

Ainsi écrivait-il que " l'érotisme c'est l'approbation de la vie jusque dans la mort ". Qu'est-ce que ça veut dire ? Bataille ne répondait jamais. Le seul point précis sur lequel je l'ai accroché, c'est le péché... Il se refusait toujours : sa démarche était surtout poétique ; il ne voulait ni ne pouvait expliquer vraiment quelque chose ; il faisait sentir, il communiquait un état qui correspondait à un malaise profond.

Jean-Jacques Pauvert

I Introduction

Entrevoir, derrière l'énigme de mon présent, l'*infans*, celui qui ne cesse jamais d'être. Celui-là qui de ses névroses, de ses peurs et de ses angoisses est cause de mon actuel, racine de ces choix et de ces goûts dont on sait qu'ils m'appartiennent si peu désormais.

Voilà quel pourrait être le début de ceci.

Engagé dans une voie artistique, je me demande quelle est la liberté de mon activité, de cette activité qui se dit libre, ce que je peux *vraiment* agir en elle, ce qui s'offre à y poursuivre, à y chercher, à y dire.

En bref, à qui demandent-elles à parler, ces paroles enfuies ? Pourquoi ne pas accepter l'idée qu'elles font partie d'un autre support, qu'elles sont ~~perdues~~ ; peut-être. En *moi*, elles peuvent bien résonner, tant il est sûr que cet écho n'est pas *ce cri que j'ai poussé*.

Si l'art est la recherche d'un droit, c'est peut-être de celui que Léonard de Vinci énonçait de cette façon : « l'artiste, affirmait-il, doit être le fils et non le petit-fils de la Nature ».

"Des traces qui lui reviennent de la feuille blanche, traces dont il ne sait pas trop s'il les inscrit dans le présent où si elles sont déjà inscrites en lui, il n'attend pas qu'elles lui restituent un Je ou lui donnent la vie ; il s'offre seulement l'illusion de n'avoir pas tout à fait perdu ni l'une ni l'autre, au moins pendant le temps de la graphie. Car le transfert d'écriture, pas plus que le transfert analytique, n'est un simple report ni un reportage. Il crée un autre temps, un autre espace, qui provoquent de nouveaux objets"¹.

L'art : tenter l'enfant.

J'aimerais mettre en garde le lecteur précis contre la première partie de ce qui suit (car c'est là bien mal écrit) ; mais m'avisant après relectures de ce qu'il n'y a là rien que je veuille bien écrire, je préfère que ce soi difficilement lu même si ce qui s'y dit est important.

On ne saura m'en vouloir de mal écrire ce qui fut bien vécu.

Que celui donc que, comme moi, la lecture fatigue, veuille bien commencer après la première volée de pages grises, quelques dizaines de pages plus avant.

¹ J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, in *Derniers, premiers mots*, Folio Essais, 1988, p. 359.

I Introduction

A l'heure de la psychanalyse, comment va l'artiste, son mythe et son image ? Cette *objection* d'un siècle d'âge² ne viendrait-elle pas, comme le raisonnement scientifique l'a fait avant elle envers le théologique, malmener cette *pratique de Soi* qu'est l'activité artistique ?

« Le peintre, disait Merleau-Ponty³, est seul à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation (...) car l'art et notamment la peinture puisent à cette nappe de sens brut où il faut qu'avec mon corps se réveillent les *corps associés*, les « autres », qui ne sont pas mes congénères, comme dit la zoologie, mais qui me hantent, que je hante, avec qui je hante un seul être actuel, présent, comme jamais animal n'a hanté ceux de son espèce, son territoire ou son milieu ».

Le Moi qu'un sûr-Moi civilisé contraint, mais dont l'art s'évaderait ? Un "Droit" sans "devoir" ? Si le droit a tout d'une cause, et le devoir tout d'une conséquence, alors à qui appartient-il ce devoir ou ce droit ? Quel fantôme en est le maître, la genèse ou la raison ; et quelle cause ou quel "sens brut" peut encore revendiquer comme légitime l'homme que "l'incurable désillusionniste"¹ révéla comme purement instinctif ?

L'inconscient ; Dieu ? Et puis l'art.

« Pourquoi, malgré cette parité avec Dieu, l'humanité n'est-elle pas plus heureuse et plus joyeuse ? Pourquoi notre Moi le plus profond ne se sent-il pas enrichi, délivré et sauvé par toutes ces victoires civilisatrices de la communauté ? Parce que cet enrichissement par la culture ne nous a pas été donné gratuitement, mais il est payé par une limitation inouïe de la liberté de nos instincts.

L'envers de tout gain de civilisation pour l'espèce est une perte de bonheur pour l'individu »².

Je me suis souvent demandé s'il fallait plus de réponses que de questions pour peindre un tableau.

Difficile, cependant, d'être à la fois une question perpétuelle et une réponse ponctuelle au moment "d'œuvrer" ; ~~croire en~~ la déconstruction comme construction.

Or pourtant le présent est une conséquence dira l'analyste. Et pour tout dire il est conséquent que de dire cela.

La souveraine préférence dont se targuera alors le créateur pour le conceptualisme ou le narratif, le choix légitime de tel ou tel médium pour tel ou

² Sa psychanalyse, Freud n'aura jamais accepté qu'elle devienne soit l'héritière soit une spécialité de la médecine, de la science. A chacune son domaine. Là dessus il ne variera jamais.

³ M. Merleau-Ponty, *l'Œil et l'Esprit*, Folio Essais, p. 14.

¹ C'est ainsi que Stefan Zweig appela Freud dans une Biographie sur ce dernier.

² Stefan Zweig, *Regard crépusculaire au loin*, in *Sigmund Freud et la psychanalyse*, Ed. Seghers-Savants du monde entier, 1962, p. 242.

tel énoncé : tout cet ego qui se prend pour une "cause". Chaque ouvrage d'art comme une érection en cause, une réponse ou une question formulée selon que l'on considère la cause comme relevant de l'une ou de l'autre. Et voilà quel est mon doute.

A l'heure de la conséquence, j'ai la conscience conséquente. Je suis pétrifié de me voir tel. S'il n'est pas un absolu que Je peut revendiquer, alors tout est bon. Rien n'est bon. J'arrête ;

~~Tant~~ d'artistes aujourd'hui ont cette conscience tranquille que je n'ai pas. Peut-être il faut croire pour être un être affirmatif.

I Introduction

« J'ai honte de croire que ces lignes auront le pouvoir d'intéresser celui qui les lira », cette "petite honte" serait-elle la marque de cette névrose qu'il est toujours bon de soupçonner. Tant de choses dont je doute. Tant de choses dont j'aime à me voir douter, sûrement. Tant de choses dont j'aime penser et me panser.

« Je pense donc je suis » disait Descartes, or pourtant j'écris infiniment mieux que je ne vis ; je pense, infiniment mieux que je n'existe.

"Le trait le plus manifeste de l'appareil de croyance est qu'il vient se substituer au travail de la pensée. La pensée questionne, se donne des réponses limitées, provisoires. Elle est, par nature, expérimentale, exploratrice, curieuse. Elle appelle la contradiction, se réfléchit, polémique avec elle-même. Elle est laboratoire. La croyance, inébranlable, sans faille, indissuadable, mais se sachant totalement vulnérable, ne se questionne pas. C'est qu'il lui faut à tout prix persévérer dans son non-être de pensée"¹.

Il ne s'agira pas ici de croire mais bien de penser, écrire comme je vis² :

Ouvrer de provisoire, polémiquer avec cette limite.

Suis-je un autre. Signifiant pour un autre signifiant.

Si la psychanalyse parle du sujet cartésien au moment où le doute apparaît comme certitude, alors hier je me suis inscrit dans le langage et depuis hier, je doute.

Le doute serait : Ai-je à faire le lien entre le langage et la jouissance perdue ?

L'art ? ? Ai-je à faire de l'art ? ma conséquence¹.

: ma certitude.

I Introduction

¹ J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, in *Se fier à...sans croire en...*, Folio Essais, 1988, p. 147.

² Bataille disait en 1947 : "Je pense comme une fille enlève sa robe. A l'extrémité de son mouvement, la pensée est l'impudeur, l'obscénité même". Lecteur, es-tu pudique ? Es-tu propre ? ~~Vomirais-tu avec moi ?~~

¹ Alors qu'il est en train d'accomplir l'expérience dramatique de son auto-analyse, Freud écrit ceci : « Je continue à ne pas savoir ce qui m'est arrivé. Quelque chose venu des profondeurs abyssales de ma névrose s'est opposé à ce que j'avance dans la compréhension des névroses, et tu y étais impliqué, j'ignore pourquoi ».

Comprendre.

En tant qu'il est un autre, je ne saurais faire une autobiographie ; celle-ci ne m'appartient pas. Tout au plus parlerait-elle de moi dans la mesure où Je y serait à peu près partout où je ne m'y trouverais pas, au sens où Freud dit qu'un sujet, qu'il réponde par oui ou par non à la question qui lui est soumise, dira toujours la vérité sur ce qu'il ne dit pas *ce disant*. Rappelons-nous cette phrase de J.-J. Rousseau : « Je suis persuadé qu'on est toujours très bien peint lorsqu'on s'est peint soi-même, quand bien même le portrait ne ressemblerait point ». ~~Je sens que~~ Mon devoir est de chercher derrière moi ce qui me précède. Comme ces poésies que Fernando Pessoa ne pouvait signer de son nom, qu'il devait admettre comme lui étant extérieures, je ~~voudrais~~ devrais m'*admettre*.

Etant donné que je ne suis pas Personne, je ne peux prétendre non plus à une biographie, voir même, comme l'a fait Gertrude Stein, à cette biographie qui aurait pour nom "Autobiographie".

« L'Autobiographie apparaît souvent comme une nécrologie anticipée, comme geste ultime d'appropriation de soi, et par là peut-être comme un moyen de discréditer ce que les survivants penseront et diront de vous, de conjurer le risque qu'ils n'en pensent rien ».¹

Ils n'en penseront rien,

I Introduction

Soit la démarche que je me propose de suivre, cette exploration lente de mes travaux par leurs causes : l'amont de l'échec qu'ils incarnent par l'amour qu'ils présagent. Quelque chose de succinct.
Participer de la coupure.

Toute œuvre d'art n'est-elle pas une *autobioplastique*, une « tentative à me faire l'auteur de ma vie, m'en faire l'auteur jusque là où je suis le plus asservi, et à l'horizon, faire comme s'il m'était permis d'être l'auteur du langage »¹.

Ce que je veux dire ; dans cette phrase issue des *Confessions*² : « Je voudrais pouvoir en quelque façon rendre mon âme transparente au lecteur afin qu'il puisse juger par lui-même du principe qui l'a produite » ; on se rappellera de l'émouvante pertinence du livre *ma position* de Dan Graham.

« Parler » de souvenirs enfuis (?). Que mon travail n'ait de compte à rendre qu'à une *mémoire involontaire*, celle-là dont Beckett parle quand il analyse *Proust* ; qui explose et vient fleurir aux bords.

¹ J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, in *Derniers, premiers mots*, Folio Essais, 1988, p. 339.

¹ *ibid.*

² de J.-J. Rousseau.

Que tout ce temps soit moins perdu, en somme.

Revenir là-bas.

Freud : « Là où c'était, je dois advenir ».

I Introduction

Je suis né à Guelma, aux portes du désert Algérien, à mi-chemin entre Constantine et Annaba, en 1975.

Mon enfance : en Afrique noire, au Cameroun, dans la relative impunité du partiel isolement qui s'empare de l'étranger. Mon enfance : l'étranger(ère ?). J'étais un enfant turbulent, je crois, fragile aussi, toujours rêveur, semblant fait cependant pour ne pas que les choses le remarquent. Malgré une grande curiosité, je détestais lire ou apprendre. Seul me forçait à l'écoute et au silence admiratif la douleur sourde de l'insecte qui agonise, ailes arrachées, entre les mandibules de la mante religieuse. Rien ne me fascinait davantage que les yeux du crapaud quand le serpent, mâchoires décrochées, ne l'ayant encore avalé que jusqu'aux omoplates, commençait déjà la digestion de ses pattes postérieures, et que dans son regard batracien vivant de douleur consciencieuse, le monde s'offrait à ma contemplation.

Avant que je ne comprenne que les mathématiques pouvaient parfois produire le même résultat, aucune leçon ne pouvait rivaliser avec le bruissement plaintif des antennes du cafard rappelant sa progéniture minuscule et translucide à l'approche du danger ; aucune n'atteignait alors le bruit sec du claquement de la chaussure.

Aucun devoir ne devait mériter l'attention que j'adoptais lorsque mon père, de sa main démesurée, arrachait à notre chien un tic¹ gonflé de sang pour le déposer ensuite, comme c'est de coutume dans ces pays où l'on sait y faire avec les bêtes, sur la taque du réchaud de la cuisine avant de l'allumer. Je me souviens bien du sentiment que j'éprouvais lorsque je le voyais traîner, ridicule, son abdomen violet de sang coagulé dans l'arène de flamme, que le dessus de son dos commençait déjà à bouillir tandis qu'il avançait encore vers une liberté que je savais utopique, et qu'après que les bulles de vapeur aient fini de disloquer son ventre repu et que ses pattes, désormais fondues sur le métal noir, ne le portaient plus, ses extrémités s'embrasaient. Je sais encore l'odeur du soufre de l'allumette mélangée à celle du sang brûlé. Les restes calcinés du tic.

