

DOCTORAT AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ
délivré par
Université de Provence

N° attribué par la bibliothèque

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR D'AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ

Formation Doctorale Langues, Lettres et Arts
Champ Disciplinaire Arts Plastiques et Sciences de l'Art

Présentée par

Julien HONNORAT



L'esthétique fonctionnelle de l'appareillage informatique
comme ancrage phénoménologique de l'œuvre
à l'époque des immatériaux

Directeur de recherche :

Michel GUÉRIN

Professeur à l'Université de Provence

JURY

Monsieur Frédéric Guerrin, Maître de conférences habilité, Université Toulouse 2

Monsieur Pierre-Damien Huyghe, Professeur, Université Paris I

Monsieur Jean-Claude Le Gouic, Professeur émérite, Université de Provence

9 juin 2011

Titre

L'esthétique fonctionnelle de l'appareillage informatique
comme ancrage phénoménologique de l'œuvre à l'époque des immatériaux

Résumé

Nous ne sommes plus à l'âge où les destructions poétiques d'appareils se voient car les régimes d'appareils sont devenus transparents : lorsque nous pressons un écran tactile, nous touchons ce que nous ne voyons plus, nos empreintes, et nous voyons ce que nous ne toucherons jamais, le plan numérique. Pour l'artiste contemporain, l'interface haptique – point d'orgue d'une technologie stéréotypée de la percussion – est le *paregon* d'une échelle inédite, toute tactile. De la machine à écrire aux claviers de plus en plus fins du design informatique, à mesure que l'on croit voir le bloc imaginaire céder sous la pression ergonomique de l'empire cybernétique, *se palpe* en fait un réel d'emblée en dehors des formes et à l'intérieur de notre doigté. C'est l'espace de la corne aux doigts. Ce transfert, cette remontée du point d'impact dans son élan, ce retour de la forme dans sa structure font du moment de touche – de *l'appareillage* comme manœuvre de départ – un isolat capital pour reposer la question de la sculpture à l'époque des immatériaux. Bien en face et à contre-courant de la surface informatique, une épaisseur sensible fonctionnelle aurait lieu et pourrait donc faire œuvre ; telle est la thèse proposée ici. Le comportement machinal de l'utilisateur d'interfaces sera considéré comme un modèle poétique ou pensé comme une partie de l'imagination en attente de traduction plastique. Pendant que se joue l'expérience rythmique de l'interactivité, le corps ne doit-il pas fournir un effort perceptif pour ne pas s'absenter dans une partition photo-digitale jouée par avance ? Ne doit-il pas exprimer son ancrage particulier, calleux et bruisant – nous l'appellerons dactylo-phonique – au contact de la matière du monde ? Sans cette expression, jamais le design technologique contemporain, bi ou tridimensionnel, modélisé et assisté par ordinateur, n'entamera de rapport véritablement efficace avec le réel de nos habitudes et de nos démarches ; bref avec tout le poids incarné de notre conscience imageante : la perte d'indicialité instaurerait-elle un type introverti de phénoménalité ?

Mots-clefs

Appareillage, esthétique fonctionnelle, photo-digitalité, dactylo-phonie, touche, indicialité, transparence sculpturale, espace frictionnel, échelle interne, épaisseur machinale, masse rythmique, énergie percussive, spatiation.

Formation Doctorale – Langues, Lettres et Arts – ED 354

Champ disciplinaire – Arts plastiques et Sciences de l'Art

Thèse de Doctorat – Arts plastiques

LESA – Laboratoire d'Etudes en Sciences des Arts – EA 3274

Université de Provence (AM1), Centre d'Aix, UFR LACS
29 avenue Robert Schuman, 13 621 Aix-en-Provence, Cedex 1

Title

The functional aesthetics of computer apparatus
as a phenomenological anchoring of the artwork in the age of immateriality

Abstract

Poetic destructions of apparatus are no longer visible as regimes of apparatus have become transparent: when we press a tactile screen, we touch what we cannot see anymore – our fingerprints – and we see what we will never be able to touch – the digital space. For contemporary artists, haptic interfaces are the *finger-tipping* point of a technological dynamics of percussion but also the *parergon* of a new and entirely tactile scale.

From the first typewriters to the latest ultra thin keyboards designed by computer manufacturers, we may think imagination is yielding under the ergonomic pressure of the cybernetic world. But in fact, existing outside of the shapes and right under our fingertips lies a *palpable* reality – the space of calluses. This transfer, this sensory feedback, this return of the form to its structure turns this *casting off* of the apparatus into an essential isolate to rethink sculpture in the age of immateriality.

Right in front of the computer surface but working against it, there would be a functional sensitive thickness – an art-making place. This is our thesis. The machine-like behaviour of the interface user will be considered as a poetic model or regarded as a part of imagination waiting for plastic translation.

We may wonder whether the rhythmic experience of interactivity does not entail a perceptual bodily effort on our side in order not to remain absent during the performance of a somewhat predictable photo-digital score.

Doesn't this peculiar, callous and rustling – or *dactylo-phonic* – anchoring of the body to the substance of the world need to express itself?

Without this expression, contemporary technological design — whether bi or tri-dimensional, modeled or computer-assisted — will never initiate a truly efficient relation with the real experience of our habits and actions, i.e. with all the embodied strength of our image-making consciousness: does the loss of indiciality create an introverted type of phenomenality?

Keywords

- casting off vs. apparatus - functional aesthetics
- photo-digitality - dactylo-phonics - touch - indiciality - sculptural transparency
- frictional space - internal scale - mechanical thickness - rhythmic mass
- percussive energy - spatiation

Doctoral – Languages, Literature and Arts – ED 354

Disciplinary – Arts and Sciences of Art

PhD – Visual Arts

LESA – Laboratory Studies in Science Arts – EA 3274

University of Provence – (AM1), Centre d'Aix, UFR LACS
29 avenue Robert Schuman, 13 621 Aix-en-Provence, Cedex 1

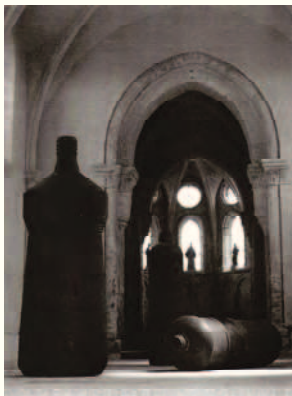
Remerciements

En tout premier lieu mes remerciements vont à Monsieur Michel Guérin, à l'être, au philosophe et au professeur pour l'éminente qualité intellectuelle et humaine de sa direction maïeutique, toute pleine de sagesse.

Un authentique merci aussi au Docteur Olivier Ricq qui a joué un rôle capital pour me permettre de mener à terme et en bonne santé cette aventure aux limites du raisonnable.

J'adresse en particulier une profonde tendresse d'âme à mon grand-frère Sylvain, mon Beau-père, ma Mère et mon Père qui m'ont soutenu, voire porté dans ce qui fut une épreuve difficile mais ô combien marquante dans mon approche des choses.

Enfin, je me tourne vers mes ami(e)s et collègues, entre autres Rémi, Hervé, Sabÿn et Christine ; la sincérité de leur amitié indéfectible m'a fait grandir durant ces six années où j'ai appris, en plasticien, à penser : humblement mais librement.



Je crois qu'il faut faire des objets qui soient comme des modèles théoriques pour aider à ce que l'on s'y retrouve dans le réel.

TONY CRAGG.

À Dédé, Yépé, et Miss Barling.

I – LA PENSÉE DU CORPS

1 – Préface : le corps face à la transparence cybernétique

La cybernétique, science étudiant les modes d'échanges des messages, postule qu'il y a une "transparence communicationnelle"¹ du savoir. La possibilité de ce savoir repose sur une stratégie d'organisation des êtres visant à réduire – entre eux et avec leur milieu – tout ce qui peut générer de *l'incertitude* dans la transmission du message. Que *le bruit* des choses et des phénomènes soit diminué ou neutralisé par la clarté des codes avec lesquels on le recouvre, il n'y a là rien de spécifiquement post-moderne. L'homme n'a jamais eu le choix, pour accéder au réel il doit l'informer. Dans des logiques de pensée différentes, l'équation aristotélicienne puis scolastique entre *l'intellectus* et *la res*² ainsi que les théories kantienne puis bergsonienne de la perception, par exemple, fonctionnent à partir d'un même constat : le réel n'a pas d'autres propriétés que celles qu'y dépose notre faculté de percevoir. Cela revient à dire qu'il n'y a pas de vérités en dehors de celles que nous pouvons recevoir et transmettre. Grâce aux technologies informatiques avancées dont on dispose désormais pour observer et simuler la complexité kinesthésique, proprioceptive et neuronale de nos comportements psychomoteurs, on a prouvé que lorsque nous voyons quelqu'un faire une action, ce sont les mêmes zones du cerveau qui sont mobilisées que si c'était nous qui la faisons. Perception rime donc avec prédiction³.

¹ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minit, 1979, p.16.

² La philosophie scolastique définit la vérité comme *adequatio intellectus et rei* (adéquation entre l'esprit et la chose). Elle fonctionne sur le postulat théologique d'une transparence transcendantale du langage (le mot adéquation est à ce titre exemplaire).

³ Selon Alain Berthoz, le cerveau est un simulateur biologique (que nous cherchons à imiter). Ce mot de simulation "signifie que c'est l'ensemble des actions qui est joué dans le cerveau par des modèles internes de la réalité physique qui ne sont pas des opérateurs mathématiques mais de vrais neurones dont les propriétés de forme, de résistance, d'oscillation, d'amplification font partie du monde physique, sont accordées au monde extérieur". Il poursuit en nous rappelant que les robots de nouvelle génération "sont faits de propriétés d'adaptation, de prédictions". Ces derniers utilisent des "variables synthétiques de travail" qui permettent des simulations internes du processus perceptif. Alain Berthoz, *Le sens du Mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997, pp. 28-30.

Dans cette technologie qui nous permet de *vérifier* l'activité du cerveau en la simulant, la transparence des mécanismes de transmission-réception d'un réel toujours d'emblée "informé" devient opérationnelle beaucoup plus qu'idéologique. Grâce à cette efficacité, la première cybernétique – celle de la théorie linéaire mathématique de la communication de Shannon et de la théorie rétroactive de Wiener – qui avançait *l'idée* d'une réalité informationnelle du monde vivant est passée aujourd'hui du statut de concept à une efficience paradigmatique. Un paradigme, de la pensée à ses applications, est un ensemble de principes qui structure notre manière de connaître et d'explorer le réel. Cette structuration est d'abord de l'ordre de la pensée pour ensuite conditionner une instrumentation. Pourtant, le paradigme cybernétique semble plus se définir, via l'ordinateur, du côté de son émancipation instrumentale que de l'origine intuitive de la pensée. Certes, des premiers supercalculateurs de Von Neumann ou Turing – contemporains des recherches de Shannon et Wiener – au "Personal Computer" actuel, la théorie cybernétique a mis du temps à quitter la pensée pour *se développer dans et par une machine* simulant des opérations cognitives (calcul, prévision, anticipation). Mais, au fur et à mesure que l'intelligence artificielle se développait, l'espace sensuel, esthétique, intuitif par lequel le langage nous habite avant d'être une réalité sémiotique – que l'on peut poser en dehors du sujet intime dans un vaste circuit informationnel du vivant – a été endommagé et, avec lui, notre croyance dans la pensée, le doute, la spéculation. "La transparence communicationnelle du savoir" n'est plus une thèse, une *posture* ontologique sur le langage ou une recherche de la vérité. Elle a été de moins en moins "exprimée" par l'être et de plus en plus *générée* par des programmes informatiques. En se désolidarisant du corps sensible, les informations n'ont plus été en prise directe avec nos tâtonnements. Elles se sont dégagées d'une certaine opacité. Pouvons-nous y voir l'état de grâce d'une "idéologie de la transparence"⁴ qui, du vitrail à la vidéo en passant par le tableau, la photographie puis le cinéma, innerva le rapport de l'homme occidental au réel ?

L'*idéo-logie*, c'est ce qui, à l'intérieur même de la réduction *logique instrumentale*, maintient du lien aux *idées*, étant entendu qu'à la base celles-ci naissent de l'activité intuitive du corps qui pense, qui médite, qui se transcende... La transparence qu'engendre un appareil⁵

⁴ Dans une perspective postbenjaminienne, Jean-Louis Déotte repère cette lutte entre la "politique de la disparition" menée par une société du verre qui est "infiniment pour l'histoire" et la permanence du corps entendu comme première "surface d'inscription de la loi". Cette permanence de la sensibilité est une revendication de l'art moderne et contemporain. Car "avec le verre, l'expérience n'est plus une valeur sûre". *Le Grand Verre* de Marcel Duchamp pourrait être à ce titre emblématique. Jean-Louis Déotte, *L'homme de verre*, Paris, l'Harmattan, 1998, pp. 73-78.

⁵ Du latin *apparatus*, le mot appareil désigne *ce qui prépare*.

est idéologique dans la mesure où elle a d'abord besoin de convaincre nos facultés perceptives – simultanément sensibles et cognitives – pour pouvoir ensuite nous instrumentaliser. L'idéologie de la transparence ne tire-t-elle pas son efficacité légitime de sa capacité à faire survivre dans ses supports – le tableau, la plaque de verre, le tube cathodique, etc. – le parfum du corps pensant ? Le corps est le premier appareil. Et les appareils qui permettent de produire hors de nous des images, les infrastructures de nos représentations en quelque sorte, les prothèses fonctionnelles sont les premières images extérieures au corps dans lesquelles celui-ci se reconnaît et sans lesquelles il ne peut pas accéder à des images plus fictionnelles. Le fil d'Ariane est la longueur d'onde, la persistance indicielle, c'est-à-dire, d'un point de vue très physique, la nature "analogique" du signal passant de relais en relais, du corps à ses outils et de ses *outils* à ses *images*. Si l'on accepte en effet dans une même définition son sens biologique et son sens plus courant, l'analogie réunit, stratifie, superpose le *processus* de ressemblance fonctionnelle entre des organes ou des formations d'origines totalement différentes (comme l'appareil corporel et l'appareil technique) et le *résultat* de ressemblance établie par l'imagination entre deux ou plusieurs objets de pensée (comme une image mentale et une image matérielle). À l'âge analogique, il y avait bien une continuité physique entre les processus de production et leurs résultats. Plus précisément, les appareils techniques et les images techniques appartenaient à un même imaginaire indiciel, c'est-à-dire fonctionnant sur une projection – une adhésion, une croyance – du corps (pensant et percevant) dans ses empreintes.

Jusqu'à la technique photographique analogique, c'est-à-dire en convoquant en amont la perspective, la peinture et en aval le cinéma puis la vidéo, l'idéologie de la transparence s'est toujours structurée à partir d'images qui étaient littéralement des empreintes de corps. Certes, il est évident que nous ne sommes pas affectés de la même manière par la trace photographique que par la trace picturale. Dans la mesure où la notion même de corps a évolué, la spectralité d'une vieille plaque de verre photographique où s'accrochent des particules argentiques impressionnées par des corps photoniques vieux d'un siècle n'est pas la même que celle qui habite l'épaisseur picturale d'une toile de Rembrandt. L'impression d'un rayon lumineux qui éblouit ou d'un coup de pinceau sur une toile ne renvoie pas aux mêmes types de corps à corps. Selon que nous nous imaginons appartenir au royaume des particules ou au drame humain, ce n'est pas la même temporalité, le même rapport au temps qui se met en branle. Ce différentiel de temps a d'ailleurs encore augmenté lorsque nous sommes passés de la photographie au cinéma puis lorsque, avec la vidéo, les photons se sont trans-formés en électrons via le tube à vide. Mais quelles que soient les différences – notre sujet n'est pas ici

de les analyser –, les informations dans lesquelles le corps croyait, fonctionnaient “sur l’indice⁶”. Il n’y avait de transparence qu’à travers l’opacité qui la relayait. Pas de récit sans être "impressionné" ou "fasciné" par l’appareil de récit. Et pas d’idéologie de la transparence sans moyen de littéralement y adhérer, sans moyen d’intuitivement s’y re-connaître.

Mais nous ne sommes plus à l’âge analogique, celui des relais indiciels. Tout le rapport intuitif de son appareil (corporel, percevant et pensant) au monde, l’homme peut-il encore le repérer dans la manière dont la cybernétique informe (produit) du réel ? En effet, dans la définition du corps-cerveau-simulateur (perception rime avec prédiction) et surtout dans la réduction informatique de l’acte d’abord intuitif de prédire à une quantité de probabilités, comment pourrions-nous entièrement nous reconnaître alors que notre "mon petit doigt m’a dit " qui fait sans doute l’être même de l’intuition, échappe à la modélisation ? D’ailleurs, malgré tout ce que la technologie calcule ou prédit, c’est encore et toujours à ce "petit doigt" que nous accordons d’abord crédit. La transparence communicationnelle du savoir ne peut donc être habitée par *l’intime conviction* qui s’origine dans notre corps. Parce qu’il ne relâierait plus cette *substantifique moelle*, le langage cybernétique serait allé trop loin dans la réduction de la pensée : il pousserait cette dernière à ne plus pouvoir se re-connaître de toute sa force et de tout son corps dans des instruments *techno-logiques* et non plus *idéo-logiques*. L’appareil logique se serait vidé de son idéalité substantielle, laissant la machine décider seule de sa destinée sémantique. Si la cybernétique est alors un état de grâce de l’idéologie de la transparence, c’est plutôt dans le sens d’une émancipation du message (informatisé) vis-à-vis des médiations analogiques du savoir, c’est-à-dire vis-à-vis de ce qui pouvait nous convaincre.

Il serait question d’une crise des significations car, même si nous voyons une certaine machine qui produit du code (dans le vide), il nous est désormais impossible de nous accrocher à ce dernier : la connaissance qui transparait dans la société de l’information n’est-elle pas beaucoup trop vidée de ce que le corps croit de lui-même pour qu’il puisse s’y retrouver ? En les simulant, en les transférant vers un automate algorithmique plutôt qu’en les laissant marquer le monde de leur sceau, l’autoportrait de nos facultés (entendement, imagination et perception confondus) que nous renvoie l’informatique est-il en mesure de nous apporter une vision où trans-paraitrait notre être, une vision trans-parente à nous plus qu’à elle-même ? Sommes-nous condamnés à nous *absenter* dans le réel informationnel, c’est-à-dire à ne plus pouvoir nous y *projeter* ? Est-ce cela la post-modernité : l’impossibilité

⁶ Michel Guérin, Argument de lancement du groupe de recherche sur la transparence, février 2007.

d'adopter une posture face à un appareil qui n'inclut plus la présence du corps, ce contre-pouvoir, dans les informations qu'il génère ? Est-ce cela le grand trauma post-moderne de la pensée rationnelle : dépossédée par des machines auto-fictionnelles, la pensée du *corps-sujet* se retrouverait hors des lignes de fuite par lesquelles elle se connectait au monde, au *corps-monde* ? Mais est-ce pour autant qu'elle n'existerait plus ?

Nous avons longtemps, à tort, considéré le robot cybernétique comme l'apothéose du pouvoir mimétique de la technique. Le robot n'est pas notre double. Il ne pense pas et, ce faisant, il met en relief que c'est nous qui pensons. Il faut passer d'une post-modernité inquiète d'avoir perdu une manière technique de se projeter dans le monde à une post-modernité heureuse de redécouvrir ce qu'est (l'action de) penser : non pas se replier sur soi à l'époque des appareils mais réhabiliter *le cœur même du réel*. Le réel que fait transparaître la cybernétique peut-il faire l'impasse sur celui que fait transparaître notre corps pensant ? *Qu'est-ce qui est réel dans un ordinateur : le régime d'appareil (qui produit de l'information) ou l'appareillage qui déclenche ce régime* et qui appartient au monde du corps, au dehors du message ; dehors dans lequel ce dernier prend son départ (appareille) ? La cybernétique a-t-elle un dehors⁷ que nous puissions avec elle partager ? Pourquoi regardons-nous plus ces

⁷ Selon Frédéric Neyrat, "si l'image est, toujours, relation, celle-ci ne se forme qu'en rapport avec certaines forces du dehors. Un dehors qui n'est pas extérieur à l'image, mais qui forme sa texture la plus propre". *L'image hors-l'image*, Paris, Lignes et manifestes, 2003, p. 21. Ce tissage de l'image par son appareil permet à l'auteur d'interroger plus précisément la question de l'image à notre époque : "Nous souffrons, paraît-il, d'un excès, d'une prolifération d'images : corps soumis à des modèles hygiéniques, politique "spectaculaire", irradiation permanente de notre vie quotidienne par la publicité, "réalités virtuelles", etc. Mais s'agit-il encore d'images ? Rien n'est moins certain, car une image convoque toujours un dehors, ce qu'elle présente au regard est toujours comme en dehors d'elle-même. Or notre époque ne souffre-t-elle pas, précisément, d'un manque de dehors ?" (quatrième de couverture). Il y a ici l'idée que, comme nous fabriquons des images qui n'ont plus de dehors, ces dernières ne sont peut-être plus des images. Ou si c'est le cas, il s'agit, selon l'épistémologue Franck Varenne (*Du modèle à la simulation informatique*, Paris, Vrin, 2007), d'un retour "effrayant" de l'image. Car après le dépassement au vingtième siècle des modèles iconiques ou analogiques par les modèles mathématiques, syntaxiques puis cybernétiques, cette dernière n'est plus une expérience mais la formalisation sensible d'un calcul : les probabilités mathématiques prennent l'apparence du monde sensible, le prévisible simule l'imprévisible. Entre autre "télescopage" suite à cette succession de modèles, le tube à vide a permis à la théorie cybernétique de revêtir, via l'ordinateur, un aspect audiovisuel auquel s'ajoutent aujourd'hui les aspects tactiles, haptiques ou sonores de nombreuses interfaces. Plus précisément, ce qui est "effrayant" c'est que les simulations numériques (de l'analogique) ont une fonction empirique alors qu'elles ne nous sont pas, à proprement parler, co-substantielles. Elles créent une autre manière de "pratiquer" mais en même temps cette nouvelle "empirie" ne peut recouvrir notre rapport intime et intuitif au réel (termes cités par l'auteur lors de l'émission radio de Philippe Petit *Science et Conscience* diffusée le jeudi 13 septembre 2007 sur *France Culture*). Nous ne croyons plus aux images et par conséquent nous n'avons plus les moyens imaginaires de croire dans le réel (celui-ci est là mais à l'état impensé). Cette déréalisation postmoderne engage plus généralement la perte de "pouvoir" des images ; ces dernières s'émancipant du corps, de son "fonctionnement", d'une origine appareillée (dont elle serait l'indice). Sur cette relation entre politique et esthétique (qui mêle le pouvoir comme forme au pouvoir comme action), Frédéric Neyrat cite L. Marin : "la représentation du pouvoir et le pouvoir de la représentation doivent être pensés d'un même mouvement" (*Le portrait du Roi*, Paris, Minuit, 1981, p. 10).

images numériques impalpables que l'objet-ordinateur alors que ce dernier gît "avec"⁸ et au plus près de nous dans le réel ? Pouvons-nous espérer quelque chose de cette zone solide que constitue notre environnement de travail avec son clavier, sa souris, son écran, son imprimante ? Certes, notre "Personal Computer" est entouré d'une succession spatiale de prothèses qui réussissent encore à s'agencer librement⁹, c'est-à-dire à créer une spatialité pas uniquement dépendante de l'impératif de connexion des interfaces les unes avec les autres ou avec l'unité centrale. Mais cette articulation si *périphérique* fait-elle encore *le poids* à l'heure où la notion même d'environnement se dématérialise (notion "d'environnement logiciel") ? En tant que *dehors de l'appareil informationnel*, comment considérer *l'appareillage informatique* : est-il une dernière *zone de bricolage* – dirait Lévi-Strauss – où nous accolons des éléments concrets ensemble (cordons, câbles, interfaces d'entrée...) tout en les laissant quelque peu s'entortiller entre eux, trouver leur place dans le réel ? Ou devons-nous occulter ce processus imprévisible de rencontre entre le corps et son milieu en réduisant notre compréhension de l'appareillage informatique à un rôle servile : celui de stimuler l'activité immatérielle d'un *micro-processeur* ? Ce dernier peut-il avoir le rôle principal dans l'exploration scientifique des phénomènes physiques alors que les modélisations numériques qu'il permet se situent dans une dimension a-phénoménologique ? Suffit-il de ne plus croire dans *la consistance* dont nous faisons partie, celle d'un monde toujours accidentel – *accidens* : ce qui arrive, *ce qui tombe* –, pour que celui-ci d'un coup d'un seul se volatilise ? Les codifications informatiques du réel font-elles disparaître l'accidentalité qui les déclenche via un clic de souris ou un autre contact irréversible¹⁰ du corps avec l'ordinateur ? Contre

⁸ Nous faisons allusion ici au célèbre "voir avec" de Maurice Merleau-Ponty : "Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. (...) Je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois". Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Édition Gallimard, 1964, p. 23.

⁹ Par rapport à cette plasticité de la périphérie, nous renvoyons tout particulièrement le lecteur à une œuvre de Philippe Parreno datant de 1998 et intitulée *AC/DC Snakes n°3* : il s'agit d'une sculpture constituée de 16 prises électriques et adaptateurs branchés ensemble et mettant en scène ce lieu périphérique parfois désordonné que constituent les réseaux arachnéens de fils gisant bien souvent sous les postes informatiques. Simultanément linéaires, emboîtées, circulaires, tortueuses (car délaissées par le programme informatique), ces configurations (ou plutôt ces nœuds) mélangent ou brouillent les catégories en même temps que s'affirme par là un certain état brut de notre rapport à l'espace. À l'inverse des liens que noue encore une certaine modernité (en art) tardive avec des références culturelles archaïques (nous pensons par exemple au parallèle entre les cercles de pierres de Richard Long et les *stones circles* de la période préhistorique), cette brutalité se situe en marge de toute idéologie culturelle. Elle ne vise aucune stratégie d'organisation. Elle est post-moderne.

¹⁰ Toucher, "c'est un engagement (...). Vous ne pouvez jamais effacer le contact complètement (...). Vous avez touché la table. Visiblement elle n'a rien et vos doigts non plus. Vous ne voyez rien, mais il y a la trace de votre main sur la table et il y a la trace de la table sur votre main. Et vous ne pouvez pas l'éviter (...). Il se passe quelque chose qui est irréversible" et qui "ne se représentera jamais". Joël Chevrier, "Les mains dans le nanomonde, reconstruction multisensorielle et présence dans nanonature", in *Histoire et esthétique du contact dans l'art contemporain* (actes du colloque), sous la dir. de Sylvie Coëllier. Aix-en Provence, Pup, 2005, pp. 39-40.

l'envol vers une vie sans corps, pouvons-nous produire "avec ou sans méthode, des figures accidentées, interstitielles, fragmentaires, plus indicatives que concluantes"¹¹ ?

Avec les technologies de l'information et de la communication, la *trans*-parence n'est plus le mouvement de l'être qui assume de voir le réel à travers la matière de sa perception¹², ce n'est plus une extériorisation analogique de la mémoire. La transparence cybernétique veut se désolidariser (se dématérialiser) du milieu appareillé à partir duquel nous la déclenchons : le poste informatique. Cet endroit (ou ce dehors) se réduit à un départ. Car le savoir informatisé, ses récits, ses images, ses fictions ne proposent pas une transparence qui est sculptée par notre corps, c'est-à-dire qui n'est pas seulement activée par nos actes mais qui porte aussi en elle-même les traces singulières de ces derniers. Le corps ne réussit plus la double prouesse suivante : s'incruster dans le savoir et ne pas être pour autant réduit en éléments traduisibles¹³. Il n'y a plus cette ombre qui est indice de corps, ce spectre qui est "partout et nulle part" dans l'image, cette présence qui est "en dehors du langage (articulé), mais cependant à l'intérieur de l'interlocution", ce pli qui se dissémine à l'intérieur de *la dimension d'appareil des images*, ce sens obtus qui est le "contre récit même"¹⁴ dit Barthes, cette "empreinte écart" qui fait de "l'absence quelque chose comme une puissance de forme"¹⁵ dira Didi-Huberman. À la différence du pictural ou du photographique, c'est une transparence désaffectée que propose la cybernétique. C'est une "vision sans regard"¹⁶ où le contenu et le contenant sont lissés dans une même ligne de code : *the message is the medium*, dit bien Mac Luhan. Nous disons que pour comprendre (prendre avec, porter à soi) cette transparence informationnelle qui postule une "mise en extériorité du savoir"¹⁷, nous devons repérer à quel endroit de ce modèle informatique l'intuition est mise de côté, voire oubliée, impensée au profit d'une cognition capable de simuler de l'intuitif. Que deviennent la pensée du corps et son signal analogique face à la longueur d'onde numérique, face à une quantité d'informations circulant dans un canal de transmission lui-même également traduisible en schéma de communication ? Les ombres du corps peuvent-elles encore transparaître alors

¹¹ Michel Guérin, Argument de lancement du groupe de recherche sur la transparence, *loc. cit.*

¹² "Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne vois pas malgré l'eau, les reflets, je la vois justement à travers eux, par eux". Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et L'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 70.

¹³ Lyotard parle de "condition de traduisibilité", *La condition postmoderne, op. cit.*, p. 13.

¹⁴ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, essais critiques III, Paris, Seuil-Points Essais, 1982, pp. 48-58.

¹⁵ Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 39.

¹⁶ Paul Virilio use de cette expression pour qualifier une image numérique qui "n'est, pour l'ordinateur, qu'une série d'impulsions codées, dont nous ne pouvons pas même imaginer la configuration". *La machine de vision*, Paris, Galilée, 1988, pp. 152-153.

¹⁷ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne, op. cit.*, p. 14.

qu'elles ne peuvent plus trouver relais et se projeter sur notre environnement informationnel ? Assistons-nous à une impossibilité de lecture du réel ou au dépassement "hyper-réel" de notre être par ses instruments de transmission ? N'y a-t-il pas un paradoxe : en informatique, la cognition augmente son rapport au réel à mesure qu'elle se dénature en se désincarnant ? Si la pensée veut côtoyer un réel défini comme flux immatériel d'informations, son éjection hors de notre corps et de nos empreintes est-elle pour autant possible ? En admettant que la technologie puisse le "désubstantialiser", *l'accidens* gagnerait-il alors la partie sur le monde intuitif du corps ? L'absentement de ce dernier, seul devant son ordinateur, face à une "vie" numérique (*forums, blogs...*) pleine de rencontres *imprévues* – faites au gré de la navigation internet – mais qui *arriveraient* hors de la matière, serait-il une preuve de cette victoire ?

Concernant les conséquences philosophiques de la cybernétique, il ne s'agit aucunement ici d'approuver ou d'infirmer – comme l'a fait récemment François Cusset¹⁸ – l'hypothèse défendue par la sociologue québécoise Céline Lafontaine d'une genèse scientifique américaine du post-structuralisme français¹⁹. Certes, lorsqu'on parle d'un texte s'ouvrant ou se pilotant en dehors du sujet, on arrive chez Derrida, lorsqu'on parle de réseaux d'information, on débouche sur les rhizomes de Deleuze – et son idée d'un corps sans organe –, et lorsqu'on pense à la dimension archéologique du langage, Foucault est une référence inévitable. Ensuite, personne n'a mieux posé que Lyotard la question de la légitimité du récit lorsque "la nature même du savoir (et donc des paradigmes) est modifiée par la technologie²⁰". Mais dans ce passage d'une société disciplinaire idéologique à une société de contrôle²¹, nous n'étudierons pas ici à quel point le modèle cybernétique a joué un rôle. Ce qui nous intéresse surtout c'est que le terme transparence, après la cybernétique, a changé de nature. Il s'est "*déphénoménologisé*" en quelque sorte puisque la tension créatrice entre la perception et la conscience, entre le corps et la pensée, entre l'appareil et le récit, cet écart, cette zone trouble, ce moment de *Bildung* où nos gestes "imaginent" dirait Alain²², ce

¹⁸ "Cybernétique et théorie française : faux alliés, vrais ennemis", mis en ligne le 13 septembre 2005 sur le site <http://multitudes.samizdat.net/Cybernetique-et-theorie-francaise.html>

¹⁹ Céline Lafontaine, *L'Empire cybernétique. Des machines à penser à la pensée machine*, Paris, Seuil, 2004 et "Les racines américaines de la French Theory", *Esprit*, janvier 2005.

²⁰ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne, op. cit.*, p. 13.

²¹ "Les différents contrôlats sont des variations inséparables, formant un système à géométrie variable dont le langage est *numérique*. Les enfermements sont des *moules*, des moulages distincts, mais les contrôles sont une *modulation*, comme un moulage auto-déformant qui changerait continûment, d'un instant à l'autre, ou comme un tamis dont les mailles changeraient d'un point à un autre (...). Les individus sont devenus des « *dividuels* » (...)" Gilles Deleuze, *Pourparlers* (1972-1990), Paris, Minuit, 1990/2003, pp. 242-244.

²² "L'arc porte la trace en creux de la main (...). Une poignée d'outil façonnée par ma main, ma main la reconnaît. Palper c'est déjà sculpter. (...) C'est une chose perçue, une chose réelle, qui est tout l'objet de

moment-là a été totalement instrumentalisé. Bien après la pensée heideggerienne, ce n'est plus la technique de l'époque industrielle qui prolonge la raison (instrumentale) au-delà d'elle-même en matérialisant certains "concepts sous la forme de la machine"²³. Nous ne sommes plus entourés seulement de prothèses dont nous serions encore les maîtres entretenant avec elles une distance ouverte à de multiples *manières* de se les approprier.

Calculateur numérique, dispositif servo-mécanique de tir anti-aérien capable de prévoir sur une base probabiliste les mouvements de l'ennemi, décryptage algorithmique des codes secrets, calcul informatique de la hauteur à laquelle la *bombe A* devait tomber pour causer le maximum de destruction, la cybernétique naît sous l'impulsion de la seconde guerre mondiale. Dans ce projet de fabriquer une machine intelligente, Norbert Wiener et nombre de ses collaborateurs voient une réponse positive adressée par la société de la liberté à la perte d'humanité que matérialise l'industrie nazie de l'extermination. Mais il est aujourd'hui évident qu'il y a eu dans les deux cas, côté américain et côté allemand, une symétrie dans le traitement déshumanisé de l'ennemi. Car, en transcendant l'horreur par l'utopie de l'être informationnel (Wiener associe le comportement humain à la rétroaction, à un dispositif servo-mécanique) et du post-humain – le soldat devient le premier modèle du cyborg –, le nouvel humanisme que revendique la théorie de l'information et de la communication au sortir de la guerre se retrouve en fait, comme *la solution finale*, à "la source d'un profond anti-humanisme"²⁴. En effet, qu'il s'agisse de la soumission de l'humain à une industrie technologique du loisir, de la guerre ou de l'extermination, le noyau du savoir, les structures existentielles pilotant la connaissance, les échanges nous ont en quelque sorte échappé simultanément des mains et de la cervelle. C'est l'époque de la frénésie technologique qui a commencé : nos prothèses mécaniques sont devenues autre chose que des prothèses, puisqu'elles ont récupéré en leur sein l'intelligence qui les commandait. Ce qui était de l'ordre du paradigme s'est aussi matérialisé sous la forme de la machine pour reprendre l'expression

l'imagination". Rappelons-nous aussi ce qu'Alain dit sur la ligne : "Que signifie-t-elle ? Un geste, un mouvement fixé. Toute action dessine quelque tracé dans le monde, par exemple une fuite, une arme qu'on traîne, la quille d'un bateau tiré sur le sable. Et ce dessin naturel ressemble plutôt à l'action qu'à la chose. Ainsi la ligne du dessin est la trace légère de ce mouvement des mains qui vont saisir et qui se privent de saisir. Nous-mêmes, spectateurs qui percevons cette ligne, (...) nous-mêmes nous la suivons, nous courons avec elle". Alain, *Vingt Leçons sur les Beaux-Arts*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade nrf, 1958, 2002, pp. 474-499, p. 604.

²³ Le sens de la révolution industrielle "a été de matérialiser le concept sous la forme de la machine. L'idéal du concept était d'imprimer une forme identique aux objets tombant sous sa juridiction ; son horizon était d'arriver à nous faire voir tous les objets sous l'aspect de produits fabriqués interchangeables. C'est précisément ce que la machine est parvenue à instituer... Par elle les objets sont essentiellement définis comme conformes à une matrice, par elle la forme est concrètement maîtrisée puisqu'elle est devenue infiniment répétable tout en demeurant parfaitement identique". Max Loreau, "L'art ou l'avènement de la finitude" (1966), dans "Infini, pensée apparaissante et nature", *Revue d'esthétique*, numéro 2. On peut retrouver ce texte dans le numéro 9 de la revue *Poïésis* intitulée *Art et technique : la part de l'art*, Toulouse, A.E.R.A., 1999, p. 183.

²⁴ Céline Lafontaine, *L'Empire cybernétique*, op. cit., pp. 33-37.

de Max Loreau. Nous sommes passés du moment technique de l'appareil au moment technologique du robot. Le moment technique était *imprégné* du geste commandant à *distance*. Émancipé, opportuniste, *le moment technologique s'occupe de tout en dehors de nous*. Il prend en charge le couple cognition-perception grâce à l'unité autopoïétique pilote-prothèse (ou programme-interface) mais il se décharge sémantiquement, il est pauvre²⁵ : si de la sensibilité des interfaces à la structure générative des algorithmes, l'ordinateur est une imitation de la complexité humaine, est-il capable de produire et de nous faire ressentir de la métaphore, de présenter de l'absence, de *trans*-paraître ?

Certes, il y a dans les couples terminologiques *Modernité/Postmodernité* (Lyotard), *industriel/hyperindustriel* (Stiegler), *analogique/numérique* (Couchot) un aspect nominaliste qui force un peu l'histoire et qui peut facilement amener à des dérives alarmistes à propos d'un monde archi-équipé, mais philosophiquement désarmé. Pourtant on ne peut nier que la présence dans un énoncé de la distance entre celui qui énonce et celui reçoit, la *masse* de la transparence communicationnelle a déserté l'énoncé lui-même alors que jusque-là cette masse accreditait l'entreprise de sens fictif, spéculatif, discursif. Le mot "sens" renvoie amphibologiquement à la sensorialité et au raisonnement. Cette amphibologie, ce va-et-vient inextricable a très bien été exemplifié par Husserl puis par Merleau-Ponty : fermez-les yeux, attendez quelques instants, puis touchez votre main gauche avec votre main droite. Vous sentirez d'abord "une *masse* chaude". Il faudra ensuite un court moment à votre cerveau pour passer de cette sensation pure à la reconnaissance perceptive. Puis, fort de cette mémoire, la main pourra toucher des corps étrangers pour ensuite apprendre à les reconnaître... À partir de "cette expérience d'un recouvrement", à partir de ce va-et-vient entre adhésion et *prise* de distance, entre main "touchée" (sensation) et main "touchante"²⁶ (perception), on peut facilement dérouler l'idée suivante : tout acte de reconnaissance et donc de représentation est un bouclage physiologique entre le sensitif et le cognitif. C'est ce bouclage que nous retrouvons dans l'interactivité homme-machine puisque lorsque le corps touche l'interface, il déclenche un processus de conversion de cette action en langage. Par rapport à la question d'une transparence technologique capable ou non de *présentifier* de l'absence, le problème ne réside pas dans la conversion des données analogiques – le corps qui touche l'interface

²⁵ "Pauvres, voilà bien ce que nous sommes devenus. Pièce par pièce, nous avons dispersé l'héritage de l'humanité, nous avons dû laisser ce trésor au mont de piété, souvent pour un centième de sa valeur, en échange de la piécette de l'actuel". Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, Œuvres, Tome II, Paris, Gallimard Folio Essais, 2000, p. 370.

²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *La Nature : note-cours du Collège de France*, Paris, Seuil, 1995, p. 107.

d'entrée – en données numériques (programme algorithmique) ensuite reconverties en données analogiques (interface de sortie). Le code binaire qui sert de relais "neuronal" entre les deux interfaces (le clavier et l'écran par exemple) n'entrave pas le fonctionnement de la perception. Bien au contraire, avec des vitesses de transmission qui se rapprochent de celles des micro-impulsions électriques qui parcourent notre organisme, les microprocesseurs, de plus en plus performants, réduisent quasiment à rien le temps d'attente entre les gestes de transmission et ceux de réception du message électronique. À tel point qu'on ressent la représentation informatiquement conçue comme si elle était encore chargée de corporéité, comme si elle était une "hybridation"²⁷ de corps et de calcul, comme si elle était métaphorique, transparente (traduisible en quantité d'informations) mais opaque (indicielle ou accidentée).

Avec une arborescence (hyper-texte et hyper-lien) de plus en plus complexe et des interfaces de plus en plus sensibles, la technologie numérique ne perd pas, mais, tout au contraire, réinvente des constructions énonciatives dépendant de certains gestes du corps²⁸. L'abandon progressif du clavier pour une surface beaucoup plus lisse (comme celle du pavé tactile), la miniaturisation des périphériques de stockage vont de pair avec des systèmes d'exploitation et de navigation qui portent dans leur impératif de modularité et d'accessibilité les stigmates de nouveaux comportements nomades. Mais, si elle convoque en son sein notre corps, si elle rapproche la froideur algorithmique de la masse chaleureuse dans laquelle s'origine le langage, cette stratégie informatique réussit-elle pour autant à porter autrement la part d'opacité indicielle de notre perception ? Les programmes informatiques sont souvent beaucoup plus complexes que ce que nous donne à voir leur traduction interfacée. Et plus un logiciel, de version en version, est amélioré, plus sa forme quitte peu à peu des habits qui ne lui appartenaient pas en propre pour découvrir ce que Pierre Damien Huyghe appelle sa propre identité "technique en soi"²⁹. De là à dire que, comme la technique photographique l'avait fait vis-à-vis de la technique picturale, la structure auratique de la représentation – à savoir "une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche

²⁷ Edmond Couchot, " Médias et Immédias ", dans *Art et communication*, sous la dir. de Robert Allezaud, Osiris, Paris, 1986. Article publié à nouveau dans *Connexions-Art-Réseaux-Médias*, sous la dir. de Annick Burreaud et Nathalie Magnan, Paris, ENSBA, 2002, p. 191.

²⁸ On le voit bien dans le développement de la recherche cybernétique tant du côté du *systemisme* que du côté de la *médiologie*. Ce qu'on appelle désormais la seconde interactivité est beaucoup plus proche de notre sensorialité motrice que n'était la première.

²⁹ "Technicité", "facture d'appareil", "technique en soi", on trouvera ces expressions chez Pierre-Damien Huyghe dans *Le Devenir Peinture*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 81 ou dans *Art et Industrie, Philosophie du Bauhaus*, Paris, Circé, 2002, pp.118-119.

soit-il ³⁰ – est en train de changer, il n’y a qu’un pas. Mais la transparence technologique *rayonne-t-elle* sur les mêmes bases que celles de la transparence technique ?

La photo-graphie nous a montré que lorsqu’on parlait de trace, de toucher, d’opacité, de présence, d’être dans la représentation, on pouvait très bien se passer du corps du peintre au profit de celui du photon. Mais si c’est une technique qui nous écarte perceptuellement de l’image, elle nous y ramène par le biais d’une indicialité chimique, primitive à laquelle nous appartenons biologiquement³¹. Du style pictural au regard photographique, de l’énoncé imprégné du mouvement de son auteur à l’enregistrement cadré mais photo-sensible du réel, le code continue de trans-paraitre grâce à un lien naturel “sans code³²” avec ce que notre perception codifie. Mais tout en gardant sa masse, sa puissance de forme³³, son indicialité, sa *trans*-parence, son rayonnement, peut-on désolidariser la notion d’imag(o) et donc d’empreinte de la notion de corps en intercalant entre ces deux notions une ligne de code, une béance algorithmique ? Peut-il y avoir dépendance entre image (fiction) et corps (fonction) sans interpénétration naturelle de ces deux termes ? Partons de ce que dit Michel Foucault sur le langage :

“C’est une nature morcelée, divisée contre elle-même et altérée qui a perdu sa transparence première ; c’est un secret qui porte en lui, mais à la surface, les marques déchiffrables de ce qu’il veut dire³⁴”.

Avec comme toile de fond *la double dimension (fonctionnelle et fictionnelle) d’appareil* disséminée dans les images et avec comme outil d’analyse une remontée aux racines mêmes de la sensation, on pourra définir cette transpiration de la nature au travers de l’énoncé, cette percée en surface du sens comme étant le déploiement à l’extérieur du corps de la stratification qui se constitue au cours de l’action de percevoir, de l’action de re-connaître : en effet, si l’on revient à cette expérience qui consiste à fermer les yeux et toucher sa main gauche avec sa main droite et si l’on considère la reconnaissance comme base de l’énonciation, on verra que la reconnaissance “visuelle” (le schéma corporel, la manière dont

³⁰ Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Œuvres, *op. cit.*, p. 311.

³¹ “Maintenant, d’où vient l’énergie ? De l’aliment ingéré, car l’aliment est un espèce d’explosif, qui n’attend que l’étincelle pour se décharger de l’énergie qu’il emmagasine. Qui a fabriqué cet explosif ? L’aliment peut être la chair d’un animal qui sera nourri d’animaux, et ainsi de suite ; mais, en fin de compte, c’est au végétal qu’on aboutira. Lui seul recueille véritablement l’énergie solaire”. Henri Bergson, *L’évolution Créatrice*, Paris, Puf, 1941, pp. 253-254.

³² Nous utilisons évidemment la formule de Roland Barthes par laquelle il définit le lien naturel qu’entretient le message photographique avec l’objet photographié. *L’Obvie et l’Obtus*, *op. cit.*

³³ Georges Didi-Huberman, *L’empreinte*, *op. cit.*

³⁴ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Tel Gallimard, 1966, p. 50

le corps s'énonce à lui-même) de la "masse chaude"³⁵ comme "main" est habitée par une expérience du toucher qui la précède, la crédite et la légitime. La reconnaissance (comme base d'énonciation) est constituée, traversée par un acte sensoriel, par une physicalité. Michel Foucault a très bien nommé cette nature sédimentée, superposée, stratifiée de la représentation. La stratification ne s'observe qu'en coupe, mais la surface est constituée par cette épaisseur qui la contraste. Et pour aller chercher le sens des choses, il faut avoir en tête cette traversée. Sur cet axe s'articule une double ontologie ; l'une qui va vers le couple ombre/lumière, l'autre qui va vers le couple sensation/perception : n'y a-t-il pas une parenté entre le phénomène physique d'un rayon lumineux qui, en fonction de la plus ou moins grande translucidité des obstacles rencontrés, dessinera le réel à coup d'ombres (propres et portées) et le phénomène perceptif par lequel même à travers une canne nous sommes capables de sentir le sol et de nous repérer (nous informer) ? La production du sens fonctionne dans une épaisseur – dans un relief dirait l'aveugle de Diderot – que nous (l'énergie) traversons. Si, dans cette épaisseur, des diffractions (la dioptrique), des rectifications ou des approximations sont créées (écrites) par l'énergie initiale au contact de ce qui lui résiste, si les bruits deviennent des écrans, c'est bien parce qu'il y a une continuité physique préservée de la source émettrice jusqu'à la destination finale. C'est dans cette dernière que la distance, par superposition, trouve à s'écrire :

"Maintenant que j'ai dans la perception la chose même et non pas une représentation, j'ajouterai seulement que la chose est au bout de mon regard et, en général, de mon exploration"³⁶.

Le problème est que, là où il y avait dans l'image analogique, un contraste, une lutte du corps vers l'énoncé, là où la distance était un liant, elle devient coupure dans la représentation numérique. Puisque lorsque le corps touche l'interface, cette expérience ne lui permet ni de percevoir la solidité qu'il y aurait au bout – comme en peinture par exemple – ni d'ouvrir un espace où un autre corps pourrait s'engouffrer (comme l'obturateur photographique le permet) : l'interface n'est ni un pinceau ni un appareil photographique ou vidéographique... Même lorsqu'avec un nanodoigt nous pouvons "toucher" via tout un dispositif informatique la matière moléculaire³⁷, il ne s'agit plus véritablement d'une *conséquence ombilicalement reliée à nos gestes tactiles*. Il y a bel et bien coupure. La notion

³⁵ Maurice Merleau-Ponty, *La Nature : note-cours du Collège de France*, op. cit.

³⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Résumé de Cours au Collège de France*, Paris, Gallimard, 1968. Cité également par Alain Berthoz, *Le sens du Mouvement*, op. cit., p. 30.

³⁷ Nous faisons à nouveau allusion ici à l'intervention du physicien Joël Chevrier "Les mains dans le nanomonde, reconstruction multisensorielle et présence dans nanonature", op. cit., pp. 37-63.

de corps n'est pas présente dans l'image engendrée. Et nous pourrions très vite être tentés de dire en reprenant dans un autre contexte ces mots d'Artaud :

“Une volonté supérieure et méchante (...) attaque la masse mot-et-image, attaque la masse du sentiment, et me laisse, moi pantelant comme à la porte même de la vie³⁸”.

Pourtant, comme nous l'avons déjà évoqué, beaucoup trop d'indices montrent que l'analogique ne détient pas toute la “fabrique du réel³⁹” pour reprendre l'expression de Philippe Parreno. Ou alors, il faudrait considérer que la machine cybernétique trouve déclenchement, activation, efficacité et performance uniquement dans les comportements (techniques) du corps qui la précèdent et qu'elle réutilise : la percussion, la pression, l'écriture dactylographique. Or, on sait très bien, par exemple, que le clavier d'ordinateur n'est plus celui de la machine à écrire : à la différence de celle-ci où, selon la force appliquée sur la lettrine, l'écriture en ressortait plus ou moins grasse, le clavier d'ordinateur nous laisse libre d'effleurer ou de frapper en cadence ses touches. Cette différence de pression où réside pourtant notre corps n'a aucune incidence sur le résultat visuel produit. Même si l'on ne peut pas se passer du jour au lendemain de la forme et de la position dactylographiques – il y a une histoire de l'ergonomie –, l'intensité analogique du corps (sa “touche” scripturale) n'est plus une condition d'image adaptée à la technologie numérique. Celle-ci cherche de plus en plus des mouvements très précis, latéraux, caressants et lisses comme s'il s'agissait de toucher des représentations “optiquement dominées⁴⁰”, c'est-à-dire se vidant de la masse indicielle du corps. Là où la surface tactile relie, l'interface haptique coupe.

La transparence des énoncés technologiques n'est alors peut-être plus perceptible selon les termes du “premier degré⁴¹”, selon les termes où l'ombre était encore synonyme de masse, de grain, de noir et de blanc, où l'on pouvait sentir une photographie en la touchant⁴². C'est là que l'expression *transparence ombreuse* peut devenir paradigmatique des ambiguïtés représentationnelles de notre époque. *Ombre* et *ombreux*, ce n'est pas la même chose. À

³⁸ Antonin Artaud, “Lettre à Jacques Rivière du 6 juin 1924”, *L'Ombilic des Limbes*, Paris, Gallimard, nrf, 1994, p. 41.

³⁹ Philippe Parreno, « La fabrique du réel », *Beaux Arts Magazine*, numéro spécial *Qu'est-ce que l'art aujourd'hui ?*, décembre 1999, p. 182.

⁴⁰ Pierre-Damien Huyghe parle d'un passage de l'“objet tangiblement ouvert à l'objet optiquement dominé”, *Art et industrie*, *op. cit.*, p. 62.

⁴¹ Pour Philippe Parreno, l'on ne s'installe plus désormais “devant une image comme au temps du premier degré”, celui où le transport métaphorique assuré par l'appareil iconique se déroulait le long de la médiation de l'empreinte. « La fabrique du réel », *op. cit.*

⁴² Il faudrait ici parler du regard de Jean-Claude Lemagny sur la plasticité de la matière photographique dans *L'ombre et le temps, essais sur la photographie comme art*, Paris, Nathan, 1992.

l'image de la divergence entre ce *substantif* et cet *adjectif*, il y a du côté analogique, une masse indicielle, plus exactement une unité plastique lexicale qui habite (creuse en négatif) les types de fictions car cette masse est capable de réadapter, ramener l'imagination vers sa *dimension substantielle d'appareil*. Cette masse est "l'ombre" au(x) tableau(x) sans laquelle l'image ne prend pas corps ou le corps ne se projette pas en image. Et du côté numérique, il y a *un mouvement non assignable* toujours en attente d'être *adjoind* à une masse qu'il fuit. La transparence numérique ne retient de la tactilité du corps – celle-là même qui fait de l'ombre sur l'interface – que la capacité de cette dernière à activer un flux algorithmique. Ce flux pourra peut-être se visualiser et se conceptualiser, mais en aucun cas se toucher. Autrement dit, avec le numérique, l'ombre n'est plus tactile. Elle n'est plus que passage, uniquement visualisable, optiquement dominé. Nous sommes pour la première fois capables de la *désubstantialiser* pour ne retenir, du caractère ombreux de la transparence, que le mouvement, l'aspect furtif, perpétuellement changeant... *Le numérique extrait de la tactilité son pouvoir d'activation, de mise en mouvement en laissant la masse corporelle permettant pourtant cette mise en branle à la porte de ce nouveau royaume dématérialisé*. Mais, en même temps, si "la simulation extrait l'homme de son propre corps", le corps (cette masse pantelante) "est têtue. On ne s'en débarrasse pas si facilement"⁴³ .

Nous hésitons entre deux paradigmes photographique et cybernétique, entre deux mémoires, entre conservation analogique et transformation numérique de l'énergie. Du coup, puisque nous hésitons, *nous touchons ce que nous ne voyons plus (le réel massif) et nous voyons ce que nous ne toucherons jamais (le monde virtuel)*. Même s'ils sont de plus en plus plats, nous parlons encore d'écrans. Mais de plus en plus, il y a là bel et bien de *l'optiquement dominé* ou de *la tactilité désubstantialisée* : si l'on voit très bien ce que le rythme détache de lui-même dans l'algorithme, on se pose la question du *résidu* que nous laissons machinalement traîner dans le réel et qui n'est rien de moins que notre corps ; juste notre corps, tout seul, ontologiquement démuné face à sa rugosité :

“Donnez-moi donc un corps : c'est la formule du renversement philosophique. Le corps n'est plus l'obstacle qui sépare la pensée d'elle-même, ce qu'elle doit surmonter pour arriver à penser. C'est au contraire ce dans quoi elle plonge ou elle doit plonger, pour atteindre à l'impensé, c'est-à-dire à la vie⁴⁴ ”.

⁴³ Edmond Couchot, *La Technologie dans l'art, de la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, p. 149.

⁴⁴ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 246.

Le problème de la post-modernité n'est donc pas le corps qui, bien loin d'être un obstacle, reste le seul allié. En 1998, Andrew Niccol nous avait proposé, avec son film *Bienvenue à Gattaca*, un admirable scénario : dans un monde où la transparence est poussée bien en deçà de notre condition puisque les individus sont génétiquement modifiés avant leur naissance (pour naître ensuite totalement parfaits), *Gattaca* est un centre de recherche spatiale. Vincent, le héros du film, qui n'a pas été génétiquement modifié, essaie d'y travailler pour un jour réaliser son rêve : partir dans l'espace. Dans ce centre, les identités sont constamment contrôlées. Par une simple empreinte digitale, un cheveu ou une goutte de sang, des machines sont capables de lire, en transparence, la totalité du séquençage génétique de chaque individu. Aidé par un être parfait devenu handicapé à la suite d'un accident, le héros du film monte une stratégie pour se faire passer pour un être parfait : petites poches de sang et peau synthétique au bout des doigts, frottage systématique de tout son corps le matin avant d'aller travailler pour ne pas laisser de particules d'épiderme sur son poste de travail, nettoyage de son clavier d'ordinateur, tout est bon pour se dissimuler dans un univers où toutes les traces accidentelles lui seraient fatales... Il va même jusqu'à laisser traîner des cheveux ou des poils de la personne génétiquement parfaite pour laquelle il se fait passer. La solitude du héros dans ce monde aseptisé met en scène la condition postmoderne d'un homme dont l'imperfection en fait un être "sans qualités", un être amputé de dignité par une transparence technologique où s'est abîmé "l'esprit d'objectivité": la quête du héros Vincent est comparable à celle du personnage Ulrich qui tout au long du roman philosophique de Robert Musil, *L'homme sans Qualités*, part en quête d'un Moi qui se découvre comme solidité perceptive à mesure qu'il doute de la primauté de la science sur la pensée. L'homme sans qualités, c'est l'homme postmoderne, c'est-à-dire l'homme post-idéologique, post-phénoménologique. C'est celui qui ne croit plus dans un déploiement du sujet vers l'objet. C'est celui qui n'a plus d'outils pour extérioriser sa pensée mais qui retire de cette perte, et c'est bien la moindre des choses, un réel sentiment de soi. Avec l'exhibition et le relief que lui confère sa solitude, l'idée qui survit et se re-génère à l'âge postmoderne est l'idée aristotélicienne de l'amour de soi, de la *philautia* – "noble et virile relation de soi à soi qui n'est pas l'égoïsme mais éclaire (...) l'amour essentiel des parties basses de l'âme pour sa partie la plus haute". L'homme post-moderne se ressent, s'éprouve, s'aime et s'équilibre comme *masse* fonctionnelle et fictionnelle là où les machines intelligentes qui l'entourent le force à se penser comme *envol* :

“Sais-tu tout ce qui peut se produire dans le Monde ?

Non

Alors tu le sais encore moins en ce qui concerne l’autre (...).

(...) Quand comprends-tu un morceau de musique ? Quand tu recrées à l’intérieur de toi. Quand comprends-tu une personne ? Quand pour un instant, tu deviens comme elle. Dans l’art, dans la politique, mais aussi dans l’amour, nous cherchons douloureusement à nous exprimer. Nous nous dé-livrons de nous (...). Sous chaque perception, il y a de la musique, de la poésie, du sentiment. Mais cela reste entravé, figé, hors jeu, parce que nous voulons percevoir les choses dans leur pleine vérité, c’est-à-dire sans qu’intervienne le sentiment, afin de nous conformer à elle au lieu qu’elle se conforme à nous, ce qui, comme on sait, signifie que nous avons enfin, très subtilement et réellement appris à voler, au lieu de rêver de voler comme l’on fait les millénaires qui nous ont précédés. À ce sentiment rivé aux choses correspond du côté de la personnalité, l’esprit d’objectivité qui a ramené toute passion à l’état plus du tout perceptible où sommeille dans chaque homme un sentiment fondamental de sa valeur, de son utilité et de son importance, sentiment fondamental auquel il ne faut pas toucher, d’équilibre entre soi et le monde. Toutefois, il suffit que soit détruit cet équilibre en un point quelconque pour que les petits nuages captifs prennent partout leur envol. Un peu de fatigue, un peu de poison, un petit excès d’excitation, et voilà que l’homme voit et entend des choses auxquelles il ne veut pas croire, le sentiment se sent en mouvement, le monde glisse, quitte sa position médiane pour tomber dans un abîme ou pour se mettre à monter, mobile, unique, visionnaire et inaccessible à toute compréhension !

(...) chacun est renvoyé à soi. Et chacun sait que ce soi est si peu ⁴⁵”.

La transparence postmoderne est ombreuse parce que nous ne regardons plus la masse – notre masse qui salit l’interface – autrement que par le truchement de l’écriture limpide, l’algorithme dévitalisé que cette masse active ; quand bien même cet algorithme aurait une structure génétique. Elle est ombreuse car le mouvement qui s’écrit alors ne relaye pas le mouvement que notre corps forme et creuse dans le monde. La réécriture ou la *trans*-position numérique du mouvement, c’est-à-dire du corps, est déficitaire de quelque *chose* : ce n’est pas un mouvement simultanément masse et flux (ombre). C’est un flux désubstantialisé (ombreux). De ce qui a lieu entre nous et notre poste informatique, tout ne passe pas dans le code numérique. N’en déplaise à ceux qui voient dans la signalétique une ontologie⁴⁶, c’est par le signe (et non d’abord par le "sens") que la vitesse de transmission, l’âme si fascinante de l’automation existe. Cela suffit-il pour parler de souffle de vie, d’animation ? Notre corps est emporté dans des conditions de représentation réduites à des conditions de “traduisibilité⁴⁷”. Du coup, dans cette étouffante pléthore sémiotique, dans ces signes “qui

⁴⁵ Robert Musil, *L’homme sans qualités* (1930-33), Tome II, trad. de l’allemand par Philippe Jaccottet Paris, Seuil, 1956 et 2004, p. 596, p. 652, p. 700 et 744.

⁴⁶ Peut-on, en effet, réellement dire, avec Alain Renaud, que l’époque numérique engendre “la substitution objective d’une ontologie signalétique à une ontologie chosale” ? Alain Renaud, “L’interface informationnelle ou le sensible au sens de l’intelligible”, in *Esthétique des Arts médiatiques : interface et sensorialité*, sous la dir. de Louise Poissant, Cierrec, Montréal, Presses universitaires du Québec, 2003, p.72.

⁴⁷ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, *op. cit.*, p. 13.

font désormais écran à l'expérience directe de notre environnement⁴⁸”, dans ce flux algorithmique qui pourtant rythme notre quotidien⁴⁹, même le machinal, l'habitude, la fonctionnalité de nos corps n'ont d'autres destins que la performance... Tout doit se signaler. Les images numériques, les plus interactives soient-elles – nous pensons bien sûr aux jeux *interactifs* –, ne montrent jamais, dans leur aspect visuel même, les outils qui leur permettent d'advenir autrement que par la rapidité avec laquelle l'image se modifie en fonction de notre action plus ou moins efficace sur l'interface. En somme, l'espace s'est réduit à du temps ou le temps a été désubstantialisé, *désœuvré*. Il faut détourner les yeux de l'image pour voir nos mains qui, *entre-temps*, se sont contractées et ont transpiré sur la manette de jeu ! Triste destin que celui d'un départ : être un espace *pris par le temps* n'est-ce pas l'exact contraire de l'œuvre ? Faut-il se résigner à ce destin pour nos appareillages informatiques ? La transparence cybernétique ne gagne-t-elle pas au contraire un coefficient d'art dans sa nécessaire transparence fonctionnelle ?

Tant que le corps se voudra soit au service du flux qu'il active, soit tourné vers le marquage singulier de sa masse, tant que le corps sera soit numérique, soit analogique, tant qu'on ne travaillera pas à nouveau à une synthèse symbolique, nos cyborgs seront "déconnectés" de l'épaisseur imaginaire : Dans *Second Life*, ce grand espace-forum planétaire virtuel, les internautes peuvent venir discuter par l'entremise d'avatars qui agitent leurs doigts pour parler comme s'ils tapotaient sur un clavier sans pour autant que ledit clavier soit visible. Ils tapotent dans le vide. Ils nous font des signes mais sans indice ! Par cette agitation qui fait appel à l'utilisation du clavier par le corps, avec toutefois le clavier en moins, ces personnages réinventent le comportement d'un hypothétique corps optiquement dominé. Ils mettent en scène une tactilité "thématique" qui dans les faits ne touche pas. *A priori*, cette tactilité qui creuse un volume dans le vide rappelle bien sûr la capacité du corps à créer autour de lui des volumes négatifs : pensons aux analyses du moule par Leroi-Gourhan, à *L'objet invisible* de Giacometti ou à la notion de *Gegenwart*, ce thème de la *présence* si chère à Goethe. Pour ce dernier, l'œuvre, notamment architecturale (l'amphithéâtre grec par exemple), ne pouvait s'appréhender tant qu'on ne s'était pas "promené" à l'intérieur jusqu'à comprendre que notre

⁴⁸ Norbert Hillaire, "Thôt et thamous ou les jeux du proche et du lointain dans l'art et la culture à l'âge numérique", dans *Dialogue sur l'art et la technologie* (autour d'Edmond Couchot), sous la dir. de François Soulages, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 88-90.

⁴⁹ Nous pensons ici à cette phrase de l'artiste contemporain Thomas Demand (qui interroge par son travail les relations pernicieuses entre le cybernétique et le photographique) : "Je pense qu'il y a aujourd'hui plus d'images dans le monde que de réalité même". Cité par Jean-Max Colard, "L'ère du soupçon", numéro spécial Beaux-arts Magazine *Qu'est-ce que l'art aujourd'hui ?*, mai 2002, p.114.

corps percevant est ce par quoi l'expérience du vide est en fait une expérience de l'ornement. C'est l'idée que l'habitation du monde transformé du coup en vaste décor, est une condition du déploiement du corps. Ce qui se rappelle dans l'œuvre substantielle, s'y relaye, s'y projette ou s'y appareille, c'est la manière dont un désir de création durable et consistant habite l'homme. Mais *a posteriori*, dans le monde désubstantialisé de l'avatar, ce rappel se réduit à du visuel⁵⁰, sans pli, sans rugosité. De sculptural, *L'objet invisible* de Giacometti s'est fait uniquement visuel : nos avatars tapotent non pas sur de la présence-absence mais sur de l'absence. Or, pour être indiciel et/ou métaphorique, l'espace doit pouvoir être parcouru par le corps, la vue traversée par le toucher, la synthèse par la synesthésie. L'espace doit être architectural et non méta-architectural, prothétique et non méta-prothétique : a-t-on déjà vu des corps tapoter sur des claviers en étant debout comme le font nos avatars dans *Second life* ? Sans parler de ce bruit que l'on entend alors lorsqu'on "tchate" et qui *simule* le bruit réel – celui de "la première vie" – des touches du clavier à notre contact... Nous sommes dans de l'audiovisuel (et du relationnel) de plus en plus "cognitif " où voir rime avec savoir, où l'invention n'est plus empreinte de création et où *l'indice est conçu, visualisé, projeté avant d'être tout court.*

Le corps hygiénique, celui qui ne touche pas, celui avec lequel nous communiquons par ordinateur, celui que nous imaginons "visuellement" ampute tout autant le corps percevant de ses attaches perceptives qu'il engendre une réécriture du corps inédite phénoménologiquement. En effet, le corps s'est absenté de lui-même, de ses marques, de ses indices mais, en même temps, délaissés, ces derniers jonchent le sol réel (celui des appareillages) avec d'autant plus de force qu'ils sont à l'état brut. C'est un nouveau "départ" inédit mais peut-être sans issue face au tout-numérique : dans la mesure où le corps fait d'abord intégralement partie de la masse qui l'entourne, la cybernétique a permis de tout transposer, y compris le corps lui-même, en pure visualisation. Nous sommes à la fin d'un grand phénomène de croyance dans un ordre visuel capable de s'émanciper de son socle tactile. Dans cette crise, malheureusement ou heureusement pour nous, personne ne croit plus aux récits – c'est l'histoire d'un robot qui aurait volé à l'homme sa faculté de penser – et tout le monde continue de penser. Bien sûr les personnages de *Second Life*, dialoguant "avec mais sans clavier", produisent encore cette figure effrayante de "l'indice tactile uniquement

⁵⁰ Parmi la pléthore d'espaces de rencontre fleurissant sur Internet, citons, entre autres épures optiques du corps, la double réduction que fait subir à notre identité le *Face Book* (communauté virtuelle où chaque internaute dépose en ligne des portraits photographiques-numériques de lui-même et de ses proches) : quand bien-même notre personne "massive" pourrait se réduire à notre visage (notre "face"), ce dernier serait-il pour autant une apparence traduisible en des termes uniquement optiques ?

visible". Et pendant ce temps, de l'autre côté du miroir, dans la première vie, cela peut aussi paraître inquiétant de se savoir incapable de représenter à partir des traces que laissent nos dix doigts sur ces engins prothétiques⁵¹ (la puissance de visibilité de nos actes s'étant déplacée dans leur simulation). Mais, sincèrement, quel sens cela a d'alerter avec gravité et éloquence notre lecteur sur la crise de l'imaginaire de l'empreinte : comme il n'y a pas de croyance possible dans le récit informatique, comme il n'y a pas de réponse technologique à la hauteur de *l'intensité expressive* de ce signal d'alerte analogique, quel risque réel y a-t-il de voir la transparence communicationnelle l'emporter sur le réel massif ? Depuis que ces flux médiatiques nous assaillent, n'avons-nous pas d'ailleurs et depuis longtemps appris, chacun de notre côté, à *toucher* notre solitude ? Nous devons désormais nous débrouiller seuls avec des traces vidées de leur densité imaginaire. La société postmoderne ne nous fournit plus les conditions nécessaires à la saisie symbolique de cette consistance alors que, en même temps, nos traces sont inébranlables. Elles sont le point d'orgue de la traversée ombilicale du réel (ou du virtuel) qu'à chaque seconde nous entreprenons. À cheval entre une métaphore de notre propre conscience et l'oubli de notre posture, donc à cheval entre deux types de transparence, projection et absentement, image et outil, fiction et fonction, à cheval enfin entre son esthétique du projet et sa dépendance vis-à-vis de l'utilisateur qui validera ou non son efficacité ergonomique, le design en C.F.A.O (conception et fabrication assistées par ordinateur) traduit bien cet écart actuel entre l'intelligence formelle artificielle et le corps intuitif fonctionnel. Ce dernier semble délaissé par une dimension cognitive qui s'est échappée vers un ailleurs technologique. Du coup, le corps est abandonné à lui-même dans ce rapport indiciel, organique, viscéral qu'il entretient avec les formes. Il est de toute façon très difficile voire impossible que dans ce tout petit espace, ce tout petit moment, cette "fulguration indicielle"⁵² où le corps salit, consomme, "mange"⁵³ les virtualités solides qu'on lui propose, il possède les outils conceptuels nécessaires pour aller vers une archéologie de lui-même... "Le réel n'a jamais été plus près mais le monde ne nous est pas rendu plus clair"⁵⁴.

⁵¹ Avec un peu plus de temps, il faudrait s'arrêter ici sur le travail plastique de Bertrand Lavier qui à merveille "illustre" (post-modernité oblige) cette *translucidité*, cette pellicule, ce vernis que nous laissons sur les objets de notre environnement. Car cette épaisseur tactile, pourtant discrète ou invisible, compte pour beaucoup dans la question de la transparence.

⁵² Nous empruntons cette expression à Michel Guérin qui en usa lors de la première réunion du groupe de recherche sur la transparence le 23 mars 2007 à l'Université de Provence.

⁵³ " Si j'ai peint des conserves de potage, c'est parce que j'en ai mangé (...) pendant vingt ans. (...) Ce sont les choses que je connais le mieux ". Andy Warhol cité par Hector Obalk dans *Andy Warhol n'est pas un grand artiste*, Paris, Champs Flammarion, 2001, p. 57.

⁵⁴ Michel Guérin, première réunion du groupe de recherche sur la transparence, *op. cit.*

Entre le photographique et le cybernétique, le paradigme d'une transparence (ombreuse) ouvre peut-être une troisième voie car il est à l'évidence impossible de déposséder le corps de sa pensée. Pour discerner cette troisième voie qui se tient ni du côté de l'empreinte, de l'arrêt massif ni du côté d'un perpétuel écoulement algorithmique, il faudra arriver à saisir à nouveau "le rythme qui maintient l'humanité dans ses attaches" pour reprendre les mots d'Archiloque. Se poser la question de l'endroit où a lieu désormais le cycéon héraclitéen, la forme-flux, le tourbillon dans le cours de la navigation humaine⁵⁵, ne peut pas consister à verser soit dans l'immatérialité soit dans la matérialité. La vérité ou la transparence de notre rythme n'est ni du côté du programme informatique ni du côté de son utilisateur. Certes, à la différence des premiers algorithmes que l'on utilisait manuellement dès le neuvième siècle de notre ère – dans des applications très concrètes comme en particulier la navigation⁵⁶ –, à la différence donc de l'époque analogique et de la synthèse symbolique, les solutions aux problèmes sont générées par l'*automouvement* du processeur. Mais, même si cela n'aura aucune incidence visuelle sur ce qui est généré, il est *réellement* faux de ne pas relier l'informatique aux particules de peau qui s'y fixent : n'est-ce pas la double modélisation photographique et cybernétique qui nous enferme à la fois dans un cri de solitude du corps interfacé face à ses empreintes (l'esthétique houellebecquienne) et dans un imaginaire du réseau (l'esthétique relationnelle) ? Comment ne pourrait-il pas y avoir reliance ? A partir du point de vue anthropologique⁵⁷, voire organologique⁵⁸ qui refait actuellement surface, il y a peut-être une manière de *sortir de la coupure*. Bien sûr, de la

⁵⁵ Le cycéon était un breuvage antique fait d'une partie solide (farine d'orge, fromage de chèvre râpé) et d'une partie liquide (eau ou vin, miel nouveau). Pour qu'un dépôt ne se forme pas, il fallait le remuer. C'est en cela que pour Pierre Sauvanet qui a travaillé sur le Rythme Grec, toujours pris entre le *panta rhei* (tout coule) d'Héraclite et le *Rhuthmos* plus près de la forme et de la mesure, le cycéon est héraclitéen. Il le rapproche de la figure du "tourbillon dans le cours de la navigation", autre figure qu'utilise également Michel Serres (dans *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Paris, Minuit, 1977, p. 190) pour qualifier ce qu'était le rythme dans l'atomisme présocratique. Plus globalement (c'est-à-dire en prenant en compte aussi Platon et Aristote notamment), Pierre Sauvanet parlera du rythme grec comme étant "une forme spatiale temporalisée". Pierre Sauvanet, *Le Rythme grec*, Paris, Puf, 1999. C'est également dans cet ouvrage (pp. 7-8) que nous avons trouvé le fragment du poète présocratique Archiloque (Fr. 67a Diels ou 118 Lasserre).

⁵⁶ Le terme algorithme fut latinisé de l'arabe *Al-Khawarizmi*, nom d'un mathématicien perse du IX^e siècle dont les calculs furent utilisés pour des applications très concrètes comme en particulier la navigation avec toutes les erreurs d'appréciation que cela laisse supposer. Car le plus intéressant réside dans le fait que l'algorithme devait pouvoir se moduler, s'adapter aux conditions climatiques accidentelles desquelles le navire et son équipage dépendaient.

⁵⁷ Voici ce que dit Hans Belting (de moins en moins historien et de plus en plus anthropologue) : "la fabrication des images est une conséquence de la connaissance que nous avons de notre corps". Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 43.

⁵⁸ Adeptes d'une "tracéologie de l'énergie libidinale", Bernard Stiegler essaye, notamment au travers du concept d'organologie (qui vient de la musicologie et plus exactement de l'étude des relations entre le corps et les instruments) de voir comment, même si nous ne sommes plus au temps de la « ciselure esthétique du harpon », la technologie peut redevenir une force de pensée dans la mesure où ses dangers incontrôlables passent toujours à un moment donné par de l'indicialité instrumentale. Bernard Stiegler, *De la misère symbolique, 2. la catastrophe du sensible*, Paris, Galilée, 2005, pp. 258-259.

physique quantique à la cybernétique, le dépassement de l'homme occidental par ses propres découvertes l'a amené vers la crise post-moderne du relativisme. Mais, en même temps, cette crise montre que la plus grande complexité *machinique* ne réussit pas à satisfaire notre désir de comprendre notre sensibilité fonctionnelle *machinale*. Quand bien même la technologie réussirait-elle à mettre notre masse pantelante psychomotrice à nu, le corps continue de se sentir philosophiquement délaissé.

Nous faisons l'hypothèse que ce n'est pas parce qu'il n'y a jamais eu autant de matériau sémiotique à portée de vue, qu'il y a actuellement tant de plasticité, de *modelage* et d'esthétisation du réel. Ou alors il faudrait attribuer à la plasticité l'unique valeur signalétique d'un divertissement rassurant face à la disparition de nos reliefs sémantiques. À observer la complexité et l'ouverture des configurations ergonomiques qui nous environnent, cela serait bien réducteur. Si notre imaginaire est sollicité, cela veut dire qu'il y a encore du sens même si celui-ci est totalement "mis en extériorité". Ce trop-plein d'extériorité ne fait-il que signaler, visualiser un déficit de pensée et d'intimité ou parvient-il à le combler ? Si, par son maillage arachnéen qui suscite bien des errances, la forêt de signes est le dernier endroit où nous nous cherchons intimement, le *sens* peut-il être pour autant entièrement recouvert par du *signe* ? Telle est la dynamique paradoxale que porte en son sein une expression comme "transparence ombreuse".

En tous les cas, le design qui nous promet une société et une plasticité de la transparence, le design "en soi" ne suffira pas pour sortir de l'aridité sémantique. En effet, les objets industriels contemporains ont beau avoir une intelligence formelle redoutable, celle-ci *déclare et réduit* le pouvoir matériel (et indiciel) de ces objets à l'état formel (et signalétique) de simple témoin d'un processus technologique de production et d'un processus ergonomique de réception. Dans les faits, c'est toujours le corps qui salit ces objets design, qui les touche et qui approuve leur existence. Le design tout seul ne peut exister : pas de lisse sans contact, pas de forme sans pli, relief ou matière, pas de transparence technologique sans technique du corps, pas d'intelligence productique sans pensée organique, *pas de plasticité modélisée par l'appareil sans plasmatique modélée par l'appareillage*, pas de programme du comportement en *latence* ou en attente d'actualisation dans le creuset du monde sans les catastrophes inframinces, imprévisibles et irréversibles des contacts interstitiels, enfin pas d'affordance sans collision. Plutôt qu'elle ne les taise, nous avons besoin d'une fonctionnalité qui tout en

étant informatisée, supporte en sa dernière couche les indices informels et organiques de tout désir de fiction. Sans *redéfinir la transparence de notre esthétique fonctionnelle*, jamais nous ne parviendrons à embrasser ces nouvelles fontaines⁵⁹ que sont nos interfaces.

⁵⁹ Léon Battista Alberti a simultanément défini le tableau comme “ une fenêtre ouverte sur *la storia* (l’histoire) ” et la peinture comme “l’art d’embrasser une fontaine”. En ramenant l’image-récit vers l’image-reflet (dans laquelle le corps narcissique *concrètement* se *re*-connaît et se *trans*-forme), ce peintre-théoricien a formulé une double ontologie qui peut permettre de *re-toucher* une approche sensorielle de l’informatique d’abord *commandée* (terme-clé de la cybernétique) par la question du signe.

2 – Ouverture : l'éloge de la frappe

“Pourquoi l'étant se "conçoit"-il justement "d'abord" à partir de l'étant là-devant *et non* à partir de l'utilisable, alors que celui-ci est tellement plus proche⁶⁰”?

Martin Heidegger

La frappe, produit du corps humain, concerne aussi notre environnement, et notamment l'air dans lequel nous nous déplaçons, conjugué à l'effet de la pesanteur. En effet, quelles que soient les manifestations du corps, elles relèvent de l'acte de percussion lié à la gestuelle, car nous avons besoin d'appui pour bouger, que ce soit la main, le pied, le tronc ou le corps tout entier : se coucher, s'asseoir, s'étirer, marcher, ces actions machinales nous les faisons à l'aide du toucher. Frapper le sol et bondir, danser, effleurer, caresser, chaque action relève du même processus. La frappe ouvre une porte en agissant sur le monde physique. L'impulsion opérée laisse une trace sur le corps, sur le sol... La surface, en réaction, détermine l'empreinte, la déformation, la destruction parfois. Tous nos sens sont impactés. Outre le toucher et ses réactions internes en écho dans notre corps, l'oreille est impactée par les ondes sonores – la puissance de frappe détermine l'audibilité et peut même provoquer la perte de l'ouïe. Le rayonnement de la lumière impacte aussi la rétine et détermine la vision quand d'autres rayonnements produisent et modulent la chaleur jusqu'à la brûlure. Par ailleurs, le déplacement de l'air transporte, renverse ou projette des objets de tailles diverses qui impactent aussi bien l'environnement que le corps humain.

Comme on le voit, l'action de frapper comporte nécessairement la réaction. La frappe, quelle que soit sa force, implique l'impact, l'empreinte ou du moins la trace. Si la frappe agit sur le monde physique, elle est aussi un vecteur de communication sociale – émetteur, récepteur. Frapper du poing sur la table tout comme presser une touche de clavier permet de

⁶⁰ Martin Heidegger, *Etre et Temps* (1927), deuxième section. Dasein et Temporellité, sixième chapitre. La temporellité et l'intratoranéité comme origine du concept courant de temps, § 83. L'analytique temporelle existentielle du Dasein et la question de l'ontologie fondamentale sur le sens de être en général, trad. par H. Corbin, R. Boehm, A. De Waelhens, J. Lauxerois, C. Roëls et F. Vezin, Paris, Gallimard, nrf, Bibliothèque de Philosophie, 1986, p. 504.

transmettre un message. À l'heure des moyens de communication modernes – internet –, la frappe ouvre ou ferme des espaces de communication et se décline en toucher, glisser.

C'est du stylet empoigné par la main sensible à la percussion que naît l'expression scripturale. La plume qui court sous la main dit bien la sensori-motricité et l'emphase charnue et goûteuse du bruissement, de l'encre et de la bougie. L'écriture ne peut nier l'ostéo-muscularité du "frapper" immémorial qui l'impulse. Qui peut dire que la vie de l'œuvre continue sans laisser de trace dans la mémoire quand la dernière touche lui a été donnée ?

Comment alors l'utilisateur de l'informatique pourrait-il être accusé de "faute de frappe" quand son action n'est pas celle d'un robot, mais celle d'un homme ? La percussion machinale, les battements autonomes du muscle cardiaque doivent composer avec la maladresse, les hésitations, la retenue ou l'emportement du geste. Celui qui frappe la touche de clavier porte en lui son propre appareil dans un espace improbable. Les rythmes d'un corps tapant parfois aux mauvais endroits du clavier – selon que les mains s'attardent ou se pressent – ne sont pas tous transcrits. Ce qui n'est pas transformé en langage dactylographique reste pourtant bien réel.

3 – Introduction à l'indicialité "désimagée" des interfaces haptiques ; comment voir le réel machinal de l'imagination

“Ce n'est que l'émotion et la sincérité du sentiment de la nature qui conduit notre main. Et si cette émotion est parfois si forte que l'on travaille sans s'en rendre compte – et si parfois les traits de pinceaux viennent à la suite, rapidement et se joignent comme les mots dans un dialogue ou dans une lettre – alors il ne faut pas penser qu'il en a toujours été ainsi et, dans le futur, beaucoup de jours accablants viendront certainement, dépourvus de toute inspiration”.

Vincent Van Gogh⁶¹

Qu'est-ce qui se soustrait aux images numériques ou, du moins, n'y participe pas ? Ce sont les traces organiques déposées par notre corps sur les interfaces haptiques : souris, clavier d'ordinateur, pavé ou écran tactiles de téléphone portable ... Bien entendu, on peut tout de suite relativiser la nouveauté de cette soustraction. Car, pas plus que l'image numérique, une photographie argentique, une peinture ou une sculpture ne vont rendre compte des traces laissées par le corps de l'artiste sur son boîtier photographique, sur son pinceau ou sur son ciseau. Cette indicialité-là est juste fonctionnelle. En effet, ce n'est que dans l'objectif de déclencher la cellule, toucher la toile ou tailler le bloc que l'artiste dépose sur ses outils des indices. Mais n'est-elle pas la dernière touche, fût-elle machinale, du corps à l'époque des immatériaux ? Le fait que ces traces soient transparentes suffit-il à les disqualifier et les désarticuler vis-à-vis des mouvements du corps qui les font advenir ? Une image a peut-être lieu ailleurs que là où les images technologiques se font. N'y a-t-il pas dans l'expérience esthétique fonctionnelle du toucher, le terreau d'une sémiotique remontant vers le corps et résistant à la désubstantialisation informatique ? N'est-ce pas la base possible pour produire une forme plastique à contre-courant des formes imposées de la technologie ?

⁶¹ Citation extraite de *L'art au vingtième siècle. Peinture. Sculpture. Nouveaux Médias. Photographie*, sous la dir. de Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke et Honnef, première partie : peinture, par Karl Ruhrberg, chap. Premiers pas vers l'art moderne, Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2000, p. 19.

Si la transparence de l'indicialité fonctionnelle du corps sur les appareils ne propose pas de forme visuelle perceptible, ce n'est pas pour autant qu'elle ne fonctionne pas et qu'elle ne peut pas devenir un modèle poïétique, un modèle d'action pour une pratique plastique. Avant de cadrer et d'annoncer les problèmes que pose cette poïétique, il faut d'une part différencier l'indicialité fonctionnelle de l'indicialité qui agit à l'intérieur des images analogiques – cela peut expliquer pourquoi les traces laissées par le corps sur les appareils ne sont pas une donnée plastique de ces images –, et il faut voir, d'autre part, en quoi l'image numérique non-indicielle ne peut répondre qu'en partie à la demande d'une imagination recherchant sa présence dans un réel recouvert d'objets modélisés ou assistés par ordinateur. L'indicialité des interfaces haptiques devient alors, en dehors des phénomènes numériquement ou artificiellement reconstitués, un lieu de survie ou de redéploiement pour le corps imaginant.

Pourquoi le fait que les appareils, les instruments, les outils sont "affectés"⁶² par le corps de l'artiste ne compte-t-il pas ? Cela peut sembler à première vue paradoxal si l'on part du principe que le projet sensible d'un artiste est d'abord de s'exprimer et de se positionner avec ses particularités face à des stéréotypes : quoi de plus stéréotypé que la forme standard d'un appareil photographique, d'un pinceau ou d'un ciseau ? L'hypothèse avancée ici est que nul ne sert d'avoir recours à cette indicialité fonctionnelle tant que l'image technique produite porte en elle une dimension indicielle. Et qu'il s'agisse de la touche de pinceau – pêle-mêle ajoutons le coup de crayon et la taille du sculpteur –, ou de l'empreinte photo-sensible, les images analogiques enregistrent un lien physique avec le corps : gestes du peintre, du dessinateur, du sculpteur ou impact du corps photonique sur la pellicule. On observe, des empreintes faites à la main à celles faites par l'appareil photographique, un glissement de l'indicialité du corps producteur vers celle du corps physique en général. Mais l'articulation dynamique ou contiguë entre la présence (indice) et la ressemblance (icône) est maintenue au sein de l'image. *Grosso modo*, on ne voit pas, en toute logique, pourquoi l'appareil corporel irait s'occuper des traces qu'il laisse sur ses appareils techniques de représentation tant que ceux-ci sont capables d'être des appareils à empreinte : cela n'est pas parce que la fabrication d'images s'éloigne du fait-main qu'elle perd la puissante continuité entre impact physique et

⁶² On utilise ici la terminologie de Peirce : un indice est "un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet. (...) Dans la mesure où l'indice est affecté par l'objet, il a nécessairement quelque qualité en commun avec l'objet, et c'est eu égard à ces qualités qu'il peut avoir en commun avec l'objet qu'il renvoie à cet objet". Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, choix et traduction de Gérard Deledalle, Paris, Le Seuil, 1978, p. 150.

profondeur spéculaire des représentations humaines. Au contraire, plus les techniques de reproduction et d'enregistrement du réel s'améliorent, plus cette continuité gagne en flux, en énergie. Le cinématographe et la vidéographie sont deux exemples d'une extériorisation réussie du mouvement physique par lequel la vision photo-sensible est capable de produire un récit. Dans un cas, le montage des photogrammes imbrique des liens iconiques de plus en plus complexes à la structure indicielle pelliculaire, dans l'autre, la transformation des particules photo-sensibles en ondes électromagnétiques, via le tube à vide, accélère cette dynamique sémiotique : "tout est connecté, un système dynamique, vivant, un champ d'énergie. Il n'y a pas un instant de discontinuité, d'immobilité dans le temps⁶³". Peu importe alors que les doigts du caméraman viennent salir la surface de la caméra. C'est utile mais cela n'intègre pas le flux indicial de l'icône vidéo.

L'idée que l'indice affecte l'image est essentiel pour comprendre, je pense, comment une image nous touche. Inutile ici de citer en détail le rapport émotif de Roland Barthes au *ça a été* photographique, notamment lorsqu'il parle, dans *La Chambre Claire*⁶⁴, de l'effet que produit sur lui la découverte de photographies de sa mère enfant, à une époque donc où lui-même n'existait pas encore ; documents qu'il découvre à l'occasion du décès de sa mère. On se contentera de noter cette conflagration contiguë des temporalités que permet la double ontologie (présence indicielle/vérité symbolique) de l'empreinte argentique. Plutôt que d'avoir des traces fixées à partir desquelles notre perception échafaude des représentations, les techniques de l'image cinématographique et vidéographique ont "rendu" ou extériorisé ce mouvement contigu émotionnel de l'indice vers l'icône. Du mouvement réel au mouvement filmé puis monté, et du flux photo-sensible au balayage électromagnétique, les techniques analogiques du cinéma et de la vidéo matérialisent un travail de continuité perceptive – ombilicale presque – entre le temps physique et le temps mental ; travail qui jusque-là était réalisé par le corps percevant. À tel point que la vitesse de transformation des indices en icônes est peu à peu devenue un paramètre fondamental qui influence la fabrication des images, mobiles ou immobiles.

Le temps de réaction de l'outil à l'image devient presque plus important que la préservation de quelque *chose* du geste de départ dans la forme d'arrivée : si les technologies numériques ont rendu plus rapide encore le passage qui va du corps à une représentation

⁶³ Bill Viola, cité par Florence de Mèredieu dans *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, V. L'immatériel, L'espace, le temps la vitesse, L'espace-temps de la vidéo, Bordas, Paris, 1994, p. 340.

⁶⁴ Roland Barthes, *La Chambre Claire, Notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Editions de l'Etoile, Gallimard, Seuil, 1980, pp. 103-110. et p. 111.

sensible, cette rapidité n'est plus de l'ordre de la *transformation* de ce qui adhère au monde en langage, mais de l'ordre d'une *conversion* des données analogiques en données numériques. En informatique, on considère que c'est la vitesse de cette conversion qui assure à l'expérience perceptive de l'interactivité homme-machine une dynamique sémiotique. En fait, dans les images numériques, l'indicialité a accepté de se convertir, c'est-à-dire, littéralement, de changer de "croyance" : il ne s'agit plus de croire qu'on forme une image *au travers* de la présence d'un contact mais il s'agit de croire qu'on obtient une image *à partir* de cette présence. Cela est bien différent, car dans le premier cas, l'image est traversée de présence et dans le second, elle est juste affectée par la vitesse d'un déclenchement ; l'idée étant que le calcul algorithmique qui s'est intercalé entre le geste déclencheur et l'image n'altère en rien la capacité de cette dernière à *faire image*. Certes, on peut tout à fait accepter ce changement épistémologique qui consiste à dire que la technologie numérique nous fait passer d'une "ontologie chosale" à une "ontologie signalétique"⁶⁵. Rien ne dit, en effet, que notre capacité à faire des images ne repose pas plus sur un *mouvement de transmission* de données que sur une nécessaire impression et émergence de cette transmission dans la texture du monde des corps ; c'est l'hypothèse cybernétique.

Et, avec cette hypothèse, on voit bien aussi s'effondrer la problématique phénoménologique de l'empreinte qui imbriquait inextricablement "la structure de l'énoncé" avec "la structure de la chose"⁶⁶. Plus l'image s'éloigne de l'empreinte archaïque, plus elle quitte cette ambivalence constitutive indice-icône ou adhésion-signification à partir de laquelle le corps percevant ressent la présence de l'image ou "voit avec"⁶⁷ plutôt qu'il ne voit tout court comme le dit très bien Merleau-Ponty : en fait, lorsque je regarde une image numérique, je ne me sens pas directement "visé", car son langage se décolle de celui du monde tangible. Entre mon corps et l'informatique, il n'y a plus un phénomène visible telle l'empreinte et qui assurerait à l'image une présence affective capable de m'impressionner : la représentation numérique est à distance de mon rapport phénoménologique au monde et, dans elle, je ne vois pas concrètement ce que je suis ou ce que les autres sont.

⁶⁵ Alain Renaud, "L'interface informationnelle ou le sensible au sens de l'intelligible", in *Esthétique des Arts médiatiques : interface et sensorialité*, sous la dir. de Louise Poissant, *op. cit.*

⁶⁶ Martin Heidegger, *Holzwege (chemins qui ne mènent nulle part)*, L'origine de l'œuvre d'art, trad. de L'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Tel Gallimard, 1962 pour la trad. française, 1986, pp. 22-39.

⁶⁷ "Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. (...) Je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois". Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*

En même temps, ce n'est pas parce qu'il y a, entre moi et l'image informatique, une "parenthèse indicielle"⁶⁸ – celle instaurée par la conversion du contact corporel sur l'interface en matrice de chiffres –, voire une coupure phénoménologique – entre le toucher "chosal" du clavier ou de la souris et la vision énonciative qui s'affiche à l'écran –, qu'il n'y a pas constitution d'un imaginaire numérique. En effet, on constate la production de tout un peuple d'avatars, de cyborgs, de jeux vidéos car même si l'image numérique ne m'implique pas, elle réussit tout de même à m'affecter en inter-agissant avec moi : l'ordinateur *répond à mes mouvements* par l'apparition visible d'images. Par éléments caractérisant ce qui est imaginaire, le philosophe Alain entend "le mécanisme du corps" capable d'y faire "sentir sa puissance", "une émotion forte", "sentie et perçue" comme "inséparable des mouvements corporels", et en même temps "une croyance vraisemblable"⁶⁹. Ce sont des éléments qu'on peut retrouver dans les représentations informatiques. Et c'est pour cela qu'il y a bien un imaginaire numérique. En effet, si les contenus diffusés sur l'espace internet débouchent sur une certaine vraisemblance – notre profil sur *face book* par exemple – alors que les images informatiques sont coupées de nous et ne peuvent que nous seconder ou nous dédoubler virtuellement, c'est d'abord parce qu'en informatique, tout va très vite : ce qui se passe à l'écran est *inséparable*, dans le temps quasi-immédiat de l'interactivité, des mouvements de notre corps. La croyance est donc possible. Le temps que l'homme contemporain passe devant son ordinateur ainsi que les dérives qui en résultent – citons en vrac la fascination adolescente pour les jeux vidéos en ligne et l'empire que constituent les réseaux sociaux – en sont la preuve.

Pour autant, pouvons-nous réduire ce qui a lieu de l'imagination visuelle au cours du contact de l'appareil informatique à ce que propose l'imaginaire numérique ? Le fait qu'à l'époque informatique, le phénomène de l'empreinte ne soit plus considéré comme une dimension constitutive des images visuelles condamne-t-il le faiseur d'images à désarticuler ou disjoindre ses traces corporelles de sa définition du lieu de l'œuvre ? Pour le dire mieux, si l'image numérique traduit un certain nombre de mouvements du corps interfacé, pouvons-nous séparer ces mouvements de leur lieu d'impacts sans risque de nous tromper sur "le réel

⁶⁸ Nous empruntons volontiers ce terme à P.Barboza, *Du photographique au numérique : la parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 1996.

⁶⁹ Alain, *Système des Beaux-Arts*, Livre premier. De l'imagination créatrice, chap. Premier. La folle du logis, *Les Arts et Les Dieux*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, 1958, 2002, p. 224.

de l'imagination⁷⁰ : peut-on trier ce que fait le corps, ne garder que ce qui se traduit en données numériques sans risque d'oublier la texture de ce que fait le corps sur l'interface en autant de caresses, de frappes, d'affleurements particuliers stratifiés ? Pourquoi celui qui affirme que "l'imagination (...) consiste (...) dans les mouvements du corps humain⁷¹" rajoute aussi que c'est avec l'aide de "l'empreinte du geste dans les choses⁷²" qu'il est sans doute possible de situer le parcours de l'imagination ? Doit-on, sous prétexte que l'indicialité n'imprègne plus visuellement les images, abandonner la synchronie des deux conditions suivantes de l'imagination : "l'une est la forme et la structure de notre corps (...), l'autre est la forme et la résistance des corps environnants⁷³" ? La réponse numérique aux mouvements du corps suffit-elle à l'imagination ? Ou suffit-il que ne se manifeste plus dans les images des empreintes de corps pour que l'homme abandonne l'idée de sentir, sous ses mains, le réel lui résister de façon à ce que naissent des œuvres ; "moules en creux⁷⁴" de la rencontre entre l'action humaine et la résistance que la nature oppose à cette action ?

L'indicialité fonctionnelle qui traîne sur les appareils technologiques – en autant de traces de doigts sur les caméras et sur les interfaces par exemple –, ne peut pas être juste considérée comme une survivance archéologique de l'empreinte. Car cette indicialité est autant reliée aux mouvements de notre corps imaginant que ceux-ci veulent se convertir en données numériques. En fait, l'épuisement d'une phénoménologie de l'empreinte empêche de ramener cette indicialité fonctionnelle à une "structure de reste⁷⁵". Et la transparence de toutes ces traces salissant nos interfaces empêche de voir que le mouvement de notre imagination continue d'être, bon gré mal gré, articulé à la matière qu'il impacte. Mais que dire de cette articulation qui a lieu à la surface même des appareils ? Qu'en dire puisqu'elle ne se voit pas et qu'elle n'est jamais rentrée dans le cadre ni de l'image analogique qui allait chercher son indicialité ailleurs que sur l'appareil, ni de l'image numérique qui déplace l'attention du phénomène de l'empreinte vers l'expérience de l'interactivité ? L'interrogation est double. D'une part, à quels modèle, définition et pratique plastique peut bien renvoyer une imagination qui aurait déplacé son indicialité de l'image vers l'outil ? Et, d'autre part, comment se débrouiller pour voir ce qui, dans le mouvement machinal du corps imaginant au

⁷⁰ Alain, *Les Arts et les Dieux, Vingt Leçons sur les Beaux-Arts*, Deuxième Leçon, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, *op. cit.*, p. 481.

⁷¹ Alain, *Les Arts et Les Dieux, Les Dieux*, *op. cit.*, p. 1206.

⁷² Alain, *Les Arts et les Dieux, Vingt Leçons sur les Beaux-Arts*, Première Leçon, *op. cit.*, p. 474.

⁷³ Alain, *Les Arts et les Dieux, Vingt Leçons sur les Beaux-Arts*, Deuxième Leçon, *op. cit.*, p. 481.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Cartouches, Paris, Edition champ Flammarion, 1978, p. 219.

contact de l'appareil informatique, n'est pas pris en charge – c'est-à-dire converti en données numériques – par ledit appareil ? En d'autres termes, est-il possible de re-définir, en pratique, l'imagination incarnée sachant que nous allons nous trouver face à un geste qui "colle" à l'outil sans pour autant marquer ce dernier d'une visibilité particulière dans laquelle nous pourrions nous projeter ? Une transparence fonctionnelle qui quitterait la phénoménologie de la perception abandonnerait-elle pour autant tout ancrage phénoménologique, fût-il non plus visible mais tactile ?

L'empreinte est le moteur de la poïétique et de l'esthétique critique analogique : montrer ou révéler ce qui fait empreinte dans l'image, c'est faire œuvre au sens de retrouver le passage de notre corps dans l'image. Ne plus voir ce passage, c'est quitter la définition phénoménologique de l'imagination ou c'est abandonner quelque chose de cette imagination dans le réel. L'indicialité fonctionnelle des interfaces haptiques – ces "tracés réels" que nous déposons avec nos doigts sur la surface des claviers, des souris, des écrans tactiles – est d'autant plus "désimagée"⁷⁶, ou soustraite à l'image numérique que cette dernière est non-indicielle. En effet, à la différence de ce qui se passe entre l'appareil et l'image analogiques, il n'y a pas dans la représentation numérique une présence spectrale qui relaye le contact fonctionnel d'un corps sur l'appareil. Le dépôt organique de mes doigts sur l'interface haptique est esseulé ; du moins en apparence et rien qu'en apparence. Car cette solitude est aussi une manière d'isoler et de repenser la question de l'imagination incarnée en dehors de la signalétique imposée par les nouvelles technologies ; c'est tout le problème qui nous intéresse : mêmes transparentes, ces traces sont le fruit d'un mouvement qui n'a donc pas lieu dans le vide, qui ne peut pas être dissocié de sa relation au monde environnant.

En parallèle avec Alain écrivant, à propos du mime, que "le heurt, le frottement, la pression de mon corps sur les corps environnants complètent une scène imaginaire où rien n'est imaginaire"⁷⁷, on va postuler, à propos du mouvement du corps interfacé, qu'il fait persister une couche ou une pellicule d'imagination sur une zone, celle de la surface de l'appareil, où les formes et les volumes proposés n'ont rien d'imaginaire *stricto sensu*. Car les interfaces ne sont pas modelées ou fabriquées par le corps imaginant mais par des machines

⁷⁶ Nous empruntons ces expressions à Alain Badiou. Dans un séminaire qui se déroula le 21 novembre 2001, et qui s'intitulait *Images du temps Présent*, le philosophe, s'exprimant à propos de la pièce de théâtre de Jean Genet *Le Balcon*, utilisa le terme de "désimagé" pour qualifier "les tracés réels de ce qui se soustrait à l'image". Pour Badiou, la thèse manifestée par *Le Balcon* est celle-ci : "Comment un présent réel, vital, peut-il ne pas mourir dans les images, comment peut-il se garder de l'image ?" Tous ces termes ont été notés par Daniel Fischer, une personne qui assistait au séminaire. Ils n'engagent en rien le philosophe. On peut trouver le compte-rendu de ce séminaire par Daniel Fischer à l'adresse url suivante : <http://www.entretiens.asso.fr/badiou/01-02.2.htm>

⁷⁷ Alain, *Les Arts et les Dieux, Vingt Leçons sur les Beaux-Arts*, Deuxième Leçon, Paris, *op. cit.*, p. 477.

qui matérialisent en images tridimensionnelles des fichiers informatiques. “La forme n’est alors plus la trace d’un mouvement mais la représentation d’un projet qui conserve un caractère abstrait, étranger à la vie. Le produit industriel étant conçu par l’homme dans l’abstraction des conditions humaines et matérielles de sa réalisation, toute valeur se concentre alors dans l’idée ou le concept et sa réalisation n’en est plus qu’une traduction formelle, une virtualité solide et sans valeur⁷⁸”. Autrement dit, à l’époque des appareils designs modélisés qui font du poste de travail le décor d’un imaginaire numérique formaté, il y a une inversion fondamentale à faire pour saisir *le lieu réel* de l’imagination : le fait que le visible soit colonisé par la modélisation numérique, bi ou tri-dimensionnelle, iconique ou objectale, ou, corrélativement, le fait que les dépôts réels de l’imagination sur les surfaces informatiques ne soient pas apparents, implique de penser autrement les repères poétiques par lesquels l’action de l’artiste dans la matière *prend forme*.

Nous ne disposons plus, en effet, de la présence du corps dans l’image et donc aussi, par là, de la définition d’une phénoménologie visuelle de l’imagination. L’indicialité qui nous reste ne s’imbrique plus aux images et aux objets informatiques, c’est-à-dire à ce qui permet au mouvement de l’imagination d’accéder à un espace de représentation, de se définir aussi. Voici donc venir la question névralgique qui parcourt mon travail de recherche plastique : coupée de l’image numérique, l’articulation de l’indicialité désimagée des interfaces aux gestes du corps produisant cette dernière est-elle suffisante à l’émancipation, la formulation et la définition d’un espace plastique qui se détacherait de celui qui s’affiche à l’écran ou de celui que les volumes designs matérialisent ?

Nous avons pour habitude de définir l’imagination plastique à partir des formes visuelles que projette l’être percevant dans l’espace. Lorsqu’on ne dispose plus de la visibilité de ces formes, il reste, et ce n’est pas rien, ce qui s’opère entre le corps et l’outil. Comment penser en tant que tel ce lien qui colle et décolle la main à la surface de l’interface : lorsque je ne réduis plus mes gestes sur l’interface à leur résultat visuel obtenu à l’écran ou sur toute autre interface de sortie, je ne règle plus le mouvement de l’imagination en fonction de la forme visible que permet d’obtenir ce mouvement. Est-ce pour autant que je ne suis pas en train de constituer une épaisseur ? Et cette dernière n’est-elle pas l’accumulation de la totalité de mes gestes sur l’interface – y compris ceux qui ratent la zone précise à presser ou ceux qui

⁷⁸ Stéphane Gruet, *L’œuvre et le temps*, Tome III. Génétique, Toulouse, Editions Poïesis, 2006, p. 60.

se reposent un moment sur une partie de la surface caressée –, plutôt qu’une sélection d’opérations fonctionnelles activant telle ou telle partie d’un logiciel ou d’un programme informatique ? Pour être plus direct, ne plus s’intéresser à ce que le corps produit de conséquences *visibles* – différées ou converties par l’appareil informatique –, ne permet-il pas d’accéder à une sensorialité machinale, particulière à chacun, qui semble faire le poids face à la standardisation ou la stéréotypie des comportements suscités au cours de l’interactivité homme–machine ? Ne plus prendre la question de la création imaginaire incarnée à partir de la forme ou quitter les sentiers phénoménologiques de l’image visuelle n’est-ce pas redécouvrir l’épaisseur sensorielle de l’acte de créer ? En étant transparent, c’est-à-dire en se dispensant d’apparaître ou de se manifester comme un phénomène visible, le réel de l’imagination qui nous intéresse mêle inextricablement l’épaisseur du dépôt organique à celle des habitudes du corps machinal. C’est à partir de ce mélange que se constituera l’approche analytique, poïétique et esthétique de cette thèse.

Voir le réel machinal de l’imagination, lui trouver une forme susceptible de l’accueillir est la visée de mon travail plastique. Or, il y a ici un paradoxe et, petit à petit, nous nous appuyerons dessus : alors qu’elle s’insère “sur une base de pratiques machinales liées en profondeur (...) avec l’appareil physiologique⁷⁹” – viscéral, intime –, l’esthétique fonctionnelle, par *nature particulière* à chacun, est amenée à créer des stéréotypes ; l’idée étant que plus l’appareil corporel particulier répète machinalement des gestes, plus il aboutit à des formes de plus en plus standards. Que devient ce paradoxe lorsqu’on met de côté la question de la forme fonctionnelle visible, désormais technologique et non-indicielle, au profit de ce qui nous reste, à savoir le geste et la trace fonctionnels ? Ou comment voir que, sur les formes stéréotypées de l’imagination, se superpose une autre scène de l’imagination ? Et quelles sont les caractéristiques de cette scène ? Comment trouve-t-elle le moyen de se dissocier dans un premier temps des codes établis des formes visuelles pour, dans un second temps, s’y confronter, voire proposer une nouvelle phénoménalité ?

Le réel de la transparence semble tout de même avoir gardé du phénomène de l’empreinte la relation d’adhésion perceptive du corps à la surface avec laquelle ce dernier rentre en contact. Sinon, on pourrait dissocier l’épaisseur qui, du corps, se dépose sur l’outil

⁷⁹ André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Tome II. La mémoire et les rythmes, Troisième partie. Les symboles ethniques, Chap. 10. Introduction à une paléontologie des symboles, le comportement esthétique, Paris, Bibliothèque Albin Michel, Sciences, 1964, p. 83.

de celle qui appartient au corps propre. En fait, lorsqu'on quitte le rapport visuel "corps-image" ou qu'il ne nous reste que le rapport tactile "corps-outil", abandonne-t-on pour autant la possibilité de faire une image *avec* son corps : n'est-ce pas ce "avec" qui, du "voir avec" la surface visuelle au "toucher avec" l'interface tactile, garantit l'exercice d'un possible travail de l'artiste au contact de la matière ? C'est du moins par cette entrée-là que nous avons commencé par délimiter notre vocabulaire plastique avant de laisser au champ de la pratique le soin de redonner une forme visuelle à ce qui y échappait. L'écueil à éviter était en effet de réduire la question de la sensibilité fonctionnelle éprouvée par le corps au contact de l'appareil à son extériorisation, voire son objectivation, dans des formes et des expériences stéréotypées – qu'il s'agisse de la virtualité solide des objets constituant le poste informatique ou de la boucle interactive dans laquelle le mouvement du corps se connecte avec le temps algorithmique. Car, comme on l'a déjà dit, il y a une quantité de gestes et de matière qui ne traverse pas les interfaces.

