



HAL
open science

Acéphale : la construction de l'œuvre, son squelette et son échafaudage

Davide Cascio

► **To cite this version:**

Davide Cascio. Acéphale : la construction de l'œuvre, son squelette et son échafaudage. Art et histoire de l'art. Université Paris sciences et lettres, 2019. Français. NNT : 2019PSLET004 . tel-02631843

HAL Id: tel-02631843

<https://theses.hal.science/tel-02631843>

Submitted on 27 May 2020

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

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



THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA)

Acéphale (La construction de l'œuvre, son squelette et son échafaudage)

Soutenue par

Davide Cascio

Le 8 3 2019

Ecole doctorale n° 540

Ecole transdisciplinaire
Lettres - Sciences

EA 7410 - Sciences, Arts,
Création, Recherche

Spécialité

SACRe, arts visuels



Composition du jury :

| | |
|---|-------------------------------|
| Christa-Maria, LERM HAYES Professor, UvA Universitait van Amsterdam | <i>Président / Rapporteur</i> |
| Catherine, DE SMET Maître de conférences, Université Paris 8 | <i>Rapporteur</i> |
| Olivier, SCHEFER Professeur, Université Paris I (Panthéon-Sorbonne) | <i>Examineur</i> |
| Mounira, KHEMIR Chargée de cours, Université Paris 8 | <i>Invité</i> |
| Julien, SIRJACQ Enseignant, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA) | <i>Invité</i> |
| Pierre, ALFERI Professeur, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA) | <i>Directeur de thèse</i> |

La construction de l'œuvre, son squelette et son échafaudage.

1 AVANT-PROPOS

2 INTRODUCTION

- | | | | |
|--|--|---|--|
| <p>3 <i>Topique : Origine, mythe fondateur, Le tissage comme le premier acte du bâtir (Gottfried Semper, 1803-1879)</i> - <i>La forme cubique et la tente : ka'aba et temple juif</i> - <i>Le trois gendres : nomade, sédentaire, utopique - La forme creuse, contentent et contenu - Conténir et transporter le vide - La pierre noire et Tony Smith (1912-1980).</i></p> | <p>3 <i>Topique : Destruction (dé-construction). Le monument - destruction du monument et anti-monument - Richard Serra (1939) et l'espace publique - Le monument comme dispositif mnémotechnique, renversement du dispositif: ars oblivionalis.</i></p> | <p>3 <i>Topique : Le vide. Carré noir et «white cube» - Kasimir Malevitch (1879-1935) et Brian O'Doherty (1928) - Un objet qui parle de la perte, la destruction, la disparition des objets - Qu'est-ce qu'un volume porteur de vide? - Comment montrer le vide et comment faire de cet acte une forme, Yves Klein (1928-1962).</i></p> | <p>3 <i>Topique : Clé de lecture. Le labyrinthe et la toile d'araignée - Révéler (et cacher) - clé-squelette-résumé - L'œuvre livrée avec sa clé de lecture - James Joyce, Ulysse et Finnegans Wake.</i></p> |
| <p>4 <i>Annexe I Christa-Maria Lerm Hayes : Polyhedra and Joyce a room, for thought.</i></p> | <p>4 <i>Annexe II Caroline Soyex-Petithomme : Complex Interiors.</i></p> | <p>4 <i>Annexe III Mounira Khemir : L'oeil du coeur dans le paradigme esthétique de Davide Cascio.</i></p> | <p>4 <i>Annexe IV L'ancienne église des Petits-Augustins un espace mnémotechnique.</i></p> |

5 BIBLIOGRAPHIE

AVANT-PROPOS

Ma thèse n'est pas composée de chapitres mais de quatre «topiques» (thèmes valises), qui peuvent être lues indépendamment les unes des autres. Leur rédaction est essentiellement fragmentaire et permet au lecteur, dans une certaine mesure, de déconstruire sa propre logique de lecture. Sans folios (la numération en pied de page est présente exclusivement dans le texte introductif, «Acéphale», partie 2 et dans les *annexes* 1-4, partie 4) et ordre chronologique, les «topiques» peuvent s'entrelacer.

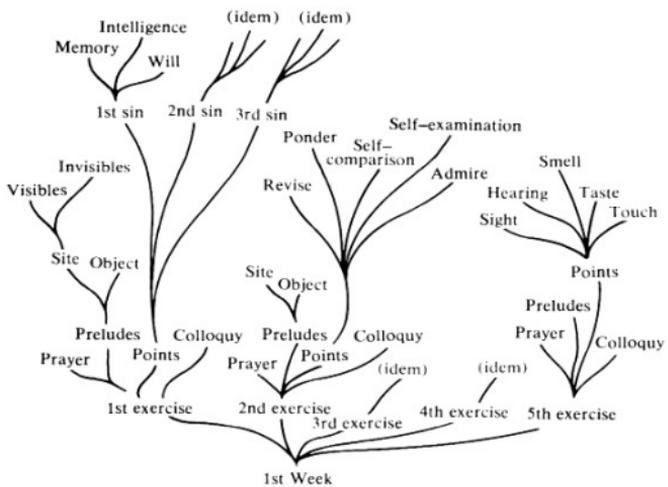
Chaque *topique* est augmenté d'une «annexe» (composée de textes critiques et d'images présentant un choix d'œuvres que j'ai réalisées entre 2004 et aujourd'hui). La dernière «annexe» (IV) peut être lue comme une introduction à une exposition d'œuvres nouvelles réalisées *in situ* dans l'ancienne église des Petits-Augustins, ENSBA, École nationale des beaux-arts de Paris.

Chaque image, dans ce texte, s'accompagne d'une note spécifique. Pour autant, je ne propose pas de «table des reproductions». Parce que les images choisies ont la fonction d'un «hypertexte» (qui veut amener à des récits parallèles), elles ne doivent pas être séparées du texte (contexte). Je vous invite à les regarder et à les étudier (bien qu'elles puissent aussi être considérées à part, dans une totale autonomie) par petits groupes, par analogie et contraste, en faisant parfois abstraction de tout ordre historique et chronologique.



*Nota : Pour certains mots, textes ou notes, je n'ai pas proposé de traduction quand je n'ai pas su en trouver une ou quand j'ai préféré reporter le texte en question, pour garder l'esprit de la déconstruction, dans sa langue d'origine. En ce qui concerne les références à *Finnegans Wake* (de James Joyce), j'ai préféré les préserver dans un contexte multilingue, pour souligner la non-traductibilité ou la multi-traductibilité de cette œuvre*. Pour les passages cités de *Finnegans Wake*, j'ai maintenu la numérotation originale du texte anglais à laquelle on se réfère conventionnellement dans toute la littérature critique (titre, numéro de page, numéro de ligne. Ex : *FW*, 125, 34). Enfin, les passages que j'ai décidé de traduire portent, avant la citation, la note : [notre traduction].*

* «Car la question restera de savoir ce qu'on doit penser de cette possibilité : écrire plusieurs langues à la fois.» Jacques Derrida, *Ulysse gramophone, Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987, p. 29.



« L'arbre d'Ignace suggère l'idée d'une poussée, d'une conduite de la demande (objet de l'Exercice) à travers un entrelacs de branches, mais pour se subdiviser, le thème soumis à la méditation a besoin d'un appareil supplémentaire, qui lui tende l'éventail de ses possibles ; cet appareil est une topique. La topique, partie importante de l'inventio, réserve des lieux communs ou spéciaux, où l'on pouvait puiser la prémisse des enthymèmes, a eu une fortune énorme dans toute l'ancienne rhétorique.

“Région des arguments”, “cercle”, “sphère”, “source”, “puits”, “arsenal”, “ruche”, “trésor où dorment les idées”, les rhéteurs n'ont cessé de célébrer en elle le moyen absolu d'avoir quelque chose à dire.

Forme préexistante à toute invention, la topique est une grille, une tablature de cases à travers laquelle on promène le sujet à travailler (la quaestio) ; de ce contact méthodique naît l'idée - ou du moins son début, que le syllogisme aura à charge de prolonger en quelque sorte mécaniquement. La topique a donc tous les prestiges d'un arsenal des puissances latentes. »

« On peut concevoir l'iconographie de plusieurs manières, soit comme la variation des formes sur le même sens, soit comme la variation de sens sur la même forme. L'une et l'autre méthode mettent également en lumière l'indépendance respective des deux termes. Tantôt la forme exerce une sorte d'aimantation sur des sens divers, ou plutôt elle se présente comme un moule creux, où l'homme verse tour à tour des matières très différentes qui se soumettent à la courbe qui les presse, et qui acquièrent ainsi une signification inattendue. Tantôt la fixité obsédante du même sens s'empare d'expériences formelles qu'elle n'a pas forcément provoquées. Il arrive que la forme se vide complètement, qu'elle survive longtemps à la mort de son contenu et même qu'elle se renouvelle avec une richesse étrange. »

ACÉPHALE

« Je me répète perpétuellement que cela doit être quelque chose sans commencement, quelque chose qui n'aura pas de fin, mais ne s'arrêtera que lorsqu'il sera revenu à sa propre genèse ; bon, un morceau de mouvement perpétuel littéraire, suspendu à un fil, se maintenant en équilibre précaire entre la vie et l'héraldique. Avec un pathétique digne du journal de Tarquin, j'insiste sur le fait qu'il faut tout mettre. C'est difficile. Par exemple, il n'existe pas de catégorie des inconséquences. Tout ce qui est choisi est significatif et entre dans le cadre d'une série de rapports déterminés. »
Lawrence Durrell, *Le Carnet noir*, Paris, Gallimard, 1961, p. 67.

Ma proposition de thèse *Acéphale*¹ a pour sujet le processus de construction de l'œuvre. « Certaines œuvres ne sont pas enfermées dans les limites d'un début et d'une fin »². Leur « processus de construction » devient l'œuvre même. À l'intérieur de ce processus l'œuvre est toujours à l'œuvre. On peut appeler ce travail *work in progress* ou *palimpseste*.

J'ai pensé *Acéphale* en tant que titre métaphorique, un mot au sens figuré ; mais j'ai choisi parmi les analogies qu'il évoque en partant du sens propre (acéphale : « sans tête » ; en particulier une statue acéphale, statue sans tête ou privée d'une ou plus de ses extrémités). On peut dire d'un livre ou d'un texte qu'il est acéphale, quand il est privé de son début. Un livre dont la couverture et les premières pages sont manquantes ; un livre privé de son titre et de son *incipit*.

1 Ici, je ne fais pas référence à la revue homonyme constituée et dirigée par Georges Bataille (*Acéphale*, 1936-1939). Mais, si cette évocation (le mot *acéphale*, pris au figuré, signifie « sans commencement » ; on l'a dit de certains ouvrages, de certains manuscrits) permet à notre mémoire de se laisser parasiter par une revue que l'on peut considérer à la fois comme un terrain de création solitaire, une communauté utopique et un espace expérimental, structuré comme une collection de textes hétéroclites réunis autour d'un sujet commun, alors gardons cette référence. L'idée de la revue comme collection de textes préexistants utilisés pour donner vie à un thème, et articulé par le principe du collage, du pastiche, est centrale dans ma thèse, dans mon idée de construction de l'œuvre.

2 « Nos œuvres (...) ne sont pas enfermées dans les limites d'un début (le chef) et d'une fin (la queue) », Georges Didi Huberman, *Sur le fil*, Paris, Minuit, 2013, p. 13.

Daïde cascio

Acéphale
8 mars, 2019, Paris

composition graphique:
Léa Laforest
Marie-Lou Garcia
Typographies:
Atlas Grotesk, Regular
KévinFidèle Regular
(par Isia Yurovsky)
Aperçu Mono

Imprimé en Février 2019
aux Beaux Arts de Paris.

"The last word must always be secretly the first."

Ad Reinhardt, « Entretien avec Bruce Glaser », *Art minimal II : De la surface au plan*, Bordeaux, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, 1986, p. 155.
Denys Riout, *La Peinture monochrome*, Paris, Gallimard, 1996, p. 173.

*End here. Us then. Finn, again! Take. Bussofthee, mememormee!
Till thousandsthee. Lps. The keys to. Given! A way a lone a last a loved a
long the
Paris, 1922-1939.*

*riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend
of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to
Howth Castle and Environs.
FW, 628. 13-16 et 3. 1-3*

*[trad.] Ci la fin. Comme avant. Finn renâit! Prends. Hâte-toi,
enmemémore-moi! Jusqu'à ce que mille fois tes. Lèvres. Clefs de.
Données! Au large vire et tiens-bon lof pour lof la barque
au l'onde de l'
Paris, 1922-1939.*

*Erre-revie, pass'Evant notre Adame, d'erre rive enrêvière,
nous recourante via Vico par chaise percée de recirculation
vers Howth Castle et Environs.
James Joyce, *Finnegans Wake*, Paris, Gallimard, 1982, p. 650 et 9.*

Riverrun est le premier mot de *Finnegans Wake*.

La fin du livre est sans point final pour former une boucle. *Finnegans Wake* : Une veille (*wake*) qui nie (*negans*) la fin (*fin*), en d'autres termes un cycle sans fin.

La construction de l'œuvre est une re-construction acéphale (sans modèle) sans début (sans tête), on reconstruit en utilisant des fragments que ne proviennent pas d'un tout. On ne cherche pas à finir une forme (re-constituer une forme finie, fermée) ou à enfermer la forme, mais plutôt à l'ouvrir en des directions irradiantes ; cette œuvre est *faite de parties cloisonnées, qui ne communiquent qu'indirectement dans une partie mise à part.*³

³ « Le *logos* est un grand animal dont les parties se réunissent en un tout et s'unifient sous un principe ou une idée directrice ; mais le *pathos* est un végétal, fait de parties cloisonnées, qui ne communiquent qu'indirectement dans une partie mise à part, à l'infini, si bien que nulle totalisation, nulle unification ne peuvent réunir ce monde dont les morceaux ultimes ne manquent plus de rien. » Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, P.U.F « Quadrige », 1964. p. 210.

LA PARTIE MISE À PART

La partie, le fragment flotte dans le vide, le vide est son cartilage (ce qui lui permet de s'articuler), se diriger, bouger, se mettre en relation avec les autres parties d'un corps en perpétuel devenir. Dans ce vide qui est absence de linéarité, absence de logique (discontinuité illogique) et qui est alimenté et mis en mouvement par sa propre énergie – le chaos –, la relation entre les fragments est l'œuvre acéphale.

On peut appeler ce vide *l'interstice* (l'interstice est la distance critique et subjective entre les fragments) ; ici vient habiter ou s'abriter l'œuvre. L'interstice est habité (rempli, bâti) par l'œuvre qui est aussi le squelette (l'échafaudage) des fragments.

Il s'agit d'un squelette mou, son essence, on l'a dit, c'est le chaos vide (qui appartient à un énorme corps sans organes⁴) mais qui se développe par mouvements de contraction et dilatation, avec un rythme respiratoire qui permet de mettre en relation *la partie mise à part*.

4 « Il est, par son nom, ce qui s'oppose à l'organisme. En effet, le CsO n'est nullement le contraire des organes. Ses ennemis ne sont pas les organes. L'ennemi c'est l'organisme. Le CsO s'oppose, non pas aux organes, mais à cette organisation des organes qu'on appelle organisme. C'est-à-dire une organisation des organes qui leur attribue une fonction fixe. » Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980, p. 196.

(FRAGMENTS ET VIDE)
SHAM ROCK
LA DÉCHIRURE DU ROCHER

(...) *when he is a - yours till the rending of the rocks**, -sham.
FW, 170. 23-24

* [trad.] *la déchirure du rocher*

(...) - *lorsqu'il est - vous donnez toujours votre langue au rochat - en terre Feinte.*
James Joyce, *Finnegans Wake*, op. cit., p.185.

« *Finnegans Wake* insiste sur le fait que l'ordre symbolique (le langage, la culture, la société) est fondé sur un désordre, un sacrifice, un élément manquant, fuyant, branlant, une pierre d'achoppement, un rocher feint. (... a sham rock, évoquant incidemment le shamrock, ce trèfle irlandais avec lequel Saint Patrick expliquait la Trinité.) »

Michel Chassaing, *Finnegans Wake*, en ligne, <http://riverrun.free.fr>

La discontinuité⁵, entre deux termes (entre deux points de vue), génère des fragments (des éléments qui ne sont pas coupés d'un tout⁶ mais qui sont monades, fragments et unité en même temps) entre ces fragments il y a du vide (ce vide à la fois sépare et réunit) la forme de ce vide est celle du creux en profondeur, une Faille, une fente (un « *cavus* », latin) entre deux Sujets⁷ (cette fente, c'est la différence elle-même, la différence interne absolue), ce creux, ce vide est l'espace du chaos (*cavus*, en grec « chaos ») on est dans un creux en profondeur (c'est l'espace de l'œuvre), on descend dans cet interstice vide (dans cet espace ésotérique) (espace caché en profondeur et invisible à la surface) pour observer l'œuvre. (On observe l'œuvre en train de se faire (en mouvement).

En utilisant ce vide, ce creux, on a la possibilité de connecter (échafaudage) (l'échafaudage est une construction temporaire constituée de ponts, de passerelles ou de plateformes soutenus par une charpente. Il est destiné à permettre l'accès aux artisans et au matériel en tout point d'un bâtiment à édifier ou à réparer) et de relier deux points de vue, qui sont la *différence absolue*, des *points de vue subjectifs*. Ce creux est l'espace de la naissance, de la formation, de l'évolution et de la croissance de l'œuvre (et l'œuvre elle-même). Ce vide se répand et englobe les fragments de *différence absolue* pour les rendre partie d'une *unique construction*⁸.

Il s'agit d'une construction constituée ~~des fragments~~ le (de) vide (chaos⁹) entre ses fragments (rochats) (est) comme le creux entre les pierres¹⁰ (la fente dans le rocher) de la construction qui est comblée par le ciment (le lien, ce qui fait le lien, l'échafaudage, l'idée) ce ciment est aussi le squelette de l'œuvre, qui se fait sans un développement logique ou une évolution organique (au fur et) à mesure que l'œuvre avance¹¹.

5 « [L]e moment de la discontinuité : elle va d'un terme à son opposé, par exemple de l'Être au Néant ; or qu'y a-t-il entre les deux opposés ? Un néant plus essentiel que le Néant même, le vide de l'entre-deux, un intervalle qui toujours se creuse et en se creusant se gonfle, le rien comme œuvre en mouvement. » Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 7. « L'idée du fragment comme cohérence. » *Ibid.*, p. 3.

6 « Encore une fois, le problème de l'œuvre d'art est celui d'une unité et d'une totalité qui ne seraient ni logiques ni organiques, c'est-à-dire qui ne seraient ni présupposées par les parties comme unité perdue ou totalité fragmentée, ni formées ou préfigurées par elles au cours d'un développement logique ou d'une évolution organique. » Gilles Deleuze, *Proust et les Signes*, op. cit., p. 196.

7 « Chaque sujet exprime le monde d'un certain point de vue. Mais le point de vue, c'est la différence elle-même, la différence interne absolue. » *Ibid.*, p. 55.

8 « Le problème est posé par Proust à plusieurs niveaux : Qu'est-ce qui fait l'unité d'une œuvre ? Qu'est-ce qui nous fait « communiquer » avec une œuvre ? Qu'est-ce qui fait l'unité de l'art, s'il y en a une ? Nous avons renoncé à chercher une unité qui unifierait les parties, un tout qui totaliserait les fragments. Car c'est le propre et la nature des parties ou fragments d'exclure le Logos aussi bien comme unité logique que comme totalité organique. Mais il y a, il doit y avoir une unité qui est l'unité de ce multiple-là, de cette multiplicité-là, comme un tout de ces fragments-là : un Un et un Tout qui ne seraient pas principe, mais qui seraient au contraire "l'effet" du multiple et de ses parties décousues. Un et Tout qui fonctionneraient comme effet, effet de machines, au lieu d'agir comme principes. » Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., 1964, p. 195.

9 « Chaos : nom masculin (latin *chaos*, du grec *khaos*, « abîme ») Dans la mythologie grecque, Chaos (en grec ancien *Χάος / Kháos*, littéralement « Faille, Béance », du verbe *χαίω / khainô*, « béer, être grand ouvert ») est l'élément primordial de la théogonie hésiodique. Il désigne une profondeur béante. » Chaos. (s.d.). Dans *Dictionnaire Larousse en ligne*. Repéré à <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chaos/14662>

« Leibnitz déjà pouvait donner plusieurs approximations du chaos. D'après une approximation cosmologique, le chaos serait l'ensemble des possibles, c'est-à-dire toutes les essences individuelles en tant que chacune tend à l'existence pour son compte [...]. Suivant une approximation physique, le chaos serait les ténèbres sans fond. » Gilles Deleuze, *Le pli*, Paris Minuit, 1988, p. 104.

10 « Car Joyce aussi commence par chercher le secret des épiphanies du côté de l'objet, dans des contenus signifiants ou des significations idéales, puis dans l'expérience subjective d'un esthète. C'est seulement lorsque les contenus signifiants et les significations idéales se sont effondrés au profit d'une multiplicité de fragments et de chaos, mais aussi les formes subjectives au profit d'un impersonnel chaotique et multiple, que l'œuvre d'art prend tout son sens, c'est-à-dire exactement tous les sens que l'on veut d'après son fonctionnement. » Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 187.

11 « Car c'est un même contresens, une même incompréhension du génie de Balzac, qui nous fait croire qu'il avait une vague idée logique de la *comédie humaine* avant, ou bien que cette unité se fait organiquement à mesure que l'œuvre avance. En vérité, l'unité résulte, et est découverte par Balzac comme un effet de ses livres. » *Ibid.*, p. 197.

«[D]ans une architecture qui intègre tout au lieu d'exclure, il y a place pour les fragments, les contradictions, les improvisations et pour toutes les tensions qui en résultent...»

Roberto Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, trad. Maurin Schlumberger, Jean-Louis Vénard, Paris, Dunod, 1976, p. 25.

Pour détailler l'« œuvre acéphale », j'utilise le mot *construction* et *construction* de l'œuvre pour parler de l'acte de création. Le domaine de la construction architecturale comme une analogie de l'acte de création.

Je pourrais parler aussi d'écriture de l'œuvre.

Une construction linguistique est un ensemble d'éléments hétéroclites (éloignés et individuels, individuellement autonomes) fragments, qui viennent s'assembler pour former une phrase.

(Action et manière de construire un ensemble (œuvre, théorie, etc.), d'en agencer les divers éléments : la construction d'un roman.)

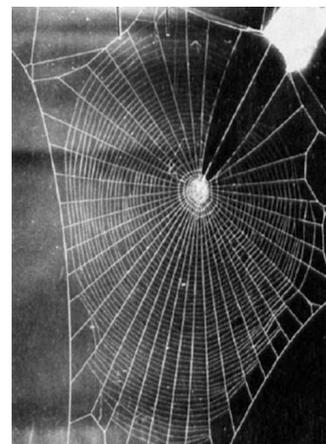
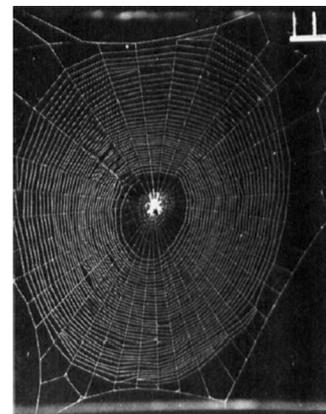
Mais la construction architecturale (à part quelques exceptions¹²) sous-entend le dessin d'un projet préalable, d'une « maquette » et, par la suite, sa réalisation ; la transposition du projet, du dessin en deux dimensions à sa réalisation en volume, ou de la maquette à échelle réduite à l'échelle réelle.

Tout comme dans la construction de l'œuvre acéphale, on ne procède pas par transposition (notation-projet), l'œuvre et son projet sont la même chose¹³. Ou, mieux : l'œuvre reste toujours le projet (*work in progress*) parce qu'elle est toujours en train de se faire.

Le projet est l'architecture même. L'œuvre elle-même.

Le mot *projet* reste fondamental, dans le monde de l'œuvre acéphale, parce qu'il annonce une attitude (l'idée de quelque chose à réaliser, que l'on dessine en manière schématique et dans ses détails) (un model réduit) l'œuvre acéphale doit rester (l'idée de) quelque chose toujours encore à réaliser.

Comme s'il agissait du désir de se projeter (*project*) dans le futur, dans l'action, dans la volonté de définir, de décider. Le projet est l'intention et le désir. Il s'agit toujours d'une œuvre en devenir, en potentiel.



12 Voir Yona Friedman, « La ville spatiale, l'urbanisme mobile », in Yona Friedman, Walter Jonas, Paul Maymont et al., *Les Visionnaires de l'architecture*, Paris, Robert Laffont, 1965, p. 35-85.

13 « [L]a forme de la recherche et la recherche elle-même coïncident ou devraient coïncider au plus près. » Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 7.

CONSTRUCTION EN TOILE D'ARAIGNÉE¹⁴
(ÉCHAFAUDAGE)¹⁵

« Une architecture de complexité et de contradictions abonde en ambiguïtés et en tensions. Elle est forme et fond, abstraite et concrète, et sa signification découle tout autant de ses caractéristiques internes que du contexte particulier dans lequel elle s'insère. Un élément architectural est perçu à la fois comme forme et structure, matière et matériau. »

Roberto Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1976, p. 29.

« There is no "up" and no "down", no "forward" and no "backward", no sequence of direction, position, time, space. Only the synthesized absolute relationship of events and personalities, like an equipoised sculpture hovers in the universe. »

László Moholy-Nagy, *Vision in Motion. Finnegans Wake*, Chicago, Paul Theobald & Co, 1947, p. 345.

L'univers de la Toile d'araignée fonctionne comme un « monde propre » (*umwelt*¹⁶) (équi-poisé). La construction de la toile est pour l'araignée la mise en œuvre de la signification¹⁷. Il s'agit d'un monde propre qui garde une forte relation (interdépendance) à (avec) l'extérieur (proies) (avec le) au contexte (points d'appui).

« Le comportement d'une Argoïpe qui tend sa toile dans un buisson dépend, pour une part, de la disposition du branchage : il faut bien qu'elle prenne, quelque part, des points d'appui, puisqu'elle tisse sa toile. S'il lui fallait des points d'appui placés toujours de la même façon, si son comportement résultait d'un stimulus interne étroitement lié à des conditions topographiques rigoureusement limitées, l'Araignée ne pourrait presque jamais tisser. » Étienne Rabaud, « Recherches expérimentales sur le comportement de diverses araignées », *L'Année psychologique*, vol. XXII, 1920, p. 21-57.
L'araignée tisse sa toile, qui lui sert d'échafaudage (pour accéder à la proie), en même temps qu'elle est son œuvre même, et elle est la proie même (ou son miroir)¹⁸. (L'araignée, la toile et la proie sont une monade.) La toile, structure invisible à la mouche (la proie), dont elle prend l'aspect¹⁹.

« But I, entelechy, form of forms, am I by memory
because under ever-changing forms. »

James Joyce, *Ulysses*, New York, The Modern Library, Random House, 1934.

14 « La Recherche n'est pas bâtie comme une cathédrale ni comme une robe, mais comme une toile. Le narrateur-araignée, dont la toile même est la Recherche en train de se faire, de se tisser avec chaque fil remué par tel ou tel signe : la toile et l'araignée, la toile et le corps sont une seule et même machine. [...] C'est ce corps-toile-araignée qui s'agit pour entrouvrir ou pour fermer chacune des petites boîtes qui viennent heurter un fil gluant de la Recherche. » Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 218.

15 Le travail d'amener des matériaux à niveau pour qu'ils soient placés. Un échafaudage est une construction temporaire constituée de ponts, de passerelles ou de plateformes soutenus par une charpente. Il est destiné à permettre l'accès aux artisans et au matériel en tous points d'un bâtiment à édifier ou à réparer.

16 Voir : Jakob Johann von Uexküll, « L'interprétation de la toile d'araignée », *Mondes animaux et monde humain* suivi de *La théorie de la signification*, trad. Philippe Muller, Paris, Denoël, 1965.

17 « L'un des enseignements importants de la théorie de l'*Umwelt* est de pointer le rôle prépondérant de l'action comme moyen, pour le sujet, de doter ce qui l'entoure de formes significatives. L'univers n'a donc pas de sens « en soi ». Les significations doivent être instaurées par l'articulation d'objets porteurs de significations et de sujets dotés de moyens d'action et de perception. Pour prendre un autre exemple simple de J. Uexküll, la construction de la toile est pour l'araignée la mise en œuvre de la signification "proie" pour la mouche. » Antoine Doré, « Promenade dans les mondes vécus. Les animaux peuvent-ils être des interlocuteurs de l'enquête socio-anthropologique ? » *Sociétés*, 2010/2 (no 108), p. 33-45.

18 « On voit que l'araignée peint sur sa toile un tableau très subtil de la mouche. Mais attention ! Elle ne fait pas cela. Elle tisse sa toile avant même d'avoir rencontré une mouche réelle. Sa toile, par conséquent, ne peut pas être la copie d'une mouche physique, mais représente son archétype, qui n'est pas donné physiquement. » Jakob Johann von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, op. cit., p. 11.

19 « La toile d'araignée représente, dans le milieu de l'araignée, une mise en œuvre de la signification "proie". Cette mise en œuvre de la signification correspond avec une telle précision au porteur de signification que l'on peut dire de la toile d'araignée qu'elle est une copie fidèle de la mouche. » *Ibid.*, p. 115.

Mon objet de recherche est de rendre visible cette «œuvre-structure-forme²⁰-échafaudage-toile» qui est invisible à sa proie, invisible à l'extérieur de la «monade-araignée²¹»*.

* « Vers le "rien dévoilé" (*Osvoboděnnoe nicto*), [...] parce que là seulement, dans le "rien dévoilé" le réel est dépassé pour qu'apparaisse ce qui le transcende [...] "Dans le vaste espace du repos cosmique j'ai atteint le monde blanc de l'absence d'objets qui est la manifestation du rien dévoilé." [...] Après avoir réalisé le Carré noir sur fond blanc, Malevitch découvre que le contraste (naguère noir - blanc) peut être résolu dans l'opposition du même au même, du blanc au blanc, telle l'opposition du moi au soi et que ce contraste supprime enfin la réalité égale à celle qu'elle détruit. L'absence d'objet devient ainsi pure présence de l'abstraction. »

Kasimir Malevitch, « Die gegenstandslose Welt »

[le monde sans objet], trad. A. Robel-Chicurel dans Dora Vallier, *L'Art abstrait* (1967), Paris, Fayard, « Pluriel », 2012, p. 124, 131-132, 141.

Une œuvre qui serait invisible à elle-même, et invisible à l'extérieur du « point de vue²² » de son créateur.

Comme s'il s'agissait d'une toile d'araignée, l'«œuvre-échafaudage» est à parcourir sans commencement et sans fin ; multiples sont les parcours possibles. Les parcours fragmentés de la toile génèrent des (inter)connexions aussi multiples. On est plutôt dans un nuage de poussière (*pulviscolo*²³) (la toile est composée des points plutôt que des lignes). Cette œuvre n'est nulle part (ou multi-orientée). (« There is no "up" and no "down", no "forward" and no "backward", no sequence of direction, position, time, space. ») *Ibid.*, p. 6.

20 Une forme qui serait en construction permanente.

21 « Leibniz, poussant jusqu'au bout une métaphore esquissée par Plotin, fait de la monade une sorte de point de vue sur la ville [...] la phrase concise de Plotin : "Nous multiplions la ville sans qu'elle fonde cette opération..." (*Ennéades*, VI, 6, 2). » Gilles Deleuze, *Le Pli*, Paris, Minuit, 1988, p. 34. Chaque monade est comme un point de vue sur une ville unique, il y a donc une infinité de monades étant donné qu'il y a une infinité de points de vue.

22 « Ce qui est saisi d'un point de vue, ce n'est donc ni une rue déterminée ni son rapport déterminable avec les autres rues, qui sont des constantes, mais la variété des toutes les connexions possibles entre parcours d'une rue quelconque à une autre : la ville en tant que labyrinthe ordonnable. » *Ibid.*, p. 34. Chaque monade est un point de vue qui n'épuise pas son objet et existe comme unité (Un). La monade prend donc, chez Plotin, l'aspect d'un tout (un point de vue unifié), multipliable à l'infini (il y a une infinité de points de vue sur une seule et même ville) et exprimant une petite partie d'un élément (son point de vue n'est qu'une part de la ville immense).

23 « Il appartient à la perception de pulvériser le monde, mais aussi de spiritualiser la poussière (c'est dans ces termes que Gabriel Tarde définit la "monadologie", dont il se réclame : "Monadologie et sociologie", *Essais et mélanges sociologiques*, Maloigne, p. 335). » *Ibid.*, p. 116.

« [I]l faut bien qu'elle prenne quelque part des points d'appui, puisqu'elle sa tisse toile²⁴. »

Ces points d'appui (points de mise en tension, points de vue) sont à l'extérieur de la « monade- araignée », ou mieux, de l'extérieur, ils la pénètrent (~~la toile est composée de points~~). Comme si la réalité d'autres monades pouvait envahir celle de l'araignée. Un point de vue qui pénètre un autre point de vue (deux points de vue cessent de regarder la ville et ils se regardent entre eux). (les points sont des poinçons, dards). ~~Les monades sont des oursins.~~

La proie (mouche) est la relation de la monade avec la ville, est le regard de la monade-araignée²⁵ sur la ville, son point de vue.

Les points d'appui pénètrent la monade par son point de vue. La monade n'a pas d'ouverture ou de fenêtre mais une fissure renversée (introvertée) que permet le regard vers l'intérieur de la monade, par pénétration.

* « [E]lle parvient néanmoins à représenter en creux sur sa toile l'empreinte exacte de la mouche. Cette empreinte, elle ne s'en sert pas dans l'intérêt de la mouche, mais pour la détruire. » Jakob Johann von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain* suivi de *la Théorie de la signification* (1934), Paris, Denoël, 1965.

« Chaque œuvre porte en elle la loi de son fonctionnement. On ne peut en avoir qu'une connaissance discontinue, spécifique²⁶. »

« Remplacer l'anamnèse par l'oubli, l'interprétation par l'expérimentation²⁷. » Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*.

« Dans le vaste espace du repos cosmique j'ai atteint le monde blanc de l'absence d'objets qui est la manifestation du rien dévoilé. »

Kasimir Malevitch, « Die gegenstandslose Welt » (« Le suprématisme. Le monde sans-objet ou le repos éternel ») dans Dora Vallier, *L'Art abstrait*, 1967, p. 141.

LE FIL CONDUCTEUR

« « [M]ais rien n'oblige que ce fil parte du centre. Même, en se plaçant du point de vue de Fabre, le résultat serait exactement le même si ce fil partait d'un point quelconque de la toile. Celle-ci, en effet, forme un tout dont les parties sont à ce point solidaires qu'un ébranlement quelconque, si localisé soit-il, se propage rapidement à l'ensemble²⁸. »

James Joyce a fait de la superposition des modèles contradictoires l'un des principes centraux de *Ulysses* et *Finnegans Wake*. Alors qu'il s'inspire de la cosmologie schématique de Dante comme modèle pour organiser des quantités énormes et diverses de matériel, il a tiré de Shakespeare la notion de l'incertitude et l'indétermination.

« Dans ce jeu de miroirs, le schéma trinitaire introduit un ordre parmi beaucoup d'autres [...]. À partir de là, on est parfois tenté de se demander si l'ordre est véritablement, dans Ulysse un cadre de référence nécessaire pour la lecture du texte, s'il ne constitue pas plutôt un simple échafaudage qui aurait permis de construire l'œuvre mais serait appelé à disparaître, une fois celle-ci achevée. Ainsi, selon certains théoriciens de l'histoire de l'art, la croisée d'ogives aurait servi à soutenir l'édifice gothique au cours des diverses phases de sa construction, mais une fois l'œuvre terminée, le seul jeu des poussées et des contre-poussées permettait à l'édifice de se tenir debout. »

Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 237.

24 Étienne Rabaud, « Recherches expérimentales sur le comportement de diverses araignées », art. cit., p. 21-57.

25 « Contrairement aux insectes, les araignées portent des yeux simples et non composés de facettes, le plus souvent au nombre de 8, bien que certaines espèces n'en possèdent que 6, voire 4, 2 ou même aucun. Ils sont placés à l'avant du céphalothorax en deux lignes de quatre yeux ou selon une autre disposition caractéristique d'une famille ou d'un genre. La vision des araignées est néanmoins très mauvaise. Seule la paire d'yeux située au milieu et à l'avant permet une vision directe. Les yeux latéraux ne détectent que les mouvements. » Karl von Frisch, *Architecture animale*, Paris, Albin Michel, 1975.

26 Stéphane Mosès, *L'Ange de l'histoire, Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Gallimard, 1992, p. 173. « Une œuvre est une monade, et ses sources ne sont connaissables qu'à partir des points de vue multiples, non totalisables, qu'on peut avoir sur elle. » *Ibid*.

27 Le CsO est un corps sans image (« avant » la représentation organique...), une antiproduction, mais il est inévitable parce qu'il nous pénètre sans cesse, et sans cesse nous le pénétrons. [...] il est, de par son nom, ce qui s'oppose à l'organisme. En effet, « le CsO n'est nullement le contraire des organes. Ses ennemis, ce ne sont pas les organes. L'ennemi, c'est l'organisme », c'est-à-dire une organisation des organes qui leur attribue une fonction fixe. Voir Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 196.

28 Étienne Rabaud, « Recherches expérimentales sur le comportement de diverses araignées », art. cit., p. 45.

La construction-re-construction, le ~~work in progress~~, la recirculation, « le riverrun » (de l'« œuvre acéphale ») trouve des points d'appui dans les fragments entrouverts qui flottent dans la distance critique, dans le vide ; dans le vide ouvert par la déchirure du rocher, dans l'interstice du *cavus*-chaos. Ces points d'appui dans le vide forment un squelette-échafaudage-œuvre, invisible, mou et sans organes, l'« œuvre acéphale ». Son aspect est celui d'une toile d'araignée invisible, installée dans le chaos d'un interstice vide, il s'agit d'une toile composée davantage de points que de lignes, comme un nuage de poussière.

ARS OBLIVIONALIS²⁹

« Il y a un je-ne-sais-quoi d'effrayant, ô mon Dieu, dans sa profonde et infinie multiplicité... Voyez ce qu'il y a dans ma mémoire : des champs, des antres, de cavernes innombrables, tout cela rempli à l'infini de toute espèce de choses, innombrables aussi... » Saint Augustin, cité par Alain Lieury, *Le Livre de la mémoire*, Paris, Dunod, 2013.

« One forgets not by cancellation but by superimposition, not by producing absence but by multiplying presences. »

Umberto Eco, Marilyn Migiel, *An ars Oblivionalis? Forget It!*, Modern Language Association, vol. 103, no 3, 1988, p. 254-261.

Le fragment³⁰ et le vide sont liés aux notions de mémoire³¹ et d'oubli³² (entre ces fragments, il y a du vide (ce vide à la fois sépare et réunit), la forme de ce vide est celle du creux en profondeur, une faille, une fente (un *cavus*, latin) entre deux sujets).

L'« œuvre acéphale » est composée des fragments qui ont perdu le souvenir d'une unité (d'un *caput*) et qui recomposent un squelette-échafaudage³³-œuvre. À première vue, cette œuvre ressemble à un corps dispersé, flottant et sans signification³⁴.

Ces fragments se réunissent en pulvérisation. L'oubli, les parties oubliées, sont le vide dans lequel les fragments flottent en pulvérisation. « For example, Lambert Schenkel, *Gazophylacium artis memoriae* (Strasbourg, 1610), counsels imagining that a great wind has blown through the chambers of your memory places and carried all their images away, or that a servant has swept all the rooms entirely clean. » Mary J. Carruthers, *Ars oblivionalis*, op. cit. p. 16.

(Les lieux de mémoire ont été balayés, il n'en reste que des fragments dans l'air et dans le vent.)

29 « It is helpful to distinguish two sorts of forgetting, resulting from different causes. There is the kind that happens because one failed to record something in the first place, the sort of thing Augustine is talking about here. This should not even be called forgetting because, as Aristotle makes clear in his treatise *On Memory and Recollection*, one cannot properly be said to remember anything until one has a mental image of it impressed in memory, which one can then later recall.* The other kind is deliberate and selective forgetting, the sort of forgetting that itself results from an activity of memory. One can demonstrate this from the so-called *artes oblivionales* found in a few late humanist treatises on memory art.** The oblivion discussed has to do with how to refresh one's search networks, not with worries about the accuracy or partialness of one's memories.

* Aristotle, *De memoria et reminiscencia* 1, 450 a-b, discussing why people vary in their abilities to remember; see also his comments at 453a. I have used the Loeb Classical Library edition, translated by W. S. Hett from the 1898 text of W. Biehl (Cambridge, 1936).

** For example, Lambert Schenkel, *Gazophylacium artis memoriae* (1595; Strasbourg, 1610), counsels imagining that a great wind has blown through the chambers of your memory places and carried all their images away, or that a servant has swept all the rooms entirely clean. Similar advice occurs in a late-sixteenth-century memory treatise by the Dominican friar Cosmo Rosselli, *Thesaurus artificiosae memoriae*. These and other sixteenth-century examples are discussed by L. Bolzoni, *The Gallery of Memory* (Toronto, 2001), 139-45. It should be noted in all this advice that, although the particular images are cleared away, the basic structure of the memory places remains secure and intact. Erasure of images from the memory places is assumed in the ancient model of the memory places as being like wax tablets and the images like the stylus-incised letters erased from the tablet when they are no longer needed; see *Rhetorica ad Herennium*, 3.18.31. » Mary J. Carruthers, *Ars oblivionalis, ars inveniendi: The Cherub Figure and the Arts of Memory*, in *Gesta*, vol. 48, no 2, The University of Chicago Press, 2009, p. 1-2.

30 L'étude des fragments est liée à l'Antiquité et à l'histoire, aux domaines de l'archéologie et de la philologie. L'objectif, dans ces domaines, est de reconstituer les documents, les œuvres et les objets à partir de leurs fragments ; classer les fragments, en retrouver les parties manquantes ou de les déduire selon une méthode logique. Dans ma recherche, les fragments sont des éléments hétéroclites, les parties manquantes (ce que j'appelle « le vide ») permettant des agencements multiples et interchangeableables. La méthode appliquée est syncrétique. Les fragments mis en relation selon les techniques du collage et du palimpseste essayent de donner vie à une forme qui serait en construction permanente.

31 « From Antiquity, the arts of memory in Europe were conceived of as investigative tools for recollective reconstruction and selection, serving what we now call creative thinking. The need for structured memory storage was understood as a support for making new thought and composition, not for simply preserving all the past. » Mary J. Carruthers, *Ars oblivionalis, ars inveniendi*, op. cit., p. 1.

32 « In both dialectic and rhetoric, memory craft was practiced as a tool of invention, rationally discovering and selectively recombining things one had previously learned for a particular purpose. In that sense, recollecting must always also involve some forgetting. » *Ibid.*

33 « À partir de là, on est parfois tenté de se demander si l'ordre est véritablement, dans *Ulysse*, un cadre de référence nécessaire pour la lecture du texte, s'il ne constitue pas plutôt un simple échafaudage qui aurait permis de construire l'œuvre mais serait appelé à disparaître, une fois celle-ci achevée. Ainsi, selon certains théoriciens de l'histoire de l'art, la croisée d'ogives aurait servi à soutenir l'édifice gothique au cours des diverses phases de sa construction, mais une fois l'œuvre terminée, le seul jeu des poussées et des contre-poussées permettait à l'édifice de se tenir debout. » Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 237.

34 « En effet, seul le signe constitué permet de penser quelque bruit comme un signifiant et quelque représentation comme un signifié ; mais aussi le signe ne se constitue que par la conjonction de ses deux versants. Dès l'instant qu'ils sont pensés comme séparés, le signe n'est plus et, du même coup, il n'y a plus ni signifiant ni signifié : seuls demeurent, dispersés, un bruit sans signification et une représentation flottante. » Jean-Claude Milner, « Le matériel de l'oubli », *Usage de l'oubli*, Paris, Seuil, 1988, p. 71.

