polder est une « vaste étendue endiguée et asséchée, conquise sur la mer, sur les marais littoraux ou sur des lacs, située à une côte inférieure au niveau maximal du plan d'eau », définition du CNRTL, *op.cit.* [En Ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/polder> (page consultée le 16 août 2017).

celle d'un espace artificiel. Le mot « polder » est emprunté au néerlandais puisque c'est aux Pays-Bas que l'on rencontre d'abord ce type d'étendue construite par l'homme. Contrairement au terre-plein qui est un remblaiement qui dépasse le niveau de la mer, le polder est un assèchement et son niveau est donc inférieur au niveau de l'eau.

Tatiana Trouvé, dans un entretien avec le commissaire d'exposition, critique et historien de l'art Hans Ulrich Obrist, publié dans le livre *Djinns*, explique pourquoi elle a choisi le terme « polder » pour nommer un grand nombre de ses installations conçues entre 2000 et 2007 :

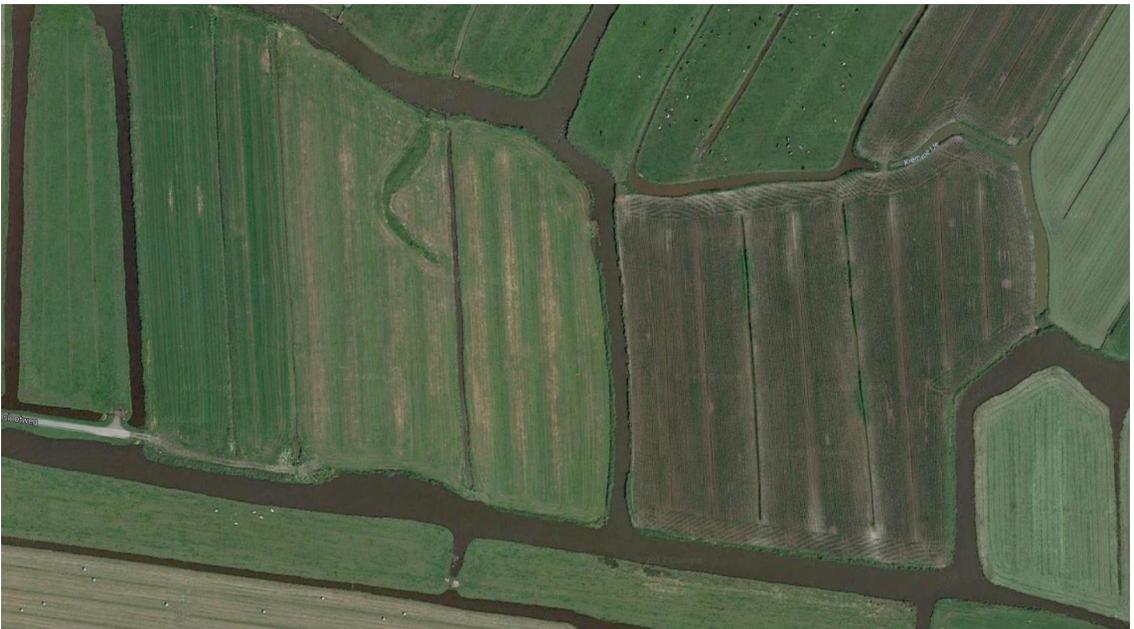
« Si j'ai pris ce nom, qui n'est évidemment pas de mon invention, mais qui désigne en Hollande les espaces qu'on a gagné sur la mer, c'est que d'une part le terme contient l'idée d'un espace gagné, mais surtout aussi l'idée d'un espace complètement artificiel. C'est-à-dire que ce sont des espaces qui permettent de mettre des choses là où il ne devait rien y avoir. Je voulais faire cette expérience que l'on fait souvent lorsque l'on est quelque part et que l'on fixe une tâche ou un détail, qui nous permettent de nous extraire de notre espace présent et nous projettent dans un autre espace, passé et imaginaire. Et je voulais que mes polders fonctionnent ainsi, comme des champignons, des choses qui naissent, des excroissances et qui soient la conquête d'un espace. Je voulais qu'ils servent d'amorces à la reconstitution d'un autre espace qui est complètement mental. C'était donc pour moi des sortes de colonies mentales ou des greffes architecturales dans d'autres lieux...¹⁷² »

Ainsi les *Polders* de Tatiana Trouvé contaminent l'espace d'exposition. Ils sont la reconstitution de petites fictions qui n'existent que dans nos têtes, dans nos rêves. Ils sont aussi ce que l'on aperçoit lorsqu'on fixe une tâche ou un détail, lorsqu'on observe quelque chose au microscope ou à la lunette astronomique, c'est-à-dire lorsqu'on tente

172] Tatiana Trouvé, « Entretien avec Hans Ulrich Obrist », in *Djinns*, Cneai, 2005. L'entretien est également disponible en ligne : https://www.perrotin.com/fr/artists/Tatiana_Trouve/28#text, (page consultée le 14 mars 2017).

de regarder ce qui est trop lointain ou trop petit pour être observable à l'œil nu. Les *Polders* de Tatiana Trouvé sont dès lors des espaces du seuil. Les *Polders* sont de petits espaces faits d'éléments disjonctifs installés dans les endroits du lieu d'exposition habituellement inoccupés — le long des plinthes, dans les recoins, proches des sorties de secours, etc. Alors ces installations se réinventent et s'adaptent à chaque lieu, elles viennent se greffer à l'architecture déjà présente et se fondent dans cet espace d'une manière discrète et délicate. Ces petites architectures inventées sont donc disposées aux bords, aux limites de l'espace, à l'endroit où nous portons rarement notre regard. Elles prennent place, ou plutôt position dans ce que l'on appelle au cinéma le *hors-champ*, elles occupent notre vision périphérique. En cela les *Polders* sont difficilement observables, à l'image du détail ou de la tâche informe aperçue dans le lointain qu'évoque Tatiana Trouvé dans son entretien.

Ce sont également des espaces aux dimensions inhabituelles, leur échelle vacille entre celle de la maquette d'architecture et celle de l'espace réel. Alors ce sont des lieux *a-fonctionnels* aux machines inactives et aux passages trop étroits qui entraînent la déroute et la mise à l'écart du visiteur. Cette confusion est conjointe au fait que ces *Polders* sont constitués d'objets à la fois familiers et étrangers, juxtaposés dans des structures d'architectures à la fois ouvertes et closes. On peut effectivement reconnaître ça et là des éléments qui pourraient provenir d'un bureau, d'une salle de sport, d'une salle d'attente, d'un cabinet médical, d'une salle des machines ou d'un studio d'enregistrement, avec leurs banquettes, chaises, installations de vidéosurveillance, amplificateurs de son, microphones, tables, tous conçus dans des matériaux industriels et ordinaires, le métal, le plastique, le formica ou le simili cuir.

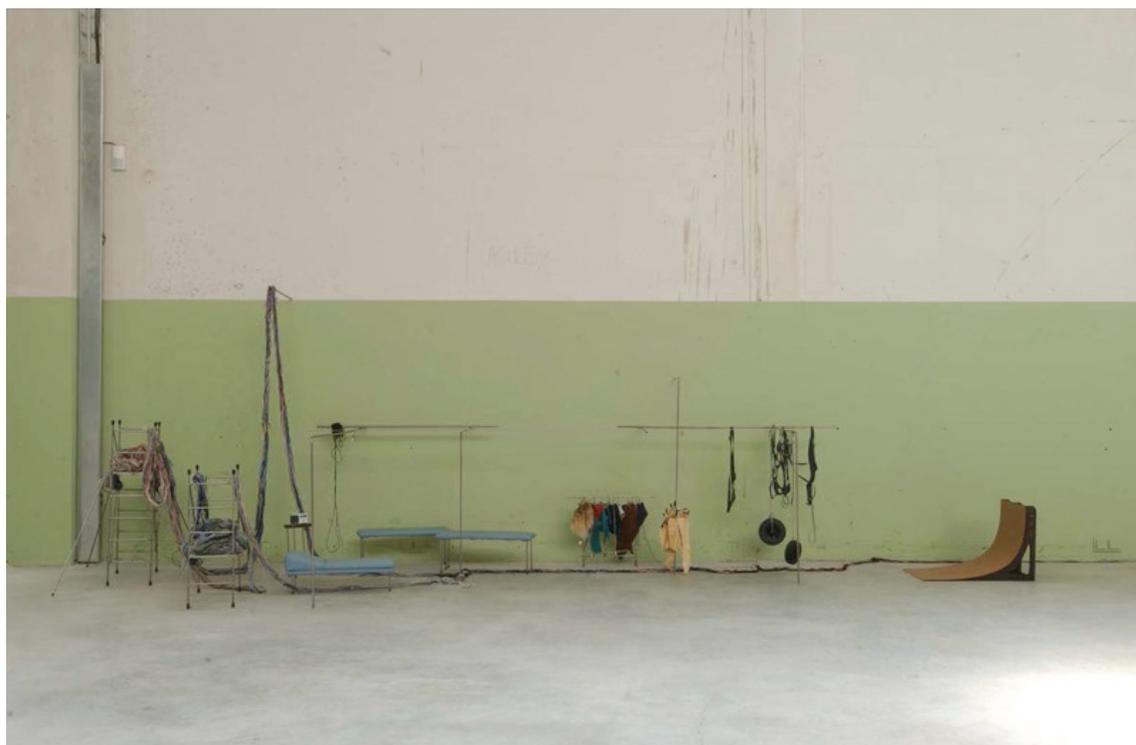


À gauche : Polders de la commune de Beemster aux Pays-Bas, capture Google maps.

À droite : Tatiana Trouvé, *Polder*, installation, Centre Pompidou Musée national d'art moderne, Paris, 2001.







À gauche : Tatiana Trouvé, *Polder*, environnement, ciment, fer, silicone, plastique, 150 x 340 x 140 cm, collection du Fonds régional d'art contemporain Île-de-France, Adagp. Photo : J-P Planchon, 2002.

À droite : Tatiana Trouvé, *Polder*, vue de l'exposition *Polders*, Palais de Tokyo, Paris, 2002.

Les *Polders* sont des espaces aux matériaux froids, aux couleurs neutres, ce sont des espaces vides oscillants entre la ruine et le chantier, c'est-à-dire entre l'espace abandonné et le lieu inachevé. Leur temporalité vacille. Ce sont des fictions de lieux quotidiens, mais inhospitaliers, qui nous surveillent avec leurs caméras, qui marquent leurs seuils et contrôlent notre passage avec leurs bornes magnétiques. Cependant, leurs architectures sont ouvertes, les *Polders* ne possèdent pas de cloisons, pas de murs. Ils ne sont constitués que de structures minimalistes faites de tubes en métal, de paravents transparents et de fils électriques; ce sont des squelettes d'architectures. Tatiana Trouvé explique, toujours dans son entretien avec Hans Ulrich Obrist, la raison pour laquelle les *Polders* ne possèdent pas de cloisons : « Une architecture c'est avant tout un espace dans lequel il peut y avoir de l'électricité, du chauffage et de l'eau et c'est ce qui la rend vivante. Ce qui la rend vivante est toujours caché ou camouflé derrière les murs. En fait j'ai voulu faire des espaces qui soient des radiographies ou des espaces qui soient "entre". Il y a peut-être aussi l'idée qu'un espace n'est pas du tout ce que l'œil peut délimiter ou définir¹⁷³ ». Alors ce qui conduit l'eau ou l'électricité, ce qui rend l'espace habitable et qui est normalement enfoui derrière les murs est mis à nu, dévoilé à notre regard. On décèle également ici la volonté de faire passer un seuil à notre regard, de lui faire dépasser les limites habituelles et ce qui le borne.

Les *Polders* de Tatiana Trouvé opèrent par leur forte dualité entre ce qui est ouvert et ce qui est fermé, ce qui est proche et ce qui est distant, ce qui est familier et ce qui est étranger. Ces installations créent de nouveaux écarts, de nouvelles différences au sein de ces polarités. Ce sont des espaces créateurs de seuils. Ils nous sont proches et ouverts en même temps qu'ils nous maintiennent à distance avec leur échelle incertaine à laquelle nous sommes inadaptés et avec leurs objets étranges, métalliques, qui semblent sortir d'un rêve ou d'un vague souvenir.

Les *Polders* de Tatiana Trouvé franchissent le seuil de notre perception visuelle. Ils agissent comme des *pré-visions*. Les câbles qui relient, les fils

173] Tatiana Trouvé, « Entretien avec Hans Ulrich Obrist », *op.cit.*

qui conduisent l'électricité, les structures métalliques qui *font tenir* l'espace sont mis à nu. Ces espaces ressemblent aux nôtres, mais ne sont pas les nôtres. Cette ressemblance est celle que l'on peut apercevoir mentalement dans nos rêves, dans nos souvenirs, ou plastiquement, peut-être, dans l'empreinte. Dans les deux cas, il y a sans aucun doute une distance qui se joue et qui fait écart. Dans cette distance, dans ce jeu, il y a l'oubli d'un détail, l'omission d'un fragment ou la juxtaposition de plusieurs souvenirs par exemple. Il y a aussi le temps qui s'immisce, qui s'accumule en strates entre l'événement et le souvenir, celui-ci creuse la distance et finit par opacifier certains détails. Les *Polders* semblent être l'image de cette épaisseur de temps, d'images, de souvenirs, de rêves juxtaposés qui laissent apparaître ces espaces disjonctifs aux objets hétéroclites. Ces petites architectures fictives opèrent bien une tension *entre* ouverture et fermeture, neutralité et singularité, utopie et hétérotopie. Ce sont des espaces de l'*entre-deux*, du seuil :

« Et voici que s'ouvre la centième porte. Lumières aveuglantes. Une immense salle rectangulaire, avec une niche sur le côté. Dans la niche, fourmillent de minuscules lampes bleues, vertes, jaunes et rouges, clignotant toutes par centaines, par milliers peut-être, une gaine ovale, en verre gigantesque. Et tout un fatras de petites choses en métal, légères, repliées entre elles par un entrelacement indescriptible de fils. Il en sourd un crépitement à peine perceptible de minuscules étincelles¹⁷⁴ ».

Ce crépitement, à peine perceptible, c'est la rémanence.

174] Dino Buzzati, « L'image de pierre », in. *Œuvres*, Tome 2, Paris, Éditions Robert Laffont, 2006, p. 437. Dino Buzzati est une des nombreuses influences de Tatiana Trouvé, elle l'explique dans l'entretien mené par Hans Ulrich Obrist : « ce qui m'intéressait dans les architectures était ce qui pouvait les rendre vivantes, ce qui pouvait faire leur centre nerveux ou leur âme. D'où cette nouvelle de Buzzati qui m'a toujours beaucoup passionnée. » « L'image de Pierre » est une nouvelle de science-fiction qui raconte le mystérieux travail d'un groupe d'ingénieurs à la création d'une machine/architecture capable de réaliser des calculs perfectionnés, mais aussi dotée d'une conscience et d'une personnalité. Cette architecture ressemble à un grand bloc de béton à l'intérieur duquel il y a tout un système qui constitue le cerveau, mais aussi l'âme d'un être humain. Certains *Polders* ressemblent de très près à cette architecture.

SUR LE FIL - PRESQUE OU À PEINE



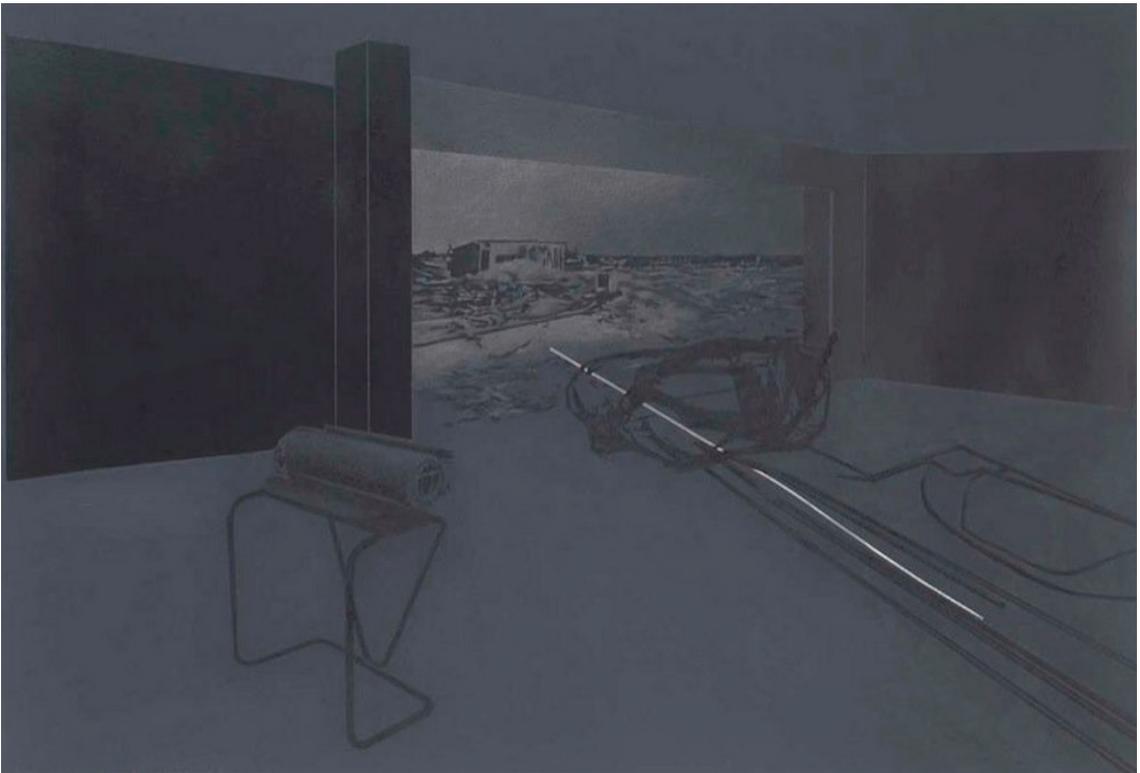
Tatiana Trouvé, Polder, vue de l'exposition *Tunnel Airlines*, Galerie Vallois, Paris, 2002.

 RÉMANENCES : PHÉNOMÈNES DE L'À PEINE

LES *POLDERS* ONT CETTE MANIÈRE D'ÊTRE INCOHÉRENTS COMME L'IMAGE D'UN SOUVENIR OU D'UN RÊVE QUI PERSISTE PRESQUE OU À PEINE DANS LA MÉMOIRE. Le souvenir est marqué par la distance qui le sépare de son référent, de l'événement qui a réellement eu lieu, dans le passé. Le souvenir se loge dans la distance avec le lieu d'origine et dans l'écart temporel. Il est une forme d'empreinte déposée dans notre mémoire — l'événement *frappant* est ainsi fixé. Si les souvenirs traduisent un écart temporel, ceux-ci s'inscrivent également spatialement — « On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut "suspendre" le vol du temps. Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça¹⁷⁵ ». Ainsi notre mémoire retient moins le temps de nos souvenirs que l'espace dans lequel ils se sont inscrits. Les souvenirs sont immobiles, retenus en un espace qui, à lui seul, contient une épaisseur de temps. Les dessins de Tatiana Trouvé dévoilent cette épaisseur de temps dans des espaces du souvenir ou du rêve. Les images de rêves et de souvenirs ont cela en commun : elles sont bien souvent incomplètes, furtives, entre apparition et disparition. Les images du rêve dévoilent les images d'espaces traversés pendant la journée, ou parfois juxtaposent en une seule image plusieurs lieux vécus qui appartiennent à plusieurs temporalités — la maison de notre enfance se retrouve dans la ville dans laquelle désormais nous vivons par exemple. Aussi dans les images du rêve ou du souvenir, ce sont les détails incongrus qui souvent restent. Ce qui reste est bien ce que relève et ce que révèle Tatiana Trouvé avec ses dessins de la série *Remanence*¹⁷⁶. Ces dessins proposent des images d'espaces encore une fois, au seuil. On y est *presque* dehors, mais à *peine* dedans.

175] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 27.

176] Cette série est composée de vingt-deux dessins directement liés à ceux qui appartiennent à une autre série, celle des *Intranquillity*, ils en sont l'écho, mais nous y viendrons plus tard — déjà une persistance.





Tatiana Trouvé, *Sans titre*, de la série *Remanence*, crayon sur papier, mine de plomb, étain, plastique, 82,5 x 119,5 cm, 2008.



Tatiana Trouvé, *Sans titre*, de la série *Remanence*, papier sur toile, pastel, graphite, aluminium, 125 x 210 cm, 2010.

Le mot « rémanence » vient du latin *remanere*, « rester », alors la rémanence est la *persistance* d'un phénomène après la disparition de la cause de ce phénomène. La rémanence est ce qui persiste, ce qui résiste lorsque tout s'est échappé, lorsque tout a disparu, elle est le résidu, un presque rien, l'indice infime et furtif que quelque chose s'est passé. Ce résidu, ce presque rien assure une forme de continuité dans le fragmentaire. Paupières fermées nous continuons à voir pendant quelques millisecondes les couleurs et les contours de ce que nous observions les yeux ouverts. En effet la rémanence visuelle est ce qui arrive par exemple lorsqu'on fixe une image très contrastée pendant plusieurs secondes puis que l'on ferme les yeux, alors l'image restera un moment perceptible *au fond de nos yeux*, c'est ce qu'on appelle la persistance rétinienne. La rémanence est ce qui reste de la lumière une fois celle-ci éteinte. Le philosophe Élie During imagine que ces espaces dessinés par Tatiana Trouvé représentent un atelier dans lequel se trouve la *Lampada annuale* de Boetti, lampe qui ne s'allume qu'une fois par an de manière aléatoire pendant quelques secondes. En effet l'artiste italien Alighiero Boetti est une des influences majeures de Tatiana Trouvé.

« Les jours passent. Les matériaux entrent et sortent ; des œuvres se dessinent et se fabriquent ; on les déplace, on les reprend. Toute la pièce vibre d'une activité fébrile : on scie, on découpe, on soude ; c'est à peine si la poussière a le temps de se déposer. Cette bruyante agitation diurne s'interrompt pourtant chaque soir lorsque les lumières s'éteignent et que s'installe un calme apparent, pour quelques heures à peine, avant la reprise matinale. Alors les objets se regardent en silence dans l'immobilité de la nuit, volumes indistincts enveloppés par la rumeur lointaine de la ville. Nulle âme qui vive. De l'affairement de la journée écoulée ne demeure qu'une espèce de présence résiduelle et inquiète, à la fois tangible et insaisissable, comme si tout l'espace était encore chargé de l'énergie de la veille et ne parvenait à reposer en paix. Au cours de ses nuits, la lampe qui, au fil des semaines, avait fini par se faire oublier,

brusquement se ranime. Elle s'allume ; une vive lumière fend l'obscurité et se projette tout alentour. Quelques instants durant, les formes retrouvent une découpe nette, l'espace regagne son extension et ses limites. L'atelier est ressuscité d'un coup dans tout son détail : murs et fenêtres, palettes, tréteaux, caissons, tuyaux, tout est là comme en plein jour, mais aplati, semblable à l'image que fixerait une photographie au flash. Puis la lampe s'éteint aussi soudainement qu'elle s'était allumée. La scène entière replonge dans la nuit sans profils. Mais quelque chose dans l'intervalle s'est modifié. L'opacité suffocante est muette, sans plan ni surface, sans profondeur ni distance, où s'abolissaient les objets, fait place à une composition de lignes, de seuils et de pans d'ombre. Dans la pénombre certains éléments de la scène semblent continuer à luire comme des lucioles. Leurs formes flottent devant nos yeux¹⁷⁷ ».

Ce texte décrit ainsi l'instant de la rémanence, l'instant pendant lequel nos yeux continuent à percevoir la lueur de la lumière après que celle-ci se soit éteinte. La lumière pendant quelques instants continue d'éclairer, dans nos yeux, cet espace nocturne. La rémanence est un laps, un répit avant la disparition complète.

La série de dessins *Remanence* semble ainsi capter l'instant pendant lequel persiste un fragment de seconde une lumière à peine perceptible, ils sont presque plongés dans le noir. Ces dessins presque noirs sont exécutés à la mine de plomb, au crayon noir sur papier noir avec parfois des ajouts d'étain ou de plastique qui créent des nuances de noir, de gris, de noir brillant et de noir sourd. On distingue dans l'espace dessiné des objets de natures diverses, comme ceux des *Polders* ce sont des lieux entre intérieur et extérieur. Des fils et des tubes souvent plus lumineux que le reste du dessin, sans doute parce que ce sont eux qui conduisent l'électricité, traversent les lieux. Les dessins de Tatiana Trouvé mettent également en jeu le temps de l'observation. Ce temps fait écho au temps sensible de la rémanence, de la persistance rétinienne. En effet, ce sont des dessins « au crayon noir sur

177] Élie During, « Les vitesses de l'ombre. À propos des intermondes de Tatiana Trouvé », in. *Tatiana Trouvé « 4 between 3 and 2 »*, catalogue d'exposition du Centre Pompidou, Paris, 2008.

papier noir, explique l'artiste, où les silhouettes s'effacent et disparaissent dans un espace qui absorbe leurs contours, où les notions d'intérieur et d'extérieur sont plus que jamais indistinctes, apparaissent à tâtons selon la distance et la place que l'on observe — les reflets des crayons et de la mine de plomb laissant furtivement entrevoir des contours, des objets, puis un lieu¹⁷⁸ ». Ces dessins s'observent donc lentement, comme s'il fallait attendre ce laps de temps pendant lequel nos yeux s'habituent à l'obscurité, doucement, comme une lumière s'allumant progressivement. Ces dessins de lieux presque disparus dans le noir sont aussi l'image de souvenirs presque effacés. Les événements passés dans ces lieux se bousculent, se juxtaposent, les éléments de natures différentes s'entrechoquent, et tout autour c'est le vide, on n'y voit plus rien. Les choses sont mal agencées, on ne peut pas reconstituer l'ensemble de la scène, il n'en reste que des bribes, des fragments, qui persistent, là, au fond de la mémoire et qui refont surface à chaque coup d'œil dans un ordre différent.

L'image qui persiste au fond de la mémoire, l'impression qui nous revient est ce que l'on appelle une réminiscence. La réminiscence est en effet le « retour à la conscience d'une image, d'une impression si faibles ou si effacées qu'à peine est-il possible d'en reconnaître les traces¹⁷⁹ ». Rémanence et réminiscence mettent chacune en jeu des temporalités différentes. La rémanence survient juste après, dans l'instant, sur le seuil du phénomène, alors avec ce qui est rémanent nous avons à *peine* quitté le phénomène. La réminiscence quant à elle survient à distance de l'événement, lorsqu'il n'en reste *presque* plus rien dans notre souvenir. Avec ce qui est de l'ordre de la réminiscence, une épaisseur d'autres événements, d'autres espaces et temporalités sont venus, *entre-temps*, effacer, opacifier, par leurs strates accumulées, le souvenir.

Observer le presque ou l'à peine demande du temps, de la répétition, l'adresse du funambule ne s'acquière pas du premier coup. Il faut parfois revenir en arrière, nous l'avons vu, pour remédier

178] Tatiana Trouvé, « L'écho le plus long », *op.cit.*

179] CNRTL, *op.cit.* [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/reminiscence> (page consultée le 20 janvier 2017).

à l'erreur. Agir dans ce qui est *presque ou à peine*, en fonction de ce qui est là ou qui arrive alors que nous le sentons à peine, convoque une temporalité autre, une temporalité de l'*entre-temps* ou du *contretemps*, c'est-à-dire une temporalité qui se déploie dans le retard, le différé ou dans les interstices de notre temps vécu.

Une attention veilleuse

INTRANQUILLITÉS : LES REGARDS INQUIÉTÉS

NOUS VOICI D'EMBLÉE À CONTRETEMPS PUISQUE C'EST APRÈS AVOIR APERÇU L'ÉCHO QUE NOUS EN VENONS ICI À L'ORIGINE AVEC LA SÉRIE DE DESSINS *UNTITLED, FROM THE SÉRIES INTRANQUILLITY*. Ces dessins ont effectivement été produits par Tatiana Trouvé avant ceux de la série *Remanence*, ils en sont comme la vision diurne. Ils sont également directement inspirés du *Livre de l'intranquillité* de l'écrivain, critique littéraire et poète portugais Fernando Pessoa. Nous avons pu le percevoir, très souvent dans son travail, Tatiana Trouvé fait référence à la littérature et à certains auteurs : Italo Calvino, Dino Buzzati, Georges Perec ou ici Fernando Pessoa en font partie¹⁸⁰.

Le mot « intranquillité » ne fait pas partie du lexique de la langue française, mais nous saisissons sans difficulté qu'il renvoie au contraire de la tranquillité, de la quiétude, de ce qui est calme et sans vague. *L'intranquillité* est alors l'inquiétude, l'agitation. Par définition, il s'agit de l'état de ce qui bouge, de ce qui est toujours en mouvement, qui n'a pas d'arrêt ou de repos. Ce mouvement permanent est une nécessité pour garder l'équilibre, nous l'avons vu l'immobilité du funambule est impossible, sinon il tombe.

L'intranquillité n'est donc ni synonyme d'une agitation folle ni d'une angoisse qui paralyse. Elle est le mouvement permanent inquiet et attentif à ce qui l'entoure. *L'intranquillité* est semble-t-il ce qu'ont en commun les dessins de Tatiana Trouvé et le personnage du livre de Fernando Pessoa.

180] Tatiana Trouvé décrit ainsi son rapport à la littérature dans son entretien mené par Hans Ulrich Obrist : « Évidemment il y a des choses en littérature qui m'ont déterminées et qui m'ont formées. Une grande partie de mon travail vient de cette influence-là. J'ai passé par exemple, beaucoup d'années à faire des titres qui étaient destinés à des œuvres qui ne voyaient jamais le jour et qui finalement n'ont existé qu'en tant que titres. Et ce qui m'intéressait était de fabriquer des titres. Les titres faisaient pour moi, déjà partie d'un espace littéraire, ce n'était pas pour moi de simples noms. », *op.cit.*

Fernando Pessoa est un auteur aux personnalités multiples puisqu'il s'est inventé plus d'une soixantaine d'hétéronymes qui démultiplient toutes les facettes de son propre « je » — un premier motif d'*intranquillité* sans doute. Ces principaux personnages sont Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos et Bernardo Soares, l'auteur du *Livre de l'intranquillité*. Ce livre Bernardo Soares, alias Fernando Pessoa, l'a écrit en discontinu pendant vingt-deux ans¹⁸¹, jusqu'à sa mort en 1935. Il est composé de milliers de notes, de pensées, de morceaux de textes épars et écrits sur toutes sortes de supports : des prospectus, des additions de cafés, des bouts de papier ou des enveloppes. Toutes ces notes et morceaux de textes ont été retrouvés après la mort de Fernando Pessoa, dans une malle, au milieu de 25 462 autres poèmes, critiques littéraires, journaux ou histoires policières¹⁸². Au départ, *Le livre de l'intranquillité* n'avait donc rien d'un livre, mais toutes ces notes retrouvées ont fini par être réunies parce qu'elles comportaient, en marge, la mention du « Livro do desassossego¹⁸³ ». *Le livre de l'intranquillité* est donc avant tout un amas de fragments discontinus, sans ordre sans début ni fin, même si certains textes sont effectivement datés.

Le livre de l'intranquillité a été publié la première fois en 1982 en portugais, puis en 1988 en français, ont suivi une seconde puis une troisième édition en français en 1999 et en 2011. À chaque réédition l'ordre ainsi que la succession des fragments sont entièrement révisés. Il s'agit donc d'un livre illimité, infini, inachevé. Les bribes de textes qui le composent impliquent une lecture elle aussi fragmentée. Le lecteur est invité à se promener entre les pages, d'un fragment à l'autre, au milieu

181] D'ailleurs, les dessins de la série *Remanence* sont également au nombre de vingt-deux.

182] L'histoire de la découverte de cette malle est racontée par Sarah Chiche dans *personne(s), d'après Le Livre de l'intranquillité de Fernando Pessoa* : « Pendant des années, le manuscrit du Livre de l'intranquillité a dormi dans une malle où Fernando Pessoa avait entassé quantité de papiers, dans des enveloppes, en liasses ou carrément en vrac, — 25 462 documents au total, dont certains d'entre eux attribués à un certain Bernardo Soares, sans que ni leur date, ni leur succession dans le livre, ni le nombre de ceux qu'il faudrait garder, n'aient été, à ce qu'on sait, déterminé par l'auteur. Seul un titre avait été choisi — *Libro do desassossego*, traduit en français par *Le Livre de l'intranquillité*, ou parfois *Livre de l'inquiétude*. [...] Au fur et à mesure qu'on exhume les documents qu'elle contient — Pessoa écrivait sur tous types de supports : prospectus, additions de cafés, enveloppes, morceaux de papier... — apparaissent des textes qui sont écrits de la main de Pessoa, mais signés par trois de ceux qu'il appelle ses hétéronymes (Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis). Apparaissent ensuite des textes signés Fernando Pessoa — non pas seulement des poèmes, mais aussi des critiques littéraires, des fragments de philosophie esthétique, un journal et même des histoires policières. », Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2013, p. 21-22.

183] Le *desassossego*, en portugais, se caractérise par son instabilité interne, « le desassossego est ce mouvement d'une singularité qui, ne s'attachant à rien, est prête à entrer en devenir », José Gil, *Fernando Pessoa ou La métaphysique des sensations*, Paris, Éditions de la Différence, 1988, p. 24.

des silences et des pauses, entre les morceaux de textes très brefs et ceux qui se déploient plus longuement. *Le livre de l'intranquillité* est mouvant dans sa structure qui n'a pas d'ordre réel ou fixe, et dans ce que renferme le contenu même de ses textes, nous allons le découvrir.

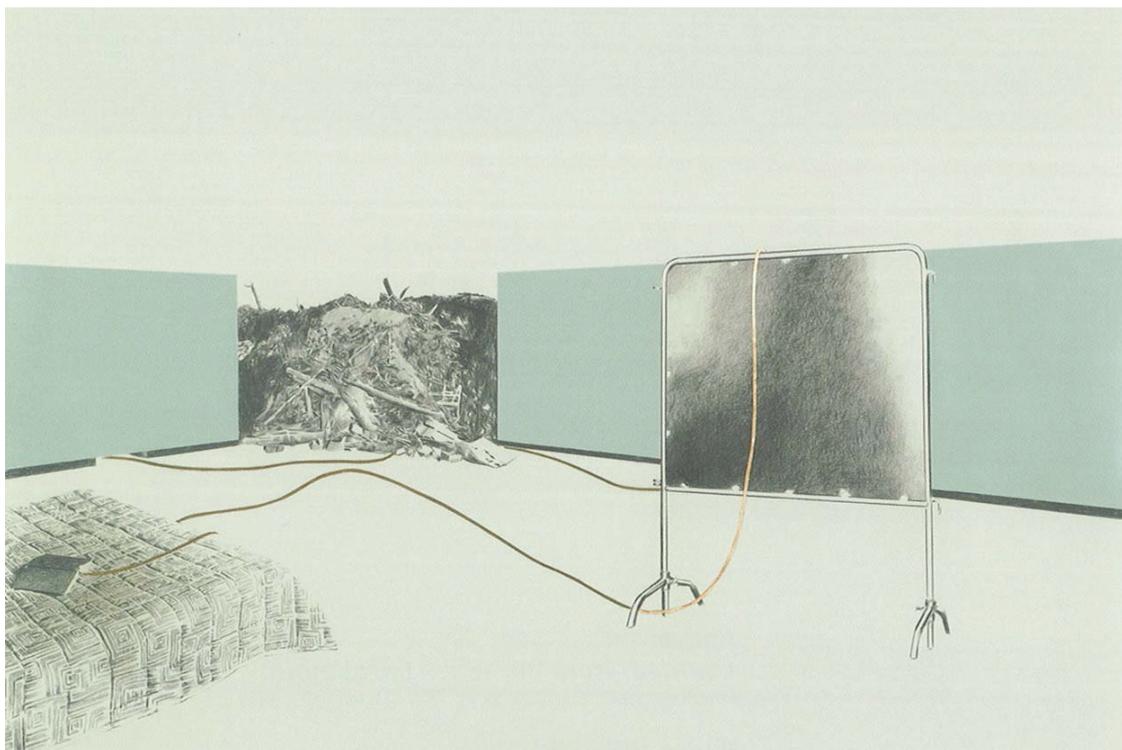
Le livre de l'intranquillité constitue le journal de bord fragmenté de Bernardo Soares, un aide-comptable travaillant dans un bureau d'un magasin de tissus de la rue des Douradores à Lisbonne. Ce personnage, inventé par Fernando Pessoa dans les moindres traits de sa personnalité, rédige toute la journée ce qu'il appelle son « autobiographie sans événements¹⁸⁴ ». Il écrit à propos de la vie quotidienne, la ville, ses couleurs, ses bruits, son atmosphère et collectionne ainsi, par l'écriture donc, l'expression de ses sensations. Bernardo Soares doute de la réalité du monde, c'est probablement également là que se situe son inquiétude, il ne croit qu'en ce qu'il perçoit et ressent de cette réalité — « Ne prenant au sérieux, et considérant que nous ne pouvions tenir pour assurée d'autre réalité que celle de nos sensations, nous y avons cherché refuge en les explorant, telles de vastes terres inconnues ». Bernardo Soares veut « tout sentir de toutes les manières¹⁸⁵ », alors à partir de petits détails perçus il provoque et multiplie les sensations, les retourne dans tous les sens, épuise leurs possibilités. Il cherche à sentir des choses minuscules, à peine perceptibles, de manière extraordinaire.

Ce que nous lisons alors, ce sont, en quelque sorte, les rémanences de ces sensations, ce qui reste à la surface du langage lorsque la sensation a disparu, ou si l'on veut, ce que la sensation a laissé comme empreinte. C'est un peu flou, légèrement flottant, des mots se chevauchent, les images se répètent. Les fragments semblent déployer toutes les multiplicités, toutes les possibilités de sensation de chaque chose. La série *Intranquillity* de Tatiana Trouvé comporte quant à elle un très grand nombre de dessins dans des formats variés, mais toujours horizontaux, pouvant aller de quatre-vingt-trois centimètres à deux cent soixante-dix centimètres de long, comme autant de paysages

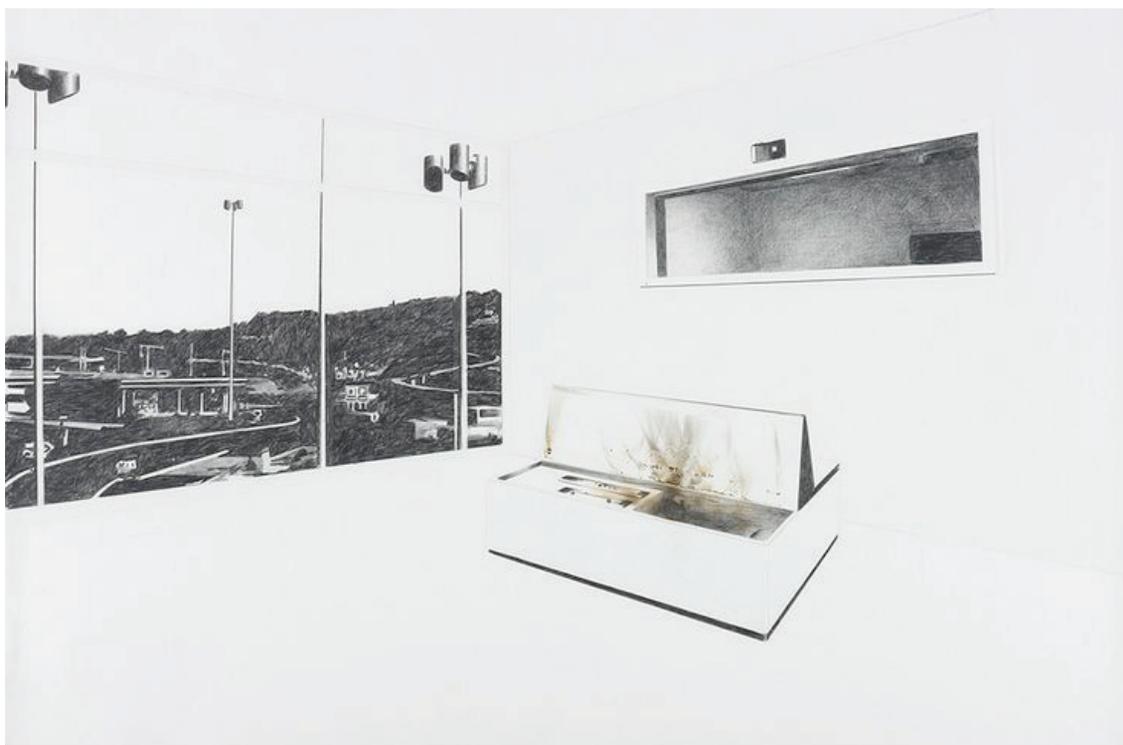
184] Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1999, fragment 12, p. 51.

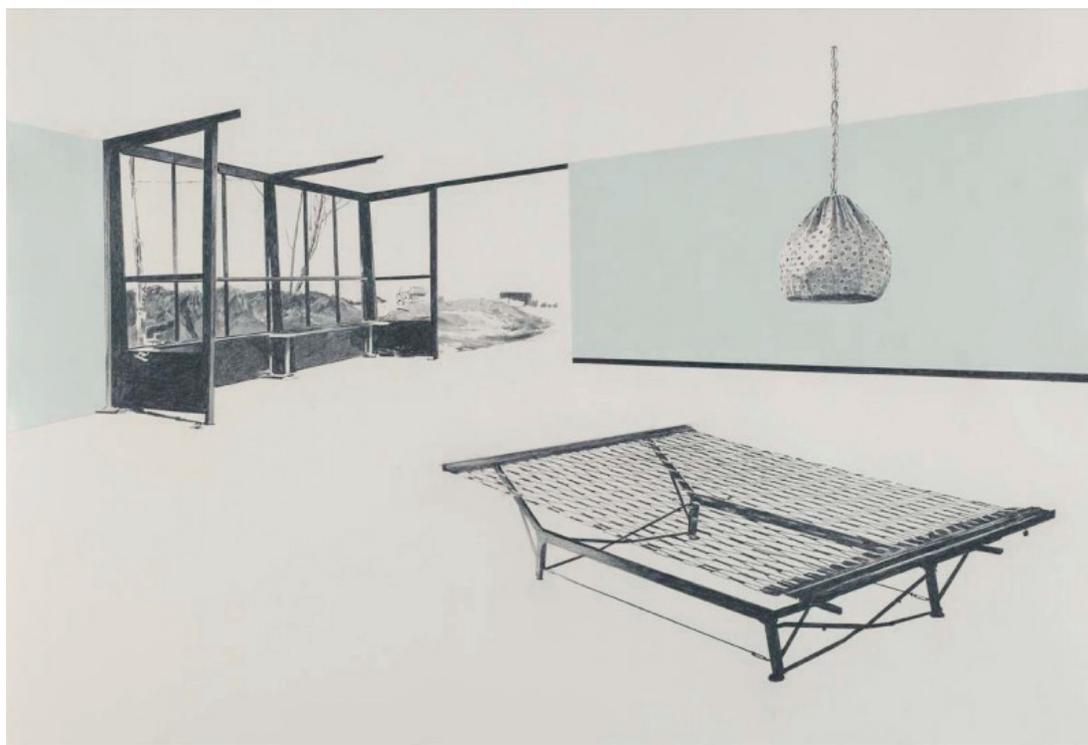
185] *Ibid.*, fragment 131, p. 164.

de sensations de Bernardo Soares. Ce sont des dessins réalisés au crayon sur papier, parfois marouflés sur de la toile. Elle y colle éventuellement des matériaux comme du plastique, des fils de cuivre ou du liège, si bien que certains dessins mesurent jusqu'à cinq centimètres d'épaisseur. Elle utilise également parfois la pyrogravure pour brûler certaines parties du dessin, fait par ailleurs de lignes, d'ombres et d'aplats de couleurs pastel, grisées ou sépia. Ce sont des dessins qui semblent inachevés parce que les lignes y sont à la fois continues et interrompues, indécises et flottantes, mais pourtant précisément tracées.