Parce qu'elle ne se limite pas à la phénoménologie du tableau et qu'elle ne se réduit pas non plus à la forme esthétique fonctionnelle dactylographique, la notion de "touche" nous a semblé être un intercalaire intéressant pour notre recherche : on peut bien ne pas voir ce qui se dépose sur une touche de clavier d'ordinateur, on peut toujours *imaginer* que la présence pelliculaire de nos empreintes digitales sur cet objet constitue la trace d'un comportement dactylographique particulier. Chacun, en effet, frappe et tape à *sa manière* sur le clavier. C'est un petit peu comme si la touche de l'artiste était remontée d'un cran, du tableau à la surface de l'appareil, du conscient au machinal aussi. On est toujours avec la matière mais on ne se le représente plus. De toutes les façons, comme cela a été déjà dit en préface, nous ne sommes plus au temps du passage indiciel du geste s'explorant et se découvrant dans la représentation. Nous sommes à l'époque saturée du "second degré" où l'image, condamnée à être toujours "image d'image", est "perpétuellement différée par le dispositif de son announcement"⁸⁰. L'ordinateur est un dispositif qui gouverne l'émergence des images non seulement parce qu'il génère des représentations visuelles mais encore, et surtout, parce que l'expérience interactive qu'il réclame et sa matérialité ergonomique sont elles aussi par avance préparées et

⁸⁰ Ces expressions sont tirées d'un dossier d'*art press* intitulé « Existe-t-il une image contemporaine ? ». Catherine Millet y explique qu'actuellement, toute image "sait qu'elle est déjà image d'image en une ère du second degré". Et Nicolas Bourriaud ajoute qu'à l'heure actuelle, toute image est "perpétuellement différée par le dispositif de son announcement". *art press*, Paris, numéro 180, Mai 1993. Enfin, dans le même ordre d'idées, citons ce propos d'un artiste contemporain, Thoms Demand, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir : "Je pense qu'il y a aujourd'hui plus d'images dans le monde que de réalité même". Thomas Demand, cité par Jean-Max Colard, « l'ère du soupçon » in *Qu'est-ce que l'art aujourd'hui*, numéro spécial, édition augmentée, Beaux-arts Magazine, mai 2002, p. 114.

imaginées. Dans cet environnement qui va jusqu'à stéréotyper le toucher digital via des interfaces, la touche de l'artiste a-t-elle disparu ?

Nonobstant le fait que mon vécu plastique personnel m'a très tôt orienté vers l'inscription du geste dans la surface plutôt que vers la production d'une illusion qui passerait sous silence cette corporéité, c'est à cette question que tente de répondre les chapitres qui arrivent. L'idée maîtresse est de poser un ensemble de notions susceptibles de délimiter les contours d'un espace plastique qu'on pourrait s'amuser à qualifier ainsi : la touche de la touche de clavier. Dans un premier temps et, prenant à bras le corps le fait que cette touche est présente mais ne se voit pas – ou qu'elle est machinale plutôt qu'intentionnelle –, on verra comment glisser de l'expérience de la vision à l'expérience de la percussion. Cela implique, pour l'imagination, une délocalisation du vocabulaire de l'image vers celui de l'outil. Plus précisément, la temporalité de l'acte machinal du corps sera définie en dehors d'un décor visuel informatique qui ne permet pas de faire apparaître la substantialité de cet acte dans son intégrité sensorielle, particulière, intime et maladroite. La transparence de l'espace interfacé a beau empêcher de voir les tracés du corps qui s'y déposent, la masse rythmique et pesante de ce dernier se manifeste et s'épaissit dans le temps de la touche. Ce n'est pas parce qu'il n'y a pas une phénoménologie de l'appareil informatique par laquelle se manifesterait "l'ouverture sans retrait"⁸¹ du corps au monde, qu'il n'y a pas un lien ou un ancrage phénoménologique du corps à l'appareil : l'appareillage, le moment où le corps touche l'interface reste un contact instaurateur en attente de visualité ; même s'il va falloir inventer les moyens plastiques de transférer le "toucher avec" – le temps machinal et tactile du corps – vers un régime visuel.

En fait, la posture poïétique de l'artiste réclame de ne pas rester passif devant l'état d'absentement dans lequel l'imaginaire numérique nous plonge : même si nos gestes sont machinaux ou au service de la production d'une représentation qui ne les prend pas totalement en charge, ils continuent de constituer un moment tangible. Au cours de ce dernier, le corps particulier s'exprime pendant qu'une autre partie de ce même corps s'oublie dans les images que l'écran informatique lui propose. La difficulté reste là encore d'inverser et de ne pas croire que le machinal serait uniquement au service d'une conscience imageante qui se

⁸¹ Heidegger procède au remodelage épistémologique du mot latino-chrétien "vérité" qui vient du grec αληθεια signifiant "ouvert-sans-retrait" ; remodelage sur lequel le philosophe insiste bien en transformant αληθεια en α-ληθεια de manière à ce que l' α privatif initial, ainsi détaché, montre dans sa forme même la portée phénoménologique de cette ouverture *sans* retrait. Martin Heidegger, *Être et Temps*, op. cit., p. 271 et p. 581 (lexique).

réaliserait, entre autres, dans des projections skiagraphiques⁸². Car cette croyance repose sur une définition phénoménologique de la vision. Et cette définition n'est plus valide aujourd'hui puisque les formes numériquement produites que nous voyons sont coupées de l'impact physique de nos gestes. Accorder une valeur esthétique à l'expérience machinale du corps qui touche consiste à ne plus considérer que les habitudes gestuelles contractées au contact de l'appareil informatique sont au service d'une forme visuelle qui n'en porte plus les traces. Le machinal est peut-être un territoire de l'imagination dont les images seraient à inventer. C'est en ce que la sensibilité fonctionnelle échappe à la forme stéréotypée que l'imagination produirait des œuvres ou des images qui lui seraient particulièrement propres. Cela revient à définir autrement le lien entre imagination et image, entre mouvement du corps et surface de représentation.

Dans cette remontée de la forme visuelle vers les habitudes tactiles qui lui permettent d'advenir, nous verrons comment parvenir à trouver une solidité plastique : si la scène imaginaire informatique n'accepte pas de montrer le dépôt du corps, la surface de la peau du corps machinal imaginant se densifie de corne calleuse au fur et à mesure que l'habitude du geste percuteur se fait sentir. Changer de point de vue sur l'imagination, passer de la vision idéale à la tactilité machinale, permet de passer de la relation industrielle "forme-fonction" à la relation particulière "sensibilité fonctionnelle-forme plastique" : ce n'est plus dans la visualité qui émane du corps que l'on observe l'image mais dans la visualité qui s'inscrit en négatif sur le corps lui-même. Ce changement de point de vue préside à l'élaboration de ma poïétique. Celle-ci doit se considérer comme une quantité et des procédures fonctionnelles de travail avant de s'affirmer comme forme visuelle. Pour pouvoir regarder la fonction avant la forme, nous avons inventé un outil conceptuel : la dactylo-phonie. L'idée que, bien en amont des apparences photo-digitales, une épaisseur dactyle se constitue sur le corps percuteur, s'ancre aussi dans le bruit que peut faire le corps au contact de l'interface. Il y aurait un ancrage dactylo-phonique de l'imagination à confronter au volume photo-digital de la touche de clavier désignée. Grâce à cet ancrage, nous verrons comment, en pratique, les gestes de sculpture réinventent et agrandissent le réel machinal que manifeste le corps au contact de l'appareil informatique : c'est là que la sculpture d'une monumentale touche de clavier sera analysée.

⁸² *Skiagraphia* : terme grec signifiant "peinture/écriture de l'ombre".

Pour arriver à voir le dépôt organique ou la touche machinale à l'époque des immatériaux, il faut passer par le détour de la sensibilité fonctionnelle ; telle est la thèse plastique proposée ici. En outre, plutôt que de voir la chaussette en silicone déposée sur notre sculpture de touche de clavier comme illustrant une pellicule d'empreintes digitales sur un volume design, nous nous attarderons sur l'idée d'un *lieu fonctionnel* de la procédure de moulage ; lieu où se manifesterait, telle une peau qui s'endurcirait avec le temps, ce qui échappe au résultat visuel final. En effet, d'un côté le silicone se dépose sur la sculpture qui sert de matrice, mais d'un autre côté, il est une peau contre un moule. Et cette peau ne se verra jamais dans les tirages finaux qui sortiront du moule. Comment ce qui s'efface dans l'image finale peut-il resurgir ? Comment une pratique plastique peut-elle déplacer l'imaginaire des formes produites par un appareil vers la première réalité esthétique fonctionnelle qui prend racine dans l'appareil corporel lui-même ? Comment faire une différence entre le réel fonctionnel de l'empreinte et sa forme visuelle digitale ?

La question d'un déplacement du rôle joué par une œuvre plastique – manifestant une imagination visuelle – vers la mise en forme d'une imagination tactile est difficile. Déjà, il y a dans le comportement machinal du corps, une absence de charge mentale : "par l'exercice répété ou prolongé, nous apprenons à proportionner la quantité d'efforts et à en choisir le point d'application conformément à la fin que nous voulons atteindre ; et en même temps s'efface la conscience de l'effort⁸³". Et cet effacement (sémiotique ?) est à l'opposé du travail de l'œuvre qui est, pour l'artiste, l'expression intentionnelle de sa sensibilité : le machinal ne peut pas être une expression artistique à proprement parler mais il peut en être le matériau moteur. C'est ensuite sur les modalités de transfert du machinal vers le sculptural qu'il faut s'entendre. Les deux grosses notions d'"agrandissement" et de "série" de touches de clavier, à l'œuvre dans ma pratique, seront analysées comme permettant de donner à la répétition machinale des gestes informatiques une dimension plastique. Ce terme de "dimension" est suffisamment large pour faire apercevoir au lecteur ceci : dès qu'on se base non plus sur les formes établies du langage de l'image et de l'objet, mais sur une sensibilité fonctionnelle à fleur de peau, on se retrouve devant des difficultés épistémologiques. En effet, qu'est-ce que taper sur une lettre pour écrire un mot ou que vient dire le geste de sculpter au milieu de l'espace mental de l'écriture ? Et, fort de cette installation du corps au beau milieu des articulations du langage, mes alignements sculpturaux de touches n'interrogent-ils pas aussi la

⁸³ Félix Ravaisson, *De l'Habitude* (1837), Paris, Payot et Rivages, 1997, p. 35.

différence entre la notion instable de matériau "meuble" et les protocoles institués du design industriel ? Si mes tirages déformés de touches agrandies de clavier d'ordinateur imaginent tout ce que le poids et le rythme du corps peuvent apporter à des surfaces interfacées sur lesquelles le corps, trop souvent, croit qu'il s'absente, cela ne veut-il pas dire, plus largement, qu'il faut réévaluer, à l'aune d'une imagination fonctionnelle et viscérale, les formes dématérialisées ou les capacités de l'être à s'oublier dans des représentations ?

Le modèle de la métaphore et les principes de l'ergonomie ne doivent-ils pas être reconsidérés à partir d'un réel machinal de l'imagination ? Et quelles conséquences peut avoir cette réévaluation sur la possible résistance d'une phénoménalité aveugle, mais bien présente, au sein des visualités contemporaines ? Que gagne ma pratique en passant du statut de sculptures au statut de tabourets ? Ou comment l'expérience interne et frictionnelle de l'assise renvoie les volumes et les surfaces modélisées de l'âge de la transparence à un nouveau type de phénoménalité ? On verra, notamment, comment ma rencontre inattendue avec deux designers qui ont également travaillé sur un concept de tabouret en forme de touche de clavier d'ordinateur, a fait basculer mon travail vers une définition plus solipsiste encore de l'expérience de l'œuvre. En effet, d'autres avaient inventé la même idée plastique que moi et en même temps, l'idée même d'agrandissement d'un objet ne rentre pas dans le cadre d'une protection nationale ou internationale des inventions : y aurait-il une partie de l'expérience sensorielle de l'échelle qui ne serait pas traduisible en termes industriels ? Face à la modélisation de l'environnement, cette partie serait-elle confinée à l'intérieur de l'être qui machinalement éprouve, au cours de sa croissance puis de sa vieillesse, des changements d'ordre de grandeur dans son rapport au monde ? Ou incombe-t-il à l'œuvre plastique de chercher comment, malgré tout, extérioriser cette épreuve-là du temps ? Dans ce cas, la remarque suivante de Jean-Louis Déotte peut interpeller : "dans la difficile distinction entre le machinal et le mécanique, il faut comprendre" que la "mécanicité est matérielle et non bijonctive⁸⁴". Car, en résistance à une mécanicité industrielle, standard, on peut alors se demander si l'imagination trouverait dans sa corporéité machinale une bi-jonction ; celle-là même qui peut amener un simple geste de frappe dactylographique vers l'étendue poétique et esthétique de la sculpture.

⁸⁴ Jean-Louis Déotte, *Appareils et formes de la sensibilité*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 171.

Au fond, il s'agit de se positionner au cœur d'une époque actuelle décidément haptique. D'une part, elle ne verse pas dans un espace optique qui chercherait à se souvenir d'un toucher. Celui-ci est reconverti en ergonomie. D'autre part, elle ne réduit pas les opérations tactiles de l'habitude à un mécanisme d'absentement sensori-moteur. Du grec *haptēin* signifiant "toucher" mais aussi "nouer", on comprend bien que l'haptique est cette sensation qui, venue de la peau, cherche à se lier à celle qui sait se contenter de l'œil. Mais il s'agit peut-être d'un œil interne. Et si, en biologie, l'haptène est cette substance incapable par elle-même de promouvoir une réaction immunitaire, mais capable en revanche de réagir avec des anticorps *pré-formés*, l'indicialité des interfaces haptiques ne se rencontre-t-elle pas aussi à l'occasion *pré-posée* de leur usage esthétique fonctionnel ? On peut bien se passer d'images techniques, jamais l'on ne pourra se passer des habitudes du corps imaginant qui frappe sur les surfaces du monde.

L'imagination, libre et créatrice, provient toujours d'ailleurs que d'un dressage hyper-médiatique ; celui, entre autres, qu'impose le régime de vision fièrement dématérialisé de l'époque technologique. L'imagination vient là où, *a priori*, on ne l'attend plus. Et gardons souvent en tête, au cours de cette thèse, le propos de ce sacré musicien de l'image qu'était Paul Klee : "l'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible⁸⁵". Même s'il est désormais coupé des visuels numériques qu'il déclenche, l'élan sensori-moteur de ce "rendre visible" persiste : la venue et l'échange des images non-indicielles s'effectuent grâce à l'enracinement de l'expérience d'absentement dans la masse rythmique du corps percuteur. Nul besoin de voir cette pesanteur tactile pour savoir que chacune des solitudes que nous sommes la partage. Le solipsisme fait-il valeur de refuge symbolique à l'âge des représentations désubstantialisées ? Pourquoi devient-il de plus en plus courant de toucher machinalement un écran visuel pour communiquer : serait-ce la fin d'une croyance dans l'autonomie du langage des formes visuelles ou le début d'un nouveau régime d'expression déplaçant le signe-trace dans l'expérience intérieure et émotionnelle de "tracer" ? En tous les cas, les tâtonnements fonctionnels que déploie le toucher au moment d'appareiller vers l'optique numérique font désormais dépendre la visualité – pour qui veut la comprendre comme trace de la pensée, et c'est l'ambition de l'œuvre – de ce qui échappe aux domaines du langage et des idées. En deçà du code *visuel* et au contact d'un *visible* en quête d'idéal, l'esthétique fonctionnelle et

⁸⁵ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, 3. Credo du créateur, Paris, édition et traduction par Pierre-Henri Gonthier, Denoël/Gonthier, coll. Méditation, 1980, p. 34.

viscérale du corps ramène les ob-jets du geste *plastique* à leur intégrité : le corps machinal pense, imagine le plan numérique et, au cours de ce mouvement répété et épaissi dans l'habitude, il y aurait – pour qui sait trouver à cette épaisseur vécue une extériorisation – la naissance d'un destin introverti de l'art. Après le régime indiciel⁸⁶ d'un paradigme photographique de l'œuvre à l'âge analogique, arrive peut-être le sentiment solipsiste d'un état sculptural de l'ex-pression à l'âge numérique.

⁸⁶ La thèse de Rosalind Krauss est d'utiliser le photographique comme un modèle sémiotique pour penser l'art à l'époque moderne. Voir à ce propos *Le Photographique, Pour une théorie des écarts*, II. La photographie et l'histoire de l'art, Marcel Duchamp ou le champ imaginaire, Paris, Edition Macula, 1990, p. 77.

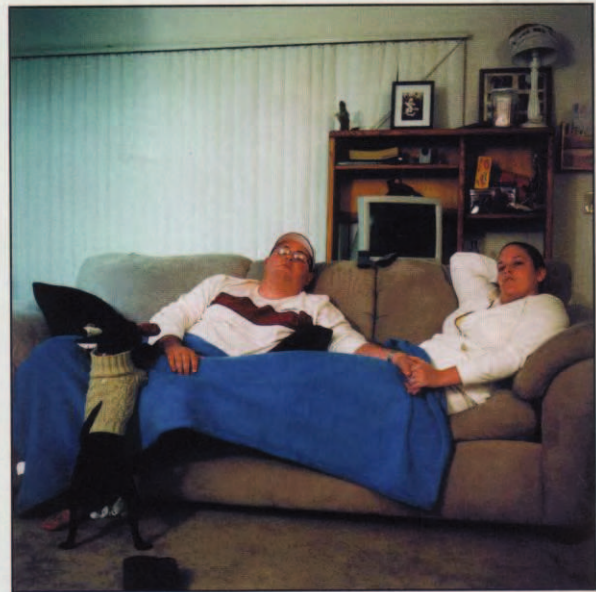
4 – Intermède :
la Pause-pensée des "Soclitudes"

4. 1. Le Marchand de Timbres dans un pays lointain

“Le Marchand de Timbres qu’on croise toujours, toutes ces années on le croise, et qui abîmait lui-même si terriblement son corps, qu’on y lisait de nouvelles cicatrices plus graves encore à chaque fois.

Celui-là qui ne dit jamais un mot et vous propose juste de marcher à vos côtés, mais il dit qu’il ne peut dormir là, qu’il ne dormira jamais ailleurs que chez lui et seul, pas d’autre solution. Toujours on se souvient de son air triste”.

Jean-Luc Lagarce, *Le Pays lointain*, Les Solitaires Intempestifs, Théâtre National de Bretagne, 1999, page 36.



1. Olivier Culman, de haut en bas et de gauche à droite : *Joan Yates regarde "Ellen De Generes Show"*, un talk-show, Long beach, Californie, juin 2006, photographie couleur ; *Rotimi Oginni regarde une émission de mode*, Lagos, Nigeria, décembre 2006, photographie couleur ; *Joe Sim regarde "WWE Monday Night Raw Live", du catch*, Londres, mars 2007, photographie couleur ; *Mickael et Candace Augustine regardent le DVD du film Fever Pitch (Terrain d'entente en VF) des frères Farrelly*, Anaheim, Californie, janvier 2006, photographie couleur.

4. 2. Les fabriques fourbes

“OCTAVE. Ah ! Scapin, si tu pouvais trouver quelque invention, forger quelque machine⁸⁷, pour me tirer de la peine où je suis, je croirais t’être redevable de plus que de la vie.

SCAPIN. A vous dire la vérité, il y a peu de choses qui me soient impossibles, quand je m’en veux mêler. J’ai sans doute⁸⁸ reçu du Ciel un génie⁸⁹ assez beau pour toutes les fabriques⁹⁰ de ces gentilles d’esprit, de ces galanteries ingénieuses⁹¹, à qui le vulgaire⁹² ignorant donne le nom de fourberies, et je puis dire sans vanité qu’on n’a guère vu d’homme qui fût plus habile ouvrier de ressorts⁹³ et d’intrigues, qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble métier. Mais, ma foi, le mérite est trop maltraité aujourd’hui, et j’ai renoncé à toutes choses depuis certain chagrin⁹⁴ d’une affaire qui m’arriva”.

Molière, *Les Fourberies de Scapin*, Acte I, Scène 2, Classiques Bordas, 2003, pages 32 et 33.

⁸⁷ **Machine** : machination, ruse.

⁸⁸ **Sans doute** : sans aucun doute

⁸⁹ **Génie** : qualités naturelles

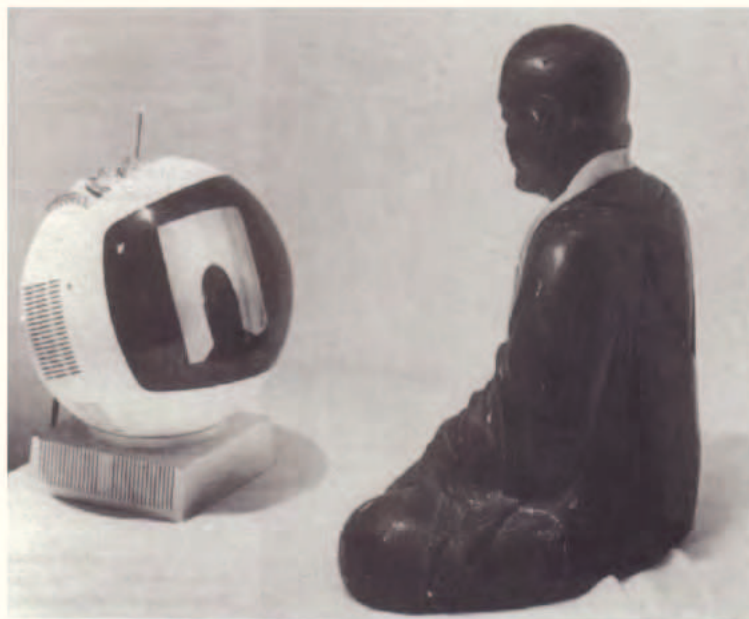
⁹⁰ **Fabriques** : fabrication

⁹¹ **Galanteries ingénieuses** : inventions élégantes

⁹² **Le vulgaire (nom)** : le peuple

⁹³ **Ressorts** : moyens d’action dissimulés

⁹⁴ **Chagrin** : très gros ennui



2. Nam June Paik : en haut, *TV-Buddha*, 1974, moniteur, caméra, statue.
En bas : affiche de l'exposition de l'artiste à la galerie Albert Benamou
du 29 mars au 2 avril 2007. Dans les deux cas, dimensions des œuvres
non communiquées.

4. 3. Oublier et s'oublier

“**Oublier I.** **1.** Ne pas avoir, ne pas retrouver le souvenir de (une chose, un événement, une personne). **2.** Ne plus avoir pratiqué (un ensemble de connaissances, une technique). **3.** Être oublié, ne plus être connu (tomber dans l’oubli). *Je serais à ta place, je me ferais oublier.* **4.** Cesser de penser à (ce qui est désagréable). **5.** Ne pas avoir à l’esprit (ce qui devrait tenir l’attention en éveil). Négliger, omettre. **6.** négliger de mettre. Négliger de prendre : laisser. **7.** Négliger (qqn) en ne s’occupant que de lui. Délaisser, se désintéresser, se détacher, laisser. **8.** Refuser sciemment de faire cas de (une personne), de tenir compte de (une chose). Pardonner. *N’en parlons plus, j’ai tout oublié.* **II. S’OUBLIER.** **1.** Être oublié. *Tout s’oublie.* **2.** (Réfl) ne pas penser à soi, à ses premiers intérêts. **3.** Manquer aux égards dus à (autrui ou soi-même). *Vous vous oubliez !*, vous oubliez à qui vous parlez. **4.** Faire ses besoins là où il ne faut pas. **Oubli.** n. m. **1.** Défaillance de la mémoire, portant soit sur des connaissances ou aptitudes acquises, soit sur les souvenirs. Absence, lacune, trou de mémoire. **2. UN OUBLI :** fait de ne pas effectuer ce qu’on devait faire ou dire par manque de mémoire. Distraction, étourderie. Commettre, réparer un oubli. **3.** Fait de ne pas prendre en considération par indifférence ou mépris. Oubli de soi-même”.

Le Robert micro, Dictionnaires le Robert, 2006, page 921.

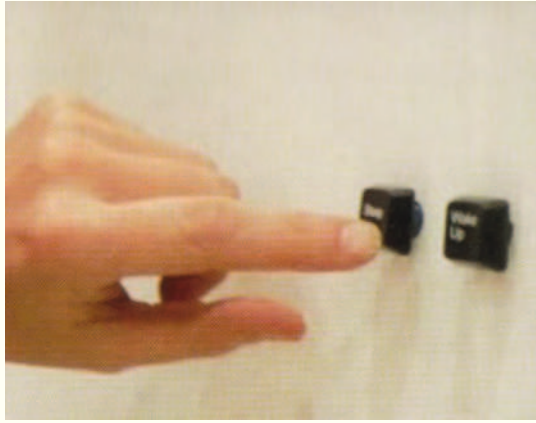


3. Phillip Toledano, *Vidéo Gamers*, Série de portraits photographiques couleurs de joueurs au jeu vidéo de combat *Dead or Alive*.

4. 4. Au *milieu* de la vitrine

“Chacun des objets en montre était accompagné d’une référence historique des plus suspectes, tracée sur un rectangle de carton. « Bureau champêtre de la reine Hortense » désignait une petite table de cuisine en bois blanc, rongée par l’eau de Javel. Il y avait le moulin à café de la du Barry, le porte-savon de Marat, les charentaises de Berthe au grand pied, le chapeau melon de Félix Faure, le tuyau de pipe de la reine Pomaré, le stylographe du traité de Campo-Formio, et cent autres choses illustrées dans le même esprit – jusqu’à l’enveloppe de cuir d’un ballon de football qui était donnée comme un "faux-semblant ayant appartenu à la papesse Jeanne". Les écoliers n’y entendaient pas malice et ne doutaient nullement que le marchand eût réuni dans son bric-à-brac les modestes dépouilles de l’histoire. Le stylographe de Campo-Formio les étonnait vaguement, mais les lueurs qu’ils possédaient sur ce fameux traité étaient incertaines. Surtout l’idée ne leur fût pas venue qu’un commerçant pouvait se livrer à des facéties dans l’exercice de son négoce. Toutes ces références écrites de sa main étaient nécessairement vraies, aussi vraies qu’une chose imprimée, et constituaient une garantie d’authenticité. Mais ce n’était pas pour admirer des souvenirs historiques que la bande organisait ses lointaines expéditions. Un seul objet au milieu de la vitrine retenait l’attention passionnée des six écoliers”.

Marcel Aymé, *Les bottes de sept lieues* (1943), Folio Junior, Edition spéciale, Gallimard, 1988, page 16 et 17.



4. De haut en bas : Julie Morel, *Sweet Dream (détail)*, installation interactive, janvier-mars 2009 ; Loris Cecchini, *Empty Walls-Just Doors*, 2008, dimensions et matériaux non indiqués ; Claes Oldenburg, *Ghost Drum Set*, 1972, dix éléments en toile, bourrés de billes de polystyrène, cousus et peints. Et ci-contre : Claes Oldenburg, *Type Writer*, 1972, dimensions inconnues.

4. 5. La tête dans les étoiles ou dans l'industrie

“Sa planète d'origine était à peine plus grande qu'une maison ! Ça ne pouvait pas m'étonner beaucoup. Je savais bien qu'en dehors des grosses planètes comme la terre, Jupiter, Mars, Vénus, auxquelles on a donné des noms, il y en a des centaines d'autres qui sont quelquefois si petites qu'on a beaucoup de mal à les apercevoir au télescope. Quand un astronome découvre l'une d'elles, il lui donne pour nom un numéro. Il l'appelle par exemple : l'astéroïde 3251. J'ai de sérieuses raisons de croire que la planète d'où venait le petit prince est l'astéroïde B 612. Cet astéroïde n'a été aperçu qu'une fois au télescope, en 1909, par un astronome turc. Il avait fait alors une grande démonstration d'Astronomie. Mais personne ne l'avait cru à cause de son costume. Les grandes personnes sont comme ça. Heureusement pour la réputation de l'astéroïde B 612 un dictateur turc imposa à son peuple, sous peine de mort, de s'habiller à l'européenne. L'astronome refit sa démonstration en 1920, dans un habit très élégant. Et cette fois-ci tout le monde fut de son avis. Si je vous ai raconté ces détails sur l'astéroïde B 612 et si je vous ai confié son numéro, c'est à cause des grandes personnes. Les grandes personnes aiment les chiffres. Quand vous leur parlez d'un nouvel ami, elles ne vous questionnent jamais sur l'essentiel. Elles ne vous disent jamais : « Quel est le son de sa voix ? Quels sont les jeux qu'il préfère ? Est-ce qu'il collectionne les papillons ? » Elles vous demandent : « Quel âge a-t-il ? Combien a-t-il de frères ? Combien pèse-t-il ? Combien gagne son père ? » Alors seulement elles croient le connaître. Si vous dites aux grandes personnes : « J'ai vu une belle maison en briques roses, avec des géraniums aux fenêtres et des colombes sur le toit... », elles ne parviennent pas à s'imaginer cette maison. Il faut dire : « J'ai vu une maison de cent mille francs. » Alors elles s'écrient : « Comme c'est joli ! »”

Antoine de Saint-exupéry, *Le Petit Prince* (1946), Gallimard, Folio Junior, 1998, pages 20 et 22.



5. Emile Loreaux, *Tête de Gondole*, série photographique d'actions dans des centres commerciaux. De haut en bas : Hypermarché *Carrefour*, centre commercial *Créteil Soleil* ; Hypermarché *Carrefour*, centre commercial *Parinor*, 2008.



6. De haut en bas et de gauche à droite : Anselm Kiefer, *Bruch der Gefäße* (rupture de vaisseaux), 1990, Livres en plomb, étagères en fer, plomb, cuivre et verre, 367 x 343 x 114,8 cm ; Jonathan Borofsky, *Big Book Reproduction, pages 276-277*, 1990. Technique mixte, 260 x 282 x 133,5 cm ; Publicité du PC portable *HP pavilion dv7-1150 ef*, Novembre 2008 (détail).

4. 6. Chiffon de Conscience à Fleur de Peau

De ma conscience, je ferai un chiffon
Pour mieux entendre ce qu'estompe
Le monde. Je braverai le grand royaume
Des figures assassines de L'Émoi.
Et, enfin, les fleurs aimeront nos peaux.

Le miroir est tombé sous le Roc en cascade.
Des sourds, géants, aux anges tapageurs ;
Il m'a dit : l'ombre n'est pas. Seuls, l'amour.

Entre temps, tel le gel,
On entendit le sacré fiel
De la fichue fierté ;
Et la nuit en trombe
Affligea ma patience...

Ô Cri vide en pleur !
Que feras-tu de Moi ?
Si je ne veille, à la surface des fleurs.

Surface sans face, rythme du mélange ;
Avec ses canaux, ses odes. Hantise du
Bonheur lourd, pluie, onde, prône la vie
Des hommes en deçà de vos songes.

S'ex-clamer en Être, peur ou partage ?
Des bords en dots : plancher du monde.
Coffre phonique, tu nous vas si bien !
Maudite alors L'émeraude douce où,
De la boîte, un meurtre sourdit : **phase bleuet.**

Je vois à présent la manne d'un jour tel une dame sourire...

À présent, vibrante carcasse,
Les êtres mûrissent sous des perles de sels.
Doux le monde, vaste lame d'un cœur.

Frisson courbe d'embruns,
Je t'aime du Soleil ;
Et j'entends des Humains
Goûter l'Aube du Miel.

Fil d'espace à l'autre terme. D'Émoi parle la grise scène.
Je m'éprends d'où qu'il aime en vers ton lieu tisse la laine
L'usuelle forme rythme les âmes, léger l'œil à la lettre du doigt.
Regardons pointer le verbe par l'autre phase de l'homme-voix.

Julien Honnorat, Mars 2009, *Sillans La Cascade*.



7. *Un air de fête*, cet atelier de fabrication de jouets situé dans le Guangdong, emploie environ huit cent femmes. Photographie de Michael Wolf / Laif / Réa, dans le cadre de la série *L'atelier du Monde*, Portfolio du magazine *Le Monde* 2 du 6 novembre 2004.

4. 7. Entendre chavirer une flottille de doigts aux coques graphiques et colorées, dans l'insondable clavier de la vie

Je suis à terre et j'ai dans ma tête un certain sentiment de solitude ; les autres aussi. J'arrive au port. Je vois la mer, l'horizon. Et je me dis que là, je ne suis plus seul. Pourquoi ? Parce qu'il m'importe peu de savoir ce qu'il y a au bout. Ce que je ressens c'est une appartenance à une immensité qui me constitue et me supporte, qui est de toute part et de tout côté, devant et derrière moi, sous moi et au-dessus de moi. Qu'importe alors que "l'œil voit tout sauf lui-même"⁹⁵. Bien au contraire, c'est à cause de cela qu'il se sent dans le sens où il se sait seul. Le sentir peut être un savoir à condition de ne pas passer par ce que je vois devant moi. Le marin, le navigateur, lorsqu'il quitte le port, a une sensation de liberté. Cette sensation est due au fait de quitter la lourdeur, le poids du corps au monde. C'est d'ailleurs certainement à cause de cette dernière que l'homme a inventé des machines à voir "devant" et "non" ce poids. Mais lorsqu'on quitte la terre ferme, la sensation de liberté ne dure qu'un court instant. Il faut maîtriser l'inertie de son appareil flottant, nageur, navire, vaisseaux, et tous ces autres appareils. Cette maîtrise engendre à son tour un maintien, une assise, une pesanteur ; pas d'envol donc même lorsque le corps avec ses appareils ne touche plus terre. Est-ce donc l'appareil qui nous empêche d'être libres ? Est-ce donc l'appareil qui nous promet de maîtriser le monde ? Le sentiment que cherche à me procurer l'appareil c'est celui de n'être plus seul. Mais que veut dire n'être plus seul ? C'est vrai, n'être plus seul ? C'est réel et sensoriel, n'être plus seul ? Au loin des bateaux : est-ce parce que nous nous entourons d'appareils que pour autant ensemble nous ne nous savons plus seuls ? Quel est ce croire que véhicule l'appareil ? Est-ce le mien que j'ai mis dans l'appareil ? Est-ce le nôtre que nous avons mis dans l'appareil ? La foule, la flottille, le fourmillement peuvent-ils à eux seuls être

⁹⁵ Cette maxime, connue en France déjà au XVI^e s. sous la forme de "*Œil un autre œil voit et non soi*", parle de la méconnaissance de soi. Sont à ranger au même rayon de la sagesse populaire des proverbes comme : "*Le renard ne sent pas sa propre odeur*" (prov. anglais), "*Celui qui a une bosse sur le front devrait de temps en temps passer la main dessus*" (prov. Arabe), "*Celui qui regarde la tasse des autres ne voit pas que la sienne déborde*" (prov. suisse) et, bien sûr, le célèbre "*Connais-toi toi-même*" gravé au fronton du temple d'Apollon à Delphes. Par cette formule, le dieu disait à ceux qui en franchissaient le seuil : "*La sagesse soit avec toi*". Dans l'antiquité chinoise, au VI^e s. avant J.-C., on disait déjà "Se voir soi-même, c'est être clairvoyant". On retrouve enfin cette maxime chez Arthur Schopenhauer en ces termes : "la nature de l'œil ne lui permet de regarder qu'au dehors, il ne peut pas se voir lui-même", *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, Parénèses et maximes, Paris, Puf /Quadrige, 1989, p.136.

une immensité sans l'immensité que je sens en moi et hors de moi et qui est celle du grand englobant ? Faut-il donc que, une fois en mer, avec cette certitude acquise de ne se croire plus seul, une déferlante me fauche, *force de frappe*, et m'emporte dans l'expérience réelle de la solitude : disparue en mer dit-on. À moins que cette déferlante ne soit autre chose que ce qui en moi, *faute de frappe*, est capable d'imaginer : le premier appareil qui porte les appareils à l'intérieur d'eux-mêmes jusqu'à leur sommet et leur couvercle, c'est la nature. Quant à savoir "ce qu'il prépare" cet appareil de nature, je ne le sens qu'au fond de moi et peut-être le saurons-nous de nous pour peu que nos vaisseaux se fassent confiance. Celle-ci repose sur des gestes de navigation dont rien ne nous dit, en leur milieu, qu'ils ne nous font pas couler. Fautes de frappe, force des tempêtes, espace de timbre et du roc, lisses sont les claviers mais toujours calleux est le bout des doigts.

4. 8. Éléments de navigation

A chaque numéro, un timbre sensoriel

Objectif : glisser sur la phrase perceptive

1. L'intensité chromatique
2. La touche vélaire
3. Le doigté articulaire
4. La frappe océane
5. Le sentiment atmosphérique
6. La navigation relationnelle
7. L'appareil solitaire
8. Le vagabondage sculptural
9. L'onde stable
10. La masse sensorielle
11. La dactylo-phonie
12. La fleur ductile
13. La percussion assise
14. L'Émoi maintenu

II – L'ARTISTE COMME APPAREIL

“Des hommes passent à mes côtés, dans les airs, sur les voies d'en face, des gens qui n'en sauront jamais rien. Toutes ces vies qui glissent, imperméables les unes aux autres”.

Laurent Gaudé, *La porte des enfers*, Actes sud, page 38.

5 – L'habitable multi-percuteur de l'enfance

5.1. Les conséquences de mon astigmatisme

A moins de faire jouer d'abord l'autorité de la raison et du discernement – ce qui ne semble pas être la priorité de l'artiste – je n'arrive pas à délier "ma" perception des images de celle de leurs supports. Par perception, j'entends bien sûr ce processus singulier de digestion du sentir qui s'élabore tout au long de la vie. En extériorisant ce "ma" dans une pratique artistique, je m'aventure ailleurs que là où le *on* a coutume d'être : œuvrer c'est chercher à produire un rapport intime au temps en dehors de soi-même, à l'endroit des autres, y compris de ceux qui vous survivent. Issu d'une famille où se pratiquent la sculpture, la peinture, le dessin, la photographie et la vidéographie, cette production s'est amorcée dès mon enfance. Par conséquent, je ne vois pas comment offrir au lecteur une pensée native de l'épaisseur temporelle de mes percepts en faisant l'économie d'un retour analytique, fût-il bref, sur des expériences sans lesquelles mon édifice plastique actuel ne tiendrait pas. Je pense à des rencontres ayant eu lieu lorsque j'avais huit-dix ans : l'une avec le papier d'arche, l'autre avec le siporex. Toutes deux réunies sous le même grand souvenir des moments passés auprès d'un grand-père aquarelliste et sculpteur, elles exercent une influence synchrone sur mon approche de la fabrication des images. Mais pour comprendre l'importance capitale que cette synchronie prend ensuite dans ma pratique artistique, il faut d'abord partir du terrain sensoriel dans lequel sillonnent mes expériences de perception.

N'importe quelle histoire a besoin de personnages. Les premiers de mon parcours plastique auraient pu être les paysages ou villages de Provence peints par mon grand-père ainsi que les modèles de ses sculptures ornant la bâtisse varoise, toutes ces déesses de la mythologie grecque qu'il faisait sortir du siporex. Mais il aurait fallu pour cela qu'à l'instar de ce maître initial, les premiers pas de mon imagination visuelle se fassent sans entrave à un comportement somme toute assez classique : celui qui focalise la vision de l'artiste sur le sujet à peindre ou à sculpter, les caractéristiques du support étant quant à elles mises au service de cette focalisation. C'est d'ailleurs à l'école de l'illusionnisme que mon grand-père fut lui-

même formé par son père qui remplissait également des carnets entiers d'aquarelles en observant les formes que la nature devant lui prenait au cours de ses nombreuses excursions dans la campagne provençale. Moi, je ne voyais pas assez bien pour être capable d'appliquer avec réussite les techniques de la peinture et de la sculpture réalistes. DéTECTÉE et corrigée un peu tard, vers quatre ans, ma déficience visuelle a laissé s'installer en moi des habitudes sensorielles – comme la maladresse – que celles d'un apprentissage orienté vers le bien peindre n'ont pu effacer. Si j'étais né à l'époque des académies, je n'aurais jamais pu faire œuvre : car mon astigmatisme m'empêche de repérer les points efficaces d'une projection illusionniste avec l'acuité nécessaire pour les reconstruire dans un plan. Comme l'indique la définition⁹⁶, est astigmatique celui qui, étant donné le défaut de courbure des milieux réfringents de son œil, soit la cornée et ses modes de déviation des rayons lumineux, sent une tache là où la normalité (le sens commun) optique s'accorde sur un point. Pour autant, et lorsqu'on s'affranchit des exigences optiques de la projection perspective à un ou plusieurs points de fuite, cette manière astigmatique de voir en taches ou par rabattement – qui n'est pas sans rapport avec le tâtonnement – n'empêche pas de peindre ou de sculpter le monde. La peinture et la sculpture modernes n'ont-elles pas justement réussi partiellement à être anti-illusionnistes sans pour autant sortir du cadre – et du socle – de la représentation ?

Je profite tout de suite d'une association d'idées qui est inévitable d'une part lorsqu'on parle de rabattement de plans et de taches, d'autre part lorsqu'on cherche à inscrire les racines de sa propre pensée plastique dans le terreau de l'Histoire : des études⁹⁷ ont été menées sur la relation de cause à effet qu'entreprendrait la touche des dernières toiles de la *Sainte-Victoire* de Paul Cézanne ou de la dernière grande ambiance picturale produite par Claude Monet, *Les Nymphéas*, avec la cataracte qu'avait contractée les deux peintres vieillissant. Même si l'astigmatisme n'a rien à voir avec la cataracte, cette lecture ophtalmologique met en relief l'idée que la touche d'un peintre est d'abord l'extériorisation d'une autre *manière*, celle dont fonctionne l'appareil optique du corps qui peint. Cela ramène le pictural à une autre dimension que son espace d'atterrissage : sur un terrain sensori-moteur, celui du corps mien qui voit, où il n'est pas dit que la vision ait le dessus car elle cohabite d'abord avec les autres sens en éveil. Et d'ailleurs la peinture, certes, est un lieu où les oiseaux volent librement⁹⁸

⁹⁶ **ASTIGMATISME** n. m. – 1877 ; de 2.a- et gr. *stigma* "point" ♦ DIDACT. 1. Défaut de courbure des milieux réfringents de l'œil tel qu'un point lumineux objet se transforme en une tache, régulière ou irrégulière, sur la rétine. 2. Défaut d'un instrument d'optique qui ne donne pas une image ponctuelle d'un point.

⁹⁷ Pierre Assouline, "Miro, le mal des peintres" in *Le Monde 2* du 26 mai 2007, p. 18.

⁹⁸ "L'espace pictural est un mur mais tous les oiseaux du monde y volent librement, à toutes profondeurs". Nicolas de Staël, Lettre à Pierre Lecuire du 3 décembre 1949, in Catalogue raisonné de l'œuvre

mais est-ce la seule compagnie expressive qui s'offre à nos défaillances optiques ? Du moins, en ce qui concerne la relation entre mon astigmatisme et le plan du tableau, j'ai mis bien du temps à comprendre que tout ne se jouerait pas dans le visuel produit. Ce qui a d'abord compté pour moi ce n'est donc pas l'image mais le mouvement de mon corps vers l'image, car cette dernière ne m'a en quelque sorte pas ouvert ses portes. Et, comme tout mouvement qui ne parvient pas à rentrer dans un cadre qui le repousse, quelque chose de mon élan expressif initial s'est retourné : conséquence d'une extériorisation entravée, le mouvement de l'être vers l'intériorité s'est imposé comme une sorte d'*a priori* à la base de ma perception.

Je parlais à l'instant de mon astigmatisme, de cette focalisation en tache plutôt qu'en point de ma vision et des conséquences qu'avait certainement eu la dévalorisation de mes images – cercle familial mais aussi scolaire puisque j'ai eu bien du mal à être accepté en première année d'arts plastiques – sur ma perception projective. En fait, ayant trouvé porte close en lieu et place de ce qui aurait pu être un miroir, la seule certitude sensorielle qui s'est gravée en moi est celle d'avoir bel et bien, tout de même, frappé sur quelque chose. En effet, ce qui est intéressant, c'est que mon trajet (le mouvement projectif de mon être, la force qui m'anime) est celui d'une butée contre la représentation visuelle, d'une charge et d'une prise en charge d'un autre registre. Qu'ai-je perçu de l'image, en la sentant non pas d'abord comme un miroir mais plutôt comme une porte qui serait restée close malgré mes frappes ? Qu'ai-je perçu des gestes de peindre, de sculpter, de photographier, puis bien plus tard de faire de l'ordinateur en les sentant non pas d'abord comme des moyens de m'exprimer dans un cadre visuel spéculaire commun, mais plutôt comme *des moyens de tester, frapper, mettre le doigt sur ce qui du monde dans sa matérialité-même se refuse à être représentation et me renvoie ipso facto à ce qui supporte cette dernière* ? Ce refus peut-il générer un espace plastique et selon quelle approche des arts visuels, puisque cet espace n'est pas d'abord indexé à une visualisation ?

5.2. Ce qui se frappe plutôt que ce qui se voit : l'espace plastique de la touche

Pour que ma pratique de création m'amène à rentrer dans cette problématique-là, il a fallu d'abord que peu à peu je sorte, entre guillemets, de mon refuge. Pour voir sur quoi bute le mouvement de l'artiste et quelle forme singulière peut prendre ensuite ce rebond, il faut

peinte, établi par Françoise de Staël, avec les lettres du peintre commentées par Germain Viatte, Présentation d'André Chastel, Neuchâtel, Ed. Ides et Calendes, 1997.

d'abord voir comment cela s'élançait. Comment suis-je entré par ma pratique plastique dans ce propos sensoriel-là, celui d'une plasticité de la percussion ? Sur quelles bases s'aventurer à dérouler le fil d'une expression visuelle qui s'organiserait plus autour de ce qui se frappe que de ce qui se voit ? Comment passer d'une anthropologie du miroir qui serait optiquement dominée à celle qui serait rythmiquement dominée ?

On sait bien que c'est une temporalité vécue – en synesthésie –, les intervalles entre les divers acteurs – artiste, outils, matériaux, supports – qui s'écrasent *in fine* dans une forme visuelle produite. Le peintre dira que c'est une touche, impact d'un appareil corporel dans de la matière. C'est son côté *indicialité*. Mais peut-on désolidariser ce côté du côté *iconicité*, celui où l'on dira que cette forme peinte est plus ou moins en correspondance avec l'idée figurative, abstraite, conceptuelle, psychologique que l'on s'en fait ? Qu'*identifions*-nous en regardant une touche picturale : une forme optique particulière – dessin et couleur – ou l'unicité sensori-motrice de tel ou tel peintre ? Existe-t-il un mode indicial de reconnaissance d'une forme visuelle ?

Dès mon enfance entourée d'art, l'intuition inaugurale pour mon imagination – on ne peut priver personne de son imagination, c'est une catégorie fondamentale de la pensée – fut de savoir de quoi elle allait, dans ce qui lui restait, tirer une capacité d'extériorisation : de l'appareil de vision ou du trajet sensoriel jusqu'aux portes du miroir ? C'est un peu comme s'il avait fallu inverser les priorités⁹⁹ : ne plus se concentrer sur la représentation que j'allais produire puisqu'elle n'était pas acceptée, mais accorder d'abord crédit à tout ce qui allait la permettre, mon corps et l'entière de son mouvement. Trouver de l'assurance pour mieux pouvoir ensuite résister. C'est un peu comme si j'étais allé *picorer* ailleurs et autrement que vers l'idéal d'un lointain, d'une longue vue, d'une croyance dans la finalité fonctionnelle de l'appareil optique normal, c'est-à-dire capable de netteté. J'ai construit ma capacité à faire des images, soit mon imagination, sans m'appuyer sur ce lieu iconique qu'il y aurait tout au bout de la représentation. Comment trouver alors son mode de projection visuelle, en ne se sentant pas concerné par celui qui nous est habituellement inculqué : le dess(e)in et le coloris, tous

⁹⁹ L'intentionnalité artistique du vingtième siècle nous a enseigné à “ne plus jouer le jeu des appareils”, c'est-à-dire à “suspendre la temporalité du système et permettre l'inversion des priorités”. Jean-louis Déotte, *L'homme de verre-esthétiques benjaminsiennes*, Archéologie benjaminsienne, De la fantasmagorie à l'image dialectique, Paris, L'Harmattan, esthétiques, 1998, p. 30.

deux “optiquement dominés¹⁰⁰” ? Comment construire son équilibre en art visuel sans d’abord s’appuyer sur des adéquations classiques : l’élasticité du rapport entre le *disegno esterno* et le *disegno interno*¹⁰¹ d’une part, celle du rapport entre le geste physique et sa visualisation d’autre part ? En plus, ces adéquations, toutes deux issues de l’équation philosophique aristotélicienne puis scolastique fondamentale entre *l’intellectus* et *la res*¹⁰², sont interchangeables ; sorte de chiasme puisque d’un côté on perçoit le coloris selon des codes et que d’un autre côté on dit volontiers d’un dessinateur qu’il a un bon coup de crayon comme on le dit d’un peintre pour son coup de pinceau. Peut-on alors multiplier les parallèles et s’accorder sur l’idée que du code au geste, il y a le désir plus général de délimiter le rapport de notre perception à la représentation par de la forme ? Dans l’inconscient pédagogique, ces équilibres, avec tout leur potentialité d’écart, de la forme visuelle à la forme conceptuelle, sont, ne l’oublions pas, une des incontournables dimensions de l’éducation artistique à la notion même de projet. Cela exclut-il de comprendre l’expression visuelle et plastique par d’autres biais ?

Dans la mesure où la vision discerne des formes et où celles-ci sont répertoriées dans notre mémoire, l’expression par le visuel passe nécessairement par un vocabulaire, une taxinomie. Les représentations que font les artistes passent par des codes formels. Dans la mesure où le corps se souvient par habitude de ses gestes, l’expression plastique – c’est-à-dire pas uniquement visuelle – passe nécessairement par un comportement : le corps qui peint, qui sculpte, qui photographie, etc. Et ce que présentent les artistes porte trace des réactions de leur être à un matériau. Comportement par la forme et forme du comportement, ce sont les deux écoles gestaltiste et béhavioriste de la psychologie du vingtième siècle. Mais dois-je m’y intéresser si je situe ma perception plus dans un mouvement qui rebondit sur des formes que sur les formes elles-mêmes ? D’ailleurs, le comportement n’est-il pas un mouvement perpétuel de réaction avant d’être une forme de réaction ? Pour rester dans le champ des arts

¹⁰⁰ L’expression est de Pierre-Damien Huyghe, *Art et industrie, Philosophie du Bauhaus*, Paris, Circé, 2002, p. 62.

¹⁰¹ Ces deux termes sont empruntés à Frederico Zuccaro in *Idea de’ pittori, scultori et architetti*, Turin 1607, publié in : Paola Barocchi, *Scritti d’arte del cinquecento*, Milan-Naples, 1973. “si l’on veut définir plus parfaitement le nom de ce *disegno* intérieur, nous dirons qu’il est le concept ou l’idée que forme quiconque en vue de connaître et d’œuvrer (...).Le *disegno* extérieur n’est rien d’autre que le *disegno* délimité quant à sa forme (...)”.Frederico Zuccaro, *Idée des peintres, sculpteurs et architectes* (1607), publié in : *La Peinture, textes essentiels*, sous la dir. de Jacqueline Lichtenstein, trad. de l’italien par Charles Alunni, Paris, Larousse, 1995, pp. 147-151.

¹⁰² La philosophie scolastique définit la vérité comme *adequatio intellectus et rei* (adéquation entre l’esprit et la chose). Elle fonctionne sur le postulat théologique d’une transparence transcendantale du langage (le mot adéquation est à ce titre exemplaire).

plastiques, la manière binaire dont la notion de représentation s'articule avec la notion de présentation – forme représentant un comportement ou comportement présentant une forme¹⁰³ – a-t-elle l'exclusivité du lien qu'entretient le mouvement de notre imagination, volatile et sensori-motrice, avec tout ce contre quoi ce mouvement bute et qui est la totalité du monde environnant à l'exclusion de ce mouvement-là ? Il y a là un questionnement fondamental. Je crois qu'il est à l'œuvre dans ma pratique et que cette mise en oeuvre produit une perception du monde capable de le penser. Telle est le fond de la thèse.

Mes premières expériences plastiques du papier d'arche et du siporex ont produit le vocabulaire initial du mouvement plastique que je continue toujours de développer contre les formes d'un appareil de vision sur lesquelles je n'arrive pas à faire le point à cause de mon astigmatisme. Grâce à ce vocabulaire, j'ai pu trouver des repères dans l'art contemporain qui était proche de ma sensibilité et j'ai pu élaborer une méthode plastique personnelle d'expression. Sans cette dernière je n'aurais pas réussi à rentrer en *contact problématique intime* – celui de ma propre sensibilité frappée de déficience visuelle et de maladresse – avec la forme visuelle symbolique dominante somme toute assez classique de mon époque : l'informatique ; classique car, qu'elles soient bidimensionnelles, tridimensionnelles, graphiques, colorées, les formes produites à partir de l'ordinateur recherchent une adéquation entre le programme mathématique et son apparence formelle perceptible. Que découvre la démarche – ce qui est bien plus qu'un comportement réduit à une forme – de l'artiste face à une machine de vision¹⁰⁴ qui ne donne pas forme à ce sur quoi sa sensibilité frappe ?

Je n'apprendrai rien au lecteur en rappelant que la technique de la peinture à l'huile inventée tôt dans la Renaissance par les frères Hubert et Jan Van Eyck voulait rendre avec le plus de précision possible les détails du monde comme la performance optique le permet. C'était vraiment l'époque où l'Occident était persuadé que plus on allait "autonomiser" l'instrument de vision du reste du corps, notamment grâce à des appareils, plus on allait connaître la vérité ; ce qui pour le dire vite pourrait se résumer par la formule traditionnelle *voir égale savoir*. Mais, contre une définition intellectuelle de la forme où les éléments concrets de la surface picturale seraient en quelque sorte "instrumentalisés", la montée en puissance de la touche dans l'histoire de la peinture a montré que peindre des images met en jeu une sensorialité qui ne se réduit pas à la reconnaissance optique du dessin et de la couleur.

¹⁰³ Nous nous appuyons ici sur le célèbre titre de l'exposition organisée par Harald Szeeman en 1969 à la KunstHalle de Bâle et intitulée *Quand les attitudes deviennent formes*.

¹⁰⁴ Paul Virilio, *La Machine de vision*, Paris, Galilée, 1992.

Tel que le chiasme classique entre la visualisation de la sensibilité par le dessin et celle par la couleur l’appréhende, *la touche est-elle perçue dans son entièreté sensori-motrice ?* Peut-on répondre à la question "qu’est-ce que peindre sans dessiner" ou "qu’est-ce que dessiner sans contour" en échappant aux cernes définitoires de cette forme autoritaire qui s’appelle le geste ? Que ce soit du côté du percept ou du côté du concept, n’y a-t-il pas un large spectre de pratiques plastiques modernes et contemporaines qui montre que sortir de cette autorité s’avère difficile ? Par exemple, côté percept, face à la problématique d’un trait qui n’existe pas dans la nature, Paul Cézanne en vient à délimiter les volumes qu’il *touche* par le cône, le cube et le cylindre. Autre exemple, côté concept, Marcel Duchamp échappera à la peinture rétinienne en inventant le geste conceptuel du ready-made. *Pourtant, entre la forme de la tache et la forme du geste, entre le plan de l’œuvre et le plan de l’artiste, n’y a-t-il pas un “espace plastique”¹⁰⁵, de la touche et dont la nature mouvementée réclamerait un régime de perception spécifique ?* Dans le langage commun, le terme de touche est accolé à la manière de peindre et parfois, plus prosaïquement, ce terme est associé à la tenue vestimentaire de quelqu’un. Que partage la touche du peintre avec la touche au sens de "tu as vu la touche qu’il a lui" ? De quoi ces finesses de langage sont-elles le symptôme, dans la mesure où l’on ne peut réduire le vagabondage du peintre ni au geste ni à la couleur ? Travailler sur l’espace plastique de la touche, n’est-ce pas situer en quoi dans l’œuvre se répercute, en-deçà ou à l’intérieur de l’impact visuel, l’*unité* de ma propre sensibilité fonctionnelle, l’intégrité sensori-motrice de ma posture, la masse de mon identité ?

L’histoire de “l’homme de verre”¹⁰⁶, celui qui n’a cessé de croire au miroir – picto-, photo-, vidéo-, info-graphique – et à ses appareils de traversée – tableau, chambre noire, télévision, ordinateur – change souvent d’“accoutrement”¹⁰⁷. Elle met l’œil et le geste sous sa coupe technologique ; j’entends par là le rapport prométhéen entre l’intelligence et la technique. Mais, *sub specie aeternitatis*, la sensibilité fonctionnelle de chacun d’entre nous, avec ses particularités non négociables, la sensibilité chancelante, fragile, trébuchante “est

¹⁰⁵ L’expression est empruntée ici à un titre d’ouvrage de Michel Guérin, *L’espace plastique*, Bruxelles, La part de l’œil, 2008.

¹⁰⁶ Titre de l’ouvrage de Jean-Louis Déotte, *op. cit.*

¹⁰⁷ Dans son ouvrage sur l’esthétique benjaminienne, Jean Louis Déotte revient sur le regard que Walter Benjamin porte dans *Paris, capitale du dix-neuvième siècle* : “ *l’historicisme du dix-neuvième siècle se renverse lui-même dans l’idée de l’éternel retour, idée qui ramène toute tradition, y compris la plus récente, à celle de quelque chose qui s’est déjà déroulé dans la nuit immémoriale des temps antérieurs. La tradition prend ainsi le caractère d’une fantasmagorie, d’une rêverie comme substance sociale dans laquelle la préhistoire (Urgeschichte) est jouée dans un accoutrement ultramoderne (...) Le progrès se mue en éternel retour qui est la forme la plus archaïque du destin dans le mythe. L’éternel retour comme « pulsion de répétition »*”, *L’homme de verre, op. cit.*, pp. 19-25.

têtue, on ne s'en débarrasse pas si facilement¹⁰⁸». C'est-à-dire que cette sensibilité, avec ses habitudes et sa présence, s'assoit comme elle veut devant l'écran, choisit parfois de l'éteindre ou de le détruire. Elle se balade aussi toujours avec quelques erreurs sur la surface des appareils. Le "comme je le sais" se doublant toujours d'un "comme je le sens", chacun fait comme il peut pour prendre une photographie, taper un texte sur un clavier,... Même la plus *formée* des secrétaires a un comportement dactylographique que personne ne peut lui prendre. Mais cette partie du corps qui trouve toujours une bonne raison pour faire une pause, vagabonder un petit moment, souffler comme on dit, *n'est pas ce que la forme visuelle peut capturer de nous dans son entreprise de captation*. Car même le plus agréable des appareils à manipuler, n'en déplaie aux ergonomes, celui qui s'ouvre aussi à une grande diversité de mouvements possibles, n'en déplaie aux designers, ne peut-être le reflet de "mon" mouvement. On rétorquera que la sculpture a été inventée pour pallier ce déficit : il se pourrait, en effet, que le spectateur soit totalement libre de circuler autour des volumes plastiques. Mais lorsque, du maniérisme au romantisme en passant par l'élan baroque, la touche, en peinture, est venue taper aux portes de la perception, la sculpture d'alors l'a-t-elle aidée à trouver un régime de visibilité qui prenne en compte l'intégrité massive et sans direction préétablie des déplacements singuliers du corps dans l'espace ? En sculpture, de Michel-Ange au Bernin, n'a-t-on pas assisté plutôt à un choix, une direction, un envol de la matière vers la forme ? Le fait de dire qu'au cours de cette histoire de l'art, l'intentionnalité des formes plastiques sculpturales, premières compagnes de notre rapport affectif à la troisième dimension, a été placée sous l'égide d'une vocation spirituelle du corps n'a-t-il pas inconsciemment¹⁰⁹ orienté notre lecture de la touche dans le sens d'un élan du corps vers la forme, quitte à passer sous silence la première nature constitutive de la touche : l'impact ? Le sens de lecture que donne la vision de cet impact lui rend-il justice ? La touche, n'est-ce pas ce qui, dans le monde imaginaire bidimensionnel de la peinture, *indique à la fois* une remontée et une descente vers la nature tridimensionnelle du monde physique tel que le vit notre corps percevant ? La touche ne ramène-t-elle pas la peinture à autre chose que la peinture, à une ligne de flottaison qui ne se situerait pas au niveau du plan du tableau mais au niveau de ma sensorialité motrice ?

¹⁰⁸ Edmond Couchot, *La Technologie dans l'art, de la photographie à la réalité virtuelle*, op. cit.

¹⁰⁹ Il faudrait ici s'attarder sur l'ouvrage de Rosalind Krauss intitulé *L'Inconscient optique*, trad. de l'américain par Michèle Veubret, Paris, Au Même Titre, 2002.

Il semble que l'intégrité même de la notion sensorielle d'impact, s'il en est une – telle est la thèse, je le répète – ne soit pas perceptible du point de vue d'une forme qui ferait la part belle à l'appareil de vision au détriment de la totalité sensorielle dans laquelle celui-ci s'inscrit. Les termes "appareil de vision" expriment l'idée qu'il serait possible à la vision d'établir avec l'environnement une forme de contact mettant entre parenthèses les autres sens. La notion de trajet sensoriel quant à elle inscrit l'opticalité dans le fonctionnement global de l'appareil corporel. Cet appareil est défini comme symétrique et bipédique ; ce qui engage deux directions fondamentales : la verticalité et l'horizontalité. Mais suis-je en mesure de décider vers où va ma perception, vers le haut ou le bas, vers "un œil qui voit ce soleil" ou "une main qui touche cette terre¹¹⁰" ? La manière dont notre culture occidentale nous donne à percevoir le concept même de forme visuelle ne s'appuie-t-elle pas sur une conception unidirectionnelle de la notion de trace ? Doit-on passer par l'élan optique d'un contour pour saisir son impact ? Comment réintégrer la visée de l'œil bidimensionnel dans une synthèse qui réintègre et respecte l'Un sensoriel tridimensionnel de l'être ? Cette synthèse est-elle une forme plastique dissociable du corps de celui qui la perçoit tel que la croyance de Riegl dans la représentation possible de l'organique¹¹¹ sur une surface extérieure à celui-ci l'a posé ? Il ne s'agit ici ni de prendre position sur le jeu d'influence entre peinture et sculpture durant les derniers siècles précédant la modernité et la contemporanéité en art, ni de s'embarquer dans une lecture hegelienne de cette affaire. L'idée, beaucoup plus plastique, que ma perception astigmatique des formes et mon contact maladroit au monde m'ont peu à peu amené à soutenir, se formulera pour l'instant ainsi : l'identité d'une expression plastique réside dans les impacts de mon corps qui, comme un boomerang, reviennent à ma perception.

A part le fait qu'il revient vers moi, l'espace plastique de la touche n'indique aucune autre direction et donc aucune autre épaisseur ni ordre de grandeur : ce n'est pas un intervalle entre moi et l'œuvre puisque cela me touche, m'affecte. Mais cette seule direction c'est déjà beaucoup. Car, s'il y a toujours possibilité d'un rebond à soi, d'un impact sensoriel, que ce soit sur un plan, sur un volume ou au sol, au plafond et sur le mur, cela signifie ceci : dans l'endroit où j'œuvre, il n'y a pas de différence de nature entre d'une part la deuxième et la troisième dimension, d'autre part entre ce qui s'envole, la légèreté et ce qui retombe, la

¹¹⁰ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Livre premier, Le monde comme représentation, premier point de vue, trad. en français par A. Burdeau, Paris, Quadrige/puf, 2008, p.25.

¹¹¹ "La mine de l'homme façonne ses œuvres en utilisant la matière inerte conformément aux mêmes lois formelles que celles selon lesquelles la nature forme les siennes". "Et voici que l'homme a pour tâche de reproduire en un matériau inerte une chose organique de la nature. Il faut surtout ne pas oublier qu'il ne s'agit pas d'une imitation, d'une reproduction, mais d'entrer en compétition avec la nature". Aloïs Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 3 et p. 67.

pesanteur. Quelle est alors l'échelle de perception de ma pratique puisqu'elle n'a pas d'autres directions que celle par laquelle mon corps, de partout, rebondit contre le monde ? La structure perceptive du tableau permet-elle par exemple une approche juste de l'entièreté factuelle de la touche pollockienne : celle-ci se réduit-elle à ce que voudra bien nous donner à lire la vision verticale ; à savoir que Pollock a laissé se fixer sur une surface des entrelacs de peinture, dont la forme et l'épaisseur sont la trace spatio-temporelle d'une sorte de danse de l'artiste ? A quel moment les tableaux de Jackson Pollock me disent que celui-ci, outre le fait de laisser couler de la peinture sur un support – geste de *dripping* –, restait assis devant ses morceaux de toile peinte qu'il avait découpés et accrochés au mur pour choisir les pièces qu'il exposerait *in fine* ? Ce que je vois de la touche pollockienne, ce que l'artiste a choisi de me montrer, n'est-il pas aussi chargé d'autres manières de toucher qui ne passent pas par le régime de vision ? Que partage l'espace plastique de la danse avec l'espace plastique de l'assise ? Ce problème de justesse perceptive du *poïen*¹¹², de la touche, est déclenché par la verticalité du tableau qui est une des manifestations éphémères de “la pensée de l'écran¹¹³”. Cette pensée de l'écran ne donne-t-elle pas des orientations à notre perception qui ne recouvrent pas celles de ce que j'appellerais ici la pensée du corps : un mode de perception, dont l'appareil de vision ne confisquerait pas les impacts multidirectionnels ? Car, avant d'être une surface, un véhicule, une arène, ou même juste un plan vertical, le tableau est touché par un corps qui au même moment touche le sol ou un siège. Et, à mon *sens*, cette prise-là du peintre, cette assise-là du corps, cette masse-là est capitale dans la production du voir.

5.3. Le corps, cette masse rythmique multidirectionnelle

Le tableau est vertical alors que nous-mêmes, nous ne le sommes pas tout le temps. Notre impact ou ce que le monde réfléchit de nous est d'abord notre multi-latéralité. Cette répercussion plurielle produit par l'appareil sensori-moteur qui bute contre le monde n'est pas réductible à une répercussion choisie, maîtrisée, sélectionnée. Tout ne passe pas dans cette

¹¹² La *poïesis*, du grec *poïein* renvoie à la sphère de la production, de la fabrication au sens large. Elle constitue le champ des techniciens. Cf. *La Poétique* d'Aristote, Paris, Tel. Gallimard, 1996, p. 13.

¹¹³ Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, Collection Idée et Recherches, Paris, 1995.

forme industrielle du stéréotype¹¹⁴ qu'a été capable d'engendrer le geste de percussion¹¹⁵ de l'*homo faber*. Les répercussions que ressent le corps ne finissent pas toutes par être l'objet processif d'un savoir comme dans le cas de cette histoire de l'outil qui irait du galet éclaté au couteau artisanal, manufacturé puis usiné. Il y a en effet beaucoup de renvois du monde tel que de part et d'autre nous l'impactons qui n'aboutissent pas, qui restent à l'état de sensations, qui ne se transforment pas en perceptions productives de formes. Par contre, à la base, les répercussions qui font l'objet d'une élection, d'un recrutement, participent à cette entièreté réceptive de notre appareil sensori-moteur : c'est toujours la totalité de notre corps qui sent et qui ressent. Que l'on se situe dans un ordre général, on dira que c'est tout le corps qui est en contact avec un objet technique. Que l'on se situe dans un ordre particulier, on dira que c'est tout le corps qui est en contact avec une œuvre d'art. Et cela même si la forme qui se présente oriente la perception vers tel ou tel des sens, la vision et le toucher dans le cas du couteau. En effet, il faut comprendre que *quel que soit son degré d'élection par tel ou tel sens plus ou moins dominant, une forme embarque toujours en se détachant quelque chose de la pesanteur sensorielle indistincte du corps*.

Ladite masse est toujours présente au point de vue sensoriel du moins. Car il est évident que pour ce qui est d'une présence perçue ou consciente, certaines formes, comme les formes visuelles, sont capables de nous isoler en quelque sorte à l'extérieur de nous-mêmes, de nous faire oublier que nos autres sens fonctionnent et pèsent aussi au moment où nous voyons. Et cet oubli d'où vient-il ? Est-ce simplement la différence existant entre les sens qui peut permettre cette focalisation d'un sens – et cet absentement des autres – sur un point

¹¹⁴ Il faudrait ici aller voir l'analyse d'André Leroi-Gourhan sur la répétition machinale du geste comme permettant le passage de l'outil à son industrie et ses stéréotypes. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Tome II, La mémoire et les rythmes, deuxième partie. Mémoire et technique, chap. 12. L'esthétique fonctionnelle, *op. cit.*, p. 133.

¹¹⁵ La première opération technique est la percussion : les galets éclatés, premiers outils des préhominiens australanthropes (libérant leurs mains de la motricité) "répondent à un stéréotype : leur confection suppose deux galets, l'un jouant le rôle de percussion, l'autre recevant le choc. Le choc est appliqué sur le bord pour détacher un éclat et obtenir un tranchant vif (...). Un seul type de geste, le plus simple : frapper le bord du galet à 90°. Un geste unique qui est celui de la percussion la plus simple (...). Les rythmes sont aussi créateurs de formes (...). Ces opérations techniques qui entraînent la répétition de geste à intervalles réguliers (...). Ces gestes qui se rapportent au martèlement..., l'application de percussions rythmiques, longuement répétées (...) sont l'une des caractéristiques opératoires de l'humanité, dès ses premiers stades (...). Dès le départ, les techniques de fabrication se placent dans une ambiance rythmique, à la fois musculaire, auditive et visuelle, née de la répétition de gestes de choc". André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Tome I, première partie. Technique et langage, chap. 3. Archanthropes et paléanthropes, Les galets éclatés, Le stéréotype australanthropien, Paris, Bibliothèque Albin Michel, Sciences, 1964, pp. 133-134. Et *Le geste et la parole*, Tome II, La mémoire et les rythmes, deuxième partie. Mémoire et technique, chap. 11. Les fondements corporels des valeurs et des rythmes, Les rythmes, *op. cit.*, p. 135.

d'impact ? Lorsque par exemple nous regardons un film ou écoutons de la musique, il nous arrive de *décrocher* des laps de temps au cours de l'expérience optique ou auditive : n'y a-t-il pas alors plutôt quelque chose d'un ordre sensoriel indistinct qui partout s'embarque dans notre perception des formes ? Et cet ordre, que l'on qualifiait tout à l'heure de mouvement constitué d'impacts multidirectionnels, n'est-il pas ce qui toujours s'embarque dans le mouvement stéréotypé du geste anthropologique et technique de percussion ? Qui alors, du technicien ou de l'artiste, est-il le plus à même de produire des formes prenant *en charge*, embarquant dans leur envol ce rythme ? Si la technologie – robotique, domotique, biologique – tout intelligente et sensible qu'elle essaye d'être, parvient à produire en dehors du corps ce maintien, quel intérêt alors de faire œuvre ? Sommes-nous entourés d'objets qui n'ont plus besoin du rythme interne du corps pour s'animer ? A l'époque de l'animation et de la synesthésie automatisées, l'œuvre visuelle et plastique touche-t-elle encore à un rythme qui lui est propre ? L'automation, dont est désormais capable la technologie, peut-elle recouvrir le mouvement de l'œuvre et changer donc la nature incarnée de celle-ci ? Peut-on se résoudre à dire qu'avec l'avènement de l'interactivité ou de la rencontre entre mes mouvements et celui de la machine, l'impact rythmique de l'œuvre est recouvert par ce processus ? *Plutôt que de la traverser, le mouvement qui de moi rebondit contre l'interface est-il capté dans son entièreté par celui de l'interactivité ?*

Le maintien de la surface que j'impacte – qui m'est extérieure – dans ma présence sensorielle indistincte au monde permet de poser une hypothèse cruciale pour celui qui, comme moi, revendique la possibilité d'œuvrer. Car œuvrer, c'est respecter le mouvement par lequel s'extériorise sa sensibilité, c'est-à-dire produire des formes d'abord issues de la boucle qui va de soi à ses impacts : les plus belles inventions, les stéréotypes les plus efficaces ne peuvent jamais venir à bout de la part de moi-même qu'avec eux leurs formes sont obligées d'embarquer. C'est là que l'artiste peut imposer à une représentation son rythme, la renverser, la retourner, la traverser d'autre chose que ce que sa stricte forme donne à percevoir : si, par exemple, c'est au technicien que l'on doit la notion formelle de tableau, c'est à l'artiste que l'on doit la notion artistique de paysage. La forme est traversée, touchée, impactée par un rythme qui n'a rien à voir avec le mouvement, la direction que lui impose son régime de vision. C'est ce qui peut lui donner une ouverture esthétique et cette dernière n'est perceptible qu'à partir de l'entièreté sensorielle à qui en moi elle s'adresse. Accepter le mouvement informatique, n'est-ce pas déprécier la sensibilité de l'artiste ? Cette dépréciation, quelle

nouvelle définition de l'œuvre enclenche-t-elle ? Quelles sont les limites, l'échelle, la bonne mesure de l'œuvre à l'époque informatique ?

Ce qu'il me faut étudier, ce sont les modalités de passage d'une réalité sensorielle issue d'impacts multidirectionnels à un espace plastique s'appuyant sur un régime dominant : le visuel. Bien plus que la perception haptique, où dans la vision quelque souvenir du toucher s'installe, j'ai l'intuition plastique que *l'élan de vision est déjà la sous-catégorie d'un emportement sensoriel plus vaste de l'être et qui fait bloc*. Ma sensibilité fonctionnelle prendrait donc d'abord modèle sur du sculptural, non pas dans son régime visuel mais dans sa force de présence. Lorsque, partant de mon rythme sensoriel, de ma frappe, de ma touche, je remonte vers la perception visuelle, puis-je faire en sorte de m'arrêter et donner forme au bloc sensoriel que j'emporte avec moi dans cette remontée ? Peut-on désolidariser la notion d'impact non seulement de la masse du corps qui l'impulse mais aussi de la forme optique qui réduit ses contours d'existence ? Bref, *y a-t-il un espace plastique de la percussion susceptible d'échapper à la manière dont la vision l'interprète* au travers de catégories comme celle de l'empreinte visuelle ou celle de l'haptique ?

Y a-t-il une musicalité de notre masse au monde capable d'orchestrer une problématique de la visualisation ? Est-ce que *la percussion multidirectionnelle* de notre corps offre un champ de recherche, un terrain d'analyse en arts plastiques ? C'est cela que je vais ici mesurer, de mes premières expériences jusqu'à mes sculptures actuelles. Je compte donc redéfinir un peu les choses à l'aune d'un paradigme multi-sensoriel et multi-latéral majeur : la percussion "non-stéréotypable", celle du corps qui tout azimut applaudit, caresse, frappe et pénètre. Il y a une unité de départ qui squatte dans les catégories du comportement : ce que je touche est pénétré de ma présence lorsque je sens une résistance à ce que je viens de toucher. Cette boucle a trois termes : élan, touche, rebond. Ces trois termes produisent la sensation du mouvement, puis la perception du rythme. Ces deux productions sont physiologiques. Elles opèrent en synesthésie, kinesthésie, proprioception, relais neuronaux, synaptiques, etc. On se meut en impact à la fois dans le visuel, le sonore, le tactile, l'olfactif, le gustatif ; ce dernier sens soulignant ceci : cardiaque ou pédestre, la sensation de pénétration et de rebond n'est pas dans une différence entre l'intérieur et l'extérieur. Elle vient peut-être de très loin : rebond du sexe, rebond du ballon ! Comment ce mouvement intime et total habite-t-il l'œuvre ? Y a-t-il une pensée artistique du mouvement qui ne soit pas dominée par autre chose que sa masse rythmique ? Que nous apprend aussi cette lecture sur les pratiques artistiques contemporaines dans leur relation ombilicale à cette base de notre sensibilité fonctionnelle ? Et lorsque celles-

ci en viennent à rentrer dans la quotidienneté même de notre appareil sensori-moteur, comme les pratiques du Design d'objet et du Design d'espace, que signifie ce désir de proximité avec nos fonctionnements les plus machinaux, viscéraux ? Qu'est-ce que ces formes ou types de pratiques re-percutent de notre sensibilité fonctionnelle ? Dans quel état esthétique laissent-elles le mouvement de cette dernière ? Peut-on penser que la création puisse faire l'économie de ce qui dans la sensibilité percute sans direction distincte et fait la démarche de chacune de nos masses corporelles ?

5.4. Les expériences sculpturales du bloc de papier d'arche et du bloc de siporex : d'un imaginaire de la vision à un imaginaire de la percussion

Il y a durant le cours tangible de l'expérience visuelle, une quantité d'autres réactions sensorielles que celle du régime optique, à commencer par la sensation tactile de la résistance et celle du bruit. En faisant abstraction de cette quantité sensorielle pour imaginer, le corps produit des formes qui s'éloignent de son appareil et donc de son imagination visuelle, pour autant que celle-ci soit gérée par un appareil de vision en réalité ancré dans notre masse fonctionnelle sensitive. Pourquoi l'impossibilité ressentie d'un contact intime avec les caractéristiques formelles de la représentation optiquement dominée n'a-t-elle pas provoqué une panne de ma capacité à projeter par le visuel ? La forme visuelle n'est-elle pas autre chose que ce que l'iconicité sélectionne d'elle ? Il y a peut-être un mouvement sensoriel global dont la visualité serait d'emblée chargée : en tous les cas, c'est bel et bien celui-là qui a animé les premières touches picturales qu'enfant j'ai réalisées par la technique de l'aquarelle. Sinon, comment expliquer que cette expérience de la touche aquarellée soit, dans mon souvenir et dans ma construction ultérieure, reliée à un autre toucher : celui du papier d'arche, non pas d'abord dans la relation de celui-ci à ma main qui peint, mais dans la relation de mon corps au bloc dans lequel la feuille était stratifiée. Bien entendu j'ai perçu la fluidité, la légèreté, voire l'évanescence du jus d'aquarelle que l'on dépose à grosses gouttes sur le papier avant d'estomper pour faire des nuages, et cette impression réelle que cela fait, comme si buvant à grand soif tout ce qu'on lui donnait, le papier d'arche nous livrait le paysage de ses ivresses en autant de stratus et cumulo-nimbus. Le support était une structure forte, pas uniquement au service de l'image.

Le papier d'arche, c'est d'abord un bloc de papier sur lequel on s'appuie ; solidité et épaisseur de support sans lesquelles il m'était impossible de paradoxalement peindre léger. En allant plus loin dans le souvenir, la sensation tactile d'introduire dans ce bloc une fine lame, par le côté d'une mince faille que dessinait un interstice non encollé, à peine perceptible, juste en dessous de la première feuille sur laquelle j'avais peint, m'était aussi chère que toute l'expérience picturale vécue. Car, d'emblée, ce qui était de l'ordre du *peindre* au sens du *couvrir* fut associé dans ma perception à ce qui était de l'ordre du *sculpter* au sens de *sculpter* : enlever des morceaux. Et du geste de taille dans le bloc ou du geste de peindre à l'aquarelle, je ne sais toujours pas duquel je m'inspire pour sentir qu'entre mon corps en mouvement et la matière qui le supporte, il y a une pellicule de finesse. Dans cette pellicule restent comme piégés les impacts de ma sensibilité fonctionnelle lorsque vers moi ils remontent. Du point de vue de ce piège où très tôt s'est cristallisé mon désir d'expression, le bloc n'a plus comme qualificatif d'être soit un support pictural, soit un matériau sculptural. Il est d'abord et avant tout le lieu d'un rebond. *Il ne prend pas sens dans la représentation qu'il permet de matérialiser mais dans le geste qu'il supporte.*

Là se tient aussi mon deuxième grand souvenir d'enfant maladroit et astigmatique qui n'arrivait jamais à sculpter quelque chose de figuratif, fût-ce une chose éloignée du réalisme. Percuter un bloc de siporex pour voir s'envoler au travers des éclats l'impossibilité de réaliser une forme figurative n'entravait par pour autant mon envie de percussion. C'est plutôt comme si, dans l'impact de ses éclats sur mon corps alors tout blanchi, revenait vers moi le mouvement de ma propre sensibilité fonctionnelle ; un effet miroir donc. Car il y a ici bel et bien une dissolution¹¹⁶ de la matérialité même du reflet au profit d'une reconnaissance de l'être au monde. Mais cela serait une *anthropologie*¹¹⁷ *du miroir qui fonctionnerait d'abord sur un imaginaire de la percussion avant de fonctionner sur un imaginaire de la vision*. On parlerait d'identité fonctionnelle motrice avant de parler d'identité psychologique. On parlerait de la question du mouvement avant de parler de la question du regard. Ou si regard il y a, il faudra re-qualifier et resituer sa motricité et le lieu sensible de sa présence. Cela implique que ce qui est visible est d'abord perçu par ce qui rythme la vision : le dématérialisé, le spectral, le luminescent, le rayonnant, l'aura est de ce point de vue d'abord entendu comme

¹¹⁶ “Et, à coup sûr, la glace commençait bel et bien à se dissoudre, comme un brouillard (...). À l'instant suivant, Alice avait traversé la glace et sauté avec agitation dans le salon du miroir”. Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva* (1871), Œuvres, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 140.

¹¹⁷ “La fabrication des images est une conséquence de la connaissance que nous avons de notre corps”. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 43.

impact sur la rétine. Et au moment où il a lieu, cet impact est relié à une quantité d'autres impacts multidirectionnels et multisensoriels : notre élan sensoriel vers le monde subit de toutes parts les effets de sa frappe avant de choisir de discriminer tel ou tel coin de ce retour pluriel de bâton.

Pourquoi alors la touche viendrait-elle de la peinture : est-ce parce qu'une majeure partie de ce qui se percute a besoin d'avoir recours au pouvoir de captation de l'œil qui, sur les autres sens, a l'avantage de bénéficier de l'énergie d'un rebond allant bien plus vite que les autres grâce à la vitesse de la lumière ? Ou au contraire est-ce parce que justement l'effet optique a besoin d'être supporté par une autre dimension qui ne se limite pas à la tactilité mais qui mélange indistinctement et l'œil et la peau et l'oreille et le nez : approchez-vous de cette vue de l'Estaque de Cézanne (*fig. 8*), vous pourrez ressentir le profond rappel du mistral, de la brise au loin qui rythme les portions d'une mer s'envolant vers un bleu immatériel et de ce souffle qui passe dans les pins parasols ; souffle dont on ne sait s'il est ces petits¹¹⁸ sons qu'ont faits les petits coups de brosse du peintre ou s'il anime les membres de la matière végétale méditerranéenne. En ce qui me concerne, lorsque je regarde ces tableaux à large touche où sont représentés des paysages de mon enfance, ce qui me touche réside dans ce que j'y sens ; ce qui est bien plus que ce que j'y vois. "Dans ce que j'y sens" veut dire qu'il y a cette capacité de mon rythme sensoriel à aller chercher dans ce qui est peint son reflet : c'est parce que je reconnais, dans l'impact qu'a sur moi le tableau, le mouvement sensible fonctionnel de mon corps au monde que cela me touche. Car la touche n'est pas seulement une forme plastique qui entraîne la main vers l'espace visionnaire de la peinture. Même si cela réinscrit déjà beaucoup plus la vision dans une dimension anthropologique, le rôle de la touche ne se réduit pas à participer au phénomène de perception du tableau, celui qui me prendrait par la main, et par tout le corps pour m'amener voir avec¹¹⁹ lui quelque chose. Parce qu'elle se refuse à voir dans la forme plus qu'un repère, la touche ne renonce pas à son intériorité et son incommunicabilité, son âme, son souffle, son gré. Le fond esthétique fonctionnel de *la touche inquiète la peinture car il peut lui survivre : ôtez la couleur et la forme, la matière déposée par le corps restera, en transparence*. La touche fait remonter à la surface de la vision le relief de sa profonde identité fonctionnelle et sensori-motrice.

¹¹⁸ Allusion ici aux petites perceptions de Leibniz. De petites perceptions en petites perceptions, le regard aboutira en une fraction de seconde à "ce je ne sais quoi, ces goûts, ces images des qualités des sens... ces impressions que les corps qui nous environnent font sur nous et qui enveloppent l'infini ; cette liaison que chaque être a avec tout le reste de l'univers". Leibniz, *Nouveaux essais*, II, 1. Cf. *Anthologie philosophique* par Léon Louis Grateloup, Paris, Hachette, 1992, p. 193.

¹¹⁹ Nous faisons allusion ici au célèbre "voir avec" de Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*



8. Paul Cézanne, *Vue sur L'Estaque et le Château d'If*, 1883-1885. Huile sur toile, 71 x 57.7 cm.

Dans un premier temps, pour tester un peu l'idée et même si c'est un peu scolaire, je crois que l'effort qui consiste à isoler la touche de la question de la forme – question applicable à la représentation ou au comportement – permet une hypothèse intéressante. La voici : l'artiste, en ce qu'il n'entrave pas la bonne marche de son mouvement fonctionnel sensori-moteur puisqu'il met d'abord, je crois, un point d'honneur à écouter sa sensibilité – intra ou extravertie – fournit à l'analyse une anthropologie des images de qualité, complexe, plurielle. Car les modèles de perception auxquels cette anthropologie renverrait ne sont pas altérés par une stéréotypie, une industrialisation, une standardisation. Imprimerie, photographie, dactylographie, les technologies de la percussion n'extériorisent qu'un registre de notre rythme sensoriel qui, je le répète, percute le monde à tout va et dans tous les sens. Et la polysémie d'une œuvre d'art a certainement à voir avec cette extériorisation en étoile de la liberté sensori-motrice de l'artiste. Celui-ci décide peut-être d'écouter et d'extérioriser sa démarche sensible qui, avant de trouver forme dans ses œuvres, part forcément de cette manière qu'a son corps de se confronter aux parois contre lesquelles il bute. Entre le pôle esthétique et le pôle physiologique, il y a notre capacité à imaginer, c'est-à-dire à produire des images qui se dressent. Cet axe, selon que l'on monte vers la fiction ou que l'on descende vers la fonction, est une manière d'aborder l'idée qu'une représentation parle toujours à partir de l'acte qui l'engendre. N'y a-t-il pas là un principe de vigilance ou de sécurité dont la perception se doterait pour ne jamais trop s'éloigner de son rythme incarné à l'époque où cette notion, le rythme, s'émancipe de l'appareil corporel grâce à l'automation algorithmique ? N'y a-t-il pas ici une incontournable réalité chthonienne pour qui envisage de faire œuvre à l'époque des immatériaux ?

5.5. Mouvement et appareil

Avec les technologies de l'information et de la communication, les images peuvent ne plus être des empreintes, des impacts de corps. On assiste à une prise d'autonomie aussi du mouvement iconique vis-à-vis des rythmes indiciels. Car désormais on peut, grâce à de nombreux logiciels – retouche, animation, montage-vidéo, simulation d'espaces tridimensionnels – faire évoluer son œuvre en travaillant sans intervenir dans le fonctionnement même du programme. Et là où l'esthétique fonctionnelle donne son rythme au mouvement du corps œuvrant, le rythme informatique donne à l'œuvre un processus. Le processus de l'œuvre est son déroulement, sa séquence en somme. Le processeur donne à

l'ordinateur sa vitesse, son rythme. En informatique, on parle de générativité et l'idée que l'œuvre aurait quelque chose à voir avec un programme a été de nombreuses fois abordée à l'époque contemporaine¹²⁰. C'est une approche *cybernétique* de la création. Et il est évident et intéressant de faire appel aux performances de l'intelligence artificielle pour analyser ce qui *gouvernerait*¹²¹ la création. On aurait tort de s'en priver. De plus, cette approche cybernétique n'est pas en contradiction avec l'approche sensible de l'œuvre. Car cela fait bien longtemps maintenant que les ordinateurs sont conçus pour s'adresser à la finesse et la pluralité de nos modes de réceptions sensorielles. Kinesthésie, proprioception, synesthésie sont au fondement même des appareils informatiques de la seconde cybernétique : des commandes, des interfaces, des capteurs qui cherchent à rapprocher de mieux en mieux le modèle cognitif – sur lequel fonctionne le programme numérique – de notre corps. Car la forme des interfaces informatiques est de plus en plus attentive à la finesse de notre sensibilité. Cette négociation claire entre le machinique et l'esthétique est efficace puisqu'il y a bel et bien interactivité entre ce que je sens et ce que me renvoie l'ordinateur. Les interfaces deviennent des "points de ré-adhérence au réel¹²²" sur lesquels mon corps s'appuie pour rebondir vers de la perception : celle d'un mouvement en boucle. On parle d'I.H.M : interface homme-machine, soit le cycle corps interacteur, interface d'entrée, calcul automatique algorithmique – dont le détail n'intéresse pas la présente recherche préoccupée par ce qui se passe en dehors de l'intérieur de la machine –, interface de sortie, corps interacteur. L'I.H.M est un mouvement, une écriture, un processus, voire une forme relationnelle puisque grâce à elle on peut communiquer avec quelqu'un.

Mais sur quelle base s'opère ce mouvement ayant lieu entre l'homme et la machine ? La manière dont l'artiste rebondit vers le numérique et la démarche que cela peut créer ne font-elles pas la part belle à la cognition plus qu'à la sensation ? Dans la mesure où le mouvement de l'interactivité introduit le temps algorithmique dans le mouvement de rebond de mon corps au monde, n'a-t-il pas tendance à faire du monde une paroi traversable là où notre approche anthropologique le voit comme résistant ? L'informatique ne renverse-t-elle pas la pensée du corps, la pensée du rebond, la pensée de la touche ? *Ipsa facto*, ne peut-on pas dire que le paradigme cybernétique déforme l'approche anthropologique du processus de

¹²⁰ "L'image contemporaine se caractérise précisément par son pouvoir générateur ; elle n'est plus trace (rétroactive) mais programme (actif)". Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, chap. Relations écran, L'art et les biens d'équipement, La technologie comme modèle idéologique (de la trace au programme), Paris, Les Presses du Réel, 2001, pp. 71-72.

¹²¹ Le terme *cybernétique* vient du grec "kubernêtikê", "kubernan" qui signifie "gouverner".

¹²² Edmond Couchot, *La technologie dans l'art, de la photographie à la réalité virtuelle*, chap. 1. La technologie numérique, A. La simulation, la traversée des interfaces, *op. cit.*, p. 144.

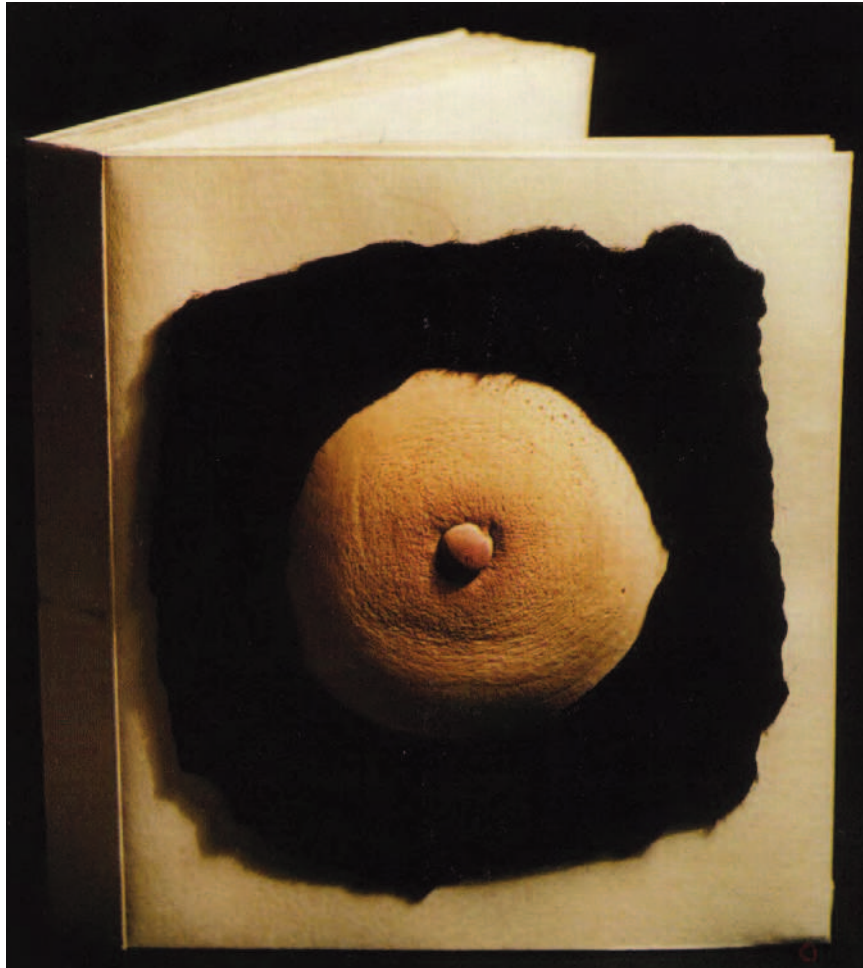
l'œuvre ? Le mouvement que produit cette dernière va-t-il de la cognition vers la sensation ou inversement ? *Une anthropologie complexe du mouvement ne dévoile-t-elle pas la dimension lacunaire de l'expérience de l'interactivité ?* De la même manière que Cécile Lafontaine voit des rapports de cause à effets¹²³ entre la pensée cybernétique qui se décentre du corps et la philosophie d'après guerre qui cherche à déconstruire le corps subjectif, ne peut-on pas dire que la notion d'art conceptuel – celle où la cognition serait devant la sensation – est une notion d'époque qui a tendance à lire l'œuvre à partir d'une approche modélisante et désincarnée de la démarche ? Certes, par exemple, la notion de "nominalisme pictural"¹²⁴ est tout à fait pertinente pour définir la démarche de Duchamp, mais que fait-elle du rebond, de la touche, de *la manière dont dans l'œuvre s'extériorise la fonctionnalité sensori-motrice de l'artiste plasticien ?* Pourquoi Duchamp accole-t-il à sa stratégie de nomination des processus de création – stratégie qui le fait passer du rétinien à la question plus cognitive de l'appareil indiciel et de ses régimes d'exposition – un mouvement de *prière* : celle de toucher, justement (*fig. 9*) ?

La question qui très tôt a structuré ma perception pourrait se formuler ainsi : doit-on reléguer l'approche esthétique fonctionnelle de l'œuvre au rang de simple exercice d'analyse, sans qu'il y soit *question* d'un mouvement de l'âme au sens où c'est bien le rythme sensori-moteur de l'artiste qui anime son appareil corporel ? Et pourquoi est-ce une question ? C'est une chose de voir dans l'hommage de Georges Segal à Cézanne une mise en relief de l'appel au monde tridimensionnel qui habite la touche d'un peintre fasciné toute sa vie durant par le massif de la Sainte-Victoire (*fig. 10*). On peut bien en effet *sa-voir résonner* dans cet appel le comportement de celui qui relie l'acte de toucher le tableau à celui de marquer de ses pas les sentiers ocres de la carrière de Bibemus afin de construire peu à peu son chemin de perception dans la nature. Là, on est dans l'affirmation, on nomme. J'ajoute au passage que cette vision – et théorisation – affirmative peut devenir prétexte à une écriture aux accents littéraires : "En prêtant son corps au monde (...) le peintre change le monde en peinture"¹²⁵, écrit si parfaitement Maurice Merleau-Ponty à la fin de sa vie alors qu'il méditait sur le peintre aixois au cours d'une période d'écriture justement passée au pied de la Sainte-Victoire. Par contre, c'est bien autre chose, c'est beaucoup plus questionnant de s'arrêter sur la particularité qui

¹²³ Céline Lafontaine, *L'Empire cybernétique. Des machines à penser à la pensée machine*, Paris, Seuil, 2004, *op. cit.*

¹²⁴ Voir l'ouvrage de Thierry de Duve, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Minuit, 1984.

¹²⁵ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1992, p. 16 et p. 35.



9. Marcel Duchamp, *Prière de toucher*, 1947. Sein de femme en mousse sur fond de velours noir, monté sur carton, 23,5 x 20,5 cm.



10. George Segal, *Cézanne still life 2*, 1981. Plâtre peint, bois et métal, 81 x 102 x 47 cm.

anime le travail de Segal, car elle n'existe qu'en tant qu'elle est recouverte par la généralité de la forme citationnelle – conceptuelle donc – que prend son œuvre : un hommage à Cézanne. Bien difficile en effet de sentir dans ces anfractuosités du plâtre peint ce qui distingue les impacts segaliens de la forme visuelle *stéréotypant* les impacts cézanniens. On se demandera même si la stratégie du tableau-relief, c'est-à-dire le passage de la deuxième à la troisième dimension, n'est pas une manière aussi pour Segal d'aller chercher ce qui, dans la touche picturale, enferme celle-ci dans un stéréotype, dans une industrie. Peut-être que ce que Segal cherche c'est l'appareil, du latin *apparatus*, ce qui prépare le terrain de la touche et qui n'est autre ici que le tableau de chevalet et les stéréotypes de gestes de travail que ce dernier peut véhiculer. La sensorialité motrice de l'artiste, celle qui m'intéresse, celle qui lui serait propre, s'inscrit toujours à l'intérieur de deux stéréotypes en somme : le stéréotype du support, le stéréotype de la fonction. La multilatéralité et la multisensorialité de mes impacts s'inscrivent toujours dans celles du corps fonctionnel en général et des supports que ce corps général adopte. Pour le dire plus près du sujet, ma touche s'inscrit dans un stéréotype de la touche.

La touche n'échappe pas à la question du singulier, soit la gestion de la vie particulière par la vie universelle. Cela entraîne un paradoxe : si Paul Cézanne avait décidé de montrer sa touche ailleurs que sur un tableau, s'il l'avait déroulée le long du monde, dans des sculptures, des installations, des environnements, si cette touche avait explosé dans toute sa splendeur, l'artiste aurait certes pleinement vécu, chemin faisant, la multilatéralité et la multisensorialité de sa démarche, mais en même temps cette dernière n'aurait jamais été *reconnue* comme touche. La question du singulier ou de la manière dont le particulier habiterait l'universel se retrouverait donc aussi au centre du mode d'apparaître, du mode d'impact de la fonctionnalité sensori-motrice de chacun d'entre nous. Même si cela rend les analyses distinguant mon objet de recherche plus difficiles, cela permet de donner au problème une profondeur et une dynamique : celle du rapport entre l'intimité de l'artiste et le mouvement de son œuvre. Car dès qu'on touche au problème de la singularité, on ne coupe pas à la question de l'identité. C'est un gage de la qualité problématique de la touche : celle-ci, aspect sensori-moteur de la démarche de l'artiste, apparaîtrait toujours au travers d'un appareil fonctionnel commun. Ce qui est commun c'est la notion d'appareil, ce qui est spécifique à chacun c'est le rythme de rebondissement qui anime ce dernier. Pour ma part, je suis astigmate et maladroit, ce qui veut dire entre autre que, même à travers mes lunettes et mes efforts de maîtrise technique, je le reste.

5.6. Sensorialité et identité temporelle à l'époque informatique

Avant de rentrer plus avant dans ce qui a au fil du temps permis à ma pratique de trouver chemin, avant que je ne réussisse donc à *identifier* une zone de transpiration possible pour ma propre démarche sensori-motrice à l'intérieur de la bonne marche d'un appareil de représentation, je tiens à m'arrêter sur le rapport entre sensorialité et identité pour en éclaircir certains aspects. Car la problématique de ce rapport n'est pas aussi manichéenne ou binaire que ce que le paragraphe précédent pourrait laisser entendre : le fait que le corps rebondisse partout avec ses sens, la nature multilatérale de nos frappes et de leurs impacts n'est pas le côté particulier de mon objet d'étude tandis que le stéréotype plus unidirectionnel des techniques de la percussion en serait le côté général, l'individu réalisant quant à lui et par son rythme organique propre la singulière synthèse des deux. Car l'histoire technologique récente montre justement que la synthèse a lieu de plus en plus aussi en dehors de l'individu lui-même. En effet, on a réussi à sortir d'appareils formés sur le recours à un geste de frappe assez standard et monotone – je parle à différents degrés de la presse à graver, de l'appareil photographique, de la machine à écrire, du principe de la pédale d'embrayage pour l'automobile, par exemple – pour aller vers des appareils réclamant beaucoup plus de finesse sensorielle tel que par exemple le pavé tactile ou la souris d'ordinateur. Ces deux derniers se caressent ou se cliquent ; le clic étant peut-être un mode de frappe à l'intérieur de la caresse ou la caresse un degré de la frappe. La prouesse réside ici dans la réduction de la distance qui sépare le fonctionnement stéréotypé de l'appareil du fonctionnement particulier de l'individu. C'est dans l'intimité que je caresse. La machine s'approche donc de moi. C'est le thème du robot, voire du post-humain avec des machines non seulement intelligentes mais aussi sensibles, réactives. Le multimédia n'est-il pas au fond l'extériorisation des multidirections sensori-motrices du corps individuel au monde ?

Pourtant, on constatera aussi que, même si l'informatique développe de plus en plus un interfaçage synesthésique complexe où la diversité des sens sollicités se combine à des degrés multiples d'intensités sensorielles, le dispositif multimédia reste centré autour des mouvements de la vision, comme la disposition circulaire du bureau informatique. Autrement dit, encore orienté sur une anthropologie optiquement dominée, la synthèse entre la pensée de l'écran et la pensée du corps que réalisent les environnements informatiques du vingt-et-unième siècle doit être abordée avec la plus grande des suspensions dans le cadre d'une problématique de la percussion qui, je pense, n'a rien à voir avec une problématique de l'écran. On dit pour l'instant qu'*a priori* la synthèse sensori-motrice de l'humain résiste à la

synthèse du dispositif informatique. Sommes-nous en effet aussi centrés sur l'espace visuel et ses intervalles que ce qu'on a bien voulu nous faire croire ?

C'est là qu'à la fois cela se complique et que peut-être aussi notre identité trouve matière à rebondir : on aurait tort de comprendre la relation entre l'être et la synesthésie des appareils en termes d'espace. C'est d'abord une histoire de temps. Certes, entre le doigt qui presse le bouton déclenchant l'obturateur et l'image photographique, il y a une coupure spatiale, de même qu'entre le doigt qui passe doucement sur le pavé tactile et le curseur qui bouge à l'écran, il y a des intervalles spatiaux. Mais l'articulation qui fait la dimension fascinante de la machine interlocutrice, douée de vision et réagissant à mes caresses ou à ma voix, tire d'abord son efficacité de sa vitesse. *Dans la fascination esthétique pour la vitesse, la percussion cherche à oublier que le monde lui résiste* : là où l'époque photographique était encore celle du temps de pause entre le temps de pression sur l'appareil et le temps de l'empreinte photo-sensible, l'époque informatique fonctionne sur une vitesse si rapide de ces processeurs – si uchronique¹²⁶ – que l'espace de l'appareil ne se voit plus comme un espace extérieur à l'être et contre lequel celui-ci s'identifierait. Là où les appareils analogiques sont traversés par un espace identitaire de la touche qui les frappe, les appareils numériques se concentrent sur le temps de l'être jusqu'à ce que celui-ci ait la sensation de traverser les interfaces. *Comment du coup sentir que malgré tout notre corps continue de rebondir contre la machine informatique ? L'appareil technologique qui cherche en priorité à gagner du temps se rapproche-t-il de notre expérience sensori-motrice ou plutôt de la représentation que l'on s'en fait ? Comment pourrait-on remettre en cause le fait que l'espace de la représentation fonctionne sur mon temps intime avant de fonctionner sur l'extériorisation de celui-ci même dans sa forme la plus immatérielle ? Comment substituer au temps qui automatiquement se rêve dans l'espace informatique celui à partir duquel cet espace authentiquement rebondit ? Comment substituer à cette représentation de l'être, l'être propre de notre rebond ? N'y a-t-il pas ici un enjeu capital pour la plasticité ? Comment cet enjeu peut-il redéfinir notre approche des appareils optiquement dominés ?*

¹²⁶ A la différence du “temps du monde organique et psychique des sensations et des gestes”, le temps du “monde limpide et froid de l'algorithme” est un “temps de synthèse ouvert, sans fin ni début”, un temps “uchronique”, un temps non “assigné à un chronos distinctif”, un temps qui sans cesse et de manière imperceptible se réinitialise. Si “la temporalité associée à l'image virtuelle s'autonomise par rapport à toute temporalité convenue ou de fait”, si avec des milliards d'opérations à la seconde, “la rapidité de l'algorithme est telle qu'elle semble immédiate pour l'utilisateur”, si cette rapidité se confond perceptiblement avec le temps réel, la coïncidence tangible entre le dehors des interfaces d'entrée et de sortie n'est-elle pas d'autant plus forte ? Edmond Couchot, *La technologie dans l'art, de la photographie à la réalité virtuelle*, Mode dialogique, temps uchronique, *op. cit.*, pp. 140-144.

C'est comme si en quelque sorte la présence sensible de l'être face à la technologie, le face-à-face entre l'existence et la stéréotypie s'était déplacé de l'espace vers le temps. Rendez automatique des articulations spatiales et, en effet, vous verrez apparaître, comme toute horloge le fait, une forme de temps. Très tôt sensible à la percussion plus qu'à la vision, à la manière dont mon corps rebondit sur ce qu'il impacte plus qu'à la forme visuelle des points d'impacts, il est un peu normal que j'aie peu à peu durant mes études quitté la peinture pour m'intéresser à l'informatique. C'est le fait de ne pas avoir pour autant, dans cet abandon du pictural, oublié mon intérêt pour la touche et la percussion lorsque je me suis retrouvé devant un ordinateur qui a créé une tension problématique et une mise en relief de la question de l'être. Je ne pense pas que cela soit un hasard non plus si peu à peu la question du temps, de la mémoire et de l'habitude est devenue d'une importance cruciale dans mon approche de la plasticité. Ecrire et sculpter : l'écrivain n'est-il pas préoccupé par le temps là où l'artiste s'installe dans l'espace ? Plus précisément, n'y a-t-il pas entre l'espace littéraire et l'espace plastique, une figure possible : celle du rebond ?

Négation de la couche rétinienne, négation de la couche spatiale, quelle plasticité allait-il rester à mes rebonds ? Le temps du rebond peut-il être l'âme de l'œuvre ? En quoi serait-il un dernier bastion de résistance au temps uchronique de l'interactivité ? Si l'expérience de traversée du miroir interactif est temporelle, l'invisibilité de tout ce qui continue de revenir vers moi, cette partie de mon être qui ne franchit pas les portes du monde numérique, l'est-elle moins ? Certes, l'espace des interfaces ramène les rebondissements pluriels de l'individu – une partie importante du mouvement de l'être donc – vers de la stéréotypie. Mais peut-il en faire autant en ce qui concerne mon temps propre, celui de ma solitude existentielle ? A l'époque des immatériaux, le temps ne reprend-t-il pas tout son poids pour ceux qui osent encore le toucher ? Le temps de l'informatique est-il le temps d'une dépréciation du poids de l'artiste ou celui d'une affirmation de la démesure de l'œuvre qui de l'intériorité du corps singulier de chacun à l'hyper extériorisation des réseaux mondiaux de communication, se découvrirait une autre échelle ? Quel lien entre cette intériorité et cette grande toile informatique toujours au-delà de nous ? Comment toucher le temps de mon appareil corporel à travers mon contact à l'appareil de représentation ?