Pour lire cette œuvre sans début, pour en retracer la signification dans la nébuleuse des fragments flottants, il nous faut une clé de lecture. La dé-construction est toujours un acte dans cette œuvre, la construction est en permanence en train de se faire en se déconstruisant car elle s'oublie constamment elle-même.

« Dans la Deuxième Considération intempestive, Nietzsche écrit sur l'utilité et le dommage de l'histoire pour la vie. [...] La conclusion de cet essai de Nietzsche jeune est, comme on sait, que l'homme du XIX^e siècle souffre d'une maladie historique, qu'à cause de l'excès de connaissance et de conscience historique, il n'est plus capable de créer, donc de faire la véritable histoire (en tant que *res gestae*) ; et que la création a besoin, au contraire, d'oubli, d'un horizon fermé à l'intérieur duquel on puisse se consacrer à une tâche assumée, en un certain sens, comme absolue. » Gianni Vattimo, « L'impossible oubli », *Usage de l'oubli*, Paris, Seuil, 1988, p. 77.

On retrouve peut-être l'oubli et l'horizon fermé décrits par Nietzsche dans l'idée de micro-histoire³⁵, d'une histoire qui intègre tout au lieu d'exclure, où il y aurait place pour les fragments, les contradictions, les improvisations et pour toutes les tensions qui en résultent³⁶.

Il s'agirait donc d'un oubli qui ne passe pas par une volonté d'effacement mais qui résulterait du travail d'un ensemble d'interrelations mobiles redessinant sans interruption de nouveaux récits.

Il s'agirait d'une toile qui se construit par palimpseste, collage et découpage.

MONUMENT OBLIVIONALIS : ORDOVICO OR VIRICORDO³⁷

« *Teams of time and happy return. The seim anew. Ordovico or viricordo* »
FW, 215. 22-23.

« *The girl left, I loved her and she hated me, and this is my story. Ask the dust on the road. Ask old Junipero Serra on the Plaza, where his monument is, still lined with the marks I made lighting matches for the cigarettes I smoked and humanity which I have seen pass by.* »
John Fante, *Ask the Dust*, New York, Stackpole Sons, 1939.

Demande à la poussière... Nous ne posons plus nos questions à une « mémoire historique » ; cette mémoire qui utilise le monument en tant qu'objet mnémotechnique. À cette mémoire, on ne pose plus nos questions, nos réponses ne sont plus gravées dans la pierre, mais elles sont balayées par la poussière de la rue. Les marques noires de la combustion du soufre des allumettes sur le socle du monument érigé à Junipero Serra enregistrent les souvenirs d'Arturo Bandini, son histoire. Arturo assis sur le socle du monument s'approprie son point de vue, il devient le monument même, vivant, qui regarde passer l'humanité (depuis son socle, monade). Arturo devient la réincarnation du vieux Junipero, pour regarder passer sa propre histoire, « *and this is my story* », le monument devient le palimpseste d'Arturo, son fragment.

Un « monument acéphale » est, pour sa qualité de fragment, ouvert à une pluralité d'interprétations possibles, et prédisposé au désir de le compléter, de lui attribuer les parties manquantes, ou de l'utiliser en tant qu'objet ouvert et polysémique qui peut prendre en charge la transmission des messages temporaires et changeables selon le principe

35 L'expression même de *micro-histoire* est empruntée à un roman de Raymond Queneau, *Les Fleurs bleues* (1965). « Que voulez-vous savoir au juste ? — Ce que tu penses de l'histoire universelle en général et de l'histoire générale en particulier. J'écoute. — Je suis bien fatigué, dit le chapelain. — Tu te reposeras plus tard. Dis-moi, ce Concile de Bâle, est-ce de l'histoire universelle ? — Oui-da. De l'histoire universelle en général. — Et mes petits canons ? — De l'histoire générale en particulier. — Et le mariage de mes filles ? — À peine de l'histoire événementielle. De la micro-histoire, tout au plus. — De la quoi ? hurle le duc d'Auge. Quel diable de langage est-ce là ? Serait-ce aujourd'hui ta Pentecôte ? — Veuillez m'excuser, messire. » Raymond Queneau, *Les Fleurs bleues*, Paris, Gallimard, 1965, p. 84-85.

« La micro-histoire procède à une réduction d'échelle et s'intéresse à des individus non considérés comme représentatifs d'une catégorie sociale. Ce faisant, elle n'écarte pas pour autant l'histoire globale, et l'étude individuelle n'est pas contradictoire de l'étude sociale. La micro-histoire envisage l'aspect social comme un ensemble d'interrelations mobiles. Elle se donne donc pour but l'étude des objets de taille limitée, dont l'interprétation permet l'accès à des aspects ignorés par l'histoire quantitative. On considère qu'elle est constituée de deux éléments complémentaires : une reconstitution du vécu inaccessible, et la mise en évidence de structures invisibles sous-tendant ce vécu. » Carlo Ginzburg, Carlo Poni, « La micro-histoire », *Le Débat*, Gallimard, vol. XVII, no 10, 1981, p. 133-136.

36 « Walter Benjamin oppose sa conception "monadologique" de l'œuvre d'art à l'idée de progrès dans l'histoire de l'art. Il est rare qu'un grand artiste ait un précurseur, et il ne promet aux siècles à venir que ses propres œuvres (*Livre des passages*, p. 312). Toute floraison est spontanée, individuelle. Chaque œuvre porte en elle la loi de son fonctionnement. On ne peut en avoir qu'une connaissance discontinue, spécifique. Cette analyse, qui vaut pour l'œuvre d'art, vaut aussi pour l'histoire. Les zones de temporalité, comme les œuvres, engendrent leur présent, leur passé et leur avenir. Elles ne sauraient s'additionner ni former ensemble une évolution homogène. Elles ne sont pas le point de départ d'une série causale, mais un vécu singulier fait d'une diversité de situations concrètes. Leurs sources sont l'effet d'un travail d'interprétation par un historien lui-même inscrit dans une instance de présent. On ne pourra apprécier qu'après-coup leurs significations, en fonction des conditions de leur survie. L'histoire est polycentrique. C'est un texte à déchiffrer où chaque époque, chaque style, chaque genre, chaque mode de sensibilité a sa propre intelligibilité. Comme l'Être, la vérité est discontinue. On n'accède aux Idées ou monades [des entités sémantiques ou structurales par lesquelles les choses se révèlent, mais sans en réduire le mystère] que par l'exercice du langage. » Stéphane Mosès, *L'Ange de l'histoire*, Rosenzweig, Benjamin, Scholem, op. cit., p. 173.

37 « *Teams of times and happy returns. The seim anew. Ordovico or viricordo. Anna was, Livia is, Plurabelle's to be. Northmen's thing made Southfolk's place, but howmulty plurators made eachone in person?* » FW, 215. 22-26.

du palimpseste. Si on pense à la fonction traditionnelle du monument (ouvrage d'architecture, de sculpture, ou inscriptions destinées à perpétuer la mémoire d'un homme ou d'un événement remarquable), cet autre type de monument (que j'appelle ici anti-monument), au contraire est prédisposé à muter, se transformer pour incarner une succession infinie de souvenirs historiques, jusqu'à devenir le monument d'une micro-histoire.

« L'attitude propre à l'homme malade d'histoire du *xx* siècle, tel que le décrivait la Deuxième Considération intempestive, est désormais l'attitude de Nietzsche lui-même. Tel l'homme de la maladie historique, il se promène dans les jardins de l'histoire comme dans une garde-robe théâtrale, un dépôt des masques qu'il peut se mettre et retirer de façon plus ou moins arbitraire. Et comment nier que cette condition marquée par un excès d'histoire, par la difficulté, voire l'impossibilité de l'oubli, est devenue, en un sens très large, aussi la nôtre ? En développant la « théorie » du retour éternel, avec toutes les ambiguïtés et les apories qu'elle implique, Nietzsche semble avoir reconnu le caractère destinal de la maladie historique et la nécessité de l'assumer, plutôt que d'essayer d'en sortir par un recours à des forces éternisantes. »

Gianni Vattimo, « L'Impossible oubli », *Usage de l'oubli*, Paris, Seuil, 1988, p. 78.

Hohohoho, Mister Finn, you're going to be Mister Finnagain! Comeday morm and, O, you're vine! Sendday's eve and, ah, you're vinegar! Hahahaha, Mister Funn, you're going to be fined again!
FW, 5. 9-12.

L'architecture circulaire et spiraliforme conçue par Joyce pour *Finnegans Wake* fait référence à une vision cyclique de l'histoire³⁸ (recirculation / rearrival)³⁹ ; le retour, le revenir (riverrun, finnagain), implique la résurrection constante de (Finn) l'histoire (mort-oubli-résurrection) la réincarnation⁴⁰ du mot, qui est toujours là, mais qui n'est jamais le même mot (Finn, Finnagain, funn, fined again) mutations. Il s'agit plutôt d'une remémoration qu'implique un (temporaire) oubli(er)⁴¹, cet oubli provoquerait par la suite une sorte d'hypermémoire qui fonctionnerait comme un palimpseste (par strates de superpositions et d'effacements) (on retrouve dans le noir des systèmes mnémotechniques toutes les mutations possibles du mot que sont *in* et *again*).

Cet oubli est activé, par une forme en changement permanent (par une action de collage-découpage). En passant par le point de vue de Finn (*But I, entelechy, form of forms, am I by memory because under ever-changing forms*) son histoire devient l'instrument pour oublier. (Joyce invente une structure pour ré-organiser des quantités énormes et diverses de matériau et fait de la superposition des modèles contradictoires l'un des principes centraux de Ulysses et *Finnegans Wake*.) L'écriture constante du même mot, effacement, dé-construction, oubli, fragment, construction, mémoire (*remember*).

CLÉ DE LECTURE

« Au cours de nos voyages en Asie centrale, nous avons trouvé dans le désert, au pied de l'Hindu Kush, une curieuse sculpture dont nous avons pensé d'abord qu'elle représentait un ancien dieu ou démon. Elle ne nous donna au début qu'une impression d'étrangeté. Mais bientôt nous commençons à sentir le contenu de cette figure : c'était un grand et complexe système cosmologique. Petit à petit, pas à pas, nous avons déchiffré ce système : il s'inscrivait sur son corps, sur ses jambes, sur ses bras, sur sa tête, sur son visage, sur ses yeux, sur ses oreilles, et partout. Dans cette statue, rien n'avait été laissé au hasard, rien n'était dépourvu de signification. Et, graduellement, se fit en nous l'intention des hommes qui l'avaient érigée. Nous pouvions désormais sentir leurs pensées, leurs sentiments. Certains d'entre nous croyaient voir leurs visages et entendre leurs voix. En tout cas, nous avons saisi le sens de ce qu'ils voulaient nous transmettre à travers des milliers d'années, et non seulement ce sens, mais tous les sentiments et émotions qui lui étaient liés. Cela, c'était vraiment de l'Art. »

P. D. Ouspensky, *Fragments d'un enseignement inconnu*, Paris, Stock, 1961, p. 51-52.

L'œuvre (d'art) est un système complexe (qui au début nous donne une impression d'étrangeté), un système à déchiffrer à l'intérieur duquel rien n'est dépourvu de signification. Ce système complexe récupère des formes pour le réemployer dans

38 (voir *infra*, n. 46) La vision de l'histoire, dans *Finnegans Wake*, est très fortement influencée par Giambattista Vico. Pour Vico, tout, dans les affaires humaines, est issu de processus qu'il faut décrire et interpréter. L'histoire se répète selon des cycles qui permettent de lire toutes les civilisations selon un modèle semblable. [trad.]

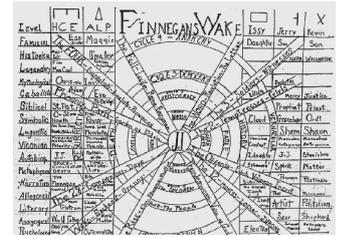
39 « riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle end Environs. Sir Tristram, violer d'amores, fr'over the short sea, had passencore rearrival from North Armorica » FW, 3. 1-5.

40 « La renaissance du livre ambitionne une réincarnation de son auteur à travers son lecteur. » James Joyce, *Finnegans Wake*, *op. cit.*, p. 9, n. 1.

41 « Sir Tristram, violer d'amores, fr'over the short sea, had passencore rearrival from North Armorica [...] » FW, 3. 4-5.

de nouveaux contextes syntactiques⁴². L'artiste retrouve à plusieurs endroits de l'histoire différentes formes et liens, qui s'imbriquent par la suite, afin de réaliser un nouveau récit⁴³. Le résultat peut avoir peu à faire, dans sa nouvelle forme, avec la signification originale des éléments utilisés.

« *For a better understanding of the work of James Joyce, L. Lewis prepared charts disclosing the structure of the books "Ulysses" and "Finnegan's Wake".* »
László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, op. cit., p. 347.



VICUS OF RECIRCULATION⁴⁴

« *Les mots vicus recirculation constituent précisément une introduction à cette dimension cyclique de l'histoire, et permettent de reconsidérer la fluidité confuse de l'univers à travers une métaphysique des éternels retours, donnant une légalité à la superposition continue des opposés et à l'écoulement d'un objet dans un autre.* »
Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 266.

« *Cette équivoque généralisée ne traduit pas une langue dans une autre à partir de noyaux de sens commun. Elle parle plusieurs langues à la fois, elle le parasite.* »
Jacques Derrida, *Ulysse gramophone, Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987, p. 29.

riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle end Environs.
FW, 3. 1-3.

riverrun⁴⁵ = ri - verranno (potrebbe alludere anche al triestino « riverà », « arriveranno⁴⁶ ») (reviendront) (river = scorrere / run = correre = presto) torneranno presto (reviendront bientôt)

Sir Tristram, violer d'amores, fr'over the short sea, had passencore rearrived from North Armorica [...] FW, 3. 4-5.

passencore rearrived⁴⁷ : pas-encore re-arrived = temporaire oubli (pas encore revenues)
(Passa - ancora)

Us then. Finn, again! Take. Bussoftlhee, mememormee! Till thousandsthee. Lps. The keys to. Given ! A way a lone a last a loved a long the FW, 628. 13-16.

Mememormee : enmemémore-moi (même - more - me / me - mémoire)
Humptyhillhead of humself (la bosse vide de sa collitête)

« *L'autre grand paradigme, ce serait le Joyce de Finnegan's Wake. [...] Il tente de faire affleurer à la plus grande synchronie possible, à toute vitesse, la plus grande*

42 « Le retour de l'architecture au sein de l'histoire, et le recyclage des formes traditionnelles dans de nouveaux contextes syntactiques, est l'un des symptômes qui ont produit une "différence profonde" dans une série d'œuvres et de projets de ces dernières années, classée par certains critiques dans la catégorie ambiguë mais efficace du postmodernisme. » Paolo Portoghesi, « La fin des "interdits" », *La Présence de l'histoire. L'après-modernisme, La Biennale de Venise 1980 / Festival d'automne à Paris 1981*, Paris, L'Équerre, 1981, p. 23.

43 « Une œuvre d'art ne symbolise jamais du social *ex nihilo*, elle *re-symbolise*. Si l'on définit le travail de l'œuvre comme une re-symbolisation du donné symbolique, la première étape sociologique face à une œuvre consiste à construire, à partir de matériaux culturels, la configuration du champ symbolique. Une telle posture ouvre des perspectives sur la sociologie des représentations mais aussi éclaire la complexité de l'œuvre d'art et la multiplicité de stratégies littéraires et cognitives propres à l'œuvre. La description sémiologique des structures de l'œuvre est l'une des méthodes les plus fécondes pour replacer l'œuvre dans son contexte historico-sociologique et soumettre à la vérification une étude sociologique. En nous appuyant sur les travaux de Peirce et Eco, il s'agit ici d'indiquer quelques pistes de réflexion dans cette direction, en proposant la démarche abductive qui, plus intuitive que le procès déductif, inventorie et cherche à *relier*, organiser des données, des *signes* qui lui semblent devoir découler d'une loi à advenir, mais encore inconnue. » Florent Gaudez, « De l'abduction créative comme méthode sémiologique au service de la sociologie de la connaissance et des représentations », *Sociedade e Estado*, Brasília, vol. XX, no 1, p. 13-22, jan.-avril 2005, p. 13-22, URL : www.scielo.br/pdf/se/v20n1/v20n1a02.pdf.

44 « On retrouve constamment, dans un mot ou dans une phrase de F.W., des références à Vico, destinées à rappeler le schéma cyclique. » Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 295.

45 « The view of history in *Finnegan's Wake* is very strongly influenced by Giambattista Vico. Vico propounded a cyclical view of history [...]. The most obvious example of the influence of Vico's cyclical theory of history is to be found in the opening and closing words of the book. *Finnegan's Wake* opens with the words "riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs." ("vicus" is a pun on Vico) and ends "A way a lone a last a loved a long the". In other words, the book ends with the beginning of a sentence and begins with the end of the same sentence, turning the book into one great cycle. Indeed, Joyce said that the ideal reader of the *Wake* would suffer from "ideal insomnia" and, on completing the book, would turn to page one and start again, and so on in an endless cycle of reading. » Samuel Beckett, « Dante... Bruno. Vico... Joyce », in (coll.) *Our Exagmination Round his Factifications for Incamination of Work in Progress*, Paris, Faber and Faber, 1929, p. 6.

46 « La prima parola del testo, l'infinitamente commentata *riverrun* (che Schenoni traduceva "fluidofiume"), potrebbe alludere anche al triestino "riverà", "arriveranno". E allora non si riesce a non pensare, a non sognare, che Joyce con questa prima-ultima, fra i milioni di parole che ha usato e in parte inventato, pensasse, sognasse nient'altro che noi. » Giorgio Melchiori, introduction à *Finnegan's Wake H.C.E.* ; trad. Luigi Schenoni, Milan, Mondadori, 1982, p. XLVII.

47 À la quatrième ligne de la première page, lorsque Joyce écrit que Sir Tristram *had passencore rearrived*, il entend par là *pas encore and ricorsi storici di Vico*.

faites des fragments juxtaposés, d'additions successives, de répétitions équivoques. Ces villes ont beau nous être familières, nous sommes incapables d'en faire le plan, de le dessiner dans sa totalité.» Christina Grau, *Idem.*) Il nous faut une clé de lecture pour sortir du labyrinthe vide du désert, comme de celui encombré de fragments superposés de la ville.

On se retrouve prisonnier dans une succession de labyrinthes à commencer par le labyrinthe de Joyce (*meanderthal*), le récit (*tale*) en forme de méandres. Le labyrinthe de Joyce (on pourrait l'appeler *Urlabyrinth*), le labyrinthe primordial, son archétype... est à l'intérieur de nous, dans notre tête, on se retrouve prisonnier de notre propre labyrinthe (Meanderthal : *me* (en anglais « moi ») + *ander* (en allemand « autre ») + *tal* (en latin, « tel », « pareil »). Ensuite, le mot évoque les méandres d'un fleuve – ou d'une existence).

LA FORME DE LA DÉCOUPE⁵⁰ (FORME OUVERTE)

Finnegans Wake se définit lui-même « *Chaosmos* and Microchasm* » : il constitue le plus terrifiant des documents sur l'instabilité formelle et l'ambiguïté sémantique.

* « Chaosmos », mot-valise fabriqué par James Joyce, dit à la fois le chaos et le monde ordonné (ou cosmos en grec). Chaosmos, chaos-cosmos, cosmochaos.

La caractéristique du détail (du fragment), qui participe à la construction de l'œuvre comme s'il s'agissait d'une pierre taillée (d'un élément de construction, par exemple, une brique) est son « état de fragment » (son être fragmentaire), il ne provient pas d'un champ homogène, et codé, parce qu'il a été spolié, épluché de son « paysage » rationnel⁵¹. Contrairement à la forme (ou au sujet) fini, qui est immergé dans une (aura) idée de finitude que nous rappelle la mort⁵². Ce fragment nous permet de construire. Mais il ne s'agit pas de donner un ordre au discontinu (d'un système de la série composée d'éléments discontinus), il s'agit de construire le système mobile du labyrinthe.

« [F]ascination de l'objet découpé, du détail solitaire et cerné, imprimé par l'extase dans la conscience mystique ou hallucinée : ainsi de Thérèse recevant brusquement la vision des seules mains du Christ "d'une beauté si merveilleuse que je suis impuissante à en faire la peinture", ou du mangeur de haschisch appelé à s'absorber pendant des heures, selon Baudelaire, dans la considération d'un rond bleuâtre de fumée. »

Roland Barthes, *Sade Fourier Loyola*, Paris, Seuil, « Points », 1971, p. 60.

*face to Face! When a part so ptee does duty for the holos we soon grow tu use of an allforabit.**

FW., 18. 36,19. 1-2.

[trad.] *Face à Face ! Étant donné qu'une part si monade rend compte du tout bientôt nous ferons usage d'un total phabet.*

James Joyce, *Finnegans Wake*, op. cit., p. 26.

A "little part" ("p'tit", in French) stands for the whole because it generates an "alphabet": the smallest atomic element of the *Wake* remains the letter – a letter which could name unity. Jean-Michel Rabate, Thomas Mc Laughlin, *Joyce upon the Void: The Genesis of Doubt*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1991.

* Allforabit is a blend of alphabet and all for a bit.

« *Finnegans Wake* voudrait être une représentation du chaos et de la multiplicité même, à l'intérieur de laquelle l'auteur chercherait les modules d'ordres les plus adéquats. »

Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 261.

« *Tout se déroule en un flux primordial et désordonné, chaque chose est son contraire, chaque chose peut se rattacher à toutes les autres ; aucun événement n'est nouveau, il s'est toujours déjà produit quelque chose de semblable, et un retour en arrière, l'établissement d'une relation, est toujours possible ; tout est décomposé et, par suite, tout peut être interverti. Si l'histoire est un cycle incessant de successions et de retours, elle perd le caractère d'irréversibilité qu'on lui reconnaît habituellement. Tous les événements sont simultanés : passé, présent et futur coïncident. »*

Ibid., p. 264.

« [U]ne œuvre où chaque clef interprétative utilisée détermine une autre direction de lecture, mais ramène obstinément le lecteur à un même thème fondamental. »

Ibid., p. 276.

50 « Elle se continue, elle se propage dans l'imaginaire, ou plutôt nous la considérons comme une sorte de fissure, par laquelle nous pouvons faire entrer dans un règne incertain, qui n'est ni l'étendue ni le pensé, une foule d'images qui aspirent à naître. » Henri Focillon, *Vie des formes*, suivi de *Éloge de la main*, Paris, Presses universitaires de France, 1943, p. 10.

51 « Pour exister, il faut qu'elle se sépare, quelle renonce à la pensée, qu'elle entre dans l'étendue, il faut que la forme mesure et qualifie l'espace. » *Ibid.*, p. 9.

52 « La forme peut devenir formule et canon, c'est-à-dire arrêt brusque, type exemplaire, mais elle est d'abord une vie mobile dans un monde changeant. Les métamorphoses, sans fin, recommencent. » *Ibid.*, p. 16.



The Wandering Rocks¹

La Kaaba, Ka'ba ou Ka'aba est une grande construction cubique qui se trouve à l'intérieur du complexe du *masjid al-Haram*, à La Mecque.

Il s'agit d'un édifice constitué principalement de textile, une tente monumentale qui opère une division dialectique de l'espace² (espace intérieur - espace extérieur), (l'espace extérieur / le vide du désert - l'espace intérieur / le vide de la présence de Dieu). Le tissu de la tente est une structure à l'œuvre, une forme en transformation. Le matériau tissé a ici sa fonction primaire (*Urtechnik*) de séparateur spatial; le tapis, employé telle une paroi, est un moyen de protection verticale, un mur-tapis³.

«Qu'est-ce qu'un cube? Un objet presque magique, en effet. [...] Il est une figure de la construction, mais il se prête sans fin aux jeux de la déconstruction, toujours propice, par assemblage, à reconstruire quelque chose d'autre. Donc à métamorphoser. Sa vocation structurale est omniprésente, virtuelle; mais tout aussi virtuelle sa vocation d'éparpillement pour d'autres associations, d'autres arrangements modulaires - qui font partie de sa vocation structurale même. Le cube est d'autre part une figure parfaite de la convexité, mais qui inclut un vide toujours potentiel, puisqu'il fait bien souvent office de boîte; mais l'empilement des vides fait aussi la compacité et la pleine tenue des blocs, des parois, des monuments, des maisons.» Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 62.

La construction, qui se cache sous ses voiles, sous son camouflage vestimentaire, est un cube bâti en pierre taille, une forme géométrique pure et fermée, l'intérieur en est vide et une pierre noire est incrustée dans l'angle sud (Al Ka'ba - qui, en arabe, signifie «le cube» - est aussi le nom ancien des sanctuaires de vénération des bétyles⁴).

«Le tapis conserva sa signification de paroi (*Wand*), de délimitation spatiale visible. Les murs porteurs (*Mauren*) qui se trouvaient derrière, souvent très durs, étaient nécessaires pour d'autres raisons, sans rapport avec la spatialité (*das Räumliche*), telles que la sécurité, la résistance au poids, une grande durabilité, etc. Partout où ces buts secondaires (*Seitenzwecke*) n'étaient pas recherchés, les tapis firent office de séparations originelles exclusives. Et même là où la construction de murs porteurs (*Mauern*) plus solide était exigée, ils ne formaient que la structure intérieure invisible, cachée derrière le vrai et légitime représentant du mur spatial (*Wand*), à savoir le tapis coloré.» Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture*, écrits, 1834-1869, op. cit., p. 127.

Caracalla, 196-217 av. J.-C.

AE 31, Homs (antiq. Émèse), Syrie

Côté droit : temple hexastyle contenant la « pierre sacrée d'Émèse » sur l'autel (un météore; la pierre sacrée était adorée comme Sol, le dieu du soleil).



¹Fait référence au titre d'une sculpture de Tony Smith, *Wandering Rocks*, 1967 - en français, « les rochers errants » -, mais aussi à « *The Wandering Rocks* », le dixième épisode de l'*Ulysse* de James Joyce.

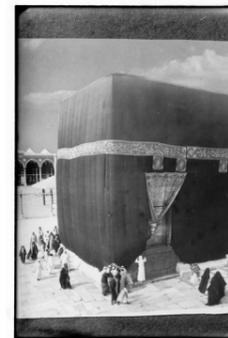
³« Mais quelle *archi-technique* (*Urtechnik*) s'est développée autour de la clôture? Aucune autre que l'art de celui qui habille le mur (*Wandbereiter*), le tresseur des nattes et le fabricant des tapis. [...] le tapis, en sa qualité de paroi (*die Wand*) et de moyen de protection verticale, le mur-tapis (*die Teppischwand*) revêt une signification très importante pour l'histoire de l'art en général. » Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture*, écrits, 1834-1869, trad. Jacques Souillou, Marseille, Parenthèses, « *Eupalinos/ART* », 2007, p. 126.

⁴Un bétyle est une pierre, pouvant être de forme variée, faisant l'objet de vénération, sans être pour autant une idole (représentant formellement un dieu) dans le monde arabe et sémitique.

²« Il y a bien une structure à l'œuvre dans les images dialectiques, mais elle ne produit pas des formes bien formées, stables ou régulières : elle produit des formes en formation, de transformation, donc des effets de perpétuelles déformations. » Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 12. « Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative. Seules des images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue - je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité - porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture. » Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages* (1939), Paris, Cerf, 2006, p. 479.

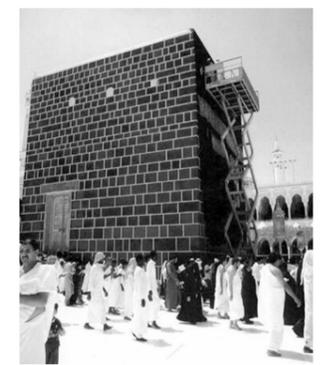


Tony Smith, *Wandering Rocks*, 1967
Acier peint en noir
Musée Kröller-Müller, Pays-Bas



G. Eric et Edith Matson
Ka'ba, Mecca ca., 1910
Collection Library of Congress
Washington, DC

László Moholy-Nagy
Von Material zu Architektur
Munich, Bauhausbücher, 1929, p. 97-98



Anonyme
La Kaaba sans Kiswa
deuxième moitié du XX^e siècle



The National Geographic Magazine
juillet 1953

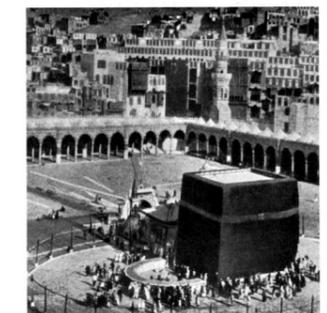
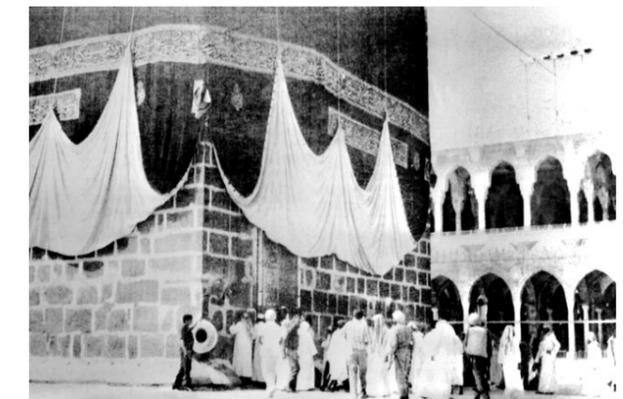


abb. 68 die „Kaaba“ in Mekka
Foto: pastry tydon
ein herabgestürzter Meteor — eine exakte stereometrische Figur von riesigen Dimensionen — wird zum Gegenstand der Anbetung, der Kultstätte.

das erste stadium:
die blockhafte plastik:
der materialblock, der seine masse im klaren, unangestasteten volumen zeigt (dolmen in karnak), pyramiden (abb. 67); ferner: naturmonumente; meteoriten: kaaba in mekka (abb. 68); kristallinische blöcke (abb. 69-71).

1.

Tony Smith
*Wandering
 Rocks*, 1967
 Steel, painted black



Ce cube est constitué à la fois de vêtements (*kifwa*) et d'une pierre noire cachée au-dessus. Ce que l'on appelle «pierre noire» est très probablement une météorite; dans son état actuel, c'est un ensemble de pierres, une constellation encerclée par un anneau de métal⁵.

«Lorsque Tony Smith finit par concevoir des ensembles de sculptures placées comme des personnages en état de "conversation" muette, déplaçables chaque jour pour un nouvel arrangement, il poussait très loin, semble-t-il, la métaphore de la vie et l'effort pour faire de l'image-objet une sorte de quasi-sujet : "Je pensais à chaque élément comme ayant sa propre identité, mais il faisait tout aussi bien partie du groupe." L'ensemble évoquait quelque chose comme un grand organisme vivant qui n'aurait pas terminé sa propre croissance, ou bien un dialogue d'organismes faits pour s'influencer réciproquement. [...] Mais en même temps, il les nommait *Wandering Rocks*⁶ : des pierres errant à l'abandon, des pierres porteuses de vides, porteuses d'absences. Des "pierres" cependant fabriquées en bois, comme la première boîte noire, et exhibant chacune, plus que d'autres œuvres, leur nature de boîtes.»
 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 80-81.

Tony Smiths, déjà en 1964, travaille en relation à *Finnegans Wake* et réalise des projets pour des ensembles de sculptures-personnages en état de «conversation».
 «Tony Smith's engagement with *Finnegans Wake*'s sigla is manifest in drawings, which he created in 1964. [...] Smith's drawing *the piazza* clearly departs from *the wake*, where it says "face to face" (FW, 18.36). Smith devised in the drawings a sculpture with two turned-around "F"s, but never executed it.»
 Christa Maria Lerm Hayes, *Joyce in Art, visual Art Inspired by James Joyce*, Dublin, Lilliput Press, 2004, p. 110.

Tony Smiths à propos de la sculpture *Die*, 1962 : «This is a complicated piece. It has too many references to be coped with coherently. I undoubtedly decided to do it after having looked at *Free Ride* for a while. That was its real inception. Herodotus says, «The most wonderful thing that was actually to be seen about this temple was a chapel in the enclosure made of a single stone, the length and height of which were the same, each wall being forty cubits square, and the whole a single block!» Recalling this several years ago, I designed a studio for myself in the form of a forty-foot cube- eight feet to have been below grade. The interior of the studio I designed for Betty Parsons is a half cube. These are just specific references. The actual size of this steel box was determined by Leonardo's drawing. It is reproduced on the cover of a paperback, and it always seems to be in sight. Auden had written, «Let us honor if we can the vertical man, though we value none but the horizontal one.» Six feet has a suggestion of being cooked. Six-foot box. Six foot under. I didn't make a drawing; I just picked up the phone and ordered it.» Samuel J. Wagstaff Jr., *Tony Smiths: Two Exhibitions of Sculpture*, Hartford/Philadelphia, Wadsworth Atheneum/Institute of Contemporary Art, 1966.

Tony smith dans son atelier avec *Wandering Rocks*, 1967 maquette en contreplaqué.



⁵Un dessin réalisé par le peintre et calligraphe Mohammed al-Kurdi montre la pierre noire de la Kaaba à l'échelle 1. La pierre noire dans son ensemble mesurait 110 centimètres avant d'être écrasée par les Qarmates (le sac de La Mecque et Médine, en 930). Les mesures estimées reflètent la situation dans laquelle se trouvait la pierre lorsque le prophète Mohammed lui-même a assisté à la restauration de la Kaaba avant l'aube de l'islam (voir image 1). Selon la description de al-Kurdi, «la pierre noire est composée de huit petites pièces de tailles différentes. Le plus gros morceau de pierre ne dépasse pas la taille d'une datte».

⁶The Wandering Rocks, le dixième épisode d'Ulysse de James Joyce, raconte les activités des citoyens dans les rues de Dublin entre trois et quatre heures. Composé exclusivement de dix-neuf petites vignettes présentant collectivement presque tous les personnages d'Ulysse, ce dixième des dix-huit épisodes est à la fois un extrait entre les deux moitiés du livre et une miniature du tout.

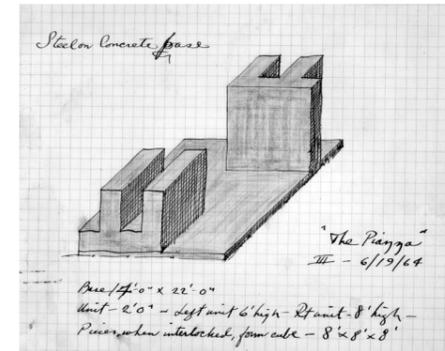


Rashid al-Din
*Jami al-Tawarikh
 Le Prophète Mohammad
 (570-632) consacrant la
 pierre noire de la Kaaba à
 La Mecque, ca 1315
 Enluminure*



«The Rocks were really conceived as one piece, although I didn't think of them as having a fixed spatial relationship to one another. They did, however, have a temporal sequence. I thought of each piece as having an identity but also as constituting part of a group. In this group, positions were thought of as changing.»
 Robert Morris, «Notes on Sculpture, Part II», *Artforum*, vol. 5, no 2, octobre 1966, p. 20-22

Al-Cheikh Muhammad Tahir al-Kurdi
La Pierre noire
 1956



Tony Smith,
*Die, Grand Palais
 Paris*,
 1969

Tony Smith
The Piazza III, 1964
 Encre, crayon et crayon de
 couleur sur papier, 20 x 28 cm

Tony Smith
Die, 1962
 Acier, 182,9 x 182,9 x 182,9 cm
 Edition of 3, with 1 A. P. :
 1/3 : Whitney Museum of American
 Art, New York.
 2/3 : National Gallery of Art
 Washington, DC
 A. P., The Museum of Modern Art
 New York

Origine d’un modèle architectonique, la construction cubique (l’utopique, le sédentaire, le nomade)

Une *grande pierre noire* tombe du ciel⁷.

La pierre noire est enserrée dans l’angle sud-est d’un bâtiment cubique.

Cette pierre placée à l’angle (pierre angulaire) est une partie de la structure du bâtiment mais aussi sa raison même (l’élément étranger est à l’origine). Elle est la première pierre et la raison même de l’acte de bâtir. Un objet «extraterrestre», une *construction*⁸ *utopique*, (du mot forgé par Thomas More, du grec οὐ-τόπος, «en aucun lieu») (qui provient d’*Utopie*), est utilisé comme première matière pour bâtir une construction cubique en pierre au caractère urbain, une *construction sédentaire*. Le cube est, ensuite, habillé par un tissu, l’esthétique (d’une *construction*) nomade (la tente dans le désert).

«L’art de vêtir la nudité du corps est vraisemblablement une invention plus récente que l’utilisation de matériaux destinés à protéger et clôturer l’espace. Il existe des tribus, dont le caractère sauvage semble des plus primitifs, et qui ne connaissent aucune forme de vêtements, auxquelles n’est pas inconnue l’utilisation de peaux et même une industrie plus ou moins développée du filage, tressage et tissage à laquelle elles recourent pour arranger et défendre leur campement. Même si les influences climatiques et d’autres circonstances suffisent à expliquer ce phénomène de l’histoire de la culture, et même si on ne peut prétendre que cela corresponde à la norme du processus de développement de la civilisation, il reste cependant certain que les commencements de l’architecture (*Bauens*) coïncident avec ceux du textile (*Textrin*). Gottfried Semper, *Du style et de l’architecture*, op. cit., p. 330.

Οὐ-τόπος, «en aucun lieu».

Le temple nomade bâti pendant l’exode des Hébreux hors d’Égypte, sous la conduite de Moïse, représente une histoire parallèle qui peut mettre en évidence un parcours inverse : on peut lire le chapitre XXXV du livre de L’Exode, «Construction et érection du sanctuaire», comme un véritable traité d’architecture. Il y est question d’une *architecture nomade* utilisée pour contenir la présence de Dieu. Sa localisation et le paysage environnant changent pendant le parcours des Israélites, en prenant, en substance, l’aspect du désert. Ce sanctuaire est aussi un modèle architectural à l’échelle 1 pour un bâtiment au caractère sédentaire. «Ex. 35 : 10-12. Et tous les hommes dans l’esprit desquels il y a de l’habileté viendront et exécuteront tout ce que l’Éternel a ordonné : la Demeure, sa tente et sa couverture, ses agrafes, ses poutres, ses traverses, ses piliers et ses socles ; l’arche et ses barres, le propitiatoire et le voile de séparation.» Bible de Jérusalem (Cerf, 2007).

On peut lire le chapitre VI du premier livre des Rois, «Construction du temple», comme un deuxième manuel d’architecture. On y traite d’une *architecture sédentaire* utilisée pour contenir la présence de Dieu. Sa localisation est le paysage environnant qu’est la ville. «L R 6 :1-2 En la quatre cent quatre-vingtième année après la sortie des Israélites du pays d’Égypte, en la quatrième année du règne de Salomon sur Israël, au mois de Ziv qui est le second mois, il bâtit le Temple de Yahvé. Le Temple que le roi Salomon bâtit pour Yahvé avait soixante coudées de long, vingt de large et vingt-cinq de haut.» *Ibid*.

*7*Les bétyles sont désignés chez de nombreux peuples anciens par le nom de «pierres noires», ce qui semble les rapprocher des météorites. Le mot bétyle provient de l’hébreu «Beth-el» («demeure divine» ou «maison de Dieu»). Par la suite, ce mot fut utilisé par les peuples sémitiques pour désigner les aérolithes, appelés également «pierres de foudre».

8«Dans le sens de : «manière dont une chose est construite»; pierre, ensemble de pierres, nouage de pierres. «Le mur (die Wand) est cet élément qui évoque de manière pour ainsi dire absolue et formelle, sans référence à aucune autre notion secondaire, l’existence en tant que telle de l’espace qui clôture (engeslossen-Raum), tout en permettant à l’œil de l’appréhender de l’extérieur.» Gottfried Semper, *Du style et de l’architecture*, op. cit., p. 329.

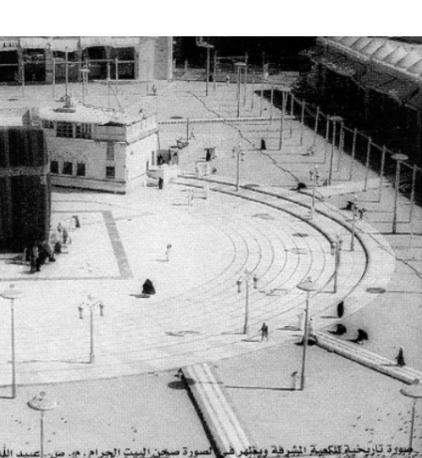
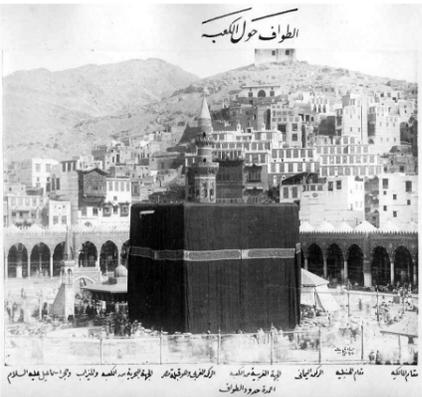
Le temple de Jérusalem, tel qu'il est représenté dans le Livre des Rois, au chapitre VI, verset 2.

«Ap.21:12-22 Elle avait une grande et haute muraille, avec douze portes et, sur ces portes, douze anges ; des noms y étaient inscrits : ceux des douze tribus des fils d’Israël. Il y avait trois portes à l’orient, trois au nord, trois au midi, et trois à l’occident. La muraille de la ville reposait sur douze fondations portant les douze noms des douze Apôtres de l’Agneau. Celui qui me parlait tenait un roseau d’or comme mesure, pour mesurer la ville, ses portes, et sa muraille. La ville a la forme d’un carré : sa longueur est égale à sa largeur. Il mesura la ville avec le roseau : douze mille stades ; sa longueur, sa largeur et sa hauteur sont égales. Puis il mesura sa muraille : cent quarante-quatre coudées, mesure d’homme et mesure d’ange. Le matériau de la muraille est de jaspe, et la ville est d’or pur, d’une pureté transparente. Les fondations de la muraille de la ville sont ornées de toutes sortes de pierres précieuses. La première fondation est de jaspe, la deuxième de saphir, la troisième de calcédoine, la quatrième d’émeraude, la cinquième de sardoine, la sixième de cornaline, la septième de chrysolithe, la huitième de béryl, la neuvième de topaze, la dixième de chrysoprase, la onzième d’hyacinthe, la douzième d’améthyste. Les douze portes sont douze perles, chaque porte faite d’une seule perle ; la place de la ville est d’or pur d’une parfaite transparence. Dans la ville, je n’ai pas vu de sanctuaire, car son sanctuaire, c’est le Seigneur Dieu, Souverain de l’univers, et l’Agneau.» Cf. Bible de Jérusalem, op. cit.

Ce dernier temple est aussi un modèle architectonique à l’échelle 1 pour un bâtiment situé dans un autre monde. On peut lire le chapitre XXI du livre de l’Apocalypse, «La Jérusalem céleste», comme un troisième manuel d’architecture. On y traite d’une *architecture utopique* utilisée pour contenir la présence de Dieu et des hommes. Sa localisation et son paysage environnant sont le ciel.

«Quant à la Jérusalem biblique, la pensée chrétienne l’avait transformée en une image théologique, idéalisant et, pour ainsi dire, désincarnant la cité réelle et historique. La première transformation de Jérusalem apparaît à la fin de l’Apocalypse (21), où il est dit que son éclat est semblable à celui d’une pierre très précieuse, qu’elle avait d’épais et hauts remparts ; douze portes, et aux portes douze anges. Trois portes à l’orient, trois au nord, trois au midi et trois à l’Occident [...]. En ce sens, Jérusalem cesse d’être un lieu géographique pour devenir l’image de la Cité céleste. Sa description est plus architectonique qu’urbanistique, avec une insistance particulière sur l’aspect esthétique.» Umberto Eco, *De l’arbre au labyrinthe, études historiques sur le signe et l’interprétation*, Paris, Grasset, 2010, p. 362-363.