Vaincre le tic. « Je voudrais s'en souvenir ».

¹ Je laisse ce mot tel que je l'ai écrits lors du brouillon de ce texte. Tout lapsus parlant. Mieux de moi. J'ai toujours fais beaucoup de fautes. Je reste hanté par l'image de quelques professeurs violant au bic rouge mon écriture et ma dictée.

N'avais-je pas déjà commencé, alors, l'acte manqué que je poursuis aujourd'hui ?

L'acte manqué : le seul ouvrage qui soit contemporain à l'article d'aujourd'hui. Ce que Je tente dans cette écriture, ne pas manquer de manquer. Je crois.

Et dans ce "futur" que certains appellent "présent", il m'arrive encore de me demander si j'atteins parfois dans mon travail à la hauteur du sentiment qui m'envahissait quand, au détour du jardin de mon enfance, j'observais un affrontement entre des fourmis rouges et une soldate termite. La sauvagerie inévitable, parce qu'orchestrée par Moi, menant à la décapitation des ouvrières malchanceuses par mon avatar, dont déjà la carapace, fumante d'acide formique, fondait.

Le spectacle de ces pattes coupées que d'autres fourmis, cannibales appliquées et infatigables, s'en allait stocker dans le ventre de la terre, où dit-on, une reine régnait, m'offrait de longues réflexions sur mon devenir et ce prédateur qui, n'en doutais-je à ce moment, saurait un jour trouver ma trace.

Je n'aimais pas les livres. Je dessinais. Beaucoup je crois. Avec des crayons, des marqueurs, mes doigts. C'était d'ailleurs ma seule gloire avec la course et l'escalade des arbres, trois disciplines qui m'assuraient l'amitié et l'admiration de mes camarades de classe, ces petits blancs, Belges ou Français, dont il me fallait la reconnaissance.

Tout ce que je fais aujourd'hui : réminiscences.

Mes parents, tous deux architectes, eurent le génie de me permettre de dessiner au dos de leurs anciens plans, des feuilles immenses, sur lesquelles je pouvais tenir tout entier. Pieds nus sur ce support, je dessinais sans insouciance, comme tout enfant. Pas de dessus ni de dessous ; le soleil était dans le coin. Bien sûr, mais dans quel coin ?

Je pense que mon enfance s'est passée de coin. L'Afrique n'est pas un endroit coincé. L'Afrique est un endroit de mort. Un endroit où la mort saute aux yeux. Et les miens étaient grands ouverts.

La sagesse ou la bêtise des personnes de ce continent empêche que le temps n'y existe avec la même impertinence qu'en Europe. Il m'est apparu plus tard que cette invention ne trouvait là aucune pertinence, rien qui ne pu justifier la course. Courir pour quoi ? Sans doute la constante fréquentation de la mort rendait celle-ci quotidienne, amicale, presque abstraite¹, et rendait par là superflue toute tentative ayant pour but de la refouler dans un futur qu'elle détruisait à chaque

¹ Au sens où le côtoiement continu d'un objet ou d'une relation vous mène à un point à partir duquel cet objet ou cette relation vous apparaît soudainement étrange de par la sùrproximité que vous en avez. Ce sentiment aliénant me semble être le plus humain qui soit. Ne serait-ce pas la seule perception acceptable ?

instant. Pas de futur en Afrique. Juste une étrange façon qu'aurait le passé de se jouer du présent.

I Introduction

De retour en Belgique en 1989, j'entrais dans une école supérieure d'art dans le courant de l'année 1996/1997.

Etant donné la grande difficulté que j'éprouvais à trouver la paix dans l'environnement tumultueux que me proposait la Belgique, lieu où l'avait cependant trouvé l'ensemble de mes aïeux, je parvins à la conclusion que celui *qu'on a coutume* d'appeler ici un *artiste*, c'est-à-dire, pensais-je à l'époque, un individu que l'on accepte comme soustrait aux normes sociales et dont l'entièreté de l'existence serait entourée de deux grandes parenthèses invisibles, me conviendrait plus que tout autre personnage.

Revenu en terre civilisée pour mes études, je les avais terminées non sans mal, il me fallait maintenant quelque chose qui me convienne. Toujours cette quête.

N'ayant jamais aimé me subordonner à quelqu'un qui ne soit pas *meilleur* que moi, et m'avisant que j'étais malheureusement difficile sur ce point, j'étais résolu à suivre la même voie que mes parents, celle de l'indépendance.

Ma culture dans le domaine des arts étant pour le moins réduite, je me résolus à lire *le discours de la méthode* de Descartes et *le hasard et la nécessité* de J.

Monod, deux livres tirés d'une liste proposée aux nouveaux élèves. Malgré leur quasi évidente mécompréhension, je me trouvais grandi de leur lecture. Pour la première fois peut-être, j'eus le sentiment d'avoir lu ce que j'avais lu.

Je pense pouvoir dire que je suis entré dans cet établissement supérieur sans grande conviction ; l'"art contemporain" n'existait alors pas pour moi, tout au plus devais-je y voir un fantasma de culture, quelque chose d'Européen, une sorte de conviction collective au sens et à l'éveil de l'homme. Une consanguinité. Un ennui.

L'idée d'un art "contemporain", l'art de ce temps, devait inconsciemment me paraître saugrenue, du fait que la mort de mon enfance rendait à la fois l'art et ce temps péremptoire, illusoire, mais j'en acceptais cependant vite les conditions et les règles, semblant admettre qu'il m'aurait été vain de combattre les valeurs de ce qui allait devenir mon nouvel espace socio-culturel.

Ayant besoin d'amour, de surcroît.

I Introduction

Durant les six années qui précédèrent ma deuxième année dans cette école¹, date à partir de laquelle j'arrêtais brutalement, je produisis de très nombreux poèmes,

¹ ERG (Ecole de Recherche Graphique) - Bruxelles.

d'habitude en pieds et en rimes, selon l'idée que je me faisais alors de la poésie :
Baudelaire.

Presque tous ces textes, que je me plaisais à appeler "poèmes", étaient motivés
par un sentiment amoureux ou romantique¹.

Ces écrits tout impartiaux avaient des noms tels qu' "Amendement de minuit",
"Le septième sens" ou "Princesse des vagues" :

L'îlot naufrage,

*Quand votre beau regard tel un bateau perdu
Vient à lasser sa proue sur ma plage vide,
C'est là la caresse dont je suis éperdu
Et le souffle brûlant dont je suis avide,*

*Mon île est petite mais ses blonds rivages,
Dont les côtes effilées gardent les richesses,
Sont, je vous l'assure, propices aux naufrages
De ces embarcations qui sont ma faiblesse*

*Si pour vous capitaine mon âme chavire
C'est que dans vos voiles elle aimerait souffler
Comme un alizé fou jusqu'à s'en essouffler ;*

*Quand m'emmèneriez-vous sur ce doux navire
Braver dans l'écume des vagues lointaines
Les couleurs de l'azur rimant par centaines ?*

L'organe orgueilleux,

*Cesse ! Cœur imbécile, ton râle m'affole,
Tes cris par trop aigus, funeste bout de chair
M'obligeront bientôt à te mettre en jachère
Car l'amour tu le sais, de ta moelle raffole.*

*Le chaos qu'anime cette femme en ton sein
Me tuera plus vite que le temps ne l'eût fait,
Même si, je l'avoue, la mort est un bienfait
Quand elle est offerte par si bel assassin,*

Car enfin l'homme n'est rien et son cœur encore moins

¹ J'avais ressenti la lecture, quelque temps plus tôt, des *Souffrances du jeune Werther* et de *la Chartreuse de Parme* comme proche de *Moi*.

*Alors, je t'en supplie, toi, source de mon sang
Entends mon agonie et fais-toi moins bruyant,*

*Ou promets, mon ami, cette feuille m'est témoin
Que tu iras, de nuit, me tailler un linceul
Dans le parfum de celle qui me fit mourir seul.*

Gloria Victis !

*J'ai croisé un ange... si ! Je vous l'affirme,
C'est d'un corps de femme qu'il s'était habillé
Et face à sa beauté l'homme semblait infirme...
Les démons c'est certain, peuvent se rhabiller,*

*Pas un de ces vilains n'aurait de pareils yeux
Qu'il soit fils du Malin ou cousin de Satan,
Pas un n'aurait c'est sûr des cheveux si soyeux
Et le teint si joyeux que c'en est bien tentant,*

*A moins que bien sûr... non ! Je ne veux le croire ;
Ange aux blanches ailes es-tu fruit de l'enfer ?
Mon cœur n'a-t-il déjà suffisamment souffert ?*

*Démon de l'esprit saint, ange de Lucifer,
Dis-moi ce qu'un homme, simple mammifère,
Peut espérer faire, face à l'appât divin.*

7

*3 1 2 2 3 1
3 1 3 2 1 2
1 3 2 3 1 2
2 2 3 1 3 1*

*3 1 1 3 2 2
2 3 1 3 2 1
1 3 3 1 2 2
2 3 3 1 2 1*

2 2 1 3 1 3
3 2 1 2 1 3
3 2 3 2 1 1

1 2 1 3 1 3
3 1 2 1 2 3
1 2 3 3 2 1

Je pense que la caractéristique principale de cette écriture était par ailleurs cette conviction, relativement constante chez moi, qu'elle n'avait d'intérêt à être écrite que si elle était lue. Ce qui ne m'empêchait cependant pas d'écrire malgré tout quand j'en avais besoin.

Le premier texte que j'écrivis fut pour une jeune femme qui ne dû jamais le lire. Il m'arrive encore de me demander si cette frustration « mise pour une autre » ne fut pas la source de tout le reste. Ce que cela change

Ce qu'il me laisse reste aujourd'hui. Une béance d'amour et de reconnaissance, en quoi je ne serai pas original ; malgré Soi.

I Introduction

Pas un travail qui ne soit faux.

L'ouvrage Artistique au sens qui est le mien est le travail de cet inadéquat de l'homme. Cette humanité qui dort en lui. Quand une proposition Artistique me touche, c'est qu'à travers ce qu'elle a de factice m'apparaît la franchise d'une *personne* envers l'inutile qu'elle représente mais qu'elle sait ne pas devoir admettre.

Chaque œuvre est une fausseté, mais celles qui signifient qu'elles ne l'ignorent pas ont ma préférence.

I Introduction

C'est de mes longues déambulations en ville, que je sortis mon premier travail : des photographies de sonnettes Bruxelloises. Leur sensibilité discrète mais profonde me toucha vite. Sur ce petit endroit de toutes les façades, les habitants offraient au passant une vision d'une franchise étonnante sur ce qu'ils étaient. Certaines étaient griffonnées, d'autres regorgeaient d'étiquettes, d'autres encore étaient à ce point propres que c'en était effrayant. Je pus remarquer qu'un grand nombre d'entre elles ne portaient en fait aucun nom. Dans certains quartiers, trois maisons sur cinq étaient anonymes ce qui m'apparut directement comme très perspicace sur la modernité des grandes villes. Je décidais donc d'y joindre des photos, toujours prises depuis la rue, de maisons abattues. Les murs

mitoyens, ainsi mis à nu, laissaient apparaître papiers peints et murs de couleurs qui, à chaque étage, avaient fait l'environnement sacré d'un habitant inconnu. Ce travail reflète bien, à l'évidence, l'état de ma disposition sociale à ~~cette~~ époque. Observations extérieures.

Il est à noter que la plupart des élèves que j'ai pu voir à l'œuvre dans le cadre d'une démarche artistique qui ne soit pas agencée autour d'un médium mais bien plutôt autour d'une démarche personnelle, comme c'était le cas dans cette école à la différence des Beaux-arts par exemple, commençaient leurs hésitations par la photographie. Où plutôt des agencements de photographies.

Je me retrouvais dans ce cas.

N'ayant pas prévu de longue date une pratique artistique et n'ayant pas en tête le choc d'une ~~grande~~ œuvre d'art à assumer, je ne me sentais pousser par aucun courant ni ne me faisais d'idées sur ce que devait être ce médium qui serait mien. Je pense pouvoir dire qu'aucun médium n'avait d'ailleurs pour moi une quelconque prépondérance ni à l'art ni à moi. Cependant, la littérature avait de plus en plus pour moi quelque chose de fascinant. Les écrits théoriques, essentiellement philosophiques ou psychanalytiques, se mirent dès ce moment à me passionner et m'influencèrent de plus en plus.

Ma très haute opinion du rôle de l'art dans la société doit en découler. Elle m'éloigna vite de toute conception de celui-ci comme relevant d'un rôle décoratif ; ce que je trouvais très réducteur par rapport à la puissance qu'il obtenait quand on le pensait philosophiquement.

Rester simple, en tout cas.

I Introduction

Je me laissais alors tenter par quelques courts essais théoriques sans grandes valeurs. Il me semblait en effet important qu'un étudiant en art s'adonne aux questions théoriques en surcroît de sa pratique. Mes lectures ne devaient pas y être pour rien. L'idée d'un partage équitable entre champ pratique et champ théorique au sein d'une activité artistique actuelle me paraissait inévitable ; c'était je suppose la raison principale pour laquelle j'avais choisi l'école où je me trouvais, celle-ci proposait effectivement de nombreux cours théoriques en option.

Cette obligation pour *Moi* de passer par le théorique et le démonstratif n'est peut-être que la résultante névrotique de mes premières années en Belgique, que de continuels et toujours inexplicables échecs scolaires semblaient avoir définitivement marqués.