Il faut d'abord resserrer le propos avant de s'embarquer, de chapitre en chapitre et au contact même de notre pratique plastique, vers le territoire poïétique, esthétique et poématique susceptible d'être ouvert par notre espace imaginaire. Cet espace sera qualifié dans le

prochain chapitre de dactylo-photographique ; soit un lieu de l'être ni tout à fait du côté du corps, ni tout à fait du côté de l'appareil informatique – appareil post-photographique donc – soit un espace-temps du rebond. Pour l'heure donc, il faut poser une méthode d'analyse : le rapport de la touche à l'informatique permet-il de dégager une différence entre ce qui dans la percussion est de l'ordre d'un mouvement de traversée et ce qui est de l'ordre d'un rythme de résistance ? Ou, pour mieux le dire, l'expérience synesthésique à laquelle ouvre le temps de l'algorithme peut-elle rentrer en communication avec le for intérieur de ma propre rythmique ? N'a-t-on pas là, au contact de l'interface, le substrat même de l'être qui se trouve rejeté ? Ce rejet n'a-t-il pas une force factuelle d'identification ? *Ce mode d'identification par rebond et rejet permet-il de retrouver le chemin que se fraye le soi dans la quantité historique des appareils qui assiste le tout premier appareil compétent en matière de production d'images et qui n'est autre que le corps lui-même ?* Que nous apprennent réellement les appareils de dématérialisation des images sur l'âme des images ? Celle-ci réside-t-elle dans leur automation ou dans la manière dont les automatismes de mon être luttent contre ? N'est-ce pas dans les habitudes contractées par l'artiste au contact des appareils qu'apparaît l'épaisseur temporelle de sa touche ?

5.7. Le temps de la touche

Cela fait maintenant quelques décennies que s'est installée dans les pratiques artistiques contemporaines l'idée que “le monde est une gigantesque peinture¹²⁷”. Mais, il va naturellement, physiologiquement de soi que l'idée même de “trajection¹²⁸”, c'est-à-dire l'idée d'un trajet capable de faire image comme le fait une projection, dépend de ce qui se passe dans le premier des projecteurs, le corps. On ne voit pas bien de toute façon comment reconnaître telle ou telle forme à l'extérieur de nous sans faire rentrer en jeu, dans ce processus de reconnaissance, celui-là même de notre propre fonctionnement sensori-moteur. C'est un préalable tellement évident que toutes les disciplines l'ont analysé à partir de différentes approches épistémologiques de l'identité de l'homme : cercle herméneutique du savoir en philosophie, effet miroir en psychanalyse, relation prothétique entre le corps et l'outil en anthropologie des techniques, ... Le problème de l'enfant puis de l'étudiant en arts

¹²⁷ Robert Rauschenberg cité par Florence de Mèredieu dans *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne, op. cit.*, p. 154 .

¹²⁸ On trouve le terme chez Augustin Berque in *Médiance, de milieux en paysages*, chap. 2. Les métiers de la rivière ou la trajection, Paris, Reclus Belin, 2000, pp. 40-41.

plastiques que j'étais a commencé par être de situer la manière de m'exprimer à l'extérieur de moi-même en étant privé d'une définition consensuelle de la forme visuelle et donc d'une certaine voie d'accès à la forme conceptuelle. Je ne dis pas que je n'étais pas capable, avec du travail, de réaliser un dessin, une aquarelle, une peinture, une sculpture, je dis seulement que les regards portés dessus ne convenaient pas à l'idée affective que je m'en faisais en moi.

Le temps de la touche cherche comme tout mouvement d'œuvre à se ré-incarner, être supporté par autre chose que le corps lui-même. Si cette temporalité, cette rythmique de temps reste à l'état de conscience sans trouver un incarnat à l'extérieur de soi, on fait de sa vie une œuvre sans pour autant donner vie à une œuvre qui nous survivra. Il doit y avoir un passage de relais de ma substantialité à sa survivance dans l'appareil de représentation. La survie est le contraire du confort ou plutôt son socle, sa base fonctionnelle. Même si on a beaucoup plus de pression durant une tempête, on ressent beaucoup mieux l'unité motrice de son bateau faisant bloc contre le mouvement des vagues que lorsque c'est le calme plat, l'horizon à perte de vue. Cette métaphore de la tempête veut dire en fait ceci : jamais la masse même d'un mouvement ne s'offre mieux à moi que lorsque je quitte le plan. L'artiste sent qu'il matérialise le mouvement de son âme lorsque celle-ci percute celle du monde et en même temps il sait que cette brutalité-là, cette touche-là (*fig. 11*), cette rencontre fonctionnelle de l'être avec lui-même, ce face-à-face est destiné à finir sous des couches d'appareils, de plans, de calmes plats. À l'époque informatique où l'indicialité est mise en crise, n'y a-t-il pas *un espace plastique du temps* susceptible de rebondir contre les images les plus immatérielles et qui affirmerait sa densité ou son épaisseur à mesure que l'œil chercherait à se dénuder ou se déshabiller de toutes les pesanteurs ? Ne doit-on pas redéfinir notre perception de l'appareil de vision à l'aune de ce questionnement ? Cette redéfinition de la dématérialisation par la percussion nous permet-elle de regarder autrement la peinture par exemple ?

Sur quelle base puis-je partager avec l'autre les habitudes que je contracte dans mon système d'expression ? Comment mon identité peut-elle traverser un appareil commun ? *Pour mieux le dire, comment la "facture d'appareil"¹²⁹ est-elle hantée par une touche d'appareil ?* En fait, la question cruciale pour l'artiste réside dans la manière d'accommoder les appareils fonctionnels qui lui sont extérieurs, mais sans lesquels son identité ne peut proposer son rythme à celui des autres ; "accommoder" au sens où la vision sait le faire, sans pour autant subir le régime dominant de celle-ci. Il s'agit d'envisager cette notion d'accommodation non

¹²⁹ Pierre-Damien Huyghe dans *Le Devenir Peinture*, Paris, L'Harmattan, 1996, *op. cit.*



11. Rembrandt Van Rijn, *Autoportrait*, détail, 1659. Huile sur toile, dimensions non communiquées.

pas comme privilège et propriété du sens optique, mais comme structure rythmique antécédente à cette appropriation : ajuster, associer, pointer, disposer, installer, adapter n'est-ce pas des comportements du corps appartenant au champ plus large de l'étude de l'homme considéré dans la série animale et dans l'éclatement aussi de ces séries dans le temps rythmique intime de l'être ? Le fond de l'anthropologie est-il teinté de solipsisme ? Comment le terreau multisensoriel et multidirectionnel du *soi percuteur*, machinal ou conscient, permet-il de reconsidérer les structures même de l'appareil de représentation, à commencer par celle du tableau. Sous quel angle d'analyse peut-on percevoir l'ouverture de ce dernier à la temporalité inédite de mes impacts ? Les dilatations du régime de vision par les pratiques plastiques contemporaines de la sculpture, de l'environnement ou de l'installation ne sont-elles pas tributaires de cette anthropologie de l'être ?

Le rythme de mon être m'apparaît dans sa résistance aux séquences stéréotypées que me propose un appareil de représentation capable de synesthésie. C'est donc comme si, pour que mon identité s'ouvre dans l'image, cette dernière devait d'abord la fermer, la réduire, la normaliser ! Mais entre le moment de stéréotypie de la perception et le moment de sa production, il y aurait une petite fenêtre où apparaîtrait le temps de la touche. Sinon, il n'y aurait pas d'œuvre. Et, en ce qui concerne le tableau, celui-ci serait une certitude, pas une question. L'œuvre est certainement ce qui injecte un couloir de temps – au pourrait aussi s'appuyer sur l'image de la "fenêtre météorologique" que l'on attend pour prendre la mer ou la montagne – dans l'espace même de la fenêtre ouverte sur l'histoire : l'espace du tableau, temps de l'œuvre donc. Je pense que l'histoire du tableau est perceptible grâce à un rythme, un coefficient de temps qui vient camper au beau milieu du régime de vision sans pour autant s'y soumettre. Par exemple, ne doit-on pas éviter de réduire ce tableau d'Arman (*fig. 12*) où s'accumulent des tubes pressés de peinture, à une interrogation sur le devenir de la forme picturale à l'âge de la sérialisation et de la standardisation industrielles ? La sémiotique repose sur le sensoriel et les diverses significations que peut revêtir une œuvre ne sont pas intéressantes si elles sont pensées en dehors de la présence et du rayonnement sensoriel de cette dernière : dans cette œuvre d'Arman, le procédé d'accumulation ne baigne-t-il pas d'abord dans le rythme d'une procédure de travail de l'artiste qui mobilise la totalité perceptive de son être et du spectateur qui la recevra ? La force avec laquelle Arman dénonce une forme de stéréotypie industrielle ne réside-t-elle pas dans une stéréotypie sensorielle – celle de l'appareil corporel sensori-moteur capable de multiples points d'impacts – sur



12. Arman, *Autumn in Connecticut*, 1986. Coulées et tubes de peinture sur toile, 100 x 81 x 6 cm.

laquelle l'artiste et le spectateur sont implicitement¹³⁰ d'accord ? En quoi le tableau joue-t-il ici le rôle de relais entre la sensori-motricité de l'artiste et celle du spectateur : est-ce en terme de forme ou de fonction ? Le tableau est-il un objet en soi, voire un monde ou un point d'impact dans lequel l'artiste et le spectateur partagent une esthétique fonctionnelle commune ? Qu'est-ce qui peut alors encore distinguer dans cette communauté un temps propre à l'artiste ? Cette distinction est-elle intéressante dans la mesure où, de toute façon, la temporalité de l'artiste et celle du spectateur ont beau avoir l'une et l'autre touché le tableau, l'une concrètement, l'autre abstraitement, ces temporalités n'existent qu'à l'intérieur de chacun des deux interlocuteurs ? Que resterait-il alors du passage de la touche dans le tableau ? Pourquoi celui-ci a-t-il fait l'objet d'un recrutement par l'appareil sensori-moteur ? Que gagne ce dernier dans cette forme de stéréotype capable en même temps de supporter et de confondre des "temporalités hétérogènes"¹³¹ ? Où a lieu cette "masse de tous les temps réunis"¹³², dont parle Paul Ardenne pour qualifier l'art à l'âge contemporain : dans l'œuvre ou dans l'artiste et le spectateur ?

5.8. Énergie "percussive" et appareillage de représentation : les limites de la dématérialisation

J'ai toujours été amoureux de la forme du tableau, certainement cette histoire de bloc de papier d'arche qui fait partie de mon histoire plastique. D'un côté, plus la peinture m'était en quelque sorte refusée, plus la touche m'intéressait, de l'autre plus je me suis éloigné de la grande illusion du tableau, plus j'ai cessé de suivre son régime fictionnel : j'ai touché son bloc fonctionnel, le temps de ce bloc. L'association de la notion de touche et de bloc m'a donné le désir d'être attentif à la rencontre entre ce qui, dans l'expression, est de l'ordre du mouvement et ce qui est de l'ordre de la structure. À partir de cette rencontre, le tableau est devenu une question et un point de départ fondamental dans ma pratique qui va de plus en plus chercher à provoquer l'appareil de son temps : l'ordinateur. Mais juste avant de voir en quoi le tableau

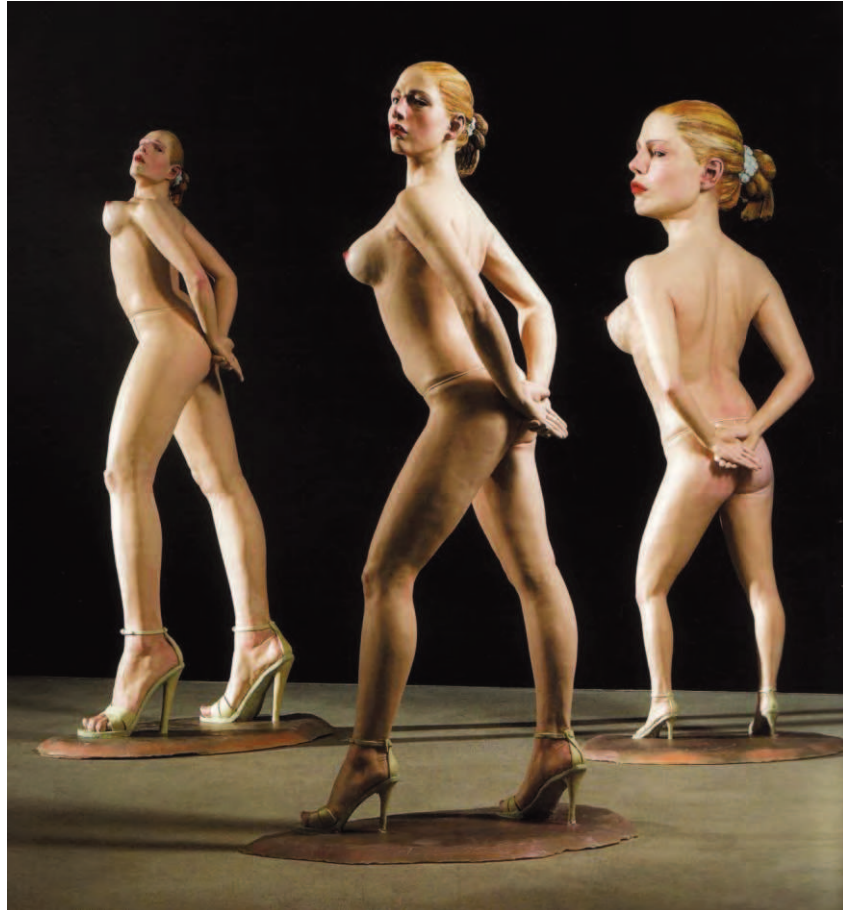
¹³⁰ Il y aurait une "esthétique implicite de l'appareil", thèse que développe très finement Pierre-Damien Huyghe dans l'article « Une difficile avancée spéculative » in *Art de Proximité et Distance critique*, Actes de Colloque, Université de Picardie Jules Verne, Centre de Recherche en Art, Sens et Tonka, 2002, pp. 194-226.

¹³¹ "La temporalité où se meut l'artiste est une temporalité mêlée, hétérogène, s'appuyant sur des discontinuités et de perpétuels décalages". Florence De Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit., p. 67.

¹³² Paul Ardenne, *L'art à l'âge contemporain*, chap. 2. L'art contemporain ? Origines, balises, références, Paris, Edition du Regard, 1997, p. 33.

m'a permis d'approcher un questionnement sur l'appareil beaucoup plus large, tel que l'indique notre tête de chapitre, je tente à partir de tout ce qui vient d'être dit précédemment de faire le point sur une définition de l'œuvre. Comme c'est d'elle que dépend l'anthropologie complexe qui me préoccupe, plus je la préciserai, mieux j'avancerai. *L'œuvre est ce qui serait capable d'extraire d'une structure de représentation l'inquiétude rythmique qui l'anime et la fait vibrer.* Cette inquiétude ou cette vibration est ce qui donne au plasticien chercheur la compétence pour questionner l'être même du rythme, être qui est toujours plus que son extériorisation standard puisque, *in fine*, il m'appartient en propre. Il y aurait une compétence analytique de l'artiste face à l'appareil de représentation. Car pour détecter l'endroit par lequel ma sensibilité peut s'engouffrer dans une base sensori-motrice stéréotypée, il faut dérouler comment le rythme de mon corps propre d'une part s'articule avec le rythme stéréotypé standard de l'appareil sensori-moteur, comment d'autre part il peut y trouver une marge de manœuvre et toucher dans cette marge quelque chose du rapport de l'être au temps.

L'artiste disposerait d'une force de perception de tout ce qui prépare une image : une force qui repère les interstices articulaires de l'appareil(lage) de représentation. Pour prouver l'efficacité de cette force d'analyse, je vais la tester auprès d'une œuvre de Wang Du (*fig. 13*), pratique artistique contemporaine d'autant plus intéressante qu'elle fait le pont entre le tableau, l'appareil corporel, et la notion plus générale d'appareil. Wang Du est connu pour transposer en trois dimensions des représentations mass-médiatiques bidimensionnelles issues de la presse-papier, télévisuelle ou informatique. En outre, ici, l'artiste nous propose des images stéréotypées de mannequins. On se tromperait d'entrée en analysant la dimension iconique de ces sculptures en prenant comme éléments de comparaison l'idée du modèle séculaire de la femme nue et la manière dont peinture et sculpture gèrent un rapport à ce modèle. Cela serait, une fois de plus se laisser emporter par une approche visuelle de la démarche artistique là où il serait peut-être d'abord question au premier chef d'un rapport entre esthétique fonctionnelle et appareil de représentation. En effet, les disproportions de ces personnages ne sont pas générées par un rapport critique de l'artiste à la notion classique, très visuelle, de proportion de la figure humaine mais sont là pour servir une intention bien différente : montrer que si le système médiatique actuel de communication est imposant de mensonges, c'est peut-être à cause d'une approche lacunaire, déformée de la réalité de l'appareil de représentation plutôt qu'à cause d'une déformation de la figure humaine. L'appareil de représentation est une réalité matérielle avant d'être au service d'une projection. On émettra l'hypothèse que la production imaginaire de la perception perspective *naturalis*, celle-là même qui structure le rapport de la vision à la profondeur, repose plus sur la présence



13. Wang Du, *Femme, Femme, Femm, Fem, Fe.....*, 2006. Résine polyester, peinture acrylique, dimensions variables.

sculpturale d'une quantité historique impressionnante d'appareils extériorisant cette perception. Mais c'est tout un travail que de repérer ce qui dans l'icône transpire de la structure d'appareil et la dilate jusqu'à l'ouvrir à un autre régime perceptif. Car *il est beaucoup plus facile de se laisser traverser par l'impact de l'optique que par la masse totale de l'appareil de vision*. La fascination par l'œil n'est peut-être qu'un détail à l'échelle du temps de l'être, de tout ce rythme que le corps est capable d'organiser en lui et hors de lui : cette entièreté physiologique-là est d'ailleurs une donnée incontournable de la physiologie contemporaine puisqu'on sait aujourd'hui que le corps dispose de relais neuronaux et que lorsqu'on perçoit, c'est-à-dire lorsque la sensation se dirige vers la pensée, c'est avec tout le corps que cette direction se réalise.

Regarder des sensori-motricités là où il y a des fictions exige une sorte de pragmatisme. *A priori*, avoir les pieds sur terre n'est pas ce que l'on demande à un artiste alors que mieux que personne il s'efforce d'enlever toute sorte de scories – culturelles, techniques, philosophiques – entre *l'énergie "percussive" de sa sensibilité* et le réel tangible y compris visuel. D'où vient cet étrange paradoxe entre pragmatisme et poésie ? Pour l'heure, on dira que ce paradoxe engage un choix que certains exégètes de l'art moderne et contemporain ont formulé ainsi : envolée ou enfouissement¹³³, transcendance ou immanence, esprit ou corps, etc. Cela étant dit, je pense que l'anthropologie complexe de la percussion qui m'a assez vite habité pour aller ensuite s'épanouir dans une pratique plastique de la touche et du rebond – pratique qui va nous occuper tout le long des chapitres de cette thèse – permet de regarder autrement ces formulations. Avec quelques bases d'analyses posées, issues de mon enfance sensitive, mon éducation perceptive et mes connaissances conceptuelles, regardons maintenant un peu plus précisément les choses.

Je pars d'une esthétique fonctionnelle multilatérale et sans direction autre que celle du rebond. Le seul endroit où, pour le dire vite, on ne rebondirait pas c'est lorsqu'on plonge dans l'eau. On évoquera aussi par là même les associations d'idées que cette expérience colporte : rapport à la mèr(e), liquide amniotique, etc. Cela permet de rentrer dans la question du miroir par l'expérience entière du corps avec tous ses sens. C'est pour cela que j'introduis ici ce rapport au plongeur. Et, puisque la récurrence d'un recours aux métaphores de l'eau ne vient

¹³³ *L'envolée, l'enfouissement, histoire et imaginaire aux temps précaires du vingtième siècle* est le titre d'une exposition qui eu lieu au musée Picasso d'Antibes du 30 juin au 30 septembre 1995. Voir le catalogue d'exposition, Paris, Albert Skira et Réunion des Musées Nationaux, 1995.

pas que de mes lectures sur le rythme grec¹³⁴ ou l'origine du mot algorithme¹³⁵, j'en profite maintenant pour faire une petite insertion autobiographique à mon sens nécessaire.

Ayant durant une quinzaine d'années fait chaque été le tour de la Corse en voilier, mon rapport à la mer et à la navigation est une donnée de ma constitution imaginaire. Cette dernière trouve dans l'esthétique fonctionnelle du corps un socle. Il faut de la vigilance sensori-motrice sur le pont d'un bateau à voile. Mais en même temps, faire de la voile, c'est se laisser aller à la sensation de glisser sur l'eau. En fait, en mer, le temps du rêve et de l'évasion, celui où l'on oublie la masse même de son corps, est toujours sous la pression d'un inéluctable retour à la gestion de sa propre survie fonctionnelle : garder l'équilibre sur le pont du navire, gérer le poids de son corps. C'est une expérience double : être attaché et en mouvement, sentir à la fois la solidité du bateau et la coque de celui-ci rentrer puis sortir de l'eau... Le moment où je touche la réalité de cette expérience bipolaire se situe aussi autant dans le contact du plongeon que dans celui de la pression puis dans celui de l'émergence de mon corps à la surface de l'eau. La touche a plusieurs couches d'épaisseur sans pour autant se figer dans une solidité stratifiée. Sa stratification est en mouvement, celui de mon corps au monde qui, à partir d'un même plan, surface, paroi d'interface, voit se refléter à l'extérieur de lui-même sa propre perception du rythme. Cette perception n'est pas consciente de prime abord mais elle peut le devenir. Sous quelle forme, c'est la question.

Cela fait bien longtemps que le vivant est sorti de la mer pour aller sur la terre. Puis, de la quadrupédie, il est passé à la bipédie. Mais nous avons toujours gardé un lointain souvenir, reptilien, non prouvable du tout scientifiquement, mais poétiquement peut-être dirait Gaston Bachelard, de cette ontologie-là. Or, là où pour beaucoup cette ontologie est associée à un imaginaire de la fluidité et de l'immatérialité, elle est pour moi encore et toujours comme accrochée à la notion de *percuter* : frapper en pénétrant. Même le plus rapide des poissons frappe en pénétrant la résistance du courant et d'autant plus lorsqu'il se trouve à *contre-courant*. La question que me pose ma perception se résume ainsi : comment être à contre-courant de la notion même d'immatérialité et de simulation ? Quelle expression plastique cela peut-il engendrer ? Tout le problème, bien entendu c'est que l'informatique actuelle, toute complexe qu'elle soit du point de vue de la synesthésie, n'offre que très peu de résistance à son mouvement. Où sont donc les filets, les zones de frottements qui, côté corps, sont à l'ergonomie des interfaces haptiques ce que sont les masses et les pressions atmosphériques à

¹³⁴ Pierre Sauvanet, *op. cit.*

¹³⁵ *Op. cit.*

l'aérodynamisme des ailes d'avion ? L'informatique a beau se réapproprier la résistance de l'être en lui donnant des formes haptiques et désignées, le rebond se replie. Ce repli peut-il faire œuvre et comment ? On sera bien sûr forcément amené à se demander de manière plus générale : de quoi les designs formels, sonores, chromatiques, graphiques sont-ils le contre-point ? Car si c'est mon corps qui perçoit la touche, il faut redéfinir la question du design à l'aune du corps qui le salit.

Mais faut-il pour autant tomber dans une réification de cette zone de perception, ce filet où resterait piégée et plastiquement visible la touche ? Comment ne pas sacrifier l'esthétique du numérique, de l'interactivité, celle qui prend en charge la question du temps, sur l'autel d'une densité analogique qui rassurerait en quelque sorte la touche du poète percussionniste que je suis ? On sait bien que certains se sont essayés à des stratégies : je ne crois pas que cela soit totalement une coïncidence si le peintre Robert Ryman, en 1970, époque de naissance du *Personal Computer* et de l'*Op Art* entre autres, a décidé de peindre en blanc pour mieux faire apparaître la structure et le mouvement multidirectionnels de ses touches (*fig. 14*). Mais qui pourrait croire aujourd'hui encore, à l'âge où l'immaculée blancheur de l'appareillage informatique est adulée, voire transfigurée, que la couleur est la bonne entrée dans le problème de la relation entre percussion et dématérialisation, processus et démarche ? Les années où l'on accordait encore à la peinture et capacité de réification et capacité de rythme par rapport à la question de l'immatérialité sont derrière nous. Car l'esthétique numérique est désormais capable de recouvrement, de solidification grâce notamment à la création d'objets assistée par ordinateur – C.F.A.O. (conception, fabrication assistées par ordinateur) – et tout récemment grâce à la technologie des imprimantes en trois dimensions. Je ne m'aventure pas à dire que la peinture est obsolète, avec la place capitale qu'elle a dans mon parcours – jamais je ne la quitterai – et, vu son rôle dans la structuration plastique même de la notion de touche, ce serait être de mauvaise foi que de la rejeter. Mais il est vrai qu'elle fournit désormais un espace expérimental à part.

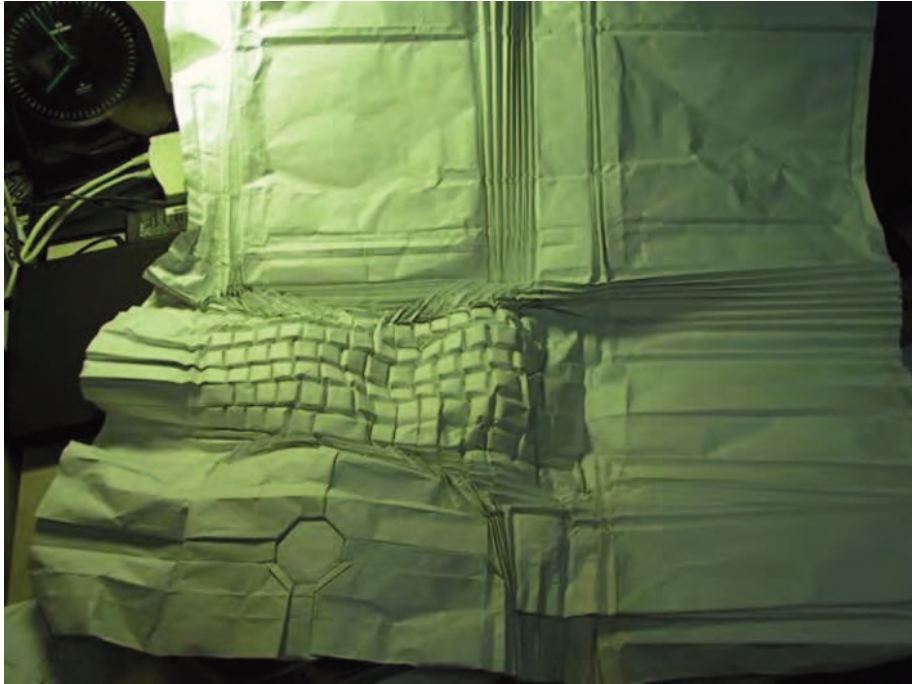
La question du recouvrement, telle que par exemple la pose Bertrand Lavier (*fig. 15*) est une problématique de peintre : plus précisément, on parle avec ou grâce à elle de la double ontologie du tableau. Il y a toujours harmonie articulaire dans la superposition entre la peinture et son support, la fiction et la fonction. À propos d'harmonie articulaire, peut-être que l'empreinte réalisée par pliages reproduisant les surfaces angulaires et arrondies d'un clavier, d'un écran et autres périphériques informatiques (*fig. 16*) fournit une image



14. Robert Ryman, *Sans Titre*, 1970. Huile sur fibre de verre, papier cristal et bandes de papier adhésif, 26 x 22 cm. Courtesy the Pace Gallery, New York.



15. Bertrand Lavier, *Fenêtre (détail)*, 1982. Peinture acrylique sur verre et bois, œuvre entière : 210 x 270 cm.
Réalisée lors de la Documenta VII, Kassel.



16. Tomohiro Tachi, *Origami pc*, 2005.

intéressante. Tomohiro Tachi met en relief ici cette sensation de flottement et de survol qu'on éprouve lorsqu'on manipule les interfaces tactiles tout en jetant de temps en temps un coup d'œil à l'écran pour vérifier que l'on n'a pas fait de fautes de frappe. Mais ces fautes sont-elles des fautes ? Le fait de les scénographier, de mettre en avant l'idée que cette pellicule-là, cette maladresse en papier, ces accidents de pacotille cacheraient la véritable densité de l'informatique va-t-il dans le sens pluriel, beaucoup plus complexe, multilatéral, que je me fais de la force de frappe du corps qui, sur nos interfaces, rebondit ?

Je cherche le rebondissement, non le recouvrement et en même temps il est difficile de penser en termes de remontée, de retour, d'effet feed-back sans passer par de la retombée, quelque chose qui a de la pesanteur, qui recouvre. Plutôt que de penser en termes de pliage, je penserais alors volontiers en termes d'estompage, cette pratique qui impacte autant le papier que le chiffon, le support que l'outil¹³⁶. Traiter l'interface non comme un objet mais la regarder comme ce qui d'elle remonte vers moi, sa part de chiffon qui remonte vers moi.

Mon premier travail qui ait traité à proprement parler du rapport entre percussion et dématérialisation et qui ait tenté de respecter l'intériorité de la touche date d'il y a environ une dizaine d'années. Là s'est structurée ma pensée plastique, *pensée en acte*¹³⁷, acte percuteur bien entendu. Le premier problème pour une image est qu'elle doit faire avec la réalité tangible de son appareil. Le deuxième problème de l'œuvre cette fois, c'est que la manière dont une représentation gère son appareil fonctionne à partir du plus ou moins grand degré d'implication du corps singulier esthétique, fonctionnel de l'artiste. Ce plus ou moins grand degré correspond dans l'œuvre au plus ou moins grand discernement dont est capable l'artiste vis-à-vis de la stéréotypie dans laquelle son propre fonctionnement sensori-moteur d'animal social s'inscrit. Ce qui veut dire que, premièrement, il doit se baser sur un appareil dont la structure fonctionnelle sera reconnaissable et pas sacrifiée sur l'autel de l'iconicité et que, deuxièmement, cette structure soit suffisamment complexe d'un point de vue sensoriel pour que le corps puisse y reconnaître et des impacts standards et des impacts particuliers.

¹³⁶ On se référera ici à la célèbre formule de Jean Dubuffet : "L'art doit naître du matériau et de l'outil et doit garder la trace de l'outil et de la lutte de l'outil avec le matériau". Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, chap. Prospectus et tous écrits suivants, L'homme doit parler mais l'outil aussi et le matériau aussi, Paris, Gallimard, Collection Folio Essais, 1ère édition 1967, 1991, p. 23.

¹³⁷ L'expression est de René Passeron in *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989.

J'ai donc commencé par choisir une forme de tableau qui me semblait prendre en compte ces dimensions : le tableau matiériste et plus précisément les tableaux-murs du peintre catalan Antoni Tàpies. Ce qui m'a tout de suite intéressé dans cette esthétique-là, c'est son approche flottante de l'appareil de représentation : ni tout à fait objet ni tout à fait tableau, ni tout à fait morceau de mur ni tout à fait paysage désertique¹³⁸, enfin ni tout à fait dans la verticalité ni tout à fait dans l'horizontalité. Certes, ce sont des compromis ou des flottements qui définissent la double ontologie de n'importe quel tableau ; mais ceux-là avaient une différence capitale en plus ; je parle des Tableaux-murs et surtout du célèbre *Pyramidal* (fig. 17) : Antoni Tàpies est le peintre qui fait d'une pâte constituée pour partie de sable, de poudre de marbre, de latex un véritable instrument de travail, ce qui est bien plus qu'un matériau. Car cette matière sédimentaire que Max Loreau qualifiera de "texture même de l'imagination¹³⁹", est à elle seule un mode de projection multisensorielle où un tas d'images se stratifient. Ce qui est intéressant et vaut méthode par rapport à ma problématique, c'est l'idée que la multisensorialité d'un matériau peut venir épouser celle d'un support pour attribuer à l'appareil de représentation une puissance iconique qui ne se base plus sur une image véhiculée par le tableau mais sur une image qui est en même temps et l'appareil et le matériau lui-même. Je m'explique : les écritures soustractives que burine l'artiste dans son étendue sablonneuse n'ont pas valeur de représentation, elles *sont* représentation. C'est-à-dire que l'entreprise de réification colle littéralement, *touche* l'entreprise de simulation. Cette manière de touche se joue dans la pratique même de l'artiste qui se rappelle avoir réalisé une véritable traversée du "désert¹⁴⁰" alors qu'il peignait ces tableaux-murs ; référence donc à cette expérience de la traversée où l'on percute le sol des heures durant sous un soleil de plomb. Ce qui m'intéresse beaucoup, c'est ce qui se joue en terme de multilatéralité ou de perte de repères : lorsqu'avec mes mains je racle, percute et creuse la surface sédimentaire du tableau, c'est un peu comme si je marchais et dessinais au sol quelque chemin. Il y a ici un

¹³⁸ Ce flottement des échelles est aussi utilisé par Jean Dubuffet : "Les formes affectionnées par la matière vivante sont partout les mêmes, qu'il s'agisse de tout petits objets, ou de grands développements géographiques. Dans cet esprit, j'ai aimé à brouiller l'échelle, de manière qu'il soit incertain si le tableau représente une vaste étendue de montagnes ou une minuscule parcelle de terrain". Jean Dubuffet, cité par Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, chap. 2. La pesanteur de la matière, Le gigantesque et le minuscule, La problématique de l'échelle, *op. cit.*, p. 162.

¹³⁹ Max Loreau, Jean Dubuffet, *Voyages au Sahara*, Espace 13, Art contemporain, Aix-en-Provence, Mars-Mai 1995, pp. 18-26.

¹⁴⁰ "Les milliers de coups de griffes se sont changés en milliers de grains de poussière, de grains de sable... Tout un nouveau paysage, comme dans la traversée du miroir, s'offrait à moi, m'ouvrant l'essence la plus intime des choses. Et dans ma minuscule chambre-atelier a commencé le séjour au désert, ces quarante jours dont je ne sais s'ils sont achevés..." Antoni Tàpies, *Pratique de l'art, Communication sur le mur*, Paris, édition original 1971, édition française Gallimard, folio essais, traduit du catalan par Georges Raillard, septembre 1994, pp. 209-210.



17. Antoni Tàpies, *Pyramidal*, 1959. Technique mixte sur toile, 190 x 260 cm. Kunsthhaus, Zurich.

mouvement poïétique, un schème sensoriel d'expériences plastiques. Car ce qui permet de passer de la multisensorialité du matériau à la multisensorialité du tableau, c'est la mutlilatéralité de mon corps qui dans tous les sens impacte le monde. En fait, *c'est le rapport esthétique fonctionnel entre l'instrument et le tableau qui produit une dimension imaginaire.*

Cela marche bien sûr à partir du moment où l'on accepte l'idée par laquelle j'ai commencé, enfant ; à savoir qu'avant l'établissement d'une différence pratique de fonctionnement entre support et matériau, il existe une sensibilité fonctionnelle plus fondamentale : celle de la percussion. Et c'est cette partition-là que j'ai prise comme méthode de travail pour aborder ce qui, à mon sens, pouvait se jouer en termes imaginaires entre l'instrument clavier et l'écran d'ordinateur. Ce que je ne savais pas alors, c'est que ce jeu d'analogie allait rentrer dans une complexité sensorielle plus importante. Le fait que sur la surface même de *Pyramidal*, l'écriture soustractive de Tàpiès imite à la fois le geste de l'artiste égyptien et l'usure d'un vieux bas-relief est puissant du point de vue poïétique car il y a superposition entre deux temporalités différentes. Cette archéologie du langage de l'appareil pictural du tableau m'a fasciné et je m'en suis inspiré.

Il y a bien aussi, à la base, une forte accointance de ma sensibilité avec le positionnement du langage et de la perception dans ce milieu qui s'appelle le Désert, puisque j'y ai séjourné un mois avec les Touaregs. Mais là où je suis passé à une dimension problématique, c'est lorsque j'ai décidé par une sorte d'acte instaurateur – dont je n'avais pas encore conscience des enjeux – d'enfouir un clavier d'ordinateur dans le même mélange que Tàpiès. J'ai repéré qu'en recouvrant avec mes mains cet objet, ce n'était déjà plus exactement l'imitation d'un fossile, mais aussi l'imitation du processus même de fossilisation que j'allais réifier. Puisqu'au passage, j'avais laissé des traces digitales sur la pellicule de matière qui désormais habillait le clavier et que, par la même, la forme en relief que j'avais produite se doublait d'une temporalité géologique, pariétale, préhistorique... Mais pas encore anthropologique. Le fait d'ailleurs d'avoir plus développé le thème de l'archéologie que de l'avoir rencontré apparaît nettement dans la stratégie qui m'a fait passer de ces procédures plastiques à une forme finale du tableau : remplir tout le reste de la surface du tableau de traces de doigt et recouvrir le tout des tonalités ocres de la paroi au cas où l'on n'aurait pas compris (*fig. 18 et fig. 19*) ! C'était une approche un peu illustrative de la notion d'archéologie.

Je n'avais tout simplement pas encore la maturité suffisante pour prendre à bras le corps une problématique qui irait du physiologique au métaphysique. Certes, ce n'est pas à un plasticien, quel que soit son âge, que l'on apprend que les hasards de la pratique font les



18. Julien Honnorat, *Mémoire digitale*, 1998. Clavier d'ordinateur, acrylique, pigments, sable, colle à bois et mortier sur bois, 75 x 110 cm.



19. Julien Honnorat, *Mémoire digitale* (détail), 1998. Clavier d'ordinateur, acrylique, pigments, sable, colle à bois et mortier sur bois, 75 x 110 cm.

choses comme il se doit : c'est ce réel-pratique-là qui structure mon rapport à l'appareil. Cette structure s'enchaînait avec de merveilleuses coïncidences : le clavier enfoui devenait support là où il était qualifié d'outil. Mon imagination plastique était en train de repenser les catégories. L'idée était de faire une représentation de la percussion susceptible de toucher, de rebondir vers l'esthétique fonctionnelle du spectateur puisque – posons-le comme acquis à présent – une bonne part de l'imagination semble structurée sur cette base. Cette dernière, appartenant à la notion plus générale de mouvement si cher à Alain¹⁴¹, serait la notion de rebond. Et tant que je n'accepte pas que lorsque je touche une interface, c'est mon identité que je mets en jeu, je ne rentre pas vraiment dans la tension entre percussion et dématérialisation. Pourquoi d'abord, là où le tableau me présente un bloc uni, plutôt rassurant, l'ordinateur me présente-t-il d'un côté ce qui occupe la main, de l'autre ce qui occupe les yeux ?

Ce dont je ne me doutais pas encore en intégrant un clavier d'ordinateur dans un tableau, c'est qu'en m'intéressant à une archéologie du miroir, soit une fouille de l'image où réapparaîtrait son cadre et ses outils, c'est à une étude de l'artiste à laquelle j'allais m'attaquer. Sa figure opératoire centrale, son cœur, son rythme serait celui d'une touche installant mon corps qui se représente au beau milieu d'un monde tridimensionnel à repenser. Vaste tâche de l'artiste, celui qui n'aime pas seulement se sentir vivre mais aussi faire de cette sensation une perception susceptible de lui survivre hors de lui, dans le monde, une fois qu'il n'y sera plus : "c'est le cœur qui sent qu'il y a trois dimensions dans l'espace¹⁴²." Le champ de recherche serait d'autant plus immense et ouvert que cette figure-là concerne autant le rythme de l'être que le rythme de la fonctionnalité. Et c'est bel et bien l'impossibilité fondamentale de leur coupure que pose l'artiste dans ses extériorisations. C'est cette digue-là qui, je pense, résiste à l'imaginaire de l'interactivité homme-machine.

¹⁴¹ "L'imagination est toute dans le corps humain, et consiste seulement dans les mouvements du corps humain". Alain, *Les Arts et Les Dieux, Les Dieux*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, 1958, 2002, p. 1206.

¹⁴² Pascal, *La Théorie des Figures (Les Figuratifs)* in *Pensées*, Liasse 18 à 23, L 502, B 571, Paris, Garnier Frères, 1964.

6 – À fleur de peau, loin du confort photo-digital

6.1. La masse sensorielle face à l'outil

Lorsque Paul Cézanne dit qu'il peint "de tous les côtés"¹⁴³, en fait, il n'apprend rien à notre organisme : il ne fait que canaliser dans le rapport du corps à la surface verticale du tableau, la nature éclatée de la percussion multisensorielle, lieu de la création, en étoile, sorte volumétrique aussi, de boule, un peu comme *un oursin*, sphérique¹⁴⁴ mais asymétrique et irrégulier. C'est encore et toujours le même refrain ; comme quoi l'être humain serait par nature focalisé sur la vue et qu'il faudrait au plasticien finir pas se plier à cette règle visuelle. Ce travail est devenu un effort, voire une tension dans la pratique par exemple de Willem De Kooning, lui qui cherchait à se peindre en dehors du tableau¹⁴⁵. Le problème de ce qui est optiquement dominé, c'est que cela réduit l'amplitude de l'attention susceptible d'être portée sur les stéréotypes et les particularités du corps percuteur, multilatéral et multisensoriel.

Dans le détail, si on déroule un peu cela, il apparaît que cette réduction de perception de la masse sensorielle repose sur une analyse non pas centrée sur l'artiste mais sur l'outil : l'étude de l'outil implique une focalisation par tel ou tel sens particulier mobilisé par ledit outil. À partir d'une forme comme le silex, elle atteste que le corps mobilise là le couple face-main, lui-même renvoyant au couple toucher-vue. Et ensuite, on produit une complexification à partir de cette base d'analyse avec le couple geste-parole¹⁴⁶. Je pense que ma pratique

¹⁴³ "La nature j'ai voulu la copier et je n'y arrivais pas. J'avais beau chercher, tourner, la prendre dans tous les sens. Irréductible. De tous les cotés. Mais j'ai été content lorsque j'ai découvert que le soleil par exemple, ne se pouvait reproduire, mais qu'il fallait le représenter par autre chose... Par la couleur. Tout le reste les théories, le dessin qui est une logique... battarde entre l'arithmétique la géométrie et la couleur, le dessin qui est une nature morte, les idées les sensations mêmes ne sont que des détours.... Il n'y a qu'une route pour tout rendre la couleur". Paul Cézanne, J. Gasquet, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1921, p. 88.

¹⁴⁴ Dans la *Physique* (VIII, 265, b, I), Aristote écrit : "La sphère est à la fois mue et en repos, puisqu'elle occupe le même lieu". Il précise dans le *de Caelo* (I, 279, b, 3) : "Quand un corps roule sur lui-même, le lieu où il a commencé et où il finit est le même".

¹⁴⁵ "I paint myself out of the picture", Willem De Kooning, *Ecrits et propos*, Paris, coll. Écrits d'artistes, (énsb-a), 1998, p. 9.

¹⁴⁶ Crescendo que l'on doit bien sur à André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Tome I, Technique et langage, chap. 2. Le cerveau et la main, Paris, Bibliothèque Albin Michel, Sciences, 1964.

produit, comme on le verra, des outils qui peuvent remettre en question cette approche-là. Si cela se vérifie, cela voudra dire aussi qu'une pensée artistique a son mot à dire dans la production d'une pensée scientifique. En partant de sa sensibilité, l'artiste repart de l'Un de la sensibilité fonctionnelle et non des couples face-main, toucher-vue ou geste-parole.

Ce qui est au centre d'une démarche de création, c'est le rapport entre l'artiste et l'œuvre, soit le rapport entre un être et son image, ce qui est toujours bien plus que la réduction de ce rapport à celui du corps et de l'appareil. Et lorsque l'œuvre s'appareille de plus en plus, lorsqu'elle prend de plus en plus le temps de l'appareil, l'épreuve de discernement pour qui se pense artiste devient de plus en plus difficile. Que reste-t-il de mon temps si la machine réussit à en extérioriser le mouvement grâce au bouclage interface-homme-machine ? Si le contact à l'interface informatique peut élargir¹⁴⁷ ma perception du réel à une échelle planétaire lorsque je navigue sur internet, l'imagination ne grandit-elle pas aussi dans un mouvement non pris en charge par l'interactivité homme-machine ? Quelle est l'échelle plastique de mon être au monde qui échappe au rapport de mon œil à l'écran ? Comment désorienter la main vis-à-vis de l'image dans la mesure où cette dernière n'est qu'un des impacts de cet appareil ostéo-musculaire ? Entre la percussion et la dématérialisation, entre le temps de l'appareillage et le temps de la représentation, le rapport de connaissance de l'artiste au monde prend place.

Cette place devient plus que jamais primordiale à l'époque du robot. Car le dialogue qui s'instaure entre l'autoproduction rythmique du corps et l'automation algorithmique de la machine ne recouvre pas tout le rythme de l'être. Ou alors, cela voudrait dire que, lorsque l'être humain est en interactivité avec un ordinateur, il ne se penserait plus seul, ce qui ne semble pas être mon cas. En fait, la technologie réalise la rencontre entre l'outil et l'idée, l'appareil et l'immatériel, le rythme et l'algorithme en ne faisant que compter sur moi. Il y a bien eu un mouvement, c'est indéniable : l'homme mondialisé est passé du mythe de l'histoire

¹⁴⁷ "L'heure est venue d'une anthropologie généralisée à l'ensemble de la planète. S'y adapter signifie prendre en considération les modalités nouvelles de symbolisation à l'œuvre dans l'ensemble planétaire. Ces modalités font intervenir les réseaux d'information qui sont les instruments par excellence des dispositifs rituels élargis, les élaborations particulières des individus plus ou moins intégrés à des réseaux (...). De ce point de vue, un prophète-guérisseur africain, un groupe d'architectes travaillant à un projet d'aménagement ou une équipe médicale s'interrogeant sur la forme de son intervention dans tel ou tel milieu constituent des réalités de même nature. S'adapter au changement d'échelle, ce n'est pas cesser de privilégier l'observation de petites unités mais prendre en considération les mondes qui les traversent, les débordent et, ce faisant, ne cessent de les constituer et de les reconstituer". Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains, nouveaux mondes*, Paris, Edition Champs Flammarion, 1994, pp. 177-178.

– la fée électricité en fait encore partie – à la démonstration physique et mathématique en dehors de l'être, de la relativité du temps – pulsation, fréquence, quantité de mouvement – ; l'homme mondialisé est passé du temps taillé dans l'espace de l'empreinte au temps circulant dans la société du spectacle, bref il est passé du moderne au "post-moderne". Mais si "la technologie a modifié la nature-même du savoir¹⁴⁸", de quelle partie de *la nature* du savoir s'agit-il ? Jusqu'à quel point cette nature concerne-t-elle la nature de l'imagination sensorielle de l'artiste ? L'espace plastique de l'interactivité entre l'homme et la machine peut-il entièrement s'occuper de ce qui se passe entre ma perception du temps et la masse de mon corps propre ? Comment l'artiste peut-il produire un mode de perception extériorisant cette sorte de schizophrénie sensori-motrice, ce décalage entre envolée et enfouissement ; sachant que ce mécanisme articule le plan de la vision au plan de la pesanteur ? Qu'est-ce que reflète de notre identité cette chute du temps écranique dans ce dehors que constitue le poids de l'assise ? Quelles sont les conséquences poétiques d'une esthétique fonctionnelle de la pesanteur¹⁴⁹ ? L'amplitude la plus feuilletée¹⁵⁰ de nos projections dans l'espace ne trouve-t-elle pas matière à s'arrêter et rebondir dans la masse introspective de notre être qui reste son inébranlable siège ? Cette approche décalée de l'anthropologie de l'artiste ne permettrait-elle pas d'éclairer ce qui rend instable la question de l'œuvre à l'époque de la visualisation informatique, à l'époque où la projection de l'être dans la forme s'est désubstantialisée provoquant une perte de fixation du sensible sur le phénomène de l'empreinte ? Pour déplier ce décalage jusqu'à un autre modèle de perception capable de générer une nouvelle adhérence multisensorielle à la forme, il faut commencer par critiquer la perception de l'espace et du temps telle qu'elle fonctionne dans cette hyper-fenêtre qu'on nomme interface.

6.2. Percevoir à l'extérieur de la stéréotypie de l'interactivité homme-machine

Au milieu de ces deux pôles que sont le monde analogique des masses humaines et le monde numérique des micro-processeurs, il y a un commerce qui s'opère à propos de la nature du temps. Nous savons très bien, lorsque nous *faisons* de l'ordinateur – expression générique utilisée par ma grand-mère et qualifiant sans doute l'existence d'un gouffre générationnel –, que c'est une partie de notre perception du temps qui se produit alors en

¹⁴⁸ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne, op. cit.*

¹⁴⁹ Référence à *L'esthétique de la pesanteur* de Georg Simmel in *Le cadre et autres essais*, trad. de l'all. Par Karine Winkelvoss, Paris, Gallimard, Le promeneur, 2003, pp. 19-28.

¹⁵⁰ Référence ici à *L'espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain*, Thèse de doctorat d'arts plastiques et de sciences de l'art de Jean Arnaud, maître de conférence à l'université de Provence, Université de Provence, 2005.

nous. Si l'on accepte l'idée que l'espace et le temps sont les formes *a priori* de notre perception, on comprend mieux pourquoi le rapport du corps à l'interface interactive modifie la nature de notre connaissance du réel : la fenêtre que l'ordinateur ouvre sur le temps est bien plus complète que celles ouvertes par les appareils de représentation qui l'ont précédée et dans lesquels l'appareil perceptif sensori-moteur a cherché une extériorisation optimum, de choix. Voici donc l'artiste arrivé devant les appareils que mettent à sa disposition et l'histoire et l'époque. Il a *le sentiment* que tout au bout de l'histoire spéculaire de l'identité – par ses réflexes, ses habitudes, sa mémoire, l'humain croît vers son être et comprend sa sensibilité au mouvement –, il y aurait une limite. L'œil du tableau, le contact de la sculpture, la touche de la peinture, l'empreinte de la photographie, le mouvement du cinéma, le courant de la vidéo, la proximité de l'écran télévisuel, toute cette accumulation de tests, tout ce grand miroir mécanique que l'humanité fabrique en dehors d'elle-même semble avoir pour rôle de transformer, externaliser la solitude humaine en une compagne attentive à ses moindres faits et gestes. L'extériorisation de cette solitude sensori-motrice qui se traque elle-même au monde trouverait sa limite dans le miroir informatique, et par voie de conséquence – là aussi se structure ma thèse – cette limite poserait autrement la question du regard.

Bien entendu, du point de vue anthropologique, on voit bien que les bio et nanotechnologies, la simulation du vivant, le rallongement de la vie engendrent des questions proches de nos plus intimes préoccupations : le post-humain¹⁵¹, la robocopisation¹⁵² des corps de plus en plus reliés à un tas de prothèses informatiques nous parlent de prolonger et de modifier notre existence. Mais, là où le rythme de l'interface et l'algorithme de la machine sont envisagés comme des voies de recherche vers une meilleure connaissance de notre sensibilité et de notre intelligence, l'artiste reste libre de sentir le seuil de perception qui le placerait ou ne le placerait plus “aux portes mêmes de la vie¹⁵³”. Cette perception est libre à son tour de produire une pensée, soit une ouverture qui ne soit pas du tout la même ouverture que celles que les autres pensées lui proposent ; ouverture que, je crois, ma pratique fait. La pensée artistique est libre à l'intérieur de la propre loi¹⁵⁴ que son fonctionnement lui fait découvrir chemin faisant. Cela ne veut pas dire qu'elle est libre en dehors du rythme que lui

¹⁵¹ Voir à ce sujet l'ouvrage de Joël de Rosnay *L'homme symbiotique*, Paris, Seuil, 1995.

¹⁵² Selon Bernard Andrieu, professeur en épistémologie du corps à la faculté de sport de Nancy, les Gps, oreillettes, portables, interfaces haptiques nous “hybridisent”. On se “robocopise” comme les héros de science-fiction. Voir l'article d'emmanuèle Peyret dans *Libération* du 15 novembre 2008, p. 17 ainsi que le livre de Bernard Andrieu, *Devenir hybride*, Presses universitaires de Nancy, 2008.

¹⁵³ Antonin Artaud, “Lettre à Jacques Rivière du 6 juin 1924”, *L'Ombilic des Limbes*, *op. cit.*

¹⁵⁴ “L'œuvre d'art, elle, a ceci de particulier qu'elle se pose à elle-même son propre problème, et qu'on ne peut le déduire que d'elle-même une fois qu'elle est achevée”. Georg Simmel, *La loi en art* in *Le cadre et autres essais*, *op. cit.*, p. 66.

imposent les appareils, et cela tout au long de l'échelle de ces derniers : de l'appareil corporel à l'appareil informatique. On a déjà vu qu'entre le rythme du corps et l'algorithme, l'interactivité était possible. Mais, il y a bel et bien dans le rythme général des appareils, la production d'un chemin particulier¹⁵⁵.

Cette production d'un rythme particulier n'a pas lieu qu'au beau milieu de l'acte de création. Tout un chacun bien entendu expérimente et perçoit son rythme lorsqu'il manipule à sa façon les commandes cybernétiques. La différence entre la touche particulière de l'individu et celle de l'artiste, c'est que le parcours de cette dernière dans la rythmique analogique ou interactive, veut se faire remarquer : le désir d'expression d'un artiste est plus fort que lui presque. L'artiste est très sensible à lui-même : ce n'est pas une question d'ego, c'est une nécessité physiologique d'expression.

Je vais m'expliquer en m'appuyant sur la première des pratiques artistiques que j'ai véritablement exercée en continuité de mes expériences d'aquarelle et de siporex ; première pratique que je n'ai jamais quittée jusqu'à aujourd'hui et qui m'accompagne au quotidien, à côté de mes tableaux, mes sculptures et mes installations : la musique. Le musicien écoute d'abord son instrument, quel que soit le degré d'appareillage qui l'entourne et s'ajoute à sa pratique de l'instrument. Et cela permet de prendre un peu de recul sur l'importance de l'interpénétration rythmique entre l'homme et la machine à l'époque informatique. En effet, lorsqu'un musicien acoustique s'amplifie ou s'enregistre sur une machine électronique, voilà ce qu'il se passe : la boucle qui s'instaure entre le jeu du musicien sur l'instrument et le résultat sonore qui en sort via l'appareil est une interactivité homme-machine qui ne prend pas le pas sur une autre boucle beaucoup plus intime : celle que le corps du musicien fait avec son instrument. Lorsqu'on joue de la guitare amplifiée par exemple, on sent toujours que ce qui permet le timbre sonore perçu par le public, c'est notre doigté, soit la touche qui relie une partie du corps, la main qui joue, à une autre partie, l'oreille musicale.

L'intimité de l'interactivité organologique¹⁵⁶ du musicien avec son instrument semble être une sorte de pare-feu préservant la sensibilité de l'artiste face à l'interactivité captivante des machines électroniques amplifiant le son de l'instrument. Il y a là une manière claire pour la percussion multilatérale et multisensorielle telle que la guitare la mobilise de ne pas se faire capturer par l'interfaçage homme-machine. Et cette question de la préservation d'une zone de sensibilité à l'époque informatique est au cœur de ma démarche. *Pourquoi alors l'artiste*

¹⁵⁵ Edmond Couchot parle de la différence entre deux sujets ou deux manières d'utiliser l'appareil, le sujet-on et le sujet-je, *La technologie dans l'art*, Introduction : sujet-on et sujet-je, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁶ Le concept d'organologie sur lequel se base notamment la pensée de Bernard Stiegler vient d'abord du domaine musical : c'est la branche en musicologie qui classe et décrit les instruments de musique.

musicien (qu'en partie je suis) se pense-t-il d'abord en artiste plasticien ? Pourquoi n'ai-je jamais voulu m'appuyer sur des partitions alors que dans le même temps je compose des morceaux à l'aide de ma guitare et de ma basse depuis une vingtaine d'années en solo ou dans des groupes ? Il est tout à fait normal pour un artiste qui est sensible à la musicalité de la percussion de faire de la guitare acoustique, du flamenco¹⁵⁷ entre autres. Entre le doigté ou les impacts digitaux de la main gauche et le jeu d'attaque de la main droite, on est en plein dans une pratique de la frappe avec ses gradations et ses nuances. Qu'est-ce qui de la sensibilité "percussive" est plus affaire d'arts plastiques que de musique ?

La touche, il en a été suffisamment question au premier chapitre, est une figure du mouvement de résistance qu'une certaine partie du rythme de l'artiste opposerait à une autre partie de lui qui accepterait de lier commerce avec l'algorithme. La touche cherche encore et toujours le rebond malgré les intégrations possibles de certains circuits de la sensibilité à la boucle de l'interactivité. À ce titre, il y a une analogie¹⁵⁸ entre le toucher du plasticien et le doigté du musicien : tous deux transigent, se branchent et élargissent leur cercle à un milieu machinique. Ce milieu permet d'ouvrir la synesthésie multilatérale et multisensorielle à d'autres modes opératoires d'expression proposés par la synesthésie des interfaces. Mais est-ce uniquement au circuit cybernétique que *la capacité de complexification sensorielle* du circuit organologique et sensori-moteur de l'artiste doit son ouverture ? L'assise de la masse sensorielle, le doigté de la main, le toucher du corps, soit le bloc ostéo-musculaire, sensible, vibratoire, en équilibre, changeant de posture, ne joue-t-il pas un rôle fondamental dans une esthétique du rythme ? Qui a appris à manier un instrument de musique sait d'ailleurs que sa tenue, c'est-à-dire la position du corps au contact de l'instrument, est la première leçon. Ce rôle est souvent associé, anthropologie et physiologie oblige, à la capacité de l'organisme à se maintenir en équilibre via son oreille interne plus un certain nombre d'organes et liquides stabilisateurs jouant dans la tête le rôle de boussole. L'équilibre donnerait au corps le sens du mouvement¹⁵⁹. De même l'acoustique nous apprend que c'est grâce à la capacité stéréophonique de notre appareil auditif que nous sommes en mesure de percevoir le volume ; ce qui du reste renvoie à l'idée que les ondes phoniques ont un rôle capital dans une approche

¹⁵⁷ Mon frère en a fait son métier qu'il exerce à Séville.

¹⁵⁸ Comme cela a été souligné en préface, l'analogie réunit, stratifie, superpose le *processus* de ressemblance fonctionnelle entre des organes ou des formations d'origine totalement différentes (comme l'appareil corporel et l'appareil technique) et le *résultat* de ressemblance établie par l'imagination entre deux ou plusieurs objets de pensée (comme une image mentale et une image matérielle). C'est une notion complexe intéressante dans le cadre esthétique fonctionnel de notre recherche.

¹⁵⁹ Alain Berthoz, *Le sens du Mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.

photonique de la volumétrie des objets. La symétrie et l'équilibre sont des données majeures de la perception, sans lesquelles le corps humain ne pourrait pas produire d'objets industriels, soit de stéréo-types industriels. Un type, du point de vue de l'anthropologie des techniques, est une pièce portant une empreinte destinée à reproduire des empreintes semblables. Plus qu'une forme, c'est une matrice, un fondement de l'acte même de produire. L'on peut donc gager que plus le décor industriel se lisse, plus les irrégularités et les anfractuosités des séries usinées disparaissent, plus cela veut dire que l'homme est à l'écoute de son type interne : le *stéréos*, en grec, signifie solide. Plus facilement, on aura soit l'image vernaculaire du stère qui viendra, cette quantité de bois, rondins ou quartiers, correspondant à un volume extérieur, un cubage, soit celle plus savante et plus originelle du stéréobate, soubassement non mouluré d'un édifice. En tous les cas, surgit l'idée d'une architecture interne du corps lui permettant de construire un décor industriel de plus en plus équilibré et solide. C'est bien ce type de décor dans lequel doit se positionner le toucher et le doigté de l'artiste. *Pour être plus précis, on dira que le plasticien travaille à comprendre où se situe la singularité de sa perception dans le champ double de la stéréotypie phonique et photonique, soit dans les relations que l'être humain est capable d'établir entre la production perceptive du volume et celle du plan.* L'homme entend le volume et voit le plan. Il perçoit l'objet. Il perçoit des intervalles entre des objets. Et c'est pour cela en partie qu'il se pense corps-sujet à côté d'autres corps-sujets dans un monde rempli de particules. Il y a ici un tas de déclinaisons possibles de *visions du monde* dans des registres fort différents : atomistique démocratienne, monadologie leibnizienne, rhizome deleuzien. Mais s'agit-il là de visions d'artiste ?

J'ai déjà repéré le sens du mouvement percuteur, multisensoriel et multilatéral de mon imagination dans le tableau matérialiste plutôt que dans le tableau tout court, sorte d'appareil de représentation où se refléterait l'appareil de perception humaine, celle qui relie le volume au plan. Bien entendu Antoni Tàpies, dans son approche humaniste du matériau, n'échappe pas à tout un périmètre épistémologique de vision du monde puisqu'il dit : plutôt que de faire un grand discours sur la solidarité entre les hommes, mieux vaut montrer un tas de sable, les grains y étant identiques aux autres¹⁶⁰. Certes, la considération sémiotique qui attribue à la nature corpusculaire de la matière une ouverture nécessaire à l'ouverture de l'œuvre est capitale¹⁶¹. Mais est-ce uniquement cette ouverture-là que l'artiste doit éprouver pour faire de

¹⁶⁰ Antoni Tàpies, *Pratique de l'art*, op. cit.

¹⁶¹ Umberto Eco prend le macadam comme modèle concret d'observation pour parler de la structure sémiotique des œuvres matérialistes informelles. Les textures minérales sont des amas accumulés de particules élémentaires dont l'enchevêtrement aléatoire complexe en fait (selon Umberto Eco) "une configuration tout à fait ouverte qui détient le maximum d'informations possibles puisque rien n'empêche de relier par des lignes idéales n'importe

l'expérience expressive une traversée du désert¹⁶² ? Le passage du volume au plan, la transformation de la stéréophonie en photologie réduit-elle pour autant le rôle du corps percevant à celui de particule élémentaire ? L'artiste n'est qu'un électron dans le vaste circuit où fourmillent les humains, mais c'est un électron libre. Ce n'est qu'une stéréotypie sensori-motrice parmi la foule de bipèdes mais c'est une stéréotypie qui se pense dans sa particularité : l'artiste cherche ses propres gestes, triviaux et conceptuels, sa démarche. Dans la mesure où cette particularité rentre dans le fonctionnement général de la stéréotypie de son espèce, le pari de l'artiste est de faire comprendre aux autres que la manière dont on leur fait percevoir la singularité de leur perception est, en pratique, discutable. Du *stéréos* sensoriel au cadre de la perception, il y a un trajet dont l'artiste doit se rendre maître pour produire un projet spécifique. Une expression artistique qui se revendique telle invente un rapport au langage.

6.3. Le maintien de la représentation dans l'appareil corporel : un retour de la fiction dans la fonction

La pensée artistique n'est pas contrainte de suivre la logique d'une pensée scientifique. Le fait qu'il y ait des règles, des lois physiques et physiologiques de perception n'implique pas pour autant que ces lois régissent la production de l'imagination : sinon, au diable les artistes ! Lorsque le peintre catalan dit qu'il traverse un désert quand il se retrouve à appliquer une texture sédimentaire sur le tableau, il veut d'abord dire que cette action de son corps *imagine* autrement le comportement suivant : percevoir un tableau. Comme il le rapporte lui-même, il ne sent plus le tableau comme fenêtre mais comme un objet¹⁶³. Il ne s'appuie pas sur l'image-surface pour créer la profondeur d'un volume ; cette création-là est plutôt le nouveau stéréotype de lecture que l'artiste réussit à poser : le tableau représente un mur par le truchement d'une réification matérialiste. C'est-à-dire qu'il est possible de superposer sur le plan de l'illusion une dimension objectale. Mais pour que cette dimension vienne modifier la

lequel des éléments à n'importe lequel des autres... L'œil ne fait plus aucune indication d'ordre". En prenant des textures sédimentaires comme matériau initial, en acceptant " la richesse de l'ambiguïté, la fécondité de l'informel et le défi de l'indétermination", le matérialiste accepte ainsi d'entrer dans " la plus libre des aventures" capables de demeurer "communication". Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, chap. 4. L'informel comme œuvre ouverte, 2. *Informel et information*, Paris, Seuil, Manecourt, octobre 1979 (1ère édition 1962), p. 133-134.

¹⁶² Antoni Tàpies, *Pratique de l'art*, op. cit.

¹⁶³ Le matérialiste traite "le tableau comme un objet". Antoni Tàpies cité par Eric Darragon, « Ce que nous appelons la réalité n'est pas la réalité », Galerie du Jeu de Paume, Catalogue d'exposition *Antoni Tàpies*, Edition du Jeu de Paume, 1994, p. 41.

perception même du tableau-illusion, il faut d'abord que quelque chose s'invente du côté de la fabrication du tableau.

L'artiste matérialiste ne reste pas en dehors du plan, il le traverse à grand coup d'imaginaire : il se pense et se vit en nomade au beau milieu de la matière. Il en découle avec elle à grand renfort de poudre, de pâte, de spatule un peu comme on peinerait à avancer avec des raquettes dans une grande plaine recouverte de neige. Dans un terrain plastique dont on ne connaît pas la forme, puisqu'on s'apprête à l'inventer, la progression est difficile. Le corps doit s'imaginer, s'inventer un rôle dans le film qui dans l'atelier, dans la pratique, se joue. Le plasticien n'est pas maître de ce que dira le public une fois le tableau achevé, une fois l'expérience de l'imagination retombée dans le plan. Mais il espère que sa pratique aura été suffisamment sincère pour changer le cours de la perception ! Ainsi, ce qui lui importe, c'est la résistance que son comportement sensori-moteur peut opposer au comportement que lui dicte le plan : même s'il est devant le plan, l'artiste se pense dedans. Il ne pré-juge pas. Il produit. Comme l'a très bien repéré Alain, il n'y a pas de différence de nature entre par exemple la danse et les arts plastiques, juste une différence de degré de pureté¹⁶⁴ dans l'expression. Car, quelles que soient l'épaisseur et la quantité d'empreinte que le corps laisse dans la matière, c'est dans tout ce qui se passe entre le corps imaginant et le corps pensant, entre une gestuelle libre et une ré-invention du code gestuel que s'installe l'espace plastique. L'artiste est libre de piocher les éléments nécessaires qui, à côté de bien d'autres ailleurs capturés, produiront, *in fine* une singularité de pensée n'ayant cure des mélanges des codes, du sens propre et figuré. Antoni Tàpies s' imagine dégradant les vieux murs des ruelles de Barcelone à coups de graffitis, sorte de révolte contre l'histoire et le franquisme, Jean Dubuffet s' imagine maçon, ouvrier ou autre homme commun à l'ouvrage, Willem De Kooning se voit peintre en bâtiment tel qu'il le fut en ses débuts ou compare les attentes du peintre dans son tableau aux espoirs du pêcheur sur la digue. *Le I paint my self out of the picture* ne signifie pas qu'il n'y a pas de plan mais que l'espace de celui-ci est embarqué dans *l'espace d'expérience où se démet le créateur*. L'art comme expérience¹⁶⁵ ne se vit pas

¹⁶⁴ Pour Alain, si les arts du corps comme la danse par exemple, constituent indéniablement une forme pure de l'imagination, c'est qu'ils intercalent le moins de matière possible extérieure au corps entre le corps de l'artiste et le corps du spectateur : "toutes ces formes dansantes sont ramenées à leur équilibre (...) elles n'expriment plus rien qu'elles mêmes, l'essence d'elles-mêmes, par l'oubli des vains accidents". Car se développant uniquement dans "la forme et la structure de notre corps", le mouvement ou "le réel de l'imagination" ne passe pas par le détour des accidents que feront naître nos gestes plastiques "dans la forme et la résistance des corps environnants". Alain, *Les Arts et les Dieux, Vingt Leçons sur les Beaux-Arts*, Première leçon, Deuxième Leçon, Cinquième Leçon, Dix-Neuvième Leçon, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, *op. cit.*, p. 474, p. 478, p. 480, p. 481, p. 485, p. 499, p. 604.

¹⁶⁵ Allusion au titre de l'ouvrage de John Dewey, John Dewey, *L'art comme expérience* (1934), *Œuvres philosophiques III*, trad. de l'anglais (USA) par Jean-Pierre Cometti, Christoph Domino, Fabienne Gaspari,

comme art de la représentation, et c'est justement par cette indépendance-là, cette marge de manœuvre, fût-elle très fine ou très courte, dont dispose l'artiste, qu'il peut espérer réinventer un rapport à la représentation. Inventer une manière d'être et de penser la volumétrie et la surface du monde, se positionner dans l'espace stéréotypé phonique et photonique du percept, suppose de la part de l'artiste de la clairvoyance : la seule chose dont il peut être sûr, c'est que tout ce qui se passe de ses gestes à leurs empreintes est un objet plastique.

Cet objet, cette stance, ce champ, cet espace, difficile de le dire, est pour l'artiste un personnage, son double imaginaire qu'il aurait réussi à extérioriser. Cette expérience de dédoublement doit être suffisamment forte pour traverser les stéréotypes qui structurent le champ de la représentation dans lequel finira l'œuvre. C'est certainement ce qu'il se passe avec Tàpies : ayant fait et du support et de la matière sédimentaire les éléments d'un objet plastique, sorte d'histoire, de livre imaginaire dont le récit se passerait dans le désert et dont l'artiste serait le héros, on suppose que, *in fine*, le tableau accroché dans le musée s'est enrichi dans sa masse de ce grand vent de sables. Cela ne veut pas dire qu'une représentation ne se traverse pas. Cela veut dire qu'une pratique plastique efficace redéfinit les modalités de cette traversée. Autrement dit, si mon corps rebondit sur les représentations stéréotypées de la percussion et de la dématérialisation, s'il préfère la touche au plan de la touche picturale ou le doigté au volume musical, c'est qu'il se sent capable de traverser autrement le plan et le volume. Cela entraîne aussi une redéfinition du rapport qu'entretiennent ces deux derniers termes : *l'idée que toucher un plan peut amener à percevoir visuellement en trois dimensions est relative à une certaine perception stéréotypée du mouvement tactilo-optique de traversée*. Corrélativement, cette perception modélise une imagination du voyage que notre pratique implique de remettre en cause. Commençons d'abord par voir en quoi le retour de ma touche vers son rythme, elle qui rebondit de toutes parts et dans tous les sens sur les surfaces et les volumes, peut créer de la représentation. Dans cette remontée de l'extérieur vers l'intérieur, quelles sont les zones sensorielles alors activées et générant un imaginaire ? Une fois cette précision amenée, on verra bien si ce zonage peut modifier les articulations stéréotypées du plan et du volume dont nous disposons actuellement.

Lorsque notre corps s'assoit, marche, il *sent* ce qu'il doit faire pour ne pas tomber et pour résister par l'équilibre à la pesanteur. Je pense que d'emblée le corps imagine une quantité de mouvement dans cette fulgurance que lui autorise *son maintien* : c'est peut-être le rythme de l'imagination qui maintient l'humanité dans ses attaches, pour reprendre le mot

d'Archiloque ; le terme même d'attaches allant à mon sens bien au-delà du seul équilibre sensori-moteur. En fait, pour éclairer le propos, on dira que dans la mesure où c'est notre masse sensorielle totale¹⁶⁶ qui subit l'attraction terrestre, il n'est pas impossible qu'en retour rebondisse et se ramasse en nous une masse extraordinaire d'images. C'est là, à mon sens que le rythme ou forme-mouvement devient pour l'imagination une véritable question. Comme on va petit à petit le dérouler, la saisie de mon rythme imaginaire singulier se diviserait en deux espace-temps totalement différents : l'un qui trouverait dans le tableau matérialiste une projection visuelle capable de condenser la synesthésie complexe, naturelle et culturelle du corps percuteur, l'autre qui trouverait dans l'expérience du corps assis devant l'écran un autre mode de condensation, beaucoup plus introspectif.

Mais à regarder de plus près ce qui a déjà été dit, à savoir que l'expérience de la vision appartient à l'expérience plus générique de l'impact sensoriel, on comprendra peut-être qu'entre la mise en route de notre moteur imaginaire par le tableau et le voyage intérieur que permet l'attitude de l'assise, il n'y a pas de différences de nature. Si c'est le cas, cela me permettra de déplacer le regard qu'exercent sur moi les appareils de vision vers ce qui relève de leur dimension mobilière : appareillage, bureau, siège, ... Ce déplacement, je l'espère, m'amènera à récupérer la partie incarnée de mon imagination, celle-là même que le rythme cybernétique, en rentrant en moi, aurait occulté. Bien sûr, le mode de récupération de cette masse rythmique, cette partie réelle de l'imaginaire en quelque sorte, se produira à l'intérieur même de ma poïétique où se jouera une résistance de mon corps à l'environnement plastique qui rythme l'imaginaire informatique. C'est à partir de là aussi que reprenant possession de mon rythme propre en m'appuyant sur son assise, je pourrai renégocier un retour musical vers des pratiques multimédia qui, cette fois-ci, ne me contrôleront plus. Afin que cette plasticité, ce *plassein*, ce modelage puissent se réserver une place de choix au milieu de la grande scène contemporaine de modélisation, il faut s'assurer que le déplacement de l'épaisseur visuelle de la représentation vers la masse sensorielle du corps est possible. Cette inversion ou ce retour de la fiction dans la fonction, et corrélativement du technique dans le physiologique, enfonce un peu plus le clou de mon intuition première : à l'époque de la dématérialisation du reflet,

¹⁶⁶ Comme souligné en préface à propos du phénomène perceptif par lequel même à travers une canne nous sommes capables de sentir le sol et de nous repérer (nous informer) : la production du sens fonctionne dans une *épaisseur* (dans un relief dirait l'aveugle de Diderot) que nous (l'énergie) traversons. Si, dans cette épaisseur, des diffractions (la dioptrique), des rectifications ou des approximations sont créées (écrites) par l'énergie initiale au contact de ce qui lui résiste, si les bruits deviennent des écrans, c'est bien parce qu'il y a une continuité physique préservée de la source émettrice jusqu'à la destination finale. C'est dans cette dernière que la distance, par superposition, trouve à s'écrire.

soit de l'impact lumineux de l'image, l'aura ou autre quantité rayonnante de temps détenue dans l'empreinte lumineuse, se serait déplacée de la représentation vers l'appareil.

Observons donc, pour situer un peu plus la cohérence de notre imagination du rebond contre la représentation, ce qu'il se passe et pour la lumière, reine de tout régime visuel et pour le corps, siège d'une esthétique plus fonctionnelle : n'y a-t-il pas, comme nous l'avons déjà dit, une parenté entre le phénomène physique d'un rayon lumineux, phonique et photonique qui, en fonction de la plus ou moins grande translucidité des obstacles rencontrés, dessinera le réel à coup d'ombres – propres et portées – et le phénomène perceptif suivant : même à travers une canne, nous sommes capables de sentir le sol et de nous repérer ? Cela permet du reste aux aveugles de se faire une représentation de leur environnement. En dehors de la remontée que Henri Bergson, le philosophe de *l'Élan vital*, opère dans la chaîne alimentaire – homme, animal, végétal, lumière¹⁶⁷ –, voici ce qui vaut comparaison entre la projection lumineuse et la traversée prothétique que décrit Merleau Ponty, philosophe de la perception : *c'est l'obstacle rencontré par le mouvement de la masse sensorielle qui crée de la représentation*. Autrement dit, ce n'est pas parce que l'on traverse une surface, ou une interface, que l'on crée en nous de la représentation. C'est parce que l'on bute dessus. C'est là que l'approche phénoménologique, non pas en ce qu'elle est une question de forme mais d'abord en ce qu'elle part du corps, permet un déplacement de la fabrique de l'imaginaire, une inversion skiagraphique¹⁶⁸ : la boîte à fabriquer des images qu'est notre appareil optique et cérébral ne capture pas en premier lieu des images du monde ; monde dans lequel il y aurait déjà en attente un réservoir de photographies comme semble l'approcher Bergson. Car, avant d'aller chercher à l'extérieur de lui les obstacles que sa capacité photosensible et "photologique"¹⁶⁹ transforme en représentation, notre appareil sensori-moteur doit d'abord

¹⁶⁷ "Maintenant, d'où vient l'énergie ? De l'aliment ingéré, car l'aliment est un espèce d'explosif, qui n'attend que l'étincelle pour se décharger de l'énergie qu'il emmagasine. Qui a fabriqué cet explosif ? L'aliment peut être la chair d'un animal qui sera nourri d'animaux, et ainsi de suite ; mais, en fin de compte, c'est au végétal qu'on aboutira. Lui seul recueille véritablement l'énergie solaire". Henri Bergson, *L'évolution Créatrice*, op. cit.

¹⁶⁸ *Skiagraphia* : terme grec signifiant "peinture/écriture de l'ombre".

¹⁶⁹ Référence ici à la conférence de Michel Guérin intitulée « Du phénoménologique au photologique » lors du colloque l'Université de Provence (LESA – Institut universitaire de France) sur *Le Photographiable*, organisé par Michel Guérin et Jean Arrouye, qui s'est tenu à l'ALCAZAR, bibliothèque de Marseille à vocation régionale, le 26, 27 et 28 novembre 2009 : "la conscience moderne progresse dans la réflexivité au fur et à mesure que les techniques dont elle se dote l'aident à réaliser que la perception, la fabrication, l'enregistrement et la réception des images ne sont pas naturels, mais au contraire foncièrement tributaires d'appareils, et par conséquent artificiels et historiques. La perception est originellement prothétique. On ne perçoit pas le monde, mais un monde. C'est en terme de programme, comme l'écrit Vilém Flusser (*Pour une philosophie de la photographie*, trad. De l'allemand, Circé, 2004. Les citations sont extraites du chapitre intitulé « le geste de la photographie », p. 35 et sq.), qu'il convient de penser le rapport à un monde de tel appareil de perception et d'enregistrement. Ce monde ne lui préexiste pas, il s'induit avec et dans les opérations mêmes prévues, en

s'organiser pour gérer au mieux l'impossible traversée du sol qui le supporte et qui, bien plus qu'un obstacle, constitue un véritable mur pour la représentation ! Et, si l'énergie sensorimotrice de notre appareil échoue à pénétrer le sol alors qu'elle y chutait de tout son poids, on peut supposer qu'en retour, comme par inertie, ce fort désir de représentation, en attente de percussion et de rebonds, reste, reflue et remonte dans tout l'intérieur du corps. Ce dernier, à coup sûr, devient alors le centre névralgique rythmique où vibrent et se reforment les dimensions de la représentation. À partir de là, on peut avancer l'hypothèse que les situations du repos, sommeil et assise, sont bénéfiques à l'imagination.

Cette vibration interne de mon appareil qui fait sans doute la morphologie de mon imaginaire, traumatisé ou pas, pose une multidimensionnalité inédite qui vient troubler, secouer la forme du schéma sensoriel, telle qu'elle est entendue dans la phénoménologie de la perception : si le corps peut, par exemple, se penser tout entier dans le geste de sa main, penser à sa touche, à son style, ce n'est pas d'abord ni seulement parce qu'il y a dans la forme générale de son appareil une capacité à le faire. Les représentations que je me fais de moi-même ne peuvent pas être que des questions de formes ; formes que j'irais chercher à l'extérieur, par rebonds, grâce aux obstacles qui m'entourent. Ces représentations sont forcément chargées aussi de l'énergie qui remonte de moi en moi via cet infranchissable sol. Ces représentations se font en quelque sorte polir par cette énergie interne. Et c'est peut-être ce polissage-là qui donne à mes représentations leur singularité. Il y a tellement de choses qui ne s'extériorisent pas mais dont la rétention fait sans doute aussi la tenue de l'imagination. Cela signifie que la question du miroir est contrebalancée par la question de l'énergie sensorielle que le corps retient en lui.

l'espèce, par le geste de la photographie, dont certaines peuvent demeurer longtemps latentes. Le photographe « peut tout prendre » (un visage, un insecte, un brin d'herbe, une trace ou un impact dans un environnement expérimental, et même son propre geste au miroir), mais ce tout n'est rien que le photographiable « c'est-à-dire tout ce qui figure dans le programme ». C'en est fini sans doute de l'utopie d'accoster au pays des « choses mêmes » par l'ascèse d'une conscience dévouée à la fraîcheur du monde. Celui qui se referme en s'ouvrant sur son seul potentiel, vaste mais fini, est celui que le photographe induit en produisant muni de son appareil des états de choses tissant l'étoffe (ou le voile ?) du photographiable. La phénoménologie n'aurait-elle pas été doublée (dans les acceptions concurrentes, peut-être, du dépassement et de la surdétermination) par une photologie, en ce sens que la réalité perçue ressemblerait désormais à un album photographique ? Dans tout art visuel, il y aurait du photographique - hypothèse qui ne concerne pas seulement la peinture, mais aussi et surtout l'ordre figuratif et les ambiances de la vidéo, du cinéma, de l'image 3D. Le photographiable ne serait-il pas, en un sens élargi, tout ce qui paraît, à défaut d'être, de type photo ? Qu'en est-il donc du photographiable, soit qu'on l'envisage comme le programme de la photographie, soit qu'on l'étende à ce qui peut rappeler la photographie, soit encore qu'on s'aventure à poser par hypothèse le paradigme d'une manière de voir « photologique » ? Michel Guérin et Jean Arrouye, texte de présentation du colloque.

Bien entendu, c'est grâce à la capacité de mon appareil à aller chercher hors de lui de la forme, ce que certains nomment intentionnalité¹⁷⁰, que le miroir est perçu comme un obstacle me donnant accès à une représentation de moi-même. Mais la manière dont on polit le miroir, la manière dont le peintre touche la peinture ou dont le sculpteur taille le bloc sont aussi animées par nos plus intimes vibrations. En même temps, nous ne réussissons jamais entièrement à nous "lâcher" : comment se retourner ? Même si elle profite de la visée, de la puissance d'extériorisation de notre appareil pour essayer d'en sortir, l'énergie accumulée dans l'organisme reste peut-être *coincée*, soit à l'intérieur de notre corps, de ses fonctions, *soit dans un trajet* que chacun entendra comme il le voudra, pour peu qu'il le vive : notamment lorsqu'il caresse, non pas une machine, mais un Autre, lorsqu'il essaye de rentrer en contact avec l'intimité sensorielle de l'Autre. C'est ce qu'en somme aussi l'artiste recherche au contact de son œuvre, cet autre de lui-même qu'il veut transmettre à l'autre. Le trajet de l'extériorisation expressive serait ainsi : il irait d'une densité névralgique, rythmique imaginaire, dispersée tout le long et tout à l'intérieur de ce corps pour s'écraser dans ses extrémités. Les doigts et les pieds sont d'ailleurs bourrés de terminaisons nerveuses, celles-là même grâce auxquelles, tout au long de la vie, nous nous réalisons comme être percevant. Si, pour Arthur Schopenhauer, le monde dont l'homme est entouré "n'existe que comme représentation dans son rapport avec un être percevant, qui est l'homme lui-même"¹⁷¹, ce ne sont pas seulement les obstacles que rencontre le corps en dehors de lui-même qui lui permettent de percevoir des représentations. Car, c'est aussi du point de vue interne, du point de vue de ce que ressent le corps au bout des doigts, au bout des pieds, entre autres choses, qu'il est un être percevant. Et pour respecter l'intégrité de cette partie-là de la perception, il faut accepter de dire que *nous passons notre temps à essayer de maîtriser ce que nous avons au bout des doigts parce que justement nous n'y parvenons jamais* : le premier obstacle que rencontre l'être percevant dans le chemin qui l'amène à la représentation, c'est le corps lui-même. Accepter cette idée n'a rien de négatif dans une démarche de création, elle qui cherche à mettre le corps à l'épreuve du lieu qu'il est capable de produire. Car, dans l'épreuve qu'il engage avec l'espace, un corps qui se pense comme obstacle se pense aussi comme support d'une représentation qui ne souffre d'aucune autre stéréotypie que celle produite par le corps lui-même.

¹⁷⁰ "Le mot intentionnalité ne signifie rien d'autre que cette particularité foncière et générale qu'a la conscience d'être conscience de quelque chose, de porter, en sa qualité de *cogito*, son *cogitatum* en elle-même". Husserl, *Méditations cartésiennes*, 1929, 2^e Méditation, paragraphe 14.

¹⁷¹ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, op. cit.

6.4. De l'appareil informatique à la sensorialité de l'Un percuteur : où œuvrer ?

Ce processus d'inversion qui fait du corps une représentation est fondamental dans la production d'un imaginaire, tout simplement parce que ce qu'il restera du travail, l'œuvre, sera le reflet d'une représentation artistique avant d'être réductible à une représentation normée. Ce sont les résistances du corps qui ouvrent l'œuvre à une dimension de miroir, non l'inverse. Cette remarque conforte la spécificité de la recherche artistique puisqu'elle valide l'idée que plus ma sensorialité multilatérale rebondit sur les stéréotypes, plus la définition même que je me fais de la représentation est personnelle. L'artiste, dans la mesure où il se pense comme le modèle ou la matrice des représentations qu'il peut générer, peut-il redéfinir le passage de l'espace réel à l'espace imaginaire ? Entre ce qui vient du sol et ce qui vient de l'espace d'un monde rempli d'obstacles, c'est bien notre appareil sensori-moteur qui fait la boucle. Cette interface est beaucoup plus qu'un plan et qu'un volume. Il faut voir à quel endroit ce "plus" se place et en quoi cela bouscule tout l'imaginaire de l'appareil informatique. Ce discernement est compliqué car les modes d'hybridation entre l'homme et la machine sont désormais fins et complexes. Entre mon expérience du monde tangible et celle que je fais avec l'ordinateur, c'est une histoire qu'il faut apprivoiser pour mieux s'en détacher : l'outil informatique n'est pas dans notre pratique plastique un outil mais un des éléments de notre espace plastique. Cela est très problématique car l'informatique a un espace qui inclut mon corps dans sa boucle. Il faut donc d'abord sortir de la confusion esthétique.

Un espace plastique est peut-être possible en lieu et place de l'interface, de l'outil, de l'instance de passage entre l'appareil corporel et les appareils. C'est là que se situe mon propre modèle de perception et, par voie de conséquence, c'est à partir de là que peut s'envisager une production multisensorielle capable de se placer à mi-chemin du schéma sensoriel interne du corps général et des dispositifs multimédias qui en sont l'extériorisation. L'artiste, à sa manière, grâce à ses rebonds, comprend que la conception du temps repose sur une perception du rythme elle-même reposant sur une sensation du mouvement. Cette sensation peut être déclenchée par ce qui est à l'intérieur de moi ou à l'extérieur de moi. Mais cette distinction n'est pas une ligne naturelle de partage si on se place du point de vue de la touche qui est un rebond, donc ni une forme, ni une ligne, ni un concept, au mieux une figure. Dans cette thèse, elle devient le véritable embrayeur d'une pratique essayant d'affronter la question du regard informatique, post-photographique donc.

Dans le cas de l'ordinateur, une partition rythmique existe entre les mouvements qui viennent de ce qui est animé par la nature et l'automation technologique. Ce partage ne repose pas sur des distinctions conceptuelles, des typologies qui, par exemple, indiqueraient que d'un côté c'est le naturel, de l'autre l'artificiel. Il repose sur un lien viscéral entre l'appareil corporel et l'appareil informatique : ce dernier me propose un rythme qui est en quelque sorte rentré dans le rythme du corps, qui s'y est intercalé ; l'interfaçage homme-machine joue le rôle d'une peau, d'un tissu poreux¹⁷² entre deux êtres. Si cette intimité ne fonctionnait pas, l'ordinateur ne serait pas rentré à l'intérieur du foyer, de la chambre, du bureau, du travail personnel¹⁷³. La nature viscérale, non consciente, pulsionnelle, sensori-motrice, machinale de ce lien est très intéressante. Car cela signifie que là où la cybernétique est définie comme une relation étroite entre le corps percevant et le monde, là où l'être humain pense maîtriser l'extériorisation de son rapport au temps, cette pensée repose sur ce qu'elle n'a pas choisi d'extérioriser de ce rapport : c'est une pensée du corps qui fait avec *ce qui dans sa sensori-motricité même, ne se maîtrise pas*. Est-ce à l'artiste de la révéler là où la quotidienneté technologique de l'être la pratique sans la regarder, la pratique *en négatif* donc ? Comment s'y prendre ?

L'artiste croit à l'unité de son ressenti là où le scientifique avance en séparant. Ce dernier est bien dans un voir qui veut savoir et distinguer une évolution, voire un progrès. Ainsi en va-t-il de l'analyse suivante facilement repérable dans le système anthropologique de Leroi-Gourhan : plus l'appareil ostéo-musculaire répète son geste de percussion, plus ce dernier finit par se voir à l'extérieur de lui-même¹⁷⁴, se voir se voir en somme. Et cette notion d'extériorisation trouverait sa pleine réalisation au moment où, dans ce mouvement total d'extraversion, le geste réussirait à reconstituer en dehors de lui-même l'appareil qui le motorisait. Nous en serions là avec l'ordinateur. Et l'appareil ayant opéré une renaissance à l'extérieur de lui, nous ne saurions plus quoi faire de notre propre appareil corporel, nous

¹⁷² Edmond Couchot parle de "la paroi poreuse des interfaces" in *La Technologie dans l'art, de la photographie à la réalité virtuelle*, A. La simulation, la traversée des interfaces, *op. cit.*, p. 144.

¹⁷³ Ce qui fait dire à Allucquère Rosanne Stone, anthropologue de l'espace cyber : "je passe plus de temps en compagnie de Saint-John Perse (surnom affectueux que j'ai donné à mon Mac) qu'avec mes amis (...). J'ai la sensation d'être face à une présence sensible, vague mais palpable, qui squatte mon bureau (...). Qu'est-ce que j'étudie ? Un groupe de gens ? Leurs machines ? Un groupe de gens et, ou dans, leurs machines ? Ou bien quelque chose d'autre ? Il me faut observer les machines aussi attentivement que les humains, car pour eux, ces machines ne sont pas de simples relais". « Le corps réel pourrait-il se lever ? » in *Connexions-Art-Réseaux-Médias*, sous la direction de Annick Burreaud et Nathalie Magnan, *op. cit.*, p. 465.

¹⁷⁴ "L'outil n'est réellement que dans le geste qui le rend techniquement efficace". André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Tome II, La mémoire et les rythmes, deuxième partie. Mémoire et technique, chap. 8. Le geste et le programme, *op. cit.*, p. 35.

entrerions dans une période de régression¹⁷⁵. Telle serait la thèse de Leroi-Gourhan si l'on se permet de l'achever en agrandissant ce que le scientifique repère dans l'histoire de la main à l'échelle d'une pensée artistique, qui s'appuie sur la figure de la touche : le premier lieu imaginaire de cette dernière, rappelons-le, est la peinture. Il est donc légitime dans le cadre de cette recherche de repartir de la main qui touche. Notre pratique commence par la peinture pour aller ensuite vers la sculpture et l'installation multisensorielle. Dans ce mouvement de croissance de notre imaginaire, la main est une sorte de modèle réduit. Il faut voir en quoi ce mouvement s'articule et se détache de la thèse de Leroi-Gourhan. Autrement, on ne libérera pas la dimension artistique que nous repérons du côté de l'appareil ; sachant qu'entre ce que dit l'anthropologue et mon imaginaire, il y a un autre champ : celui du corps quotidien. Entre le rythme du raisonnement et le rythme de l'imagination, il y a le rythme de l'habitude. C'est déjà ce qui a été analysé dans le précédent chapitre sous l'angle suivant : entre le rythme du tableau et le rythme de l'œuvre, il y a le rythme de la technique.

Pour l'heure, on se contentera de discerner une différence entre la pensée scientifique de la percussion et la pensée artistique de la touche, entre la stéréotypie de la forme industrielle et celle que peut générer l'espace plastique par le biais de l'œuvre. Celle-ci ressort et vient s'intercaler dans le rythme économique pour le déstabiliser. Pour déplacer les images de la méthode scientifique vers la méthode de la pensée du corps, un retour sur le début du chapitre s'impose : la pensée scientifique du progrès ou de la régression aborde le corps multilatéral de *l'oursin* en remontant de la pointe des aiguilles jusqu'à son cœur en répétant cette vision linéaire autant de fois qu'il y a d'aiguilles et ce malgré la différence, la particularité de chacune qui *in fine* fait l'ineffable singularité de l'organisme. L'oursin dont on parle c'est le corps dans son intégrité en tant que celle-ci échappe à la question de la forme. Le processus de pensée scientifique qui remonterait comme cela des canaux, sorte de processus en faisceau, est-il utile dans ma recherche ? Cette dernière cherche le mélange, les connexions multiples qui font tout le mouvement de l'unité sensorielle du corps. Elle ne cherche pas à distinguer des canaux sensoriels, elle cherche au contraire leur intime accointance. Elle ne cherche pas non plus à rentrer dans l'analyse poussée des différences entre le phonon, le photon et l'électron. Elle imagine d'abord à partir de l'Un sensoriel.

¹⁷⁵ André Leroi-Gourhan parle d'une "période de régression de la main" in *Le geste et la parole*, Tome II, La mémoire et les rythmes, deuxième partie. Mémoire et technique, chap. 8. Le geste et le programme, *op. cit.*, pp. 50-62.

Pourtant, le faisceau de linéarités que Leroi-Gourhan propose n'est pas un schéma de pensée si "séparant" et linéaire(s) que ça : certes, à partir de la notion phare de sensorimotricité, il trace bel et bien un chemin qui va de la bipédie à la percussion, un autre qui va de la symétrie à la préhension. Mais le tout finit dans des éléments beaucoup plus englobants d'analyse comme les notions d'itinérance et de rayonnement en ce qui concerne l'habitat nomade et sédentaire ou la notion d'origine rythmique en ce qui concerne les images. Et ces éléments fonctionnent bien sur une approche multisensorielle de l'architecture et de la représentation. D'ailleurs Leroi-Gourhan parle de comportement esthétique, celui-là même qui commence dans les gestes du chasseur – courir, lancer, trouer, porter, etc. – pour se synthétiser dans les lignes de cupules qui strient les bâtonnets servant à compter le gibier ou les jours de chasse. Ce comportement esthétique commence dans "la fonction pure"¹⁷⁶ de s'asseoir pour s'achever dans la position souveraine du chef de tribu via le trône où siège la relation symbolique entre corps et décor. En quoi cette approche de la superposition des sens dans le comportement esthétique diffère-t-il de mon processus artistique de pensée ?

On voit bien que l'anthropologie essaye de comprendre la masse du corps en sa totalité, celle qui va dans tous les sens et de tous les côtés. Mais pourquoi alors une pensée qui fait tout ce parcours dans les méandres de l'organisation de l'espèce et de l'individu accorde-t-elle *in fine* le primat à la vision ? La vue domine les autres sens. Sinon l'humain aurait développé des tableaux olfactifs, tactiles, sonores¹⁷⁷. Si ces tableaux émergent dans les pratiques artistiques contemporaines, c'est bien le régime visuel, celui du spectacle, qui continue de distribuer les rôles dans le champ des arts plastiques. Évoquons ici les *Quatre minutes trente-trois secondes de silence*, partition composée par John Cage et interprétée par David Tudor assis devant un piano, sur une scène et devant un public mais sans pour autant

¹⁷⁶ "Qu'on dépouille l'objet de cet environnement, il ne reste qu'une formule fonctionnelle, celle du siège propre à assurer un repos approximatif dans un maintien rempli de dignité. Le maintien dans une attitude digne est une conséquence de l'esthétique sociale, figurative d'un rang à tenir ; qu'on dépouille les deux sièges, il ne reste plus qu'à tirer le moule du personnage, à soutenir dans une position de repos assis pour obtenir un volume négatif qui matérialise la fonction pure". André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Tome II, La mémoire et les rythmes, Troisième partie. Les symboles ethniques, chap. XII. L'esthétique fonctionnelle, Paris, Bibliothèque Albin Michel, Sciences, 1964, p. 122.

¹⁷⁷ "Dans son expression réfléchie, l'esthétique restera telle aussi qu'est le monde d'où elle est sortie, avec la primauté de la vision et de l'audition dont l'évolution zoologique a fait nos sens de référence spatiale. Il suffit d'imaginer ce qu'elle eût été si le toucher, la perception subtile des vibrations, ou l'olfaction avaient été nos sens directeurs pour concevoir la possibilité qu'il y aurait eu de « syntacties » ou d' « olfacties », tableaux d'odeurs ou symphonie de contacts, pour entrevoir des architectures de vibrations équilibrées, des poèmes de salure ou d'acidité, toutes formes esthétiques qui, sans nous être inaccessibles, n'ont trouvé dans nos arts qu'une place modeste. Il serait regrettable de ne pas conserver pourtant leur place, dans les soubassements de la vie esthétique". André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Tome II, troisième partie. Les symboles ethniques, chap. XI. Les fondements corporels des valeurs et des rythmes, *op. cit.*, p. 98.

jouer¹⁷⁸ : le spectacle du silence repose ici sur le filtre du visuel sans lequel la partition conceptuelle initiale n'a pas lieu ou n'installe pas l'espace d'une œuvre. Comment alors se débrouiller pour que la dimension de visualisation du projet de l'artiste – produire une perception – ne soit pas ce chef d'orchestre face auquel les complexités d'une approche sensorielle du monde s'organisent ? Comment refuser que les crêtes des sensations soient égalisées, digérées dans ce chemin qui va des yeux aux mains pour reprendre l'image du dialogue interactif complexe entre l'expérience du musicien et l'expérience du chef d'orchestre ? Entre l'espace du silence que John Cage met en scène et la musicalité du temps que cette scène permet de visualiser, entre le mouvement du monde et le rythme que l'on en perçoit, n'y a-t-il pas une stance spatio-temporelle, une touche de la même manière qu'entre le corps de l'instrument et la musique qu'il engendre, il y a un doigté ? La suspension de cette stance dans l'œuvre de John Cage n'est-elle pas justement pour l'artiste le moyen de mettre en évidence un intervalle, un vide, une vacuité¹⁷⁹ ? Pourquoi ce vide a-t-il une dimension métaphysique ? Pourquoi même vidée de son mouvement, la touche continue-t-elle d'installer un souffle ? Le retrait de la touche ouvre-t-il un espace possible pour l'œuvre en dehors du régime de vision ? A propos du lieu de l'œuvre à l'époque de la dématérialisation – sorte de paroxysme d'une évolution de la sensibilité vers le visuel –, que nous dit aussi ici l'immobilité du corps de l'artiste vis-à-vis de l'instrument de musique, du piano et de son clavier ?

En ménageant toujours l'intervalle qu'occupait auparavant la touche, l'œuvre à régime conceptuel semble déplacer la sensibilité rythmique de la figure du rebond vers la figure de l'intervalle. On pourrait croire comme à un trou dans l'image mais, en fait, ce déplacement qui se repère dans la forme de l'œuvre s'attaque à la structure même de l'appareil. John Cage pose une béance au cœur même de l'appareil de représentation qui gère le régime musical : il refuse de toucher la surface du clavier. Et sur ce tout petit espace noir et blanc, tout petit d'un côté à l'échelle de la grande caisse de résonance du piano, tout petit de l'autre à l'échelle de la grande chambre de représentation, vient s'instaurer un véritable silence : c'est une zone qui ne se nomme pas et ne s'écrit pas. Ce n'est plus un clavier. C'est un endroit où le corps ne rebondit pas. C'est un lieu dans lequel l'artiste se refuse à séjourner mais où, au même moment, son être est aspiré. Cela a quelque chose à voir avec la mort d'un geste mais, en

¹⁷⁸ Le titre de cette œuvre figure la durée totale de son exécution en minutes et secondes. À Woodstock, New York, le 29 août 1952, le titre était 4'33" et les trois parties 33", 2'40" et 1'20". Elle fut exécutée par David Tudor, pianiste, qui signala les débuts des parties en fermant le couvercle du clavier, et leurs fins en ouvrant le couvercle. L'œuvre peut cependant être exécutée par n'importe quel instrumentiste ou combinaison d'instrumentistes et sur n'importe quelle durée.

¹⁷⁹ John Cage était très proche de la philosophie bouddhiste, du zen.

même temps, on y sent aussi la puissance d'extériorisation de l'œuvre en dehors de la vie de l'artiste. Celle-ci, même sans le maintien que lui garantissait le rebond, cherche encore un possible. Mais comment ? Comment ma pratique, elle qui se trouve dans l'espace même du rebond, va-t-elle réussir à dépasser ces modalités perceptives-là, qui la vident, la réduisent en intervalle, pour acquérir la dimension d'un espace plastique ? Y a-t-il ici des clichés de la stéréotypie visuelle et tactile qui ne conviennent pas à ce que ma pratique est capable de produire en terme de perceptions ?

Dans les années cinquante, en Amérique, entre la mystique des artistes du *Black Mountain Collège* et le collège cybernétique de Shannon et Wiener, il y a eu peut-être comme une pensée d'époque à propos du temps : cette pensée aurait voulu recouvrir d'un grand rêve de dématérialisation et de liberté le temps traumatique de la guerre, celui des tirs de mortier sculptant les corps meurtris et dans lequel la pâte de l'art européen d'après-guerre restait encore embourbée. C'est du moins cette pensée qui aux Etats-Unis a fait basculer la peinture et la touche dans la vie et le mouvement : environnement, happenings, performance, art éphémère... Si la relation entre temps mystique et temps cybernétique m'intéresse ici, ce n'est pas tant du point de vue historique que du point de vue de ma pratique qui cherche par la figure du rebond à faire œuvre. Car la pensée artistique contemporaine de la cybernétique semble maintenir et asseoir la présence du corps devant un instrument – l'instrument serait pour nous ce qui dans l'appareil se rapproche du corps, l'équipe¹⁸⁰, et qui ajoute à la notion de prothèse la production d'une musicalité – à une époque où le thème essentiel de la machine serait de générer vers moi et en moi un rythme, de me l'imposer. Et cette posture de maintien devant l'appareil indique que la personne même de l'artiste n'est pas prête à voir son rythme de perception du monde entièrement canalisé par celui de l'ordinateur avec qui il rentre en interactivité.

A l'époque de la naissance de la télévision, de l'ordinateur et du cyborg, on peut supposer que l'œuvre de John Cage s'appuie sur un imaginaire du silence pour convoquer au beau milieu du mouvement optiquement dominé de la société du spectacle, un autre mouvement. Celui-ci viendrait de la nuit des temps, sorte de bruit du monde et de bruit de mon corps, musicalité de l'être, celle qui l'assoit dans la profondeur de ses attaches. Ce qui apparaît en effet ici, dans ces minutes de silence musical, c'est bien cette profondeur du sensoriel puisque là où le corps de l'artiste se refuse à sa dimension constitutive de percuteur

¹⁸⁰ Instrument vient du latin *instrumentum* qui signifie "ce qui sert à équiper".

multilatéral et multisensoriel, la musicalité sensorielle continue...C'est comme si, dans l'assise même et le silence de la sensori-motricité, émergeait une perception du mouvement dont ni le régime visuel, ni le régime tactile, ni le régime sonore ne réussissaient à se faire l'écho. C'est comme si le corps en s'asseyant à côté de l'instrument, puisqu'il ne s'agit pas d'en jouer, réussissait à réserver¹⁸¹ hors de la capture technique l'impact vibratoire que le monde a sur le poids du corps. Et c'est peut-être là que se ramasse *la sensorialité de l'Un percuteur*. Mais cela suffit-il pour produire une vibration, une impression, une perception, une imagination dont la synesthésie ne serait pas quelque chose de récupérable par la machine ? Tant que, même avec un corps positionné dans son régime sensoriel, je n'arrive pas à *voir l'informatique dans ce qu'elle refuse de moi*, comment puis-je créer une plasticité susceptible de lui résister ? Comment puis-je opposer ce qui dans mon rythme fait œuvre à ce qui dans mon rythme est capturé par une esthétique que je n'ai pas choisie mais que la société impose comme stéréotype ?

Cette musicalité de l'être réclamerait de dévier le regard que nous portons sur l'appareil de tout ce qui en lui fait *image* à tout ce qui en lui fait *outil*. Car, en soi, à le regarder comme cela, l'outil vient vers moi avant de venir à l'image que j'ai de moi. Il vient vers l'instinct de mon appareil sensori-moteur avant d'aller vers le portrait que j'en dresse dans ses extériorisations. Le problème bien entendu réside dans l'œuvre : l'artiste peut bien retrouver la profondeur de sa synesthésie en dehors d'une expérience de la visualisation, peut-il pour autant accepter, pour lui et pour les autres, de ne plus voir son œuvre ? Quand bien même l'identité sensori-motrice nous mènerait ailleurs que vers l'image, comment envisager un lieu pour l'œuvre sans le reconnaître ? En tous les cas, *l'artiste est celui qui peut faire de l'appareil une question de l'ordre du regard. Il y perçoit des problèmes d'identité*. L'appareil informatique vient-il dire à l'artiste qu'il n'a plus besoin de s'agiter et de taper dans tous les sens et de tous les côtés pour produire une image ? Le comportement de l'artiste est-il arrivé à un état de plénitude ou à un état de dépression à l'époque de la dématérialisation¹⁸² ?

L'œuvre intègre dès sa constitution même le fait que celui qui la produit ne lui survivra pas. Elle intègre dans la forme qu'elle donne au temps, l'essence du temps de l'être qui est de finir : c'est du moins ce que nous en savons vivant. Lorsqu'on dit que l'œuvre

¹⁸¹ Voir à ce sujet l'article de Julien Honnorat, « Que « réserve » la modélisation informatique au modelage de l'œuvre ? », Actes du Colloque Scientifique International Ludovia 2008 « Do it yourself 2.0, Comment et quoi faire soi-même à l'aide de logiciels, matériels et dispositifs numériques », Université d'été du Multimédia Ludo éducatif et pédagogique, 27-29 août 2008, Ax-Les-Thermes, Ariège (09), France. <http://www.ludovia.com>.

¹⁸² Le terme de dématérialisation est volontairement emprunté à cette référence : Lucy R. Lippard et John Chandler, « The Dematerialization of Art », *Art International*, février 1968. Voir aussi Lucy Lippard, *Six Years : The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1973.

donne de l'espace au temps¹⁸³, on ne dit rien d'autre que cela : elle donne de la vie à la mort. Mais est-ce très précisément en cela que l'œuvre devient autoportrait de son artiste ? Cette dimension qui permettrait de faire survivre du temps n'est-elle pas d'abord assurée par l'appareil général dans lequel l'artiste passe pour s'exprimer ? Ce que l'œuvre extériorise de l'artiste, c'est ce qui de l'intérieur de sa vie se sent la force de mourir. Pour que l'œuvre me ressemble, elle doit accommoder au plus près la question de l'être avec la question du miroir. Ce n'est pas par curiosité, goût pour ses habitudes techniques ou goût pour la pensée que chacun d'entre nous a conscience du temps qui passe. Cette conscience s'impose à nous : le temps passe parce que le corps vieillit, sinon personne, *in fine*, ne pourrait dire qu'il passe réellement. Allons un tout petit peu plus loin dans ce réel-là, celui où se trouve la sensibilité de l'artiste, à fleur de peau, sans autre protection imaginaire que le rythme même que lui procure ce qu'il perçoit dans ses rebonds : au fur et à mesure que je percute le monde de tous les côtés, pendant de nombreuses années, mon corps prend ses habitudes. Il produit en somme aussi une certaine manière de vieillir qui est la mienne, non celle des autres. À l'intérieur des normes de la vieillesse que produirait la percussion multilatérale et multisensorielle en général – là sont l'ergonomie et le design – se trouveraient certaines particularités qui font rebondir les êtres différemment. Si l'appareil est un miroir, ce n'est donc pas uniquement du point de vue de l'espèce. Cette projection est possible, car le corps multilatéral et multisensoriel rebondit sur l'appareil.