Suivant l’origine mythique de l’architecture, - il y a le cube, la première forme (la première matière)⁹ J’utilise ici des lieux, des topiques (*la topique du sanctuaire de la Kaaba/ l’évolution du temple juif*) qui me permettent de relier (en forme de poussée, a travers un entrelacement des branches) l’architecture, l’histoire, l’histoire de l’artefact etc. Ce topique me permet de pratiquer des sub-division (une dé-construction dialectique du réel) en trois genres (catégories de pensées, constructions, artefacts, etc.) : nomade, sédentaire et utopique. Lors de la construction d’une œuvre (concrètement, dans ma pratique) c’est un ou plusieurs de ces genres que les matériaux la forme (et les idées) convoquée (employée) interroge, d’une façon dialectique, pour reconstruire leur identité, leur appartenance. «Le cube aura donc dévoilé sa complexité dans le moment même où nous accédons à son caractère d’élément simple.» Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 62.)



9«*Ein herabgestürzter meteor - eine exakte stereometrische figur von riesigen dimensionen - wird zum gegenstand der anbetung, zur kultstätte. das erste stadium : die blockhafte plastik: der seine masse im klaren, unangesteten volumen zeigt (dolmen in karnak), pyramiden; ferner: naturmonumente; meteoriten: kaaba in mekka; kristallinische blöcke» László Moholy-Nagy, Von Material zu Architektur, op. cit., p.97-98.*

La Kaaba vue de l'extérieur, au moment de la construction de la mosquée, par Sadic Bey Mohammed, 1822-1902.

La Kaaba vue de l'extérieur, au moment de la construction de la mosquée, par Sadic Bey Mohammed, 1822-1902.

Sadic Bey Mohammed (1822-1902)
Vue de la mosquée au moment des dévotions autour de la Kaaba
1880, Paris, Bibliothèque de l’Institut de France

Sadic Bey Mohammed (1822-1902)
Vue de la Kaaba
1880, Paris, Bibliothèque de l’Institut de France

Si on regarde de près l'unité (monolithique) de la Kaaba (du cube), si on la dévoile¹⁰ en mettant à nu sa structure, jusqu'à son squelette, son échafaudage, on découvre le vide qu'elle contient et aussi qu'il ne s'agit pas d'un monolithe, et que l'aérolite incrusté (la première pierre) est en réalité «un ensemble des pierres, une constellation réunie», un organisme.

«La vérité est un contenu de la beauté. Mais celui-ci n'apparaît pas dans le dévoilement - bien plutôt dans un processus que l'on pourrait désigner analogiquement comme l'embrassement du voile [...] un incendie de l'œuvre, où la forme atteint son plus haut degré de lumière.»
Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 28. (Cité par Didi-Huberman, 1992).

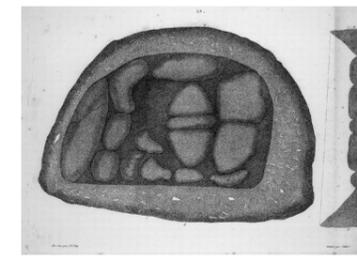
En dévoilant la Kaaba, on découvre le vide qu'elle contient, et un échafaudage interne et invisible qui est étranger à son idée architectonique fondamentale.

«Les structures auxquelles font appel ces clôtures spatiales pour tenir, défendre et porter, n'ont rien à voir de prime abord avec l'espace et la division de l'espace. Elles sont étrangères à l'idée architectonique fondamentale et ne constituent en rien des éléments qui déterminent la forme. [...] Même là où les murs solides (*Mauern*) deviennent indispensables, ils ne constituent pourtant que l'échafaudage interne et invisible des vrais et légitimes représentants de la notion d'espace, à savoir des murs faits de textile (*textilen Wände*), plus ou moins bien fabriqués et cousus ensemble. [...] Le mur (*die Wand*) est cet élément qui évoque de manière pour ainsi dire absolue et formelle, sans référence à aucune autre notion secondaire, l'existence en tant que telle de l'espace qui clôture (*engeslossen Raum*), tout en permettant à l'œil de l'appréhender de l'extérieur.»
Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture*, op. cit., p. 330.

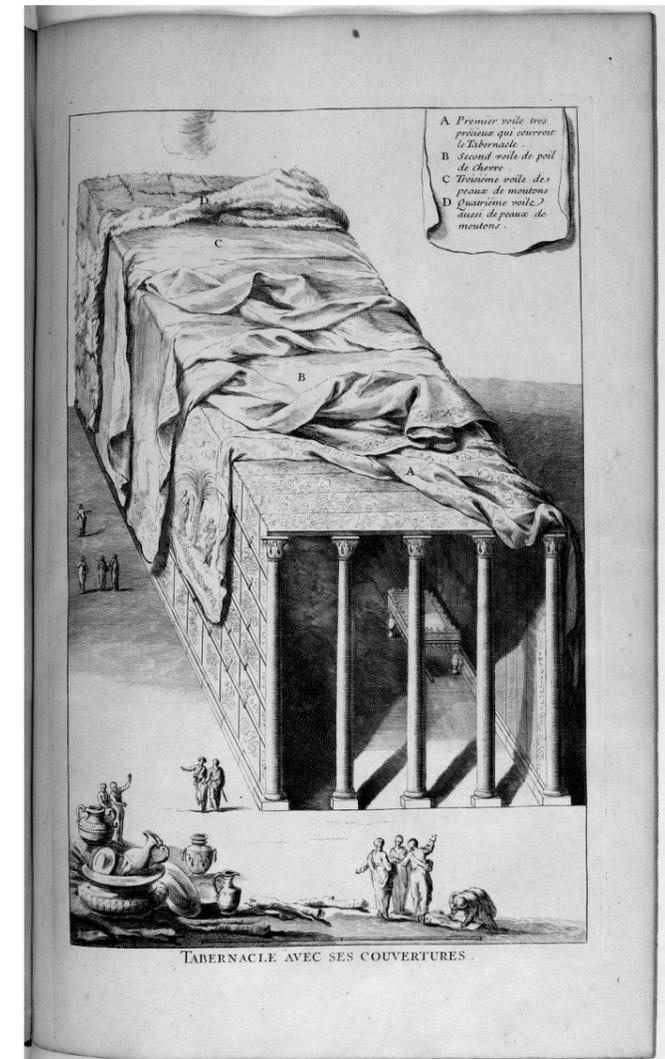
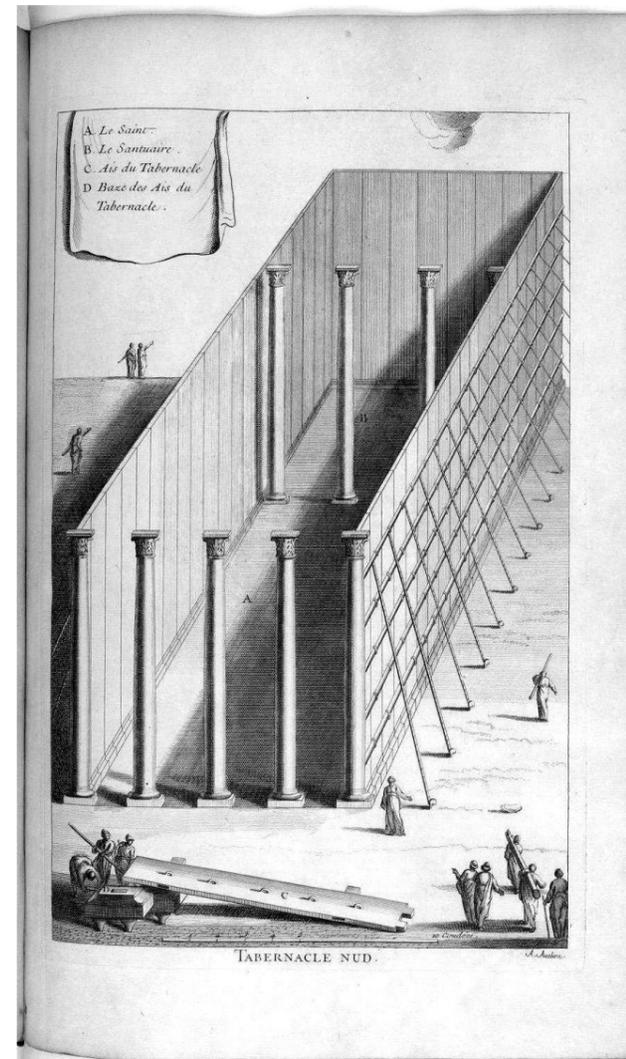
Le temple de Moïse dans le désert, le premier temple, était probablement semblable aux temples portatifs des tribus nomades. La tente de la Réunion renfermait le Tabernacle dont le point sacré était l'Arche d'alliance contenant les Tables de la Loi (à l'image absente de la divinité se substitua, d'une certaine façon, celle de l'Arche). Les juifs transportent le vide d'image, l'absence d'image de Dieu, «Dieu absent» (c'est le tout en puissance, le tout présent), dans le désert. Le désert lui-même est le vide (un vide sans présences, sans corps, sans organes). C'est comme si ce vide avait été enfermé dans une succession de boîtes (sarcophages), en attente du possible (de l'événement).

Le lieu vide est le lieu potentiel du passage de la présence, de son incarnation. Le vide est l'étendue de l'incarnation du corps sans organes; le lieu du mirage. Le désert et la tente sont le lieu des possibles. L'arche est semblable à un tombeau (à un volume cubique), elle est une boîte vide, un contenant sans images.

¹⁰«Pour les populations nomades de l'Arabie, l'architecture a aussi incarné une idée de la beauté. L'architecture (la tente) était essentiellement constituée (ou recouverte) de tapis et de tissus. «Je suis noire, mais je suis belle, filles de Jérusalem, comme les tentes de Cédar, comme le pavillon de Salomon. [...] Oui, tu es belle, mon amie! Oui, tu es belle! Tes yeux sont des yeux de colombe, sous les plis de ton voile.» *Le Cantique des cantiques*, par Ernest Renan, Paris Calmann Lévy, 1891, p. 152, 160-161.



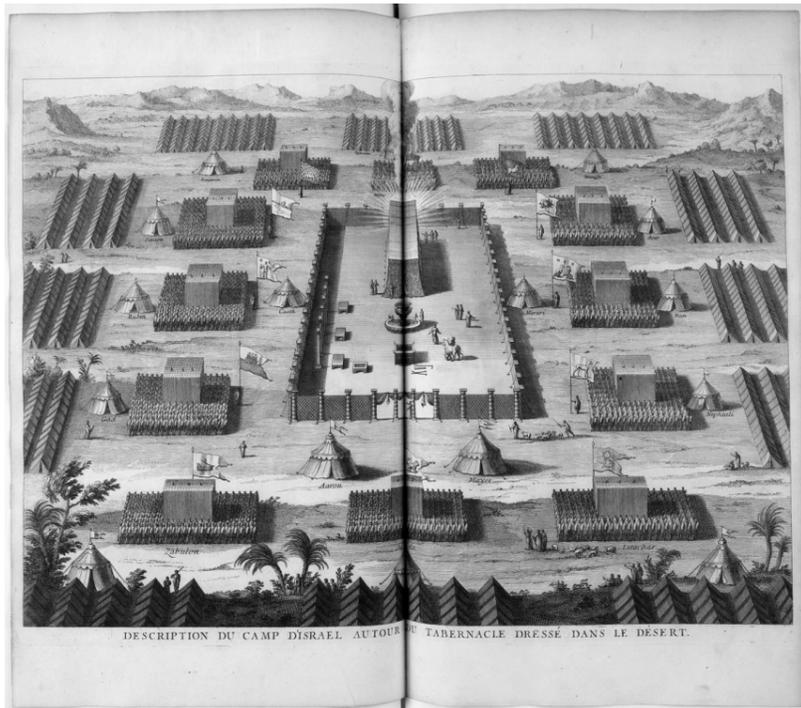
La pierre noire, Arabie Saoudite, La Mecque
Illustrations de Voyages d'Ali Bey El Abbassi en Afrique et en Asie pendant les années 1803-1807, Paris, Didot, 1814
Atlas de planches, pl. no 55



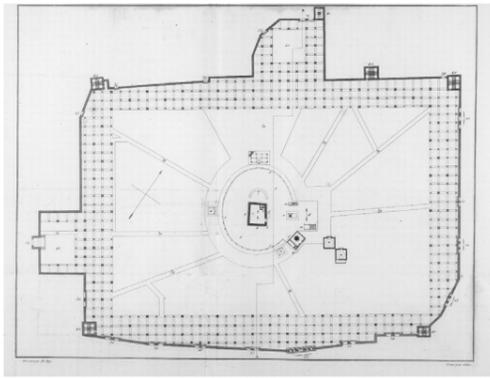
Augustin Calmet
Dictionnaire historique, critique, chronologique géographique et littéral de la Bible, Paris, Emery 1722-1728



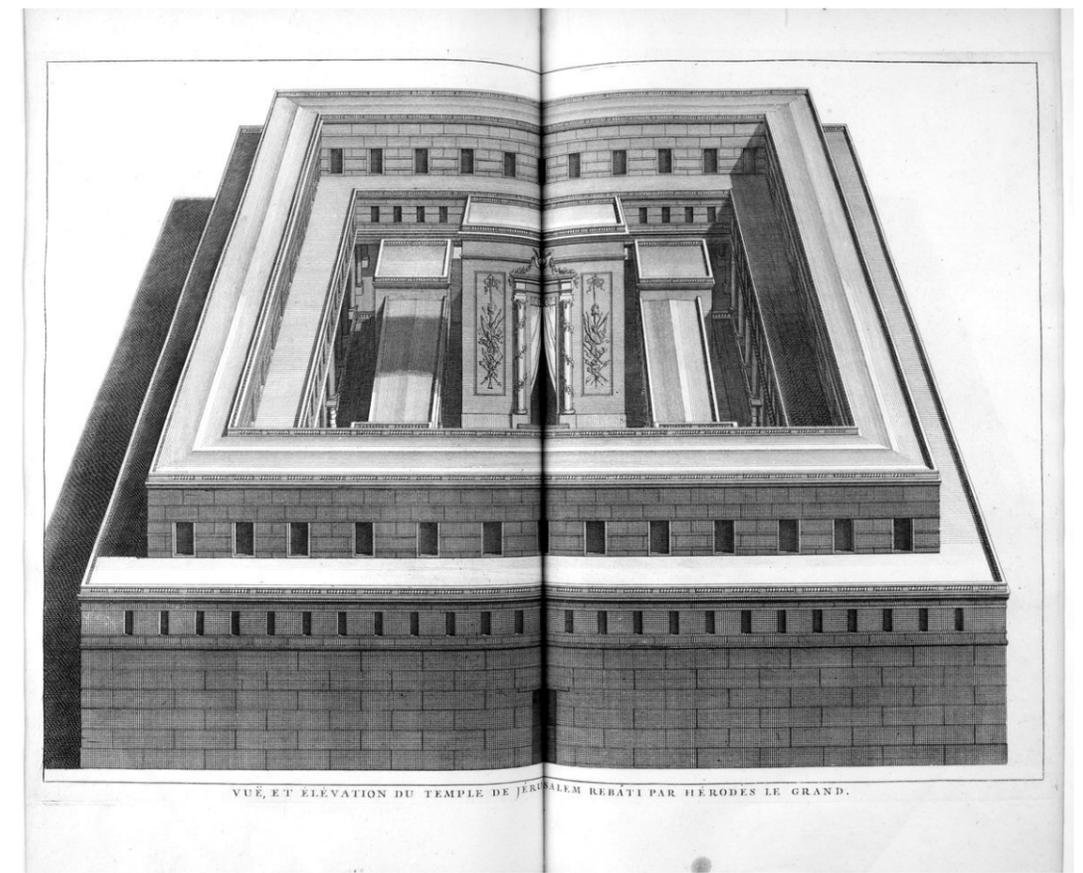
Lambertus de Sancto
Audomaro
Représentation de la
Jérusalem céleste
Liber Floridus, 1121



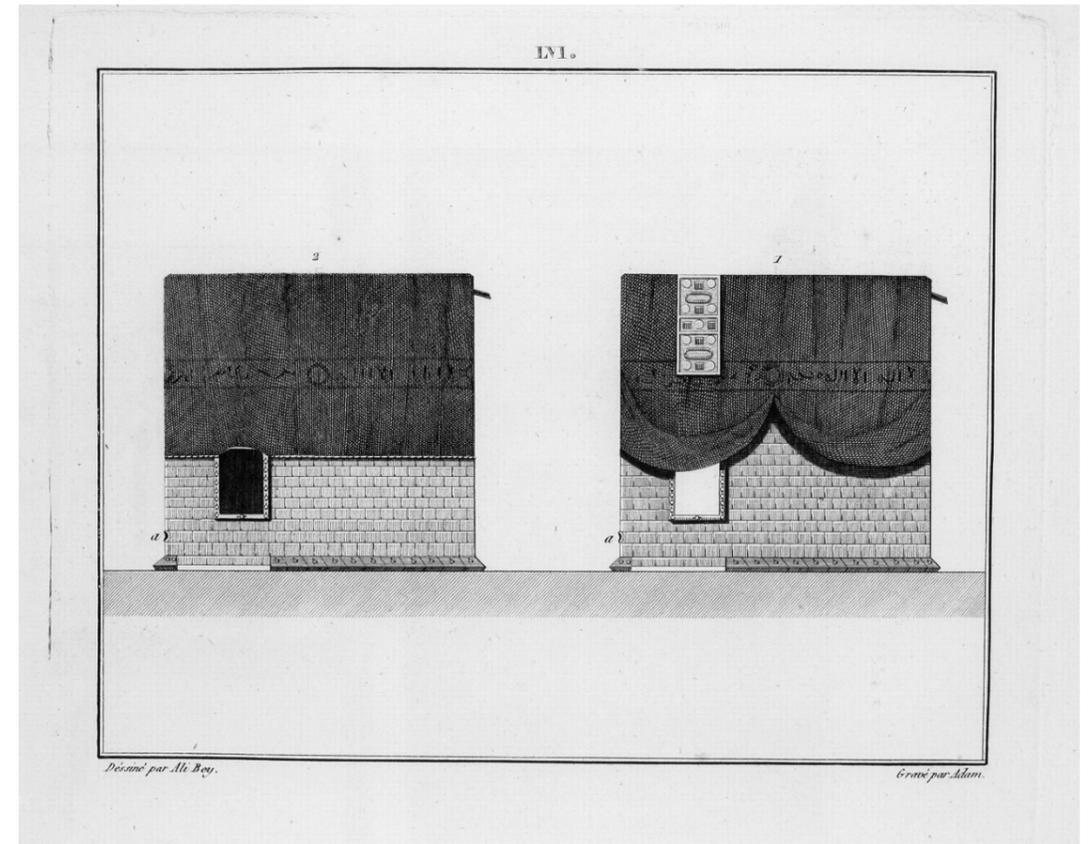
Calmet Augustin
*Dictionnaire historique, critique
chronologique, géographique et
littéral de la Bible*, Paris, Émery
1722-1728



Plan du temple de La Mecque nommé El Haram
*Illustrations de voyages d'Ali Bey El
Abbassi en Afrique et en Asie pendant
les années 1803-1807*, op. cit., pl. no 53



Le nouveau Tob el
Kaaba qu'on apporte
du Caire tous les ans
*Illustrations de
voyages d'Ali Bey
El Abbassi en
Afrique et en Asie
pendant les années
1803-1807*, op. cit.
Pl. no 56



CHRISTA-MARIA LERM HAYES
POLYHEDRA AND JOYCE
A ROOM FOR THOUGHT

Davide Cascio's *Polyhedra (A Room in Which to Read Joyce's Ulysses)* is a complex work, even without its title. In the following, I will sketch a number of the references that present themselves, before embarking on a Joycean reading.

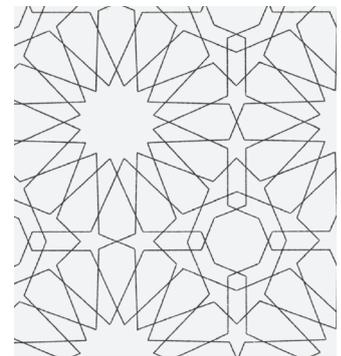
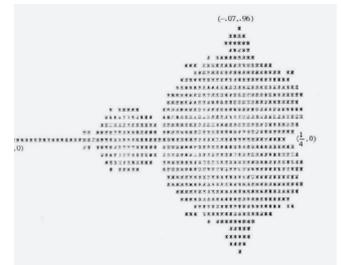
The work, despite the complexity just claimed, is formally simple, clearly geometric. It sits perfectly well both with a constructivist use of scaffolding (Tatlin) and minimalist art's obsession with geometry (Sol LeWitt, Tony Smith et al). Dan Flavin's use of neon lights is echoed, as well as customized space à la Kurt Schwitters' *Merzbau*, including much of the legacy of such Modernist work in more recent installations by Bruce Nauman, Dan Graham and even Liam Gillick.

The poster publication that has previously accompanied Davide Cascio's work, however, points to the Renaissance, thus also including Classical Antiquity: Leonardo's *Vitruvian Man* is thus a particularly apt case in point, as human anatomy has lent Cascio's work its scale, if not more: as a study for *Polyhedra*, one is, of course, presented with a Le Corbusier-like drawing of a man with outstretched arm measuring the space inside. In Renaissance geometrical studies of intricate polyhedra, space recedes and protrudes in very Modernist, indeterminate ways, revealing the very Medieval uncertainty that one had set out to eradicate. Alchemy comes to mind as much as Chemistry's own "sculptural" output in the guise of neatly constructed atom structures. Most certainly, the similarities between micro- and macrocosm are reflected, when the viewer is led to consider *Polyhedra* as just one atom in an indefinite series of more such structures, where the "scaffolding" can easily provide support to the next polyhedron on all sides—or we find our thoughts traveling to the universe's holes (or self-similar Mandelbrot functions), where inside- and outside views become confused. As in a Gothic cathedral, here we see the light shining inwards and outwards, while the space itself is characterized by clarity in form and concept (a Heavenly Jerusalem perhaps?), while the supports (buttresses) are outside. Flowers mark the summit of the vaults.

On the other hand, the artist reflects on floral motifs in Arabic design, where again an infinite series of the individual elements can be found. The cubic clarity of The Kaaba at Mecca gives a meaningful counterpoint to what one was for long used to consider as purely formal play with geometry in minimalist art—until Georges Didi-Huberman unearthed the other aspects of the minimalist cubes of artists like Tony Smith: deepest meaning about life—or more precisely: death—in the inextricable associations of that work with coffins. He did so by retaining the formal(ist) gaze as valid also, speaking of oscillation—and linking that inclusion of heretofore incompatible opposites (through a lengthy introductory quotation) with none other than James Joyce¹. One could also speak of influence—if that was not such a difficult concept: Tony Smith is among the minimalist artists, who particularly admired Joyce².

The writer was no stranger to geometry: The first page of *Dubliners* contains the word gnomon, an image of both cosmic meanings (the sundial), as well as about the best illustration of the space between the micro- and macro-cosmos. *Finnegans Wake* then, Joyce's last, difficult work is also a geometric "machine": one to square the circle, since the square book contains the "round", re-cycling text, which begins and ends in the middle of a sentence. External and internal views also play a role, as this "night-book" may be set inside a body- or inside a "museomound", a space like that inside a megalithic passage tomb that contains all of history.

Already, Cascio's far-reaching references seem slightly less confusing and their breadth more motivated. And still: I have not even mentioned the title of the book that Cascio specifically quotes: *Ulysses*. Cascio himself refers to the contracted and expanded narrated time in Joyce's most celebrated work: a novel that is set in a single day, but takes over 600 pages to do this day justice, most certainly adopts a microscopic perspective. If it then also repeatedly links the minutest every-day detail (in the Dublin of 1904) with cosmic events and Antique mythology (Homer's *Odyssey*), a picture emerges, where Cascio's proliferation of allusions and coincidents appear entirely in keeping with Joyce's procedure. In fact, the artist has literally taken up Joyce's claim to have used the *Odyssey* as scaffolding for his *Ulysses*. That pronouncement may betray an allegiance with the constructivist tendencies of his time, but it nevertheless seems almost uncharacteristically bereft of the multiplicities of meaning that other metaphors about his writing display. To call his practice not trivial but "quadruvial", or the squaring of the circle image are far more replete with meaning and thus closer



The first published picture of the Mandelbrot set, by Robert W. Brooks and Peter Matelski in 1978

Eric Broug, *Islamic geometric patterns*, London, Thames & Hudson, 2008

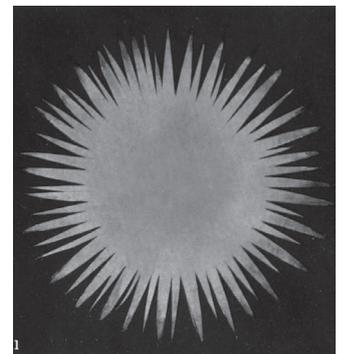


Fig. 11. Annie Besant and C.W. Leadbeater, *Radiating affection*, In *Thought-Forms*, London, The Theosophical Publishing House Ltd, 1901

1 Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, Munich, Wilhelm Fink, 1999.

2 For this and other references to artists, who have created artworks in response to James Joyce's writings, please see: C. - M. Lerm Hayes, *Joyce in Art. Visual Art Inspired by James Joyce*, Dublin, Lilliput, 2004.

to the work. Scaffolding to me so far only related to Dublin life in 1904. Now, however, I am inclined to read Joyce's comment in more complex ways, including consideration of the writer's possible reflection on Renaissance geometry, the framing of Leonardo's *Vitruvian Man* and possibly other reference points since.

The jury of the Vordemberge-Gildewart-prize, which Cascio received in 2005, reflected on *Polyhedra* as a "thought form". Joyce was a contemporary of Annie Besant and Charles Leadbeater, who drew energy forms and colours at the beginning of the twentieth century. The writer was very skeptical about such esoteric games. However, it seems to me now that, far from having to conform to the absence of right angles, thoughts have really found more regular, geometric forms in Joyce's and Cascio's universes. Far from losing in impact and diversity of meaning, they clearly gain.

They also gain an experiential space. Inside *Polyhedra* is a room (not merely space), where some would possibly see thoughts literally bouncing off all sides and going in more directions than is the case in most other scenarios. In the first instance, however, *Polyhedra's* room is a concentrated space. It could be thought of as a continuation of the line of reading rooms from the British Library's dome to the ellipse of that of the Warburg Institute in Hamburg. I always thought that Joyce, as Warburg's contemporary would also be at home in an elliptical, "non-binary" room, rather than one with just one center.

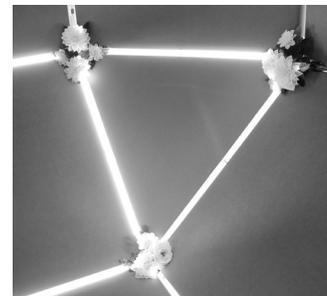
Cascio, however, provides the necessary expansion in the space's multi-directedness, as well as in the continuation into different plateaus and spheres (rhizomes?) that the scaffolding lets one think likely.

As a reading room, *Polyhedra* functions as a time capsule, a room that bridges the 100 years between the "Bloomsday" of *Ulysses* and its creation with ease. Neon as the quintessential advertising light also refers to Leopold Bloom, Joyce's Odysseus, who sells ads, while his name and mentioning of the language of flowers (or "flow...") explains Cascio's use of flowers in his work. The use of neon may or may not constitute a reference to the fact that Dan Flavin referred in his work to Joyce³.

Polyhedra is a capsule also in another way: reading isolates, it takes the reader out of this world and lets him or her develop their own internal pictorial one. Reading *Ulysses* stretches anyone's powers of imagination. Joyce worked in the book with several versions of some occurrences, leaving it up to the reader's (hopefully perfect, but never sufficient) memory to assemble the world and literally to make sense. Cascio does not offend this active Joyce-experienced reader by presenting his interior cinema as illustrations. In fact, he encourages active engagement and the greatest possible variety of interpretations through the simplicity of his work and by offering it as an experiential space. Depending on what the viewer/reader is seeking, the platform or case study is presented for discoveries of a fundamental and personal kind.

In this way, Cascio's *Polyhedra* has some similarity with Tania Mouraud's *Initiation Room No 4* (1969/89), a high but narrow space for viewers, illuminated from above. There, neither the multi-faceted geometry, nor the reference to a literary world were given. Cascio seems to agree with many of Joyce's readers that reading *Ulysses* in particular represents an occasion for a modern-day rite of passage⁴. He is unlikely to let any of us leave his *Polyhedra* unchanged, with intact and un-reflected ideas about the remits of current installation art, the phenomenological and conceptual ambitions for architecture and our built environment, as well as the scope of current art practice. Cable-ties and cardboard may be relatively familiar sights in an exhibition of recent art, but that the latter was the medium, in which Constantin Brancusi chose to create a portrait of James Joyce does not usually become meaningful in post-minimalist work. The oscillation of which Didi-Huberman had written also extends to abstraction and figuration in Joyce's work that has been claimed by critics and—even more vigorously—by artists on all sides of the various artistic and art historical divides over almost a century. East and West, "high" and "low", the mind sets of alchemy and chemistry, both historically and in the present: Joyce provides a distinct possibility to creators to combine theoretical rigour and historical interest with a possibility to create an almost indiscriminate universe.

As a last question, puzzlement may remain that a structure as simple and geometrically reduced as Cascio's would refer to James Joyce, rather than, say, to Samuel Beckett's reductionism. James Joyce, there is no doubt, was an encyclopedically inclined writer, but he used the a conceptual way. The "scaffolding" metaphor (concerning Homer) is expression of this very fact. Following then what has been outlined about Cascio's *Polyhedra*, it is certain that even the formal appearance of the work, showing what is usually hidden and thus foregrounding how something was made—literally and through the title—has to be understood as a correspondence to Joyce's procedure. The variety of possible interpretations, the interest in activating the viewers etc. : all of this occurs through the simplicity of the geometric shape and the media chosen. It is



Polyhedra (a room in which to read Joyce's *Ulysses*)



Constantin Brancusi, *Portrait de James Joyce*, ca. 1928, cardboard and metal, 76,2 cm, Moderna Museet, Stockholm



3 Dan Flavin. *A Retrospective*, catalogue of the exhibition edited by M. Govan and T. Bell, Washington/New York London, National Gallery of Art/Dia Art Foundation/Yale University Press, 2005.

4 I thank Antje von Graevenitz, whose research concerns art and rites of passage, for drawing my attention to Davide Cascio's work.

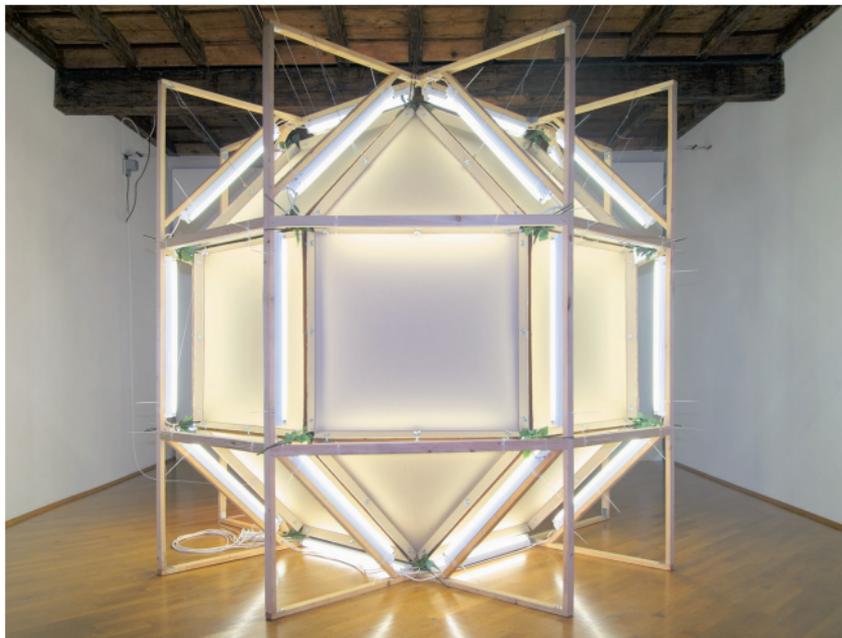
there in the possibilities for interpretation offered. If the polyhedron itself had taken a more complicated shape, the effect would have been to narrow down meaning, not to enhance it.

In this way, Cascio, like so many artists since the 1960s, follows Joyce's ways of thinking, more than his choice of motifs. He uses the freedom that changing the artform can provide when commenting on cultural traditions. Nicolas Bourriaud's category of postproduction can both be applied and stretched here: Cascio certainly uses Joyce freely, commenting and extending more than illustrating or idolizing him. He uses him "to probe the contemporary world,"⁵ but he achieves more. Being deeply knowledgeable, he can take a position that is again (in keeping with the by now familiar move to encompass opposites) entirely of the minute and at the same time a Modernist—as well as a Renaissance artist and a time capsule architect. One can, for example, think of the space as a ("postproduced") minimalist (or Renaissance?) space that enables relational activities—like focusing a squatting "Ulysses" reading group, a new offshoot of such a long-standing international tradition.⁶ Cascio confidently owns the writer, something that he is not supposed to do in "postproduction" mode, while also showing that Joyce's work "takes on a script-like value", enabling ever new thought forms. With "Polyhedron", he squares the circle.⁷

5 Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York, Lukas & Sternberg, 2002, p. 9.

6 See my forthcoming essay in R. Brown (ed.), *The Blackwell Joyce Companion*, where the institution of the Joyce reading group is offered as a form towards which contemporary visual art practice is developing an affinity.

7 Ce texte a été publié dans *Davide Cascio, Rooms, Roses, Polyhedrons*, Lugano/Zurich, Museo Cantonale d'arte Lugano/edition fink, 2007.



Polyhedra, (a room in which to read Joyce's Ulysses), 2004-2011, Carton, bois, néon, fleurs en plastique, 300 × 300 × 300 cm, Collection Museo Cantonale d'Arte di Lugano (Suisse)



Convergence: Literary Art Exhibitions, Curated by Christa-Maria Lerm Hayes
Golden Thread Gallery, Belfast, and Limerick City Gallery of Art, Limerick, Ireland, 2011



L'expérience d'un monument sans mémoire (l'antimonument)¹



Le monument acéphale, (privé de sa tête) ou d'autres attributs, (privé des attributs qui pourraient nous aider à le reconnaître) privé de ses attributs communiquant (privé de son identité) est en effet un monument sans identité et anonyme dans le sens où il ne possède pas de nom (ou le nom qu'il porte ne le décrit pas, ne l'individue pas, ne le rend pas individuel). Ce monument privé de sa tête est aveugle² (il ne nous voit pas et il ne se voit pas), il est incapable de se reconnaître et de se laisser reconnaître³. Il est muet, (privé de son organe bouche) il ne connaît pas les mots, il n'a pas de discours à lui. Il n'a pas SES histoires à nous raconter⁴. Et il ne nous écoute pas non plus, il est sourd⁵. On l'a dit, il est sans organes.

Il s'agit d'un monument en train de se faire, en train de se construire (en train de se constituer) sa propre mémoire dans le présent⁶. Pour être l'autre du visible. «[C]elle-ci ne doit ni avoir lieu ailleurs ni constituer un autre visible, comme ce qui n'apparaît pas encore ou bien ce qui a déjà disparu et dont le spectacle des ruines monumentales appellerait la reconstitution, le rassemblement de mémoire, le remembrement.» Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugles*, op. cit., p. 56-57.

À propos du fragment acéphale [...] : «La ruine ne survient pas comme un accident à un monument hier intact. Au commencement il y a la ruine. Ruine est ce qui arrive ici à l'image dès le premier regard. Ruine est l'autoportrait, ce visage dévisagé comme mémoire de soi, ce qui reste ou qui revient comme un spectre dès qu'au premier regard sur soi une figuration s'éclipse.» *Ibid.*, p. 72.

Avec ces mots de Jacques Derrida : «Mélancolie narcissique, mémoire endeuillée de l'amour même. Comment aimer autre chose que la possibilité de la ruine? Que la totalité impossible? [...] La ruine n'est pas devant nous, ce n'est ni un spectacle ni un objet d'amour. Elle est l'expérience même : ni le fragment abandonné mais encore monumental d'une totalité, ni seulement, comme le pensait Benjamin, un thème de la culture baroque.» (Avec ces mots) on explique parfaitement les simples gestes d'Arturo Bandini assis au pied du monument de Junipero Serra : «Cette fille est partie, j'étais amoureux d'elle et elle me détestait, et voilà mon histoire. Demande à la poussière sur la route. Demande au vieux Junipero Serra, sur la plaza, sa statue se dresse là-bas avec les traces de souffre à l'endroit où je grattais mes allumettes, fumais mes cigarettes et regardais l'humanité passer devant moi.» John Fante, prologue à «Demande à la poussière», *Grosse faim*, trad. Pierre-François Garse, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2001, p. 147-148.

L'antimonument est l'expérience même, ou mieux la ruine de l'expérience même, un fragment d'expérience qui n'est pas monumental parce qu'il ne se relie à aucune totalité.

¹Voir «Acéphale», introduction, p. 11.

²Mais c'est dans cette absence de vue (grâce à cette cécité) qu'on peut voir «au-delà» et indépendamment de l'expérience sensible. Avoir «la vision», grâce au noir-vide, lire les éditions des ténèbres* ~~espace infini, vide créateur d'images~~.

³Les thèmes de l'iris ou du glaucome envahissent alors *Finnegans Wake* (179. 24-27 : *It would have diverted, if ever seen, the shuddersome spectacle of this semideented zany amid the inspissated grime of his glaucous den making belive to read his uslessly unreadable Blue Book of Eccles* édition des ténèbres). Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugles*, op. cit., p. 39.

⁴«Baudelaire, il est vrai, interprète alors la mémoire comme réserve naturelle, sans histoire, sans tragédie, sans événement, comme la matrice naturellement sacrificielle, c'est son mot, d'un visible trié, élu, filtré. Elle ne rompt avec le présent de la perception que pour mieux voir à dessiner.» Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugles*, op. cit., p. 51.

⁵«L'aveugle ne veut pas savoir ou plutôt voudrait ne pas savoir : c'est-à-dire ne pas voir. *Idein, eidos, idea* : toute l'histoire, toute la sémantique de l'idée européenne, dans sa généalogie grecque, on le sait, on le voit, assigne le voir au savoir.» *Ibid.*, p. 18.

⁶Ou je dirais qu'il parle, mais sans sa bouche, avec la gorge ou avec le ventre (il a une tête dans le ventre), avec sa langue à lui, son propre idiome «impur» (comme le héros Macounaïma).

⁷Dans l'impossibilité de ce qu'on appelle dialogue, «Se parler à soi-même, dans sa propre oreille, mais en plein marché sur la place publique.» (Comme la monade qui n'écoute qu'elle-même.) «C'est curieux comme il n'y a pas de dialogues dans le théâtre de OB; car les voix, simultanées ou successives, superposées ou transposées, sont prises dans cette continuité spatio-temporelle de la variation.» Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979, p. 105-107.

L'antimonument est aussi le monument ruiné, (la ruine) qui n'est pas un thème, mais «cela ruine le thème, la position, la présentation ou la représentation de quoi que ce soit». Jacques Derrida, «Mémoire pensive et ruine de ce qui d'avance est passé, deuil et mélancolie, spectre de l'instant (stigmé)» *Mémoires d'aveugles*, op. cit., p. 72.

Carlo Ginzburg, à propos du rapport entre la méthode de Morelli* et celle de Freud (*Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, Paris, Verdier, 1989, p. 227, p. 230) : «Je crois que sa méthode (celle de Morelli) est étroitement apparentée à la technique de la psychanalyse médicale. [...] La proposition d'une méthode d'interprétation basée sur les écarts, sur les faits marginaux, considérés comme révélateurs.»

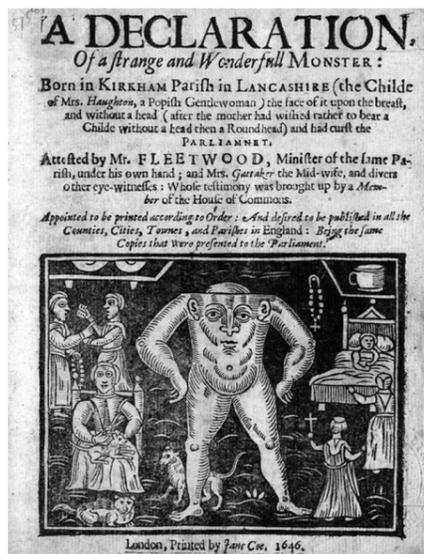
*Giovanni Morelli (né le 25 février 1816 à Vérone - mort le 28 février 1891 à Milan) est un critique d'art et une figure politique italienne du *xix*^e siècle. Sa première publication date de 1874, elle concerne la galerie Borghèse. Il écrit alors sous un pseudonyme russe : Yvan Lermolieff (il faut savoir qu'il était déjà sénateur, à cette époque). Il va contribuer à développer, au *xix*^e siècle, l'attributionnisme et le connoisseurship. Se distinguent deux méthodes d'attribution d'œuvres d'art à un peintre, la méthode synthétique, qui se base sur la mise en rapport de l'ensemble des éléments d'un tableau (de Jonathan Richardson à Roberto Longhi) et la méthode analytique. C'est cette dernière que Morelli tâchera de mettre en valeur. Il s'agit de la technique du détail qui vise à distinguer la «manière» d'un artiste. Il estime que l'âme d'un peintre peut se copier, mais pas les procédés matériels. On pourrait presque qualifier sa méthode de scientifique. Il se méfie de l'impression générale et affirme qu'il faut au contraire isoler des détails pour effectuer une comparaison efficace de la morphologie humaine. Pour choisir ces détails, il faut sélectionner des objets qui offrent une certaine constance, d'un tableau à l'autre. Il va alors s'attacher aux ongles et aux oreilles (détails qui ne sont pas appris en atelier comme peuvent l'être les yeux ou la bouche).



Sous le nom d'Acéphale, Georges Bataille a constitué et dirigé (avec Pierre Klossowski et André Masson) une revue publique qui portait ce titre et qui ne connut que cinq numéros, ainsi qu'une société secrète, dont l'histoire demeure entourée de mystère. Voir : *Acéphale*, 1936-1939, Paris, Jean-Michel Place, 1995, fac-similé des cinq numéros.

Georges Bataille annonce, dans le texte inaugural, «La conjuration sacrée», un programme qui sera celui de sa pensée : «Il est temps d'abandonner le monde des civilisés et sa lumière. Il est trop tard pour tenir à être raisonnable et instruit - ce qui a mené à une vie sans attrait. Secrètement ou non, il est nécessaire de devenir tout autre ou de cesser d'être.» *Acéphale*, no 1, 24 juin 1936; repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 443.

En observant la complexité de la ville (dans une de mes dérives parisiennes, comme m'a appris Guy Debord, ou «promenades architecturales») une rue (regardée en panoramique) (et les façades d'une rue dans leur ensemble) me deviennent vite insoutenable à regarder, l'haussmannien aussi monotone que du mauvais «préfa» 1970, je m'aperçois que mon attention s'arrête toujours au même endroit : entre deux façades, sur le changement et la microvariation de style, l'interstice, souvent juste une ligne verticale (l'endroit idéal, pour certains, où faire couler discrètement la tuyauterie. Encore un changement d'angle, une variation de matériau, deux ravalements me semblent se raccorder avec une exactitude chromatique qui ressemble beaucoup à une idée de beauté. Mon regard cherche un interstice, une anomalie. Un changement de perspective (des moisissures comme symptôme d'un défaut de construction). Je me rends compte que je recherche toujours quelque chose de l'ordre de l'interruption, de la coupure, de la déchirure (une faille, une fente) et que toujours je souffre d'une certaine attraction du détail et, par conséquent, d'un rejet pour l'ensemble (pour une vision d'ensemble). Promenade à la recherche du vide aménagé, et du discontinu, à la recherche d'histoires mineures, les détails d'une micro-histoire, une mémoire mineure.