Je voulais d'un travail sans explications ni fioritures théoriques, mais soucieux cependant des grandes questions. J'eus de plus en plus nombreux différends avec certains étudiants partisans du rêve et de la beauté nonchalante de l'art. Ces conceptions étaient pour moi secondaires à un raisonnement ~~sérieux~~ sur les

enjeux de ce que pouvait être ou devenir la création artistique une fois soumise sans concessions aux réflexions des grands penseurs, occidentaux par exemple. L'un n'empêchant pas l'autre, selon moi, mais l'un venant avant l'autre.

Afin que le lecteur puisse se faire une idée par lui-même des enjeux que je me posais alors, deux de ces réflexions sont jointes à titre d'exemples. La première est intitulée « Quelle langue de l'art ? », et la seconde « Y a-t-il accumulation de savoir en art ? »¹.

Quelle langue de l'art ?

(...)« *Disons
qu'il se fait dix pour cent. Oh ! davantage. Dix.
Quinze. Il passait devant l'école communale St-Jo-
Seph. Mélopée des marmots. Fenêtres ouvertes. L'air
Pur favorise la mémoire. A l'unisson. Abécé déefgé
Kaelem opécu ertesté doublevé. Des garçons ? Oui.
Inishturk. Inishark. Inishboffin. A leur jographi.
La mienne. Mont Bloom. »*

Ulysse

James Joyce

Dans "Une logique de la communication", Watzlawick avance qu'il n'y a pas de « non-comportement », qu'on ne peut pas ne pas avoir de comportement, et que si l'on admet que, dans une interaction, tout comportement a la valeur d'un

¹ Le lecteur voudra bien éviter les pages grises si ces essais lui paraissent laborieux.

message, c'est-à-dire qu'il est une communication, on admet qu'on ne peut pas ne pas communiquer.

Donc l'Artiste communique, qu'il le veuille ou non.

Mais pourquoi ne le voudrait-il pas, et s'il le doit, le peut-il ?

Si ces deux questions n'en étaient qu'une seule, de cette question viendrait cette réponse : l'Artiste peut communiquer dans la mesure où la vérité (au sens large) peut être entendue, or la vérité ne veut être entendue que sous le couvert du malentendu, ce qui fait du malentendu le lieu dernier de l'art, et son ultime langage.

Jacques Sojcher s'interroge à ce sujet dans "Nietzsche, la question et le sens", je cite : « Le sujet qui n'accepte pas pour lui l'éclatement et la mue, la surabondance d'être, ne peut penser à cette hauteur, il ne peut résister à l'air qui s'y respire, au sens qui s'y prépare, à l'affirmation qui à partir d'elle entoure son orbe sur toutes choses ; il ne peut que se protéger derrière la règle et dénoncer (pour se justifier) l'exception comme le mal, sa communication comme le non-sens, l'anormal, l'irrationnel. Il ne faut pas vouloir lever ce malentendu, ni d'un côté, ni de l'autre : si l'homme de la règle comprenait l'exception, il se détruirait, n'ayant pas la force d'une vie exceptionnelle ; si l'homme de l'exception voulait imposer son « sens » à l'homme de la règle, il régulariserait l'exception et falsifierait sa communication. (...) Ce dernier est forcé (on pourrait dire physiquement) à la communication, malgré les craintes et presque la certitude du malentendu, malgré la volonté de ne pas divulguer sa connaissance, son expérience ». Nietzsche, La volonté de puissance : « Exprimer par amour la vérité qui nous comble de joie ; il s'agit d'expériences toutes personnelles qu'on n'est pas obligé de communiquer, mais le ravissement qui en ruisselle nous y contraint. ».

Donc, par contrainte, l'art communique avec cependant l'envie de ne pas être compris ; Nietzsche, "Par delà le bien et le mal" : « Le penseur profond redoute davantage d'être compris que d'être mal compris ». Apprenons qu'il n'y a pas de destinataire au message de l'art (sauf peut-être les autres « hommes de l'exception »), notre culture, notre société, ne pouvant accepter la faille de l'illisible sous le langage.

Jacques Sojcher : « (...) l'art ne s'entend plus là où commence le travail de récupération culturelle et idéologique, travail étranger à la parole, qui met les mots au service d'une cause, qui renvoie ce qui parle à une valeur d'usage, à une efficacité. Dans ce langage, ici et maintenant, dans cet ordre politique et métaphysique, l'artiste, le poète, cherche l'espace d'une parole qui ne tombe pas sous la loi du sens frelaté, des significations déterminées, de la réponse qui inscrit dans le langage la frontière, la clôture, la fermeture de l'horizon », « Tout vrai langage /est incompréhensible ». Comme le dit Antonin Artaud : « Il faut vaincre le français sans le quitter, voilà cinquante ans qu'il me tient dans sa langue. Or j'ai une autre langue sous-arbre. »

Je pense que depuis que la mort existe, certains hommes, les Artistes, les Conscients, ont été et sont encore parfois les témoins d'un meurtre. Et un meurtre possède trois pôles : la vérité, la vie et la mort.

Bien sûr, le propre du témoin est de ne pas avoir choisi d'en être un, cela vous tombe dessus un jour, n'importe où et sous quelque masque invisible, et quand vous l'avez vu, vous ne pouvez l'effacer de votre mémoire ; cela ressurgit (mémoire involontaire Proustienne ?) du néant du jour le jour, déclenché par ce qui ne signifie rien pour personne, mais qui rappelle pourtant dans toute son opulence ce dont l'oubli ne veut vous priver : le vide ; phénomène plus connu sous le nom « d'inspiration ».

Gilles Deleuze et Felix Guattari, "Qu'est-ce que la philosophie ?" : « Les artistes sont comme les philosophes, ils ont une santé fragile, pas à cause de leurs maladies ou de leurs névroses, mais parce qu'ils ont vu dans la vie quelque chose d'infiniment trop grand pour quiconque, de trop grand pour eux, et qui a mis sur eux la marque discrète de la mort. »

D'habitude, quand le témoin d'un meurtre est conscient de ce qui lui arrive, il se cache. Aucune autorité (Dieu ?) ne pouvant le protéger contre l'assassin, « ce qui tue », le silence (et non pas le mutisme) est son seul refuge.

Les seuls à qui se confier sont ceux qui, eux aussi, d'où qu'ils soient sur cette planète et de quelque époque qu'ils viennent, ont assisté au même meurtre...

Nietzsche : « L'art ne parle jamais qu'aux artistes » ; « Mon dessein n'est pas pour tous, il est cependant communicable ».

Alors, comment éviter le malentendu, si ce n'est sous le couvert de la question, qui semble décidément être l'endroit de l'art.

Une autre question, la plus importante sans doute, peut se poser à nous concernant le témoin : dans quelle mesure le meurtre auquel il a assisté est son propre meurtre ?

Comme le remarque Watzlawick : « Psychologiquement, l'homme ne peut survivre dans un monde qui pour lui n'a pas de sens. Nous avons vu que la double contrainte aboutit à cette funeste conséquence ; Mais on peut arriver au même résultat par suite de circonstances ou d'événements qui échappent à la maîtrise ou à l'intention de l'homme ». Or, ici, la double contrainte est celle du témoin qui a vu et veut dire mais ne le peut, et elle est additionnée au fait qu'il n'a pas choisi intentionnellement d'assister au meurtre et que c'est donc par essence la dernière chose qu'il maîtrise.

Dostoïevski nous fait miroiter cela dans les démons, avec Kirilov : l'homme qui se tue pour affirmer son insubordination, sa nouvelle et terrible liberté, devenir témoin du néant de Dieu (autorité ?).

Maurice Blanchot, "l'espace littéraire" : « Dieu joue son existence dans cette mort volontaire qu'un homme résolu s'assigne. Que quelqu'un devienne maître de soi jusqu'à la mort, maître de soi à travers la mort, et il sera maître aussi de cette toute-puissance qui vient à nous par la mort, il la réduira à une toute-

puissance morte. Le suicide de Kirilov devient donc mort de Dieu. De là son étrange conviction que le suicide inaugurerait une ère nouvelle, sera la ligne de partage de l'histoire de l'humanité et que précisément, après lui, les hommes n'auront plus besoin de se tuer, car sa mort, en rendant la mort possible, aura libérée la vie, l'aura rendue pleinement humaine ».

C'est peut-être cela que veut dire l'art. C'est peut-être en rendant la mort possible que l'art libère la vie et la rend pleinement humaine, c'est peut-être cela le témoignage de l'Artiste : sa mort est son « point de fuite »...

Perpétrer pour un autre que soi le meurtre de soi-même pour ne point fuir plus longtemps ce témoignage pesant qu'aucune autorité ne veut recevoir (Dieu, pourquoi nous avoir abandonnés ?) ; qui a dit que le suicide était une fuite ? Si l'Artiste devient son assassin c'est pour témoigner enfin de l'assassinat que tout les autres fuient. Tel est, peut-être, le propos de l'art. Car si le suicide n'est pas une fuite, la résignation face à la vie, oui. Nietzsche : « Le fait de se supprimer est un acte estimable entre tous ; on en acquiert presque le droit de vivre ». La mort naturelle est la mort « dans les conditions les plus méprisables, une mort qui n'est pas libre, qui ne vient pas quand il faut, une mort de lâche. Par amour de la vie, on devrait désirer une mort toute différente, une mort libre et consciente, sans hasard et sans surprise ».

La réalité hypostasiée : Zilboorg dans son étude classique sur le suicide, rassemble quelques réflexions à ce sujet : A l'origine, il semble que l'homme ait accepté la vie aux conditions fixées par lui. Aussi, une maladie, un malaise de quelque ordre que ce soit, une forte tension affective le conduisait à penser que « la vie avait violé les termes du contrat passé avec l'homme » et qu'il pouvait donc laisser tomber ce partenaire déloyal... Très évidemment (l'idée du Paradis a été forgée par l'humanité, non pas à la suite de l'histoire d'Adam et Eve, mais à la suite de l'acceptation de la mort par l'homme primitif qui « préférerait mourir volontairement plutôt que de renoncer » à l'idéal qu'il s'était fait de la vie. Rilke : « O Seigneur, donne à chacun sa propre mort, le mourir qui soit vraiment issu de cette vie, où il trouva amour, sens et détresse ».

René Char, "Nous avons" : « Un mystère plus fort que leur malédiction innocentant leur cœur, ils plantèrent un arbre dans le Temps, s'endormirent au pied, et le Temps se fit aimant ». Qui trouve la mort trouve le temps. Accepter la mort, n'est-ce pas après le temps perdu, le temps retrouvé ; Gilles Deleuze, "Proust et les signes" : « Enfin, les signes de l'art définissent le temps retrouvé : temps primordial absolu, véritable éternité qui réunit le sens et le signe ».

Conclusion :

L'artiste ne peut pas ne pas communiquer et pourtant la vérité veut ne pas être entendue, plus précisément elle n'accepte que d'être mal entendue : ce qui fait du malentendu le « point de fuite » de l'art. Comme l'a dit Proust : « créer, c'est

être mineur dans sa propre langue ». L'Artiste doit être bilingue dans sa propre langue, admettre l'erreur.

L'Artiste est Conscient. Conscient d'une vérité, d'une violence, qui l'oblige à porter le masque, le silence, or les hommes font beaucoup de bruit et dire, c'est mourir. Georges Bataille, préface de "Justine de Sade" : « (...) le langage, par définition, étant l'expression de l'homme raisonnable, la violence est silencieuse ».

Ce qui ne peut se finir ne peut que continuer à commencer : l'art est peut-être cette chose de l'essence, éternelle mais pas immortelle, qui renaît de son suicide. Maurice Blanchot : « l'œuvre d'art n'est jamais liée au repos, elle n'a rien à voir avec la tranquille certitude qui rend coutumiers les chefs-d'œuvre, elle ne s'abrite pas dans les musées. En ce sens elle n'est jamais et si, transposant fautivement l'idée qu'elle n'est pas faite, l'on dit d'elle qu'elle ne cesse jamais d'être faite, cela rappelle du moins qu'elle ne cesse pas d'être liée à son origine, qu'elle n'est qu'à partir de l'expérience incessante de l'origine, et cela rappelle aussi que la violence antagoniste par laquelle, au cours de la genèse, elle était l'opposition de ses moments, n'est pas un trait de cette genèse mais appartient au caractère de lutte, agonal, de l'être de l'œuvre. L'œuvre est la liberté violente par laquelle elle se communique et par laquelle l'origine, la profondeur vide et indécise de l'origine, se communique à travers elle pour former la décision pleine, la fermeté du commencement ».

L'œuvre d'art créé donc son propre langage dont la définition tient tout entière dans la petite phrase de Rimbaud : « tenir le pas gagné ».

Umberto Eco : « l'œuvre en tant que tout propose de nouvelles conventions linguistiques auxquelles elle se soumet, et devient elle-même la clef de son propre chiffre ».

Gilles Deleuze : « Seuls les signes de l'art sont immatériels » ; « si une œuvre d'art communique avec un public, bien plus le suscite, si elle communique avec les autres œuvres du même artiste, et les suscite, si elle communique avec d'autres œuvres d'autres artistes, et en suscite à venir, c'est toujours dans cette dimension de transversalité, où l'unité et la totalité s'établissent pour elles-mêmes, sans unifier ni totaliser objets ou sujets ».