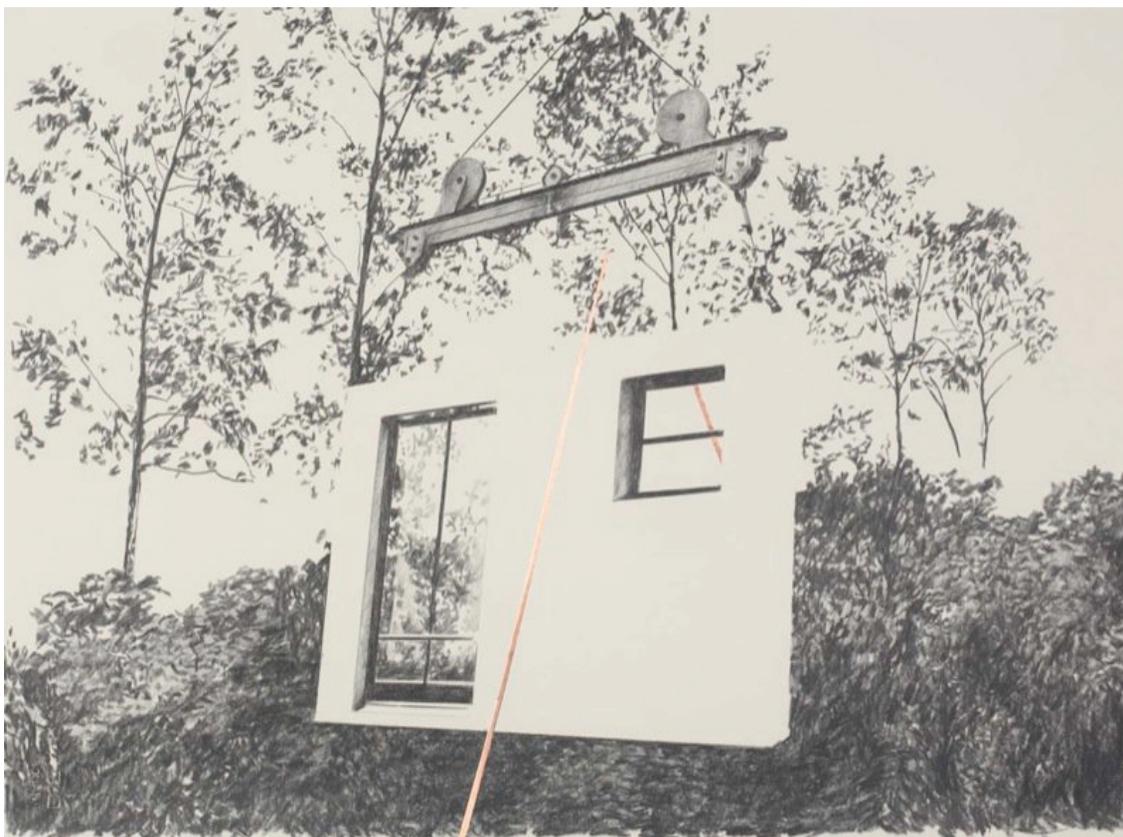
Tatiana Trouvé, *Sans titre*, issue de la série *Intranquillity*, crayon sur papier, cuivre, 76 x 113 cm, 2007.





À gauche : Tatiana Trouvé, *Sans titre*, issu de la série *Intranquillity*, crayon sur papier, brûlures, plastique, 76 x 112 cm, 2007.

À droite : *Sans titre*, issu de la série *Intranquillity*, crayon sur papier, plastique, 82,5 x 119,5 cm, 2007.



Tatiana Trouvé, *Sans titre*, issu de la série *Intranquillity*, crayon sur papier, cuivre, 63 x 83,5 cm, 2008.

Le travail plastique de Tatiana Trouvé se situe bien *entre*, aux seuils, dans le *presque* apparu et *l'à peine* disparu. C'est cette vibration interne, cette tension, cet équilibre instable qui empêche le repos, qui maintient l'inquiétude et donc l'attention de chaque instant.

Les dessins de la série *Intranquillity* dévoilent des fragments de réalités disjoints, discontinus et inachevés et laissent apparaître çà et là les objets et matériaux récurrents dans le travail de l'artiste — du mobilier d'appartement ou de bureau, des éléments de chantier, des fils et tubes métalliques, etc. Ce sont des habitats ouverts sur l'extérieur, ou bien des espaces extérieurs arrachant un fragment d'intérieur. Ce sont des espaces dans lesquels on ne vit pas, oscillant, comme les *Polders*, entre la ruine et le chantier — entre la construction, l'apparition de quelque chose et sa destruction, son enfouissement.

On peut observer ces dessins comme les images de souvenirs qui se forment difficilement, qui ne sont plus tout à fait clairs, qui se comportent donc comme des réminiscences. Peut-être que ce sont les sensations de Fernando Pessoa dans sa chambre de la rue des Douradores, au-dessus du bureau qu'il occupe en tant qu'aide-comptable, qui sont dessinées. De la même manière que les fragments de sensations de Fernando Pessoa, les dessins de Tatiana Trouvé ressassent l'image d'un même lieu avec de légères variations. Les dessins de Tatiana Trouvé se ressemblent sans être jamais les mêmes, comme les fragments de Fernando Pessoa se répètent avec d'infimes variations. Ainsi, les mêmes mots sont employés et les mêmes lignes sont tracées. Chaque ligne et chaque mot sont comme l'écho ou la trace d'un autre.

Les pièces de ces scènes dessinées sont toujours trop spacieuses pour le mobilier qui les occupe, l'espace semble y être distendu, vu à travers une lentille déformante. On remarque également que l'extérieur, la nature ou la ville apparaissent par de très grandes ouvertures vitrées, voire par un mur manquant. Et puis, il y a ces fils de cuivre et ces tubes métalliques qui constituent également les espaces des *Polders* et qui semblent parfois faire

exploser les appareils électriques. Le cuivre est effectivement une matière très conductrice, de par ses propriétés physiques, qui sert au transport de l'électricité. Ici, dans les espaces dessinés de Tatiana Trouvé, il semble qu'il y ait eu une surcharge — surcharge des sensations de Bernardo Soares, surcharge de ses influx nerveux. Les objets des dessins — lits, panneaux, table à repasser, souche d'arbre, lampes, rocher, chaises — sont posés là, sur la surface des images, sans l'ombre d'eux-mêmes ils sont flottants, comme si à la seconde d'après ou à la seconde d'avant ils n'étaient pas là. Ces images apparaissent comme des photographies surexposées, brûlées par une lumière trop vive (au contraire des dessins *Remanence* atténués par la pénombre). Ces images semblent être restées trop longtemps dans leur boîte noire, une fois révélée il n'en reste déjà presque plus rien. Alors ce qui apparaît à la surface de l'image n'est que la trace d'une impression, que l'image d'une sensation et son impermanence est constitutive du voyage immobile de Bernardo Soares.

«Ce que je confie n'a pas d'importance, car rien n'a d'importance. Je fais des paysages de ce que j'éprouve. Je m'offre des vacances par mes sensations [...].

Je me déroule comme un écheveau multicolore, ou bien je fais de moi-même un de ces jeux de ficelle que les enfants tissent, sur leurs doigts écartés et qu'ils se passent de mains en mains. Je prends soin seulement que le pouce ne lâche pas le brin qui lui revient. Puis je tourne mes mains, et une nouvelle figure apparaît¹⁸⁶».

De page en page, se déploient ainsi les sensations de Bernardo Soares, toujours tissées du même fil — elles sont une variation sans fin. Alors, il semble se perdre dans ces sensations, dans ces figures à l'infini, dans cet écheveau qui n'en finit pas de se dérouler. Dans cet écheveau il se perd, se fuit, et cela semble être un vertige.

« Je n'ai jamais rien fait que rêver. Cela et cela seulement, a toujours été le sens de ma vie. Je n'ai jamais eu d'autre souci véritable que celui de ma vie intérieure. Les plus grands chagrins de mon existence se sont estompés dès lors que j'ai pu, ouvrant la fenêtre qui donne sur moi-même, m'oublier en contemplant son perpétuel mouvement.

Je n'ai jamais voulu être autre chose qu'un rêveur. Si l'on me parlait de vivre, j'écoutais à peine. J'ai toujours appartenu à ce qui n'est pas là où je me trouve, et à ce que je n'ai jamais pu être. [...] Je n'ai jamais aimé que rien. Je n'ai jamais souhaité que ce que je ne pouvais pas même imaginer. Je n'ai jamais demandé à la vie que de m'effleurer, sans que je la sente passer. [...]»¹⁸⁷ »

Les images de cette rêverie produite par Tatiana Trouvé sont aussi claires qu'un souvenir mal fixé dans la mémoire. Elles sont à la fois elliptiques, parce qu'il manque forcément quelque chose dans ces pièces trop vides ; elles sont fictives, on n'a jamais vu des débris, comme ramenés d'un raz-de-marée, s'introduire par la fenêtre d'une chambre. Mais elles sont également détaillées en certains de ses endroits. En effet, certains éléments le sont très précisément. Cela est sans doute dû au fait que la mémoire sélectionne ses souvenirs avec beaucoup de minutie.

À propos de cette mémoire et de la rêverie, Gaston Bachelard dans *La dialectique de la durée*, explique : « La mémoire ne se réalise pas d'elle-même, par une poussée intime. Il faut la distinguer de la rêverie précisément parce que la mémoire possède une structure temporelle qui manque à la rêverie. L'image de la rêverie est gratuite. Elle n'est pas un souvenir pur parce qu'elle est un souvenir incomplet, non daté¹⁸⁸ ». Les *intranquillités* de Tatiana Trouvé et de Fernando Pessoa sont ainsi, incomplètes et non datées. Elles possèdent une structure temporelle qui fait écart, qui est en décalage avec le présent, on y est toujours en retard ou en avance. C'est dans cette structure temporelle particulière entre le souvenir et la rêverie, à contretemps ou *entre-temps*, que nous apercevons une possibilité d'opérer, d'agir *entre*, autrement.

187] *Ibid.*, fragment 92, p. 127.

188] Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, *op.cit.*, p. 51.

Le fonctionnement de la mémoire, sa structure temporelle, telle qu'elle est envisagée par Gaston Bachelard, a quelque chose en commun avec la manière de vivre de Bernardo Soares. En effet la mémoire semble agir comme à contretemps, c'est-à-dire que nous nous souvenons des choses qui sont précédées d'un vide, d'une attente par exemple, ou d'un moment d'inaction. Ce vide, cet espacement est un conducteur, il permet la circulation, le passage. Le souvenir d'une chose se préparerait alors avant même que cette chose ne soit arrivée et sa fixation dans la mémoire en serait la condition. Il faut des espaces libres et disponibles pour construire des souvenirs. « Avant de s'occuper de la conservation des souvenirs, il faut étudier leur fixation car ils se conservent dans le cadre même où ils se fixent, comme des totalités plus ou moins rationnelles. [...] Il faut que la réflexion construise du temps autour d'un événement au moment même où l'événement se produit pour qu'on retrouve cet événement dans le souvenir du temps disparu. [...] En étudiant les conditions temporelles de la fixation des souvenirs, on verrait aussi la puissance de mémorisation d'un événement attendu et désiré. Il semble que l'attente fasse le vide en nous, qu'elle prépare la reprise de l'être, qu'elle aide à comprendre le destin ; bref, l'attente fabrique des cadres temporels pour recevoir les souvenirs¹⁸⁹ ». Ainsi la mémoire « pratique l'enjambement temporel de l'action différée¹⁹⁰ ». Ce contretemps, cet attachement de la mémoire par l'avant et pour l'après correspond au fonctionnement temporel de Bernardo Soares. Il n'est jamais *présent*, toujours en fuite en avant ou plongé dans un souvenir qui n'existe pas encore. Il raconte par exemple dans un de ses fragments :

« Le patron Vasquès. Je me souviens déjà de lui au futur, avec le regret que, je le sais d'avance, j'éprouverai alors. Je vivrais paisiblement dans une petite maison située aux environs d'un endroit quelconque, jouissant d'un repos où je ne réaliserai pas l'œuvre que je ne réalise pas non plus aujourd'hui, et je me chercherai, pour continuer à ne pas réaliser, des excuses différentes de celles grâce auxquelles je me dérobe aujourd'hui¹⁹¹ ».

189] *Ibid.*, p. 47.

190] *Ibid.*, p. 45.

191] Fernando Pessoa, *op.cit.*, fragment 8, p. 48.

Bernardo Soares est toujours en attente ou en retard, à contretemps par rapport aux rythmes du monde qui forment les saisons, les jours, les heures. Ces fragments révèlent une forme d'impatience ou d'attente sans cesse déçue. Toujours en avance ou à rebours, Bernardo Soares évolue en marge, dans l'écart. Il semble qu'il y est toujours un espacement entre son environnement, ce qu'il s'y passe, et ses pensées. Cette fabrique de l'espacement est à l'image du contretemps avec lequel se forment nos souvenirs et se construit notre mémoire. Les vides et les intervalles entre les événements sont les respirations nécessaires à cette mémoire. À ce titre il nous semble nécessaire d'accorder autant d'importance à la pensée de l'espacement, aux temps sans événements, qu'aux événements eux-mêmes. Ces temps modifient notre attention et ménagent un espace ou une distance entre les instants qui préparent la construction et la conservation des événements.

L'ATTENTE ET L'ATTENTION

« RIEN NE SE PASSE COMME ON L'AVAIT PRÉVU ; L'ÉVÉNEMENT VIENT DONC À LA FOIS SATISFAIRE ET DÉCEVOIR NOTRE ATTENTE [...]. TOUS CEUX QUI SAVENT JOUIR DE L'ATTENTE MÊME ANXIEUSE RECONNAÎTRONT AVEC QUEL ART ELLE FAIT DU PITTORISQUE, DU POÉTIQUE, DU DRAMATIQUE. ELLE FAIT DE L'IMPRÉVU AVEC LE PRÉVU. ENIVRANTE JOIE DU RENDEZ-VOUS ! IL SUFFIT D'AIMER ASSEZ, DE CRAINDRE TOUT, D'ATTENDRE DANS LA PLUS FOLLE DES INQUIÉTUDES, POUR QUE CELLE QUI TARDE APPARAISSE SOUDAIN PLUS BELLE, PLUS CERTAINE, PLUS AIMANTE¹⁹² ».

L'attente est par définition le fait de « rester en un lieu ». Dans l'attente, l'attention est *fixée* « sur quelqu'un ou quelque chose qui doit venir ou survenir¹⁹³ ». L'attente nous *tend* donc vers ce qui n'est pas là, vers ce qui ne fait pas partie, pas encore en tout cas, de notre environnement ; que cela soit un événement, une personne, un objet, etc. L'attente semble donc se jouer dans une certaine immobilité du corps, mais tension de l'esprit et des sens. Le regard en particulier doit être particulièrement mobile et inquieté dans l'attente.

L'attention quant à elle est une « tension de l'esprit vers un objet à l'exclusion de tout autre¹⁹⁴ ». Dans l'attente cette attention est donc tout entière dirigée vers ce qui n'est pas encore, ce qui arrivera. L'attention est une intention, un effort vers un but. Alors, l'attention est faite d'intensités, c'est-à-dire de variations, de degrés. Nous ne pouvons pas maintenir une attention égale tout le long du visionnage d'un film, de l'écoute d'une conférence ou de la lecture d'un livre. L'attention est faite pour se reprendre, pour se ressaisir. « L'attention a le besoin et le pouvoir de se reprendre, elle est par essence tout entière dans ses reprises. L'attention aussi est une série de commencements, elle est faite de renaissances de l'esprit qui revient à la

192] Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, *op.cit.*, p. 47-48.

193] CNRTL, *op.cit.* [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/attendre> (page consultée le 27 juin 2017).

194] CNRTL, *op.cit.* [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/attention> (page consultée le 27 juin 2017).

conscience quand le temps marque des instants¹⁹⁵ ». L'attention est donc une reprise et un ressaisissement¹⁹⁶. Il s'agit lorsqu'on parle de reprise de saisir à nouveau quelque chose que l'on avait égaré, perdu — le fil d'une histoire ou d'une discussion par exemple. Notre attention est ainsi fluctuante d'une part, en fonction de notre intérêt pour l'histoire que l'on est en train de nous conter, ou bien de cette discussion que nous écoutons ou à laquelle nous prenons part par exemple. D'autre part, en fonction du fil de cette histoire ou de cette discussion. Notre attention sera changeante, fluctuante si l'histoire est bien tissée, bien ficelée, ou bien au contraire si elle a besoin de reprises, d'être reprise. Le trou, l'accroc dans le tissage est le dessaisissement qui permet le ressaisissement.

Lorsque l'on attend, c'est l'intensité de notre impatience qui semble en jeu. En posture d'attente, nous sommes immobilisés par ce qui n'est pas encore là, coupés du cours de nos activités par ce « pas encore », ce manque, cette absence, ce quelque chose qui n'existe pour l'instant que dans notre esprit. Alors, lorsque l'attente se prolonge, l'ennui survient.

Le temps pendant lequel nous attendons est un temps que nous considérons souvent comme perdu. L'attente est le temps de trop qui vient à nous manquer : « Dans l'attente, le temps qui lui permet d'attendre se perd pour mieux répondre à l'attente. L'attente qui a lieu dans le temps ouvre le temps à l'absence de temps où il n'y a pas lieu d'attendre. C'est l'absence de temps qui le laisse attendre. C'est le temps qui lui donne quelque chose à attendre¹⁹⁷ ». L'attente c'est également ce qui nous suspend au présent. Ce qui se déroule à l'instant n'a que peu d'importance puisque nous sommes déjà tout entiers tendus, à l'exclusion de toute autre chose, vers ce qui sera, vers le dénouement de notre attente. Ce qui se déroule à l'instant n'a alors de l'importance et ne *retient* notre attention seulement s'il fonde un indice

195] Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, *op.cit.*, p. 36.

196] La reprise désigne à la fois le ressaisissement et l'action de repriser, de raccommoder un tissu déchiré ou troué. Cette action « consiste à faire passer et repasser des fils à l'endroit endommagé de manière à la reconstituer », définition du CNRTL, *op.cit.* [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/reprise> (page consultée le 16 août 2017). Ce double sens de la reprise permet de penser la valeur du manque, du vide, qui permet le ressaisissement, le ressaut de l'attention. Sans cette trouée, il n'y a pas de reprise.

197] Maurice Blanchot, *L'attente, l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962, p. 75.

quant à l'imminence ou non de la chose attendue. Les indices sont ces petits signes qu'il faut déceler, et qui ensemble constituent une preuve, qui ensemble finissent par faire sens. Or c'est en étant particulièrement attentif aux moindres événements, mouvements, déplacements, bruits, etc. que l'on peut déceler des indices. Alors l'attente ne nous rend-elle pas attentifs à ce qui arrive aux seuils de nos perceptions sensibles ? On y entend le petit bruit du jeu de clés qui tinte doucement près de la porte d'entrée. L'attente nous rend en effet peut être disponible à autre chose qu'à ce qui se situe sous nos yeux, disponible à ce qui n'est pas encore, ce qui est imperceptible, ce qui est aux bords, pas encore manifeste, mais prêt à survenir. L'attente est une forme d'*entre-temps* qui se vit dans un entre-lieu, un entre-deux, une zone temporaire — dans une salle d'attente, un couloir, un hall d'aéroport, sur un quai de gare, aux frontières ou au téléphone accompagné d'une petite musique qui semble vouloir se répéter sans fin et qui joue avec notre impatiente attente. Ce qui est attendu est à une certaine distance spatiale qui implique un certain temps, celui nécessaire au parcours de cette distance. Cette distance, cette épaisseur, cet intervalle qui nous éloigne ou nous rapproche de ce qui est attendu est ce qui apparaît dans les dessins de Tatiana Trouvé et les mots de Fernando Pessoa, ceux-ci interviennent dans une zone intermédiaire, entre-deux lieux, entre-deux temps. Ils tracent les mots et les lignes du parcours qu'effectue notre pensée dans ces postures de tension de l'esprit vers. Ils les cartographient et donnent l'image de leurs multiples dimensions faites de coupures, lignes, surfaces, reprises, répliques.

Dans un environnement où les flux d'images, d'informations, de bruits sont constants, l'attente, dans sa recherche d'indices, semble exercer notre capacité d'attention, notre capacité à poursuivre un but et à orienter notre attention pour y parvenir. À propos de l'orientation de notre attention, Matthew B. Crawford, dans son ouvrage *Contact*, explique que notre environnement fait de ces multitudes de stimulations visuelles, auditives, olfactives nous interpelle, nous interrompt et détourne notre attention de

ce vers quoi elle était initialement dirigée — « L'introduction d'un élément de nouveauté dans le champ de la vision entraîne ce que les psychologues de la cognition appellent une réaction d'orientation (soit une adaptation évolutive cruciale dans un monde de prédateurs) : l'animal tourne aussitôt le visage et les yeux vers cette nouvelle entité¹⁹⁸ ». Rien de plus normal donc, notre attention est faite pour être dessaisie de ses intentions, elle garde naturellement un œil sur ce qu'il se passe autour pour éventuellement modifier son intention première — il ne s'agit pas de foncer tête baissée. Cependant, selon Matthew B. Crawford, aujourd'hui notre attention est devenue une ressource qui tend à être exploitée économiquement et politiquement. Cette exploitation use notre attention, l'affaiblit. Ainsi poursuit-il, « Si nous ne sommes pas capables de maîtriser l'orientation de notre attention, nous sommes à la merci de ceux qui souhaite l'orienter en fonction de leurs intérêts¹⁹⁹ ». L'hypothèse de Matthew B. Crawford consiste à penser que certains gestes, le développement de compétences pratiques, telles que la cuisine ou la menuiserie par exemple, permettent de protéger cette attention, de la conserver et d'instaurer ce qu'il appelle des « écologies de l'attention » : « Dans une telle écologie mentale, la perception d'un praticien compétent "s'accorde" avec les caractéristiques de l'environnement qui s'avèrent pertinents pour une action efficace ; l'information superflue est neutralisée et les lignes d'actions non pertinentes sont éliminées. Par conséquent le choix est simplifié, et l'action acquiert un certain élan et s'affranchit des obstacles²⁰⁰ ». Il s'agit donc de diriger notre attention vers notre environnement et ce qui le constitue pour que celui-ci soit au service de ce que nous sommes en train de faire et pour que la disposition des outils, des instruments dans l'espace

198] Matthew B. Crawford, *Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver*, Paris, Éditions La Découverte, 2016, p. 18.

199] *Ibid.*, p. 28.

200] *Ibid.*, p. 38. Yves Citton dans son essai *Pour une écologie de l'attention*, propose également sa vision de ce qu'est, de ce que devient et de ce que nous pourrions faire de notre attention dans une relation à l'autre et avec notre environnement : « Elle [l'attention] constitue le médiateur essentiel en charge d'assurer ma relation à l'environnement qui alimente ma survie : un être ne peut persister dans l'existence que dans la mesure où il parvient à "faire attention" à ce dont dépend la reproduction de forme de vie. Il doit "veiller à" (to attend to, beachten) ce qui lui permet de vivre, il doit s'en soucier pour pouvoir en prendre soin (care). C'est une véritable activité — préalable de toute forme d'action ultérieure — que de faire attention : cela implique de tisser ses observations et ses gestes en respectant le degré de tension propre à entretenir des relations soutenables avec notre milieu. » Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Les Éditions du Seuil, 2014, p. 45-46.

ou l'utilisation de gabarits par exemple permettent de décharger notre attention afin de la préserver. La pratique permettrait donc d'établir des stratégies, des procédures de gestes adaptées à ce qui nous entoure et ainsi d'exercer notre attention à cet environnement. Cette attention exercée, si elle est une ressource exploitable est aussi une forme de pouvoir discret. Notre attention est une capacité au caractère fragile et instable qui nécessite des coupures pour pouvoir se reprendre. C'est pour cela qu'existe la pause dans toute activité : au travail, entre deux parties d'un jeu, à l'entracte d'un spectacle. Sans ces coupures, ces arrêts, notre attention, notre audition ou notre vision atteignent leurs limites. Or, aujourd'hui pour nos sens le temps mort est un temps rare. Il n'est pas courant de trouver un lieu sans sollicitations visuelles ou auditives par exemple, et lorsque cela se présente il semble que pour beaucoup nous ne le supportions pas, trop habitués aux flux permanents, puisqu'immédiatement nous dégainons téléphone portable, écouteurs, journal ou livre. Les silences, les vides, les errements, les lacunes n'ont que peu de place.

Certaines pratiques, certains gestes, comme ceux de Tatiana Trouvé ou de Fernando Pessoa semblent donner forme à ces espacements. Ils nous offrent par leurs visions, leurs perspectives, un monde inédit qui ressemble étrangement au nôtre, à celui dans lequel nous vivons, mais dans lequel une *trouée*, la possibilité d'une *reprise* a été faite.

 LA VEILLE : UNE VIGILANCE AU MOINDRE

« L'HORLOGE QUI SE TROUVE LÀ-BAS, AU FOND DE LA MAISON DÉSERTE — CAR TOUT LE MONDE DORT —, LAISSE TOMBER LENTEMENT CETTE QUADRUPLE NOTE CLAIRE QUI SONNE QUATRE HEURES LORSQU'IL FAIT NUIT. JE N'AI PAS ENCORE DORMI ET N'ESPÈRE PLUS LE FAIRE. [...] JE N'ARRIVE PLUS À PENSER TELLEMENT J'AI SOMMEIL ; ET JE N'ARRIVE PLUS À SENTIR, TANT LE SOMMEIL ME FUIT. [...] PARFOIS MON ESPRIT S'AMOLLIT, ALORS DES DÉTAILS INFORMES DE MA VIE QUOTIDIENNE AFFLEURENT À LA SURFACE NUE DE MA CONSCIENCE, ET ME VOILÀ REMPLISSANT DES COLONNES DE CHIFFRES, À FLEUR D'EAU DE L'IMPOSSIBILITÉ DE DORMIR. [...] MES YEUX NE SONT PAS COMPLÈTEMENT FERMÉS. MA VISION INDISTINCTE EST OURLÉE D'UNE LUEUR QUI ME VIENT DE LOIN ; C'EST CELLE DES RÉVÈRBÈRES ALLUMÉS TOUT EN BAS, AUX CONFINES DÉSERTS DE LA RUE²⁰¹ ».

La lumière de la rue nocturne, comme dans les dessins de Tatiana Trouvé, s'invite ici à l'intérieur de la chambre, vient éveiller, réveiller de vagues images. Les réverbères montent haut dans le ciel jusqu'à atteindre l'immense ouverture vitrée de l'habitat. Bernardo Soares décrit son insomnie, son impossibilité de fermer l'œil, toujours à demi ouvert, laissant ainsi la lumière du dehors illuminer ses songes. Il décrit son refus de repos et les images que sa conscience produit dans ces demi-sommeils. Son insomnie semble être due à l'absence de mouvement, à la stagnation de son corps, à cette inertie silencieuse et nocturne inacceptable. Elle semble être liée à cette nuit pendant laquelle on se retourne sur soi-même lorsque l'incident de la journée, le problème qui nous semblait minime le jour, grandit et s'intensifie au fur et à mesure que la nuit s'épaissit autour de nous. Ce qui était là pour distraire notre attention, pour l'occuper le jour, a disparu. Ce sont ces états limites, ceux au seuil du sommeil ou du réveil, ceux à l'extrême limite de la fatigue, qui changent nos perceptions des formes, des couleurs, des sons ou des odeurs et qui les accentuent. C'est dans ces

201 | Fernando Pessoa, *op.cit.*, fragment 31, p. 64.

états limites que le moindre rayon lumineux frappe la vue. Aux bords du jour et de la nuit, dans ces demi-sommeils, lorsqu'on veille, dans les états au bord du réveil ou de l'endormissement, aux bords de nos paupières, lorsqu'on aperçoit encore la lumière de la chambre à travers celles-ci, notre conscience est flottante. Entre le sommeil et l'éveil, nous oscillons et nos pensées avec. Immaîtrisables, elles nous entraînent, nous font dériver, n'arrivent plus à se fixer en aucun lieu, c'est le sommeil qui arrive, nous sommes au bord du rêve. Pourtant nous restons aux aguets, encore un peu vigilants, et si dans cette dérivation de la pensée elles atteignent malgré nous un endroit de tracas, d'*intranquillité*, alors, instantanément, nous remontons à la surface, comme en sursaut, comme dans une reprise de respiration. Dans ce sursaut d'éveil, nous voilà remontés à la réalité du jour et à ce qui demain, nous empêchera à nouveau le repos. Nous tombons, nous plongeons dans le sommeil, lentement, par paliers, mais nous remontons à la surface bien plus brusquement, d'un seul coup lorsque notre conscience, en veille, nous surprend. Dans cette rêverie passive, au bord du sommeil, des images instantanées nous réveillent, ce sont ces impulsions qui maintiennent « le dormeur éveillé, le rêveur lucide » à flot. La veille est l'état de celui qui ne dort pas, le veilleur est celui qui se prive de sommeil et qui finit par en manquer, le veilleur est celui qui *sur-veille*, inquiet, il est *vigilant*²⁰², il garde la nuit.

Mais être en veille, c'est aussi être ni endormi ni réveillé, juste une petite diode rouge subsiste dans la nuit. Dans un ouvrage consacré au sommeil du point de vue de la philosophie, Jean-Luc Nancy se penche sur ces états de la nuit, sur le sommeil et sur la veille — « Qui renonce à la vigilance renonce à l'attention et à l'intention, à toute espèce de tension et d'attente ; il entre dans la déliaison des projets et des idées, des anticipations et des calculs. C'est cette déliaison que rassemble — en mode réel ou symbolique — la chute dans le sommeil²⁰³ ». Alors la vigilance, la veille entre l'éveil et

202] Le mot « veille » vient du latin classique *vigilia* « insomnie ; garde de nuit ; faction de nuit » dérivé de *vigil* « éveillé, vigilant, attentif », CNRTL, *op.cit.* [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/etymologie/veille> (page consultée le 17 juillet 2017).

203] Jean-Luc Nancy, *Tombe de sommeil*, Paris, Galilée, 2007, p. 14.

le sommeil procède d'une attention et d'une tension. La veille se situe dans cet état, entre songe et pensée du « dormeur éveillé, du rêveur lucide ». Ce dormeur éveillé, décrit par Gaston Bachelard à la fois dans une « causerie » prononcée en 1954 et dans *La poétique de la rêverie*, est celui chez qui le jour et la nuit ne s'opposent pas, celui qui a la conscience de songer — « Sans doute, il est des nuits moins noires où notre être du jour vit encore assez pour trafiquer avec nos souvenirs²⁰⁴ ». La conscience diurne du rêveur, nous dit encore Gaston Bachelard, est maintenue dans sa rêverie imaginative qui prépare des forces et des pensées — « Avant la pensée, il y a le songe, avant les idées claires et stables, il y a les images qui brillent et qui passent²⁰⁵ », dit-il. Ainsi l'imagination préparerait la pensée. « la rêverie est une activité onirique dans laquelle une lueur de conscience subsiste. Le rêveur de rêverie est présent à sa rêverie²⁰⁶ ». Le rêveur devient à ce titre le *veilleur*, celui qui reste vigilant. « Seule la veille peut laisser place au sommeil, et la vigilance gardée procède d'un sommeil refusé, d'une somnolence refusée. La sentinelle doit lutter contre le sommeil²⁰⁷ ». La veille est cet état entre, cet état qui soulève, qui ménage entre notre éveil diurne et notre sommeil nocturne, un espace qui *pré-forme* des idées nouvelles, des pensées autres qui ne sont pas le seul souvenir d'autres pensées.

204] Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, p. 124.

205] Gaston Bachelard, « Dormeurs éveillés : l'image et l'imagination avant l'idée », Causerie diffusée le 5 juin 2016 sur France Culture dans l'émission « Les nuits de France Culture », diffusée pour la première fois le 19 janvier 1954 à l'antenne de Paris Inter.

206] Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, *op.cit.*, p. 129.

207] Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 13.

« Le cogito du rêveur est moins vif que le cogito du penseur. Le cogito du rêveur est moins sûr que le cogito du philosophe. L'être du rêveur est un être diffus. Mais, en revanche, cet être diffus est l'être d'une diffusion. Il échappe à la ponctualisation du *hic* et du *nunc*. L'être du rêveur envahit ce qui le touche, diffuse dans le monde. Grâce aux ombres, la région intermédiaire qui sépare l'homme et le monde est une région pleine, et d'une plénitude à la densité légère. [...] Il semble que dans le monde intermédiaire où se mêlent rêverie et réalité, il se réalise une plasticité de l'homme et de son monde sans qu'on n'ait jamais besoin de savoir où est le principe de cette double malléabilité²⁰⁸ ».

Celui qui veille en rêvant est dispersé, mais c'est dans cette dispersion qu'intervient sa potentialité. Dans sa dispersion, son errance de la pensée il se trouve dans des lieux entre-deux, il les explore et donne forme aux mouvements permanents de leurs images. Soulever de l'espace entre les parties visibles, pour y entrevoir une contrepartie, est l'activité créatrice du dormeur éveillé — il se met en mouvement pour apercevoir des lucioles, des contre-pouvoirs lorsqu'il a la conscience de rêver.

La luciole est cet insecte à la petite lumière persistante, résistante que l'écrivain, scénariste et metteur en scène italien Pier Paolo Pasolini a vu disparaître, mais que Georges Didi-Huberman veut continuer de voir briller — « Les lucioles, dit-il, n'ont disparu qu'à la vue de ceux qui ne sont plus à la bonne place pour les voir émettre leurs signaux lumineux²⁰⁹ ». Nous nous interrogeons : est-ce qu'on ne se trouve pas à la bonne place, ou est-ce que les petites lumières disparaissent derrière les grandes ? Ou bien encore est-ce que les fabricateurs, les créateurs de petites lumières ont disparu comme semblait le penser Pasolini ? Les lucioles, explique Georges Didi-Huberman sont le contre-pouvoir, la contrepartie, le contrechamp, ce qui se situe donc aux bords, dans les interstices et qui d'emblée est moins visible, lisible que ce qui est au centre de la scène, que ce qui se joue au grand jour. La luciole ne montre sa petite lumière que lorsqu'il fait nuit, il faut donc être vigilant, veiller pour l'apercevoir.

208] Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, op.cit., p. 144-145.

209] Georges Didi-Huberman, *La survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 39.

Si les lucioles, les dormeurs éveillés, les *contre* —, n'ont pas disparu, leur invisibilité parfois, n'est-elle pas due à notre manque de vigilance, ou à une temporalité inadaptée, qui ne coïncide pas avec celle des petites lumières ?

Le 1^{er} février 1975, Pasolini publie son article « Le vide du pouvoir en Italie », également appelé et connu sous le nom de « L'article des lucioles ». Dans cet article Pasolini choisit d'utiliser l'image « poético-littéraire » des lucioles pour expliquer comment le nouveau fascisme du régime démocrate-chrétien est apparu en Italie au début des années 1960 — « Ce “quelque chose” qui est intervenu il y a une dizaine d'années dit-il, nous l'appellerons donc la “disparition des lucioles”²¹⁰ ». Il observe dans cet article l'avant, le pendant et l'après-disparition des lucioles. Selon lui, le pouvoir et ses hommes sont passés de l'existence des lucioles à leur disparition sans s'en rendre compte. Selon lui, le pouvoir échappe au pouvoir, il n'est qu'une coquille vide, un appareil mort à travers lequel le pouvoir réel agit. L'homme de pouvoir, l'individu, le peuple qui pense, ajuste, émet des idées nouvelles, résiste, se soulève pour elles aurait disparu.

Pour Georges Didi-Huberman, le premier acte de résistance est de ne pas croire à cette disparition, de faire l'effort de débusquer des lucioles. Les lucioles sont toujours en mouvement dans la nuit, il faut alors soi-même se mettre en mouvement pour continuer à les apercevoir.

« Le monde est-il aussi totalement asservi que l'ont rêvé — que le projettent, le programment et veulent nous l'imposer — nos actuels “conseillers perfides” ? Le postuler, c'est justement donner créance à ce que leur machine veut nous faire croire. C'est ne voir que la nuit noire ou l'aveuglante lumière des projecteurs ! C'est agir en vaincus : c'est être convaincu que la machine accomplit son travail sans reste ni résistance. C'est ne voir que du tout. C'est donc ne pas voir l'espace — fût-il interstitiel, intermittent, nomade, improbablement situé — des ouvertures, des possibles, des lueurs, des malgré tout²¹¹ ».

210] Pier Paolo Pasolini, « L'article des lucioles », in *Écrits Corsaires*, Paris, Flammarion, 1976, p. 189.

211] Georges Didi-Huberman, *La survivance des lucioles*, op.cit., p. 35-36.

Ainsi que l'explique Georges Didi-Huberman, et comme nous voulons ici le penser, ce ne sont donc pas les lucioles qui disparaissent, mais plutôt nous qui renonçons à les suivre, qui relâchons notre vigilance, notre veille et préférons le repos, la quiétude. La *partie* bien sûr a tendance à nous occulter la *contrepartie*, il est difficile d'apercevoir les petites lueurs sous les réverbères, il est difficile d'entendre la voix des petits pouvoirs dans le brouhaha continu. Pour les voir, les entendre, il faut les chercher, se déplacer, se mettre en mouvement, agir pour elles, pour qu'elles existent dans l'interstice de nos mots ou de nos gestes.

Les *Polders* ou les dessins de Tatiana Trouvé semblent comme exercer notre regard à cette vigilance. Nous apercevons les mêmes lignes tracées avec d'infimes différences, les mêmes espaces dessinés ou installés avec de légers écarts. Ceci induit une forme de veille, de mouvement inquiet du regard d'un objet ou dessin à un autre. Alors, les images qu'elle produit baissent l'intensité lumineuse pour *relever* nos seuils de perception afin de nous permettre d'apercevoir le mouvement des lucioles. « Nous ne vivons pas dans un monde, mais entre deux mondes au moins. Le premier est inondé de lumière, le second traversé de lueurs²¹² » — il nous semble que les images produites par Tatiana Trouvé permettent à notre regard de croiser ces lueurs et d'apercevoir que plusieurs visibilités du monde sont possibles. Ces images, malgré leur ambiguïté inquiétante, nous rendent plus *lucides* peut-être. Alors, sur la brèche, entre lumière aveuglante et lueurs scintillantes, nous plissons les yeux.

Océans

RIVAGES : L'IMPRESSION DE LA MER SUR LE BORD

ICI, EN PORTANT NOTRE REGARD SUR LES MERS ET LES OCÉANS, NOUS CHERCHONS À ATTEINDRE UNE VISIBILITÉ ACCRUE DES MÉCANISMES TERRESTRES. En effet, puisque nous vivons sur le sol des continents, notre attention se porte davantage sur la terre ferme que sur les flots alors que ces étendues recouvrent la Terre en majeure partie²¹³. Il nous semble pourtant que les mouvements des mers, des océans, des vagues, des houles, des marées et enfin des *soubassements* marins permettent de mieux comprendre le sol que nous habitons, de l'appréhender sous un autre angle. C'est en observant non pas ce qui se trouve sous nos pieds, mais en levant les yeux vers ces étendues plus lointaines, plus difficiles à saisir sans doute, à cause de leur éloignement et de leurs mouvements permanents, que nous pourrions découvrir l'origine de notre sol et de notre atmosphère — sa forme, sa nature, ses dérèglements, etc. Ce caractère imperceptible fait des étendues maritimes un de ces espaces de moindre visibilité sur lequel il faut veiller parce qu'il donne à voir dans ses mouvements, ses multiples oscillations et courants quelque chose d'éclairant sur notre environnement.

Les océans et les mers sont tous deux des étendues d'eaux salées, le dictionnaire leur donne la même définition : « Vaste étendue d'eau salée qui couvre les trois quarts de la surface terrestre²¹⁴ ». Alors pourquoi appelons-nous certaines de ces étendues d'eau salée « océans » et d'autres « mers ». En observant une carte de la Terre, on comprend sans difficulté que

213] Les océans constituent en effet 71% de la planète.

214] CNRTL, *op.cit.* [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/océan/substantif>, et <http://www.cnrtl.fr/definition/mer/substantif> (pages consultées le 23 août 2017).

le terme « océan » est utilisé pour les étendues les plus vastes qui s'étendent loin des côtes, tandis que les mers sont en totalité ou en partie enfermées par les continents et de moindres superficies. Les mers et les océans sont animés par des mouvements permanents, ceux des vagues, des houles et des marées. « Les houles et les vagues sont des oscillations périodiques du niveau de la mer, qui se manifestent de façon épisodique, en fonction d'inégalités des pressions agissant sur la surface²¹⁵ ». La houle cependant est une oscillation qui se propage sur de très longues distances, au large, tandis que la vague est une plus courte oscillation qui se forme sous l'action d'un vent local. Les houles et les vagues sont dues aux vents et à l'atmosphère qui viennent agir sur la surface des océans. Les marées, si elles sont également un phénomène oscillatoire, résultent en revanche d'une action beaucoup plus lointaine, celle des attractions de la lune et du soleil autour de la Terre et des forces gravitationnelles qui entraînent sa rotation sur elle-même. Ces attractions exercent leurs forces sur les océans et les mers²¹⁶, mais pas seulement puisque la terre ferme aussi y est soumise, pourtant nous ne le percevons pas — « [...] la marée est la réponse des océans aux sollicitations des astres. Mais les particules solides de la terre subissent des actions analogues et, comme elles-mêmes ne sont pas liées de façon absolument rigide — le globe possède une certaine élasticité dans son ensemble —, il en résulte d'autres phénomènes de marée, les marées terrestres. Il existe de même des marées atmosphériques. Les manifestations de ces phénomènes sont beaucoup plus discrètes que celles des marées océaniques et elles ne peuvent être mises en évidence que par des mesures délicates²¹⁷ ». Ces mesures délicates sont effectuées à l'aide d'un gravimètre²¹⁸, d'un inclinomètre²¹⁹ et d'un système de géolocalisation.

215] Jean-Marie Pérès, « Océans et mers (Eaux marines) - Mouvements » [En ligne], *Universalis éducation, Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ocean-et-mers-eaux-marines-mouvements/> (page consultée le 24 juillet 2017).