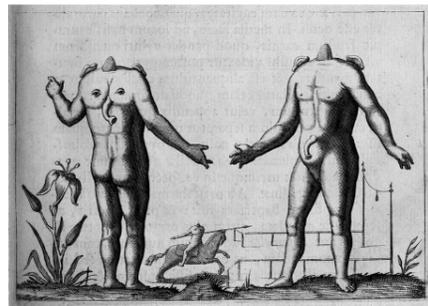


Anonyme,
A Declaration, Londres, Jane Coe, 1646

A declaration of a strange and wonderful monster: born in Kirkham parish in Lancashire (the childe of Mrs. Haughton, a Popish gentlewoman) the face of it upon the breast, and without a head (after the mother had wished rather to bear a childe without a head then a Roundhead) and had curst the Parliamnet [sic]. Attested by Mr. Fleetwood, minister of the same parish, under his own hand; and Mrs. Gattaker the mid-wife, and divers other eye-witnesses: whose testimony was brought up by a member of the House of Commons. Appointed to be printed according to order: and desired to be published in all the counties, cities, townes, and parishes in England: being the same copies that were presented to the Parliament.



Fortunio Liceti
De monstris, 1665
 Sumptibus
 Andreae Frisii
 Amsterdam



Wenceslaus Hollar
 eau-forte, ca 1650
 Londres, British Museum



Jean de Mandeville
Le Livre des merveilles du monde, 1356
 Mandeville décrit des animaux imaginaires fabuleux (licornes, dragons aux ailes rouges, monocéron ou rinocéron), des hommes sans tête nus, brutaux et sauvages (les acéphales), dont les yeux, les narines et la bouche sont sur la poitrine (appelé aussi Blemmyes, Blemmiens, Blemnyes, Blènes).

Le *Pasquino*⁷ (ou la langue du palimpseste)

La topique du *Monument acéphale* (que j'appelle aussi antimonument) est portée ici par l'exemple du monument du *Pasquino*⁸ qui est, on l'a vu (cf. *supra*, p. 11) «un monument acéphale, en tant qu'objet (entité) ouvert(e) et polysémique, qui peut prendre en charge la transmission des messages temporaires et changeables, selon le principe du palimpseste.» En développant son propre langage ou, mieux, son propre dialecte (target?), il fait partie des monuments auxquels on donne une voix, à la classe des oracles doués de la parole. J'essaierai ici de décrire ce langage (en passant par le théâtre de Carmelo Bene). La transmission des messages, *l'antimonument et sa langue maternelle**.

*«[Être bilingue, mais dans une seule langue, dans une langue unique [...]. Être un étranger, mais dans sa propre langue [...] Bégayer, mais en étant bête du langage lui-même, et pas simplement de la parole [...]. CB ajoute : se parler à soi-même, dans sa propre oreille, mais en plein marché sur la place publique.» Carmelo Bene, Gilles Deleuze Gilles, *Superpositions*, op. cit., p. 106.

Dans *Superpositions*, à propos du théâtre de Carmelo Bene, *l'idée est de soustraire, retrancher amputer (effacer) tout ce qui fait élément de pouvoir, dans la langue, dans les gestes, dans la représentation et dans le représenté* pour arriver (attendre) (construire) à une langue mineure, à un théâtre des minorités.

La construction du théâtre de Bene (l'écriture du théâtre de Bene) la construction du langage de Bene est le procédé qui permet la formation de l'antimonument (du monument acéphale), mieux, la formation de son langage (sa langue). Il s'agit d'un retranchement qui s'opère par une série d'amputations, soustractions, superpositions, recolllements.

«Il ne s'agit pas d'un antithéâtre, d'un théâtre dans le théâtre, ou qui nie le théâtre, etc. : CB éprouve du dégoût pour les formules dites d'avant-garde. Il s'agit d'une opération plus précise : vous commencez par soustraire, retrancher tout ce qui fait élément de pouvoir, dans la langue et dans les gestes, dans la représentation et dans le représenté. Vous ne pouvez même pas dire que c'est une opération négative, tant elle engage et enclenche déjà des processus positifs. Vous allez donc retrancher ou amputer l'Histoire, parce que l'Histoire, c'est le marqueur temporel du Pouvoir. Vous allez retrancher la structure, parce que c'est le marqueur synchronique, l'ensemble des rapports entre invariants. Vous allez soustraire les constantes, les éléments stables ou stabilisés, parce qu'ils appartiennent à l'usage majeur. Vous allez amputer le texte, parce que le texte est comme la domination de la langue sur la parole, et témoigne encore d'une invariance ou d'une homogénéité. Vous retranchez le dialogue, parce que le dialogue transmet à la parole les éléments de pouvoir, et les fait circuler : c'est à ton tour de parler, dans telles conditions codifiées (les linguistes essaient de déterminer des "universaux du dialogue").» Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Superpositions*, op. cit., p. 103-104.

«Quant à sa valeur comme œuvre d'art, elle est très grande, au dire du cavalier Bernino, qui le mettait pour la beauté et la perfection des formes sur la même ligne que le *Laocoon*. Un étranger lui ayant demandé un jour quelle était la plus belle statue de Rome : Celle de Pasquin, répondit-il, ce qui faillit lui attirer une méchante affaire, car l'autre crut qu'il se moquait de lui.» Mary-Lafon, *Pasquino et Marforio : les bouches de marbre de Rome*, Paris, Éditions A. Lacroix & Cie, 1877, p. 10.

⁷*Pasquino ou Pasquin (en latin : Pasquillus) est le sobriquet donné par les Romains à un fragment de statue de style de l'époque hellénistique datant du III^e siècle av. J.-C., mis au jour dans le quartier de Rome Parione au *xxe* siècle. En 1501, le journal de Jean Burchard, maître des cérémonies pontificales, la désigne comme «la statue dite de maître Pasquin». Johann Burchardi diarium sive rerum urbanarum commentarii, Paris, 1483-1506, t. III, p. 157.*



Antonio Lanfieri, *Statua di Pasquino*, 1544, Gravure 40,4 x 28,6 cm

⁸*En 1501, après que le cardinal Oliviero Carafa eut fait dresser la statue sur un piédestal à l'angle de son palais (près de la place Navona), une main anonyme y placarda un pamphlet prédisant la mort du pape régnant, Alexandre VI, de la famille Borgia, si celui-ci quittait Rome comme la rumeur lui en prêtait l'intention. De cet incident est dérivé le terme de pasquinade, qui se réfère à un pamphlet anonyme rédigé souvent en dialecte romain, à l'origine en vers, par la suite, parfois en prose.*



Pasquino ou Pasquin fragment de statue III^e siècle av. J.-C. Mise au jour dans le quartier de Rome, Parione au XV^e siècle

Ménélas tenant le corps de Patroclus Statue romaine Loggia dei Lanzi Florence



Le bras du *Laocoon* (ou la partie mise à part)



Un «monument acéphale» est, pour sa qualité de fragment, ouvert à une pluralité d'interprétations possibles, et prédisposé au désir de le compléter, de lui attribuer des parties manquantes (voir p. 11).

Umberto Eco, à propos de Peirce et de l'interprétation du texte (*Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1990, p. 379-380), décrit des éléments importants qu'on peut appliquer à l'interprétation du «monument acéphale» (si on considère le monument comme une sorte de texte (de document)). Selon Foucault, *l'histoire, c'est ce qui transforme les documents en monuments* (*L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 15) ~~ici, l'antimonument est un texte à lire (interpréter).~~ «Quand nous interprétons un texte» (antimonument ou *Laocoon*), «nous parlons de quelque chose qui préexiste à notre interprétation, et les destinataires de notre acte interprétatif devraient s'accorder, dans une certaine mesure, sur le rapport entre notre interprétation et l'objet qui l'a déterminée.» Par la suite, on considère l'antimonument/ texte comme un *Objet Dynamique*. (*Il est vrai qu'on ne peut rien dire d'«objectif» sur un texte en tant qu'Objet Dynamique, étant donné qu'on ne le connaît qu'à travers un objet Immédiat : quand l'interprétation a été produite, l'Objet Dynamique n'est plus là...*) Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, op. cit., p. 379-380.

Jusqu'en 1954, date de la reconnaissance du «bras Pollak» (1905) comme l'original, le *Laocoon* a été une œuvre ouverte. Je vais tracer ici une histoire de la (cette) prothèse, qui est aussi, bien évidemment, une histoire du fragment perdu et retrouvé. Et c'est cette partie manquante (vide) qui déterminera l'interprétation de l'œuvre (qui ouvrira le labyrinthe de l'interprétation), (sa) la partie «mineure» et égarée qui (en) déterminera (la) popularité. On peut donc parler d'histoire des minorités.

Chaque époque, depuis sa découverte, a cherché à «re-symboliser» le *Laocoon*, et à déterminer quelle a été «l'intention de l'œuvre». Et l'absence de son bras a ouvert la voie aux interprétations possibles. Les différentes et hypothétiques postures du bras perdu du *Laocoon* redessinent «l'intention de l'œuvre»; et ces postures (ses infinités de variations) *retranchent* des possibles à l'interprétation de l'œuvre. C'est ce chemin re-circulaire et labyrinthique dans la lecture (de *l'œuvre acéphale*) qui est le cœur et l'œuvre même.

Seymour Howard, «*On the Reconstruction of the Vatican Laocoon Group*», *American Journal of Archaeology*, Boston, Archaeological Institute of America, vol. 63, no 4, oct. 1959, p. 365-369



Hubert Robert
La redécouverte du Laocoon
Peinture sur toile
119x162 cm
Richmond, Virginia
Museum of Fine Arts

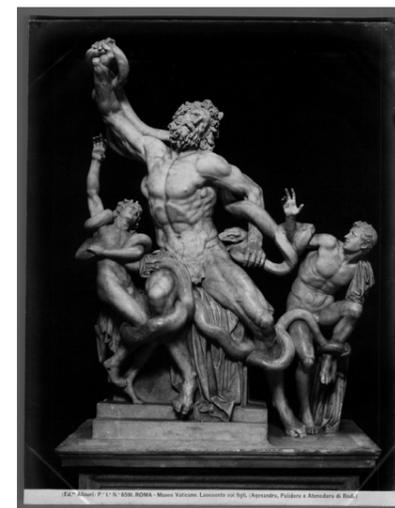


Marco Dente
Le groupe du Laocoon dans les jardins du Belvédère, Gravure
Ca.1520, Paris
Bibliothèque Nationale de France

Baccio Bandinelli
Bras du Laocoon
essai de montage
(cire sur marbre)
Rome, Cité du Vatican



Montorsoli
Dessin pour la restauration du Laocoon
Vers 1530
Avignon
Musée Calvet



Chronologie :

1506 : le *Laocoon* est retrouvé à Rome. Dès la découverte du marbre, Michel-Ange et ses contemporains ont été enclins à admirer les propriétés formelles du corps de *Laocoon*, qui répondait au pathos tel qu'il était connu par les mythes classiques.

Ca 1520 : le graveur Marco Dente (1493?-1527) réalise la plus ancienne image connue du *Laocoon* (*Le Groupe du Laocoon dans les jardins du Belvédère*). Parties manquantes : bras du père, bras du fils cadet, doigts de la main droite du fils aîné. (La disposition des figures sur le sous-sol quadrangulaire sur lequel elles reposent aujourd'hui, qui établit la position axiale du père et du fils aîné (retrouvé séparé dans les fouilles), suggérerait un placement dans une niche prédisposant le groupe à une vue frontale.)

1523-1525 : Baccio Bandinelli réalise un bras en cire pour étudier la position à adopter sur la copie, s'appuyant peut-être sur le passage de *L'Énéide* dans lequel est raconté l'épisode du prêtre troyen qui tente de se libérer d'un serpent entortillé à son bras. Lessing (*Laocoon*, 1766) est en faveur de la dépendance de l'image visuelle par rapport au texte, prioritaire, en particulier pour la poésie.

En 1515, François Ier demande au pape le *Laocoon*, en vain. En 1520, le monarque renouvelle sa demande, cette fois d'une copie en bronze. Pour le contenter, Léon X commande au sculpteur florentin Baccio Bandinelli une copie en marbre, qu'il finira par garder pour lui. La ligne serpentine est un chemin structurel du *Laocoon*.

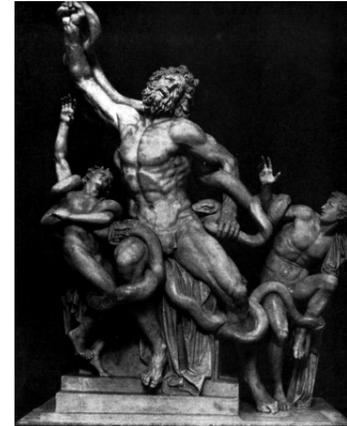
1532-1533 : bras Montorsoli en terre cuite. Le *Laocoon* acquiert à cette occasion le «bras tendu», fortement emphatique et clairement influencé par Michel-Ange, qui continuera à l'identifier bien après sa «correction», en 1957. Dès le xvie siècle, on trouve l'idée de compléter les parties manquantes, notamment le bras droit de *Laocoon* et celui du plus jeune fils, à gauche. Montorsoli, élève de Michel-Ange, complète le groupe : les manques sont comblés, le bras du prêtre, en terre cuite, s'étire dans une diagonale qu'admira Winckelmann (*Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en sculpture et en peinture*) et nourrira de nombreux textes d'esthétique.



Francesco Primaticcio
Laocöon
Copie en bronze
1543
Fontainebleau



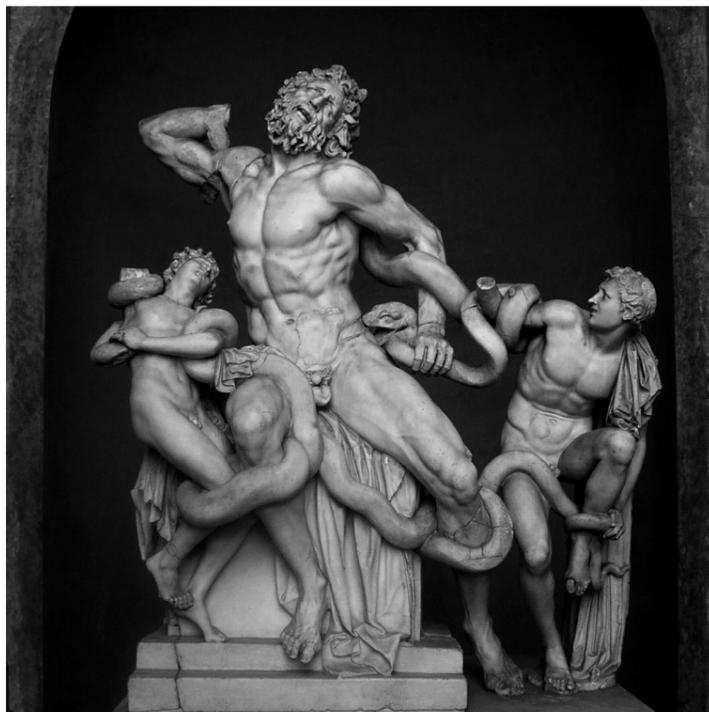
Jean Baptiste Tuby
(après François Girardon?)
Copie en marbre
1696
Versailles



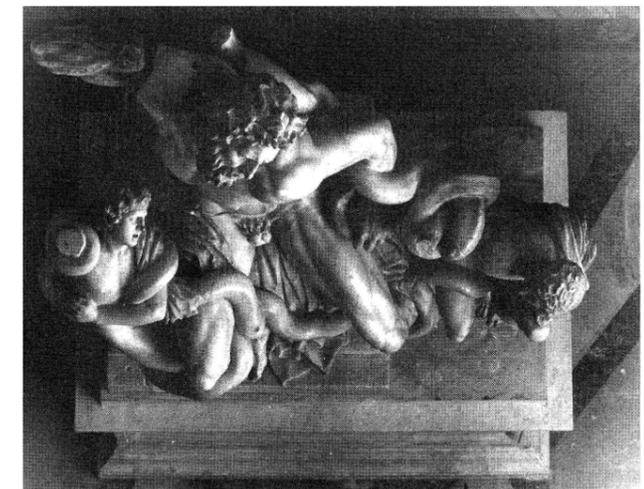
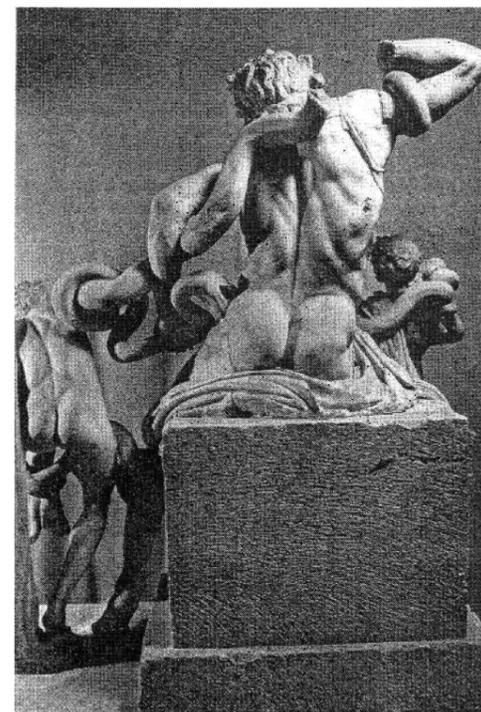
1725-1727 : restauration par Augusto Cornacchini, en réparation des dommages causés par la négligence des interventions du xvie siècle. Le bras abîmé en terre cuite du Laocöon et les membres en marbre de ses fils (œuvre de Montorsoli) sont remplacés par d'autres, avec une pose pratiquement identique.

En 1798, après les campagnes napoléoniennes, le groupe de marbre prend la route de Paris. Avant le transport, sont enlevés les ajouts de restauration. À Paris, on installera un nouveau bras copié de l'étude de François Girardon.

1957-1959 : la dernière intervention dans le temps est constituée par la restauration philologique de Filippo Magi, avec l'installation du bras original du Laocöon (trouvé accidentellement à Rome par Ernesto Vergara Caffarelli, en 1905), qui nous donne la configuration actuelle du groupe.



Laocöon et ses fils
également connus sous le nom de *Groupe Laocöon*
Copié de l'original (vers 200 avant J.-C.) par les trois sculpteurs rhodiens Agesander, Athenedoros et Polydorus
Museo Pio-Clementino, Vatican
Inv.1059, Inv.1064 et Inv.1067
Hauteur : 1,84 m





Aby Warbourg
Atlas Mnemosyne
 Détail de la planche n°6
 1926, Hambourg, KBW



Laocoon
 William Blake
 1826
 Gravure avec texte
 (You Must leave Fathers & Mothers & Houses & Lands if they stand in the way of Art. Prayer is the Study of Art. Praise is the Practice of Art. Fasting &c., all relate to Art. The outward ceremony is Antichrist [...] The Eternal Body of Man is The Imagination that is god himself. [...] his two Sons Satan & Adam as they were copied from the Cherubim of Solomons Temple by three Rhodians & applied to Natural Fact or History of Illium Art Degraded Imagination Denied War Governed the Nations. Jesus & his Apostles & Disciples were all Artists Their Works were destroyed by the Seven Angels of the Seven Churches in Asia.)

Richard Serra : «A site specific story for an anti-monument»

To relocate a work made for one, particular site can be to destroy it. Richard Serra

«*Tilted Arc was constructed to engage the public in dialogue that would enhance, both perceptually and conceptually, its relation to the entire plaza. The sculpture involved the viewer rationally and emotionally. A multitude of readings is possible. The work through its location, height, length, horizontality and lean grounds one into the physical condition of the place. The viewer becomes aware of himself and of his movement through the plaza. As he moves, the sculpture changes. Contraction and expansion of the sculpture results from the viewer's movement. Step by step, perception of not only the sculpture but the entire environment changes.*»
Richard Serra, *Art in America*, septembre 1985

En 1981, l'artiste Richard Serra installe sa sculpture *Tilted Arc* sur la Federal Plaza de New York. *Tilted Arc* a été commissionné par le programme GSA [pour *General Services Administration*] *Art in Architecture Program*, qui consacre 0,5 % du coût prévu de la construction d'un immeuble fédéral à des œuvres d'art. *Tilted Arc* est un mur courbe en acier brut de presque 37 mètres de long et 3,60 mètres de haut, qui coupe en deux l'espace de la Federal Plaza. La sculpture suscite la controverse dès son érection. Les plaintes persistantes de personnes travaillant sur ou près de la place donnent lieu à une audience publique pour une possible «relocalisation» de la pièce. Richard Serra déclare que la sculpture est *site-specific* et que la déplacer de son site équivaut à la détruire. Si la sculpture est déplacée, il lui enlèvera sa signature.

L'effet de *Tilted Arc* sur le site est considéré comme destructeur, eu égard à la beauté du lieu et à son usage. [...] Les défenseurs : rejeter la responsabilité du conflit sur le contexte urbain et social de l'œuvre, situant T. A. dans son caractère subversif. Dario Gamboni, *La Destruction de l'art. Iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française*, trad. Estelle Beauseigneur, Dijon, Les presses du réel, 2015, p. 225-226.

Les opposants à la sculpture, pour la plupart des gens qui travaillent autour de la Federal Plaza, affirment que la sculpture interfère avec l'utilisation publique de la place. Ils l'accusent également d'attirer des graffitis, des rats et des terroristes qui pourraient l'utiliser comme un mur de dynamitage pour les bombes. L'appel de Serra contre la décision échoue. Le 15 mars 1989, au cours de la nuit, des employés fédéraux ont découpé *Tilted Arc* en trois morceaux, l'ont retiré de la Federal Plaza et l'ont acheminé vers un dépôt de ferraille.

«*The Federal Building site didn't interest me at first. It's a "pedestal site" in front of a public building. There's a fountain on the plaza, normally you would expect a sculpture next to the fountain, so the ensemble would embellish the building. I've found a way to dislocate or alter the decorative function of the plaza and actively bring people into the sculpture's context. I plan to build a piece that's 120 feet long in a semi-circular plaza. It will cross the entire space, blocking the view from the street to the courthouse and vice versa. It will be twelve feet high and will tilt one foot toward the Federal building and the Courthouse. It will be a very slow arc that will encompass the people who walk on the plaza in its volume. After the piece is created, the space will be understood primarily as a function of the sculpture.*»
Richard Serra, *Interviews, Etc. 1970-1980*, with Clara Weyergraf, Yonkers, Hudson River Museum, 1980, p. 168.



«But if Serra's sculptures are in increasing proportion now designed for public spaces, the precarious anti-monumentality of his basic esthetic continues to be informed by the marginality and impermanence of the industrial no-man's-lands and vacant lots in which he executed much of his early work. Even Rotary Arc stands apart from the social world. Occupying a site seen but rarely entered or traversed by pedestrians, it slices across the axis within which it is located, rendering the surrounding whorl of buildings, driveways, crosswalks and grassy lozenges tangential to its spare sculptural sweep, while itself insisting upon its distance from and tangency to these given forms. But while Rotary Arc articulates a man-made but essentially uninhabited space, *Tilted Arc* stands at the heart of a heavily trafficked working environment dominated by an overbearing architectural monolith. Placed directly in the path of people largely ignorant of and for the most part alienated by modern art, *Tilted Arc* demands attention, insisting that its presence is not an adjunct or adornment of the space it occupies but the subject of that space. If David Smith's sculpture was conceived in resistance to the tyranny of architects and the bland conventions of most of public art, *Tilted Arc* was meant to actively subvert them. It is that physical polemic, aside from the arguable beauty of the piece itself, which is the work's principal virtue.» Robert Storr, «*Tilted Arc: Enemy of the People?*», *Art in America*, no 94, sept. 1985.



L'année même de l'enlèvement et du démontage de sa sculpture, en 1989, Richard Serra réalise une série de grands diptyques (des tableaux noirs). Les titres de ces tableaux sont une réponse claire au gouvernement fédéral. Ci-dessus, de gauche à droite : *The United States Courts Are Partial to the Government, No Mandatory Patriotism* (au centre) et *The United States Government Destroys Art*. Vue de l'installation, Metropolitan Museum of Art, New York, 2011.

La surface rouillée d'un Richard Serra, son aspect minimal (un simple cintrage dans une plaque en tôle forte d'acier industriel, dont l'une des propriétés est de s'autoporter - free standing -, ou encore des plaques planes simplement posées côte à côte et qui se tiennent en équilibre précaire) nous ramènent à une esthétique simple et brutale. L'intervention de l'artiste sur la matière choisie (matière brute) est minimale (minimal art) - aucune finition, aucun traitement de protection de la surface. Ce procédé simple produit des objets «déliérarchisés», au sens où ils sont privés des «codes» qui appartiennent au monument public et, plus généralement, à l'objet «normé» pour l'espace public (normé pour y exister de façon pérenne).

Leur taille, leur rapport à l'échelle humaine et à l'échelle de l'architecture (elles semblent pouvoir être habitées comme des «espaces dans l'espace»), leur absence de socle (sinon le sol urbain lui-même), l'aspect rude (brutal) et changeant de leur surface (métal exposé aux oxydations) rendent les sculptures de Serra démocratiques dans leur rapport à l'espace urbanisé, et ce, malgré leur taille monumentale, et la volonté de modifier l'espace urbain d'une façon brutale/critique (couper-cacher-couvrir-obstruer)⁹ dont elles procèdent. On pourrait dire que les sculptures de Serra, placées dans l'espace public, génèrent un rapport d'«usage critique» avec le public¹⁰.

Ce rapport à des objets (dont on peut identifier plusieurs usages¹¹) est peut-être déclenché par leur position (proposition) démocratique (aucune barrière physique, aucun socle, protection, etc.). On dirait que le publics-usager ne reconnaît pas ces sculptures comme des œuvres d'art, sinon d'une façon conflictuelle/critique. Ces plaques de métal restent des objets à manipuler, à vivre et usager (trace de cigarette écrasée, empreinte de main, empreinte de semelle de chaussures, crachat, etc.).

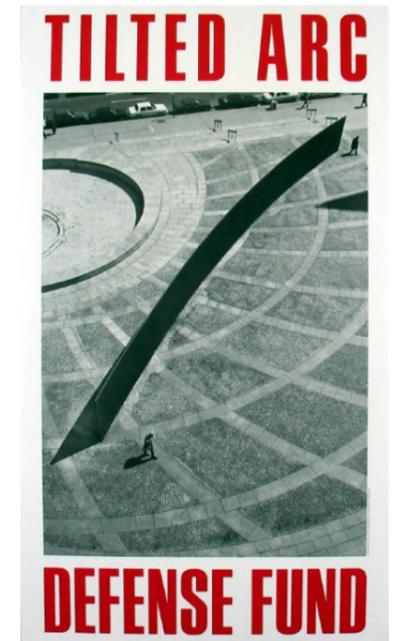
⁹«*The Federal Building site didn't interest me at first. It's a "pedestal site" in front of a public building. There's a fountain on the plaza, normally you would expect a sculpture next to the fountain, so the ensemble would embellish the building. I've found a way to dislocate or alter the decorative function of the plaza and actively bring people into the sculpture's context. I plan to build a piece that's 120 feet long in a semi-circular plaza. It will cross the entire space, blocking the view from the street to the courthouse and vice versa. It will be twelve feet high and will tilt one foot toward the Federal building and the Courthouse. It will be a very slow arc that will encompass the people who walk on the plaza in its volume. After the piece is created, the space will be understood primarily as a function of the sculpture.*» Richard Serra, Interviews, Etc. 1970-1980, op. cit., p. 168.

¹⁰*En opposition à l'absence de lieu entre sculpture moderne et emplacement et à la définition abstraite du site par les artistes minimalistes, Serra avait développé la notion de «spécificité au site» (site specificity), laquelle implique [...] l'usage de la sculpture pour prendre le site en otage. «Tilted Arc : destiné à rendre le spectateur conscient de lui-même et de son mouvement lorsqu'il traverse la place.» Dario Gamboni, La Destruction de l'art, op. cit., p. 231-232.*

¹¹*Murs pour graffiter, lieux d'attentes abritées, pissotières improvisées, lieux de rencontres nocturnes, etc. (But a skateboarder might see it as obstacle. A tagger might see it as a surface. A late-night drinker might see it as a semi-private place to take a leak. And many might just see it as a thing that they don't even really think about, much less think about as art.) Robert Boyd, «Art Out in the World: Jim Nolan's Shifting Scale», 2013.*

Richard Serra
Tilted Arc Defense Fund
 Affiche, Lithographie
 97 x 57 cm
 New York, Galerie Leo Castelli, 1985

Speak out!
 Affiche pour l'audience
 du 6 mars
 dimensions inconnues
 New York, 1985





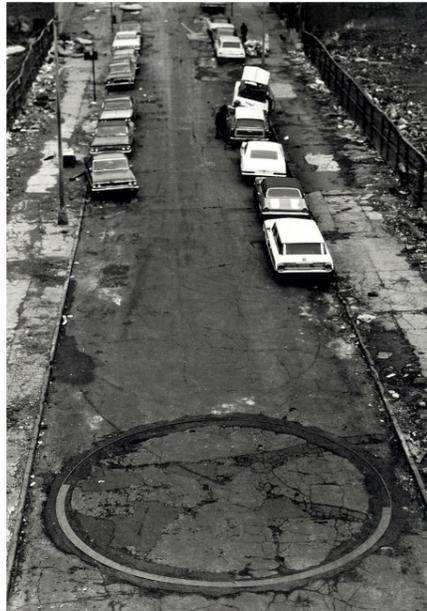
Richard Serra
To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted, New York, 1970

Travaux d'installation, 1970, 183rd Street et Webster Avenue, Bronx, New York

Richard Serra
Tilted Arc
 Acier, 1983
 New York
 (détruite)

Richard Serra devant
 son *Tilted Arc*
 New York, 1981

Trace dans le sol
 de la Federal Plaza
 après l'enlèvement
 de *Tilted Arc*
 New York, 1989



Richard Serra
St. John's Rotary Arc
 Acier
 1980-1987
 St. John's Park, New York



Richard Serra
Twain, Acier
1982, St. Louis

Richard Serra
T. W. U. Acier
1979/80
West Broadway, New York



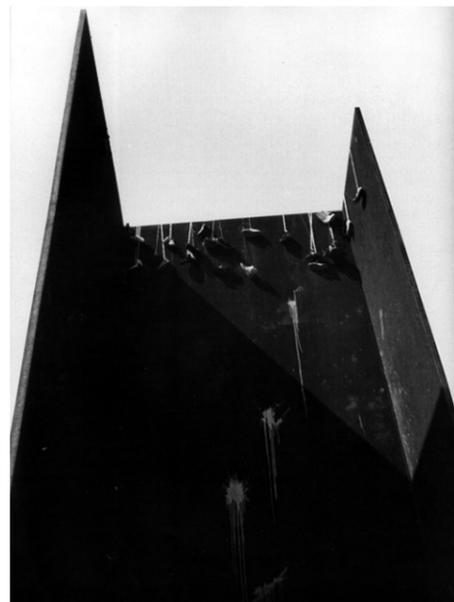
Richard Serra
Twain (pendant sa construction)
Acier, 1982
St. Louis



Si les sculptures de Richard Serra qui occupent l'espace public représentent en quelque sorte une critique de la vision traditionnelle et conventionnelle du monument et une critique (historique) de l'idée de mémoire et de célébration dans le contexte et le développement urbains, ainsi qu'une critique de l'urbanisme comme structure autoritaire, les interventions (performées) sur T.W.U. (Richard Serra, 1980) de David Hammons (en 1981) représentent aussi une critique et s'appuient sur le conflit entre la culture noire (américaine) et la culture blanche dominante du milieu de l'art¹².

On pourrait, dès lors, considérer un quelconque graffiti ou autre intervention sur un Serra comme la critique d'une idée de monument dominant (érigé par une culture dominante) - et ce, non seulement suivant le point de vue de Hammons, mais en considérant un Richard Serra comme un monument vide, sans histoire, sans événement, ou, au contraire, porteur d'histoires multiples et d'événements continus (un lieu possible du palimpseste), laissant à chacun la possibilité d'y ajouter son point de vue, son mot propre, de lui faire parler sa langue comme Pasquin.

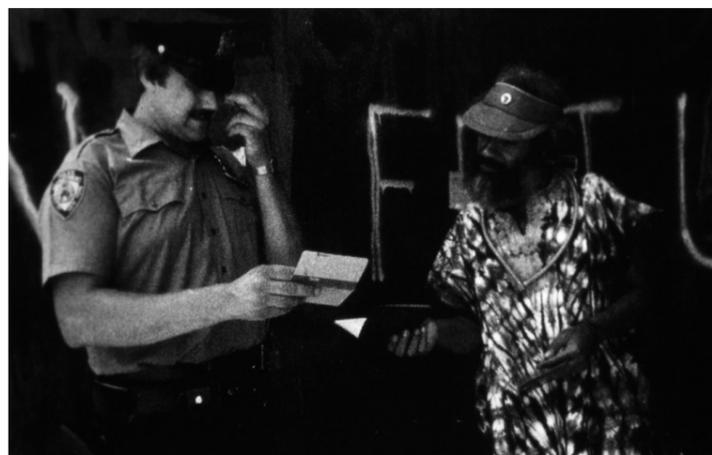
¹²He is, in actuality, a masterful investigator of how an oppositional black cultural identity can be generated through a dialogue with "high" culture, particularly as it is articulated through standard English. His method relies on punning and other kinds of word games that short-circuit the dominant cultural interpretation of any given object or term to be redirected for his own purpose. [...] No account of Hammons' art is entirely devoid of references to his streetwise, resolutely anti-elitist persona. He has become infamous for his acerbic appraisals of high art, and his willed cultivation of a split between a black interpretative community to which he directs his messages, and a now admiring (once indifferent) white art world he loves to snub, tease and confuse. This approach is carried over into his artwork. Hammons is one of the few human beings in the world who can sell snowballs and doll's shoes on the street as performance and make money, or urinate on another artist's work - also as performance and social commentary. *Coco Fusco, « Wreaking Havoc on the Signified, David Hammons », Frieze, 22 mai 1995.*



Richard Serra
T. W. U.
Acier, 1989
Hamburg
Deichtorhallen



David Hammons
Shoe Tree
performance
on Richard Serra's T.W.U., 1980
N.Y., 1981
Photo Dawoud Bey



David Hammons
Pissed off
Performance on
Richard Serra's T.W.U., 1980
N.Y. 1981



Richard Serra
Clara-Clara
Acier, 1983 / 2008
Jardins des Tuileries, Paris

Richard Serra
Clara-Clara
Empreintes de semelle sur
l'acier rouillé, 2008
Jardins des Tuileries, Paris

Richard Serra
Clara-Clara
1985 / 1990
Parc de Choisy, Paris



Le Printemps de Prague, 5 janvier 1968.

25 juillet 1943, manifestants milanais détruisant les insignes du fascisme italien (les faisceaux) suite à l'annonce de la destitution de Mussolini.

Roumanie, des civils traversent Bucarest sur un camion agitant des drapeaux sur lesquels le symbole communiste a été coupé, 1989.

Dans la nuit du 15 mars 1989, *Tilted Arc* (1981) de Richard Serra a été démantelé et enlevé de la Federal Plaza à New York. par le gouvernement américain.



Enlèvement de *Tilted Arc*
15 mars 1989
Photo: Jennifer Kotter



«A site specific story for an anti-monument»

Gratter, graver la surface d'un monument, pour en perturber l'«équilibre idéologique», le scalper, lui retourner la peau (la peau de son apparence) graver (pour effacer) sur sa mémoire collective de nouveaux récits; renverser son message pour le transformer ainsi en antimonument.

Réutiliser le monument (qui a toujours été là) et ses attributs, la charge symbolique de son lieu (son emplacement dans la stratégie urbaine¹³), avec l'objectif de dire autre chose. (palimpseste) Renverser le monument (renversement sémiologique et physique), exorciser le pouvoir de l'histoire, changer l'histoire (révolution) (destruction) «L'antimonument» est peut-être (inauguré par) un objet qu'on ajoute en vitesse au monument. Des drapeaux, des corps humains, des morceaux de papier ou des tissus avec des mots. Un coup de marteau, une poussée forte qui emporte tout en fragments peuvent provoquer la naissance de l'antimonument. Avec une volonté de déplacer et renverser littéralement, physiquement (fort) la symbolique du monument, du lieu. Dictés par l'urgence lors d'une révolution. C'est le pouvoir de l'instant (de l'urgence) qui s'oppose à la dictature du poids rhétorique de l'histoire. L'antimonument est là pour contredire le monument même, pour en renverser la symbolique et exorciser le magnétisme (idéologique) juste avant qu'il ne soit détruit, effacé, submergé par les palimpsestes. Mais qu'est-ce qui prendra sa place?

Le monument représente la culture officielle, il fait partie de son imaginaire, il est sur un piédestal (socle) au centre d'une place, solide, bien ancré, bien visible, et participe à l'équilibre du dessin urbanistique. Le monument est là, il fait partie de l'histoire, et a droit à la parole. On le commémore, on fête son anniversaire, on lui rend un culte lors de dates officielles. L'antimonument, qui n'appartient pas à la culture officielle, n'est pas un objet solide (c'est un objet qui est déplaçable et modifiable); il garde le secret de son histoire, ne s'impose pas, il cache ses potentialités et n'a pas de jour consacré sur le calendrier.

Un antimonument est toujours site specific.

¹³Sculpture dans un espace public; l'espace public représente, dans les sociétés urbaines, l'ensemble des espaces de passage et de rassemblement à l'usage de tous, soit qui n'appartiennent à personne, soit qui relèvent du domaine public. L'usage (conventionnel, normé) des objets - que l'on trouve dans cet espace dé-limité, quand il est permis, implique pour l'usager un sentiment d'appropriation et d'appartenance, limité au temps de l'usage. Mais si on utilise ces objets d'une façon non conventionnelle, ou interdite par la loi, alors l'usage désigne peut-être un acte de vandalisme.



Léopold Morice
Monument à la République, 1883
et interventions anonymes, 2015
Place de la République

CAROLINE SOYEZ-PETITHOMME
COMPLEX INTERIORS

Complex Interiors est une installation de Davide Cascio (né en 1976 à Lugano) qui se compose d'une peinture et d'une sculpture. *Black Painting* est une peinture au spray sur une image de magazine, la surface picturale, sorte de tache noire projetée fait intrusion dans le décor confiné de l'image. *Form-Structure 1* une structure de bois recouverte d'un tissu et auréolée d'un néon suspendu au plafond. Les traits graphiques de la lumière blanche du néon rappellent le dessin du ruban dont les entrelacs rythment le tissu qui enrobe la structure. Noué vers la base de la sculpture, ce ruban indique la contingence de l'œuvre par la convertibilité de sa forme : *Form-Structure 1* peut s'exposer entièrement ou partiellement couverte. Le tissu rabattu (comme lors de l'exposition *Complex Interiors* à la galerie Xippas, Paris, 2010) rend presque totalement invisible la structure de bois et offre un volume géométrique abstrait, noir et argenté. Les arêtes rigides se devinent sous la surface textile qui est tendue, tout en restant souple et éphémère.

Black Painting suggère, à l'instar de *Form-Structure 1*, un espace négatif. Mais elle repose également sur une mise en abîme : le jet de peinture noire cache une autre image encadrée, soit une image dans l'image. Laquelle de ces images accrochées au mur ou à l'intérieur de quel cadre faut-il donc regarder ? La peinture tient quant à elle de l'abstraction aléatoire, autant que de l'acte de vandalisme ou de la représentation d'un trou noir ouvrant vers une galaxie inconnue. Les espaces négatifs de *Black Painting* et *Form-Structure 1* sont ceux où fusionnent des fragments de l'histoire de l'architecture, de la sculpture et de la peinture. *Complex Interiors* cultive une esthétique minimaliste spirituelle dont les zones d'opacité sont perpétuellement à recharger d'histoire(s) et de significations mystiques.

Complex Interiors s'annonce d'emblée comme un rébus sans fin. Le titre qualifie-t-il de complexe l'intérieur pourtant invisible de *Form-Structure 1* ? Ou celui que *Black Painting* donne à voir ? Ou les deux ? *Black Painting* est-elle une description potentielle de l'intérieur de *Form-Structure 1* (le volume de la sculpture étant somme toute aussi générique que la suite d'hôtel ou le bureau décrit par l'image) ?

La polysémie des termes « complexe » et « intérieur » mais aussi la perte d'autonomie des éléments plastiques organise un système d'énigmes et de réponses à choix multiples. *Form-Structure 1* s'inspire par exemple de *Die* (1969) de Tony Smith, d'une version mobile de la Kaaba conçue pour un char de la World Muslim Day Parade (New York, 1991), du pavillon Philips du Corbusier (Foire universelle de Bruxelles, 1958), *Complex Form* (1988) de Sol LeWitt, de la maquette d'un projet de clocher pour Notre-Dame-de-Paris (1871), des sculptures de feutre de Robert Morris (galerie Leo Castelli, 1968), des tentes de campement indien de la fin du XIX^e siècle, etc.

Dans cette longue liste, les constructions architecturales sont à considérer de l'extérieur uniquement. Comme des sculptures, elles sont autant de monolithes opaques et de structures complexes et multifaces qui ont conduit à la réalisation de *Form-Structure 1*. La base pyramidale de cette sculpture soutient une élévation oblique, un volume qui se dresse autant qu'il s'affaisse. Entre empirisme géométrique et hybridation, Cascio propose une version *low-fi*, presque archaïque, des formes architecturales complexes générées par ordinateur – si chères aux architectes en quête de prouesses techniques ou de variété formelle infinie.

Complex Interiors participe de la riche porosité des rapports entre art et architecture, évoquant en filigrane certains bâtiments ou pavillons temporaires qui se dressent dans l'espace public comme de véritables sculptures monumentales. En outre, dans les expositions d'architecture, les maquettes ou prototypes des formes architecturales 3D ont de plus en plus tendance à être présentées comme de purs objets plastiques, plagiant les codes esthétiques de la sculpture minimale sérielle (mais livrée dans une version digitale et postindustrielle). Et dans la boucle de ces échanges réciproques, *Form-Structure 1* pourrait être une maquette de bâtiment colossal.

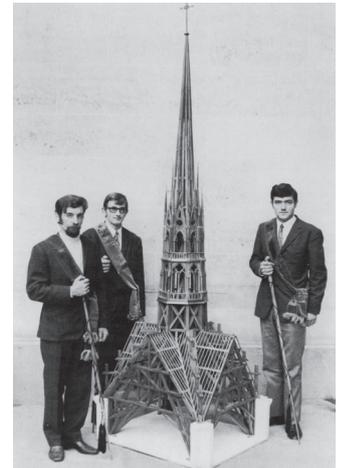
Cascio chemine par rapprochement formel, ce sont des choix esthétiques et pas tant méthodologiques (au sens de démarche historique ou scientifique) qui déterminent son corpus de références. Ces concepts, représentations du monde (abstraites ou symboliques) et utopies sont articulés librement puis fondus dans l'érection d'une nouvelle forme. L'artiste, comme l'architecte contemporain lorsqu'il est par exemple amené à donner une conférence, collecte des images empruntées à divers domaines (actualités, mass media, œuvres d'art, paysage urbain, bâtiments antiques ou historiques, plans, maquettes, etc.) et passe suivant sa propre logique de l'une à l'autre aussi pour nourrir, documenter qu'expliquer sa pratique.⁸



Le Corbusier, Iannis Xénakis, Edgard Varèse, *Poème électronique*, 1958, Pavillon Philips, Exposition universelle, Bruxelles



Sol LeWitt, *Complex Forms*, 1988, bois contreplaqué et peinture, vue d'exposition



Compagnons du devoir, *Maquette (de Notre-Dame-de-Paris)*, 1971



World Muslim Day Parade, New York City, 1991



Jane Gay, *Campement de Nimiipuu, nord-ouest des États-Unis ca. 1889-1892*

8 Un extrait de ce texte a été publié dans *Art & architecture : collection du FRAC Centre*, Orléans, Éditions FRAC Centre.



Davide Cascio, *Complex Interiors (Form-structure 1)*, 2010, Bois, métal, textile, néon et peinture sur photo, 200 × 100 × 100 cm et dimensions variables, Galerie Xippas, Paris/collection FRAC Centre, Orléans



Davide Cascio, *Black Painting*, 2010, peinture noire sur image trouvée, 48 × 61 cm, collection FRAC Centre, Orléans





«(...)This specially segregated space is a kind of non-space, ultra-space, or ideal space where the surrounding matrix of space-time is symbolically annulled.»
Cf. Brian O'Doherty, *Inside de Withe Cube, the Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, 1976, p. 8.