6.5. L'extériorisation : un seuil réel

Eluder les séries de touches analogiques – musicale, picturale, photographique – au profit d'un intervalle me faisant percevoir mon rythme comme une immatérialité qu'elle moulerait en moi implique-t-il pour autant que la matrice sur laquelle ce moule venait à se déposer n'existe plus ? La touche, cette série qui va du rebond à l'intervalle, du geste romantique au geste conceptuel, libère-t-elle son moule lorsque l'être n'accepte plus ce jeu qui consiste à rebondir sur la grande pellicule¹⁸⁴ que déroule l'appareil de représentation ? De quel problème d'identité souffre l'appareil corporel contemporain, problème dont l'appareil

¹⁸³ “Nous ne pouvons habiter qu'un monde plus vieux que nous et qui d'ailleurs nous survivra. L'œuvre en somme, c'est du temps converti en espace”. Michel Guérin, *Qu'est-ce qu'une Œuvre ?*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 24.

¹⁸⁴ “Le cube théâtral, la chambre représentative est un dispositif énergétique (...). Il faut décrire le cube à partir de son étalement, son unique face sans verso”. Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, La grande pellicule éphémère, Paris, Minuit, 1975.

informatique – très conceptuel puisque de toute matière il fait une forme¹⁸⁵ mais pas du tout métaphysique car il n'est qu'une machine – serait l'extériorisation à qui sait la percevoir ?

Nous sommes toujours des êtres de rebonds. Nous avons beau ajuster une partie de nos mouvements au temps de réaction de l'ordinateur, nous avons beau ouvrir un peu plus notre perception rythmique et croire à la désusubstantialisation de la vitesse, nous avons beau avoir le sentiment d'enfin connaître l'âme du monde, il y a encore çà et là un tas d'impacts du corps qui ne sont pas embarqués dans la boucle I.H.M : dérapage de mes mains sur le clavier, assise de ma masse corporelle sur une chaise, gros désordre dans les cordons de connexions et d'alimentation, etc. La question bien entendu est de savoir si ces impacts-là, ces "tracéologies"¹⁸⁶-là sont amenés à terme à intégrer la ligne rythmique de l'interactivité où s'ils évoluent sur une autre ligne et laquelle. Lorsqu'on regarde les efforts de l'ergonomie pour améliorer les positions de travail proposées par le poste informatique, on voit bien qu'à la boucle interactive peut s'articuler une autre forme de boucle : la douceur et la surface lisse du design qui me prend et m'embarque, me fait glisser, facilite l'envolée de mon corps, pourtant pesant, vers la forme de la boucle. Or, le plasticien, lui qui est empêtré dans sa touche sensible du monde avant d'être dans la sélection de l'espace optique du texte – espace tactile pour le braille – n'est-il pas bien placé ici pour dire que la plus fine des analyses à propos de l'histoire naturelle et culturelle de notre synesthésie ne peut faire l'économie du geste trivial de percussion : graphie, "stylographie", dactylographie, écrire c'est d'abord, toujours et encore, percuter et avec quelques défauts et maladresses. La pensée artistique n'est-elle pas alors la plus à même de restituer la complexité sensorielle, perceptuelle, conceptuelle du comportement esthétique dans son inébranlable masse athéorique¹⁸⁷ ?

L'action de pénétration du corps dans la matière est un principe physique de base. Il a lieu même lorsqu'à l'œil nu, les modifications qu'opère l'impact de ma masse dans la structure moléculaire de la surface percutée ne se voit pas¹⁸⁸. On parle donc non pas de

¹⁸⁵ Dans le contexte "*hypermatériel*" de la société post-industrielle, "*la matière est déjà une forme*". Bernard Stiegler, *Economie de l'hypermatériel et psychopouvoir*, entretien avec P.Petit et Vincent Boutems, Paris, mille et une nuits, 2008, quatrième de couverture.

¹⁸⁶ Le terme est emprunté à Bernard Stiegler qui parle de "tracéologie de l'énergie libidinale" in *De la misère symbolique*, 2. La catastrophe du sensible, Paris, Galilée, 2005, pp. 258-259.

¹⁸⁷ "Il n'est pas facile du tout d'apercevoir où passe au juste la frontière ontologique entre comportement « théorique » et comportement « athéorique »". Martin Heidegger, *Être et Temps*, op. cit., p 420.

¹⁸⁸ Toucher, "c'est un engagement (...). Vous ne pouvez jamais effacer le contact complètement (...). Vous avez touché la table. Visiblement elle n'a rien et vos doigts non plus. Vous ne voyez rien, mais il y a la trace de votre main sur la table et il y a la trace de la table sur votre main. Et vous ne pouvez pas l'éviter (...). Il se passe quelque chose qui est irréversible" et qui "ne se représentera jamais". Joël Chevrier, "Les mains dans le

pénétration visuelle, tactile, sonore, olfactive, auditive, gustative mais plutôt de la masse totale de l'être, telle qu'elle impacte de tout son poids le monde. Celle-ci ne semble pas perceptible autrement que dans le rythme qu'elle crée en nous, on l'a dit. La synesthésie semble être une affaire de temporalité, pas de visualité. Et si l'ordinateur est une reconstitution de notre appareil sensori-moteur, il n'attend pas l'artiste pour se charger de nous faire passer cette synthèse temporelle-là. Il y a synesthésie dans l'environnement pluriel des interfaces informatiques ; celle-ci, on l'a dit aussi, revient à nous sous la forme d'une boucle, celle que le temps hyper-rapide de l'interactivité nous renvoie. Il y a bel et bien une prise en charge de la perception du temps par l'informatique, puisque celle-ci réussit à produire en nous un nouveau rapport au temps. Nouveau car avec l'ordinateur la sensibilité de la communication va encore plus vite que celle détectée par le futurisme à l'époque de l'électricité, du télégraphe et de l'automobile. Cette dernière avait déjà repéré une synesthésie de la sensation de vitesse ; synesthésie dont au demeurant les diverses formes picturales, sculpturales, scripturales de ce mouvement d'avant-garde ont fourni à la postérité un symptôme. Mais sur quelle échelle de mesure se base-t-on pour qualifier ce degré de nouveauté d'une temporalité issue de la technologie et capable d'être synthétiquement perçue par les sens ?

Entre la modification que fait subir la technologie des interfaces sensorielles aux savoirs relatifs à la synesthésie et la philosophie contemporaine de la technique attentive aux inflexions que la pensée subit au contact de la matérialité industrielle et post-industrielle, il y a bien sûr une différence de degré d'élévation de l'esprit. L'ingénieur et le designer qui tous deux s'associent pour produire une interface informatique intelligente et sensible ne pensent pas le temps au même endroit que le font l'anthropologue et le philosophe. Mais que l'on se situe plus du côté de la pensée appliquée que du côté de la pensée désintéressée, n'est-on pas à chaque fois dans des contrées où une certaine temporalité n'est pas abordée : celle qui ne sort jamais à l'extérieur du soi sensori-moteur de chacun, ce soi qui marche vers sa vieillesse ? En partant de l'objet technique stéréotypé pour aller vers l'objet technologique informatisé, on rencontre en cours de route la capacité de l'homme à virtualiser le monde, à recouvrir ce dernier de projections perceptives. Les objets construits par ordinateur nous proposent de faire une incroyable expérience, celle de toucher de la virtualité solide. Le corps a l'assurance d'avoir une prise sur le temps. En s'appuyant sur des formes de plus en plus complexes, on augmente l'épaisseur de l'expérience perceptive de la forme. Sur quel type

nanomonde, reconstruction multisensorielle et présence dans nanonature", in *Histoire et esthétique du contact dans l'art contemporain* (actes du colloque), *op. cit.*

d'extériorisation peut reposer cette épaisseur ? Le *stéréos* sensoriel de l'artiste, c'est-à-dire la solidité ou la densité de son vécu sensible, celui-là même qu'il exprime dans son œuvre, n'est-il pas un point de départ à la notion même de stéréotype : d'où viennent nos stéréotypes si ce n'est des types un jour exprimés, extériorisés, solidifiés à l'extérieur du corps lui-même à travers des audaces, des coups, des inventions d'individus, des proto-types ? Par exemple, la technique de la perspective axonométrique n'est-elle pas pour les peintres du trecento qui la posent dans l'icône, Giotto et Duccio, le moyen d'extérioriser les caractères du corps profane, du corps humain, quotidien, viscéral ? Celui-ci ne sera jamais entièrement satisfait de ce que l'ordre établi lui propose comme type. Quelle partie de sa solidité l'artiste a-t-il abandonné en passant du type esthétique de la vitesse à celui de la cybernétique, en passant d'une pensée du mouvement à une pensée de ce qui commande ce mouvement ?

La notion de résistance du corps à l'interface informatique suppose de placer en face du stéréotype de l'interface le stéréotype de l'artiste. Même si la question de l'œuvre est aujourd'hui très problématique, étant donné sa dématérialisation et son décollement vis-à-vis du temps du corps, l'artiste lui demeure. Il y a toujours des personnes qui sentent leur perception comme un personnage apte à se mesurer aux personnages perceptifs déjà tout près qu'on leur propose. Le passage ou l'extériorisation sincère de ce sentiment est beaucoup plus complexe, car cela réclame une remise en cause des fondements mêmes sur lesquels la notion d'interface repose. Depuis justement le stéréotype perceptif – la forme symbolique – mise en place au trecento, il est communément convenu que l'être humain est capable de voir de la volumétrie *au travers* d'une surface. Ce "au travers" ne fonctionne ni sur la perspective artificielle de la surface, ni sur la perspective naturelle ou autre disposition de notre appareil sensori-moteur à voir de la profondeur dans ce qui est devant lui. Ce fonctionnement est dans l'unité de ces deux aspects : le type même de la représentation est tel qu'un certain type de perception l'imagine. Soit l'idée basique suivante : la perception n'a que ce qu'elle mérite. Si elle se persuade qu'elle est capable d'extérioriser la profondeur de la représentation, si elle est certaine qu'en cette dernière, tout est profane et rien n'est sacré, tout est démontrable et rien n'est mystérieux ; alors il n'est pas étonnant que, de notre masse sensorielle et de son rebond, elle n'obtienne qu'un carcan.

Si la perspective, sorte d'arché-appareil, fait époque, c'est bien parce qu'elle a fait de nous, à nos dépens, des perspecteurs. Le faisceau géométrique partant du *point de vue* a tellement de champ, il peut tellement balayer ce qui l'entoure, recouvrir et recouper des portions de réel que l'appareil corporel du type humaniste a fini par s'auto-persuader que sa masse multisensorielle, son être Un avait trouvé là une représentation de lui-même susceptible

de correspondre mentalement à la complexité de ses directions, de ses orientations au monde. Sinon, pour ceux qui toujours espèrent que dans ce grand cadre perceptif "épochal" transpire la masse rythmique de l'Un Sensoriel, pourquoi aurions-nous, dans la quantité et la liberté de nos possibles extériorisations, privilégié celles qui iraient de la perception perspective à l'appareil informatique ? Pourquoi aurions-nous privilégié l'envol sur la pesanteur ? Sur quel type de sensori-motricité fonctionne ce fil techno-logique qui nous a fait croire à la dématérialisation ? La perception se pense-t-elle ?

Comme toute compétence de l'être humain, la logique passe forcément par la sensori-motricité. Et pour celui qui décide de s'en remettre d'abord à sa propre sensibilité, ce passage est capital. L'artiste n'est pas philosophe, je le répète. C'est-à-dire qu'il ne peut pas, comme Michel Foucault, se placer du point de vue d'une archéologie de la représentation. *Il ne peut pas être dans une représentation de la représentation, mais juste dans une perception de la perception.* Il pense que sa sensation, avec la confiance qu'il lui prête, l'invite à percevoir autrement que ce que les stéréotypes perceptifs lui dictent. L'artiste doit trouver son cadre de perception, sinon il ne peut pas identifier son régime d'expression. Dans mon imaginaire, l'astigmatisme, la maladresse, la masse sensorielle, le rythme de mes rebonds, la résistance de mon corps à la représentation informatique, ne sont pas juste des *indices* de ma sensation qui *indiqueraient* dans ma perception que quelque chose de notre époque est négatif. L'artiste doit écouter le signal, le mouvement de vie et d'expression qui se manifeste dans l'époque cybernétique. D'ailleurs, avant d'être une technologie ou même une science, la cybernétique repose sur l'observation bio-logique des signes de vie que se transmettent entre eux les êtres vivants. Et même sans logique, on sent et on voit la nature. Le poète ne fait rien de plus lorsque devant une cascade, ou une étoile, il observe : il n'y a rien d'autre que lui et le monde. L'artiste est dans le vivant avant d'être dans les images du vivant car il entend bien réaliser sa propre image. Rien ne nous dit en effet que les signes sensoriels de la vie puissent faire l'objet d'une indexation conceptuelle. La production artistique court-circuite le consciencieux courant qui indexe la perception comme indice d'un concept. C'est un courant alternatif qui passe dans l'œuvre : la perception n'est plus vécue par l'artiste comme un accès à une éventuelle vérité conceptuelle mais comme le lieu même d'expression du sentiment. L'artiste est seul au milieu de son œuvre. La seule chose de sincère qu'il perçoit, ce sont les sentiments que produisent ses sensations. De même que le poétique consiste à produire "ce qui ne peut

pas être sur la base de ce qui est¹⁸⁹”, l’artiste produit son mode de perception sur la base de sa sensation. Et dans ce mode, l’espace sentimental se superpose à l’espace perceptif comme si celui-ci n’avait jamais été autre chose que celui-là. Car la sensibilité n’est pas vécue par l’artiste comme quelque chose de transitoire, c’est un état, une disposition. Pourtant le fait même de ne plus passer par la triade affect-percept-concept mais d’être dans l’espace factuel sensible du sentiment n’empêche pas l’artiste de parler, de s’exprimer, bien au contraire.

Le *logos*, type des types, auquel on attribue le rôle de vecteur noétique qui nous pousserait intuitivement de la sensori-motricité à la supra-sensibilité, n’est pas que la Parole de la Raison. Sinon, cela voudrait dire que la définition même du stéréotype, cliché typographique obtenu par coulage de plomb dans un flan ou dans une empreinte, se réduirait à une dimension typologique ou logotypique, ce qui n’a jamais été le cas : le logotype, la lettre, le sens est en permanence véhiculé par une dimension irréversible, un jeté-devant que ce soit l’encre d’imprimerie qui bave ou le clavier d’ordinateur qui se recouvre de saleté à mesure qu’on l’utilise. Le Sens ne se débarrasse pas comme cela des sens. Le cliché ne se débarrasse pas comme cela de son appareil : le sentiment de la lettre réside dans son écriture. Il y a un sentiment ou plutôt une facture d’appareil comme le dit très finement Pierre-Damien Huyghe¹⁹⁰. Car aussi technologique que cette notion d’appareil soit devenue, ne peut-on pas émettre l’hypothèse qu’elle garde toujours le parfum du premier appareil de parole : l’appareil phonateur du corps, sans lequel on ne peut émettre aucun son ? C’est peut-être pour cela au fond qu’il nous arrive, à nos dépens, de souvent parler avec des clichés car quels qu’ils soient, ils viennent du dicton comme la dictée des enfants continue de sentir les ratures et les tâches d’encre de pupitre. Il y des rencontres moléculaires irréversibles, des pénétrations de matière. Ce qui fait la solidité du logotype, ce qui fait que le discours n’est pas monotypé, c’est son coffre sensoriel, sa cage thoracique. Ce qui fait que l’on écoute des informations circulant sur le canal machinique, c’est qu’elles passent dans notre appareil auditif. C’est notre corps qui donne solidité au message. Entre mon espace intérieur et le monde extérieur, il n’y a pas de coupure : il y a un arc, un jeté, un objet. C’est dans ce mouvement-là que se pense l’objet plastique, l’objet image que l’artiste veut poser. L’extériorisation du mouvement d’expression vient toujours de plus loin que du lieu où on le voit se fabriquer. Prise comme espace et non comme interface d’accès au concept, la parole est un objet plastique, c’est-à-dire modelable. Mais ce modelage n’est pas "désubstantialisable" et c’est ce qui encore aujourd’hui pose, je

¹⁸⁹ Philippe Beck, dans la préface de *La Poétique* d’Aristote, trad. par J.Hardy, Paris, Tel Gallimard, 1996, p. 46.

¹⁹⁰ *Le Devenir Peinture*, Paris, L’Harmattan, 1996, *op. cit.*

crois, la question de l'œuvre. Dématérialiser l'objet d'art c'est se couper d'une partie de l'objet plastique.

Revendiquer une liberté de parole, ce n'est pas que protester contre les normes de la parole dominante. C'est rentrer à l'intérieur même du fonctionnement appareillé qui permet à la parole de devenir un type. Ce n'est qu'en contact avec ses appareils que la logique trouve à se représenter. Travailler dans ce que le corps extériorise signifie avoir affaire à ce qui de tous les appareils qu'utilise la logique se débarque dans le monde : la base de ma pratique est le sentir et c'est de cette base que j'entends les appareils graphiques, photographiques, vidéographiques, cinématographiques, infographiques comme autant d'efforts faits par notre graphologie, notre photologie, notre vidéologie, notre narratologie, notre hyper-logie, pour comprendre nos sensations : pourquoi ne dit-on pas "picturologie" ? On dit bien griffure pour qualifier le nerf du trait graphique. Pourquoi les peintres de la touche pâteuse sont-ils toujours rangés du côté des émotifs, des écorchés, des bouchers alors que, comme tout un chacun, ils sont à fleur de peau ? La touche picturale commence bien avant les questions de facture, de style, de surface, de support : elle commence dans le corps, elle mobilise les appareils sensoriels : audition, phonation, tactilité, vision, capacités sensori-motrices et ostéo-musculaires... Par la touche, la peinture est dans le mouvement visuel. Elle est la rencontre entre ce qui du monde m'affecte et ce qui du monde me refuse et la déclenche. La touche de la peinture n'a rien à voir avec la peinture car elle peut exister sans elle : nous avons tous une touche mais nous ne savons pas où elle se localise. C'est en quelque sorte l'image que l'on a de soi et qui prend en compte le fait que l'on ne se voit qu'à partir de l'intérieur.

Ce que de nous le monde ne comprend pas a pourtant besoin de toucher le monde pour s'éprouver et s'élever en représentation. Cette épreuve, qui est d'abord mienne, peut se localiser dans notre enveloppe sensorielle : je sens les coups que je porte avec la surface de mon corps et c'est avec elle que je sens les coups que je reçois. Cela touche à ce qui s'appelle en physiologie la sensibilité somesthésique générale : "ensemble des sensations éveillées par la stimulation des tissus du corps, sensations qui ne sont ni visuelles, ni auditives, ni gustatives, ni olfactives¹⁹¹". Ce qui est fascinant, c'est de se penser, de s'imaginer comme un espace rythmique de rencontre entre un mouvement d'extériorisation – souffle, parole, touche – et un mouvement d'intériorisation – impact, ressenti, état de solitude –, et cela au point de

¹⁹¹ Paul Laget, *Encyclopædia Universalis*, volume corpus 21, Paris, Encyclopædia Universalis France S.A., 1995, p. 309.

ne plus faire de différence entre les deux : la touche n'est pas une interface. C'est un seuil¹⁹² entre le réel sensoriel et le réel tangible. De là où nous sommes, qu'est-ce qui nous permet de poser une différence de nature entre le coffre phonique du souffle, l'enveloppe sensorielle du corps et le décor qui nous entoure ? Quel plus bel exemple faudrait-il ici donner à contre courant de la dimension d'ingénierie, de maîtrise technique et de coup de pinceau recouvrant bien souvent le génie de Léonard de Vinci que celui de sa touche : celle-ci ne se limite pas à cette notion de *sfumato* si souvent étudiée. Certes, grâce à ce procédé pictural, Léonard, en diluant le pigment dans l'essence, obtenait une infinie superposition de couches lui permettant entre autres de faire émerger des formes dans l'espace substantiel de la peinture : pas de dessin, donc un vrai sourire pour la Joconde. Mais la touche de l'artiste part de bien ailleurs et va beaucoup plus loin. Elle commence dans l'acuité sensorielle de ce personnage d'abord élevé en Lombardie dans une tradition botaniste et naturaliste d'observation de la nature. Et puis, il y a de longues heures passées à contempler les brumes matinales de l'Arno qui se relie en continuum aux longues heures passées à superposer des couches de jus et de glacis sur la toile.

Dans l'imagination de l'artiste, il n'y a pas de limites. Il y a des seuils. La touche ne serait ni un cadre, ni une interface, ni un point d'impact mais une phase dans un processus de création. Cette phase serait somesthésique, le corps ressentant de toute part cette fraîcheur stratifiée de l'aube sur la rivière florentine. Et elle trouverait dans l'épaisseur translucide du tableau lui-même son extériorisation. Touche du corps contre touche de la toile, parole contre phrase aussi, en tous les cas un espace plastique hors-cadre, un emboîtement plutôt entre les parois du solitaire et les images de la solitude :

“Je le suivrai se mouvant dans l'unité brute et l'épaisseur du monde, où il se fera la nature si familière qu'il l'imitera pour y toucher, et finira dans la difficulté de concevoir un objet qu'elle ne contienne pas¹⁹³”.

¹⁹² La notion de seuil est utilisée pour définir la fonction somesthésique : la notion de seuil signifie que “des influx nerveux ne partent dans une fibre venant d'une terminaison somesthésique que si l'intensité du stimulus est suffisante”. Paul Laget, *Encyclopædia Universalis, op. cit.*, p. 310.

¹⁹³ Paul Valéry, *Œuvres*, Tome 1, Poésies Mélange Variété, Variété-Théorie poétique et esthétique : introduction à la méthode de Léonard de Vinci, 1894, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, Paris, Gallimard, 1962, pp. 1155-1156.

6.6. Volumétrie sensorielle et perception du plan : l'importance du moment d'appareillage

Les artistes ont parfaitement conscience de travailler dans des lisières, des chemins étroits. Entre mon cœur qui bat et mon expression plastique, il n'y a de véritable forme que celle que l'artiste est capable de nommer avec son propre modèle interne de perception, et ce modèle-là, le problème c'est qu'il ne le trouve qu'une fois son œuvre faite. C'est pour cela notamment qu'il faut beaucoup de temps à un plasticien avant de "s'écrire". Car dès qu'il écrit, il rentre en concurrence avec le terrain de la logique : dans l'écriture la parole logique se pose, comme dans la poésie l'écriture trouve à se parler.

Lorsqu'à la Renaissance la peinture à l'huile, elle qui était chair et matière, est née à l'intérieur d'une perception visant la perfection et le détail optique, ce n'était pas pour mettre des bâtons dans les roues de l'imagination de la matière. C'était juste que le mécanisme et le langage de la logique perceptive, dont les appareils concernent la parole et l'écriture avant d'être l'appareil optique et l'appareil pictural, se sentaient devenus humains. Et ils voulaient en découdre avec la parole religieuse. Il fallait rivaliser avec cette parole sur un terrain perceptif bien précis ; la prière, sorte de moment du corps où *l'écriture tient parole* puisque la récitation même de la prière vient dire aux autres formes d'énoncés qu'elles ne lui arrivent pas à la cheville : quelle forme de représentation est suffisamment proche de la solitude sensorielle de chacun pour transformer notre appareil de perception en un réceptacle, en une ouverture métaphysique ? Quelle forme de représentation est capable de faire de la perception une expérience de la méditation ? A en croire l'ascension de Pétrarque au Mont Ventoux, La Divine Comédie de Dante, ou bien plus proche de nous, les illuminations rimbaldiennes ou l'épopée solipsiste de Jules Supervielle dans le grand espace intérieur de notre corps, c'est bien l'écriture poétique qui a permis à la facture picturale de chercher à rivaliser avec l'expérience méditative de la parole religieuse. *Religare*, soit relier les cœurs par l'intermédiaire d'un appareil perceptif qui ne serait plus religieux mais poétique. Une fois de plus, on repère ici l'importance de l'appareil : ce qui prépare la peinture à être poésie et ce qui prépare la poésie à être croyance, ce qui fait donc sortir l'expérience esthétique de l'expérience de la foi. Car dès qu'on espère voir le langage artistique révéler le langage religieux, on rentre dans une logique d'appareil ! On se demande par quel stratagème la perception doit passer pour mettre en forme, représenter ce qui est à proprement parler irréprésentable : la sensation d'être en relation avec le divin, le sentiment de la foi. Il est très

intéressant alors de constater la ruée des artistes de la Renaissance vers deux calculs : la composition classique et l'*Ut Pictura Poesis*. La composition classique, c'est ce savant procédé plastique utilisé par Zeuxis l'ancien : pour exécuter, à la demande des Agrigentins, un tableau destiné à être consacré dans le temple de Junon Lacinienne, il choisit cinq des plus belles filles de la ville en chacune de leurs plus belles parties anatomiques et, avec ces beaux morceaux, il donne à l'image de la femme une forme idéale, divine. Je pense que ce n'est qu'en couplant ce procédé au désir de rapprochement de la peinture et de la poésie à la Renaissance, que l'on peut comprendre en quoi l'artiste humaniste ne s'est plus pensé en artisan, mais en visionnaire ; c'est-à-dire qu'il a déplacé l'expérience de la vision, voire de l'illumination, d'une zone mystique vers une dimension d'appareil. Dans le passage du sacré au profane, s'est peut-être révélée une dimension d'appareil, une dimension de structure sensorielle du sentiment. Tout le problème réside dans les choix opérés par l'appareil perceptif dans la gestion de cette structure sensorielle : on voit nettement apparaître les articulations du langage – syllabes, mots, phrase – dans la notion large de composition classique – proportions du corps, taxinomie des éléments de la nature, composition des éléments à combiner – ; un peu comme si la représentation iconique reposait sur une représentation visuelle plus profonde : l'écriture.

La stéréotypie de représentation contre laquelle l'espace plastique de la touche se sent capable de rebondir et d'aller à contre-courant, la voici : la perception photo-digitale. Car, tel que ma pratique le pose, le sentiment de solitude que l'être peut exprimer par le langage visuel, scriptural, pictural, verbal, ne fait du *rayonnement photonique* et de l'*indexation* qu'un plan ou un volume d'une représentation bien plus vaste, celle que le corps phonatoire et somesthésique se fait de lui-même : le sentiment est-il le fruit de la volonté ? Ne se situe-t-il pas juste après le souffle et l'appétit sensoriels ? Pourquoi faut-il assigner, désigner, orienter son modelage par une disposition mentale, une intention, quelle que soit la nature philosophique qu'on attribue à cette dernière ? Pourquoi trouve-t-on un regain d'intérêt à ce grand penseur de la nature psycho-motrice de l'imagination qu'était Gilbert Simondon ; vision a-médiatique d'un fourmillement pré-soixante-huitard qui s'apprêtait à battre d'instinct le pavé en scandant "l'imagination au pouvoir" : heureuse coïncidence ou sentiment philosophique d'époque ? Pourquoi avons-nous mis du temps à accepter et digérer que le processus d'amplification de la vie vers ses images puisse "continuer à s'exercer sans produire une projection" : Simondon observe en effet que "la crainte de manquer de nourriture, au lieu de se projeter en images d'ogres ou de monstres, peut s'exprimer par

l'amasement indéfini de réserves alimentaires¹⁹⁴ ? Plus le corps se coupe des images qui lui seraient extérieures, plus il entasse les siennes propres dans son intimité sensorielle. Cette dernière se pense alors de moins en moins comme un espace libre de ses directions, comme une visée, mais comme un tas, un amas, un noyau, une densité énergétique. Notre désir de vivre, notre appétit sensoriel a-t-il besoin de l'intentionnalité de la conscience¹⁹⁵ pour imaginer, produire une image de sa plasticité ? Le *plassein* a-t-il besoin du *graphein*, le modelage a-t-il besoin d'une écriture autre que celle-là même dans laquelle se ramasse et se condense sa forme propre ?

Le fait de ne pas se réduire au résultat visuel, tel serait le sens de ma touche, implique une rétention du désir d'image à l'intérieur du corps dont l'instinct est le mouvement : c'est le thème solipsiste du corps comme vaisseau. L'intervention nécessaire, le recours à l'image du vaisseau manifeste l'idée qu'il y ait des figures capables de faire un compromis entre le besoin de quête de l'être en dehors de lui-même et le besoin de satisfaire son dedans. Ce type de figures remonte à la nuit des temps : le navire, la galère, le radeau, la barque, la pirogue... Elles symbolisent la liberté de l'imagination, en dehors de la projection et dans la trajection. La différence entre le trajet et le projet est la différence entre ce qui dans la vie nous permet d'aller de l'avant, les sentiments – amour, haine, amitié, joie, satisfaction, reconnaissance, solitude, etc. – et ce qui nous permet de projeter devant nous ce que nous ressentons : l'objet du projet nous appartient donc, soit la manière de jeter-devant ce que l'on a dedans. Cette manière repose sur des stéréotypes, c'est-à-dire des marquages solides de l'humanité. Ce marquage est double : le corps se sent comme un volume parce que tout le rayonnement photonique qui impressionne son œil et entraîne le type de projection par plans s'articule à la stéréophonie qui s'exprime dans la capacité du corps à s'équilibrer et à gérer sa propre tridimensionnalité. Par exemple, pour que le dessin d'ombres touche la totalité de notre sensorialité, pour qu'il rentre dans la grande boucle de vie, de signaux électriques, de réflexes qui parcourent notre organisme – grâce aux connexions synaptiques cognitives et aux relais neuronaux ostéo-musculaires installés tout le long des ligaments du corps capteur –, il faut que la perception par plans rencontre la perception du volume : c'est l'histoire des arts plastiques qui se montre ici dans les reliefs pariétaux, les bas-reliefs égyptiens, les surfaces sphériques des vases grecs, les frises sculptées de la Grèce antique – celle du Parthénon ou de l'Autel de Zeus à Pergame au premier chef. Sans la notion de déplacement du corps, celui qui

¹⁹⁴ Gilbert Simondon, *Imagination et invention* (1965-1966), Paris, Les éditions de la transparence, 2008, p. 45.

¹⁹⁵ “Le mot intentionnalité ne signifie rien d'autre que cette particularité foncière et générale qu'a la conscience d'être conscience de quelque chose, de porter, en sa qualité de *cogito*, son *cogitatum* en elle-même”. Husserl, *Méditations cartésiennes*, *op. cit.*

touche, qui creuse, qui marche le long d'une composition en frise, qui monte des escaliers, l'image ne peut pas prendre place dans le corps.

Le propos d'Aloïs Riegl, dans sa *Grammaire historique des arts plastiques*, consiste à montrer comment peu à peu l'homme a trouvé des stratégies pour insérer dans le plan de la représentation la vie de l'organicité, celle du corps, et le poids de l'inorganique¹⁹⁶, celui qui ramène le corps à sa condition de masse subissant l'attraction terrestre. Ce propos suppose de considérer le plan comme la condition axiomatique de la représentation : c'est un propos euclidien et classique qui considère le plan comme une surface contenant entièrement toute droite joignant deux de ses points. C'est un point de vue justement sur le monde qui considère que l'équilibre du corps humain repose sur cette oreille vestibulaire interne par laquelle, quelle que soit la hauteur que l'on prenne, debout, accroupi ou agenouillé, la ligne d'horizon reste toujours à la hauteur de nos *deux* yeux. C'est une approche expérimentale du plan qui peut, soit s'entendre du point de vue mathématique classique – par un point extérieur à une droite je ne peux faire passer qu'une seule parallèle à cette droite –, soit s'entendre du point de vue physiologique par les observations contemporaines menées sur l'oreille interne. C'est peut-être là la dimension anthropologique de la représentation qui apparaît et qui nous rappelle que la conscience n'est que le degré d'objectivation¹⁹⁷ le plus haut d'une énergie vitale qu'Arthur Schopenhauer appelle Volonté. Gardons ce terme, objectivation, il est intéressant dans le sens où il maintient la notion d'extériorisation dans un "jeter devant" qui dépend de l'instinct de vie.

La pensée du plan est peut-être comme portée par une volumétrie sensorielle qui vient de la vie et qui dans ce plan cherche un sens. En tous les cas, le fait même qu'instinctivement nous tendons à la vie n'accède à une dimension imaginaire, à une beauté en quelque sorte, qu'à partir du moment où le désir sexuel devient un *désirare* : nostalgie de l'étoile. De *nostos*, signifiant retour, la nostalgie est ce sentiment par lequel les expériences sexuelles, érotiques et sensuelles passées deviennent un espace de méditation ; on se rappelle l'être aimé et surgit dans notre imagination comme une sorte d'espace esthétique, de plan. L'équilibre sentimental, soit la construction d'un espace intérieur à chacun est une construction dans

¹⁹⁶ Pour l'usage de ce terme, voir Aloïs Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques*, *op. cit.*, p. 71. On trouvera notamment la notion de matière inerte.

¹⁹⁷ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Livre deuxième : Le monde comme volonté, premier point de vue : l'objectivation de la volonté, 20. Chaque mouvement du corps répond à un acte de la volonté ; le corps dans son ensemble manifeste la volonté dans son essence caractéristique. L'échelle des formes animales et les degrés de la volonté, *op. cit.*, pp. 148-151.

laquelle l'équilibre géométral ne naît pas d'un équilibre physiologique intérieur à l'être mais d'une expérience de la rencontre avec l'Autre : la sensation du volume est première ou, plus exactement, la rencontre entre moi-même qui m'éprouve comme masse imaginaire et l'autre qui s'éprouve comme masse imaginaire fonde le plan, plutôt l'espace amoureux. Rien ne dit en effet que l'espace sentimental passe par le plan géométral, puisque celui-ci est la représentation bidimensionnelle dans un système mathématique d'une expérience d'abord vécue dans le corps et dans l'oreille interne. C'est à partir de son corps propre que l'artiste pense l'espace : le plan, le volume sont imposés par la logique, non par l'appareil logique qui lui, quoiqu'on en dise, n'apparaît qu'à celui qui veut bien le projeter dans un espace noétique : la typologie même de l'appareil qui ferait commencer la préparation des perceptions dans l'appareil cérébral pour aller jusqu'à l'appareil technologique n'est valable que si l'on considère le logos comme type. Or, on a vu que le logos est un stéréotype et non pas un monotype : pourquoi, en effet et par exemple, sépare-t-on la télégraphie de la dactylographie ? Dans les faits, l'opérateur de télégraphes ou la secrétaire dactylo font tous deux une expérience similaire : passer par du dactyle et du graphique, du doigté et de l'écriture, de la percussion phonique et de la représentation photonique pour jeter devant un message. Pourquoi privilégie-t-on l'un ou l'autre terme de la solidité de notre appareil de communication dans la désignation nominale qu'on lui donne ? N'est-ce pas justement parce que cette désignation est orientée : la machine télégraphique est faite pour envoyer un message ailleurs que là où se trouve l'opérateur. La machine à écrire, elle, à la base, est faite pour écrire un message ici, devant soi. Ces orientations sont tout à fait d'ordre logique : soit l'idée que les appareils de communication sont désignés par l'appareil logique comme des extériorisations de celui-ci. Cela signifie que la logique, science ayant pour objet l'étude, surtout formelle des normes de la vérité, est capable en quelque sorte de s'élancer dans le réel et se matérialiser.

Certes, le fait que les machines, en tant que suite d'extériorisations issues de l'appareil phonateur et de l'appareil ostéo-musculaire – la parole et l'écriture manuelle – nomment quelque part dans leur constitution une sorte d'intentionnalité sensible est tout à fait captivante : c'est la piste du nominalisme pictural¹⁹⁸ qu'étudie Thierry de Duve dans l'œuvre de Marcel Duchamp par rapport à la dimension d'indexation des ready-made. Mais l'artiste doit-il nécessairement passer par l'intentionnalité sensible de la conscience pour trouver à son

¹⁹⁸ Thierry de Duve, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, op. cit.

expression une dimension métaphysique ? Le fait qu'il y ait une relation possible de cause à effet entre l'appareil logique et les appareils techniques détermine-t-il pour autant et de manière exclusive le moment de l'appareillage, le moment où je tape et où j'écris comme un temps signifiant ? Dans l'expérience sensorielle même, l'écriture n'est pas séparable de la solidité qui la constitue. Et qui aime écrire, dessiner, peindre ou sculpter sait très bien que cette solidité participe du plaisir même de s'exprimer : là est l'artiste, il prend plaisir à extérioriser ce qu'il sent. Il est en contact avec les appareils techniques, mais pas pour les mêmes raisons que celles qui relient ces derniers à l'appareil logique. Chez l'utilisateur ordinaire, les expériences téléphoniques ou télévisuelles peuvent provoquer une sorte de trouble perceptif, d'état d'absentement, dangereux d'ailleurs si l'on doit rester concentré dans une activité qui mobilise la totalité de notre sensori-motricité – exemple, la conduite d'une automobile. L'utilisateur subit en fait de plein fouet le déséquilibre d'une indexation nominale qui influence la conscience vers la logique ; logique elle-même façonnée par les normes d'un langage appris qui est celui-là même qui nomme et indexe. L'individu est pris dans le vaste circuit d'un appareil langagier qui ne lui appartient pas, qu'on lui impose et dont il subit les normes, grâce auxquelles le réel est représenté. L'individu n'est pas libre. Voilà pourquoi, il ne faut pas oublier de passer par le désir, l'appétit sensoriel dans le chemin qui nous mène de la sensation à la représentation. L'endroit, le lieu où l'action sensorielle et l'intentionnalité se chevauchent, c'est le moment où le corps cherche à quitter le monde de la sensation pour s'exprimer en dehors de lui-même.

Il y a chevauchement, car ce que produit notre masse sensorielle sur un appareil technique n'est pas forcément en rapport avec la perception que nous avons de cette production. Tout dépend de là où l'on se place. Si l'on se place du côté des indexations que nous indique le langage, on ne verra pas ce que produit par elle-même la sensation. Mais, en revanche, si on se place du côté du sentir, rien ne dit qu'on ait besoin des modèles que nous propose l'appareil langagier pour entendre ce que dit la machine : l'artiste n'est pas dans l'explication, c'est-à-dire ce qui relève de l'intentionnalité et de la chose, il cherche à entendre et comprendre l'espace que produisent ses sensations en éveil. C'est aussi pour cela que l'artiste est un être sensible, parfois hyper-sensible. D'un point de vue strictement neuropsychique, on parle d'hyperacuité sensorielle, soit un trouble de l'attention avec un dérèglement du système inhibition/désinhibition¹⁹⁹ : l'artiste est très attentif ou trop peu attentif à ce qui se passe autour de lui, il a le système sensoriel parfois à fleur de peau et il ne

¹⁹⁹ Voir à ce propos l'ouvrage de Marc Louis Bourgeois, *Manie et Dépression, comprendre et soigner les troubles bipolaires*, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 87 et p. 162.

sait pas très bien quel sens domine quel sens. Il ne sélectionne pas, il mélange, il nuance²⁰⁰, il cherche des correspondances²⁰¹ qui ne sont pas d'emblée données. Ce regard un peu clinique sur l'espace de synesthésie que produit l'activité sensorielle permet aujourd'hui d'établir des relations entre certaines maladies des créateurs ou des génies et la question du tempérament artistique.

6.7. L'expérience photo-digitale : une coupure dans l'imagination

L'appareillage, soit le moment sensoriel de l'appareil, peut ouvrir un espace d'expression. Car ce n'est plus une expérience de perception orientée que propose la machine à l'artiste qui s'en empare, c'est une aventure perceptive. Ce que dit la machine à celui qui la sent n'est pas ce que renvoie la machine à celui qui l'écoute comme on lui a dit de le faire. Le détournement du sens d'utilisation pourrait répondre à cette différence, mais là encore cela est une opération critique de la logique que propose Duchamp et qui n'est pas forcément obligatoire : lorsqu'on part d'une perception imposée, "cette machine sert à cela" et que l'on dit "désormais cette machine sera plutôt cela", on se joue du lien qu'il y a entre la conception et la perception et on en change l'orientation, bref on détourne l'intentionnalité. C'est une sorte de plasticité conceptuelle. Mais lorsqu'on se refuse à attribuer à une perception une visée intentionnelle, lorsqu'on quitte définitivement le pilote logique pour le pilote poétique, lorsqu'on se fait confiance avant de faire confiance aux autres, on danse l'espace de la marche au lieu de marcher vers un but pratique, on est dans la poésie plus que dans la prose pour reprendre la distinction de Paul Valéry²⁰². On est heureux. On produit un espace du sentiment. Le sentiment amoureux est d'ailleurs cet état tellement ouvert à partir de l'expérience de la rencontre entre deux êtres qu'il est pour les artistes un éternel lieu d'inspiration. Car l'artiste

²⁰⁰ "Car nous voulons la nuance encore, Pas la Couleur, rien que la nuance". Paul Verlaine, *Art Poétique, Poèmes*, Paris, éditions Jean-Claude Lattès, 1987, p. 261.

²⁰¹ Référence explicite au poème de Charles Baudelaire. "La nature est un temple où de vivants piliers Laissent parfois sortir de confuses paroles". *Les Fleurs du mal, Correspondances, Spleen et Idéal*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 9.

²⁰² "La marche comme la prose a toujours un objet précis. Elle est un acte dirigé vers quelque objet que notre but est de joindre (...). La danse, c'est tout autre chose. Elle est, sans doute, un système d'actes, mais qui ont leur fin en eux-mêmes. Elle ne va nulle part. Que si elle poursuit quelque chose, ce n'est qu'un objet idéal, un état, une volupté, un fantôme de fleur, ou quelque ravissement de soi-même, un extrême de vie, une cime, un point suprême de l'être... Mais si différente qu'elle soit du mouvement utilitaire, notez cette remarque essentielle quoique infiniment simple, *qu'elle use des mêmes membres, des mêmes organes, os, muscles, nerfs, que la marche même*. Il en va exactement de même de la poésie qui use des mêmes mots, des mêmes formes, des mêmes timbres que la prose". Paul Valéry, *Œuvres*, Tome 1, Poésies Mélange Variété, Variété-Théorie poétique et esthétique, Propos sur la poésie, *op. cit.*, p. 1371. Voir aussi Philosophie de la danse, pp. 1390-1403.

cherche dans le réel, dans tous ces moments d'appareillages où les sens ne sont pas encore capturés par la logique de la perception, à toucher une altérité qui serait ce que de lui il aurait réussi à extérioriser : c'est dans son œuvre que l'artiste découvre son langage et ce langage n'est pas celui du langage. Le problème n'est donc pas forcément de savoir si ce que construit l'artiste a besoin de passer par la perception, d'autant plus lorsqu'on vit dans un monde saturé d'appareils. La préoccupation, je pense, est de trouver encore la force d'aimer le monde là où l'espace sentimental amoureux lui-même s'est déplacé dans les sphères des sites de rencontres, des images hyper-technologiques du corps et de l'étude bio-technologique de tout l'espace de la sensorialité : le sentiment de solitude n'est pas le fait de tout ce grand espace perceptif informatique. La compétence poétique n'est pas de l'ordre de l'appareil mais de l'ordre de la tendance : imiter est naturel chez l'homme et se manifeste dès son enfance nous dit Aristote²⁰³. Imiter consiste d'abord à regarder la nature, y compris nous-mêmes dans la mesure où nous en faisons partie. Mais l'absentement perceptif du corps devant la logique informatique ne le place pas en position d'écouter sa propre nature sensorielle. C'est d'autant plus dommage que justement cette sensorialité est la seule chose qui, partant de l'intérieur de nous, nous appartient encore.

Lorsqu'on a appris dès sa plus tendre enfance à s'intéresser plus au rebond de la touche picturale qu'à la touche elle-même, on voit d'autant mieux ce que, du rythme interne du corps, de son cœur qui sent les trois dimensions, l'écran d'ordinateur n'arrive pas à prendre. Mais, bien entendu, le problème du poète est de se faire entendre sans pour autant se soumettre aux désignations téléologiques des messages, des communications et des distances monotypées.

Platon et Aristote se rejoignent sur un point, crucial pour notre pratique, – le lecteur ne tardera pas à mieux la découvrir même si le lieu où se situe mon imagination implique de détruire auparavant beaucoup de modèles perceptifs. Ce point est que la base du langage, et donc de l'accès à la connaissance du monde, se situe dans le désir chez l'un, dans l'animalité chez l'autre. Tombeau ou moteur de l'âme, le corps est un postulat de départ. Cela est capital pour comprendre et poser que la production artistique est une pensée en acte. Car le fait d'exprimer, d'extérioriser ce que l'on sent est pris en compte dans l'accès à la sagesse. Qu'il s'agisse de l'éros platonicien ou de l'idée aristotélicienne de l'amour de soi, de la *philautia*, noble et virile relation de soi à soi, on a l'idée que même dans les situations les plus obscures, même lorsque l'humanité se perd dans les affres brumeuses de l'automatisme, il y a toujours

²⁰³ Aristote, *Poétique*, 4, 1449 a, trad. par J.Hardy, Paris, Tel Gallimard, 1996, p.82.

dans l'instinct, l'énergie, le présent trivial du corps quotidien, quelque chose qui éclaire "l'amour essentiel des parties basses de l'âme pour sa partie la plus haute"²⁰⁴ : le simple fait de la croissance de l'être, de son passage de l'enfance à la vieillesse pose cela. Tant que l'on considère qu'il y a d'un côté un schème philosophique – l'amour amène à percevoir le Beau, concevoir le Bien et penser le Vrai – et qu'il y a de l'autre côté une production poétique – l'homme va du naturel au mimétique et du mimétique au poétique –, on distingue le monde de la pensée de celui de l'œuvre.

Pour admettre l'idée d'une pensée artistique, il faut accepter de voir se chevaucher ces deux mondes. C'est peut-être là que réside la puissance des idées de l'artiste : celui-ci essaye de voir non pas de quoi son œuvre est nostalgique, mais plutôt de quoi son œuvre est "l'imitation". Le modèle de l'œuvre est ce que l'artiste cherche de lui en s'extériorisant. Ce modèle ne peut pas fonctionner sur les stéréotypes déjà en place, car ceux-là même fonctionnent sur des modèles que l'artiste peut partager mais qui ne sont pas le sien propre. Il est très intéressant à ce propos de s'intéresser au rapport à la vérité dans d'autres cultures, orales notamment, où ce qui se passe émotionnellement à l'intérieur de l'être n'est pas forcément perçu comme une rétention mais comme la réalité et le lieu même des images : par exemple, le chaman est en relation avec les personnages qu'il rencontre dans sa nuit, dans son sommeil et il fascine les autres personnes de la tribu car il arrive régulièrement à retrouver dans ses rêves les personnages qu'il avait déjà rencontrés et il apprend de mieux en mieux à les connaître. La vie imaginaire intérieure prend le pas sur la perception des images extérieures. Par exemple, Antonin Artaud s'est intéressé de près aux indiens Tarahumaras et à leur rite animiste²⁰⁵. La dimension animiste ne fait pas de différence entre les affections du corps humain et les mouvements de la nature : on pensera au modèle du ciel chez les nomades comme moyen d'apprendre à devenir grand ou on rappellera que, chez les aborigènes, le même mot est utilisé pour qualifier les dessins que fait la mer sur le sable et ceux que font les hommes. Cette synthèse entre ce qui est de l'ordre du vrai et ce qui est de l'ordre de l'œuvre a été tentée à la Renaissance par l'*Ut Pictura Poësis* pour rivaliser avec la synthèse que fait la parole religieuse, on l'a dit. Il y a d'ailleurs des œuvres de cette période qui le montrent nettement : *L'École d'Athènes*, une des fresques réalisées par Raphaël dans la Chambre de la

²⁰⁴ *Op. cit.*

²⁰⁵ Souvenons-nous du voyage d'Antonin Artaud chez les indiens Tarahumaras vivant isolés dans l'immensité de la sierra mexicaine : " Dans ce pays où le rocher offre une apparence et une structure de fable, la légende devient la réalité et il ne peut y avoir de réalité en dehors de cette fable. Je sais que l'existence des indiens n'est pas du goût du monde de maintenant, pourtant en présence d'une race comme celle- là, nous pouvons par comparaison conclure que c'est la vie moderne qui se trouve en retard par rapport à quelque chose et non pas les indiens Tarahumaras qui seraient en retard relativement au monde actuel ". Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, tome 9, *Les Tarahumaras, la race des hommes perdus*, Paris, Gallimard, 1971, p. 97.

Signature au Vatican vers 1510, où sont représentés les philosophes de l'antiquité, s'articule autour d'un point de fuite de chaque côté duquel sont peints Platon et Aristote. Ce qui est très intéressant dans ce tableau, c'est que la synthèse ne soit pas entièrement assignable dans un point précis, mais dans une mince portion de ciel créée par l'intervalle entre les deux personnages emblématiques des deux grandes approches idéaliste et matérialiste de la philosophie occidentale. Au milieu de la double orientation allégorique du tableau, cette portion figure un espace de doute métaphysique qui s'ouvre sur le plan de la représentation. Mais l'expérience méditative du plan peut-elle rivaliser avec l'expérience de méditation tout court ? Tant que le plan désigne un lieu à la méditation, l'expérience intérieure est-elle assignable ?

La question du manque de certaines dimensions du réel dans l'expérience de l'œuvre a été maintes fois abordée. Certains, comme Erwin Panofsky, ont posé que la non prise en compte de la totalité de l'espace euclidien par les artistes de la Renaissance révélait une forme symbolique de l'espace qui définit l'œuvre humaniste comme un artifice vis-à-vis de la nature humaine. En effet, l'accent ayant été mis plus sur le théorème de l'infini que sur la réalité sphérique de la vision²⁰⁶, il est normal que l'art de la Renaissance se soit éloigné par là d'une certaine dimension volumétrique, sans laquelle le régime de vision a moins de force émotive. Désignation d'un plan de méditation chez Raphaël, d'un Œil chez Brunelleschi, d'un miroir convexe chez les Van Eyck, d'une anamorphose chez Holbein, d'un rapport à la *camera obscura* chez Vermeer, d'un rapport à la photographie chez les impressionnistes, d'un rapport aux vues aériennes chez certains peintres de l'abstraction, d'un rapport aux mass-médias dans l'art des années soixante, d'un rapport aux nouvelles technologies dans les installations contemporaines, de la Renaissance à l'époque actuelle, les exemples sont légion d'un espace poétique qui réduit son champ sensoriel à un détournement des logiques d'appareil. Mais on s'attaque plus rarement à la logique de base d'appareil : celle, photo-digitale, de l'écriture. Ce n'est pas un hasard si le paradigme dominant jusqu'à aujourd'hui est l'invention de l'imprimerie – le paradigme cybernétique ne peut pas exister sans celui de l'écriture –, à la base bien sûr de la perception des images avec laquelle on éduque encore les perceptions des enfants. L'idée que tout d'un être puisse s'encoder sur un plan photo-digital se voit dans les formes même de désignation que sont le miroir, la page, l'écran et l'interface.

²⁰⁶ C'est une des hypothèses d'Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, le sens commun, 1975.

Voilà le problème qui intéresse le plasticien que je suis : le cliché typographique est déjà une structure de perception photo-digitale. Par la lettre, le doigt s'encode. Il quitte le terrain du sensoriel photonique pour aller vers la question de l'identité, du code. Par la Lettre, le doigt se pense, se transcende en quelque sorte. Mais ce qui est très intéressant, c'est que cette capacité du doigt à s'imaginer comme code ne peut pas se faire sans l'entremise d'une dimension sensorielle capitale : le doigté, le dactyle surtout lorsqu'on sait que le *Daktulos* en grec renvoyait non seulement au doigt mais aussi dans la poésie grecque et latine à un pied formé d'une syllabe longue suivie de deux brèves par allusion aux doigts qui ont une grande phalange et deux petites. On trouve aussi pour dactyle le sens botanique au seizième siècle de graminée fourragère des régions tempérées, ce qui est peut-être aussi à mettre en parallèle avec le terme (issu du grec) *dactylides vites*, sorte de grappes qui ont l'épaisseur du doigt. Autrement dit, *l'expérience photo-digitale de l'écriture ne se sépare jamais dans le réel de la sensation dactyle mais aussi corrélativement des sons que fait l'écriture*. On aurait deux couples sensoriels, le photo-digital et le dactylo-phonique, deux couples en réalité totalement indissociables dans l'expérience. C'est leur dissociation qui pose problème à celui qui recherche une expression plastique visuelle se chargeant de la totalité de la masse de l'artiste qui s'exprime. Sans le dactylo-phonique, cette partie de toucher et de sonorité, l'écriture perd en quelque sorte sa reliance au corps, elle se prive d'une dimension de l'imagination qui, rappelons-le, commence à l'intérieur du corps son commerce avec le monde extérieur. D'ailleurs, on voit très bien qu'en se coupant du dactylo-phonique, qui comprend autant l'appareil phonateur que les gestes des mains, c'est de la parole que l'écriture se coupe, c'est du dicton que se coupe le cliché. Une partie de l'un sensoriel n'est donc pas présent dans la photo-digitalité.

Même avant que l'on arrive à l'époque des empreintes digitales, le seul mécanisme de perception qui consiste à réduire l'impact du doigt dans la matière à une visée vers la signification est lourd de conséquence par rapport à la création des images. À commencer bien sûr par la question du miroir, telle qu'elle apparaît à l'époque de l'*Ut Pictura Poësis* et qui réduit la question du reflet à une perception photo-digitale là où, et Ovide dans ses *Métamorphoses* et Platon dans *Le Sophiste* s'étaient bien gardé de le faire ; puisque Narcisse voit son reflet dans une rivière où il peut tremper les mains, et que Platon parle d'un non-être qui existe bel et bien. Il y a une grosse différence plastique entre la métaphore et la métamorphose. Ce qu'il faut poser maintenant c'est que la coupure que propose la perception photo-digitale est importante dans l'être sensoriel. Elle diminue le potentiel de puissance de l'œuvre. Celle-ci perd en coffre, en volumétrie, en possibilité de rencontrer le corps sans

passer par du percept et de la visée mais en passant par de l'émotion et du sentiment. C'est peut-être dans cette coupure que s'installe la perte de la rencontre amoureuse entre l'artiste et l'œuvre d'art. Et malgré les efforts de l'art baroque pour exprimer l'extase, cette expression s'est peut-être condamnée à ne rester que dans l'effet. La sculpture s'est regardée dans un miroir alors qu'elle aurait dû continuer peut-être de se sentir dans la masse, celle des mains rugueuses des artisans de cathédrales qui n'avaient pas encore osé opérer un divorce entre leur corps propre et la divinité. Là aussi, le recours à Malraux serait capital dans cette idée que la création d'image peut aller bien au delà²⁰⁷ de l'apparence. L'œuvre veut produire un espace, une aspiration qui relève d'un arc tendu entre l'intérieur de la physiologie humaine et ses plus froides extériorisations. Dans l'art baroque, qui cherchait l'expérience sensorielle avant la synthèse cognitive, le recours à l'architecture, au plafond, au renversement du regard, au *Da Sotto in Su* révèle bien que la plasticité photo-digitale dépend de l'ouverture de l'appareil d'expression vers la totalité du monde. Ce qui est pertinent dans cette approche sensorielle globale que nous avons depuis le début et qui structure une pratique plastique au point de la faire basculer dans des dimensions parfois étranges, comme nous allons le voir, c'est que la sensori-motricité de l'appareil corporel n'est pas perçue comme un ensemble compartimenté dans lequel l'imagination devrait choisir tel ou tel morceau : qu'est-ce qui oblige l'artiste à dire qu'il a cinq sens plutôt qu'un pluriel de sensations ? Le fait de ne pas se focaliser sur l'imagination des ombres et des lumières, nous fait aussi quitter une définition projective de l'imagination comme le dit très bien Simondon : la projection n'est qu'une possibilité parmi tant d'autres offertes à l'imagination.

La *skiagraphia* est un choix civilisationnel par rapport à l'imagination. Mais ce n'est pas parce qu'on abandonne l'exclusivité ou l'autorité de ce choix-là, que l'image meurt comme semble le poser Régis Debray²⁰⁸. Au contraire, on est plus dans un monotypage de la perception. Celui où s'axerait le rapport du corps à l'image selon l'articulation forme/sens, signifiant/signifié, ou index/indice tout simplement parce qu'on a voulu toucher le plan de la représentation comme on touche le plan de la signification. Et cela va assez loin de quitter cette structure-là de perception : la pensée du plan fonctionne sur cette relation. Tellement

²⁰⁷ "A Moissac comme à Ravenne, l'église attend des artistes ce qu'ils attendent d'eux-mêmes : la création d'images qui manifestent ce que l'apparence ne manifeste pas, qui coïncident avec l'apparence sans lui appartenir". ou encore "les sculpteurs romans ne croyaient pas au sacré, ils croyaient en Dieu ; et ce n'est pas l'absence de Dieu qui succède au sacré, c'est une autre forme de sa présence". André Malraux, *La métamorphose des Dieux*, Paris, La galerie de la Pléiade, nrf, 1957, p. 199 et p. 220.

²⁰⁸ Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

hégémonique cette pensée-là d'ailleurs, qu'elle fait d'Albrecht Dürer un mélancolique à la recherche d'une face impossible du polyèdre à trouver. Ce plan n'est pas celui de la rencontre amoureuse entre l'artiste et son œuvre. C'est celui d'une rencontre impossible : le miroir élude une immense partie de la présence, de la force, de l'action qui imagine. Ce plan est un modèle de perception dans le sens où il amène à des conceptions du monde qui ne sont plus des figures directement connectées au cœur : ce sont les plans de la censure, du plateau. C'est un espace mental. Mais cet espace, avant d'être produit par un raisonnement, n'est-il pas d'abord basé sur de la sensation ; c'est bien le corps qui sent qu'il y a trois dimensions dans l'espace ? Si l'œuvre, à la croisée, à la chevauchée des intentions de la perception et des vibrations du sentiment, est capable de ramener la sensori-motricité du corps à ce que celle-ci dans le monde ouvre, est-ce parce que nous sommes d'abord capables d'imaginer avec notre corps ou est-ce parce que nous sommes d'abord capables de raisonner avec notre tête ? Rappelons-nous à nouveau ce que dit Simondon : "la crainte de manquer de nourriture, au lieu de se projeter en images d'ogres ou de monstres, peut s'exprimer par l'amasement indéfini de réserves alimentaires²⁰⁹". Si le corps, au lieu de projeter des images de monstres, peut devenir lui-même monstrueux en grossissant, s'il se peut que redescendent dans notre corps des images mythiques, peut-être alors que la mythologie du corps n'a pas forcément besoin de passer par un plan skiagraphique et photologique pour continuer quelque part en nous de vibrer. Le fait de se priver de photo-digitalité permettrait-il à certains aspects sensori-moteurs de l'espace de la fable, du *Muthos* de s'exprimer ? Le plasticien peut-il s'emparer de ses structures esthétiques fonctionnelles ? Et n'y a-t-il pas là un enjeu à l'époque où nous sommes accablés par du rayonnement photonique dont la téléologie, celle-là justement qui nous met à distance de nous-mêmes, est d'autant plus inquiétante qu'elle simule par la boucle interactive tout le coffre stéréophonique de notre rapport, de notre entendre au monde ?

Peut-on débusquer et travailler cet aspect sensori-moteur de l'imagination sans image, de l'imagination juste partant de dedans ? Peut-on quitter une représentation désincarnée au profit d'une expression substantielle, incarnée, "corporéisée" un peu comme le ferait un mythe qui disjoncterait du plan mythologique pour repartir de l'intérieur du corps ? Arrêtons-nous ici sur le mythe que rapporte Aristophane lors du *Banquet* de Platon : Aristophane évoque ces temps immémoriaux où les êtres humains étaient en fait constitués par couples hétéro ou homosexuels. Les deux êtres de chacun des couples étaient collés l'un à l'autre,

²⁰⁹ *Op. cit.*

puissants et voyant partout, ils rivalisaient presque avec les Dieux. Et ceux-ci décidèrent pour en finir avec cette rivalité-là de les couper en deux, chacune des parties recherchant depuis son autre moitié comme si en quelque sorte, une partie du réel lui manquait. La coupure que figure ici ce mythe ne provient pas, ne se découvre pas dans les images photologiques qui nous viennent à la conscience lorsqu'on l'entend. Ce n'est pas quelque chose de figural, c'est viscéral : l'œil voit tout sauf lui-même²¹⁰ dit si bien Arthur Schopenhauer, ce qui signifie entre autre que la photologie n'a pas le pouvoir que lui prête la conscience ou que, pour mieux le dire, si les opérations logiques s'appuient parfois sur des images visuelles, photographiques ou photo-électroniques, les représentations auxquelles elles permettent d'accéder sont désincarnées. *L'impossibilité pour l'appareil corporel de se voir est une condition fondamentale de son rapport à la représentation. Et aucun autre appareil que le corps, appareil qui cherche pourtant à extérioriser les compétences du corps en dehors de lui-même, ne peut modifier cette dimension de solipsisme de la représentation.*

La question du manque, du besoin de se voir, de s'imaginer en dehors de soi-même est toujours interprétée ou expliquée par rapport au miroir : celui-ci nous mettrait devant ce que nous n'arrivons pas à faire avec notre propre corps tout en rendant impossible le succès d'une telle opération puisque l'être est conscient que sa photologie vise un plan qui est en dehors d'elle. Cette impossibilité a fait couler beaucoup d'encre. L'idée qu'il y a aurait une face cachée, une altérité, un dos en quelque sorte de la conscience est effectivement fascinante, elle fascine la psychanalyse freudienne – topiques du ça, du moi et du sur-moi – et lacanienne – pulsion scopique à la recherche d'un objet *a* impossible à trouver. C'est aussi la face cachée du cube dit Georges Didi-Huberman par rapport à une sculpture polyédrique d'Alberto Giacometti²¹¹. Même si cette approche sait bien que tout ne passe pas par cette notion de face cachée ou de tableau qui me regarderait, elle a tendance à se focaliser sur une problématique de la vision là où il s'agit peut-être d'une autre problématique. Il y a en nous une quantité insoupçonnée d'images, une densité imaginative aussi importante que les images visuelles que l'on peut se faire de la masse de son propre corps. Par exemple, prenons l'adjectif "calleux" qui désigne une peau durcie et épaissie ainsi que l'expression "corps calleux" qui définit la large bande médullaire blanche réunissant les deux hémisphères du cerveau des mammifères²¹² : n'y a-t-il pas là, peut-être, des éléments pour renouveler l'étude des notions de couples et de coupure dans le mythe d'Aristophane ? On quitterait le terrain de l'identité,

²¹⁰ *Op. cit.*

²¹¹ Georges Didi-Huberman, *Le Cube et le visage, autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris, Macula, 1992.

²¹² Définition du terme "calleux", *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 289.

des consciences dans leur rapport au désir et à la sexualité, pour rentrer sur le terrain sensoriel où l'image du réel s'ouvre à la somesthésie. L'ambition n'est pas ici de s'improviser "anthropologue" d'une imagination mythologique, qui ne serait pas la mienne. Mais, on retiendra qu'il semble bien y avoir une matière ouvrable du mythe dès lors qu'on quitte sa forme skiagraphique.

6.8. Dimension dactyle et inversion de l'échelle de l'œuvre

Ici commence à réellement s'ouvrir les portes de ma sensibilité : la solitude de l'Un sensoriel, celle qui ne se reconnaît pas dans la dimension de représentation que lui propose le miroir échappe et au monotype photo-digital et à la stéréophonie de la boucle informatique. Ce n'est pas que je ne me prenne pas au jeu de l'appareil, c'est plutôt que je ressens qu'une partie de mon rythme expressif ne rentrera jamais dans l'image de la solitude que renvoie l'appareil infographique ou photographique. Le fait de sortir de la peinture sans pour autant abandonner le rythme de ma touche m'a habitué certainement à activer en moi un état de sentir qui se chevauche avec la perception photo-digitale et le rythme de l'interactivité. Ce chevauchement me donne une distance réelle, introspective en quelque sorte, sur la perception de la distance que propose le langage photo-digital. Lorsque je vois une photographie analogique, je m'approche toujours tout près des grains pour voir comment ce qui est indiqué s'est écrasé sur la pellicule pêle-mêle. Cela me permet, lorsque je m'éloigne et que réapparaît très vite l'indexation, la visée du cadrage et de la composition, de garder en tête ce monde sensoriel-là. De la même manière, lorsque je suis devant un ordinateur et que je tape un texte, je suis bien plus attiré par la sensation tactile et sonore que procure la frappe des touches du clavier que par la capture de mon regard qu'opère l'écran. Tant que les modes de fabrication des images visuelles superposaient de manière inextricable le doigté et la digitalité, le fait d'impacter et l'identité visuelle produite par cet impact, il était facile de ramener la nature analogique de l'imagination, celle en mouvement qui cherche dans le monde à s'imprimer, à des rapports de similitudes entre des formes différentes. On pouvait alors dire que telle forme peinte ou photographiée ressemblait plus ou moins à telle autre forme, en cela on ne se rendait pas compte aussi que ce que l'on privilégiait dans l'analyse d'images c'était un certain type d'indication plutôt qu'un autre : la sémiologie et la sémiotique. Mais le sens et le signe revêtent des dimensions organiques, fonctionnelles, sensorielles qui sont bel et bien là.

Pourquoi les images informatiques se débarrassent-elles du dactyle, de la matière du doigt, de tout cet imaginaire du doigté et de la touche ? Pourquoi aussi la technologie nous abandonne-t-elle à une certaine solitude sensorielle ?

La question du rapport entre informatique et solitude mérite d'être soulevée à l'endroit même où elle se situe, dans un registre un peu eschatologique : nous vivons dans une époque où nos régimes de visions sont dominés par un rayonnement photo-électronique si fort qu'il provoque un déficit attentionnel et une passivité des consciences. Mais tout dépend, bien entendu, de comment nous considérons le logos. Et de là naissent sûrement les positions fort différentes du philosophe et de l'artiste sur le sujet. Car lorsqu'on voit le logos comme la Parole de la Raison, il est facile de dire qu'un monde humain qui a fait du doigt un nombre – avant de se rapporter à l'anglais *digit* signifiant nombre, digital vient de *digitus* qui signifie doigt – est un monde qui s'écrit et se partage. Mais lorsqu'on voit d'abord dans la Parole de la Raison, un timbre, un jeté du corps au monde, un mouvement aussi où le corps se met en scène et s' imagine parler, on a plutôt affaire au dernier état possible de solitude du corps. Il semble qu'il y ait eu, dans l'histoire de l'imagination occidentale, une sorte de court-circuit, de malentendu ou de confusion sensorielle entre le *Digitus* et le *Daktulos* : alors que la digitalité est dans la désignation, la visée et l'intentionnalité, le sens dactyle est dans une assignation beaucoup plus large et étale du doigté à ses extériorisations. Le doigt qui se nomme index ne sait peut-être pas bien s'il est masse indicielle d'abord et poids dactyle ensuite ou l'inverse. C'est-à-dire que le geste même d'indexation hésite entre la possibilité intentionnelle que lui offre la perception photo-digitale d'avoir l'impression de traverser le plan qu'il touche, et l'obligation physiologique sensorielle qui fait de cet index un doigt parmi les doigts, un point parmi ceux de l'Un sensoriel. Cette confusion explique certainement la richesse et la complexité philologiques du terme Dactyle : il semble appliquer à la photo-digitalité de la Lettre des caractéristiques morphologiques venant tout droit d'une pensée du corps : le pied de la lettre, les phalanges et les syllabes, les grappes et les fougères... Mais ce que l'on peut constater c'est que le recours au sens figuré dans le langage semble faire passer cette organicité de l'écriture dactylique vers l'espace fictif de la sémantique via l'indexation de l'appareil de langage : "Ils s'accrochaient par grappes aux marchepieds"²¹³. On voit dans cet exemple la manière dont le langage nous oblige à aller à l'intérieur de l'espace linguistique, à traverser l'interface phonétique en quelque sorte pour nous donner à penser des

²¹³ Jean-Paul Sartre in la définition du terme "grappe", *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 1041.

représentations de ce que nous sommes réellement : des corps qui touchent à tout, des corps qui sont chacun des grappes de doigtés et qui ensemble forment des grappes de grappes, une sorte d'étalement²¹⁴ de la grande énergie physiologique humaine sur le sol terrestre. Or, le plasticien n'a pas besoin de passer par cet espace fictif du langage pour être dans cette dimension dactyle-là lorsqu'il travaille avec tout son corps. Et il y a là peut-être une différence majeure dans l'approche du rythme de la dimension sensorielle du langage, selon que l'on se place du côté d'une pensée de l'écriture photo-digitale ou du côté d'une pensée de la parole plastique dactylo-phonique : là où les règles de construction syntaxique de l'écriture transforment le rythme sensoriel de la vie en mesure, le langage plastique maintient ce rythme dans son bruit et sa tactilité. On a là peut-être aussi deux visions, présocratique et classique, héraclitienne et platonicienne du rapport qu'entretient le rythme du corps avec celui de son espace imaginaire pour autant que l'on puisse faire image sans passer par le langage. Le langage du plasticien ne commence pas dans l'articulation entre diction et fiction²¹⁵, il commence dans l'articulation entre souffle et diction.

Mais avant que l'expression plastique ne parvienne à exprimer, grâce à ce maintien rythmique dans l'unité de la vie sensorielle, des sentiments durables, il faut faire tout un travail de relocalisation des zones imaginaires, celles-là mêmes que le schéma sensoriel imposé par le *digitus* au *daktulos* déplace de l'appréhension globale du monde par le corps vers des lieux plus abstraits ou réducteurs de désignation. L'idée même que la dimension dactylo-phonique puisse retrouver un commerce équitable avec l'hégémonie de la perception photo-digitale implique de resituer un certain nombre de choses. D'abord, il faut bien comprendre que d'un point de vue plastique, le langage ne commence pas à l'interface phonétique, il commence dans l'intérieur du corps et de ses appareils. Lorsque Antonin Artaud s'intéresse au cri tout en critiquant les procédures automatiques des artistes surréalistes, il montre bien ceci : pour approcher la dimension essentielle, voire spirituelle, de l'expression humaine, il est impératif, dans le cadre d'une démarche qui respecte l'ensemble du corps, de situer la problématique de l'échelle des formes bien avant le code des formes, celui aussi des instances topiques, que ceux-ci soient instaurés par la civilisation, par un chercheur – Freud ici – ou par un mouvement artistique – le Surréalisme – en particulier :

²¹⁴ “Le cube théâtral, la chambre représentative est un dispositif énergétique (...). Il faut décrire le cube à partir de son étalement, son unique face sans verso”. Jean-François Lyotard, *Economie libidinale*, op. cit.

²¹⁵ Cf. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1979.

“il s’agit de décalage du centre spirituel du monde, de ce dénivèlement des apparences, de cette transfiguration du possible que le surréalisme devait contribuer à provoquer (...). Le Surréalisme n’a jamais été pour moi qu’une nouvelle sorte de magie. L’imagination, le rêve, toute cette intense libération de l’inconscient qui a pour but de faire affleurer à la surface de l’âme ce qu’elle a l’habitude de tenir caché doit nécessairement introduire de profondes transformations dans l’échelle des apparences²¹⁶”.

Je crois que l’une de ces premières transformations dans la manière de hiérarchiser ce qui est devant nous, porte sur l’endroit où l’on situe l’espace des analogies. Depuis que la perception photo-digitale domine la représentation, c’est-à-dire depuis grosso modo l’apparition de la perspective et du tableau, lorsqu’on parle d’analogie, on désigne le plus ou moins grand degré de ressemblance iconique qu’il y a entre le modèle que l’artiste représente et le modèle lui-même. À ce titre-là, le sens courant que l’on donne au terme analogie fonctionne bien : ressemblance établie par l’imagination entre deux ou plusieurs objets de pensée essentiellement différents. En effet, on suppose ici l’imagination comme une sorte de plan perceptif ou physique qui serait le lieu d’un transfert d’un objet perçu et pensé à un autre objet perçu et pensé. Mais ce que ne dit pas cette définition tient dans une approche de la pensée selon le schéma percept-concept ; schéma que nous considérons non suffisant par rapport à la plasticité même de l’imagination pour autant que celle-ci permette de penser. Cette plasticité commence dans tout le corps, aussi faudrait-il préférer la définition biologique de l’analogie à celle du sens courant. Celle-ci parle d’une ressemblance fonctionnelle entre des organes ou des formations d’origines totalement différentes. Il semble normal en effet que l’imagination, obtenue par la sensori-motricité du corps, puisse embarquer dans ses extériorisations dans le monde des éléments organiques de cette origine. D’ailleurs derrière tout comportement analogique, on aura chez l’humain un tempérament dans l’acception sanguine, congénitale du terme.

On voit ici se dessiner peut-être "l’interface romantique". En effet, lorsque certains peintres romantiques, ayant éliminé les obstacles rhétoriques qui gênaient leur tempérament, vont peindre leur attachement viscéral et tempétueux à la nature – c’est William Turner ligoté au mât d’un navire pour vivre l’expérience d’une mer déchaînée avant d’aller la peindre dans son atelier –, ils vont en même temps rester empêtrés dans une certaine désignation : c’est Gaspard David Friedrich passant par la figure classique de l’admoniteur pour exprimer la solitude de l’être *devant* la nature. L’anxiété romantique naît d’une intuition artistique – confusion de l’homme et de la nature –, qui sait que l’expression est dedans, non devant mais qui n’arrive pas à peindre autrement que devant. La force d’inertie de cette anxiété se voit

²¹⁶ Antonin Artaud, *L’Ombilic des Limbes*, op. cit., pp. 229-230.

dans la pratique, plus tard, d'un peintre comme Willem De Kooning dont le *I paint myself out of the picture* montre ce désir de sortir d'un cadre de rétention. N'est-ce pas tragique de voir une action ou une touche en vain en dehors du tableau, de voir un tempérament tenter de se penser comme dernier lieu possible de la représentation ? De Kooning est conscient de vivre à un âge où le corps et ses appareils sont exclus de l'envolée des images, le réel se retrouvant avec l'imagination – pour autant que celle-ci n'est pas désolidarisable de celui-là – dans un état anthropologique brutal ouvrant sur un espace du sentir esseulé.

D'où viendrait la résistance, l'autorité, la force que la perception photo-digitale opposerait à la liberté sensori-motrice de l'imagination ? D'où viendrait l'impossible cap et cadre à franchir ? Certainement de la problématique de l'identité, soit notre nom ou les caractères encodables grâce auxquels la société nous classe et nous hiérarchise. La schize entre identité sociale et tempérament artistique s'expliquerait peut-être par là : pour distinguer les individus les uns des autres, notre société retient des doigts d'un corps uniquement les graphies que ceux-ci peuvent laisser sur une surface photosensible. Le fait même que l'on parle d'empreinte photo-digitale dit la violence de l'*a priori* de perception de l'empreinte : avant d'être décrite en termes de dessins, de formes, de traits circulaires, l'empreinte digitale est l'impact d'une masse dactyle dans de la matière, une masse-présence²¹⁷ qui fait un bruit, même léger durant cette opération. Dans l'expression "empreinte digitale", le terme qui est premier c'est le terme "empreinte". À l'époque informatique, celui-ci est peut-être à considérer comme séparable de la photo-digitalité : à la différence d'une image où le corps qui la produit peut y laisser sa trace physique – peinture, sculpture, modelage, photographie argentique, ... –, notre masse sensorielle, celle qui salit le clavier d'ordinateur et l'impacte, ne se dépose pas, ne s'incruste pas dans la texture de l'image numérique que nous engendrons alors sur l'écran. C'est un peu comme si la procédure de l'empreinte subissait une désarticulation ou une disjonction de "la connivence aisée de son index (contact) et de son icône (image)²¹⁸". Certes, quand nous pressons le bouton de l'appareil photographique, la trace que nous laissons sur l'appareil ne se retrouve pas non plus sur l'image produite, de même que lorsque nous peignons, dessinons, sculptons ou modelons, les traces que nous laissons sur nos outils – crayon, pinceau, ciseau, ... – ne se retrouvent pas forcément sur

²¹⁷ "Je ressens fortement devant l'empreinte l'impression d'avoir capté par surprise l'image de faits secrets, de stades ignorés de la formation des choses" comme si "leur présence" importait "plus que leur nature". Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Empreintes, Avril 1957, *op. cit.*, p. 249.

²¹⁸ Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, chap. La ressemblance par contact, *archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte, L'empreinte comme geste*, *op. cit.*, p. 31.

l'œuvre. Mais, à la différence de l'image informatique, nous pouvons quand même décider d'être *présent* dans l'image : je peux faire mon autoportrait photographique avec un appareil argentique et, dans ce cas, par son rayonnement photonique, une partie de mon corps impressionnera la pellicule, c'est-à-dire que la "visualité" de l'image sera constituée en partie par une "physicalité" issue de mon corps. De même, en ce qui concerne cette constitution incarnée de l'image, je peux décider de dessiner, peindre, sculpter ou modeler directement avec mes doigts. En fait, on émettra l'hypothèse ici que l'appareil numérique est le premier appareil à séparer le photographique et le plastique du poids ou de l'impact sensoriel du corps bruissant dans la matière : tout ce qui vient du corps analogique est converti en données numériques, encodé et reconverti en données purement optiques devant lesquelles le corps se retrouve oubliant souvent le reste de sa sensorialité, tout ce reste qui n'a pas été encodé.

Qu'il s'agisse d'images prises avec un appareil photo-numérique, d'images scannées, d'images numérisées, d'images informatiquement retouchées ou d'images conçues avec un logiciel, l'appareil numérique crée un espace visuel désubstantialisé tourné vers le mental, le cognitif et le programmable. Or, le sens de la vue a beau être le plus intellectuel de nos sens, la photologie habite notre corps, elle ne s'appuie pas que sur les caractéristiques optiques pour fonctionner : dans le monde analogique, dans l'art analogique, l'opticalité est inextricablement liée aux autres dimensions de la sensibilité fonctionnelle. Pas de photo-digitalité, de plan graphique sans prise en compte de la masse dactyle et bruyante du corps humain qui produit cette projection optique : ce qu'extériorise l'appareil optique en dehors de lui est-il désolidarisable des autres appareils qui habitent le corps ?

Le corps contemporain, même photologiquement dominé, enfermé dans un univers d'images visuelles, reste constitué d'une pluralité d'appareils qui fonctionnent ensemble. Mais, en même temps, l'histoire de la société occidentale est celle d'une organisation d'individus de plus en plus tournés vers une définition optique de leur identité. La dimension dactylo-phonique n'a peut-être aucun intérêt pour une société qui a des normes photologiques : lorsqu'on regarde un peu du côté de l'histoire civile de l'empreinte photo-digitale et photographique, on voit se dérouler tout le thème de *la carte* d'identité, sorte de *calque*²¹⁹ de ce que nous serions dans la réalité telle que celle-ci est définie par des normes culturelles de perceptions. Et, dans une sorte de suite logique, observons aujourd'hui le chemin pris par nos identités sociales : nous sommes de plus en plus identifiés sur internet via des référencements,

²¹⁹ Nous empruntons ici le rapprochement entre les termes de carte et de calque à Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1988.

des moteurs de recherche, des réseaux sociaux où de nous ne restent que des textes et des images numériques, bref des normes programmables de perceptions et d'identifications photo-digiales. Tout le drame de l'artiste actuel – Arnulf Rainer retouchant ses photographies d'identité à larges touches serait l'exemple flagrant ici – réside peut-être alors dans le fait qu'il ressent la nature analogique de son identité à un autre endroit que celle désignée. Il sait qu'elle est bien plus que cette planification de son empreinte, que cette réduction de l'extériorisation sincère et entière de son être massif et pesant au monde. Il sait que son empreinte échappe à la notion d'appareil programmé et programmable. Si l'artiste est un appareil en ce qu'il prépare son œuvre, c'est un appareil à part. Celui-ci va dans tous les sens, se base sur tous les sens. Il est un poly-appareil sensoriel qui s'exprime harmonieusement dans un continuum de la vie, un mouvement incarné, physiologique, fonctionnel et imaginaire. Réduire la lecture de cette expression plastique à la dimension photologique entraîne peut-être une dissonance à l'intérieur de ce poly-appareil et, corrélativement, un sentiment de solitude de l'artiste.

Le cadre d'expression est toujours en décalage par rapport au cadre perceptif de la représentation. Il peut bien y passer dans cette zone temporaire de perception, ni il n'y commence ni il ne s'y achève. Il fonctionne sur une autre échelle imaginaire. La boucle de la vie est bien plus grande que la boucle de la reconnaissance technique et sociale. Du code phonétique au code linguistique ou du code digital au code informatique, on repère l'hégémonie du *Digitus* de l'écriture dactylique à l'importance de la notion d'interface. Cette hégémonie est d'autant plus problématique pour l'artiste plasticien qui situe ses zones de sensibilité à côté des interfaçages, qu'elle réduit le cercle de l'imagination, le rythme de l'action du corps imaginant. Celui-là a toujours su quand même se préserver de cette réduction, notamment dans l'enfance : il y a en effet dans ce moment de la vie humaine une construction de la personnalité qui ne passe pas uniquement par le stade du miroir car on apprend aussi à marcher et c'est avant tout cela qui nous maintient et nous donne confiance en la possibilité de vivre et de grandir. C'est toujours dans une totalité sensorielle qu'il faut chercher la force de l'artiste et c'est à partir de cela seulement qu'on peut parler de démarche artistique : je reviendrai sur ce terme lorsque l'analyse de ma pratique plastique en donnera une définition singulière. On retiendra pour l'heure que ma démarche artistique va de la sensation au sentiment plutôt que de la sensation à l'intentionnalité. Apprendre à aimer la vie, c'est l'entendre en son entier, apprendre à s'exprimer, c'est trouver les formes propres à cette entièreté.

Il faut mesurer du coup l'écart qu'il y a entre le sentiment que l'artiste veut exprimer et le modèle d'expression séculaire que l'époque des appareils photo-numériques lui propose : le miroir, interface optique et numérique à laquelle doit s'adapter le plasticien. La force d'expression ne se fait jamais une raison même si elle peut se trouver retenue : la révolte des artistes du vingtième-siècle porte contre des cadres dans lesquels le tempérament de chacun ne tient jamais. Comme dit André Masson, "se faire une idée physique de la révolution"²²⁰, commence peut-être par une révolution personnelle. Mais comment sortir de la question du cadre perceptif, alors qu'il domine la sphère de l'existence commune ? L'artiste doit-il se soucier de la réception de son travail dans l'impulsion même de son rythme de création ? Ne faut-il pas qu'il fasse au contraire un effort pour s'entendre au monde avant d'écouter ce que les autres ont à lui dire, puisque de là où ils sont, ils n'entendent jamais ce que j'entends ?

Comment rester à l'écoute de soi-même, à l'écoute de sa stéréotypie dans un monde d'appareils téléo-logiquement dominés ; dernière en date, l'interface haptique des téléphones portables ou de l'ordinateur, ce cadre par lequel en touchant l'écran on peut percevoir si on le désire l'autre bout du monde ! Peut-être s'agit-il du dernier reflet, dans le monde de la technique, de ce grand rêve de l'antiquité gréco-romaine poétique réveillé à la Renaissance : *Et in Arcadia Ego*, soit être dans l'Arcadie, se sentir en écrivant rejoindre le paradis des poètes. Comme le montre si finement le tableau de Nicolas Poussin représentant les poètes regardant la tombe de ce paradis perdu, l'artiste est celui qui peut, en touchant de l'index l'épithaphe de la sépulture, imaginer transpercer son volume pour pénétrer en Arcadie. Après le doigt de Dieu de Michel-Ange, celui des poètes donc. À l'image aussi du Christ du Caravage se rentrant un doigt dans le corps, l'artiste de la Renaissance rêve qu'il peut transpercer les plans du monde pour rentrer en contact avec la vérité. Il y a ici toute une *Ecole du Silence* telle que la nomme Marc Fumaroli, un silence photo-numérique, un imaginaire silencieux qui consiste à murmurer qu'il y a des trous magiques dans nos pages. Ce n'est pas un imaginaire des cris de l'enfance. Et on peut émettre l'hypothèse que justement, en ces temps historiques où il n'y avait pas ou très peu d'enfance pour la plupart des individus²²¹, à cet âge de subsistance et de chevalerie où il n'y avait pas ce merveilleux moment de la vie où l'on joue à imaginer sans contrainte le monde, c'étaient les artistes qui assuraient dans le monde adulte, une possibilité de rêver. Et les adultes ont des cadres que les enfants n'ont pas. Le cadre haptique, qui tente de se souvenir de la liberté du toucher tout en la désignant sur le plan

²²⁰ André Masson, *La révolution surréaliste*, n°3, avril 1925, p. 10.

²²¹ Raymond Bellour, « Le temps où il n'y avait pas d'enfance » in *Magazine littéraire* n°87, avril 1974, p. 63. Voir aussi *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime* de Philippe Ariès, Paris, Le Seuil, 1974.

photo-digital, est peut-être ce bout d'enfance classique des adultes qui circule encore aujourd'hui : les passionnés d'informatique se reconnaîtront sûrement et se poseront aussi des questions sur les surdéterminations modélisantes qu'ils font subir aux enfants d'aujourd'hui, ceux-là même qui bénéficient d'un temps de l'enfance, mais recouvert par celle des adultes. L'expression des enfants ne correspond jamais à l'image de l'enfance que pratiquent les adultes dans leur évasion photo-digitale, télévisuelle ou informatique. Et si le génie est l'enfance retrouvée²²², le travail de l'artiste contemporain est d'autant plus difficile qu'il doit faire face à deux espaces perceptifs contraignants : celui d'une enfance soumise à des cadres photos-numériques et celui d'une enfance soumise au modèle de l'enfance véhiculé par la définition du rêve qui encadre la perception des parents. Lutter contre le fin du fin du cadre n'est pas chose facile. Il est plus aisé de se résoudre à dire que l'œuvre et l'artiste n'existent plus que sous forme conceptuelle, relationnelle, processive, institutionnelle, problématique...

L'interface haptique des écrans photo-numériques nous fascine et nous transporte à l'autre bout du monde, on se perçoit avec la société et avec les autres. Mais pourquoi alors sentons-nous sourdre au plus profond de nous-mêmes, assis devant l'ordinateur, autant de solitude à l'heure des forums de discussion permanents ? Est-ce un hasard si, lors d'un contact téléphonique, nous nous sentons plus proches de la personne contactée que lorsqu'on communique par *mail* ou par *tchat* ? La frappe opérée sur le clavier de l'ordinateur n'est-elle pas solitaire là où le toucher du téléphone est relié à l'échange de paroles ? Dans l'expérience de la communication par email, la représentation que l'on se fait du message et du destinataire ne repose-t-elle pas sur une oblitération perceptive de la dimension relationnelle de la dactylographie ? Pourquoi les "bouts de départ", les bouts de nos doigts ne jouent-ils pas plus un rôle expressif dans la perception de la fin, ceux-là même dont le musicien connaît la callosité et ceux-là même dont le maçon connaît le relief calleux ? Qu'avons-nous fait de nos paluches, de cette possibilité offerte au corps de s'imaginer avant que la Lettre ne lui prenne ses mesures et son pied ? Lorsqu'on réussit à court-circuiter l'eschatologie de l'identité humaine, sa perception et sa conception, par un mouvement expressif venant du tempérament, on est dans un rapport autre aux appareils.

²²² Plus exactement la célèbre formule de Charles Baudelaire est "le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté". Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* (1863), in *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1968, p. 552.

Lorsque l'être refuse la projection photo-digitale, le mécanisme psychologique est assez violent puisque, comme on l'a déjà noté avec Simondon, le corps se ramasse en quelque sorte sur lui-même. Lorsque Jean Baudrillard établit une relation entre le problème de l'obésité de la société contemporaine et le problème d'une vie vécue dans la simulation, il conforte cette idée de vie souterraine, même malsaine, de l'imagination. Le travail artistique qui consiste à faire de son corps propre un élan expressif qui ne se limiterait pas aux projections skiagraphiques est violent, car il sort l'être du cadre rassurant de la perception. Voici d'abord la voie qu'indique Platon au prisonnier pour le faire sortir de la caverne. Cette voie va de l'ombre à la lumière. Le mode de libération fonctionne sur une intentionnalité skiagraphique :

“Quand l'un de ces hommes aura été délivré et forcé soudainement à se lever, à tourner le cou, à marcher, à regarder du côté de la lumière (...)”²²³”.

Voici à présent comment le philosophe Simondon décrit ce processus de rupture psychologique vis-à-vis du modèle de projection skiagraphique :

“Il est possible, à qui se retourne d'un effort violent, de voir les modèles eux-mêmes et la source de la projection ; cette méthode de conversion, employée analogiquement à partir du paradigme des sensibles, peut encore s'appliquer au cheminement de la connaissance dans le monde intelligible, ce qui permet, par étapes successives de purification et d'initiation, d'arriver au terme de l'une des dialectiques du vestibule du Bien. La connaissance remonte en sens inverse de cette projection par degrés successifs qui donne l'existence sensoriellement perceptible”²²⁴ ”.

Il paraît tout à fait évident dans ce schéma d'inversion skiagraphique proposée par Simondon que l'artiste, celui qui part de sa sensorialité sans la projeter dans un modèle perceptif, n'est pas définitivement dans l'impossibilité d'accéder au Bien. Il ne prend pas les mêmes chemins que les philosophes, car son existence de langage et de pensée est sensoriellement située et elle seule peut l'ouvrir sur une stabilité, une durée réflexive. Mais cette durée n'est pas d'ordre noétique, elle est d'ordre affectif. La violence dont parle Simondon ressemble fort au pleur du poète : il se peut que l'on pleure lorsqu'on remet en cause la totalité des modèles sauf le sien propre. Et il faut alors des épaules justement philosophiques pour comprendre que l'on ne se situe plus dans un espace intentionnel, mais dans un espace du sentiment. Écoutons ces résonances dactylo-phoniques du poète visionnaire :

²²³ Platon, *République*, 515 c-d, Edition Léon Robin des Œuvres complètes, Paris, Gallimard, nrf, La Pléiade, 1950.

²²⁴ Gilbert Simondon, *Imagination et invention*, op. cit., p. 58.

“Il entend leurs cils noirs et battant sous les silences
Parfumés ; et leurs doigts électriques et doux
Font crépiter parmi ses grises indolences
Sous leurs ongles royaux la mort des petits poux²²⁵”.

Se sentent dans ces vers autant l’ivresse, l’illumination que la violence du jeune Rimbaud. Cela peut être l’enfer de tout inverser et de tout voir voler. Les doigts électriques et doux sont bien ceux de notre masse dactylo-phonique et leur signalétique n’a peut-être rien à voir avec le bien perçu et le bien nommé : l’entendre poétique n’est pas cybernétique. Le problème, donc, est de décapiter la forme dramatique et ses effets pour arriver à exprimer, à partir de mon paradigme du sensible, mes sensations, mes émotions, mes sentiments. L’idée du poète plasticien est de trouver des paliers qui le mèneront à une mise en espace de son état affectif. Cela est d’autant plus complexe que nous ne sommes plus à l’âge où les destructions poétiques d’appareils se voient, car les régimes d’appareils sont devenus transparents : lorsque nous pressons un écran tactile, nous touchons ce que nous ne voyons plus, nos empreintes, et nous voyons ce que nous ne toucherons jamais, le plan numérique. Pour l’artiste contemporain, l’interface haptique, point d’orgue d’une technologie monotypée de la percussion, est le *paregon* d’une échelle inédite du sentir : les perceptions se libèrent du temps de notre tempérament, celui qui nous maintient dans nos attaches et elles nous proposent une aventure de synesthésie régie par la perception plus que par l’émotion incarnée. Mais, de la machine à écrire aux claviers de plus en plus fins du design informatique, à mesure que l’on croit voir le bloc imaginaire céder sous la pression ergonomique de l’empire cybernétique, se palpe un réel d’emblée en dehors des formes et à l’intérieur de notre doigté. C’est l’espace de la corne aux doigts du musicien et du cal aux mains des maçons. Ce transfert, cette remontée du point d’impact dans son élan, ce retour de la forme dans sa structure font du moment de touche un isolat capital pour reposer la question de l’œuvre à l’époque des immatériaux. Vu tout ce qu’il fallait remettre en question, le lecteur comprendra la densité critique de ce présent chapitre. C’est pour mieux le libérer et l’installer dans mon univers plastique.

Voici donc une position bien en face et à contre-courant de la surface informatique, prendre le temps d’entendre la masse sensorielle afin de faire œuvre, d’élaborer une poétique fonctionnelle à partir de l’appareil sensori-moteur dans son unité : dactylo-phonique et photo-

²²⁵ Arthur Rimbaud, Les chercheuses de poux, *Œuvres*, Paris, Editions Baudelaire, 1966, p. 112.

digitale en même temps parce que située dans l'être. Il y a peut-être une autre assise plastique que celle de l'interface et qui aurait lieu en même temps qu'elle. Le travail de l'artiste n'est-il pas de dénicher les dimensions viscérales et immémoriales qui animent l'anxiété stéréotypée des usages perceptifs, des ameublements perceptifs de son temps ?

III – AMEUBLEMENT SENSORI-MOTEUR

“Tout le jour, quand il s’ennuie, Gaubert vient, met les deux mains au marteau, le lève et tape sur l’enclume. Comme ça, pour rien, pour le bruit, pour entendre le bruit, parce que, dans chaque coup, il y a sa vie, à lui”.
Jean Giono, *Regain*, Paris, Le Livre de Poche, LGF, 2009, page 15.

7 – La sculpture dactylo-phonique : propédeutique, poïétique et prototype

7.1. Nous n'avons pas encore quitté l'espace des corps : de la touche picturale à la touche du clavier

Je vois mal comment l'artiste peut parler de sa production plastique, qui est toujours le fruit du mouvement de son corps imaginant, sans d'abord comprendre le fonctionnement de ce mouvement. Comment se ressaisir concrètement de sa personnalité sensible ou de son imagination à l'époque où les comportements sont de plus en plus différés vers des territoires dématérialisés de représentation ? Quelle tactique le plasticien peut-il déployer face à la transparence de l'interface haptique ?

Les techniques du corps qui concernent sa capacité à représenter ont beau viser l'envol, elles ne sont pas moins physiologiquement reliées à ce qui dans le corps ne se sent pas concerné par cet envol : l'imagination des immatériaux doit être *mesurée* aussi au phénomène de l'obésité présent aujourd'hui dans la société occidentale, notamment chez les enfants qui s'immobilisent des heures durant devant des écrans. Cette mesure n'est pas une construction de la perception. Elle est. On pourrait presque parler d'une imagination dont le tempérament serait la rétention fonctionnelle. On dit souvent que le corps parle mais il est plus difficile de dire comment il parle, contre, avec et à quelle échelle cette parole de la masse corporelle se mesure. Le plasticien n'est pas obligé de s'occuper de ce terrain-ci du corps, surtout à une époque où la plasticité des images s'automatise et s'externalise. Il faut toutefois s'interroger sur la disparition des figures de la contestation ou de celle de l'artiste en colère à l'âge des immatériaux : l'extériorisation du tempérament viscéral, en ce que celui-ci explose à la vie et sort des gonds de la raison et des codes, est-elle corrélative à la résistance que le monde lui oppose pour autant qu'en ce dernier elle laisse des traces et donc s'y reconnaît ? De toute évidence, la reconnaissance photo-digitale n'est pas la reconnaissance dactylo-phonique du corps ; là où je me projette n'est pas là où je me sens rebondir. Mais de manière sensorielle

globale, on ne peut nier que “la présentation perspective des objets ne se comprend que par la résistance de mon corps à toute variation perspective²²⁶ ”. Savoir si cette résistance est consciente ou imageante est un autre problème. Comme je l’ai montré au chapitre précédent, ma manière de percevoir, qui n’est pas orientée vers une intention mais vers un espace du sentir, est axée sur le second choix. Et c’est précisément à partir de ce modèle perceptif que je crée.

Là où, de la Renaissance au vingtième siècle, la matérialité des images analogiques est sortie de l’illusion pour aller vers une confrontation avec le corps de l’artiste, l’immatérialité numérique des images contemporaines rendrait le tempérament du corps transparent à lui-même. Dans une sorte de torpeur obèse, le corps oublierait qu’il fait des empreintes dans la matière du monde. C’est la perception de la présence du support qui permet au corps de s’y incruster et de s’y sentir représenté dans son entièreté sensorielle. Pour que cette présence du support soit capable de véhiculer mon expression dans le monde et dans le temps, elle ne peut pas se contenter d’être une forme dans laquelle mon corps ne rentre pas. C’est pourtant le cas des interfaces haptiques, que celles-ci soient de l’ordre du plan écranique ou du volume du clavier ou de la souris. Dans un monde optiquement et digitalement dominé, il devient alors difficile d’exister pour le plasticien qui se réclame au premier chef de la particularité de ses percussions ou de son doigté. La plasticité accidentelle, gestuelle et expressionniste devient problématique, voire taboue, à l’époque contemporaine des interfaces et de l’interactivité : le rythme propre au corps ne se remarquant plus sur la surface du monde, le concept-même de résistance deviendrait-il obsolète ? L’artiste renoncerait-il à une expression en étroite relation avec la stéréotypie particulière du corps pensant et percevant le monde tangible ? Comment se faire entendre dans un monde photo-digital devenu sourd à la dactylo-phonie ? Par exemple, comment exprimer que les fautes de frappe, qui se forment à l’écran mais s’ancrent dans la sensibilité fonctionnelle – voire le tempérament viscéral – de l’utilisateur du clavier, ne sont pas plastiquement des fautes pour peu qu’on considère l’adresse d’un corps au contact de la matière comme étant d’abord multilatérale, instinctive et non assignable à un point désigné ? D’abord structuré sur une pénétration machinale du corps dans la matière, l’impact dactylo-phonique peut-il être un vecteur de résistance physiologique de la forme plastique au comportement psychologique qu’implique la traversée photo-digitale des interfaces ?

²²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, première partie. Le corps, 2. L’expérience du corps et la psychologie classique, Paris, Tel Gallimard, 1945, 1987, p. 108.

Dans un univers communicationnel plus digital que dactyle – celui du traitement numérique de texte – où l’expérience de la traversée des interfaces s’est substituée à l’expérience de la résistance du corps au support, cela aurait-il encore un sens de détruire ou mettre en pièces un ordinateur et son clavier comme le fait Arman pour la machine à écrire à l’époque dactylographique (*fig. 20*) ? Comment voir se refléter l’entièreté du tempérament viscéral tel que ce dernier trouve si bien à s’exprimer par des gestes de colère ayant des conséquences matérielles, dans un imaginaire numérique dématérialisé où “l’objet détruit” ne peut plus être perçu comme incorporant “le drame de son utilisation”²²⁷ puisque les traces que le corps fait sur cet objet ne sont plus partie intégrante de l’image produite ? En effet, dans le monde analogique, la machine à écrire détruite peut être la trace de la colère d’une secrétaire renvoyée, c’est du moins sur ce mode que fonctionne l’imagination dans le tableau d’Arman (*fig. 20*). Mais dans le monde numérique, détruire un ordinateur ne renverrait à rien : le comportement des utilisateurs de l’informatique – qui n’est déjà plus celui des consommateurs auxquels s’intéressaient les artistes du Nouveau Réalisme – est désormais différé, délocalisé dans des commandes cybernétiques qui pilotent le corps et prennent sur lui relais. Dans une poétique expressive de l’utilisation des interfaces, l’artiste peut-il trouver une plasticité qui remette au premier plan ou rende plus explicite²²⁸ la présence du corps au contact de la machine informatique ?

L’homme digital perd certainement quelque chose en se séparant de sa callosité. En tous les cas, nous pensons que la capacité de représentation de l’homme diminue en se séparant de la touche de l’artiste. Pourtant, il est difficile de voir avec d’autres yeux que ceux donnés par le cadre photo-digital dominant. Car, encore une fois, celui-ci rend transparente l’épaisseur dactylo-phonique de nos nombreux claviers technologiques. Et retrouver une échelle de langage susceptible d’exprimer les émotions qui traversent notre propre appareil sensori-moteur, notre vaisseau de vie, est une gageure à l’époque des nombreuses assistances appareillées de l’existence hyper-industrielle. L’enjeu est d’aller à la rencontre des rétentions fonctionnelles que provoque la perception photo-digitale dans laquelle le corps s’absente en partie. Car ces rétentions sont déjà une activité même négative de l’imagination ; tout dépend du point de vue où l’on se place pour qualifier le poids du corps. Pour ma part, j’aimerais bien

²²⁷ Wolf Vostell, « entretien par Charles Dreyfus, Fluxus : la complexité intermédiaire » in le Catalogue de l’exposition *Hors limites, L’art et la vie* (9 novembre 1994-23 janvier 1995), Paris, Edition du Centre Georges Pompidou, 1994, p. 171.

²²⁸ Il y aurait une “esthétique implicite de l’appareil”, thèse que développe très finement Pierre-Damien Huyghe dans l’article « Une difficile avancée spéculative » in *Art de Proximité et Distance critique*, *op. cit.*



20. Arman, *La secrétaire renvoyée*, 1963. Machine à écrire sur panneau de bois, 89 x 114,5 cm.

voir s'imprimer la quantité sensori-motrice de mon imagination dans l'ameublement perceptif photo-digital contemporain. Lorsque je pense au rôle et à la place de l'œuvre dans le monde industriel, physique et politique, il y a trois auteurs historiques qui me servent de garde-fous. Premièrement, j'essaie d'avoir une exigence benjaminienne quant à la traque de l'œuvre-empreinte à l'époque de la transparence et de l'hyper-reproductibilité. Deuxièmement, je m'en réfère à la distance que prend Gilbert Simondon vis-à-vis de la notion de projection lorsqu'il analyse le fonctionnement de l'imagination. Et troisièmement, je suis convaincu du pouvoir de réification de l'œuvre que repère Hannah Arendt par rapport aux modalités de persistance d'un "pressentiment d'immortalité"²²⁹ au milieu du monde perpétuellement changeant de la consommation. Le propos est de bien être attentif, dans l'analyse de la pratique de la touche de l'artiste face à des matériaux technologiques et informatiques, au fait suivant : même si nous accédons désormais à de nouvelles expériences via l'hybridation de notre rythme avec le rythme des interfaces sensorielles et informationnelles, "nous n'avons pas encore quitté l'espace des corps" pour reprendre le mot de Hans Belting²³⁰. Et je vois mal comment au juste nous pourrions le quitter nous qui, du matin au soir, sommes invités à de multiples expériences de pesanteur organique. Cette pesanteur²³¹ est l'espace esthétique référentiel absolu sans lequel tout autre espace plastique est impensable.

A l'heure des dématérialisations de l'espace poétique et de la solitude du corps interfacé, il y a peut-être beaucoup d'enjeux esthétiques qui sourdent dans les mains du plasticien au contact du clavier. Il y a peut-être une zone de réel à explorer et à ramener dans un champ visuel dominé par la technologie numérique. Plus que toutes autres, les mains du plasticien travaillent avec la capacité qu'a le corps de débarquer sa masse existentielle dans la légèreté de la vision. L'enjeu est de reconquérir la dimension plastique de la vision dans l'entièreté sensorielle qu'elle est capable d'indiquer à l'endroit où la touche du clavier informatique s'est substituée à la touche du peintre. La tension temporelle de l'œuvre plastique s'installe entre un œil qui voit loin et un corps qui ne peut jamais s'élancer hors de sa masse.

²²⁹ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983, p. 223.

²³⁰ "Nous n'avons pas encore quitté l'espace des corps, même si nous voyons à présent leurs images nous échapper et que nous préférons nous retrouver dans des corps virtuels, qui ne sont eux-mêmes que des images, quoique nous prétendions les appeler des corps". Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, chap. 3. Images du corps, vision de l'homme, une représentation en crise, 8, *op. cit.*, p.149.

²³¹ Référence à *L'esthétique de la pesanteur* de Georg Simmel in *Le cadre et autres essais*, *op. cit.*

“(…) celui qui étant inoccupé, parce qu’il attend quelque chose, (…) se met (…) immédiatement à frapper ou à tapoter en mesure avec tout ce qui lui tombe sous la main, avec sa canne, son couteau, sa fourchette ou avec tout autre objet. Il est probable que cet homme-là pense à quelque chose ²³²”.

L’artiste visuel que je suis travaille avec l’acuité de son corps et de sa présence massive au monde : je suis donc plutôt de ceux qui tapent ou frappent lorsqu’ils pensent ou, du moins, je suis un penseur en acte et cela ne me dérangera pas d’être en action tout en pensant. Souvent, l’artiste se concentre sur le rythme même de son expression. Il veut imprimer à l’image la fonctionnalité même de son corps qui pense.

Ce qui est particulièrement difficile, c’est de chercher l’impact des marques sensorielles du corps là où elles ne se voient plus. Dans le monde de la représentation picturale, les empâtements rendent floue la forme peinte mais, en même temps, remplissent cette dernière de "la patte" ou de la présence de l’artiste. Au lieu de voir la graphie d’un dessin fait avec nos doigts, on y verra d’abord le négatif de la callosité des doigts de l’artisan, du sculpteur ou du peintre. Voilà ce que l’artiste issu des pratiques analogiques peut apprendre à l’artiste issu des pratiques informatiques : le travail de remontée de l’œil au corps, qui accorde à la main une capacité d’imagination spatiale. Ce n’est pas un hasard si le thème même de la main est un sujet de sculpture : c’est elle qui dit la crispation ou la douceur caressante de l’artiste face à la question de la forme ou la question du volume. Rodin essaye d’en découdre avec l’arrêt qu’impose le modelage de la matière au mouvement du sculpteur et Giacometti essaye d’exprimer la profondeur du geste de la caresse malgré le polissage qu’imposent les ombres et les lumières du bloc sculpté (*fig. 21*). Mais cette prise de possession ou cette habitation de l’espace photo-digital par les manœuvres bruisantes du sculpteur n’a-t-elle pas été suspendue par la main du photographe ? Le simple fait de voir se développer dès le début du vingtième siècle toute une esthétique de l’appareillage, du boîtier photographique (*fig. 22*) n’est-elle pas révélatrice d’une partition en train de s’opérer entre deux sensibilités plastiques : celle de l’homme-appareil œuvrant de tout son corps et celle des appareils de l’homme se concentrant sur la partie photo-digitale de l’imagination ?

Certaines pratiques artistiques contemporaines sont très éclairantes sur la différence qu’il y a entre un régime d’appareils et le rapport que ce régime entretient avec l’appareil corporel lui-même. Car dans ce que la photographie n’emporte pas avec elle, à savoir le

²³² Arthur Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, *op. cit.*, p. 128.



21. De gauche à droite : Auguste Rodin, *Main crispée (main droite)*, avant 1910 (?). Plâtre, 46,7 x 31,4 x 19,2 cm. Alberto Giacometti, *Caresse (malgré les mains)*, 1932. Marbre, 47,5 x 49,5 x 16 cm.