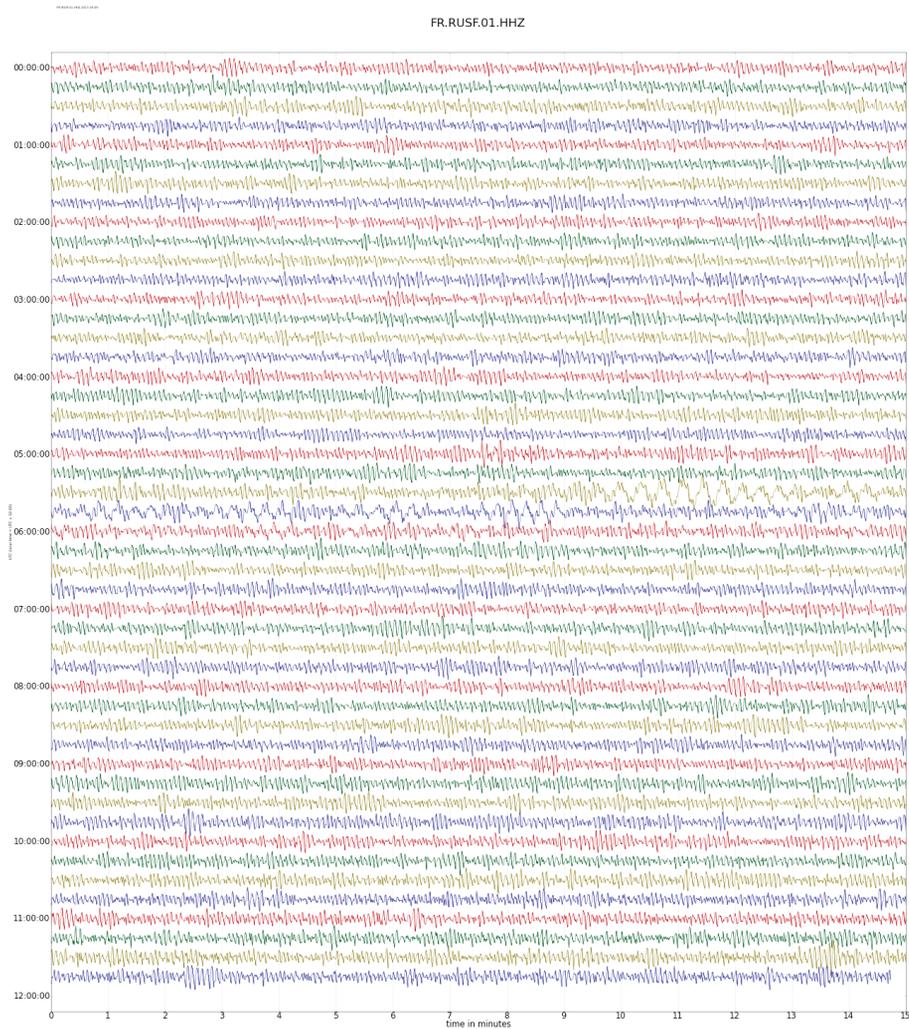
216] Ce phénomène de marée est cependant moindre sur les mers puisque comme celles-ci sont enfermées ou en partie enfermées, l'onde des marées est retenue par les bords des côtes et ne prend pas d'amplitude.

217] André Gougenheim, Christian Le Provost, Jean-Paul Zahn, Françoise Combes, « Marées » [En ligne], *Universalis éducation, Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/marees/Encyclopædia Universalis>, (page consultée le 14 juin 2017).

218] Un gravimètre fonctionne à la manière d'« une masse au bout d'un ressort », il permet d'enregistrer les variations de la pesanteur en un endroit. Voir à ce sujet : <http://planet-terre.ens-lyon.fr/article/maree-Terre-solide-onde.xml> (page consultée le 24 juillet 2017).

219] Un inclinomètre est un instrument de mesure permettant la mesure d'angles au moyen d'un pendule horizontal bifilaire, sensible à chaque mouvement du sol.

SUR LE FIL - OCÉANS



Sismogramme du 9 septembre 2017 entre 0 h et 12 h. Données disponibles sur le site web du LSBB.

Alors, aux mouvements oscillatoires des mers et des océans correspondent ceux de la terre ferme, bien que ceux-ci ne se manifestent pas directement à la vision. Nous sommes donc nous-mêmes pris dans ces oscillations permanentes, et il semble que l'observation des mouvements de l'étendue maritime permette d'appréhender, à la manière d'un reflet ou d'un écho, ces phénomènes et mouvements imperceptibles du sol terrestre. Autrement dit, lorsqu'on est sur le rivage et que l'on observe les mouvements de l'eau, c'est un peu le mouvement dans lequel nous sommes pris qu'il nous est permis d'observer.

Sur le rivage nous observons aussi que la limite entre la terre et la mer est indéfinie, et qu'il semble difficile de retenir une trace de cette limite qui distinguerait nettement ce qui appartient à la mer et ce qui reste à la terre. Sur le bord, c'est là que nous pouvons observer, vague après vague, jusqu'où s'avance la mer, jusqu'où elle vient imprimer sa marque en mouillant le sable. Cependant, cette limite, cette ligne est floue, imprécise difficile à apprécier, on ne peut en capter que des instants, des marques éphémères qui à peine dessinées s'effacent, s'enfoncent dans le sable.

Ismail Bahri dans sa thèse *Revisiter le monde ou comment voir de travers* évoque un travail dans lequel il tente de saisir cette frange que la vague investie pour tout de suite se retirer, il s'agit des *Empreintes de mer*. Il explique le procédé de relevé de ces empreintes :

« [...] je verse quelques gouttes de peinture à l'huile mélangées à un zeste d'huile de térébenthine dans l'eau de mer, à l'endroit où les vagues finissent leur course. Une fine pellicule d'huile se forme ainsi au-dessus de l'eau sur laquelle je dépose une feuille de papier Bristol de format A4 afin d'imprimer le mouvement de la peinture. En raison du mouvement constant de l'eau, j'obtiens de ce périmètre de mer une multiplicité d'états de surfaces (d'instantanés). Les empreintes sont d'allure tourbillonnaire, turbulente, et chaque empreinte s'impose par sa différence d'état²²⁰ ».

220] Ismail Bahri, *Revisiter le monde ou comment voir de travers (funambulisme et plasticité)*, op.cit., p. 23-24.



Ismâïl Bahri, *Empreintes de mer*, huile de térébenthine, peinture à l'huile, papier Bristol, 29,7 x 21 cm, 6 décembre 1999.

Cet endroit qui sépare la mer et la terre ressemble donc davantage à une surface mouvementée qu'à une ligne nette. Le rivage est cette zone de contact entre l'eau, la terre et l'air. Cette zone seuil, ce passage est le lieu où s'échouent les vagues, où elles arrêtent leur mouvement et où l'eau se retire pour aller reformer une vague plus loin qui viendra inévitablement s'échouer à nouveau sur le bord. Le rivage est l'espace, la frange où se décharge l'énergie, la force de chaque vague. « C'est le long des côtes que les phénomènes énergétiques propres à la surface de contact (ou *interface*) entre la mer et l'air se heurtent aux terres émergées et s'y dissipent dans l'exercice d'une action morphogénétique. Selon l'énergie à dissiper et les modalités de la résistance des terres, le façonnement des côtes se fait très différemment, ce qui explique la grande variété des types de côtes, certains étant plutôt déterminés par la nature et la vigueur de l'action marine, d'autres plutôt par les particularités de l'obstacle terrestre²²¹ ». On distingue donc sur le rivage un très grand nombre de types de côtes aux modèles différents suivant le climat ou la roche qui constitue le paysage. Jean-Pierre Pinot dans son article à propos de ces bords fait l'inventaire des différents types de côtes que l'on peut rencontrer : il y a les côtes à fjords, les côtes *contraposées*, les côtes à tors, les côtes à rias, les côtes à îles-barrières, les côtes *dunaires*, les côtes à *calanques*, etc.

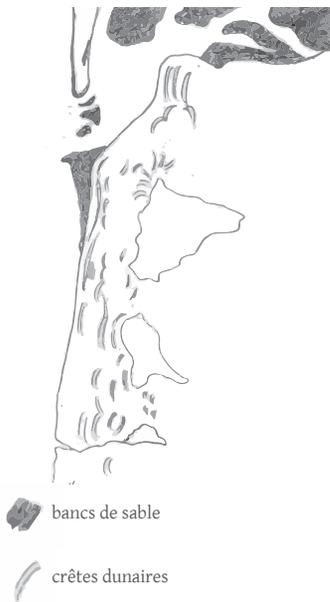
Ces diversités de forme de bords révèlent de quelles manières l'étendue maritime, ses mouvements, ses oscillations continues, ses vents, son souffle viennent imprimer, impressionner, frapper sans cesse la terre. Les vagues sans cesse viennent éprouver le sol et dessiner les bords des îlots, des archipels et de plus grandes îles que sont les continents. Ainsi la mer polie, fissure, dissout, perce, creuse la terre sous l'action, le choc répété de ses vagues et des ondes qu'elles rependent. La mer est comme le référent de notre sol qu'elle façonne au gré de ses mouvements, de ses agitations, de ses états. La terre ferme est la surface d'impression qui en garde la trace, qui éternise ses actions, qui retient et cristallise chaque choc.

221] Jean-Pierre Pinot, « Côtes, géomorphologie et géographie » [En ligne]. *Universalis éducation, Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cotes-geomorphologie/> (page consultée le 24 juillet 2017).

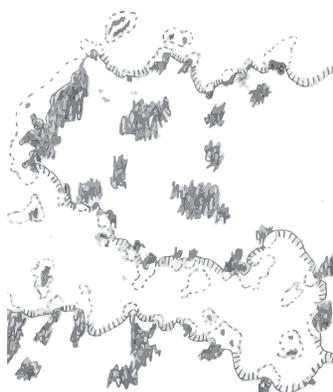
Côte à îles-barrières dans le New Jersey



Côte dunaire dans les Landes



Côte contraposée sur l'île de Bréhat



Côte à fjords en Norvège



Schémas de différents types de côtes reproduits à partir des cartes de l'article « Côtes, géomorphologie et géographie ».

BATTEMENTS : LA PERCUSSION OU LA RÉPERCUSSION

« LE SOLEIL NE S'ÉTAIT PAS ENCORE LEVÉ. LA MER ET LE CIEL EUSSENT SEMBLÉ CONFONDUS, SANS LES MILLE PLIS LÉGERS DES ONDES PAREILS AUX CRAQUELURES D'UNE ÉTOFFE FROISSÉE. PEU À PEU, À MESURE QU'UNE PÂLEUR SE REPENDAIT DANS LE CIEL, UNE BARRE SOMBRE À L'HORIZON LE SÉPARA DE LA MER, ET LA GRANDE ÉTOFFE GRISE SE RAYA DE LARGES LIGNES BOUGEANT SOUS SA SURFACE, SE SUIVANT, SE POURSUIVANT L'UNE L'AUTRE EN UN RYTHME SANS FIN. CHAQUE VAGUE SE SOULEVAIT EN S'APPROCHANT DU RIVAGE, PRENAIT FORME, SE BRISAIT, ET TRAÎNAIT SUR LE SABLE, UN MINCE VOILE D'ÉCUME BLANCHE. LA HOULE S'ARRÊTAIT, PUIS S'ÉLOIGNAIT DE NOUVEAU, AVEC LE SOUPIR D'UN DORMEUR DONT LE SOUFFLE VA ET VIENT SANS QU'IL EN AIT CONSCIENCE²²² ».

La mer et ses vagues effectuent un battement, c'est-à-dire une percussion et une répercussion répétée. La mer bat comme le cœur — diastole et systole, ouverture de la vague qui se forme, s'élève, puis fermeture de la vague qui s'avance, se rabat et s'écrase sur le bord. C'est un jeu rythmique d'apparition et de disparition, du flux et du reflux ou encore du trait et du retrait. Le battement de la mer, son jeu rythmique, possède donc un *tracé*, sans cesse renouvelé, qui exécute un mouvement continu d'avant en arrière. Dans ce mouvement nous distinguons un moment d'apparition de la vague, c'est alors que le tracé, le *trait* est suffisamment distinct au milieu des flots pour être significatif. Puis, nous distinguons le moment où la vague s'échoue sur le sol et pendant lequel son trait se dissipe, jusqu'à disparaître totalement dans un mouvement qui repart en arrière. Dans ce retrait l'eau semble s'enfoncer entre chaque grain de sable.

Si nous pouvons observer d'assez près, sur le bord, la disparition complète, la perte du trait, le retrait de la vague, il semble qu'il n'en soit pas de même pour son moment d'apparition. Il s'avère en effet difficile de saisir le premier trait de la vague. L'instant pendant lequel elle tire son premier trait s'exécute au large, loin de nos yeux.

222] Virginia Woolf, *Les vagues*, Paris, Éditions Stock, 1931, p. 17.

Les vagues sont des ondes qui se forment sur les eaux maritimes et qui en déforment la surface. Ces ondes, formées en majeure partie par l'action des vents, ne sont au départ que de minuscules oscillations — *mille plis légers*. Mais ces plissures sont bien la naissance des vagues, leurs apparitions physiques. Pourtant ce n'est pas ce que nous appelons communément, en regardant la mer, une vague. Face à ces petites plissures en surface, nous remarquons plutôt l'absence de vagues. Ce que nous désignons comme l'apparition d'une vague est sans doute le moment de son amplification, le moment où elle est rendue visible par sa proéminence au-dessus des flots. Tandis qu'une vague est pour nos yeux l'intervalle entre la formation de sa crête et le déferlement de son mouvement. Ainsi ce que nous désignons comme l'apparition d'une vague et le mouvement d'une vague correspond peut-être à la période pendant laquelle l'oscillation possède le plus grand impact visuel, le moment de la percussion pour notre regard.

« Monsieur Palomar voit une vague se lever au loin, grandir, s'approcher, changer de forme et de couleur, s'enrouler sur elle-même, se rompre, s'évanouir, refluer. Il pourrait dès lors être convaincu d'avoir mené à terme l'opération qu'il s'était proposée et s'en aller. Mais il est très difficile d'isoler une vague, de la séparer de la vague qui la précède et qui semble la traîner derrière elle vers le rivage, quitte peut-être à se retourner ensuite contre elle comme pour l'arrêter. Si l'on considère de plus chaque lame dans son extension, parallèlement à la côte, il est difficile d'établir jusqu'où il s'agit d'un front qui s'avance sans discontinuité, où il se sépare et se segmente en vagues indépendantes distinctes par la vitesse, la forme, la force, la direction.

En somme, on ne peut observer une vague sans tenir compte des éléments complexes qui concourent à sa formation et de ceux non moins complexes auxquels elle donne naissance. Ceux-ci varient continuellement, c'est pourquoi une vague est toujours différente d'une autre vague ; mais il est vrai aussi que toute vague est identique à une autre, mais pas

nécessairement à celle qui lui est immédiatement contiguë ou successive ; il y a, en somme, des formes et des séquences qui se répètent, bien qu'elles soient irrégulièrement distribuées dans l'espace et dans le temps²²³ ».

En essayant ici de lire une vague, d'en déplier²²⁴ tous les aspects, le monsieur Palomar d'Italo Calvino se confronte ici à une impossibilité, celle de connaître chaque aspect des vagues. Celles-ci sont impossibles à délimiter, impossible d'en dresser les contours ni même les détails. Leurs traits et leurs retraits sont similaires, mais jamais identiques, alors comment réellement connaître une vague, comment connaître son être, sa nature ? Les vagues sont ici le modèle à partir duquel penser les instants d'apparition et de disparition de chaque chose, leurs successions, leurs différences et leurs répétitions instantanées, leurs infimes manifestations, les brisures, les dispersions, les pertes qu'elles nous infligent à chaque instant. Toujours, quelque chose échappe à la vision. Nous développerons cet aspect dans le dernier plan de notre étude — *Entrevisions*.

223] Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, p. 11-12.

224] À propos du dépliement de la lecture et du voir : « ... Alors commence la lecture, ce "va-et-vient successif incessant du regard". Alors nous oublions peut-être la page, puis avec elle cette sorte d'"attention que sollicite quelque papillon blanc". Est-ce tout ? Non, bien sûr. Car le papillon ouvert de la page, fût-il purement blanc, fût-il vraiment mort, à quelque moment bat de l'aile, ne serait-ce que pour accompagner l'impérieux et discret battement de nos paupières. », Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1, *op.cit.*, p. 152.

SOUBASSEMENTS : DES MOUUEMENTS IMPERCEPTIBLES

JUSQU'ICI, NOUS NOUS SOMMES PENCHÉS SUR LA SURFACE DES ÉTENDUES MARITIMES, SUR LES OSCILLATIONS QUI LES DÉFORMENT, MAIS PAS ENCORE SUR CE QUI, ENCORE PLUS QUE LES VAGUES, SE SOUSTRAIT À NOTRE VISION : LES FONDS, C'EST-À-DIRE CE QU'IL Y A SOUS L'EAU ET CE QU'IL S'Y PASSE.

Si les bords de la terre sont la surface d'impression des mouvements à la surface des mers et des océans ; les mouvements et courants de l'intérieur de ces étendues sont quant à eux les régulateurs de l'atmosphère et des conditions climatiques de notre planète²²⁵. En effet l'océan régule notre climat sur Terre en absorbant, en stockant et en transportant la chaleur émise par le soleil en la réaffectant à travers toute la surface terrestre²²⁶. Seulement l'augmentation de la température de l'atmosphère, due en grande partie à la pollution émise par les activités humaines, induit un excès de chaleur pour les étendues maritimes que celles-ci ne parviennent pas à stocker et qui altère ses mécanismes régulateurs. L'océan n'assure plus normalement les transports de chaleur ce qui a pour conséquence de dérégler le climat de toute la planète — ses eaux et ses terres. Les océans, ne parvenant plus à redistribuer correctement toute la chaleur émise par le soleil et par l'atmosphère, se réchauffent eux aussi. Ce réchauffement a pour effet d'élever petit à petit le niveau des étendues maritimes, d'une part parce que cela entraîne une dilatation thermique de l'eau, d'autre part parce que cette chaleur provoque la fonte des glaces du continent antarctique. Cette glace se distille alors goutte à goutte dans les eaux salées de la planète. Les océans ainsi déréglés avalent

225] « Les courants de surface et les courants sous-marins, les phénomènes d'upwelling (remontées des eaux profondes vers la surface) et de downwelling (chute des eaux de surface vers les profondeurs), les ondes internes et celles de surface, mais aussi le mélange, les tourbillons, la convection, et plusieurs autres formes de mouvement : toutes agissent de concert pour façonner une circulation complexe. » Bertrand Delorme et Yassir Eddebbbar, « La circulation océanique et le climat : une vue d'ensemble » [En ligne], http://www.ocean-climate.org/wp-content/uploads/2017/02/circulation-océanique_FichesScientifiques_Oct2016_BD_ppp-3.pdf (page consultée le 25 juillet 2017).

226] « La circulation océanique a des conséquences sur l'état moyen et la variabilité du système climatique. Les phénomènes d'upwelling au niveau de l'équateur, ainsi que la divergence d'eaux froides, riches en carbone et nutriments en direction des pôles, maintiennent à la fois des températures basses le long de l'équateur, mais aussi un large dégazage de carbone naturel et d'oxygène, mêlé à une productivité biologique intense et à une forte absorption de chaleur. Le transport méridien de chaleur vers les pôles qui en découle, et la perte de chaleur vers l'atmosphère associée, modèrent le climat dans les régions de moyennes et hautes latitudes (e.g. Europe du nordouest). » *Ibid.*

petit à petit un peu des rivages et des terres sur lesquelles nous habitons. Les fonctionnements de la circulation océanique possèdent un système complexe de flux et d'échanges à l'échelle de la Terre que nous ne pouvons percevoir facilement²²⁷. Ces mécanismes marins font partie de ces phénomènes imperceptibles, de ces *soubassements*, qui assurent l'équilibre de la Terre en surface. À nouveau il semble que certaines pratiques, attentives à cet environnement, sont capables de nous rendre témoins de ces soubassements.

227] La plateforme en ligne « Océan et climat » permet de comprendre très simplement les fonctionnements de ces phénomènes : http://www.ocean-climate.org/?page_id=2. Cette plateforme réunit des organismes scientifiques, universités ou associations et propose des fiches scientifiques accessibles en ligne expliquant différents enjeux actuels sur l'océan, son écosystème, son fonctionnement ou ses répercussions sur le climat par exemple.

 BREIÐAMERKURJÖKULL : UNE PRATIQUE VEILLEUSE

NOUS L'AVONS DÉJÀ RELEVÉ, ÉDITH DEKYNDT EST UNE ARTISTE VIGILANTE AUX MÉCANISMES ET PHÉNOMÈNES IMPERCEPTIBLES QUI NOUS ENTOURENT. Une de ses vidéos en particulier offre l'image de la mer et de ses dérèglements, il s'agit de *Breiðarmerkurfjara Beach*. Le Breiðamerkurjökull est un glacier d'Islande situé sur le lac Jökulsárlón²²⁸ et issu du Vatnajökull, une importante masse glaciaire qui déborde sur les terres — sorte de polder inversé. En effet une lagune est, à l'inverse d'un polder, une étendue d'eau séparée par la mer d'un mince cordon de terre. Une lagune est une lacune, c'est-à-dire une trouée, un manque. C'est une perte de sol — terre ou glace. Le glacier Breiðamerkurjökull fond doucement et se disloque en plusieurs icebergs, brillants, aux reflets bleutés et verdâtres. Les morceaux de glace se déversent dans le lac Jökulsárlón, fondent petit à petit et finissent par être assez petits pour rejoindre la mer toute proche, par un chenal nommé Jökulsá. Ce que nous voyons dans la vidéo *Breiðarmerkurfjara Beach* produite par Édith Dekyndt, c'est un morceau de cette glace arrivé en mer. Nous pouvons y observer au premier plan ce morceau de glace bleuté, presque transparent, figé, immobile, silencieux. Puis, au fond, derrière le morceau de glace, on aperçoit la mer, ses vagues, sa houle qui effectue, régulièrement, continûment, son mouvement de va-et-vient. *Breiðarmerkurfjara Beach* nous permet d'écouter cette houle, ce bruit de bord de mer et de l'eau brassée qui se jette en avant pour arriver jusqu'à la plage et qui, dès qu'elle l'atteint, se retire. Ce mouvement et le bruit qui l'accompagne semblent menacer l'iceberg échoué sur la plage.

228] Jökulsárlón signifie en français « lagune de glacier ».



Schéma de la région du Vatnajökull en Islande.



Édith Dekyndt, *Breiðarmerkurfjara Beach*, vidéo projection, lecture en boucle, 2012.

L'écume de la mer blanche et mousseuse qui forme de petites gouttes au plus haut des vagues vient jouer avec l'aspect cisailé, abrupt du morceau de glace. Celui-ci ressemble de près à une vague, on peut alors imaginer en apercevoir le dessin, la trace comme figée dans son mouvement, entre son émergence et son évanouissement. La mer et ses vagues érodent la matière sur laquelle elles sont venues s'échouer, ici l'iceberg. L'usure de la glace, son amenuisement est bien sûr plus rapide que celle de nos rivages, mais, à une autre échelle, c'est bien ainsi que la mer vient sculpter, modeler nos bords et ses paysages, c'est ainsi que se constituent les falaises sur les rivages par exemple. La mer sculpte, creuse, cisaille, perce la matière — glace ou pierre — sous son battement.

L'image qu'offre cette vidéo est surprenante, nous y observons un paysage inouï, un instant figé au milieu de l'oscillation permanente de la mer. Cette sculpture de glace semble venue de nulle part, comme si quelqu'un l'avait déposée là. Elle apparaît alors sous nos yeux, le temps de la vidéo qui tourne en boucle — retour incessant du remous continu des vagues. Mais bientôt le morceau de glace aura fondu, disparu, venant ajouter toutes ses gouttes, les unes après les autres, à la mer qui le dévore.

C'est bien là que se situe la démarche plastique d'Édith Dekyndt, elle capte, capture de petits événements disparaissants : la liquéfaction, la condensation, la dessiccation, bref l'usure lente, latente, en attente, ici celle de l'océan. Les images qu'elle produit montrent des phénomènes qui s'échappent, qui s'évanouissent lentement, presque silencieusement — comme des lucioles. Elle dit à propos de ses gestes : « Je n'invente rien, je ne fais qu'associer des phénomènes quotidiens. Je tente toujours de dépouiller le plus possible les objets pour qu'ils soient vus dans une sorte de nudité, de manière à laisser seulement apparaître les transformations qu'ils subissent par leur nature en fonction de l'espace où ils se trouvent²²⁹ ». C'est une pratique attentive à l'environnement, à ses transformations qui s'exécutent loin de nos yeux parfois. En capturant ces instants, elle les rapproche de nous et nous rend témoins de ces micros événements.

229] Édith Dekyndt, in. « Écoulement de temps » [En ligne], Raymond Balau, A+, juillet 1997, <http://www.edithdekyndt.be/écoulements-de-temps> (page consultée le 6 juin 2017).

Breiðarmerkurfjara Beach montre au premier plan cet élément figé, mais qui ne l'est que pour un instant, et au loin, à perte de vue, la mer et le remous de ses vagues qui mettent le regard dans une tension entre le temps mort et le mouvement permanent. La vision semble alors elle aussi effectuer ce mouvement oscillatoire, de flux et de reflux, tantôt s'arrêtant sur l'image de cette vague figée, observant les formes, les stries, les bords cisailés de la glace, tantôt se perdant, s'évanouissant dans les remous, dans la houle du second plan. On s'interroge : une vague va-t-elle venir engloutir la glace, la glace va-t-elle fondre et s'écrouler sur elle-même ? Mais rien ne se passe, la vidéo, en boucle, rend la glace captive, immuable pour un instant, pour nos yeux. Alors, nous ne verrons pas sa fin, sa faiblesse, sa vulnérabilité restera en suspens, cachée, suspendue à nous, comme si nous étions les protagonistes de la suite de l'histoire.

À ce titre, Édith Dekyndt semble exercer une forme d'activité de veille, de celle que nous avons commencé à définir à propos des dessins de Tatiana Trouvé, qui nous poussent à observer ce qui se situe dans la pénombre ou aux seuils. Il semble que cette activité veilleuse relève d'une forme d'activisme politique et écologique poétique et sensible qu'Édith Dekyndt exerce à petits bruits. Cette veille, aussi discrète que les événements qu'elle capte, parvient alors à nous rendre à notre tour vigilant, à exercer notre audition ou notre vision à écouter ou à apercevoir ce qui s'exécute en marge. Les deux prochains plans de cette étude auront pour objet cette audition et cette vision de ce qui échappe aux sens.

Écoute

PHYSICITÉ DU SON

SI NOUS POUVONS DIRE QUE ÇA NOUS ÉCHAPPE, OU QUE ÇA ÉCHAPPE AUX SENS, C'EST BIEN QUE CE « ÇA » EXISTE QUELQUE PART. Alors, il faut se demander où va ce qui échappe, où se carapate ce qui n'est pas facilement saisi. Il semble qu'il soit possible de comprendre certains mécanismes de cette fuite, de cette dérobage, et d'en dresser une certaine trajectoire, à partir de notre système auditif.

Comme les vagues dans la mer, le son est une oscillation, une vibration qui se propage sous forme d'ondes en déformant un milieu fluide — l'air ou l'eau par exemple sont des milieux dans lesquels l'onde sonore peut se propager. Le son, s'il est une onde, possède donc, comme la vague, un creux et une crête, autrement dit c'est un phénomène périodique qui possède une fréquence. Cette fréquence est liée à la vitesse de propagation de l'onde puisqu'elle correspond au nombre de répétitions de cette onde pendant une seconde. Plus la période, c'est-à-dire le creux ou la crête de l'onde en un point, se répète rapidement et plus la fréquence sera élevée. L'amplitude de l'onde sonore quant à elle nous fait distinguer les sons de manière plus ou moins forte. Plus l'amplitude de l'oscillation est élevée et plus le son sera ressenti fortement par nos oreilles, il s'agit de la pression acoustique. Le son, lorsqu'il se propage dans son milieu, est amené à rencontrer des obstacles, des objets, des murs, de l'eau, etc. selon ses rencontres avec ces

différents milieux l'onde sonore se réfracte ou se réfléchit. Lorsqu'elle se réfléchit, cela signifie qu'elle produit un écho, elle se répète en butant contre un mur par exemple et en empruntant le chemin inverse. Au contraire, lorsque le son se réfracte, l'onde sonore est absorbée par le milieu qu'elle rencontre. Si l'on peut voir les oscillations des vagues déformer la surface de la mer, en revanche nous ne pouvons apercevoir les ondes sonores ébranler l'atmosphère, s'y propager et atteindre nos oreilles. « Phénomène aérien, le son, par principe, appartient au domaine de l'invisible : une perturbation atmosphérique [...]. Simple variation de la pression sur les membranes du tympan, le son surgit dans notre champ de perception, que son origine soit visible ou non. Par nature le "sonore" peut s'affranchir du support visuel qui le génère. Mais si la propagation du son est toujours invisible, sa source causale peut-être visible comme invisible²³⁰ ».

Lorsque la source causale de l'onde sonore est invisible, on dit que le son est acousmatique, on ne sait alors pas d'où arrive le son, ni comment il est arrivé jusqu'à nos oreilles. Sans milieu dans lequel il peut se propager, se réfracter, se réfléchir ou se diffracter, le son n'existerait pas, alors il ne semble pas que ce que nous entendons soit indépendant de notre environnement visible. Chaque matériau, objet, position, structure de l'espace joue un rôle dans la propagation du son et donc dans la manière dont il nous parvient.

Édith Dekyndt, avec une vidéo intitulée *End*, produit une expérience dans laquelle le sonore est inaudible, mais est visuellement perceptible. Cette expérience consiste à rendre visible la déformation de la matière d'un objet, un verre en cristal, sous la contrainte d'une onde de vibration. Pour que cette déformation soit rendue visible, Édith Dekyndt va reproduire la fréquence de résonance propre au verre en cristal. La fréquence de résonance est par définition l'« augmentation de l'amplitude d'oscillation d'un système physique lorsque celui-ci est excité au voisinage de l'une de ses fréquences propres²³¹ ». Ainsi lorsque deux

230] Vincent Tiffon, « L'image sonore : la présence invisible » [En ligne], *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=92> (page consultée le 24 juin 2017).

231] *CNRTEL*, *op.cit.* [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/resonance> (page consultée le 27 juillet 2017).

ondes de fréquences similaires se rencontrent l'amplitude de l'oscillation de l'onde augmente aussi, accumule de l'énergie jusqu'à un maximum ou jusqu'à la rupture. Chaque matériau, selon ses caractéristiques physiques, possède sa propre fréquence de résonance.

Ainsi normalement, lorsqu'on donne un coup sur un verre en cristal, il émet un son, plus ou moins long, auquel correspond une onde sonore avec sa propre fréquence. Cette onde de vibration déforme imperceptiblement la paroi du verre, à intervalles réguliers, jusqu'à ce que la surface du verre se décharge de l'énergie qu'elle a reçue et absorbée.

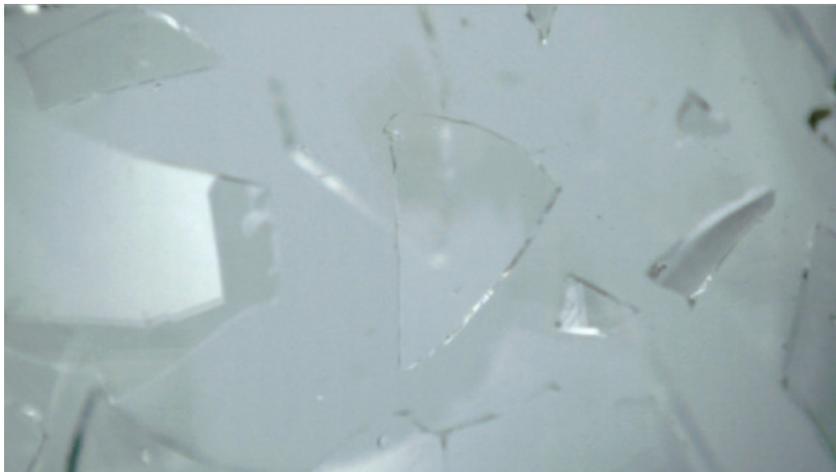
« Je pensais naïvement — assurément ! — que les verres en cristal éclatent parce qu'un son strident les ennuie au point qu'ils ne peuvent le supporter et qu'ils préfèrent exploser afin de faire cesser le supplice.

Il n'en est rien ; les verres ne s'ennuient pas ! Ce sont des objets, voilà tout, qui éclatent lorsqu'une fréquence sonore, égale à celle qu'ils produisent lorsqu'on les frappe doucement, est créée de façon continue. C'est ce son, et uniquement lui, qui réduit le verre en morceaux²³² ».

Pour qu'un verre se brise sous l'action d'une onde sonore, il faut, non pas émettre un son puissant et strident de ceux d'une Castafiore, mais que la fréquence de cette vibration corresponde à la fréquence de résonance du cristal. Ce n'est pas simplement l'amplitude de l'onde sonore qui est en jeu, mais l'adéquation, l'adhérence parfaite et précise entre le matériau et la vibration qui le rencontre. Lorsqu'une fréquence sonore identique à la fréquence de résonance du cristal atteint sa surface, les vibrations du verre s'amplifient, l'énergie continue à être reçue sans pouvoir se décharger. Alors les oscillations du cristal prennent de plus en plus d'amplitude jusqu'à ce que le verre ne puisse plus supporter ces déformations et se brise.

232] Laurent Busine, Avant-propos du dossier de l'exposition *Les ondes de love*. Cette exposition a eu lieu au Mac's (Musée des Arts Contemporains de la Fédération Wallonie-Bruxelles) du 15 novembre au 24 janvier 2010.





Édith Dekyndt, *End*, vidéo projection, durée variable, en boucle, MAC's production, 2009.

Afin de réaliser la vidéo *End*, Édith Dekyndt a fait mesurer par des acousticiens de l'Université polytechnique de Mons en Belgique, la fréquence de résonance exacte d'un verre en cristal. La fréquence trouvée a ensuite été reproduite par un générateur de fréquence relié à un haut-parleur en présence du verre en cristal. Celui-ci est filmé en gros plan au moyen d'une caméra captant cinq mille images par seconde, puis la vidéo est projetée à hauteur de vingt-cinq images par seconde — au ralenti donc. Ce déroulement ralenti de l'image permet de rendre perceptible les vibrations, les ondulations, la déformation à intervalles réguliers de la matière, qui habituellement sont invisibles à l'œil nu tant ces mouvements sont ténus. Le verre remplit tout le cadre de l'image, sa transparence ainsi que les reflets qu'il produit avec la lumière laissent apercevoir le paysage environnant. Ce paysage se déforme au gré des oscillations de la surface du verre et permet alors lui aussi de rendre compte des ondulations du cristal. C'est toute l'image qui oscille et l'œil ne peut trouver un point fixe, il est à son tour happé par les ondulations ralenties du verre. Lentement et silencieusement les fêlures se forment, puis c'est tout le paysage qui éclate lentement, qui se brise. Chaque bris de verre, en volant en éclat, rend visible une nouvelle partie du paysage — un morceau du ciel, de la végétation environnante, un rayon lumineux du soleil capté par un bord tranchant du cristal.

Avec la vidéo *End*, le son, la vibration sonore normalement invisible, devient perceptible par l'œil. Elle nous permet de *sentir* le son autrement, en mettant de côté l'organe de l'audition qu'est l'oreille. Le sonore devient visuel et la modification des milieux, matière, paysage, par la physicité du son devient perceptible.

 ÉCOUTER OU ENTENDRE

VOIR LE SON ET SON ACTION SUR UN MILIEU LORSQU'IL SE PROPAGE PERMET D'EN COMPRENDRE LE FONCTIONNEMENT PHYSIQUE. MAIS QU'EN EST-IL DE NOTRE RÉCEPTION DE CES SONS, DE CES VIBRATIONS, QU'EST-CE QU'ÉCOUTER, OÙ SE SITUE LA DIFFÉRENCE ENTRE L'ÉCOUTE ET L'ENTENTE ? Ces questions Jean-Luc Nancy se les pose du point de vue de la philosophie dans un texte qui fait partie de l'ouvrage *L'écoute*, dans lequel plusieurs textes sont réunis par Peter Szendy. La philosophie, dit-il, se trouve face « à la mince indécision tranchante qui grince, qui claque ou qui crie entre “écoute” et “entente” : entre deux auditions, entre deux allures du même (du même *sens*, mais en quel sens au juste ?, c'est encore une autre question), entre une tension et une adéquation, ou bien encore, et si l'on veut, entre un sens (qu'on écoute) et une vérité (qu'on entend), bien que l'un ne puisse à terme aller sans l'autre ?²³³ ». Alors, peut-on écouter sans entendre ou au contraire entendre sans écouter ?

D'abord, « écouter » c'est par définition l'action de « tendre l'oreille vers ce qu'on peut entendre, prêter attention à ce qu'on entend²³⁴ ». L'entente est dès lors incluse dans l'écoute, elle en est dépendante. Écouter c'est donc se tourner vers le son que l'on peut entendre, y accorder toute son attention. Lorsque l'on parle d'entente, on pense à un accord, à une forme d'union, ou d'harmonie pour rester dans le domaine de l'acoustique, entre plusieurs parties. Le verbe « entendre » quant à lui a trait au fait de « percevoir par l'oreille », mais avoir entendu c'est aussi avoir compris et *intendere* signifie se tendre vers. Dans l'entente notre attention s'est alors tendue, tournée vers la compréhension d'un son. Alors, lorsqu'on écoute quelque chose — j'écoute — puis que l'on revient dessus — j'ai entendu — cela signifie sans doute que notre attention s'est tendue vers le son puis vers le sens de ce son. Comme le note Jean-Luc Nancy, « “Entendre” veut dire aussi “comprendre”, comme si “entendre”

233] Jean-Luc Nancy, *in. L'écoute*, textes réunis par Peter Szendy, Paris, Ircam-Centre Pompidou, 2010, p. 275-276.

234] CNRTL, *op.cit.* [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/écouter> (page consultée le 17 mai 2017).

était avant tout “entendre dire” (plutôt qu’“entendre bruire”), ou mieux, comme si dans tout “entendre” il devait y avoir un “entendre dire”, que le son perçu soit ou non de la parole²³⁵ ». Ce que l’on entend est alors forcément un langage, une expression qui a du sens, ce que l’on écoute en revanche peut se contenter d’être ressenti sans que l’on revienne dessus.

Il nous semble que dans l’entendre, le son peut résonner ou bien une fois ou bien deux fois en nous. Une première fois, j’ai perçu un son, sa résonance est arrivée jusqu’à mes oreilles, une deuxième fois et c’est le sens du son qui vient de résonner en moi, de faire écho. Le sens du bruit a retenu mon attention, alors ce bruit, même une fois sa vibration sonore terminée, reste dans un coin de ma tête, continue à exister dans mes pensées.

Dans l’écoute en revanche, l’oreille est tournée dans l’instant, autrement dit sur les sons eux-mêmes, sur chaque son tel qu’il nous parvient. Lorsqu’on écoute l’attention, la tension, ne cherche pas, ou pas encore, à comprendre ces sons les uns avec les autres, c’est-à-dire au sens et à l’entente qu’ils pourraient éventuellement occasionner. Ce qui distingue alors peut-être l’écoute de l’entente est leurs temporalités distinctes. L’un, l’écouter, se joue dans l’instant ; l’autre, l’entendre, s’exécute après-coup, comme à contretemps, une fois que la résonance a fini de frapper l’oreille.

Le son est un événement qui file, il apparaît, on entend à peine ou pas encore sa vibration, puis la vibration frappe notre oreille et disparaît en laissant sa trace en nous²³⁶. Notre mémoire retient certaines vibrations et est capable de les faire résonner, *re-sonner* à nouveau dans notre tête, comme des réminiscences. Dans l’instant de l’écoute nous pensons avoir entendu tel son ou tel bruit, impossible parfois d’en être certain parce qu’il n’y a pas d’arrêt sur son. C’est ce qu’explique Michel Chion dans son *Traité d’acoulogie* :

235] Jean-Luc Nancy, in. *L’écoute*, op.cit., p. 279.

236] Michel Chion insiste dans son *Traité d’acoulogie* sur le caractère fugitif du son, il explique qu’un son est difficilement perceptible jusqu’à la disparition complète de sa résonance par exemple. De même nous ne rendant compte de la présence de certains sons seulement lorsque ceux-ci ont disparu. Il prend pour l’expliquer l’exemple du ronronnement d’un climatiseur qui s’oublie et qui n’apparaît qu’au moment de sa disparition.

« Tout son ne pouvant exister que dans le temps, le circuit perceptif pose des problèmes radicalement distinctifs pour les objets visuels et les objets sonores. Pour se représenter par une comparaison ce qu'est la perception sonore, il faut se figurer ce que cela serait de voyager dans un train roulant à grande vitesse dont l'intérieur serait plongé dans l'obscurité, et qui — dans le cas des sons fixés réécoutables — tournerait sur une voie circulaire. On ne pourrait regarder le paysage que par des hublots, et on verrait forcément des objets qui filent. Cela permettrait de repérer des formes récurrentes, répétitives, certains objets, les plus proches, arbres, maisons, filant plus vite que d'autres, comme la silhouette des monts, ou l'horizon lointain. Mais il serait difficile d'observer une maison parmi d'autres, parce qu'elle passerait très vite, de sorte qu'on aurait tendance à n'en retenir que quelques traits saillants, statistiques, communs à toutes ces maisons et à tous ces arbres, et de temps en temps un détail significatif²³⁷ ».

Ainsi nous ne pouvons appréhender un son entendu dans sa totalité comme nous pourrions analyser une image fixe. Nous ne saisissons que des bribes du son qui se répètent ou qui retiennent notre attention parce qu'elles résonnent en nous. Ce sont ces bribes les unes avec les autres qui vont finir par fonder notre compréhension, notre perception particulière d'un son après-coup. Ce n'est effectivement pas pendant l'écoute, dans l'instant du son que se forge notre appréhension de celui-ci, mais plutôt une fois que sa vibration est terminée ou une fois que le son est suffisamment étendu pour le comprendre. Avant cela nous n'avons qu'une idée vague, une intuition, un ressenti. Par exemple, si nous n'entendons qu'une vague isolée ou qu'un battement d'ailes d'un oiseau, nous ne serons pas sûrs d'avoir entendu une vague ou un battement d'ailes, mais nous en aurons l'impression. Ainsi même lorsque nous entendons un bruit celui-ci s'inscrit dans notre mémoire et lorsque nous réentendons une bricole ou un indice de ce bruit, nous pensons qu'il s'agit du même bruit et du même émetteur de ce bruit

237] Michel Chion, *Le son. Traité d'acoulogie*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 40.

que nous reconnaissons, parce qu'il a déjà résonné en nous. Si bien que lorsque nous sommes face à un son incomplet, nous sommes capables de combler les lacunes de notre audition à partir des sons que nous avons en mémoire. « La perception est en effet aux trois quarts une pré-perception. Ce que nous entendons s'inscrit de plus en plus, au fur et à mesure que nous grandissons puis vieillissons, dans une grille toute préparée. S'il en allait autrement, tout ce que nous percevons par les yeux, les oreilles, le corps, ferait chavirer et tanguer constamment le monde autour de nous²³⁸ ». S'il en allait autrement, nous serions sans cesse désorientés par notre écoute.

Nos oreilles et notre mémoire s'occupent donc de faire résonner ce qui manque à notre audition, à notre ouïe. Notre mémoire bouche les trous en créant en nous une onde sonore que l'on pourrait qualifier d'artificielle — « L'image fragile — à l'état natif — recrute un double dans l'atlas des sons possibles (la mémoire auditive). De sorte que, malgré les défaillances du signal, l'auditeur écoute en effet un hybride à mi-distance entre le perçu et le déjà connu (qui verrouille l'image)²³⁹ ». Notre attention ne semble dès lors pas disponible à ce qui pourrait survenir, à l'inconnu, à ce qui diffère entre deux sons perçus qui selon notre mémoire auditive sont mêmes. La petite différence au sein du son peut pourtant être porteuse de sens, sur l'évolution d'une situation ou sur un changement imminent d'atmosphère, mais ces subtilités passent inaperçues pour celui qui ne tend pas l'oreille.

L'artiste et écrivaine Salomé Voëgelin pense ce rapport entre le fonctionnement de notre écoute et notre attention aux sons. Selon elle, écouter peut devenir un moyen pour penser autrement notre environnement lorsqu'on l'exerce — « L'écoute est une pratique que l'on peut exercer et développer, et pour laquelle on peut établir des stratégies et des objectifs. Cela implique qu'avec la pratique, je peux améliorer mon acuité et être amenée à écouter plus, ou différemment, que ne pourrait le faire mon oreille "habituelle",

238] *Ibid.*, p. 34.