Entering into the White Cube.

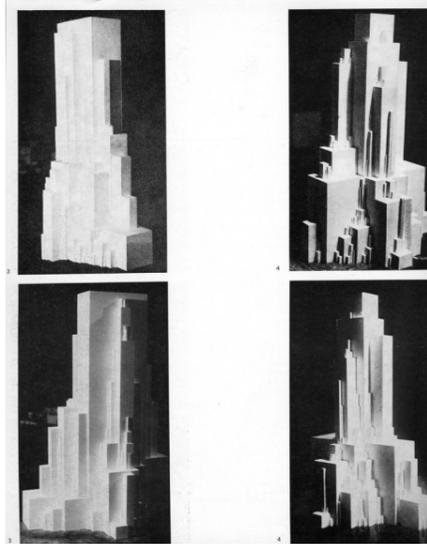
Inside the White Cube, le monde sans objet

«En envisageant le vide, on se confronte immédiatement au rien, à l'absence, à la vacuité, à l'invisibilité et à l'ineffable, à la destruction et à la réjection, à la négation et enfin le vide comme contraire de la vie, comme absence de tout.» Mathieu Copeland, «Qualifier le vide», in collectif, *Vides. Une rétrospective*, Zurich/Paris, GRP Ringier/Éditions du Centre Pompidou, Paris, p. 167.

«Le vide ne peut être envisagé d'un seul point de vue.» Il y a du vide tout autour, au-delà, à l'intérieur et à l'extérieur de l'œuvre¹.

«Il s'immisce dans tous les champs du possible et permet précisément l'avènement de ce(s) possible(s).»

Il s'agit de travailler (construire) avec l'absence comme matière, comme composant, élément (invisible). L'absence est le liant (la matière qui lie) dans notre construction acéphale, elle est constituée d'un vide actif (qui active), qui permet le processus de construction, (comme s'il s'agissait d'un processus de fermentation, de respiration cellulaire²). Il s'agit d'un vide qui est toujours présent.



Kasimir Malevitch
Architectone
Gota 2-a
1923-1927
Plâtre
57 x 26 x 36 cm
Troels Andersen,
Malevich,
Stedelijk Museum
Amsterdam, 1970, p. 140

Ces réflexions nous amènent à une typologie de construction, à des œuvres qui tendent à réduire leur masse (leur pesanteur-volume) ou, potentiellement, à ne pas en avoir du tout. Leur «volume» est plutôt composé d'assemblages des plans (collages des surfaces) qui n'ont pas vocation à se renfermer dans une unité (masse), ou à constituer du plein. Ces surfaces tendent plutôt à s'associer, se rassembler (collage, palimpseste) pour former des «structures» ouvertes et polydimensionnelles³.

¹«[L]e vide au-delà de l'image. Au-delà et derrière. Il ne cesse jamais d'être un arrière-plan et un support. [...] le rien de Malevitch est un rien de plénitude, pas de vide. Cela correspond tout à fait à l'idée platonicienne du Parménide selon laquelle "l'un est toutes choses et le rien aussi, à la fois par rapport à lui-même et à d'autres choses".»
Branislav Jokovljevic, «Ne reposer sur rien : l'art total de Malevitch», in collectif, *Vides. Une rétrospective*, op. cit., p. 187-188.

²La respiration cellulaire est l'ensemble des processus du métabolisme cellulaire. Ici comme s'il s'agissait d'un processus métabolique, qui converti de l'énergie, produit des déchets, de la chaleur etc. De ce point de vue, la respiration s'apparente chimiquement à une combustion des nutriments.

³«L'architectone n'est pas un objet tridimensionnel qui se ferme sur lui-même, qui dissimule un intérieur, et se rassemble autour d'un centre de gravité, mais il s'ouvre plutôt par le biais de ses bords : Elle est tout en bords, permettant à l'espace d'être en déroulement continu.»

Branislav Jokovljevic, «Ne reposer sur rien : l'art total de Malevitch», art. cit., p. 190

«Quelle que soit la limite à laquelle on arrive, cette limite reste fermée; mais on peut supposer que le carré blanc sera à la fois le commencement et la fin, l'exorde et la conclusion, l'ouverture et la fermeture, cela veut dire que les zones du mouvement blanc auront des cubes blancs à leurs deux extrémités. Le carré blanc a pu signifier les symboles des six perfections, qui sortent d'un côté du cube formant le carré, qui se pulvérisent en chemin en créant le sans-objet et rentrent dans le cube, c'est-à-dire dans une paroi du carré du cube.»
Kasimir Malevitch, *Le Suprématisme. Le monde sans-objet ou le repos éternel*, trad. Gérard Conio, Infolio, Gollion-CH, 2011, p. 285.

«Le monde extérieur ne doit pas y pénétrer - aussi les fenêtres en sont-elles généralement condamnées; les murs sont peints en blanc; le plafond se fait source de lumière. [...] Cet espace sans ombre, blanc, propre, artificiel, est dédié à la technologie de l'esthétique. [...] L'art y vit dans l'espèce d'éternité de l'exposition.»
Brian O'Doherty, *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP Ringer, 2013, p. 36-37.

«Dispositif scénique de la galerie : afin de spécialiser l'ambiance de cette galerie, sa sensibilité picturale à l'état de matière première, en climat pictural particulier individuel, autonome et stabilisé : je dois, d'une part, pour la nettoyer des imprégnations des expositions précédentes et nombreuses, la blanchir. En peignant les murs en blanc, je désire par cet acte, non seulement purifier les lieux, mais encore et surtout en faire, par cette action et ce geste, momentanément mon espace de travail et de création, en un mot, mon atelier. [...] La vitre de la vitrine et de la porte d'entrée sur rue, condamnée, sera peinte en blanc comme l'ensemble. Tout sera blanc pour recevoir le climat pictural de la sensibilité du bleu immatérialisé. [...] Ainsi, le Bleu tangible et visible sera dehors, à l'extérieur, dans la rue, et, à l'intérieur, ce sera l'immatérialisation du Bleu.»
Yves Klein, «Préparation et présentation de l'exposition du 28 avril 1958 chez Iris Clert, 3, rue des Beaux-Arts, à Paris», *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2003, p. 84.



Yves Klein
Le Monochrome, 1961
Leo Castelli Gallery, New York

Dans le carré de la toile, il y a un carré.

Le *Carré blanc*⁴ de Malevitch est une toile blanche et carrée (79,4 x 79,4 cm) qui contient un carré blanc. La position de ce carré dans l'espace de la toile est difficile à définir, elle est dynamique ou suprématisiste. Le carré a de multiples positions potentielles (génère de multiples positions car il est en mouvement continu).

⁴Kasimir Malevitch,
Composition
suprématisiste :
carré blanc sur
fond blanc, huile
sur toile, 79,4 x
79,4 cm, 1918.

Le premier monochrome de l'histoire de la peinture (un univers infini et blanc).

Malevitch parle du carré comme le résultat du cube, et du cube comme le lieu de l'absence d'objet, on a l'impression de flotter (on flotte) dans un espace (cubique) blanc immatériel, et on touche ses bords, ses périphéries (ses limites), on touche les carrés, carrés qui sont à la fois des faces (planes) d'autres cubes, et ainsi à l'infini.

La forme suprématisiste flotte (fluctue) dans le vide (blanc) de l'absence de formes. Le sujet d'une œuvre suprématisiste est la capture d'un moment de l'évolution des formes dans les dimensions.

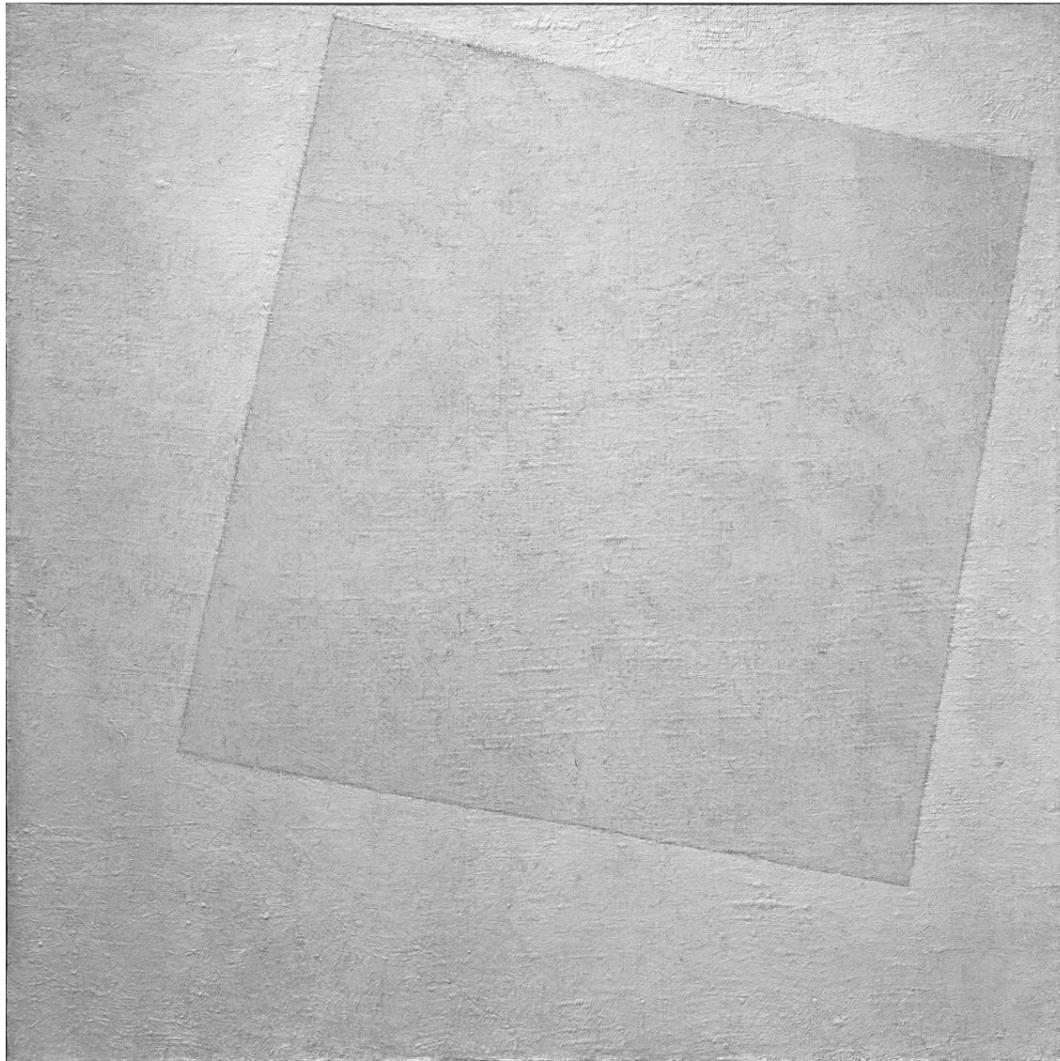
L'espace blanc de Malevitch est le vide (absolu), dans lequel les formes fluctuent en quatre dimensions, ces formes sont en mouvement perpétuel, en bougeant, elles forment des variations infinies (certaines de ces variations sont cristallisées dans les tableaux suprématisiste de Malevitch) et un palimpseste de ces variations est caché dans le *carré noir*.

La première fois que l'on peint le vide.

Des surfaces planes pour dessiner un espace métaphysique (au-delà des trois dimensions) ou la *quatrième dimension*⁵ (dimension, la quatrième a perdu son caractère réaliste (ses liens au réel dans le sens de matière physique)).

⁵Cette forme
d'espace est
constituée de
plusieurs couches
de dimensions, au
travers desquelles
les formes évoluent.

Dans l'œuvre de Malevitch, la quatrième dimension fusionne le temps et l'espace : ces deux éléments permettent aux formes d'évoluer librement. Les formes sont fixes dans les trois premières dimensions, mais elles se trouvent activées (en mouvement) au travers de la quatrième dimension. Malevitch représente, dans ses œuvres, un univers infini en blanc dans lequel flottent, montent ou chutent des formes géométriques.



La puissance terrible du carré noir, la mort et l'embryon de tous les possibles (15 mai 1935, Saint-Petersbourg).

Malevitch, *Carré noir sur fond blanc*, 1915.
«On a déterminé de façon certaine qu'il s'agissait d'un "palimpseste"⁶», un effacement successif des «formes» qui ont précédé le carré et le noir avec son contour blanc. On peut voir aussi un carré (cube plat et noir) qui flotte dans le vide (contour blanc). Le palimpseste est un espace vide profond et vaste qui contient toutes les formes du possible – les formes possibles sont infinies.

On est dans une «région antérieure», la région de l'illimité, de l'immatériel, «Dès que nous tournons les instruments de notre intelligence vers les objets du monde matériel, ils éclatent; le plus haut de l'intelligence, le plus profond, le plus vaste, le plus loin, c'est l'éclatement.» Malevitch nous invite à aller très loin, au plus loin, dans un espace éclaté. L'œuvre est conçue comme un éclatement⁷.

Percer la réalité.
Le noir (forme informe, matière obscure dématérialisée, couleur, pas-couleur) résultat (résulté) du palimpseste de toutes variations possibles des formes qui flottent, montent ou chutent.

Revenant au cubisme⁸ ou au cubo-futurisme comme origine de cette vision du «vide» de Malevitch : avec le futurisme et le cubisme, l'artiste cesse de ne disposer que du visible⁹, le visible cesse d'être le sujet.

⁶«La nature spécifique des craquelures, des textures de la couche de peinture, et le relief complexe résultent de la présence de deux ou plusieurs couches superposées. Ceci suggère fortement que sous le "carré" se trouve une composition entièrement achevée, recouverte de vernis ou de pigment blanc mélangé avec du vernis comme médium. Cela est apparent à cause de la forte texture de surface de la couche inférieure desséchée qui couvre la totalité de la toile, la coloration de la surface entière de la toile, et le vernis brillant dans les zones de craquelure. Quand on examine la toile sous un rayon oblique de lumière, les zones de surface mate dans la partie noire correspondent exactement aux formes géométriques - à un triangle et un quadrangle - et, plus loin, à des lignes se croisant. Et, chose surprenante, les bords de la craquelure la plus épaisse correspondent aussi aux contours de ces figures. La hauteur du relief de la couleur, dans ces surfaces, diffère de la hauteur du relief dans toutes les autres surfaces de la toile. L'existence de différentes couleurs dans la craquelure - principalement du rouge, du jaune,

du bleu foncé, du vert, du violet, tout comme du bleu clair et du rose - indique que ces couleurs, tout comme les couleurs éclaircies avec du blanc, étaient utilisées comme couleurs dans la composition sous-jacente. Les données obtenues par les analyses visuelles de la surface de la peinture du Carré noir confortent l'image obtenue aux rayons x. Les plans géométriques sont très clairement délimités par l'apport d'une délicate ligne de contour noire. Les éléments compositionnels individuels ont apparemment été mis en place au pinceau avec une couleur foncée sur la couche peinte sur la couche inférieure, puis, repeints par-dessus en couleurs variées. Cette évidence suggère qu'une composition suprématisante, ou même, dans la terminologie de l'artiste, une composition de "suprématisme dynamique" existait sur la couche sous-jacente au carré noir. Cette conclusion coïncide avec la chronologie de l'Œuvre créative de Malevitch, tout comme avec ses séries d'observations stylistiques et ses affirmations théoriques. » Milda Viktorina et Alla Lukanowa, *A Study of Technique: Ten Paintings by Malevich in the Tretyakov Gallery, in Kazimir Malevich. 1878-1935, Los Angeles, Armand Hammer.*

⁷«Veut-on la fixer, en saisissant les limites, elle s'évanouit pour resurgir à nouveau

Dans l'espace du carré noir qui est un palimpseste des vides¹⁰, nous avons affaire à l'espace lui-même.

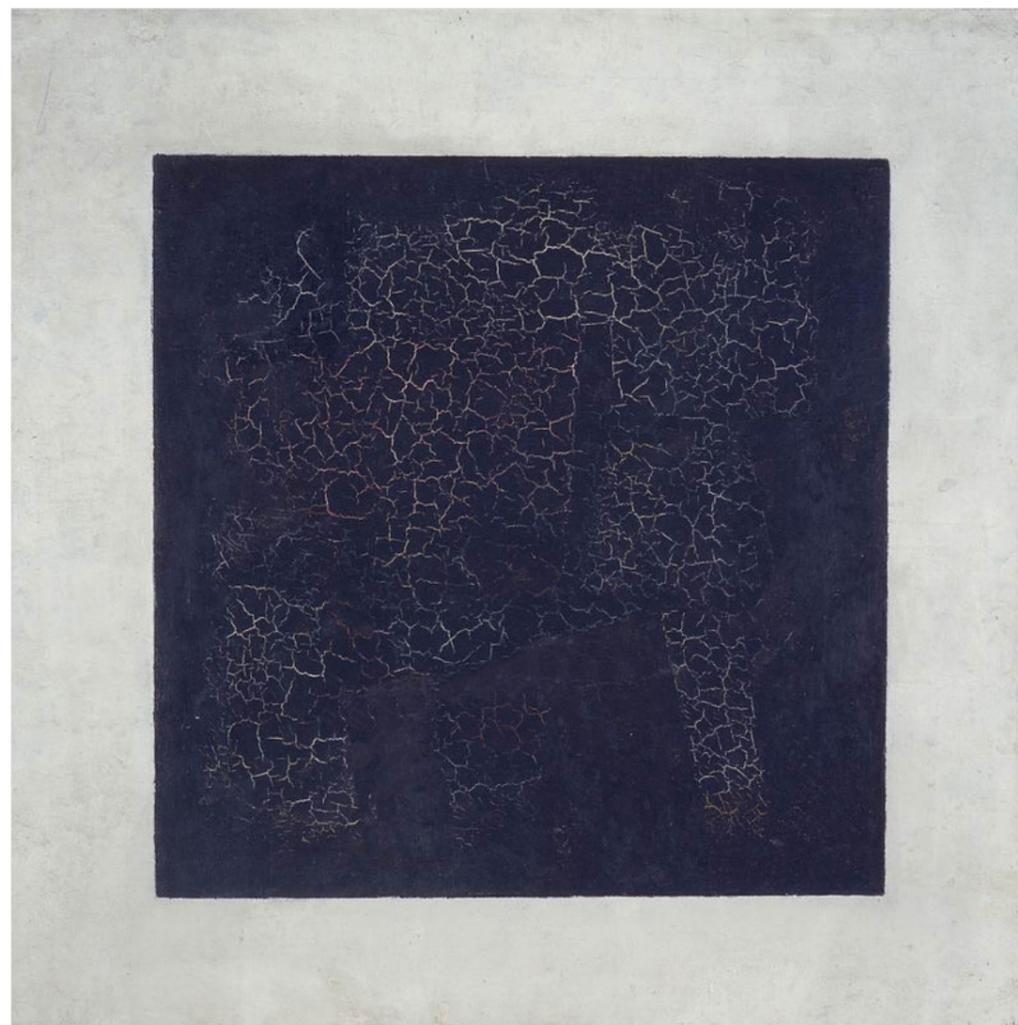
«Car enfin qu'appelons-nous espace [...] sinon cette étendue réelle où nous allons et venons (et où nous restons immobiles), où nous regardons ce qui nous entoure (et restons aussi bien sans regarder quoi que ce soit), ou nous pouvons tourner de tous côtés les yeux et même les fermer (et tous les objets se voient aussitôt transformés ou même disparaissent). [...] Ce serait peu : un espace profond où nous intervenons à tout moment, et dont le trait principal est peut-être précisément que nous soyons libres d'y intervenir.» Jean Paulhan, *La Peinture cubiste*, op. cit., p. 111-112.

à l'instant où le regard embrasse le tableau entier, pour encore disparaître, réapparaître, sans cesse engloutie et présente dans le blanc qui est la limite des couleurs ouverte sur l'illimité.» Cf. Dora Vallier, *L'art abstrait, Pluriel, Paris, 2012, p. 121.*

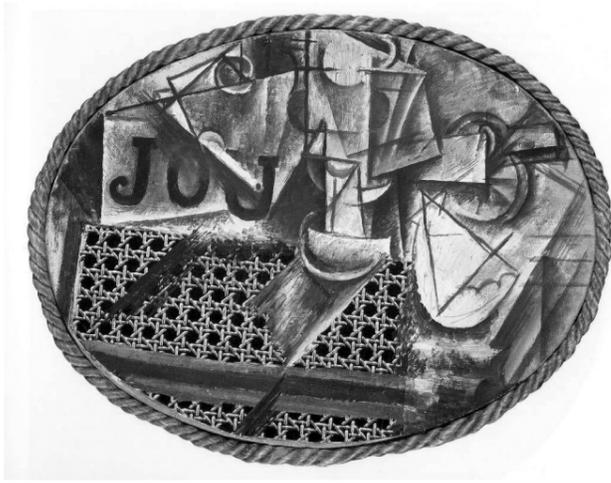
⁸Pablo Picasso, avec *Nature morte à la chaise cannée (1912)*, introduit le collage dans la peinture. «Le spectateur se trouve pris au piège dans les filets indécis qui dorénavant, et pour un temps, déterminent la sensibilité moderniste. L'espace impur dans lequel il se tient a complètement changé. L'esthétique du discontinu se manifeste dans cet espace et ce temps altérés. Dans tous les arts, l'autonomie des parties, la révolte des objets, les poches de vide, deviennent des forces productives.» Brian O'Doherty, *Withe cube*, op. cit., p. 64.

⁹«Lessing fait, à propos des arts plastiques - c'est lui d'ailleurs qui invente le mot - une remarque bizarre : c'est que le poète - mettons Homère ou Shakespeare - dispose en toute liberté du visible et de l'invisible, au lieu qu'il n'est donné à l'artiste de disposer que du visible. » Jean Paulhan, *La Peinture cubiste, Paris, Denoël/Gonthier, 1970, p. 109.*

¹⁰Robert Fludd, « *De tenebris* », *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia, tractatus I, livre I, chap. V : Oppenheim, 1617, gravure.*



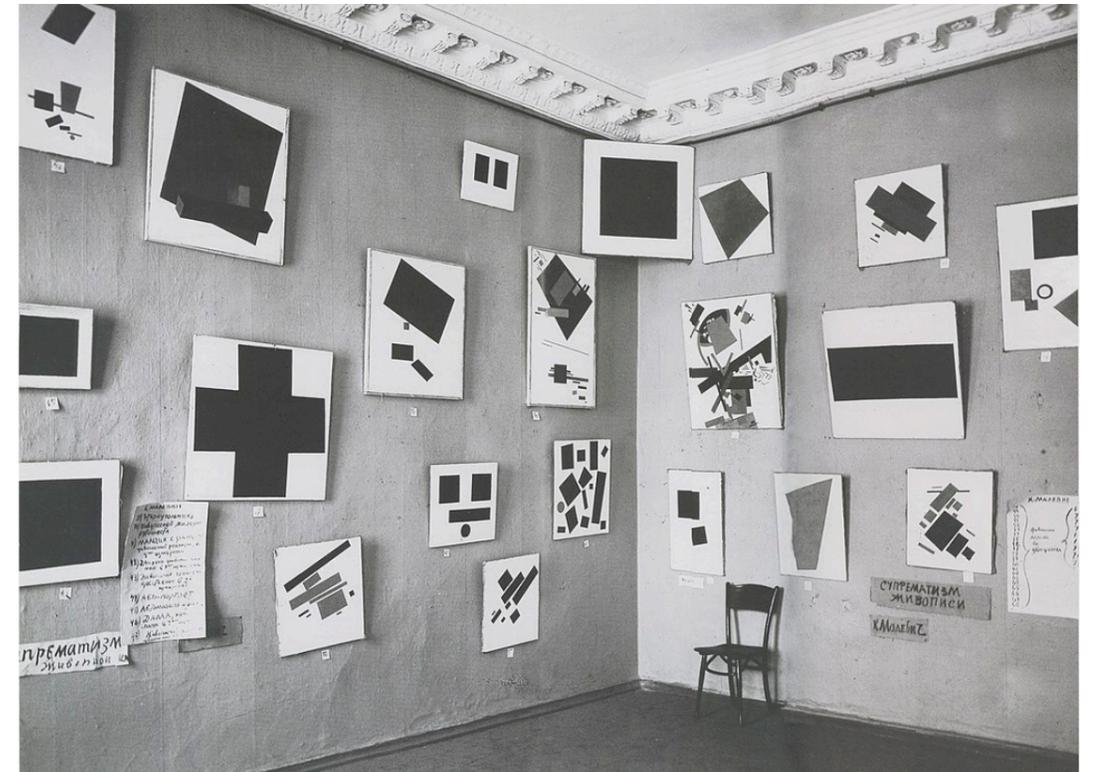
Kasimir Malevitch
Carré noir sur fond blanc
1915, Huile sur toile
79,5 x 79,5 cm
Galerie Tretyakov, Moscou



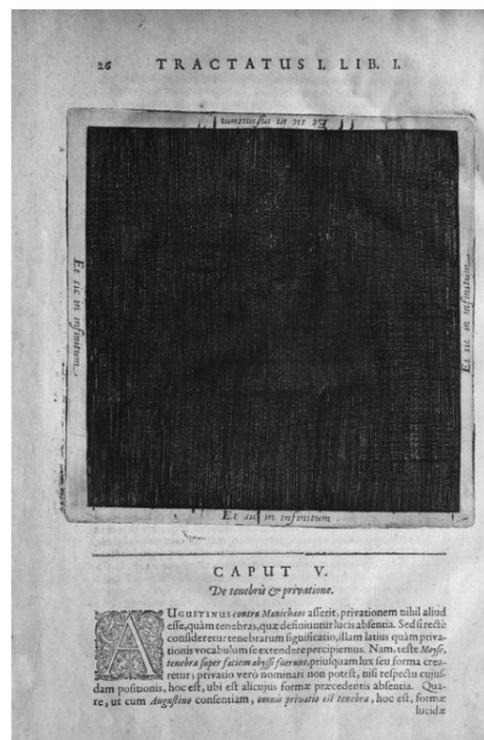
Pablo Picasso
Nature morte à la chaise cannée
 Peinture à l'huile et toile cirée sur
 toile et corde, 27 x 35 cm
 1912, Musée Picasso, Paris



Kasimir Malevich
*Painterly Realism
 of a Football Player -
 Color Masses in
 the 4th Dimension,*
 1915, Huile sur toile
 71 x 44,5 cm



«Of the thirty-nine paintings Kazimir Malevich exhibited at the 0.10 Last Futurist Exhibition in december 1915, five works bore subtitles referring to the fourth dimensions: Painterly Realism of a Football Player - Color Masses in the Fourth Dimension; Painterly Realism, Boy with Knapsack - Color Masses in the Fourth Dimension; Automobile and Lady - Color Masses in the Fourth Dimension; and Lady - Color Masses in the Fourth Dimension. All of the canvases shown by Malevitch at this exhibition were totally abstract, the most famous of these the black Square, which carried no subtitle.»
 Cf. Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and the Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, Princeton, 1983, pp. 238-239



Le carré noir devient l'image symbolique, l'icône, qui accompagne les funérailles de Malevitch, après sa «traditionnelle» position d'icône domestique¹¹, dans le coin haut de la salle d'exposition suprématisiste (voir *Exposition 0.10*, galerie Dobychna, Saint-Petersbourg, 1915); le carré noir surplombe Malevitch dans son lit de mort. Il surplombe la chambre avec son regard protecteur et maléfique et devient le centre d'une véritable iconostase¹² (composée d'une sélection de tableaux qui retracent le parcours pictural de Malevitch). Le *tableau noir* suivra Malevitch tout au long des funérailles, jusqu'à son tombeau¹³.

Dans sa chambre funéraire :

On est de l'autre côté de l'iconostase (dans (l')un autre univers), à l'intérieur du sanctuaire, dans la région de la quatrième dimension, la région du blanc (du trou banc¹⁴), englouties par le *mælström* cosmique¹⁵.

Nikolai Suetin, élève de Malevitch, fait réaliser le cercueil (et tous les détails de ce moment) dans la plus pure tradition suprématisiste (voir : «Dynamic Suprématisiste Architecton, 1926-1929» in Troels Andersen, *Malevich*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1970). Sur le couvercle blanc du cercueil, on peut voir deux formes noires, un cercle et un carré placé à l'opposé. «Un carré noir¹⁶, embryon de toutes les possibilités, qui présente, lorsqu'il se déploie, une puissance terrible. Il est à l'origine du cube et de la sphère, et quand il est dissocié, il véhicule une admirable culture dans la peinture.» Kasimir Malevitch, *Le Suprématisisme. Le monde sans-objet ou le repos éternel*, op. cit., p. 286.

¹¹L'icône est posée dans un angle, *krasnié ugol* («beau coin» ou le «bel angle»), de la pièce d'où elle peut être vue de quiconque et du visiteur passant la porte d'entrée.

¹³L'icône dans la maison traditionnelle russe descend de son coin pour être posée à côté d'un malade ou d'une jeune accouchée et de son enfant. Elle accompagne au dehors la procession de mariage ou d'enterrement.

¹⁵Malevitch connaissait les théories de l'astrophysicien Karl Siegmund Schwarzschild (1873-1916) qui, en 1907, définit, le premier, ce que l'on appelle aujourd'hui les «trous noirs.» Il est aussi au courant des écrits de Charles Howard Hinton, *The Fourth Dimension* (1904) et des écrits d'Ouspensky autour de la quatrième dimension (*Tertium Organum*, 1916).

¹²Iconostase : Dans les églises orthodoxes, Cloison décorée d'images, d'icônes, qui sépare la nef du sanctuaire. On assiste à la mort de Malévitch et on est de son côté comme si l'iconostase séparé le monde de vivant du royaume de la mort.

¹⁴Voir : Jean-Pierre Luminet, *Les Trous noirs*, Paris, Belfond, 1992, p. 218.

¹⁶Malevitch a peint, comme s'il s'agissait de répéter le signe d'un système, plusieurs Carré noir. Outre le *Quadrangle ou Carré noir de 1915* (79,5 x 79,5 cm, galerie Tretiakov) ; *Carré noir, 1929* (80 x 80 cm, galerie Tretiakov) ; *Carré noir [1920-1924]* (106 x 106 cm, Musée russe de Saint-Petersbourg) ; *Carré noir [1923-1930]* (36,7 x 36,7 x 9,2 cm, musée national d'Art moderne).

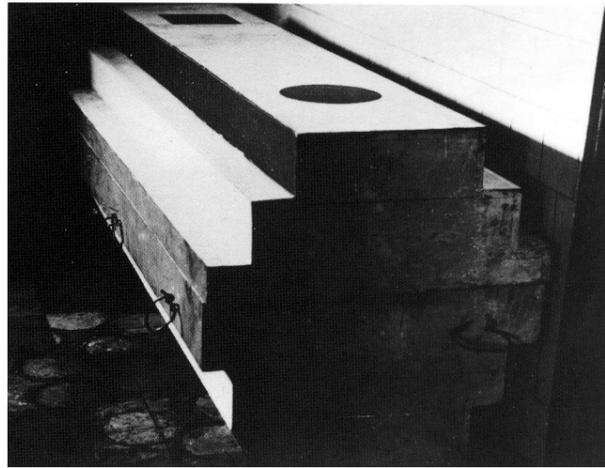


Le peintre Nikolai Suetin, élève de Malevitch, organise les funérailles suprématisistes. Le cercueil de Malevitch est construit dans le style des architectones.

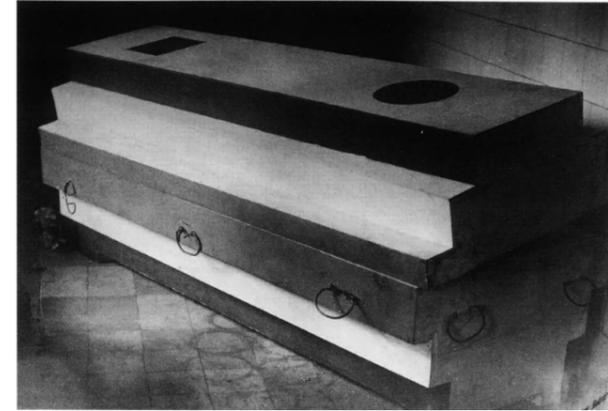
«C'est en s'écartant de l'objet, en faisant les premiers pas dans la voie de l'abstraction qu'on a été amené, quant au dessin et la peinture, à exclure la troisième dimension. [...] Le désir d'échapper à l'élément matériel et à la limitation qui en dérive, les exigences de la composition devaient conduire à renoncer à l'emploi d'une seule surface. On a essayé de peindre un tableau sur une surface idéale qui devait apparaître en avant de la toile elle-même.» Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Paris, Denoël, 1969, p. 143-144.



Rogi André
Kandinsky sur son lit de mort, 1944
Épreuve gélatino-argentique
40 x 30,2 cm



Cercueil *Arkhitekton*
de Nikolai Suetin pour Malevitch, 1935



214 *La lumière assassinée*

Figure 39 : Plongement d'une étoile sphérique non effondrée. La surface de plongement montre la courbure de l'espace autour de l'étoile. Tout point situé hors de la surface de plongement n'a aucune signification physique. Chaque cercle tracé sur la surface représente l'ensemble des points situés à distance constante du centre de l'étoile, tandis que les courbes perpendiculaires passent toutes par le fond du creux, qui est le centre de l'étoile. Loin de l'étoile, le champ gravitationnel est faible et la surface de plongement perd sa courbure. Ce n'est toutefois pas un plan horizontal comme le laisse supposer la figure, mais un parabolotoïde. Près de l'étoile, la courbure est plus accentuée. La zone grise indique la région effectivement occupée par l'étoile.

les tranches équatoriales instantanées ont toutes la même allure, représentée par la surface courbée de la *figure 39*.

La forme de cette surface évoque effectivement celle d'un tissu élastique localement déformé par le poids d'une bille. Elle se subdivise en deux régions. La zone s'étendant à l'infini représente l'espace-temps extérieur à l'étoile. C'est un *morceau de la géométrie de Schwarzschild*. Quant à la zone occupée par l'étoile, sa forme exacte dépend de la structure interne de l'étoile mais reste de toute façon voisine de celle d'une portion de sphère. Puisque l'étoile n'est pas effondrée, le rayon critique de Schwarzschild $r = 2M$ se trouve à l'intérieur de l'étoile et il n'y a aucune singularité centrale : le creux a une courbure parfaitement régulière.

Ce type de visualisation, à la fois pédagogique et rigoureux, a déjà été utilisé dans la *figure 16* pour représenter la courbure des rayons lumineux au voisinage du Soleil.

215 *Jeux de cartes*

Figure 40 : Plongement de l'espace-temps de Schwarzschild. La gorge de Schwarzschild connecte « notre » univers (feuille supérieur) à un « autre » univers (feuille inférieur). Pour les commentaires sur le trou noir et le trou blanc, voir le texte page 218.

Le trou de ver

Les formes sédentaires construisent des tubes transitionnels ou définitifs. L'Arénicole habite une simple galerie en U.

ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS, « Annélides »

Appliquons le jeu du plongement à la géométrie d'espace-temps engendrée par un trou noir sphérique. Comme le montre la *figure 40*, la surface de plongement réserve une surprise : elle est constituée d'une gorge reliant deux feuillets distincts et symétriques de l'espace-temps ayant la forme d'un parabolotoïde³. Comment interpréter cette forme inattendue ? Contrairement au cas de l'étoile ordinaire, seul l'espace-temps extérieur à la surface du trou noir peut être représenté.

3. Surface engendrée par une parabole tournant autour de son axe de symétrie.

218 *La lumière assassinée*

faitement le Principe d'Équivalence, en rendant l'illusion newtonienne d'un univers plat dans lequel les particules sont déviées de la ligne droite par des « forces » de gravitation, au lieu d'épouser librement les contours d'une géométrie courbe sous-jacente.

Retournons maintenant à la surface de plongement dans sa totalité (*figure 40*). La gorge de Schwarzschild⁴ relie le feuillet supérieur à un deuxième feuillet parfaitement symétrique et asymptotiquement plat, que l'on a tout loisir d'interpréter comme un « univers parallèle ». Une géodésique rentrant dans la gorge par le feuillet supérieur semble avoir la faculté de ressortir par le feuillet inférieur. Autrement dit, la gorge de Schwarzschild agirait pour l'univers du haut comme un *trou noir* aspirant la matière, mais pour l'univers du bas elle agirait comme un « anti-trou noir » expulsant la matière. Il n'a pas fallu beaucoup d'imagination pour appeler l'anti-trou noir un trou blanc, ou plus judicieusement une fontaine blanche (en inversant à la fois le substantif et l'adjectif) !

Le jeu du plongement devient encore plus déroutant si l'on se souvient que la théorie de la Relativité Générale ne détermine que la courbure locale de l'espace-temps et ne dit rien sur sa forme globale. En particulier, elle tolère l'interprétation des deux feuillets asymptotiquement plats en termes de deux régions différentes du même univers. Mathématiquement, cela revient à couper à grande distance de la gorge chacun des deux feuillets et à les raccorder ensemble pour former une seule surface. Le résultat de l'opération, montré sur la *figure 43*, représente toujours une tranche équatoriale instantanée de la géométrie de Schwarzschild.

Quelque chose gêne encore. Dans l'univers réel, les distances entre étoiles, galaxies ou éventuels trous noirs sont si grandes que l'espace-temps est presque partout localement plat, hormis au voisinage immédiat des masses. Par conséquent, le « U » formé par la jonction lointaine des deux feuillets ne devrait pas être courbé. Qu'à cela ne tienne : il est mathématiquement équivalent de représenter l'espace-temps sous sa forme dépliée de la *figure 44*. On a désormais, dans

4. Appelée aussi « pont d'Einstein-Rosen ».

Figure 43 : Identification des feuillets. Les deux feuillets de la gorge de Schwarzschild peuvent s'interpréter comme deux régions différentes d'un seul univers. Pour cela, il faut connecter les deux feuillets à grande distance de la gorge. La figure « triche » en aplatissant les feuillets, dont la

Figure 44 : Un trou de ver dans l'espace-temps. C'est la version dépliée de la figure précédente. L'horizon du trou noir et l'horizon du trou blanc se sont séparés, le tube qui les relie est le trou de ver.

Jean-Pierre Luminet
Les Trous noirs
Paris, Belfond, 1992



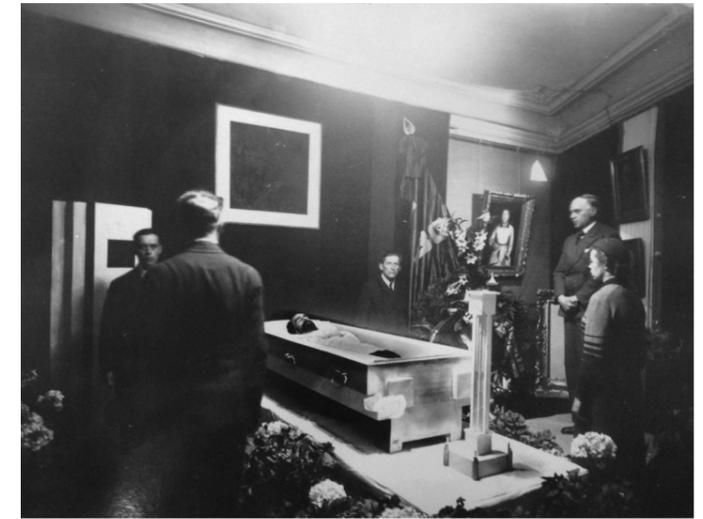
Malevitch sur son lit de mort, dans son appartement de Leningrad, le 15 mai 1935



Funérailles suprématises de Malevitch, Leningrad, mai 1935



Le peintre Nikolai Suetin, élève de Malevitch, organise les funérailles suprématises. Le cercueil de Malevitch est construit dans le style des architectones.



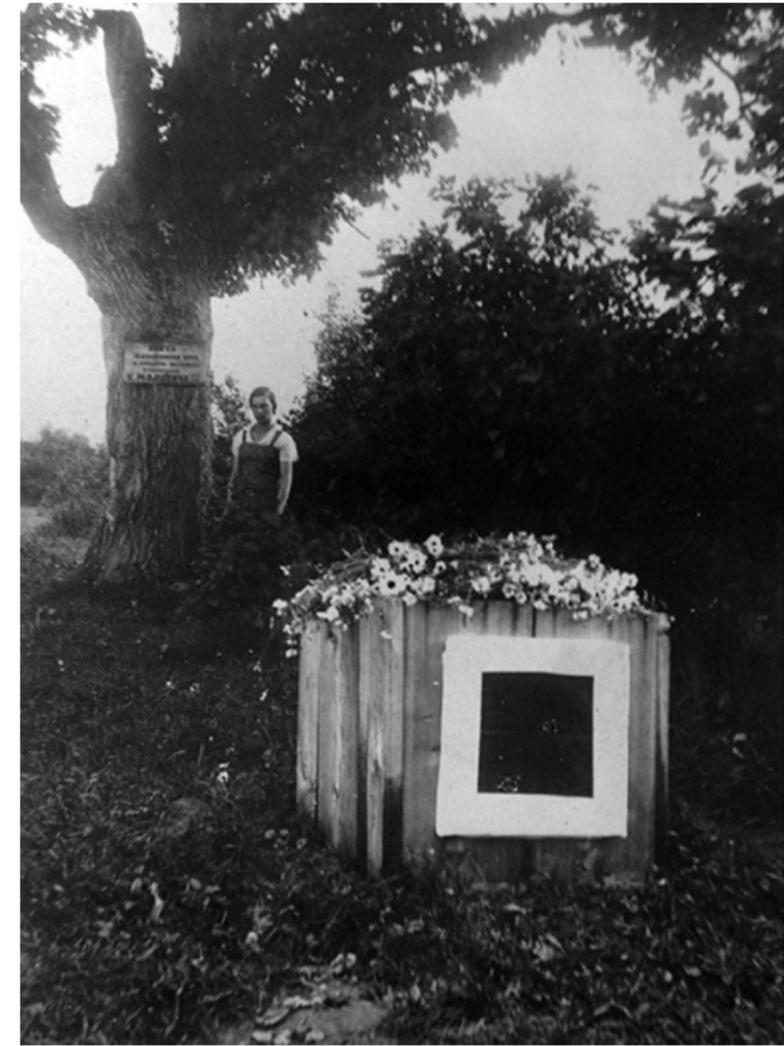
Mai 1935, funérailles suprématises de Malevitch, (Moscou?)



Avenue Nevskiy, Moscou, mai 1935 : le cortège funèbre avec le cercueil suprématiste se déplace vers la gare de Moscou (le cercueil avec le corps de l'artiste a été transporté par train à Moscou).



« In the large square outside – deputations with wreaths and people willing to pay their last tribute to the deceased artist. A band playing. A truck waiting. According to Malevich's will, the body was to be cremated, taken on a freight railway car marked with the "black square" to Moscow, and then to Nemchinovka, a village where the Rafalovich family, the parents of Malevich's second wife, Zofia, lived. » N.I. Kostrov



Natalia Manchenko sur la tombe de son mari, Nemchinovka, le 21 mai, 1935. Après la crémation, une urne contenant les cendres de Malevitch a été livrée à Nemchinovka et, selon ses dernières volontés, enterrée sous un chêne dans le champ près de sa dacha. Au-dessus du lieu de sépulture, un monument conçu par Nikolay Suetin a été érigé : un cube blanc avec le carré noir.

Le vide Klein

Le vide, pour Yves Klein, est l'immatériel, absence de matière qui se ressoude dans l'absence de l'œuvre, dans une œuvre qui est rayonnement invisible et intangible

«Cet état pictural, invisible dans l'espace de la galerie, doit être en tout point ce que l'on a donné de mieux jusqu'à présent comme définition à la peinture en général, c'est-à-dire, rayonnement. Invisible et intangible, cette immatériation du tableau doit agir, si l'opération de création réussit, sur les véhicules ou corps sensibles des visiteurs de l'exposition avec beaucoup plus d'efficacité que les tableaux visibles, ordinaires et représentatifs habituels, qu'ils soient figuratifs ou non figuratifs ou même monochromes.» Yves Klein, «Conférence à la Sorbonne» (1959), *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, op. cit.