22. Affiche pour *LEICA*, 1937.

toucher même du photographe sur le boîtier, il y a comme un parfum de nostalgie qui s'installe au cœur même de la photo-digitalité. En effet, dans le travail de Georges Rousse par exemple, on sent bien que l'espace de l'image photographique, avec les armes indicielles qui sont les siennes, à savoir cadrage et point de vue, essaye de trahir ce qui lui échappe : la présence du photographe dans un lieu. À ce titre, Georges Rousse est bien dans une photographie plasticienne, le jeu sur la couleur qu'il étale dans le lieu et son rendu illusionniste dans le plan travaillant un va-et-vient entre sensibilité picturale et intentionnalité photologique (fig. 23). Le problème, bien entendu, c'est que, de la peinture, on ne peut ramener à l'intérieur de l'espace photographique que la couleur et la visée, non la touche. Et l'on aura beau se rapprocher au plus près de la surface sensible photographique, on ne sera jamais dans un jeu d'échelle qui parte de l'élan du corps comme peut le faire la touche en peinture. Car mon toucher s'arrête au jeu réflexe de *la prise* de vue : pour prendre la bonne photographie, je touche au bon moment le bouton du boîtier, je déclenche certes *avec* mon corps. Mais, la prise de vue ne prend pas en charge cette prise dactyle de la vue digitale. Elle ne prend pas en charge l'unicité de notre sensorialité. Ma pratique, elle, tente de se situer dans l'unité fonctionnelle de mon appareil sensori-moteur. C'est à cette dernière que je veux trouver un espace, du coffre, du timbre et de l'envergure au sein même des boucles intentionnelles de la sensibilité et de l'intelligence techniques.

Je pense que l'on n'accède pas à la dimension plastique de la touche informatique, c'est-à-dire ce qu'elle est dans son rapport à la touche picturale, tant qu'on la regarde à travers un regard photographique ou un régime d'appareil autre que celui procuré par notre propre émotion. Nous ne sommes ni dans la facture, ni dans la tendance, ni dans la gamme, ni dans le protocole... Nous sommes toujours avant l'espace des formes jetées devant. Tant que l'on est dans un regard sur le régime auto-fictionnel de l'appareil, on ne traite pas de la question de l'être et de l'appareil, de l'artiste et de l'œuvre. On cherche le style, la facture, la composition alors que les problématiques artistiques sont peut-être d'abord des problématiques du milieu, du mouvement, du rythme biologique puis territorial. Est-il possible de regarder comment fonctionne une expression plastique visuelle autrement que sous un angle photo-digital qui a tendance d'ailleurs à reléguer la biographie des artistes au rang d'outil supplémentaire d'analyse alors que l'artiste, lui, ne fait pas de différence entre sa vie et son œuvre ? L'écriture à propos d'une pratique plastique ne part pas des œuvres produites, elle part d'un ensemble émotionnel beaucoup plus complexe. C'est à partir de celui-ci qu'il faut définir sa démarche plastique.

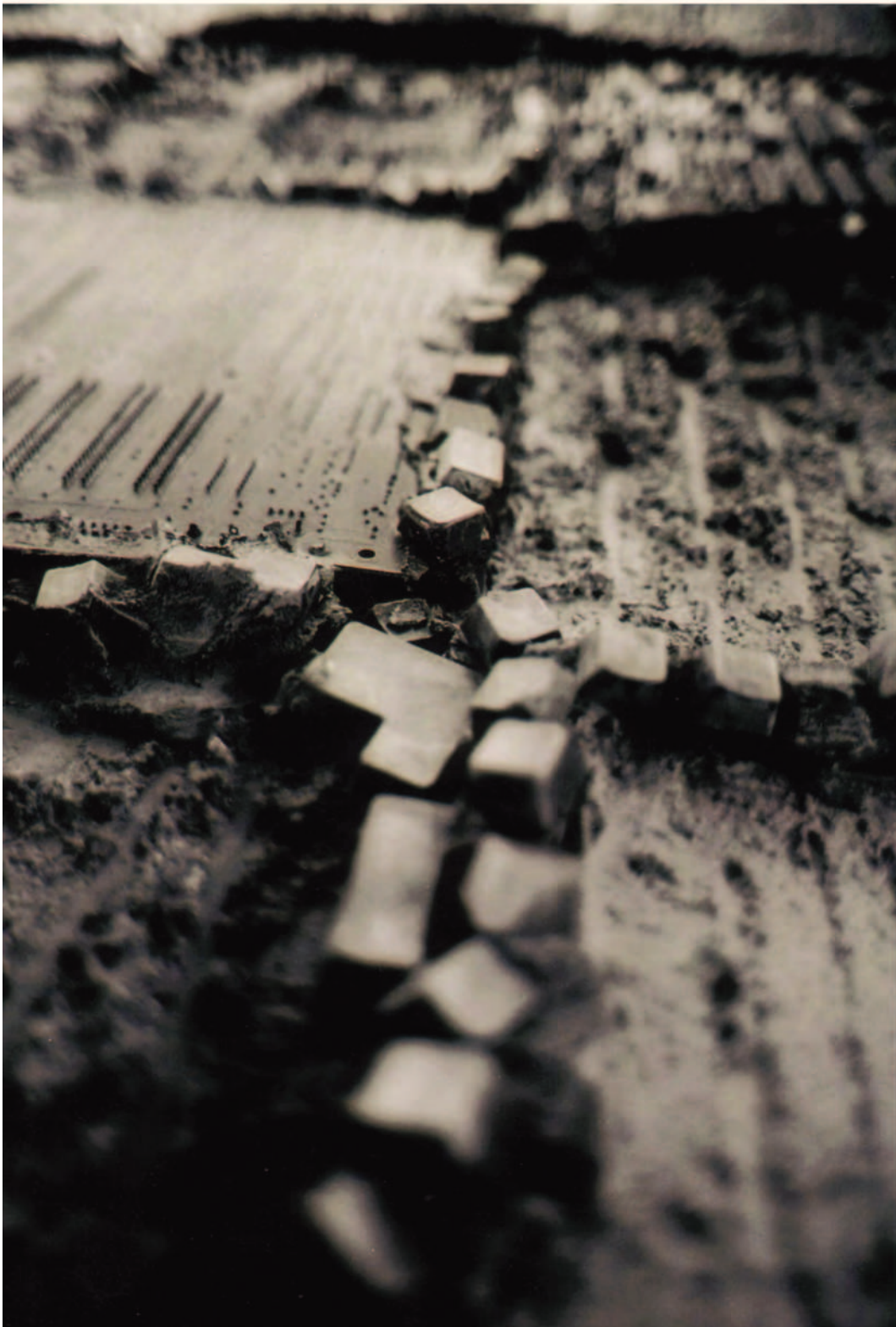


23. Georges Rousse, *Montréal*, 1997. Cibachrome, 154 x 123 cm.

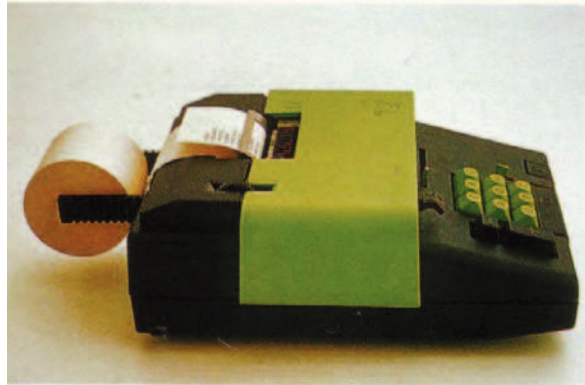
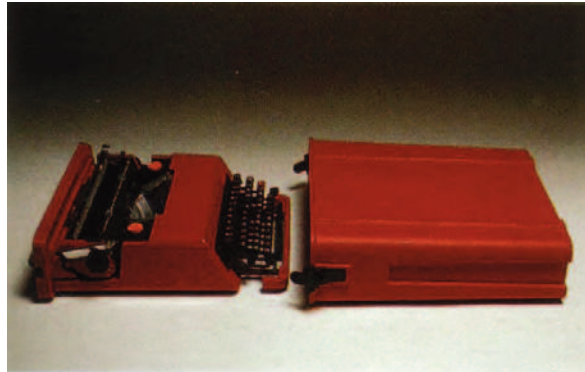
La photographie des touches informatiques est apparue très vite dans mon travail plastique. Je sentais qu'elle me permettrait de formuler mes interrogations sur le problème de l'échelle de la touche de l'artiste à l'époque de la transparence. J'ai commencé par photographier des détails de certains de mes tableaux tel celui présenté au chapitre cinq (*fig. 18*). Le noir et blanc permettait aussi de rechercher une structure de la touche qui ne naîtrait pas de son résultat chromatique dans le plan : la touche d'un artiste ne se réduit pas à la forme d'une couleur appliquée sur le plan. C'est cela qui m'intéresse. D'autant plus que le régime optique et chromatique est aujourd'hui recouvert par le marquage industriel et que passer par ce régime revient pour la touche de l'artiste à ne plus être vue ou entendue. Comment l'appareil sensori-moteur humain, dans son intégrité, récupère-t-il sa liberté vis-à-vis de l'univers prothétique des appareils ? Le "devenir peinture²³³" est-il dans le régime des appareils succédant à la peinture ou dans l'appareil nécessaire aux régimes de représentation, le corps de l'artiste ? L'architecture d'une pratique plastique peut-elle faire l'économie de l'architecture de ce dernier ? La dimension de paysage à laquelle fait accéder la photographie des touches de claviers d'ordinateurs concerne-t-elle la sensibilité fonctionnelle de l'artiste (*fig. 24*) ? Regardez la photographie *Territoire Technologique Ancestral* et dites-moi si vous y sentez la masse dactylo-phonique qui tapote et fourmille sur les claviers (*fig. 24*) ? N'y sentez-vous pas plutôt une grande transfiguration silencieuse perspective et photonique, voire lunaire, des touches de clavier ? En fait, le regard photo-digital ne peut faire accéder ici qu'à un paysage – au mieux à une présence spectrale des touches via l'indicialité d'une photographie argentique –, non à la dimension dactylo-phonique du corps percutant un clavier d'ordinateur.

La perception photo-digitale voilée, empêche de voir une partie de ce qui se passe entre ma touche d'artiste et la touche informatique. Elle m'oblige à recouvrir le monde tangible d'une pellicule qui en réduit la plasticité. On pourrait croire que la couleur des appareillages sauve quelque chose de la touche picturale dans le monde de la gamme industrielle (*fig. 25*). Non seulement il n'en est rien, puisqu'à l'instar de ce qui vient d'être dit de la pratique de Georges Rousse, la perception photo-digitale de la couleur ne prend pas en compte le doigté, la callosité et l'impact des doigts sur la surface des appareils, mais de surcroît, avec tout ce que l'optiquement dominé donne à l'appétit de ses consommateurs, la notion même de couleur est capturée. La dimension dactyle est vidée d'une possibilité d'expression, ce qui explique aussi peut-être cette anesthésie des corps contemporains devant ces machines. Pour

²³³ Allusion au titre de l'ouvrage de Pierre-Damien Huyghe, *Le Devenir Peinture*, *op. cit.*



24. Julien Honnorat, *Territoire technologique ancestral*, 2000. Photographie noir et blanc, négatif et tirage argentiques, 50 x 70 cm.



25. De haut en bas : Ettore Sottsass, *Machine à écrire portable Valentine*, Olivetti, Ivrea, Italie, 1969 ; *Calcolatrice Summa 19*, Olivetti, Ivrea, Italie, 1970 ; Mario Bellini, *Calcolatrice Divisumma 28*, Olivetti, Ivrea, Italie, 1973.

l'artiste, marcher dans la couleur²³⁴ de son expression sensorielle ne peut pas consister à réduire ce mot de couleur à l'optique et au digital, au cahier de tendance ou autre nuancier et à la gamme ou autre hiérarchie d'indexation industrielle des appareils (*fig. 25*). C'est une illusion de ramener, par exemple, l'anatomie de l'écorché, issue de la Renaissance, à une psychologie de la sensation réductible à une approche photologique : tout des textures et de leur qualité ne passe pas dans la forme et dans la couleur. Ou alors cela serait beaucoup trop vite oublier que, lorsque Léonard ouvre les corps, il ne le fait pas avec un appareil photographique ! La dissection du corps requiert de l'opérateur toutes ses facultés sensorielles. Pour sentir et ressentir la question de l'appareil informatique, pour toucher la technologie, il faut peut-être d'abord partir de l'imagination de son utilisateur. C'est la prise en compte de la totalité de nos sensations qui donne des représentations de notre imagination.

De la touche picturale à la touche informatique, il y a peut-être comme un espace du sentir à trouver où l'homme technologique pourrait s'imaginer en paix, non séparé, non compartimenté. Qui n'a pas l'impression de louper quelque chose du monde en passant des heures devant et dans le rythme imposé par la machine ? Ainsi, il faut réapprendre à voir. Cela est très difficile. Car, comme on l'a vu, c'est le choix de la sensation plutôt que de l'intention conceptuelle qui prime. Et donc, je ne peux même pas m'appuyer sur le temps de retard que découvre Marcel Duchamp dans l'indexation proposée par les appareils mécaniques ; temps de retard qui pouvait assurer encore quelque chose comme un espace poétique au milieu de l'espace industriel :

“Je voudrais voir la photographie déguster les gens de la peinture, jusqu'au moment où quelque chose d'autre rendra la photographie insupportable²³⁵”.

Marcel Duchamp avait très bien vu que l'apparition d'une nouvelle technique de représentation provoquait une sorte de perturbation du champ perceptif ; c'est ainsi que la picturalité devint pour lui, par le déplacement de la notion d'empreinte vers la photographie, un espace rétinien. En utilisant cette méthode perceptive du temps de retard, on peut très bien dire que le clavier d'ordinateur n'est pas un clavier d'ordinateur mais de machine à écrire et que par conséquent, la dactylographie s'étant déplacée du mécanique vers le numérique, on peut accéder à une sorte d'image des machines : c'est une manière d'approcher le travail de

²³⁴ L'expression est de Georges Didi-huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*. James Turrell., Paris, Minit, 2001.

²³⁵ Marcel Duchamp cité dans « Duchamp L'anartiste », dossier coordonné par Michel Lefebvre in *Le Monde 2* du 19 mai 2007, p. 58.

certaines avant-gardes historiques, du mécanomorphisme de Picabia aux machines de Jean Tinguely.

Le problème est que la dactylographie de la machine à écrire n'a rien à voir avec la dactylo-phonie du clavier d'ordinateur. Cette dernière est sourde, ne prend pas garde à ses bruits qui sont autant de déperdition d'énergie, et peut-être d'émotions, dans le réel. En effet, ce qui s'affiche sur mon écran informatique n'a cure ni de mon rythme, ni de ma force de frappe. Au contraire, avec une machine à écrire, selon que vous appuyez plus ou moins fort sur les touches, il en résultera des lettres plus ou moins encrées sans parler du doux timbre que fait la machine lorsque vous arrivez à la fin d'une ligne et qu'elle vous prévient. La dimension dactyle et sonore de l'utilisation de la machine à écrire est directement reliée au résultat optique et graphique obtenu : on est bien dans une dactylographie. La dactylo-phonie, elle, est plus difficilement saisissable. Elle est comme coupée de l'intentionnalité qui prend forme visuellement à l'écran.

7.2. La perception dactylo-phonique : repérage et premières recherches plastiques

Le fait d'enlever le filtre de la couleur dont se parent les appareillages et de prendre du recul par rapport à la perception photo-digitale qui régit l'interfaçage haptique ouvre une zone de travail dans laquelle je vais m'installer. Si l'on applique ce que le précédent chapitre critique pose, il faut commencer par ôter à la fascination informatique sa dimension photo-digitale. Il faut inverser et disséquer. L'ordinateur nous raconte que l'on communique avec l'autre bout de la planète et que tout cela est réel alors que nous ne bougeons pas d'un millimètre : c'est un leurre. Et la stratégie de l'interactivité qui assure au corps une impression de réalité – via la sensation réelle de volume assurée par la stéréophonie de l'interface homme-machine – montre bien cela.

L'approche sensible qui consiste à faire l'effort de quitter l'obligation perceptive d'indexer et de désigner pour respecter l'étalement dactyle de nos mains est assez efficace pour se décaler vis-à-vis de la problématique de l'ergonomie et de l'affordance. L'ergonomie étudie les formes du travail humain, de ses postures. L'affordance est un concept définissant l'idée qu'il y a dans le monde des formes en attente de comportements humains qui iraient se fixer sur ces formes. Les souris de micro-ordinateurs, par exemple, ne montrent-elles pas sous couvert d'une ouverture fonctionnelle à une certaine liberté de manipulation, l'obligation faite

au doigt de se diriger vers une action bien précise : cliquer ? Mais dans la réalité, notre action est-elle si précise ? Ne passons-nous pas plutôt beaucoup de temps, même des micro-temps, à divaguer, zigzaguer, survoler, sortir des formes ergonomiques dans lesquelles on voudrait fixer notre comportement (*fig. 26*) ? L'immensité du problème plastique qui m'intéresse se découvre. Car le schéma sensoriel dominant qui dit que *ce que j'indexe détermine les limites et les dimensions de mon imagination* ne me convient pas. Et, en même temps, je n'ai pas sous la main d'autres schémas. Qui dirait un jour à la sensibilité : "c'est bien, tu es maladroite et pataude, tu n'arrêtes pas d'aller dans tous les sens, continue comme cela plutôt que de suivre un droit chemin" ? C'est pourtant sur la base d'un compromis entre nos accidents de tous les jours et leurs rectifications que nous nous équilibrons dans un programme d'existence (si l'on peut qualifier les choses ainsi).

Ainsi, à côté d'un imaginaire photo-digital, il y a toujours un autre imaginaire, celui du corps qui frappe et qui bat. Lorsqu'on fait de la guitare, on constate que la callosité ou la corne qui s'installe au bout des doigts à force de jouer fait disparaître les empreintes digitales. Dès qu'on rentre dans ce type d'échelle d'imagination, dactyle et fourmillante, plutôt que dans la succession préposée de la série industrielle *designée* (*fig. 27*), on est dans de beaux draps. Car non seulement, il faut reconstruire une échelle d'expression mais en plus il faut se faire comprendre des autres et des habitudes de la désignation.

Tant qu'on croira que le souffle de la vie est traduisible ou "encodable" en terme de stéréophonie photo-digitale, tant qu'on réduira la stéréotypie de l'appareil sensori-moteur, on fera de la rétention. Cette schize ou plutôt cette coupure entre l'imagination qui, en nous, résonne et celle qui, hors de nous, désigne un espace désincarné de projection est bien mise en scène par l'artiste Siobhan Hapaska (*fig. 28*). Dans ce travail sculptural, les matériaux technologiques et composites ne semblent pas trouver un ménage autre que formaliste avec la dimension symbolique des matériaux naturels. Quelque chose d'inquiétant sourd de ce travail où l'on ne sait plus qui du socle de paille ou du motif des brins de blé est censé s'accorder avec ce jaune lisse, brillant et criard de ce faux-semblant de volume désigné.

Ce qui m'intéresse c'est de repérer la zone de rétention fonctionnelle du corps lors de son expérience de l'interactivité. Ce repérage permettrait ensuite de mieux voir comment une partie de l'imagination, celle-là même qui était retenue, peut venir s'exprimer en tension vis-à-vis de l'imagination optique. L'espace extérieur où cette rétention du corps pourrait s'exprimer pourrait, en toute transparence, se nommer espace de survol, espace du rebond,



26. De haut en bas : souris de micro-ordinateur *Orbit Ball*, Kensington, Etats-Unis, 1997 ; Jérôme Olivet (sous la dir. de Philippe Starck), poste de radio *Moosk*, Thomson/Alessi, France/Italie, 1993 ; *HandshoueMouse* : la souris qui repose la main, Université de Rotterdam et Maastricht.



27. De gauche à droite : premier ordinateur *Mac* de Steve Jobs et Steve Wozniak, 1976 ; *Le Macintosh*, 1984 ; l'*Imac*, 1998, l'*Ipod Shuffle* ; le *Imac* dernière version, 2008.



28. Siobhán Hapaska, *Sunlight*, 2005. Paille, brins de blé, fibre de verre, peinture acrylique, matériaux composites et matériaux divers, techniques composites et dimensions non communiquées.

espace libre en tous les cas. Il serait ce qui sépare le digital du dactyle, l'identité du doigté, les empreintes digitales de leur callosité. Il serait trouble, difficile, mince mais il serait mien, cet espace de travail. La difficulté première d'arriver à discerner cette sorte d'intervalle entre l'indice et l'icône peut être assez vite levée si l'on revient à ce que dit Peirce sur la relation *vivante* qu'entretient l'indice avec la notion signe :

“Un indice est un signe ou une représentation qui renvoie à son objet, non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui, ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part²³⁶”.

L'ouverture d'une telle définition du signe se comprend d'autant mieux lorsqu'on l'articule à l'espace d'expression de l'artiste qui cherche à se trouver une zone libre au sein du réel perçu. Car, que l'on regarde du côté du clavier ou du côté de son utilisateur, on verra sourdre une connexion dactylo-digitale où s'agrandit et se signale peut-être tout un imaginaire du corps à son échelle : le doigt qui remonte vers son doigté grâce à l'espace du rebond connecte l'imagination en rétion à l'imagination désignée. Le rythme du corps propre se trouve alors décrit et redessiné à l'intérieur de lui-même comme un espace sensoriel en attente d'expression. Le clavier digital est le signe dans le réel tangible d'un corps qui se cherche encore du bout des doigts en galopant sur sa liberté fonctionnelle : l'espace dactylo-phonique qui rythme l'imaginaire dactylographique et photo-digital est bien, de par cette vitesse et cette inertie que l'on prend dès que l'on se met à écrire sur la machine, un espace sensori-moteur à part entière. Et l'on peut supposer que c'est la sensori-motricité qui a valeur de connexion dans la définition peircienne du signe. Du moins cette connexion ouvre la définition du signe au territoire de l'imagination plutôt que de la laisser s'enfermer dans celui de la perception. Lorsque le réel est entièrement désigné et esthétisé, la couleur du monde est peut-être à trouver dans des endroits où elle ne peut être que toucher, soit dans l'espace qui concerne le doigté et son impact.

Cette ouverture de l'espace dactylo-phonique à une signalisation imaginaire est d'autant plus intéressante qu'elle permet à la touche de l'artiste, avec ses différences de pressions, de caresses, de percussions qui font l'expérience du tapotage de clavier, de rêver à une autre graduation, une autre palette expressive au cœur même de la mosaïque imposée

²³⁶ Peirce C. S., *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 158.

d'appareils multimédias. C'est un coin, un creux intime laissé en jachère qui fera l'objet de mes soins. Cela me permettra de me positionner par rapport à une ambiance d'époque qui dit que le nomadisme de l'artiste se base sur la diversité des dispositifs d'annonceur qu'il utilise. Je crois pour ma part que, à l'heure de la pléthore sémiotique des appareils, l'artiste "sémionaute"²³⁷, astronaute des signes donc, s'il en est un, doit d'abord trouver les échelons de son expression dans un tout premier dispositif d'annonceur : son corps garant du rythme de ses émotions. Il y a aussi peut-être là le souhait de renouer avec un coffre d'expression, un timbre incarné, à l'époque où une esthétique de l'espace et du mouvement fait fi de la pesanteur du corps au monde. Cette esthétique redéfinit autrement la notion de matériau comme l'a montré Lyotard dans le cadre de l'exposition sur *Les Immatériaux* en 1985²³⁸.

Le rythme de l'espace dactylo-phonique qui bruit sur les claviers du monde a une dimension intérieure profonde, qu'on ne peut désolidariser de tout ce qu'il est capable d'exprimer. À l'instar de la stratégie plastique du transfert sur polyester qui permit à Jean Dubuffet de passer sans coupure de la texturologie du tableau matiériste à l'espace architectural, sculptural et graphique de la villa *Fabala* (fig. 29), il me faudra trouver le moyen de passer de mon rythme intérieur à un objet-image amplifiant cette imagination dactylo-phonique. Mais, à la différence de l'artiste des grumeaux et des praticables, je n'évolue pas dans des transferts de matière. J'évolue dans des transferts d'espace dont la seule solidité ne tient ni dans le plan, ni dans le feuilletage mais dans le souffle, le rythme et le poids de ma sensorialité. Le poids du corps n'est pas qu'apparence. Il est d'abord dans le

²³⁷ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, La forme relationnelle, Paris, Edition Les Presses du Réel, 2001, pp. 13-21. Et aussi voir son article sur « Le nouveau squatter », *Beaux Arts Magazine*, Paris, numéro spécial « Qu'est-ce que l'art aujourd'hui ? », 15 décembre 1999, p. 18.

²³⁸ La manifestation *Les immatériaux* fut présentée au Centre national Georges Pompidou du 28 mars au 15 juillet 1985. Jean-françois Lyotard participa à l'organisation de l'événement ainsi qu'à l'ouvrage collectif publié pour l'occasion : *Les Immatériaux*, sous la dir. de Elie Théofilakis, Paris, Editions Autrement, 1985. À l'époque de la perte des matériaux durs sur lesquels s'édifiaient croyances et sensibilités, Elie Théofilakis rappelle qu'"il est urgent de réinterpréter le monde, (...) les nouvelles réalités de la technoculture remplaçant l'interface homme nature par celle de l'homme-technique. (...) Désormais, nous opérons dans un réel dont nous n'avons plus la preuve : nous baignons dans l'im-matériel des informations, distances, vitesses, (...), déplacements et dématérialisation de tous les signes de l'ancienne reconnaissance". Elie Théofilakis, « Editorial, condition humaine ; l'interface ou la transmodernité » in *Les Immatériaux*, pp. IX-X. Jean-François Lyotard rappelle aussi que l'on se mettrait le doigt dans l'œil en disant que "la digitalité est une aliénation (...) le corps est la région de résistance à certaines tendances lourdes de la post-modernité". Mais il dit aussi qu'il faut garder "cette idée d'un changement lent et lourd aussi long que la modernité ; et cette particularité des technologies de créer, de façon autonome, de nouveaux matériaux, de nouvelles matrices à partir de leur acquis et en fonction des besoins des gens". « Les petits récits de chrysalide, entretien avec Jean-françois Lyotard par Elie Théofilakis » in *Les Immatériaux*, p. 14. Enfin, on retiendra que le principe de l'exposition était de Matérialiser les immatériaux. Cf. « La règle du jeu : matérialiser les immatériaux, entretien avec l'équipe du Centre de création industrielle par Thierry Chaput » in *Les Immatériaux*, pp. 15-19.



29. Jean Dubuffet : de haut en bas, *Table grumeleuse*, 1951, Huile sur isorel, 89 x 116 cm ; *Closerie et Villa Falbala*, (vue d'ensemble et détail), 1973, résine époxy, peinture polyuréthane blanche, technique du transfert sur polyester (pour les tracés noirs), 1610 m².

maintien d'une inertie dactyle de l'œuvre à l'âge digital. Le maintien du corps dans le réel assure à la boucle interactive, au mythe du bureau planétaire, une assise.

Lorsqu'en 2002, à l'occasion d'un festival d'art contemporain, j'ai investi une doline – légère cavité dans une plaine ou sur un plateau – avec des claviers d'ordinateurs et des roches calcaires disposées en cercle, je n'ai pas eu d'abord l'intention de faire une image primitiviste et préhistorique se référant au *Land Art* et au *Stone Circle* (fig. 30). La stratégie était plutôt de s'appuyer sur cet aspect pour amener le spectateur vers une expérience sensorielle non réductible à une approche référentielle. En effet, il s'agissait dans un premier temps d'interpeller le promeneur au moyen de la figure visuelle du cercle paléolithique. Et dans un second temps, le but était de l'amener, par paliers successifs, à se décentrer d'une réception photologique de l'œuvre pour faire l'expérience plus totale d'un espace imaginaire à l'écoute de la complexité sensorielle de notre rapport à la nature. Déjà, ce n'était qu'en descendant tout en bas de la doline – expérience de la pesanteur –, que le visiteur s'apercevait que celle-ci était bordée d'une trentaine de claviers d'ordinateurs. Puis, en se promenant dans l'installation, le spectateur pouvait petit à petit s'apercevoir que le cercle de foin au centre de la doline avait été réalisé avec l'herbe sèche de tout le périmètre. La perception du motif du cercle se déplaçait alors vers l'imaginaire de l'action agricole. Ensuite, arrivant devant chacun des trente claviers disposés en cercle, le spectateur pouvait directement faire l'analogie entre les blocs de craie disposés devant chacun des claviers et un moniteur d'ordinateur. Car la forme de la roche, sa proximité avec le clavier et sa couleur permettaient cette association d'idées. Mais ce qui m'intéressait, c'était la suite. Car, une fois cette association photologique trouvée, le spectateur commençait à tourner vire : perte de sens, moniteurs opaques, monochromie de l'installation, grosses pierres plantées-là comme ayant dégringolé de la colline surplombant le site. Là pouvaient commencer des expériences esthétiques intéressantes liées à la pesanteur : coupé de la facilité skiagraphique, derrière la volumétrie des ombres et des lumières, mais sous un soleil de plomb, pouvait se ressentir tout le poids rythmique et silencieux des corps naturels et humains dévalant les pentes de l'imagination. Cette installation pourrait tout à fait illustrer le schéma d'inversion skiagraphique proposé par Gilbert Simondon. En même temps, ce travail plastique montre que, quelle que soit l'autre échelle imaginaire fonctionnelle trouvée, le passage par la dimension, le plan et le volume de la photo-digitalité est nécessaire. Il n'a d'ailleurs jamais été question de nier la perception photo-digitale, mais plutôt de la réinscrire dans une expérimentation plastique plus entière où



30. Julien Honnorat, *L'homme dans le cercle*, 2002.
Installation éphémère, Trente claviers d'ordinateur, cinq moniteurs, un cercle de foin réalisé à la faux, dimension : env. 16 m. de diamètre. Site : doline en contrebas du château d'eau du Plateau de Calern, Observatoire de la Côte d'Azur, Caussol, Alpes Maritimes, festival d'installations *In situ*, installations éphémères, Juillet 2002.



le dactylo-phonique, ce qui tombe et fait du bruit, redonnerait au mouvement imaginaire tout son timbre intérieur.

Quel état émotionnel stable nous habite sous la pellicule de vitesse que procure l'interactivité stéréo-photo-digitale des ordinateurs ? Comment donner à cet état une apparence susceptible de passer de ce que je ressens personnellement sur le clavier à l'espace de l'œuvre ? Comment reposer aussi la question de l'imagination, de ces couleurs intérieures qui nous habitent et dont la touche, l'élan, le rythme, la fougue ne passent plus aujourd'hui par la surface lisse²³⁹ du désignable ? Car le problème est qu'il faut bien passer par ce monde des apparences pour poser la question de l'œuvre expressive à l'endroit où on la ridiculise. Et en même temps, il ne faut pas se faire piéger, tomber en rétion comme figé ou fossilisé dans un impossible franchissement de l'effet de ruine ; effet contemplatif dans lequel le plasticien refusant la dématérialisation serait contraint de circuler (*fig. 31*).

Le problème plastique qui m'occupe maintenant depuis de nombreuses années est celui-ci : la mise en espace du sentir dans un régime expressif dominé par la question de l'appareil informatique. En fait, comme on l'a vu, le problème de l'imagination fonctionnelle est qu'elle échappe en partie à la stéréotypie photo-digitale d'une part parce qu'elle est dactylo-phonique, d'autre part parce que cette dactylo-phonie – soit murmurante, soit bruyante, en tous les cas échappant aux cadres perceptifs – ne rentre pas dans la catégorie anthropologique de la percussion comprise comme produisant une industrie de la forme. Nous avons repéré une tension entre ce qui s'indique et ce qui se disperse, entre ce qui se désigne et ce qui s'agrippe. Ce repérage s'est fait au travers d'un dialogue de sourd entre le *Digitus* et le *Daktulos*. Ces termes sont deux sortes de personnages imaginaires dans cette thèse. Le premier est la forme dans laquelle le corps se représente comme une enveloppe orientée vers une adresse bien précise, garante d'industrie et de technologie. Le second est l'intensité éclatée et étoilée du corps, de son tact et de son doigté qui, selon moi, se situent dans la mal-adresse, c'est-à-dire dans les mauvaises adresses des élans sensibles. Je m'intéresse plus au deuxième personnage car je pense qu'à l'époque de la touche informatique, il reste à la touche picturale quelque chose de l'ordre de la patte. Celle-là n'est pas usinable ni stéréotypable.

²³⁹ Jacques Rancière s'est interrogé sur la manière dont “la pratique et l'idée du design (...) redéfinissent la place des activités de l'art dans l'ensemble des pratiques qui configurent le monde sensible partagé”. Grâce à la standardisation, “le monde des formes et celui des objets se rabattent sur la même surface plate qu'est la surface des signes alphabétiques (...) La surface plane a toujours été une surface de communication où les mots et les images glissent les uns sur les autres”. Grâce au design, il y aurait “constitution d'une surface commune à la place des domaines d'imitations séparés”. Jacques Rancière, *Le destin des images*, chap. 4. La surface du design, Paris, La Fabrique, 2003, p. 107, p. 113, p. 118 et p. 119.



31. Wolf Vostell, *Dépression endogène*, 1980. Environnement, techniques mixtes, détail et vue d'ensemble, dimensions non communiquées.

C'est la dimension de prototype ou la nature expressive de la figure plastique de la touche. Cette dimension s'installe dans la fonctionnalité sensori-motrice du corps tout en reniant les repérages formels, ergonomiques, que cette dernière est capable d'opérer dans le réel. Ainsi, le schéma sensoriel de la phénoménologie ne tient plus :

“Voir, c'est entrer dans un univers d'êtres qui *se montrent*, et ils ne se montreraient pas s'ils ne pouvaient être cachés les uns derrière les autres ou derrière moi. En d'autres termes, c'est venir l'habiter et de là saisir toutes choses selon la face qu'elles tournent vers lui. (...) Chaque objet est le miroir de tous les autres (le dos de la lampe n'est rien d'autre que la face qu'elle « montre » à la cheminée). Je peux donc voir un objet en tant que les objets forment un système ou un monde et que chacun d'eux dispose des autres autour de lui comme spectateurs de ses aspects cachés et garantie de leur permanence²⁴⁰”.

Dans ce qu'écrit ici Merleau-Ponty, il y a certes l'idée que le corps est capable d'augmenter la notion de miroir à l'échelle kaléidoscopique de ses mouvements et que rien dans le monde environnant n'échappe aux contours de l'intentionnalité. Et le grand mérite du philosophe de la perception est d'avoir agrandi le cercle de "l'avec" et du "devant" de notre perception à l'échelle gravitationnelle de l'Un sensoriel. Mais ce que ne prend pas en compte cette logique-là des apparences, c'est qu'on tourne toujours le dos à soi-même et que cette nature esseulée de notre intentionnalité perceptive renvoie la perception à une dimension bien plus émotionnelle que consciente ou que de l'ordre en tous cas des psychologies de la forme. La psyché de l'artiste qui s'intéresse à sa vie sentimentale ne se balise pas forcément en termes de formes et sa pratique plastique par conséquent non plus. Il est plutôt question de l'intensité rythmique d'un corps qui part à la recherche de ce qu'il ne trouvera de toute façon jamais dans le réel : l'entièreté de lui-même. Mais, au moins, ce corps installera les traces d'un parcours de l'émotion dans le décor prothétique fonctionnel environnant.

Si l'on veut que cet angle d'approche de l'espace plastique rejoigne le coin et l'intimité de la petite zone dactylo-phonique qui nous intéresse – l'espace du clavier d'ordinateur –, il faut aussi remettre en question les indexations que propose Merleau-Ponty dans le cadre de cette visée qu'il attribue à la perception du corps. La phénoménologie dactyle que ma pratique remet en cause à l'endroit de l'interface haptique et du bureau informatique, c'est celle-ci : lorsque je tape sur un clavier d'ordinateur, mon corps, telle “une queue de comète²⁴¹”, se focaliserait sur mes mains car ma sensibilité serait alors assujettie au message

²⁴⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Première partie. Le corps, *op. cit.*, pp. 82-83.

²⁴¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Première partie. Le corps, 3. La spatialité du corps propre et sa motricité, *op. cit.*, pp. 114-116.

que je suis en train d'écrire. Ma pratique critique cette focalisation du corps sur ses mains car cette dernière fonctionne à partir d'une intention de communication du corps, à partir d'un comportement désignant et indexant un espace d'échange cybernétique. Elle ne fonctionne pas à partir de la multilatéralité de mon corps et donc de mon imagination : pendant que mes doigts s'élancent vers l'adresse informatique, vers le protocole internet, tout le poids de mon être me renvoie vers le sol. Pourquoi cette pesanteur serait-elle hiérarchiquement moins importante que la légèreté de mes indexations si l'on veut parler de l'état dans lequel est l'individu qui s'exprime ? Certes, au pays de la phénoménologie de la perception, c'est le schéma corporel qui l'emporte sur l'état sensoriel de l'être :

“Le schéma corporel (...) fournit un changement de position des parties de mon corps pour chaque mouvement de l'une d'elles, la position de chaque stimulus local dans l'ensemble du corps, le bilan des mouvements accomplis à chaque moment d'un geste complexe²⁴²”.

Le schéma que je me fais de moi me donne certes une “unité spatio-temporelle, inter-sensorielle et sensori-motrice²⁴³”. Mais cette unité est-elle d'abord celle de mon expression et de ma sensibilité ou celle que l'on m'a appris à percevoir ? Qu'est-ce qui fait unité, le schéma comme forme ou la structure sensorielle, la carcasse et la chair qui endossent ce schéma ? Si la main et sa position sont impliquées dans “un dessein global du corps²⁴⁴”, ce dessein n'est ni un projet technologique ni un accoutrement²⁴⁵ industriel. Il prend racine et élan dans la sensorialité percussionniste multilatérale de l'individu qui a ses tics propres de comportements. Cette sensorialité fait des trajets où l'envol se rythme à la pesanteur, la pensée à l'assise. Et c'est peut-être dans cette remontée sensorielle mais *insensée* du digital vers le dactyle que se trouve la dimension imaginaire du poste interactif. Ma problématique plastique se ramasse dans un impossible rapport à trouver entre la photo-digitalité du régime de la vision et le poids sourd, la masse dactylo-phonique du régime des apparences ; apparences non pas phénoménologiquement investies mais instinctivement vécues.

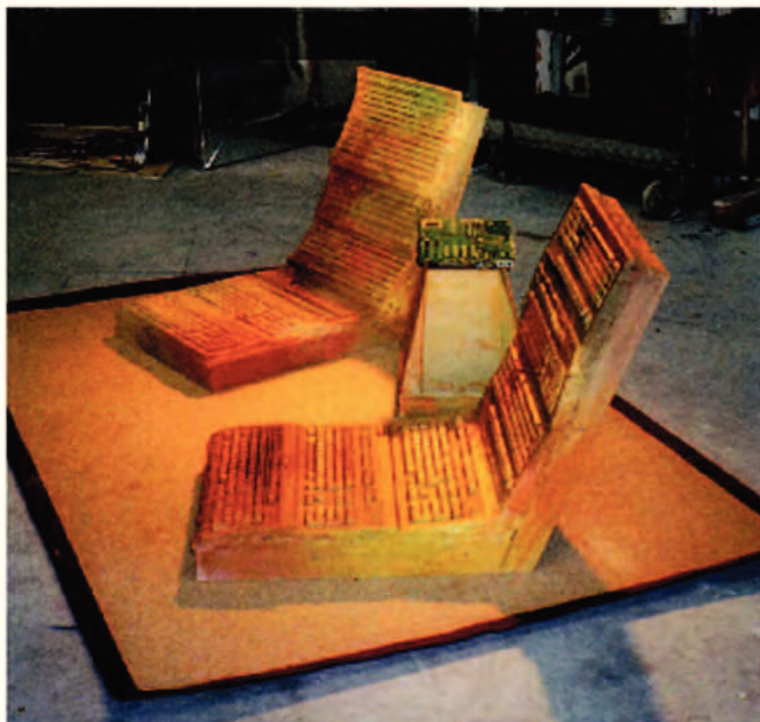
C'est tout ce passage d'un espace fonctionnel phénoménologique à une scène de l'imagination dactyle que j'ai commencé à approcher en mettant en œuvre des fauteuils ou plutôt des transats entièrement recouverts de claviers d'ordinateurs incrustés dans une pâte aux accents matérialistes (*fig. 32*). Si les meubles “règlent l'attitude, et par là, les pensées et les

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ Terminologie benjaminienne, *op. cit.*



32. Julien Honnorat, *Transatouches*, 2004. Deux sculptures mobilières informatiques, claviers d'ordinateur fixés sur structure en bois, sable, colle à bois et pigments acryliques, longueur assise et dossier : env. 100 cm chacun.

actions²⁴⁶», l'idée était de faire un meuble ouvert au déplacement de la sensibilité fonctionnelle vers le territoire imaginaire. En effet, en s'allongeant de tout son corps sur des objets d'habitude à peine effleurés, l'enveloppe sensorielle du corps se déplace de l'adresse digitale vers les adresses du tact et de la finesse. Le schéma du clavier est rêvé à l'échelle d'une scène de vie. D'un objet *design* à un autre, du clavier au transat, le corps, fort d'une sensibilité librement déployée, s'approprie et soumet la matière fonctionnelle au mélange poétique incarné par une libre posture. Si les personnes qui ont approché ces transats se sont soit refusées à s'y allonger, soit l'ont fait avec délicatesse, c'est peut-être par peur de fracturer quelque chose en elles : en se coupant de l'image du fauteuil pour rentrer dans une expérience de l'assise non définie d'avance par un préjugé phénoménologique, ces sculptures mobilières "informatiques" renvoient le spectateur aux incertitudes qui hantent les habitudes de notre ameublement perceptif. L'image de fragilité digitale – le clavier est utilisé d'ordinaire du bout des doigts – vient de l'image de poids, celle d'un corps relié à ses obligations de confort et de fauteuil. Dans ce cas plastique où la fonction est dépassée par sa forme relationnelle, le corps en tant que mouvement imaginaire alliant le tactile à la vision, dicte à l'objet "défonctionnalisé" sa nouvelle fonction poétique ; fonction ancree cette fois-ci économiquement et non plus phénoménologiquement dans le corps. De toutes les façons, ces *Transatouches* (fig. 32) ne résisteraient pas longtemps au poids d'un corps qui s'y allongerait. Ils céderaient et s'affaîsseraient jusqu'à se répandre en morceaux. Et se retrouvant alors à même le sol et au milieu des débris archéologiques de claviers, le corps se sentirait toucher la texture du monde ou appartenir au sol primitif à partir duquel tout a commencé²⁴⁷.

Que dit au plasticien la différence sensorielle entre un fauteuil et un transat ? Ce dire ne se rapproche-t-il pas plus de l'expérience que de la désignation intentionnelle ? N'y a-t-il pas ici matière à questionner la différence entre le plasticien et le designer ? A qui de ces deux personnages de l'imaginaire contemporain revient la tâche de redonner une touche artistique à nos claviers quotidiens ? Et, plus finement, dans la différence entre la tâche et la touche, entre le projet et le trajet, ne se dessine-t-il pas comme l'économie possible d'un objet plastique à l'époque des objets relationnels ?

²⁴⁶ Alain, *Les Arts et les Dieux, Système des Beaux-Arts*, Livre 6eme. De l'architecture, chap. 6. Des meubles, *op. cit.*, p. 353.

²⁴⁷ A l'origine, selon Freud, il y avait "une relation continue entre la vue et le toucher que l'homme a perdue lorsqu'il s'est relevé du sol". Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* (1930), Paris, Puf, 1971, p. 50.

Je crois que ce qui était raté dans ces *Transatouches*, du moins d'un point de vue épochal, c'était la cohérence entre mon état sensoriel et mon schéma d'expression : à l'âge des échanges cybernétiques désaffectés, l'idée plastique d'un espace possible dévolu à notre masse sensorielle doit nécessairement d'une part respecter le poids lourd des envolées tapageuses du clavier, d'autre part respecter ce que j'appellerais mon schéma artistique propre. L'Art, à la fois méthode et expression, n'est pas d'abord, pour l'artiste, une industrie mais une intimité. Car, pour trouver à ses émotions un terrain d'application intégrant une économie humaine plus large, l'artiste doit d'abord entendre ce qu'il est à l'intérieur du monde. Je n'ai pas inventé le matiérisme et tant que j'approcherai la question de ma sensibilité multilatérale et multisensorielle au travers de la stéréotypie du tableau matiériste, non seulement je ne trouverai pas un terrain d'expression à mon imagination mais, de plus, j'entraînerai le matiérisme dans une répétition industrielle et une intentionnalité perceptive qui ne sont pas les siennes. Respectons l'unicité de l'œuvre comme ambassadrice d'une vie plutôt que de la modéliser. Peut-être est-ce là justement une conséquence de la perception cybernétique : faire de tout ce qui est devant nous des distances, des modélisations, c'est-à-dire des modèles qui prendraient leurs rythmes hors de nous ? Il faut que je cherche d'abord le modèle dans ma sensibilité. Sinon le motif de la touche ne deviendra pas le vecteur de mes sentiments à l'extérieur de moi dans un objet-image, dans un espace plastique spécifique. La maladresse, les mauvaises adresses de la frappe, la remontée du photo-digital vers le dactylophonique, celle de l'imagination skiagraphique vers ses assises sensorielles constituent indéniablement des éléments qui rythment ma sensibilité. C'est bien la totalité de ces éléments-là qui, en moi, dessine la question de la touche avant que celle-ci ne rencontre la touche informatique. C'est en écoutant mon tact, ma finesse et mes maladrotes dactylophoniques que je peux faire œuvre à partir de l'espace même que forme le clavier informatique.

Lorsque Bruno Peinado propose, à l'intérieur de son installation *Escape*, des touches de clavier d'ordinateur agrandies en toile et en mousse (*fig. 33*), il repère très finement que ce motif contemporain de la touche de clavier extériorise un schéma corporel : ce schéma est phénoménologique. Et ce motif représente le corps s'adressant à un monde saturé de signes visuels. Mais, à regarder plus globalement le travail de cet artiste contemporain, on comprendra vite que, faite d'abord pour la vision, la quantité exponentielle de signes qu'est capable de produire une économie de la modélisation, n'offre guère de relief sur lequel la tactilité, non contente d'être *designée* ou ergonomique, pourrait s'accrocher :



33. Bruno Peinado, *ESCAPE*, 2000. Technique mixte, vue d'ensemble, dimensions non communiquées.

“Nous sommes en présence d’une nouvelle forme de fascisme, plus insidieux. C’est la toute puissance de la virtualisation.(...) On tend vers un effacement du corps et du rapport tactile. (...) La tactilité forme l’intelligence et la dignité. (...) les moyens d’information ne doivent pas faire oublier l’expérience²⁴⁸”.

Le travail de Bruno Peinado ne dit pas que nous effleurons du bout des doigts ces pavés tactiles : je ne pense pas que le relief où s’hume la résistance du corps au calcul soit à chercher dans le lisse. L’intention de Peinado est de figurer cette grande toupie informationnelle, ce grand espace multimédia qui écrase tout sur son passage, peinture, sculpture, couleur, forme dans une fantaisie sémiotique. C’est une pratique plastique de l’extraversion qui cherche à critiquer la modélisation. En fait, il y a une différence de fond entre l’approche phénoménologique de Peinado et la mienne plutôt axée sur l’intimité et le sentiment à l’époque des appareils. Nous aurons l’occasion plus tard dans cette recherche de retrouver une différence entre langage intentionnel et signes de la sensorialité.

Le problème du plasticien du sentir est de faire de sa touche un modèle capable de court-circuiter les intentions que l’on prête au toucher informatique, à la perception télé-haptique. L’idée est de ramener le spectateur vers sa sensibilité fonctionnelle. Il ne s’agit pas de se comporter au beau milieu de l’uniforme, de considérer la quantité visuelle comme une qualité plastique. Il faut plutôt retrouver une épaisseur dans laquelle le tempérament se fraye un chemin. Le gros problème est que pour trouver un modèle plastique à son tempérament, il faut accepter la dématérialisation et la modélisation. Nous ne sommes plus à l’époque de la grande touche picturale, du Matérialisme ou du Nouveau Réalisme. L’espace plastique de la transparence dit que ce n’est qu’au contact de la touche informatique que mon tempérament d’artiste se sculpte. Il s’agit donc bien d’entendre les bruits que l’on fait sur le clavier. Et c’est grâce à cette acuité-là que l’on peut aller vers la forme plastique. Concrètement, là où l’intention pense percussion, la sensibilité cherche la caresse et les finesses de pression qui, entre la touche informatique et la touche de l’artiste, rebondissent sans cesse. Ce n’est qu’en saisissant au vol ce qui remonte à la surface de l’interface, que je pourrai ensuite donner à mon état sensoriel – celui-là même que j’assois devant l’écran –, une échelle d’expression. À l’époque des immatériaux, il faut peut-être ne plus penser en termes de formes mais en termes

²⁴⁸ Alain Kirili, entretien avec Alain Kirili par Bernadette Dufrene in *De la sculpture au vingtième siècle*, sous la dir. de Thierry Dufrene et P.Louis Rinuy, Actes du colloque du 14 et 15 mars 1999, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2001, p. 158.

de mouvement émotionnel. Sinon, on quitte son modèle propre pour travailler à partir des modélisations. Ce qui n'est pas ma démarche : je me sens plus post-romantique²⁴⁹ que cybernétique.

7.3. Épaisseur machinale et intériorité sensori-motrice du corps imaginant

Là où Peinado est dans le schéma de l'agrandissement, là où il suit la touche haptique à la lettre pour souligner dans son installation l'effet centrifuge des médias optiquement et digitalement dominés, je préfère voir dans la touche comme le regain implicite d'un espace du sentir qui serait en jachère. Celui-ci ne se ressent pas à partir de l'objet informatique mais à partir du corps qui touche cet objet : avec quel doigté tapotons-nous sur nos claviers ? Quelle finesse s'exprime encore dans cette dimension machinale-là ; dimension qui échappe aux hybridations que le rythme machinique nous fait subir ? Qu'est-ce qui dans la boucle interactive algorithmique appartient encore à mon rythme et comment l'entendre ? L'hypothèse que mon travail plastique m'a amené progressivement à faire est celle-ci : il y a un rythme qui se forme en moi par la succession des pressions plus ou moins fortes que j'exerce sur le clavier. Cela n'est pas mesurable mais cela se maintient en moi. N'est-ce pas de ce rythme-là qu'il faut repartir pour *exprimer ce que toucher veut dire à l'époque des immatériaux* ?

Il y a peut-être une sorte de parenté entre le geste qui consiste à empiler délicatement des touches de clavier les unes sur les autres, sans trop les presser de manière à ce que la pâte à joint qui les lie assure sa fonction, et le geste qui consiste à presser et cliquer sur la souris d'ordinateur pour dessiner à l'écran les formes d'une touche de clavier grâce à un logiciel adapté (*fig. 34 et 36*). Et ce genre de rapport a aussi une intime accointance avec le geste qui consiste à schématiser graphiquement avec minutie et précision les dimensions et l'ergonomie d'une touche informatique. Dans ces changements de supports se jouent peut-être les manifestations d'un toucher qui cherche dans ces variations l'expression de sa délicatesse. La question de l'agrandissement d'une touche de clavier à l'échelle fonctionnelle d'un tabouret,

²⁴⁹ La posture de l'artiste romantique n'incarnait-elle pas déjà un engagement contre toutes formes de modélisation de l'individu, contre "la réduction des individus à l'étroitesse de leurs fonctions sociales et productives" ? Schiller, cité par Jean Clay, *Le Romantisme*, chap. 5. L'assemblage, Paris, Hachette, 1980, p. 256.

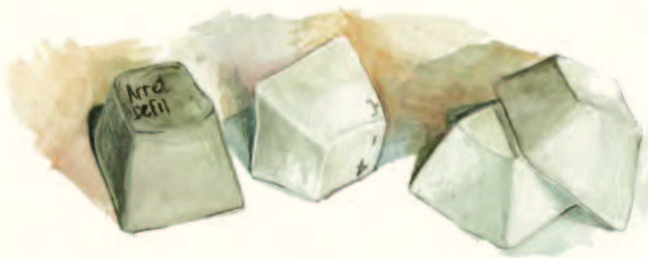
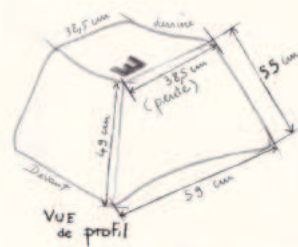
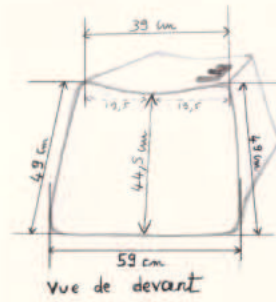
telle que ma pratique la pose, ne repose pas sur un jeu de formes mais sur un jeu de rythme sensoriel, celui-là même qui relie la pression digitale à la totalité d'un corps qui percute le monde en s'asseyant. Je n'entends pas l'objet plastique en termes purement formels mais en termes d'extériorisations des différentes échelles d'une sensibilité fonctionnelle. Avec cette approche esthétique-là, il n'est pas interdit d'établir des rapports entre les habitudes subtiles de pressions dactyles que l'on peut acquérir durant de nombreuses années au contact des interfaces haptiques et, par exemple, la délicatesse gestuelle que la pratique de l'aquarelle demande (*fig. 34 et 36*).

Il s'agit de renouer avec les nuances qu'offre le rythme de l'appareillage informatique – la liaison de l'appareil au monde plus que le monde des appareils – pour arriver à trouver un espace plastique à partir de ce nuancier-là. Il ne s'agit pas du tout de l'espace de la ruine, celui qu'offrait à nos regards la photographie noir et blanc alignant les touches de clavier en autant de digues ou de murets ancestraux (*fig. 24*). Et il ne s'agit pas non plus, même si Robert Smithson pose bien cette idée – acuité de la perception minimaliste et de la méthode conceptuelle oblige – de s'enliser dans le bruit dactylo-phonique des ruines, de rejouer leur action pour contempler le tourbillon entropique du monde. L'agrandissement que je rêve n'est ni celui de l'outil, ni celui de la procédure plastique (*fig. 35*). Il est celui de mon rythme sensoriel devant l'appareil.

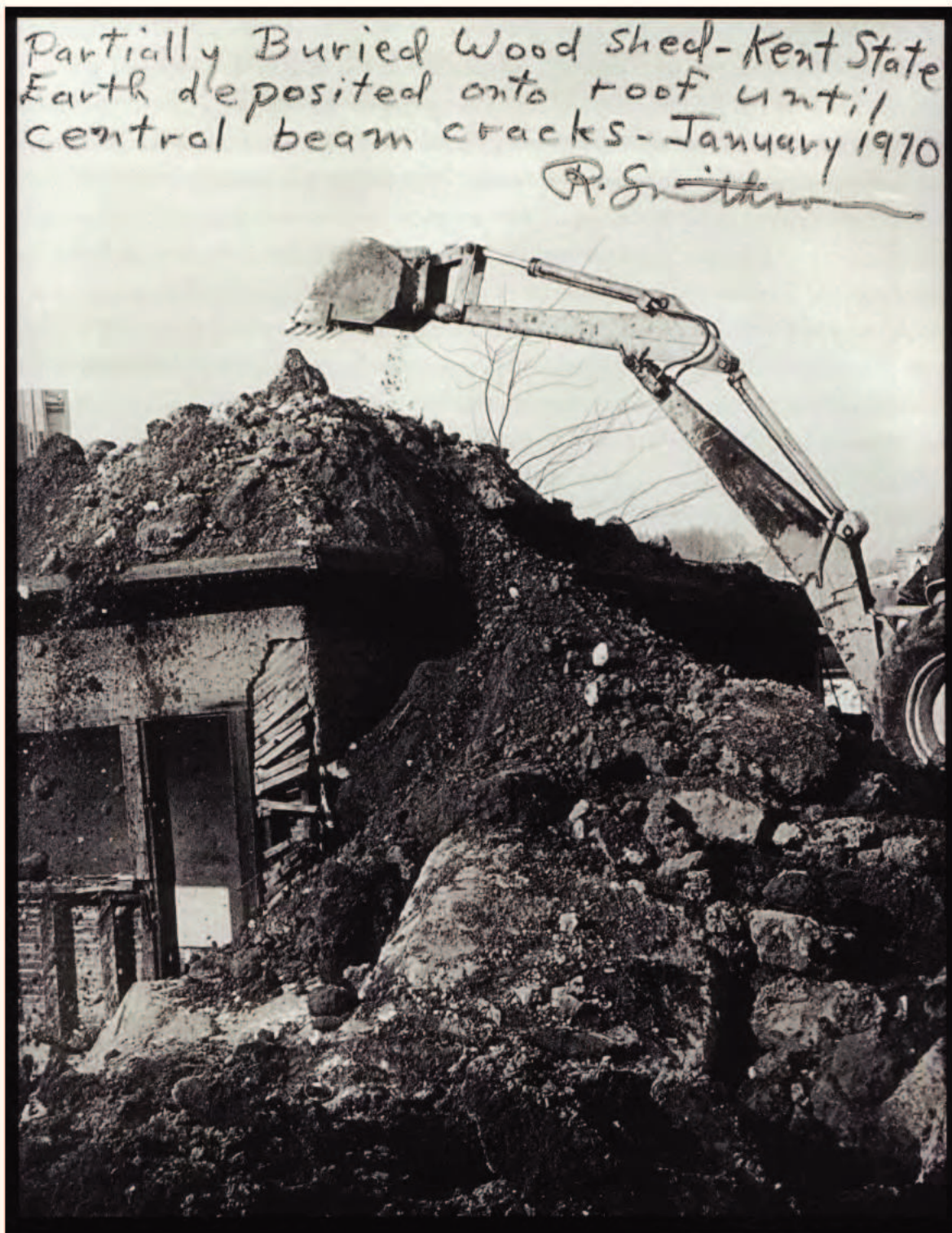
Le nuancier de la sensibilité part de l'être pour se constituer par réactions et par rebonds : de la sensation, on passe à la réaction, de la réaction au ressenti, du ressenti à l'affect, de l'affect à l'état émotionnel. C'est une échelle qui ne se constituerait pas en moi sans les impacts de mon corps au monde. La définition du mot "sentiment" propose à la sensibilité une échelle : *l'impression* comportant des éléments affectifs et intuitifs, puis *l'état affectif* complexe assez stable et durable constitué d'un tissu d'émotions qui s'accordent entre elles pour produire des représentations, voire de la passion, et enfin *le sentiment* qui est la vie affective définie dans sa durée²⁵⁰.

L'artiste plasticien que je suis écoute sa sensibilité avant sa raison et son travail expressif ne se situe pas dans la même idéalité que celle de l'écriture : le peintre, le sculpteur,

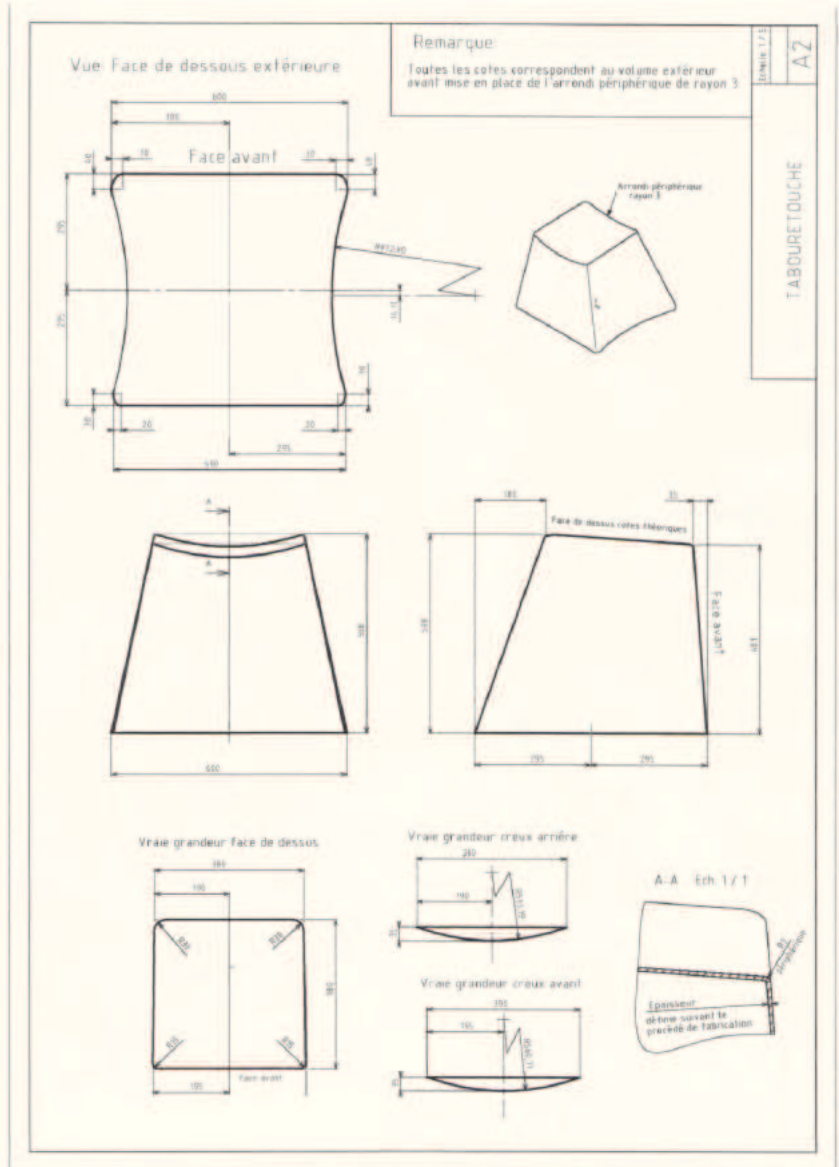
²⁵⁰ Le sentiment est un état affectif complexe, assez stable et durable. C'est aussi la vie affective, la sensibilité, par opposition à l'action, à la raison.



34. Julien Honnorat, à gauche, études aquarellées de touches de clavier d'ordinateur sur format A5 ; à droite, études de mesure en vue d'agrandir une touche de clavier d'ordinateur à l'échelle d'un tabouret, dimensions variables des croquis, 2003.



35. Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970. Photographie Noir et Blanc et feutre, 25,4 x 20,3 cm.



36. Julien Honnorat, à gauche, *études tridimensionnelles sur la dimension sculpturale des touches de clavier*, 2003, touches de clavier et pâte à joint, dimensions variables ; à droite, *étude volumique* des mesures de la touche agrandie à l'échelle d'un tabouret, logiciel *Solidworks*, 2003.

l'installateur ou le performeur, pour ne citer que ces rôles-là de la chaîne²⁵¹ plastique, sont d'abord dans le faire, l'espace du sentir avant de s'appuyer sur un système transcendantal comme l'écrivain s'appuie sur la Langue. En effet, cette dernière est bien un système transcendantal puisque tout énoncé verbal est d'emblée un message qui permet de viser bien au-delà, pour l'essentiel, des "particularités de ses diverses matérialisations : phonétiques, graphiques ou autres. Je dis "pour l'essentiel" parce que cette transcendance ne lui interdit nullement de jouer, à la marge, de certaines de ses ressources, que le passage d'un registre à l'autre n'oblitére d'ailleurs pas entièrement. Aussi ne manquons-nous pas d'apprécier à l'œil et à la lecture muette les sonorités d'un poème (...) ²⁵²". Ici, dans cette histoire de sonorité, la langue écrite retourne au corps comme une ligne tracée renvoie celui qui la regarde à l'action de tracer. Et qu'il s'agisse d'un texte ou d'une image numérique, le corps qui les reçoit mobilise son appareil sensori-moteur : même si les traces physiques que le corps laisse sur les supports deviennent transparentes à l'époque des immatériaux, la notion d'empreinte ne disparaît pas mais passe de l'extériorité à l'intériorité car c'est toujours le corps qui, à l'intérieur de lui, réceptionne et ressent le monde. Ce ressenti est pluriel et complexe : on peut très bien en lisant un poème, faire une lecture muette de ses sonorités. Notre lecture visuelle va convoquer (ou faire appel mentalement à) notre appareil phonateur, notre capacité à prononcer le texte. De même, lorsqu'on regarde un tableau, on peut très bien imaginer la brosse du peintre bruissant sur la toile, etc. Dans la mesure où la lecture muette que l'on peut faire d'une œuvre plastique renverrait d'abord le spectateur au langage de la sensibilité fonctionnelle, et dans la mesure où les traces du corps dans l'espace de l'œuvre sont de plus en plus transparentes, c'est alors peut-être dans les échanges entre les multiples appareils de notre sensibilité et dans l'épaisseur perceptive constituée en marge de tout ce qui est désigné que se constitue l'espace plastique de l'œuvre.

Dans une approche émotionnelle de la création plastique, la mienne, le problème de constitution de l'œuvre, soit le passage d'un état affectif à son extériorisation en état plastique, tient dans l'obtention préalable d'une durée susceptible de donner à l'expression plastique une épaisseur, une consistance, une solidité. Au vu de ce que je vis dans ma pratique, l'hypothèse de travail est que l'émoi – ou *trouble* né d'une émotion sensorielle – est

²⁵¹ "La littérature, c'est une chaîne. Nous ne sommes pas seuls au monde". Jean d'Ormesson in *Un Bagage poétique pour le troisième millénaire*, sous la dir. de Jacques de Decker, entretiens avec Danielle Sallenave, François Bastide, Gérard de Cortanze, Jean-jacques Brochier, Jean d'Ormesson, Jacques Reda, Hubert Nyssen, Tournai (Belgique), La renaissance du livre, 2001, p. 119.

²⁵² Gérard Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 93.

peut-être ce qui permet à l'expérience plastique de passer le registre du test, de l'essai, de l'accident pour arriver au registre de l'expression. Car si le *plassein* renvoie au modelage et si l'émoi renvoie à ces pics issus du réel qui sculptent en nous des états émotionnels, alors peut-être que plus le réel nous touche, plus se constituent en nous des représentations affectives. D'un point de vue psychomoteur, la question de l'extériorisation de ces représentations dépend d'abord de la plus ou moins grande inhibition du corps machinal qui s'exprime :

“ à notre point de vue, la seule intuition légitime en psychologie est l'intuition d'une inhibition²⁵³ ”.

L'inhibition est un mécanisme psychomoteur central actif de suppression adaptatif qui permet à l'individu d'avoir de l'attention ; fonction essentielle de l'esprit, car elle nous permet de focaliser sur un type d'activité sensorielle comme par exemple celle-là même consistant à lire mot à mot sans sauter une ligne. Dans les troubles de la dés-inhibition, cette concentration explose, il y a distractibilité : l'attention est trop facilement attirée par des stimuli extérieurs sans importance ou insignifiants, avec vagabondage d'un objet à l'autre²⁵⁴. Les artistes peuvent être sujets à ce genre de troubles à force de développer leur sensibilité fonctionnelle.

On peut ne pas être d'accord avec l'hypothèse qu'à partir du moment où les images se dématérialisent et ne sont plus des traces physiques du corps imaginant, il y aurait une rétention de l'imagination dans la fonctionnalité du corps. Car on n'est pas obligé de croire plus au contenu moteur des images qu'à leur contenu iconique. Mais, en tous les cas, on ne peut pas nier que les rétentions amenant le corps à devenir obèse – c'est-à-dire à devenir lui-même un objet-image-monstrueux plutôt qu'à s'extérioriser dans des activités sportives, techniques, artistiques –, reposent sur une plus ou moins grande inhibition psychomotrice. Devant l'écran numérique photo-digital, le corps est de moins en moins actif ou de plus en plus focalisé optiquement. En dehors du mouvement des yeux, la frappe sur le clavier et les pressions tactiles sur les interfaces haptiques sont le dernier bastion de l'activité motrice d'un corps de plus en plus sédentaire. Et cette activité machinale-là de l'utilisateur d'interfaces est peut-être un lieu de recherche pertinent pour un corps, celui de l'artiste, qui chercherait à se dés-inhiber de la rétention dans laquelle le plan numérique plongerait l'imagination. Car la manière dont je touche les interfaces m'est propre, elle se forge avec l'habitude. Et cette épaisseur machinale de mon comportement n'est pas convertie en données numériques. Elle appartient à mon corps. Voilà s'ouvrir le cadre d'une expression plastique voulant prendre du

²⁵³ Gaston Bachelard, *Epistémologie*, textes choisis, Paris, puf, p.164.

²⁵⁴ Marc Louis Bourgeois, *Manie et Dépression, comprendre et soigner les troubles bipolaires*, op. cit., p. 89.

recul par rapport à la photologie et à la désignation digitale scripturale : la seule extériorisation à laquelle l'artiste peut faire confiance sans risque de se trouver modélisé par autre chose que son approche sensorielle du réel, est celle assurée par sa dés-inhibition. Celle-ci est bien la capacité qu'a l'artiste de transformer en manœuvre ce que le corps médical qualifie de manie machinale.

La manie est l'autre nom donné à ces petits²⁵⁵ comportements désinhibés dans lesquels l'être, à l'occasion de sa focalisation sur un type de perception, décale le corps de ses intentions en autant d'hésitations, de bégaiements, de toussotements, de survols, de fautes de frappe, ... Il y a ici une inversion à opérer de ce vers quoi le corps se projette à ce que le corps fait, en substance, lorsqu'il se projette. Il y a une inversion à opérer du plan dématérialisé de l'image numérique vers la matérialité du corps imaginant et percutant l'interface. Le travail du plasticien peut consister à placer la matière de cette inversion dans l'espace même du monde : pendant que la photo-digitalité de la surface haptique modélise notre contact au monde, peut-être que la dactylo-phonie modèle-t-elle ce contact. Devons-nous alors parler de "manie" ou de "manœuvre" de notre masse sensorielle ? Dans un cas on traite la faute de frappe comme un repentir, quelque chose qui peut participer, donner une touche poétique, un faisceau²⁵⁶ esthétique à un acte de langage. Dans l'autre cas, on dit que ces maladresses du corps percuteur sont une zone de l'imagination qui échappe à la transcendance des significations mais qui loge dans l'œuvre.

Cette question est d'abord celle d'un certain type de connaissance que l'œuvre pose à l'artiste. Ensuite, ce prototype est validé ou non par la société et son cadre de perception esthétique. En œuvrant à partir des manies dactylo-phoniques que je contracte au contact du clavier d'ordinateur, je parie donc de remonter de ce qui est insignifiant dans le champ de la perception à ce qui est vigilant dans le champ de l'affection et mobilise une approche sensorielle du réel inaliénable. Car cette approche ne serait pas prédéfinie et pré-formatée : lorsque nous nous concentrons sur la sensation plus que sur l'utilisation, l'expérience du

²⁵⁵ La méthode de l'imagination fonctionnelle est-elle liebnizienne ? "quand il y a une grande multitude de petites perceptions, où il n'y a rien de distingué, on est étourdi. (...) réveillé de l'étourdissement on s'aperçoit de ses perceptions, il faut bien qu'on en ait eu immédiatement auparavant, quoiqu'on ne s'en soit point aperçu ; car une perception ne saurait venir naturellement que d'une autre perception, comme un mouvement ne peut venir naturellement que d'un mouvement". Leibniz, *La monadologie*, Paris, Le livre de poche, Librairie Générale Française, 1991, pp. 135-136.

²⁵⁶ Cf. La théorie du faisceau de Diderot : "Le faisceau est un système purement sensible (...). Les impressions successives, variées entre elles, et variées chacune dans leur intensité, y produisent la mémoire, la conscience de soi (...). Cette sensibilité pure et simple, ce toucher se diversifie par les organes émanés de chacun des brins". Il y aurait des "espèces de toucher". Denis Diderot, « Le rêve de d'Alembert » in Diderot, *Entretien entre d'Alembert et Diderot, Le rêve de d'Alembert, Suite de l'entretien*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, pp. 103-104.

clavier d'ordinateur concerne un sujet-je qui n'est pas encore un sujet-on²⁵⁷, concerne une sensibilité particulière qui trouve à s'exprimer à l'intérieur d'un usage commun de l'outil. La question des habitudes acquises devant l'appareil pose des relations entre le langage et la psychomotricité qui relèvent d'une *imagination fonctionnelle* bien spécifique. Cette imagination fonctionnelle est passée sous silence ou recouverte par la fiction que nous propose l'imaginaire numérique : n'éprouvons-nous pas tous au contact des interfaces un état de suspension hypnotique qui nous fait accéder à un *espace utopique* ? A contre-courant de ce phénomène d'absentement, il y a peut-être à trouver, dans le commerce esthétique fonctionnel entre notre appareil psychomoteur et l'appareil informatique, quelque chose comme le passage d'un état sensoriel à un *espace plastique*. Il s'agit de rechercher le mouvement imaginant qu'une pratique d'appareil (corporel) à appareil (informatique) peut produire. Il s'agit de retrouver une Langue Plastique au beau milieu des appareils de langage que proposent ces images vectorielles, ces modélisations numériques.

A chaque palier, sensoriel, émotif, sentimental de ma rencontre avec le clavier, ce que je vois de mes impacts prend une autre forme et une autre tournure. La déformation, la pression ou plutôt l'*information* de la touche du clavier d'ordinateur par le tact de ma touche sensorielle vont faire l'objet de mon attention. Pour que l'artiste œuvre, il faut qu'il reconnaisse dans son travail l'empreinte des points d'émotion qui habitent sa sensibilité. Ces points-là sont l'angle à partir duquel un corps regarde le monde. Comment les formes que je crée se chargent-elles de cet angle qui serait le mien à l'époque où la figure dominante n'est plus l'empreinte d'un corps mais l'interface des corps ? Etant donné la dématérialisation actuelle des images et le rapport fonctionnel du corps à l'imagination, la dimension du Sentir exprimée par un espace plastique ne peut se repérer qu'à la condition de s'intéresser à la position de l'appareil perceptif à partir de laquelle cette dimension naît. L'artiste cherche son modèle perceptif. Du souffle à l'objet tangible, en passant par l'appareil sensoriel, l'articulation, la prononciation, le code et l'appareil de langage, l'artiste plasticien doit reconstruire en dehors de lui l'émotion qu'il compte adresser aux autres. Cette reconstruction se rythme autant par l'attention photo-digitale de l'imagination photologique que par les maladresses dactylo-phoniques de l'imagination viscérale. La touche informatique de l'artiste est celle peut-être qui entend sourdre les maladresses, les précisions et les fragilités d'une intériorité qui cherche une voie d'expression. Quelle partie de la sensibilité fonctionnelle est

²⁵⁷ Edmond Couchot, *La Technologie dans l'art, de la photographie à la réalité virtuelle*, op. cit.

susceptible de faire image sans risque d'être modélisée ? De quelle spatialité sommes-nous en train de parler ?

A la croisée de la fenêtre photologique de l'écriture – cette page que nous traversons pour rêver – et de l'élan dactylo-phonique qui permet de l'ouvrir, la loi expressive du plasticien n'ouvre-t-elle pas un autre espace possible du sentir, un espace qui ne serait ni celui de la littérature, ni celui de l'intime ? Là où le théâtre, la danse, la comédie s'occupent des battements du corps, que nous dit le battement des images²⁵⁸ sur la sensibilité des appareils, le sentir du rythme sur la perception de l'algorithme ? La sensori-motricité de l'artiste n'est-elle pas un mode valable pour repérer, au temps de l'écriture haptique, comme une esthétique de l'appareil ? Il faut définir ce moment où le corps, au contact du clavier, extériorise un état intérieur non encore formaté par la transcendance haptique. Ce n'est pas que tout notre corps ne soit pas comme focalisé, concentré sur un espace langagier où il va s'identifier, celui de l'interface interactive. Mais c'est plutôt l'idée que, dans ce mouvement en boucle qui embarque notre vision dans le roulis de l'interactivité homme-machine, il y a en même temps quelque chose de notre psychomotricité qui résiste, qui reste planté-là. Il faut peut-être transgresser la thèse d'une régression de la main²⁵⁹ que propose Leroi-Gourhan lorsqu'il cherche à comprendre l'évolution du rapport entre image et langage face à l'automatisation des manœuvres techniques du corps au monde. Il faut peut-être enlever les couches d'une psychologie de la forme pour voir ce qui, en dernière instance, continue de maintenir de la sensorialité dans les outils de l'imagination.

La question qui intéresse ma pratique est celle d'une relation entre la notion fonctionnelle de pression et la dimension esthétique de cette action. *De la même manière que l'écriture dactylique a donné à la lettre et à la phrase l'idéalité d'un corps et de sa mesure, que l'écriture littéraire ouvre la perception à un espace sentimental, on peut supposer que l'écriture dactylographique donne à la touche et au doigté une forme d'imagination. On peut supposer que l'espace dactyle ouvre la sensation à une dimension imaginaire.* Notons que

²⁵⁸ Référence à l'expression de Michel Guérin "Battement de l'image" in *L'espace plastique, op. cit.*, p. 17.

²⁵⁹ "Il existe donc à l'échelle des individus sinon à celle de l'espèce, dès à présent, un problème de la régression de la main. (...) Je reprendrai ce problème (...) pour montrer que le déséquilibre manuel a déjà partiellement rompu le lien qui existait entre le langage et l'image esthétique de la réalité, on (...) verra que ce n'est pas par pure coïncidence que l'art non figuratif coïncide avec une technique « démanuatisée »." André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Tome II, La mémoire et les rythmes, Deuxième partie. Mémoire et technique, chap. 8. Le geste et le programme, Le sort de la main, p. 62. Plus précisément, par rapport à la problématique de l'influence de cette « démanuatisation » sur la place du langage dans l'image, voir la Troisième partie. Les symboles ethniques, chap. 14. Le langage des formes, pp. 206-256.

certaines études psycho-physiologiques récentes ont montré que la lecture constante du braille chez les aveugles, au moyen d'un seul doigt, peut avoir pour effet de considérablement hypertrophier la représentation de ce doigt dans le cortex²⁶⁰. C'est peut-être la reconnaissance d'une sensorialité non-formatée par le langage qui se joue là.

S'il n'y a pas dans l'espace plastique d'autre premier appareil référentiel de langage que l'appareil sensori-moteur, la bataille du plasticien se joue entre son rythme affectif propre et le rythme perceptif qu'on lui a inculqué. L'artiste doit donc faire attention à repérer dans ses gestes plastiques ce qui n'est pas influencé par le champ de l'écriture plastique dans lequel ceux-ci comptent se positionner. S'installer dans une pratique dactylo-phonique ne veut pas dire s'opposer à la perception photo-digitale ; cela est une approche critique nécessaire mais non suffisante. Car ce n'est pas avec des idées que l'on pratique, c'est avec des actes. Et l'action dactylo-phonique qui intéresse ma pratique ne fait pas que définir un espace contre l'écran haptique. Certes, c'est au contact du clavier que se produit, que s'actionne une représentation, une forme rythmique de ma masse sensorielle. À en croire Diderot, on peut bien au bout du compte remettre en cause le concept même de mémoire, c'est bien à notre seul corps sensoriel, "cette masse informe qui n'a retenu que la vie et la sensibilité²⁶¹" qu'il faut se confier. Je compte bien sculpter ce que j'éprouve au contact de l'appareil informatique. Mais c'est bien dans le rythme déjà instauré par les artistes plasticiens entre la dactylo-phonie et la photo-digitalité de l'imagination fonctionnelle qu'il faut pendre place. On a déjà bien insisté sur la nature de rebond de la touche de l'artiste ; rebond où la sensibilité trouve son rythme expressif. À l'époque de la transparence, ma touche ne concerne plus le plan du tableau, elle ne se voit plus mais se ressent et revendique encore de la sensualité. Quel serait *l'équivalent intérieur* de la sensualité du dessin et de la couleur qui se marque sur le plan ? N'est-ce pas à partir de là qu'il est possible de poser la question plastique d'un *sentiment* d'appareil :

“Ce Chardin avait bien raison de dire à un de ses confrères, peintre de routine : *Est-ce qu'on peint avec des couleurs ? – Avec quoi donc ? – Avec quoi ? avec le sentiment...* – C'est lui qui voit ondoyer la lumière et les reflets à la surface des corps, c'est lui qui les saisit et qui rend avec je ne sais quoi leur inconcevable confusion²⁶²”.

²⁶⁰ Cf. Les recherches d'Olivier Sacks in *Un anthropologue sur mars*, Paris, Seuil, 1995, p. 79.

²⁶¹ Denis Diderot, *Le rêve de d'Alembert*, op. cit., p. 161.

²⁶² Denis Diderot, « Salon de 1769 » in *Salons*, Paris, Gallimard, 2008, p.391.

A l'intérieur de ce dialogue volé aux lèvres des peintres de son temps par l'écrivain Diderot, s'ouvrirait peut-être un immense territoire sensoriel qui réclamerait une représentation plastique spécifique : ce territoire n'est ni celui du coup de pinceau, ni celui du coup de crayon de l'artiste. C'est celui de la touche sentimentale de l'être qui crée ; touche qui ne se pense pas à partir de son écrasement sur un plan mais à partir "de son élan vers" et de "son rebond sur" ce plan.

Le fait que, grâce à cet embrayeur de touche, nous ayons pu remonter jusqu'à une bifurcation entre d'un côté, une approche transcendantale de l'espace de l'imagination et de l'autre, une approche fonctionnelle du sentiment, montre qu'une pensée artistique peut déborder sur une analyse structurale de l'expression ; analyse structurale qui s'appuierait sur de l'immanence. Pour voir ondoyer la lumière et les reflets du toucher informatique, il faut quitter le langage photo-digital et s'intéresser à la structure dactylo-phonique qui engendre ce langage, au même titre que ce sont les organes fonctionnels ostéo-musculaires ou aéro-digestifs qui permettent l'écriture ou la parole ; sans eux pas de stéréotypie industrielle possible. Lorsqu'à l'unisson, Genette et Jakobson entendent la poésie comme étant le langage dans sa fonction esthétique²⁶³, ils n'entendent ni le terme fonction ni le terme esthétique comme je le fais. *La fonction esthétique est même pour ainsi dire l'exact contraire de l'esthétique fonctionnelle car dans un cas on se figure le langage comme un corps et dans l'autre, on comprend le corps comme un langage.*

Un vecteur abstrait sous-tend toujours un utilisateur concret. La rhématique, soit la dimension factuelle du langage, a toujours un *skhêma*, une manière d'être : le plasticien est dans la manie ou la manière d'être là où l'écrivain se transcende. Le rapport à la parole n'est pas le même : "les hommes ne peuvent s'exprimer que par des formes imprimées dans la matière" – c'est bien sûr aussi déjà dans la langue – et "ce caractère d'empreinte (...) est la culture²⁶⁴". Il y a ici un virage fondamental à ne pas louper pour ne pas s'enfourner dans une sorte de pratique réactionnaire aux immatériaux. Car il ne s'agit pas du tout de dire que la poésie ne puisse être informatique et qu'elle soit juste l'affaire de la main qui écrit et de la bouche qui parle. Il s'agit de dire *qu'il y a une autre manière tout aussi valable de définir l'empreinte de parole ; non pas comme indexation mais comme appartenant à un régime sensoriel beaucoup plus large et multilatéral de l'empreinte.* Ne peut-on pas aller jusqu'à imaginer, à en croire de nombreuses pratiques plastiques contemporaines qui font de l'acte de

²⁶³ Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 103.

²⁶⁴ Joseph Beuys, Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art ?*, trad. fr. L. Cassagnau, Paris, L'arche, 1992, p. 42.

parole un acte sculptural²⁶⁵, qu'entre le timbre de voix de l'artiste Chardin qui dit peindre avec des sentiments et la touche onctueuse de ce peintre, on sente l'unité d'un corps qui s'élançe vers la représentation ?

La notion de masse dactylo-phonique doit être entendue dans une acception large : le corps qui tape sur le clavier et le corps qui parle sont le même corps qui s'engage dans un processus d'expression en mobilisant sa sensibilité fonctionnelle. S'il fallait trouver un substantif pour qualifier la plasticité que notre masse rythmique est capable de creuser sur le clavier informatique, nous utiliserions "le sculptural". Ce dernier n'est-il pas le seul à même de rendre compte de cet impact tridimensionnel qui sourd de l'être sur l'interface avant que cette dernière ne convertisse nos gestes sculpturaux²⁶⁶ en représentations textuelles ou iconiques ?

7.4. De la pression au geste de taille : l'agrandissement comme rythme

Si l'on commence à dire que les pressions de la touche informatique sont sculpturales alors que visuellement aucune sculpture ne prend forme lorsque je tape sur le clavier, cela sera dans le champ *élargi* de la sculpture²⁶⁷ dactylo-phonique : je frappe sur des touches sur lesquelles des lettres sont inscrites et cela fait du bruit. Le clavier d'ordinateur est tout autant une zone de langage qu'une zone de frappe, il est à mi-chemin de la percussion et la dématérialisation. Cette zone n'a rien à voir avec un espace négatif, un paradigme photographique ou un creux. Le son du creux est une notion très volatile qui, pensons-nous, touche bien à l'espace du sentir. Une poïétique dactylo-phonique se construit à partir de ces manies de percussions, pressions, tâtonnements, survols, loupé-frappé, ... Si "la fabrication des images est une conséquence de la connaissance que nous avons de notre corps²⁶⁸", que nous apprend sur nous-mêmes notre maniement des appareils ? Pendant que l'écrivain pense

²⁶⁵ Il faudrait ici s'attarder sur le travail de l'artiste contemporain Eric Duyckaerts. Ce dernier articule les arts plastiques avec des savoirs exogènes, tels que les sciences, le droit, la logique mathématique, etc. Et comme cette articulation l'amène à utiliser notamment la conférence comme médium, on peut s'interroger dans ce cadre sur la plasticité possible de la parole.

²⁶⁶ "Les actions de l'homme, c'est-à-dire ses informations, son caractère d'empreinte – imprimer quelque chose à une forme –, cette in-formation, (...). Dans ce carcatère d'empreinte, on arrive au point où il faut parler du processus sculptural : imprimer un acte dans la matière. Par cet acte, le sculpteur ne se distingue guère de l'imprimeur". Joseph Beuys, « Entrée dans un être vivant » (1977) in *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, Paris, L'Arche, 1988, p. 50.

²⁶⁷ Nous nous approprions ici l'expression de Rosalind Krauss, « La sculpture dans le champ élargi » (1979), essai in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (1985), trad. Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993. pp. 111-127.

²⁶⁸ Hans Belting, *op. cit.*

avec son stylo, pendant que le plan d'expression scriptural et photo-digital désigne, l'artiste plasticien occupe un dehors²⁶⁹ vis-à-vis de l'idéalité. Pour une imagination fonctionnelle qui ne laisserait plus de traces physiques sur le plan des images numériques, y aurait-il un régime de représentation possible à suivre ; régime non plus au sens d'un pouvoir téléologique et d'une administration cybernétique – *cybernetics* en anglais : science du gouvernement et *kubernêtikê* en grec : gouverner – mais plutôt au sens d'un régime d'extériorisation et d'expression plastique du corps en dehors de lui-même ? Qui dit que la dés-inhibition machinale ou la manie du clavier ne constitue pas déjà à elle seule un conduit menant ce qui se retient à l'intérieur vers une dimension imaginaire ?

Si l'on va jusqu'au bout de ce questionnement sur la différence entre un imaginaire skiagraphique fixé sur la projection transcendantale et un imaginaire fonctionnel rivé à l'extériorisation vitale, ne peut-on pas dire que là où le script sensualiste se *figure* l'humanité comme "une longue grappe de petits animaux ailés, tous accrochés les uns aux autres par les pattes²⁷⁰", les paluches du plasticien sont susceptibles d'agrandir les tics des mains dactylographiques à une dimension imaginaire sans avoir recours pour autant à cette figure de la grappe de doigts ? Peut-on sculpter sans figure ? L'époque de l'immatérialité ou plutôt de la dématérialisation de l'imagination figurale n'est-elle pas aussi celle qui laisse le champ libre à l'imagination fonctionnelle qui se modèle dans un appareil sensori-moteur à fleur de peau :

"Qu'on vive, ô quelle délicate merveille,
Tant notre appareil est une fleur qui plie²⁷¹".

N'y aurait-il pas une sorte de pliure florale du corps interfacé, une sorte de doigté sculptural au contact du clavier, un réel qui se creuserait et se limerait à contre-courant de la représentation ? L'appareil du plasticien est son corps, la fleur du poète est un mot. Mais les deux artistes ressentent qu'entre le sentiment et sa représentation, l'expression "touche" ou attrape au vol une sorte de glaise figurale pour le poète, sculpturale pour le plasticien :

²⁶⁹ Selon Frédéric Neyrat, "si l'image est, toujours, relation, celle-ci ne se forme qu'en rapport avec certaines forces du dehors. Un dehors qui n'est pas extérieur à l'image, mais qui forme sa texture la plus propre". *L'image hors-l'image, op. cit.*

²⁷⁰ Denis Diderot, *Le rêve de d'Alembert* in Thema anthologie, 9. Un essaim d'abeilles, Paris, Hatier, 1973, pp. 38-39.

²⁷¹ Paul Verlaine, Vers pour être calomnié, *Poèmes, op. cit.*, p. 266.

“Donne ta Main, retiens ton souffle, asseyons-nous (...)
Immobiles, baissions nos yeux vers nos genoux.
Ne pensons pas, rêvons²⁷²”.

Ou encore :

“Vides et clairs ainsi que des miroirs sans tain,
Ses yeux ne vivent pas dans son masque d’argile²⁷³”.

Lorsque nous cherchons à traverser les parois des appareils, où sommes-nous ? Qu’est-ce qui s’accroche ou qu’est-ce qui reste coincé de notre sensibilité dans les mailles du filet, dans la trame des appareils au passage de l’élan fonctionnel ? Si sur la paroi des interfaces se dépose encore quelque chose de notre élan sensible, que révélerait alors ce maintien sourd d’une imagination fonctionnelle au sein de nos assises skiagraphiques ? La touche d’un tableau, la taille ou le creux d’une sculpture sont l’extériorisation d’un toucher de l’être, de l’artiste tel qu’il apparaît au monde avec aussi l’idée qu’il peut se louper et être maladroit dans ses gestes. Il y a entre la touche devant moi et la touche en moi, *entre la scène et ce que j’y mise* quelque chose de l’ordre de la *couleur temporelle*, celle que l’artiste trouve dans son œuvre et qui lui permet de toucher la fonctionnalité profonde de la démarche artistique. Cette démarche, et c’est la difficulté à laquelle se confronte l’artiste, cherche à reconstituer la représentation à partir du seul modèle de l’émotion. Dans l’œuvre, l’état sentimental de l’artiste trouve une structure spatiale qui questionne l’espace expressif plus large des pratiques artistiques dans lequel cette œuvre s’inscrit.

Le geste de pression sur l’interface dit par sa discrétion l’introversion de l’être à l’époque informatique, là où l’artiste n’abandonne jamais l’espoir qu’il y ait possibilité, dans le rythme même des identités de plus en plus techno-hybridées, d’entendre filtrer le rythme de notre sensibilité. L’agrandissement photo-digital n’a rien à voir avec l’intensité de la caresse dactylo-phonique. Celle-ci résonne dans l’être et nous rappelle que là où il y a devant nous des claviers, il faut voir onduler nos “clavecins vivants²⁷⁴” avec leurs cordes sensibles pour

²⁷² Paul Verlaine, Circonspection, *Poèmes, op. cit.*, p. 265.

²⁷³ Paul Verlaine, Le clown, *Poèmes, op. cit.*, p. 256.

²⁷⁴ “La corde vibrante sensible oscille, résonne longtemps après qu’on l’a pincée. C’est cette oscillation, cette espèce de résonance nécessaire qui tient l’objet présent (...). Mais les cordes vibrantes ont encore une autre propriété, c’est d’en faire frémir d’autres (...). Si le phénomène s’observe entre des cordes sonores, inertes et séparées, comment n’aurait-il pas lieu entre des points vivants et liés, entre des fibres continues et sensibles ? (...) Supposez un clavecin de la sensibilité et de la mémoire, et dites-moi (...) s’il ne se répétera pas de lui-même

reprendre la belle image de Diderot. Cette ondulation plastique n'est pas réductible à celle qui a lieu sur le plan photo-digital. Le dactyle et le digital peuvent se croiser, se frictionner dans des dispositifs analogiques désignés, mais le *plassein* reste une approche à part entière de l'être. Diderot se rêve peut-être en *plastès*, celui qui travaille l'argile. La malléabilité qu'il donne à la thématique de la *terra genitrix* est extrême : "l'enfant est une masse informe et fluide qui cherche à se développer²⁷⁵". Et même si l'encyclopédiste sensuel reste attaché à une désignation idéelle du scriptural lorsqu'il qualifie la peinture – "s'il est permis de prendre le pinceau pour attacher à la toile l'idée frivole²⁷⁶" – il n'oublie jamais que nous sommes toujours des êtres malléables ou en *formation* :

"Qui sait si ce bipède déformé, qui n'a que quatre pieds, qu'on appelle encore dans le voisinage du pôle un homme, et qui ne tarderait pas à perdre ce nom en se déformant un peu davantage, n'est pas l'image d'une espèce qui passe²⁷⁷".

Notre vie sentimentale et la démarche de notre corps sont indissociables : regardez dans la rue marcher ceux qui vont lentement, le regard dans le vague et imaginez d'abord quelqu'un qui est en rupture, qui sort d'une histoire d'amour ou qui a été licencié. C'est tout un espace interne de représentation qui émerge un peu comme si le corps sculptait en lui quelque chose :

"On a été chassé de ce monde fermé où l'on contemplait l'autre comme un reflet de soi, miroir trompeur qui ne renvoie qu'au vide et à l'ennui. On découvre à présent cet espace du dedans où on est seule à se mouvoir, seule à être. Ce n'est pas un lieu interdit aux autres. Au contraire, il est traversée, il n'y a plus d'obstacles aux nouvelles du monde, à l'opposé de celui d'avant où on était deux, seulement deux. La tromperie l'a détruit. Tant mieux²⁷⁸".

Le fait d'avoir été dans ma pratique et dans ma vie trompé par la perception photo-digitale – culture familiale et sociétale de la photologie, définition très iconologique de l'aimée, soumission à une éducation plastique passant par le tableau et la photographie – m'a je crois amené à ouvrir les yeux sur une dimension plastique interne, un modelage de notre sensibilité fonctionnelle : pourquoi l'époque technologique de la dématérialisation est-elle une ère du vide où les masses dactylo-phoniques tapotent et s'agitent dans leur solitude ? Pourquoi ces solitudes sont-elles chacune rivées aux parois interfacées de l'intimité de leur bureau ou autre

les airs que vous aurez exécutés sur ses touches". Denis Diderot, *Entretien entre d'Alembert et Diderot* in Thema anthologie, 10. Des clavecins vivants, *op. cit.*, pp. 42-43.

²⁷⁵ Denis Diderot, « Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765 » in *Salons*, *op. cit.*, p. 172.

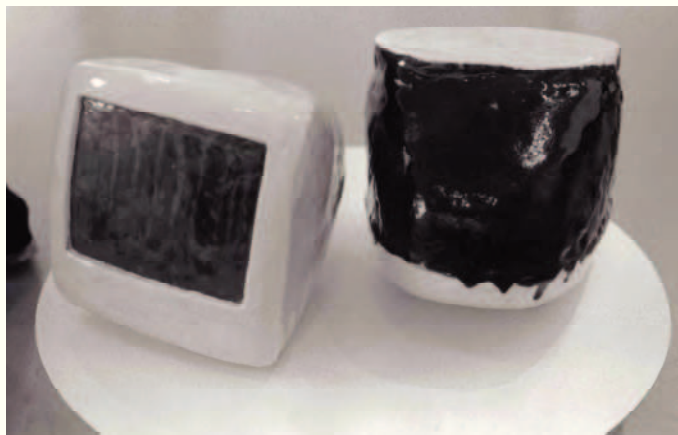
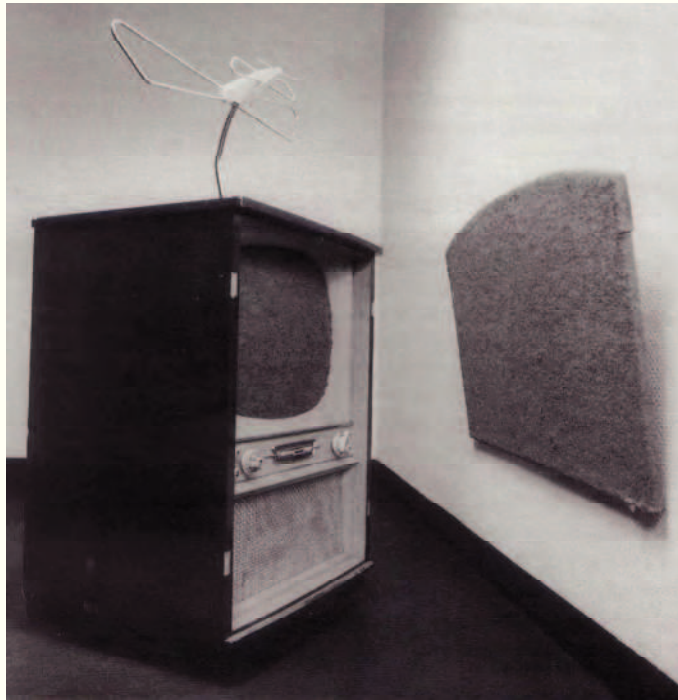
²⁷⁶ Denis Diderot, « Salon de 1765 » in *Salons*, *op. cit.*, p. 165.

²⁷⁷ Denis Diderot, « Le rêve de d'Alembert » in Diderot, *Entretien entre d'Alembert et Diderot, Le rêve de d'Alembert, Suite de l'entretien*, *op. cit.*, p. 84.

²⁷⁸ Catherine Laborde, *La douce joie d'être trompée*, Paris, Editions Anne Carrière, 2007, p. 126.

poste de travail ? Ne voit-on pas émerger dans le réel le règne d'une fonctionnalité sensori-motrice sans autre socle que son maintien, son assise, son poids, son bruit ? Le sentiment de légèreté que provoque l'envol lyrique du corps vers la fiction ne s'appuie-t-il pas sur la confiance de l'être dans les assises de son appareil sensori-moteur : imaginer est une action qui passe dans les mailles de l'expérience fonctionnelle du corps. Et ce n'est pas un hasard si le terme même de "démarche" a un sens propre, très corporel et physique, avant d'avoir un sens figuré, très conceptuel.

A en croire les phénomènes de rétentions fonctionnelles que propose Simondon, la représentation hypertrophiée du doigt dans le cerveau de l'habitué du braille et l'obésité de celui qui passera des journées entières assis devant son clavier d'ordinateur montrent une dimension sculpturale interne à l'imagination du corps fonctionnel. L'artiste a ses habitudes et ses manies de travail. Dans ce modelage-là, le plasticien trouve petit à petit ses repères. Ceux-ci peuvent refléter dans le plan d'expression l'entièreté et la légitimité des arts plastiques auprès des régimes de la représentation. En effet, nombre de pratiques plastiques essayent de nous prévenir que là où l'on se projette, il y a toute une autre signalétique possible : c'est la chaleur feutrée des écrans de Joseph Beuys ou, plus près de nous, c'est le goût presque "picassien" de la céramique et de la terre cuite émaillées des "computers cosmiques" de Bruno Peinado (*fig. 37*). Mais en même temps, comme nous l'avons déjà posé par rapport à la différence entre la démarche soumise aux ondes photo-digitales et la démarche beaucoup plus terre-à-terre et sourde de la masse dactylo-phonique, on ne peut pas penser le signe plastique comme un signe lisse et confortable tels ces poufs en forme de touche que nous propose Peinado (*fig. 33*). Le signe plastique pris dans son origine esthétique fonctionnelle – au sens où ce qui s'échappe de moi ne vaut jamais ce qui s'y passe –, pose un rapport entre l'expression de l'imagination et la psycho-motricité de cette dernière. En tant que représentation ou reflet de la carcasse, du geste, du cortex et de la chair de l'artiste, la substantialité de l'œuvre s'appuie sur l'esthétique fonctionnelle de l'appareil corporel avant de concerner tout autre appareil. L'artiste plonge dans son propre appareil de représentation avant que les autres appareils ne lui dictent la constitution d'un plan. Là où la perception photo-digitale plonge notre style de vie dans la fausse substantialité (*fig. 38*) d'une impression machinique et *designée*, la sensibilité dactylo-phonique s'inquiète de ce que, pour ce faire, cette impression doit oblitérer : la confiance machinale et comportementale que nous éprouvons face à ces appareils technologiques dans lesquels nous cherchons désespérément notre reflet.



37. De haut en bas : Joseph Beuys, *Filz-TV II (TV de feutre II)*, 1968 , poste de télévision “Nordmende”, 89 x 62,5 x 64,5 cm, avec feutre collé sur écran de 37 x 47 cm, antenne intérieur , plaque de bois tendue de feutre, 58 x 90 x 2 cm ; Bruno Peinado, *Computer Cosmos*, 2001, terre cuite émaillée, dimensions non communiquées.

STYLE ET SUBSTANCE

La toute nouvelle Epson Stylus Photo PX800FW, imprimante multifonctions avec fax, peut imprimer vos photos dans une qualité absolument extraordinaire et cela en tout juste 17 secondes. Grâce à son panneau d'affichage tactile intelligent, l'utiliser devient un vrai plaisir. Connectée à votre réseau sans fil, elle imprime où vous voulez. Avec Epson, ne faites plus de compromis entre style et performance.

Pour en savoir plus, consultez notre site www.epson.fr



EPSON
EXCEED YOUR VISION



38. Publicité de l'imprimante *Epson Stylus Photo PX800FW*, novembre 2008.

Sur quelle corde sensible appuie le toucher informatique ? Et qui dit qu'il y a entre ma sensibilité et l'espace des touches de clavier – qui ne gardent pas visuellement trace de mes impacts – une épaisseur indicielle ? Cette représentation n'est-elle pas la somme de mes gestes avant d'être une figure ? Cette représentation n'est-elle pas fonctionnelle avant d'être fictionnelle ? N'est-ce pas alors dans le développement, le modelage, la répétition, la multiplication, l'amplification de la pression dactylo-phonique que mon sentiment d'être un appareil peut trouver sa vraie taille ? N'est-ce pas dans cette intensité sensorielle qui ne s'appuie ni sur l'idéalité ni sur la référence, que le plasticien peut reconstituer un objet plastique sans risque de se tromper ? Avant de se constituer au fil des formes projetées sur un plan ou dans l'espace tridimensionnel, l'intégrité d'une démarche de création ne tient-elle pas au premier chef dans un rapport entre le geste et le temps ; rapport qui moule le corps, de son enfance à sa vieillesse ?

La taille du sculpteur est un geste paradigmatique pour se saisir dans la pratique de ce que peut *éprouver* le corps à l'époque de la transparence des images numériques. Car la *taille* renvoie en même temps à une action, celle d'enlever ou d'inciser franchement, et à une forme puisque, par taille, on entend la grandeur ou la largeur de quelque chose. Cette double signification gestuelle et formelle de la taille dit peut-être ceci : lorsque je taille un matériau là-devant moi, n'est-ce pas un rythme qui s'éprouve et grandit en imagination ? Résultat de mon rythme de travail, la forme que je sculpte n'est-elle pas d'abord l'extériorisation d'une forme-rythme que développe en lui mon corps ? Percutant l'interface haptique mais ne réalisant plus à proprement parler de formes taillées lorsqu'il opère ce geste sculptural, le corps percuteur doit-il encore chercher à l'extérieur de son comportement les règles qui présideront à l'élaboration d'une forme plastique ? De la pression au geste de taille, il y a tout un agrandissement qui dit peut-être la possibilité d'une représentation fonctionnelle qui prendrait racine dans le corps plutôt que dans l'image. Du point de vue de la sensibilité fonctionnelle, la notion d'agrandissement d'un geste est à penser par rapport à la notion de croissance rythmique du corps. Tant que nous situons le modèle de travail du sculpteur dans un espace extérieur au rythme du corps de l'artiste lui-même, parlons-nous de plasticité pour autant que celle-ci se définit d'abord comme épreuve de notre imagination fonctionnelle au monde ? Face à un espace informatique transparent et au contact du clavier, de la souris ou du pavé tactile, le toucher ne dévoile-t-il pas la pureté de son mouvement, puisqu'il ne s'incruste pas sur la paroi des interfaces ? N'y a-t-il pas là une occasion rêvée de sortir des espaces numériques de travail qui poussent les gestes plastiques à se désigner ailleurs que là où ils

s'éprouvent ? N'est-ce pas en conservant cette épreuve, ce temps vécu de l'artiste au sein même de ce qu'il taille, que nous pourrions espérer donner au regard esthétique plus d'acuité à l'endroit même où tout devient lisse et transparent ?

Lorsqu'on s'intéresse aux pratiques plastiques contemporaines de la taille, on sait bien que le recours à certains modèles de figuration est un support servant des pensées artistiques post-modernes toujours un peu "néo" : Stephan Balkenhol dégrossit à la tronçonneuse des personnages très neutres dans du bois de chêne pour faire apparaître au-dessus de tout ce tissu d'habitudes expressives – canoniques, vernaculaires, historiques – un flottement de sens. Il nous dit que l'homme contemporain flotte à la surface d'un monde sémiotiquement archi-équipé ; c'est un homme sur une bouée (*fig. 39*). Dans un esprit plus néo-expressionniste que néo-conceptuel, Georg Baselitz taille plutôt à vif dans un difficile rapport entre mémoire et sculpture où le vernis primitiviste des coups de hache et des déformations sont autant d'échos à l'histoire paradoxale d'une Germanie rêveuse de personnages taillés dans l'esprit et le bois des forêts, mais ô combien barbare (*fig. 40*). Ce n'est pas du tout ici le lieu d'entrer dans le détail de ces deux pratiques sculpturales du bois. Mais il faut noter que, dès qu'un artiste plasticien contemporain choisit un matériau à tailler, il doit faire face aussi à tout un espace de référence. Certes, la dimension d'indexation enrichit la dimension substantielle d'un langage plastique. Mais cette dernière ne doit-elle pas chercher à gagner en singularité vis-à-vis de ses modèles de travail ? Par exemple, même si elle s'installe dans une tradition convenue de la matérialité sculpturale – moule et tirage en bronze –, la sculpture monumentale bien connue du *Pouce* de César (*fig. 41*) tire d'abord son efficacité de sa forme impressionnante : l'effet d'agrandissement du pouce de l'artiste à une échelle monumentale passe avant le poids matériel de la sculpture même si ce dernier participe à la dimension impressionnante du travail.

L'imaginaire dactyle qui pousserait en nous, qui nous habiterait, qui nous sculpterait a certes un rapport avec la spécificité des matériaux sur lesquels il s'exprime – toucher du bois, du bronze ou du plastique ne provoque pas les mêmes sensations – mais est-ce sur cela que repose cet imaginaire ? Je ne dis pas que la plasticité de notre masse sensorielle se définirait en dehors et sans l'aide de l'espace et de la matérialité ! Je dis seulement que, tant qu'on ne fait pas de notre présence au monde le modèle de toute forme rythmique, on ne peut pas voir en quoi le plasticien a son mot à dire par rapport à la question du langage. Ce qui reste lorsque plus rien ne se voit ou ne se dépose sur la surface impactée, c'est un bloc transparent de



39. Stephan Blakenhol, *L'homme sur la bouée*, 1993, sculpture en bois de chêne, hauteur. 200 cm.



40. Georg Baselitz, *Souvenir d'Oslo*, 1986. Bois de Tilleul, peint au fusain et à l'huile rouge, 227 x 54,5 x 27 cm.



41. César, *Le Pouce*, 1994, bronze monumental, hauteur. 12 mètres.

toucher et de bruit. Ce bloc n'est pas du côté de la représentation photo-digitale bi- ou tridimensionnelle. Mais il se ressent quand même. Pour trouver la topoïétique²⁷⁹ de ce bloc, il faut peut-être s'affranchir alors d'un recours à un langage transcendantal de référence – stéréotypie industrielle, automation, diction et fiction, photo-digitalité. Il s'agit de s'émanciper d'une croyance dans le régime auto-fictionnel des appareils, sans quoi jamais on ne retrouvera l'expression de la dimension émotionnelle de l'existence.