Ce qui reste alors, qu'est-ce ? Vérité sur la mort ou mort de la vérité ; René Char, "Le mortel partenaire" : « Certains êtres ont une signification qui nous manque. Qui sont-ils ? Leur secret tient au plus profond du secret même de la vie. Ils s'en approchent. Elle les tue. Mais l'avenir qu'ils ont ainsi éveillé d'un murmure, les devinant, les crée. O dédale de l'extrême amour ! ».

Maurice Blanchot : « Communication où c'est l'obscur qui doit se faire jour, où il doit y avoir jour de par l'obscur, révélation où rien n'apparaît, mais où la dissimulation se fait apparence. »

Y a-t-il accumulation de savoir en art ?

*« La création, pour un esprit coupé
de toute tradition ou qui s'en est
délibérément affranchi, ne peut
être que de l'art primitif »*

HAROLD ROSENBERG : « La tradition du nouveau. »

Répondre à une question de cet ordre n'est pas chose aisée, tout d'abord parce que les mots « savoir »(dictionnaire : ensemble des connaissances acquises) et « art »(dictionnaire : expression d'un idéal de beauté) sont des termes que je qualifierais de fantôme pour la bonne et simple raison qu'ils disent tant de choses qu'ils ne veulent finalement plus rien dire. Je vais donc formuler la question un peu différemment :

y a-t-il accumulation de connaissances et/ou d'expériences chez l'artiste ?

De plus, il est bon, je pense, de poser cette question séparément à toutes les constituantes intéressées dans un travail artistique quel qu'il fût et que je spécifierai comme suit : la technique, la « filiation artistique consciente », la « filiation artistique inconsciente », et le « vouloir artistique ».

La technique : depuis toujours, les peintres s'échangent leurs découvertes, ainsi au 15^{ème} siècle, Antonello da Messina, jeune peintre sicilien, traverse l'Italie de la Renaissance, apprenant auprès des maîtres les secrets de leurs tableaux. Il travaille pour Fra Giovanni da Fiesole ou Paolo Uccello, apprend la perspective

et la géométrie auprès de Piero della Francesca et va même jusqu'en Flandre pour apprendre auprès de Van Eyck l'usage de ses révolutionnaires solvants . Or s'il y a apprentissage, on ne saurait contester qu'il y a savoir, et donc, accumulation de celui-ci.

La filiation artistique consciente : *Il est peut-être bon ici de bien comprendre la différence d'essence entre la filiation biologique et la filiation artistique et spirituelle.*

En biologie, certaines propriétés spécifiques des êtres vivants peuvent en particulier s'expliquer par la combinaison de différents patrimoines héréditaires. Mais, tandis que, dans le monde du vivant, l'individu est le produit de cette combinaison, il en est, dans le monde de la culture et de l'esprit, le créateur et le premier agent, il en est activement responsable. En effet, l'artiste peut, jusqu'à un certain degré et dans une mesure qui varie selon la situation historique, choisir ses modèles ; autrement dit, il détermine en réalité les ancêtres qu'il veut avoir et, à la différence de ce qui se passe dans la relation parents-enfants, il peut avoir plus de deux géniteurs s'il le désire. Les relations génétiques dans la vie de l'esprit et de la culture se caractérisent en outre par le fait que certains représentants de courants et de tendances, depuis longtemps disparus, peuvent à nouveau servir de modèle, être pris pour maîtres, remplir par delà les siècles la fonction ancêtres.

La filiation artistique inconsciente : *il est un principe établi, principe selon lequel les déclarations des artistes sur leur propre travail, sur leurs propres oeuvres, quelque sincères qu'elles soient dans les intentions, ne fournissent pas des indications fiables, parce que les buts conscients d'un artiste, ce qu'il croit, ce qui l'anime, et ce qui l'anime effectivement dans son art, peuvent diverger profondément.*

Voici un bon exemple repris dans le livre d'Otto Pächt "Questions de méthode en histoire de l'art" : « Nicholas Hilliard, un des maîtres de la miniature du 16^{ème} siècle, a écrit un traité théorique sur l'art de la miniature (the art of limning) dans lequel il affirme que Dürer a exercé une influence décisive sur lui. Un autoportrait de Hilliard ne montre pourtant rien à l'exception du port de tête, qui puisse, stylistiquement, prouver un précédent dans le portrait de Dürer. Il est clair, en revanche, qu'en dépit des affirmations de Hilliard ses vrais maîtres furent Holbein et Clouet. Quand il s'agit de comprendre des oeuvres particulières, la théorie qu'expose le créateur lui-même peut tout au plus nous donner des indications indirectes ; c'est un document qui ne doit pas être pris pour argent comptant et qui doit faire lui-même l'objet d'une interprétation historique, si nous voulons qu'il nous aide utilement à appréhender les objets concrets. » courant

Le « vouloir artistique » : dans son livre "La perspective comme forme symbolique", Erwin Panofsky attire notre attention sur le fait que le « vouloir artistique » ou « Kunstwollen » fût pour la première fois évoqué par Alois Riegl, qui, prenant à contre-pied de ces théories qui insistent continuellement sur la détermination de l'œuvre d'art et de ses facteurs introduisit ce concept qui, lui, au contraire, devait caractériser l'ensemble ou l'unité des forces créatrices trouvant leur expression dans l'œuvre d'art et l'organisant du dedans, pour la forme comme pour le fond...

Si l'accumulation de connaissance en art semble être un fait incontestable, les chemins de l'esprit, que ce soit ceux de la création artistique, de la recherche scientifique ou de la philosophie (Ces trois grandes formes de la pensée sont longuement comparées dans leurs liens au chaos par Gilles Deleuze et Felix Guattari dans leur livre "Qu'est-ce que la philosophie ?") ont déjà montré à quel point la solidité des schémas en place n'est qu'illusoire. En effet, pour ne parler que du monde scientifique, dont le rapport apparaîtra comme plus pragmatique à certains, la plupart des grandes découvertes de ce temps se basent sur des hypothèses, qui même si elles paraissent irréfutables, sont, et c'est leur rôle, remises en question sans cesse, jusqu'à ce que de nouvelles, montrant moins de faiblesses, viennent les remplacer. Dans ce cas, on peut se demander ce qui caractérise vraiment la démarche scientifique, ce qui pourrait prouver qu'il y a une réelle évolution dans toute recherche quelle qu'elle soit. (ceci devrait faire l'objet d'investigations supplémentaires et pourrait être abordé dans le cadre d'un autre travail, j'éviterai donc, pour des raisons de clarté, d'énoncer ici les bases troublantes d'une réflexion que je ne pourrai mener à terme) aussi, invoquerais-je le sens dans lequel vont ces recherches et parlerais-je d'un « vouloir », sorte de but collectif aux chercheurs de tout temps et trouvant son écho dans chaque domaine de la pensée.

Otto Pächt : « il y a dans la sélection des modèles, dans la quête active des sources d'inspiration, un élément de liberté créatrice que ceux qui défendent la thèse de l'« indépendance » absolue de toute création vraiment originale croient ne pas trouver dans l'histoire de l'art d'inspiration évolutionniste. Il s'agit bien de liberté, dans la mesure où les barrières propres à une époque peuvent ainsi être franchies, mais en même temps, il n'est pas question de « non-dérivabilité », d'originalité totale, de naissance ex nihilo. Cette liberté, il faut se la représenter comme une liberté de choix accordée au créateur, celui-ci ne pouvant toutefois choisir que ce qui, en quelque manière, a des affinités avec lui. Même les génies ont une dette envers ceux dont ils proviennent sur le plan artistique. Ils ne peuvent pas en outre choisir leurs modèles arbitrairement et en changer à leur guise, et doivent se confronter aux exigences d'un « vouloir artistique » qui transcende leur évolution personnelle. Eux aussi n'ont que cette liberté que Goethe a appelé la prétendue liberté de notre action. »

P. Watzlawick, J. Helmreich et Don D. Jackson abordent cette notion de « prétendue liberté de notre action » dans leur livre "Une logique de la

communication". En psychothérapie, cette notion est connue sous le nom de « l'illusion du choix possible » (Utilisé la première fois par Weakland et Jackson) et est illustrée dans l'ouvrage précité par un conte de Chaucer : le conte de la femme de Bath . Le héros, un chevalier du roi Arthur, se trouve confronté successivement à une série de choix dont il ne peut (comportement schizophrénique) se sortir parce que les deux solutions qui lui sont proposées font partie d'une double contrainte : l'hypothèse elle-même qu'un choix est possible et qu'on doit le faire est une illusion (c'est toute la différence entre une double contrainte et une simple contradiction). Tout s'éclaire enfin quand le héros récuse la nécessité même du choix, le point culminant du conte étant contenu dans ce seul vers : « Je ne choisis ni l'un, ni l'autre. »

Pour élargir l'horizon de mes exemples, voici un célèbre Koan Zen (méditation paradoxale) imposée par Tai-hui avec une tige de bambou : « si tu dis, c'est une tige, tu affirmes ; si tu dis, ce n'est pas une tige, tu nies. Dépassant affirmation et négation, qu'en dirais-tu ? »...

Deux notions supplémentaires me sont nécessaires pour pouvoir aborder ma conclusion, les notions de « métasavoir » et de deutéro-apprentissage.

Comme cela est montré dans les célèbres expériences de Pavlov, il existe deux types de savoir, un savoir des choses et un savoir sur les choses. Le savoir des choses est cette conscience des objets que nous transmettent nos sens, ce que Bertrand Russel a appelé « connaissances par familiarité », c'est un savoir du premier degré, tandis qu'un savoir sur l'objet sera un savoir du second degré, c'est-à-dire un savoir sur un savoir du premier degré et sera par conséquent appelé un « métasavoir ». Un savoir tendant vers plus d'objectivité en quelque sorte. Bien entendu ce savoir objectif s'échelonne sur plusieurs degrés d'objectivité.

L'une des hypothèse de la théorie de l'apprentissage dans les sciences du comportement et se développe comme suit : en même temps que s'acquière un savoir ou un savoir-faire, a lieu un processus qui, progressivement, facilite l'acquisition même du savoir. Autrement dit, on ne se borne pas à apprendre, on apprend à apprendre. Pour désigner ce type d'apprentissage d'un degré supérieur, Bateson a forgé le terme de deutéro-apprentissage.

Conclusion : l'artiste doit, conformément à l'hypothèse du deutéro-apprentissage se conforter dans la pratique quotidienne et assidue de son art s'il veut accéder au dit savoir. En outre, il doit « ne choisir ni l'un, ni l'autre » en faveur d'un « vouloir artistique », symbolique d'une sagesse accordée aux choses du progrès et qui plonge ses racines dans un « métasavoir » dont nous éviterons par ailleurs de préciser le degré, étant donné, comme le souligne Watzlawick, « Qu'une hiérarchie de niveaux semble imprégner le monde dans lequel nous vivons, notre expérience de notre propre moi et celle d'autrui et qu'on ne peut

formuler des énoncés valables sur un niveau qu'en se plaçant au niveau immédiatement supérieur. »

Le lecteur constatera le nombre exagéré de citations, produit de mes lectures ; de leur ascendant sur *Moi*.

L'importance de ~~me~~ prouver

I Introduction

Être simple.

Dans le courant de l'année 1998/99, je tentais plusieurs travaux "in situ". Le premier pris place dans le métro de Bruxelles. Il s'agissait d'un pied de nez à l'affiche d'un créancier Bruxellois dont la phrase d'accroche était : « Besoin d'Argent ! ». Celle-ci était doublée d'une photo de mauvaise qualité montrant l'homme d'affaire, chèque en main, plus une série d'idées suggestives sur ce qu'il était possible d'acheter avec l'argent emprunté (!). Il était assez amusant de constater que cette phrase d'accroche valait aussi bien pour lui que pour le lecteur éventuel de cette affiche médiocre, à savoir que le point d'exclamation qui la suivait laissait supposer, à la différence d'un point d'interrogation, que c'était en effet lui qui demandait de l'argent. Un lapsus, en somme.

Ma proposition fut la fabrication à faible coût sur mon imprimante d'autocollants voyants qui par l'intermédiaire des quatre lettres "MOUR", transformait "Besoin d'argent !" en "Besoin d'aMOUR !". Je collai durant l'année 2000 autocollants. La trivialité de mon intervention me semblait obligatoire si je voulais l'attention et la compréhension de l'entièreté des habitués du métro. Eros est, à la différence de Thanatos, une de ces divinités populaire à laquelle l'offrande est toujours acceptée dans la bonne humeur. Non que je cherche la facilité, mais la prétention était ici mon ennemie directe. Ce travail fut très bien accueilli par la populace métropolitaine. Par la suite, je pus d'ailleurs remarquer que de nombreux autres usagers imitèrent mon geste avec un bic ou un feutre.

Toute cette période fut pour moi le cadre d'un intense travail d'écriture. Mon problème étant de parvenir à "installer" l'écriture en tant que médium dans un lieu dédié aux arts plastiques. L'une des principales difficultés que je dus

rencontrer fut la rapidité avec laquelle un tiers s'accorde sur ce qu'il trouve bon dans un texte et sur ce qui en fait la faiblesse selon lui. J'appris à mes dépens que vis à vis d'une peinture ou d'une installation, la sensibilité perceptive du récepteur se trouve étalée sur de bien plus nombreux facteurs que vis à vis d'un écrit, dans la mesure où ce dernier sera souvent lu "comme dans un livre" à quoi certains répondront à juste titre que c'est la manière dont la chose est écrite qui apporte la réception qu'on peut en avoir.