Cette œuvre absente est présente au-delà du visible. L'entrée (le passage ritualisé) dans la galerie Iris Clert, en 1958, symbolise la traversée du visible. L'espace vide et blanc de la galerie se situe au-delà du visible.

«L'authentique qualité du tableau, son "être" même, une fois créé, se trouve au-delà du visible, dans la sensibilité picturale à l'état matière première.» Yves Klein, «Le dépassement de la problématique de l'art» (1959), *ibid.*, p. 80.

(Monochrome) L'espace vide et monochrome devient l'œuvre¹⁷.

La galerie est symboliquement repeinte en blanc, le blanc comme la couleur du vide ou l'absence des couleurs en tant que vide. Les expériences de Y. K. (1958-1960) nous rappellent les expériences de Malevitch. Ses déclarations et ses écrits sont étonnamment proche de celles de Malevitch (voir : *Le Suprématisme. Le monde sans-objet ou le Repos éternel*). Tout comme une vision nihiliste de l'art (commune aux deux artistes).

L'exposition de Yves Klein (*La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité*, Paris, Galerie Iris Clert, 28 avril 1958 - 12 mai 1958) préannonce ce qui deviendra l'espace de la galerie moderniste, le «*White Cube*» (voir Brian O'Doherty) et la volonté de montrer les œuvres dans un lieu qui sera un «non-lieu» dans la monade sans fenêtres¹⁸, dans le vide. Une certaine typologie d'œuvre sera littéralement produite par ce contexte (le *White Cube*). La peinture monochrome, la sculpture minimale, le «*site specific*», etc., des objets qui seront abstraits jusqu'à l'immatérialité.

«Je désire, avec cette tentative, créer, établir et présenter au public, un état sensible pictural dans les limites d'une salle d'exposition de peinture ordinaire.

En d'autres termes, créer une ambiance, un climat pictural invisible mais présent, dans l'esprit de ce que Delacroix appelle dans son journal «l'indéfinissable», qu'il considère comme l'essence même de la peinture.» Yves Klein, «Conférence de la Sorbonne, 3 juin 1959», *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, op. cit., p. 131.

¹⁷ Yves Klein, *La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité*, Galerie Iris Clert, 28 avril 1958 - 12 mai 1958, Paris, France.

¹⁸ «Ce serait la chambre obscure des Nouveaux Essais, garnie d'une toile tendue diversifiée par des plis mouvants, vivants. L'essentiel de la monade, c'est qu'elle a un sombre fond : elle en tire tout, et rien ne vient du dehors ni ne va au-dehors. En ce sens, il n'y a pas besoin d'invoquer des situations trop modernes, sauf si elles sont aptes à faire comprendre ce qu'était déjà

l'entreprise baroque. Depuis longtemps il y a des lieux où ce qui est à voir est au-dedans : cellule, sacristie, crypte, église, théâtre, cabinet de lecture ou d'estampes.» Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibnitz et le Baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 38-39.





Cession d'une *Zone de sensibilité
picturale immatérielle*
à M. Blankfort
1962
Performance
Paris

Cession d'une *Zone de sensibilité
picturale immatérielle*
à Dino Buzzati
1962
Performance
Paris

Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité
picturale immatérielle.

Le Monochrome sont cédées contre un certain poids d'or
fin. Il existe sept séries numérotées de zones picturales
immatérielles qui comprennent chacune dix zones aussi
numérotées. Il est délivré pour chaque zone cédée un
reçu qui indique le poids d'or fin, valeur immatérielle
de l'immatériel acquis.

Les zones sont transférables par leurs propriétaires
(voir règle établie sur chaque reçu).

Tout acquéreur éventuel d'une zone de sensibilité
picturale immatérielle doit savoir que le simple fait
qu'il accepte un reçu pour le prix qu'il l'a payée lui
ôte toute l'authentique valeur immatérielle de l'œuvre,
bien qu'il en soit cependant le possesseur.

Pour que la valeur fondamentale immatérielle de la zone
lui appartienne définitivement et fasse corps avec lui,
il doit brûler solennellement son reçu, cela après que
son nom, prénom, adresse et date de l'achat aient été
inscrits sur le talon du carnet à souche des reçus.

Dans le cas où il désire accomplir cet acte
d'intégration à lui-même de l'œuvre, Yves Klein le
Monochrome doit, en présence d'un Directeur de Musée
d'Art, ou d'un marchand d'Art connu, ou d'un Critique
d'Art, plus deux témoins, jeter la moitié du poids de
l'or reçu à la mer, dans une rivière ou dans un endroit
quelconque dans la nature, où cet or ne puisse plus être
récupéré par personne.

Dès ce moment, la zone de sensibilité picturale
immatérielle appartient d'une manière absolue et
intrinsèque à l'acquéreur. Les zones ainsi cédées,
après que l'acquéreur ait brûlé son reçu, ne sont plus
transférables par leurs propriétaires.

P. S. - Il est important de signaler que, au-delà des
rites de cession ci-dessus, existent, dégagées de toute
règle et de toute convention, des cessions-transferts de
vide et d'immatériel dans l'anonymat le plus absolu.»

Yves Klein, «Règles rituelles de la cession des zones
de sensibilité picturale immatérielle» (1959), *Le
Dépassement de la problématique de l'art et autres
écrits*, op. cit.



Yves Klein,
*La Spécialisation de la sensibilité
à l'état de matière première en
sensibilité, entrée de la galerie Iris
Clert, 1958, Paris*



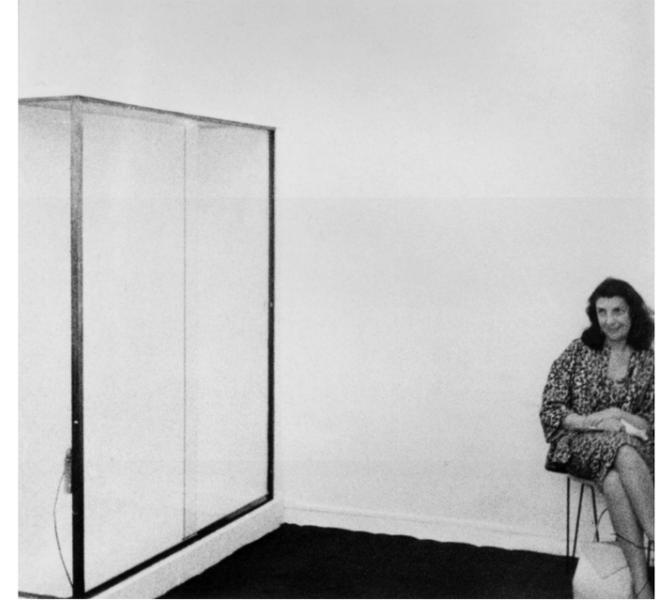
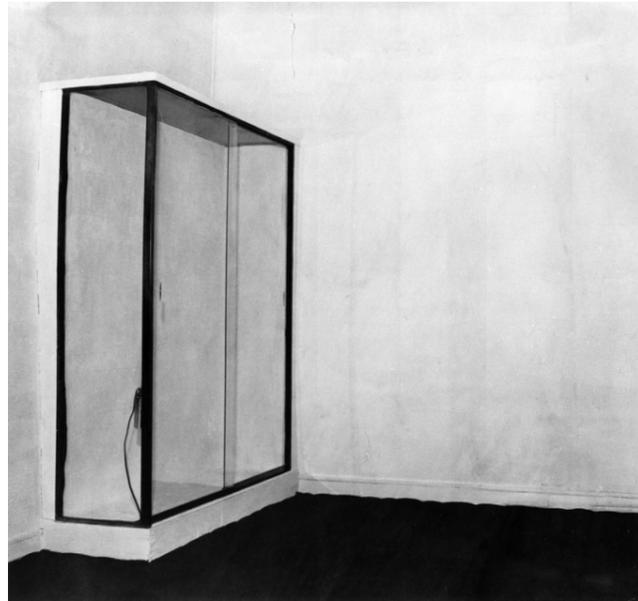
Yves Klein
Monochrome und Feuer
**Salle vide dédiée à la *Sensibilité
picturale immatérielle*, 1961**
160 x 440 x 290 cm
Museum Haus Lange, Krefeld



Rotraut Uecker dans la salle
dédiée à la *Sensibilité picturale
immatérielle* lors du vernissage
de l'exposition



Yves Klein
*La Spécialisation de la sensibilité
à l'état de matière première en
sensibilité; 1958*
Galerie Iris Clert, Paris



Iris Clert dans la salle de
l'exposition, 1958
Galerie Iris Clert, Paris

Yves Klein
dans la salle dédiée à la *Sensibilité
picturale immatérielle*, 1961
Museum Haus Lange Krefeld, Allemagne



MOUNIRA KHEMIR
L'ŒIL DU CŒUR DANS LE PARADIGME ESTHÉTIQUE DE DAVIDE CASCIO

Plus que jamais de nos jours, la prolifération des images nous plonge dans la cosmogonie du plaisir immédiat des yeux, mais risque de nous éloigner des secrets des choses. En contrepoint, les œuvres subtiles de Davide Cascio naissent d'une dialectique de la présence et de l'absence, dans un agencement délié et perspicace. Leur engendrement suit un processus unique et débouche le plus souvent sur une intensité toute particulière.

En effet, la versatilité hante plus que jamais le monde de l'image et de l'apparence. Leur flux se confond de plus en plus avec le monde réel donnant de l'indistinct dans tous les domaines de la vie. Pourtant, l'excès d'images peut tuer le concept, nous rappellent les sages juifs. C'est guidé par l'œil du cœur que notre artiste accueille les coïncidences et sait aller à l'essentiel avec une superbe tranquillité. Loin des stéréotypes en vogue, il se fraye un chemin dans l'invisible et part à la recherche d'expériences fondatrices nouvelles. Il ne travaille pas de manière mono culturelle. Il crée avec ce nœud de relations et l'œil du cœur parcourt en filigrane sa création. L'autre, à ses yeux est un puits de mémoire. Il cherche en lui, le souffle d'un lieu, l'intuition de l'instant même quand l'exercice est long. Dans ces moments cueillis, l'histoire de l'art défaille devant l'instant et l'art : art de la rencontre.

Savez-vous qu'en traduisant les Grecs, les philosophes arabes ont ajouté un chapitre sur l'intention inséparable de toute action ? Mais, c'était il y a quelques siècles...

Quel échec si le savoir ne nous fait pas gagner en douceur et c'est ainsi que Davide Cascio prend, par moments le silence pour seule escorte. Il interroge les formes, mais aussi le vide comme respiration afin de pouvoir mieux approcher le symbolique.

Il part en bon géomètre à la recherche d'autres découpages du temps et de l'espace, du visible et de l'invisible, du bruit de la parole et du silence qui nous restituent le souffle d'un lieu. Vivre d'autres aventures du sensible tel est souvent son projet d'artiste ouvert sur le monde. C'est ainsi qu'animé par cette lumière cairote d'un mois de mai 2001, lors d'un long séjour en Égypte il a eu ce désir soudain, happé par ces lettres d'or sur fond d'indigo, peu soucieux du *viaticum* : il ressentit l'urgence de prendre l'avion et d'aller voir le Coran bleu à Kairouan, ce manuscrit unique.

Dans sa pratique, l'utopie n'est pas un non-lieu : elle est proposition, à la fois, d'un bon et beau lieu qui peut offrir l'occasion d'un partage du sensible.

Indépendamment du rôle que lui assigne une doctrine comme le soufisme, l'œil du cœur jouissait d'une place importante dans tout le monde antique, aussi bien en Orient qu'en Occident : l'œil comme centre de l'âme et le cœur comme *intellectus*.

La connaissance du cœur est celle qui s'adresse aux sens. Elle est de l'ordre d'une saveur aussi. C'est ce mécanisme qui est principalement à l'œuvre dans son travail. Dans la mystique musulmane, il y a quatre jardins dont le jardin du cœur. Corbin distingue l'imagination créatrice de la fantaisie, en disant que la première est une réalisation de l'être dans une Image et une position de l'Image dans l'être.

L'évocation d'une mémoire du sensible ne peut se faire de façon isolée. Imaginer, esquisser, inventer chez l'artiste Davide Cascio se fait en présence d'autres langues, d'autres cultures – parmi lesquelles l'arabe – peut-être avec cette petite prédilection intuitive, comme dans une fouille, un mouvement d'imagination plastique qui remonterait le temps.

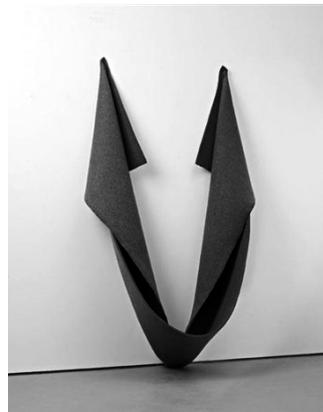
Cela relève d'un comportement relationnel, esthétique, plus profond ; son moteur ne se trouve certainement pas dans les relents d'une esthétique relationnelle en vogue depuis les années 1990 et dont seule la vacuité alimente parfois la posture.

Comme à la recherche d'un temps initiatique qui inclurait d'autres temps, loin de la ruine actuelle du temps. Ainsi il faut beaucoup travailler pour que l'épaisseur du temps paraisse plus transparente pour certains d'entre nous. C'est le privilège d'une véritable création comme celle qui nous est donnée à voir ici. Elle est de l'ordre d'un acte contre le désert du réel et la ruine de notre époque.

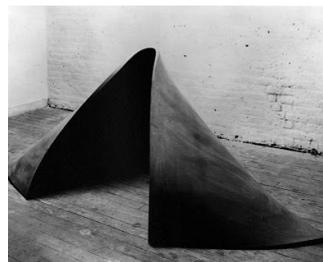
Ici, rien ne finit et rien, vraiment ne commence. L'abstraction mathématique débouche sur la volupté très rare d'un temps sans mémoire et d'un espace sans frontières. Le labyrinthe aspire l'être dans ses sinueux méandres, dans ses courbes mélodieuses pour le mener au contact d'une matière immobile, d'un temps réconcilié, d'une méditation féconde et d'un renoncement à soi qui est l'apprentissage de la sérénité.

Dans cette alchimie de déclinaison dont la langue arabe a le secret, celui qui traverse repart avec un enseignement. Ce poème visuel, ci-contre, est à lui seul un chant sur la traversée. En arabe, la déclinaison des mots à partir de la racine trilitère est comme un chant, un poème ou une déchirure sémantique. Sans craindre la dissonance, elle réunit ici la traversée du désert ou d'un livre dans un même mouvement intérieur, déjouant les frontières invisibles sans craindre l'harmonie des contraires.

C'est par l'effet de cette invention de relation avec d'autres cultures que la forme devient visage. C'est en vivant des rencontres nouvelles que Davide Cascio



Robert Morris, *Felt*, 1974, feutre
260 × 112 × 80 cm



Richard Serra, *To Lift*, 1967, Caoutchouc
vulcanisé, 91,4 × 200 × 152,4 cm

Some part of the motif will always be hidden from us, and there will always be some overlap.

Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*,
Princeton University Press, 1960



Feuillet du Coran bleu, IX^e siècle
27,6 × 35,7 cm, Kairouan, Tunisie

invente des nouvelles formes. Comme si toute forme était un visage qui nous regarde! Allégorie, abstraction et figure géométrique, il cartographie dans une lente élaboration le profil d'une œuvre faite d'autres profils avec un sens de l'esprit. Les images comme les mélodies ont besoin de temps pour exister et faire ce saut dans l'espace et le temps de à . En somme, de traverser à reconnaître.

Ses projets d'utopies urbaines se basent sur l'humain, un humain ordinaire mais réconcilié avec la nature et les autres. Attiré par cette attitude fraternelle, me confiant un jour que l'homme n'est pas fait pour vivre seul et qu'il trouve naturellement une relation fraternelle lors de ses séjours au Caire. Par sa poétique on s'apercevra que la méthode est un art qui ne relève ni de la rêverie ni de l'illusion, mais que c'est une manière de concevoir son rapport à soi-même et à l'autre et de l'exprimer. Toute poétique, nous confie Édouard Glissant, est un réseau.

Alors, le jeune artiste avance dans sa création en humaniste. Il aborde le concept aussi par le contact et non, de manière abstraite en se promenant constamment dans d'autres espaces scripturaux. Loin des relations qui se virtualisent chaque jour un peu plus dans notre ère supertechnologique et cybernétique, il reste encore à explorer l'identité à l'épreuve de l'altérité toujours dans une poétique du déplacement. Ainsi, il se place en poète de la perspective en quête d'imaginaire.

Selon l'esthétique relationnelle, produire une forme c'est inventer des rencontres possibles et créer les conditions d'un échange. La sphère des relations humaines comme lieu de l'œuvre d'art. Celle-ci se base sur l'interaction, nous rappelant que la pratique artistique est toujours rapport à l'autre, en même temps qu'elle constitue un rapport au monde.

Des expériences lointaines qui apprennent à décentrer le regard.

Monde de la surmodernité, de l'accélération du temps, a-t-on appris à nous regarder? Le monde correspond-il à celui dans lequel nous croyons vivre? Il nous faut réapprendre à penser l'espace, par conséquent le temps.

L'artiste va vers une culture qui a longtemps interdit la figuration mais sans omettre de jeter un regard actif. Il plonge dans un désert d'abstraction sans oublier que le désert a le don de la source. Il ne cesse de découvrir ainsi que l'abstraction n'est pas simplement l'absence de figure mais un regard à l'œuvre différent. Ainsi la création de Davide Cascio est aussi importante pour les autres cultures, en dehors des pays de l'Occident. Ses images matérialisées peuvent devenir un vecteur de la relation, surtout pour un monde arabo-islamique qui oscille entre mondialisation et repli identitaire.

Bien plus que du passé arabe de Sambuca-Zabuth, lieu d'origine de la famille Cascio, c'est par les hasards de lecture que Vincenzo Consolo vient éclairer une tension enfouie. Il nous rappelle que tant des rayons lumineux de l'histoire se sont réunis en Sicile et que dans les caves de quelques fastueux palais baroques, pourrait se cacher l'Aleph, le lieu qui contient tous les autres lieux, l'histoire qui contient toutes les autres histoires.⁹

عبر

عابر

عبرها

العابر

الغابر

عبر الكتاب

عبر السفر

عابر الرؤيا

العبرة

العبرة

9 Ce texte a été publié dans *Davide Cascio, Rooms, Roses, Polyhedrons*, Lugano/Zurich, Museo Cantonale d'arte Lugano/édition fink, 2007.

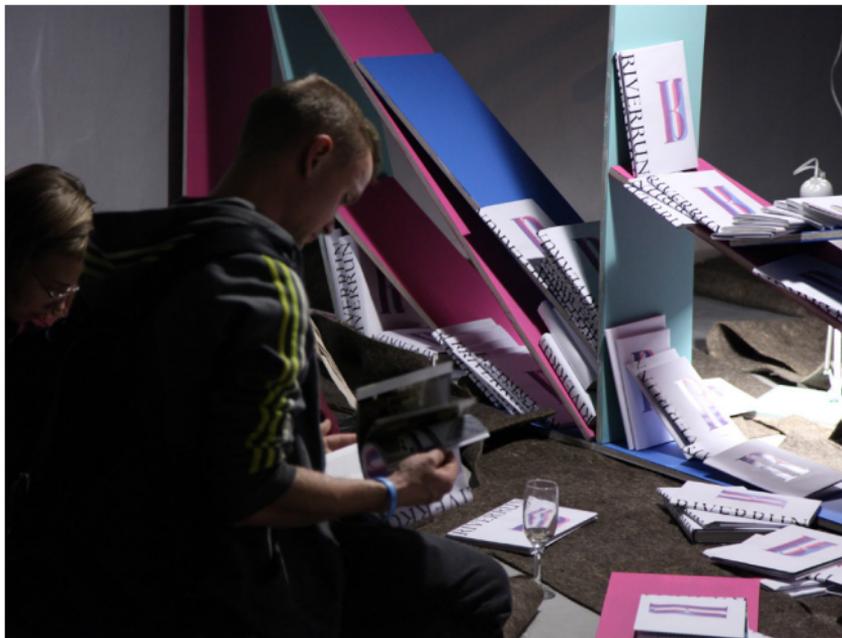






Davide Cascio, *Out*, 2018, Bois contreplaqué, peinture acrylique et impression typographique/monotype sur papier, Dimensions variables, Les Halles, Porrentruy, Suisse





Davide Cascio, *Riverrun II*, 2018, Livres, impression typographique sur papier, bois contreplaqué, feutre, peinture acrylique, Installation dimensions variables, Yekaterinburg, Russie



The Dream-Structure

to 'riverrun'. The diagram parodies mystical 'spirals of movement' like those in Swedenborg's *Principia*¹ with which Joyce may very well have been familiar. (The schema could also be

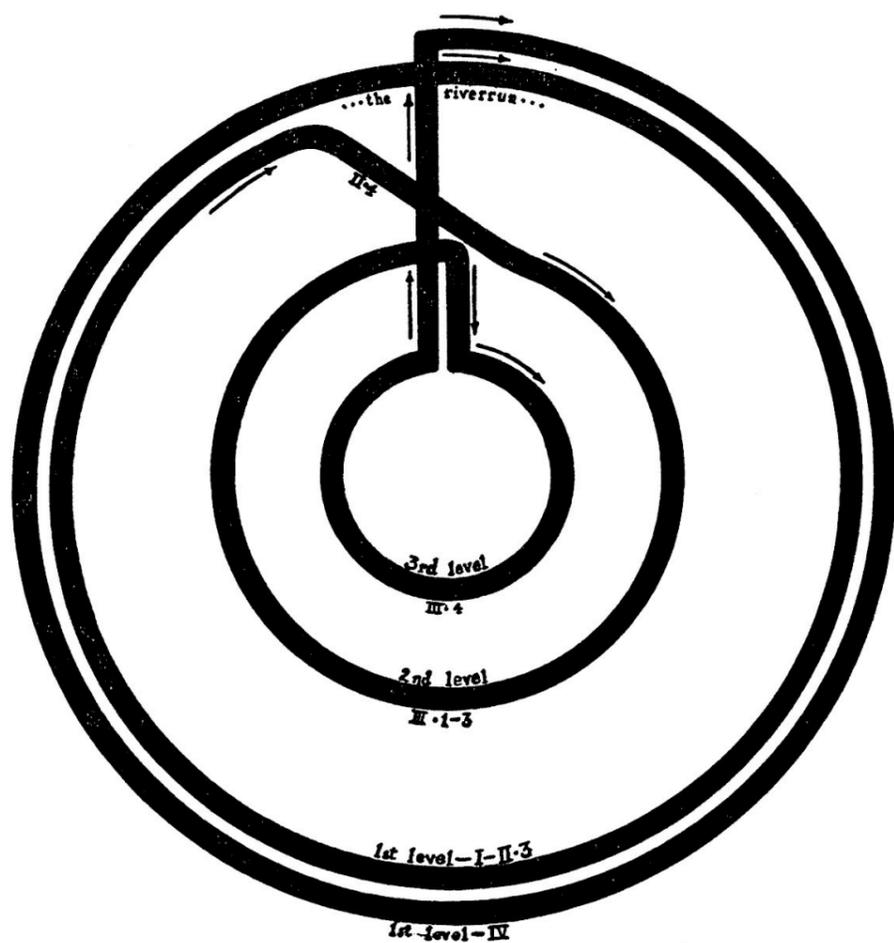


FIGURE II

'A conansdream of lodascircles'

drawn, though less clearly, as a spiralling line on one of the cones of a Yeatsian gyre. Book IV would then appear as coincident apex and base on the gyre.²)

¹ Trans. by the Rev. J. Clowes, London, 1848, p. 106.

² See above, Chapter Two, III.

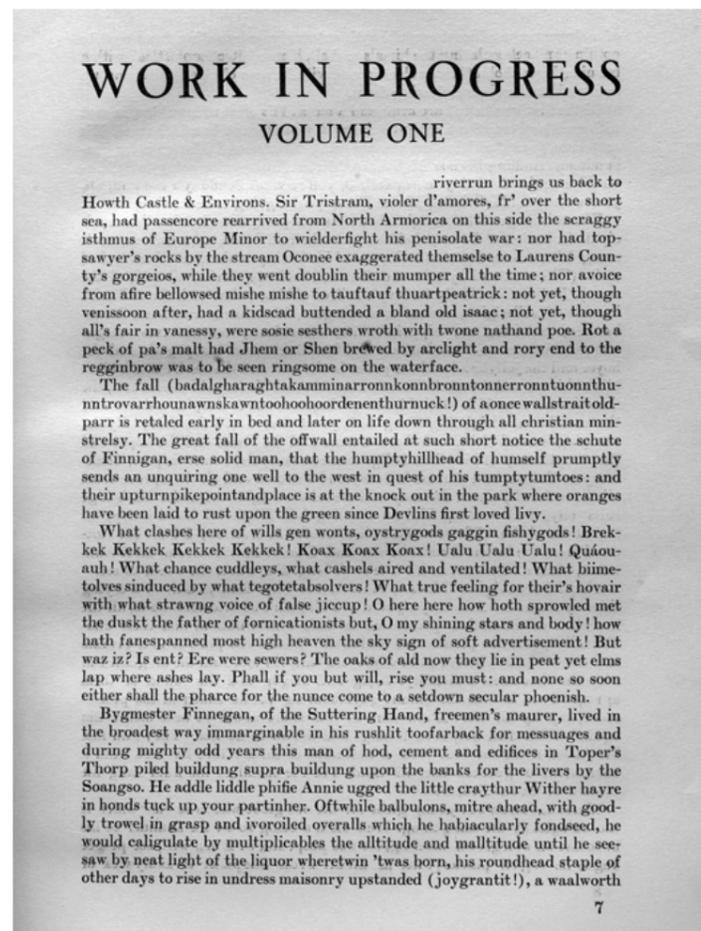
"The book really has no beginning or end. (Trade secret, registered at Stationers Hall.) It ends in the middle of a sentence and begins in the middle of the same sentence." Lettre de James Joyce à Harriet Shaw Wearer, le 8 novembre 1926, Stuart Gilbert (ed.), *Letters of James Joyce*, vol. I, New York, The Viking Press, 1966.

Clive Hart

Structure and motif in Finnegans Wake

Northwestern University Press

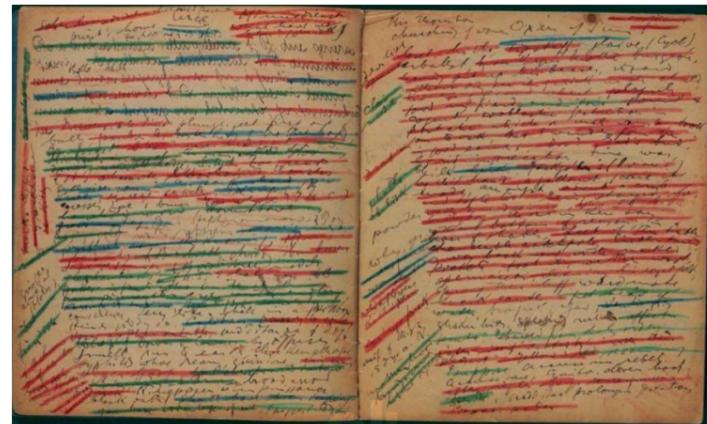
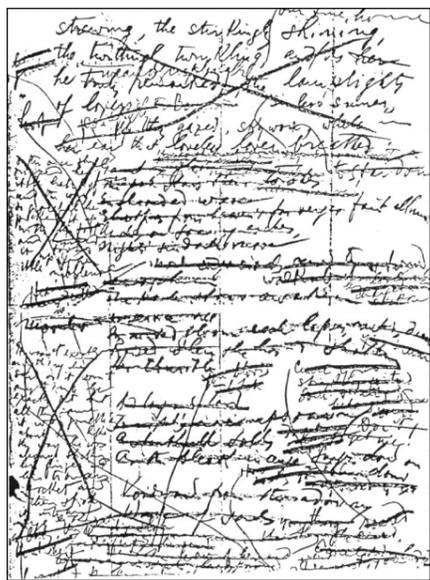
Evaston, Illinois, 1962, p. 95



"Byebye, Brassolis, I'm breaving!

Our war, Dully Gray! A conansdream of lodascircles, he here schlucefinis. Gelchasser no more! Mischnary for the minestrary to all the sems of Aram. Shimach, eon of Era. Mum's for's maxim, ban's for's book and Dodgesome Dora for hedgehung sheolmastress. And Unkel Silanse coach in diligence. Disconnection of the succeeding."

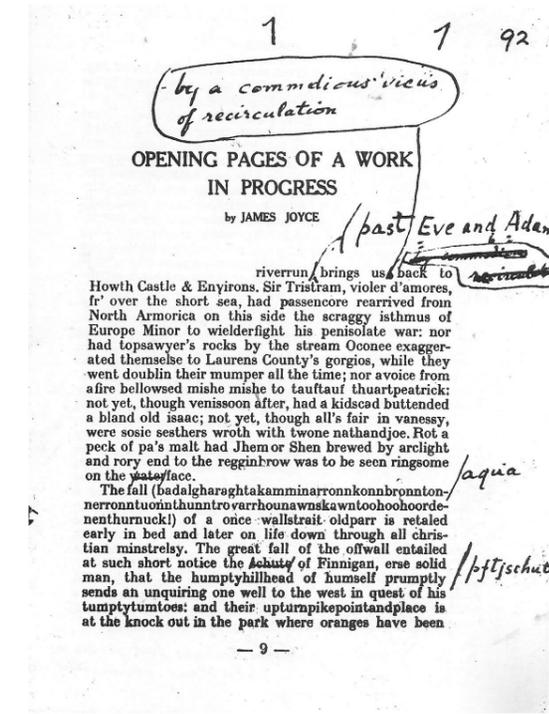
FW, 228, 12-17



La première ébauche de la première page de *Finnegans Wake*, une feuille pleine d'effacements, de réécritures, d'ajouts marginaux, avec deux traits croisés qui l'annulent - une page dans laquelle les repentirs et les omissions par rapport à ce que sera la forme finale sont plus significatifs que le texte déjà si riche et complexe qu'elle contient. Giorgio Melchiori, *Finnegans Wake H.C.E.*, Milan, Mondadori, 1975, p. XV (notre traduction).

Circe, James Joyce, pages manuscrites recouvertes de crayons pour *Ulysse*.

« Joyce used a different colored crayon each time he went through a notebook incorporating notes into his draft », Derek Attridge, *A Review of The Finnegans Wake Notebooks at Buffalo*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, vol. 10, no 3, sept. 2003, p. 571

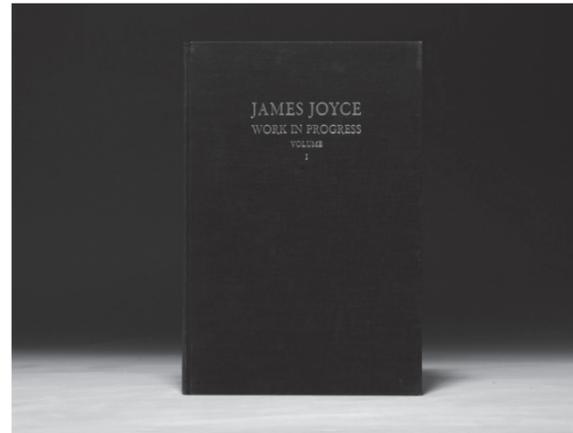
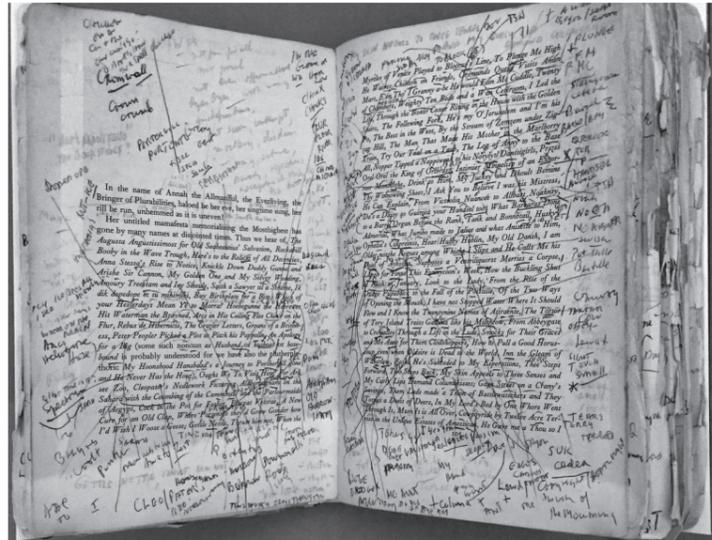


"Opening Pages of a Work in Progress" transition I (April 1927).

| I Telemachus | | | | Plan of Ulysses | | | | Plan of Ulysses | | | |
|--------------|----------------------|----------------|-------------|-----------------|--------------------|-------------|-----------|-----------------|--|--|--|
| | Title | Scene | Hours | Organ | Art | Colour | Symbol | | | | |
| 1 | Telemachus | In the Port | 8 am. | | theology | white gold | hair | | | | |
| 2 | Hector | In the School | 11 am. | | history | brown | horse | | | | |
| 3 | Proteus | In the Strand | 11 am. | | philology | green | tide | | | | |
| II Ulysses | | | | | | | | | | | |
| 1 | Calypso | In the House | 8 am. | kidney | chemistry | orange | myrtle | | | | |
| 2 | Sirens | In the Bath | 10 am. | genitals | alchemy, chemistry | | eucharist | | | | |
| 3 | Nausicaa | In the grounds | 11 am. | heart | algebra | white black | castles | | | | |
| 4 | Lotus | In the kitchen | 12 noon | lungs | algebra | red | edible | | | | |
| 5 | Scylla and Charybdis | In the sea | 1 pm. | cochlea | astronomy | | | | | | |
| 6 | Wandering Rocks | In the street | 2 pm. | brain | literature | | staff | | | | |
| 7 | Circe | In the street | 3 pm. | blood | mechanics | | city | | | | |
| 8 | Eurydice | In the street | 4 pm. | ear | music | | seaweed | | | | |
| 9 | Calypso | In the house | 5 pm. | nucleus | physics | | fan | | | | |
| 10 | Penelope | In the house | 8 pm. | eye, nose | painting | grey, blue | virgin | | | | |
| 11 | Penelope | In the house | 11 pm. | womb | medicine | white | mother | | | | |
| 12 | Circe | In the street | 12 midnight | larynx | magic | | shore | | | | |
| III Ithaca | | | | | | | | | | | |
| 1 | Ithaca | In the house | 1 am. | spine | navigation | | sailor | | | | |
| 2 | Ithaca | In the house | 2 am. | skull | science | | comet | | | | |
| 3 | Ithaca | In the house | | flask | | | celest | | | | |

Ulysse a été publié le 2 février 1922. Pendant l'été 1921, Joyce commence à recevoir de l'imprimeur les épreuves de l'épisode «Proteus». À cette époque, il était encore en train d'écrire les deux derniers épisodes de son roman, «Ithaca» et «Penelope». Pendant qu'il composait ces épisodes, Joyce commençait - simultanément - à réviser les épreuves. Les révisions de Joyce ont été abondantes. Son roman a augmenté d'un tiers, uniquement grâce aux annotations à la main sur les feuilles d'épreuves. Dans ce dernier élan d'activité créatrice, Joyce s'est surtout concentré sur l'élaboration d'une série de correspondances d'un épisode à l'autre de son roman. À ce stade de son travail, Joyce ajouta beaucoup de nouvelles références homériques et autres, aux épisodes précédents. La nature et l'étendue de ce travail ultime sur Ulysse sont suggérées par deux schémas que Joyce a tracés pour expliquer son roman à ses plus proches connaissances. Le premier de ces schémas fut envoyé à Carlo Linati, le 21 septembre 1920 et le deuxième, à Valery Larbaud, au début du mois de novembre 1921. Après la publication d'Ulysse, Joyce continue à diffuser discrètement ce deuxième schéma, à Herber Gorman et Edmund Wilson, entre autres.

(copied by H.S.W.)



Cyclic Form

impelled by the centripetal forces of death, dissolution and atonement. The central passage is, of course, Book IV: 'There's now with now's then in tense continuant' (598.28); 'in a more or less settled state of equonomic ecolube equalobe equilab equilibrium'. (599.17)

La copie de *Finnegans Wake* de Delmore Schwartz.

James Joyce
Work in Progress, Volume I
New York, Donald Friede, 1927
Quarto, reliure d'origine en tissu noir.
La première édition sous forme de livre
de la première partie de *Finnegans Wake*,
l'un des 20 exemplaires imprimés afin
de protéger les droits d'auteur.

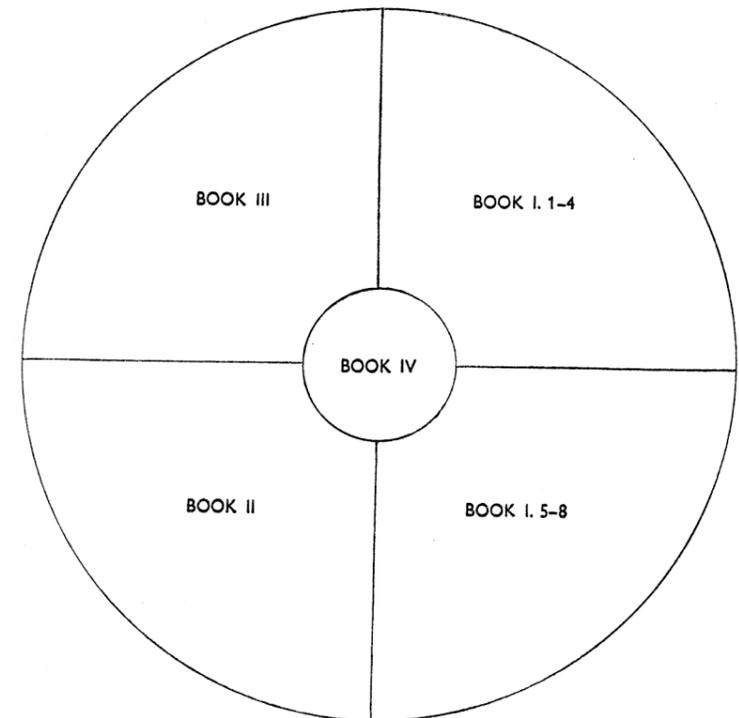


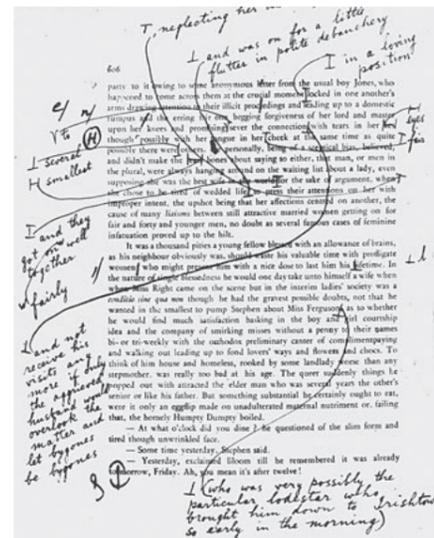
FIGURE I

'through landsvague and vain, after many mandelays' (577.23)

The timeless nature of Book IV is perhaps most clearly expressed in the St. Kevin episode. At Glendalough Kevin retires: 'centripetally . . . midway across the subject lake surface to its supream epicentric lake Ysle, whereof its lake is the ventrifugal principality.' (605.15)

| LINATI SCHEMA | | | | | | |
|---------------|----------------|-------------|---|------------------------------|---------------------------------------|--|
| Titolo | Colore | Personaggio | Tecnica | Scienze, Arte | Scena (Significato) | Organo |
| I. ABBÀ | | | | | | |
| 1 | Telemachus 8-9 | oro, bianco | Telemaco Dialogo a 1 & 4 Narrazione Soliloquio I Focci Penelope (Musa) | Teologia | Il figlio spo- diato alla lotta | Amleto, Irlanda, Stefano |
| 2 | Nestore 9-10 | marone | Nestore Telemaco Narrazione Soliloquio Helen | Storia | La sapienza del vecchio mondo | Ulster, Donna, Seno Pratico |
| 3 | Proteo 10-11 | azzurro | Proteo Narrazione Soliloquio Helen Megpenne Telemaco | Filologia | La Prima materia (HYPOTEY2) | Parola, Marca, Luna, Evoluzione, Metamorfosi |
| II. MATTINA | | | | | | |
| 1(4) | Calypso 8-9 | arancio | Calypso (Penelope 'moglie') Ulisse Calidike | Dialogo a 2 Soliloquio | Il sionista che parte | I Beni Vagina, Figlio, Famiglia, Nuda, Israele in Schiavitù |

| GORMAN-GILBERT PLAN | | | | | | |
|---------------------|----------------|---------------|---|--|--------------|---|
| Title | Time | Colour | Person | Technic | Science, Art | Scene (Meaning) |
| I. DAWN | | | | | | |
| 1 | Telemachus 8-9 | Gold White | Telemachus Antinoos (Mentor) Pallas The Suitors Penelope (Musa) | 1 and 4 person dis- logue Narration Soliloquio | Theology | The dis- possessed son in struggle |
| 2 | Natur 9-10 | Chestnut | Telemachus Narration Soliloquio | 1 person dis- logue Narration Soliloquio | History | The wisdom of the old world |
| 3 | Protes 10-11 | Blue | Protes Meneleus Helen Megpenne Telemachus | Soliloquio | Philology | Prima materia (HYPOTEY2) |
| II. MORNING | | | | | | |
| 1(4) | Calypso 8-9 | Orange | Calypso (Penelope 'wife') Ulisse Calidike | 1 person dis- logue Soliloquio | Mythology | The depart- ing trans- fer |



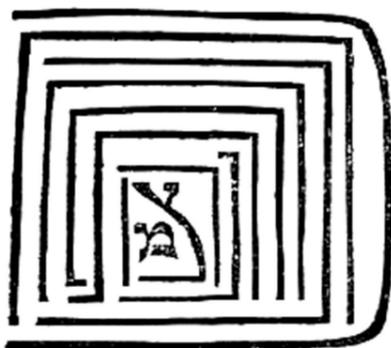
Corrections
de James
Joyce sur
Ulysse.

« A sort of summary-key-skeleton-schema (for home use only) [...] I have given only « Schlagworte » (catchwords) in my schema but I think you will understand it all the same. It is the epic of two races (Israel-Ireland) and at the same time the cycle of the human body as well as a little story of a day (life) [...] It is also a kind of encyclopedia. » Lettre de James Joyce à Carlo linati, 21 septembre 1920.

Le labyrinthe est l'environnement du nomade, il entoure le nomade (parcourir le labyrinthe est un acte de nomadisme). (Si on considère que, dans le labyrinthe, on ne connaît pas son chemin, on se déplace face à l'inconnu, on reste et on ne revient pas sur ses pas¹.) Le labyrinthe de la page écrite contient des «renvois d'un lieu à un autre». Leibniz rappelle que l'encyclopédie devrait contenir beaucoup de renvois d'un lieu à un autre, étant donné que la plupart des choses peuvent être vues sous différentes perspectives². Un labyrinthe offre des «perspectives multiples», et une lecture polydimensionnelle.

L'œuvre acéphale est une construction labyrinthique (ou elle est enveloppée dans une toile d'araignée), qu'il faut parcourir et démêler. Ce procédé, compris à l'intérieur de l'œuvre, (parcourir l'œuvre) est sa clé de lecture même.

Il ne s'agit pas d'un labyrinthe creusé, souterrain et plongé dans l'obscurité, d'une prison sans issue (un espace carcéral qui nous enfermerait). C'est plutôt une «construction» (un cheminement) en plein air, dans un plein air plus semblable au désert³.



Labyrinthe, Rabbi Moshe Cordevero
Pardeš Rimonim 1592
Norman E. Alexander Library for
Jewish Studies Columbia University

¹« [P]arce que ce cours vers la liberté est l'instinct le plus prononcé de notre esprit et qu'en opposition avec les intelligences liées et enracinées, nous voyons presque notre idéal dans une espèce de nomadisme intellectuel »
Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain* (2^e partie), trad. A.-M. Desrousseaux, Paris, Mercure de France, 1906, 211, p. 128.