7.5. À la recherche d'une poïétique de la fonction : un trouble d'avant la forme

Dans la pratique sculpturale de César, on peut s'interroger sur la relation entre l'agrandissement du pouce, non pas de l'index, et son autre procédure bien connue de la Compression : le pouce écrase là où le doigt indique, l'artiste peut-être presse là où l'individu est oppressé par tout un système médiatique d'indexation. La liberté de l'imagination plastique du dactyle tient dans une zone étroite entre le pouce et l'index : le geste de pincer est à mi-chemin de l'indexation et de la déformation. Pour interroger cette zone gestuelle, comparons d'abord le *Pouce* de César à une sculpture de Willem de Kooning intitulée *Hostess* et réalisé en 1973 (fig. 42). On comprendra pour quelle raison Picasso disait des sculptures des peintres qu'elles étaient le meilleur commentaire possible sur leurs peintures²⁸⁰. Et on verra ensuite pourquoi la poïétique de la touche peut se passer de la peinture et s'avérer alors capable d'interroger ce petit volume simple aux accents minimalistes sculpturaux : la Touche du Clavier d'Ordinateur.

La comparaison qui m'intéresse n'est pas basée sur une poïétique de la forme mais sur une poïétique de la fonction. Je m'explique : si l'on voit dans les plis et les striures du *Pouce* de César ainsi que dans les anfractuosités de la figurine de De Kooning, une interrogation plastique sur l'échelle du doigté de l'artiste – échelle qui irait dans un cas vers l'agrandissement de l'outil, le doigt, et dans l'autre vers la déformation de la matière, la glaise –, on reste dans un modèle d'analyse de l'ordre de la projection skiagraphique. On appuie sa lecture de l'œuvre sur une réduction de cette dernière à ce que ses ombres et ses lumières font

²⁷⁹ L'idée que le "faire plastique" instaure un lieu propre est proposé par Michel Guérin dans *L'espace plastique*, chap. 9. Le concept de topoïétique, *op. cit.*, pp. 77-90.

²⁸⁰ "La sculpture est le meilleur commentaire qu'un peintre puisse faire sur sa peinture". Pablo Picasso cité par Harry Bellet, « Choses peintes ou modelées, le musée Burda de Baden Baden consacre une exposition aux peintres sculpteurs » in *Le monde* du 6 août 2008, p. 18.



42. Willem De Kooning, *Hostess*, 1973, bronze, 127 x 95 x 65 cm.

miroiter. Et cela d'autant plus que, dans les deux cas, on a affaire à des tirages en bronze. Or, si le modèle propre à une poïétique plastique vient d'abord du rythme interne de l'artiste, ne faut-il pas plutôt repérer ce qui chez César et De Kooning est affaire de temporalité et sans quoi il n'y aurait pas dans l'espace plastique de dimension d'œuvre, y compris au sein même de la reproduction de celle-ci ? Que nous apprend sur la forme de l'agrandissement la méthode de travail utilisée par De Kooning pour réaliser cette sculpture ? L'agrandissement concerne-t-il les images photo-digitales ou bien l'imagination fonctionnelle dont elles ne sont que les pâles copies ? En fait, ce que fait De Kooning est très instructif pour notre propos : pour modeler son hôtesse, il transpose dans la tridimensionnalité sculpturale la procédure de travail qu'il utilise dans la bidimensionnalité picturale, puisqu'il intercale l'espace sensible de son corps – soit la temporalité même de ses actes – entre sa perception et son action de production. Pour entrer dans le détail, là où il peint toujours en injectant dans son attention la manière dont son corps, toujours en dehors du plan, embrasse les limites de ce dernier, il modèle la glaise avec des gants gigantesques qui laissent beaucoup d'espace entre le bout de ses doigts et les limites externes des gants. Ce que veut le peintre, c'est laisser parler sa touche ou sa "grappe de doigts" avant que son intention ne s'engouffre dans le schéma corporel de l'indexation. On suppose aussi que, dans la richesse expressive de ce handicap qu'il s'octroie, le peintre qui cherche à se sculpter est aussi à l'écoute des bruissements de sa main dans le gant et de ce gant dans la glaise. Voilà peut-être ce qu'il se passe alors : la fonctionnalité *dactylo*-phonique vient faire rempart ou filtre à la perception de la forme *photo-digitale*. Et cela d'autant plus que le gant laisse à la main le loisir d'impacter la matière sans pour autant que s'inscrive le graphisme des empreintes digitales là où des doigts nus l'auraient certainement fait.

Cette poïétique de la fonction n'a rien à voir avec une esthétique de la fonction ; il ne s'agit pas de la fonction que se donnerait la forme *in fine* telle celle que prononce le monument de César : agrandir. On n'est pas ici dans le cadre des catégories de l'injonction que propose Anne Cauquelin²⁸¹ et qui reprennent un peu l'idée de Harald Szeeman : les attitudes deviennent formes²⁸². Car une attitude, c'est une intention du corps, ce n'est pas une fonction du corps. Or, la forme de l'agrandissement a une présence organique : elle nous fait de l'effet car nous l'éprouvons ; la croissance est, en nous, l'épreuve du temps. Cette épreuve-

²⁸¹ L'idée que les productions plastiques contemporaines se présenteraient comme des objets à notice répondant à des injonctions (envelopper, dissimuler, ranger, installer,...) est développée par Anne Cauquelin dans *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996.

²⁸² *Op. cit.*

là est indicible. Elle peut au mieux trouver un substantif artistique. Selon que l'on se situe plutôt dans le *graphiein* ou plutôt dans le *plassein*, le potentiel fictionnel du scriptural et l'indicialité fonctionnelle du sculptural ne s'articulent pas de la même manière. Car, lorsque la main dessine, elle ne fait pas que désigner et indexer ; les pressions ostéo-musculaires appartiennent aussi à une sensori-motricité beaucoup plus générale par laquelle le corps s'ancre dans le monde et dans le temps. Ainsi, il se peut fort que l'intention d'agrandir soit habitée par la sensibilité fonctionnelle. Ou alors, on ne peut pas entendre résonner tout au long des tirages stéréotypés un autre prototypage de la temporalité. Willem De Kooning sculpte peut-être la résistance de la maladresse ou plutôt la survivance des mauvaises adresses de la sensibilité à l'époque des figurines industrielles, tandis que César sculpte les reflets du poids sourd de nos mégalo-manies dans l'empire des formes technologiquement maîtrisées.

Le terme de fonction inclut un rapport au temps qui est bel et bien biologique et existentiel avant d'être technologique et vectoriel. Le travail de perturbation qu'opère De Kooning est intéressant d'un point de vue poïétique, mais il ne peut pas intéresser plus que cela notre pratique : les surfaces informatiques que nous affrontons ne sont pas de l'ordre de la glaise, mais de la "virtualité solide". Cette dernière expression empruntée à Stéphane Gruet ne concerne pas qu'un questionnement esthétique et politique sur la valeur²⁸³ accordée à l'intelligence se manifestant dans les innovations industrielles. Elle réduit aussi les rencontres entre le corps et son milieu physique (tactisme²⁸⁴) à celles qui sont potentiellement envisageables. Or, l'imagination ne se réduit pas à figurer. Car l'action d'imaginer a aussi, en partie, une modalité organique de dépôt qui est devenue transparente : là où l'expressionniste fait transpirer son temps dans la matière, l'artiste de l'époque haptiquement dominée n'a qu'une surface hygiénique comme peau de chagrin. En somme, il s'agit donc, par l'œuvre plastique, de résister au concept de virtualité solide. La touche de clavier d'ordinateur est un volume solide et industriel qui fait de la notion sentimentale de touche une zone de transformation de la fonctionnalité rythmique de nos états sensibles – sensation, choc, émoi, émotion – en fonctionnalité algorithmique. À en croire la sculpture d'Hubert Duprat intitulée *Cassé-Collé*, il y a déjà depuis quelque temps dans l'air l'idée chez les plasticiens que les fonctionnalités logicielles s'enracinent dans des fonctionnalités factuelles. Dans le lien entre

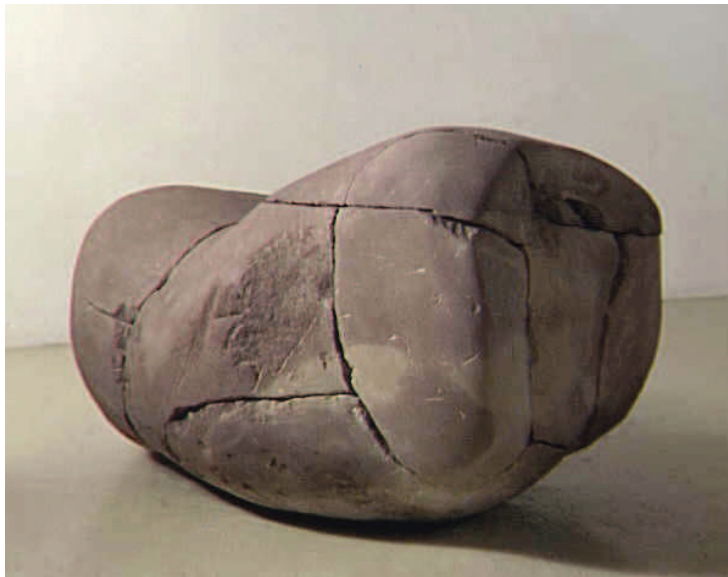
²⁸³ Stéphane Gruet, *L'œuvre et le temps*, op. cit. L'auteur établit une corrélation entre l'industrialisation du monde et la désertification de l'art. Cette corrélation implique d'affirmer que l'automate industriel est sans valeur artistique et temporelle. Ce qui, bien entendu, est tout à fait discutable selon que l'on considère – pour ce qui est de notre étude – la valeur du matériel informatique d'un point de vue idéaliste ou matérialiste.

²⁸⁴ Utilisé notamment en biologie, le tactisme définit un déplacement orienté lié à un stimulus extérieur : réflexes, mouvements provoqués, imposés et dirigés par le milieu.

l'image et l'imagination, il y aurait comme des déperditions, des fissures, des fractures, des explosions (*fig. 43*) : le copier-coller serait la doublure, dans le champ nominal et logiciel, d'une relation plastique beaucoup plus viscérale entre la percussion et l'adhésion. Et on voit mal comment, à l'époque où les appareils nous font percevoir la percussion comme un acte de dématérialisation, il n'y aurait pas des inversions, des délocalisations, des retours du sens vers le corps. Ces retours seraient des alertes sensorielles pour le plasticien qui sait s'y attarder plutôt que de relier phénoménologiquement l'ustensilité des interfaces haptiques à la fiction numérique. Car, en dehors du fait que les structures opératoires industrielles répondent à des comportements stéréotypés, elles sont au contact des particularités machinales et viscérales du corps imaginant. Mais lorsque, concrètement, on ne voit plus les traces de ce contact et lorsque, corrélativement, le modèle de la touche artistique meurt, comment peut-on encore faire preuve d'intentionnalité plastique ?

L'artiste fait confiance à son instinct : il percute, il touche avant de se demander à quel modèle formel cela pourra bien renvoyer. Mieux, c'est parce qu'elle est esseulée ou mise au rancart à l'époque du lissage numérique que la force sculpturale peut réinvestir la fonctionnalité quasi-géologique, en tous cas primitive, de nos représentations. La pratique sculpturale de Dewar et Gicquel, très ludique mais néanmoins sérieuse de par sa monumentalité, s'inscrit dans cette approche du temps vécu, du travail de l'œuvre à l'âge surmédiatisé (*fig. 44*). À l'ère de la transparence, il faut bien garder en tête cette notion de temps vécu, celui du corps percuteur. Car c'est ce temps-là qui, même si cela ne se voit plus, continue de faire subir son rythme aux volumes interfacés sur lesquels le corps bute. La difficulté est de passer d'une perte de temps pressentie, celle où s'enfuit et s'aveugle le fourmillement maçon de nos mains palpant des interfaces, à la "sculpturalité" de la sensibilité machinale relative à cette perte : quel type de temporalité se lime "en creux" dans le temps des appareils ? Cette notion de creux perceptif est capitale : comme le dit très justement Françoise Cohen, si on constate en ce début de vingt et unième siècle un intérêt pour la tridimensionnalité dans l'art contemporain, il s'agit plus d'un espace sculptural "de déduction"²⁸⁵, qu'un volume figural induisant une scène du geste intentionnel ou du geste dansant le long de sa ligne de temps.

²⁸⁵ "Selon la tradition, on a défini une sculpture par addition : les techniques de modelage, de collage, et une sculpture par soustraction : les techniques de taille. Ce n'est plus en fonction des matériaux mais en fonction de l'espace que l'on peut maintenant la définir comme une sculpture par déduction". Françoise Cohen, « Montrer la sculpture – L'espace de l'œuvre », in *Qu'est ce que la sculpture aujourd'hui ?*, sous la dir. de Caroline Cros, Numéro spécial *Beaux-Arts Magazine*, octobre 2008, pp. 38-39.



43. Hubert Duprat, *Cassé-Collé*, 1992, grés rose, 65 x 70 x 115 cm.



44. Dewar et Gicquel, *James Hetfield, Lars Ulrich, Kirk Hammet et Cliff Burton (détail)*, 2008, marbre de Castelnou, 500 x 350 x 300 cm.

Le problème est qu'il n'y a plus en face de l'artiste une ligne de temps analogique. Avant l'arrivée de l'informatique, le montage d'un temps fictionnel était réalisé soit sur la base cinématographique de photogrammes argentiques, soit sur la base vidéographique d'une transformation physique des particules photosensibles en ondes électromagnétiques via le tube à vide. Les appareils numériques de mesure ne sont plus "soclés" sur notre maintien : même s'ils reconstituent la partition du volume stéréophonique et du plan télé-photonique qui rythment notre unité sensorielle, même si grâce à l'interactivité homme-machine, cette reconstitution devient un véritable langage capable d'idéalité – chaque internaute se rêvant comme particule d'un gigantesque appareil perceptif planétaire –, les appareils numériques n'embarquent pas avec eux la matière même de nos sentiments. Je parle de cette plasticité sculpturale des corps inexorablement vieillissants qui rient ou pleurent en autant de larmes, de fossettes, de rides d'humeurs ou autres boursouflures et cernes du regard.

L'internet nous entraîne dans un tour du monde virtuel durant lequel ce n'est jamais tout de moi qui s'actualise. Car de l'autre côté, celui d'où je tapote, d'où je clique et d'où je suis assis, c'est toujours le contact de mon être avec le monde réel qui me sculpte. Peut-on oublier la temporalité sensori-motrice humaine en y substituant une volumétrie qui ne s'occupe plus ni des salissures que produit notre masse sur l'interface, ni de la poussière que cette masse déplace ? Le long de la grande structure tubulaire de l'accélérateur prométhéen ou techno-logique, nos masses sensorielles se trouvent propulsées à fond, indépendamment de leur volonté, agitant les mains dans le vide. On peut ralentir un peu et inspecter, à la hauteur de nos yeux, les raccords du circuit informationnel en autant de codes – alphabet, chiffres, code phonétique et mathématique, structure linguistique et arithmétique, doubles articulations des phonèmes/mots, syllabes/phrases, indices/index, forme/fond – et autant de surfaces d'inscription de ces codes – miroir, fenêtre, porte, mur, retable, tableau, plafond, plan, plateau, volume, interface ... Mais les représentations de l'artiste qui travaille avec sa sensibilité fonctionnelle se basent-elles sur ces codes dès lors que ce dernier s'intéresse à la malléabilité à partir de laquelle se modèlent ces codes ? Cette malléabilité ne produit-elle pas un lieu propre : celui de la rugosité et de la callosité des paluches du peintre recouvrant sa toile dans un bruit sourd, celui aussi de la corne des doigts du guitariste tapotant sur son manche ? Il y a bien une épaisseur plastique qui se fabrique dans le corps à mesure que l'être porte dans ses mains le poids et la grâce de son travail, de son œuvre. Cette plasticité n'est-elle pas celle qui résiste à l'immatérialité du plan cybernétique ? Ne doit-on pas la prendre comme modèle pour trouver la forme et la matière de notre travail plastique ? Peut-on bâtir

une œuvre plastique sans repérer cette strate dactylo-phonique qui traverse les timbres photo-digitaux ?

J'ai toujours porté une écoute sincère à la parole de mon grand-père maternel arrivé tout jeune en Provence d'un petit village pas très loin de Florence, San-Giustino, après avoir traversé le Piémont avec son père ; écoute sincère, car la seule arme de ce grand-père italien, Guerino, ont été ses mains. Très tôt à l'épreuve de la chaux, du sable et du ciment, le tout jeune maçon qu'il était a appris sur le tas à parler un français villageois du Haut-Var fortement teinté de provençal. Guerino s'est fait presque tout seul, sans mère, morte en Italie alors qu'il avait trois ans : il a grandi au contact des lourdes claques que lui martelait un père triste, déraciné, "macaroni" désespéré et suant ses litrons de vins blancs sur les chantiers des villas de l'arrière-pays varois. Ce qui me fascine lorsque Guerino me parle de sa vie, du haut de ses quatre-vingt-seize ans, c'est que tout ce qu'il me dit touche au plus haut point les entrailles de ma pratique plastique. Cela vaut donc la peine d'être rapporté dans ce texte au moment où je rentre dans mon atelier et où je m'apprête à sculpter l'objet plastique qui fait cette thèse : une immense touche de clavier d'ordinateur en siporex (béton cellulaire moderne).

Le sable, la chaux, les chantiers remplis d'ouvriers, d'apprentis et de maîtres, Guerino connaît bien tout ça. Et lorsqu'à l'occasion de mes visites dans son village, il me parle de telle ou telle villa qu'il a jadis construite, il le fait avec tant de passion et de fougue que l'on ressent l'épaisseur d'une imagination artisanale s'installant entre les mains rugueuses de ce petit bonhomme d'un mètre soixante et tant de matériaux maçonnés. C'est comme si, juste avant que nous n'identifiions le volume d'une maison, juste avant que ne s'impose une perception architecturale – l'architecte passe sur le chantier pour veiller à ce que les coups de truelle du maçon respectent ce qui est projeté sur les plans –, s'installait comme un voile, un *trouble* sentimental. À l'endroit de nos structures codées bien rôdées, de ces appareils qui nous protègent si bien des intempéries de la nature, flotte et ondoie le mouvement de l'imagination dans la matière. Il ne s'agit ni d'une approche politique, celle de Dubuffet réhabilitant l'ouvrage de *l'Homme du commun*²⁸⁶ face à *l'Asphyxiante culture*, ni d'une approche nostalgique de l'art faisant le rappel en notre siècle du temps des compagnons et des

²⁸⁶ "Plonger ses mains dans de pleins seaux ou cuvettes et de ses paumes et de ses doigts mastiquer avec ses terres et pâtes le mur qui lui est offert, le pétrir corps à corps, y imprimer les traces les plus immédiates qu'il se peut de sa pensée et des rythmes et des impulsions qui battent ses artères et courent au long de ses innervations, à mains nues ou en s'aidant s'il se rencontre d'instruments sommaires *bons conducteurs* – quelque lame de hasard ou court bâton ou éclat de pierre – qui ne coupent ni affaiblissent les courants d'ondes". Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, chap. Prospectus et tous écrits suivants, A pleines mains, *op. cit.*, p. 43.

cathédrales. L'approche du plasticien est au sein même de la fonctionnalité des appareils ; il y cherche une place sensible en marge du régime perceptif de ceux-ci, une place susceptible de refléter sa vie dans son intégrité sensorielle.

Lorsqu'on regarde une villa, on repère sa structure. Mais, si l'on n'a pas sous la main le maçon qui l'a construite, on n'entendra pas vraiment ce qu'est cette villa, ce dont elle porte trace. Il y a bien des petits détails laissés çà et là par les maçons, quelques coups de truelles en trop, quelques traces de pieds ou quelques inscriptions creusées entre deux sandwichs sur les pierres. Mais cela n'a plus une grande visibilité à l'époque des appareils automatiques. En revanche, lorsque Guerino a commencé à travailler, il n'y avait ni bétonneuses, ni parpaings standards ; on faisait tout à la main. Plus précisément, il fallait sans arrêt manier la truelle dans les bacs, faire les mélanges, fabriquer le ciment à la main et on disposait d'une heure tout au plus pour utiliser le précieux liant. Il y avait tout un art du dosage manuel selon que l'on faisait une dalle ou une viennoise de toiture. De plus, il fallait être nombreux, les mains se succédant dans le travail pénible de la fabrication du ciment ou jouant le rôle du rythme tournant et du doux timbre de la bétonnière. De même, il n'y avait pas de parpaings pré-fabriqués mais simplement un coffrage en bois ou un moule dans lesquels il fallait couler du mortier, attendre et obtenir les modules en question. Dans les deux cas, mélange et module, on voyait bien, de la main du maçon jusqu'à la structuration industrielle, *onduler le rythme du corps à travers les étapes de fabrication*.

Ce qui m'intéresse d'abord n'est pas l'idée si chère à André Leroi-Gourhan selon laquelle "les outils de l'artisan" s'imprègnent "lentement des rythmes" du corps physiologique²⁸⁷ au sein de son espace naturel et ethnique. Je m'arrête plutôt sur le fait que notre perception des structures industrielles semble traversée par un trouble. Une fois de plus, ce trouble n'est pas une question de forme fonctionnelle mais une question de *présence fonctionnelle* de la masse sensorielle : par exemple, du temps de Guerino, on notera que les tuiles se moulaient sur les cuisses des ouvrières dans les manufactures. Les femmes travaillaient beaucoup sur cet aspect-là, de la même manière qu'elles travaillaient dans les

²⁸⁷ André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Tome II, La mémoire et les rythmes, Troisième partie. Les symboles ethniques, chap. 10. Introduction à une paléontologie des symboles, Le comportement esthétique, Le style ethnique, *op. cit.*, p. 92. Plus globalement, voici ce qu'écrit dans cette page Leroi-Gourhan : "les manifestations physiologiques trouvent une place prépondérante dans les opérations quotidiennes et figurent à la fois le substrat paléontologique le plus profond et le domaine le plus fréquenté par les sujets vivants. En outre, les manifestations motrices, dans la figuration, y sont étroitement liées. Les manifestations techniques, toute l'esthétique "fonctionnelle" interviennent aussi très largement dans les chaînes opératoires les plus fréquentes, mais le degré d'intervention lucide y est plus grand et le jeu des innovations exceptionnelles plus large. Le fait qu'on ne puisse concevoir d'intégration figurative ni pour le physiologique ni pour le technique marque encore plus clairement leur qualité de substrat".

usines de tommettes du Var. Et lorsque je regarde les tuiles de la vieille toiture d'un mas provençal, il me plaît d'*imaginer* les reflets ondoyants de centaines de corps ouvriers surplombant, avec leurs cuisses, le rythme graphique de ces clapotis d'argile. Regardez maintenant ces tuiles industrielles monotypées des villas modernes ou tout cet alignement de formes concaves et convexes que constituent nos claviers d'ordinateurs. Et dites-moi si vous y voyez onduler le profond rappel de ces maçons équilibristes qui ont travaillé sur ces toitures ou bien celui de ces ingénieurs informatiques passant leur journée sur des ordinateurs ?

Certes, le clavier industriel matérialise encore une quantité de travail. Mais, lorsque la présence humaine est transformée en mesures, formes et volumes abstraits²⁸⁸ – comme par exemple dans l'architecture organique depuis Frank Lloyd Wright –, que devient l'expression fonctionnelle du corps individuel qui habite tout ce monde du lisse ? Comment la percussion – cette onde fonctionnelle-là du corps – peut-elle encore se maintenir à pied d'œuvre dans le réel puisque la forme qui a charge de mesurer ce maintien – la touche de clavier d'ordinateur – encaisse les chocs tout en faisant comme si de rien n'était ? Pourquoi nous propose-t-on des reflets de nous-mêmes qui n'ont plus rien de cabossé et qui par là-même ne ressemblent plus à ce que nous sommes : des corps qui vieillissent et portent les stigmates des accidents de la vie et du temps ? La notion d'aléa est-elle désolidarisable de la notion substantielle d'*accidens* comme veut le croire l'automation générative de formules et de programmations imprévues mais lisses ?

On a déjà repéré que le moment sculptural du toucher informatique était dans la pression. Et on a dit aussi que ce temps avait peut-être une spécificité plastique vis-à-vis des langages codés tout simplement parce qu'il continuait d'y échapper malgré la formulation de plus en plus importante des extériorisations matérielles de l'humain. Afin d'expliquer comment je vais sculpter, il faut aussi à présent introduire une distinction importante entre le clavier d'ordinateur et celui du piano. Car là où l'harmonie sonore d'un morceau de piano provient de l'harmonie gestuelle du pianiste, le geste dactylo-phonique peut bien être le fruit du débutant ou d'une longue habitude et apprentissage de la frappe, rien de cette différence ne percera *in fine* à la lecture du texte dactylographié. Tout de la plasticité de notre stéréotypie

²⁸⁸ Chacune des marchandises “ressemble complètement à l'autre (...). Métamorphosés en *sublimés* identiques, échantillons du même travail indistinct, tous ces objets ne manifestent plus qu'une chose, c'est que dans leur production une force de travail humaine a été dépensée, que du travail humain y est accumulé. En tant que cristaux de cette substance sociale commune, ils sont réputés valeurs. Le quelque chose de commun qui se montre dans le rapport d'échange ou dans la valeur d'échange des marchandises est par conséquent leur valeur”. Karl Marx, *Le Capital* (1867), Livre I, première section, chap. 1 La Marchandise, Paris, Champs Flammarion, 1985, p. 43.

sensorielle ne filtre pas au travers de l'encodage de la perception. Et c'est ce qui donne à la notion de doigté sa finesse esthétique : lorsqu'on entend un pianiste, on est attentif à son toucher qui, au travers du son, trouve à se manifester. En fait, la question que pose l'entendre de l'œuvre musicale à notre masse dactylo-phonique est l'harmonie sonore. Cette dernière renvoie le rapport entre le corps et l'instrument à une synchronie : la synchronie est cette manière dont la symétrie du corps trouve dans l'organologie de l'instrument une extériorisation qui, lorsqu'elle s'équilibre avec ledit corps, fait vivre à ce dernier une sorte de transcendance rythmique. Car le rythme interne au corps lui-même oublie sa solitude grâce à la partie de ce rythme qui réussit à s'articuler avec le rythme que lui propose, par sa forme et par ses codes, l'instrument. Voilà pourquoi bien sûr, et cela a été dit, on peut dire que l'interactivité informatique, la boucle algorithmique homme-machine utilise l'ergonomie dactylo-phonique de l'instrument. Mais c'est toujours le code ergonomique et acoustique de l'instrument de musique qui gouverne et permet l'accès à la transcendance. D'ailleurs, le clavier d'un piano, qu'il soit neuf ou ancien, peut bien porter ou non les traces, la patine du pianiste, ce n'est pas cela qui assure le rapport interne de production de l'œuvre musicale à l'époque industrielle²⁸⁹. Sinon, on n'aurait pas trouvé dans le sillon du disque et dans la gravure laser, un régime satisfaisant d'indicialité²⁹⁰. Mais alors, que permettrait donc le clavier d'ordinateur que ne permettraient pas les autres claviers pour découvrir une épaisseur sculpturale spécifique à l'époque des immatériaux ?

²⁸⁹ “Si les œuvres d'art sont effectivement la marchandise absolue en tant que produit social qui s'est dépouillé de toute apparence d'un être pour la société, apparence qu'habituellement les marchandises maintiennent obstinément - le rapport de production déterminant, la forme de la marchandise, s'insère alors dans les œuvres d'arts autant que la force sociale productive et l'antagonisme entre les deux”. Théodor. W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. de l'allemand par Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 2004, p. 327.

²⁹⁰ Le disque est, selon Adorno, “en tant que produit artistique dégradé, le premier mode de représentation de la musique que l'on peut posséder comme une chose”. Avec les disques, “le temps conquiert une nouvelle voie vers la musique (...). C'est le temps comme passage, dans une musique muette. Si la "modernité" de tous les instruments mécaniques fait apparaître dans l'immobilité de ses répétitions la musique comme quelque chose d'immémorial, quelque chose qui existe depuis toujours, et la soumet à l'éternité sinistre de la montre – alors cela signifie que le passage et le souvenir (...) ont été rendus manipulables et manifestes par les gramophones”. Le disque transformerait la musique en quelque chose que l'on peut conserver. Le disque ajouterait une dimension indicielle à la musique à l'intérieur des rapports de production industrielle contemporains. Car le disque “absorbe en lui en la figeant cette vie qui autrement s'échapperait”. Adorno (Theodor W.), *Musikalische Schriften VI (Ecritures Musicales)*, « Die Form der Schallplatte » (La forme du disque), *Gesammelte Werke Vol. 19*, Francfort, 1984, pp. 531-532. À noter que, en allemand, le mot "Platte" désigne aussi bien la "plaque" photographique que le "disque". La traduction proposée ici du texte d'Adorno est celle de Jean-Philippe Henquel et Emmanuel Smouts à l'occasion de la traduction du livre de Ulf Poschardt, *DJ Culture* (1995, Rogner et Bernhard GmbH & Co. Verlags KG), Paris, Kargo, 2002, pp. 245-246.

La force de frappe, la pression ou la simple caresse des touches d'un clavier d'ordinateur n'influent en rien sur la matérialité du texte digital obtenu : il y a peut-être dans la forme générique du clavier un registre d'expression qui n'est pas pris en compte. Tant que cette forme est commandée par un code fonctionnel qui est extérieur au rythme du corps, elle ne peut accéder à sa propre fonctionnalité expressive. L'imagination du clavier est fonctionnelle avant d'être formelle. Quand je tape, quand je produis une lettre ou un son, la dimension fonctionnelle de ma frappe n'attend pas forcément les images linguistiques ou musicales alors produites pour avoir une imagination. La première des imaginations réside peut-être dans la forme de l'habitude des gestes. Cette imagination serait d'abord dactylophonique et serait désinhibée dans la manie. Là où la perception photo-digitale concentrera trop notre attention sur la communauté rythmique, haptique et chromatique qu'il peut y avoir entre le couple musique/écriture sur le piano et le couple technique/langage sur l'ordinateur, la masse dactylo-phonique sentira une différence de relief entre les touches du clavier selon qu'on joue du piano ou selon qu'on tape un texte. Le fait d'avoir à monter un ou plusieurs doigts d'une hauteur pour changer la tonalité d'un accord indique que l'épaisseur du passage joue un rôle dans la couleur du son. On peut par comparaison émettre l'hypothèse que le toucher du relief du clavier d'ordinateur pourrait aider notre imagination à se constituer une poïétique. Car, d'un point de vue plastique, on peut tout à faire dire que *le geste même de pression peut constituer une zone expressive de langage qui n'a rien à voir avec les lettres des touches du clavier ; celles-là même renvoyant la frappe à une codification qui est exogène à la fonctionnalité expressive de la percussion*. Ce point de vue plastique peut revendiquer une dimension sentimentale au même titre que le fait la musique. Car là où le musicien attend de son doigté de pression des couleurs musicales, le plasticien de la transparence attend de sa frappe des couleurs sculpturales. Dans une époque où l'industrie photo-digitale a automatisé les gammes des couleurs, on peut supposer que, comme cette transcendance n'a pas embarqué avec elle la touche du peintre, une partie du coloris est resté coincée dans nos actions :

“Eclairez vos objets selon votre soleil qui n'est pas celui de la nature ;
soyez le disciple de l'arc-en-ciel mais n'en soyez pas l'esclave (...).
Le sentiment est difficile sur l'expression, il la cherche (...) ²⁹¹”.

La relation entre couleur et sentiment peut fonctionner sur le mode de la touche sans peinture et sur le mode de la pression du corps par laquelle pourrait se sculpter l'intime proximité de l'œuvre avec le temps vécu de l'artiste. Le plasticien se réserve le droit de penser

²⁹¹ Denis Diderot, « Pensées détachées sur la peinture » in *Salons, op. cit.*, p. 428 et p. 437.

et de sculpter une autre idéalité que celle proposée par l'écriture littéraire ou musicale. Le seul problème est qu'il faut presser sans disposer d'autres appareils de mesure que la sensation elle-même de pression. Cela serait comparable, dans l'ordre mathématique, à l'opération qui consiste à *élever une fonction à la puissance*. Élever la pression à sa propre puissance, celle qu'en moi j'éprouve, signifie être attentif à ma sensibilité fonctionnelle : dans le monde imaginaire de la pression sculpturale, ce sont les petits éléments d'expérience qui diminuent ou augmentent la couleur temporelle de l'œuvre. Par couleur temporelle de l'œuvre, j'entends l'intensité émotionnelle d'un travail plastique. C'est le temps vécu de la forme qui trouble la perception de sa spatialité. Par exemple si, pour tailler un bloc en siporex, rien ne m'oblige au préalable à faire des mesures, encoder, schématiser, je suis par contre bien obligé de presser la mine d'un crayon ou de cliquer sur une souris pour faire une projection technique de ce que je veux sculpter (*fig. 34 et fig. 36*). Toute mesure, la plus transcendante soit-elle, prend son maintien plastique dans la pesanteur de l'appareil de mesure, à commencer par le corps, le plus "puissant" des appareils : lui seul est capable de s'imaginer à la dimension de sa seule fonctionnalité. Une poïétique de la fonction ne peut pas compter sur la notion d'espace pour produire de la forme plastique car elle ne compte que sur le solipsisme d'un être sentimental incapable de définir l'espace comme une donnée apriorique de ses représentations.

A l'âge machinique, des bétonnières et des processeurs, la sensibilité est un peu comme Icare : elle chute. Ou alors, au moment où elle touche la surface de l'eau, la masse sensorielle a une chance de saisir un moment de plasticité à la surface de cette eau qu'elle trouble par contact. *Un geste de pression qui se penserait sans l'espace de son support n'a rien à voir avec du vide. Car de la percussion à la caresse en passant par la pression, il y a une sensation d'épaisseur qui se forme en nous : l'épaisseur de notre propre vécu à la dimension duquel le monde entier n'est qu'espace du rebond au service d'une imagination fonctionnelle passée sous silence.* Mesurer le monde à sa main est un acte instaurateur d'écriture comme on l'a vu dans la relation entre les doigts, les phalanges, les pieds et les lettres de l'écriture dactylique. Le *plastika*, le modelage est attaché à jamais à une organicité de la mesure même si, troquant le sentiment pour le concept, cette organicité se plaît à pactiser avec l'organo-logie et la techno-logie. Il y a toujours la prise du corps sur le monde²⁹². Cette prise du corps sur l'expression plastique oblige l'artiste à naviguer en

²⁹² "Chaque acte perceptif s'apparaît comme prélevé sur une adhésion globale au monde". Il est "une certaine possession du monde par mon corps, une certaine *prise* de mon corps sur le monde". Maurice Merleau-Ponty,

permanence en ne comptant d'abord que sur son appareil : la stabilité de représentation d'un temps vécu peut bien s'appuyer sur la résistance que lui oppose le monde, c'est dans la taille elle-même que se constituent l'épaisseur et la plasticité de ce temps vécu. Et, on pourra bien inventer toutes les dématérialisations formelles que l'on voudra, les fonctionnalités sensori-motrices du corps rebondiront toujours dessus : ce n'est pas la plus ou moins grande matérialité du plan qui compte, c'est la possibilité qu'il puisse être toujours ressenti comme une ligne de flottaison pour la sensorialité. Il faut s'assurer qu'un espace du sentir puisse remonter à la surface de notre propre représentation du monde, même après avoir traversé les interfaces photo-digitales ou après avoir plongé dans les eaux profondes de l'intentionnalité. Là où Diderot dit "Mets la main sur la conscience²⁹³" et afin de sculpter ce qui dans la touche informatique convoque d'abord ma sensibilité, je vais faire passer l'esthétique fonctionnelle de mon corps percuteur avant les mesures mathématiques et l'échelle des formes que j'ai *l'intention* de donner à mon objet plastique.

7.6. Intensité, couleur et langage d'une sculpture de touche(r) de clavier d'ordinateur

Au contact du monde, le corps se sculpte et, lorsqu'il s'agit de laisser dans des pratiques de plus en plus technologiques des traces de cette sculpture-là, la question du lieu de déploiement de l'imagination est très problématique : il y a peut-être à trouver sur le corps percuteur, dans la corne et la rugosité des doigts de l'artiste, l'indice d'une résistance possible des "clavecins vivants" à la transparence des interfaces haptiques. Il y a peut-être une *inertie dactyle de l'œuvre à l'époque digitale*. Mais dans la mesure où le marquage de cette inertie ne s'effectue plus sur un autre espace que celui du corps de l'artiste, il ne reste que le mouvement-fonctionnel même de l'appareil corporel comme modèle poïétique. *Le modèle poïétique de la fonction-mouvement, soit les modalités sensori-motrices de production d'une image, est à l'expression du corps ce que le modèle esthétique de la forme-mouvement, soit les modalités rythmiques de perception d'une image technologique, est à l'automation de la machine*. Le modelé, premier terme expressif du toucher de l'artiste, ne reconnaît dans la modélisation industrielle de la touche informatique qu'une réduction de sa puissance fonctionnelle à un second terme : la forme. En même temps, c'est seulement cette dernière qui

Phénoménologie de la perception, deuxième partie. Le monde perçu, 1. Le sentir et 2. L'espace, *op. cit.*, p. 279 et p. 289.

²⁹³ *Ibid.*, p. 459.

permet à l'œuvre sculpturale d'être un *volume reconnaissable par les autres*. Donc, c'est en trouvant le moyen de marquer le volume industriel de mes rebonds que je pourrai l'élever à la puissance de mon imagination fonctionnelle.

La différence entre cette poïétique de la fonction et une poïétique de la fiction²⁹⁴ est que l'indicialité ne réside pas au même endroit : là où l'artiste de la plasticité scripturale s'appuie sur les traces photo-digitales du plan de représentation, l'artiste de la plasticité sculpturale ne peut compter que sur la sensation de bruit et d'épaisseur que lui renvoie sa propre masse. La difficulté d'appréhension de cette imagination dactylo-phonique tient dans l'inédit de son apparition : sans l'invention technologique récente des images numériques non-indicielles, on aurait continué de relier les empreintes photo-digitales à la force d'inertie de notre masse dactylo-phonique. Cette dactylo-phonie permet de localiser ailleurs que sur l'écran le lieu imaginaire émanant de la relation entre le corps et les appareils. Car on peut bien conditionner la pression faite par un corps sur un boîtier photographique, une télécommande ou un clavier, à la réalisation de l'image alors générée par une cellule photosensible, un tube cathodique ou un micro-processeur, l'expérience de la pression constitue en soi un espace expressif du corps. Les habitudes gestuelles contractées par ce dernier au contact des appareils en sont la preuve : elles manifestent la prise en compte par notre sensori-motricité, et donc notre imagination, de la quantité de temps passé devant les machines productrices de fiction.

L'expression dactylo-phonique du corps reste cependant toute relative car pour être visible, elle devra négocier avec l'espace photo-digital. *La tactique plastique consiste donc à tailler une place à l'œuvre entre les deux types fonctionnel et fictionnel de notre sensibilité, entre la callosité dactyle et l'empreinte digitale, entre la sensori-motricité expressive ou artistique du corps et le régime visuel de la représentation*. Entre l'intensité temporelle des habitudes sensori-motrices et les limites de l'espace de l'œuvre, l'artiste doit fournir un prototype d'expression susceptible d'être validé. Et, s'appuyant plus sur le rythme sensoriel propre à l'artiste que sur celui de la stéréotypie industrielle proposée par l'interface homme-machine, le prototype sculptural du plasticien dactylo-phonique devra aussi prendre position par rapport à la catégorie objectivée de l'Empreinte.

²⁹⁴ Titre de la thèse d'arts plastiques d'Olivier Subra : *le dessin en représentation, de l'illusion d'une saisie à une poïétique de la fiction*, soutenue en 2008 à l'université de Toulouse 2.

Là où l'interface propose à ses utilisateurs un espace perceptif préconçu qui amène plus vers de la fiction sentimentale que vers le poids lourd ou du moins toujours solipsiste du corps percevant, mon travail plastique cherche à transmettre aux autres le fait que la sensation d'appartenance au monde s'éprouve d'abord dans une dimension sensori-motrice. Ce n'est qu'avec sa propre manière de percuter, ce n'est qu'avec cette fonction-mouvement que le corps creuse sa place dans le monde. Et c'est bien une *forme-flottement* qu'il faut trouver dans l'épaisseur transparente du rythme dactylo-phonique de ce corps. Ce rythme particulier du corps percuteur n'est pas le rythme mesurable et quantifiable de la machine et du programme.

J'avais bien au départ tenté de faire des mesures. Je savais qu'agrandir une touche de clavier à une échelle monumentale produirait d'emblée un tas d'images élevant la dimension du doigté à celle du corps tout entier et la dimension scripturale à celle d'un travail d'installation et d'agencement des touches. Je savais qu'en utilisant la mesure métrique et la mesure digitale, j'obtiendrais des effets sensibles d'agrandissement et de l'imagination mathématique et de l'imagination photologique. Mais ce n'est qu'en entrant dans la production, dans la poïétique sculpturale, que ces beaux repères ont volé en éclats. Ils ont laissé place à l'affirmation d'une plasticité capable de reconstituer un modèle dont les normes et les codes dépendraient d'abord de ce qui se passerait à l'intérieur de l'acte esthétique fonctionnel de création.

De tous les côtés d'un bloc de siporex – matière qui a dans mon vécu beaucoup de résonances affectives –, j'avais tracé des lignes reprenant les mesures que je m'étais fixées initialement (*fig. 34*). J'étais parti d'un bloc de quatre-vingts centimètres d'arête pour y tailler un volume de soixante centimètres au cube²⁹⁵. Comme on le verra un peu plus tard, ces mesures vont avoir une dimension esthétique fonctionnelle propre à ma démarche de création. Elles vont être un code interne à mon travail sensoriel. Ce qui m'intéresse est de dérouler comment une sorte de plasticité sensori-motrice est venue troubler un ordre perceptif normé. La fonction comme forme s'est fait en quelque sorte doubler par les profondeurs de ma sensibilité fonctionnelle. Cela a amené mon travail à produire une représentation de cette sensori-motricité, particulière, multilatérale et maladroite, à l'intérieur même des terrains très codifiés de la production d'objet design et de la propriété industrielle. Je me demande encore aujourd'hui quelles sont les limites de mon travail puisqu'il ne fonctionne pas d'abord sur la perception spatiale des formes, mais sur l'impression du temps sensori-moteur qui s'y accumule. On verra plus tard comment ce "hors-limite" que je vais justement proposer peut

²⁹⁵ Soit un volume ayant environ les dimensions suivantes : L. 60 x l. 60 x H. 60 cm.

définir et un territoire de recherche et des catégories esthétiques fonctionnant plus sur le rythme de notre stéréotypie sensori-motrice que sur la relation entre forme et mouvement. À présent, il est grand temps de rentrer dans l'atelier : le texte qui parle de la plasticité s'enroule toujours autour d'elle sans pour autant pouvoir la saisir. Il est par nature une forme de langage toujours en retard ou en avance²⁹⁶ sur cet autre langage que constitue la plasticité et qui emporte avec lui tout le poids fonctionnel où vit et palpète notre imagination.

Je me suis placé devant ce volumineux bloc de béton cellulaire de quatre-vingts centimètres d'arête et j'ai senti plusieurs choses en même temps : j'imaginai d'abord la touche de clavier que j'allais y sculpter, je me revoyais ensuite lorsque j'étais tout petit en train de loper les tailles de blocs de siporex dans l'atelier de mon grand-père, et je pensais enfin à cette masse de chaux, de sable et de ciment que Guerino avait dû manipuler tout au long de sa rude existence. Il y avait tout cela en moi, tout cela qui venait des fonctions sensorielles et qui avait eu bien le temps de s'accumuler dans ma mémoire. C'est un peu comme si des *blocs d'émotions* s'empilaient en moi. Puis j'ai commencé le travail de taille du volume. En percutant longuement de toutes mes forces ce bloc de siporex, en me faisant alors des cals dans les mains, je me suis rendu compte de ce que j'extériorisais : une épaisseur rythmique. La notion de modèle formel explose lorsqu'on taille le bloc. Ce qui est premier, c'est la force "percussive" du corps qui taille car beaucoup de matière vole en éclats. Être à l'extérieur de soi sa propre taille : mon ressenti, mon temps vécu me disent qu'entre la percussion et la dé-matérialisation, il y a une belle épaisseur. Par exemple, Vito Acconci ne montre-t-il pas qu'entre la caresse et la répétition de la caresse, il y a une impression qui se manifeste²⁹⁷ ? C'est bien grâce à la fonctionnalité motrice de sa sensibilité que l'appareil corporel de l'artiste installe une nuance dans le rythme des appareils.

Pour l'instant, je suis heureux de frapper à grands coups de masse sur ce bloc. Et cela d'autant plus que j'ai dû au préalable le constituer de huit petits blocs de quarante centimètres d'arête. Le cube, j'allais non seulement le trancher de toutes parts avec aisance vu la fragilité du béton cellulaire mais j'allais aussi le retourner et l'évider ; histoire de régler, au passage, le problème de la face cachée du cube. Plus je martelais, burinais et ciselais, plus j'oubliais les lignes tracées sur les faces du bloc. Plus j'entrais dans le faire du corps multilatéral qui touche, caresse, presse, percute et taille, plus cette poïétique de la fonction semblait prendre le pas sur les normes logiques de la représentation. Car si, pour tailler, je ne suis pas obligé de

²⁹⁶ Le dire du plasticien permet de poser ce "qui a été" afin de mieux "prendre conscience de ce qui suit". Jean Claude Le Gouic, *L'art du semis*, Condé-sur Noireau, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 8-9.

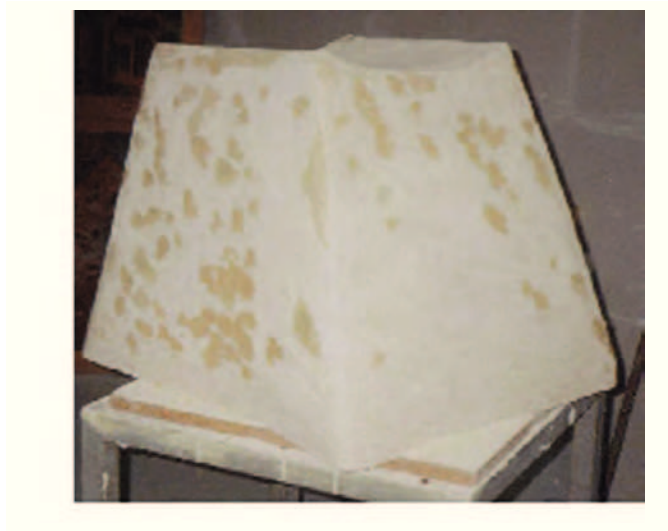
²⁹⁷ En 1970, Vito Acconci réalise une action où il se caresse l'avant-bras jusqu'à ce que ce geste, longuement répété, provoque une irritation de la zone caressée (*Action au Max's*, performance, Kansas city, 1970).

mesurer, je suis bel et bien obligé de presser – ma main appuie sur la règle ou sur tout autre outil de mesure – pour mesurer : le maintien percuteur du corps au monde prime sur ses mesures immatérielles, mathématiques. Entre la topologique et la topoïétique²⁹⁸, il y a l'épaisseur sculpturale de la percussion qui, lorsqu'elle s'écoute, découvre son intensité : pression sensorielle, percussion émotionnelle, caresse sentimentale.

En effet, lorsque je regarde le processus de travail qui va de l'observation manuelle et conceptuelle des petites touches de clavier à la production d'une grande sculpture, je constate dans mes gestes la présence et les variations d'une intensité esthétique fonctionnelle : cela commence par des petits gestes de pression – empiler, cliquer, crayonner, aquareller (*fig. 34 et fig. 36*), cela passe par un moment intense et presque agressif de percussion, et cela finit par des gestes de caresse et de surfaçage. Car il y a le polissage des angles de la sculpture – ce qui est bien plus intense sensoriellement que de projeter de les arrondir par le biais d'un schéma ou d'un logiciel – et le bouchage des trous. Finalement, ce qui se découvre dans la production de l'agrandissement sculptural d'une touche de clavier est une stratification de gestes "percussifs", une progression sensori-motrice capable de s'édifier en représentation, en volume, en forme. *La forme est ici la somme d'une série d'intensités fonctionnelles du corps.* C'est la première *phase* de mon travail sculptural. Cette phase intensive s'augmente à sa propre puissance et voilà comment (*fig. 45*) :

- D'abord ce qui était réduit à l'état de petites pressions par la représentation photo-digitale – schéma, fichier technique, nature morte aquarellée – s'agrandit à la hauteur d'une inversion : d'un imaginaire skiagraphique vers une imagination fonctionnelle. Car la pression s'augmente ou s'agrandit de sa propre fonction d'inversion grâce au geste qui consiste à soulever de tout son corps le volume sculpté – trente kilos, pour mettre devant les yeux la face qui était contre terre (contre l'établi pour être plus précis).
- Ensuite, lorsque j'évide la masse de la sculpture pour la rendre transportable, manipulable – utilisable –, la quantité tactile et sonore de ces gestes de percussions ne trouvera qu'une traduction optique : l'espace vide d'un volume concave ne se touche pas. On est en droit alors de se demander si l'imagination fonctionnelle ne dépend pas plus d'une mémoire dactylo-phonique de la percussion que d'une mémoire photologique de la forme. Je suis en train de sculpter une relation *a priori* impossible entre percussion et dématérialisation.

²⁹⁸ Michel Guérin, *L'espace plastique, op. cit.*



45. Julien Honnorat, *Sculpture en forme de touche de clavier d'ordinateur*, 2003-2005. Béton cellulaire siporex, peinture glycérophtalique et vernis pierre, environ 60 cm au cube (60 x 60 x 50 cm).

- Enfin, une fois le volume évidé, je le repositionne à l'endroit puis le recouvre d'une peinture glycérophthalique (adhérant au béton cellulaire) et d'un vernis pierre. Plutôt que de lisser ce volume à l'image d'un objet design industriellement sérié, ce travail de recouvrement pictural donne à la sculpture un certain aspect de tendresse et de mollesse : le fait de caresser du pinceau – pinceau à poussière puis pinceau pour la glycéro – les surfaces du volume souligne les traces de ciseau et provoque une sensation de vibration. Après deux bonnes semaines de sculpture, une émotion m'envahit en regardant l'objet fini : *la caresse a une structure tridimensionnelle* qui ne tient pas dans la forme de la touche mais dans sa taille ; le problème essentiel demeurant que si cela est évident d'un point de vue poétique, l'esthétique photo-digitale continue de l'emporter. Pour être plus précis, s'il y a entre la pression du clavier, la taille du sculpteur et la touche du peintre comme une rencontre, la visibilité de l'épaisseur d'une percussion devenue transparente à l'âge informatique ne peut pas se faire à travers un régime de vision et d'indexation qui lui est exogène : celui de l'empreinte, cette puissance de forme²⁹⁹ qui indique dans les creux laissés par un corps ou dans les reliefs fabriqués par un langage, la présence d'une temporalité de l'être soit particulière, soit stéréotypée.

Le fait de peindre la sculpture m'a indiqué que l'épaisseur plastique de la percussion, soit la puissance en acte de la fonction sculpturale, était bien de l'ordre du recouvrement de la forme désignée par une sorte de matière de tendresse. Mais la forme picturale même annule l'indépendance plastique de sa fonction : je dis "forme", car en recouvrant les traces laissées par le ciseau dans le siporex, la peinture et la sculpture viennent à l'unisson parler de la touche de l'artiste, celle qui se voyait encore avant que l'on invente l'interface haptique. Pour faire en sorte que l'intensité "pression-percussion-caresse", celle qui occupe le plasticien dactylo-phonique de l'époque de la transparence, finisse par l'emporter sur l'échelle "touche de clavier-traces de ciseau-touche de peinture", il faudrait aller encore beaucoup plus loin dans l'affrontement entre Sensation et Perception. Ce n'est pas parce que l'homme contemporain oriente le poids de son imagination vers les plans et les volumes photo-numériques, vers l'œuvre conceptuelle et le design industriel, qu'il ne reste pas quelque part ancré dans sa masse dactylo-phonique, véritable pesanteur de

²⁹⁹ "L'empreinte-écart" fait de "l'absence quelque chose comme une puissance de forme". Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. 39 et p. 50.

son être. C'est là qu'il faut chercher, une fois que j'aurai trouvé le régime de vision de cette poïétique de la fonction.

Le problème de la couleur et de l'écriture s'est tout de suite posé du point de vue du modèle extérieur – la touche de clavier d'ordinateur. Car celle-ci peut être de couleurs différentes et porte à sa surface un lettrage ou une autre inscription. Mais là encore, ce problème a automatiquement été pris en charge par une poïétique de la fonction. C'est dans cette prise en charge par mon imagination fonctionnelle de ce qui est par ailleurs l'affaire de l'imagination photo-digitale, soit la typographie et la gamme chromatique, que je vais trouver des clés pour *venir semer le trouble à l'intérieur de la stéréotypie industrielle et sensorielle de l'imagination* à l'heure des habitudes de travail informatique. Ce n'est pas exactement pour imiter la monochromie des touches de clavier que j'ai peint ma sculpture en blanc cassé et laiteux. Ce qui m'intéresse surtout est le fait que la monochromie des appareillages informatiques, souvent gris ou blancs, renvoie à une neutralisation de la plasticité de ces derniers par une sensibilité davantage tournée vers l'image numérique que vers les objets tangibles qui permettent la fabrication de cette image. Et, lorsque le design industriel s'essaie à une gamme colorée de claviers, de souris, d'écrans, il ne peut pas de toute façon récupérer la patine qui se dépose sur ces interfaces à force d'usure et de manipulations par le corps percuteur. Il ne peut pas récupérer ces traces qui sont un peu ce qui reste de la touche picturale à l'époque informatique. Il ne peut pas se charger du temps vécu qui se stratifiait dans les empâtements de l'artiste ; sorte de couleur temporelle qui faisait la couleur sentimentale de la touche picturale.

Pour retrouver un peu de cette couleur temporelle à l'époque de la transparence, arrêtons-nous ici sur l'histoire vraie d'un peintre qui, suite à un accident de voiture, s'est mis à ne plus voir les couleurs. Nous y verrons peut-être comment, malgré tout, le peintre sans couleurs continue d'être un peintre et comment donc, la sensibilité de l'artiste peut continuer de s'exprimer et s'imprimer dans un monde où elle ne se repère plus comme à l'époque de la peinture. Cette histoire est rapportée par un neurologue qui a suivi de près ce patient. Voilà d'abord ce que rapporte le neurologue du témoignage du peintre lorsque, après sa convalescence, celui-ci trouva le courage de franchir les portes de son atelier :

“Il constata au premier coup d'œil que cette pièce où étaient accrochées tant de toiles aux couleurs éclatantes n'était plus qu'un lieu gris et incolore. Ses tableaux, les œuvres abstraites très colorées qui l'avaient rendu célèbre n'étaient plus que des amas de tons

gris, ou blancs et noirs ; sa peinture – autrefois riche de sens, de sensations et d'associations – s'était soudain muée en une chose étrangère et dépourvue de signification... Ce fut à cet instant précis que l'ampleur de sa perte lui apparut dans toute son horreur : il avait peint pendant toute sa vie, songea-t-il, et puis voilà que, maintenant, même son art ne signifiait plus rien pour lui : comment continuer à vivre dans ces conditions³⁰⁰?

Dans ce premier passage, on mesure tout le sentiment de solitude et de dépression consécutif à la perte, non pas de la couleur en son entièreté, mais bien plutôt de son extériorisation optique. On peut même aller jusqu'à dire que lorsqu'un peintre perd la vision des couleurs, il nous prouve par sa sentimentalité en berne qu'il a encore en lui de la couleur : sa couleur intérieure souffre d'un manque de reconnaissance à l'extérieur. Ce peintre achromatopsique s'appuie alors sur les catégories photographiques du noir et blanc et cinématographiques du plan-mouvement pour tenter de traduire aux autres ce qu'il voyait. Mais "son univers ne ressemblait pas non plus au monde des téléviseurs ou des films en noir et blanc". Ici, la nuance entre la notion d'univers et la notion de monde instaure peut-être un écart entre deux définitions de la représentation : l'une orientée vers le solipsisme et qui ne penserait son extériorité qu'à partir de son intériorité – la photo-digitalité devenant dans ce cas un pli sensoriel et perceptuel parmi d'autres –, l'autre orientée vers l'objectivation. Et des deux, on ne peut nier la profonde vérité de la première car celle-ci concerne l'intimité de chacun en ce qu'elle échappe à l'objectivation. Il ne s'agit donc pas de la forme objectivée de l'intime, celle qui fait dire à Christian Boltanski que nous avons tous le même album de famille, mais du fonctionnement interne et sensoriel de l'intimité d'un corps au contact du monde. D'ailleurs, comme le dit très bien l'auteur de cette étude sur le peintre sans couleurs : "nous acceptons les photographies ou les films en noir et blanc parce que ce sont des représentations du monde ... Alors que le noir et blanc était pour le peintre achromatopsique une réalité qui l'entourait de toute part".

Ce que cherche le peintre sans couleurs, c'est bien entendu à continuer de s'exprimer. On pourrait vite se dire que la caractéristique de la couleur intérieure et temporelle de ce dernier reste de l'ordre de l'optique. Rien ne dit en effet que la couleur intérieure d'un peintre ne soit pas constituée d'abord de ses souvenirs photologiques ou de ses impressions optiques – même lorsqu'on perd la vue, on se souvient ou on a encore des images visuelles. Cette dernière remarque invaliderait totalement notre thèse de l'existence d'une Touche Sans Peinture à l'âge de la transparence. Mais l'expérience prouve que lorsqu'on prive un peintre de la couleur extérieure de sa touche, ce n'est pas l'expression de ses représentations optiques

³⁰⁰ Olivier Sacks, « Le peintre qui ne voyait plus les couleurs » in *Un anthropologue sur mars, op. cit.*, p.27.

qu'il perd, mais plutôt l'expression de son sentiment d'intime présence tridimensionnelle au monde. Cette approche se retrouve aussi au centre de ma pratique plastique. Moi aussi, non par accident mais plutôt par intime conviction, j'ai refusé la représentation photographique noir et blanc : faut-il souffrir d'avoir perdu la vision des couleurs pour sentir que l'imagination plastique peut être frustrée par le modèle photo-digital ? Par rapport à l'aspect de ce modèle dans mon travail de sculpture, je fais une relation entre la manière dont ce peintre achromatopsique continue à peindre avec du Gris Couleur de plomb et le fait qu'en informatique, la monochromie grise domine encore la teinte des appareillages dont le clavier fait partie.

Je travaille beaucoup avec le gris dans ma série de touches. Comme le peintre sans couleurs, je cherche un langage pour exprimer une sorte de contact avec l'intimité tridimensionnelle du corps percevant :

- Lui, lassé de ne pas trouver de couleurs qui renverraient en fait "à des qualités perceptuelles qui n'ont pas d'équivalent dans le langage ou l'expérience ordinaire", se met à reconstituer "son univers dans son atelier en y créant une pièce totalement grise dans laquelle des toiles, des chaises et même les plats d'un dîner prêt à être servi étaient tous peints en une multitude de gris. (...) Ces gris tridimensionnels différaient dans la gamme et leur nuance, des mélanges de noir et blanc".

- M'intéressant au contact de la masse corporelle avec la monochromie volumique des touches, je joue avec une série de sculptures de touches auxquelles j'attribue des lettres pour chacune d'entre elles. Mais, à la différence d'un Arthur Rimbaud qui se joue des voyelles pour insuffler de la couleur à l'intérieur même de la phonétique et de la métrique de ses vers, je n'ai ni le moyen expressif de la métaphore atmosphérique, ni l'onde, lue ou prononcée, des diphtongues et des triphthongues. Car, ce n'est pas parce que les lettres marquées sur les touches induisent, de la part de l'utilisateur du clavier, une certaine manière et rythmique de la frappe que l'épaisseur des bruits déclenchés est en relation avec cette sorte de partition phonétique imposée par les alignements du clavier. Pour autant, peut-on imaginer une sculpture qui essaierait de faire de ce bruit dactylo-phonique une onde poétique, sans passer par la perception photo-digitale ? L'expression de l'onde fait partie de l'imagination artistique. Le neurologue finit par relater, à propos du peintre sans couleurs, que celui-ci lui "avait donné l'impression de vouloir dépeindre un monde où la longueur d'onde avait supplanté les couleurs", un monde où "les fleurs avaient perdu pour lui plus de la moitié de

leur beauté³⁰¹”. Les machines électroniques que sont les ordinateurs nous proposent certes une expérience interactive où, on l’a dit, la stéréotypie dépend pour une bonne part de la stéréophonie. Mais, comme celle-ci est commandée par l’haptique, donc le photo-digital, elle ne peut pas embrasser la volumétrie ondulatoire de notre sensibilité.

C’est peut-être une autre longueur d’onde qui intéresse la poésie : qu’entendrait le poète que n’entend pas l’informaticien ? Qu’entendrait le sculpteur qui frappe sur un clavier, que n’entendrait pas l’utilisateur ordinaire de l’ordinateur, absorbé dans son action de taper un texte ? L’inversion repérée par rapport à la couleur, et qui irait du chromatisme vers la présence tridimensionnelle de cette dernière, doit pouvoir fonctionner par rapport à la typographie des touches de clavier. En effet, ce n’est pas par hasard que, sur ma première sculpture de touche (*fig. 45*), j’ai placé un T ; cette forme qui renvoie l’écriture vers l’architecture et l’équerre du maçon. Et c’est par là aussi que se comprennent les dimensions de mon objet, soit environ soixante centimètres au cube. Car la dimension dactylique de l’écriture, celle qui dit le Pied de la Lettre, a une longueur d’onde poétique qui va bien au-delà de la main scripturale et de la paluche du maçon : elle commence dans tout le corps, traverse le plan volumique des architectures et des codes pour finir sa course dans les vibrations sonores de notre corps intime :

“Comme des Lyres, je tirais les élastiques
De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur³⁰²”.

Ainsi, les mesures précises initiales que j’avais faites pour imiter une forme, de toute façon destinée à être recouverte par de la fonction, s’estompèrent. Car ces mesures troublaient la franchise sculpturale de la lourde percussion qu’avait inaugurée ma grosse sculpture-touche désormais là, devant moi. C’est comme si l’élasticité du sentiment de spatialité et d’errance multilatérale véhiculé par ce T s’était décollée du code phonétique pour venir prendre place dans le langage du corps ; langage de mon travail plastique : l’idée serait de ramener les empreintes de mon corps non plus à une forme codifiée mais à un souffle vibratoire circulant sur le clavier à l’époque de la transparence.

Il est difficile de donner un poids à l’onde. Il faut arriver à court-circuiter le code perceptif et saisir l’intervalle dans lequel réussit à s’infiltrer comme une nuance connectant la sensation du monde extérieur au sentiment du monde intérieur. Entre la structure du projet

³⁰¹ *Ibid.*, pp. 32-33.

³⁰² Arthur Rimbaud, *Ma bohème*, *Œuvres, op. cit.*, p. 70.

poétique – à commencer par celle de la langue : *morphèmes, phonèmes, syllabes, diphtongue, triphongue, vers, rime* – et son trajet industriel (*essais, tirages d'essais, prototypage, pré-série, tirages à grande échelle, protection, diffusion*), il y a toujours une matrice scripturale ou sculpturale. Mais entre la manifestation manuscrite de cette matrice et sa stéréotypie typo- et dactylo-graphique, le timbre "percussif" de l'artiste instaure un lieu problématique de flottement sensoriel.

7.7. De L'onde à la chaussette en silicone : créer un lieu entre la matrice et le moule

C'est avec mon corps que j'évolue dans le même espace que les autres. Mais je vais sentir cet espace avec un rythme et une temporalité qui me sont propres. L'espace qu'il y a entre moi et les autres est toujours à mon échelle. Certes, en musique, alors que c'est ma physiologie qui s'agrippe et prend le temps de toucher un instrument, c'est une onde qui au final se transmet dans l'espace et arrive aux oreilles du spectateur. Mais en arts plastiques, la notion d'espace n'est pas désolidarisable de la notion de masse. Sinon, il n'y a ni modelage, ni élasticité. Comment sculpter le fourmillement des claviers, l'onde dactylo-phonique ? La seule réalité éprouvée des ondes est pleine de mon unité sensorielle. L'imagination est fonctionnelle avant d'être compartimentée en diverses catégories de représentation. C'est le fait de retrouver *la trace de cette unité fonctionnelle* dans les images extérieures qui forme mon intention d'art. Dans tout étalement du corps à l'extérieur de ses limites – étalement³⁰³ résultant d'un jeu de forces entre ce corps et son environnement –, il y a forcément quelque chose de ce bloc synthétique sensoriel qui survit à tous les étages industriels de nos imitations. Comment la présence de notre intensité sensorielle est-elle encore susceptible de transparaître au travers des volumes formels d'une époque numérique où la photo-digitalité de ceux-ci n'est plus imprégnée des impacts physiques du corps ? Mon hypothèse de travail plastique est que l'onde dactylo-phonique du corps percuteur, expulsée de la transparence haptique des interfaces numériques, n'a pas d'autre taille que le mouvement fonctionnel du corps percuteur multilatéral. Pour obtenir de cette taille une épaisseur visible, il faut *compter sur le corps lui-même et élever cette fonctionnalité à la puissance d'une forme*.

³⁰³ "Le cube théâtral, la chambre représentative est un dispositif énergétique (...). Il faut décrire le cube à partir de son étalement, son unique face sans verso". Jean-François Lyotard, *Economie libidinale*, *op. cit.*

Entre le corps et les interfaces, il y aurait peut-être une longueur d'onde qui se décollerait de la photo-digitalité. Mais la masse même de ce décollement qui constituerait l'être de la plasticité à l'époque des immatériaux ne peut se désolidariser des dimensions visuelles et industrielles, perceptives et productives. *Comment reproduire la tridimensionnalité de l'onde sculpturale dactylo-phonique ?* Ai-je d'autres moyens que de regarder à travers la forme cette partie de l'esthétique fonctionnelle qui résiste à l'interface informatique ? Et alors quels types de vision, de reproduction, de stratification industrielles sont-ils plus à l'écoute de l'onde dactylo-phonique que du volume photo-digital, au point de troubler la perception de ce dernier ?

Le prototype de représentation que cherche le plasticien ne s'intéresse pas à ce qui dans le stéréotype transcende le code mais à ce qui en lui est immanent. Le sculpteur écoute la présence de la percussion industrielle. Il cherche où le timbre rauque de la masse dactylo-phonique loge. Le substantif rauque embrasse tout ce qui dans la voix est rude, âpre et laisse dans la production de l'onde du langage des sons voilés. C'est la teinte que prend la force sculpturale du corps dans ses timbres dactylo-phoniques. Par exemple, il y a le mouvement de balancier avec lequel le moine tire sur la corde activant le mécanisme de la tape du marteau sur la cloche pour prévenir de l'office religieux. Il y a aussi la force panique avec laquelle le mousse vigile fait sonner le tintamarre en haut du navire face à un relief ennemi ou la force joyeuse qui dit le miracle d'une terre après des jours de navigation. Il y a surtout la force machinale avec laquelle l'écrivain de l'époque industrielle embraye à nouveau le tambour de sa Remington lorsque sa frappe atteint la fin de la ligne. Il y a enfin la force aveugle avec laquelle l'internaute tapote et "cliquote" lorsque sa préhension gratte la surface de la souris reliée au curseur de l'écran. Ces timbres dactylo-phoniques sont à la croisée des timbres de la chaîne phonatoire et de ceux de la chaîne industrielle. Car ces timbres relient le corps qui frappe au corps qui veut signaler, écrire, dire quelque chose et qui, se faisant, se heurte au monde.

Le caractère rauque est le fruit du contact entre le timbre du corps et le monde, entre la percussion et sa pesanteur. Sans la forme perceptive et la matérialité productive, la masse dactylo-phonique de nos élans esthétiques fonctionnels ne s'exprime pas. Mais à l'inverse, c'est bien cette dernière qui garantit à ces deux premières un voile expressif. Insistons sur ce point : c'est dans la mesure où nous sommes capables d'extérioriser, dans l'espace et la matérialité de nos appareils technologiques standards, ce qui fait *la présence voilée* de notre propre appareil sensori-moteur particulier, que nous préservons au beau milieu du monde

contemporain une sensation de liberté. Ce mode d'extériorisation du corps particulier tient dans les habitudes de manipulation que chacun contracte au contact des interfaces. De la caresse à la percussion, ces habitudes de frappe sont un peu comme un modèle poétique sculptural, on l'a vu. C'est donc certainement dans le prototype industriel de mes gestes répétés de fabrication sculpturale que se passera quelque chose pouvant venir troubler la forme de la touche de clavier d'ordinateur.

Pour entendre ce qui nous touche en informatique, il ne faut pas seulement s'intéresser à cette empreinte, manuelle ou industrielle, qu'est la touche de clavier, usinée ou sculptée. Il faut aussi sentir ce voile que nous sommes susceptibles de déposer *sur* elle. Sinon, on est dans une perception photo-digitale qui ne prend pas en compte l'onde dactylo-phonique. À l'époque haptique, avoir du tact³⁰⁴, c'est sentir sur nos claviers comme un voile.

Plus j'avais dans ma réflexion plastique sur la différence entre l'empreinte photo-digitale et le voile dactylo-phonique, plus il devenait évident que tout ce qui était de l'ordre du recouvrement capable en même temps de se séparer ou de se décoller de la forme sculptée deviendrait capital. Si le fait de tailler une touche de clavier m'avait permis d'élever le temps d'une percussion à la puissance d'une forme fonctionnelle, il me faudrait bien plus qu'un objet pour ne pas dénaturer une poétique, non pas basée sur la forme mais basée sur la fonction : c'est dans le rythme de frappe s'effectuant sur le long de la surface du clavier d'ordinateur que s'épaissit le rêve dactylo-phonique. Passer de l'agrandissement d'une touche à une série, d'une sculpture à des tirages, permettra alors de mieux amplifier à la dimension du corps ce qui se passe avec les mains sur le clavier : la sensation étale du rythme dactyle. Mais le simple fait d'aligner mes touches sculptées reproduites, comme une sorte de bout agrandi de lignes de claviers d'ordinateur, ne suffirait pas à poser l'extrême nuance entre rythme dactyle et onde dactylo-phonique ; à moins d'avoir recours à un appui sonore amplifiant des bruits de frappe. Cela serait d'une part très illustratif et cela séparerait d'autre part le toucher du son alors que c'est leur unité expérimentale qui dit encore l'épaisseur plastique de l'expression à l'âge de la transparence interfacée. En fait, pour que la différence entre empreinte et voile puisse être prototypable, il ne faut jamais oublier ce qui peut venir injecter un trouble temporel dans la perception et dans la reproduction : l'esthétique

³⁰⁴ “De l'objet tangiblement ouvert à l'objet optiquement dominé”, le “toucher peut-il encore se présenter et s'imaginer dans les objets de la production mécanisée”. Ou encore “comment pourrions-nous re-sentir la présence du toucher le plus nu, le moins appareillé, celui que nous devons au contact des mains ? Y a-t-il un traitement tactile du mécanique ? Incombe-t-il aux artistes de rechercher ce traitement”. Pierre-Damien Huyghe, *Art et industrie*, philosophie du Bauhaus, Paris, Circé, 2002, p. 62.

fonctionnelle de l'appareil corporel particulier de celui qui percute, sculpte, modèle ou touche. Il s'agit d'avoir à l'esprit que ce ne sont jamais ni les matériaux, ni les techniques, ni les appareils qui pilotent, c'est le navigateur. Toujours donc remonter d'un cran, de la forme à l'imagination fonctionnelle d'où est sortie cette forme. Cela suppose peut-être de s'intéresser à des techniques de reproduction où le paramètre de l'onde est prise en compte. C'est pour cela que je me suis adressé à ceux qui font des coques de bateaux : on ne fait pas mieux en terme d'objets dont la forme est censée épouser le rythme ondulatoire des vagues. Osons une petite métaphore : l'ordinateur est un appareil de navigation imperméable aux embruns de poussière et sur lequel est plantée la voile transparente de nos gestes.

Là où le poète fait vibrer la langue en construisant des rimes, les artisans des chantiers navals vous parleront de la prise en compte des éléments – le vent et l'eau –, dans la construction du pont et de la coque. Tentons une analogie entre la parole et la coque d'un bateau, entre l'appareil phonatoire et l'appareil de navigation. Comme tous deux véhiculent quelque chose de l'onde, cela peut nous aider à analyser plastiquement où peut se situer cette dernière dans les empreintes que nous allons faire. Les matériaux gutturaux, rauques, organiques internes, de la construction navale sont la résine époxy qui, telle une salive, humidifie les matériaux secs – elle sèche ou catalyse très vite – et le gelcoat, peinture résistante à l'eau comme peut l'être une gorge desséchée. Les matériaux labiaux sont le mat et le feutre. Il s'agit de deux types de fibres composites plus ou moins opaques et denses qui donnent, telles des lèvres, de l'élasticité et de la solidité à la structure de la coque d'un bateau ; cet appareil qui permet à l'homme d'être en contact avec les ondes aquatiques et atmosphériques. Mais l'analogie entre la structure phonatoire et la structure d'une coque s'arrête là. Car la coque ne montre pas ses "labiales" et ses "gutturales" selon un écoulement temporel linéaire. Elle est constituée d'une succession de strates de mats et de feutres jointes les unes aux autres grâce à la résine époxy. Par contre, des bulles d'air peuvent s'infiltrer entre les strates. Et la peau siliconée du moule peut bouger lorsqu'on "strate"³⁰⁵ à l'intérieur de celui-ci.

³⁰⁵ Le verbe "strater" est couramment utilisé dans le langage des artisans qui fabriquent les coques de bateaux sur les chantiers navals. Ce néologisme désigne le geste qui consiste à appliquer de la résine, avec un rouleau et par *pressions successives*, sur des maillages de fibres composites diverses afin que ceux-ci épousent un support. À la différence du verbe "stratifier", ce terme n'indique pas l'idée de disposer des substances en couches superposées mais plutôt l'idée de *faire adhérer* un matériau à une surface d'appui par le biais d'un liant : la résine translucide époxy. Par rapport à la transparence de l'épaisseur dactylo-phonique, l'action de strater qualifie une "trajection percussive" du corps de l'artiste dans l'espace-temps. Nous pensons que cette qualification évite de passer par la figure temporelle du feuilletage de l'espace pour se confronter, peut-être plus directement, au champ problématique que la question philosophique de la transparence offre au plasticien.

Pour avoir pratiqué de près la technique de la stratification composite en aidant mon père à refaire la coque de son bateau, j'ai pu ressentir cette étrange sensation que les matériaux utilisés exprimaient, par leur viscosité et leur élasticité, tout ce que l'homme avait compris de l'onde. Aussi, moi qui naviguait en terre imaginaire dactylo-phonique – celle de l'onde du clavier –, je me voyais bien aller dans un chantier naval pour strater une coque en forme de touche de clavier d'ordinateur. En se chargeant d'une analogie au monde de la strate et de la glisse – coques, planches à voile, planches de surf, etc. – tout en ne faisant pas de ce rapport un modèle formel mais un moule fonctionnel, ma pratique plastique restait dans le cahier des charges que je m'étais fixé en sculpture : seul le temps de mon onde de frappe comme modèle. Geste sculptural de taille, matrice en siporex, moule en résine stratifiée effectué sur cette matrice : un prototype d'imagination fonctionnelle était en train de naître. Mais je n'avais pas pour autant réglé la question de la survivance de l'onde dans les tirages que j'allais sortir du moule. Car ces derniers reproduiraient d'abord l'empreinte manuelle des tailles du ciseau et l'empreinte industrielle de la forme arrondie de la touche. Mais cela suffirait-il ? Ne faudrait-il pas aussi qu'à l'occasion de la stratification de chacun des tirages, la maladresse du corps multipercuteur persiste ? Et comment allais-je pouvoir transporter la question de l'épaisseur transparente de l'onde dactylo-phonique dans les intervalles de la langue industrielle ?

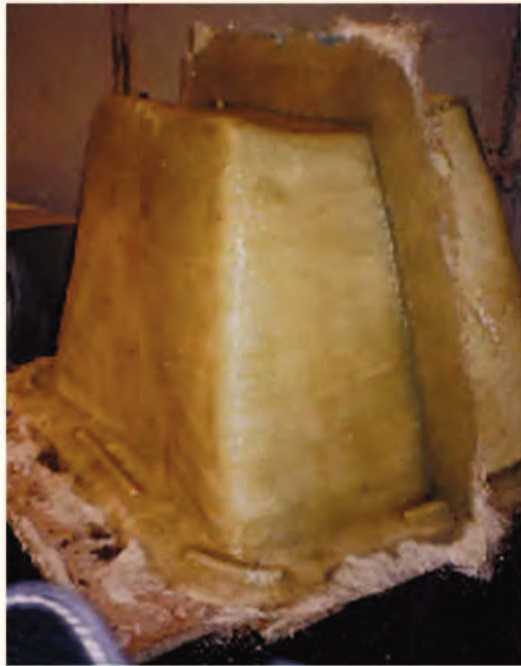
Lorsque je suis arrivé au chantier naval, j'avais dans la tête un pré-jugé, celui des belles coques de bateau, lisses et blanches. Et je me voyais déjà ramenant des tirages très lisses que je comptais mettre en balance avec la dimension plus artisanale de ma sculpture en siporex. Lorsque les artisans du chantier ont vu ma sculpture et que je leur ai demandé des conseils sur le moulage stratifié, ils ont réagi en plusieurs temps. Eux qui étaient habitués à travailler à partir de matrices très lisses, ils ont été d'abord un peu perplexes devant mon objet manuellement sculpté. Mais ils n'ont pas repoussé ma demande bien que celle-ci soit très décalée par rapport à leurs habitudes de travail. L'échange a duré un certain temps. Petit à petit est venue l'idée d'un compromis. Plutôt que de "strater" la chape du moule directement sur la sculpture, ils me proposèrent la solution de la *chaussette en silicone*. Le procédé consistait à étaler sur la surface de ma grosse touche en siporex, une pâte blanche à base de silicone. Puis, après que cette dernière aurait séché, je n'aurais plus qu'à stratifier par-dessus les matériaux composites. Une fois la chape de résine, de mat et de feutre réalisée, il resterait à démouler cette chape. J'obtiendrais un moule en résine époxy et la chaussette en silicone prendrait place à l'intérieur de ce dernier. Cette chaussette épouserait alors les aspérités des

parois internes de la chape et assurerait, pour les tirages à venir, un contre-moule parfait de la touche en siporex (*fig. 46*). Car, comme l'on sait, la propriété de certains silicones est d'imprimer en eux les particularités des surfaces du volume sur lequel on les étale.

Les artisans étaient contents d'avoir trouvé une solution respectueuse des particularités de ma sculpture. Le seul doute qui s'était installé dans leur raisonnement technique portait sur la plus ou moins grande adhérence du silicone à l'autre contre-moule que constituait la chape en résine. Là, il y avait un trouble dans la chaîne opératoire de reproduction : cette chaussette en silicone s'intercalait entre la matrice et le moule. Et, si elle venait à ne pas adhérer entièrement à la chape, elle créerait des problèmes dans la stratification des tirages. Elle engendrerait, par son flottement ou son ballonnement sur les parois internes du moule, des déformations dans les volumes des tirages finals. En même temps, si lorsque je strate contre les parois du moule, la peau en silicone flotte, cela peut être signifiant : lorsque le corps presse ou frappe une surface dans laquelle il ne pénètre pas, une partie de ce mouvement peut quand même trouver à se matérialiser dans des phénomènes de déformation. Bref, un voile perceptif se déposerait à l'intérieur des articulations – matrice, moule, tirages – de ma procédure plastique. Un lieu, celui de l'onde dactylo-phonique, allait peut-être ici trouver à s'instaurer dans cet intervalle entre la matrice et le moule. Ce lieu serait celui d'une imagination qui ne pourrait pas fabriquer de séries d'objets-images, qui ne pourrait pas articuler ensemble des "phonèmes visuels"³⁰⁶ sans voir d'abord *palpiter*, dans la texture même de ce langage plastique, le souffle rauque de la masse sensorielle de l'artiste pressant le feutre et le mat résinés contre les parois indécises du moule.

Les errances, l'aventure fictionnelle reposent sur le code ou le recueil rassurant du langage, là où les flottements de l'aventure fonctionnelle reposent sur la vie ou l'écueil du mouvement sensoriel. Et c'est peut-être là tout le privilège de l'artiste plasticien que de disposer de ce flottement dans la représentation. Je n'entends pas bien entendu à moi seul prétendre remettre au goût du jour et au sein même de l'espace informatique, la question traditionnelle de l'œuvre. Mais il faut bien dire que la cohabitation de cette dernière avec les plasticités contemporaines de la dématérialisation se pose. Certes, il semble bien que l'époque

³⁰⁶ Mike Kelley parlant du travail post-structuraliste de Guy de Cointet qui crée des relations entre les objets pour aboutir à un langage mis en forme. Cf. Marie de Brugerolle, « Entretien avec Mike Kelley et Paul Mc Carthy », *Beaux Arts Magazine*, Paris, n°186, novembre 1999, p. 52.



46. Julien Honnorat, *réalisation d'un moule à partir de la matrice sculptée d'une touche agrandie de clavier d'ordinateur*, 2004-2005. Chaussette en silicone, gabarit de section en bois contreplaqué, chape en deux parties, stratification à base de résine époxy et de fibre de verre, boulons, dimensions relatives à celles de la matrice : env. 60 cm au cube (60 x 60 x 50 cm).

de la numérité³⁰⁷ intégrale ait trouvé à la notion d'œuvre une aura qui fasse fi à la fois du grammage photo-digital de l'époque de la reproductibilité mécanique et de la touche dactylophonique de l'époque de la production authentique. En effet, la dématérialisation des représentations sur la base non plus du rythme mais de l'algorithme permet une *surdétermination* du langage, soit une capacité à prendre de la distance sur une proximité³⁰⁸ codifiée. Car, dans le cadre de l'intentionnalité artistique, où l'affect côtoie le concept, le rythme n'a pas sur l'algorithme, le monopole de l'œuvre : cette dernière peut aussi bien me toucher par le sentiment qu'elle peut atteindre ma conscience d'être cognitif et social capable de fiction et de narration ... Mais, aussi loin qu'on puisse remettre en question notre solitude par notre conscience partagée, nous ne pouvons passer outre les troubles de la perception sur lesquels au quotidien nous flottons, solidement ancrés et assis que nous sommes dans nos corps affectifs particuliers. Les images viennent toujours à un moment donné des flottements rythmiques du corps percuteur. Et, il n'est pas certain que celles, numériques, qui ne sont plus à proprement parler des empreintes, soient encore des images³⁰⁹.

La partie de la chaussette qui allait être face contre la chape constitue bel et bien, dans la chaîne opératoire de reproduction de ma sculpture, un Dehors. Car elle n'existera jamais comme image ailleurs que dans l'imagination fonctionnelle du flottement. Il s'est avéré que le silicone de la chaussette n'a finalement pas adhéré à la résine de la chape posée dessus. Et, à chaque fois que j'ai stratifié des couches de résine et de fibres à l'intérieur du moule, en plaquant donc la chaussette contre les parois internes de ce dernier, cette chaussette a ballotté, flotté, palpité. Et comme la résine, une fois catalysée, durcit très vite, je me suis retrouvé avec des tirages très gondolés. Le tirage résultant de la stratification sur paroi instable est comme une peau qui porterait à la vision le beau mélange de l'onde – côté face de la chaussette contre la coque – et de l'empreinte – côté pile du silicone contre la matrice taillée. Mais est-ce si sûr ? Ce mélange visuel prend-t-il vraiment en compte les deux côtés de la chaussette ? Est-il symbolique au sens du grec *symbolon* ; cet objet divisé en deux qui portait en lui, pour chacun des êtres en gardant une moitié, le rapport plastique à la présence de l'autre, le rapport aussi à

³⁰⁷ Numérité intégrale : notion d'archive numérique qui désigne des documents de sources uniquement numériques, c'est-à-dire des documents qui n'ont pas été numérisés à partir d'un "dehors", à partir d'un document analogique.

³⁰⁸ Comment ne pas évoquer ici la célèbre définition donnée par Walter Benjamin de l'aura comme étant l' "unique apparition d'un lointain, si proche soit-il" ? *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2004, p. 22.

³⁰⁹ Déjà utilisée en préface, cette idée est empruntée à Frédéric Neyrat dans *L'image hors-l'image*, *op. cit.*

l'esprit de la nature comme le montre très bien le rite du potlatch analysé par Marcel Mauss³¹⁰ dans *Essai sur le Don et les Echanges dans les sociétés archaïques*. Ce mélange visuel n'est-il pas plutôt misérable, au sens où Bernard Stiegler parle de la misère symbolique³¹¹ du monde hyper-industriel, pauvre³¹² et prévisible dans ses accidents³¹³?

Pourquoi l'apparence gondolée de nos tirages est-elle réductrice ? Pourquoi ne rend-elle pas compte de l'onde dactylo-phonique de cette chaussette en silicone qui s'est parfois détachée ou décollée des parois internes du moule ? Car cette apparence n'embarque pas dans sa structuration visuelle l'aspect strié et rugueux du côté face de la chaussette au profit de son côté lisse : en effet, le côté de la chaussette qui épouse les parois du moule n'aura jamais son empreinte dans le tirage final. Seul le côté qui adhère à la surface de la matrice sert à la reproduction. La surface de la chaussette qui touche le moule est constituée des gros coups de pinceaux qui ont servi à recouvrir la matrice de silicone. Ces empâtements-là ne seront pas reproduits puisqu'ils sont contre la coque, non contre la matrice. Ils ne sont que fonctionnels. Ils servent le procédé du moulage. Ce mouvement fonctionnel, *cet aspect-là n'est pas photographique*. D'ailleurs on le constate bien : lorsque la chaussette recouvre la matrice et que je n'ai pas encore mis la coque en résine dessus – pour des histoires de démoulage la chape est en deux parties, telle une coque de noix –, je peux bien essayer de photographier cette chaussette, je n'arriverai pas à saisir le relief des empâtements qui la constituent (*fig. 46*).

Cette peau, pleine d'empâtements accidentels, porte les traces du gros pinceau que j'ai utilisé pour étendre la lourde pâte de silicone sur la superficie de la matrice. Dans cette recherche d'un mode de visibilité de l'épaisseur sculpturale des mouvements du corps à

³¹⁰ Chez les indiens Maori, "ce qui, dans le cadeau reçu, échangé, oblige, c'est que la chose reçue n'est pas inerte. Même abandonnée par le donateur, elle est encore quelque chose de lui. Par elle, il a prise sur son bénéficiaire, comme par elle, propriétaire, il a prise sur le voleur. Car le Taonga (la chose donnée) est animé par le hau (esprit) de sa forêt, de son terroir, de son sol ; il est vraiment "native" : le hau poursuit tout détenteur". Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, deuxième partie, *Essai sur le don, forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, chap. 1. Les dons échanges et l'obligation de les rendre, II. L'esprit de la chose donnée (maori), (extrait de l'Année sociologique, seconde série, 1923-1924, t. I), Paris, Quadrige Puf, 1950, p. 159.

³¹¹ Bernard Stiegler, *De la misère symbolique, 2. la catastrophe du sensible*, *op. cit.*

³¹² "Pauvres, voilà bien ce que nous sommes devenus. Pièce par pièce, nous avons dispersé l'héritage de l'humanité, nous avons dû laisser ce trésor au mont de piété, souvent pour un centième de sa valeur, en échange de la piécette de l'actuel". Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, *op. cit.*

³¹³ Paul Virilio pose la catastrophe comme création même de la technique industrielle : "de fait, la croissance sans précédent des catastrophes depuis le début du XX^e siècle jusqu'à nos jours où, pour la première fois, les accidents artificiels l'ont emporté sur les accidents naturels, met chacun en demeure de choisir, c'est-à-dire d'opter pour l'une ou l'autre version d'un drame en cours, d'où ce terme étrangement académique : la thèse de l'accident". Il y a effectivement deux versions : celle qui place la vérité dans le programme, l'autre qui la place dans ses dysfonctionnements. Paul Virilio, *Ce qui arrive*, Paris, Actes Sud et la Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2002, p. 41.

l'époque de la disparition des images-empreintes, cette pesanteur fonctionnelle a un rôle à jouer. En ouvrant la coque du moule en deux, je découvrais un lieu caché, un poids invisible, peut-être un contre-point plastique à cette fine *pellicule transparente* que notre sensibilité viscérale dépose sur les interfaces. Car le côté de la peau en silicone qui touche les parois internes du moule est comme le côté de la surface de l'interface tactile qui touche mon corps. Il s'adresse ou il est tourné vers "ce qui moule", qu'il s'agisse de la coque en résine ou de mon appareil corporel. Et comme il ne se voit pas dans les tirages finals, ce côté du silicone m'apprend qu'une épaisseur peut se constituer dans l'acte fonctionnel de reproduction d'une forme. Appuyons-nous sur cette réflexion pour regarder les interfaces haptiques : même si, là où je vois des empâtements sur la surface en silicone, je ne vois rien sur la surface du clavier d'ordinateur, je peux en conclure qu'il y a quand même une épaisseur de l'acte qui *quelque part* se constitue.

Mon corps est comme un moule, c'est lui qui donne forme, qui sculpte : "palper c'est déjà sculpter"³¹⁴. Cette épaisseur sculpturale se constitue au fur et à mesure de la manipulation de l'interface. Cette épaisseur a deux faces, l'une qui est invisible à l'œil nu – c'est la couche de particules que notre corps laisse sur le clavier –, l'autre qui se constitue à l'intérieur du corps en autant de gestes répétés au contact du clavier. Les interfaces haptiques ne nous renseignent pas sur le corps particulier qui les touche. Elles n'en portent pas la trace visible. Mais elles renvoient le corps au temps de l'habitude qui est l'épaisseur acquise de nos mouvements. C'est pour cela que, même si je garde cette peau en silicone comme lieu révélateur, elle ne suffira pas : le seul lieu où la sensibilité fonctionnelle du corps percuteur particulier se voit encore, c'est le corps lui-même avec ses habitudes, son rythme et ses mouvements. Pour trouver un régime de visibilité suffisant quant au mode d'apparaître de cette épaisseur sculpturale-là, il faudra donc que mes sculptures fonctionnent avec le corps, fassent appel à lui, à sa position et ses mouvements dans l'espace. Il faudra qu'il y ait contact entre la surface des sculptures et la surface du corps qui les reçoit.

Dans l'interfaçage et les automatismes de plus en plus poussés que les hommes s'imposent au sein même de leurs échanges, "toute matière est déjà une forme"³¹⁵ et l'art de sentir la matière du monde est relégué au rang d'une nostalgie. Le corps, empêtré dans sa *plasticité*, continue pourtant de demeurer au beau milieu du réel, même s'il a bien du mal à faire de la croûte externe du silicone qu'il pose sur ses objets une réalité aussi lisse que celle

³¹⁴ Alain, *Vingt Leçons sur les Beaux-Arts*, op. cit.

³¹⁵ Dans le contexte "hypermatériel" de la société post-industrielle, "la matière est déjà une forme". Bernard Stiegler, *Economie de l'hypermatériel et psychopouvoir*, op. cit.

qu'il modélisera grâce à l'informatique. À l'heure des transparences, il y a encore et toujours un endroit, entre l'onde et l'empreinte, où "nos pouces entrent"³¹⁶. Voilà, contre une crise de l'art plastique, ce que croit le plasticien : "l'idée de plasticité recelant, conformément à la tradition d'où elle procède, une sémantique de la dynamique, de la formation et de l'inscription des formes "vivantes" dans les signes de l'œuvre achevée, par-delà le caractère statique de son matériau"³¹⁷.

Pour montrer les deux faces de la chaussette, il fallait que je la décalotte comme on le fait pour un poulpe et que je déboulonne la coque comme on le ferait pour un squelette. Bien entendu, j'ai réalisé cette opération fonctionnelle à chaque fois que j'ai démoulé mes tirages gondolés. Certes, je peux exposer la lourdeur vivante de cette pâte siliconée et exposer cette coque dans sa fonctionnalité bicéphale. Mais exposer ce processus de fabrication lui-même, est-ce suffisant : le temps de l'informe comme mode d'emploi³¹⁸ et des attitudes devenant formes est un reste des avant-gardes historiques ? Ce reste ne reconstitue pas dans l'espace d'exposition la nature de mon prototype, qui est de proposer une réflexion sur la transparence de l'épaisseur sculpturale du corps. Un prototype plastique teste sa validité auprès des stéréotypes d'époques et ce n'est que s'il est capable de suspendre et de troubler ces derniers, qu'il est valide ou que l'artiste est accepté au sein du groupe. Par exemple, les plis du grand interrupteur mou de Claes Oldenburg (*fig. 47*) – soulignés par un clair-obscur qui n'est pas sans rappeler l'esthétique du drapé – symbolisent un déplacement intéressant de la plasticité skiagraphique vers un objet fonctionnel, l'interrupteur, qui aurait été déformé par son usage. Or, je ne cherche ni des matériaux métaphoriques de substitution – comme le tissu chez Oldenburg –, ni des formes emblématiques : pensons au monumental pinceau de nettoyage de machine à écrire de l'artiste américain (*fig. 48*) qui représente à merveille la relation entre geste hygiénique et geste dactylographique.

Ce n'est pas non plus la dimension factuelle du processus que j'exprime. Je ne cherche ni à montrer le passage d'un modèle industriel – représenté par la coque stratifiée – à ses modélisations informatiques (*fig. 49*), ni à montrer à l'inverse que la sculpture est dans la marche et la démarche elle-même du corps (*fig. 50*). Le régime de vision de l'œuvre dactylo-

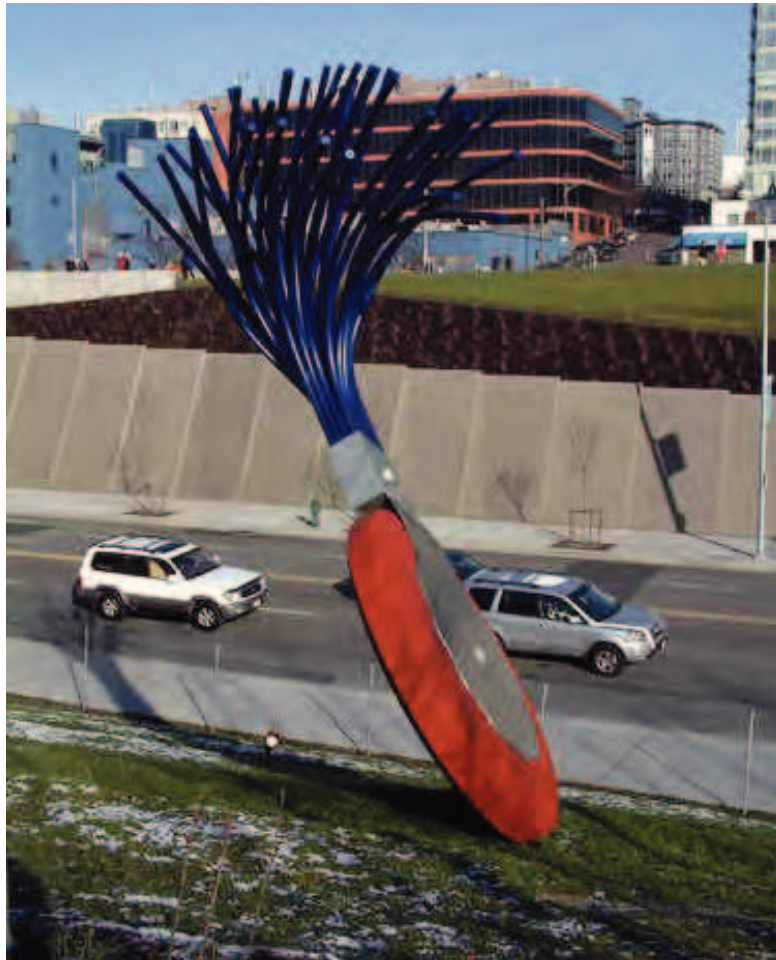
³¹⁶ Alain, *Entretien chez le sculpteur* (1958), in *Les Arts et Les Dieux*, Bibliothèque de la Pléiade, *op. cit.*, p. 622.

³¹⁷ Dominique Chateau, *Arts Plastiques, archéologie d'une notion*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 132.

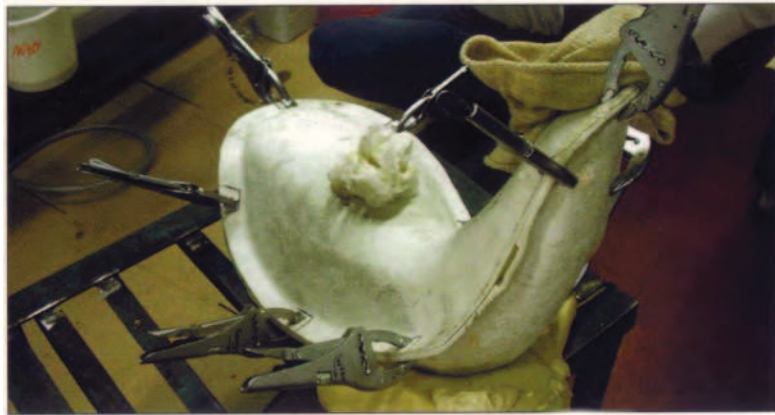
³¹⁸ Dans *L'informe, mode d'emploi*, en introduction (La valeur d'usage de l'informe), Yves-Alain Bois fait référence au *Dictionnaire* de Georges Bataille dans la revue Documents. Bataille y désigne l'informe comme "pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser", Yves-Alain Bois et Rosalind Krauss, *L'informe, mode d'emploi*, Paris, Edition du centre George Pompidou, 1996, p. 15.



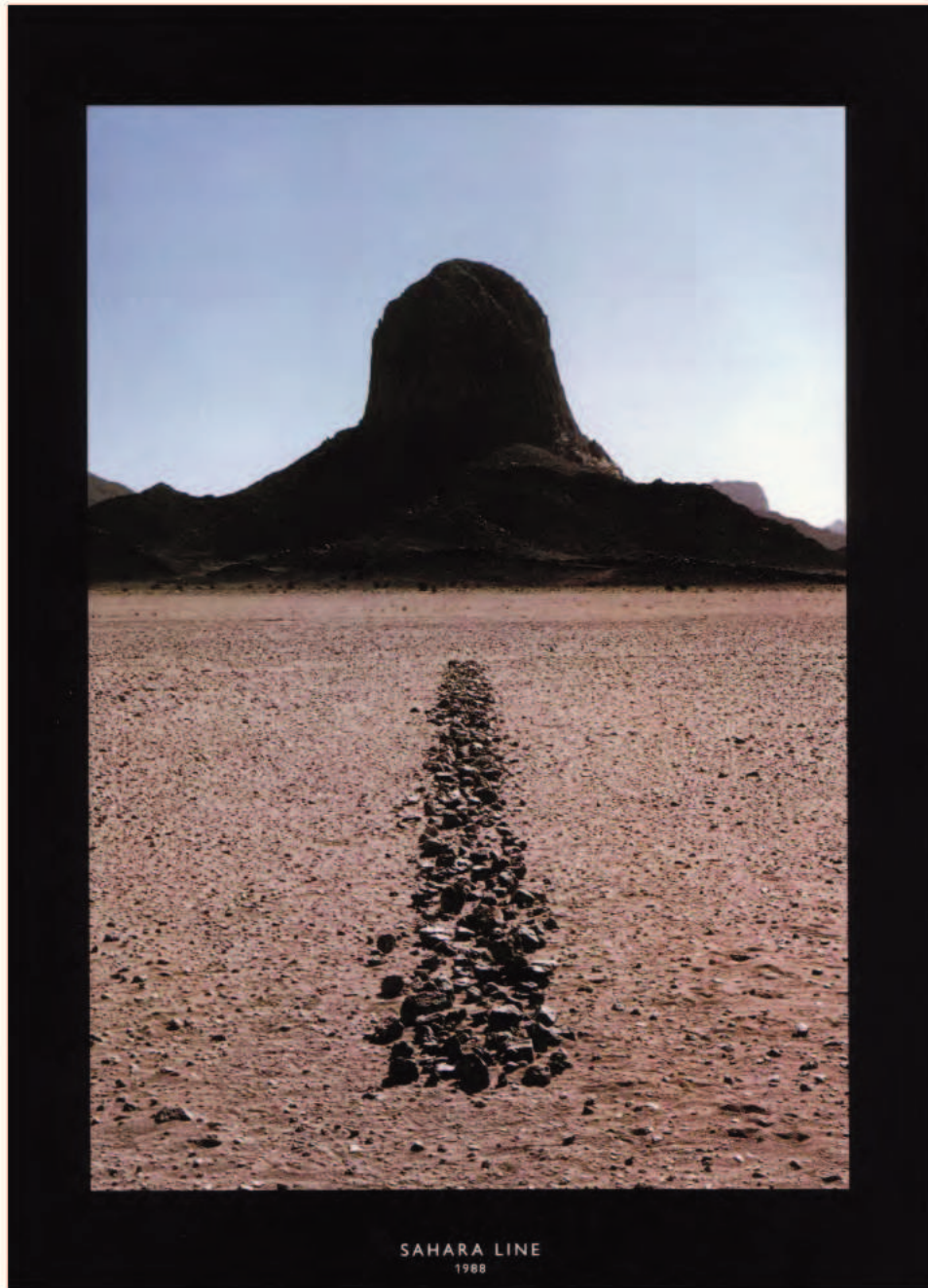
47. Claes Oldenburg, *Interrupteur suédois géant* (version en tissu), 1966, lin, kapok, peinture, bois, diamètre de 130 cm.



48. Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen, *Typewriter Eraser, Scale X*, 1998-99, matériaux composites et dimensions non communiquées.



49. Olivier Peyricot, moule en fibre de verre pour *Body Prop Support*, 2003, matériaux composites et dimensions non communiquées.



50. Richard Long, *Sahara line*, 1988, texte et photographie, 71.1 x 45 cm.

-phonique, s'il en est un, n'est ni dans l'empreinte ni dans le processus de l'empreinte. Il est plutôt à chercher *dans l'expérience intime, solipsiste qui habite l'être. Le rapport du corps au temps, le maintien du corps dans des positions habituelles est à prendre en compte.* Et cette temporalité-là ne se situe pas dans des projections fictionnelles photo-digitales. Elle se situe dans nos mouvements, notre assise, notre manière de nous comporter devant l'écran.

7.8. Phrasé tridimensionnel ou flottement sensoriel : protocole d'expérience à l'usage d'une série de tirages

Le langage de l'automation cybernétique nous propose une représentation ultra-rapide du temps qui nous projette en dehors de nous-mêmes dans l'univers virtuel de l'espace numérique. Pourtant, même dans les situations où nous sommes en absentement, il y a toujours une dimension plus incarnée qui nous pilote de l'intérieur. En effet, l'appartenance de notre sensibilité fonctionnelle au monde s'éprouve dans le temps de la vie et du vieillissement. Et ce temps-là continue même lorsque nous restons assis devant un écran des heures durant, et que nous nous projetons dans ce que nous regardons. Le maintien de l'être dans le temps de ses sensations – toucher, caresser, s'asseoir, ... – n'est pas le maintien de l'être dans l'espace gouverné par la perception – communiquer, projeter, envoyer ... Le problème est qu'il n'y a pas une minute de nos actes qui ne fasse pas l'objet d'un encodage par la perception. Rappelons ici que cette dernière, avant de recevoir de son sens littéraire et didactique les lettres de noblesse d'être une représentation intellectuelle de nos actes, vient du latin *perceptio* et renvoie à l'action eucharistique de recevoir le Saint-Esprit. C'est ce sens avec lequel d'ailleurs Arthur Danto joue lorsqu'il parle de l'acte de baptême que constitue le ready-made : nommer un objet "œuvre d'art"³¹⁹. Le fait de quitter la priorité de la photo-digitalité dans notre approche plastique de la représentation nous fait prendre du large par rapport à la structure indicielle nominaliste : ce que je vois ne suffit pas pour nommer ; il faudra aussi la masse et le bruit du corps.

³¹⁹ "contempler un simple objet et contempler un objet que l'interprétation a transformé en œuvre n'est pas du tout la même chose, même lorsque l'interprétation rend en quelque sorte l'objet à lui-même, en disant que l'œuvre est objet. De quel type d'identification s'agit-il ? Puisque l'interprétation est constituante, l'objet n'est pas une œuvre avant cet acte. L'interprétation est une procédure de transformation : elle ressemble à un baptême, non pas en tant qu'il impose un nom, mais en tant qu'il fait accéder le baptisé à la communauté des élus (...). Le levier logique grâce auquel un simple objet accède au rang d'œuvre d'art n'est pas autre chose que ce que j'ai introduit en passant comme l'acte de l'identification artistique. Sa représentation linguistique est une utilisation identificatoire de la copule "est" ". Arthur Danto, *La transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989, p. 189.

En accordant la primauté du voile de l'onde dactylo-phonique sur la forme visuelle, la primauté de la présence bruissante du corps sur celle de l'image, on rentre forcément dans une approche critique de la *perception* prise comme forme imposée à nos sensations : d'un point de vue politique et économique, la perception est l'opération par laquelle l'administration *recouvre* les impôts directs. Cette perception se manifeste au travers de tout un tas de formulaires à remplir. La *perception* religieuse et le contrôle administratif garantissent ensemble à l'être en sursis que nous sommes comme une sorte d'ordre et même de police. Sinon, le réel nous serait totalement incompréhensible. Alors, bien sûr, l'administration est en permanence actualisée, rénovée par ceux qui cherchent à naviguer dessus plutôt qu'à la subir : les artistes inventent leurs protocoles. Mais jusqu'à quel point la liste de conventions que se crée l'artiste pour comprendre son travail est-elle susceptible de s'imbriquer avec les conventions en général ? Comment le sentiment s'imbrique-t-il à la perception ? La sensori-motricité, de plus en plus sous le joug d'un protocole automatisé, est-elle à comprendre comme une sorte de percolateur qui assurerait la transformation des inventions individuelles en industrie stéréotypée, ou comme une perpétuelle zone de friction entre l'outil et l'image, entre la fonction et la fiction ? Si la qualité d'un prototype plastique se mesure à sa capacité à réinventer, remettre en jeu le protocole de l'art, cette mesure ne repose-telle pas sur la capacité de l'œuvre à transmettre au spectateur cette zone de friction ?