Alors qu'en littérature l'opinion se forge sur la pertinence abondante de 500 pages nonobstant quelques passages préférés, l'œil du "regardeur", sera lui beaucoup plus précisément analytique, cherchant le mot faux et se fiant rapidement à ce qu'il trouve¹.

Une certaine proximité de l'écriture, sa pragmatique peut-être, délie promptement ces langues acides dont l'art est parvenu à troubler la véhémence par sa franchise sur l'illusion qu'il propose.

Grossièrement, l'écriture peut se retrouver en art sous deux formes principales : soit elle fait partie d'un travail dans le cas de la poésie ou d'une mise en forme Graphique de la lettre par exemple ; soit elle est théorique ou critique sur l'art en général ou une œuvre en particulier. Il est évident que chaque cas de figure incite le lecteur à une attitude : quand il s'agit d'un processus créatif, celui-ci procède généralement d'une réflexion silencieuse pouvant mener à une émotion ou au contraire à une indifférence, tandis qu'un travail critique² amènera à une attitude plus défensive de la part de celui-ci, prompt qu'il sera à défendre ses idées et ses conceptions face à ce qu'il conviendrait d'appeler une prise de position. Or cette "volonté objective" que l'on retrouve dans tout écrit dit théorique, critique, est justement ce que l'œuvre d'art parvient à éviter¹. L'écriture qui m'arrivait était intermédiaire : toujours influencée de théorique et cependant vouée à être poétique. Je cherchais à atteindre cette poésie que l'on retrouve dans certains écrits théoriques, et à lui donner cette "ampleur d'espace" que l'on peut, elle, côtoyer lors d'une installation ou d'une pièce sonore.

Ma première approche visait à réfléchir ce que pouvait représenter l'apparition de l'informatique dans le domaine de l'écriture. Ayant été plusieurs fois déconcerté de voir, après plusieurs heures de "frappe" fiévreuses, l'écran de mon ordinateur ne témoigner plus que de deux ou trois phrases, l'entièreté du "temps de la diction" ayant "simplement" disparu sous cette touche fléchée de mon clavier, je n'échappais pas à une réflexion soutenue. Que représentait-il ce

¹ Sylvie Eyberg, une artiste Belge venue présenter son travail dans nos ateliers, avoua s'être fait elle aussi cette réflexion, après quelques tentatives d'écritures proposées au champ plastique.

² Ce qui n'empêche bien entendu que certains travaux plastiques peuvent relever d'une démarche critique.

¹ J.-B. Pontalis : « Illusion, la religion, illusion, la politique qui prétend assurer le bonheur, incarner l'utopie ; illusion même, le pouvoir de la psychanalyse, comme si nous n'avions d'autre choix que d'échanger un compromis névrotique contre un autre, moins coûteux. Seul l'art échappe au soupçon parce qu'il ne prétend pas donner le change, il se donne pour ce qu'il est : fiction ».

in *Perdre de vue*, in *Les vases non communicants*, Folio Essais, 1988, p. 193.

"simplement" ; la disparition dans le néant du résultat qui en provenait était-il un acte manqué de la modernité ? Un de plus, diront certains. Or pourtant je ne suis pas de ceux qui jettent la pierre au jour d'aujourd'hui ; il n'est aucune marelle où l'on puisse avancer ce faisant¹.

Mais quand je relis les Correspondances de William Faulkner avec sa mère ou les *Lettres à une amie vénitienne* de Rainer Maria Rilke, je ne peux m'empêcher de penser que les miennes, toutes futiles et inintéressantes qu'elles soient, disparaissent dans les méandres binaires d'Internet et de ses E-mail. A ceux qui répondront à ceci que je n'ai qu'à prendre mon stylo noir et continuer de "griffonner" le papier de mes cahiers², ou que je devrais imprimer ces brouillons que j'écris afin de les garder comme dans ce même cahier³, je répondrai que l'erreur serait à mon avis grossière⁴. S'il est une chose que l'on peut retenir de l'histoire de l'art, c'est que ce n'est pas en reproduisant d'anciennes procédures plastiques par ou avec des matériaux nouveaux que l'homme de soupçons parvient au fleurissement de l'énigme que son temps lui propose.

Comment parlerait un Nietzsche à ceux-là, lui qui écrivait : « (...) ne semble-t-il pas qu'une seule volonté a régné sur l'Europe depuis dix-huit siècles, et que cette volonté était de transformer l'homme en un avorton sublime ? Mais celui qui s'approcherait avec des exigences inverses, non en épicurien, mais armé de quelque divin marteau, du type d'homme presque volontairement abâtardi et diminué que représente l'Européen (...), cet homme n'aurait-il pas sujet de s'écrier, plein de fureur, de pitié et d'effroi : "Imbéciles! Imbéciles présomptueux et compatissants, qu'avez-vous fait! Etait-ce là un travail pour vos mains? Comme vous avez abîmé et massacré ma plus belle pierre! Qu'en avez-vous tiré?"¹.

En architecture déjà, quand ce nouveau et fabuleux matériau qu'est le béton-armé arriva sur le marché autour de 1900, il ne fut d'abord utilisé que "comme du bois". En effet, les architectes de l'époque utilisèrent dans un premier temps le béton en le coulant dans des moules pour le faire ressembler à cette poutre en chêne que l'on trouvait alors partout, et qui était le symbole de la construction solide. C'était bien sûr aussi ce que les gens demandaient chez eux.

Sa plus grande résistance était pratique et permettait des portées bien plus grandes, et pourtant l'utiliser comme on l'eut fait du bois, c'était manquer la réelle pertinence qu'il offrait sur la construction moderne du temps à venir. C'est peut-être ce que des architectes comme Frank Lloyd Wright ou encore Khan au Etats-Unis comprirent avant de "réaliser" et d'exploiter pour ce qu'elle était cette pierre magique.

¹ Julio Cortazar ne me contredira pas sur ce point.

² réactionnaires !

³ conservateurs !

⁴ Je pense que je saurai admirer celui qui niera ce dur propos avec sensibilité.

¹ Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, Idées / Gallimard, 1971, p. 84.

Tout le monde aujourd'hui considère le béton, même si sa couleur est un Spleen ambiant, comme un matériau inévitable et globalement indispensable à la modernité, mais je soupçonne sans peine l'attitude, éventuellement inconsciente, de ceux qui se sentaient alors dévolus à l'ère du chêne, et qui auront manqué ce faisant, de réfléchir l'une des plus importantes questions que leur temps ait rendu possible.

Or donc si ce temps me dit, aujourd'hui, par son matériau que je me dois probablement d'écouter plus que tout autre, que de moi il ne restera rien, et que de mon écriture fouille-merde il ne restera rien de plus que ce qu'il reste de mon corps de sept ans, alors j'userai de la flèche de mon clavier, archer grossier, et ferai disparaître, aussi peu égoïste que possible, comme Kafka l'aura manqué voulu à sa mort, les signes accumulés de mon passage.

Cette flèche du clavier, qui se trouve à droite des lettres et pourtant les désignent, inverse qu'elle est, pour le sens, à ce qu'on nomme en occident la ligne du temps, ne résume-t-elle pas avec force discrétion ce dont mon époque souffre ?

C'est donc sur cette base que je partis. Mes brouillons furent envolés ; plus j'écrivais, plus il y avait à disparaître¹ ; non sans m'être parfois demandé si ce faisant, je ne répondais pas aux caprices de l'enfant et à ce caractère torrentiel qu'a parfois l'âge "crétin" comme l'aurait appelé Rimbaud, lui-même jeune et amoureux alors.

Je sombrais dans des réflexions sans fin sur ce que cela changeait d'écrire à deux mains¹ plutôt qu'à une ou de voir que l'alphabet longiligne tel qu'on l'enseigne encore aujourd'hui dans les écoles

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

devenait

*AZERTYUIOP
QSDFGHJKLM
WXCVCBN*

Je fus frappé, entre autre, de constater que l'impression calligraphique du fruit de la réflexion rhétorique apparaissait de gauche à droite et de haut en bas dans la culture occidentale, et de droite à gauche et de haut en bas dans d'autres cultures, tandis qu'une imprimante imprimait, elle, ligne par ligne de haut en bas à tous les endroits du globe. Ma conclusion étant que le mode d'apparition de l'écriture dans le cas de l'informatique était différent du mode de lecture de l'homme, ce qui n'était pas le cas pour l'écriture manuelle.

¹ Marcel Broodthaers écrivant à l'encre noire sous la pluie battante, j'en ai le souvenir.

¹ sur un clavier.

Tous ces états de faits auxquels on ne prête aucune attention, et dont, tout en supposant l'importance, je ne savais que faire.

J'explorais aussi les caractères spécifiques au langage informatique, ces symboles multiples qui offraient une poésie formelle, certes, mais pourtant porteuse :

\$ % & () + @ > = : / < ; [^ _] | ~ } □ ∩ ∅ § £ ¥ { § © ª ¬ ° μ ° ® √ ø .

Je tentais divers poème en utilisant ce que je considérais comme de nouvelles lettres, reproduisant par là l'erreur dont je mets en garde le lecteur plus haut dans ce paragraphe.

En voici un exemple, pas le meilleur, mais le seul que j'ai retrouvé :

p@nChAnt Là †êTë,
ÉllÉ çðjffE §e§ LõÑg ©he/eUx.
cë F@òttèment rëmbLj† L'Aí@.
Là þiÈ©è EnTièrè Ñ'EntènT PlúŠ qu'ÉllÉ.
LégèRèment þEñ©hée, je Vøj§ La
(°μRBe Dë Šon šeiN quÉ §E§ ©HèveüX f@ðlEñT.
QuañÐ j§ S0ñ Lissës, ÉllÉ lèVE lè§ BrÅs ÞoμR lè§ ãççRÖÇher.
quèlqUE moUVÈment fjn;SseNT
Ðe gONflê@ uñ ©hiGNÓN.
Avë(Šeš BRås šE\$ §ê;NŠ dÊSçëndent.
Îš §°Ñ ättÄ©hés.

Cela ne dura pas. Je tentai ensuite de laisser à ces caractères leurs forces suggestives propres comme dans ce cas, ~~ressemblant à un envol d'oiseaux~~ :

, ^ , . ; , " . - : ``_?'. ' " ' _ ' / ~ ~ \ ' ~ ' /

Toute la beauté résidait selon moi dans cette proximité avec le langage humain : le fait que les signes utilisés avaient "dijū" une signification.

Comprendre comme.

Cette langue comme étant une autre, appelant une "troisième oreille"¹.
« Il faut faire l'épreuve de l'étranger (selon le beau titre, hölderlinien, d'Antoine Berman) et, cette épreuve jamais close, la connaître dans la langue. Il faut des langues subir la tyrannie. Traduire en effet, ce n'est pas, comme on aimerait le croire, passer de sa langue dite « maternelle », à une langue dite « étrangère » pour revenir ensuite à la première. Cet aller et retour de touriste pourrait s'effectuer sans larmes et aussi sans l'excitation qui anime le vrai voyageur. Le traducteur, je le vois d'abord comme un être en souffrance : il a perdu sa langue

¹ L'expression est de Nietzsche.

sans en gagner une autre. Mais j'imagine aussi son plaisir qui tient peut-être en ceci : le langage serait assez puissant pour l'emporter sur la diversité des langues. Comment le traducteur pourrait-il garder quelque confiance dans sa tâche sans la conviction folle qu'il peut rejoindre un *avant* Babel ?

Mais c'est après qu'il se situe, pas moyen pour lui de l'oublier. Car traduire est une opération qui modifie, coupe, mutile et aussi bien ajoute, greffe, compense, qui altère par nature le tissu vivant. Le traducteur opère. Autant qu'il le sache et le veuille : la *restitutio ad integrum* n'est pas à sa portée. On dit que la qualité maîtresse du chirurgien est, à chaque instant, la décision. Décider, le traducteur ne fait que cela : le choix des mots, l'ordre des mots, l'agencement de la phrase, le rythme, l'accent porté sur telle conjonction, tel adjectif... Ne pas confondre une traduction « soignée », médicalement prudente (*primum non nocere*...) et une traduction opérée, la seule à pouvoir être opérante »¹.

Cette langue-là aurait été "d'avant Babel".

Celle-là que tout artiste essaie de traduire, dans sa "conviction folle". Car il est évident, et je ne suis bien sûr pas le premier à l'annoncer, que l'expression de l'art se résume à une impossibilité de dire ce qui est le sujet qu'elle *tente*¹.

Or cette formule, toute vraisemblable et plaisante qu'elle soit, suppose tout de même (ce côté pratique) qu'il y ait quelque chose qui soit dit. L'"œuvre" comme on appelle ce "dit". Et pourtant, de mon travail et de mes doutes, il ne restait la plupart du temps rien, c'était cela mon œuvre, un "rienvisible".

N'est-il pas celui-là, l'artiste, qui « se voit allant de compromis en compromis, d'à-peu-près en à-peu-près, et n'a pas d'autre choix. (...) Le traducteur sait qu'au compromis qu'il a adopté on peut en opposer un autre, qu'il aura peut-être envisagé lui-même puis écarté². Le traducteur doit être doué d'une capacité infinie à être triste : il n'a pas le droit de jouer de ses mots à lui, il n'a pas le pouvoir de restituer les mots de l'autre »¹. L'Autre ? Dieu.