239] Claude Bailblé, *L'Audiophile*, n° 50, p. 143, in. *Le son. Traité d'acoulogie, op.cit.*, p. 33.

qui est moins attentive, plus pragmatique²⁴⁰ ». Ainsi l'écoute s'exerce, l'écoute ouverte à ce qui diffère, et non l'écoute qui laisse la mémoire ou l'habitude compléter de manière automatique les sons, est une activité de la pensée à part entière.

« Peut-être que la plus “attentive” des écoutes — suivre une partition, anticiper l'harmonie d'une œuvre ou le contenu d'un discours — est finalement la plus passive, car elle n'écoute que ce qu'elle s'attend à entendre. Et je crois que l'écoute passive est esthétiquement et politiquement plus dangereuse. La passivité dans la relation au son est un manque de participation ou une fausse participation qui nie la complicité de l'auditeur/trice et l'aspect accidentel de ce qui est entendu. Elle n'engage pas au doute et ne suspend pas nos habitudes, mais utilise le son pour remplir une vérité “visuelle”, pour n'être qu'un attribut et un accessoire à ce qui a déjà été autorisé par un autre sens²⁴¹ ».

Écouter c'est alors aussi être attentif à ce qui diffère d'avec ce que l'on pense entendre, comprendre ; c'est être attentif aux flottements, aux silences, à ce que la vibration sonore ne nous laisse pas saisir. En faisant taire les sons que notre mémoire auditive crée, nous pouvons ouvrir les trouées qu'habituellement elle comble, des espaces pour autre chose. « Le son qu'on cesse d'entendre ou de faire libère, fait surgir à la perception d'autres sons, qu'on ne pouvait percevoir. Il faut faire se taire un son pour qu'un autre existe²⁴² ». Cette écoute attentive est une écoute du latent, du silence, une écoute qui ne cherche pas à remplir chaque manque de la perception. Il s'agit avec cette écoute de rester ouvert à chaque son, de prêter attention à chaque parole. C'est ce type d'écoute que semble vouloir mettre en place John Cage à travers ses activités musicales.

240] Salomé Voegelin, in. « Salomé Voegelin, pour une approche philosophique du son » [En ligne], entretien par Anna Raimondo, *Syntone*, 18 février 2016, <http://syntone.fr/salome-voegelin-pour-une-approche-philosophique-du-son/> (page consultée le 8 juin 2017).

241] *Ibid.*

242] Michel Chion, *op.cit.*, p. 96.

LES SONS DU « SILENCE » : L'ÉCOUTE ACTIVE DE JOHN CAGE

CE QUI RETIENT NOTRE ATTENTION DANS LE SONORE EST CE QUI JUSTEMENT HABITUELLEMENT ÉCHAPPE À CETTE ATTENTION. D'une part, nous l'avons vu, sa propagation dans l'atmosphère, les perturbations qu'il exerce, et d'autre part, nous y venons, les sons que nous n'écoutons pas, ce que nous appelons d'ordinaire le silence ou les bruits ou encore les sons les plus faibles et les bribes de bruits indéterminées.

La pratique musicale de John Cage résulte d'une pensée de ces sons, bruits ou silences produits par chaque chose. En effet, John Cage ne distingue pas son musical ou bruit du dehors, ni même le silence, qui est lui-même sonore. Jean-Yves Bosseur explique, dans son ouvrage consacré à John Cage, pourquoi le silence ne se distingue pas du sonore : « D'un état apparent d'inactivité germent des actions, que nous en ayons conscience ou non, de même ce que l'on désigne sous le terme de silence est peuplé de phénomènes sonores que nous n'avons nul moyen de contrôler²⁴³ ».

Ainsi, pour John Cage produire un son ou ne pas en produire est la même chose. Une part de sa pratique consiste donc à expérimenter le silence en tant que porteur de sons. 4'33" est une de ses propositions d'ouverture à chaque bruit du monde. Il s'agit là pour l'auditeur d'une véritable expérience d'écoute qui permet, à celui qui y prend part, de prendre conscience qu'un certain nombre d'événements sonores incontrôlables et aléatoires se déroulent successivement ou simultanément dans ce que nous désignons le silence. Avant qu'un spectacle ne commence par exemple, on demande le silence, malgré tout subsistent d'infimes chuchotements, un toussotement, le bruit d'un tissu contre le siège, un objet qui tombe, etc. Il s'agit là du *tissu sonore* de l'environnement, de ce qui participe à l'épaisseur de l'espace sans que nous y prêtions attention. C'est ce que l'on appelle aussi parfois le *bruit de fond*, autrement dit le bruit permanent tout au fond de

243] Jean-Yves Bosseur, *John Cage*, Paris, Minerve, 2000 [1993], p. 30.

notre écoute. Ainsi ce que nous appelons le silence serait en fait le bruit le plus lointain. Si lointain qu'on l'oublie, qu'il se fonde derrière tous les autres bruits — « lointain non seulement au sens concret de l'espace étendu (les sons qui viennent de loin), mais surtout au sens d'un temps et d'un espace sonore au-delà du pouvoir séparateur de l'ouïe, loin de ses possibilités de distinction tout en restant audible [...]»²⁴⁴ ».

Prêter attention au bruit de fond c'est dès lors écouter les sons des mouvements invisibles, des objets qui pourtant paraissent inertes, de leurs matières ou bien les sons des phénomènes atmosphériques — des nuages qui se déplacent dans le ciel. Michel Serres décrit ainsi le bruit de fond comme le bruit du « fond de l'univers » : « Musique moléculaire et monadique, musique de grenaille, musique noire, effet de chute d'eau des moulins de la mer, de nos moyens d'écoute, physique et astrophysiques²⁴⁵ ». Si nous nous mettons à l'écoute du bruit de fond, si nous amplifions ce son nous avons l'impression d'être en bord de mer, sur le rivage. Ce bourdonnement incessant rappelle les remous des vagues, le flux et reflux de l'océan, mais est en fait lié aux activités humaines, fourmillements des déplacements, des machines en marche, bruits électriques et électroniques, mais aussi atmosphériques, solaires et cosmiques. L'écoute reçoit le bruit de fond au gré de ses milieux de propagation multiples et variables — paysages, épaisseur de l'air, géographie, transport, architecture, etc.

L'ensemble de ces bruits forme le bruit de fond qui se propage dans l'atmosphère de notre planète sans discontinuer. Le bruit de fond est celui que l'on pourrait écouter si l'on plaçait la Terre entière dans une chambre sourde peut-être. Pour écouter celui-ci, puisqu'on ne peut placer la Terre dans une telle chambre, il faut amoindrir son écoute, se mettre dans les dispositions d'une écoute sans entente, d'une écoute qui permet de rester ouvert aux subtilités de notre environnement.

Alors il n'y a que dans l'absence d'événements

244] Jean-Luc Guionnet, « Le bruit de fond », *Revue & Corrigée* n°56, juin 2003.

245] Michel Serres, « Musique et bruit de fond », *Hermès II L'interférence*, Paris, Minuit, 1972, p. 194.

sonores que nous pouvons entendre le silence sonore. C'est ce qu'il est permis avec 4'33". John Cage explique sa démarche :

« Il y a trois mouvements et dans tous ces mouvements il n'y a aucun son. Je voulais une œuvre libérée de ce qui me plaît ou me déplaît, parce que je pense que la musique devrait être indépendante des sentiments et des idées du compositeur. J'ai toujours senti et j'espère avoir fait sentir à d'autres que les sons qui nous entourent constituent une musique plus intéressante que ce qu'ils entendraient s'ils allaient au concert. — Jeff Goldberg (1974).

Ils n'ont pas saisi. Le silence n'existe pas. Ce qu'ils ont pris pour du silence, parce qu'ils ne savent pas écouter était rempli de bruits au hasard. On entendait un vent léger dehors pendant le premier mouvement [à la première]. Pendant le deuxième, des gouttes de pluie se sont mises à danser sur le toit, et pendant le troisième ce sont les gens eux-mêmes qui ont produit toutes sortes de sons intéressants en parlant ou en s'en allant²⁴⁶ ».

246] John Cage, *in*. Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, traduit de l'anglais et présenté par Marc Dachy, Paris, Éditions des Syrtes, 2000, p. 105.

SUR LE FIL - ÉCOUTE

I
TACET
II
TACET
III
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any lengths of time.

THE MOVEMENTS MAY
AFTER THE WOODSTOCK PERFORMANCE A ~~NEW~~ ^{NEW} PROPORTIONAL
NOTATION WAS MADE FOR IRWIN KREMER. IN IT THE TIMELENGTHS
FOR IRWIN KREMER JOHN CAGE
OF THE MOVEMENTS WERE 30" 2'23" and 1'40". H

80"
223
140

112
112
224

6777
COPYRIGHT © 1967 BY FENNIPRESS INC., 313 PARK AVE. 50, NYC 10017

4'33", composé en 1952, est une pièce de silence permettant d'entendre les bruits aléatoires de l'environnement, d'y pencher son écoute. Ce qui est entendu est alors le fruit du hasard, la seule décision du compositeur sont ces trois mouvements qui structurent cette écoute en trois temps inégaux : 33", 2'23" et 1'40". Plusieurs théories viennent tenter d'éclairer le choix de cette durée. D'abord quatre minutes et trente-trois secondes correspondent à la durée d'un morceau de musique standard. Mais d'autres hypothèses viennent étayer ce choix : d'une part, l'utilisation d'un clavier AZERTY, « 4 » étant aussi « ' » et « 3 » correspondant à « " » ; d'autre part, quatre minutes et trente-trois secondes en font deux cent soixante-treize. Ce chiffre correspondant à la valeur en positif de la température en Celsius la plus basse qui puisse exister, -273 °, et au zéro absolu. Ce zéro absolu est physiquement inatteignable puisque les particules sont toujours animées d'une certaine quantité de mouvement. Un système physique ne peut avoir une entropie²⁴⁷ nulle, elle possède toujours un certain degré d'énergie. Avec 4'33", même en ne faisant absolument rien, il reste toujours là aussi quelques mouvements, quelques désordres de l'environnement qui produisent des bruits. Bruits qui ne viennent de presque rien.

Plusieurs circonstances sont à l'origine de l'intérêt de John Cage pour le silence. La première est sa connaissance de la philosophie orientale et sa pratique du bouddhisme zen, puisque la recherche du silence y est fondamentale. Puis, il y a cette expérience qu'il fait dans les années 1950, à l'intérieur d'une chambre anéchoïque de l'université de Harvard. Une chambre anéchoïque est en effet une pièce dans laquelle les sons sont complètement absorbés par les murs grâce à leur forme et à leur matériau particuliers²⁴⁸. Les sons ne s'y réfléchissent pas et n'arrivent donc jamais à notre oreille. Seulement, dans cette chambre qui permet normalement d'observer un silence total, Cage entend du bruit :

247] L'entropie d'un système physique est sa « grandeur thermodynamique exprimant le degré de désordre de matière », *CNRTL, op.cit.* [En ligne] <http://www.cnrtl.fr/definition/entropie> (page consultée le 31 août 2017).

248] Généralement une chambre anéchoïque possède des murs recouverts de dièdres (petites formes géométriques pyramidales) en mousse polymère ou en fibres de verre, des matériaux particulièrement isolants.

« J’ai pris la décision au début des années cinquante d’accepter les sons qui existent dans le monde. Avant cela j’avais réellement été assez naïf pour penser que le silence existait. Mais je suis allé dans une chambre “anéchoïque” de Harvard à Cambridge, et dans cette pièce j’ai entendu deux sons. J’ai pensé qu’il y avait quelque chose d’anormal dans la pièce, et j’ai dit à l’ingénieur qu’il y avait deux sons. Il m’a demandé de les décrire et je l’ai fait. “Eh bien, m’a-t-il dit, le plus aigu était le fonctionnement de votre système nerveux et le plus grave votre circulation sanguine.” Ce qui veut donc dire qu’il y a de la musique, ou qu’il y a des sons, que je le veuille ou non²⁴⁹ ».

Même lorsque les sons de l’environnement sont absorbés notre corps continu à nous faire parvenir ses propres sons. Ceux-ci nous suivent partout sans que nous en ayons conscience.

Enfin l’intérêt de John Cage pour le silence a été conditionné par le travail pictural de Robert Rauschenberg et sa production de tableaux blancs. Les *White Paintings* sont en effet des toiles blanches, ouvertes, prêtes à recevoir la moindre influence de l’environnement : un reflet, une ombre, une poussière. De même qu’avec *4’33”*, l’auditeur, s’il veut « sentir » quelque chose, doit prêter attention à ce qui arrive de l’extérieur de la scène, celui qui regarde les *White Paintings*, s’il veut voir quelque chose, doit prêter attention à l’environnement qui veut bien se déposer sur la toile. Dans les deux cas, nous avons affaire à des formes de réceptacles ouverts aux perturbations aléatoires de l’environnement.

Partir de zéro, partir de rien, d'aucune supposition, d'aucune prévision est une manière de rester ouvert et disponible à tout ce qui pourrait survenir. Le hasard et l'occasion sont au fondement de sa pratique : un lieu, une personne, un objet, un instrument peut, à l'occasion, selon la rencontre²⁵⁰, faire l'objet d'une nouvelle expérimentation auditive ou visuelle. Il s'agit avec cette pratique de voir ou de rendre visuel tout ce qui s'écoute et d'écouter ou de rendre sonore tout ce que l'on peut voir.

À cette fin John Cage propose aux interprètes de ses compositions des partitions faites de graphiques, de lignes, de points inscrits sur des feuilles de papier parfois transparentes que l'interprète découpe, superpose, recompose selon certaines opérations indiquées par Cage, afin d'obtenir une partition à jouer. Celle de *Variation I* par exemple comporte six feuilles

transparentes comprenant pour l'une d'entre elles vingt-sept points et pour les cinq autres, des ensembles de cinq lignes. Chaque point représente un son et chaque ligne correspond aux propriétés acoustiques qui devront être appliquées aux points et donc aux sons. Pour déterminer quelle caractéristique sera appliquée à quel son, l'interprète doit, selon le mode d'emploi fourni par John Cage, superposer un ou plusieurs transparents afin de produire des perpendiculaires entre les points et les lignes. Ainsi l'interprète est rendu instigateur de la partition et de la production sonore qui s'ensuivra.

Autre exemple avec *Cartridge Music* qui comporte cette fois-ci vingt feuilles sur lesquelles s'inscrivent d'une à vingt figures, et quatre feuilles transparentes qui comportent pour l'une des points, pour la deuxième des cercles, pour la troisième une ligne pointillée et pour la dernière

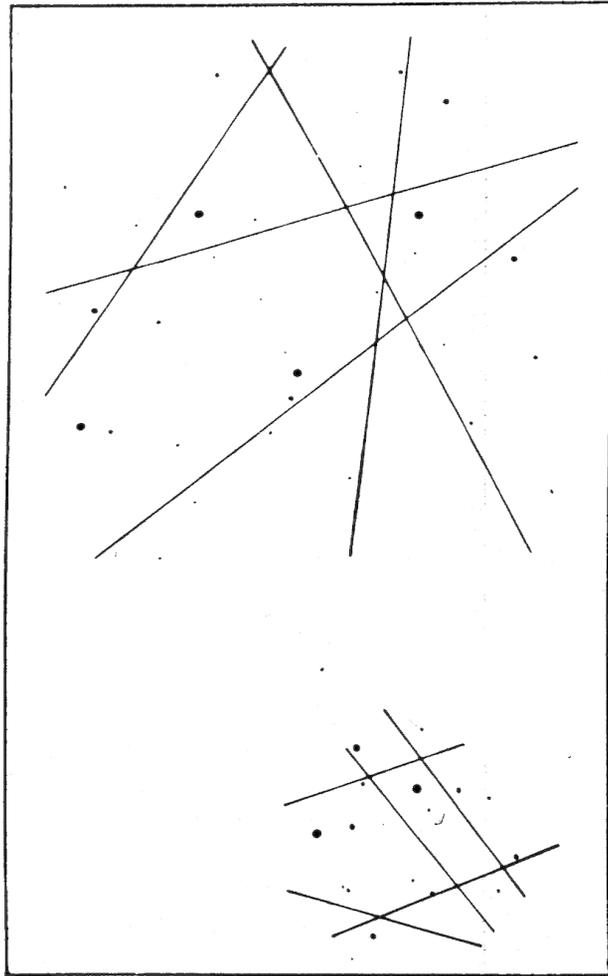
250] John Cage raconte l'une de ces rencontres : « J'ai écrit un morceau pour carillon. Oui. Je suis allé dans un collège de jeunes filles avec Merce dans le sud-ouest de la Virginie [au milieu des années soixante], et il y avait un carillon ; et le carillonneur m'a dit : "Avez-vous de la musique pour carillon ?" Et j'ai dit : "Oui, mais je ne l'ai pas apportée." Il m'a dit : "C'est dommage parce que je l'aurais jouée." J'ai donc dit : "Attendez" et en pensant à Marcel [Duchamp] j'ai fait le tour du théâtre. J'avais beaucoup de temps — pendant une répétition on n'a pas besoin de moi — et j'ai cherché un morceau pour carillon, comme un objet trouvé, vous voyez. Et j'ai vu des morceaux de contreplaqué, des carrés de contreplaqué de la taille de la musique d'orgue, et le carillon est une forme de musique d'orgue. J'en ai pris un. D'abord je lui ai demandé combien de cloches il y avait dans son carillon. Il me l'a dit. Ensuite je lui ai montré le carré, et je lui ai dit : "Est-ce que vous pourriez jouer ça ?"

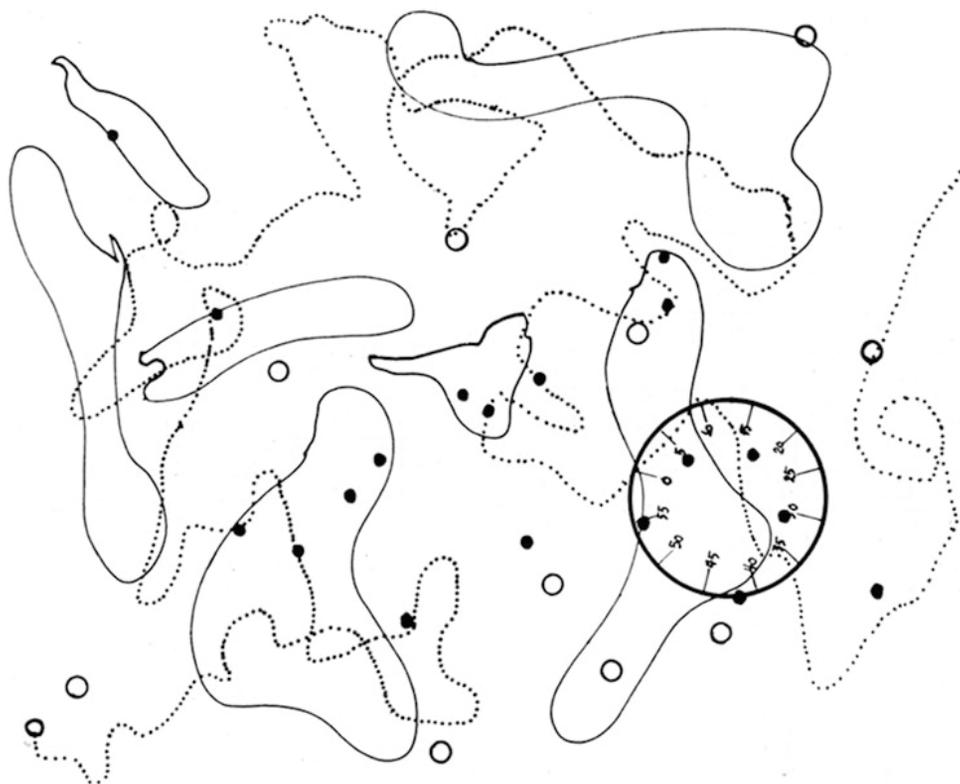
Il a souri et il m'a dit oui. En une heure je lui avais écrit dix morceaux sur dix morceaux de contreplaqué. J'avais cinq morceaux de contreplaqué et j'ai écrit une portée de chaque côté. Et je lui ai donné. Je lui ai dit : "Jouez ce morceau aussi longtemps que vous voudrez, puis gardez le silence aussi longtemps que vous pensez qu'il vous a fallu pour jouer. Ensuite jouez le suivant et ainsi de suite. Jouez tous les dix avec des silences entre chacun." Et cet après-midi-là — tout ça s'est passé en l'espace d'un jour — cet après-midi-là il a joué les dix morceaux pour carillon [Music for carillon No. 5], et nous étions dehors à écouter ; c'était d'une beauté parfaite. — David Shapiro (1985). » John Cage, in. *Conversations avec John Cage*, op.cit., p. 115.

un cadran d'horloge. À nouveau l'interprète est invité à superposer, à combiner et à provoquer des intersections entre ces formes. Le résultat de ces choix sera à l'origine du programme sonore à jouer. Le dernier feuillet transparent, celui qui présente une horloge, sera posé sur les précédents afin de déterminer la durée des différentes actions de ce programme. Plus que des partitions à appliquer, John Cage invente des procédures à pratiquer. Ces procédures relèvent du jeu et du hasard, chacune d'entre elles peut faire l'objet d'une combinaison différente qui ne pourra exister qu'une fois, entre les mains d'un interprète.

La pensée de Marcel Duchamp n'est pas loin, celle-ci a en effet exercée une certaine influence sur les pratiques multiples de John Cage. Il déclare ainsi : « Une manière d'écrire de la musique : étudier Duchamp²⁵¹ ». Tous deux sont des inventeurs de procédures, jouant sans cesse avec le hasard et les occasions.

251 | Jean-Yves Bosseur, *op.cit.*, p. 21. John Cage composera en 1944, en hommage à Duchamp, une partition-échiquier, *Chess Pieces*, faite de soixante-quatre cases blanches et noires qui s'alternent. *Ibid.*, p. 23-24.





À gauche : John Cage, *Variations I*, 1958, ed. Peters.

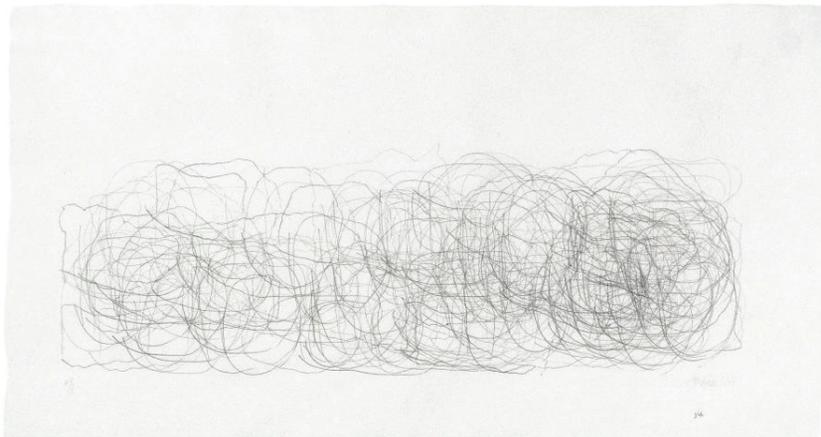
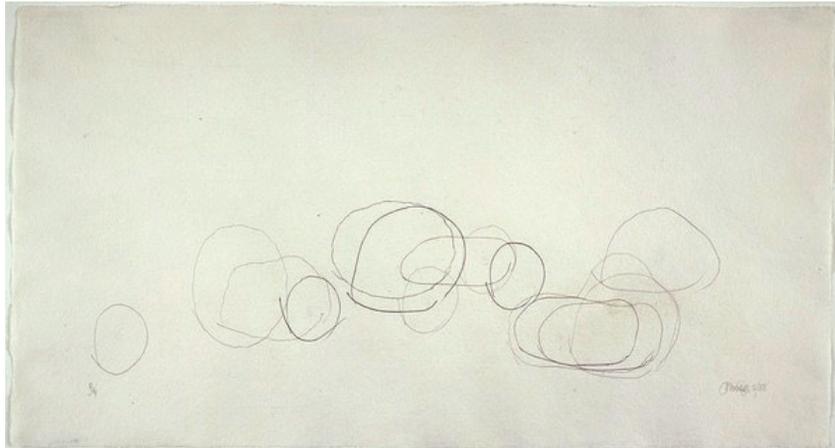
À droite : *Cartridge Music*, 1960, ed. Peters.

La production graphique de John Cage n'est pas seulement propre à ces partitions à composer. Un autre pan de cette pratique est autonome, mais elle aussi relève de jeux de hasard et de procédures d'occasion.

Where R = Ryoanji par exemple est une de ces opérations du hasard. Ryoanji est un jardin zen situé à Kyoto qui comporte quinze pierres entourées de mousse, posées sur un tapis de gravier. Pour réaliser ses dessins intitulés *Where R=Ryoanji*, John Cage reportera sur des feuilles de papier les contours de quinze pierres sélectionnées au hasard parmi sa collection de pierres ramassées dans différents pays. Cette production de dessins à partir de contours de pierres occupera John Cage près de dix ans, de 1983 à 1992. *Where R = Ryoanji* possède trois phases d'expérimentations différentes. D'abord il réalise les contours de chaque pierre, positionnée au hasard sur le papier, avec une pointe sèche. Il reproduit une ou plusieurs fois cette opération. Selon le nombre de répétitions, un chiffre s'ajoute derrière la lettre «R» du titre du dessin, cette lettre renvoyant aux quinze pierres du jardin de Kyoto. Par exemple, s'il trace trois fois quinze fois les contours des quinze pierres, en les remplaçant à chaque fois sur la feuille de papier au hasard, on obtiendra *Where R=Ryoanji R³*, il aura alors tracé deux cent vingt-cinq fois les contours de chacune des quinze pierres.

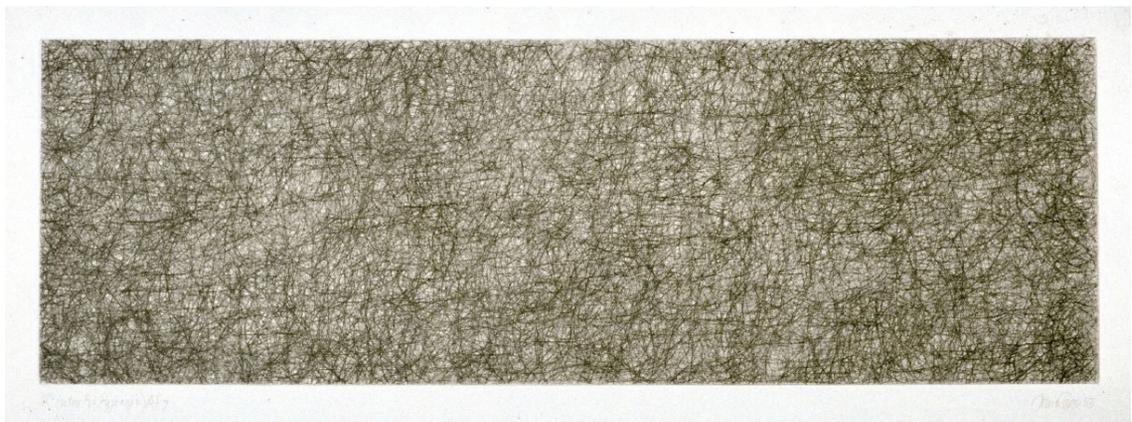
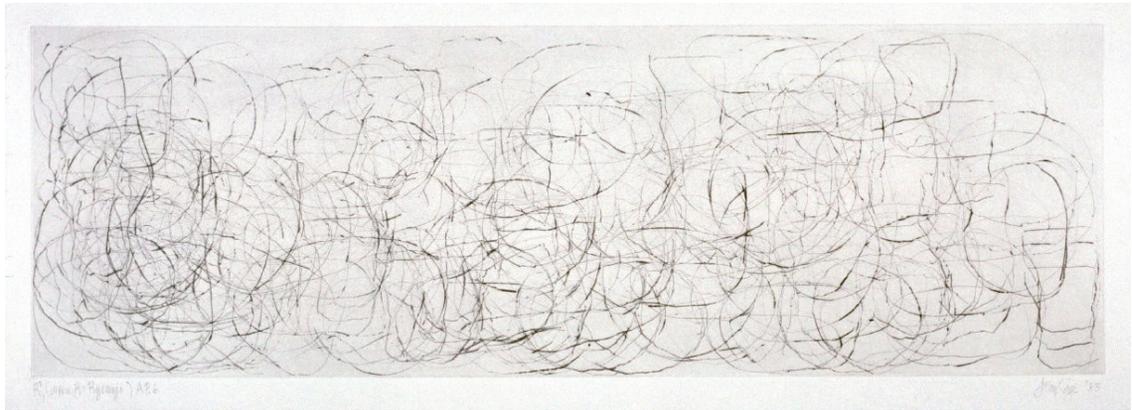
Dans un second temps il entreprend de dessiner les contours de ses quinze pierres choisies au hasard en utilisant un ou plusieurs crayons à papier parmi dix-sept allant du 9H au 6B. À nouveau le nombre de répétitions du traçage des contours de chaque pierre et le nombre de crayons utilisés seront déduits par des opérations du hasard. Ainsi on obtient par exemple *Where R = Ryoanji 3R/17*, pour ce dessin chaque contour des quinze pierres aura été tracé trois fois et l'ensemble des crayons à papier aura été utilisé. La dernière partie de ce travail s'intitule *Ryoku*, une contraction de Ryoanji et de haïku²⁵². Il réalise pour cette nouvelle série treize dessins pour lesquels il se sert de soixante-quinze plaques de cuivre découpées selon différentes formes.

252] Un haïku est une forme de poème brève d'origine japonaise. Celui-ci répond à plusieurs règles. D'une part, il doit comporter dix-sept syllabes réparties en trois vers (5-7-5), d'autre part, il doit contenir un *kigo*, un mot de saison, c'est-à-dire un mot qui concerne l'une des quatre saisons.



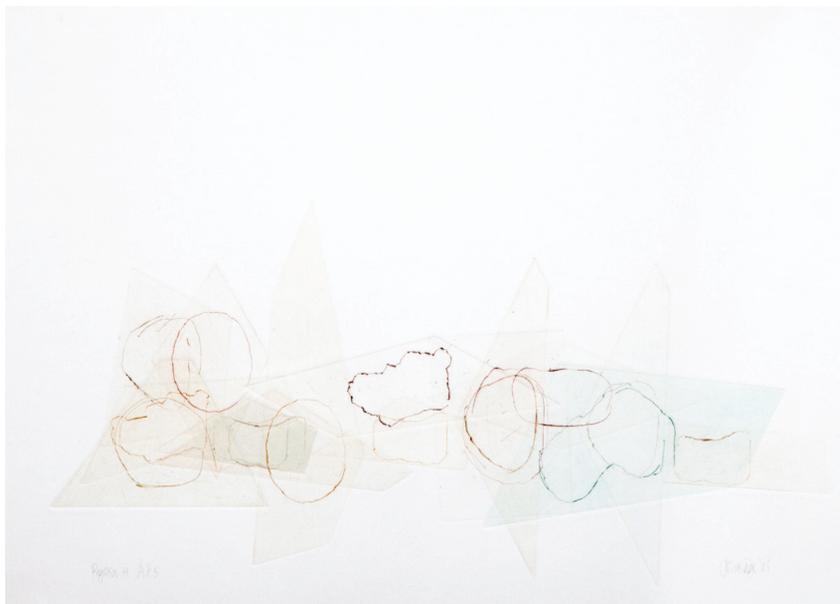
En haut : John Cage, *Where R = Ryoanji R/7*, crayons sur papier, 25,5 x 48,5 cm, 1987.

En bas : John Cage, *Where R = Ryoanji 14 R/2*, crayons sur papier, 23,5 x 48,5 cm, 1988.



En haut : John Cage, *Where R = Ryoanji R22*, pointe sèche, 17,6 x 53,8 cm, 1983.

En bas : John Cage, *Where R = Ryoanji R3*, pointe sèche, 17,6 x 53,8 cm, 1983.



John Cage, Ryoku n° 11, pointe sèche colorée, 45,7 x 60,9 cm, 1985.

Il trace ensuite les contours de pierres choisies, ou plutôt non choisies, au moyen d'une pointe sèche encree avec une des couleurs obtenues à partir de dix-sept (comme le nombre de syllabes d'un haïku) pigments utilisés.

Les jeux de compositions qu'il propose aux interprètes de ses partitions, John Cage semble se les proposer à lui-même à travers ces opérations plastiques. La pratique de composition, de partitions ou de dessins de John Cage procède de l'épuisement des possibilités de chaque chose. Chaque objet, figure, forme qui passe entre ces doigts est employé selon un maximum d'opérations du hasard et de propositions mathématiques.

Ses expériences font en effet souvent l'objet de séries, de répétitions d'un même geste, d'une même écoute ou d'un même son afin de rendre perceptibles les infimes différences d'une expérience à une autre apparemment similaire. C'est dans cette sensibilité au moindre, à la différence la plus faible, que selon John Cage, nous maintenons notre attention active et ouverte aux choses qui nous environnent. Il recherche « une attention aussi fine et sensible que possible au phénomène sonore, sans critère esthétique préétabli, une attention qui permette de s'imprégner pleinement de l'univers des sons, quotidiens ou prétendus musicaux²⁵³ ». Pour parvenir à offrir cette expérience d'écoute, John Cage fait vibrer chaque objet, chaque chose susceptible de produire du bruit en les tapotant, en les frottant, en amplifiant leurs sons si toutefois ils se situaient en deçà de notre seuil d'audition. Cette pratique de l'écoute ouverte et cette attention à l'environnement particulière sont alors décisives.

De la même manière qu'Édith Dekyndt expérimente la matière, la manipule entre ses doigts dans ses « expériences d'occasions » pour révéler quelque chose à notre vision, John Cage expérimente les sons, les relève pour les révéler à notre audition. Ainsi, si Édith Dekyndt offre un répertoire visuel de faits imperceptibles, John Cage en offre le répertoire sonore. Chacune de leur pratique veille sur les occasions à saisir, autrement dit sur l'endroit,

l'instant où telle matière, tel son obtiendra la meilleure résonance. Cette pratique rend possible une approche de ce qui échappe et une écoute de ce qui d'ordinaire reste à la porte de nos perceptions sensibles. Mais sait-on, en dehors de l'écoute active proposée par John Cage, où vont les vibrations effectives des choses, que nous ne sentons pas nous traverser ?

 LES PETITES PERCEPTIONS, CE ÇA QUI ÉCHAPPE

« [...] IL Y A DE L'EAU DANS DES CONQUES ET ON PEUT LES REMPLIR AUTANT QU'ON VEUT. ET SI L'ON INCLINE LES COQUILLAGES ILS GARGOUILLEN. SI ON L'AMPLIFIE, ON ENTEND²⁵⁴ ».

Nous revenons ici un moment sur le rivage, mais en nous penchant non plus sur ce que l'on y voit, mais sur ce que l'on y entend. Le bord de mer est un endroit particulièrement sonore, on y entend le vent, les vagues s'écraser sur les rochers ou sur le sable, les unes après les autres, de manière plus ou moins rapprochée. Le bruit de la mer est continu, il peut être plus ou moins fort, mais on ne peut le stopper. Gaston Bachelard compare d'ailleurs le bruit continu de la mer à celui tout aussi incessant de certains endroits de la ville où l'activité de ses habitants ne s'arrête à aucun moment du jour ou de la nuit. « Quand l'insomnie, mal des philosophes, s'accroît de l'énervement dû aux bruits de la ville, quand, place Maubert, tard dans la nuit, les automobiles ronflent, que le roulement des camions me fait maudire ma destinée de citadin, je trouve un apaisement à vivre les métaphores de l'océan. On sait bien que la ville est une mer bruyante, on a dit bien des fois que Paris fait entendre, au centre de la nuit, le murmure incessant du flot et des marées²⁵⁵ ».

Ainsi entendre le bruit incessant de la mer, qui assure en quelque sorte que la Terre continue de tourner, occasionne un certain apaisement. Aussi, le bruit qu'émet la mer peut devenir pour notre oreille une forme de ritournelle apaisante, de balancement, de bercement dû à la répétition continue d'une vague après l'autre. Elle permet peut-être d'écouter sans entente, de se laisser emporter sans y penser par tous ces petits bruits que nous ne séparons pas les uns des autres et qui ensemble forment cette sensation de balancement. Lorsqu'on y est attentif, chaque

254] John Cage, in. *Conversation avec John Cage*, op.cit., p. 137. À propos de l'œuvre *Inlets* (1977).

255] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op.cit., p. 43.

bruit à l'intérieur de cet ensemble offre l'intuition qu'une vague est en train de se former, qu'elle s'élève, qu'elle retombe, qu'elle s'écrase. À cet instant une autre est déjà levée au-dessus des flots, et on entend l'écume rouler sur le sable, s'infiltrer entre chaque grain de sable. Ici, Leibniz révèle le caractère opératoire de ces moindres perceptions par le biais des bruits de la mer :

« [...] pour juger encore mieux des petites perceptions que nous ne saurions distinguer dans la foule, 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 le bruit de chaque vague, quoique chacun de ces petits bruits ne se fasse connaître que dans l'assemblage confus de tous les autres ensemble, et qu'il 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. [...] Ces petites perceptions sont donc de plus grande efficace qu'on ne pense. Ce sont elles qui forment ce je ne sais quoi, ces goûts, ces images des qualités des sens, claires dans l'assemblage, mais confuses dans les parties [...] ²⁵⁶ ».

La notion de petites perceptions est développée par Leibniz dans ses *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, qui se constituent comme un ajout à l'*Essai sur l'entendement humain* de Locke. Une des observations de ces essais concerne nos perceptions. Locke ne distingue pas perception et aperception, c'est-à-dire que selon lui si nous n'avons pas conscience que nous percevons quelque chose, autrement dit sans réflexion sur cette perception, alors il n'y a pas de perception du tout. Leibniz quant à lui pense qu'il peut y avoir des perceptions non conscientes, en nous, qui ont une implication sur nos choix,

256] Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, Flammarion, 1990, p. 41-42.

nos réflexions, nos idées, alors même que nous ne les sentons pas, que nous ne les *apercevons* pas. Il s'agit de ce qu'il nomme les *petites perceptions*. « [...] 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 [...], parce que ces impressions sont ou trop petites et en trop grand nombre ou trop unies, en sorte qu'elles n'ont rien de 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'assemblage²⁵⁷ ».

Ainsi, selon Leibniz une infinité d'infimes perceptions nous traversent, forgent petit à petit notre connaissance des choses, préparent la pensée et assurent une continuité entre nos perceptions « claires ». Alors lorsque nous approchons du rivage, nous avons bien conscience d'entendre la mer, les vagues, mais ce sont bien une multitude de moindres perceptions cachées qui travaillent en nous, en silence, pour nous rendre perceptible le bruit de la mer. Lorsque nous nous approchons lentement du rivage, ce sont ces quelques indices que l'on reconnaît en nous — l'odeur de l'iode, l'atmosphère salée, le léger souffle au loin, etc. qui sans que l'on s'en aperçoive nous renseigne doucement.

Tout ce que nous voyons, lisons, entendons, touchons sans y penser, ou sans que l'on s'en souvienne de manière claire — lorsqu'il s'agit d'un texte ou d'une image par exemple — pose une petite marque en nous, prête à resurgir plus tard pour venir compléter une pensée. Parfois également nous avons l'intuition que quelque chose, qu'une idée est en train de poindre, on sent que quelque chose est prêt de se résoudre. Lorsqu'enfin nous parvenons à élucider ce qui se tramait en nous, une forme d'allègement intervient — « L'animal aux aguets, l'âme aux aguets, signifie qu'il y a toujours des petites perceptions qui ne s'intègrent pas dans la perception présente, mais aussi des petites perceptions qui ne s'intégraient pas dans la précédente et nourrissent celle qui arrive ("c'était donc ça!")²⁵⁸ ». Voici notre ça, ce

257] *Ibid.*, p. 41.

258] Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 116.

qui échappe, ce qui nous manque et inquiète la pensée, ce qu'on a parfois au bord des lèvres, prêt à vibrer, prêt à résonner.

Pour Locke l'entendement est un cabinet obscur avec quelques petites fenêtres pour laisser entrer les choses venant de l'extérieur. Ces éléments sont ensuite ordonnés dans ce cabinet pour pouvoir facilement les retrouver au besoin. À cette image du cabinet obscur, Leibniz ajoute ceci :

« Pour rendre la ressemblance plus grande il faudrait supposer que dans la chambre obscure il y eut une toile pour recevoir les espèces, qui ne fut pas unie, mais diversifiée par des plis, représentant les connaissances innées ; que de plus cette toile ou membrane, étant tendue, eut une manière de ressort ou force d'agir, et même une action ou réaction accommodée tant aux plis passés qu'aux nouveaux venus des impressions des espaces. Et cette action consisterait en certaines vibrations ou oscillations, telles qu'on voit dans une corde tendue quand on la touche, de sorte qu'elle rendrait une manière de son musical²⁵⁹ ».

Dans l'entendement, le cabinet obscur imaginé par Locke, il y aurait selon Leibniz non seulement ces ouvertures laissant « clairement » entrer certaines choses de l'extérieur — les aperceptions ; mais aussi cette toile pleine de plis de ce que nous connaissons, avec entre les plis nos impressions, nos petites perceptions, allants et venants, qui viendraient faire vibrer, faire résonner ces connaissances pour en faire une pensée singulière, pleine de nuances de nos sensations, impressions, petites marques retenues dans la toile. Ce qui échappe, si l'on sent que cela échappe, si cela *inquiète*, est donc certainement quelque part entre quelques plis — « Toujours je déplie entre deux plis, et si percevoir c'est déplier, je perçois toujours dans les plis²⁶⁰ ». Porter attention à ce qui échappe de notre environnement — ses bruits, ses transformations les plus lentes, ses petites perturbations, ses grands dérèglements — c'est alors aussi porter attention à nos moindres perceptions sensibles, les déplier, les développer afin de tirer, peut être,

259] Gottfried Wilhelm Leibniz, *op.cit.*, p. 114.

260] Gilles Deleuze, *op.cit.*, p. 124-125.

quelque chose au clair, au moins un instant. Cette attention à nos moindres perceptions demande une attitude veilleuse envers ce *ça* qui échappe à cause de ce *presque rien* qui manque.

Ce *ça* qui échappe est aussi ce que Jankélévitch nomme le *je-ne-sais-quoi*. Alors que pour Leibniz les petites perceptions se situent dans « la zone de l'infinitésimale », dans les toutes petites choses et ce qui nous échappe à l'infini, Jankélévitch lui semble situer son *je-ne-sais-quoi* du côté de « la zone médiane », milieu à l'infini, tel que le décrit Pascal : « Trop de bruit nous assourdit ; trop de lumière nous éblouit ; trop de distance et trop de proximité empêchent la vue [...] Voilà notre état véritable. C'est ce qui nous rend incapables de savoir certainement et d'ignorer absolument. Nous vogueons sur un milieu vaste, toujours incertains et flottants, poussés d'un bout vers l'autre. [...] Ne cherchons donc point d'assurance et de fermeté. Notre raison est toujours déçue par l'inconstance des apparences ; rien ne peut fixer le fini entre deux infinis, qui l'enferment et le fuient²⁶¹ ». Cet entre-deux, zone intermédiaire serait celle dans laquelle nous habitons et serait précisément la cause de la confusion et des embrouillements du *je-ne-sais-quoi*. Cet embrouillement demande finesse et précision pour être débrouillé, « il faut être dentellière pour dénouer ces fils » dira Jankélévitch²⁶². Mais à cette finesse, notion également développée par Pascal dans ses *Pensées* à partir de ce qu'il appelle « l'esprit de finesse », il faut également ajouter un « esprit délié », nous entendons par là que pour débrouiller le *je-ne-sais-quoi* il faut, en quelque sorte, ne pas y penser. C'est l'occasion qui, tout à coup, le dénouera à la manière d'une énigme. Alors, le dénouement du *je-ne-sais-quoi* se joue dans une attente vigilante à cette occasion. « Attendre ne suffit plus : il faut maintenant se tenir prêt, faire le guet et bondir [...] »²⁶³. En effet, nous l'avons perçu plus tôt l'occasion nécessite une attitude

261] Blaise Pascal, *Les Pensées*, Paris, les Éditions du Cerf, 2005, p. 156.