Le *protocole de l'œuvre* – le terme *protocole* vient du grec *kollaō* signifiant *coller* –, n'est pas recouvrable par les procédés qu'édifie la perception en autant de langages industriels ou formulaires administratifs. Le temps sensori-moteur qui structure le protocole d'une production artistique peut faire découvrir des zones de pressions à l'appareil perceptif. La liberté d'un protocole se mesure à sa capacité à passer à travers les mailles d'un procédé : *grâce à la chaussette en silicone, nous avons réussi à instaurer dans le temps du moulage un trouble fonctionnel.*

On a dit que notre prototype reposait sur une puissance fonctionnelle : la percussion découvre la caresse vélaire de l'onde grâce à l'expérience des multiples pressions du corps acquises au contact du clavier. Ce prototype dit que le "produire" de la reproduction est une zone de friction entre le moule et la matrice, entre le flottement de la chaussette et le frottement de la coque : lorsque je strate à l'intérieur du moule, la chaussette frotte contre les parois de ce dernier car elle va balloter, se détacher de la chape. Nous sommes là dans un mouvement de matière entre deux espaces, on l'a dit. Cette substantialité est vestibulaire. Il resterait donc, dans les multiples adresses de la stéréotypie industrielle, une maladresse possible ; celle-là même qui nous est constitutive et qui fait notre épaisseur de corps

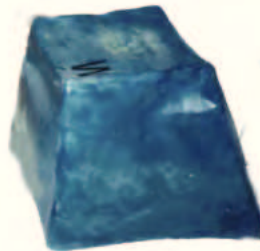
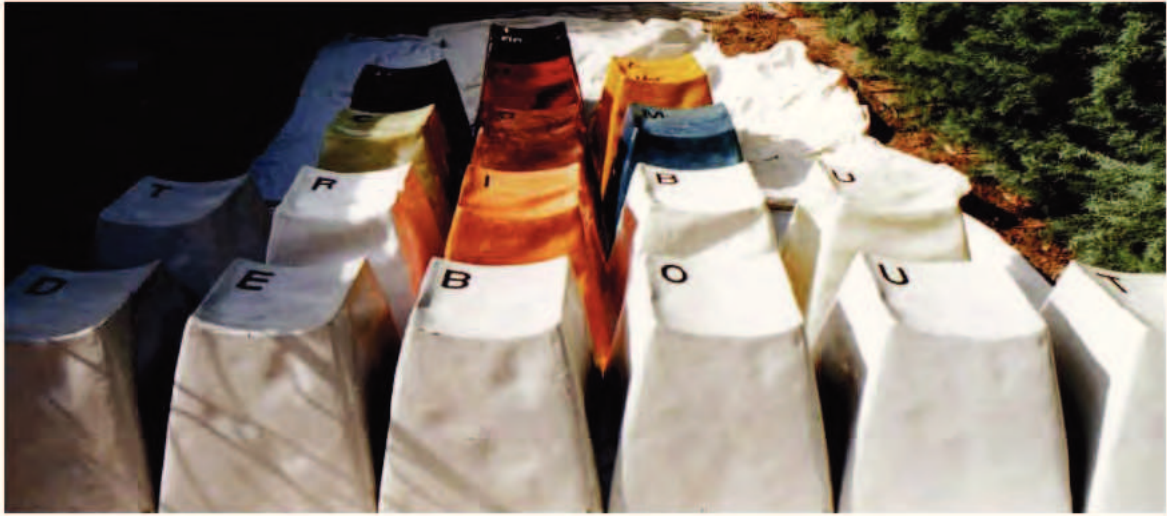
percuteur. Je strate et strate encore, démoule beaucoup de tirages à partir de ma matrice et de mon moule en résine recouvert de silicone. Je varie à loisir les désignations chromatiques, linguistiques en faisant des touches de toutes les couleurs et avec des lettrages différents. Mais ce qui fait la spécificité de ma démarche – saisir l'épaisseur sculpturale du corps – réside dans l'intensité fonctionnelle qui s'accroît et se montre à mesure de *la quantité plastique* que je produis. Il s'agit d'une problématique de la saisie du *passage de l'être dans l'appareil* de production à l'époque où la totalité des appareillages de la représentation est modélisée³²⁰ : l'haptique est le paradigme d'une modélisation possible de l'envol de l'empreinte mais pas de l'acte qui permet cette dématérialisation. Ce qu'il faut chercher, c'est une manière de passer dans l'appareillage, une sorte de protocole de passage du corps dans l'industrie. Le type de notre colle dactyle n'est ni dans la texturologie, ni dans la gamme, même s'il passe par là (*fig. 51 et fig. 52*). *Il est dans un flottement qui traverserait cette série, cette gamme, ces lettres, ces touches de clavier*. Dans le monde procédural des forces qui agissent sur une surface donnée, il y a déjà un tas de catégories imposées. Il s'agit bien pour les hommes de canaliser et standardiser un maximum des adresses que le côté flottement de nos représentations exprime au monde. Et il s'agit bien pour l'artiste, à un moment donné, de faire rentrer son imagination fonctionnelle dans la fonctionnalité du langage ; langage tout court, langage du corps, langage des autres ...

Une fois que j'ai extrait de mon moule une gamme de tirages, opaques et translucides, une fois que je me suis amusé à les aligner (*fig. 52*), faisant des liens entre un code haptique – le fait de donner du volume au geste digital – et un code linguistique – le fait de grouper des lettres et faire des mots –, j'ai cherché à ranger ce travail qui prenait beaucoup de place : premier protocole, le rangement. On se met, tout naturellement, croit-on, à empiler les touches les unes sur les autres. C'est un bel effet, la gamme de couleurs (*fig. 53*), cela sonne bien et en plus, on voit poindre, le long de cette pile, de belles variations indicielles qui disent la joie des rencontres contemporaines entre artisans et industriels. Mais on se rend compte alors soudain que cette poïétique de la fonction qui, dans l'atelier du sculpteur, avait trouvé en taillant, en polissant et en creusant l'intérieur de la touche, une profonde puissance fonctionnelle, se soumet ou quitte son rang plastique pour un autre rang, plus syntaxique :

³²⁰ "L'œuvre est donc, à la différence du produit, formellement imparfaite. Cependant, c'est dans cet état qu'elle vient prendre place dans le monde. Un usage plus culturel qu'esthétique pourra bien alors s'emparer d'elle et affaiblir ses traits distinctifs par l'emploi de procédés de diffusion sans égard pour la matérialité de sa facture". Pierre-Damien Huyghe, *Art et Industrie*, philosophie du Bauhaus, *op. cit.*, p. 68.



51. Allan Mac Collum, *Natural Copies from the Coal Mines of Central Utah*, 1994-1995, techniques mixtes, dimensions variables.



52. Julien Honnorat,
douze tirages de la sculpture en forme de Touche de clavier d'ordinateur, 2005.
 Résine époxy, fibre carbone, mat, feutre, fibre de verre, gelcoat marine, vinylique et techniques composites, env. 60 cm au cube (60 x 60 x 50 cm) chacun.



53. Julien Honnorat, *tirages de la sculpture en forme de Touche de clavier (détails)*, 2005.

- Rang plastique

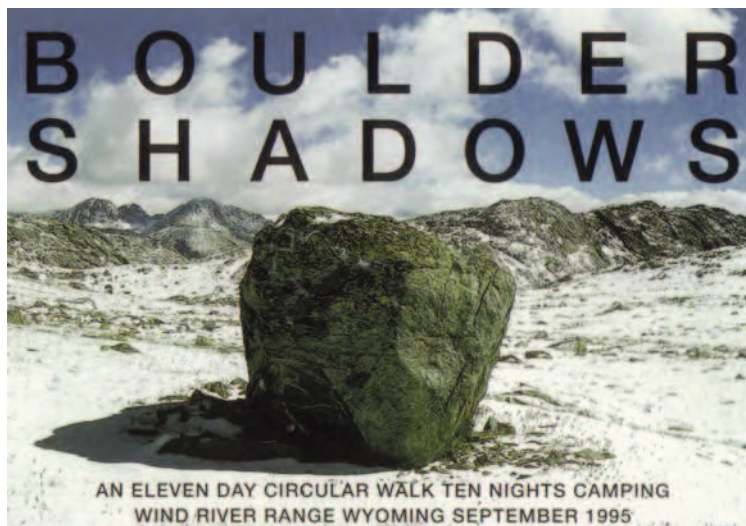
En fait, au moment où j'avais évidé la touche en siporex, je m'étais débarrassé en quelque sorte du poids de la forme de la touche pour ne garder que la vertu de sa caresse : on a parlé d'une fonctionnalité à la puissance. Et sans cette opération plastique qui permet une intensité sensorielle – pression de clavier, percussion de sculpture, polissage de volume – je n'aurais pas pu découvrir le sentiment relatif à l'onde, à la caresse, au voile ... Et sans cela aussi, je n'aurais pas pu comprendre les enjeux artistiques posés par le dessus de ma chaussette en silicone.

- Rang syntaxique

Or, lorsque j'empile, je nie le creux, je remplace du vide par du plein, ou du vélaire par de l'articulaire. Et au lieu de conserver mon prototype – sculpter l'onde dactylo-phonique – dans un protocole qui en découlerait, je sou mets ce prototype à un protocole de langage qui lui est exogène : empiler mes tirages de touches agrandies, c'est faire une sorte de phrase plastique en hauteur avec des *phonèmes visuels tridimensionnels*. Et, entre les articulations du langage ou les alignements du code dactylographique et la masse rythmique du corps qui se déplace le long de la surface du clavier, il y a un écart : par rapport à la grille qui est devant lui ou qu'il touche, le corps est libre de se déplacer et de percuter comme il l'entend.

Alors, pour bousculer un peu l'influence du code sur le corps – empiler, aligner, faire des mots avec les lettres inscrites sur mes touches –, je renverse ces tirages de touche de clavier. Je les bascule et les mets en désordre. En plus, cela laisse passer la lumière au travers des parois de ces derniers (*fig. 53*) : cette translucidité peut être intéressante pour illustrer la transparence des interfaces. Mais, là aussi, j'y perds en même temps ma poïétique de la fonction dactylo-phonique du corps. Car le geste qui inscrit une forme indexée et une dimension photosensible dans un protocole plastique de représentation implique une approche nominaliste du paradigme photographique. Par exemple, Hamish Fulton s'appuie sur la relation textuelle entre lettrages et photographies pour représenter la masse d'un voyage réalisé dans la nature (*fig. 54*). Et pris donc entre deux protocoles qui ne sont pas les miens, linguistique et photographique, je suis en train de me rendre compte de la difficulté de trouver à mon expression un protocole spécifique. Ce dernier devra forcément poser une relation entre le corps, la masse dactylo-phonique et l'installation de mes sculptures.

Le territoire de la phrase sculpturale en art est déjà fortement en place. Au sujet du rapport entre les adresses du langage et la maladresse du corps, l'œuvre de Joseph Kosuth intitulé *Ex Libris, J-F Champollion*, est pertinente (*fig. 55*) : l'artiste montrerait à quel point,



54. Hamish Fulton, *Boulder Shadows*, 1995, techniques photographiques et dimensions non communiquées.



55. Joseph Kosuth, *Ex Libris, J-F Champollion*, 1990-1991, granit noir du Zimbabwe, 11,17 x 8,6 m.

du sol au plafond, tout serait langage, pavés encastrés, pierres taillées et imbriquées, table de rosette gravée et déchiffrée. Et, en même temps, s'installerait dans cette œuvre comme un doute sur le sens de l'estampillage scriptural. Car les bords de la pierre de Rosette qu'agrandit ici l'artiste plasticien à l'échelle d'un granit Noir du Zimbabwe et d'un lieu de méditation – le cloître de Figeac –, sont des sortes de failles indicielles qui se glisseraient dans la structure d'énonciation du corps au monde. C'est un peu comme lorsqu'on remonte un filet après qu'il a passé une nuit en mer, au contact de l'onde : il y a des mailles explosées et on ne saura jamais pourquoi exactement ; usure du matériau ou passage forcé d'un poisson ayant cherché à ne pas rester piégé ? En tous les cas, l'idée d'un *a priori* historique de l'archive³²¹ est à questionner du point de vue de l'épaisseur sensible qui échappe à cet *a priori* : le langage, en élaborant son rapport au temps à la mesure des conditions réelles d'énonciation, rencontre des limites sémantiques mais par forcément plastiques. Le langage est un décor traversé par la masse du corps sensible, celui qui fait l'expérience déambulatoire dans l'œuvre de Joseph Kosuth.

L'archive "commence avec le dehors (trace) de notre propre langage (classement)³²²". Quel est ce dehors pour le plasticien de l'onde dactylo-phonique ? Il faut, là encore, s'en retourner vers ce qui se dépose dans le corps pendant qu'il percute le monde. Lorsque le dehors devient transparent, il reste les conditions esthétiques fonctionnelles de constitution d'un énoncé. Le trouble s'immisce alors dans les formes instituées : des documents logiciels du dessin de la touche aux discussions techniques de chantier naval en passant par la percussion confidentielle dans l'atelier, *il y a une sensibilité qui clique, qui doute et qui se taille une place dans les conditions de la pratique économique*. Et cette taille, qui se découvre "caresse" plus que "frappe", n'a rien à voir avec la *Compression* de César comme on l'a vu à l'occasion du regard sur les petits entassements préparatoires de petites touches de clavier (*fig. 36*). Je ne cherche pas l'éboulis du langage industriel, je cherche la reconstruction d'un langage plastique. Je ne cherche pas à faire pression sur ce qu'on m'impose. Je cherche à pincer et appuyer directement sur certaines zones qui servent au langage car il y a peut-être dans cette fine pression un espace plastique spécifique.

Je cherche un autre réel que celui proposé par la langue, l'écriture, la typographie et la stéréotypie industrielles. Je cherche à alimenter mes rêves à l'encoignure du système de la consommation. Je ne cherche pas les zones où ce dernier pourrit, se détruit ou se répand. Je

³²¹ « L'*a priori* historique et l'archive » est le titre d'un chapitre (troisième partie, chap. 5) de l'ouvrage de Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 172. C'est nous qui soulignons.

³²² *Ibid.*

me demande pourquoi cette langue industrielle va à contre-courant de l'onde qui flotte dans le vestibule de sa fonctionnalité. L'unité de l'imagination est dans l'onde trouble de l'Un sensoriel, dans la voilure de notre appareil sensori-moteur et/ou supra-sensible.

Regardons mon alignement de six tirages de touches intitulé *Tribu*. On peut avoir l'impression d'y sentir un peu comme des drapés qui recouvriraient des volumes. Je dis "un peu" puisque les lettres T. R. I. B. U peintes par-dessus viennent d'abord nous ramener dans le clan plus sûr des formes du langage. Et puis, ces formes de langages ne sont pas que scripturales. Il y a aussi une impression de drapé déclenchée par le modelé plissé qu'offre *la lumière* et par *la couleur blanche* qui domine (fig. 56). Ces deux dernières données plastiques sont certes la représentation d'un voile en dehors des mots mais restent de l'ordre du codage photo-digital. Or, avons-nous besoin uniquement de l'appareil photologique pour rêver, voyager dans notre imagination ? Est-ce aussi de ce poste de pilotage-là que nous naviguons et acceptons le terme dématérialisant de *tribu* planétaire ? La relation entre internautes est efficiente parce que nous nous pensons d'abord comme des poly-appareils de navigation. C'est la présence d'un voile dans l'être percevant qui donnerait à la perception la capacité à se transcender à travers un tas d'images solaires et aériennes : par exemple, dans *Ex-Libris* de Kosuth, c'est le ciel atmosphérique qui ouvre l'œuvre, c'est lui le plafond de la chambre de représentation.

Le voile dactylo-phonique est maintenu dans un vestibule. Ce vestibule *inverse l'approche de l'imagination* comme le mythe d'Icare sait si bien le faire : on se noie dans la matière car elle échappe aux significations. Mais, dans mon travail, le trouble de la perception n'est pas une colle, une matière ou un phénomène physique entraînant des accidents comme le goudron qui fait chuter Icare ou la peinture qui fait chuter le peintre dans la matière. Cette vision-là convient tant que le corps peut rentrer, pénétrer dans la surface de représentation. Mais lorsque le corps ne se voit plus rentrer dans cette surface, lorsqu'il est rejeté, lorsqu'il tape sur une interface qui ne porte visiblement plus trace des impacts reçus, l'appareil corporel devient une sorte d'appareil flottant à la dérive. Il faut faire avec cette expérience du flottement du corps.

Au sein même de l'art contemporain, cela fait bien longtemps que les artistes, sortis de l'illusion, réfléchissent et s'expriment sur les conditions fonctionnelles de réalité de l'imagination skiagraphique. Mais est-ce pour autant qu'ils aboutissent à l'atmosphère sensorielle de la représentation flottante ? Appuyons-nous non pas sur la chute d'Icare mais sur l'expérience du corps qui, flottant à la surface de l'eau, fait la planche. Car, si l'on ne rentre plus dans la matière, on continue de la toucher, on flotte dessus. Une planche n'est pas



56. Julien Honnorat, *Tribu*, 2005, alignement de six tirages de touches agrandies de clavier d'ordinateur, matériaux composites, env. 350 cm de long, 60 cm de large et 60 cm de haut.

un plan. Pour le corps, faire la planche, c'est imiter un bout de matériau qui flotte. C'est un "bout de corps" tel qu'on se le représente pour peu que celui-ci nous permette de flotter. Il y a une différence majeure entre l'imagination des terriens, active ajouterait Bachelard³²³, et l'imagination du corps navigateur. On ne gère pas son corps sur la terre ferme comme on le fait sur le pont d'un bateau. On ne dirige pas non plus sa main qui écrit comme on laisse survoler, affleurer et tapoter la totalité de nos doigts à la surface d'un clavier d'ordinateur. L'expérience métaphorique – *metaphora* veut dire "transfert" ou "transposition" en latin – que procure une situation stable où le corps se fixera sur une surface de représentation n'est pas l'expérience métamorphique – *metamorphôsis* signifie "changement de forme" en grec – qu'impose l'appareil de navigation, toujours instable, en mouvement, en flottement : les formulaires numériques de la page, de l'écran, du texte ne peuvent pas administrer les flottements particuliers du corps. La différence entre le protocole de l'administration et le protocole de la navigation semble reposer sur la différence entre stabilité et instabilité, entre véhicule et "véhiculabilité", entre appareil et appareillage, entre plastique et plasmétique, entre mouvement formé et mouvement fonctionnel.

Ancré dans la matière ou circulant sur un terrain glissant, face à l'empreinte ou ressentant l'onde, le corps ne reproduira pas les mêmes choses. Dans un cas, il aura l'impression que le monde peut se fixer dans une représentation. Dans l'autre, il sera embarqué dans une expression englobante de flottement. Faisons là une différence entre le modèle du Lit, image qui imite la position allongée du corps, et le modèle de la Planche, objet fonctionnel à la place duquel le corps se projette. Du lit à la planche, la notion même d'imitation passe alors du registre objectivé de l'iconicité au registre subjectivé de la fonctionnalité. Les trois Lits³²⁴ de Platon, l'Idée, l'objet industriel et sa représentation bidimensionnelle renvoient à une approche de la perception qui fait de la notion de forme idéale un catalyseur : l'âme se souvient dans son corps qu'elle n'appartient pas en première instance à ce dernier. À qui sait le percevoir, les *eikon* – en grec : image/copie – sont *eidolon* – en grec : image/idée –, et nous reconnaissons les images parce que nous les avons déjà vues – *eidōs* – dans le monde des Idées ; tout le complexe sensible venant alors de l'intelligible.

³²³ "En contemplant *activement* le terroir minéral, on rêve le drame de la genèse du monde solide". Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 4.

³²⁴ "Ainsi, il y a trois sortes de lits; l'une qui existe dans la nature des choses, et dont nous pouvons dire, je pense, que Dieu est l'auteur; - autrement qui serait-ce ? (...) Une seconde est celle du menuisier. Et une troisième, celle du peintre (...). Ainsi, peintre, menuisier, Dieu, ils sont trois qui président à la façon de ces trois espèces de lits. (...) Et Dieu (...) a fait celui-là seul qui est réellement le lit ; mais deux lits de ce genre, ou plusieurs, Dieu ne les a jamais produits et ne les produira jamais. (...) le peintre est imitateur de ce dont les deux autres sont les ouvriers (pire encore, il recopie ce qui déjà n'est qu'apparence). L'imitation est donc loin du vrai" Platon, *La République*, livre X, 595c-599a, trad. fr. R. Baccou, Paris, Flammarion, 1966.

C'est là que se construit l'élévation affect-percept-concept. Dans ce cadre, le problème est que ma planche n'a pas besoin de l'idée de planche mais du corps lui-même. C'est une imitation qui imite le corps avant d'imiter l'idée que le corps a de lui : si on ne fait pas la planche on coule alors que si on dort sans lit, on dort quand même ! Dans le monde du flottement, l'idée ou même le passage de l'imitation à une forme supérieure à la forme du corps est un luxe que l'on ne peut pas se payer.

Non seulement la représentation flottante n'est pas platonicienne mais elle n'est pas non plus aristotélicienne, car on n'apprend pas à flotter, c'est la pression d'Archimède qui permet de ne pas couler lorsqu'on nage. Le degré d'expression du fait de flotter n'a pas besoin d'une forme extérieure d'apprentissage pour Produire une sorte de *poétique fonctionnelle*, un rythme d'avant la technique. Comment alors passer de la perception imitative du lit à la *perception plastique* de la planche ?

Les conditions de réalité d'un énoncé imaginaire qui prendrait en compte le flottement sensoriel du corps se situeraient en dehors d'un *a priori* : celui de la spatialité. Car, à l'âge de la transparence, l'environnement ne serait plus marqué par l'impact de mon corps. Dans l'ordre de la sensibilité fonctionnelle du corps à l'époque des immatériaux, c'est d'abord les temps du corps, avec sa croissance, ses habitudes, ses pesanteurs, son flottement et son vieillissement qui prennent le pas. Cela peut permettre de mieux comprendre certaines intentions plastiques sculpturales contemporaines. Par exemple, la différence fondamentale entre Carl André et Constantin Brancusi ne réside-telle pas dans une approche différente – physique ou métaphysique – de la perception ? Tandis que le premier projette au sol la *Colonne Sans Fin* en montrant que la question de l'infini concerne une expérience du plan (le chemin) et une expérience de la pesanteur (l'empilement horizontal de volumes), le poète sculpteur de l'*Oiseau* ou de l'*œuf* rêve d'éternité au travers d'une *croissance* de socles qui monte au ciel et rappelle les images de la hauteur à notre intime conscience du temps (*fig. 57*).

La percussion multilatérale et la maladresse imaginative d'une fonctionnalité s'éprouvant sans se délimiter ont du mal à exister en art contemporain. L'inversion de la *skiagraphia* vers l'imagination fonctionnelle passe souvent par des stratégies conceptuelles qui vont autoriser soit l'ironie – c'est le *Socle du Monde* de Manzoni –, soit le revival post-moderne – ce sont les arrangements d'Ange Leccia qui, cela étant dit, amène une autre dimension : celle de l'ameublement (*fig. 57*). Et là demeure certainement une porte de sortie en dehors du champ de l'intentionnalité. Avant de venir à cette notion d'ameublement,



57. De haut en bas et de gauche à droite : Constantin Brancusi, *La Colonne sans fin*, 1937, fonte et acier, hauteur : 29, 35 m ; Carl André, *Ligne sécante*, 1977, bois de sapin, 30 x 30 x 90 cm, *Objet en bois*, 1964 et 1970, bois, 28 parties, 213 x 122 x 122 cm et *Plan d'aluminium et de zinc*, 1970, 18 carrés d'aluminium et 18 carrés de zinc, 183 x 183 cm ; *Chaîne de montage 206 Peugeot* à Sausheim ; Piero Manzoni, *Le socle du monde (hommage à Galilée)*, 1961, acier Corten, 82 x 100 x 100 cm ; Ange Leccia, *Arrangement*, 1990, alignement de cartons d'emballage de moniteurs d'ordinateur, 1990.

insistons sur l'autorité *minimaliste* de l'imagination en art contemporain : qu'on le veuille ou non, il est difficile de nier qu'une fois sortie de l'illusionnisme et de l'iconicité – travail de déconstruction opéré au vingtième siècle – la perception reste au minimum une structure, celle du plan, du volume, du cadre ... Dès qu'il y a un cadre, on peut bien l'évider, il y reste encore de la fable, du propos, du récit. C'est le récit de la structure du cadre :

“Pour faire ressortir le fleuve du cadre qui fait du tableau une île, il faut (...) que les lignes de l'ornementation dévient fortement de cette parallélité, jusqu'à lui être perpendiculaire. Toutes les lignes orientées de biais par rapport aux côtés du cadre forment, à l'intérieur de ce courant, des barrages et des résistances qui ne font qu'exalter la puissance du mouvement qui en triomphe, et nous la rendent sensible esthétiquement. Toute la structure ornementale du cadre trouve son principe régulateur dans l'impression de flux circulaire par laquelle elle souligne la séparation du tableau de tout ce qui l'entoure ; de sorte que chacune des lignes de séparation est justifiée dans la mesure où elle contribue à porter cette impression à son intensité maximale³²⁵”.

A la croisée de la forme perceptive du plan et du volume, le concept esthétique de cadre repose sur la fonctionnalité stéréotypée de notre sensorialité. Car le mouvement de notre corps vers le monde s'équilibre, se stabilise grâce à une possibilité structurelle que nous offre la physiologie de notre perception : la stéréophonie par laquelle on peut reconstituer en nous une représentation du volume. Cette symétrie qui permet une chaîne imaginaire de synchronisation – du syllogisme à la perspective axonométrique –, n'a pas forcément besoin de la photologie et de la digitalité pour se mettre en place : comme l'indique chez l'aveugle le toucher précis de sa canne ou sa capacité à avoir un habitat intérieur rangé et fonctionnel³²⁶, le sens de la vue n'est pas une condition nécessaire à la perception du monde tridimensionnel. Par conséquent, on ne peut pas relier les images du cadre à une nature visuelle de la structure du cube. Ce qui veut dire entre autres que la face cachée du cube est une fable iconique. Or, comment se fait-il alors que les philosophes de la perception et les artistes minimalistes, ceux qui veulent en découdre avec la fable au profit de la réalité de la représentation, restent encore dans le Récit de l'Espace : sur quoi repose la certitude sensorielle que l'espace est une structure visuelle, si ce n'est sur le fait qu'il faille traverser quelque chose avant de toucher autre chose ? Pour reprendre les termes de Georg Simmel, l'impression de flux circulaire,

³²⁵ Georg Simmel, *Le cadre, Un essai esthétique*, in *Le cadre et autres essais*, op. cit., pp. 32-33.

³²⁶ Diderot, qui relate les résultats du Docteur M. De Réaumur ayant fait abattre la cataracte à un aveugle-né, rappelle que la notion d'ordre, toute mathématique et visuelle qu'elle puisse être, n'est pas pour autant étrangère à un aveugle : “notre aveugle juge fort bien des symétries”. Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Paris, Gallimard Folio essais, 1951, p. 16. En effet, un aveugle ne doit-il pas nécessairement, pour pouvoir *fonctionner* dans son espace quotidien, être maniaque ou très ordonné ?

peut bien réguler le propos ornemental du cadre, a-t-elle besoin de ce dernier pour en nous fonctionner ?

L'interface haptique n'est peut-être pas à voir comme une survivance³²⁷ de l'imaginaire du tableau, du cadre ou du volume à toucher : l'expérience cybernétique n'imitte-elle pas une expérience circulaire du flux que ni les tableaux de l'art optique, ni les objets de l'art minimaliste n'ont repéré, tout enfermés qu'ils étaient dans les limites du cadre ? Cette rétention dans le cadre n'a-t-elle pas joué un rôle capital dans notre perception de l'interactivité : l'interface est-elle un barrage qui alimente la puissance énergétique du mouvement algorithmique ou une zone de rétention transformant les inter-relations humaines en un lac plat, une fausse mer calme et sans reflets ? Qu'avons-nous fait de la matérialité de nos embruns et de nos larmes, de ces tourbillons circulaires atmosphériques, de ces cernes ou autres boursouflures courbes du regard qui font que l'on se tourne, se retourne ou se détourne les uns des autres ? Qu'avons-nous fait de la condition machinale de l'imagination, celle qui produit à tout va l'apparence plutôt que de l'imiter, celle qui ne réduit pas la volumétrie imaginaire des appareils corporels ? Pas de langage sans l'autorité suprême mais sourde et a-logique de l'espèce en gravitation, du corps qui navigue à la surface du monde :

“Dans un monde clos et clair,
Sans océan ni rivières,
Une nef cherche la mer
De l'étrave qui résiste
Mal aux caresses de l'air.
(...)
Que chacun de ces visages
Mieux que s'ils étaient de pierre,
Ne vieillit pas d'un seul jour^{328*}”.

Le sentiment du vécu, le sentiment du temps qui habite le corps en autant de rides et d'habitudes, n'est pas réductible aux mythes iconiques ou structuralistes. Comme a su le montrer avec tant de finesse et de pragmatisme Rosalind Krauss, il y a, de Piet Mondrian à Donald Judd, un mythe qui continue d'habiter les avant-gardes : la grille³²⁹. C'est un langage industriel au contact duquel le corps mouvementé passe et éprouve une résistance particulière. Cette résistance indicielle est celle de la plasticité face à sa réduction syntaxique. À ce propos,

³²⁷ Pour ce concept de survivance, voir Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

³²⁸ Jules Supervielle, Equipages, in *Poètes d'aujourd'hui 15*, choix de textes établi par Claude Roy, Paris, Editions Pierre Seghers, 1964, p. 99.

³²⁹ Cf. Rosalind Krauss, chap. Grilles in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Editions Macula, 1993, pp. 93-109 .

exploitons cette observation de Nelson Goodman intéressé par le relativisme du langage : si “aucune des automobiles qui sortent d’une chaîne de montage n’est l’image d’une autre³³⁰”, c’est bien parce qu’on ne peut réduire les présences industrielles à des énoncés tridimensionnels (*fig. 57*). Il faut donc avoir l’attention nécessaire à la remontée de la forme syntaxique des appareils vers l’origine sensible de la notion anthropologique d’appareil. En effet, cette forme se trouble et devient flottante lorsqu’on change d’un ton le registre, lorsqu’on passe de la machine de navigation à ce premier appareil : le corps du navigateur. On aimerait bien pourtant dire que le navigateur est désormais en dehors du corps grâce à l’informatique : l’*Internet Explorer* est un logiciel de navigation couramment appelé navigateur. *Mais la navigation internet commence encore et toujours dans notre masse dactyle percutant le clavier. Cette épaisseur dactyle préexiste à l’indexation digitale.*

Tant qu’on reste dans l’interface phonétique et le cadre mythique, tant qu’on reste dans le structuralisme saussurien et levi-straussien, on reste dans des effets de structure qui ne sont pas *les faits percutants du plasticien*. Le terme de "structure", conceptuelle ou fourmillante, vient de *struere* qui en latin signifie construire. Or, on n’échafaude ni ne tisse jamais sans l’aiguille qui rive au corps ou le poids du fil à plomb qui dicte sa loi dans les chantiers du monde. Tout concept s’ancre en pesanteur. L’effet de pesanteur est physique avant d’être esthétique et cosmétique. Il est timbre ou facture avant d’être maquillage ou poudre aux yeux. La maladresse peut être la bonne adresse : l’artiste est libre dans son protocole.

7.9. Les jeux prothétiques du corps avec des meubles-mots

C’est d’abord le Sentir qui structure mon approche plastique. Mais, pour qu’il y ait œuvre, le protocole esthétique fonctionnel d’un corps, qui développerait en lui une croissance sensorielle au fur et à mesure de son contact avec la matière, doit aussi pouvoir être administré à une autre échelle que celle, particulière, de l’individu. Il faut une dimension de partage. Il faut que “chacun de nous autant qu’il est en lui fasse en sorte que sa puissance

³³⁰ Nelson Goodman, *Langages de l’art*, Paris, Hachette littératures, 1990, p. 34.

d'exister augmente au maximum³³¹”. L'artiste sait que sa sensibilité rentre fortement en jeu dans la construction de ses images. C'est son corps qui moule tout ce qu'il fait. Et *là où les autres voient des portes, des lits et des fenêtres, le plasticien voit d'abord peut-être des planches de rêves qui flottent à la surface de la perception : c'est-à-dire qu'il reconnaît dans ces formes perceptives la trace des mouvements du corps*. Cela revient à *placer le vécu sensoriel à l'enclenchement de notre ameublement perceptif, dans des lieux où l'espace et le temps s'articulent en autant de plans et de volumes*. De là peut-être notre croyance dans ces virtualités solides industrielles et haptiques qui nous entourent : même s'il y a cette spécification des interfaces, on peut toujours saisir une part du tourbillon temporel de la gestualité habituelle vécue au contact de l'appareil avant que cette dernière ne s'absente dans l'entonnoir du récit d'un Temps Uchronique.

L'homme qui marche “dans la couleur” des décors immatériaux scénographiés par les codes perceptifs de la lumière est d'abord un homme qui marche aussi à l'intérieur de lui-même, pour peu qu'il sache entendre sourdre les vibrations internes de son corps. Il y a beaucoup d'œuvres qu'il ne faut pas expliquer car la notion plastique d'atmosphère ne s'écrit pas en termes logiques ; ce que dit joliment Didi-Huberman avec le titre de l'un de ses ouvrages *L'homme qui marchait dans la couleur*³³². Par exemple, quelle est cette onde qui flotte en moi dans l'installation vénitienne de Jennys Holzer ? A quel type de sensualité ou de sentimentalité les filets vibratoires du langage acceptent-ils de s'en remettre (*fig. 58*) ? Jusqu'à quel point l'architecture du langage peut-elle *extérioriser l'émotion solipsiste* ?

L'expression plastique de la solitude est à la fois du côté de la danse³³³ – du corps libéré des résistances autres que celles de l'onde et de l'air – et du côté de l'assise³³⁴ qui règle une attitude de penser. Il y a là deux types de cadres esthétiques. L'œuvre est à l'artiste ce que le meuble est à l'artisan : un terrain d'expression. Là où l'ouvrage contrôle ses maladresses, la perception plastique peut continuer de voir, dans cette maîtrise, le mouvement du corps. La

³³¹ Extrait du cours de Gilles Deleuze donné le 13 décembre 1983 à l'Université de Vincennes sur *Kant, Le temps, Nietzsche, Spinoza*. En ligne sur le site internet *Les cours de Gilles Deleuze*. Lien <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=214&groupe=Image+Mouvement+Image+Temps&langue=1>.

³³² L'expression est de Georges Didi-huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*. James Turrell, *op. cit.*

³³³ Pour Alain, si les arts du corps comme la danse par exemple, constituent indéniablement une forme pure de l'imagination, c'est qu'ils intercalent le moins de matière possible extérieure au corps entre le corps de l'artiste et le corps du spectateur : “toutes ces formes dansantes sont ramenées à leur équilibre (...) elles n'expriment plus rien qu'elles-mêmes, l'essence d'elles-mêmes, par l'oubli des vains accidents”. *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*, *op. cit.*

³³⁴ “Qu'on dépouille l'objet de cet environnement, il ne reste qu'une formule fonctionnelle, celle du siège propre à assurer un repos approximatif dans un maintien rempli de dignité. Le maintien dans une attitude digne est une conséquence de l'esthétique sociale, figurative d'un rang à tenir ; qu'on dépouille les deux sièges, il ne reste plus qu'à tirer le moule du personnage, à soutenir dans une position de repos assis pour obtenir un volume négatif qui matérialise la fonction pure”. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Tome II, *op. cit.*



58. Jenny Holzer, *The Venice installation*, 1991, LED Signs, marble floor.

fonction pure dont parle Leroi-Gourhan pour qualifier ce qu'extériorise le trône du souverain tient autant dans la structure lourde de ce meuble que dans le rythme de ses ornements. Cette double fonctionnalité, pesante et légère, n'a pas besoin de se dissocier en allant d'un côté vers l'ergonomie de l'objet et, de l'autre, vers la représentation du mouvement. Par exemple, le dandinement est une forme-rythme où le corps est assis tout en se déplaçant légèrement. C'est ce moment synthétique de la fonction qui nous intéresse. Regardons l'installation multimédia et multisensorielle de Jeffrey Shaw intitulé *The Legible City* (fig. 59). Le propos est de mettre le spectateur en situation de faire du vélo – se dandiner – dans une ville virtuelle. Ici, la perception se transporte ailleurs que là où le corps est physiquement. Mais l'expérience du voyage repose-t-elle sur l'articulation sémiotique entre la sensori-motricité et la transcendance du langage ? Le rythme d'extériorisation de la sensation de vagabonder peut-il être modélisé par une prothèse ? Le *design technologique* n'est-il pas une sorte de simulateur désubstantialisant le temps usant du voyage ?

Le fait même que Jeffrey Shaw a choisi un vélo qui ressemble plus à un vélo de gymnastique qu'à une bonne vieille bicyclette montre qu'il veut désolidariser la notion de prothèse de son adhésion au réel : le spectateur-acteur pédale dans le vide sans se déplacer comme il le ferait dans une salle de sport sauf que là, il n'est pas à la recherche d'une image-sculpturale de lui, il ne pédale pas pour se muscler mais pour activer une animation numérique. En tous les cas, les premiers reflets de ces images, sculpturales ou virtuelles, ont lieu d'abord sur le vélo lui-même, ils sont physiques : reflets de mon corps sur le guidon métallique, sensation de sueur de mes mains sur les poignées ou selle inconfortable. La problématique de l'ergonomie, science et étude des formes du travail, est directement liée à cette question des limites de la forme prothétique : *peut-on donner une forme à la substantialité de nos comportements ?*

Une onde substantielle se répand. Mais elle n'est pas spécifiable dans une reproduction du rythme de la dépense : cette dernière a beau se compter en autant de déformations sur nos tirages gondolés de touches agrandies, ce compte reste de l'ordre de la stéréotypie industrielle et de la perception photo-digitale du volume. On donne à nos dépenses physiques la forme de plans et de volumes. Mais la différence entre un "stratage"³³⁵ sur une peau siliconée qui *se décolle et ballotte* et une stratification sur une peau siliconée qui se plaque à la coque se verra-t-elle ? Cette différence est d'abord dactylo-phonique. En effet,

³³⁵ Du verbe "strater", ô combien différent du verbe stratifier, *op. cit.*



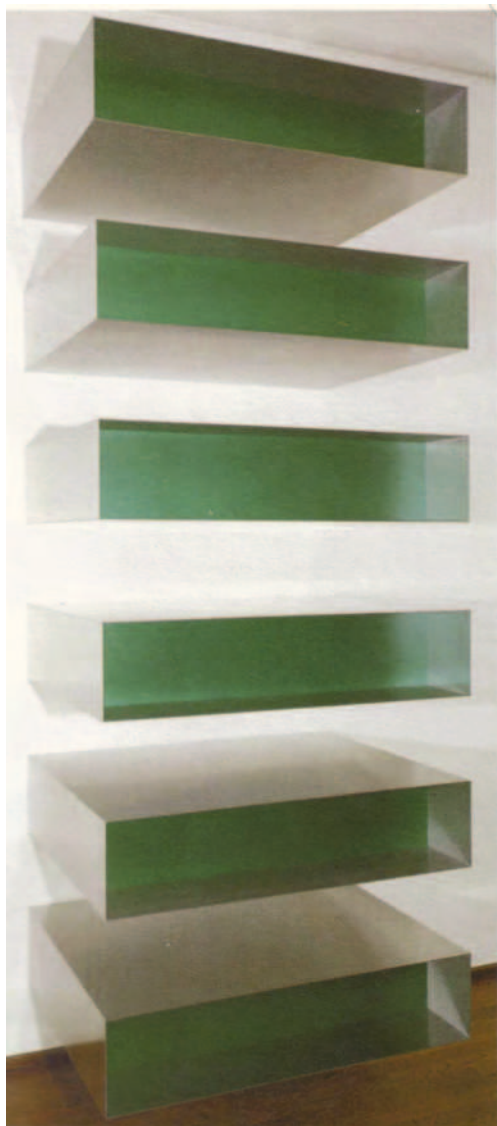
59. Jeffrey Shaw, *The Legible City*, 1989-1991 (with Dirk Groeneveld), installation multimédia et multisensorielle.

lorsque je strate sur une surface qui ballotte, je dois taper fort avec le rouleau car à chaque fois que j'enlève ce dernier, la peau redevient très flottante et je dois aussi aller vite avant que la résine ne catalyse. Alors que quand je stratifie sur une surface rigide, je peux exercer une pression moins forte et je peux prendre mon temps. Dans chacun des deux cas, ce n'est pas la même réaction qu'à le silicone au contact du rouleau. Ces sensations différentes de pressions, de temporalité de l'acte et de bruissements sont vécues pendant la fabrication mais ne seront pas forcément exprimées *de visu* et *in fine*. Cette déformation peut à la rigueur figurer le mouvement et la pression qu'exerce le corps sur des touches de clavier. Mais elle ne pourra représenter l'épaisseur habituelle de cet exercice.

Comme l'épaisseur gestuelle qui se manifeste dans les habitudes contractées par le corps au contact du clavier, la perception dactylo-phonique du travail de reproduction effectué à partir d'une chaussette en silicone est plus proche de mon corps que de l'objet fabriqué : lorsque je fais un tirage dans le moule, il y a une relation qui s'instaure entre mon corps et le moule par l'intermédiaire de la peau en silicone. Dans ma procédure plastique, la similitude des notions de peau et de chaussette – on peut utiliser l'un ou l'autre terme pour attribuer au silicone une fonction – exprime qu'entre le corps et ce qui l'enveloppe, il n'y a pas de coupure spatiale : c'est un différentiel de temps qui me fait passer de ma peau nue à une chaussette et lorsque j'enfile cette dernière, elle est en moi. Il s'agit donc de ne pas réduire l'épaisse relation d'intériorité qu'il y a entre le corps et la prothèse.

Dans le cadre d'une dépense productive ayant une utilité économique, la spécificité des formes du travail prothétique peut être un formidable matériau de travail pour le plasticien : là encore, on rencontre le minimalisme ; non plus par l'entrée de la perception mais par l'entrée de son industrie. Donald Judd montre avec beaucoup de finesse plastique et théorique – dans le cadre d'une plasticité de la productivité – que l'artiste peut produire l'objet type spécifique³³⁶ de la sensibilité industrielle. Celui-ci n'est ni tout à fait tableau, ni tout à fait sculpture, ni tout à fait plaquage, ni tout à fait contre-plaquage, ou encore ni tout à fait nuancier, ni tout à fait mobilier usiné. Là, comme chez Shaw, il est clair que la couleur réduit le vagabondage à une fonction parmi tant d'autres. L'artiste fait rentrer l'errance des sensations dans le cadre de l'industrie (*fig. 60*). L'artiste *joue* avec l'industrie.

³³⁶ En 1965, Donald Judd écrit dans la revue *Arts Yearbook* un article qui fera date dans l'histoire du minimalisme : « Specific objects ». L'artiste y définit les caractéristiques plastiques et perceptives d'une œuvre tridimensionnelle à l'époque industrielle. Ce texte a été repris in *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and design, 1975, trad. Par Annie Perez in *Ecrits 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong Editeur, 1991.



60. Donald Judd, *Sans titre*, 1968, acier inoxydable et aluminium anodisé, 10 éléments, 23 x 101,6 x 78,7 cm.

C'est le moment, la phase, le laps de temps ondulatoire et dactyle entre nous et le monde qui minutent le protocole artistique des claviers. Mais cette *émotion a lieu en nous sans forcément passer par le cadre formateur de la perception*. C'est-à-dire que, pour définir un espace, on ne peut pas s'appuyer sur une autre analyticité que l'intensité temporelle allant de la sensation à l'émoi : battement de l'image³³⁷. Dans cette inversion du concept vers le sentiment, un espace plastique commandé par la perception, comme l'est le minimalisme, peut être recouvert par un espace plastique commandé par le sentir : le jeu de mots, par exemple, gagne peut-être en intensité ludique, en temps d'activité émotive, en voyant s'infiltrer dans son plan et son volume perceptif, un temps sensoriel. J'ai alors pratiqué une sorte de jeu temporel de mots avec mes tirages de touches. L'espace du rêve est fragile et, comme l'entendre de l'onde poétique, il est facilement recouvert par ce qui rassure. C'est un peu aussi une différence entre l'art moderne et l'art post-moderne : l'artiste d'aujourd'hui n'est plus là pour prendre le pouvoir, il essaye de conserver la liberté plastique d'un temps vécu. À l'époque de la toute-puissance, voire de l'omniscience d'un pouvoir administratif dématérialisé en autant de protocoles internet, il est vital pour un artiste plasticien de sauvegarder, dans sa pratique, un sentiment d'humanité³³⁸ devant les appareils de son époque. Il s'agit de positionner la sentimentalité que j'ai découverte dans l'aspect vélaire de ma Touche Sculpture non plus seulement par rapport à cette sorte de phraséologie sculpturale que constituent la forme de l'empilement et la forme articulaire des interfaces, mais encore et surtout par rapport à l'ameublement perceptif que cela implique. L'espace-temps du corps est toujours bien plus que l'espace-temps du langage.

Là est l'Idée poétique de la Dactylo-phonie : ouvrir une autre dimension du réel. *La question de la percussion ne passe pas d'abord par la forme de son empreinte*. Elle découvre la puissance fonctionnelle de son agrandissement non pas dans l'espace mais *dans le temps de la pression et l'intensité de la caresse, du tact, du doigté*. Grâce à cette idée plaçant la fonction dans le corps et non dans les vecteurs dématérialisés de la mathématique, on a pu se rendre compte que, prototypé, le modèle de l'action plastique détectait de l'onde, du trouble et du voile au beau milieu du moulage artisanal et industriel du corps. Mais, dans le passage du

³³⁷ L'expression est de Michel Guérin, *op. cit.*

³³⁸ "Jouer sous les feux des sunlights tout en satisfaisant aux exigences du microphone, c'est là une exigence des plus difficiles. S'en acquitter c'est, en face de l'appareil, sauvegarder son humanité". Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (première version), *Œuvres*, Tome III, Paris, Gallimard Folio Essais, 2000, p. 88.

prototype au protocole, la puissance fonctionnelle du langage a imposé une solidité ; solidité des multiples phrases, faces, volumes et prothèses de la perception. Car les questions liées à l'agrandissement sont au prime abord le lieu du langage : la phrase et le nombre peuvent édifier la hauteur d'un monde. Mais, lorsqu'un travail plastique part de la percussion maladroite, du ballottement, du voile, il agrandit la représentation du rythme.

Pour agrandir la voilure d'un geste de taille sculpturale à la dimension d'un rêve plastique, il faut d'abord confronter ce qui meuble la perception à mes activités ludiques. Ces dernières sont le vagabondage poétique dans la nature, la marche au bord de mer à l'écoute des vagues et du ressac, la contemplation active de la mer sur un bateau, la pratique quotidienne de création musicale sur une guitare acoustique avec une chanteuse, et enfin la pratique de la peinture ou de la sculpture. C'est dans le temps sculptural que se ramassent pas mal de dimensions qui dans la vie me font rêver. Le rêve du sculpteur photo-digital est bien le mythe de Pygmalion, celui de vouloir embrasser une vie attestée par le mouvement de la visagété. Mais *le rêve du sculpteur dactylo-phonique est de sculpter le poids de l'onde du temps vécu à l'intérieur même de la masse du corps au monde*. Les mesures aux environs de Deux Pieds – soit soixante centimètres – qui habitent notre matrice et notre moule doivent pouvoir servir de mesures aux meubles de nos rêves que sont les tirages issus du moule. Grâce à ces deux pieds, se reflète quelque part, dans nos alignements de touches, autre chose qu'un agrandissement de la forme fonctionnelle digitale du clavier : au regard de l'alignement de touches intitulé *De Bout* (fig. 61), est-on face à une "règle de trois" qui dit "1. DE BOUT", "2. DEUX VOLUMES", "3. C'EST MOI QUI PERÇOIS CE PLAN ET CE VOLUME EN ÉTANT UN CORPS DEBOUT" ? Ou est-on face à un agrandissement de la manière dont nous indexons notre propre rapport au corps et dont nous désignons systématiquement le réel par des représentations dans lesquelles la reconnaissance de nous-mêmes se réduit à son extériorisation en autant de formes et de volumes ? Le style des rêves se réduit-il à celui des stylets qui marquent les factures d'appareil ?

"Digue de clavier" ou "ponton de lettres", il faut sentir dans cet alignement de touches intitulé *De Bout* une esthétique dactylo-phonique de l'onde ; ces ondes de corps sur les tuiles des vieux mas de Provence ou ces perspectives vagabondes des murets et des planches de nos garrigues. *La question de la présence d'un relief poétique à l'intérieur même de nos structures volumiques fonctionnelles dépasse les limites de la réception photo-digitale*. L'idée d'une *sculpture poétique fonctionnelle* repose sur des jeux sensibles qui interrogent les techniques du corps : comment la complexité synesthésique et somesthésique habite-t-elle le



61. Julien Honnorat, *De Bout*, 2005-2006, alignement de six tirages de Touches agrandies de clavier d'ordinateur, matériaux composites, env. 560 cm de long, 60 cm de large et 60 cm de haut.

rythme désigné de la percussion ? L'inversion fonctionnelle est-elle une expérience structurant le régime interne de vision dans la stricte mesure où cette inversion maintient le corps au monde ? Dans mon alignement *De Bout*, une fois passé l'effet visuel des ombres et des pavés agrandis à l'échelle d'une volumétrie photographique qui traduit tout un imaginaire vagabond du langage informatique, une fois mises de côté les strates du langage qui renvoient mon corps à ses projections digitales, on tombe dans un arrêt, une pause, un maintien. On s'aperçoit alors qu'une bande de meubles n'est pas qu'une pellicule tridimensionnelle de langage mais aussi un ensemble de masses sur lesquelles le corps peut reposer son poids. On descend du jeu plastique et conceptuel qui consistait à s'amuser de la relation entre "debout" et "deux bouts" pour se retrouver nez à nez avec l'étrange sensation de mesurer debout ce qui nous assoit au monde : le meuble. Et, entre "la planche" du navigateur et "le lit" du protocole perceptif qui fait de l'objet une image, arrive *le meuble du plasticien* : l'artiste aménage le monde avec les mouvements bruissants de son corps.

Comment sortir du décor plaqué et rentrer dans la masse environnementale ou englobante du mobilier sensoriel ? Le meuble a une fonction protocolaire que se partagent le rêve sentimental du plasticien et la démarche esthétique fonctionnelle du designer. Jusqu'où peut s'aventurer le plasticien dans le protocole industriel beaucoup plus poussé du designer ? Comment infiltrer un trouble dans l'espace institué de la relation entre l'homme et son décor ? Si le rêve est l'espace du sentiment, de la passion, de la création plastique, gageons qu'il soit capable de plaquer sur les parois du théâtre ergonomique, une autre dimension que celle de la perfection photo-digitale des volumes lisses du mobilier industriel contemporain. À ce titre, le travail de l'artiste contemporain Lilian Beurgeat est exemplaire et spectaculaire : celui-ci se plaît à agrandir des formes plasturgiques pour provoquer un face-à-face entre la liberté imaginaire d'un changement d'échelle et une perception plus normée qui réduirait l'usage du meuble à sa fonction (*fig. 62*). Ce qui est pertinent dans cette œuvre intitulée *Le dîner de Gulliver*, c'est l'instauration d'un jeu de doublure au sein de l'expérience spectatorielle ; jeu auquel mon travail s'intéresse aussi. En effet, après la première expérience qui consiste à arriver devant l'œuvre et à être surpris par son échelle – échelle qui nous désigne comme forme par rapport à une autre forme –, on pourra *s'asseoir et rentrer dans une expérience émotionnelle de l'espace plastique* : tout devient tellement grand ou je suis tellement près que les formes se dissolvent. Le plastique blanc du mobilier et les couverts me font front, la texture de leurs fonctionnalités apparaît avant sa désignation.



62. Lilian Bourgeat, *Le dîner de Gulliver*, 2007, matériaux composites et dimensions non communiquées.

Dans mon travail aussi, un trouble apparaît dans l'appréhension de la forme fonctionnelle. Ce trouble tient dans l'expérience de contact entre le corps et la forme car cette expérience renvoie la dimension fonctionnelle à une dimension sensible. Il y a un territoire fonctionnel imaginaire à défricher : entre la fonction et la fiction, entre l'*ergonomie* et la *démiurgie*, s'instaure un voile plastique ; soit un autre *aspect* du *travail* si l'on se base sur l'analyse philosophique platonicienne du *demos* et de l'*ergon* que propose Pierre Damien Huyghe. En effet, il y aurait une pensée qui scruterait *les choses telles qu'elles ont lieu* pendant que la modélisation des aspects s'emballerait et s'envolerait sur elle-même. Il s'agit de la possibilité de penser la modélisation technologique comme quelque chose qui part toujours d'un lieu où le corps modèle et percute la matière. L'humain reste le seul maître du thème automatique :

“Dans un passage du Sophiste (265 c-d), Platon” renonce “à l’hypothèse (...) que le monde pourrait avoir été produit et continuer en "automatisme". (...) Dans le Timée, il donnera en effet aux choses, en l’absence de tout automatisme, une explication "démiurgique". (...) "-urgie" renvoie au grec ergon que l’on peut (...) traduire par "œuvre" ou "ouvrage" (...). Dans "démiurgie", "dem-" se lie à "demos". Soit à ce que nous traduisons (...) par "peuple" comme dans "démocratie". Mais cette traduction n’est pas satisfaisante. (...) le mot "dème" désigne un type d’espace, une part délimitée (...). Je ne pense pas dès lors qu’on puisse valablement interpréter la démiurgie (...) comme une toute-puissance. Il s’agit au contraire d’une compétence délimitée, arrimée, d’une spécialité localisée³³⁹”.

Je pense que l'on ne peut arriver à instaurer le régime de visibilité de cette localisation que par une méthode d'inversion : celle qui regarde "les pieds et les mains" permettant la fabrication d'un mythe avant de regarder l'expression skiographique de ce dernier. Car la projection des Golems et autres Titans de matière n'instaure pas, en premier lieu, une société d'hommes "à postes" ou sous contrôle d'une grande machine. Les boîtiers de projection devant lesquels les hommes travaillent dépendent d'abord du lieu substantiel où se maintient le corps. Le travail le plus automatique est relié au travail du corps dans la pâte du monde. Il y a un pàton plasturgique du *demos* informatique : c'est le fourmillement des claviers sales qui dicte la possibilité des formulaires numériques. L'autorisation accordée à la technique de réduire les intensités de l'imagination fonctionnelle est donnée par notre épaisseur sculpturale, animale. Peut-être que c'est elle, secrètement, que jamais l'institution ne perdra de *vue*. L'œuvre de Bourgeat s'adresse à un ergonome en culotte courte jouant dans ces immenses chaises en plastique : pour l'artiste, les formes parfaites d'appareils sont un petit peu ridicules ou ne font

³³⁹ Pierre-Damien Huyghe, *Eloge de l'aspect*, Paris, éditions MIX, 2006, pp. 24-25.

pas le poids devant la liberté et la croissance de notre imagination. Comment l'humain peut-il se réapproprier le milieu industriel et technologique des appareils qui meublent son langage ?

Regarder les facettes du lieu voilé dans lequel s'instaure le toucher d'appareil est un travail double, synchronique et synthétique. Car les reflets de la vitrine sont et de l'ordre du protocole mobilier et de l'ordre du protocole internet ; doublon qui dit la question du style de dépôt que brevète et valide l'invention hyper-industrielle. La synchronie est due au fait qu'il y a deux temps : le temps vécu de l'artiste et le temps de celui qui cherche dans le partenaire industriel, un premier spectateur. D'ailleurs, le terme de dépôt industriel peut être pris au sens propre – ce qui se dépose sur l'appareil technologique –, comme au sens figuré – déposer un modèle, c'est le faire enregistrer par les autorités compétentes. Lorsque le plasticien découvre peu à peu à quel point ses fautes de frappes ne sont pas des fautes du point de vue du corps, il ajoute au langage une dimension plastique fondamentale. Le corps assis devant l'écran numérique et percutant le clavier d'ordinateur maintient l'imagination dans ses attaches. De l'assise au toucher digital, il y a toute une intensité du contact qui se crée dans le corps. Cette intensité peut avoir comme forme la croissance et peut revendiquer, on l'a vu, une relation au langage : empiler, aligner, *faire* des mots avec des touches sur lesquelles sont inscrites des lettres. Demandons-nous, à présent, s'il est possible de disséminer à l'intérieur des réseaux du langage technologique mondialisé, une intentionnalité plastique qui s'ancrerait dans une esthétique fonctionnelle de la réception : quel type de réception, au juste, demande mon travail plastique ? Cette question implique d'abord de poser un peu mieux le rapport entre corps et langage qu'instaure la présente recherche.

8 – S’asseoir en dehors de la littérature et de la logique

8.1. Un vestibule entre le langage du corps et le corps du langage

Je vais à présent baliser les chemins que ma démarche sculpte. Ma méthode posturale s’appuie sur et contre la virtualité solide du clavier ; c’est-à-dire sur un laps de *temps* où, sous le poids concentré de mes extrémités corporelles, l’immatérialité numérique s’inverse et retombe dans une expérience de la solidité. Rien de cette expérience ne s’imprime sur la surface du clavier mais il y a quand même une épaisseur machinale qui se constitue dans mon corps. Et, cette épaisseur peut revendiquer une dimension imaginaire face aux images dématérialisées qui sont générées par l’ordinateur et qui voudraient nous faire oublier le poids et le maintien du corps dans la matière du monde.

L’expérience de l’interactivité nous propose une expérience de l’envol et de l’absentement qui entend recouvrir l’expérience de la solidité. Lorsqu’on marche sur le sable du rivage, nos pas ont beau se dérober, nous faisant perdre un instant la mesure de notre poids, nous réussissons très vite, par un effort de traction motrice, à reprendre pied. Car nous avons l’habitude de reprendre notre équilibre ou disons qu’entre-temps, entre deux pas, le corps enrichit sa mémoire du maintien et de l’équilibre : l’envol, le mouvement, les gestes du corps sont des éléments qui, pris séparément ou isolément, peuvent exprimer l’envol et la légèreté. Mais ils sont toujours en réalité des constituants d’une masse sensorielle qui gère sa pesanteur. Chacune des percussions de mes doigts sur le clavier sont possibles aussi parce que mon corps est stabilisé devant le clavier : l’expérience ondulatoire des gestes de rebonds et de survols trouve son épaisseur dans l’expérience de la pesanteur et de la posture du corps. Entre l’envol du pas et le poids du corps qui retombe, il y a la constitution d’une épaisseur rythmique. *Élevée à la dimension de notre poïétique fonctionnelle, cet "entre deux pas", ce module rythmique de vécu sensoriel peut nous permettre peut-être de passer de la marche stéréotypée du corps interfacé à une "démarche" artistique : en s’attardant sur cette épaisseur*

du vécu sensoriel, en essayant de lui trouver une forme plastique, il est peut-être possible de passer d'une vision stéréotypée de la relation entre le corps et l'informatique à une approche remettant en cause la dématérialisation de l'imagination à l'époque des immatériaux.

Le fait de s'appuyer sur l'expérience esthétique fonctionnelle du corps quotidien – celle du toucher du clavier d'ordinateur – pour constituer une poïétique renvoie à des références incontournables. Si l'on veut, on peut rabattre tout cela sur la "méthode Dewey", en jouant sur la dimension pragmatique de ce philosophe américain qui a tant marqué les esprits de l'art performatif et installationniste des années cinquante et soixante : “Même une expérience rudimentaire, si elle est une expérience authentique, sera plus en mesure de nous donner une indication sur la nature intrinsèque de l'expérience esthétique qu'un objet déjà *coupé* de tout autre mode d'expérience³⁴⁰”. En disant que le toucher du clavier est constitué d'un ensemble de petites percussions avec des degrés de pressions différents, on arrivera vite à la puissance ou l'acuité perceptive de Leibniz. Celui-ci a noté cet ensemble de petites perceptions³⁴¹ qui, une à une, remplissent par exemple chacune des vagues de l'univers. La sculpture dactylo-phonique serait un moyen de sentir notre rapport tangible aux simulacres optiques. Elle base sa réflexivité sur un mouvement plastique qui donne la priorité à une poïétique de la pesanteur sur une poïétique de l'envol photo-digital.

Du coup, notre synthèse entre langage sculptural et langage scriptural s'ancre d'abord dans la synesthésie : c'est le maintien du corps dans ses mesures prothétiques qui permet de sentir la ductilité susceptible de s'installer entre deux temps d'envols du corps et de dématérialisation des images. L'idée essentielle d'une fonctionnalité qui s'instaure avant l'institution de sa forme est que tout régime de visibilité d'un appareil de représentation est habité par un régime d'intensité qui part toujours d'un premier appareil de mesure : l'appareil sensori-moteur. L'idée qu'il y ait, sous les schémas d'appareils – fréquence, émission, onde sinusoïdale, etc. –, un régime propre à l'être en représentation peut permettre au plasticien – lui qui cherche à exprimer l'intensité qui passe entre ses sensations – de définir autrement la facture des appareils. À l'époque des appareils, la primauté du sujet, acquise au siècle des

³⁴⁰ John Dewey, *L'art comme expérience* (1934), *Œuvres philosophiques III*, trad. de l'anglais (USA) par Jean-Pierre Cometti, Christoph Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, Préface de Richard Shusterman et Postface de Stewart Buettner, Pau, Publications de l'Université de Pau, Éditions Farrago, 2006, p. 29. C'est nous qui soulignons.

³⁴¹ “quand il y a une grande multitude de petites perceptions, où il n'y a rien de distingué, on est étourdi. (...) réveillé de l'étourdissement on s'aperçoit de ses perceptions, il faut bien qu'on en ait eu immédiatement auparavant, quoiqu'on ne s'en soit point aperçu ; car une perception ne saurait venir naturellement que d'une autre perception, comme un mouvement ne peut venir naturellement que d'un mouvement”. Leibniz, *La monadologie*, *op. cit.*

lumières, serait sortie d'une phase fictionnelle : tant que la croyance dans le régime auto-fictionnel des appareils était forte, du miracle photographique à la science-fiction technologique, l'appareil corporel, auto-fonctionnel, croulait sous les récits. Il étouffait, jusqu'à devenir triste et nihiliste. Il pressentait peut-être qu'il ne pourrait pas jauger sa propre puissance d'imaginer en restant coincé dans des images fabriquées par des appareils extérieurs au corps lui-même. Guidé par l'énergie de son for intérieur plus que par l'histoire, il devint pragmatique : voilà peut-être la différence entre le sujet moderne et l'individu post-moderne. Ce dernier distingue ce qui est de l'ordre de sa propre nature fonctionnelle de ce qui est de l'ordre de la coupure fictionnelle d'appareil. S'il y a de la solitude, celle-ci n'est plus un récit mais une émotion, voire un solipsisme.

La solitude est un trait fonctionnel du corps humain, c'est là que ce dernier s'éprouve ou s'accomplit. L'individu n'a pas affaire à ce qui maintient ses représentations dans la réalité tangible de l'être en représentation. Le plasticien a certes besoin, à l'égal d'un chercheur en sciences humaines, de fouiller dans la forêt lexicologique des signes. Mais, comme il ne part pas de l'appareil langagier mais de ce qui maintient ce dernier dans le corps, il ne peut pas se contenter de la structure du langage. La fréquence, le degré, la graduation, l'échelle ne sont que de pâles copies signalétiques, sémiotiques, rythmiques, anthropomorphiques ou ergonomiques de ce que ressent l'être au contact du monde. À partir de là, l'appareil sensori-moteur de l'artiste plasticien se réserve le droit de se laisser aller dans son acuité sensorielle. Il y décèlera les zones par lesquelles la forme-mouvement du corps – celle qui ne se voit jamais en dehors d'elle-même ou celle faisant Un avec le monde – peut trouver sa gradation jusqu'à une possible perception. L'artiste se mesure à la technique avec le poids de son corps. Il y a certainement dans les temps du corps une épaisseur qui peut servir de modèle. Le plasticien mesure le temps des appareils à la puissance du sien. Dans ce sens, il est peut-être capable d'éprouver, à la dimension de ses propres mondes intimes, et au contact de tout cadre et de toute interface, l'historicité des appareils.

La re-descente opérée par l'art du vingtième siècle de la fiction iconique vers la fonction perceptive n'a pas pour autant signifié un recul de la fable : les effets de structure restent des récits. La computation – méthode automatique de supputation du temps – ne peut pas satisfaire entièrement l'intensité sentimentale du temps vécu. Car l'expérience rythmique que nous propose la boucle interactive ou l'interfaçage homme-machine *ne prend pas en compte l'expérience rythmique du maintien vestibulaire du corps devant le poste*

informatique : à chaque fois que je suis au contact d'une interface informatique, que je tapote sur un clavier, que je glisse sur une surface haptique ou que même j'entends un son numérisé, je suis, en même temps, toujours en train de chercher dans le monde mon équilibre physiologique. Ce dernier revendique un droit à la parole, une place dans l'ameublement informatisé ou tout autre décorum contemporain branché sur les simulacres du format perceptif. Cette stabilisation est une sorte de langage du corps qui veut se confronter au langage informatique. Dans cette lutte, le sentiment, cet emportement passionné de l'artiste, doit utiliser les mêmes armes que la perception : il doit se réduire d'abord en code. C'est pour cela, je pense, que ma plasticité passe par le clavier et la touche. C'est un moyen de faire se rencontrer la langue conceptuelle et la langue viscérale. Ce moyen n'est pas une interface car il ne passe pas d'abord par l'espace photo-digital mais par le temps dactylo-phonique, celui du corps qui s'assoit devant l'écran et tape sur le clavier. Ce que veut ma plasticité, je suppose, avec le recul que m'offre cet espace d'écriture, c'est que le temps du langage corporel l'emporte sur le temps conceptuel des techniques du langage informatique. À quel endroit, coin, topos, la plasticité peut-elle bifurquer du mouvement rythmique pro-posé par le langage ? Tant que c'est ce dernier qui commande, le déroulement de la langue fonctionnelle de l'imagination plastique ne peut pas se révéler.

Pour mettre le doigt non plus sur l'articulation entre le dire et le faire mais sur la façon dont le faire voile le dire, il faut parvenir à quitter la parallélité du cadre et la littéarité de l'écriture. *Cela ne peut se faire qu'à cette condition : avant d'accorder crédit à l'expressivité de notre appareil langagier, il faut faire confiance les yeux fermés à l'intensité de notre appareil sensoriel.* Et n'est-ce pas justement ce que l'on fait lorsqu'on laisse à nos habitudes dactylo-phoniques le soin de régler la production du texte photo-digital que nous voyons se constituer à l'écran ? *La computation photo-digitale suspend la percussion temporelle au profit d'un temps fictif qui conditionne l'expérience physique-mentale de l'absentement.* Voici comment ma pratique ébranle la chaîne opératoire du stéréotype photo-digital :

- Premièrement, remise en question de la certitude selon laquelle une fonction serait réductible à une forme : lors de *la modélisation plasticienne*, non informaticienne, de la matrice en siporex, l'échelle du geste de taille reste dans *la puissance de la fonction*. L'agrandissement de la forme ergonomique de la touche de clavier est pris en charge par une intensité plastique : la touche prise comme forme "picturale" est transférée vers la notion sculpturale de taille prise comme action progressive ; le geste de tailler fait naître et grandir une forme à l'intérieur d'un bloc de matière.

- Deuxièmement, remise en question de la certitude selon laquelle une industrialisation serait réductible à un stéréotype : lors de la *confection plasticienne*, non technicienne, du moule, la stratification ou l'épaisseur feuilletée de la chaîne reproductive reste dans *la durée de la fonction*. L'extériorisation sérielle de la coque ou de l'appareil modélisant est *coincé* dans un mouvement intérieur de pression. Ce mouvement est celui du rouleau à "strater" qui appuie la chaussette en silicone contre la coque interne du moule afin que cette chaussette ne se décolle pas trop lors de la polymérisation de la résine. De plus, ce rythme d'appuis est sonore : la peau siliconée tremble, vibre, un peu comme lorsque les parois organiques de l'intérieur de la bouche réagissent à l'élan phonatoire. On reviendra sur cette idée d'un modèle plastique interne.
- Troisièmement, remise en question de la certitude selon laquelle une représentation plane ou volumétrique optiquement dominée serait réductible au modèle photo-digital du langage scriptural ou au modèle esthétique de la projection skiagraphique : lors du *mouvement plasticien*, de l'alignement et de la superposition, l'élévation horizontale ou verticale de la phrase est *coincée* dans la plasticité des tirages gondolés.

Le timbre du corps échappe au stéréotype de la forme fonctionnelle photo-digitale qu'il ne fait que traverser. Car si ce timbre se marque dans la matière, l'épaisseur de son mouvement n'en dépend pas forcément. En effet, la notion substantive mais transparente de voile, soit l'intensité vélaire de la transparence, est à l'empreinte ce que le sillage d'un bateau dans l'eau est au chemin d'un corps sur le sol : son instauration sensori-motrice, son étrave plastique. On peut dire que *le plasticien renvoie l'échelle du langage à sa taille sculpturale*. Je vais m'appuyer sur ce renvoi pour passer du respect protocolaire du langage à l'intrusion de mon protocole plastique dans celui-ci. Car, s'il est possible de constater que l'intense mouvement à l'œuvre dans une matérialisation plastique est capable de coincer le langage dans une autre dimension signifiante que lui, cela veut dire qu'à l'encoignure de l'ameublement perceptif, il y a une porte qui s'ouvre. Et si on arrive à l'ouvrir suffisamment, peut-être pourra-t-on alors influencer le temps de la perception par le temps du Sentir, l'appareil computationnel par la solitude émotionnelle. C'est toujours le cadre perceptif qui donne au temps sentimental un espace d'extériorisation. Mais quand il y a œuvre, l'espace devient plastique, c'est-à-dire qu'il se charge d'une temporalité vécue. Si on arrive à pousser notre pratique jusqu'à ce qu'elle puisse sortir du cadre perceptif, alors peut-être pourra-t-on dire et faire sentir aux autres que la dimension fondamentale de la plasticité ne réside pas dans une médiation, un mouvement fonctionnel spatial mais dans une expérience du temps

substantiel. On s'arrête sur la notion d'espace relationnel de l'œuvre telle qu'elle est posée aujourd'hui à travers certaines pratiques contemporaines pour voir en quoi, peut-être, la question du temps sentimental n'est plus à l'œuvre dans les espaces proposés, esthétiques ou plastiques. On pourra ensuite s'interroger sur ceci : quel type d'espace ma propre temporalité plastique peut-elle, dans ma pratique, instaurer ?

Pour décoincer notre propre appareil sensori-moteur et supra-sensible d'un régime perceptif dans lequel il perdrait peut-être son intensité, il faut sortir d'un rapport au modèle articulatoire ou interfacé du langage. Mais cela ne peut se faire qu'à partir du moment où l'on passe d'abord par la manière dont l'espace conceptuel même du langage définit son intériorité organique et viscérale. Il faut d'abord se frotter contre les parois des mots. Il faut d'abord frictionner notre mouvement plastique contre le temps organique de la parole. Car c'est dans la parole que le corps et le code se rencontrent. La méthode synthétique de recherche consiste à s'appuyer sur le rythme de notre premier appareil d'expression articulée et codifiée – le langage par la parole – avant que ce rythme n'aboutisse à un code : il s'agit de saisir le langage du corps juste avant que le langage prenne corps. Cette saisie peut nous permettre de mieux comprendre ce qui, au beau milieu d'une reproduction industrielle, peut venir semer un trouble esthétique fonctionnel. Par exemple, le bégaiement est certes un dysfonctionnement moteur du point de vue de la langue. Mais il est aussi un temps expressif du corps qui peut servir de modèle d'analyse à une plasticité qui se veut être non contaminée par le modèle langagier. Le temps vécu de la reproduction est particulièrement visible lorsqu'il bégaye, lorsqu'il n'a pas atteint encore la constitution d'un espace compréhensible de la parole. Un peu comme une sensation de surplace, de ralenti ou de rétroaction, le bégaiement indique qu'il y a une quantité d'autres espaces plastiques possibles avant que l'élasticité gutturale et labiale du temps phonatoire ne parvienne dans la phrase. C'est un peu ce qui peut se dire aussi dans la percussion maladroite. Seulement, à la différence de l'immatérialité sonore, le timbre de la taille sculpturale n'est pas repérable sans espace plastique de matérialisation.

L'idée est de chercher mon espace plastique dans ma temporalité sculpturale. Mais si mon approche multi-média de la percussion – approche relevant de la touche picturale, de la taille sculpturale, du doigté musical et de la frappe dactylographique –, me fournit un régime d'intensité temporelle d'expression, cela ne me donne pas un régime de visibilité spécifique autre que celui du dispositif : ce moyen phénoménologique contemporain qu'on a d'abord la problématique d'un cadre multi-modal de représentation. On a dit avec assez d'insistance et

d'analyticité que le cadre perceptif était autoritaire, qu'il instituait le plan, le volume, le cadre, le meuble. Dans les dispositifs multi-média, cette institution devient extensive et la question des limites de l'œuvre se pose. L'œuvre n'a plus le temps de se constituer un espace sentimental car les espaces sont désormais constitués et imposés. Est-ce possible, en se passant d'une zone de friction, d'établir une synchronie entre les deux approches du temps vécu, l'approche fonctionnelle et l'approche fictionnelle, la pose photographique et la pause automatique ? Ne faut-il pas rechercher une sorte de vestibule entre la fonction et la fiction ? Entre le langage du corps et le corps du langage, peut-on trouver un "vestibule" susceptible d'être à la fois touché par le corps et structuré en code ?

Lorsqu'on fouille un peu plus loin que la signification usuelle de "vestibule" – pièce d'entrée d'un édifice, d'une maison, d'un appartement – et qu'on cherche l'antichambre même de ce mot, on tombe sur *vestiarius, a, um (vestis)* qui en latin signifie ceci : habits, relatif aux habits. Ensuite si on cherche un peu autour, on a *vestiarium, i, n* : armoire ou coffre à serrer les habits. Et puis, bien sûr, on a *vestibulum* en lui-même qui signifie "entrée". Il semble y avoir deux modalités plastiques du *vestis*, l'une qui serait très proche du corps, l'autre qui serait plus dans le meuble, l'une nomade, l'autre plus sédentaire. On a des expressions latines comme *vestibulum sepulcri* qui veut dire "entrée d'un tombeau", ou *vestibulum castrorum* qui veut dire "l'entrée du camp", "le devant du camp". La mémoire vestibulaire semble se différencier de la mémoire cérébrale : elle est plus près du terrain, du mouvement de l'homme dans l'espace et de la capacité de ce dernier à fixer, tout en se déplaçant, des aires de vies, vestimentaires, mortuaires, alimentaires, vernaculaires. Pour autant, il ne faut pas penser à un "trope plastique" : la sensibilité du déplacement est particulière, intime. Et si le nomadisme est une figure anthropologique et le voyage une figure littéraire, le mouvement du corps a une indicible intériorité. L'épaisseur du séjour du corps au monde se constitue en lui, de voyage en voyage, de représentation en représentation. Fabriquer un territoire plastique relève d'une compétence : instaurer un espace issu d'une *superposition vécue d'ondes émotionnelles desquelles peut s'extraire une forme*. L'imaginaire de l'homme grandit dans l'épaisseur des mouvements de ses voyages. Il faut donc parler de ma touche comme une sorte de lieu plastique, ouvert, à partir duquel s'extériorise une esthétique fonctionnelle du corps en mouvement.

8.2. Installer un espace pesant en deçà du récit

La méthode d'analyse de ma pratique plastique consiste à faire passer l'imagination vélaire que recouvre la typo-volumétrie de mes alignements sculpturaux sur la dimension articulaire ou phraséologique de ceux-ci. *Je laisse au trouble qui s'est installé dans l'atelier et dans le chantier naval le soin de poursuivre son travail dans l'installation d'un espace.* À la différence de l'élasticité plus classique du dispositif plastique qui assure aux poses médiatiques du corps un régime de visibilité, la plasticité de mon travail se joue au moment où je pose les touches les unes avec les autres. Elle se joue dans le faire de l'artiste qui manipule et aligne ou agence ces tirages. La voilure ou l'onde de choc qui semble parcourir mes alignements échappe à la lecture que l'on peut faire de ces derniers lorsqu'on s'arrête sur les mots que les lettrages vont composer. Cette onde de choc vient plutôt du bruit lorsqu'on déplace ces tirages en résine. C'est creux et cela sonne creux. Ces considérations ont plutôt tendance à accompagner la transparence de ce que je veux sculpter : l'expérience du survol des claviers. On pourrait même dire que lorsque je déplace ces grandes touches de clavier, j'agrandis là encore l'expérience dactylo-phonique des doigts qui percutent le clavier. Mais, en même temps, cette perception esthétique de la transparence doit pouvoir se retrouver aussi dans l'expérience que fera le spectateur de mon travail. Pour transmettre l'expérience plastique du contact dans laquelle le corps trouve l'épaisseur de ses habitudes gestuelles, il faut proposer des objets qui renvoient le spectateur à une expérience intérieure. Le travail de pose extérieure, d'agencement de mes tirages ne suffit pas.

Le travail installationniste m'a appris à sortir du langage, à inverser le chemin qui va de la fonction vers la fiction. L'inversion est, dans son sens littéral, un mouvement qui est exactement opposé. On dit d'ailleurs "tourner dans le sens *inverse* des aiguilles d'une montre". Mais l'inversion sémiotique à l'œuvre dans mon travail n'est pas projective. On ne peut réduire la réception de ma pratique à une lecture d'étapes industrielles du langage dactylographique. La nature vélaire de la dactylo-phonie est dans cette idée flottante et navigante de sillage : une trace dont la visualité survit dans la mémoire de celui qui la voit, non dans le support qui ne la porte qu'un bref instant. La texture de notre imagination est faite de cette mémoire des traces. *Le "devant l'image"³⁴² fonctionne toujours à partir d'un dedans*

³⁴² L'expression est empruntée à Georges Didi-Huberman. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.

de notre imagination. Il y aurait comme une pose vélaire a-scripturale de l'homme au monde constituée par l'épaisseur mnésique de ses sillages. La super-position dactylo-phonique des voiles n'a peut-être rien à voir avec l'addition photo-digitale des voiles : on n'assimile pas les voyages comme on superpose les différentes couches de vêtements.

L'outil n'est pas d'abord une *prothèse*, soit addition. Il est ostéo-musculaire avant d'être syntaxo-articulaire. Lorsque je prends mes touches, que je les manipule, les soulève, les empile à mains nues, non sans peine et avec force, je lutte contre l'imposition des mots, des intervalles et des lignes de phrases pour voir ailleurs. Le plasticien nomade *croit* dans la langue du mouvement-voyageur de son corps : il travaille avec le sentiment solipsiste qui habite le rythme de ses œuvres. Il se réserve le droit, au beau milieu de son univers plastique, d'extraire la phrase de son contexte sémantique pour jouer avec la matérialité des formes fonctionnelles de cette dernière. Car lorsque j'agis, j'installe, j'agence, j'aligne, j'encastre ou j'imbrique, je ne fais pas que dérouler la matérialité perceptive d'une phrase. J'actionne aussi une mise en espace de l'expérience que fait mon corps au contact de ces touches de clavier agrandies. J'instaure un lieu poétique. Et celui-ci ne se réduit pas au territoire fonctionnel d'un ordre logique ou fictionnel exogène à l'expérience même d'instauration d'un lieu que réalise mon corps avec ces objets plastiques. Mes mouvements ne font pas que répondre à des logiques perceptives : celles du rangement, de l'alignement ou de la construction alphabétique d'un mot. Je suis aussi dans l'espace du nomade qui déplace les affaires de son camp. Agrandie à l'échelle d'un corps manipulant des lettres, l'écriture dactylique remonterait vers son vestibule puis entraînerait le corps dans un voyage plastique : lorsque je touche et manipule mes tirages, je ne suis ni dans la logique, ni dans le récit, je suis dans l'action, dans l'expérience du contact et du rythme.

Le plasticien voit le frottement, *le bruit fonctionnel de la fiction*. Il s'agit d'aller à contre-courant de la dématérialisation des images. Les espaces constitués par le temps sensoriel vécu devant l'écran numérique doivent prendre en compte ceci : quelles que soient les expériences d'interactivité et de simulation, nous restons assis, plantés et posés là, au milieu du monde. Dans mon univers plastique, il n'y a pas une problématique du récit : le plasticien que je suis ne rêve pas sa vie comme le poète. Et mon regard ne porte pas sur la pointe du stylet mais sur la callosité qu'engendre la manipulation des outils à la surface du corps. Du cal, voire de la corne, il y en a sur tout le corps percuteur : doigts, paumes des mains, coudes, plante des pieds, ... Cette plasticité-là est peut-être celle qui reste à l'époque

de la transparence. Elle a comme lieu l'expérience du contact, et comme épaisseur la mémoire du corps. Les nervures de la chaussette en silicone de mon moule, ce dessus qui ne se verra pas dans le tirage final – il s'agit de la face de la peau siliconée qui est contre la coque du moule –, *parlent* d'un espace où les empreintes auraient pris en quelque sorte le relief de la corne des doigts. Car, comme ce côté de la peau en silicone de mon moule, la corne des doigts est une épaisseur qui n'apparaît pas dans les formes que fabrique et reproduit le corps en dehors de lui-même. Cette face de la chaussette est un modèle qui permet de matérialiser le problème de la plasticité à l'époque de la transparence. Mais ce modèle, après avoir trouvé un lieu poïétique, devra trouver aussi des résonances esthétiques : la problématique de l'épaisseur dactylo-phonique s'est certes installée dans le lieu qu'instaure le rapport entre mon corps et les tirages, mais cette expérience de contact de mon corps avec les touches agrandies devra en plus se transmettre au spectateur de mon travail. Pour donner à mes tirages cette dimension esthétique, il faut d'abord voir en quoi mon modèle poïétique va au-delà de la forme fonctionnelle qu'il recouvre – la touche de clavier –, pour s'intéresser à l'épaisseur des contacts du corps au monde. Cette dernière, du toucher digital à l'assise du corps devant l'ordinateur, offre un éventail sensible et, peut-être, une méthode de travail pour passer de la poïétique à l'esthétique. En tous les cas, cette épaisseur mérite d'être questionnée au travers d'une stratégie plastique à élaborer.

La surface du silicone qui est contre les parois internes du moule n'apparaît au regard du sculpteur que lorsque celui-ci démoule et enlève la chaussette qui a servi à "strater" (temps) et à stratifier (espace). C'est un tout petit moment. Je déboulonne la coque, et je vois la chaussette. Dès que je la retrousse pour en extraire le tirage, je la perds, je tombe dans le monde catégorique de l'informe – la peau en silicone gît au sol – et de la forme – le tirage qui sort de cette procédure de reproduction. Je me retrouve dans des énoncés symétriques : matière et forme, forme et informe, espace et temps. *Or la chaussette existe au beau milieu de cette symétrie. Elle apparaît une seule fois entre deux énoncés, entre deux strophes ; l'une poïétique, tournée vers l'espace structurel de la stratification, l'autre esthétique tournée vers l'apparence chromatique et déformée des tirages obtenus.* La poïétique et l'esthétique sont les deux faces de la création artistique. Mais l'œuvre échappe toujours aux interprétations et à leurs conflits³⁴³. Elle a son économie à elle. Et, si tout se récitait dans cette économie, l'œuvre ne resterait pas ce noyau problématique échappant aux déterminations. Le plasticien, de là où

³⁴³ Nous faisons écho ici à l'approche épistémologique de Paul Ricœur in *Le conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969.

il est, à l'abri des pressions de la strophe, installe peut-être le régime de visibilité d'un séjour, d'un moment d'action qui ne passe ni par la production, ni par la réception du verbe mais bel et bien par une sorte de *parler d'appareil*. Ce temps de parole a un espace qui lui est propre. Peut-il se faire entendre autrement qu'en flirtant avec les limites du phrasé propre et figuré de la ligne scripturale ?

La "théorie de la chaussette" peut susciter la perplexité. Et mes touches déformées de clavier sont souvent lues sur le mode de l'ironie instruite. Pourtant, il s'agit bien d'un modèle problématique qui montre un dehors du langage, une sorte de "voile à contre"³⁴⁴ sculpturale. L'expérience de ma sculpture passe par le régime d'intensité sensori-motrice de l'appareil corporel. Ce régime est au centre du travail humain :

“Tout le jour, quand il s'ennuie, Gaubert vient, met les deux mains au marteau, le lève et tape sur l'enclume. Comme ça, pour rien, pour le bruit, pour entendre le bruit, parce que, dans chaque coup, il y a sa vie, à lui³⁴⁵”.

La notion de rebond a été maintes fois abordée dans cette thèse et on commence à sentir comme une sorte de type, de *point frictif* qui tape dans l'être et qui a plein de noms : pointe, touche, frappe, pression... Ce type n'est pas le résultat technique de la percussion. La chaussette flottante au contact de mes pressions montrerait que ce type palperait dans les empreintes industrielles sans jamais pourtant s'y montrer au grand jour. C'est un lieu qui se cache dans l'esthétique fonctionnelle du corps et ses procédés de fabrication. Il faut être attentif, revenir, se souvenir des sensations au moment de produire le moule et les tirages. Je me rappelle cette grosse pâte lourde de silicone à étaler sur ma matrice. Je me rappelle aussi la pression photologique, celle des images que je me suis faites dans le magasin où j'ai acheté le silicone et où j'ai vu des exemples exposés : des visages, des objets designs complexes moulés à partir du silicone. Et, en utilisant ce procédé de la chaussette en silicone, je me dis que je vais aussi obtenir des tirages lisses, impeccables. Mais ensuite, lorsque je me mets à étaler le silicone sur la surface de ma sculpture en siporex, celui-ci est très lourd et pâteux. Et cela n'est pas du tout une expérience du lisse ; celle qui se passe du côté où le silicone adhère à la matrice. L'expérience de l'étalement de la grosse pâte est matiériste et pesante. Effort, tension musculaire, cela remonte, cela me touche et je me dis que c'est une drôle de peau

³⁴⁴ Terme emprunté au lexique de la navigation et désignant un placement de la voile ou de la barre du navire dans le sens opposé à la direction du vent ; ce qui stoppe un moment la marche réglée de l'appareil.

³⁴⁵ Jean Giono, *Regain*, Paris, Le Livre de Poche, LGF, 2009, p. 15.

striée, rugueuse, monstrueuse que cette surface siliconée : comparé à ce qu'il y a dessous – l'aspect lisse de ma matrice –, cet *espace fonctionnel de la peau* contre le moule "parle pesanteur". Cela provoque une sensation de poids en moi. Cette pesanteur de la matière donne à mon modèle plastique de la chaussette une dimension supplémentaire : l'expérience du corps contre l'interface est aussi une expérience de la pesanteur.

L'esthétique fonctionnelle a quelque chose à voir avec le poids du corps au monde. Du mouvement du corps à son poids, de la danse des gestes à l'assise, ma poïétique semble dire beaucoup de choses, semble empiler en moi beaucoup de sensations. Le corps est *le siège* d'un empire où les expériences sensorielles se superposent dans une sorte de maillage mnésique. Peut-on trouver un dispositif plastique qui exprime et expose ce maillage ? Cela suppose d'abord de sortir du récit car dès qu'on parle de mémoire, on a tendance à aller vers des images mentales. Ce qui m'intéresse plutôt, c'est la mémoire du corps en ce qu'elle est capable d'imaginer son propre langage.

Relatives à la question de la transparence, à celle du contact et à celle du mouvement, mes touches de claviers agrandies additionnent le travail d'un tas de "personnages" plastiques qui essaient chacun de trouver leur langage : l'angoissé du vide qui *babille* un objet invisible (*fig. 63*), l'amoureux du plein qui *balbutie* et quantifie le vide relationnel (*fig. 64*), le fou d'ornement tellement triste ou heureux qu'il en *bégaye* à en avoir le tournis (*fig. 65*), et puis moi qui cherche ce qui se cache sous les plis chromatiques, picturaux et sculpturaux de mes objets, sens dessus dessous (*fig. 66*) ? Lorsque je suis au milieu de ces tirages de touches agrandies, j'ai l'impression d'être entouré d'un décor sémiotique plaqué avec lequel je dois m'expliquer : comment ce décor ferait-il pour être autre chose qu'un *récit* plastique à propos de l'appareil informatique (*fig. 67*) ? Et moi, comment puis-je faire autre chose que des récits logiques de récits plastiques ? Où se pose l'onde dactylo-phonique, le bruit voilé des objets et du corps (*fig. 68*) ? Voici le rêve du plasticien qui prend comme modèle nos fautes de frappes, nos survols haptiques sur les claviers ou autres appareils de récits : le sculpteur de touches informatique imagine qu'il y a, à l'encoignure de la proximité volumique des meubles du quotidien, *une phase ouverte sur une dimension fonctionnelle non formatée, non ordonnée* (*fig. 69*). Cette dimension cherche ailleurs que dans la fiction le mouvement de l'imagination. Voyons sur quoi repose une telle esthétique fonctionnelle.



63. Alberto Giacometti, *L'Objet invisible (mains tenant le vide)*, 1934, bronze, 153 x 29 x 26 cm.



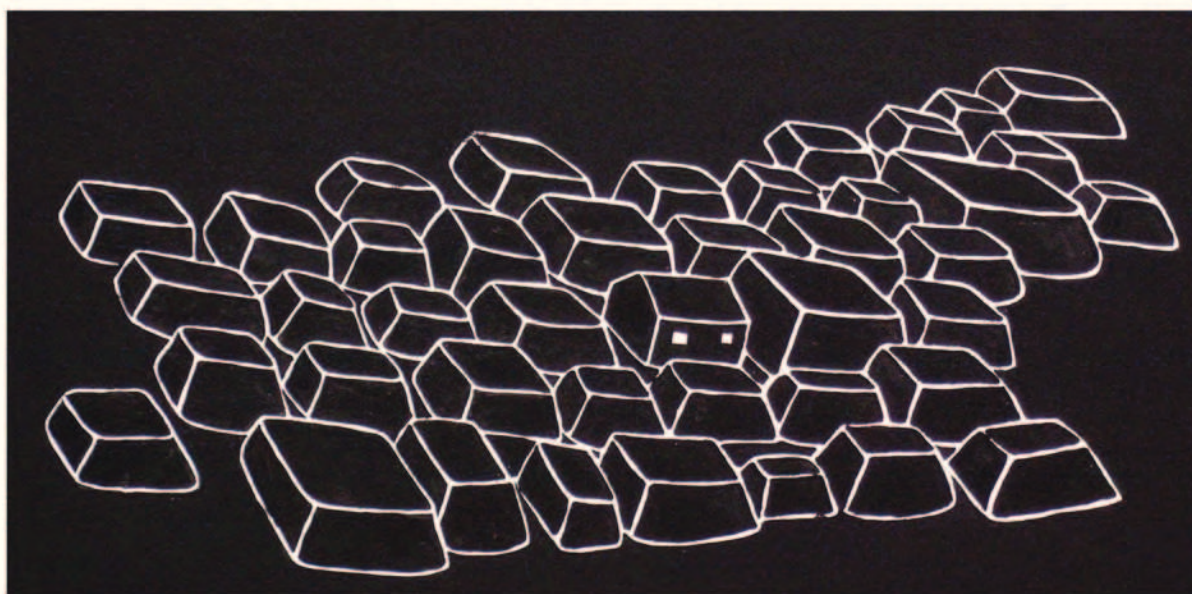
64. Andr ea Zittel, de haut en bas : *Rough*, 1998, caoutchouc ; *Prototype for A-Z Pit bed*, 1995, bois, moquette et matériaux divers, 46 x 244 x 366 cm.



65. De haut en bas : Vincent Lamouroux, *Hélicope / La perspective incarnée*, 2007, acier et métal façonnés et soudés, peinture et *Installation dans la chapelle Jeanne d'Arc*, Thouars, acier et métal, 815 x 615 cm ; Pablo Reinoso, *Spaghetti Bâle*, 2008, bois et acier, 253 x 320 x 168 cm.



66. Julien Honnorat, de gauche à droite : *empilement de huit tirages*, env. 260 cm de haut et 60 cm² de base ; *superposition plateau contre plateau de quatre tirages*, env. 250 cm de haut et 60 cm² de base, 2005-2006, matériaux composites.



67. Petra Mrzyk et Jean-François Moriceau, *Dessins environnementaux*, 2004-2005, encre et acrylique, dimensions variables.



68. Marcel Duchamp, *Pliant... de voyage*, 1916, Ready-made : housse de machine à écrire *Underwood*, haut. 23 cm.



69. Julien Honnorat, *imbrications aléatoires des tirages de la Touche de clavier d'ordinateur agrandie*, 2005-2006, matériaux composites et dimensions variables.

8.3. Le temps vécu de l'imagination : structure et posture

A partir du moment où notre structure perceptive de représentation est capable de voir dans un plan en deux dimensions la projection d'une troisième dimension, il se pourrait que les volumes en trois dimensions rentrent également dans la stéréotypie de notre cadre perceptif. La réalité serait alors comme une sorte de surface à traverser. Cette idée, et c'est le raisonnement hypothético-déductif duchampien, permet d'imaginer que puisse se projeter dans la réalité tridimensionnelle une quatrième dimension. Tout cela s'appuie sur la certitude qu'une troisième dimension *existerait* : pour que l'être puisse se projeter dans l'espace, il doit se percevoir *hors-séjour* en dehors de lui-même. Mais lorsqu'on accepte cette idée de pouvoir se percevoir en dehors de soi au travers d'une surface, on s'expose à ne pas embarquer dans cette représentation la factualité même de l'appareil corporel : ce dernier, de fait, ne peut pas, par nature, sortir de lui pour se voir se voir. Sensori-motricité et perception ne se recouvrent pas exactement.

Le temps factuel de l'existence peut être entendu soit dans la sensibilité soit dans la pensée. Il est senti-mental avant même que l'on puisse le catégoriser comme un *a priori* de la perception : historiquement, l'ascension platonicienne de l'être sensible vers l'Idée précède la définition kantienne du sujet. Et Platon est sûrement plus proche que Kant d'une pensée du sentiment. Pourtant, Platon se méfie des artistes, car plutôt que de chercher à regarder l'entrée de la caverne, ceux-ci ne font que représenter les projections skiagraphiques de l'être sur les parois de celle-ci. Plutôt que de tendre vers le monde des Idées, ceux-ci restent dans le monde sensible. Mais, entre l'artiste qui peint ou sculpte et le philosophe qui écrit, il y a un point commun à partir du moment où l'on pose comme acquis qu'il y aurait une origine rythmique des images scripturales ou sculpturales. Qu'il s'agisse de peindre les ombres ou d'écrire le chemin du corps vers la sortie de la caverne, dans les deux cas, il y a une dimension sensori-motrice du corps qui s'ancre au monde. La re-présentation adhère sans quoi il n'y a pas de dessein possible. Et le plasticien chercheur est peut-être là pour rappeler qu'il faut passer d'une "illusion de la saisie" à une "poïétique de la fiction"³⁴⁶.

La poïétique, "science" du produire, se situerait à l'intersection de l'intention et de l'inspiration. Sur un autre registre que celui de la tradition platonicienne qui instruit un mythe entre la pensée et la sensation, la tradition aristotélicienne préfère la vérité du récit

³⁴⁶ Expression empruntée au titre de la thèse de doctorat d'Olivier Subra, *Le dessin : le réel et ses représentations, de l'illusion d'une saisie à une poïétique de la fiction*, thèse d'Arts Plastiques et de Sciences de l'Art sous la dir. de Guy Lecerf, Université de Toulouse 2, 2006.

homérique ; celui qui s'appuie sur la *teckhné* dactylique ou sur la structure métrique de la phrase antique pour imiter le chant du rossignol³⁴⁷. Entre Platon et Aristote, on a ainsi deux gros types de mémoire qui permettent à l'homme de soutenir qu'il est capable de séjourner dans la vérité. Du point de vue des normes d'accès à cette vérité, la compréhension de Platon a besoin de la photologie – le mythe de la caverne s'appuie sur la mémoire des ombres projetées – tandis que la compréhension d'Aristote a besoin de la dactylogie – l'analyse des structures de la poésie et la dimension phénoménale du récit trouvent dans l'écriture dactylique une origine.

L'artiste parle avec son corps. Imaginer que le plasticien – celui qui est dans le modelage par le trait ou par le doigté, par la pointe ou par la palpation, par la frappe ou par la caresse – puisse penser en acte implique une inversion de l'esthétique fictionnelle vers l'esthétique fonctionnelle. Il faut remonter de l'image vers l'appareil sensori-moteur. Dans le monde poétique de la fonction du corps percuteur, on n'est jamais dans une poétique de la fiction : la question de l'effet des formes produites est une question de l'ordre du regard. Or, le plasticien agit avant de regarder. Il est posé dans une action pratique. Paul Ricœur a rappelé l'envolée métaphorique³⁴⁸ et la production rhétorique du sens³⁴⁹ à une dimension événementielle de travail, d'économie. Cela ne permet-il pas de comprendre que la plasticité des véhicules imaginaires ne se réduit pas au sens que ces véhicules génèrent ? Avant même que la notion d'automatisme soit "modélisable" en terme technique, l'artiste reste libre de vagabonder dans le monde. Il instaure des articulations en dehors de celles de la phrase et des prothèses. Il pratique des agencements en dehors de l'écriture et de ses prolongements tridimensionnels. "La paroi poreuse des interfaces"³⁵⁰ est un filtre qui ne peut pas *encoder* la totalité de l'expérience de contact éprouvée par le corps. Une pratique plastique réussissant à montrer ce dehors aurait un lieu qui ne serait pas pris en charge par le modèle métaphorique. Cette scène imaginaire ne serait ni projective – c'est l'espace de l'image numérique –, ni

³⁴⁷ Ainsi que certaines recherches en poétique l'ont montré comme *La poésie en acte* de Gregory Nagy, première partie : mimésis et construction de l'identité dans l'acte poétique, chap. 1. Le rossignol d'Homère et la poétique de la variation dans l'art du troubadour. "Dans l'ancienne tradition de la lyrique grecque, *Itulos* qui dérive de *Itus*, fait implicitement onomatopée (mètre lyrique grec)" et "mime le chant du rossignol". "Les variations" qui intéressent Gregory Nagy "ne sont pas celles du mythe mais celles qui affectent les termes mêmes du passage". Gregory Nagy, *La poésie en acte, Homère et autres chants*, trad. de l'anglais par Jean Bouffartigue, Paris, Belin, 2000, p. 18.

³⁴⁸ *La métaphore*, du grec μεταφορά (*metaphorá*, au sens propre, transport).

³⁴⁹ Paul Ricœur parle de "la réciprocité sans cesse postulée entre le travail qui relève d'une économie et la rhétorique qui permet l'interprétation". Paul Ricœur, *Le conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, op. cit., p. 199. Ou encore "tout discours se produit comme un événement, mais se laisse comprendre comme sens". Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 92.

³⁵⁰ Edmond Couchot, op. cit.

"trajective" – c'est l'espace expérimental de l'interactivité –, mais plutôt locative : trouvant refuge ou se ramassant à l'intérieur du corps à une époque où les traces analogiques ne se voient plus, une imagination fonctionnelle se localiserait dans l'action sculpturale. Comment cette action peut-elle être vécue par le spectateur, elle qui refuse le modèle métaphorique ?

Le plasticien qui se bat avec ses matériaux, ses outils et leur ductilité, toujours pesante, n'est pas d'abord dans l'écriture. Il est hors-script, dans le départ³⁵¹ et dans le retour que lui donne la surface scripturale. Le simple fait que tout acte de désignation digitale passe, à un moment ou un autre, par un bouton que l'on effleure, caresse ou frappe dit l'inertie dactyle, la rétro-action, le retour de force du stylet vers ce premier style qui s'appelle la démarche du corps : l'homme absorbe d'année en année les poses et les secousses des rencontres texturales de son corps avec le monde. Bien sûr, le plasticien se raconte mais son conte, ni littéraire, ni philosophique, se situe sur le sol même du monde dans une mémoire vestibulaire. Qu'il touche la toile, presse le boîtier, taille la forme ou réagisse avec ses dermes aux surfaces proposées, *l'homo habilis, faber et sapiens* reste un *homme de frappe*. C'est cet homme qui multiplie les propres conditions de sa représentation. C'est lui qui habite le sol avec une assise qui relie les plus lisses des murs technologiques aux alignements de pierres tombales ou aux ondes vibratoires des tentes nomades.

A l'âge des "temps réunis"³⁵², ma démarche ne veut ni ne cherche à se déduire d'une autre solidité temporelle que celle qui se stratifie dans la mémoire de mon corps. Cette solidité est la seule sur laquelle, en dehors des certitudes conceptuelles et des empreintes éducatives, je puisse en dernier lieu compter. Au fond, c'est toujours la même intensité sensori-motrice que le corps cherche en dehors de lui-même à traduire. Mais lorsque le corps, dans le réel et devant l'image numérique, ne perçoit plus les traces qu'il laisse – celles-ci sont devenues transparentes –, ses mouvements d'extériorisation ne trouvent une épaisseur qu'à l'intérieur du corps lui-même. Le rapport entre extérieur et intérieur, entre le monde perçu comme représentation et le temps vécu comme épreuve par le corps ne se fait peut-être plus. D'ailleurs, à l'époque d'Arthur Schopenhauer, les images-représentations étaient encore des empreintes de corps et on peut se demander si l'âge des images non- indicielles ne vient pas provoquer une rupture dans le schéma suivant :

³⁵¹ "Ainsi l'image qui n'est qu'image, l'image trompeuse, retombe au corps humain (...). Le jeu de l'imagination (...) consiste (...) dans la succession d'états corporels (...). Le jugement, l'émotion, le geste, *le départ du corps* font toute la vision sans doute". Alain, *Les Arts et Les Dieux*, Système des Beaux-Arts, Livre premier : De l'imagination créatrice, *op. cit.*, pp. 222-232. C'est nous qui soulignons.

³⁵² Paul Ardenne, *L'art à l'âge contemporain*, *op. cit.*

“Le monde est ma représentation. – cette proposition est une vérité pour tout être vivant et pensant, bien que, chez l’homme seul, elle arrive à se transformer en connaissance abstraite et réfléchie. Dès qu’il est capable de l’amener à cet état, on peut dire que l’esprit philosophique est né en lui. Il possède alors l’entière certitude de ne connaître ni un soleil ni une terre, mais seulement un œil qui voit ce soleil, une main qui touche cette terre ; il sait, en un mot, que le monde dont il est entouré n’existe que comme représentation dans son rapport avec un être percevant, qui est l’homme lui-même³⁵³”.

En effet, si l’on considère que les appareils informatiques qui nous entourent ne portent plus les marques de nos impacts, on peut supposer que les représentations auxquelles ces appareils nous font accéder ne prennent pas en charge la totalité du rapport entre le monde et l’être percevant que nous sommes. Cette déperdition renvoie autant le corps contemporain à sa solitude qu’elle met en exergue la substantialité de ce dernier. Un corps qui n’arrive plus à avoir une image incarnée de lui-même n’en reste pas moins un corps ; mieux, c’est un corps qui, libéré des représentations auxquelles il n’adhère plus, prend peut-être plus conscience de son poids, de ses gestes, de sa posture, bref de tout ce qui fait sa sensibilité fonctionnelle. Peut-on parler de solipsisme fonctionnel ?

Face à l’image numérique de l’avatar, il y a l’imagination incarnée du corps sensori-moteur. Mais c’est une imagination en mouvement, une sorte d’imagination sans images, ces dernières étant devenues non-indicielles. L’imagination aurait une dimension esthétique fonctionnelle qui disjoncterait³⁵⁴ des images numériques. Dès lors, c’est le temps substantiel, le temps vécu par le corps au contact des touches de clavier qui peut donner à ces dernières une dimension esthétique. C’est le fait que les objets soient activés, manipulés, utilisés par le corps qui produit une dimension imaginaire : pour cela, mon travail plastique doit mettre le corps du spectateur face à sa mémoire, l’épaisseur de ses habitudes. Il faut que mes tirages de touches agrandies deviennent pour les spectateurs des expériences à vivre, des invitations à adopter des postures, des meubles poétiques qui questionnent le rapport entre corps et langage. Voyons comment peut se construire un décor qui sorte du langage scriptural – celui des lettrages et de leur alignement – pour aller vers une esthétique fonctionnelle : celle du mobilier informatique. Sur quelles bases réflexives et plastiques trouver un accord entre l’espace plastique de l’écriture et l’espace plastique de la sensibilité fonctionnelle ?

³⁵³ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, op. cit.

³⁵⁴ Bernard Stiegler parle “d’un processus individuel qui n’est donc pas la révélation de l’universel, mais l’*expression* et la *répression* des singularités qui bifurquent et disjonctent”. Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*, 2. La catastrophe du sensible, Paris, Galilée, 2005, p. 79

9 – Les bases d'un décor de poésie fonctionnelle

9.1. Phonème haptique et sculpture mobilière

Cherchant à se rapprocher au plus près de la prononciation tout en obéissant aux règles du langage écrit, l'espace phonétique peut constituer un modèle théorique intéressant pour relier l'expérience du corps à la structure d'un code. Si on se sert de ce modèle pour comprendre non plus la relation entre l'appareil phonatoire et l'image linguistique mais celle entre l'appareil ostéo-musculaire – la main – et cette image, on peut considérer la touche de clavier d'ordinateur comme une sorte de phonème haptique : cette dernière est pour le doigt un objet prothétique et, en même temps, elle supporte en son dessus l'inscription d'une lettre. La double articulation de la pression dactyle et de l'organisation linéaire/quadrillée du clavier constitue un langage ergonomique : la disposition des lettres sur le clavier renvoie à un comportement dactylographique de l'utilisateur du clavier. Mais ce langage reste encore dirigé par la logique de l'écriture, chaque touche servant à porter une lettre. D'où le terme de phonème haptique. Or, ce qui intéresse ma pratique, lorsque je sculpte une touche agrandie et que je la reproduis, est l'idée qu'un mouvement du corps puisse se matérialiser et se constituer en langage indépendamment des représentations linguistiques et iconiques que ce mouvement peut générer.

Hors de la conscience photo-digitale, l'élan dactyle de l'artiste entend vibrer son appareil. L'expérience dactylo-phonique de contact du corps – machinal et imaginant – avec l'interface haptique cherche à se prononcer. Elle cherche une dimension plastique. En agrandissant une touche de clavier, j'agrandis peut-être d'abord une expérience du toucher avant d'agrandir un langage. Voilà pourquoi, mes sculptures vont finir par prendre une dimension mobilière : le "meuble", comme nom et comme adjectif, est ce qui se déplace et se remue³⁵⁵ pour être au plus près d'un corps en mouvement. Le meuble est une réponse matérielle aux besoins de l'appareil corporel : marcher, dormir, manger... Le langage

³⁵⁵ Un sol meuble, par exemple, est un sol qui se remue, se laboure facilement. Et un meuble est un objet mobile servant à l'aménagement de l'habitation des locaux.

meublé est le plus à même de prendre en charge ce mouvement de l'imagination dactylo-phonique. Si je m'assois sur mes touches agrandies de clavier d'ordinateur, je crée entre le geste digital et la posture de l'assise, un lien : je donne aux impacts du corps – ceux de l'assise comme ceux de la percussion – une cohérence plastique. Mieux, pendant que je tape sur un clavier pour écrire un texte, je suis assis. Pendant que se constitue un langage scriptural, se pose et se sculpte un langage dactylo-phonique. Le mouvement de l'imagination est à chercher dans ce va-et-vient. L'artiste s'écrit et s'assoit. Voici donc le chiasme d'une posture a-narratologique qui se cherche dans l'inertie dactylo-phonique du corps imaginant. Oubliez la tête de l'homme-écran qui s'absente et se projette, il reste une sacrée pose littéraire (*fig. 70*) : celle d'un corps qui reste planté-là, tapotant et s'asseyant. Relativisez les certitudes acquises des souvenirs photographiques, vous extirperez peut-être de l'envol vectoriel de l'image numérique le poids lourd des chairs.