:	(deux points)	<i>seins</i>
	(barre de valeur absolue)	<i>la femme</i>
/	(barre de fraction)	<i>l'homme</i>
≡	(congru à*)	<i>silence</i>

¹ J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, in *Encore un métier impossible*, Folio Essais, 1988, p. 256.

¹ "Tenter" : Ce terme, j'y reviendrai sans doute, fut choisi plus tard par moi pour définir ce courant artistique nouveau dans lequel j'aurais aimé m'inscrire, quand bien même j'en aurais été le seul représentant. Je demande au lecteur de ne pas croire que je sois favorable à ce qu'on appelle vulgairement un "courant" en histoire de l'art, comme l'impressionnisme ou le modernisme en auraient été, car cette pensée m'est venue à cet âge, point tout à fait révolu par ailleurs, où l'on a de l'ambition plus que de raison.

² ~~peut-être pas~~, dans mon cas, j'oppose un compromis à un autre, puis j'en oppose un nouveau aux deux anciens, et ainsi de suite, et il est très rare que j'aïlle jusqu'à la réponse d'en privilégier un ou d'en écartier un autre. Tout au plus je les écartier tous après en avoir la tête tellement remplie que je ne peux plus penser à rien, voir rien, sans en être détruit par une tempête intellectuelle que je trouve vite prétentieuse.

¹ J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, in *Encore un métier impossible*, Folio Essais, 1988, p. 256.

* définition du dictionnaire de "congru à" : "à peine suffisant pour vivre".

C'est peut-être dans cet état d'esprit, qu'après avoir réinventé partiellement un alphabet inexistant, dont le symbole ∞ aurait été le mot "yeux"² et \neg le mot "l'amour"³, où ;. aurait désigné le sexe de l'homme et)!(le sexe de la femme⁴ ; continuant néanmoins d'être un point virgule et un point d'exclamation mettant entre parenthèse ce qui peut bien avoir du sens encore, je m'arrêtai pour travailler sur le projet d'un livre.

Celui-ci aurait été absent de ponctuation afin de couper le souffle d'un lecteur potentiel et aurait utilisé de nombreux artifices pour ne pas pouvoir être lu à voix haute sans que l'auditeur ne comprenne ce qui était lu d'une manière différente de ce que le lecteur le lui laissait entendre. Cela en jouant sur des mots qui auraient eu phonétiquement un sens différent mais dont l'écriture aurait été identique ou inversement (sein / saint), le sens de la phrase lue changeant alors en fonction de ce que les yeux du lecteur obtenaient comme informations que l'oreille de l'auditeur, elle, n'obtenait pas.

Ce livre, je le pensais pouvoir être écrit d'une entre-langue ; sa poésie aurait été infinie ; peut-être ne me suis-je jamais mis à l'écrire par peur.

C'est en tout cas l'idée que j'en ai aujourd'hui.

Un autre artifice que je comptais utiliser consistait à mélanger des mots entre eux par les phonèmes qu'ils avaient en commun.

- *SODOMESTIQUERIRISER*
- *TUMESCENSION*
- *ONCTUEUX*
- *ALLEGORIENCAGERMESURE*

Dans ce dernier exemple, les mots suivant peuvent être retrouvés :

- allégorie
- rien
- encager
- cage
- germe
- mesure

L'œil perçoit par ce biais un nombre d'informations supplémentaires, laissant des mots enfuis refaire surface ; ce qui se retrouvera traduit en marge d'un de mes carnets par la phrase : « Les yeux écouteront ce que les oreilles n'entendent

² Le symbole : infini. (mathématique)

³ Le symbole : négation logique. (scientifique)

⁴ Ce point d'exclamation en tant que sexe de la femme apparaît à de très nombreuses reprises chez Picasso.

pas ». Une valeur subliminale en quelque sorte, qui n'est cependant jamais complètement écartée d'un texte si l'on considère une phrase en terme de chaîne signifiante, chaque mot renvoyant, par lui-même déjà, à d'autres.

Comme chaque fois je tentais la poésie :

Détenumérobuste
Surhumaintenant
Dansantéméraire
Sûrvivantard,

Illimitétard
Plupartantôt
Désaveuvâge
Evadépluvieux,

Carencensurenchère

Je fis aussi cet essai parmi d'autres de taper des ensembles de lettres aléatoires sur mon clavier, sans le regarder, et de demander ensuite au programme "correcteur d'orthographe" de corriger ce qui se retrouvait écrit.

J'eus le projet, abandonné comme souvent¹, de faire un travail similaire avec un programme de *reconnaissance optique de caractère*, qui à la base fut inventé pour traduire un écrit informatique de mauvaise qualité (fax), en un fichier compréhensible par un logiciel de traitement de texte afin de ne pas devoir le réécrire. Ce programme, après que l'on ait "scanné" un écrit, essayait de retrouver l'empreinte des lettres cursives sur le document ; mon but étant d'utiliser cette propriété afin d'amener des mots que l'on n'observait pas dans le texte original à être découvert.

Etait également prévue une tentative partant du son, avec un programme de *reconnaissance vocale*, qui suit la même logique, mais depuis une base sonore. Pour ce qui est du *correcteur orthographique* je me livre à l'exercice à titre d'exemple :

Ifhr lieu oigy gfd goih vnb,
Irgiue kjfb iur zeuy iyaef
Kb oidf protj r irt nbpotj

¹ J'eu régulièrement l'opportunité de constater que ce type de travaux que je décidais pour ma part de ne pas poursuivre se voyait en fait poursuivi par de très nombreux artistes, qui, à ma différence, semblaient leurs reconnaître un sens que je n'y trouvais pas. Combien de fois n'ais-je pas rencontré lors d'une exposition la réalisation d'une idée que je n'aurais, moi, jamais osé pensé réaliser, même s'il m'eût paru honnête et sensé de l'avoir. De deux choses l'une, soit nous n'avions pas les mêmes objectifs, soit j'avais la bêtise d'arrêter en cours de route, pour des raisons qui m'étaient antérieures, des travaux qui m'auraient amenés à une production au moins aussi conséquente que ce que mes réflexions me le permettaient. ≡

Kjzb urhg nlk, hvf qvxc auzt
Uyer poifglkjh bezif ou' pigpi

Devenait (les mots soulignés étant les premiers mots existants proposés par l'ordinateur en fonction de son moteur de recherche) :

Ifs lieu oignon g gui v,
Irriguer kjfb iule zeugma iyaef
KGB pif proton r rit nbpotj
Kjzb urge n, h va au
Ur poifglkjh bec ou' pigne

Cela rejoint peut-être ce qu'il y a de fascinant à prendre son dictionnaire, à se rendre à la page d'un mot dont on procède régulièrement, et à voir les autres mots commençant par les mêmes lettres, lié et délié celui du départ en une métaphore poétique réelle autant que factice.

Par ces textes amenant des mots de nulle part, frontière de Moi dans la mesure où j'en étais tout autant l'auteur que la machine pouvait l'être, comme ces taches que l'on trouverait belles en amont de leur interprétation et dont le hasard serait le partenaire de création¹, je me laissais charmer par des mécanismes et ainsi, perdis beaucoup de temps. Car fascinante et magnifique d'inutilité était ma démarche sans doute. Mais c'est bien là la gloire de mon activité, même si certains jours,.

Toutefois, n'ayant jamais vraiment compris le fondement de ce qu'on appelle l'écriture automatique, n'y voyant qu'un exotisme d'écriture qui s'il peut saouler certains par la perte de repères qu'il induit chez eux ne relève cependant pas de cette puissance réellement perturbatrice qu'est l'inspiration et m'avisant que, ce faisant, ces derniers manquaient d'affronter¹ ce qui fait vraiment l'écriture, je décidais une fois de plus de ne pas poursuivre.

Force me fut de constater que toute inspiration, même faible et inutile, même déconstructive ou maladive, valait infiniment plus à mes yeux que n'importe quel jeu narratif, même intelligent.

De toute cette écriture ~~disparue~~, je restais avec deux petites sculptures et un livre dont je ne suis pas sûr de la qualité.

¹ Picabia n'avait-il pas signé une tache d'encre ; ne manquait-il pas d'attirer l'attention sur l'inimitable des éclaboussures. Aragon disait d'ailleurs à son propos « Il se félicitait qu'on ne pût copier sa tache d'encre aussi bien qu'un Renoir ».

¹ Je m'en voudrait de juger ceux qui se reconnaîtrons, mais je me dois de prendre le parti que je prend. Il faut toujours à mon sens, choisir le parti de la difficulté (non de la complexité) et si elle se cache parfois sous le masque de la simplicité, faire l'effort de la reconnaître.

La première, *Anagramme en hommage à Marcel Duchamp* était composée de "quatre touches sur une barre d'espace"² .

Sans doute parle-t-elle du conflit que représentait, et qui à bien des égards représente encore, pour moi non pas la présence mais le pouvoir de l'argent dans la machine artistique, un peu trop bien huilée parfois à mon goût.

"Aurais-je assez d'ingéniosité que pour me faire une place dans cette mêlée sans utiliser la force qu'ils utilisent presque tous, avais-je à le faire au nom d'une persévérance, garante de mon déterminisme, ou au contraire à ne pas le faire au nom d'une liberté, caution d'un affranchissement vis-à-vis de cette même machine". Voulais-je le faire ?

Tel était mon conflit.

De nombreux autres élèves furent sûrement dans mon cas, or pourtant peu s'en plaignirent. Je n'ose les admirer pour cela.

La deuxième n'eut pas de titre. C'était un cylindre en bois entouré de feuilles blanches au format A5, le tout maintenu par un pied en aluminium.

Le livre pour sa part, était un recueil des principaux textes que j'écrivis durant cette période, issus des questions que je me posais alors sur l'absolu de l'art, le comment de l'artiste, sa limite s'il en est une, son meurtre s'il en est un...

Il commençait par une liste de tous les symboles pouvant être écrit alors par l'ordinateur que je possédais avec le programme WordPerfect 5.1 et de leurs définitions respectives. Dans cette liste se trouvait, quelque part dans l'une des milliards de milliards de possibilités de l'arrangement de ses signes, ce texte absolu que tout écrivain, tout poète, tout auteur tente d'atteindre. J'étais fasciné par ce fichier comme un sculpteur aurait pu l'être par le morceau de granit brut qu'il a devant lui, promesse présente, plus présente que lui, mais plus vraiment un amont du fait de l'aval qu'il y projetait déjà.

La page blanche et son mystère, inversé.

C'est ainsi que je la mis au début de tout, et nommais cette liste : la casse¹ potentielle. Je souligne qu'une subtile poésie émergeait de ces symboles joutés de leurs définitions. Déjà là poésie.

Ce livre était écrit en grosse lettre afin que ma grand-mère puisse le lire sans peine ; cette vieille dame à la vue flanchante étant alors, malgré la complexité naïve de mon écriture, ma lectrice la plus fervente.

² Je renvoie le lecteur sans connaissances artistiques spécifiques au travail de cet artiste important du début du siècle et plus directement à l'œuvre intitulée *L.H.O.O.Q.*, réalisée en 1919, et dont ma proposition ne peut s'affranchir de la filialité.

¹ La "casse" est cette boîte divisée en casiers utilisée par les imprimeurs du temps des presses, et contenait les caractères d'imprimerie en plomb. C'est de ce tiroir qu'ils étaient ensuite tirés pour composer le texte.

I Introduction

C'est également durant cette période que je fis deux installations dans d'anciennes usines. Travailler dans ces lieux "désaffectés" me semblait avoir infiniment de sens.

Ces deux travaux suivirent un troisième, plus long, consistant à ~~exploiter~~ habiter l'espace par l'écriture : utilisant de la craie, matériau peu coûteux, j'écrivais sur le sol dans des espaces publics. Généralement, dans le sens inverse de la marche des passants, et allant d'un mur à un autre mur, afin de forcer ceux-ci à une attitude, aussi passive fut-elle¹.

La tentative de ce travail était d'amener le passant à un conflit : soit continuer sa marche telle que l'habitude le lui suggérait, soit prendre le risque, car c'en est toujours un, de modifier l'attitude qu'il se proposait de suivre avant d'entrer en contact avec le travail. Ensuite, le maintenir le plus longtemps possible sur cette continuelle incertitude de ne pas savoir si ce qu'il faisait alors l'intéressait vraiment, où s'il perdait son temps ; si ce qu'il lisait l'intéressait ou si cela n'avait aucun intérêt pour lui. Le travail étant réussi s'il restait dans cette incertitude un temps suffisant que pour qu'il se rende compte du processus dont il était l'hôte, ou tout du moins de son hésitation.

Je repris ce concept sur les plages de la mer du Nord : écrivant du bout du doigt sur le sable, le long de la mer, là où tous les marcheurs se retrouvent. Je faisais à nouveau en sorte que mon écriture s'éloigne petit à petit du ressac de manière à opposer à mon lecteur éventuel cette indécision : soit ne pas lire cette écriture qui s'offrait pourtant à sa curiosité, soit la lire mais s'éloigner, ce faisant, du cours de la promenade qu'il s'était proposé de suivre au départ. Dans ce cas, il finissait par se rendre compte du fait que l'écriture l'amenait à s'éloigner du cheminement qu'il avait prévu, le laissant dans un conflit d'intérêt.