³« Le désert est le plus inextricable des labyrinthes : il n'offre pas de plan à déchiffrer, il est tissé de temps et d'espace et se répète indéfiniment : tel l'infini, il est toujours égal à lui-même. » Cristina Grau, *Borges et l'Architecture*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1992, p.107.

²« Dans les Nouveaux essais sur l'entendement humain, de 1703-1705 (livre IV, chap. xxxi), Leibniz rappelle que l'encyclopédie devrait avoir beaucoup de renvois d'un lieu à un autre, étant donné que la plupart des choses peuvent être vues sous différentes perspectives. [...] Leibniz pense alors à une encyclopédie que nous appellerions polydimensionnelle, où s'établissent des interconnexions multiples et transversales. »



Arc de Titus, Détail, Rome 81 apr. J.-C.
L'arc est érigé peu après la mort de Titus, en septembre 81 apr. J.-C., pour commémorer la prise de Jérusalem et la destruction du second temple de Jérusalem.



Shiviti, Afrique du Nord (?),
Milieu du XIX^e siècle.

Un shiviti est le souvenir de la présence de Dieu et tire son nom des paroles initiales de l'inscription : « J'ai toujours placé l'Éternel devant moi » (*Psaumes* 16:18). Un shiviti est généralement placé sur le mur est, près du bureau du chef de prière.

Linda Altshuler (ed.), *In the Spirit of Tradition: The B'nai B'rith Klutznick Museum*, Washington D.C., ed. B'nai B'rith Klutznick Museum, 1988, p. 27



Menorah – lampe d'hanouka
Argent, Allemagne, première moitié du XVIII^e siècle

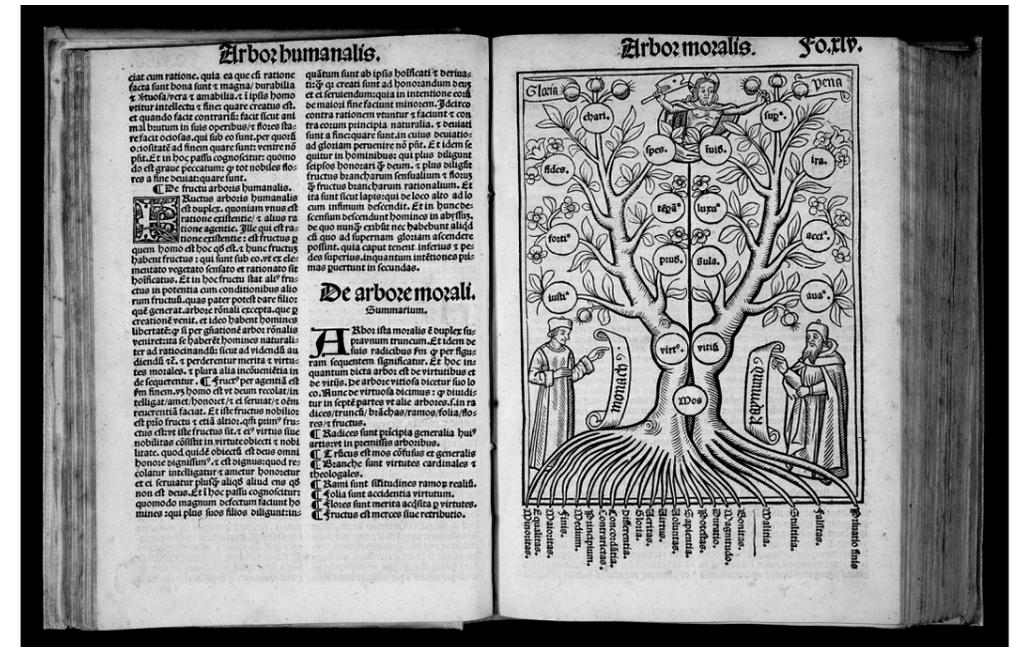
Pour Umberto Eco (à propos du lecteur médiéval, dans *De l'arbre au labyrinthe* [2003]), le labyrinthe est l'encyclopédie⁴, la bibliothèque ou le musée, qui sont les lieux de la transmission du savoir. Le labyrinthe, ici, est lié à l'interprétation (et à la clé de lecture).

Le labyrinthe est le parcours à entreprendre, avec ses choix qui bifurquent, pour construire une interprétation qui ne veut pas dé-finir «Définir n'est pas prouver qu'une chose existe⁵» mais plutôt dé-montrer (dévoiler).

La recherche d'une structure globale qui prend la forme de l'arbre, et du labyrinthe : «Du reste, les lecteurs médiévaux discernaient sans doute un ordre là où nous ne voyons qu'une accumulation d'informations, car l'organisation d'une encyclopédie assumait également une fonction mnémotechnique : un ordre donné de choses servait à se les rappeler, à se rappeler la place qu'elles occupaient dans l'image du monde». Umberto Eco, *De l'arbre au labyrinthe. Études historiques sur le signe et l'interprétation*, Paris, Grasset, 2003, p. 58.

⁴Eco, à propos de Pline et du modèle de l'encyclopédie antique : «Pour le lecteur, l'encyclopédie se présentait plutôt comme une "carte" de territoires divers, aux frontières découpées et souvent imprécises. Si bien qu'on avait l'impression de s'y déplacer comme dans un labyrinthe permettant de prendre des directions toujours différentes, sans obligation de suivre un parcours du général au particulier.» De l'arbre au labyrinthe, op. cit., p. 50.

⁵« Une définition n'est pas une démonstration : montrer l'essence d'une chose n'équivaut pas à prouver quelque proposition au sujet de cette chose ; une définition dit ce qu'est une chose, tandis qu'une démonstration prouve qu'une chose est (Aristote, Seconds analytiques, II, 3, 91a 20). Par conséquent, dans une définition, nous admettons ce que la démonstration doit en revanche prouver (II, 3, 91a 35). Définir n'est pas prouver qu'une chose existe (II, 3, 92a 20). » Ibid., p. 21.



Raymond Lulle
Arbor scientie
Raymundi
Barcelona, Pere
Posa, 1505
Bibliothèque
nationale
de Catalogne

Chap. I. *The General Scheme.* 23

All kinds of things and notions, to which names are to be assigned, may be distributed into such as are either more *General*, namely those Universal notions, whether belonging more properly to *Things*; called TRANSCENDENTAL (GENERAL) I
RELATION MIXED. II
RELATION OF ACTION. III

Words; DISCOURSE. IV

Special; denoting either

CREATOR. V
Creation; namely such things as were either *created* or *concreated* by God, not excluding several of those notions, which are framed by the minds of men, considered either

Collectedly; WORLD. VI
 Distinctly; according to the several kinds of Beings, whether such as do

Substance; (belong to

Inanimate; ELEMENT. VII
 Animate; considered according to their several

Species; whether

Vegetative

Imperfect; as Minerals; STONE. VIII (LEAF. X
 METAL. IX (HERB confid. accord. to the FLOWER. XI
 Perfect; as Plant; SHRUB. XIII (SEED-VESSEL. XII
 TREE. XIV

EXANGUIOUS. XV

Sanguiferous; (FISH. XVI
 Sanguineus; (BIRD. XVII
 Parts; SPECULAR. XIX (BEAST. XXVII
 GENERAL. XX

Accidents

MAGNITUDE. XXI
 SPACE. XXII
 MEASURE. XXIII
 NATURAL POWER. XXIV
 HABIT. XXV

Quality; whether

MANNERS. XXVI
 SENSES QUALITY. XXVII
 SICKNESS. XXVIII

(SPIRITUAL. XXIX
 CORPORAL. XXX

ADIVISION. XXXI
 OPERATION. XXXII

Relation; whether more

private. (OECONOMICAL. XXXIII
 POSSESSIONS. XXXIV
 PRODUCTIONS. XXXV
 CIVIL. XXXVI
 JUDICIAL. XXXVII
 MILITARY. XXXVIII
 NAVAL. XXXIX
 ECCLESIASTICAL. XL

John Wilkins
*An Essay Towards a Real
 Character and Philosophical
 Language, 1668*

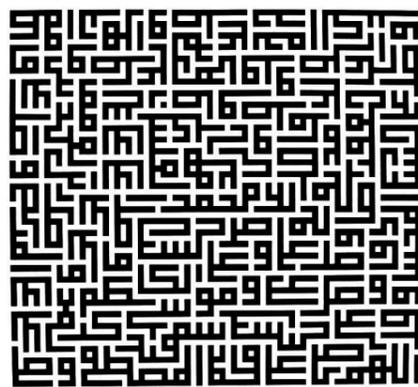
«La tension entre l'arbre et le labyrinthe arrive à son comble dans l'Angleterre du xvii^e siècle [...]. Toutefois, le système wilkinsien⁶, du fait, justement, de son impureté, pourrait donner lieu à une autre lecture, non plus comme dictionnaire mais comme Hypertexte, au sens actuel du terme. En effet, si un hypertexte lie chaque nœud ou élément de son propre répertoire, à travers une multitude de renvois internes, à de multiples autres nœuds, on peut alors concevoir.»

Umberto Eco, *De l'arbre au labyrinthe*, op. cit., p. 71 et 75.

⁶La recherche d'une écriture commune, de systèmes dans lesquels des « caractères », compréhensibles par des gens de langues différentes, pourraient représenter une structure globale du monde. (Ibid., p. 71.)



Mausolée de Gudi Khatun
 Karabaghlar, Azerbaïdjan première
 moitié du XIV^e siècle



Kufi Murabba
 Calligraphie kufi

Un mégaèdre sans limites, extensible à l'infini, n'a ni intérieur ni extérieur.

Eco distingue trois types de labyrinthes (op. cit., p. 85-86) :

«Le troisième type de labyrinthe est un réseau, dans lequel chaque point peut être connecté à n'importe quel autre point. Il est impossible de dérouler un réseau. D'ailleurs, à l'inverse des deux premiers types de labyrinthes (unicursal et maniériste [...]), qui ont un intérieur (leur propre enchevêtrement) et un extérieur (d'où l'on entre et vers lequel on sort), le troisième type de labyrinthe, extensible à l'infini, n'a ni intérieur ni extérieur. Comme chacun de ses points peut être connecté à n'importe quel autre point, et que le processus de connexion est aussi un processus de correction continue des connexions, sa structure pourrait toujours être différente de ce qu'elle était un instant auparavant, et chaque fois, on pourrait le parcourir suivant différentes lignes. Celui qui s'y aventure doit donc apprendre aussi à corriger sans cesse l'image qu'il s'en fait, qu'il s'agisse d'une image concrète de l'une de ses sections (locale) ou d'une image régulatrice et hypothétique concernant sa structure globale (inconnaissable, tant pour des raisons synchroniques que diachroniques).

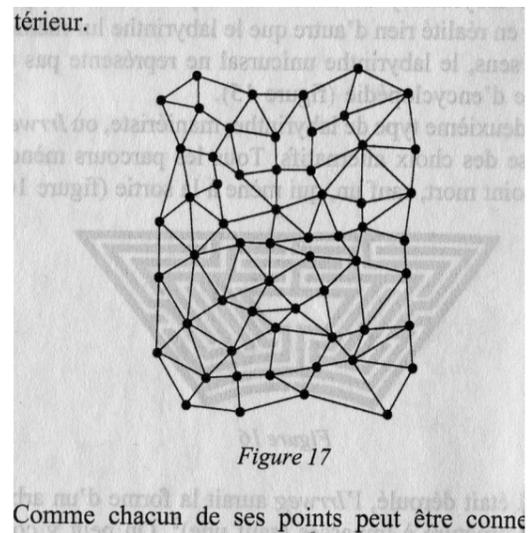


Figure 17
 Comme chacun de ses points peut être conne

In U. Eco, *De l'arbre au labyrinthe*, 2003 p. 86

Un réseau est un arbre auquel il faut ajouter des couloirs infinis connectant ses nœuds. L'arbre, devenant multidimensionnel, prend la forme d'un polygone, d'un système de polygones interconnectés, d'un immense "mégaèdre". Mais cette comparaison est encore trompeuse : tandis qu'un polygone, lui, a des limites externes, le modèle abstrait du réseau n'en a pas.

J'ai proposé ailleurs (cf. Eco 1984, 2) [...] le rhizome comme métaphore du modèle-réseau (Deleuze-Guattari 1976). Chaque point du rhizome peut être connecté à n'importe quel autre de ses points ; il n'y a pas, dans le rhizome, des points ou des positions, mais uniquement des lignes - cette caractéristique est pourtant discutable, puisque chaque intersection de lignes rend possible la mise en évidence d'un point ; le rhizome peut être rompu et reconnecté en chacun de ses points : le rhizome est antigénéalogique (ce n'est pas un arbre hiérarchisé) ; si le rhizome avait un extérieur, il pourrait produire avec lui un autre rhizome, par conséquent il n'a ni dedans ni dehors ; le rhizome est démontable et réversible, et susceptible de modifications, un réseau multidimensionnel d'arbres, ouvert dans toutes les directions, crée un rhizome, ce qui signifie que toute section locale du rhizome peut être représentée comme arbre, à condition de savoir qu'il s'agit d'une feinte, pour des raisons de commodité provisoire ; on ne fait pas de description globale du rhizome, ni dans le temps ni dans l'espace ; le rhizome justifie et encourage la contradiction : si chacun de ses nœuds peut être connecté à n'importe quel autre nœud, alors, de chaque nœud, on peut arriver à n'importe quel autre, mais des processus en loop peuvent aussi se produire ; on fait toujours, et uniquement, des descriptions locales du rhizome ; dans une structure rhizomique dépourvue d'extérieur, toute vision (toute perspective) provient forcément d'un de ses points intérieurs qui, comme le suggère Rosenstiehl (1979), est un *algorithme myope*, au sens où toute description locale tend vers une hypothèse pur et simple sur la globalité du réseau. Dans le rhizome, penser signifie se déplacer à tâtons, c'est-à-dire de manière *conjecturale*.» Umberto Eco, *De l'arbre au labyrinthe*, op. cit., p. 87.

«Les choses existent, nous n'avons pas à les Créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports ; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres.»

Mallarmé, «Sur l'évolution littéraire (réponse à l'enquête de Jules Huret)» (1891), in Gilbert Léoutre et Pierre Salomon, *Baudelaire et le symbolisme*, Paris, Masson et Cie, 1970, p.190.

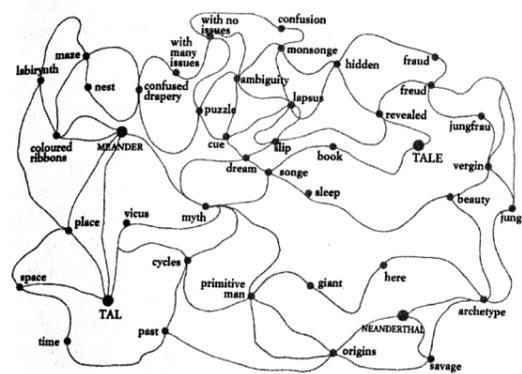


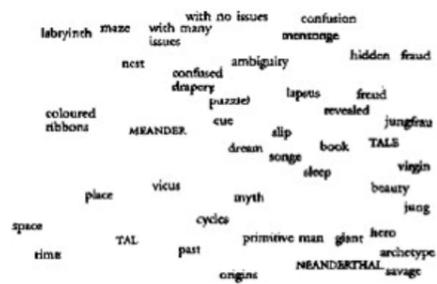
Figure 21

Comment dé-finir (dé-limiter, sans finir, sans limiter) ce labyrinthe rhizomique, qui est notre «pattern» ?

«This 20th century labyrinthine line drawing by Umberto Eco traces the development of a pun created by James Joyce for Finnegans Wake. The drawing illustrates a decoding of the pun, tracing possible nodes of association which link the words "Neanderthal," "Meander," and "Tale" from which Joyce formed the transformative word "Meandertale."»

Adrienne Wortzel, «Place in Mind: Towards A Dynamic Memory Palace», *Cyborgesian Tenets and Indeterminate Endings: The Decline and Disappearance of Destiny for Authors*, Leonardo vol. 29, no 5, Cambridge, MIT Press, 1996, p. 354-372.

À la fois modèle (patron) et prototype, pattern signifie également «dessin» ou «motif». Il suggère donc l'idée constante de répétition. Ainsi, «pattern of thought» est une structure constante et répétée de la pensée.



«L'expérience n'est jamais limitée, elle n'est jamais complète : elle est comme une espèce d'énorme toile d'araignée.»

Les uns et les autres considèrent comme essentielle, dans l'œuvre de Joyce, l'affirmation du désordre. Cependant, pour que le désordre et la destruction se manifestent de façon aussi évidente, pour qu'ils soient devenus communicables, il faut bien qu'on leur ait conféré un certain ordre.

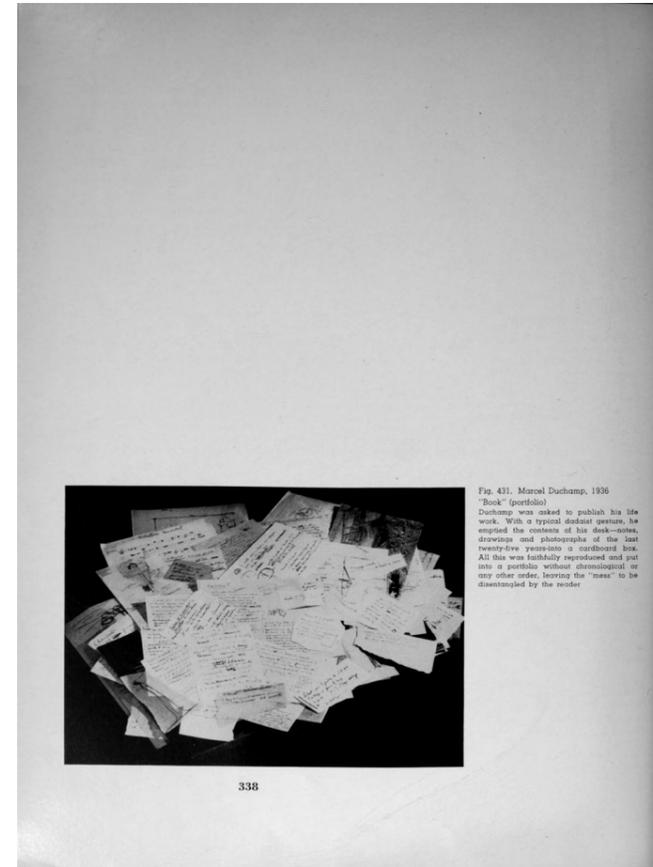
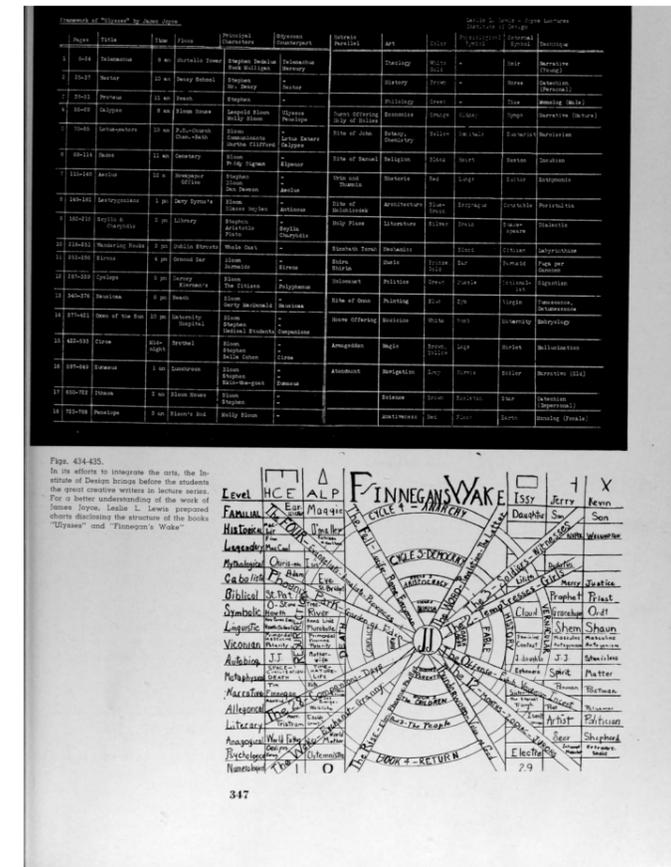


Fig. 431. Marcel Duchamp, 1936 "Desk" (partially) Duchamp was asked to publish his life work. With a typical dadaist gesture, he emptied the contents of his desk—notes, drawings and photographs of the last twenty-five years into a cardboard box. All this was faithfully reproduced and put into a portfolio without chronological or any other order, leaving the "mess" to be disentangled by the reader.

László Moholy-Nagy, *Vision in Motion* Chicago, Paul Theobald & Co, 1947, p. 338 et 347



Se fait jour la notion du caractère multidirectionnel du réel, de l'infinité des perspectives possibles, d'une forme universelle qui peut être mise au point selon différents angles visuels correspondant à ses innombrables aspects complémentaires.

[...] Une telle hypothèse cosmologique semble trouver sa réalisation dans une œuvre où chaque clef interprétative utilisée détermine une autre direction de lecture, mais ramène obstinément le lecteur à un même thème fondamental.» Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 225, 230, 255, 271.

Marcel Duchamp met en scène ses notes, *The Green Box*, 1934 (la «Boîte verte») il les reproduit en fac-similé, elles deviennent «un multiple», une œuvre d'art signée.

« Les "pages" de la Boîte verte étaient composées de morceaux de papier exactement similaires aux types de papier sur lesquels les notes originales avaient été écrites, même la couleur de l'encre et la forme irrégulière et déchirée des notes originales étaient fidèlement préservées. Toutes ces quatre-vingt-quatorze pièces étaient alors jetées pêle-mêle dans cette boîte en daim vert, de façon à décourager toute tentative de lire les notes dans un ordre logique.»

Arturo Schwarz, *Marcel Duchamp, multiples et éditions*, Paris, galerie Thorigny, 1991, p. 4.

«Décourager toute tentative de lire les notes dans un ordre logique», écrit Arturo Schwarz à propos de la Boîte verte de Marcel Duchamp. Il s'agit peut-être de signifier qu'une lecture d'ordre logique du «*Grand Verre*» (et pour logique, ici, on dirait «chrono-logique» aussi dans le sens classique d'une lecture (sens de lecture) qui suivrait l'ordre et la structure linéaire de l'écriture). Il s'agit plutôt de signifier une multitude de lectures - aussi logiques les unes que les autres - de l'œuvre, donc l'ouverture de l'œuvre et la pré-disposition à être interprétée et lue selon une multitude de chemins.

Dans ce sens, on se rapproche du processus de lecture-écriture/ré-écriture, Exégèse-ré-écriture apporté à son public par James Joyce avec *Finnegans Wake*. Pour Duchamp, plutôt que d'une négation de toute logique, il s'agirait peut-être de nier l'affirmation mono-logique et de créer une œuvre ouverte, avec une multitude de lectures possibles, un peu comme les mouvements d'une partie d'échecs.

Dans les deux cas (Joyce et Duchamp), une lecture ouverte devient exégèse du fragment, et on fait l'expérience de l'impossibilité de cerner une forme totale, une forme finie, tout en étant à l'intérieur d'un monde totalisant, dans une monade.

Le *Grand Verre* est aussi un monumental «*work in progress*», avec tout ce que cela a pu engendrer, versions parallèles, multiples, collections des notes. Et pour Joyce, la monumentalité de *Finnegans Wake*, qui oublie sa fin, en partant de prééditions, réécritures, publications de fragments, jusqu'à *Finnegans Wake*.

« En 1967, *À l'infinif* (connu aussi comme "la Boîte blanche") [...] contenait des reproductions fac-similé de soixante-dix-neuf notes concernant toujours le *Grand Verre*. Ces deux boîtes - celle de 1934, la Boîte verte, et celle du 1967, la Boîte blanche - réunissaient presque toutes les notes et études existantes sur le *Grand Verre*. »

Arturo Schwarz, *Marcel Duchamp, multiples et éditions*, Paris, galerie Thorigny, 1991, p. 4.



Marcel Duchamp
À l'infinif
(la « Boîte blanche »)
1966, 33 x 29 x 4 cm
Édition Cordier &
Ekstrom, New York

Marcel Duchamp
La « Boîte verte »
1934, 32,2 x 28 x 2,5 cm
Autoéditée (édition Rose Sélavy)





Véronèse
L'Industrie (ou la dialectique)
 1575-1577, Palais ducal
 salle du Collège, Venise

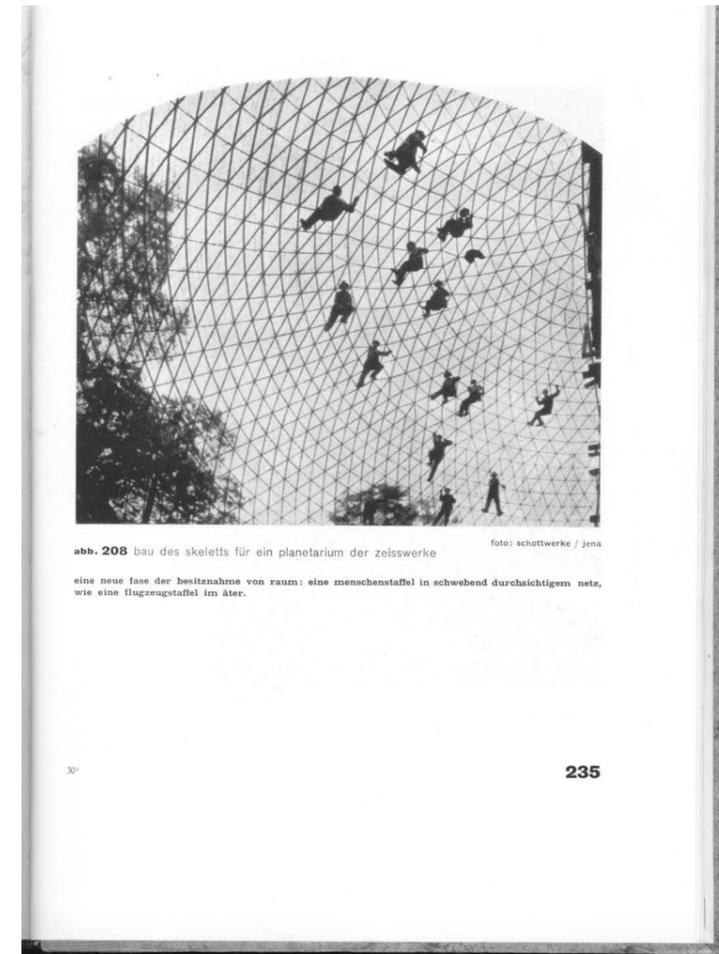
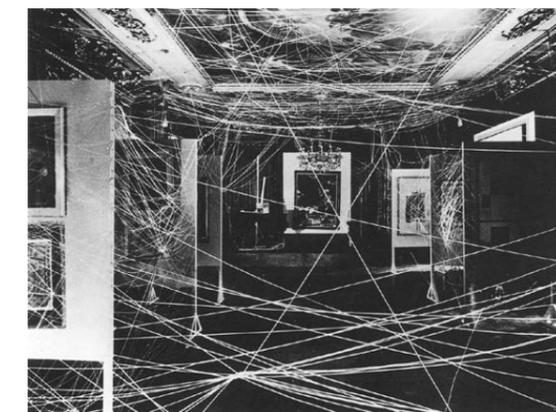


abb. 208 bau des skeletts für ein planetarium der zeisswerke foto: schottwerke / jena
 eine neue fase der bestiznahme von raum: eine menschenstaffel in schwebend durchsichtigem netz, wie eine flugzeugstaffel im äter.

301

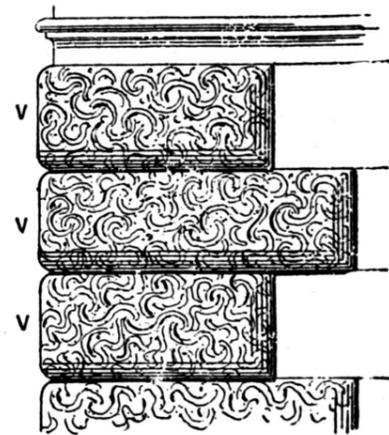
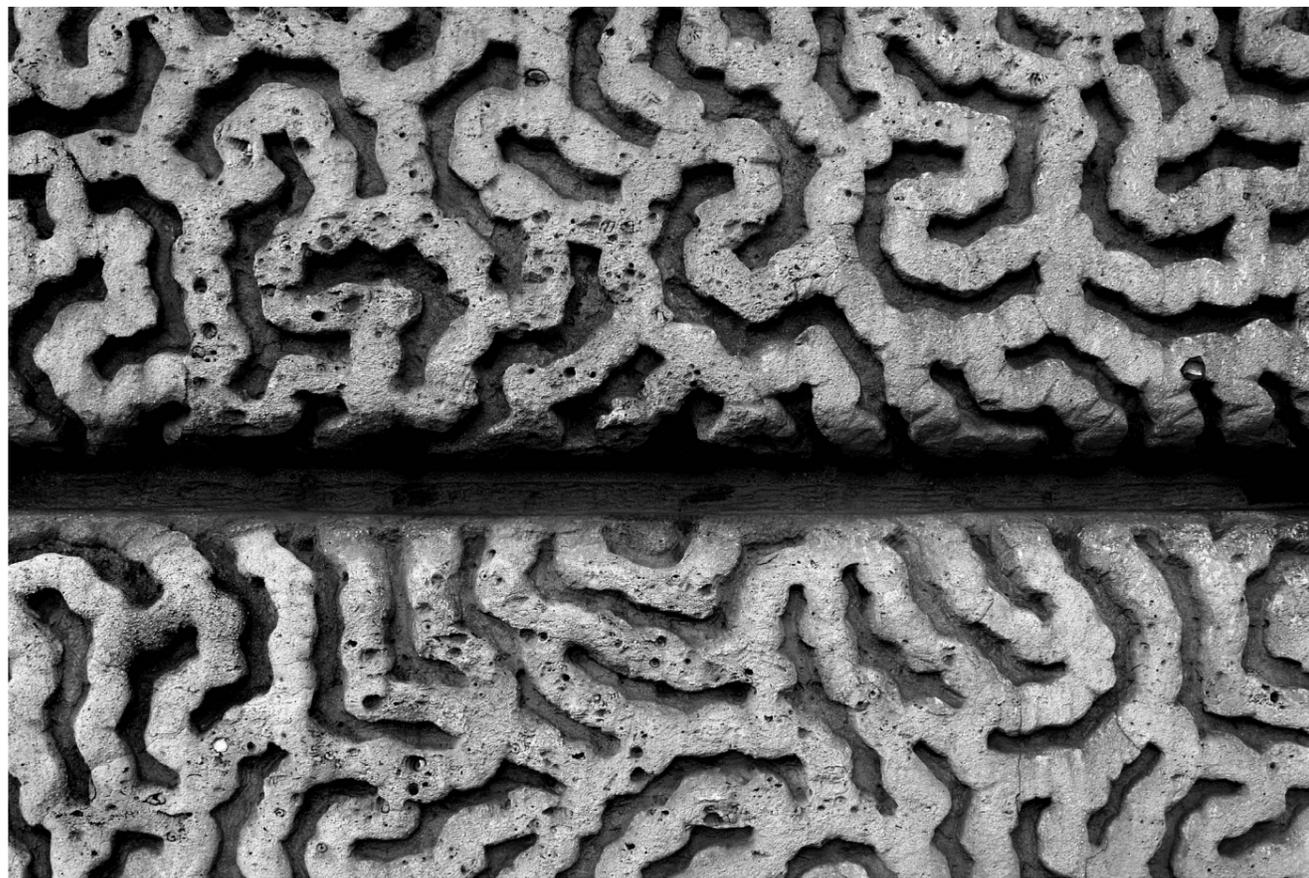
235



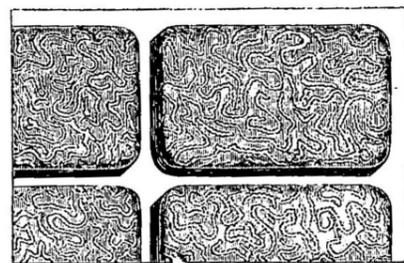
László Moholy-Nagy, *The New Vision*, New York
 Wittenborn Schultz Inc., 1947, p. 235

Marcel Duchamp, *Mile of String* 1942.
First Paper of Surrealism, New York

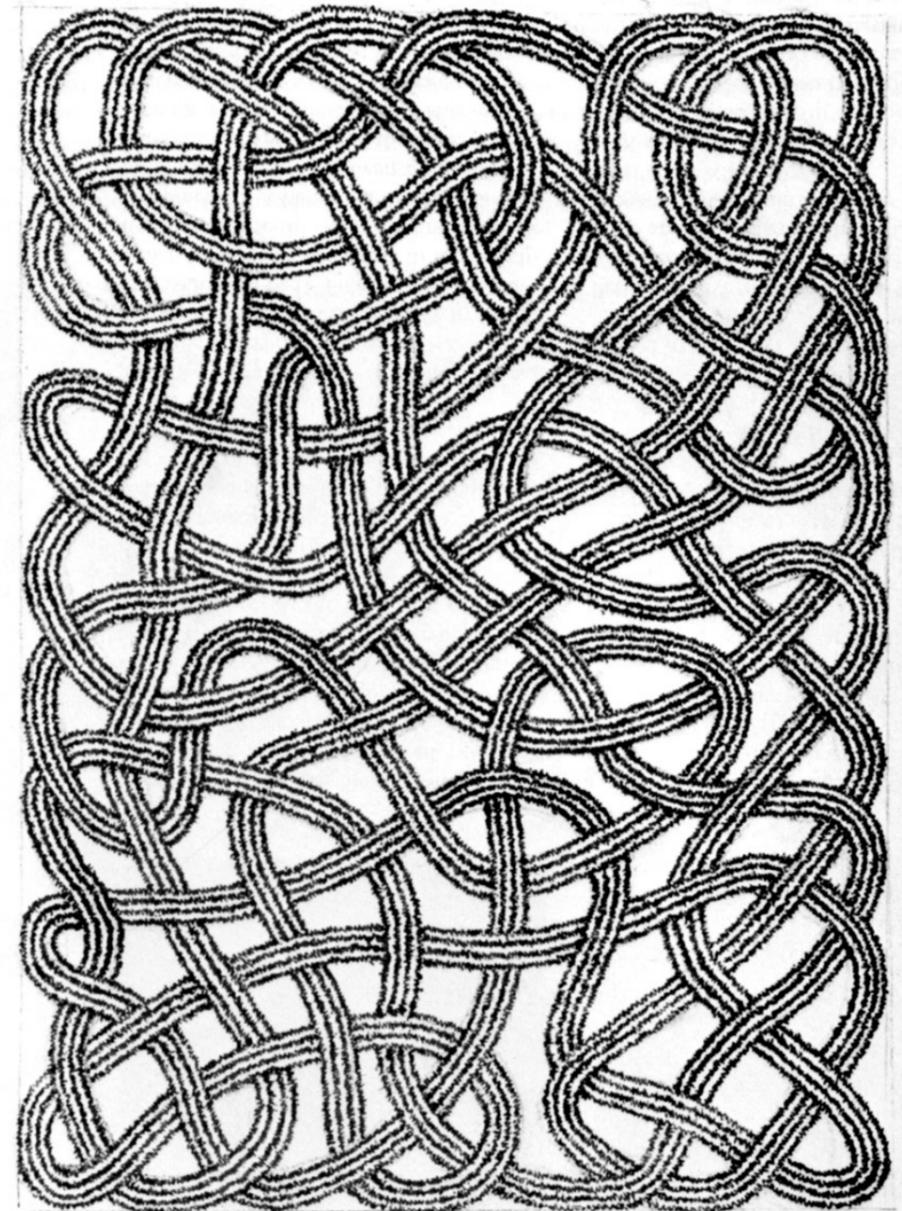
«Duchamp élabore la monade moderniste : le spectateur dans sa boîte-galerie (*gallery box*).»
 Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP Ringer, 2013, p. 102



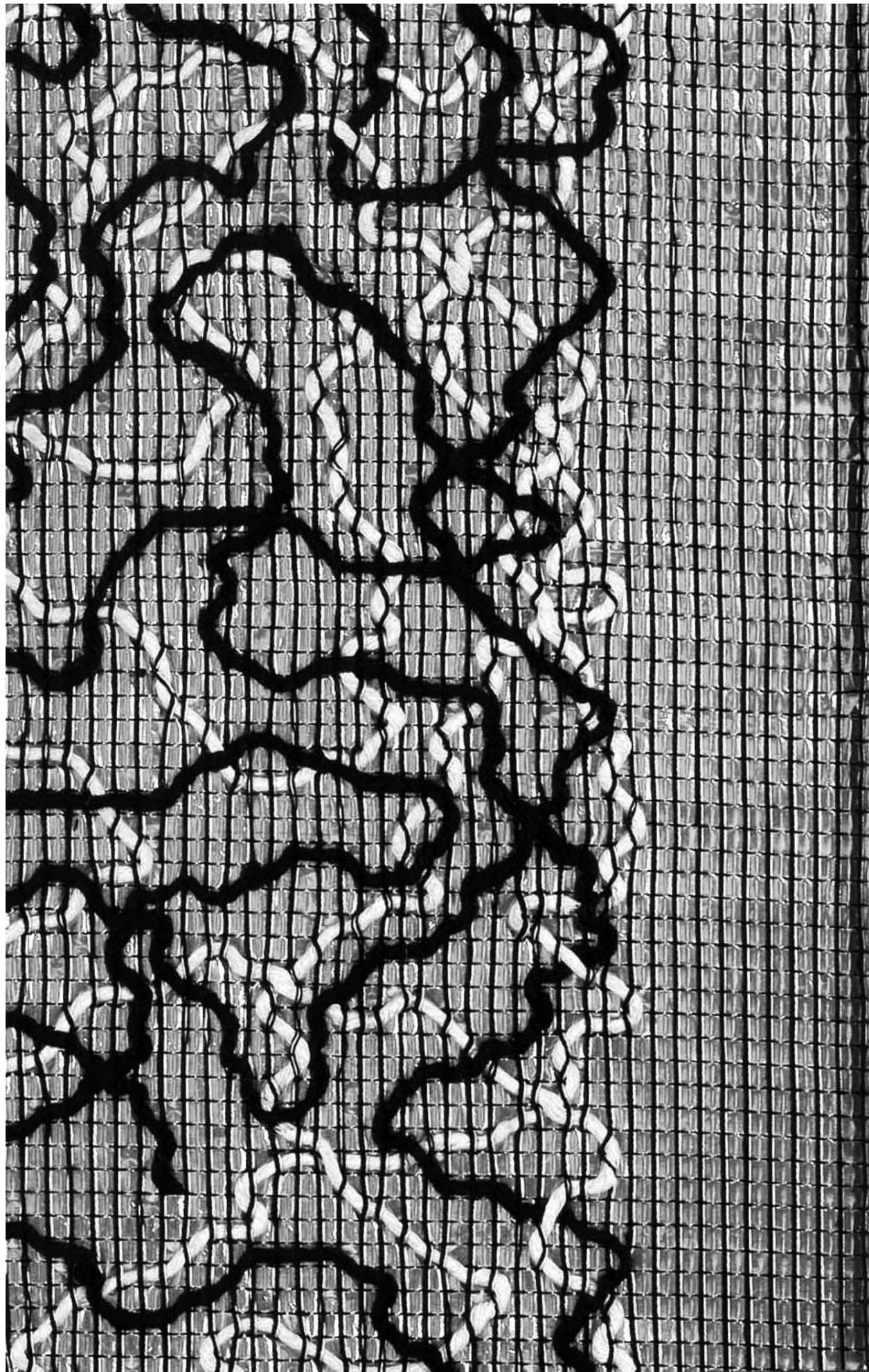
Pierre Bullet
porte Saint-Martin, 1674
Bossages vermiculés⁸
(détail : «La Prise de Limbourg»
par Louis Legros)



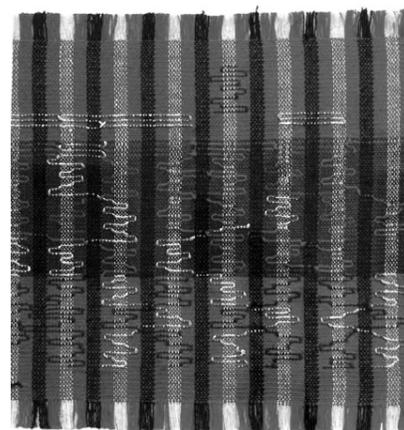
⁸La vermiculure (surtout employée au pluriel) est un motif ornemental composé de fines sinuosités. Dénommée aussi «vermicule» ou «glyphe vermiculé». Ce motif d'ornementation prend la forme de traces de vers, décrivant des courbes sinueuses courtes et irrégulières gravées en creux dans la pierre.



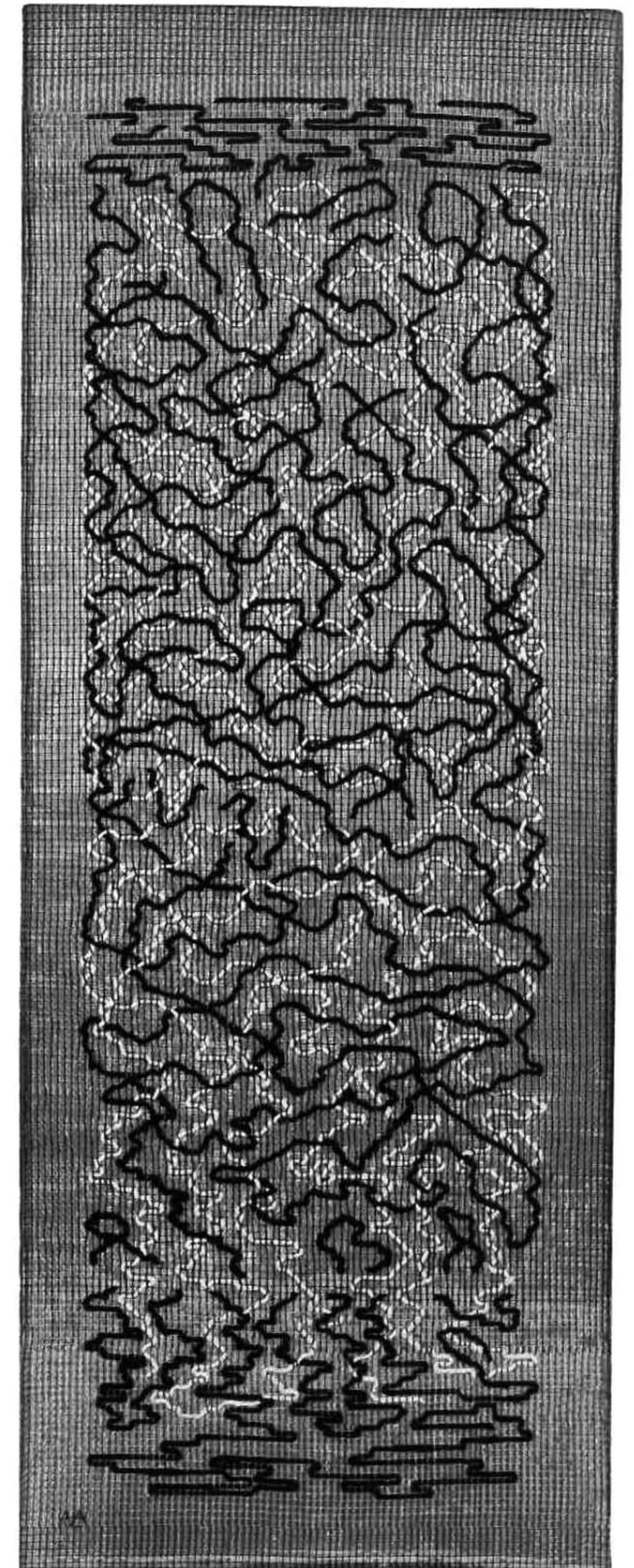
Anni Albers
Dessin pour un tapis
en Nylon, 1959
Encre et crayon sur papier



Anni Albers
Intersecting
1962
Coton et rayonne
40 x 41,9 cm



Anni Albers
Epitaph
1968
Coton, jute et Lurex
149,8 x 58,4 cm



Le bossage vermiculaire évoque l'ancien usage du bois comme matériel de construction pour les façades (voir, ici, l'arc de triomphe). La pierre «imitation bois» : on pourrait dire que le motif vermiculaire reproduit le passage du temps dans la matière (bois) par une « forme » qui s'inspire des galeries excavées par les vers (motif à contempler comme une véritable allégorie de vanité en forme d'architecture). La référence au bois nous ramène aussi aux origines des arcs de triomphe, construits dans l'urgence de célébrer le passage⁹.