262] Nous tenons ces propos d'une émission radiophonique « Le je-ne-sais-quoi et l'identité », diffusée la première fois le 7 février 1980 et rediffusée dans l'émission « Les Nuits de France Culture » le 7 mai 2016. Jankélévitch écrit aussi dans *Le je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* : « L'entendement est plutôt fait pour dénouer des câbles que pour trier des fils d'araignée ! », en référence à une phrase écrite cette fois-ci par Marivaux : « Ce sont des objets de sentiments si compliqués, et d'une netteté si délicate, qu'ils se brouillent dès que ma réflexion s'en mêle. » in. Vladimir Jankélévitch, *op.cit.*, p. 48.

263] *Ibid.*, p. 122-123.

veilleuse pour être saisie.

Le *je-ne-sais-quoi* est une intuition d'un instant. Cette intuition est cette présence absente que l'on sent, mais qu'on ne peut pointer du doigt, ce qui n'apparaît pas à la surface, mais que l'on perçoit en dedans. « Le je-ne-sais-quoi n'est pas la chose manquante, mais le charme qui habille la totalité et en fait un tout²⁶⁴ ». Ce charme est le presque-rien qui manque « lorsqu'au, au moins en apparence, il ne manque rien : c'est l'inexplicable, irritante, ironique insuffisance d'une totalité complète à laquelle on ne peut rien reprocher et qui nous laisse curieusement insatisfaits et perplexes²⁶⁵ ».

Le charme, *carmen*, est un chant, une formule magique qui ensorcelle. Certains tomberont sous celui-ci, d'autres sous celui-là. Le charme impalpable est ce qui séduit, attire. Le *je-ne-sais-quoi* est ce charme indescriptible qui opère dans l'instant, comme une étincelle. Alors le *je-ne-sais-quoi*, ce ça qui échappe, mais qui ne cesse d'inquiéter ne peut être entrevu que par instant, par occasions non pressenties, dans les choses apparaissantes qui déjà disparaissent.

264] *Ibid.*, p. 67.

265] *Ibid.*, p. 74.

Entrevisions

APPARAISSANT, DISPARAISSANT

IL S'AGIT ICI DE DÉVELOPPER, OU DE DÉPLIER, CE QUI INQUIÈTE SANS CESSER LA VISION AFIN D'ESSAYER DE SAISIR COMMENT UNE ATTENTION GUETTEUSE, PEUT ÊTRE CONDUITE PAR UN REGARD AGITÉ, ÉPARPILLÉ, ÉPRIS DE CHAQUE CHOSE. John Cage explique dans une partie de ses *Conversations* intitulée « Pédagogie » que l'on apprend de nouvelles choses en se laissant distraire ou interrompre, parce que c'est cette flexibilité, forme de désorientation, de mise en mouvement de la pensée qui permet un *frottement des informations* — « Vous inventez, ou vous créez pour ainsi dire, par frottement, et c'est précisément là qu'il faut se situer pour apprendre quelque chose que vous ignoriez auparavant²⁶⁶ ». Nous pensons effectivement que c'est ce frottement, cette infime surface de contact *entre, au travers, au bord*, qu'il faut prendre le temps d'observer dans son tremblement, son incertitude.

L'apparition est ce qui se rend visible, tandis que la disparition est ce qui est enlevé à la vue. Chaque chose possède quelques apparitions et disparitions, celles-ci étant dépendantes de notre vision, c'est de notre position que résultent l'apparition et la disparition du visible. Ce qui nous intéresse en particulier ici, est le moment de l'apparition, l'apparaissant ; et le moment de la disparition, le disparaissant. Ceux-ci désignent un mouvement, un changement d'état, de l'invisible au visible. En d'autres termes, il s'agit ici de se pencher à nouveau sur ce qui demande à être

266 | John Cage, in. *Conversations avec John Cage*, op.cit., p. 323.

déplié, sur ce qui existe, mais qui n'est pas tout à fait établi et donc qui ne se laisse pas facilement saisir. « L'événement d'apparition du pan, son *épiphasis*, serait donc de l'ordre de la plus légère coupure. Et l'événement de sa disparition, son *aphanisis*, serait un événement d'indiscernabilité. [...] Donc, une espèce d'inquiétude du regard, entre ce qu'il voudrait maintenir et ce qui est coupé (l'incision), entre ce qu'il voudrait distinguer et ce qui est indiscernable (l'indécision)²⁶⁷ ».

La pratique d'Ismaïl Bahri en particulier nous semble proposer au regard cette forme d'indécision des choses apparaissantes et disparaissantes. *Éclipses* est un triptyque vidéo qui présente des images incomplètes, lacunaires à cause d'un cache rectangulaire blanc fixé tout proche de la lentille de la caméra qui les a filmées. Le papier blanc obstrue, obture le paysage en même temps qu'il en révèle une partie par intermittence. C'est bien cela une éclipse : « une disparition apparente et temporaire²⁶⁸ ». Auparavant on pensait même que lors des éclipses, les astres tombaient un court instant de la voûte céleste. Alors le cache blanc se soulève, se balance, exécute une forme de battement irrégulier, une oscillation sans cesse réévaluée par le vent, les souffles de l'environnement ; puis il se referme subitement sur la lentille de la caméra, ne laissant apparaître qu'un écran blanc. L'écran prend ici son double sens, il est à la fois ce qui dissimule et ce qui permet de projeter, de faire apparaître une image. Dans les dispositifs proposés par Ismaïl Bahri c'est le papier qui exécute cette double portée — dissimulation prête à laisser apparaître le paysage dans sa lumineuse blancheur.

Éclipses est le « contrechamp », selon les mots d'Ismaïl Bahri, d'une autre installation vidéo : *Percées*. « Comme l'écran est le pendant de l'obscurité. Chacune de ces expériences est le dépli de l'autre. *Éclipses* est la lumière projetée de *Percées* et *Percées* l'ombre projetée

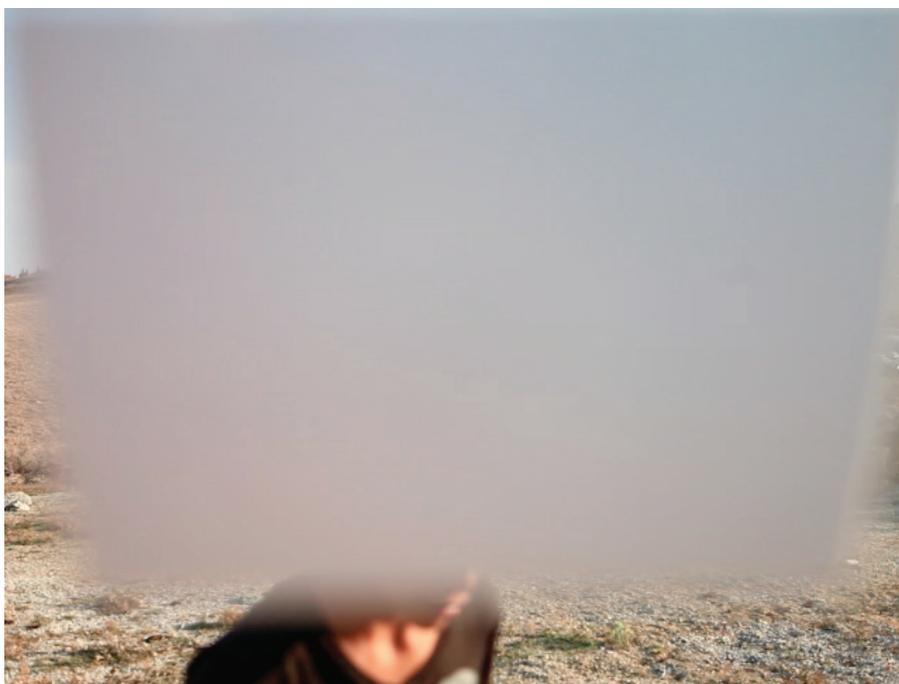
267] Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1, op.cit., p. 99.

268] La définition complète est celle-ci : « Disparition apparente et temporaire d'un astre, provoquée par l'interposition d'un corps céleste soit entre cet astre et la source lumineuse qui l'éclaire habituellement (éclipse vraie), soit entre cet astre et l'œil de l'observateur (éclipse apparente). » CNRTL, op.cit. [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/eclipse> (page consultée le 5 juillet 2017).

d'*Éclipses*²⁶⁹ ». Ajoutons qu'une percée est une fenêtre sur le dehors, une ouverture, alors effectuer une percée, c'est effectuer une trouée. Ce qui perce est lumineux, ce qui est éclipsé, au contraire est ce qui est mis au second plan, ce qui est obscurci et dissimulé par autre chose.

Percées est donc comme *Éclipses*, une vidéo tournée avec un cache sur la caméra, seulement cette fois, le papier est sombre, de la couleur des murs obscurs de la salle dans laquelle sera projetée *Percées*. De la même manière qu'avec *Éclipses*, le cache de *Percées* se soulève de manière erratique, laissant par instants passer une lumière qui semble émaner du mur. Le mur devient fenêtre, possible ouverture. Derrière le mur, on entraperçoit des paysages, des passages, des mouvements de corps, des véhicules. Mais, très vite, le mur se rabat et le dehors disparaît en sursaut.

269] Ismaïl Bahri, « Un espace pour voir » [En ligne], *Journal Phantom* n° 6, lettre d'Ismaïl Bahri à Cécile Poblon et Olivier Marboeuf dans le cadre du développement de l'exposition de l'artiste à l'espace Khiasma qui a eu lieu en septembre 2014. La lettre regroupe croquis préparatoire des installations et notes de lectures, <http://www.khiasma.net/magazine/journal-phantom-n6-ismail-bahri-un-espace-pour-voir/> (page consultée le 5 juillet 2017).

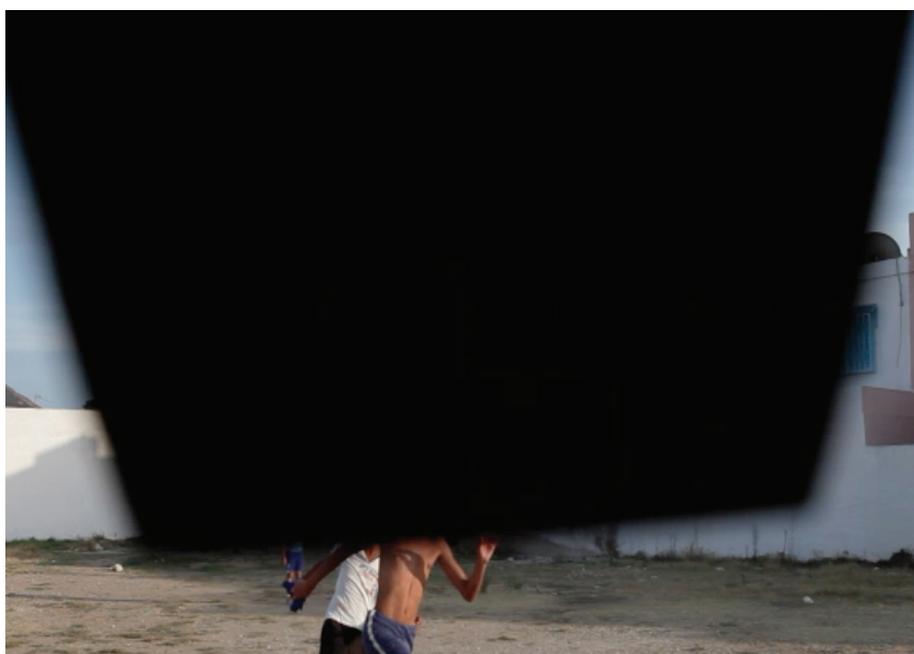


Ismâïl Bahri, images extraites de la vidéo *Éclipses*, vidéo SD couleur, 4/3, insonore, 2013.



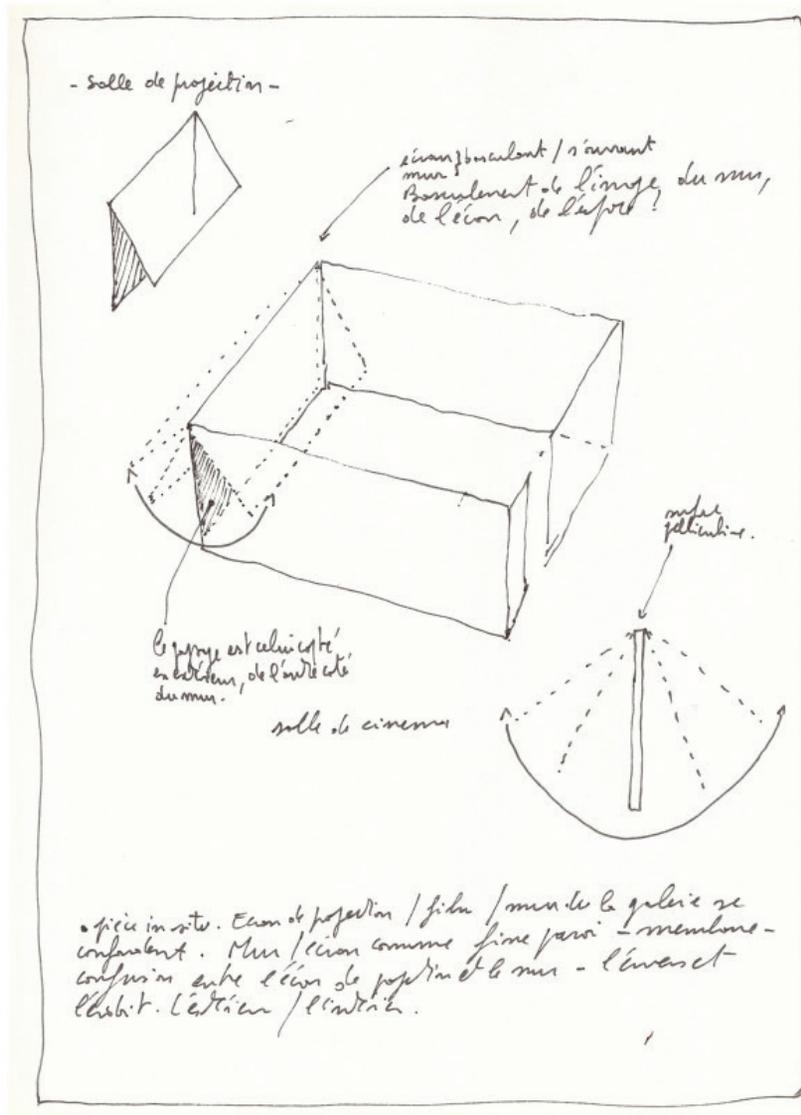
Ismaïl Bahri, *Éclipses*, vidéo SD couleur, 4/3, insonore, projection en triptyque, Espace Khasma, 2013.





À gauche : Ismaïl Bahri, *Percées*, vidéo HD couleur, 16/9, insonore, lecture en boucle, 2014.

À droite : image extraite de *Percées*.



Ismail Bahri, « croquis et notes de recherche pour Percées ».

Éclipses et *Percées* sont des ouvertures momentanées, leurs feuillets déplient le regard et celui-ci s'introduit dans ses pliures, ses repliures, ses dépliures. Un pli du paysage apparaît tout à coup, se referme presque aussitôt et un nouveau pli, une autre rainure fait son apparition. Les plis sont « des jeux subtils de la limite, entre l'ouvert et le fermé, le visible et l'invisible, l'ici et l'au-delà, la chose captée et la chose qui capte, le devant et le dedans²⁷⁰ ». C'est bien ainsi qu'agissent *Éclipses* et *Percées*, la chose captée, le paysage s'ouvre, devient visible, puis est subitement dissimulé par la chose qui capte, la lentille de la caméra le cache-écran devient la chose captée, devient le devant.

Éclipses et *Percées* sont soulèvements et enlèvements. Elles montrent le jeu de l'apparition et de disparition de chaque chose — « N'apparaît que ce qui fut capable de se dissimuler d'abord²⁷¹ », de la même manière que n'est invisible que ce qui momentanément était visible. L'invisibilité est la marque visuelle de la chose retirée. Ainsi l'apparition est un perpétuel mouvement d'ouverture et de fermeture, elle ressemble au flux et reflux de la mer et de ses vagues. L'apparition, comme l'explique Georges Didi-Huberman, nécessite un coup et un contrecoup, une percussion et une répercussion. Comme la vibration sonore ou la vague, la chose apparaissante ne se laisse pas facilement percevoir de bout en bout. Son amorce, le début de l'apparition d'une chose peut nous rester invisible, ainsi que la très faible subsistance d'une chose avant son élision totale peut passer inaperçue. C'est sans doute pourquoi ce jeu de flux et reflux, d'ouverture et de fermeture de chaque chose ne nous est pas tout à fait clair.

Ce qui nous apparaît clairement ce sont les objets fixes, immobiles et non leurs mouvements incessants. Pourtant ce sont bien tous ces petits plis des changements, mouvements de chaque chose qui produisent notre perception claire de celle-ci. C'est ce que définit Leibniz avec sa théorie des petites perceptions et que Gilles Deleuze aborde sous le trait du pli : « C'est un clapotement, une rumeur, un brouillard, une danse de poussières. [...] Les microperceptions ou représentants du monde sont ces petits

270] Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1, op.cit., p. 186.

271] *Ibid.*, p. 16.

plis dans tous les sens, pli dans plis, sur plis, selon plis [...]. Et ce sont ces petites perceptions obscures, confuses, qui composent nos macroperceptions, nos aperceptions conscientes, claires et distinctes : jamais une perception consciente n'arriverait si elle n'intégrait un ensemble infini de petites perceptions qui déséquilibrent la macroperception précédente et prépare la suivante²⁷² ».

Ainsi nos petites perceptions assurent une continuité des perceptions claires, elles en sont le terreau invisible, ce qui travaille sans que nous y pensions, ce qui « tire au clair », selon les termes employés par Gilles Deleuze, ce qui jusqu'alors était obscur. Ainsi chaque petit pli de la perception est fondateur d'un plus grand pli, d'une perception consciente. C'est entre les plis, en dépliant chaque petit pli que l'on perçoit quelque chose qui nous était jusqu'alors resté inaperçu.

 « SILLAGE », PERSISTANCE ET RÉSISTANCE

NOS ÉTATS, NOS PERCEPTIONS ET LES CHOSES QUE NOUS OBSERVONS, NE SAURAIENT DONC S'ARRÊTER OU SE DISTINGUER NETTEMENT, TOUT À COUP : « FAÇON DE DIRE QUE, QUAND IL SE PASSE QUELQUE CHOSE, CE QUI APPARAÎT NE FAIT BIEN SOUVENT QUE PASSER À DISPARAÎTRE PRESQUE AUSSITÔT²⁷³ ». Alors, toute chose entraîne en elle une trace, une traînée aux contours indiscernables. C'est ce que Georges Didi-Huberman nomme, à propos de l'image, le « sillage ». Cette idée de sillage qui repose en partie sur la conception du mouvement et de la durée de Bergson : « Ce sillage, c'est de la durée qui apparaît en faisant "trait d'union" et "intervalle", comme dit Bergson, entre les temporalités enchevêtrées de l'apparaître²⁷⁴ ». Le sillage est donc ce qui assure la continuité entre plusieurs temps de l'apparaître qui ne se suivent pas en ligne, mais plutôt qui se tissent à la manière d'un canevas.

Un sillage est une trace, ce qui reste du passage de quelque chose, le sillage est la ligne, contrairement aux temporalités qui le constitue, qui trace un déplacement, qui trace le mouvement d'une chose en mouvement. Un bateau ou un avion par exemple laissent apparaître leurs sillages sur l'eau ou dans le ciel. Le sillage est dès lors une forme de vestige de ce qui est passé, une rémanence. Le sillage est ce qui suit, ce qui poursuit, ce qui effectue la transition inaperçue entre toutes les choses perçues : « Mille incidents surgissent, qui semblent trancher sur ce qui les précède, ne point se rattacher à ce qui les suit. Mais la discontinuité de leurs apparitions se détache sur la continuité d'un fond où ils se dessinent et auquel ils doivent les intervalles mêmes qui les séparent : ce sont les coups de timbale qui éclatent de loin en loin dans la symphonie. [...] Chacun d'eux n'est que le point le mieux éclairé d'une zone mouvante qui comprend tout ce que nous sentons, pensons, voulons [...]»²⁷⁵.

Ce sillage, cette traîne indiscernable, comme un vague nuage de poussière qui suit la *percussion*

273] Georges Didi-Huberman, *Phalènes. Essais sur l'apparition 2.*, Paris, Minit, 2013, p. 81.

274] *Ibid.*, p. 103.

275] Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses universitaires de France, 1941, p. 3.

d'un sol sablonneux, qui fait transition et qui assure la continuité avec le *coup* suivant, semble figurer les petites perceptions leibniziennes. Comme un sillage celles-ci sont confuses et assurent une continuité. Alors cette trace en mouvement, cette « doublure virtuelle », forme d'écho présent en chaque chose, n'est-elle pas la raison de ce *je-ne-sais-quoi* qui nous échappe ? Ainsi à un léger mouvement correspondrait un léger ressaut de nos sens, si léger qu'il resterait pour l'instant imperceptible. Alors, les perceptions claires à elles seules ne permettent pas de connaître l'ensemble du mouvement d'une chose et donc d'un phénomène. L'indiscernabilité du sillage et la confusion ou le manque de netteté de nos microperceptions sont aussi nécessaires à cette connaissance.

COMMENT VOIR : VOIR ÉVEILLÉ, VOIR EN VEILLE, VOIR EN FAISANT

L'ATTENTION AU MICRO, À L'INFRA, AU « TOUT À COUP », DÉCRIT PAR GEORGES DIDI-HUBERMAN, DE L'APPARITION ET DE LA DISPARITION DES CHOSES²⁷⁶, L'ATTENTION À NOS PERCEPTIONS LES PLUS CONFUSES ET À CE QUE NOUS IDENTIFIONS DIFFICILEMENT, PERMET D'AVOIR UNE MEILLEURE CONNAISSANCE DE CE QUI SE PRÉSENTE AU REGARD, DE CONNAÎTRE LEURS FORMES ET CE QUI LES PRODUITS. Seulement, cette attention microscopique, attention et éveil total à la chose observée pour en saisir les plus faibles détails, est-elle suffisante pour en comprendre l'ensemble? Georges Didi-Huberman se pose cette question à propos de la peinture : « D'un côté, dit-il, l'attention aux détails est une chose extrêmement positive, dans la mesure où la prise en considération des éléments les plus discrets d'un tableau permet de s'interroger plus finement, voire de faire vaciller l'idée qu'on se faisait, au départ, du "sujet" de ce tableau²⁷⁷ ». Seulement, on peut s'interroger, le tableau a-t-il « sa plus juste signification dans la signification la plus cachée, la moins visible [...]»²⁷⁸ ? De la même façon, les choses observées, leurs fonctionnements, leurs mouvements ont-ils leur plus juste signification dans leur indiscernabilité? Faut-il connaître le *sillage* des choses pour en connaître la teneur? — « [...] sens qui attend, derrière le détail, qu'on le décèle — qu'on le descelle — comme un trésor. C'est là un idéal qui croit pouvoir exhaustivement creuser le visible, comme on épuiserait un champ de ruines; et qui croit qu'on pourrait arriver, en creusant systématiquement, à mettre au jour quelque chose comme le trésor de la signification²⁷⁹ ». Or, si l'on peut creuser le visible il semble que cela ne pourra jamais être fait de manière exhaustive, celui-ci peut se déplier à l'infini, à l'image de nos petites perceptions qui possèdent toujours un pli sous un autre pli, dans un autre pli et qu'on ne finira jamais de déplier. Alors, il semble qu'à cette attention au moindre,

276] « "Tout à coup" : façon de dire l'inframince durée du phénomène, sa singularité — visuelle et temporelle — d'apparition. Façon de dire que quand il se passe quelque chose, ce qui apparaît ne fait bien souvent que passer à disparaître presque aussitôt. » *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, *op.cit.*, p. 81.

277] Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1, *op.cit.*, p. 80.

278] *Ibid.*, p. 82.

279] *Ibid.*, p. 84.

il faille ajouter une attention plus flottante, qui *défocalise*, qui regarde à la surface, pour être à nouveau surprise par une chose, un aspect non encore découvert, non encore aperçu, et qui ne peut se révéler qu'en regardant *de travers*, en regardant dans un état de veille, entre le sommeil et l'éveil, entre deux eaux. Autrement dit, observer une chose, porter son attention sur elle afin d'en comprendre un aspect peut s'effectuer de deux manières : d'une part, en scrutant, en creusant les moindres détails, en agissant de près ; d'autre part, en l'observant légèrement de biais, à la surface, de manière un peu flottante, regarder sans faire le point.

Il s'agit de la posture, décrite et analysée par Georges Didi-Huberman, au début du premier volume de ses *Essais sur l'apparition*, à propos d'une part du chercheur, et d'autre part de l'observation des phasmes. Il observe ainsi deux temporalités de la recherche, le temps où l'on poursuit l'idée fixe, où l'on reste « focus », concentré sur l'objet de la recherche, et le temps de l'imprévu, de la rencontre fortuite, ces instants où l'on *tombe sur* quelque chose, sans qu'on l'ait cherché. « Les temps les plus intenses étant probablement ceux où l'appel du bas-côté nous fait changer de voie royale, ou plutôt nous la fait découvrir pour ce qu'elle était déjà, et que nous ne comprenions pas encore. À ce moment-là, la désorientation de l'accidentel fait apparaître la substance même du parcours, son orientation la plus fondamentale²⁸⁰ ».

Ainsi certaines choses apparaissent tout à coup, sans que nous les ayons vues venir, sans que nous ayons scruté leur apparition, sans que nous ayons détaillé la manière dont cela arrive. Et il semble que cela soit dans cette apparition tout à coup que l'on saisit quelque chose d'important, une ouverture essentielle. Ceci peut également se vérifier à partir de l'observation du phasme. Rappelons que le phasme, du latin *phasma*, signifie fantôme, apparition. Son aspect le rend indiscernable dans son habitat fait de branche et de brindilles qu'il imite à la perfection. Alors, pour les observer Georges Didi-Huberman raconte : « D'habitude, lorsqu'on te dit qu'il

y a quelque chose à voir et que tu ne vois rien, tu t'approches : tu imagines que ce qu'il faut voir est un détail inaperçu de ton propre paysage visuel. Voir les phasmes apparaître exige le contraire : dé-focaliser, m'éloigner un peu, me livrer à une visibilité flottante [...]»²⁸¹.

Ainsi, il semble que dans l'observation de chaque chose, le regard doive se faire double : lucide et flottant, précis et épars. Il s'agit de voir l'endroit et l'envers ou la doublure. Chaque fil de la doublure permettant de comprendre la construction et l'aspect de l'endroit — voir entre les plis. Il semble que tout cela soit conduit par un mouvement permanent du regard qui joue de rapprochement en éloignement — focalisation et défocalisation.

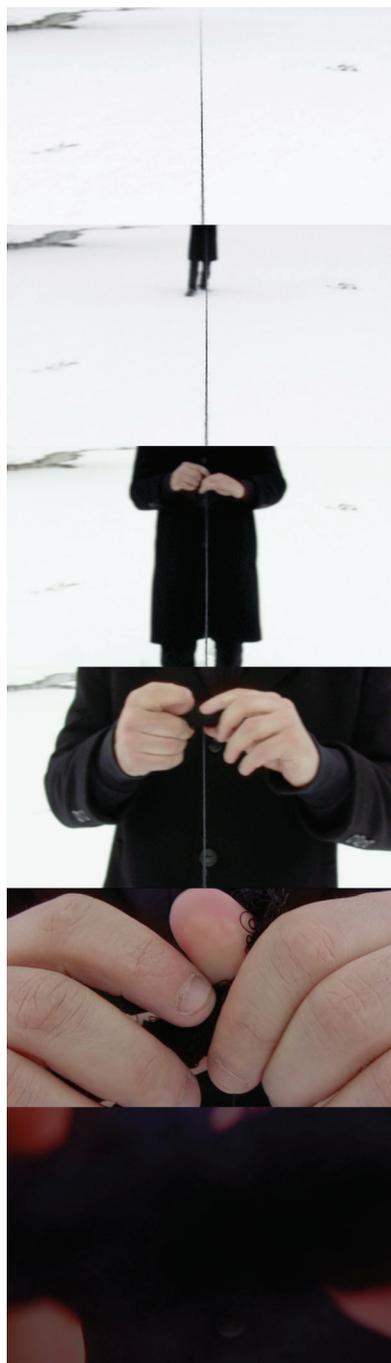
Ce mouvement de la visibilité la plus flottante, confuse, flou à la plus précise, détaillée, lucide et microscopique est présent dans la vidéo *Dénouement* d'Ismail Bahri. Cette vidéo visionnée lors de l'exposition *Là où commence le jour*²⁸² à Lille, montre à l'écran une grande surface blanche, le sol enneigé pris en contre-plongée, traversé verticalement, en son milieu, par un fil noir. On ne voit d'abord que ce fil noir qui tranche l'espace, qui vibre et se tend par instants. La mise au point est réalisée sur les fibres du fil tout proche de la lentille de la caméra, le reste de l'image est donc relativement flou.

«Je pense ici aux propos de Daniel Arasse sur *La Dentellière* de Vermeer décrivant la manière dont le peintre place le regard du spectateur en contrepoint du regard intime et subjectif de la dentellière : “Regardez le fil, qui est d'une précision, d'une finesse extrême [...] c'est le seul point précis, tout le reste étant flou [...]. Cela veut dire que nous regardons le fil, comme la dentellière. Nous regardons la même chose qu'elle [...]”. Dans une moindre mesure, *Dénouement* traite d'une forme d'acuité du regard, en écho aux activités des petites mains focalisées sur l'infime événement qu'est la formation d'un nœud, ou la conduite d'une ligne dans l'espace»²⁸³.

281] *Ibid.*, p. 17.

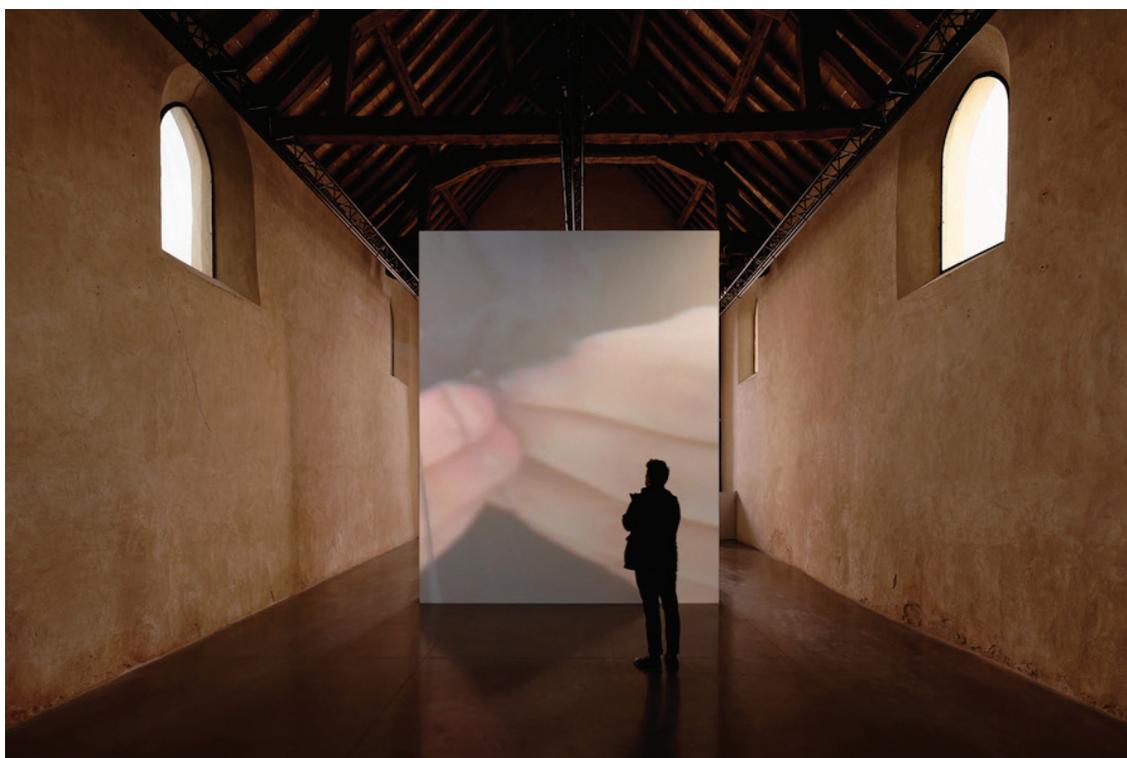
282] *Là où commence le jour*, exposition au Lam, Lille métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2 octobre 2015-10 janvier 2016.

283] Ismaïl Bahri, « *Dénouement* » [En ligne], <http://www.ismailbahri.lautre.net/files/ismail-bahri-dossier-sur-denouement-2011.pdf> (page consultée le 12 juillet 2017).



À gauche : Ismaïl Bahri, images extraites de la vidéo *Dénouement*, vidéo, HDV, 16/9, 0 h 8 min 2 s, 2011.

À droite : Ismaïl Bahri, *Dénouement*, vue de l'exposition *Sondes*, les églises centre d'art contemporain de la Ville de Chelles, 2014 © Aurélien Mole



Un peu plus tard, on commence à apercevoir un corps, encore flou, qui s'avance au fond de l'image. Ce corps vêtu de noir, comme le fil qu'il tient, s'approche et se distingue de plus en plus à l'image, le fil lui, continu de vibrer, de se tendre et de se relâcher au fur et à mesure de l'avancée de la silhouette. La blancheur du paysage disparaît derrière l'obscurité du corps, on commence doucement à apercevoir les mains qui semblent enrouler, rembobiner le fil. Puis maintenant les mains sont là toutes proches, le paysage a entièrement disparu. Notre regard suit à présent le mouvement des mains qui enroulent le fil, toute l'image à présent est très nette et nous sommes comme happés par le détail de ce geste qui enroule ce fil, ses fibres.

Pendant que le fil est enroulé, notre regard est déplié, est ouvert à une multitude d'infimes détails, ceux des doigts enroulant, ceux du grain de la peau, des fibres et des brins entrelacés du fil, de sa manière de s'entremêler — jusqu'à ne plus rien voir. *Dénouement* est entre deux visions, elle dessine ce mouvement, forme d'enroulement et de déroulement. Nous passons de la vision confuse de la veille, confusion qui malgré tout laisse apparaître une vibration, une oscillation, jusqu'à l'éliision complète de cette confusion. Le flou se dissipe au profit des tout petits détails, au point que l'on se trouve trop près, comme trop focalisé, si bien que c'est notre acuité qui n'est plus suffisante. On pourrait alors penser que la bonne posture d'observation se situerait entre ces deux états du regard, mais il nous semble plutôt qu'il faille exercer tout le mouvement d'un état à l'autre, déplier les états du regard à l'infini, jusqu'au vertige.

Une autre forme d'état de la vision explorée par Ismaïl Bahri est celle qui *attend de voir*, celle qui en faisant, attend d'être surprise par la matière, attend la réaction inattendue, cherche à être étonnée par une apparition inconnue. Nous pouvons l'observer avec la série de dessins *Latence*. Ce qui est latent est ce qui est caché, obscur, inconnu, « qui n'est pas manifeste, qui reste caché, mais demeure susceptible d'apparaître, de se manifester

à un certain moment²⁸⁴ ». Ainsi, rien n'est sûr avec ce qui est latent. Les dessins de cette série sont réalisés dans la lenteur, ils mettent du temps à apparaître après que le geste soit effectué. Ou plutôt, leur *sillage* d'apparition est long. Ces dessins sont en effet constitués de couches de lait appliquées sur de petites plaques de verre. Le premier geste de la réalisation de ces dessins consiste à tracer un cercle sur la plaque de verre à l'aide d'un pinceau imbibé de lait. Ensuite, lorsqu'il déposera les autres couches de lait, il fera glisser le liquide le long de ce premier tracé par un mouvement circulaire. Entre chaque couche apposée, Ismaïl Bahri attend que le lait coagule, cela prend plusieurs heures. Le lait, après un certain temps de travail, finit par dessiner des strates, de fines lignes apparues lentement, les unes après les autres. En observant ces dessins on a l'impression de voir une coupe de cellule au microscope ou un astre au télescope. À nouveau dans ce jeu d'apparition, il nous semble que le dessin trace ce mouvement pour le regard, du plus proche, au plus lointain.

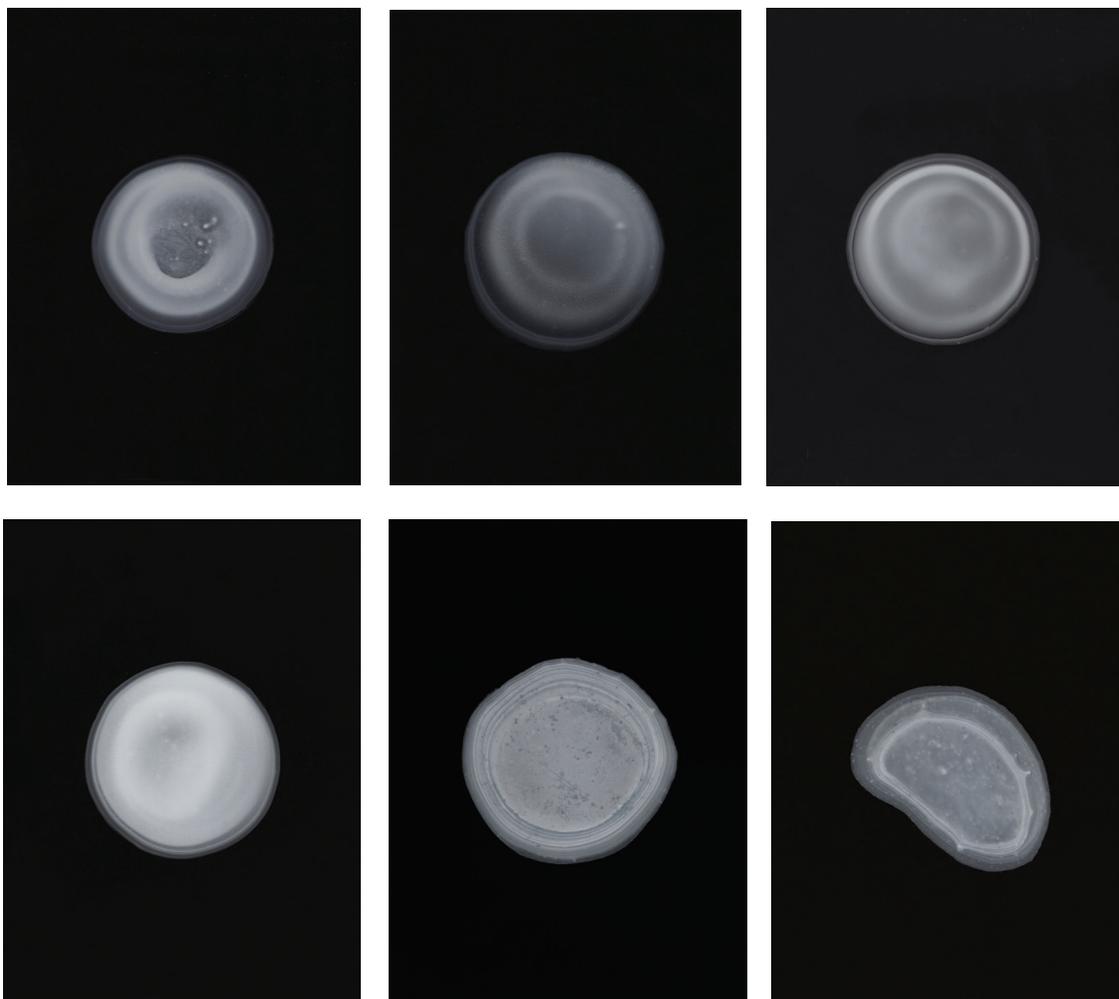
« Lunes, astres, galaxies, spectres, œufs, méduses, écume marine... ces dessins esquissent les contours éthérés d'une déclinaison organique. Matière translucide — presque transparente lorsqu'elle est humide —, le lait confère à ces dessins une allure fantomatique.

À défaut d'être photosensible, la plaque de verre, servant de support, devient écran hypersensible. Elle peut évoquer les daguerréotypes (surfaces d'apparition à usage unique) par leur fragilité et leur aspect brillant. *Latence* relève des profondeurs obscures, d'un noir qui, loin de la cécité qu'il éveille, révèle des apparitions, d'infimes éclats advenant à la surface du verre. Dessiner revient ici à tirer un tracé de la nuit, à faire du noir un révélateur subtil, l'invocateur d'images latentes²⁸⁵ ».

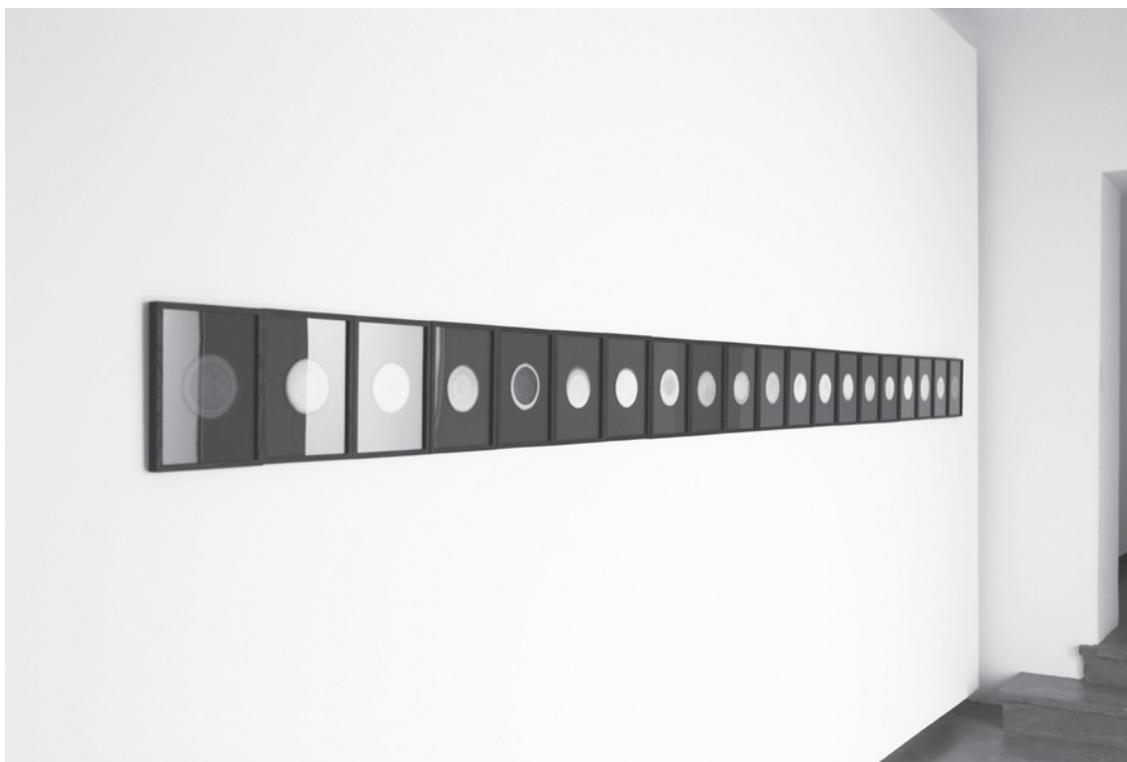
284] CNRTL, *op.cit.*, <http://www.cnrtl.fr/definition/latent> (page consultée le 12 juillet 2017).