J'écrivais pour ce faire toujours en grandes lettres manuscrites, lisibles, des phrases qui me venaient sur le lieu où je me trouvais. Je pus remarquer qu'elles étaient souvent de nature poétique.

L'écriture était par ailleurs destinée à disparaître, la craie s'effaçant, et la marée montante engloutissant le tout¹.

Reste à signaler que le passant laissait toujours la trace de son hésitation, ou tout du moins de son passage, car dans le premier cas, la craie collant à ses semelles, il décrivait une piste montrant le chemin qu'il avait emprunté, tandis que dans le cas de la plage, c'était ses empreintes dans le sable qui remplissaient la même fonction.

¹ Pour peu que le piétinement de cette expression par qui ne se serait rendu compte de sa présence soit une approche passive. Pour autant que je puisse en juger c'est en tout cas la plus passive de toutes dès le moment où celle-ci est installée.

¹ Je tiens à préciser que je ne considère néanmoins pas ce travail comme éphémère. Non, pas éphémère.

La première de ces deux installations "désaffectées" prit place dans une ancienne usine de cosmétique face au Canal à Bruxelles, à deux pas de Canal 20². Cette usine avait brûlé quelques années auparavant, et allait être rénovée prochainement. C'est précisément à l'étage où le feu avait pris que je me mis à travailler, assemblant des éléments que je trouvai sur le site même, essentiellement des cartons publicitaires blancs, des tubes en cartons rouges emboîtables et des centaines de flacons d'une crème ignifuge. Je travaillai dans ce lieu mort pendant deux semaines, heureux comme jamais je ne l'avais encore été depuis mon retour d'Afrique, à part à l'une ou l'autres occasions, quand l'écriture d'un texte me laissait quelques éléments de satisfaction.

J'essaierai ici d'être franc : j'eus pour la première fois le sentiment, à ce moment, d'être utile au monde entier en faisant ce que je faisais.

Sur la musique de Penderecki, j'assemblais les cartons blancs sous la forme de constructions similaires à des châteaux de cartes. L'espace devait faire quinze mètres sur trente et était très sombre du fait de la suie. Je tentais de découper la lumière en provenance des rares fenêtres et de la renvoyer entre les panneaux, *la réfléchissant*.

La grande humidité ambiante "travaillait" le carton, celui-ci s'affaissait en laissant filer un léger feulement, de sorte que, dans le silence du bâtiment, cette pièce semblait vivante, comme recueillant un monstre endormi. Chaque rayon de soleil, passant par les vitres sales et venant chauffer l'atmosphère, semblait tordre la pièce. Un rayon la faisait respirer en entier.

Avec les flacons, je construisis un "faux" domino, celui-ci était faux dans la mesure où ces bouteilles étaient rondes et pouvaient tomber dans n'importe quel sens, interrompant la chute présumée par la disposition globale.
: réminiscences.

Ce travail était issu d'un projet collectif ; l'exposition prévue sur le site ne dû jamais avoir lieu du fait d'un problème d'assurance et de prise de responsabilité. L'acte était manqué.

S'imposait à moi l'observation suivante : mon activité avait une prépondérance à l'évanouissement et au sous-jacent. Tendance que je décidais de respecter par la suite à travers l'ensemble de ma pratique, y voyant l'étant de l'*art Tenté*¹.

² Canal 20 & 11 est un ensemble de galeries Bruxelloise réunies dans un même bâtiment.

¹ Ce terme, qui m'a de suite paru correspondre à mon travail, nonobstant le sens que lui ajoutait l'auteur de Zarathoustra, m'est venu d'une réflexion prophétique de F. Nietzsche : « une nouvelle race de philosophes monte à l'horizon : je me hasarde à les baptiser d'un nom qui ne va pas sans danger. Tels que je les pressens, tels qu'ils se laissent pressentir (car il appartient à leur nature de vouloir rester des énigmes sur quelques points) ces philosophes de l'avenir voudraient avoir le droit, peut-être aussi le tord, d'être appelés des *tentateurs* ».

La deuxième installation, je la réalisai dans une ancienne usine de papier peint à Genva.

Cette proposition coïncidait, pour les dates, avec la guerre en Europe de l'Est. J'écrivis : « 25 Avril 1999, la guerre est proche de nous. Les ouvriers d'une grande usine disparaissent pour cause de restructuration, routine capitaliste : la peine, Capital de cette société qui envoie sans préavis ces ouvriers abattus sur les routes de l'embauche ».

Il s'agissait à nouveau d'une réalisation à la craie.

Le bâtiment devait être détruit peu après.

I Introduction

L'individualité fut toujours mon lieu de prédilection.

Je rencontrai un homme de l'âge de mon père qui avait le même nom et le même prénom que moi. Suite à cette découverte fortuite, il s'avéra que l'homme habitait au même numéro que moi dans sa rue, avait le même code postal, habitait dans la même commune donc ; qu'il faisait de réguliers séjours en Afrique pour ses affaires.

Nous échangeâmes quelques lettres après que je lui ai signalé notre proximité.

~~A travers ce qu'il pouvait y avoir de foncièrement aliénant à connaître l'existence d'un tel individu,~~

Dans le livre que j'avais écrit l'année précédente, j'évoquais le choc de mon arrivée en Belgique comme une Mort, ~~ouverture à une Conscience~~, pré requis de l'inspiration possible par le Vide qu'elle laissait.

L'inspiration et l'expiration, les deux pôles du souffle de l'Art.

Mon projet était d'importer, depuis Guelma en Algérie (lieu de ma naissance), du marbre rose, et cela pour un poids équivalant à celui que j'avais à mon arrivée en Belgique.

Un certificat médical, datant du 4 Février 1988, attestait d'un poids de 35,2Kg pour une taille de 1,48m.

Mon souhait était de rencontrer cet homonyme et de lui proposer de financer l'importation de ce marbre afin qu'il puisse servir lors de son enterrement. De nombreux Européens, à l'aube de la retraite, pensaient en effet à acheter tôt leur pierre tombale ou socle funéraire.

Le travail aurait résulté en un acte notarié indiquant que Eric Van Hove acceptait de se faire enterrer au moyen des 35,2kg de marbre rose.

I Introduction

Le principal projet sur lequel je me mis à travailler durant l'année 1999/2000 fut celui d'une commande adressée à quelques étudiants pour une intervention collective dans une clinique de jour.

La Clinique Antoine Depage, située près de la porte de Hal à Bruxelles, était un vieux bâtiment Art-déco construit dans les années '20 pour la famille Solvay. A vocation médicale depuis 70 ans, celle-ci venait de subir d'importantes transformations au niveau du rez-de-chaussée et du premier étage, qui en devenait pour ainsi dire moderne, alors que les étages supérieurs, étant sans doute moins régulièrement fréquentés, n'avaient été que partiellement rénovés. Une petite dizaine d'étudiants avaient été sélectionnés pour travailler dans ce lieu.

J'écrivis une déclaration d'intention peu claire et mal écrite sur les enjeux que ce projet pouvait soulever¹ ; sa lecture apportera peut-être au lecteur quelques éléments intéressants sur le cheminement que je suivis ensuite :

Science et art sont depuis toujours des jumeaux l'un pour l'autre : ils se sont précédés dans la perspective, dans l'optique, dans la botanique ou dans l'anatomie, mais aussi, et de façon plus significative peut-être, dans la thérapie, la médecine¹. Mais depuis que l'art est devenu philosophie par l'objet, il porte "le poids"², tandis que la science s'alimente de perfection³. Souvent je me demande ce que serait une science conceptuelle, une science abstraite, une science minimale,... La puissance irrationnelle de cet "appel au vide" qu'est l'inspiration Artistique, violente perte, n'est plus guère le miroir où la science se mire ; Rationnelle, celle-ci se spécialise, explique, montre. La société se nourrit des « nouveaux progrès », dans son for intérieur chacun attend que la science (dite exacte) amène le salut. Pourtant depuis plus d'un siècle l'Art suicide l'objet pour faire apparaître l'erreur. Alors, si la science, par l'intermédiaire d'un établissement médical, d'une clinique, expose l'Art, alors l'Art se doit de s'imposer celle-ci comme médium, afin de l'exposer à son tour. Car exposer l'Art n'est jamais innocent, exposer l'Art, c'est s'exposer. Et qu'exposer sinon le fait que la science trouve sa limite dans la flaque même où elle oublie de se regarder : l'Art. Ne pas se regarder, n'est-ce pas déjà se noyer ? Comment poser la limite de la science, de la médecine, sinon en lui demandant de

コメント :

コメント :

¹ « La science manipule les choses et renonce à les habiter » disait Merleau-ponty.

¹ Hans-Georg Gadamer : " L'art médical, dans son essence, se définit bien plutôt par le fait que son pouvoir de fabriquer est pouvoir de guérir ".

Il est une étonnante similitude, celle entre le médecin qui autopsie un corps défunt et en décrit pour se faire chaque parties, et l'historien d'art qui décrit le corpus pictural à des fins d'analyse. De là à affirmer que l'histoire de l'art mortifie l'Art il n'y a qu'un *pas* à franchir.

² ce qui pèse.

³ N'est-il pas étonnant que la plupart des collectionneurs d'art privés soient des médecins ?

rendre compte de cette maladie qui lui échappe, la maladie de l'Art¹, la maladie mélancolique, l'acedia-mélancolia² : Poumon Vide qui permet l'inspiration et l'expiration du malade-philosophe, du patient-créateur. Thierry Davila souligne dans sa brève introduction à l'art médecin que « l'artiste doué d'un naturel mélancolique a le pouvoir d'être l'exacte incarnation d'un double hors du commun et de représenter une des figures possibles de la santé véritable. Il est une nature, un être physiquement existant mais quasi unique dans son genre ; c'est pourquoi il a la capacité d'être et l'exception et la norme³ ».

En exposant cette impossibilité, je n'expose rien qu'un médium vide, et pourtant montre tout ce qu'il y a à voir. Certains Maux ne peuvent être soignés que par la Maladie¹, la grande santé². L'Art est une Médecine homéopathique³ devant laquelle le spectateur doit se montrer Patient⁴.

Bien sûr, l'utilisation, en tant que " médium Artistique ", de ce " médium scientifique " qu'est l'imagerie médicale de pointe, que chacun sait remboursée par la sécurité sociale, pose une très intéressante question : Celle du rôle social de l'Art⁵. Si une proposition Artistique est médicamenteuse, sinon pour l'être peu patient, du moins

¹ Gilles Deleuze et Felix Guattari: « les artistes sont comme les philosophes, ils ont une santé fragile, pas à cause de leurs maladies ou de leurs névroses, mais parce qu'ils ont vu dans la vie quelque chose d'infiniment trop grand pour quiconque, d'infiniment trop grand pour eux, et qui a mis sur eux la marque discrète de la mort. Ce quelque chose les fait vivre à travers les maladies du vécu (ce que Nietzsche appelle santé). Un jour on saura peut-être qu'il n'y avait pas d'art, mais juste de la médecine... »

² Giorgio Agamben : « l'incapacité à contrôler l'incessant discourir (la co-agitatio) des fantasmes intérieurs est l'une des caractéristiques essentielles de l'acedia patristique » ; « (...) cette hypertrophie de l'imagination est un des traits que le syndrome mélancolique et l'amour-maladie de la médecine humorale ont en commun avec l'acedia. Quiconque a connu ce désordre de l'imagination sous l'effet de la dépression mélancolique, de la maladie ou d'une drogue sait que le flux incontrôlable des images intérieures est une des épreuves les plus rudes et les plus risquées que puisse affronter la conscience ».

³ voir "La métaphore du Nomadisme" dans () : La position de l'Artiste entre Inconscience et Conscience, sa double figuration du présent. Maurice Blanchot en parlant de Kafka : « si d'une part il semble tout faire pour se créer un séjour parmi les hommes dont, dit-il, " la puissance d'attraction est monstrueuse ", il voit toujours plus, et la maladie naturellement l'aide à le voir, qu'il appartient à l'autre rive, que, banni, il ne doit pas ruser avec ce bannissement, ni demeurer tourné passivement vers une réalité dont il se sent exclu et où il n'a même jamais séjourné, car il n'est pas encore né ».

¹ Giorgio Agamben : « dans la mesure où ses tortueuses intentions débouchent sur une épiphanie de l'insaisissable, l'acidiosus témoigne de l'obscur sagesse qui veut que l'espérance soit destinée à ceux-là seuls qui n'ont plus d'espérance, et que des buts soient assignés à ceux-là seuls qui ne pourront en aucun cas les atteindre. Comme la maladie mortelle qui contient en elle-même ses possibilités de guérison, on peut dire de l'acedia que « le plus grand des maux est de n'en avoir jamais été atteint ».

² Georges Canguilhem souligne que dans la médecine grecque la maladie est conçue comme puissance d'affirmation et de vie : « La maladie n'est pas seulement déséquilibre ou dysharmonie, elle est aussi, et peut-être même surtout, effort de la nature en l'homme pour obtenir un nouvel équilibre. La maladie est réaction généralisée à intention de guérir. L'organisme fait une maladie pour se guérir ».

L'organisme étant ici comparé au corps social, l'Art ne serait-il pas cette maladie, cette "réaction généralisée à intention de guérir" ?

³ Hölderlin : « beaucoup ont en vain cherché à dire joyeusement l'extrême de la joie : il fini ici par s'exprimer dans le deuil ».