Le «rhizome» produit par le motif «bossage vermiculé» diffère du diagramme tracé par Eco (Figure 17) pour illustrer le rhizome (Deleuze-Guttari 1976) qui utilise des lignes droites.

Le rhizome du «bossage» est plutôt similaire à un deuxième diagramme (Figure 21) que Eco utilise pour illustrer les systèmes d'associations (ontologies) mis en forme par Joyce dans *Finnegans Wake*, partant du mot *Néanderthal* et qui forme un modèle réduit du labyrinthe *Finnegans Wake*. Cette forme «irrégulière» de labyrinthe-rhizome diffère du labyrinthe carré et régulier qu'on a évoqué avec le motif «*pattern*» développé par la calligraphie arabe, et diffère aussi du labyrinthe arboriforme (menorah et structure de l'encyclopédie).

Le travail tissé d'Anni Albers superpose (~~en palimpseste~~) un « *pattern* » carré (grille orthogonale) et une structure «vermiculaire». Une structure « rigide » (structure échafaudage composée de tissage de trame et de chaîne) et une autre en « fil libre » (~~vermiculaire~~) qui pratique des parcours multiples et continus. Ces parcours et leurs interconnexions sont imprévisibles et sans limites.

Les fils de ce labyrinthe ne forment pas une toile d'araignée géométrique ou régulière mais plutôt une typologie irrégulière¹⁰.

Les boîtes de Duchamp sont des boîtes labyrinthiques et chaotiques autant que *Finnegans Wake* est une «*slipping beauty*», une «*jungfrau's messongebook*¹¹».

Les fragments de notes présents à l'intérieur des boîtes relèvent de ce qu'écrit Eco à propos du *pun*¹² «meandertale» : «ce qui rend le *pun* créatif, ce n'est pas la série des connexions (qui, en puissance, le précède en tant que déjà culturalisé), c'est la décision d'obliger à construire, à travers une ontologie inédite, des courts-circuits possibles mais pas encore évidents.» Umberto Eco, *De l'arbre au labyrinthe*, op.cit. p. 107.

⁹À l'origine, les arcs de triomphe sont des structures temporaires en bois. Ils sont ensuite réalisés en pierre mais la Renaissance le retour de l'usage de matériaux fragiles (bois, toile peinte, plâtre imitant les veines du marbre ou de matériaux précieux). On a déjà vu (Gottfried Semper) la tendance de l'architecture à faire référence à des matériaux et techniques «originaires» d'une façon symbolique (voir *Le Monument in Gottfried Semper*, op. cit., p. 299.)

¹⁰Les araignées qui tissent des toiles géométriques sont les araignées orbitales, qui fabriquent des toiles orbiculaires, et des araignées du genre *Hyptiotes*, qui en construisent des triangulaires. Les araignées à toile irrégulière sont les plus nombreuses, mais il n'existe pas de critères systématiques pour caractériser leurs toiles, si bien que leur classification est variable selon les aranéologues. Les toiles non géométriques n'ont le plus souvent pas de fils collants, les proies étant piégées dans l'entre-croisement des fils.

¹²*Pun* : a humorous use of a word or phrase that has several meanings or that sounds like another word.)

¹¹«The book is a "sleeping beauty" (FW 477.23) (and thus a beautiful sleeper who, in sleeping, generates lapses by semantic slip, the memory of a flaw, and the like) a "jungfrau's messongebook" (FW 460.20) a psychoanalytic lie, a virgin trick, a young message, a dream and a confusion, and so on and so forth, a labyrinth in which one can find "a world as cunningly hidden in its maze of confused drapery as a fieldmouse in a nestor coloured ribbons" (FW 120.5-6), and thus at last "meandertale" (FW 18.22).» Umberto Eco, «The languages of Joyce», *Selected Papers from 11th International James Joyce Symposium*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1992, p. 25.

ACÉPHALE

L'ancienne église des Petits-Augustins, un espace mnémotechnique¹

La nécessité de se confronter au monde, formel de valeurs expressives préexistantes - qu'elles soient présentes ou passées - constitue, pour tout artiste désireux d'imposer sa manière propre, une crise décisive.

Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne*, trad. Sacha Zilberfarb, Paris, Éditions de l'écarquillé/INHA, 2012, p. 56.

En rentrant dans l'ancienne église des Petits-Augustins (à l'École des beaux-arts de Paris), on se retrouve face à un dispositif qui a aussi été conçu comme un outil.

L'église déchristianisée abrite des moulages et des copies de tableaux, parmi les œuvres les plus remarquables du Moyen Âge et de la Renaissance. On pourrait parler d'une histoire de l'art composée de fragments hétéroclites, qui s'articulent grâce à un système de convergences², de forme rhizomatique plutôt que linéaire.

Cet espace kaléidoscopique, qui se présente comme un vaste atlas déployé sur les nefs (ses murs sont un véritable atlas warburgien), a été un lieu d'exercice et d'étude pour la pratique de la copie³. Il s'agit d'un lieu de monstration exceptionnel qui réunit dans un seul volume des œuvres d'art, des copies et des fragments archéologiques hétéroclites.

Des moulages d'après Michel-Ange⁴ aux fragments provenant de la cathédrale de Rouen, de Saint-Denis ou de la cour carrée du Louvre, des vestiges de la façade du château d'Anet aux moulages provenant du cimetière de Kirk-Braddan sur l'île de Man, tous semblent, dans leur monstration, vouloir brouiller la vision et exploser une possible lecture linéaire pour proposer une vision simultanée. Cette espace nous force à une lecture de l'histoire par récits multiples.



Borremans, *L'Église des Petits-Augustins avec la copie du Jugement dernier*, 1936, photographie, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, PH 8451. Photo Jean-Michel Lapellerie, © École nationale supérieure des beaux-arts.



Anonyme, *La chapelle de Michel-Ange dans l'École des beaux-arts de Paris*. Au milieu : L'Adonis mourant d'après Vincenzo di Raffaello De Rossi. Photographie, 1919. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, PH 149. Photo Jean-Michel Lapellerie, © École nationale supérieure des beaux-arts.

1 Voir Umberto Eco, Marilyn Migiel, « An Ars Oblivionalis? Forget It! », PMLA, vol. 103, no 3, mai 1988, p. 254-261.

2 L'histoire de l'art officielle n'est certes pas habituée à considérer conjointement les différentes conceptions - orientale et astrologique, nordique et courtoise, italienne et humaniste - de l'Antiquité comme des composantes convergentes de ce processus de formation du nouveau style. Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne*, op. cit., p. 57.

3 Art à part entière, la copie, surtout de peintures, est enseignée depuis le XVII^e siècle.

4 Thiers créa, dans l'École des beaux-arts, un sanctuaire de moulages dédié à Michel-Ange. Cette collection révéla les affinités entre *la terribilità* de Michel-Ange et le romantisme politique et irrégulier de Stendhal et Michelet. Emmanuel Schwartz, « Du plâtre et de la poésie. Les moulages d'après Michel-Ange à l'École des beaux-arts de Paris », In Situ, 28, 2016 (en ligne).

* L'architecte britannique John Soane (1753-1837), en 1792, achète une maison au 12 Lincoln's Inn Fields, à Londres, qu'il transforme et agrandit entre 1794 et 1824, afin d'y expérimenter ses idées architecturales, mais aussi pour conserver sa collection, toujours croissante, d'antiquités. Grâce à la prospérité de son cabinet, Soane peut rassembler des objets de valeur comme le sarcophage de Séthi I^{er}. En 1833, il décide de faire don de sa maison et de la collection qu'elle abrite et obtient une décision du Parlement britannique transformant sa maison en musée, après son décès, - l'actuel Sir John Soane's Museum.

L'ANCIENNE ÉGLISE DES PETITS-AUGUSTINS ET LE MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS

À partir d'un dépôt provisoire⁵, l'objectif de Lenoir était d'inventer une histoire monumentale, un dispositif muséal (c'est le moment de la naissance des « musées » : le British Museum en 1753 ; le musée du Louvre est inauguré en 1793 sous l'appellation de « Muséum central des arts de la République »), et une culture, non pas des « beaux-arts » et des chefs-d'œuvre, mais des traces du passé évoquées par les sculptures et les monuments commémoratifs (du Moyen Âge à la fin du XVIII^e siècle). « *Lenoir n'hésite pas à rassembler des éléments provenant de monuments distincts afin de recréer un ensemble factice. Peu soucieux d'authenticité, Lenoir privilégie au contraire l'aspect spectaculaire et "pittoresque" des œuvres.* » Cécile Champy-Vinas, *Un musée révolutionnaire, le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*, Paris, Hazan/Musée du Louvre, 2016, p. 91.

Lenoir met en scène un musée en support de son discours historique⁶. Ce musée éphémère eut une influence extraordinaire sur le développement du goût pour les monuments anciens⁷.

Lenoir fait démonter et incruster à Paris, sur l'ancienne façade de la chapelle des Petits-Augustins, la façade du château d'Anet, pour la soustraire aux vandalismes révolutionnaires⁸. Il s'agit d'une façade dessinée par Philibert de l'Orme, architecte iconique de la Renaissance française. La notion même de *patrimoine* est issue des vandalismes révolutionnaires et s'incarne dans le musée de Lenoir⁹.

« L'importance des objets symboliques et de leur manipulation pendant la révolution peut être reliée, comme cela a déjà été dit, à l'importance qu'ils avaient sous l'Ancien Régime. La profanation des images du roi a ainsi contribué à sa délégitimation bien avant qu'il soit finalement éliminé. À la différence de ce qui s'était passé pendant la Réforme, les révolutionnaires s'opposaient moins aux images elles-mêmes qu'à leur contenu symbolique. De ce fait, les œuvres pouvaient être conservées pour autant que leur lien de symbolisation fût brisé ou réinterprété. »

Dario Gamboni, *Iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française*, trad. Estelle Beauseigneur, Dijon, Les presses du réel, 2015, p. 46-47.



Sir John Soane's Museum, The sarcophagus of Seti I in the Sepulchral Chamber in the centre of the "Museum" at the back of the house, as shown in the *Illustrated London News* in 1864.*



Jean Pierre Philippe Lampué, *Portail d'Anet remonté à l'École des beaux-arts*, Musée du Louvre (Lors de l'installation du musée des Monuments français, de 1795 à 1816, par Alexandre Lenoir, la façade de la chapelle du château d'Anet fut rapportée pierre à par pierre et installée sur la façade de la chapelle du couvent des Petits-Augustins.)

5 En 1791, Alexandre Lenoir (1761-1839) est nommé à la tête du dépôt du couvent des Petits-Augustins, qui depuis plusieurs mois est utilisé pour déposer les monuments récoltés un peu partout suite à la suppression des établissements religieux. Quatre ans plus tard, Lenoir ouvre le couvent au public : celui-ci devient alors, et pour vingt ans, le musée des Monuments français.

6 « *Le musée des Monuments français donne une leçon d'histoire révisant celle de l'Ancien Régime. Le "classique" de l'art, ce n'est pas le siècle de Louis XIV et de Versailles [...] C'est la sculpture de Jean Goujon et Germain Pilon, représentants d'une Renaissance française au sommet d'une conception cyclique de l'histoire où les civilisations naissent, meurent, et retournent au point où elles ont commencé.* » Elisabeth Lebovici.

Voir : Gian battista Vico. *La Scienza nuova*, la Science nouvelle (1725). Auteur d'une théorie des cycles de civilisation qui a beaucoup influencé la pensée occidentale, Giambattista Vico fut le premier à prendre en compte l'histoire comme un fait totalement humain. Vico assigne à l'histoire une sorte de limite idéale, dans une cité proche de la cité platonicienne. Une de ses idées les plus fécondes consiste à utiliser systématiquement la philologie (rassemblant l'archéologie et l'étymologie) pour en tirer des conclusions historiques et philosophiques. « *Il prétendit écrire une "histoire sans noms propres", les hommes illustres, à supposer qu'ils eussent jamais existé, n'étant que ce qu'il appelait des "caractères poétiques", ou encore des "universaux fantastiques", c'est-à-dire des personnifications imagées de l'état social, politique, moral, religieux, intellectuel, des nations à un moment donné de leur histoire.* » Giambattista Vico, *Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations*, trad. Alain Pons, Paris, Fayard, 2001.

7 Louis Sébastien Mercier vit un moment dans le cloître son *Nouveau Paris* dont il aimait la monstruosité : « tout fut apporté avec soin, mais déposé, rangé, jeté au hasard, et tout offrit à ce musée l'image irrégulière mais frappante de la confusion des siècles. [...] cette collection magnifiquement confuse, poétiquement désordonnée, avait mêlé et brouillé, d'une manière si inspiratrice, les monuments des arts » (Mercier, 1797). Mercier, chroniqueur d'un Paris sublime et contradictoire, craignait que le désordre du musée cédât la place à l'ennuyeuse leçon d'histoire chronologique. Michelet, qui lut les articles de Mercier et magnifia ses images, remercia Lenoir d'avoir créé une poétique de l'Histoire.

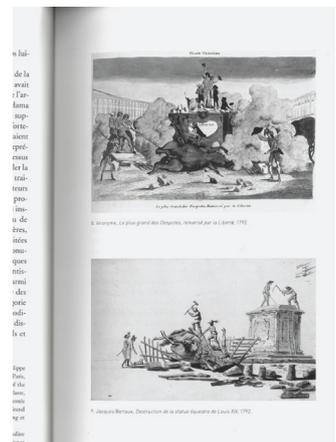
Et lorsque le dépôt des Petits-Augustins devient le musée des Monuments français, « Louis Sébastien Mercier, qui assiste aux transformations du dépôt [...] ne peut alors s'empêcher de regretter le désordre des commencements : "On se demandait, écrit-il, quelle puissance avait fait transporter sur un point, et de tant de lieux différents, cette collection magnifiquement confuse [...] ; la symétrie a chassé ce désordre sublime [...]". C'est aujourd'hui le cabinet d'un curieux, ce n'est plus l'univers du penseur. »

« Faire un musée d'un dépôt », *Un musée révolutionnaire, le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*, op. cit., p. 94.

8 « Le terme de "vandalisme" est généralement associé à la révolution française, et plus spécifiquement à l'abbé Grégoire, qui en a revendiqué l'invention dans ses *Mémoires*, écrivant en 1807-1808 : "Je créais le mot pour tuer la chose." Mais il trouve sa source dans un usage figuré du terme "vandal", choisi parmi d'autres pour désigner un comportement barbare, déjà en usage dans l'Angleterre du début du xvii^e siècle. Dario Gamboni, *La Destruction de l'art. Iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française*, op. cit., 2015, p. 26.

9 « La révolution française est généralement reconnue comme constituant un tournant dans l'histoire de la destruction de l'art et dans l'histoire de sa conservation. [...] André Chastel notait quant à lui que la notion même de "patrimoine" était née "des désastres inouïs de la révolution". » *Ibid.*

* L'architecte britannique John Soane (1753-1837), en 1792, achète une maison au 12 Lincoln's Inn Fields, à Londres, qu'il transforme et agrandit entre 1794 et 1824, afin d'y expérimenter ses idées architecturales, mais aussi pour conserver sa collection, toujours croissante, d'antiquités. Grâce à la prospérité de son cabinet, Soane peut rassembler des objets de valeur comme le sarcophage de Séthi I^{er}. En 1833, il décide de faire don de sa maison et de la collection qu'elle abrite et obtient une décision du Parlement britannique transformant sa maison en musée, après son décès, - l'actuel Sir John Soane's Museum.



Jacques Bertaux, *Destruction de la statue équestre de Louis XIV, 1792*

Louis XVIII fermera ce « musée révolutionnaire » en 1816 et attribuera les bâtiments à l'École des beaux-arts. La plupart des œuvres revinrent alors dans leur lieu d'origine, ou prirent le chemin du Louvre ou encore de Cluny. Dans l'École des beaux-arts se constituera un musée de copies des œuvres les plus marquantes de l'histoire de l'art, mais on laissera dans le jardin et sur les façades des débris du musée de Lenoir. (Façade d'Anet, arc de Gaillon, arcades de l'hôtel de Torpanne, etc.) L'esprit du musée Lenoir reste ainsi présent (fantomatique), imprégné dans les murs. La copie équestre du Colleoni Vénitien d'Andrea Verrocchio nous fait tout de suite penser à la destruction de la statue équestre de Louis XIV, gravée par Jacques Bertaux en 1792.



Hubert Robert, *Vue de la salle d'introduction avant les aménagements de 1801, ca., 1801, Musée du Louvre*

Un grand nombre des fragments est toujours là, en souvenir du musée « éclectique » de Lenoir. Les moulages des tombeaux des rois provenant de la cathédrale de Saint-Denis y sont encore nombreux, avec le souvenir des vandalismes révolutionnaires peints par Hubert Robert.

On est toujours dans le goût pour la ruine et le postiche, le collage y survient d'une façon décontractée. Par moments, comme s'il agissait des morceaux entreposés d'une fouille pas trop intéressante, une fouille qui descend par strates dans le sol, on a l'impression de voir résumer toute une série d'objets de provenance hétéroclite.

On a l'impression de participer à un exposé d'Aby Warburg, les reproductions photographiques prennent volume sur le mur et le fond noir devient ici le rouge pompéien des murs de la chapelle.

On peut faire un effort et regarder le vide entre les fragments, penser ces interstices comme le lieu de passage d'un réseau qui interconnecte ces fragments. Les potentiels récits (qui naissent du tissage des relations entre les fragments) saturent encore davantage cet espace chargé.

L'hypothèse que cette monumentale boîte mnémotechnique puisse renverser sa fonction et mettre en place un processus d'oubli¹⁰ (*ars oblivionalis*) et d'effacement par palimpseste, par superposition, ouvre un nouveau potentiel dialogique.



Hubert Robert, *La Violation des caveaux des rois dans la basilique de Saint-Denis, en octobre 1793, Vers 1793, Musée Carnavalet*

Le dépôt de Lenoir, né à la fois des réformes et des vandalismes révolutionnaires, est aussi fait du contexte néoclassique (néoclassicisme, 1750-1850)¹¹.

Le néoclassicisme renouvelle l'intérêt au classique, en réaction au style rococo mais aussi en conséquence des grandes découvertes archéologiques (Herculanum en 1738, Pompéi en 1748) qui marqueront un nouvel intérêt pour l'art antique. Grâce à ces découvertes, on mettra aussi l'accent sur de nouveaux aspects du « classique » : la présence d'une idée d'asymétrie, d'irrégularité et de fragmentation se manifeste, à côté d'un néoclassique plus « monolithique¹² ».

Pour le *mouvement moderne*¹³, les références au classique, au temple grec, sont fondatrices (le pavillon de Barcelone de Mies van der Rohe, Le Corbusier et le travail sur le Modulor, etc.). En particulier, la recherche de l'harmonie des proportions dans les « canons du classique ».

Les théories d'architecture basées sur l'étude de proportion des arts anciens influenceront l'esthétique du mouvement moderne (voir August Thiersch¹⁴, *Die proportion in der Architektur*; Matila C. Ghyka, *Essai sur le rythme*). Une relecture du classique (vu comme source d'un nouveau style) transite du néoclassicisme au modernisme.



Jean-Lubin Vauzelle, *Le Musée des Monuments français dans la chapelle des Petits-Augustins, 1795, Musée Carnavalet*



Funérailles de M. Albert Lenoir, 1891, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris



Pablo Picasso, *Guernica*, Salle des Cariatides, Palazzo Reale Milan, 1953, Photo René Burri, Installation de Gian Carlo Menichetti et Attilio Rossi.

10 « Klaus Herding en a proposé une typologie, distinguant le remplacement des signes ou des inscriptions sur les monuments, leur changement d'appellation ou de dédicace, la transformation ou le remplacement d'œuvres entières, l'inhumation, la décapitation ou le bannissement des statues, traitées comme si elles étaient des personnes réelles, le déplacement des monuments, quittant la place publique pour investir des lieux spécifiques – tels les musées, qui possédaient leur propre aura – et enfin l'anéantissement. [...] Richard Wrigley a légitimement insisté sur l'importance des transformations et réutilisations, proposant d'appliquer à cette catégorie le concept de "rature" de Jacques Derrida. » Dario Gamboni, *La Destruction de l'art, Iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française, op. cit.*, p. 50-52.

11 « This reaction developed into a total criticism of society and a new serious-minded generation set itself to reforming the world. [...] This spirit of reform got entwined with all sort of different and even opposing causes. Inevitably it was part of the complex mixture of forces leading to the French Revolution. » Mark Girouard, « Neoclassicism, from the Revolutionary to the Fancy Dress », *AR, The Architectural Review*, Londres, no 907, sept.1972, p. 169 -172.

12 « This style that lent itself most readily to asymmetry and broken outlines was gothic; but study of Roman villas, the imaginary buildings in the landscape of Claude, and even the example of the Erechtheion, gave ideas for an irregular loosely organised neo classicism of the picturesque [...] This concept of an architecture dissolving into the landscape can be related to the different and highly personal style of Sir John Soane, an architecture of wall-veils rather than walls, of spaces that melt away instead of being defined; yet Soane's vocabulary was basically the same that used for very different ends in France. » Mark Girouard, « Neoclassicism, from the Revolutionary to the Fancy Dress », art. cit.

13 Formation du mouvement : 1918-1927. Bauhaus Weimar : 1919-1928.

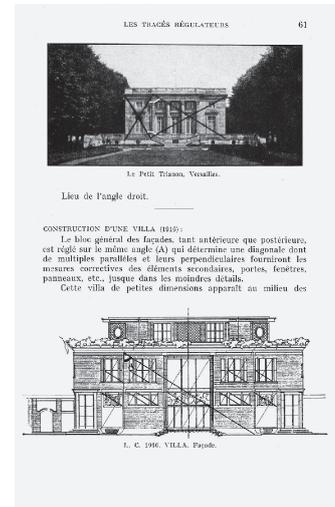
14 « Proportional analysis of the Erechtheion by August Thiersch was based on the theory that the visual harmony achieved by the ancients depended on consistently repeating a single shape (any shape) three-dimensionally throughout the building. Parallel diagonals are here the graphic evidence of similar rectangles. » Jacques Paul, « German Neoclassicism and the Modern Movement », *AR, The Architectural Review, op. cit.*, p. 177.

Suivant ces liens entre ancien, classique et moderne dans leurs contributions respectives à la conception de l'espace du musée, on suit le fil jusqu'au « *White Cube* ».

L'architecte et designer Carlo Scarpa (1906-1978) réalise plusieurs restructurations-aménagements des musées d'art ancien. Aménagements marqués par l'héritage du mouvement moderne mais qui apporte une conception nouvelle de l'espace et des œuvres. On y trouve, peut-être, une certaine affinité avec le proto-musée de Lenoir.

Le regard de Scarpa est habité par le goût du fragment et un rapport détaché de sa philologie. Un rapport à l'objet qui devient personnel et intime (contemplation). L'objet (fragment) est isolé de son contexte (son histoire vient peut-être après sa valeur esthétique), Scarpa met peut-être au premier plan une valeur plastique qui se détache de toute idéologie¹⁵. Il donne l'autonomie au fragment qui possède sa propre aura, l'espace (scénographique) vise à l'émphatiser (rapports fond-premier plan, couleur-forme et la relation entre les matériaux).

On anticipe l'isolement blanc du *White Cube*, le « sans-fenêtre ». Un espace dédié à la technologie de l'esthétique.



Le Corbusier, « *Regulating Lines* », *Vers une architecture*, 1923.
 « Le Corbusier's drawing of the proportions of his 1917 Villa Schwob in La Chaux-de-Fonds. Clearly he has transformed the archeological theory of proportion into a design tool. »
 Jacques Paul, « *German Neoclassicism and the Modern Movement* », art. cit.



Carlo Scarpa, Musée de Castelvecchio : réaménagement du musée, 1957-1974, Vérone, Italie



Carlo Scarpa, Palais Abatellis, Aménagement de la Galerie régionale de Sicile, 1953-1954, Palerme, Italie

15 « Les effacements et modifications concernaient principalement les armoiries et inscriptions, dissociant ainsi les œuvres de leur emplacement et fonctions originales et permettant de les redéfinir. La réutilisation de fragments, de matériaux ou de sites avait pour objectif de symboliser et de commémorer l'anéantissement de l'ordre ancien et son remplacement. »
 Dario Gamboni, *La Destruction de l'art, Iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française*, op. cit., p. 50-52.

LE PROJET : TECHNIQUE/ RÉALISATION IN SITU

Ce processus de réflexion et ces remaniements ne sont pas seulement dus à l'attitude normale d'un auteur qui reconsidère son livre quelques années après l'avoir écrit, mais à la nature même de la discipline sémiotique qui, se faisant et se refaisant au jour le jour, oblige les chercheurs et les lecteurs à considérer tout ouvrage comme un palimpseste.

Umberto Eco, *La Structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, note préliminaire.

Mon intervention dans l'ancienne église des Petits-Augustins se concentre principalement sur quatre travées (trois dans la nef droite et une dans la nef gauche) ainsi que sur une structure placée entre la copie du Jugement dernier et la statue équestre de Verrocchio.

Forme abstraite en dialogue avec les œuvres existantes :

(Peinture sur moquette et structures mobiles)

L'emploi de formes simples (surfaces planes et orthonormées) réalisées en matériel tissé (moquette) renvoie, dans ce contexte, à l'usage de la tapisserie dans la tradition picturale de la renaissance. Cet emploi permet de superposer, aux éléments picturaux et sculpturaux – déjà présents sur les murs –, des œuvres qui restent mobiles et déplaçables. Il s'agit d'un travail in situ répondant à la volonté de modifier les conditions de perception des œuvres appartenant à la chapelle. Des fragments hétérogènes se tissent selon la méthode du palimpseste (mais je pourrais aussi parler de collage), jusqu'à recomposer un nouveau récit pluriel, fait d'articulations multiples.



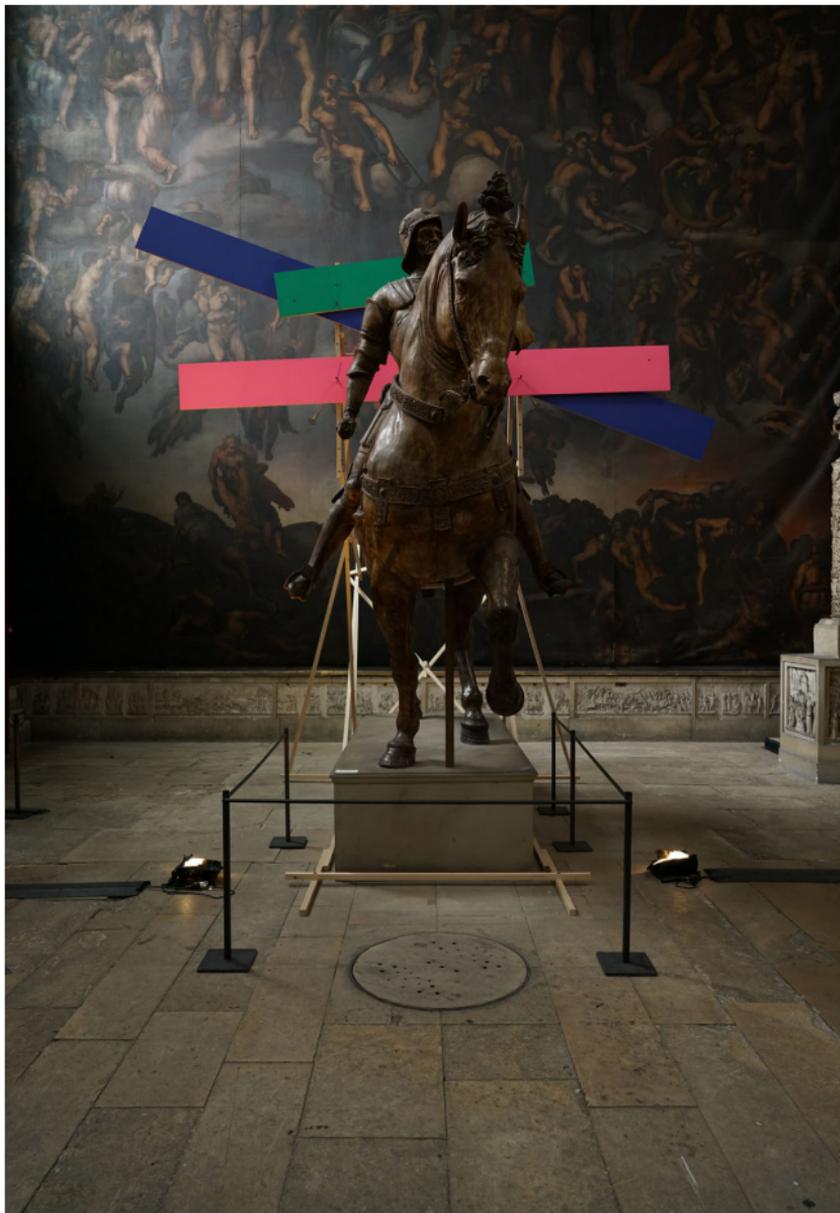
(15)



(16)

15 Raphaël, tapisseries « Scuola Vecchia », 1515-1521

16 Ces tapisseries, qui couvraient le registre inférieur de la zone (à l'endroit des rideaux peints), séparées de la pergola en marbre, destinées au pape et aux religieux, servaient à des festivités solennelles.



Daide Cascio, *Acéphale*

Peinture acrylique sur contreplaqué, aluminium, bois et monument équestre,
550 x 300 x 400 cm, 2019, Église des Petits-Augustins, ENSBA, Paris



Davide Cascio, *Acéphale*

Peinture acrylique sur contreplaqué, aluminium, bois et monument équestre,
550 x 300 x 400 cm, 2019, Église des Petits-Augustins, ENSBA, Paris



Davide Cascio, *Peinture vermiculaire II*

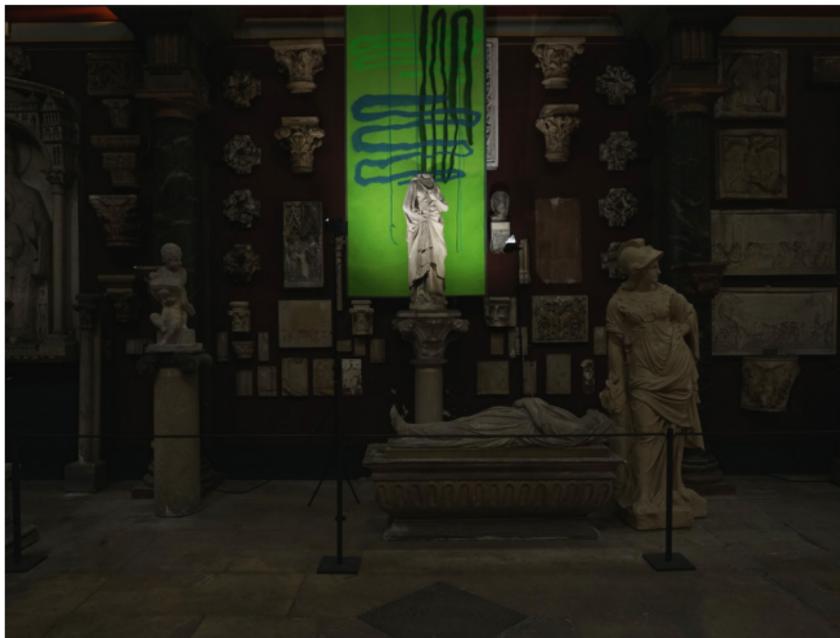
Peinture acrylique sur polyamide et coton, 289 x 310 cm, 2019

Église des Petits-Augustins, ENSBA, Paris



Davide Cascio, *Peinture vermiculaire I*

Peinture acrylique sur polyamide et coton, 230 x 360 cm, 2019,
Église des Petits-Augustins, ENSBA, Paris



Davide Cascio, *Peinture vermiculaire III*

Peinture acrylique sur polyamide et coton, 278 x 130 cm, 2019

Église des Petits-Augustins, ENSBA, Paris



Davide Cascio, *Peinture vermiculture IV*

Peinture acrylique sur polyamide et coton, 330 x 174 cm, 2019

Église des Petits-Augustins, ENSBA, Paris

- 1 Altshuler, Linda, *The spirit of tradition*, Éd. B'nai B'rith Klutznick Museum, Washington D.C. 1988.
- 2 Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éd. du Seuil, 1972.
- 3 Barthes, Roland, *Sade Fourier Loyola*, Paris, Éd. du Seuil, 1971.
- 4 Bene, Carmelo, Deleuze Gilles, *Superpositions*, Paris, Les Éd. de Minuit, 1979.
- 5 Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle, Le Livre des passages*, Éd. R. Tiedemann, Paris, Cerf, 1989.
- 6 Beckett, Samuel, *Our Examination Round his Factifications for Incamination of Work in Progress*, Op. coll. Paris, Éd. Shakespeare & Company, 1929.
- 7 Blanchot, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Éd. Gallimard, 1969.
- 8 Buskirk, Martha, Weyergraf-Serra, Clara, *The Destruction of Tilted Arc : Documents*, Cambridge, The MIT Press, 1991.
- 9 Condorelli, Celine, Wade Gavin, *Support Structures*, Berlin, New York, Sternberg Press, 2009.
- 10 Dalrymple Henderson, Linda, *The Fourth Dimension and the Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, 1983.
- 11 Deleuze, Gilles, Guattari Félix, Mille Plateau, *Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éd. de Minuit, 1972.
- 12 Deleuze, Gilles, *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éd. de Minuit, 1988.
- 13 Deleuze, Gilles, *Proust et le signe*, Paris, Éd. Quadrige, PUF, 1964.
- 14 Derrida, Jacques, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Éd. Galilée, Paris, 1987.
- 15 Derrida, Jacques, *Mémoires d'aveugles, L'autoportrait et d'autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990
- 16 Didi Huberman, Georges, *Sur le fil*, Paris, Les Éd. de Minuit, 2013.
- 17 Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éd. de Minuit, 1992.
- 18 Duboÿ, Philippe, Carlo Scarpa *l'art d'exposer*, Zurich, JRP Ringier, 2014.
- 19 Duchamp, Marcel, *Manual of Instructions for Étant donné*, Philadelphia/München, Éd. Philadelphia Museum of Art Schirmer/Mosel, 1987.
- 20 Durrell, Lawrence, *Le carnet noir*, Paris, Éd. Gallimard, 1961.
- 21 Eco, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Éd. du Seuil, Paris, 1979.
- 22 Eco, Umberto, *Apostille au nom de la rose*, Éd. Grasset, Paris, 1979.
- 23 Eco, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.
- 24 Eco, Umberto, *De l'arbre au labyrinthe*, Paris, Grasset, 2003.
- 25 Esner, Rachel, Kisters Sandra, Lehmann Ann-Sophie, *Hiding making showing creation*, Amsterdam University Press, 2013.
- 26 Fante, John, *Ask the dust*, New York, Stackpole Sons, 1939.
- 27 Fante, John, *Grosse faim*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2001.
- 28 Focillon, Henri, *Vie des formes, suivi de Éloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943.
- 29 Foucault, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Éd. Gallimard, 1969.
- 30 Friedman, Yona, *La ville spatiale, L'urbanisme mobile, in Les visionnaires de l'architecture*, Paris, Laffont, 1965.
- 31 Gamboni Dario, *La destruction de l'art, Iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française*, Paris, Les presses du réel, 2015.
- 32 Ghyka, Matila C. *Essai sur le rythme*, Paris, Gallimard, 1938.
- 33 Gilbert, Stuart, *The letters of James Joyce, Vol. I*, The Viking Press, 1966.
- 34 Grabar, Oleg, *La formation de l'art islamique*, Paris, Flammarion, 2000.
- 35 Grau, Christina, *Borges et l'architecture*, Paris, Supplémentaires, Centre Georges Pompidou, 1992.
- 36 Goossen, E.C., *L'art du réel USA 1948-1968*, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1968.
- 37 Hart, Clive, *Structure and motif in Finnegans Wake*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1962.
- 38 Joyce, James, *Finnegans wake*, New York, Penguin Books 1967.
- 39 Joyce, James, *Finnegans wake*, Paris, Editions Gallimard, 1982.
- 40 Joyce, James, *Finnegans Wake H.C.E.*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1982.
- 41 Joyce, James, *Ulysses*, New York, Penguin Books, 1992.
- 42 Joyce, James, *Ulysses*, New York, The Modern Library, Random House, 1934.
- 43 Kandinsky, Wassily, *Du spirituel dans l'art*, Paris, Denoël, 1969.
- 44 Kazimir Malevitch, *Le suprématisme. Le monde sans-objet ou le repos éternel*, Gollion-CH, Infolio, 2011.
- 45 Klein, Yves, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Beaux-Arts de Paris, 2003.
- 46 Lafon, Mary, *Pasquino et Marforio : les bouches de marbre de Rome*, Paris, Éd. A. Lacroix & Cie, 1877.
- 47 Leibnitz, *Nouveaux essais sur l'Entendement Humain*, Paris, Hachette, 1898.
- 48 Léoutre, Gilbert et Salomon Pierre, *Baudelaire et le symbolisme*, Paris, Masson et Cie, 1970.
- 49 Lerm Hayes, Christa-Maria, *Joyce in art: visual art inspired by James Joyce*, Lilliput Press, Dublin, 2004.
- 50 Lerm Hayes, Christa-Maria, Polyhedra and Joyce, *A Room for Thought, in Davide Cascio, Rooms, Roses*, Polyhedrons, Zurich, Edition Fink, 2007.
- 51 Lieury, Alain, *Le livre de la mémoire*, Paris, Éd. Dunoud, Paris, 2013
- 52 Luminet, Jean-Pierre, *Les trous noirs*, Paris, Belfond, 1992.
- 53 Melchiori, Giorgio, James Joyce, *Finnegans Wake H.C.E.*, Ed. Arnoldo Mondadori, 1982.
- 54 Moholy-Nagy, Laszlo, *Von material zu architectur*, Berlin, Florian Kupferberg, 1968.
- 55 Moholy-Nagy, Laszlo, *The New Vision*, New York, Wittenborn Schultz Inc., 1947.
- 56 Moholy-Nagy, Laszlo, *Vision in motion*, Chicago, Paul Theobald & Co, 1947.
- 57 Mosès, Stéphane, *L'Ange de l'histoire, Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Gallimard, 1992.
- 58 O'doherty, Brian, *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*, Berkeley/Los Angeles/ London, University of California Press, 1976.
- 59 O'Doherty, Brian, *White cube, L'espace de la galerie et son idéologie*, JRP Ringer, Zurich, 2013.
- 60 Ouspensky, P.D., *Fragments d'un enseignement inconnu*, Paris, Stock, 1961.
- 61 Paulhan, Jean, *La peinture cubiste*, Paris, Denoël/Gonthier, 1970.
- 62 Pelletier, Jacques, *Le quatuor d'Alexandrie de Lawrence Durrell*, Paris, Hachette, 1975.
- 63 Portoghesi, Paolo, *La fin des "interdits", dans La présence de l'histoire, L'après modernisme*, Paris, L'equerre, 1981.
- 64 Queneau, Raymond, *Les fleurs bleues*, Paris, Éd. Gallimard, 1965.
- 65 Rabaté, Jean-Michel, *Joyce upon the Void. The Genesis of Doubt*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1991.
- 66 Renan, Ernest, *Le Cantique des Cantiques*, Paris, Calmann Lévy, 189.
- 67 Riout, Denys, *La peinture monochrome*, Paris, Éd. Gallimard, 1996.
- 68 Rubin, William, Pleyne Marcelin, *Paris-New York situations de l'art*, Paris, Chêne, 1978.
- 69 Schwarz, Arturo, *Marcel Duchamp "multiples et éditions"*, Paris, galerie Thorigny, 1991.
- 70 Semper, Gottfried, *Du style et de l'architecture, écrits, 1834-1869*, Marseille, Éd. Parenthèses, 2007.
- 71 Smith, Kiki et Seton, Tony Smith, *Not an object, not a monument*, New York, Steidl mm, 2007.
- 72 Storr, Robert, *Tony smith*, New York, The Museum of Modern Art, 1998.
- 73 Warburg, Aby, *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, L'Écarquillé, 2012.
- 74 Weyergraf-Serra, Clara, *Richard Serra: Interviews, Etc. 1970-1980*, Yonkers, Hudson River Museum, 1980.
- 75 Yates, Frances A., *L'Art de la mémoire*, Paris, Éd. Gallimard, 1975.
- 76 Vallier, Dora, *L'art abstrait*, Paris, Fayard/Pluriel 2012.
- 77 Vattimo, Gianni, *L'impossible oublié dans : Usage de l'oubli*, Éd. du Seuil, 1988.
- 78 Venturi, Roberto, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Édition Dunod, 1976.
- 79 Vico, Ganbattista, *La scienza nuova*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1977.
- 80 Vico Giambattista, *Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations*, Paris, Fayard, 2001.
- 81 Viktorina, Milda et Lukanowa Alla, *A study of technique ten paintings by Malevich in the Tretyakov gallery, in Kazimir Malevich, Armand Hammer Museum*, Washington Press, Los Angeles, 1990.
- 82 Von Graevenitz, Antje, *For Light and Air : Self-Determination on Monte Verità*. In Davide Cascio E.N., Spector book, 2010.
- 83 Gray, Zoë, *Making is Thinking*, Rotterdam, Witte de With, 2011.
- 84 Von Uexküll, Jakob Johann, *Mondes animaux et monde humain suivi de La théorie de la signification*, Paris, Éd. Denoël, 1965.
- 85 Von Frisch, Karl, *Architecture animale*, Paris, Albin Michel, 1975.
- 86 Coll. Un musée révolutionnaire. Le Musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir, Musée du Louvre, Hazan, Paris 2016.
- 87 Coll. Vides une rétrospective, Zurich, GRP Ringier / Paris, Centre Pompidou, 2009.

RÉSUMÉ

La discontinuité, entre deux *termes* (entre deux points de vue), génère des fragments (des éléments qui ne sont pas coupés d'un tout mais qui sont monades, fragments et unité en même temps) entre ces fragments il y a du vide (ce vide à la fois sépare et réunit) la forme de ce vide est celle du creux en profondeur, une Faille, une fente (un « *cavus* », latin) entre deux Sujets (cette fente, c'est la différence elle-même, la différence interne absolue), ce creux, ce vide est l'espace du chaos (*cavus*, en grec « chaos ») on est dans un creux en profondeur (c'est l'espace de l'œuvre), on descend dans cet interstice vide (dans cet espace ésotérique) (espace caché en profondeur et invisible à la surface) pour observer l'œuvre (on observe l'œuvre en train de se faire (en mouvement)).

MOTS CLÉS

construction – destruction – vide – fragment - clé de lecture - reconstruction

ABSTRACT

The subject of this text is the work construction process. "Certain works are not enclosed within the limits of a beginning and end". Their "construction process" (their weaving) becomes the work itself. This work can be called "work in progress" or palimpsest.

The discontinuity between two words (between two points of view) generates fragments (elements which are not cut out of a whole, but which are monads, fragments and unity at the same time), between these fragments there exists a void, (this void both separates and reunites) the form of this void is that of a deep hollow, a fault, a gap between two Subjects (this gap is itself the difference the absolute internal difference) this hollow, this void is the place of chaos. We are in a deep hollow (the place of the work), we descend into this empty gap (into this esoteric space, a deeply hidden space which is invisible on the surface) to observe the work (We observe the work as it is being made, in motion).

KEYWORDS

Gottfried Semper – the Kaaba
Richard Serra – the monument
James Joyce – Finnegans Wake