285] Ismaïl Bahri, « Latence » [En ligne], <http://www.ismailbahri.lautre.net/files/ismail-bahri-latency-2011.pdf> (page consultée le 12 juillet 2017).





Ismaïl Bahri, *Latence*, encre et lait sur verre, 24 x 18 cm, 2010.



Ismaïl Bahri, *Latence*, vue de l'exposition *Lumière noire*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Allemagne, 2012.

Ce qui sort de l'obscurité, devient révélateur d'apparitions, de fantômes, *phantasma*. Les dessins de *Latence* pourraient être une tentative multipliée de *tirer au clair*, de révéler la chose apparaissante. Cette multiplication de tentatives montre qu'il n'y a pas un sillage unique, une manière d'apparaître semblable. Chaque dessin malgré un procédé et des gestes répétés est dissemblable et laisse une trace de son apparition irrégulière et singulière.

Si *Latence* révèle par la nuit, les *Lignes fantômes* s'observent bien de jour. Ce sera notre deuxième exemple du regard qui s'élabore dans le faire²⁸⁶. *Ligne fantôme* est une installation qui propose au regard un dessin d'ombre, c'est bien la raison pour laquelle cette ligne est *fantôme*. On peut la voir apparaître, mais jamais la saisir.

Ce que dessine cette ligne d'ombres ce sont de fines épingles plantées au mur et le soleil. En effet la lumière du soleil projette l'ombre des épingles et chacune d'entre elles prolonge la précédente formant ainsi une ligne. En cet endroit de l'ombre, le rayonnement direct du soleil a disparu et la luminosité est amoindrie. « L'ombre : une matière du lointain. Mais c'est un lointain capable d'influence directe — presque tactile, presque olfactive — sur ce qui nous est de plus proche, de plus immédiat, de plus intime²⁸⁷ ». L'ombre, proche et lointaine, n'est ni jour ni nuit, entre-deux elle est *paene*, presque. L'ombre est en effet par définition « diminution plus ou moins importante de l'intensité lumineuse dans une zone soustraite au rayonnement direct par l'interposition d'une masse opaque²⁸⁸ ».

Ici, la masse opaque est bien fine puisqu'il s'agit d'épingles. Mais l'épingle est ce qui pointe, ce qui *indexe*, c'est-à-dire ce qui repère très précisément. En effet afin de produire une ligne d'ombre il a fallu repérer l'endroit exact sur le mur où planter l'épingle, où épingle et donc retenir, arrêter le soleil. Seulement on ne retient pas le soleil, ses rayons lumineux. Alors, lorsque la ligne est

286] Nous ne prenons que deux exemples à ce propos, mais il semble qu'il soit possible de développer cette idée du « voir en faisant » à propos d'un bon nombre de réalisations d'Ismail Bahri. *Source ou Revers*, deux vidéos que nous étudierons dans le plan consacré à ce qui se dissipe, dénotent bien d'expérimentations du geste qui laisse apparaître au regard, expérimentations qui attendent de voir par le geste l'apparition ou la disparition de la matière.

287] Georges Didi-Huberman, *Génie du Non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 109.

288] CNRTL, *op.cit.*, <http://www.cnrtl.fr/definition/ombre> (page consultée le 12 juillet 2017).

encore en train de se faire, déjà le début de celle-ci se disloque, les ombres bougent, rétrécissent ou se distendent, au rythme de la rotation de la Terre. Un instant et la ligne d’Ismaïl Bahri se brise, se dissout, se désintègre en fragments d’ombres, s’allongeant ou bien rétrécissant jusqu’à devenir de simples points comme s’engouffrant dans le corps de l’épingle d’où elles étaient sorties.

La ligne d’ombres se fait et se défait donc dans le même temps que le geste s’exécute, fait apparaître et disparaître la lumière. Et le regard observe la lumière qu’il vient d’occulter, d’épingler, se déplacer, s’enfuir de là où il vient de l’arrêter.

« Accolé au mur, les yeux rivés sur le périmètre restreint de l’épingle, je vois flou à plus de quelques centimètres. Myope, j’avance à petit pas, une épingle appelant l’autre (par son ombre), sans que je ne puisse prévoir la direction à venir. Ma main gigantesque au vu de la taille de l’épingle, éclipse la scène de la piqûre²⁸⁹ ».



Ismaïl Bahri, *Ligne fantôme*, installation in situ, lumière solaire, épingles sur mur, Appartement 22, Rabat, 2012.





Ismaïl Bahri, *Ligne fantôme*, épingles et lumière solaire, Tunis, 2014.

Trop loin, trop proche, on ne peut épinglez des fantômes, on ne peut se contenter que d'en être saisi puis aussitôt dessaisi, d'être pris dans son mouvement et de tenter de le suivre le plus précisément, avec la trajectoire la plus ajustée, plus proche, plus loin, pour poursuivre son observation. Ce qui échappe est alors ce qui est à discerner, même si c'est flou.

« [La phalène] On veut la suivre, pour la regarder. On se met soi-même en mouvement : émotion. [...] Si l'on est chasseur-né, ou fétichiste, ou angoissé de devoir perdre, on voudra, aussi vite que possible, l'attraper. On court, on vise, on lance le filet : on l'attrape. Autre genre d'émotion. On étouffe la merveille dans un bocal avec de l'éther. On rentre chez soi, on épingle la phalène, délicatement, sur une planchette de liège. On la met sous vitre. On voit parfaitement, désormais, la réticulation des formes, l'organisation des symétries, le contraste des couleurs : nouvelle émotion. Mais on s'aperçoit — bientôt ou dans très longtemps, malgré la joie du trophée, malgré la fraîcheur, toujours vive, des couleurs — qu'à cette image il manque tout de même l'essentiel : sa vie, ses mouvements, ses battements, ses parcours imprévisibles, et même l'air qui donnait un milieu à tout cela. [...]

Si l'on n'est pas chasseur-né [...], on voudra, plus modestement, suivre l'image du regard. On se met donc en mouvement : émotion. On court, sans filet, toute la journée, derrière l'image. On admire en elle cela même qui échappe, le battement des ailes, les motifs impossibles à fixer, qui vont et viennent, qui apparaissent et disparaissent au gré d'un parcours imprévisible. Émotions singulières. Mais tombe le jour. L'image est de plus en plus difficile à discerner. Elle disparaît. Émotion. On attend. Rien. On regagne sa demeure. On allume la bougie sur la table et, tout à coup, l'image reparaît. Émotion. On est presque heureux. Mais on comprend bientôt que l'image ne nous aimait pas, ne nous suivait pas, ne tourne pas autour de nous, sans doute nous ignore tout à fait. C'est la flamme qu'elle désire. C'est vers la flamme qu'elle va et vient, qu'elle s'approche,

qu'elle s'éloigne, qu'elle s'approche d'un peu plus près. Bientôt, d'un coup, elle s'enflamme. Émotion profonde. Il y a sur la table un minuscule flocon de cendre²⁹⁰ ».

Si quelque chose s'échappe, si quelque chose inquiète la pensée, l'écoute, la vision dans son indécision, c'est bien que quelque chose est à saisir, à comprendre, à voir, à penser, mais non à fixer. Il ne s'agit sans doute pas de faire de l'indécision une décision, mais au contraire de se laisser dériver, désorienter par cette indécision. C'est sans doute dans ce mouvement, suivi avec précision, de la pensée ou du regard, que l'on peut appréhender cette indécision, même si ce n'est que pour un moment, parce que bientôt ce que l'on a cru avoir saisi, s'échappe à nouveau. On oublie, ou une nouvelle information vient remettre en cause ce que l'on pensait, ou encore on s'ennuie, alors il faut retrouver une forme d'indécision.

DISSIPER, DISPERSER

LE MOT « DISSIPER » DÉSIGNE DEUX CHOSES. D'UNE PART, DISSIPER C'EST FAIRE DISPARAÎTRE, CE QUI SE DISSIPE LE FAIT LENTEMENT — COMME LES NUAGES PAR EXEMPLE. D'AUTRE PART, ÊTRE DISSIPER, C'EST ÊTRE INATTENTIF, DISTRAIT. Celui qui est dissipé n'observe pas ce qu'on lui demande, il est ailleurs, mais on ne sait pas où, tandis que celui qui est dispersé est occupé à plusieurs choses à la fois sans n'être focalisé sur aucune.

La dispersion est une dissémination, les choses y sont éparpillées, mais bien là alors ce qui se dissipe, s'efface, parfois dans un mouvement de dispersion, mais elles finissent par disparaître à nos yeux — comme l'eau bouillante qui s'échappe petit à petit en vapeur dans l'air. En effet, la dissipation fait souvent appel à un changement d'état qui rend les choses moins discernables pour notre œil — vapeur, cendre, poussières sont ces particules en suspension dans l'air qui forment la dispersion puis la dissipation des choses qui nous entourent — l'eau qui boue, le bois qui brûle, les particules phanères²⁹¹ qui s'envolent.

La poussière en particulier est présente partout dans l'atmosphère, parfois si légère qu'elle se maintient en suspension dans l'air, d'autre fois, plus solide, elle se dépose en poudre sur les meubles, le sol, les objets. Une multitude de choses constituent cette poussière — en fait, toutes les choses à bien y réfléchir se dispersent en poussières, se retrouvent en suspension puis sont transportées par n'importe quel infime mouvement de l'air. L'usure des choses et des êtres les réduit lentement en poussière. Ainsi la poussière est à la fois indiscernable et indescriptible. Les particules infimes et obscures de la poussière ne se remarquent que lorsqu'elles sont surexposées, dans la lumière.

La poussière, certains l'époussettent, tentent de la faire disparaître, d'autres l'élèvent. *L'Élevage de poussière* est cette petite photographie de poussière

291] Les phanères sont ce qui constitue en partie la poussière de nos atmosphères, de nos habitats. Les phanères, phaneros, sont ce qui est visible, apparent à la surface de l'épiderme (cheveux, poils ou ongles).

réalisée en 1920 par Marcel Duchamp et Man Ray. Cette photographie grise de poussière ressemble à un paysage — on croirait voir le sol de la lune ou les sillons d'un champ vus d'en haut. Mais il s'agit de la poussière qui s'est déposée avec le temps sur les plaques de verre de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Les sillons et les petits renflements sont dus aux lignes de plomb qui le constitue. Une partie du *Grand Verre* maculé de poussière a été rapidement épousseté, on distingue alors sur la photographie les tracés de « La broyeuse de chocolat » et de la « Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins », une autre partie a été laissée poussiéreuse. *Le Grand Verre*, abandonné là, avait récolté dans l'atelier new-yorkais de Duchamp trois mois de poussière.

Ainsi, Marcel Duchamp observe ce qui tombe en même temps qu'il laisse tomber. Il laisse tomber la poussière sur cette application nécessaire à l'élaboration de ce *Grand Verre*, longue et précise, qu'il repousse, qui l'ennuie, lui qui faisait justement en ne faisant pas.



Marcel Duchamp et Man Ray, *Élevage de Poussière*, photographie, 10 x 12 cm, 1920.

« Ce qui nous obsède ou nous menace n'a pas toujours la forme d'une épée suspendue au-dessus de nous, mais peut tout aussi bien exister, et même souverainement, dans la poussière qui danse au-dessus, autour de nous, la poussière en suspens tout à coup rendue visible dans un rai de lumière, cette poussière que nous respirons même²⁹² ».

Ces mots introduisent les installations de poussières d'Édith Dekyndt : *Discreet Piece* (1997) et *Thousand and One Night* (2017) — dix ans après, qu'est devenue la poussière.

Le dispositif de *Discreet pièce* filme d'une part, dans un coin de l'espace d'exposition les mouvements, le virevoltement sans fin des particules de poussière dans l'atmosphère, rendues visibles grâce au faisceau lumineux d'un projecteur de diapositives vide. Ces images de poussières filmées en temps réel sont d'autre part projetées sur un ou plusieurs écrans. Il est alors permis d'observer la poussière s'agiter dans le rai de lumière et ses images agrandies, amplifiées par leur projection. Ainsi exposées ces infimes particules confèrent au milieu que nous respirons une épaisseur, une dimension nouvelle, plus subtile, qui dépasse le seuil de notre acuité habituelle. Le milieu atmosphérique est comme surexposé. Cette poussière n'est autre que ce qui faisait partie du visible et qui se dissipe, qui disparaît peu à peu en particules.

L'installation d'Édith Dekyndt, en rendant visible ces particules de la dissipation de chaque chose, nous met face à une perte, au vestige du visible, de ce que nous avons pu voir, de ce qui était sous nos yeux, et que nous ne verrons jamais plus de la même manière, puisque déjà une infime partie s'est échappée en poussière.

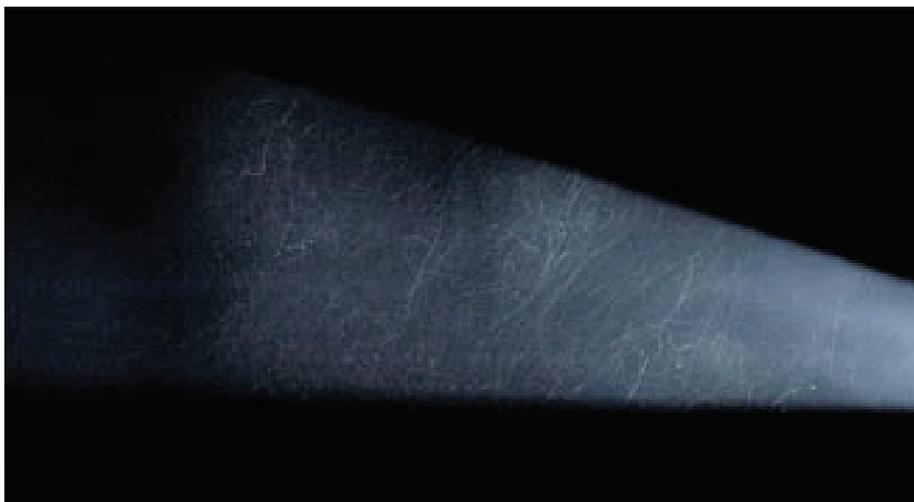
Le deuxième dispositif de poussière d'Édith Dekyndt, réalisé dix ans plus tard est *One Thousand and One Night*. Cette installation, présentée lors de la 57^e Biennale de Venise, dans le *pavillon du temps et de l'infini*, est cette fois-ci composée d'un tapis rectangulaire de poussière collectée à Venise. Ce tapis de poussière, redescendue sur le sol donc, est placé sous une lumière

qui épouse parfaitement ses formes. C'est un tapis lumineux d'une poussière encore inerte. Mais, à intervalles réguliers, le rectangle lumineux est déplacé de quelques centimètres, à ce moment précis quelqu'un vient doucement remettre la poussière, à sa place initiale, dans la lumière, à l'aide d'un balai. Le geste effectué avec cet instrument voué à faire disparaître la poussière de nos habitats la fait au contraire réapparaître, celle-ci s'élève en nuages, reste en suspension quelques instants dans le halo lumineux avant de retomber, inerte, au sol.



Édith Dekyndt, *Discreet Piece (dusts in a beam of light)*, installation vidéo, 1997, vues de l'exposition *Dieu rend visite à Newton*, FriArt, Fribourg, 2011.





Édith Dekyndt, *Discreet Piece (dusts in a beam of light)*, installation vidéo, 1997, vue de l'exposition *Plug In*, Winnipeg, 1999.



Édith Dekyndt, *One Thousand and One Night*, installation, 57e Biennale de Venise, 2017.

Ces deux dispositifs jouant tous deux de l'apparition de la poussière, de sa mise en lumière au sens premier du terme, se distinguent cependant par leurs modalités. L'un rend visible de manière discrète la poussière présente naturellement dans le lieu d'exposition, tandis que l'autre est une reconstitution, une mise en scène construite, presque théâtrale de l'apparition de la poussière — on y balaie la poussière dans la lumière. *Discreet Piece* relève ces moindres particules de notre environnement et laisse au regard du visiteur le soin d'appréhender ces relevés de ce qui lui est habituellement invisible, et peut-être de poursuivre sa visite de l'exposition en pensant à toutes ces particules qui se déplacent encore autour de lui. Le deuxième dispositif expose une extraction de cette poussière accumulée et dit la ténacité de cette poussière en la replaçant inlassablement dans la lumière. Autrement dit l'un se déploie dans l'ici et maintenant, tandis que l'autre dévoile des temporalités accumulées, déplacées dans l'espace d'exposition où il est effectué une remise à jour, une réactivation, à intervalle régulier de ces strates accumulées. Tous deux sont néanmoins des manières d'apparitions de ce qui se disperse lentement, sans que nous le voyions, sans jamais se dissiper totalement.

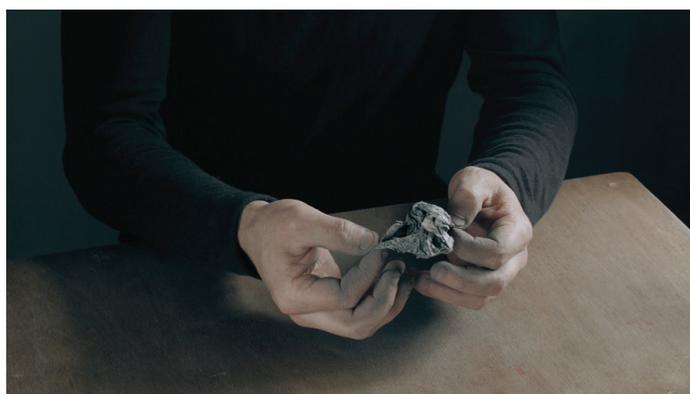
Les gestes qui dissipent et dispersent la matière sont également les motifs d'expérimentations mises en place par Ismaïl Bahri. Nous observerons deux d'entre elles ici : *Revers* et *Source*. Toutes deux sont des vidéos dont les images captent les mains de l'artiste manipulant du papier. Contrairement à ce que nous avons déjà pu apercevoir du travail d'Ismaïl Bahri, ici les images sont filmées en intérieur, comme dans l'espace de l'atelier, là où les choses se préparent, là où les gestes, les procédures sont élaborés, là où les possibilités d'expériences sont imaginées.

Dans la vidéo *Revers*, d'Ismaïl Bahri, exécute un geste qui rend visible la disparition d'une image à la surface d'une page de magazine. Ce geste, selon les mots de l'artiste, « fait partir cette image en fumée²⁹³ ». Ce geste est celui de la pliure, *repliure*,

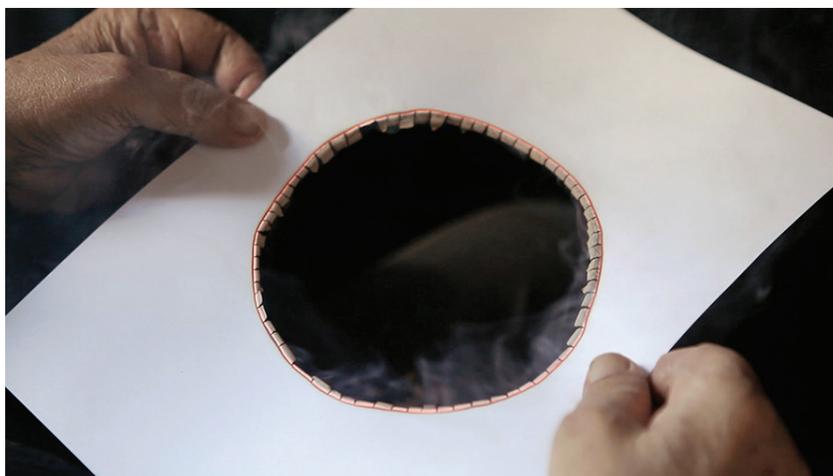
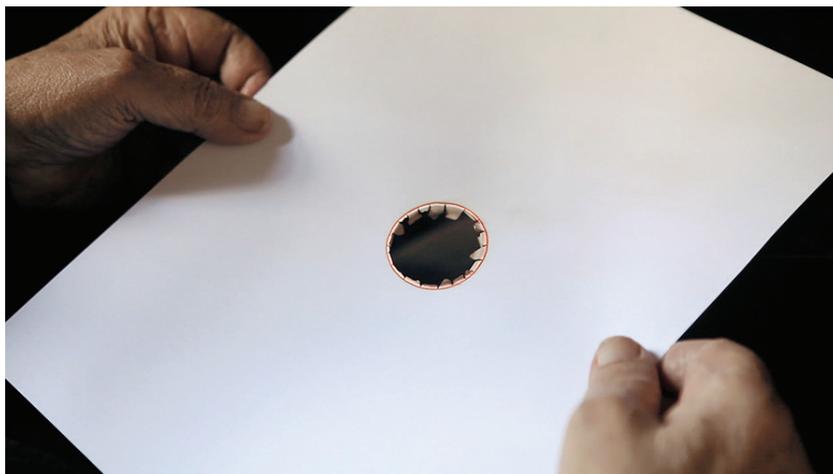
293] Propos recueillis dans le portrait réalisé par Le Jeu de Paume à l'occasion de l'exposition *Instruments* [En ligne], <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=2692> (page consultée le 17 juillet 2017). Cette exposition a eu lieu du 13 juin au 24 septembre 2017.

dépliure puis à nouveau plieure jusqu'à ce que l'image publicitaire de papier glacé se dissipe entièrement et se retrouve dispersée en poussières d'encres sur les mains du plieur. Au cours de ce processus de froissages et de défroissages répétés et frénétiques, on perçoit par instant de petits nuages de poussière d'encre voler au-dessus des mains sous l'effet des courants d'air que provoquent ses gestes. Ces infimes nuages de poussière ressemblent à la fumée qui s'échappe un instant lorsqu'on éteint une bougie ou à la terre qui se suspend parfois lorsqu'on frappe un sol. Ce geste répété de la pliure accélère l'usure du papier et la disparition des images qu'il retenait. À chaque pliure de nouveaux sillons écaillent l'image et découvrent la blancheur du papier, chaque dépliure permet de le vérifier. Les mains se retrouvent alors pleines de l'image et inversement le papier, qui avant sa manipulation recueillait l'image, se trouve épris de la texture de l'épiderme des mains, devient feuille de peau abîmée, en lambeau.

Source, à nouveau dans un espace intérieur sombre, montre pour sa part la disparition complète de la surface d'une feuille de papier blanche tenue par des mains. L'image brûle, se consume lentement. La combustion débute par un petit trou brun qui apparaît au centre de la feuille, puis le trou, cerné d'un cercle rouge, s'agrandit rapidement, formant une ouverture toujours plus large entourée d'une petite frange de papier cranté qui se détache, cran par cran, et tombe au fond du puits noir. Cet élargissement de la béance s'effectue de manière régulière, et conserve tout au long de la combustion une forme circulaire parfaite. Le papier blanc se consume et de la fumée s'échappe du trou noir en son centre. C'est finalement le cercle noir qui finit par consumer entièrement la feuille de papier blanche. Disparition, brûlure, dispersion en cendre, la surface de papier, comme la phalène qui se brûle les ailes, est réduite à un petit tas de poussière. En un coup de vent, elle sera totalement dispersée dans les airs.



Ismâïl Bahri, *Revers*, vidéo projection, HD. 16/9, stéréo, environ 5 min, 2016-2017.



Ismaïl Bahri, *Source*, vidéo, HD. 16/9, 0 h 8 min, 2016.

Les papiers des vidéos *Revers* et *Source* sont réduits en poussières, par le geste et la brûlure. On y observe des mains anonymes frénétiquement faire disparaître, réduire à presque rien ces images, méthodiquement brûler la feuille de papier qu'elles tiennent entre leurs doigts en prenant garde de ne pas se brûler elles-mêmes. Mais malgré cette décision de détruire les images, de les faire entièrement disparaître, elles résistent. Il y a toujours un reste, reste de poussière, reste de cendre — la poussière d'encre d'imprimerie colle aux doigts, s'imprègne dans les pliures de la peau.

Ces revers dévoilent l'envers, leurs gestes sont au contact de la doublure révélant les jeux d'apparitions et de disparitions simultanées des choses — à l'image du fil à coudre qui disparaît et réapparaît tout au long de la couture.

Un point fait ici pour nous la jonction et est aussi l'occasion d'en mettre un à notre étude, il s'agit de *l'Esquisse pour Édith Dekyndt* réalisée par Ismaïl Bahri et son ami et réalisateur Youssef Chebbi. Cette esquisse, trace en suspens, dessine des apparitions et des disparitions simultanées et erratiques qui tremblent au vent et brûlent au soleil du bord de mer. Cette expérience de rivage fait directement référence à une vidéo d'Édith Dekyndt, intitulée *One second of silence*, qu'Ismaïl Bahri avait rencontrée un jour et gardée en mémoire jusque là. Il relate dans sa lettre publiée dans le *Journal Phantom* n° 5 en 2014 :

« *One second of silence* fait partie de ces œuvres que j'aurais aimé faire, de ces œuvres que je regarde régulièrement et auxquelles je pense souvent. À un moment donné, je me suis dit qu'elle aurait pu être une suite possible à mes recherches actuelles, mais elle en est surtout l'une des origines. Cette vidéo a une place dans ce que je suis en train d'essayer de faire²⁹⁴ ».



Édith Dekyndt, *One second of silence*, vidéo projection, Part 01, New York, 2008.



Ismaïl Bahri et Youssef Chebbi, *Esquisse pour Édith Dekyndt*, vidéo projection, 2017.

L'image de *One second of silence* présente un drapeau flottant dans les airs. Ce drapeau est diaphane, il ne présente les couleurs d'aucun pays, mais prend celles du ciel et de ses changements d'atmosphères. À certains instants les ondulations du tissu nous apparaissent, sont rendues visibles par un léger vent qui accentuera une pliure, à d'autres instants le tissu se dissipe totalement dans le ciel ne laissant visible que le mât du drapeau.

L'*Esquisse pour Édith Dekyndt*, projetée dans l'exposition *Instruments* au Jeu de Paume, révèle elle aussi un drapeau. Minuscule drapeau planté dans le sable, sur un bord de mer. Là il y a beaucoup de vent, le tissu du drapeau s'agite beaucoup. Les conditions climatiques, lumière vive et vent agité, offrent alors l'occasion de capter ces mouvements atmosphériques, ces changements de lumière et tourbillonnements du vent, en faisant du drapeau un écran — comme Édith Dekyndt en fait une fenêtre ouverte sur le ciel et ses courants d'air. La séquence est captée avec une caméra dont l'obturateur est ouvert au maximum — l'image brûle. Le paysage se dissipe derrière une vive lueur, mais subsiste un fragment de la houle, de son mouvement, retenu dans l'espace du tissu obscur du drapeau qui agit comme un filtre. Le drapeau devient écran, le paysage autour est renversé en lui, il le supporte, le retient un moment, laisse apparaître dans sa propre agitation, l'oscillation des vagues. Puis, tout à coup, en un moment d'ombre, un nuage éclipsant le soleil, le paysage retourne en dehors de l'écran-tissu qu'il avait momentanément investi pour ne pas tout à fait se dissiper. Cette esquisse relève d'une attention *qui fait* avec les occasions offertes par son environnement et qui se laisse traverser par les pratiques et gestes de *l'autre*. L'image se disperse et le geste se dissipe, non pour disparaître, mais pour ouvrir de petites fenêtres, pour tisser des relations avec un milieu, dresser des lignes vers un *autre*, proposer un endroit de croisement.

Épilogue

SI L'ON REMONTE À PRÉSENT TOUT LE FIL, LE DÉBUT DE MON PROLOGUE COMMENÇAIT PAR L'AMORCE, PAR CE QUI D'ABORD INTUITIVEMENT M'AVAIT FAIT MORDRE ET QUI M'AVAIT ENTRAÎNÉE DANS CE TRAVAIL DE RECHERCHE. Cette amorce trouvait ses origines dans des gestes plastiques. Après l'amorce, s'ensuit une série d'événements, on pêche quelques poissons, on rate quelques prises et puis il est temps de finir cette partie, donc de clore.

DEUX PROTAGONISTES

AU DÉBUT DE CETTE RECHERCHE, NOUS PARTIONS AVEC DEUX PROTAGONISTES — UN FIL ET UN FUNAMBULE. LE FIL EST CE MATÉRIAU SENSIBLE : SI ON EN DRESSE UN DE PART ET D'AUTRE D'UNE FENÊTRE OUVERTE, IL VIBRERA AU MOINDRE COURANT D'AIR. Alors très simplement, le fil est un matériau qui permet d'observer le moindre souffle. Bien sûr, le fil n'est pas le seul à avoir ce potentiel, mais comme il est le matériau de prédilection de ma pratique, je l'ai pris à partie comme point de départ. J'ai croisé au cours de cette étude bien d'autres matériaux capables de rendre visible ce qui ne l'est pas de manière ordinaire. Parmi eux la lumière, l'épingle ou l'eau permettent par exemple de distinguer la poussière dans l'atmosphère, les mouvements de la Terre ou la vibration sonore.

Cependant il s'est avéré que le fil possédait une force particulière. J'ai par exemple découvert l'utilisation du pendule comme instrument permettant de mesurer le temps en chaque endroit de la terre d'une manière très fine. J'ai aussi appris qu'un simple morceau de ficelle permettait à certaines populations de déployer un langage tout entier, une pratique du

fil demandant mémoire et dextérité. Le fil était donc mon point de départ, l'instrument de mon *ouvroir*.

Le funambule ensuite, mon deuxième protagoniste, est celui qui adapte sa marche, son pas au fil. Sur un fil, le funambule doit avancer en prenant garde à chaque détail de son environnement. Perché sur son fil, il écoute le moindre bruissement de feuillage qui annonce un vent léger, il observe chaque mouvement de l'air, de l'atmosphère et est sensible à ses plus infimes sensations. J'écoutais une funambule qui parlait de sa pratique à la radio l'autre jour, elle disait que par moment elle sentait chaque grain de poussière autour d'elle. Alors, il est clair que l'observation et l'étude de la pratique du funambule ont permis dans un premier temps de diriger ma propre pratique plastique et ma pensée sur ce qui échappe lorsqu'on a les deux pieds au sol, mais qui devient fondamental sur le fil. Penser sur le fil, écouter des histoires de funambules, regarder des funambules permettait de cerner, de dresser les contours de toutes les choses — physiologiques ou environnementales qui ordinairement passent inaperçues.

Encore une fois, ajoutons ici que, comme avec le fil, ce deuxième protagoniste qu'est le funambule aurait pu être autre. Il aurait pu être surfeur, skieur, skateur, escaladeur peut-être, ou bien encore un cycliste lancé à pleine vitesse sur une route goudronnée. Le fil de ce dernier aurait été la fine bande de caoutchouc de ses deux roues, fil qui se déroule à l'infini, récepteur de chaque vibration du grain de la route. Seulement, ce qui distingue le funambulisme de ces autres pratiques d'équilibre est sa lenteur d'exécution. Cette stase permet d'appréhender plus facilement ses moindres gestes, de percevoir le suspens et la tension dont sont chargés ses mouvements.

Une fois ces contours cernés, mes deux protagonistes embarqués, nous étions prêts à partir en voyage, à l'aventure, prêts à ajuster chacun de nos pas pour suivre le mouvement de ce qui échappe. Au cours de ce travail de recherche, il s'agissait de découvrir de quelles manières certaines pratiques, certains gestes plastiques ou toute autre activité humaine, quelle

soit sportive, scientifique, musicale par exemple, permettent de saisir ce qui ne se laisse pas facilement saisir au sein de nos constructions spatiales, temporelles, physiques ou sociales. Puisqu'il s'agit ici de clore, je vais tenter d'élaborer un état de ce parcours, en constituant une typologie de ces gestes et pratiques qui permettent de développer des perspectives alternatives de notre environnement. J'ai ainsi pu soulever cinq opérations : Révéler, amoindrir, dissiper, soulever et veiller. Celles-ci correspondent à ce que rendent possible, aux *potentialités* donc, du déséquilibre et de la désorientation.

RÉVÉLER

D'ABORD RÉVÉLER. ICI J'AI PU OBSERVER DES GESTES PLASTIQUES QUI METTENT SOUS LES YEUX QUELQUE CHOSE QUI EST HABITUELLEMENT INVISIBLE OU DIFFICILE À PERCEVOIR. C'est sans doute le degré le plus facile à appréhender de cette recherche. Toutefois, plusieurs types de dévoilement peuvent être envisagés, les dévoilements internes, ceux qui concernent le geste plastique lui-même ; et les dévoilements de l'extérieur, qui visent ce qui nous entoure.

Les dévoilements de l'intérieur sont ceux qui révèlent les potentialités d'une matière par le geste. Il s'agit de ce qu'opère la série de dessins *Latence* d'Ismâïl Bahri. Chaque geste, chaque mouvement circulaire effectué par l'artiste est révélé par une strate de matière. Le jeu de l'apparition est dévoilé aux yeux de ceux qui regardent ces dessins de lait. Les *Latences* sortent du noir de la surface et dessinent ces cercles de lumières, images ouvertes à ce que chacun voudra bien y voir.

Autre révélation interne avec *Dénouement*. Ici aussi il y a une forme de révélation, mais davantage dans le sens d'une résolution. Le début de la vidéo est comme une énigme que la fin vient résoudre. La révélation

intervient donc dans le synopsis de la vidéo. Le regard part d'une vision floue, quelque chose est caché, voilé, puis petit à petit lui est révélé.

Entre les révélations de l'intérieur et celles de l'extérieur, je pourrais positionner les *Empreintes de mer*. En effet avec celles-ci on ajoute une donnée, ce qui est révélé l'est toujours grâce aux gestes et à la procédure établie par Ismaïl Bahri, mais ce geste est *appliqué* à un élément du paysage. Ce qui est révélé est une part inaperçue de notre environnement : les mouvements tourbillonnants des vagues lorsqu'elles s'échouent sur le rivage — révélation de mouvements inaperçus du dehors.

Autre forme de révélations du dehors, avec les dispositifs de poussière et de lumière d'Édith Dekyndt, ici on ne perçoit pas de geste de l'artiste. *Discreet Piece* révèle bien, dans la lumière, la poussière invisible flottant dans notre atmosphère — révélation de l'infime de notre environnement. *One Thousand and One Night* en revanche est davantage une mise en scène de cette révélation de la poussière, puisque cette fois-ci le geste d'un acteur rend visible un tapis de poussière récoltée en la déplaçant sous la lumière. Il me semble que ce dispositif dès lors relève moins d'un dévoilement de l'inaperçu que d'une reconstitution de cet inaperçu. *One Thousand and One Night* rejoue la révélation. Dans le cadre de cette étude, des deux dispositifs, je retiendrais *Discreet Piece* qui met réellement à nu un élément infime de ce qui nous entoure sans amplification, puisque justement il me semble que c'est dans le contraire de l'amplification, dans l'affaiblissement, l'amointrissement que l'on peut opérer avec ce qui est infime et ce qui échappe. C'est l'objet de ma deuxième opération.

 AMOINDRIR

IL S'AGIT AVEC CE DEUXIÈME ACTE DE PRATIQUES QUI METTENT EN EXERGUE LES POTENTIALITÉS DES MATÉRIAUX OU DES INSTRUMENTS LES PLUS TÊNUS POUR RENDRE VISIBLE. CES MATÉRIAUX OU INSTRUMENTS SONT, POUR CEUX QUE NOUS AVONS RENCONTRÉS, LA GOUTTE D'EAU, LE FIL ET L'ÉPINGLE. D'une certaine manière, le jeu de fil exercé par Édith Dekyndt que j'ai observé au tout début de cette étude, rend visible la ténuité du matériau fil à coudre, la délicatesse qu'il demande pour être manipulé et les infinies figures et formes rendues possibles par sa malléabilité. En amoindrissant, en réduisant le diamètre du fil habituellement utilisé dans les jeux de ficelle, la subtilité et l'adresse nécessaire à cette pratique nous sont rendues visibles.

Le dispositif de *Coulée Douce* lui aussi rend compte de l'ambivalence du fil à coudre, de sa fragilité et de sa résistance grâce à une autre matière : la goutte d'eau. Le fil en même temps qu'il supporte chaque goutte d'eau qui le traverse est aussi dévié par leur poids. Le fil, matière ténue, rend sensible que le moindre, la goutte d'eau par exemple, n'est pas dénué d'incidence. Les épingles de *Ligne fantôme* quant à elles demandent une extrême précision et délicatesse du geste en même temps qu'elles rendent visible, grâce à leur finesse, les mouvements très lents de la Terre ; le moindre instant passé défait la ligne.

L'amoindrissement que j'ai observé se situe donc à plusieurs niveaux — amoindrissement des matériaux utilisés, c'est-à-dire utilisation de matériaux infimes, insignifiants, d'occasion parfois, permettant de rendre compte que leurs manipulations doivent être portées à leur hauteur — amoindrissement des gestes. Ces gestes et dispositifs rendent eux-mêmes visibles des phénomènes imperceptibles. L'amoindrissement des gestes est donc une des conditions de possibilité d'une perspective alternative de notre environnement, portée à ses événements et à ses fonctionnements inapparents.

 DISSIPER

UNE AUTRE OPÉRATION OBSERVÉE AU COURS DE CETTE ÉTUDE CONSISTE À DISSIPER, À METTRE EN PLACE DES GESTES QUI MONTRENT LE MOMENT DE LA DISSIPATION, QUI FONT DISPARAÎTRE UNE FORME, UNE MATIÈRE DE MANIÈRE DÉLIBÉRÉE. Les *Lignes fantômes* pourraient sans doute également se situer dans cette catégorie, puisqu'elles offrent au regard la disparition d'une ligne d'ombre. Mais elles en offrent aussi la formation, l'apparition minutieuse, et c'est le geste de l'artiste qui est en cause dans cette apparition alors qu'il laisse la dissipation arriver. Ici de manière plus radicale, j'ai pu étudier des dispositifs qui ne montrent que ce qui s'échappe, disparaît en cendre, en poussière, en débris. D'abord *End*, montre l'éclatement en morceaux d'un verre en cristal et de ce qui s'y reflète — c'est une dispersion, cela vole en éclat ; et une dissipation, on ne distingue plus l'objet ni le paysage qui s'y reflète. L'image ralentie permet au regard d'appréhender ce qui normalement s'exécute en une fraction de seconde. Le verre éclate, se brise, vole en l'air, disperse avec lui ce qu'il reflétait, mais tout ce que nous voyons dans pareille situation ce sont les débris qui jonchent le sol, inertes. Nous n'apercevons pas le moment de la dispersion, l'intervalle pendant lequel la chose est en train de disparaître. *Revers* et *Source* d'une autre façon ne montrent non pas une chose qu'habituellement il est difficile de saisir dans son mouvement, mais relèvent d'expérimentations des gestes de la dissipation : brûler, plier — méthodiquement — sans se brûler les doigts. Ces deux vidéos montrent les mains de l'artiste, ou celles d'acteurs anonymes et offrent au regard la lente disparition des images, de la matière, leurs transformations, leurs inversions. Le blanc de la feuille devient trou noir, trou béant — plus rien. L'image de magazine, poussière d'encres colorées déposées sur les doigts à force de la triturer joyeusement. L'image devient lambeau de peau, la peau devient poussière d'encre de cette image dissipée.

Jusqu'ici nous avons observé des gestes, celui qui révèle, celui qui amoindrit et celui qui dissipe. Ceux-ci permettent avant tout de penser et d'interroger ce que ces gestes et leurs potentialités peuvent traduire dans notre environnement quotidien. Ce sont des gestes qui portent au regard des événements infimes à l'aide de certains matériaux et dispositifs. Mais il est surtout question en montrant ces infimes événements de comprendre que ceux-ci, goutte après goutte par exemple, font dévier tout le réseau, autrement dit, que le moindre est impactant.

À présent je peux relever les deux dernières opérations observées : soulever et veiller. Celles-ci, plus que des gestes sont des postures, des positions.

SOULEVER

AVEC CE QUI SE SOULÈVE OU CE QUI EST SOULÉVÉ, JE VEUX PARLER DE CES OPÉRATIONS QUI EXERCENT UN MOUVEMENT, QUI ENTRAÎNENT UN ÉCART AVEC NOS ESPACES ET NOS TEMPS QUOTIDIENS POUR MIEUX LES RELEVER. Ce sont des gestes qui soulèvent de l'espace *entre*, qui créent une ouverture, une trouée qui inquiète le regard. Je pense ici à la pratique Tatiana Trouvé dans son ensemble. Que ce soit les installations — *350 points à l'infini* et les *Polders* ; et les dessins — *Intranquillity* et *Remanence*. Ceux-ci produisent un écart, un écartement qui désoriente le regard de ceux qui les observent. Ils produisent un soulèvement qui lui-même provoque une inquiétude, une tension entre ce que je reconnais et ce qui semble m'échapper sans que je puisse tout à fait définir ce quelque chose qui échappe.

Les opérations plastiques du soulèvement sont nombreuses, elles sont affaire de subtilité, d'un jeu de juste mesure entre le plein et le vide, l'ouverture et la fermeture, les juxtapositions inouïes de lieux, de temps et d'objets banals par exemple.

Soulever, c'est aussi dévoiler. Mais ici il semble que ce dévoilement s'exerce directement dans les yeux et non devant, le soulèvement agit de l'intérieur. Ce qui est exhaussé c'est une forme de lucidité portée à nos espaces et temps.

Il me semble que les deux dispositifs, *Éclipses* et *Percées*, sont à même de faire la transition entre ce qui soulève — ce qui augmente la lucidité de notre environnement le plus proche, ces espaces et temporalités que nous vivons — et ce qui exerce une forme de veille sur cet environnement. En effet il est assez clair que plastiquement *Éclipses* et *Percées* opèrent par soulèvement. On y voit ces pans blancs qui obturent l'image et qui en se soulevant révèlent, au moindre vent, les bords des paysages filmés. Alors, forcément le regard accroche les bords, là où se situe le mouvement. Ces endroits qui habituellement sont les contrechamps, les périphéries et qui possèdent une moindre importance deviennent le lieu de l'action principale. Alors, il s'agit d'une forme d'exercice du regard à ce qui se situe aux bords. En ce sens *Éclipses* et *Percées* relèvent le regard, augmentent son champ de possibilité, exercent l'attention à ce qu'il peut advenir aux bords. C'est justement dans cette attention renouvelée que se situe ma dernière opération, celle de la veille.

 VEILLER

CETTE OPÉRATION DE VEILLE, À LA FIN DU PARCOURS, APPARAÎT COMME FONDAMENTALE. Celle-ci consiste en une attention, démesurée peut-être, envers ce qui est apparaissant, ce qui se révèle bientôt, envers les plus faibles indices et donc ce qui est moindre, envers ce qui lentement se dissipe, envers ce qu'obstinément nous réduisons, enfin envers les écarts qui inquiètent le regard.

La veille est sans doute ce que produit chacune des opérations que j'ai dégagées ici — révéler, amoindrir, dissiper, soulever. Chacune de ces opérations est, à sa manière, une activité veilleuse. Cependant, une vidéo en particulier a suscité cette intuition, il s'agit de *Breiðarmerkurffjara Beach*. Ce plan fixe, dévoile un événement qui s'exécute loin de nos yeux, loin de nos oreilles et sur lequel pourtant nos activités humaines ont une incidence. Alors avec cette vidéo qui est la simple captation d'un phénomène qui nous échappe, mais sur lequel nos actions ont une incidence, Édith Dekyndt veille. La mer est le fil à coudre, et nos activités sur terre sont comme chaque goutte d'eau qui vient dévier, déformer son ordre naturel. Puisque je rapproche ici un dispositif, celui de *Coulée Douce* pour en résoudre un autre, *Breiðarmerkurffjara Beach* — d'Ismaïl Bahri à Édith Dekyndt — je saisis l'occasion pour distinguer une autre façon de veiller. Celle-ci qui consiste en un geste qui retourne, parce que retourner cela permet de voir l'envers, je l'ai déjà mentionné, mais aussi ça bouleverse, ça remue et puis c'est un geste en retour. *L'Esquisse pour Édith Dekyndt* d'Ismaïl Bahri en ce sens produit ce double retournement à travers celui d'un paysage de bord de mer lui aussi retourné. Ismaïl Bahri produit avec son esquisse un geste qui retourne, qui observe en un autre sens, un autre tour celui produit par Édith Dekyndt, et geste en retour, geste tendu vers l'autre qui l'a retourné ou remué le premier.