⁴ Georges Bataille : « on entre chez le marchand de tableaux comme chez un pharmacien, en quête de remèdes bien présentés pour des maladies avouables ».

⁵ L'Artiste et le médecin, en effet, sont également cousin dans la mesure où leur approche du corps social est dans les deux cas "matière d'invisibilité". Jürg Spiller citant Paul Klee : « le but de rendre les choses visibles par les moyens de l'art est-il seulement de montrer ce que l'on a vu et qui s'est fixé dans la mémoire, ou de révéler aussi l'invisible ? A partir du moment où nous découvrons et retenons cette distinction, nous nous trouvons au centre même de la création artistique ».

pour l'artiste qui s'exorcise¹ par elle, alors pourquoi ne seraient-elles pas remboursées par une caisse de sécurité sociale. Pourquoi ne pas réserver les musées et galeries à l'art, l'Inconscience précise. Pourquoi ne pas utiliser exclusivement les hôpitaux et les cliniques pour « proposer » l'Art tandis qu'une mutuelle des penseur-créateurs verserait un salaire de médecin généraliste aux Artistes ? Peut-être parce que plus personne ne fait la différence entre l'artiste et l'Artiste², entre la volonté de maîtrise du beau et la non-maîtrise maîtrisée du Tentateur .
La non-maîtrise maîtrisé, n'est-ce pas une belle définition de la médecine.

Je commençais par demander au directeur de la clinique à pouvoir passer différents examens médicaux, à commencer par une scintigraphie. La question que je posais alors systématiquement au médecin chargé de cette opération n'était pas sans ironie : trouver chez Moi la maladie de l'artiste.

Considérer la scintigraphie ou le scanner en tant que *photographie* me semblait intéressant : l'objectif perçant le sujet de sa focalise, et ne rendant visible que les maux de celui-ci sans toutefois qu'ils se fassent visibles par eux-mêmes¹. Seul ce qui était maladif émergeait de ces clichés, dont la lumière n'était pas la source de la vision, rôle confié plutôt à l'invisible émission du nucléaire. Alors que l'œil photographique, sur la surface photosensible qui fixait ensuite cette empreinte, voyait plus que ce que l'art pouvait reproduire², l'œil scintigraphique voyait-il, lui, au travers de la lumière ? Au delà d'elle ? Après la chambre claire, la chambre lucide. Sans entrer dans le débat de savoir s'il s'agissait pour l'artiste de "fixer" ou non les choses, comme Rodin l'aura fait à l'heure où la photographie révolutionnait : « C'est l'artiste qui est véridique et c'est la photo qui est menteuse, car, dans la réalité, le temps ne s'arrête pas »¹, je m'interrogeais, en tout sens, sur cette

¹ Devrais-je ne pas m'étonner qu'en date du 12/10/99, à Bruxelles, dans la librairie "Peinture fraîche", le prix du livre de Yves Michaud intitulé "la crise de l'Art contemporain"(coll. intervention philosophique, P.U.F., Paris, 1997), soit vendu, en vertu d'un "tabel" de 6,8 fixé par Nouvelle Diffusion (distributeur des P.U.F. en Belgique), à 666 FB (98FF x 6,8 = FB) ?

Alors que "le démon de midi", commenté par Agamben dans "Stanze", et que Rohde défini comme l'équivalent chrétien d'Empousa, l'une des ogresses de la suite spectrale d'Hecate, serait l'instigateur d'une apatridité chez le possédé qui ne serait sans rappeler les effets de l'*acedia-melanconia* approchée plus tôt.

² voir "Le créateur multiple" dans () : pour approcher cette différence.

¹ Une injection faiblement radioactive étant nécessaire à les révéler, comme d'ailleurs cette faible luminosité nécessaire à l'œil pour percevoir.

² « Un an après que la première photographie eut été faite, Arago inventa le "photomètre", un posemètre primitif qui apporta des informations déroutantes. Lorsqu'on le pointait sur une tache de peinture blanche puis sur une tache de peinture noire, le photomètre enregistrait sur son échelle une différence de un (pour le noir) à quatre-vingt-dix (pour le blanc). Mais si on visait la partie la plus lumineuse du ciel, puis le coin d'ombre le plus sombre du sol, l'instrument enregistrait un écart de un à neuf mille. (...) L'unité artificielle de la peinture, son échelle limitée de valeurs apparaissait comme le plus décourageant des dispositifs »

Rosalind Krauss, *Le Photographique*, Pour une théorie des écarts, Macula, 1990, p. 62.

¹ Rodin, *L'art*, entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, 1911. (repris de *l'Œil et l'Esprit*).

réflexion de Merleau-Ponty : « la peinture ne cherche pas le dehors du temps, mais ses chiffres secrets ».

Ces chiffres-là ; la bonne mesure de *Son* intention ?

Il s'agissait vraisemblablement d'un regard narcissique, que l'hésitation néanmoins, mettait en garde d'admettre.

Mon but second fut d'obtenir trois examens ciblant ma rate, cet organe étant la cause, dans la théorie des quatre humeurs, de la mélancolie², elle-même supposée être au moyen âge au fondement de l'inspiration artistique. Je ne fus à même de réaliser que deux de ceux-ci, une scintigraphie et un scanner, n'ayant trouvé aucun médecin acceptant de pratiquer le troisième que je projetais : une échographie. Comme je le fais remarquer dans le texte qui précède, la déontologie médicale avait toutes les raisons de s'opposer à mes procédures. J'éprouvai, au cours des mois qui suivirent, envers ce qu'il conviendrait d'appeler des "brouillons" issus d'une intuition première, une graduelle perte de confiance. Leur pertinence réelle m'échappait de plus en plus. Je me fatiguais lentement de leur aspect solennel et m'en ennuyais sans toutefois parvenir à les écarter franchement¹.

Aucun autre étudiant ne le travaillant, le projet fut bientôt arrêté.
Acte manqué.

Je pus remarquer qu'à force de considérer le travail des autres et le peu de place disponible dans le bâtiment, j'avais coïncé sans m'en rendre compte mes investigations. Les idées qui me parvenaient étaient étroites et suffocantes. Dès que le projet s'arrêta et que je pu sans prétention me considérer seul dans cet espace, tout inaccessible qu'il était alors, les choses retrouvèrent leur envergure.

Redéfinissant mon projet j'entrepris diverses investigations sur les lieux¹.

² Erwin Panofsky : Dans *l'Autoportrait en homme malade*, « un dessin aquarellé de 1512-1513, fait apparemment en vue de consulter un médecin, l'artiste c'est représenté lui-même, nu, désignant une marque sur le côté gauche de son abdomen, avec cette inscription : "A l'endroit de la tache jaune, que je montre du doigt, c'est là que j'ai mal". Le point douloureux est manifestement **la rate**, supposée être la source de la bile noire, cause de la maladie mélancolique ».

Erwin Panofsky, *La vie et l'œuvre d'Albrecht Dürer*, Hazan, Paris, 1987.

¹ Etant moi-même plus que jamais dans le doute, je ne pu être "qu'approximatif" lors de la présentation de celles-ci à mes professeurs et me retrouvai donc en échec, ce qui brisa ma déjà relative confiance en mes réflexions. Triviale est cette confiance, mais nécessaire à ma transparence. J'écrivis alors un cour manifeste sur la partialité de la cotation en art afin de me laver de ces hésitations non-légitimes ; tel était son but et sa fonction. Je le considère comme extérieur à ma pratique, et comme n'ayant aucun compte à lui rendre.

¹ Je me fis la réflexion que plus en plus d'artiste suivaient un procédé de ce type. Celui-ci consistant, comme Thomas Struth le fit en 1990 à Winterthur, à approcher graduellement les lieux qui accueilleront un travail afin que celui-ci "arrive" dans l'espace avec pertinence. C'est une façon de ne pas apposer, sans considération pour

J'appris que durant la deuxième guerre mondiale la grande cave de cette clinique, dont les plafonds étaient très hauts, avait abrité des étudiants juifs en médecine, et qu'elle avait alors été renommée d'un nom lourd de sens : La Cathédrale.

Ayant remarqué que vers midi trente, les rayons du soleil, traversaient une grande fenêtre d'allure gothique au premier étage, et venaient éclairer l'accueil du rez-de-chaussée, je projetais d'y construire un vitrail fait de bouteilles de verre de couleur récupérées exclusivement en déchetteries².

Celui-ci avait de plus la fonction soupçonnée de recevoir "l'aval émotif" du patient qui l'observerait¹, son esthétique étant davantage populaire, et d'adoucir ainsi le regard qu'il porterait sur ma seconde intervention, plus "difficile" pour sa part.

Située dans les salles d'attentes des deux premiers étages, qui étaient au nombre de trois, il s'agissait de l'écriture au marqueur noir sur les murs de phrases écrites en français² évoquant la situation d'attente dans laquelle se trouvait le patient. Ces phrases s'appuyaient sur des anecdotes de l'histoire de l'art et de la médecine.

L'utilisation de feutres "indélébile" noirs, plutôt que de l'encre ou de la peinture, me parut se justifier par son faible coût, son surnom évocateur et son évident rapport à la modernité.

Je pris également contact avec une étudiante en musicothérapie afin de développer, parallèlement à mes travaux, une étude sonore des lieux. En effet, malgré un matériel imposant dévolu à cet effet, personne n'était chargé de ce détail.

I Introduction

Au début du printemps, je me rendis sur une petite place où était érigé un monument aux morts de la dernière guerre. C'était une statue monumentale en bronze personnifiant la victoire et la bravoure. La mémoire.

son environnement directe, une œuvre dans un biotope qui lui est étranger, le but recherché étant d'imprégner l'une dans l'autre ces deux parties nécessaires l'une à l'autre.

Il semble qu'aujourd'hui, ce type de démarche soit reconnue comme relevant d'un grand professionnalisme. Je suppose que J'approuve.

² Celles-ci présentaient donc de petits éclats dû à leur chute dans le container ; l'entrechoc avec d'autres bouteilles.

¹ Etant situé dans un lieu de passage obligé, près de l'accueil.

² 90% des patients étant francophones pour 5% de néerlandophones et 5% d'anglophones. Il est à noter, à titre d'anecdote, que ces pourcentages ne se retrouvaient pas au niveau des magazines des salles d'attentes, ceux-ci étant déposés à chaque fois par le personnel de l'étage correspondant.

Les patients avaient donc l'opportunité de juger par eux-mêmes des lectures et des préférences de leurs médecins ou infirmières : à tel étage, *Le moniteur Automobile* côtoyait *The Bulletin*, magazine anglais, tandis qu'à tel autre, *Science & Nature* côtoyait *Actief Women*, un périodique néerlandais.

Sur cette aire de quelques dizaines de mètres carrés au plus, j'apportai une table dans le milieu de la matinée. L'air était frais ; un petit vent. Je la disposai près du monument, de côté, tourné vers lui, et entrepris une Réussite avec un jeu de carte¹.

Derrière moi, sur le mur, un écriteau public mentionnait : "Interdit de jouer".

I Introduction

Marchant régulièrement.

Près de chez moi, une route de pavés au milieu des champs attirait tout particulièrement mon attention : chaque fois que j'y marchais m'envahissait le sentiment d'une expérience vécue depuis longtemps, et cela sans que je fus à même de me l'expliquer.

Il s'agissait d'un chemin bosselé longeant un lotissement minable du Brabant Wallon. Il se dirigeait vers un arbre solitaire abritant une chapelle comme on en rencontre parfois dans ces campagnes.

Suivant les habitations sur une cinquantaine de mètres, il s'éloignait ensuite seul sur cents mètres environ avant de rejoindre l'arbre.

C'est toujours dans ce sens que je me dirigeais ; sans raisons particulières.

Ayant de plus en plus d'affinités avec ce lieu, je finis par regarder sur une carte le trajet que j'empruntais afin d'observer la disposition des courbes de niveaux. Je pensais, en effet, que l'une des raisons possibles de mon émotion pouvait être une question d'altitude : être en hauteur m'aurait amené à cette étrange impression de sentir l'amplitude de mon champ de vision dépasser cent quatre-vingts degrés, limite formée habituellement par la ligne de l'horizon. En aurait résulté un accroissement de la luminosité, ce qui pouvait être l'une des raisons expliquant ce sentiment qui m'arrivait alors, dans la mesure où le ciel d'Afrique que j'avais connu, pénétré par les rayons du soleil de façon perpendiculaire, regorgeait de plus de lumière qu'aux endroits du globe éloigné de l'Equateur.

Alors que j'observais les cartes, mon attention fut attirée par les mots qui s'y trouvaient annotés : du fait de la disposition de la carte¹, ils semblaient comme écrits directement sur le sol qu'elles dessinaient.

Si cela m'intéressait, c'était je suppose pour le renvoi à mon travail d'écriture ; ces cartes, poèmes de voyages, jouaient de mots et de lignes².

¹ Voir inauguration de la rétrospective consacrée à M. Duchamp, en Californie en 1963.

¹ "en plan".

² « La ligne n'est plus, comme en géométrie classique, l'apparition d'un être sur le vide du fond ; elle est, comme dans les géométries modernes, restriction, ségrégation, modulation d'une spatialité préalable ».

M. Merleau-Ponty, *l'Œil et l'Esprit*, Folio Essais, p. 77.

C'est alors que je remarquai, derrière l'arbre dont je parle plus tôt, l'existence d'une grande flaque portant le nom suivant : "flot de la malaise".
J'en fus

ce n'était pas tout