L'activité veilleuse telle que nous l'avons définie consiste à observer les événements qui se déroulent à petits bruits et sous de faibles lueurs, et à les capter en inquiétant le regard au moyen de différents gestes ou opérations plastiques — la révélation, l'amointrissement, la dissipation et le soulèvement sont celles que je crois avoir distinguées.

Avant de clore, il ne faut pas oublier de jeter encore un œil sous l'eau pour apercevoir, ce qui nage et s'agite encore au-dessous. Ce que l'on peine à distinguer dans ses mouvements ondulatoires, mais qui continue de troubler l'eau et de remuer le fond.



Références bibliographiques

1. ESTHÉTIQUE, PHILOSOPHIE

OUVRAGES

ADORNO Théodor W., « L'essai comme forme », *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.

AÏT-TOUATI Frédérique, *Contes de la lune, Essai sur la fiction et la science modernes*, Paris, Gallimard, 2011.

ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980.

ASSAILLY Jean-Pascal, *La psychologie du risque*, Paris, Lavoisier, 2010.

BACHELARD Gaston, *La dialectique de la durée*, Paris, Presses universitaires de France, 1950.

BACHELARD Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 2004.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

BACHELARD Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, 1961.

BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Librairie générale française, 1994.

BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.

BAUMANN Pierre, Beaufort (de) Amélie, *L'usure. Excès d'usage et bénéfices de l'art*, Presses universitaires de Bordeaux, Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 2016.

- BERGSON Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses universitaires de France, 1941.
- BLANCHOT Maurice, *L'attente, l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962.
- CERVELLON Christophe, *Mesure et démesure*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- CHICHE Sarah, *personne(s), d'après Le Livre de l'intranquillité de Fernando Pessoa*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2013.
- CHION Michel, *Le son. Traité d'acoulogie*, Paris, Armand Colin, 2010.
- CITTON Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Les Éditions du Seuil, 2014.
- CRAWFORD Matthew B., *Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver*, Éditions La Découverte, Paris, 2016.
- DAVILA Thierry, *De l'infrance : brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éditions du Regard, 2010.
- DAVILA Thierry, « Histoire (générale) de l'art, histoire des œuvres : Georges Didi-Huberman avec Marcel Duchamp », Thierry Davila et Pierre Sauvanet (ed.), *Devant les images. Penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Paris, Les Presses du réel, 2011.
- DELEUZE Gilles, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.
- DELEUZE Gilles, Guattari Felix, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- DERRIDA Jacques, « La différence », *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
- DERRIDA Jacques, « La Mythologie blanche : la métaphore dans le texte philosophique », *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
- DERRIDA Jacques, « Le retrait de la métaphore », *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du Non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Gestes d'air et de pierre Corps, parole, souffle, image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005.

- DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *La survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Le danseur des solitudes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition 1.*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Phalènes. Essais sur l'apparition 2.*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Sur le fil*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013.
- DUFOURMANTELLE Anne, *Éloge du risque*, Paris, Payot et Rivages, 2011.
- FEDIDA Pierre, *L'absence*, Paris, Gallimard, 1978.
- FOUCAULT Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Nouvelles éditions Lignes, 2009.
- GIL José, *Fernando Pessoa ou la Métaphysique des sensations*, Paris, Éditions de la Différence, 1988.
- INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2011-2013.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Le je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, 1. La manière et l'occasion*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1980.
- KANT Emmanuel, *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée*, Paris, Vrin, 2001.
- LAYE Françoise, LOURANCO Eduardo, QUILLIER Patrick, ZENITH Richard, *Pessoa l'intranquille*, Paris, Christian Bourgeois, 2011.
- LE BRETON David, *Sociologie du risque*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 2012.
- LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, Flammarion, 1990.
- LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole. (II), La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965.

MONS Alain, *Les lieux du sensible. Villes, hommes, images*, Paris, CNRS Éditions, 2013.

NANCY Jean-Luc, *Tombe de sommeil*, Paris, Galilée, 2007.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Flammarion, 2006.

PASCAL Blaise, *Les Pensées*, Paris, les Éditions du Cerf, 2005.

PASOLINI Pier Paolo, « L'article des lucioles », *Écrits Corsaires*, Paris, Flammarion, 1976.

PETIT Philippe, *Traité du funambulisme*, Arles, Actes Sud, 1997.

RICŒUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

SAUVANET Pierre, *L'insu, une pensée en suspens*, Paris, Arléa, 2011.

SERRES Michel, *Le Tiers-Instruit*, Paris, Gallimard, 1991.

SERRES Michel, « Musique et bruit de fond », *Hermès II L'interférence*, Paris, Minuit, 1972

SZENDY Peter (dir.), *L'écoute*, Paris, Ircam-Centre Pompidou, 2010.

SZENDY Peter, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

ARTICLES, CONFÉRENCES

BACHELARD Gaston, « Dormeurs éveillés : l'image et l'imagination avant l'idée », Causerie diffusée le 5 juin 2016 sur France Culture dans l'émission « Les nuits de France Culture ».

CARON Pascal, « Pour quelques paillettes en plus. *Le Funambule* de Jean Genet et l'image poétique du mouvement » [En ligne], *Littérature*, « Marges », n° 139, 2005, http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2005_num_139_3_1900

GUIONNET Jean-Luc, « Le bruit de fond », *Revue & Corrigée* n°56, juin 2003.

GUYON Franck, « Au clair de la Terre », *Johannes Kepler, Le Songe ou Astronomie lunaire*, Angoulême, Éditions Marguerite Waknine, Les cahiers de curiosités, 2013.

LENCLUD Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... » [En ligne], *Revue Terrain*, 9 octobre 1987, <http://terrain.revues.org/3195>

MORVAN Anne, « La solitude dans Ainsi parlait Zarathoustra » [En ligne], *Implications philosophiques*, publié le 27 janvier 2011, <http://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/philosophie-et-recits/la-solitude-dans-ainsi-parlait-zarathoustra/>.

RAIMONDO Anna, « Salomé Voëgelin, pour une approche philosophique du son » [En ligne], *Syntone*, 18 février 2016, <http://syntone.fr/salome-voegelin-pour-une-approche-philosophique-du-son/>

RAZAC Olivier, « Philosophie du fil de fer barbelé », *Le Monde diplomatique*, août 2013.

RICHEUX Marie, « Le risque (4/5) : Marcher sur un fil ou sauter dans le vide », *Les Nouvelles vagues*, France culture, diffusée le 21 janvier 2016.

STAROBINSKI Jean, « Peut-on définir l'essai ? », in. Jacques Bonnet (dir.), *Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, 1985.

TIFFON Vincent, « L'image sonore : la présence invisible », in. Joëlle Caullier (dir.), « Traces d'invisible », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, n° 2, novembre 2005.

CATALOGUES D'EXPOSITION

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'empreinte*, catalogue d'exposition, Paris, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, espace de la Galerie Sud (19 février-19 mai 1997), Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

PACQUEMENT Alfred, *Viallat*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou (24 juin-20 septembre 1982), Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1982.

2. À PROPOS DES ARTISTES

ISMAÏL BAHRI

BAHRI Ismaïl, *Revisiter le monde ou comment voir de travers (funambulisme et plasticité)*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2006.

BAHRI Ismaïl, « Dénouement » [En ligne], <http://www.ismailbahri.lautre.net/files/ismail-bahri-dossier-sur-denouement-2011.pdf>.

BAHRI Ismaïl, « Latence » [En ligne], <http://www.ismailbahri.lautre.net/files/ismail-bahri-latency-2011.pdf>.

BAHRI Ismaïl, « Un espace pour voir » [En ligne], *Journal Phantom* n° 5, mars 2014, <http://www.khiasma.net/magazine/journal-phantom-n6-ismail-bahri-un-espace-pour-voir/>

BAILLY Jean-Christophe, conférence, suivie d'une conversation avec Ismaïl Bahri, Paris, Jeu de Paume, 20 juin 2017.

MOUKOURI Laetitia(éd.), *Instruments*, catalogue d'exposition, Paris, Jeu de Paume, Les Presses du réel, 2017.

OLCÈSE Rodolphe, « Le minuscule et l'inaperçu » [En ligne], *Revue Bref*, juillet 2011, http://www.fillesducalvaire.com/texts/Bahri_224-1.pdf

Instruments, exposition, Paris, Jeu de Paume, du 13 juin au 24 septembre 2017.

Là où commence le jour, exposition, Lille, Lam, Lille métropole musée d'art moderne d'art contemporain et d'art brut, 2 octobre 2015-10 janvier 2016.

ÉDITH DEKYNDT

BALAU Raymond, « Écoulement de temps » [En ligne], A+, juillet 1997, <http://www.edithdekyndt.be/écoulements-de-temps>

BEZZAN Cécilia, « Ground Control » [En ligne] <http://collection/fracloiraine.org/collection/showtext/638?lang=fr>.

BUSINE Laurent (dir.), GIELEN Denis (dir.), *Les ondes de love*, catalogue d'exposition, Hornu, Musée des arts contemporains, 2009.

CATTINI Sandra, « Substances volatiles, haut pouvoir de dispersion », 2004 [En ligne] <http://www.edithdekyndt.be/substances-volatiles-haut-pouvoir-de-dispersion>.

DEKYNDT Édith, *I remember earth*, Bruxelles, les Belles Lettres, 2009.

FRILING Charlotte, MINET Géraldine, *Ombre indigène*, catalogue d'exposition, Bruxelles, WIELS, Dijon, Le Consortium, Les Presses du réel, 2016.

GAITÀN Juan A. (ed.), Schafhausen Nicolaus (ed.), Szewczyk Monika (ed.), *Édith Dekyndt*, catalogue d'exposition, Rotterdam, Witte de With centre pour l'art contemporain, 2010.

Mer sans rivages, catalogue d'exposition, Les Sables-d'Olonne, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Carquefou, Fond régional d'art contemporain des Pays de la Loire, 2010.

SAMARDZIJA Ana, « Figures de sympathie » [En ligne], 2004, <http://www.edithdekyndt.be/figures-de-sympathie>

TATIANA TROUVÉ

BERTAUX Françoise (dir.), *Tatiana Trouvé « 4 between 3 and 2 »*, catalogue d'exposition, Paris, espace 315, Musée national d'art moderne du Centre Georges Pompidou, (25 juin-29 septembre 2008), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2008.

DAVID Julie (dir.), *Lapsus*, Paris, MAC/VAL, 2007.

DURING Elie, « Les vitesses de l'ombre. À propos des intermondes de Tatiana Trouvé », *Tatiana Trouvé « 4 between 3 and 2 »*, catalogue d'exposition du Centre Pompidou, Paris, 2008.

FRÉCHURET Maurice, *Aujourd'hui, hier, ou il y a longtemps*, catalogue d'exposition, Bordeaux, CAPC musée d'art contemporain, 2003.

GRONERT Stefan (ed.), *i tempi doppi*, catalogue d'exposition, Kunstmuseum Bonn, Köln, Snoeck, 2014.

MARANIELLO Gianfranco, *Polders*, catalogue d'exposition, Paris, Palais de Tokyo, 2002.

PROUTEAU Éva, « Interview de Tatiana Trouvé » [En ligne], document audio, 24/35 min, FRAC des Pays de la Loire, juillet 2008, <http://www.collectiffr.fr/expositions/interviews-2008>

TROUVÉ Tatiana, « L'écho le plus long » [En ligne], https://www.perrotin.com/fr/artists/Tatiana_Trouve/28#text.

TROUVÉ Tatiana, *Djinns*, France, Centre national de l'estampe et de l'art imprimé, 2005.

TROUVÉ Tatiana, *Tatiana Trouvé*, catalogue rétrospectif, traduit par Bishop Will, Paris, MAC/VAL, 2008.

MARCEL DUCHAMP

BAUMANN Pierre, *Brancusi et Duchamp Les hommes-plans, sur les Colonnes sans fin et l'inframince*, Publication de l'université de Provence, Aix-en-Provence, 2008.

CLAIR Jean, *Sur Marcel Duchamp et la fin de la l'art*, Paris, Gallimard, 2000.

DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe suivi de Notes. Écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul Matisse*, Paris, Flammarion, 2008.

MOLDERINGS Herbert, *L'art comme expérience. Les 3 Stoppages étalon de Marcel Duchamp*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2007.

SCHWARZ Arturo, *The Complete works of Marcel Duchamp*, Londres, Thames and Hudson, 1997.

JOHN CAGE

BOSSEUR Jean-Yves, *John Cage*, Paris, Minerve, 2000.

CAGE John, « Composition comme processus », in. *Silence*, Genève, Héro-limite, 2003.

CAGE John, *Pour les oiseaux*, entretiens avec Daniel Charles, Paris, Belfond, 1976.

CHARLES Daniel, *Gloses sur John Cage*, Paris, UGE, 1978.

KOSTELANETZ Richard, *Conversations avec John Cage*, traduit de l'anglais et présenté par Marc Dachy, Paris, Éditions des Syrtes, 2000.

3. ASTRONOMIE, SCIENCES PHYSIQUES, MATHÉMATIQUES ET TECHNIQUES

OUVRAGES

AUJAC Germaine, *Claude Ptolémée. Astronome, astrologue, géographe*, Paris, CTHS, 2012.

AUJAC Germaine, *Ératosthène de Cyrène, le pionnier de la géographie*, Paris, CTHS, 2001.

BREZINSKI Claude, *Les images de la Terre. Cosmographie, géodésie, topographie et cartographie à travers les siècles*, Paris, L'Harmattan, 2010.

BROSSARD Isabelle, *Technologie des textiles*, Paris, Dunod, 1997.

JOUFFRET Elie, *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions*, Paris, Gauthiers-Villars, 1903.

MÉDARD Fabienne, *L'art du tissage au Néolithique*, CNRS Éditions, Paris, 2010.

POINCARÉ Henri, *La science et l'hypothèse*, Paris, Flammarion, 1902.

POINCARÉ Henri, *La valeur de la science*, Paris, Flammarion, 1905.

PUISSANT Louis, *Traité de topographie, d'arpentage et de nivellement* [En Ligne], Paris, Courcier, 1807, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62758621/f385.image>

SIGNORE Robert, *Histoire du pendule*, Paris Vuibert, 2011.

ARTICLES

ANDRADE Jules, « Deux écoles en mécanique », in. M. P. Schützenberger (dir.), *Revue de physique et de chimie et de leurs applications industrielles*,

BRAUNSTEIN José, « Langage de ficelle. Au fil d'une enquête dans le Chaco argentin » [En ligne], *Techniques et cultures*, n° 27, 1996.

DELORME Bertrand, EDDEBBAR Yassir, « La circulation océanique et le climat : une vue d'ensemble », Plateforme « Océan et climat » [En ligne], http://www.ocean-climate.org/wp-content/uploads/2017/02/circulation-océanique_FichesScientifiques_Oct2016_BD_ppp-3.pdf.

GOUGENHEIM André, LE PROVOST Christian, ZAHN Jean-Paul, COMBES Françoise, « Marées » [En ligne], *Universalis éducation, Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/marees/5-des-solutions-globales-pour-les-marees-oceaniques-a-la-surface-du-globe/>

LESTIENNE Francis, « Équilibration » [En ligne], *Universalis éducation, Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/equilibration/>

PÉRÈS Jean-Marie, « Océans et mers (Eaux marines) - Mouvements » [En ligne], *Universalis éducation, Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/ocean-et-mers-eaux-marines-mouvements/3-ondes-de-periodes-superieures/>

PINOT Jean-Pierre, « Côtes, géomorphologie et géographie » [En ligne], *Universalis éducation, Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/cotes-geomorphologie/>

VANDENDRIESSCHE Éric, « Les jeux de ficelle : une activité mathématique dans certaines sociétés traditionnelles » [En ligne], *Revue d'Histoire des Mathématiques*, Tome 13, Fascicule 1, 2007, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01552531/>

FILM

VANDENDRIESSCHE Eric, *Kaninikula, mathématiques aux îles Trobriand*, CNRS, 2012.

4. RÉCITS, POÉSIE, THÉÂTRE

BUZZATI Dino, « L'image de pierre », *in. Œuvres*, Tome 2, Paris, Éditions Robert Laffont, 2006.

CALVINO Italo, *Palomar*, Paris, Seuil, 1985.

GENET Jean, « Le funambule », *Le condamné à mort et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1999.

JARRY Alfred, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien; suivi de Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps*, Paris, Édition Cartouche, 2004.

KEPLER Johannes, *Le Songe ou Astronomie lunaire*, Angoulême, Éditions Marguerite Waknine, Les cahiers de curiosités, 2013.

PESSOA Fernando, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1999.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1987.

WOLF Virginia, *Les vagues*, Paris, Éditions Stock, 1931.

ANNEXE N° 1

RÉPERTOIRE ET NOTICES DES INTERVALLES

1. expérience de fil n° 1

entre les pages 16 & 17

2. expérience de fil n° 2

entre les pages 36 & 37

3. déséquilibre

entre les pages 56 & 57

4. empreintes

entre les pages 76 & 77

5. sismographe

entre les pages 116 & 117

6. trouées

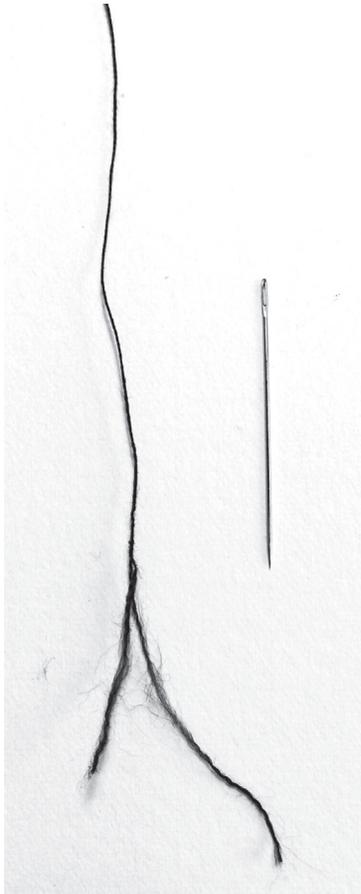
entre les pages 176 & 177

7. surfaces de contact

entre les pages 296 & 297

1. EXPÉRIENCE DE FIL N° 1

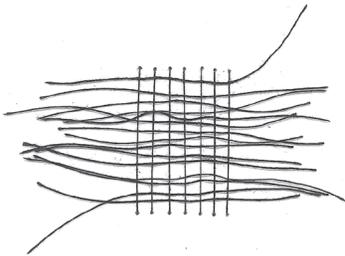
Fils détordus — détordre un fil est une opération délicate qui rend le fil plus fragile, mais aussi plus sensible aux légères perturbations de l'air.



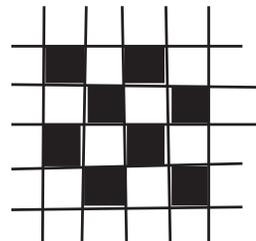
Fil à coudre deux brins noirs en coton et fil à coudre trois brins noirs synthétiques détordus à l'aide d'une aiguille.

2. EXPÉRIENCE DE FIL N° 2

Fils tissés — les fils à coudre sont entrecroisés, les uns formant la chaîne, les autres la trame. Nous obtenons ainsi une petite « armure toile », celle-ci n'a ni endroit ni envers, elle joue d'une équivalence entre les fils horizontaux et verticaux.



Fils à coudre noirs entrecroisés pour former une armure toile.



3. DÉSÉQUILIBRE

Voir d'en haut un funambule évoluer sur son fil n'est pas chose commune. Ses bras se balancent de gauche à droite jusqu'au déséquilibre. Il disparaît en éclaboussures.



Dessin au crayon graphite sur papier Rosaspina réalisé à partir des photographies de l'observation du funambule.

4. EMPREINTES

Éclat de mur. Dessins en relief par frottage en creux avec le chas d'une aiguille à coudre dans du papier. C'est ici par l'envers que l'on révèle l'endroit.

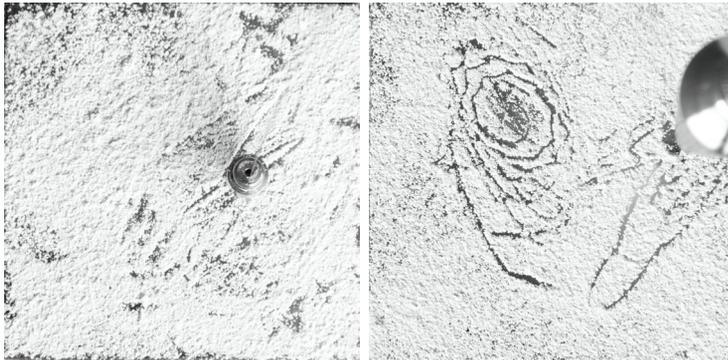


Le dessin à l'endroit et l'instrument-aiguille, papier Rosaspina.

5. SISMOGRAPHE

Relevés des tracés du mobile sismographe.

Le mobile sismographe est fait de deux fils à plomb suspendus à des tiges de bois et de laiton. Les pointes des deux plombs frôlent de petites plaques de cuivre recouvertes de craie — une matière fréquemment utilisée pour tracer des repères de mesure au mur ou au sol. Les fils à plomb réagissent aux vibrations du sol émises par les pas des visiteurs et tracent dans la poussière de craie de fines lignes qui finissent par laisser apparaître le cuivre. Le mobile sismographe se fait alors mesureur des passages et des allées et venues de ceux qui passent par là.



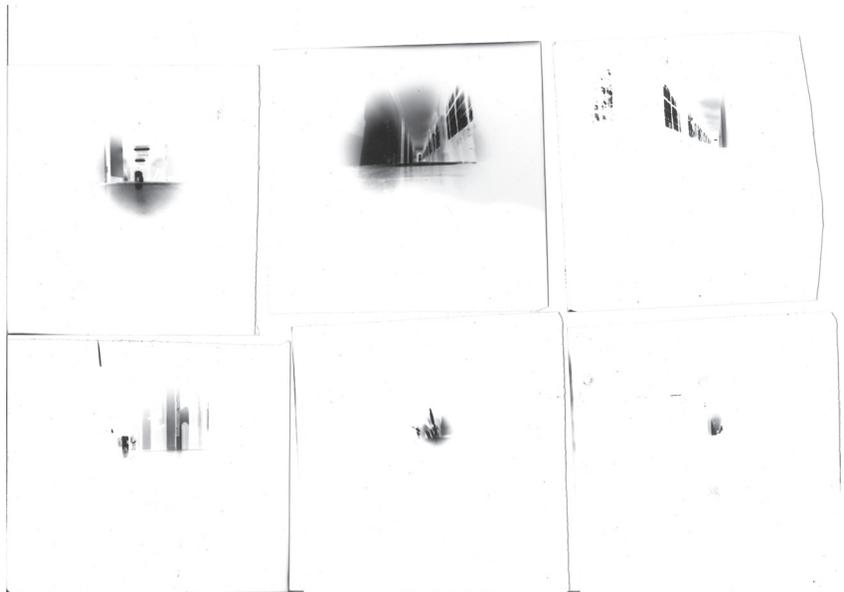


Le mobile sismographe, béton, bois, deux pendules, fil à coudre, corde de piano, plaque de cuivre, craie blanche, *Quelque part dans l'inachevé # 2*, Maison Frugès-Le Corbusier, Pessac, 2016.

6. TROUÉES

Une trouée sur une petite boîte noire posée au sol, au fond de laquelle est placé un papier photosensible, laissée là plusieurs secondes permet de capter la trace de lieux à peine révélés, mais que l'on peut presque distinguer.

Dans le noir d'une petite salle de bain sans fenêtre, le papier est sorti de sa boîte et plongé dans trois bains de chimie révélatrice. On n'y voit rien alors on compte dans le silence les secondes qui semblent nécessaires à ce qu'une image apparaisse. On peut sortir du noir et voir le résultat — de tous petits fantômes de lieux tâchés de lumière.



Tirages négatifs sur papier photographique perlé, environ 9 x 8,5 cm.

7. SURFACES DE CONTACT

Faire apparaître des plis de poussière en appliquant des surfaces de papier grises froissées sur des surfaces de papier blanches. Par contact, l'encre de la surface grise se dépose sur le papier blanc et laisse apparaître ses plis.



Impressions de plis par contact sur papier Rosaspina.

Annexe n° 2

QUELQUE PART DANS L'INACHEVÉ

Quelque part dans l'inachevé est un dispositif artistique et doctoral imaginé en collaboration avec Céline Domengie, également doctorante en arts plastiques. Cette expérience de la recherche partagée s'est déroulée en trois volets, correspondant à nos trois années de thèse, dans le cadre des « Cartes blanches » aux doctorant(e)s, instaurées par Pierre Baumann. Ces « Cartes blanches » permettent aux doctorant(e)s de se rencontrer lors d'une semaine d'activités communes et de rencontrer certains acteurs, artistes et scientifiques, de leurs études. Le terme « carte blanche » signifie bien ici que la direction des opérations est laissée à celui qui s'en voit attribuer une. Ceci engage chacun(e) des doctorant(e)s plasticien(ne)s sur le terrain de leurs études — forme d'engagement pris en commun et point de départ à l'expérience de la recherche.

Le premier volet de *Quelque part dans l'inachevé* s'est déroulé du 5 au 9 octobre 2015. Il avait pour objectif de penser notre position au sein de cette activité scientifique universitaire : qu'est-ce que la recherche en arts plastiques ? Quelles articulations va-t-on imaginer entre nos pratiques plastiques et nos activités de recherches théoriques ? Ce premier volet était alors pour nous l'occasion d'affiner nos positions, mais aussi de partager nos travaux en cours avec enseignants et étudiants.

Nous avons alors imaginé une exposition de notre travail *en train de se*

faire, une forme d'atelier mêlant recherches plastiques et recherches théoriques. Cette exposition reconstituait un espace de travail avec ses tables de travail, ses établis, des choses épinglées aux murs, etc.

Nos tables conjointes sont devenues la surface d'échanges pour un ensemble d'entretiens à propos de la recherche en art et de ce qu'elle implique : *La recherche en art à l'université* (l'articulation entre théorie et pratique), avec Pierre Sauvanet (professeur en esthétique et philosophie de l'art), *Art, yoga et méditation* (La recherche en art : un certain type de connaissance induit par un certain type de présence pour un certain type de décision) avec Jean-Paul Thibeau (artiste), *Les mots de l'artiste* (La recherche en art : écrire une thèse et parler de son travail) avec Pierre Baumann (artiste et maître de conférences en arts plastiques), Camille de Singly (historienne de l'art) et Aline Ribière (artiste), *Art, humanisme et architecture* (la recherche en art et son articulation avec l'architecture : la place d'un humanisme dans les pratiques de construction actuelle) avec Jean-Luc Barreau (architecte).

Le second volet a eu lieu du 3 octobre au 30 novembre 2016, en partenariat avec la Maison Frugès-Le Corbusier à Pessac. Cette fois-ci, le lieu de monstration de nos expériences pratiques sortait de l'université. Cette excursion a dessiné un nouveau terrain d'expérimentation, un territoire à parcourir. C'est alors que la question de l'arpentage, conjointe à mon objet d'étude et à mes analyses des pratiques veilleuses, attentives à l'environnement, est apparue.

Comment traverser un territoire ? Quels observations et relevés en faire, avec quels instruments ? Mes arpentages donnèrent lieu d'une part, à des relevés du dehors, en particulier des lignes qui apparaissent lorsqu'on lève les yeux en l'air, et des lignes et grains du sol ; d'autre part, à des relevés d'activités des passages dans le lieu d'exposition lui-même — ceux des mouvements du sol avec *Le sismographe* et des mouvements de l'air avec *La girouette*. Si la Maison Frugès-Le Corbusier était investie comme « laboratoire » d'expérimentations, l'université, elle, était le lieu de deux

journées d'étude. L'une s'est déroulée le 11 octobre 2016 autour de la figure du Passeur avec les participations de Jean-Paul Thibeau (artiste), Cerise Rousseau et Lucas Leclercq (étudiants en arts plastiques) et Sylvie Coëllier (professeur en arts plastiques et sciences de l'art). La deuxième a eu lieu le 8 novembre 2016 autour de la figure de l'Arpenteur et de ses enjeux plastiques, poétiques et esthétiques, avec les participations de Timéa Gyimesi (maître de conférences en littérature et philosophie), Barbara Bourchenin (doctorante en arts plastiques) et Jean-François Pirson (artiste-pédagogue).

À ce jour, le troisième et dernier volet de *Quelque part dans l'inachevé* est en cours d'élaboration. Il aura lieu le 23 octobre et sera ainsi la forme la plus brève de notre dispositif. Il y sera question pour moi de préparer en espace ce qui constitue le dénouement du doctorat, non un point final, mais un trait d'union — la soutenance. Des essais de mise en espace de mes expérimentations plastiques seront réalisés.

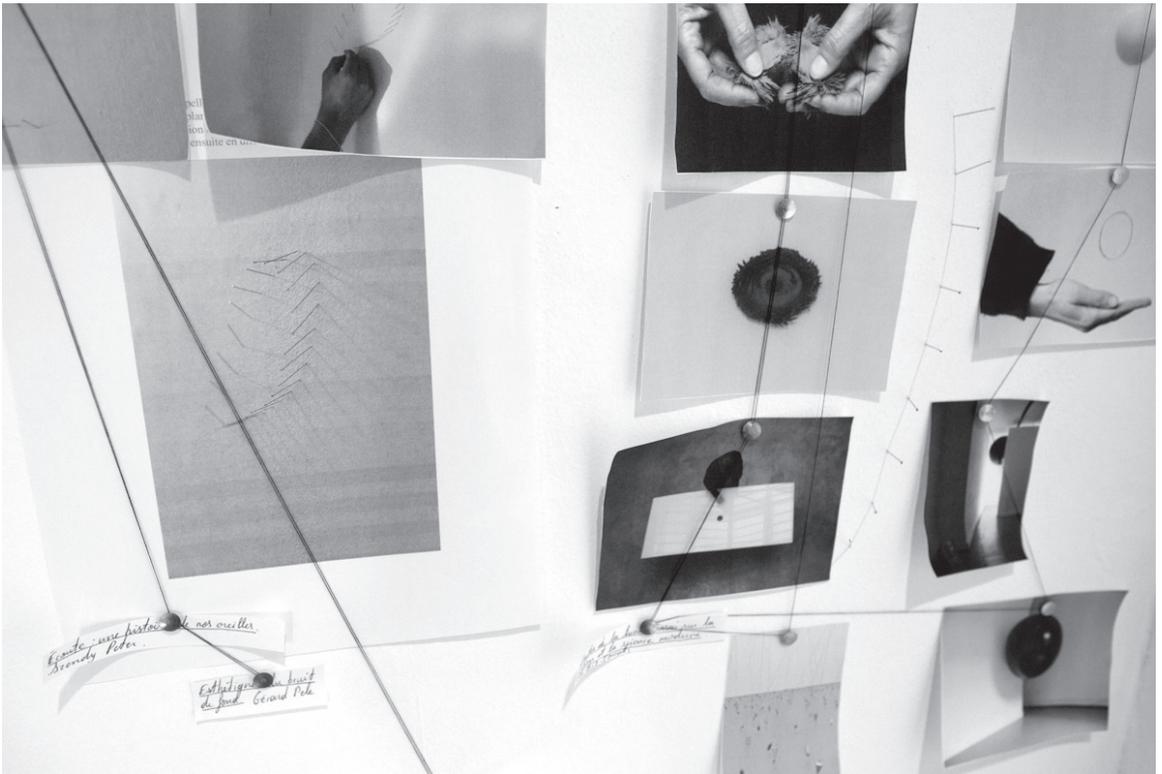
Une publication restitue les activités, rencontres et interventions, à chaque volet de *Quelque part dans l'inachevé*. Ces publications constituent la trace de nos investigations doctorales et de nos études particulières, mais aussi celle de ce que sont nos positions et expériences de doctorantes en arts plastiques.

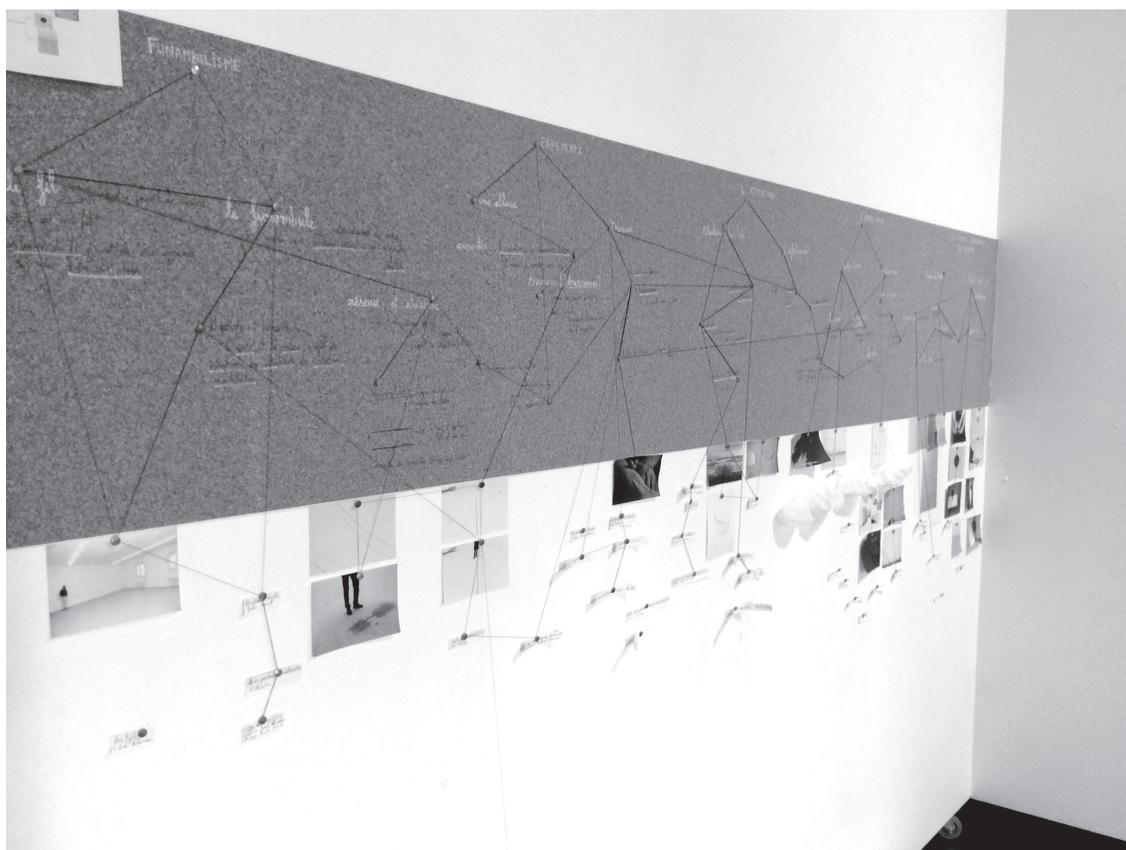
quelquepartdanslinacheve.wordpress.com



Vues de l'exposition *Quelque part dans l'inachevé # 1*, Maison des Arts, université Bordeaux Montaigne, 2015.







Vues de l'exposition *Quelque part dans l'inachevé # 1*, Maison des Arts, université Bordeaux Montaigne, 2015.



Vues de l'exposition *Quelque part dans l'inachevé # 1*, Maison des Arts, université Bordeaux Montaigne, 2015.



La table de travail démontée dans son dispositif de transport.





QUELQUE PART DANS L'INACHEVÉ - 2

Céline Domengie & Oriane Helbert

Quelque part dans l'inachevé est un dispositif d'expérimentation artistique entre étudiants, artistes et scientifiques scientifiques imaginé par Céline Domengie et Oriane Helbert. L'objet d'expérimentation est transformé en lieu d'activités afin de rendre visible le processus de création, et de partager le travail de recherche théorique et pratique mené dans le cadre de leurs doctorats en arts plastiques.

Ce projet est développé sur un long de deux ans au sein de deux lieux : le premier lieu a eu lieu du 5 au 9 octobre 2015, le second se tient entre le 5 octobre et le 27 novembre 2016, à la Maison Montaigne, Fréjus - Le Corbusier et à l'Université Bordeaux Montaigne enfin, le dernier sera prévu dans le cadre de l'année 2017.

Cette proposition est menée dans le cadre des « Carnet Blancs » des doctorants - soutiens par Pierre Beaumais (Laboratoire L'LABE / Arts / Université Bordeaux Montaigne).

<https://quelquepartdansl'inacheve.wordpress.com>

Céline Domengie prépare une thèse de doctorat intitulée « Actes théoriques : Carles Lutz, médiation de connaissance en à partir d'une pratique du chantier - avec la contribution de Hélène Bado-Saïd et Pierre Beaumais au sein du Laboratoire L'LABE. Cette thèse s'appuie sur une approche d'expérimentation artistique intitulée *Carles Lutz*, en elle interroge le lien architectural à partir de la notion de chantier. Qu'il s'agit du chantier de construction ou du bâtiment habité - dans le cas d'un chantier permanent - l'architecture ne mesure le lien de phénomènes multiples - et en la recherche de ses phénomènes qui font le lien d'un lieu, un lieu, une grille de connaissance. La site lors de l'atelier Christian Pocher/Schulz dans son ouvrage *Apprentissage*. Ainsi, le geste d'un bâtiment ne peut pas seulement être un processus technique mais aussi et surtout à la façon d'un acte, donc il est *habité*, donc il est *habité*.

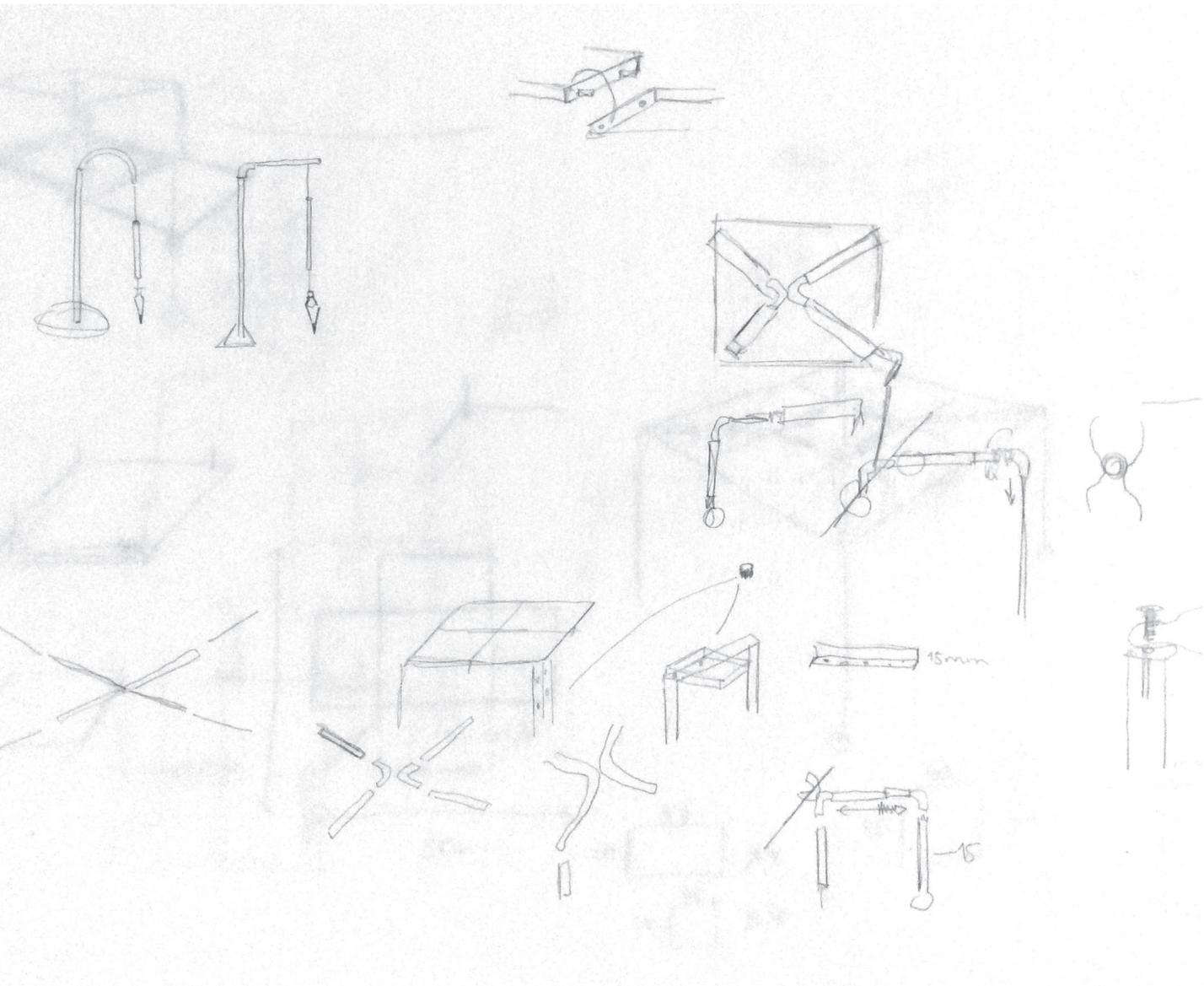
Dans le champs des pratiques de conception architecturale émergentes, celles des

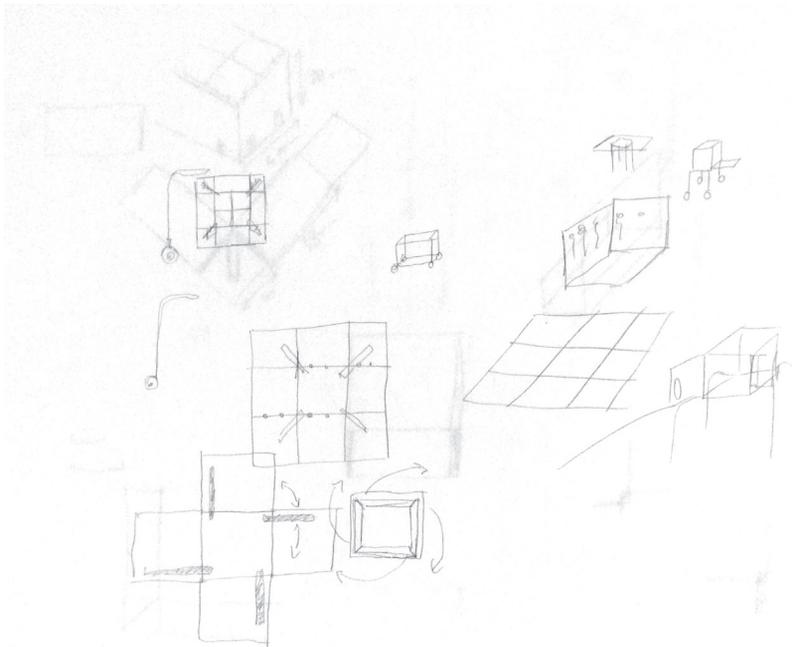
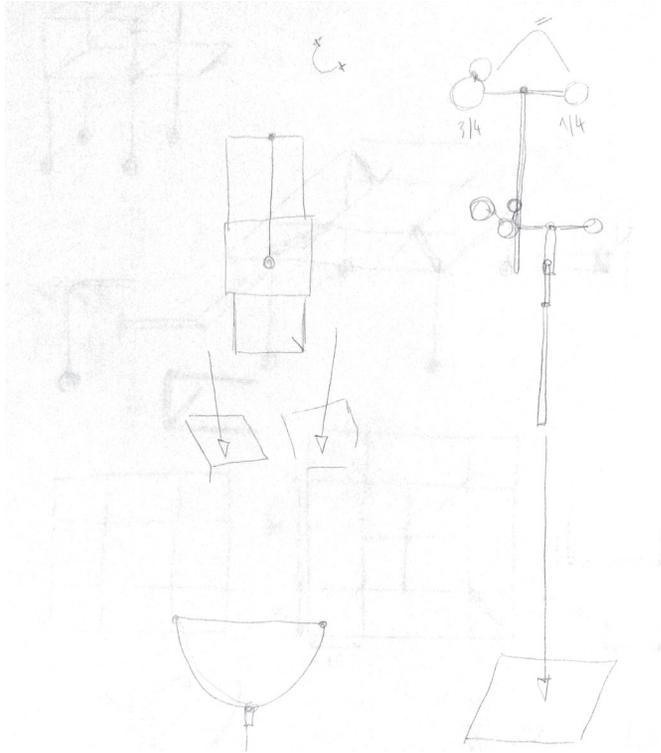
expériences architecturales et des BIM sont devenues incontournables. Elles offrent une nouvelle manière de représenter du bâtiment, notamment sur le lieu et le partage de données entre ses différents acteurs et sur au long de sa vie. Cependant, au sein de ces nouvelles cartes d'identité, des bâtiments, selon les données techniques sont prises en charge. Dans ces architectures numériques, le geste des données devient abstrait - certains catégorisent même à son endroit, à son propos, à son endroit de l'habitat et son dispositif. Un propos perçu.

Un des enjeux de cette thèse repose sur l'exploration de différentes situations architecturales offrant la possibilité, d'un part, de créer un corpus de données géométriques et d'autre part, d'expérimentation la création d'un lieu de médiation pour un corpus dédié à la connaissance architecturale.

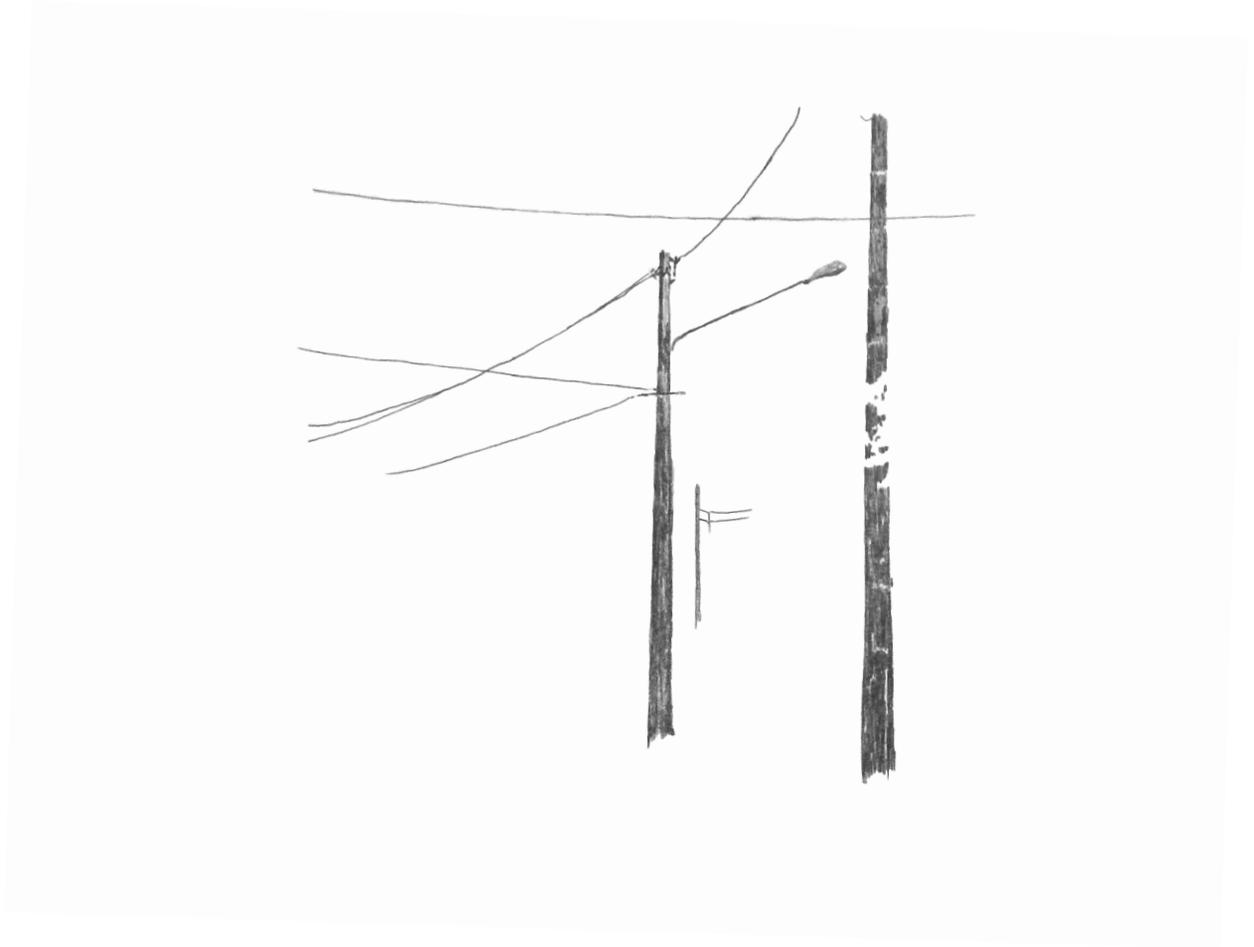
En fin, il s'agit d'offrir une réflexion sur l'usage des BIM et matériaux numériques comme des lieux de médiation, notamment à l'usage d'une connaissance d'habitant.

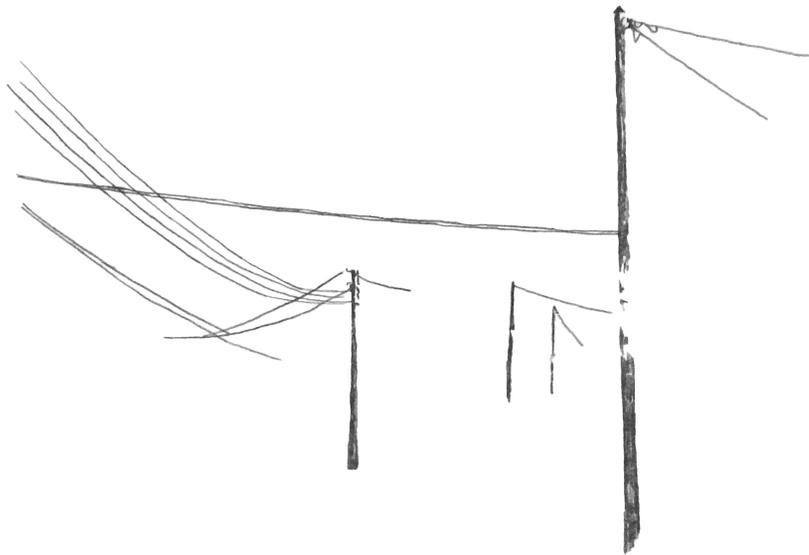
Vues de l'exposition *Quelque part dans l'inachevé # 2*, Maison Frugès-Le Corbusier, Pessac, 2016.





Schémas des instruments et mobiles construits pour *Quelque part dans l'inachevé #2*.





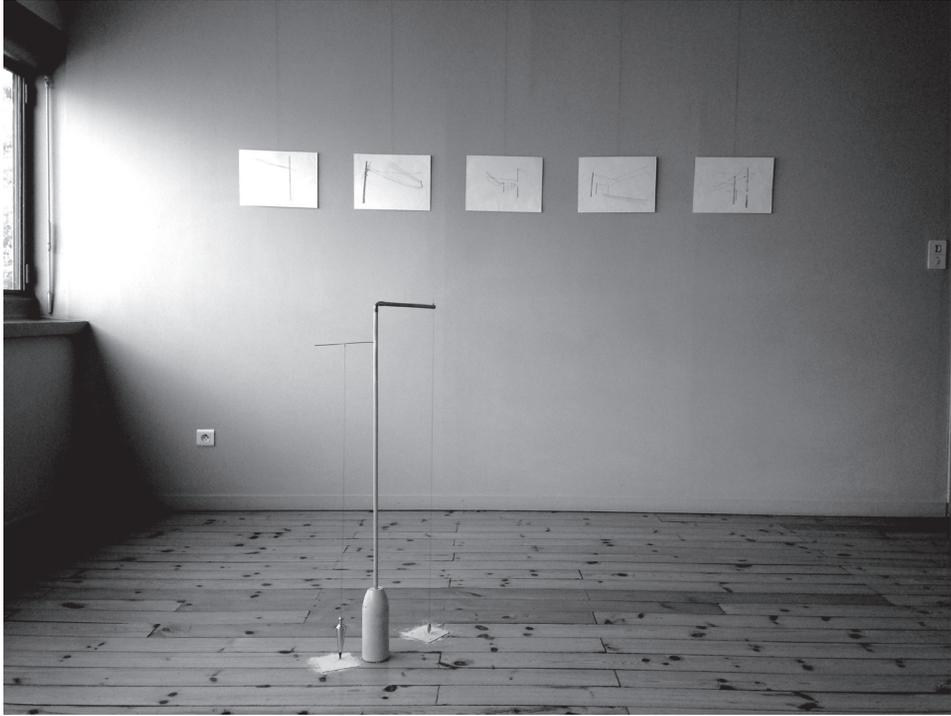
Dessins au crayon sur papier semi-transparent, 25,7 x 36,4 cm, 2016. Lignes aperçues lors d'arpentages entre la Maison Frugès-Le Corbusier et l'université Bordeaux Montaigne.





Photographies des lignes aperçues au sol lors d'arpentages entre la Maison Frugès-Le Corbusier et l'Université Bordeaux Montaigne, 30 x 40 cm, 2016.



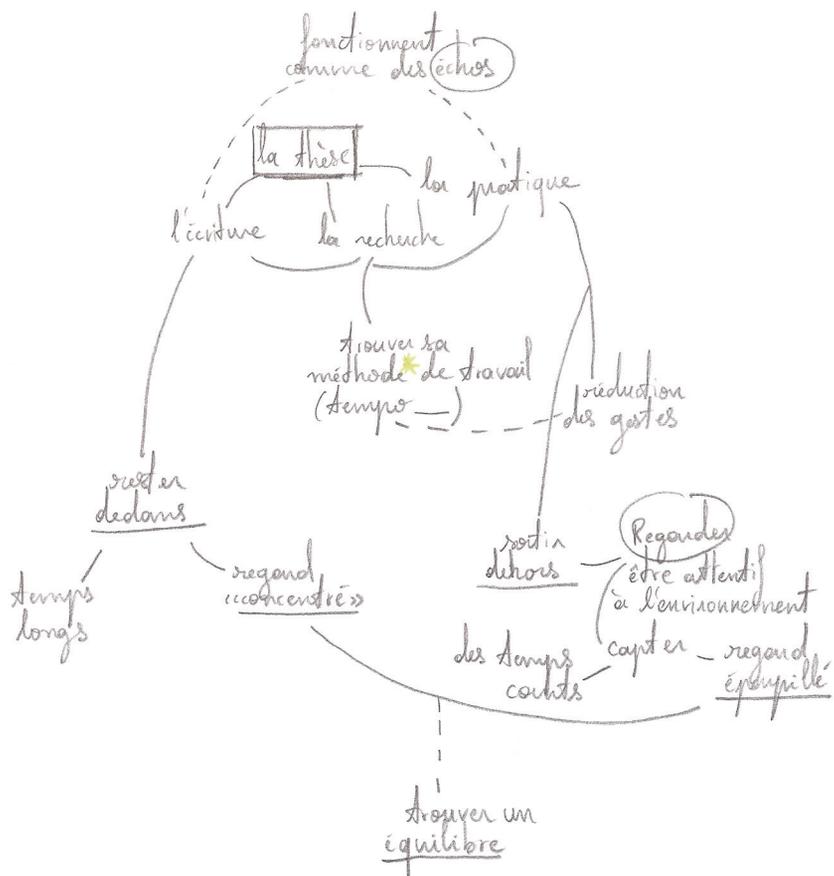


Vues de l'exposition *Quelque part dans l'inachevé # 2*, Maison Frugès-Le Corbusier, Pessac, 2016.



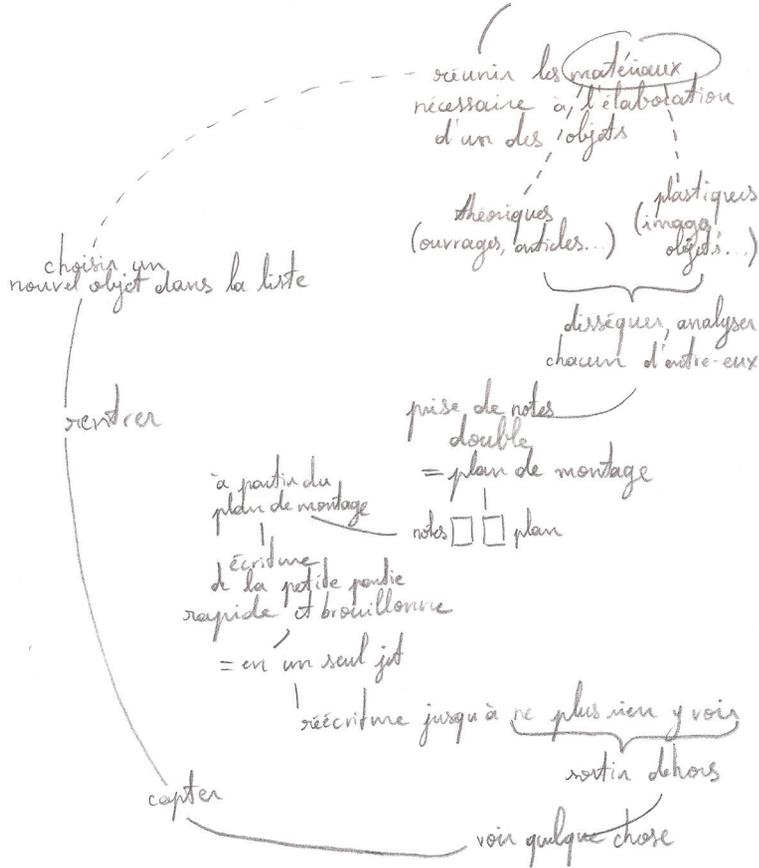
Présentation de la publication *Quelque part dans l'inachevé* # 1 et #2, Maison des Arts, université Bordeaux Montaigne, 2016.





* méthode

decouper la recherche,
le travail d'écriture
en petites parties [essais] } donne lieu
à une liste
d'objets à traiter



Annexe n° 3

CONVERSATION AVEC ISMAÏL BAHRI

Le 14 juillet 2017 à 11h53

Les formes circulaires sont récurrentes dans votre travail — goutte, gobelet, brûlure, dessins (*Écumes et Latence*) — est-ce que pour vous ces « trouées », qui reflètent, qui font disparaître ou qui font apparaître, sont comme la reconstitution de nos points aveugles ?

Ismail Bahri : C'est plus simple que ça, il y a des cercles, mais il y a aussi des lignes, des rectangles, etc. Ce qui importe, c'est que ce soit à chaque fois des formes géométriques. Le cercle est la forme la moins construite, mais les formes géométriques servent à structurer, servent de structures aux « tremblements » captés.

Ces ellipses donnent-elles de nouvelles visibilitées, des visibilitées autres ? Comment définiriez-vous cet autre ?

I.B. : Plus qu'invisibilité, je trouve d'ailleurs que c'est un mot galvaudé, ce qui m'intéresse c'est le disparaissant et l'apparaissant. C'est pour cela que j'utilise principalement la vidéo, elle permet d'observer, de capter, de donner à voir des états de transformation... Ce que j'attends ce sont les moments accidentels, l'étonnement.

Et les dessins? Latence par exemple donne aussi à voir la transformation d'une matière.

I.B. : Mais les dessins sont davantage des coupes dans le temps. Ils donnent à voir le temps de travail, ils montrent du temps contenu, figé. Les vidéos, elles sont *presque* à la limite de l'immobile, presque des images fixes.

— *Dénouement* — Dans le développement des vidéos, il y a toujours une énigme et une résolution.

Dans vos vidéos, vous êtes soit dans un intérieur, souvent sombre, et l'on voit des mains manipuler ou observer une matière; soit à l'extérieur et au contraire il semble que le blanc prédomine (mur blanc, cache blanc, neige). Est-ce que vos expérimentations de la matière en intérieur sont comme la préparation de ce qui sera révélé « au grand jour »?

I.B. : Intérieur et extérieur fonctionnent comme un couple, un double. Il faut forcément qu'il y ait un espace. Le travail démarre en atelier, et parfois l'expérience en atelier appelle le dehors. On va là où nous emmène l'expérience... Mais dehors, il n'y a pas la même maîtrise, l'interaction avec le contexte est plus importante. Mais il n'y a pas de principe, les choses peuvent être captées dedans ou dehors, il n'y a pas de chemin tracé d'avance de l'un à l'autre.

Par rapport à *Esquisse pour Édith Dekyndt* — Édith Dekyndt est aussi une artiste de mon corpus — vous dites dans un texte du *Journal Phantom n°6* que *One second of silence* est une des origines de vos recherches, est-ce que vous pouvez m'en dire plus?

I.B. : Je suis allé voir une exposition d'Édith Dekyndt, ça a bousculé mon travail, ça m'a donné du courage. C'était une exposition à Lyon il y a trois ans, à la BF15, il y avait trois pièces d'Édith Dekyndt, dont

une qui était de quelqu'un d'autre, un réalisateur, Robert Dasché, qui montre un pêcheur lançant un filet vers la caméra — c'était la plus belle chose de l'exposition. Et c'est ça qui m'a bouleversé, la force d'Édith Dekyndt à voir les choses, c'est sa générosité qui m'a bouleversé. J'ai voulu mettre sa vidéo dans mon exposition, j'ai demandé au directeur de l'Espace Khiasma qui était d'accord, et on lui a envoyé une lettre, mais c'était apparemment compliqué... Et du coup là, avec ce petit drapeau planté sur la plage qu'on a filmé avec mon ami Youssef, j'ai tout de suite pensé à Édith Dekyndt, comme quoi les choses qui nous marquent ne nous quittent pas. Donc voilà, finalement on l'a fait nous-mêmes !

Qu'est-ce qui vous éloigne ou vous rapproche du travail d'Édith Dekyndt ?

I.B. : Édith Dekyndt elle est plus dans l'expérimental, la science. Moi je travaille l'image. Ce qui nous rapproche c'est plutôt l'aspect phénoménologique, mais Édith Dekyndt travaille beaucoup avec les effets, moi ça ne me suffit pas, je veux dépasser les effets. La vidéo *Foyer* par exemple, Édith Dekyndt aurait sans doute pu se suffire du morceau de papier. Je trouve que beaucoup de ses travaux sont insuffisants en soi, mais que lorsqu'on les voit en exposition, les uns par rapport aux autres, c'est très beau.

Je sais que vous avez il y a quelques années rédigé une thèse, qu'est-ce que cela engage pour vous l'écriture d'une thèse universitaire en arts plastiques lorsqu'on est plasticien ?

I.B. : Ça dépend de comment on prend l'exercice, ça peut être très inhibant — je commence par les aspects négatifs ! Ça peut être très inhibant parce que la thèse peut faire arrêter toute pratique, moi ça a ralenti la mienne. Je crois que les bonnes thèses émergent d'un rapport avec le réel. Ce qui compte c'est la « saute » de la pratique à sa mise en contexte. Ce qu'il y a

de bien avec la thèse, c'est qu'elle permet de donner une structure à la pensée. Elle m'a aussi donné le goût de la lecture et de l'écriture, ce qui n'est pas négligeable. Et en même temps, je pense qu'il faut garder une forme d'incompréhension, ne pas comprendre tout ce qu'on est en train de faire. Il faut savoir préserver cette forme de myopie.



Ismail Bahri, image extraite de la vidéo Foyer, 2016.

Index des notions

A

apparaissant 75, 152, 259, 314, 355

apparaître 18, 45, 70, 71, 87, 94, 169, 189, 222, 260, 269, 272, 273, 276, 277, 281, 282, 303, 336, 339, 355

attente 5, 71, 115, 163, 192, 193, 194, 195, 196, 200, 222, 256, 318

attention 5, 11, 12, 13, 16, 18, 41, 54, 74, 90, 95, 99, 100, 101, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 115, 135, 152, 181, 189, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 207, 216, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 241, 250, 255, 256, 259, 271, 272, 303, 313, 314, 318

B

bruit 41, 58, 151, 152, 196, 219, 232, 233, 236, 237, 240, 250, 252, 253, 254, 256, 320

bruits 183, 196, 223, 236, 237, 238, 240, 252, 253, 255, 315

D

démesure 31, 35, 85, 157, 318

déplacement 55, 58, 76, 79, 87, 93, 94, 124, 134, 141, 153, 269

déplacements 55, 93, 103, 141, 196, 237

déséquilibre 1, 3, 8, 11, 12, 17, 55, 73, 307, 331, 334

désorientation 1, 3, 11, 17, 30, 94, 95, 96, 98, 106, 114, 115,
131, 134, 135, 141, 142, 157, 259, 272, 307

disparaissant 5, 152, 259, 355

disparition 84, 85, 96, 171, 175, 176, 203, 214, 216, 232, 259,
260, 267, 271, 281, 296, 297, 311

distance 8, 33, 35, 69, 70, 77, 79, 80, 82, 87, 101, 108, 121, 122,
124, 134, 148, 151, 168, 169, 171, 176, 177, 193, 196, 234, 256

doute 32, 33, 35, 54, 58, 62, 63, 74, 80, 90, 96, 106, 124, 136,
141, 147, 153, 156, 158, 160, 161, 169, 176, 182, 183, 191, 201,
207, 215, 231, 235, 267, 286, 287, 308, 311, 314, 357

E

écart 32, 69, 70, 75, 77, 79, 80, 82, 83, 87, 93, 94, 96, 113, 115,
124, 131, 151, 153, 160, 163, 169, 171, 191, 193, 312

écarter 8

écarts 12, 58, 80, 82, 86, 87, 113, 134, 142, 151, 153, 168, 204,
314

échappe 5, 7, 12, 13, 15, 30, 59, 66, 74, 94, 133, 135, 151, 202,
203, 216, 223, 225, 236, 251, 252, 255, 256, 257, 270, 286, 287,
288, 297, 306, 309, 311, 312, 314

échapper 32, 61, 74, 149, 312

écoute 5, 12, 15, 17, 115, 125, 129, 130, 131, 133, 134, 135,
136, 140, 141, 142, 147, 148, 153, 194, 231, 232, 233, 234, 235,
236, 237, 240, 242, 250, 251, 287, 306, 320

écouter 63, 161, 219, 223, 231, 232, 234, 237, 238, 242, 252,
306

entendre 5, 41, 66, 130, 134, 151, 204, 231, 232, 235, 238, 240,
252, 253, 254

entente 231, 232, 237, 252

équilibre 54, 55, 56, 58, 59, 60, 62, 67, 113, 154, 181, 189, 218,
306

espace 12, 13, 16, 17, 18, 24, 29, 31, 40, 45, 49, 58, 75, 76, 80, 85, 88, 89, 94, 95, 98, 99, 105, 106, 107, 108, 109, 115, 116, 120, 124, 130, 135, 136, 140, 141, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 168, 169, 171, 175, 176, 177, 181, 189, 193, 198, 201, 202, 203, 212, 216, 222, 226, 236, 237, 242, 252, 261, 273, 290, 296, 297, 300, 303, 312, 317, 321, 322, 323, 341, 342, 356

espacement 75, 77, 82, 192, 193

F

fil 1, 3, 4, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 23, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 120, 121, 122, 124, 125, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 140, 141, 142, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 168, 169, 171, 175, 176, 177, 178, 190, 195, 273, 276, 300, 305, 306, 309, 314, 319, 321, 326, 331, 332, 333, 334, 337, 383

files 8, 16, 18, 23, 24, 29, 31, 34, 40, 41, 42, 46, 53, 69, 79, 111, 120, 125, 127, 128, 129, 130, 168, 169, 176, 184, 189, 195, 256, 333, 336, 381, 383

funambule 4, 11, 16, 17, 36, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 51, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 73, 80, 109, 114, 152, 157, 177, 181, 305, 306, 328, 334, 383

G

geste 4, 11, 29, 35, 46, 50, 51, 59, 73, 75, 77, 79, 80, 105, 130, 131, 250, 276, 277, 281, 282, 291, 296, 297, 300, 303, 308, 309, 310, 311, 314, 319

gestes 3, 7, 8, 12, 13, 17, 18, 24, 29, 30, 43, 44, 45, 50, 51, 60, 69, 70, 71, 73, 86, 88, 89, 114, 141, 142, 197, 198, 204, 222, 281, 296, 297, 300, 303, 305, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 315

I

imperceptible 73, 141, 153, 158, 196, 207, 270, 318

inaperçu 12, 36, 141, 268, 273, 309, 322

inframince 130, 150, 151, 271, 318, 324

intranquillité 181, 182, 183, 200, 318, 328

L

lignes 17, 29, 32, 77, 98, 100, 101, 103, 105, 130, 150, 155, 156, 158, 159, 160, 176, 184, 189, 196, 197, 204, 214, 242, 277, 289, 303, 319, 336, 342, 355

lointain 67, 79, 82, 149, 151, 152, 159, 163, 233, 237, 277, 281

M

mesure 1, 3, 4, 11, 17, 30, 32, 33, 35, 36, 40, 58, 75, 79, 90, 103, 107, 108, 109, 112, 113, 114, 121, 124, 125, 130, 131, 140, 141, 142, 151, 157, 182, 197, 199, 208, 214, 234, 271, 273, 276, 312, 336

métaphore 17, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 93, 133, 318, 320

moindre 1, 3, 4, 5, 11, 16, 17, 32, 34, 40, 42, 49, 51, 55, 73, 95, 107, 113, 114, 151, 199, 200, 207, 208, 241, 250, 271, 273, 305, 306, 309, 310, 312, 313, 314

O

orientation 4, 89, 95, 96, 98, 99, 103, 105, 113, 114, 124, 142, 157, 196, 197, 272

oscillation 111, 141, 208, 222, 225, 226, 227, 260, 276, 303

oscillations 18, 110, 111, 112, 113, 120, 154, 207, 208, 210, 212, 215, 217, 226, 227, 230, 255, 384

P

perceptible 40, 94, 149, 169, 175, 176, 230, 232, 254

perception 94, 95, 103, 105, 148, 149, 150, 155, 168, 197, 204, 226, 233, 234, 235, 253, 254, 267, 268

phénomène 36, 73, 94, 109, 114, 131, 133, 152, 175, 177, 208, 225, 250, 270, 271, 314

phénomènes 5, 12, 13, 36, 51, 107, 113, 135, 140, 171, 208, 210, 212, 217, 218, 219, 222, 236, 237, 310

possibilité 11, 32, 49, 59, 76, 120, 125, 130, 133, 134, 142, 158, 159, 191, 198, 310, 313

possibilités 8, 18, 24, 43, 68, 69, 73, 74, 84, 115, 124, 130, 142, 152, 155, 158, 161, 183, 237, 250, 296

potentialité 114, 202

potentialités 1, 3, 8, 11, 13, 24, 33, 41, 62, 77, 114, 307, 308, 309, 312

R

réminiscence 177

reprise 18, 35, 60, 175, 192, 195, 198, 200

risque 4, 11, 17, 31, 32, 40, 54, 58, 61, 62, 63, 65, 67, 69, 70, 152, 158, 317, 319, 321

risques 63, 65, 73, 154

S

sensation 77, 81, 149, 150, 155, 183, 190, 252

sensations 16, 59, 81, 153, 158, 182, 183, 184, 189, 190, 255, 306, 319

sensible 17, 40, 55, 83, 84, 85, 86, 112, 113, 114, 123, 134, 135, 140, 141, 152, 153, 157, 176, 208, 223, 250, 305, 306, 309, 320, 332

seuil 17, 115, 147, 148, 151, 152, 153, 154, 155, 159, 163, 168, 169, 171, 177, 199, 212, 250, 290

souvenir 13, 18, 115, 149, 160, 168, 169, 171, 177, 191, 192, 201

T

tension 11, 12, 13, 24, 40, 45, 76, 80, 87, 120, 129, 155, 169, 189, 194, 196, 197, 200, 201, 223, 231, 232, 306, 312

U

veille 5, 12, 131, 142, 175, 199, 200, 201, 202, 204, 223, 250, 271, 272, 276, 313, 314

vibration 12, 41, 51, 53, 189, 225, 226, 227, 230, 232, 233, 235, 267, 276, 305, 306

vibrations 11, 41, 111, 114, 155, 227, 230, 231, 232, 251, 255, 336

vigilance 5, 49, 54, 63, 64, 152, 199, 200, 201, 203, 204

Index des noms

A

- Adorno Théodor W. 69
- Aït-Touati Frédérique 133, 134
- Leon Battista Alberti 30
- Andrade Jules 129
- Aristote 74, 76, 317
- Assailly Jean-Pascal 61
- Aujac Germaine 99, 100, 105

B

- Bachelard Gaston 151, 152, 158, 171, 191, 192, 194, 195, 200, 201, 202, 252
- Bahri Ismaïl 5, 13, 16, 36, 37, 40, 41, 51, 210, 211, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 273, 274, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 296, 298, 299, 300, 308, 314, 322, 355
- Balau Raymond 222
- Barthes Roland 93
- Baumann Pierre 85, 151, 341
- Beaufort (de) Amélie 85
- Bentaga Abdallah 68
- Bergson Henri 269, 318
- Bezzan Cécilia 135

Boetti Alighiero 175
Bosseur Jean-Yves 236, 243
Bowie David 135
Braunstein José 45, 46
Brezinski Claude 98, 99
Brossard Isabelle 26
Busine Laurent 227
Buzzati Dino 169, 181

C

Cage John 5, 15, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245,
246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 259, 324, 325
Calvino Italo 90, 181, 216
Caron Pascal 68
Cervellon Christophe 35, 108, 109
Chebbi Youssef 300, 302
Chiche Sarah 182
Chion Michel 232, 233, 235
Jean Cohen 80
Copernic Nicolas 131, 133, 134
Crawford Matthew B. 196, 197

D

Davila Thierry 153, 318

Dekyndt Édith 13, 18, 48, 49, 50, 51, 131, 132, 135, 137, 139,
140, 141, 219, 221, 222, 223, 226, 229, 230, 250, 290, 292, 294,
295, 300, 301, 302, 303, 308, 309, 314, 356, 357

Dekyndt Édith 378

Deleuze Gilles 155, 254, 255, 267, 268

Derrida Jacques 73, 74, 75, 81, 83, 84, 85, 86

Didi-Huberman Georges 7, 31, 32, 33, 50, 70, 77, 79, 80, 82, 87,
88, 202, 203, 204, 216, 260, 267, 269, 271, 272, 281, 287, 290,
318

Duchamp Marcel 125

Dufourmantelle Anne 62

During Élie 175, 176

E

Ératosthène 100, 103, 104, 326

F

Fédida Pierre 82

Foucart Julien 140

Foucault Michel 159, 160, 161

G

Galilée 73, 111, 134, 200, 318, 320

Genet Jean 65, 68, 69, 70, 320

Genet Jean 4

Gil José 182

Guattari Félix 155

Guyon Franck 134

H

Huygens Christian 110, 111, 116

I

Ingold Tim 29, 30, 45, 98

J

Jankélévitch Vladimir 49, 256, 319

Jarry Alfred 107, 108, 120

Jouffret Élie 150, 151

K

Kant Emmanuel 95

Kepler Johannes 131, 133, 134, 320

Kostelanetz Richard 15, 238

L

Leibniz Gottfried Wilhelm 253, 255

Lenclud Gérard 43

Leroi-Gourhan André 105

Lestienne Francis 54

M

Man Ray 289, 381

Mathias Paul 66

Matisse Paul 151, 324

McQueen Steve 32, 33

Mons Alain 157

Morvan Anne 66, 67

Mosio-Bongoga Tatiana 58

N

Nancy Jean-Luc 200, 201, 231, 232

Nietzsche Friedrich 65, 83, 157, 320

O

Obrist Hans Ulrich 162, 168, 169, 181, 324

Olcèse Rodolphe 36

P

Pacquement Alfred 23

Pasolini Pier Paolo 202, 203, 320

Pérès Jean-Marie 208

Pessoa Fernando 181, 182, 183, 189, 191, 192, 196, 198, 199,
318, 319

Petit Philippe 53, 56, 58

Pinot Jean-Pierre 212

Poincaré Henri 81, 114, 124, 125, 129, 130, 150

Proust Marcel 149

Ptolémée Claude 103, 105, 326

Puissant Louis 113

Q

Queneau Raymond 24

R

Rauschenberg Robert 241

Razac Olivier 32

Römer Ole Christensen 122, 123

S

Sanouillet Michel 151, 324

Sauvanet Pierre 87, 318

Sauvanet Pierre 3

Serres Michel 154, 237

Signore Robert 109, 111, 112, 121

Starobinski Jean 158

Szendy Peter 231

T

Trouvé Tatiana 13, 18, 115, 116, 117, 119, 120, 131, 161, 162, 163, 164, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 181, 183, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 196, 198, 199, 204, 223, 312, 323, 324

Tiffon Vincent 226

U

Vandendriessche Éric 43, 45, 46, 47

Viallat Claude 23, 24, 25, 34

Vœgelin Salomé 234, 235, 321

W

Woolf Virginia 214

Table des illustrations

ISMAIL BAHRI

Coulée Douce, vue de l'exposition *Sondes*, Les églises centre d'art contemporain de la Ville de Chelles, 2014 © Aurélien Mole — p. 37.

Coulée Douce, vues de l'exposition *Détail se dilate*, Galerie Selma Feriani, Tunis, juin 2014 — p. 38-39.

Empreintes de mer, huile de térébenthine, peinture à l'huile, papier Bristol, 29,7 x 21 cm, 6 décembre 1999 — p. 211.

Éclipses, vidéo SD couleur, 4/3, insonore, (détail), 2013 — p. 262.

Éclipses, vidéo SD couleur, 4/3, insonore, projection en triptyque, Espace Khiasma, 2013 — p. 263.

Percées, Vidéo HD couleur, 16/9, insonore, lecture en boucle, 2014, extrait de la vidéo en ligne : <http://www.ismailbahri.lautre.net/index.php?/works/percee/2/> — p. 264.

Percées, vidéo HD couleur, 4/3, insonore, (détail), 2014 — p. 265.

Percées, « croquis et notes de recherche pour *Percées* » — p. 266.

Dénouement, vidéo, HDV, 16/9, 0 h 8 min 2 s, 2011, extrait de la vidéo en ligne : <http://www.ismailbahri.lautre.net/index.php?/works--travaux/denouement/> — p. 274.

Dénouement, vue de l'exposition *Sondes*, les églises centre d'art contemporain de la Ville de Chelles, 2014 © Aurélien Mole — p. 275.

Latence, encre et lait sur verre, 24 x 18 cm, 2010 — p. 278-279.

Latence, vue de l'exposition *Lumière noire*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Allemagne, 2012 — p. 280.

Ligne fantôme, installation in situ, lumière solaire, épingles sur mur, Appartement 22, Rabat, 2012 — p. 283.

Ligne fantôme, épingles et lumière solaire, Tunis, 2014 — p. 284-285.

Revers, vidéo projection, HD. 16/9, stéréo, environ 5 min, 2016-2017, extrait de la vidéo en ligne : <http://www.ismailbahri.lautre.net/index.php?/works/revers/> — p. 298.

Source, vidéo, HD. 16/9, 0 h 8 min, 2016, extrait de la vidéo en ligne : <http://www.ismailbahri.lautre.net/index.php?/works/source/> — p. 299.

Esquisse pour Édith Dekyndt, vidéo projection, 2017 — p. 302.

ÉDITH DEKYNDT

Second-hand expérience 02, vidéo, 0 h 4 min 40 s, 1998 — p. 48.

Somnium, condensation sur diapositive, projection, 1997 — p. 132.

Ground Control, objet en polypropylène, oxygène, hélium, sphère de 150 cm, 2008, vue de l'exposition *One second of silence*, Parker's Box Gallery, Brooklyn, 2008 — p. 137.

Ground Control, objet en polypropylène, oxygène, hélium, sphère de 150 cm, 2008, vues de l'exposition *The Moon is an Arrant Thief*, DRAF, Londres, 2010 — p. 138-139.

Breiðarmerkurfjara Beach, vidéo projection, lecture en boucle, 2012, extrait de la vidéo en ligne : <http://www.edithdekyndt.be/breidarmerkurfjara-beach> — p. 221.

End, vidéo projection, durée variable, en boucle, MAC's production, 2009, extrait de la vidéo en ligne : <http://www.edithdekyndt.be/end> — p. 228-229.

Discreet Piece (dusts in a beam of light), installation vidéo, 1997, vues de l'exposition *Dieu rend visite à Newton*, FriArt, Fribourg, 2011 — p. 292 et 293.

Discreet Piece (dusts in a beam of light), installation vidéo, 1997, vue de l'exposition *Plug In*, Winnipeg, 1999 — p. 294.

One Thousand and One Night, installation, vue de la 57e Biennale de Venise, 2017 — p. 295.

One second of silence, vidéo projection, Part 01, New York, 2008 — p. 301.

TATIANA TROUJÉ

350 points à l'infini, installation, vues de l'exposition *L'Écho le plus long*, MAM-CO, Genève, 2014 — p. 117-119.

Polder, installation, Centre Pompidou Musée national d'art moderne, Paris, 2001 — p. 165.

Polder, environnement, ciment, fer, silicone, plastique, 150 x 340 x 140 cm, collection du Fonds régional d'art contemporain Île-de-France, Adagp. Photo : J-P Planchon, 2002 — p. 166.

Polder, vue de l'exposition *Polders*, Palais de Tokyo, Paris, 2002 — p. 167.

Polder, vue de l'exposition *Tunnel Airlines*, Galerie Vallois, Paris, 2002 — p. 170.

Sans titre, de la série *Remanence*, crayon sur papier, mine de plomb, étain, plastique, 82,5 x 119,5 cm, 2008 — p. 172-173.

Sans titre, de la série *Remanence*, papier sur toile, pastel, graphite, aluminium, 125 x 210 cm, 2010 — p. 174.

Sans titre, issu de la série *Intranquillity*, crayon sur papier, cuivre, 76 x 113 cm, 2007 — p. 185.

Sans titre, issu de la série *Intranquillity*, crayon sur papier, brûlures, plastique, 76 x 112 cm, 2007 — p. 186.

Sans titre, issu de la série *Intranquillity*, crayon sur papier, plastique, 82,5 x 119,5 cm, 2007 — p. 187.

Sans titre, issu de la série *Intranquillity*, crayon sur papier, cuivre, 63 x 83,5 cm, 2008 — p. 188.

MARCEL DUCHAMP

3 *Stoppages étalon*, 1913-1914, trois fils d'un mètre fixés sur des bandes de toiles de 120 x 13, 3 cm et collées sur un verre de 125,4 x 18, 3 cm. The Museum of Modern Art, New York. — p. 126.

3 *Stoppages étalon*, 1913-1914, trois règles en bois dont les bords épousent les fils courbés, The Museum of Modern Art, New York — p. 127.

3 *Stoppages étalon*, 1913-1914, trois fils collés sur trois bandes de toile (13,3 x 120 cm) montés sur verre (18,4 x 125,4 cm), et trois règles en bois dont les bords épousent les fils courbés, le tout contenu dans une boîte en bois (28,2 x 129,2 x 22,7 cm), The Museum of Modern Art, New York — p.128.

Marcel Duchamp et Man Ray, *Élevage de Poussière*, photographie, 10 x 12 cm, 1920 — p. 289.

JOHN CAGE

Note à propos de 4'33, 1960 — p. 239.

Variations I, 1958, ed. Peters. — p. 244.

Cartridge Music, 1960, ed. Peters. — p. 245.

Where R = Ryoanji R/7, crayons sur papier, 25,5 x 48,5 cm, 1988 — p. 247.

Where R = Ryoanji 14 R/2, crayons sur papier, 25,5 x 48,5 cm, 1987 — p. 247.

Where R = Ryoanji R22, pointe sèche, 17,6 x 53,8 cm, 1983 — p. 248.

Where R = Ryoanji R³, pointe sèche, 17,6 x 53,8 cm, 1983 — p. 248.

Ryoku n^o 11, pointe sèche colorée, 45,7 x 60,9 cm, 1985 — p. 249.

AUTRES DOCUMENTS ET SCHÉMAS

Fils de chaîne et fils de trame extraits d'un tissu et fils de coton et de laine enroulés — p. 8.

Bois taillés pour la *Structure diminuée* — p. 9.

Structure diminuée, bois de sapin, 90 x 40 x 32 cm, 2013 — p. 10.

Claude Viallat, « Cerceaux, Objets, Filets », Galerie Ceysson & Bénétière, Paris, 2016 — p. 25.

Dessin d'un fuseau et d'une quenouille — p. 27.

Schémas des structures de différents types de fils. Illustrations du site coatsindustrial.com — p. 28.

Vocabulaire du jeu de ficelle appliqué au fil suivant sa position par rapport aux doigts — p. 44.

Images extraites du film *Kaninikula, mathématiques aux îles Trobriand*, Eric Vandendriessche, CNRS, 2012 — p. 47.

Schéma de la décomposition des forces du funambule sur un fil — p. 56.

Funambule observé traversant un bras de mer sur un fil tendu accroché à deux roches — p. 57.

Photographie d'un éclat dans un mur et de son empreinte par frottage, Bordeaux. — p. 78.

Sphère armillaire, illustration extraite de *De Sphaerae Mundi*, Christophorus Clavius, 1570. — p. 97.

À gauche : la Terre lors des deux solstices. À droite : la Terre lors des deux équinoxes. Images du satellite Meteosat-9 prises en 2011. © Eumetsat — p. 102.

« Le monde d'Ératosthène », Atlas, P.F. Gosselin (Réinterprétation), 1814. BnF, Cartes et plans, © Bibliothèque nationale de France — p. 104.

Schéma de pendule à oscillations de Christian Huygens extrait des *Œuvres complètes* de Christian Huygens, publiées par la Société hollandaise des sciences, 1888-1950, BnF — p. 110.

Figure géométrique de Huygens expliquant le fonctionnement de la force centrifuge — p. 110.

Schéma de la terre, de Jupiter et de son nouveau Satellite, image extraite du *Recueil de mémoires ou Collection Académique concernant l'histoire naturelle et la botanique, la physique expérimentale et la chimie, la médecine et l'anatomie*, Tome I, 1755 — p. 123.

Polders de la commune de Beemster aux Pays-Bas, capture Google maps — p. 164.

Sismogramme du mouvement vertical du sol observé par le Laboratoire Souterrain à Bas Bruit de Rustrel le 9 septembre 2017 entre 0 h et 12 h. Données disponibles sur le site web du LSBB — p. 209.

Exemples de différents types de côtes. Ces schémas ont été reproduits à partir cartes de l'article « Côtes, géomorphologie et géographie » — p. 213.

Schéma de la région du Vatnajökull en Islande — p. 220.