De la sculpture mobilière à sa circulation et ses formulations, un espace est à constituer. Et il devra veiller à ne pas subir les langages déjà institués qu'il rencontrera. En effet, la sculpture mobilière ne se réduit pas au langage mobilier, c'est-à-dire aux notions de décoration, d'ergonomie, d'habitation, d'aménagement, de design, de protection industrielle, etc. Elle est plutôt ce qui redonne à la notion de mobilier sa dimension mobile, mouvante, en interaction avec les mouvements du corps. Parce qu'il réinjecte dans mes touches agrandies des déformations qui viennent du flottement de la chaussette en silicone, mon langage sculptural ajoute *un coefficient de corps* à l'aspect mobilier que ces touches peuvent revêtir. Et lorsque je m'assois sur ces touches, je sens au contact de ma peau ces déformations. Cette sensation est essentielle : à l'époque de la transparence, la *sculpture* mobilière garantit une expérience là où le mobilier informatique et les interfaces sont traversés, oubliés par un corps qui se projette dans l'image numérique. La sculpture mobilière assure à la pensée du corps un langage. Et ce langage est celui de l'expérience de contact. On passe de la forme mobilière à la sensation intérieure du corps qui touche et s'assoit.

9.2. L'intériorisation d'un régime de signes : première conclusion

Comment mesurer l'écart sensori-moteur qu'il y a entre le temps perçu et le temps vécu ? Quel autre appareil de mesure est susceptible de le faire si ce n'est le corps lui-même ? Celui-là seul fait la synthèse entre les deux temps. Jusqu'où la synthèse algorithmique prend-elle en compte le temps vécu ? A l'époque du post-humain, on a recours à la photosynthèse

**ET VOUS
IL Y A QUOI DANS
VOTRE TELE ?**

**TOUTES LES PLUS GRANDES
CHAINES SONT SUR
CANALSAT**

Sur **CANALSAT**, il y a des chaînes de qualité pour faire plaisir à toute la famille :
17 chaînes découverte, 19 chaînes jeunesse, 17 chaînes cinéma, 17 chaînes sport...

39 10 **CANALSAT.FR**
0,23€/min depuis un poste fixe.

© 2008 CANALSAT. Tous droits réservés. L'offre est réservée aux abonnés CANALSAT.

70. Publicité pour CanalSat, septembre 2008.

comme lieu de vie et à la stéréophonie comme mouvement. Dans l'interactivité homme-machine, il y a reconstitution artificielle d'un champ relationnel en dehors des intersubjectivités organiques. Cela est artificiel car la dimension dactyle n'est pas prise en compte : la corne, le cal des mains qui frappent l'interface. Sans cette dimension, pas de touche, pas de style heurté, pas d'empâtements, pas de doigté. Par où intégrer cette dimension dans le travail plastique, elle qui est passée sous silence par l'espace optiquement dominé, euclidien, la parallélité et la désignation ? La masse dactyle est *interne* au temps du corps qui vit le vieillissement. Le toucher procure un sentiment de temps. Sans toucher, pas de dimension sentimentale de la caresse. Le temps vécu peut-il s'exprimer dans un espace-temps qui se prive de notre touche, soit de l'unité substantielle du doigt et de sa corne, des extrémités corporelles et de leurs excroissances épidermiques ? Faut-il passer par l'interfaçage indice-index alors qu'il dématérialise le poids de l'empreinte en simple masse graphique formelle : l'empreinte digitale est bien plus qu'un dessin comme la touche est bien plus qu'une tache. En nous coupant du départ dermique du geste – c'est-à-dire de sa profondeur fonctionnelle – ne faisons-nous pas une mauvaise estimation de notre plasticité sensorielle ?

Les limites de l'espace informatique sont données par le poids lourd de la vie du corps. La plasticité a le droit, comme la littérature, de revendiquer un espace de sentiment. Lorsque mon stylo tombe sur la feuille, je peux, grâce à la photo-digitalité du mot et à la volumétrie sonore, ouvrir un espace. Mais ce régime de visibilité ne doit pas être le seul pour les autres types de représentations optiquement dominées. Ou alors, il faudrait dire que le modelage de la glaise ne trouve son régime de représentation que dans la forme. L'hypothèse plastique de mon travail est qu'il y a entre le dactyle et le digital une différence de nature dans l'acte de représenter. Le dactyle est tourné vers le corps, le digital vers l'esprit. Cette différence est celle qu'il y aurait entre instauration et institution ou entre pensée en acte et acte de penser. En tous les cas, elle dit que l'élasticité du nominalisme pictural, sculptural, scriptural ne recouvre pas la sémiotique plastique. *La question du signe plastique est peut-être à aborder non pas d'abord à partir de son régime de visibilité mais à partir de son régime d'intensité*³⁵⁶.

Il faut envisager un autre lien que celui qu'il y a entre digitalité et plasticité, entre tactilité et vision. Et il faut dire que l'élasticité obtenue entre ces termes a besoin d'une autre fréquence plus sourde : la stabilité du corps lourd et ancré au monde. Poser la question du

³⁵⁶ "L'immensité du côté de l'intime est une intensité, une intensité d'être, l'intensité d'un être qui se développe dans une vaste perspective d'immensité intime. (...) La grandeur progresse dans le monde à mesure que l'intimité s'approfondit". Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (1957), chap. 8. L'immensité intime, Paris, Puf/Quadrige, 2007, pp. 176-178.

stable à l'époque des transparences ductiles et de la plasticité cybernétique, c'est se heurter à une problématique institutionnelle : celle qui renvoie l'œuvre dans un devant-scène où le spectateur serait réduit à un lèche-vitrine, avec, çà et là, quelques émotions mais sans accès à une expérience du sentir et du contact. On sait bien que c'est dans l'habitude, le style de vie, la quotidienneté de l'être-là qu'est l'espace plastique du sentir. Mais le simple fait de voir le design et l'artisanat préoccupés par un protocole les instituant et les légitimant doit nous alerter. La photo-digitalité des interfaces, celle aussi des brevets de protection industrielle, celle enfin qui permet à des objets design de faire leur promotion à l'échelle planétaire, doivent se poser en synchronie avec une expérience beaucoup plus intime : celle du corps qui touche, celle d'une dactylo-phonie beaucoup plus localisée à l'intérieur de l'individu. C'est une approche de l'œuvre par la stylisation plus que par "l'esthétisation"³⁵⁷ de l'existence. Il faudrait évoquer la philosophie orientale qui déplace l'œuvre vers la vie et l'onde de l'œuvre vers la posture du corps qui peint. Le fait que nous soyons toujours à poste face à l'écran numérique montre bien, en même temps, la puissance plastique de l'expérience de l'assise qui reste là dans nos absentements d'ergonomes et devant nos bureaux. Cette puissance, sourde mais silencieuse, a besoin des artistes pour s'exprimer. Mais il s'agit d'une autre démarche que celle de la prière déçue ou de l'assise bouddhiste. Il faudra trouver un juste milieu entre cette inversion du langage dans le maintien intime du corps et le nomadisme de l'imagination logicielle contemporaine. Voilà pourquoi, on ne peut pour l'instant conclure. Il faut trouver à notre imagination fonctionnelle un mode de circulation mais en gardant toujours à l'idée que tout part de l'expérience intime du corps. Cela nécessite de porter sur les appareils un regard en mouvement et qui respecte la dimension sensori-motrice de l'imagination. C'est comme cela que nos sculptures mobilières trouveront à s'exposer.

C'est alors la chaîne opératoire d'expression plastique qu'il a fallu revoir, le modèle passant de ce qui est devant moi ou de ce qui est de l'ordre de mon contour indexé à ce qui est à l'intérieur de moi. Tout sauf numérique, la matrice de l'appareil sensori-moteur cherche du coup à sculpter à l'extérieur d'elle son modèle de représentation ; sculpter au sens d'enlever des morceaux. Comme le verbe, la fonction de l'image est de chercher à passer de la sensori-motricité à la supra-sensibilité mais les zones de frictions, "les points d'affleurements"³⁵⁸, d'encastements ne sont pas les mêmes. Car, là où l'espace littéraire taquine la structure de

³⁵⁷ Yves Michaud, entretien avec Fabrice Bousteau et Jonathan Chauveau, *Beaux-arts Magazine*, n° 270, décembre 2006, p. 80. Voir bien sûr aussi *L'art à l'état gazeux* du même auteur, Paris, Hachette Littérature, 2004.

³⁵⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, chap. 8. L'immensité intime, *op. cit.*, p. 176.

l'espace logique – celui de la langue du code et de la parole –, l'espace plastique taquine l'architecture du corps : celle du toucher et du coffre sensoriel (*fig. 71*). L'espace plastique de l'écriture se rythme et se maintient dans l'expérience de notre assise. La force fonctionnelle du corps ou de l'outil dicte les fictions de surface (*fig. 72*) ; telle est la base d'un décor de poésie fonctionnel. Toute représentation repose sur une force d'inertie, une remontée de l'image vers la réalité corporelle. La trace mnésique n'est pas d'abord dans sa fixation photologique mais dans ce qui la frictionne. Cette friction est le point par lequel la fonction métaphorique du corps s'intériorise : plutôt que d'avoir un corps concret qui se transporte dans une image abstraite via un véhicule – l'interface –, on aura un corps qui, au contact de ce véhicule, fera l'expérience d'un maintien de son imagination à l'intérieur de lui-même. Car l'imagination fonctionnelle du corps percuteur assis ne retrouve pas trace de sa tangibilité dans les images numériques qui s'affichent à l'écran.

A l'âge de la transparence, l'espace qu'est capable de constituer la plasticité doit se penser à partir de ce qui, dans le danser du corps, plombe ce dernier dans son assise : pas de cadre sans sol, pas de parallélité prismatique sans coffrage sourd. Le volume de l'espace plastique est ce qui fait pencher cet espace vers la lourdeur de l'homme assis. La dactylographie et les interfaces haptiques nous mènent vers la reconstitution des assises du langage, des pieds de la lettre. Mon travail consiste à déplacer la problématique du langage vers celle du corps. Il y a une scène phraséologique où les fautes de frappes ne sont pas encore des fautes de frappe, mais plutôt des gestes qui remontent dans le corps percuteur. Communiquer avec un clavier, c'est exprimer avec son corps des positions. Il y a une *dimension mobilière des fautes de frappe* à mettre en évidence, un mouvement du corps qui frappe tout en étant assis. La territorialité de mon travail n'est pas dans les multiples aspects du langage mais dans l'addition des gestes et des postures du corps devant l'écran informatique. Mes alignements de touches de claviers agrandies mettent en scène une phrase d'avant la phrase. Ce langage habite plutôt dans une intensité vécue : celle du corps qui se pose à l'intérieur de lui-même. La phrase est un tour qui viendrait d'une autre structure fonctionnelle, celle du corps assis qui écrit. Le meuble dactylographique veut mettre le décor photo-digital à l'échelle d'un corps qui percute et qui s'assoit. L'expérience dactylo-phonique permet à un lieu d'advenir. Il est poésie fonctionnel : il met en place un langage à partir du contact et de l'expérience intérieure que vit le corps dans cet espace meuble.



71. Robert Morris, de gauche à droite et de haut en bas : *I-Box*, 1962 ; *L-Beams*, 1967, contreplaqué peint, 244 x 244 x 61 cm ; *Sans-titre*, 1965 ; *Waterman switch*, mars 1965, danse-performance donnée par Lucinda Child, Yvonne Reiner et Robert Morris, Judson Dance Theater, New York ; *Two Columns*, 1961-1973, contreplaqué peint, 243.8 x 61 x 61 cm chaque colonne.



72. De haut en bas : décor de Jasper Johns d'après le *Grand Verre* ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* de Marcel Duchamp, pour *Walkaround Time*, Merce Cunningham Dance Company 1964, chorégraphie de Merce Cunningham et musique de David Behrman ; Pierrick Sorin, *Les Douches*, installation vidéo, 2001 ; Stelarc, *The Third Hand*, performance, 1992.



9.3. Un langage plastique s'autonomise à l'encoignure du meuble informatique

Partant du corps et retournant dans le corps, le langage aurait une dimension rétroactive tridimensionnelle qui propulserait la fonctionnalité qu'il recouvre en dehors de l'espace des représentations. Cette fonctionnalité se retrouverait directement en contact avec sa propre intensité temporelle. Cette intensité croîtrait à mesure que le temps plastique se détacherait de l'espace dans lequel les représentations extérieures le coinçaient. Le temps plastique est un temps intérieur à l'être. Il est ce qui résiste à l'âge de la transparence. Il ne comprend pas la problématique de l'amplification photo-digitale comme un agrandissement mais comme un changement d'intensité. Comment l'œuvre charge-t-elle le langage et sa technique d'une amplification qui n'est pas de l'ordre de l'espace mais du temps ? Comment mettre en évidence le coefficient de temps qui est à l'œuvre dans un espace plastique ? Quel est le point d'insertion du temps plastique dans l'espace fictif ? Une poétique de la fonction serait une manière dont le corps pourrait investir l'espace numérique et ses interfaces d'une intensité sensorielle. *La problématique de l'imagination fonctionnelle ou celle d'un temps plastique concerne l'insertion d'une intensité sensorielle dans le régime de visibilité de l'interface.*

Le moyen que nous avons trouvé d'intensifier l'appareil technologique d'un temps plastique est de travailler sur une friction à l'encoignure du meuble informatique. Car, là où le meuble est encore une assise du corps, l'interface haptique ne l'est plus. Qu'est-ce qui dans l'ameublement peut faire une différence entre intensité et visibilité, entre temps et transparence ? Ce sont les meubles même du bureau informatique en ce qu'ils ne sont pas entièrement modélisables par la perception. Les meubles informatiques font l'objet d'une expérience sensorielle avant de servir à nous mettre en situation de percevoir le bouclage interactif. Il y a une réalité dactylo-phonique de l'expérience de l'assise au bureau qui échappe au schéma comportemental de l'interactivité. Il faut déplacer le verbe de la fiction numérique vers la fonction sensori-motrice, il faut revenir vers l'assise du corps devant l'écran, il faut que mes sculptures soient mobilières. Par exemple, si l'on prend mon alignement de six touches intitulé *De Bout* (fig. 61), on verra apparaître une expérience frictionnelle si l'on imagine que l'on peut s'asseoir sur les éléments en présence. Car, là où le langage dit *Debout*, le corps s'assoit sur les significations. La fonction du corps commande la dimension fictionnelle de la sculpture.

La friction du temps du corps – son action contre le cadre perceptif – crée un temps fictionnel. Le temps de la fiction viendrait du temps de la fonction. Le verbe, l’agir de la phrase vient du faire du corps. Il se peut qu’il y ait d’autres types de phrases que la phrase. Quel serait le type d’une phrase plastique ? Fabriquons-nous des espaces avec nos assises ? Le temps de l’action plastique, celui de la frappe, celui de l’assise, instaure-t-il un modèle pour le langage ? Quelle est la base esthétique fonctionnelle de l’imagination ? Quel type de mouvement plastique peut donner à l’imagination une capacité à analyser le réel ? L’homme tient en main sa propre plasticité avant de la réduire à la pointe du langage. L’espace de l’écriture n’est peut-être que le calque d’un maillage sensoriel du réel où chaque corps sculpte et percute le monde. À ce titre le design est peut-être une zone de passage entre la désignation linguistique et la désignation plastique, entre le projet et le trajet ? Que serait alors un design sentimental, plus axé sur l’expérience intérieure du corps que sur la matérialisation d’un projet ergonomique ? A l’époque du surfaçage et du recouvrement perceptif de tout le monde en un vaste régime optiquement dominé et sémiotiquement désigné, où l’épaisseur dactylophonique de notre imagination fonctionnelle loge-t-elle encore ? Où grandit-elle ? Qu’est-ce qui échappe aux logiques industrielles et technologiques de la création contemporaine ? N’y a-t-il pas un déplacement qui s’opère de l’œuvre vers l’expérience ?

La dactylo-phonie est l’enfance, le départ du geste photo-digital. Le rebond du corps en dehors de l’image fait l’imagination motrice. La relation entre le corps et l’écran est d’abord dans la frappe. Nous sommes tous des sculpteurs. La phrase écrit aussi une action en dehors de l’écriture. Cette action s’intercale entre les repères analogiques et numériques de la surface et de l’interface. Donner forme à ce mouvement intercalaire est l’objectif du présent travail. Nos étraves dessinent dans le sol des sillages qui ne restent qu’en nous. Mais le sillage est le modèle du chemin, il n’est pas immatériel, *il sourd du corps*. De même, on supposera que derrière les termes de la phrase, il y a le derme de l’œuvre en ce que cette dernière est au contact du corps : le type de ce derme est la friction entre la fonction et la fiction. Il y aurait donc quelque chose dans l’immatérialité photo-digitale qui ne serait pas en phase avec l’unité sensorielle du corps sensori-moteur. Peut-être que se cacherait dans l’esthétique contemporaine du numérique comme une sorte d’incongruité sensorielle : l’usage séculaire qui voulait que le corps fasse l’expérience de son contact et de ses impacts au monde n’est plus une donnée essentielle à la production des images. Mais l’artiste se soucie bien moins de ce cadre productif désubstantialisé que de ce qui continue d’asseoir ce dernier dans le mouvement temporel vécu de l’imagination. À l’époque des immatériaux, quel peut-être alors

le régime de vision de cette expérience dermique du corps toujours et encore au contact du monde ? Grâce à quelles stratégies et quelles notions transversales faire circuler l'épaisseur dactylo-phonique du corps dans les protocoles technologiques et désignés de la visualité contemporaine ? Quels sont les caractères esthétiques de l'imagination fonctionnelle ?

IV – L'IMAGINATION FONCTIONNELLE

“Il est possible que certaines pressions culturelles interviennent chez l'adulte humain pour limiter l'emploi des images motrices comme moyen d'intuition de la réalité”.
Gilbert Simondon, *Imagination et Invention*, Chatou, La
Transparence, 2008, page 42.

10 – Définir un protocole de l'assise

10.1. Le modèle "intraporique"

L'artiste s'adresse d'abord au cœur, non à la raison. Cela signifie entre autres ceci : ce qui garantit à une œuvre son caractère d'œuvre est sa forme imprégnée d'*âme*, imprégnée des *mouvements* de l'artiste, de la nature et du spectateur. L'œuvre est un empilement fondamental de la mémoire. En elle, on a toutes les mémoires. L'œuvre maintient l'humanité relationnelle dans le poids de la vie tout en proposant un envol. Elle est Une. La relation entre le sentir et l'esprit n'est pas quelque chose de modélisable même si, pour s'éduquer à l'œuvre, l'homme est obligé d'en passer par là : l'éducation artistique est un complexe où il faut faire la part des choses entre le respect des émotions humaines et le respect des techniques de représentation qui, forcément, se modélisent de génération en génération.

L'appareil informatique est le résultat d'une évolution technique qui a atteint une capacité notoire à modéliser le réel grâce à des programmes algorithmiques sophistiqués. L'histoire demande pourtant à l'artiste de ne pas se faire modéliser. Le problème en ce moment est que le dogme de l'interface et du programme informatiques trône au beau milieu des éducations artistiques et donc y compris à l'intérieur de la sensibilité des artistes contemporains. Je suppose qu'on ne peut pas faire une impasse aujourd'hui sur cette question de la modélisation du sentir-mental. Mais cela serait une fausse piste que d'accuser à tort et à travers l'ordinateur ; celui-ci n'étant que le résultat d'une ambiance d'époque d'abord ancrée dans un modèle cognitiviste. Avant de recevoir une éducation artistique, l'homme reçoit une éducation tout court. Actuellement, l'apprentissage est plus basé sur le mental que sur le sensible. Donc, il faut plutôt regarder en quoi le mental peut empêcher le sentir d'accéder à sa pureté en lui imposant des modèles. Quand l'esprit s'éloigne-t-il de la sincérité du sentir ? Ou plutôt jusqu'à quel point y a-t-il maintenant d'une rencontre entre le sentir et le mental qui laisse un espace possible à l'œuvre ?

A partir de quand historiquement l'éducation a-t-elle peut-être perdu son rôle de passage entre le maître et l'élève ? Est-ce lorsque le moteur de formation s'est séparé du mouvement du maître, lorsque la transmission s'est autonomisée dans des appareillages, lorsque la communication est passée par une médiation entre un ensemble technologique et une forme plutôt que par une immédiation entre un être sensible et une forme ? En tous les cas, commençons par dire que la mentalité d'une époque découle de la manière dont l'homme aborde la question épistémologique de la forme. Cette dernière est plus ou moins proche du corps. De ce point de vue, certes, la mentalité archaïque possédait une architectonique qui structurait notre rapport à la forme dans les attaches de l'individu à la terre : comme le dit si bien Gaston Bachelard, "tous autant que nous sommes, sans aucune exception, nous avons pour ancêtre des laboureurs³⁵⁹". Mais la mentalité moderne, celle qui commence à la Renaissance, cherche à se séparer du mouvement sacré qui relie l'homme aux éléments cosmiques³⁶⁰ pour revendiquer une humanité autonome : là, d'Alberti à Kant, s'opère un travail de la pensée humaine visant à constituer un cadre de perception indépendant d'un cadre mythologique. Cela n'a pas pour autant entraîné un processus de déshumanisation car dans le cadre en question il y a toujours des empreintes humaines, des traces de corps ; du moins jusqu'à la dématérialisation du cadre analogique en interface numérique. Le cadre analogique est une sur-face où le poids du corps se dépose en creux, l'interface numérique est une face désubstantialisée, sans face humaine. Peut-on pour autant reprocher aux artistes numériques de ne pas transmettre du sensible ? Ceux-là au contraire font tout pour préserver des zones de sensibilités immatérielles même si, *a priori*, l'adéquation entre corps et numérique est une gageure. En fait, les choses sont plus complexes : même si le cadre est plus matériel que l'interface, dans les deux cas, la perception les traverse. Il faut donc analyser le problème plus à son origine.

Les conditions de la perception, soit l'espace et le temps, semblent avoir un rythme de constitution bien plus lent que l'histoire événementielle des images : le tableau apparaît au quatorzième siècle, les intuitions pures de l'espace et du temps au dix-huitième, l'interface au vingtième alors que, au fond des choses, dans l'inconscient perceptif, le cadre et l'interface posent déjà, entre la raison et la sensation, un même type d'expérience de la traversée. Il

³⁵⁹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 297.

³⁶⁰ Il faudrait évoquer ici le mythe de la *Terra Genitrix*, cette image primordiale de la terre mère "que l'on rencontre partout dans le monde" et par lequel l'homme "a le sentiment qu'on a émergé du sol, qu'on a été enfanté par la terre de la même façon que la terre a donné naissance... à des rochers, des rivières, des arbres, des fleurs... On se sent être des gens du lieu... Un sentiment de structure cosmique". Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, chap. La terre mère, Paris, 1957, folio essais, Gallimard, 1992, p. 203.

semblerait donc qu'il y ait un type plus large. Remontons un peu dans l'histoire des types de représentations qui se traversent : le type de l'image-tableau s'appuie sur le type de la page-littéraire même s'il en modifie la structure matérielle et spatiale. Dans un cas comme dans l'autre, on accède à un espace fictionnel en traversant du regard l'image peinte ou le texte écrit. Le tableau et le livre s'appuient peut-être sur un arché-type encore plus profond : celui de la métaphore, cette capacité du langage à nous *transporter* vers des significations. Pour autant, l'expérience du transport vient de plus loin. Avant d'être un procédé de langage qui consiste dans un transfert de sens – un terme concret dans un contexte abstrait –, la métaphore implique un autre transport : celui de la voix ou de l'écriture par le corps.

La *résonance amphorique* est une expression médicale définissant le son stéthoscopique, ainsi dit parce que l'oreille appliquée sur la poitrine perçoit un bruit semblable à celui qui s'entend dans une amphore. Dans l'imagination ou le processus d'auto-production des images, le lien entre notre "vécu organique" – excroissances épidermiques, rythme cardiaque, etc. – et notre environnement se fait naturellement. Formé à partir de *amphi* qui signifie "des deux côtés" et de *pherein*, l'amphore signifie littéralement "que l'on peut porter des deux côtés" : "l'amphorique" est une expérience dactylo-phonique avant d'être une figure. On prendra garde tout de même à ne pas faire de cette histoire de résonance un concept esthétique de réception interne : appartient-il à l'artiste d'analyser comment une anthropologie de l'imagination ne repose pas nécessairement sur une psychologie de la forme ? Si notre pensée du corps ne se résout pas à réduire le rythme de l'imagination au devenir de l'image dans le langage, c'est justement parce que c'est une pensée en acte. L'artiste éprouve la naissance et la croissance des formes dans la matière. Il modèle.

Dans l'histoire occidentale, l'éducation au modelage de la matière est moins importante que l'éducation à la modélisation par le langage. Voici à quel moment la modélisation quitte le modelage : lorsque les modèles se télescopent³⁶¹ au point de perdre de vue leur origine substantielle. Comme l'explique bien Frank Varenne, le type algorithmique qui venait d'une relation de modelage avec la nature³⁶² est non seulement aujourd'hui

³⁶¹ Franck Varenne, épistémologue, nous dit que tout au long du vingtième, il y a des télescopages de modèles. Premier télescopage, 1920 : alors que le modèle iconique domine arrive le modèle de l'équation mathématique (les modèles deviennent des morceaux de langage), deuxième télescopage ; les modèles vont donner lieu à de la figuration ; on était sorti de l'image et on y revient (c'est le passage de la théorie cybernétique à l'invention de l'ordinateur). Voir *Du modèle à la simulation informatique*, Paris, Vrin, 2007, *op. cit.*

³⁶² Le terme algorithme fut latinisé de l'arabe *Al-Khawarizmi*, nom d'un mathématicien perse du neuvième siècle dont les calculs furent utilisés pour des applications très concrètes comme en particulier la navigation avec toutes les erreurs d'appréciation que cela laisse supposer. Car le plus intéressant réside dans le fait que l'algorithme

totallement sorti de l’empreinte et de la matière mais, en plus, il recouvre le réel : virtualité solide, imprimante trois dimensions, machine automatisée, construction assistée par ordinateur... La nouvelle empirie – soit un retour du modèle mathématique vers les images d’une réalité désormais simulée – est en train de proposer aussi un nouvel empirisme éducatif où la relation animée entre le maître et l’élève est assistée par le mouvement informatique : les choses humaines sont dans leur complexité en train de trouver une totale extériorisation. *En forme* de disque ou *en forme* d’avion, en bois ou en plomb, l’imaginaire postmoderne ne renonce pas aux attaches archaïques ou à la mémoire cosmique (*fig. 73* et *fig. 74*) de l’imagination humaine. Il essaye encore d’opposer une résistance métaphorique au mouvement réel de désubstantialisation opéré par l’appareil informatique. Mais peut-on résister avec des figures face à l’automatisation des échanges ? Restons plutôt sur la notion de formation : elle est une forme-mouvement qui a lieu au monde alors qu’une forme peut se dématérialiser en information. La formation est donc un qualificatif intéressant pour replacer au centre de l’œuvre l’ancrage intuitif et émotif qui relie l’artiste et son spectateur.

Lorsque l’auto-mouvement informationnel se substitue à la formation des choses et des êtres, on peut supposer que la pensée analogique, l’expérience amphorique et la représentation sont discréditées et qu’il ne reste que le danger d’une "modélisation métaphorique" : se débarrassant de l’empreinte et des accidents de matière qui la portaient, la métaphore deviendrait une sorte de *programme d’interprétation du monde* tel qu’il se voit. Les images n’auraient plus le garde-fou qui les empêchait d’être totalement recouvertes par du discours. Le réel deviendrait méta-phorique, l’éducation se viderait de sa matière, le corps serait captif, enfermé dans des matières, des formes, des espaces (*fig. 75*) qui seraient formatés à l’état d’images mentales. L’œuvre d’art deviendrait le lieu d’interprétations littéraire, sémiologique, sémiotique car il y aurait le modèle du langage qui dominerait la situation. À l’époque informatique, tout semble se dérouler comme si la modélisation devait définitivement permettre de dépasser l’âge du modelage, l’âge où l’homme tâtonnait de ses mains dans le réel pour y chercher des formes non réductibles à ce qui s’énonce et se modélise. Alain Renaud formule très bien cette hypothèse : on serait passé d’une “ontologie chosale” à une “ontologie signalétique”. Et “grâce à la simulation, à l’idéation, l’industrie” se mettrait “en quelque sorte dans la posture prométhéenne de produire et contrôler le concret

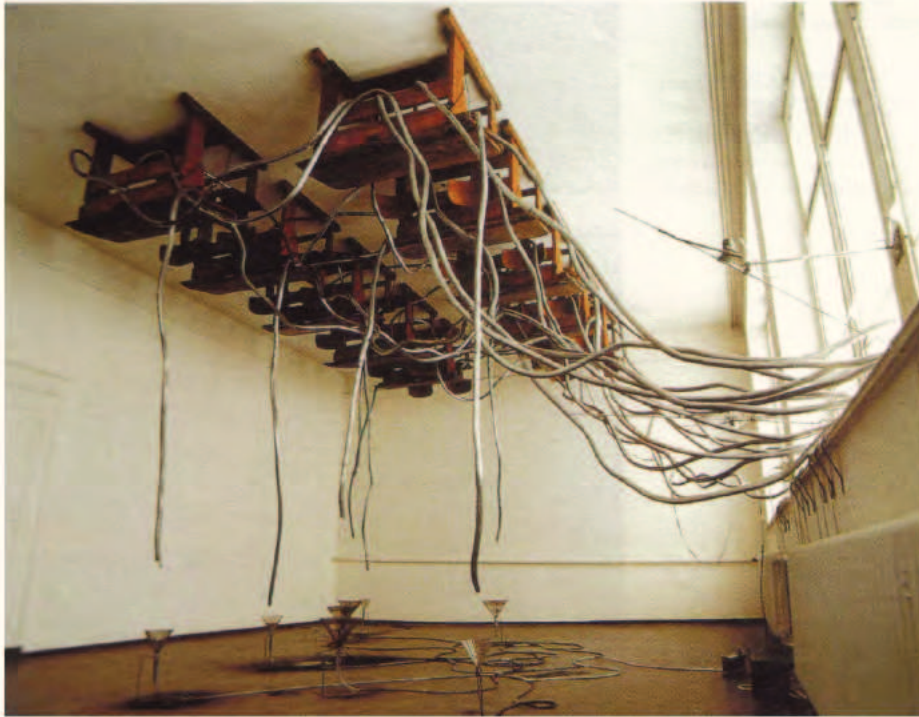
devoir pouvoir se moduler, s’adapter aux conditions climatiques accidentelles desquelles le navire et son équipage dépendaient.



73. Georg Baselitz, *Tête en forme de disque*, 1986, tilleul peint en noir et rose, 155 x 55 x 47 cm.



74. Anselm Kiefer, de haut en bas et de gauche à droite : *The women of the revolution*, 1992, plomb ; *détail et vue d'une partie de l'installation à la Kunsthalle de Tübingen*, 1990, matériaux divers.



75. Rebecca Horn, de haut en bas : *La Lune, L'enfant, le flux anarchiste*, 1991, installation, matériaux divers ; *Die Sanfte Gefangene (la douce captive)*, 1978, métal, plumes de paon et autres matériaux, 100 x 83 x 32 cm.

d'un monde à partir de sa détermination ou de son intellection logique³⁶³. À l'âge hyper-industriel³⁶⁴ de l'interactivité, tout semble se dérouler comme si la modélisation du temps éprouvé recouvrait l'intimité du vécu : Gilles Lipovetsky parle de *L'ère du vide*³⁶⁵ pour qualifier l'époque actuelle, ce vide dont les artistes savent ce que la science contemporaine a bien voulu leur en dire ; par exemple qu'il était une quantité de mouvement (*fig. 76*). En tous les cas, disparaît la trace de l'homme pesant, massif, grandissant à l'intérieur des transports incarnés grâce auxquels on éduque et on crée. Face à cela et pour faire acte de résistance, la "matériologie" de l'œuvre doit-elle rester métaphorique ? Chez Eva Hesse, par exemple, la croissance de la matière est représentée, non réelle (*fig. 77*).

Une pensée intraphorique

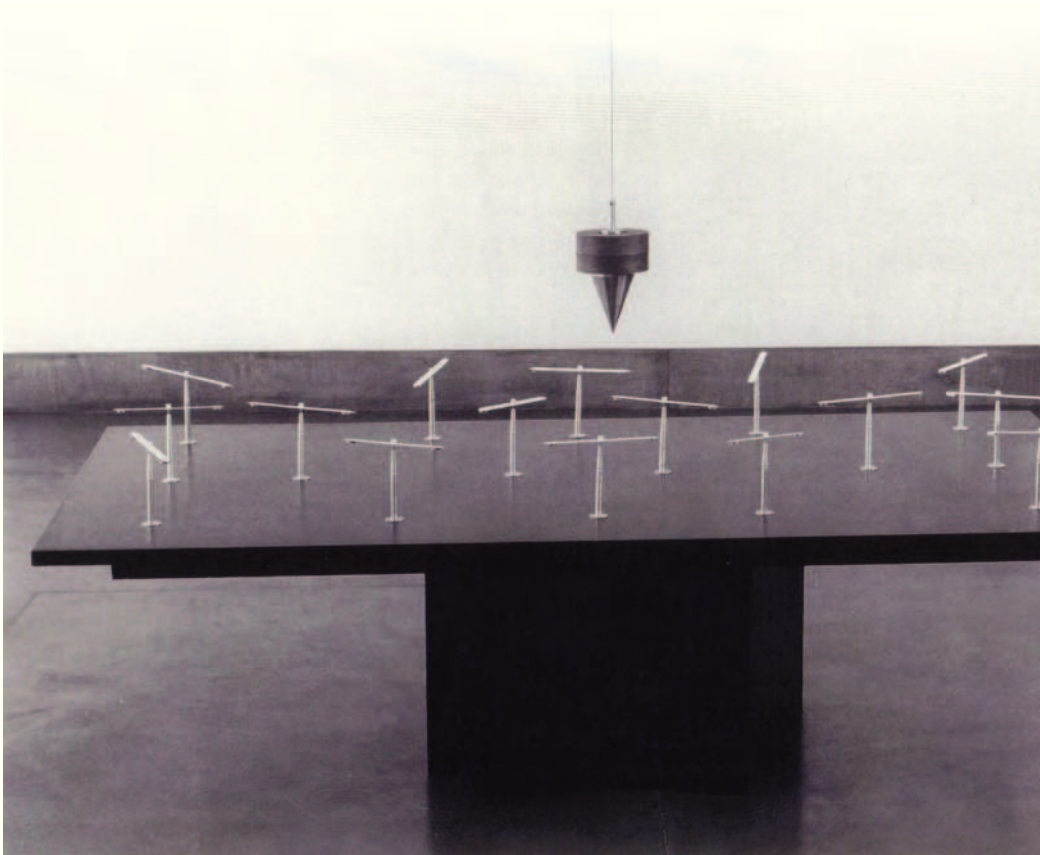
La pensée analogique de la métaphore et l'amphore pose un rapport de base entre l'homme et la nature : les langages, prothétiques, viennent de l'intérieur du corps. C'est *le coffre interne du corps* qui donne forme à la parole, puis c'est l'amphore qui donne forme au transport de l'eau et enfin, c'est la métaphore qui donne forme au transport du concret dans le langage abstrait. Dans l'histoire de l'extériorisation de la mémoire, dans l'histoire des objets humains, "l'intraphore" serait un modèle primitif – néologisme signifiant "porter de l'intérieur" et qui formulerait l'idée selon laquelle, on l'a vu, une partie de l'imagination se maintiendrait à l'intérieur du corps, sculpterait celui-ci – d'où découle les autres modèles. Par exemple, l'homme, de là où il est, à l'intérieur de son corps, regarde la mer et essaye de la traverser après avoir appris à transporter de l'eau : l'amphore *modèle* le transport de l'eau et le vaisseau est une "espèce" de grande amphore. De même, on peut supposer que l'homme a commencé à déplacer la question du *modèle* dans la parole à partir du moment où il a déjà *donné forme* au vent³⁶⁶ : la voile du vaisseau et le voile de la parole. Mais au cours de ce déplacement et jusqu'à l'époque cybernétique des commandes à distance qui vont

³⁶³ Alain Renaud, « L'interface informationnelle ou le sensible au sens de l'intelligible », article paru dans *Esthétique des Arts médiatiques, interface et sensorialité*, sous la dir. de Louise Poissant, *op. cit.*, pp. 72-79.

³⁶⁴ Le fait intellectuel que constitue l'industrie tiendrait en ce que celle-ci engage dans le monde "un rapport à l'idéalité" ; engagement faisant de l'outil "une puissance de modélisation". Pierre-Damien Huyghe, *Art et industrie, Philosophie du Bauhaus*, *op. cit.*, p.18.

³⁶⁵ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Essais sur l'individualisme contemporain, Paris, Gallimard, 1983.

³⁶⁶ "L'*anima* latine est un souffle de vent, la *psyché* grecque est un souffle de vie. Le souffle du vent "anime" la nature comme le souffle de la vie "anime" les animaux. (...) Les concepts d'*anima* et de *psyché* objectivent l'âme comme "vent" et l'âme comme "vie". Le vent anime du dehors, alors que le souffle de la respiration anime les êtres du dedans". Phillipe Quéau, *Métaxu, théorie de l'art intermédiaire*, 1. Fondements, Ames, Seyssel, Champ Vallon, Institut National de la Communication Audiovisuelle, Collection Milieux, 1989, p. 16.



76. Takis, *Magnetic Nowhere*, 1969, bois, aiguilles, aimant suspendu, 138 x 7 cm.



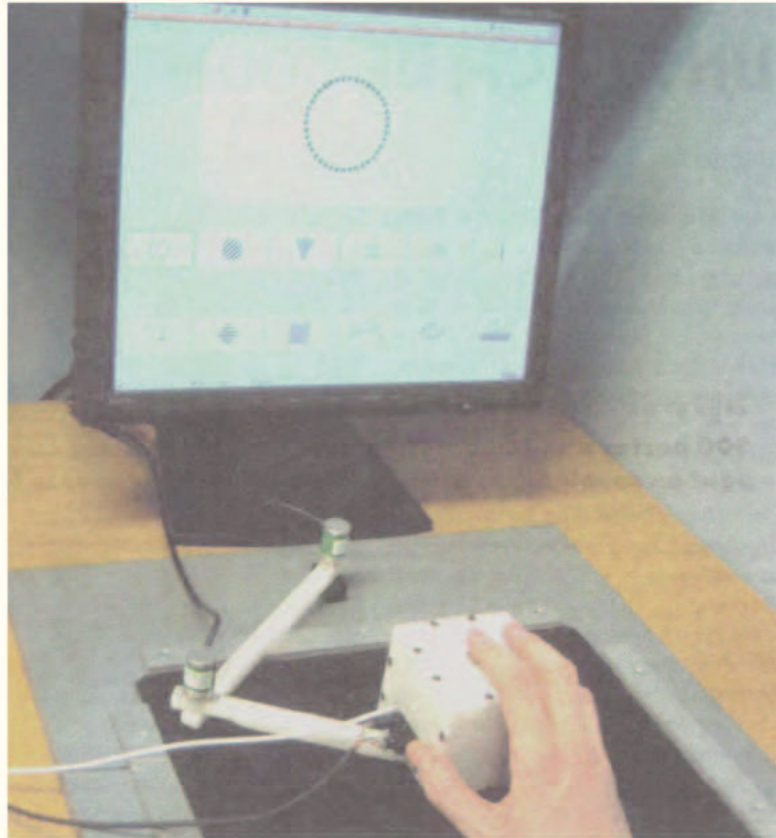
77. Eva Hesse, *Accroissement III*, 1967-68, fibre de verre et tubes plastique, 80 x 80 x 80 cm.

désubstantialiser ce mouvement de l'imagination, la matière amphorique n'avait jamais été mise de côté. Dans l'histoire de l'imagination analogique, il y a une généalogie entre la dimension "intraphorique" du corps imaginant et la dimension métaphorique du langage grâce à une matérialité indicielle qui fait le lien et dans laquelle le corps modelait les représentations.

L'époque informatique inaugure *une coupure* entre l'intériorité de l'imagination et l'extraversion des images techniques. Car l'expérience amphorique ou la notion de modelage a disparu : lorsque je touche l'interface, je sculpte ou je modèle en transparence. Nous souffrons d'un rapport chthonien à l'ordinateur : aucun méta-type n'en sort. Il devient crucial et urgent de trouver le moyen, au milieu des claviers informatiques, de toucher encore le monde, de le modeler (*fig. 78* et *fig. 79*) avant de le modéliser. L'inter-relation entre les êtres est capitale, elle permet de transmettre des archétypes amphoriques plutôt que des doublures simulées de métaphores. Le *metaphora* – en grec, "le transport" – ou le *sumbolon* – en grec, "morceau d'un objet partagé entre deux personnes" pour servir entre elles de signe de reconnaissance – sont des modes corporels de partage entre des paroles ou des corps, non des communications signalétiques désubstantialisées. Être à l'écoute de l'échelle anthropologique des rouages de la machine (*fig. 80*) et savoir "s'installer à l'intérieur" ou "habiter dans" l'appareillage de vision (*fig. 81*), plutôt que de se retrouver projeté de l'autre côté de l'écran dans un monde simulé (*fig. 82* et *fig. 83*), sont des postures de maintien de l'imagination dans le corps. Ces postures résistent à une idéologie de la représentation par laquelle les croissances expressives chercheraient depuis le début du vingtième siècle à quitter le réel et la pesanteur pour aller vers l'abstraction, l'essence, le virtuel (*fig. 84*). Or, c'est toujours de l'intérieur de nous-mêmes et de là où nous sommes – pesanteur et sensori-motricité sont ici les deux paramètres fondamentaux – qu'il faut partir pour considérer la croissance de l'imagination. À l'âge informatique, l'imagination fonctionnelle a une plasticité première qui tient dans l'expérience de notre assise et de nos gestes devant l'ordinateur. C'est celle-là même que nous cherchons non seulement à sculpter mais aussi à répandre à l'intérieur du protocole de communication informatique. Au moment où a lieu la scène numérique et interactive, il y a peut-être une autre scène à trouver. Le corps esseulé doit se concentrer pour aiguïser sa sensibilité par rapport à une problématique du sensible à l'époque des immatériaux. Ce n'est pas simple : l'*appareil* informatique prend le concept, l'*appareillage* informatique prend le percept, le *design* prend l'affect. Pour retrouver une plasticité du corps percuteur assis, il faut refaire une échelle de l'œuvre, il faut réapprendre à circuler dans ces



78. De haut en bas : Philip Corner, *Piano Activity*, action, 1962 ; Nam June Paik, *Piano intégral*, 1958-1963, assemblage, piano Ibach préparé avec différents objets, 136 x 140 x 65 cm.



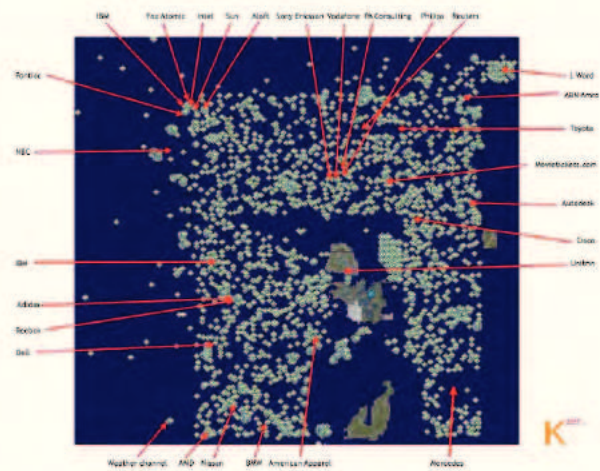
79. *Le Tactographe*, Haptic Lab, Université de Montréal, Canada, 2008.



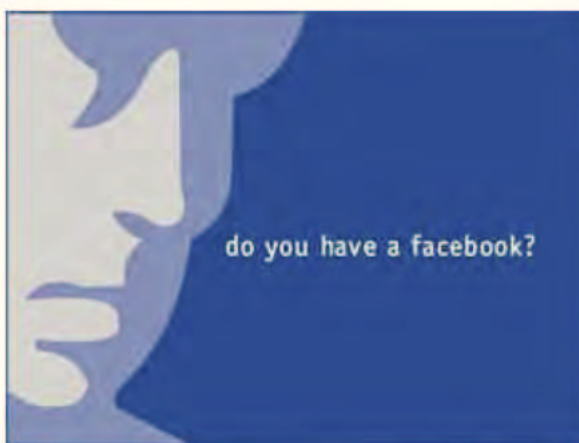
80. Jean Tinguely, *Le Cyclop*, 1985-1994, installation, Milly-la-Forêt, matériaux divers et dimensions non communiquées.



81. De haut en bas et de gauche à droite : Alberto Giacometti, *Le Nez*, 1947, bronze 81 x 37 x 46 cm ; Lygia Clark, *Lunettes*, 1968 ; Philippe Ramette, *Balcon*, Hong-Kong, 2001, photographie couleur, 150 x 120 cm et *Objet à voir le monde en détail*, photographie couleur, 2004.



82. Images capturées sur le site internet *Second Life*, 2008.



83. Images capturées sur le site internet *FaceBook*, 2008.



84. De gauche à droite et de haut en bas : Vladimir Tatline, *Maquette pour le monument à la IIIe Internationale*, 1919, bois, acier et verre, ht : 420 x 300 cm (photo de l'état d'origine. Autrefois à Moscou (détruit) ; El Lissitzky, *Affiche avec un coin rouge tue les blancs*, 1920, dimension non communiquée ; *Visuels ou illustrations* pour le film et l'album *The Wall* du groupe *Pink Floyd*, 1979, *Sleeve design* par Gerald Scarfe and Roger Waters.

trois aspects de la fabrique contemporaine des images. Mes touches agrandies de claviers doivent prendre place dans *la conception, l'ergonomie et le processus industriel*.

10.2. Le *Tabouretouche* face au protocole du design

La fonctionnalité du corps percuteur devant l'ordinateur est le modèle de notre sculpture en forme de touche de clavier d'ordinateur. Cette fonctionnalité n'a pas d'autre ancrage que le corps lui-même. C'est une fonctionnalité sans décor qui cherche son échelle. La taille de nos sculptures trouve à se déployer dans des empilements et des alignements mais en même temps échappe à la forme du langage : le fait de s'asseoir sur les modules perturbe le sens de lecture des mots constitués par les lettres peintes sur les touches comme dans l'alignement *Tribu* ou *De bout*. Car, lorsque le corps s'assoit sur la forme, celle-ci est renvoyée à la remontée du toucher dans le corps. L'assise pense ; ce que je sculpte est l'action de taper sur un clavier, de le survoler, de faire des fautes de frappe : je ne sculpte pas une forme mais plutôt mon être qui se cherche dans le temps. Mon travail porte sur la dimension mobilière des fautes de frappe. L'assise redonne à mes formes un ancrage dans l'expérience à l'époque où cette dernière a tendance à aller vers la simulation. Il ne s'agit pas de transformer totalement mes sculptures en formes fonctionnelles, il ne s'agit pas que l'on voie un tabouret avant de voir une touche agrandie. Sinon, on tombe dans une vision de la forme avant une expérience de la fonction. L'assise n'appartient pas d'abord à l'optiquement dominé. Elle se vit dans son tactisme³⁶⁷ avant de se dessiner et avant d'être une forme structurant des couleurs (*fig. 85*). Elle n'appartient pas d'abord à la désignation mais à l'idiotisme du corps lui-même. Elle est transparente.

Les fautes de frappe sont le reflet à l'écran de ce corps qui tape et bouge au point parfois de dérapage des endroits où il se positionne. Ces moments de dérapage appartiennent au lieu de l'imagination. Leurs fulgurances sont caractéristiques mais pas originelles : l'origine

³⁶⁷ "Si le lieu propre, (...), c'est l'effet ontologique du mouvement, cela veut dire non seulement que l'étant (la chose) s'y expose au tactisme de sa forme (ou, pourrait-on dire encore, y cède à l'attrait de son essence), mais aussi, chaque chose à sa place et de sa place conspirant au Lieu des lieux, que plus l'œuvre, en l'espèce, fait mouvement vers soi-même, s'affermir dans son "idiotisme" et plus elle se prête à l'interprétation. Loin que sa consistance (ce qu'elle est en elle-même) et son audience (le cas que les récepteurs font d'elle) varient en raison inverse l'une de l'autre (un peu comme si l'on se figurait, par une vue de l'esprit, que l'être et le paraître dussent se partager un fonds fini), au contraire elles ne cessent de se corroborer réciproquement. En somme, le lieu de l'œuvre, c'est ce qui d'un même mouvement la fonde dans soi et la livre à un "pour nous" ou, si l'on préfère, *c'est ce qui la pose en l'exposant*". Michel Guérin, *L'espace plastique*, chap. 9. Le concept de topoiétique, *op. cit.*, p. 88.



85. Gerrit Th. Rietveld, *Fauteuil rouge et bleu*, 1918 pour la création du modèle, 1923 pour la mise en couleurs.

de ces mouvements transparents est interne au corps et, en ce sens, partage certainement avec l'expérience de l'assise une dimension esthétique. Le mouvement percuteur et la stabilité de l'assise auraient un lieu commun : en agrandissant la touche de clavier à l'échelle d'un meuble sur lequel le corps peut s'asseoir, je convoque au même endroit deux temporalités, le rythme rapide des doigts sur les touches de clavier et le rythme plus lent et introverti du corps assis. Fautes de frappe et oubli du poids du corps dans l'expérience de l'assise, ce qui est intéressant, c'est de mélanger ces deux manières qu'a l'imagination de se mouvoir et d'échapper aux formes qu'elle touche. Je donne à un petit mouvement – celui d'une frappe ratant parfois sa cible mais ouvrant alors un espace en dehors de cette dernière – l'échelle d'une grande posture contemplative : celle d'un corps assis oubliant un temps son poids et se perdant dans ses pensées³⁶⁸. *J'offre à un mouvement machinal une configuration plus réflexive*. On est bien dans une pensée plastique du corps. Dans ce jeu de transpositions et d'échelle, la topoiétique dactylo-phonique – autrement dit le lieu ouvert par le faire percuteur – ne se charge-t-elle pas d'une véritable dimension esthétique ? L'agrandissement du toucher du clavier à une échelle mobilière n'est pas d'abord commandé par une forme ergonomique prédéfinie : le mobilier que serait ma touche agrandie tire au premier chef sa dimension "meuble" d'une poïétique au cours de laquelle, on l'a vu, les parois des tirages de touche ont été déformées par le flottement de la peau du moule. Cette poïétique, basée sur le temps de dé-collage de la chaussette vis-à-vis de la forme du moule, cherche une esthétique qui lui corresponde, c'est-à-dire une esthétique plus attentive à *la moiteur* du toucher/taper/cliquer dactylo-phonique qu'à la réception de formes prédéfinies. Si le volume fonctionnel de la touche de clavier se charge d'une sorte de durée imaginaire en s'agrandissant à une dimension mobilière, c'est d'abord parce que la masse sensorielle ostéo-musculaire peut faire l'expérience du repos.

C'est un peu comme si, avec mes sculptures mobilières, l'imagination dactylo-phonique trouvait une assise, un lieu esthétique. Et, en prenant ce meuble comme référence première, on peut s'amuser à penser la touche de clavier comme étant le modèle réduit³⁶⁹ de l'imagination fonctionnelle d'un corps qui, dans le réel, cherche à rebondir comme à se poser : lorsque nous nous asseyons quelque part, nous savons aussi qu'à un moment donné, nous nous remettons en route. La touche de clavier est un élément qui réagit à nos

³⁶⁸ On aura ici tout de suite à l'esprit *Le Penseur* de Rodin.

³⁶⁹ "A l'inverse de ce qui se passe quand nous cherchons à connaître une chose ou un être en taille réelle, dans le modèle réduit *la connaissance du tout précède celle des parties*". Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 35.

percussions mais qui retrouve, entre deux impacts, sa forme initiale. Ce va-et-vient entre mouvement et stabilité est une réponse ergonomique à la sensorialité du corps. Mais cela n'est qu'une réponse qui a besoin du temps vécu du corps interlocuteur pour exister : le langage ergonomique nécessite l'expérience de l'imagination qui vient à son contact pour se confirmer. C'est en ce sens que l'expérience de l'assise vient apporter à la notion de percussion une dimension esthétique. D'autant que la stabilité de l'assise prend toujours son départ dans un impact du corps qui se pose quelque part.

Dans mon travail, la percussion est le rythme, l'assise est la durée. C'est en se chargeant d'une puissance de l'assise que mes formes de touches de clavier agrandies se rapprocheront des profondeurs imaginatives du corps fonctionnel. Ou, pour mieux le dire, le langage des formes que je mets en place ne trouvera jamais son protocole sans se rapprocher du temps vécu par le corps qui percute tout en étant assis. Voilà pourquoi, comme le montre un croquis préparatoire à mon travail sculptural (*fig. 86*), l'objet "touche mobilière" n'a pas de socle, les arrondis d'angles reposant directement au sol. Mon objet parle à la fois d'une forme de la percussion et du poids du corps percuteur solidement et directement ancré au monde. Pour jouer avec les mots, on pourrait dire que je prends le langage à sa base, la touche dactylographique de clavier au *pied de la lettre*. Il s'agit d'assurer entre mes touches et le spectateur une plus grande proximité. Il s'agit de lier le poétique au fonctionnel, non l'inverse : "trouve des fleurs qui soient des chaises"³⁷⁰ dit Rimbaud visionnaire de ce renversement. De vertical, le modèle se fait horizontal (*fig. 87*) et retombe dans la pesanteur du monde environnant :

Accroupissements

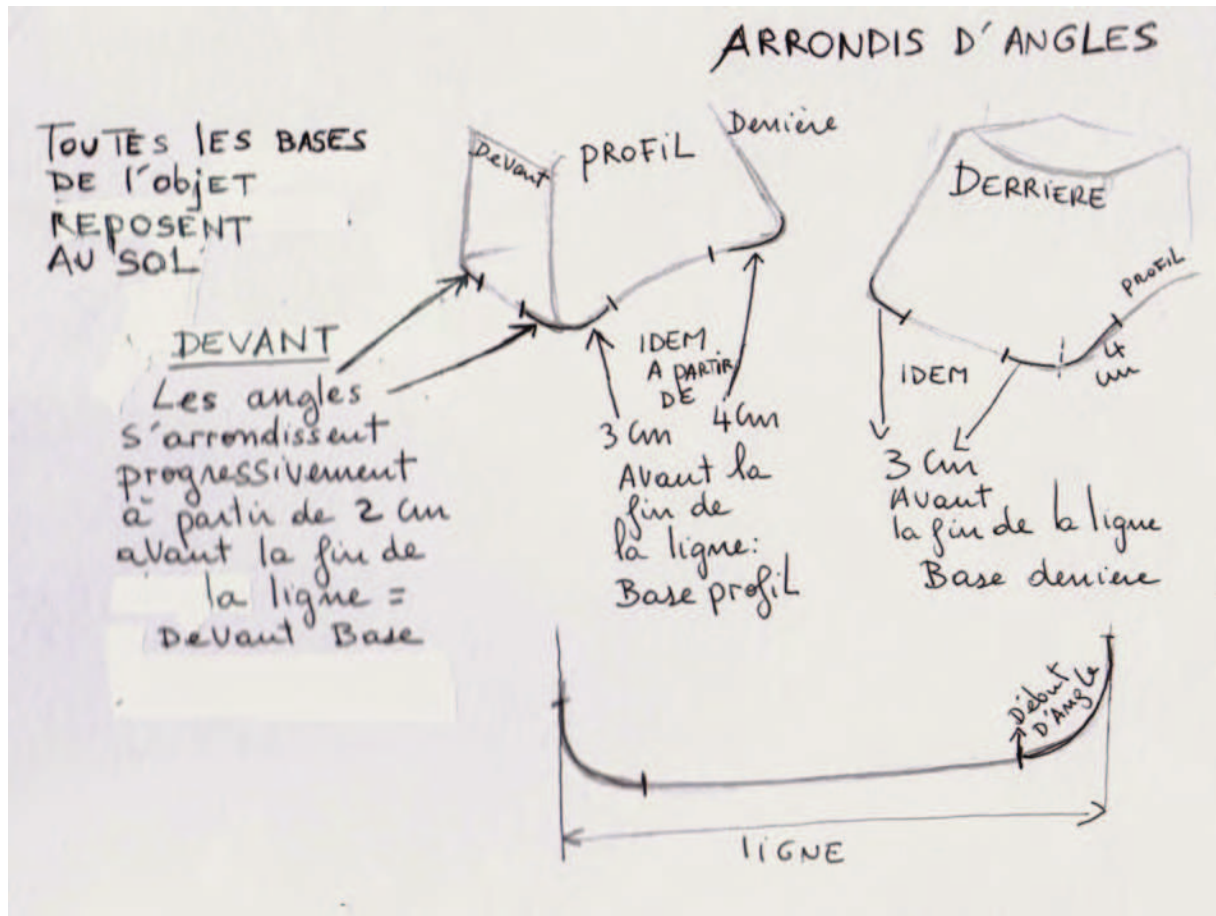
“Autour, dort un fouillis de meubles abrutis
Dans des haillons de crasse et sur des sales ventres
Des escabeaux, crapauds étranges, sont blottis³⁷¹”.

Alors que d'un point de vue optiquement dominé, les formes mobilières auraient tendance à se désolidariser de la réalité triviale de la masse corporelle pour acquérir une esthétique propre, quasiment abstraite (*fig. 85*), on sent au contraire, dans ces lignes de Rimbaud, la dimension chtonienne que donne le point de vue accroupi³⁷² aux formes mobilières. J'ai

³⁷⁰ Arthur Rimbaud, Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs, *Œuvres, op. cit.*

³⁷¹ Arthur Rimbaud, Accroupissements, *Œuvres, op. cit.*, p. 81.

³⁷² A l'origine, selon Freud, il y avait "une relation continue entre la vue et le toucher que l'homme a perdu lorsqu'il s'est relevé du sol". Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* (1930), *op. cit.*



86. Julien Honorat, *croquis préparatoire à la sculpture de la Touche*, décembre 2002. L'absence de socle à une sculpture agrandissant une touche de clavier d'ordinateur : indice d'une fonctionnalité ?



87. Tony Cragg, *Sans titre*, 1980, tissu, papier, plastique, objets de récupération, 550 X 330 cm.

besoin d'une forme qui soit capable de transporter le mouvement du corps vers une imagination fonctionnelle s'enracinant dans la pesanteur de la sensori-motricité de celui-ci. Comment attirer le corps du spectateur vers mes sculptures mobilières ? Par quel protocole passer pour respecter le modèle fonctionnel de la touche et de l'assise ? Car ce qui nous transporte physiquement lorsqu'on est assis, ce n'est ni ce qui est devant nous, ni ce qui est sous nous, ni ce que nous voyons, ni ce que nous touchons. Ce qui nous transporte est le léger mouvement de notre corps.

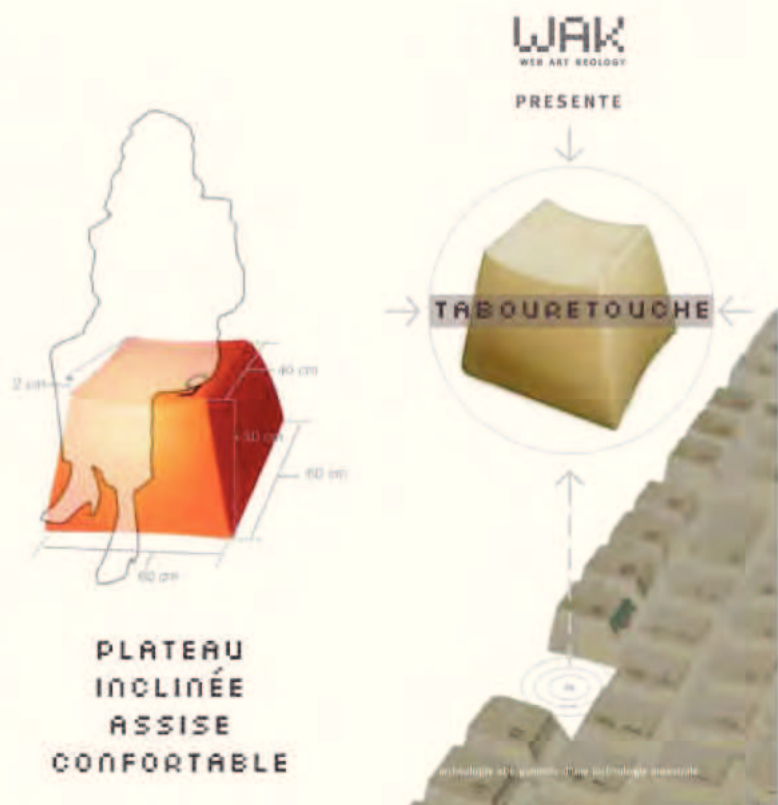
Pour que mes sculptures se rapprochent de la fonctionnalité du corps, du schéma corporel, j'ai décidé de les utiliser aussi comme des tabourets (*fig. 88*) : le tabouret, à la différence de la chaise, ne fige pas l'assise par le repos du dos. Le tabouret permet l'assise tout autant que le mouvement du buste. Cette simultanéité entre stabilité et mouvement est non seulement en accord avec ma poétique et mon esthétique mais en plus, la notion même de tabouret permet à mon travail plastique de trouver une typologie et un mode d'existence : production, promotion, diffusion. Grâce à ce vecteur nominal de "tabouret", mes procédures plastiques vont pouvoir rencontrer le fonctionnement processuel, administratif et communicationnel des objets design du monde industriel. Voilà donc une décision qui est un point de départ pour la définition d'un protocole d'exposition. La question est toujours de voir comment dans ce langage protocolaire continue de percer une problématique du maintien de l'imagination incarnée à l'époque des immatériaux. Car le mouvement de l'assise ne se réduit pas au mouvement des langages qui la stigmatisent dans des chaînes de production et de communication. En passant du statut d'œuvre ou de module pour installation au statut de tabouret, mes sculptures de jeux de mots deviennent mobilières et l'assise s'expérimente dans le vécu. Le protocole se charge d'une dimension relationnelle, celle de l'assise : le nom donné au tabouret indique une dimension du toucher en devenant le *Tabouretouche*, des plaquettes promotionnelles de l'objet sont diffusées (*fig. 89 et 90*) et des demandes de partenariats industriels (*fig. 91 et 92*) orienteront, un moment, ma pratique vers une esthétique relationnelle. C'est un peu comme si, une fois rentré dans le langage avec ma touche, celui-ci se dilatait : la fonctionnalité du corps qui frappe, taille, percute et s'assoit, donne au langage informatif une plasticité. Contrairement à ce que l'on entend dire³⁷³, l'art relationnel n'est pas programmatique, il s'appuie d'abord sur la capacité du langage à accepter en son sein une plasticité fonctionnelle. Celle-ci ne se réduit ni à de l'infographie, ni à de l'ergonomie, ni à de

³⁷³ "L'image contemporaine se caractérise précisément par son pouvoir générateur ; elle n'est plus trace (rétroactive) mais programme (actif)". Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*

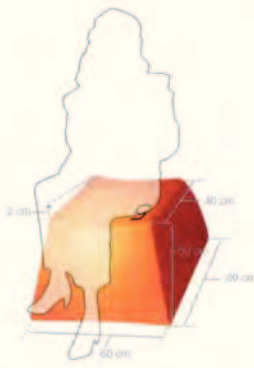


88. Julien Honnorat, *mise en place (schémas, essais avec figurants) de la notion de Tabouret en forme de Touche de clavier d'ordinateur*, 2003, croquis, photographies et travaux infographiques.

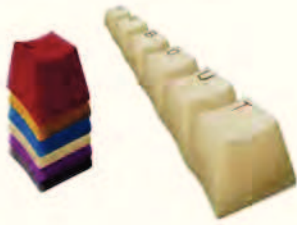




89. Julien Honnorat, étude ergonomique et infographique autour du concept promotionnel de *Tabouretouche*, de la marque *WebArtKeology* et du slogan *archéologie et ergonomie d'une technologie ancestrale*, 2003-2004, travaux infographiques réalisés sur le logiciel *Photoshop*.



PLATEAU
INCLINÉE
ASSISE
CONFORTABLE



toutes possibilités de lettrages et d'assemblages



Né en 1975, Julien Honnorat est enseignant plasticien (nom de recherche: W.A.K.).

Le concept du tabouretouche est l'aboutissement d'une recherche sur les résonances originelles d'une informatique qui doit beaucoup, rappelons-le, au silicium, substrat minéral.

Dans le champ artistique (qui s'appuie sur de nombreuses données d'ordre géologique, archéologique, anthropologique, ethnologique, économique, etc.), le sédiment, souche ou matrice de toute chose, hors temps et hors échelle, micro ou macroscopique, particule, fragment ou amas, est le premier opérateur plastique pertinent pour analyser les fondements de notre rapport aux outils actuels de mémoire :

«Si nos empreintes digitales se retrouvent tant sur les parois préhistoriques que sur les claviers d'ordinateurs, si un morceau de CD brisé devient outil de gravure, silex ou menhir, si un microprocesseur est une architecture, si une touche de clavier agrandie évoque un bloc de pierre taillée, alors il faut réévaluer, au-delà d'appareils anachroniques, l'exclusive nouée de nos échanges virtuels dont on oublie trop souvent qu'ils véhiculent, dans leur réalité objectale, une ergonomie ancestrale venue du temps des cercles et des tribunes de pierres. Mêmes technologiques, nos communications restent archaïques, traversées par nos vieux corps d'argile, assis là, tous ensemble sur des touches de clavier, cet amphithéâtre de la société du spectacle. J.H»
Et puisque l'esthétique relationnelle des tabouretouches repose sur une phénoménologie informatique encore balbutiante, ces objets design comptent bien sortir du musée pour insérer le champ social de la tribu planétaire. L'informatique «servira peut être comme nous parlons du bronze ou de la pierre taillée à définir un âge», Henri Bergson, L'évolution Créatrice...



<http://honnorat-webartkeology.france.com>
honnoratjul@yahoo.fr +33 0660820671

WAK
WEB ART KEOLGY

PRESENTE



ambiguïté et ergonomie d'une technologie multiple



ARCHITECTURE
INFORMATIQUE
ERGONOMIE
DESIGN



Le tabouretouche est un tabouret en forme de touche de clavier d'ordinateur. Modèle déposé. Tirages en résine réalisés à partir d'un moule en silicone et d'une matrice en silex. En attente d'un partenaire industriel, d'un prototype et d'une production plus massive, la conception du tabouretouche reste actuellement artisanale.



BUREAU...



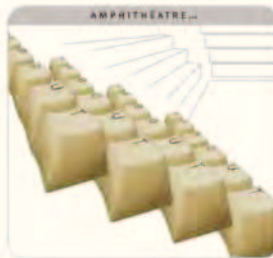
ARRIS BUS...



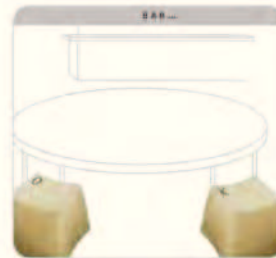
OBJET DE COMMUNICATION

ESPACE PRIVÉ
décoration intérieure/extérieure
ESPACE PROFESSIONNEL
immobilier d'entreprise
café - restaurant

ESPACE UNIVERSITAIRE
ET PÔLE TECHNOLOGIQUE
amphithéâtre - tribunes - gradins
ESPACE ARTISTIQUE
sculptures - scénographie
plateau télé



AMPHITHÉÂTRE...



BAR...

90. Julien Honnorat, *plaquette promotionnelle du Tabouretouche*, recto et verso, 2003-2004, 4000 exemplaires, travail infographique sur *photoshop* et tirage-pliage sur papier glacé chez imprimeur.

Julien Honnorat
Professeur Agrégé Doctorant en Arts Plastiques
Enseignant au Département Arts Plastiques/Arts
Appliqués de l'Université de Toulouse Le Mirail
23 Grande Rue Saint Nicolas, 31300 Toulouse
Tel : 05 61 16 67 28 / 06 60 82 06 71
E-mail : honnoratjul@yahoo.fr

A l'attention
Du Responsable des Editions

**OBJET : recherche d'un éditeur pour un Tabouret Design en forme de touche de clavier
d'ordinateur**

Madame, Monsieur

En tant qu'artiste et enseignant-chercheur en Arts Plastiques, j'ai **inventé un tabouret en forme de touche de clavier d'ordinateur (Tabouretouche)**. Je vous écris aujourd'hui pour vous proposer, si cela bien sûr vous intéresse, d'éditer cet objet designé.

Cette idée est le résultat de toute une recherche dans le domaine de l'art contemporain (plus précisément il s'inscrit dans le cadre de mon sujet de thèse : l'esthétique fonctionnelle de l'appareil comme ancrage phénoménologique de l'œuvre à l'époque des immatériaux). C'est aujourd'hui de ce point de vue (qui peut en même temps s'accorder avec une possible réussite économique) que j'aimerais voir ce tabouret produit et distribué.

Tout d'abord, ce tabouret fait l'objet d'une **protection** « dessins et modèles » en France à L'I.N.P.I (institut national de protection industriel) depuis janvier 2003 et en Europe à L'O.H.M.I (office d'harmonisation du marché intérieur. Alicante. Espagne) depuis novembre 2003. J'ai voulu protégé cette idée d'une part parce que j'ai exposé ce tabouret comme **sculpture** lors d'un festival d'art contemporain durant l'été 2003 en France (« In Situ » voir dossier de presse) d'autre part parce que j'ai présenté ces tabourets comme **meublé** dans un stand dans le cadre d'un show-room événementiel W.I.F.I (technologie sans fil) à l'aéroport international de Nice en partenariat avec INTEL, TOSHIBA et la chambre de commerce et d'industrie de la région Provence Alpes Côte d'Azur (voir dossier de presse). Ce **va et vient entre espace artistique et espace économique** m'intéresse beaucoup du point de vue de ma démarche artistique.

Je dispose actuellement d'**une série de 12 tabourets réalisés artisanalement** (une matrice en syporex peint, un moule et des tirages en résine polyester et en epoxy). Mais le rendu souffre de beaucoup d'imperfection (intéressante d'un point de vue sculpturale mais inefficace dans le cadre d'une diffusion massive de l'objet, dans le cadre d'une esthétique plus « lissée », directement en relation avec l'ergonomie de l'esthétique actuelle des appareillages informatiques ou plus généralement de l'esthétique des objets designs actuels, plastiques et thermoformés).

Ayant été contacté par le groupe C.A.M.I.F (grand distributeur français de mobilier et de vêtements) suite à un reportage réalisé par France Télévision sur tout mon travail en mars 2004 (tableaux, sculptures, installations, tabouret... voir cassette vidéo jointe) et ayant reçu l'intérêt d'un éditeur national d'objets de communication (ArkaColomb), je pense, même si je n'ai pas véritablement réalisé d'étude de marché, que **ce produit mérite d'être industrialisé et distribué** : avec ces multiples combinaisons de lettrages, de superposition, de couleurs (opacité ou transparence ou lumineuse), de tailles, il peut s'adapter à de multiples usages et être personnalisé (usage privé, tabouret pour s'asseoir devant son ordinateur, bar, cantine, cybercafé, salle d'attente d'entreprise avec lettrages reprenant la marque, école, abribus, amphithéâtre...).

De plus, sa **forme contemporaine est séduisante et attractive** aux yeux d'une société de la communication où l'outil « clavier d'ordinateur » rythme nos échanges. Parler de la nouvelle communication, en faisant de l'objet informatique un objet qui réunit, un objet convivial me semble une démarche pertinente à **cheval entre l'univers du Design et l'univers des Arts Plastiques**.

Si je m'adresse aujourd'hui tout particulièrement à vous, c'est que je crois qu'un tel projet mérite d'être défendu et pris en charge par des spécialistes du design capable d'intervenir et d'innover dans de multiples formes de production et de distribution, des spécialistes aussi des matériaux et des procédés de fabrication, des spécialistes qui entretiennent la forte réputation d'un label dynamique et d'une marque de grande qualité, des spécialistes qui, j'espère, seront à l'écoute des enjeux de cet objet.

Mes contacts avec certains producteurs (avec qui, faute d'adaptation de l'entreprise au sens esthétique du projet, je ne me suis pas engagé) m'ont amené à faire réaliser la fiche technique et le dessin industriel de l'objet avec le logiciel SolidWorks. Je dispose donc actuellement de fichiers informatiques rendant compte de la mise à plat, du volumétrique et **des extensions pour machines outils**; des informations dont je vous donne un aperçu non côté dans le dossier de presse joint et qui, si cela vous intéressait, vous permettraient d'accélérer les procédures de devis (moule, thermoformage, CAO, pré-série, etc...)

Je tiens enfin à rajouter que toutes les formes et **l'ergonomie** de ce tabouret en forme de touche de clavier d'ordinateur ont été étudiées de manière à garantir une très bonne assise (inclinaison du plateau, voir plaquette présentant le produit) tout en conciliant ce cahier des charges de confort du client avec une esthétique et une dynamique de la silhouette globale de l'objet.

J'espère que cette proposition retiendra toute votre attention et qu'en tant que professionnel du design, **producteur-distributeur**, vous prendrez en compte l'originalité de ma posture d'artiste désirant insérer le champ économique et travailler la relation espace de l'art/espace social (in situ/wifi : expositions d'art/show room aéroport). En effet, tout en suivant son éventuelle distribution massive en dehors de la sphère de l'art, j'aimerais continuer d'utiliser cet objet comme élément plastique dans mes sculptures et mes installations (ainsi que dans mon travail pédagogique auprès d'étudiants d'arts plastiques et d'arts appliqués). Soit en utilisant ma série artisanale actuelle lors de mes expositions (ce qui contrasterait avec le même objet usiné distribué dans d'autres sphères plus communes et ce qui poserait la question esthétique du modèle), soit en détournant quelques uns des tabourets que vous produiriez, c'est à dire en les utilisant non pas comme sièges mais comme éléments d'installations, de performances ou de sculptures artistiques).

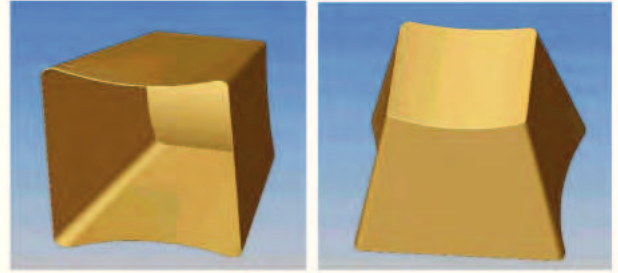
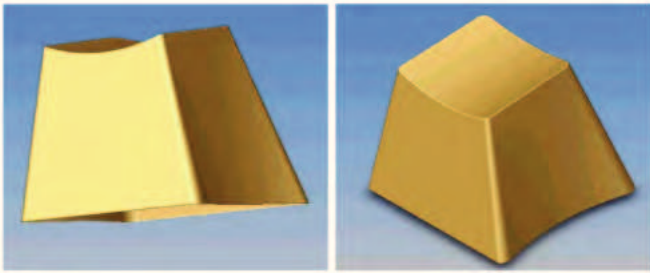
Avec ma signature manuscrite discrètement apposée sur le tabouret à côté de l'immédiate visibilité et la grandeur de votre marque, l'idée d'un PARTENARIAT rayonnant autant dans vos secteurs habituels de distribution que dans les lieux sacralisés de l'art, vous apporterez, je pense, certainement autant, voire plus, que ce que vous auriez à m'offrir.

En vous remerciant par avance d'avoir écouté mon point de vue et en attente de votre réaction ou d'éventuelles propositions de collaboration contractuelle (sous réserve d'accord de confidentialité, devis, prototypage, licence d'exploitation ou cession de brevet, royalties...), je vous prie, Madame, Monsieur, avec toute la confiance que j'accorde à la qualité de votre entreprise et à son accueil vis à vis de la **confidentialité** de ce courrier, de croire en ma plus profonde considération et en mon plus profond respect.

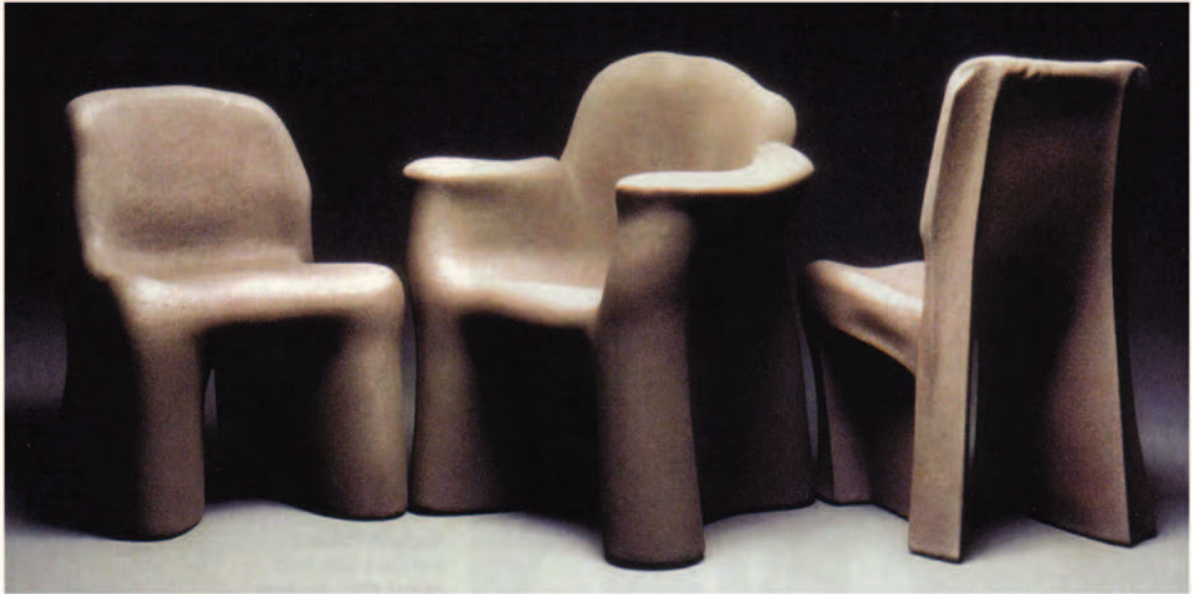
la mise en scène, ni au document. Car elle ne vient pas d'abord de la forme, mais de l'esthétique fonctionnelle du corps percuteur.

La cybernétique valorise une symbolique (*symballein*, rassembler) simulée par le calcul plutôt que menée au risque de l'empreinte. Moins rugueuse, plus facile à maîtriser devient la création : la forme bi ou tridimensionnelle informatiquement produite se *dissocie* des glaises organiques. Celles-ci n'ont plus que la transparence de leur dépôt interfacé où trouver refuge. Or, de même qu'il se renierait en nettoyant son œuvre de l'espace viscéral incontournable où se débat la sensibilité, le plasticien ne se satisfait pas du destin hygiénique que réserverait l'épistémè numérique à la démocratisation du faire créateur. Au contraire, si la modélisation informatique s'appuie sur nos humeurs pour s'activer, elle *réserve* ce faisant, ni vu ni connu, en *dehors* des zones perceptives signalées, un résidu. Ce dernier est d'autant plus indéniable que son éclosion est brutale, machinale, affective, en acte : attribuer à mes sculptures le statut de tabouret design, les mettre en scène dans une plaquette de promotion et faire une demande de partenariat industriel donnent certes une dimension relationnelle à mon travail, mais cela éloigne aussi ce dernier de l'acte plastique, du modelage, de la stratification artisanale. La modélisation informatique ne doit pas me faire perdre de vue le lieu du modelage : le *Tabouretouche* est un jeu de mots, la plaquette un objet manipulable, la lettre une demande de lien avec un partenaire industriel. Il s'agit de ne pas basculer et oublier la zone de flottement de mes objets artisanaux : je peux bien modéliser ma touche sur logiciel, les images que j'obtiendrai doivent être présentées avec les tirages réalisés en résine stratifiée (*fig. 93*). Car la réalité de ma pratique plastique opère un va-et-vient entre le domaine de l'accident (*accidens*, ce qui tombe) et le domaine du langage, entre le déformé et le lisse. Comment développer un protocole informatique, industriel et relationnel, sans pour autant mettre de côté la dimension artisanale de mes *Tabouretouches* ?

Nous ne sommes plus à l'époque du design accidenté de Gaetano Pesce. La plasticité ne peut plus s'infiltrer dans les formes modélisées en revendiquant la résistance, les variations de l'artiste face aux modèles (*fig. 94*). Le rôle contemporain du plasticien est de détecter des manières de rentrer en contact avec la matière tout en assimilant l'idée que toute collision du corps dans le réel échouera à y entrer ; la virtualité solide ayant remplacé la glaise, l'ergonomie (et l'accidentologie) ayant colonisé le domaine tactile des stratifications. En d'autres termes, ce que gagne la touche à sortir de l'image pour se déposer sur son moment d'appareillage, elle le perd en visibilité puisque la première couche que constitue l'appareil



93. Julien Honnorat. Comparés à une *modélisation vectorielle du Tabouretouche* à l'aide du logiciel *Solidworks* (fichier volumique type .slt pour la C.A.O via des machines outils) – images infographiques du haut de page –, *les tirages réalisés en résine stratifiée sont déformés* comme le montrent les photographies du milieu de page (détails). Premier semestre 2005.



94. Gaetano Pesce, *Sièges Dalila*, 1980, prototypes de moulages en polyuréthane rigide et résine époxy.

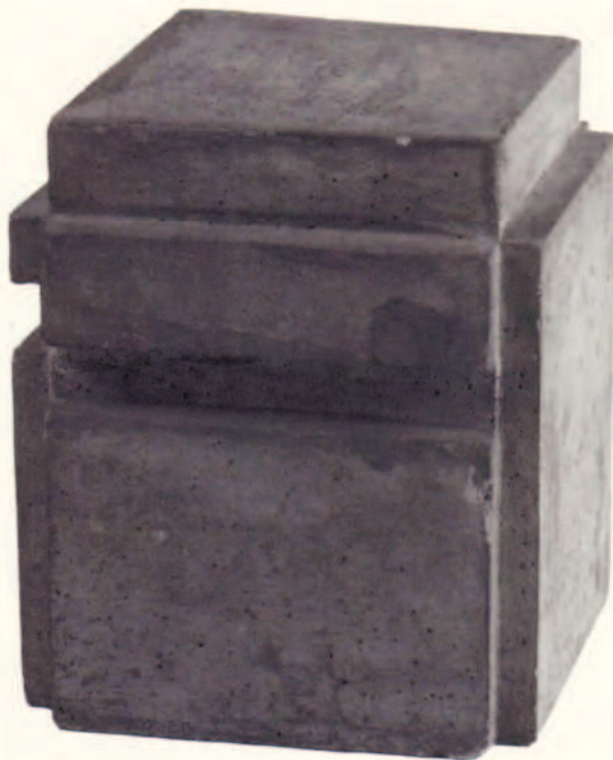
cybernétique – la paroi des interfaces (clavier, souris...) – ne se laisse plus influencer par les traces, les impacts, la poussière (*fig. 95*). La couche dactyle qui fait l'épaisseur du moment de représentation divorce de la profondeur bruissante que lui offrait l'acte de peindre. Ce dernier est remplacé, voire doublé, par la production simulée qui s'affiche à l'écran. Monopolisant l'attention, fascinante, rayonnante, la modélisation informatique fait passer sous silence l'espace qui la modèle (*fig. 95*).

Le problème plastique essentiel qui se pose aux zones contemporaines de modelage en contact avec la machine cybernétique, c'est qu'elles ne se voient pas autrement que sous une forme optiquement dominée. Il ne s'agit pas de dire que la science ergonomique qui sait l'écart entre le projet – soit le travail prescrit, formaté – et le trajet – soit le travail réel³⁷⁴ et donc accidenté –, ne serait pas capable de révéler des espaces dynamiques de formation entre nous et le monde. Le concept d'*affordance* selon lequel les formes du réel tireraient leur structure des comportements humains qu'elles attendent permet tout de même à la relation esthétique contemporaine entre le virtuel et le réel, ce n'est pas rien, de trouver un champ d'application : n'y a-t-il pas une vitalité en attente dans des objets design qui démontrent, par leur ouverture ergonomique, la possibilité de transmuter l'imagination tactile dans des configurations formelles ? Voilà pourquoi ma plaquette de promotion de l'objet décrit son assise confortable et envisage les configurations possibles de celui-ci (*fig. 90*).

Mais en même temps, l'ergonomie du *Tabouretouche* ne se réduit pas à l'assise du corps devant un poste de travail. Le lieu de travail qui intéresse cet objet est aussi celui du corps qui frappe l'interface et parfois rate sa cible. Dans l'agrandissement de la touche en tabouret, s'opère une sorte de *condensation des zones de travail* que sont le clavier et le siège. Cette condensation crée une résistance qui s'épaissit dans le temps machinal : la moiteur dactylo-phonique n'est pas traduite par les factures envisagées pour accueillir³⁷⁵ le tempérament fonctionnel. Le protocole de création industrielle semble plus intéressé par

³⁷⁴ Pour la différence entre le travail prescrit et le travail réel, voir l'article de Dominique Dessors « Mots clés en guise de titre : femme, ergonomiste, profane, primates... » in *A quoi sert l'ergonomie*, sous la dir. de Aletchedji. T et Heddad. N, Toulouse, Octares, Série Colloques et Congrès, 2006, p. 15.

³⁷⁵ Ainsi que nous en avons déjà parlé en préface avec le terme de *Gegenwart* si cher à Goethe, *l'accueil* du corps par la forme a besoin de la notion plus esthétique de *présence* pour être compris.



95. De haut en bas : Marcel Duchamp et Man Ray, *Elevage de poussière*, 1920, photographie en noir et blanc, épreuve aux sels d'argent ; Bruce Nauman, *Space under My Steel Chair in Düsseldorf*, 1965-1968, béton, 45,1 x 39,1 x 37 cm.

l'ergotopie³⁷⁶ que par la topoïétique. Pourtant, *la mobilité de l'imagination de l'artiste* a substantiellement lieu au cours de la transfiguration du travail³⁷⁷ en style.

10.3. Plans, dépôt(s) et statut d'un objet imaginaire en mouvement

Le concept de *Tabouretouche* recouvre la définition d'un lieu de travail où l'échelle du toucher qui est en jeu part de l'intériorité du corps et se constitue dans l'épaisseur de la mémoire de ce dernier. Cette mémoire va du bout des doigts au poids de l'assise. Il est difficile de remarquer les traces laissées par cette épaisseur. Il faut plutôt constituer une stratégie plastique capable de les manifester dans un monde où les impacts du corps sont de moins en moins visibles. Car tout est devenu transparent et hygiénique. De l'urbanisme haussmannien épuré de la fin du dix-neuvième siècle à ce tout récent avertissement de Sarah Kidner³⁷⁸ conseillant à ses lecteurs un ménage de printemps sur des claviers d'ordinateurs "peut-être plus sales que des toilettes³⁷⁹", sans oublier les inspecteurs d'étages dans *La machine à habiter*³⁸⁰ de Le Corbusier, l'esprit de géométrie s'est déployé tout le long de l'échelle environnementale. Pour satisfaire "son besoin de circulation", il a chassé "l'esprit organique³⁸¹" jusqu'à le remplacer : dans l'interfaçage homme machine ou dans le bouclage interactif entre calcul et virtualité solide, la perception de notre mouvement a troqué son "saint-suaire" contre un voile hygiénique.

Frappes sur le clavier, toucher sur le pavé tactile, effleurements sur les surfaces haptiques des téléphones mobiles, clics sur la souris, nos expériences contemporaines du contact "possèdent une inquiétante similitude" à laquelle s'intéresse de près l'artiste Thomas

³⁷⁶ Une thèse de doctorat en Arts Appliqués a été soutenue par Romain Auberger à ce sujet : *L'Ergotopie : design et utopie appliquée*, Sous la dir. de Sylviane Leprun, décembre 2006, Université de Bordeaux III.

³⁷⁷ Nous pensons ici à L'ergotopie : ce terme définit l'étude de la rationalité implicite qui structure tout travail, qu'il soit reconnu ou non en tant qu'art. L'ergotopie prend place relativement à une anthropologie clinique qui analyse comment l'homme est susceptible, d'un point de vue physiologique, de s'habituer à des changements de rythme et à l'urgence. En fait, à la différence du tactisme qui est un déplacement d'attraction, l'ergotropisme est une réaction d'orientation des cellules à des stimuli non spécifiques (injection de protéines par exemple). Cette approche scientifique peut apporter des outils complémentaires à l'étude du travail de l'imagination. Mais, une fois de plus, de là où pense l'artiste, dans le strict respect de *ses actions et de ses émotions*, il ne peut s'agir d'un modèle de recherche. Et puis, cela induirait une épistémè du phénomène plastique ; ce qui est plus l'objet d'une thèse d'esthétique que d'une thèse d'arts plastiques.

³⁷⁸ Sarah Kidner est rédactrice en chef du magazine britannique de consommation *Which ? Computing*.

³⁷⁹ Dépêche AFP du 2 mai 2008.

³⁸⁰ *La cité radieuse*, Marseille, 1947-52.

³⁸¹ Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, 1. Idéologies et pionniers 1800-1910, Paris, Casterman, 1986, p. 126.

Demand. Il part du principe *plastique*, sculptural presque, qu'on ne voit jamais la simulation mais bien plutôt "l'extérieur d'un simulateur"³⁸² (fig. 96). En tant qu'enveloppe choisie par la désubstantialisation de nos mouvements, le simulateur offre moins au regard du plasticien alerte un modelage replié sur lui-même qu'un appel à déplier en son milieu les dispositifs de dématérialisation ou de contrôle technologique du corps (fig. 97). Sans pouvoir ici s'attarder sur la richesse polysémique des travaux de Thomas Demand, on décrira juste son procès. Car ce dernier est éclairant pour notre propos ; nous qui cherchons une stratégie plastique pour déplier l'épaisseur de la mémoire du corps imaginant à l'époque des immatériaux. L'artiste allemand reconstitue en grandeur nature, avec du papier et du carton, des espaces typiques de notre société hypermédiatique comme, par exemple, une salle de photocopieurs. Ensuite, il les photographie et expose de grandes impressions chromogéniques de ses prises de vues. Les décors initiaux sont détruits ou transmués dans une stratégie, une *manœuvre* comme si le plasticien avait pris acte qu'en se retirant de l'époque des immatériaux, l'organicité nous avait tout de même laissé quelque *chose* en héritage : lorsque justement le voile se déchaine, la structure de ses plis apparaît peut-être plus... Comme on va le voir, de la même manière se pose dans ma pratique la question du *dépôt* industriel : forme administrative ou épaisseur physique, structure ou matière ? En tous les cas, le modelleur Demand s'intéresse moins à la maquette grandeur *nature* ou à son *empreinte* photographique qu'à ce qu'il advient de ce plissage, de cette double ontologie (matière-forme) ou articulation (indice-icône) de *l'imgo* lorsque tout se lisse, lorsque tout glisse indéfiniment, "interactivement".

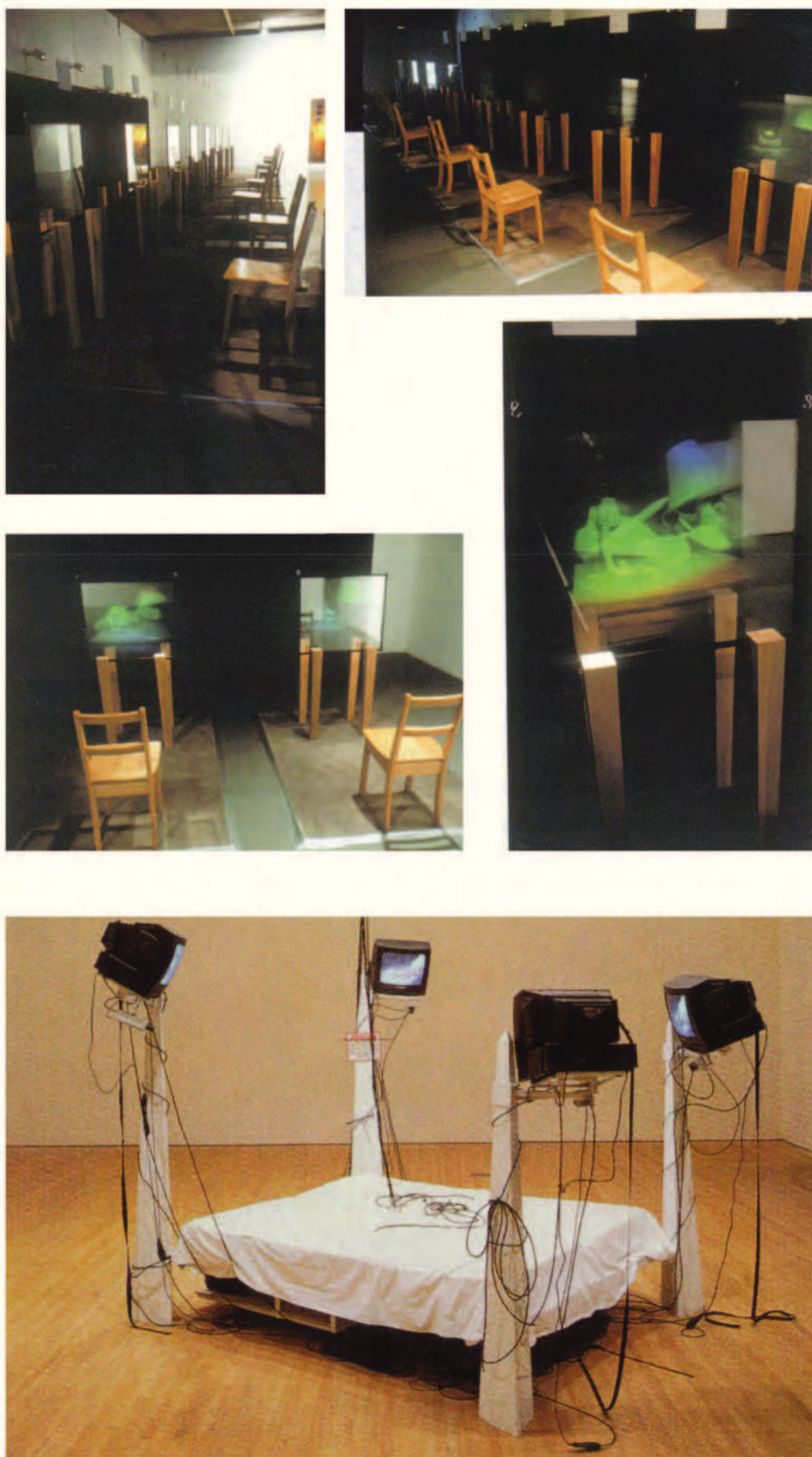
D'une manière plus insidieuse ou moins organique que Franz West ou David Cronenberg (fig. 98 et fig. 99), Thomas Demand cherche l'infiltration du modelage dans la modélisation de nos comportements. Serrons le propos : le jeu par nature computationnelle de l'interactivité entre l'homme et la machine consiste à tourner si vite qu'on ne sait plus où est l'un, où est l'autre et, en cela, il s'agit bien d'un milieu ludique ; "les objets y sont tous plus ou moins sujets, et vice-versa"³⁸³. Mais si tout milieu se définit par son mouvement, la réalité de ce dernier ne peut se mesurer qu'à l'échelle des plis que cette perpétuelle activité dessine. Où a lieu la rencontre entre le corps modelleur et la machine modélisante ? La problématique irrésolue qui dynamise le travail plastique de Thomas Demand est là : dans la mise en abîme des plans de la simulation, est-ce la paroi photographique qui fait l'arbitre, permet l'exposition d'un mouvement, ou est-ce la matérialité du simulateur qui définit un nouvel art

³⁸² Thomas Demand, source internet : <http://arts.fluctuat.net/thomas-demand/citations.html>

³⁸³ Augustin Berque, *Médiance, de milieux en paysages, op. cit.*, p. 35.



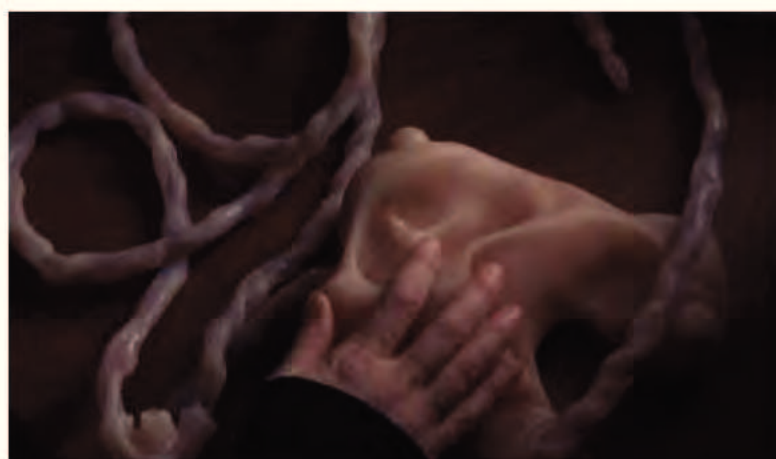
96. De haut en bas : Thomas Demand, *Space Simulator*, 2003, chromogenic print and Diasec, 300 x 429.5 cm ; Xavier Veilhan, *Le Requin*, 2008, inox poli, acier, peinture époxy, 200 x 500 x 220 cm.



97. De haut en bas : Michael Snow, *Still Life in 8 Calls*, 1985, installation avec hologrammes ; Julia Scher, *Julia sets I*, 1995, surveillance bed, monitors, cameras, cables and mixed media, dimensions variables.



98. Franz West, de haut en bas : maquette préparatoire pour la sculpture *Agoraphobia*, 2005 ; *The Ego and the Id*, vue de l'installation, 2008, techniques et dimensions non communiquées.



99. De haut en bas : affiche du film *Existenz* de David Cronenberg et photogramme du film, 1999.

du pliage, un nouveau type d'imitation ? Dans mon travail, il y a un va-et-vient entre l'organicité de mes sculptures mobilières et le protocole plus lisse du *Tabouretouche*. Il y a un enchaînement d'images mais il n'y pas ce subtil mélange que l'on trouve dans la démarche de Demand. Car mes *Tabouretouches* ne sont pas des formes stables comme peuvent l'être les photographies de Thomas Demand. Ce sont des objets qui portent en eux le mouvement d'une imagination fonctionnelle qui va bien au delà d'eux puisqu'elle se construit dans l'épaisseur *rythmique* du corps percuteur. Entre mes objets et leurs formulaires, comment peut-il se constituer une trame esthétique dans laquelle ma problématique plastique déploierait l'échelle du corps à l'intérieur d'un réseau industriel et relationnel ? Comment le corps donne-t-il encore le rythme dans le protocole industriel ?

Mon sujet, l'imagination fonctionnelle, circule entre mes objets et leurs formes protocolaires. Différents plans de représentations se télescopent : plastique, ergonomique, administratif. L'imagination fonctionnelle n'est pas une forme. C'est un mouvement qui, partant du corps, de ses pressions et de son assise, pourrait atteindre d'autres registres beaucoup plus immatériels ou conceptuels. Par exemple, lorsque je dépose le Dessin et Modèle à l'Institut National de la Protection Industrielle afin de protéger l'idée d'un tabouret en forme de touche de clavier d'ordinateur, je retrouve dans ce monde administratif-là comme une autre forme de *dépôt*. Car ce terme qualifie d'abord physiquement ce qui est de l'ordre de l'*accidens* et mes *Tabouretouches* sont accidentés (*fig. 100*). Ici, une ambivalence s'opère entre dépôt industriel et dépôt artisanal, entre aussi le *graphein* du document de protection et le *plassein* de mes touches. Ce qui est intéressant, ce n'est pas de pouvoir aller de formes en formes mais plutôt de voir comment peut se constituer une scène imaginaire où ce qui était considéré comme purement utilitaire devient un lieu plastique : en étant à cheval entre deux statuts, modules pour installation et tabourets, mes sculptures mobilières transforment par exemple la forme de l'empilement en un espace de représentation (*fig. 66*). C'est un peu comme si on comparait un empilement esthétique de chaises de Philippe Starck à une installation de Tadashi Kawamata : l'organisation esthétique fonctionnelle des objets permet de laisser aller l'imagination pour rentrer dans une plasticité autonome (*fig. 101*).

Le passage de mon travail plastique à son protocole ouvre la fonctionnalité travaillée dans la matrice, le moule et les tirages à une nouvelle dimension imaginaire. Il n'y a pas à proprement parler un espace mais des espaces d'apparition de la question de l'assise à l'époque des immatériaux. Et ces espaces doivent pouvoir créer un lieu : les modalités

DESSINS ET MODÈLES

Code de la propriété intellectuelle
Livres IV : (Titre premier), V et VIII

NOTIFICATION DE PUBLICATION ET CERTIFICAT D'IDENTITÉ

Le dépôt de dessin(s) ou modèle(s) dont les références et la[les] reproduction(s) figurent au verso a été publié au Bulletin officiel de la propriété industrielle n° **03/13 du 20 juin 2003**

La présente notification vaut certificat d'identité.

Le Directeur général de l'Institut
national de la propriété industrielle


Daniel HANGARD



HONNORAT Julien, Vincent, Rémi
Villa 73 La Roque de Bouis Chemin de l'écluse
06580 PEGOMAS

21 N°(s) d'enregistrement ou national : 03 0325
22 Dépôt du 20 janvier 2003, à INPI NICE
Nombre total de dessins ou modèles : 1
Nombre total de reproductions : 1
71 Déposant(s) : HONNORAT Julien, Vincent, Rémi, Villa
73 La Roque de Bouis Chemin de l'écluse, 06580
PEGOMAS
74 Mandataire ou destinataire de la correspondance :
HONNORAT Julien, Vincent, Rémi, Villa 73 La Roque de
Bouis Chemin de l'écluse, 06580 PEGOMAS
Modèle(s) publié(s)

01 Classement 06-01 11 N°(s) de publication 706 275
04 Nature du (des) objet(s) : Tabouret
D.M. n° 1 : 1 repr.
08 Date de publication : 20 juin 2003
07 Description : Rep: 1-1 : Vue de dessus en perspective et de
3/4. Tabouret en forme de touche de clavier d'ordinateur



OFFICE DE L'HARMONISATION DANS LE MARCHÉ INTÉRIEUR
(MARQUES, DESSINS ET MODÈLES)

DÉPARTEMENT DESSINS ET MODÈLES

Alicante, le 16/10/03

Julien Honorat
Villa 73 La Roque de Bouis
Chemin de l'écluse
F-06580 Pegomas
FRANCIA

Votre référence : -
Numéro(s) de demande du(des) : 000078761
DMC(s) :
Nom du demandeur : Honorat

Récapissé

L'Office a le plaisir de vous informer que votre demande déposée initialement auprès de l'office récepteur (INPI) est bien parvenue à l'Office, le 23/09/2003, et que le(s) numéro(s) de dossier mentionné(s) ci-dessus lui a(ont) été attribué(s).

Nous vous prions de bien vouloir vous référer aux numéro(s) de dossier mentionné(s) ci-dessus dans toute correspondance à venir concernant cette demande.

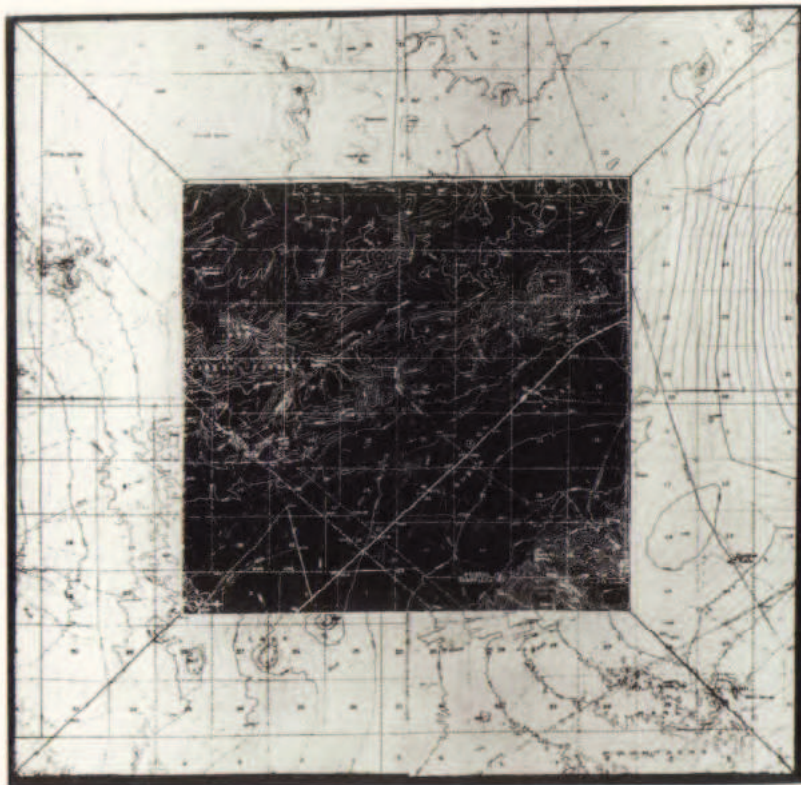
100. Julien Honorat, *comparaison entre les documents administratifs attestant du dépôt de brevet (dépôt à l'INPI et l'OHMI de Dessins et Modèles du concept de tabouret en forme de touche de clavier d'ordinateur) et les photographies de détails des tirages attestant du dépôt accidentel et aléatoire de la chaussette en silicone sur la coque du moule. 2003-2005.*



101. De gauche à droite : Philippe Starck, *Pile de fauteuils Louis 20*, 1992, Vitra design ; Tadashi Kawamata, *Cathédrale de chaises*, 2007, 1000 chaises d'église cassées.

d'existence et d'exposition de mon travail ne renvoient pas uniquement à la question de la relation entre véritable objet et document ou entre site et non-site (*fig. 102*). Il y a aussi une référence à la question de la différence entre espace plastique et espace relationnel (*fig. 103*). Pour autant, mes sculptures ne sont pas réductibles à ces différents questionnements. Elles sont aussi faites pour s'asseoir dessus et l'assise elle-même ouvre un territoire d'expérience pour le spectateur. Il s'agit de mettre ce dernier face à son propre mouvement dans une époque où les formes qui lui sont proposées sont d'emblée désignées. Ce qui continue d'assurer aux représentations dématérialisées un repérage sensible est la survivance en ces dernières du poids de l'imagination fonctionnelle. Ce poids rythme les différents degrés du protocole d'exposition de mon travail. Ainsi, l'objet peut circuler de show-rooms – champ des arts appliqués – en expositions d'art contemporain – champ des arts plastiques – sans subir d'altération. Au contraire, il gagne en dimensions imaginaires à mesure qu'il se différencie d'un point de vue esthétique : tabouret design ou module pour installation (*fig. 104*) ? Il y aurait œuvre car la question reste ouverte³⁸⁴ et permettrait de circuler entre les désignations grâce à un objet imaginaire en mouvement ; un objet qui n'a pas de matérialité stable mais qui apparaît ou disparaît de manière protéiforme au travers de différents plans, dépôts, statuts. La posture de la pensée du corps rythme mon dispositif de représentation en se frottant aux diverses formes de ce dernier. Voyons donc quelle serait l'esthétique de ce frottement.

³⁸⁴ En s'appuyant sur l'exemple de la matière, Umberto Eco parle de l'œuvre comme d'une "configuration tout à fait ouverte qui détient le maximum d'informations possibles". *L'œuvre ouverte*, chap. 4. L'informel comme œuvre ouverte, 2. Informel et information, Manchecourt, Seuil, 1979 (1ère édition 1962), p. 133. De même, on peut penser que l'organisation alignée, empilée, administrée de mes objets constitue une trame ouverte.



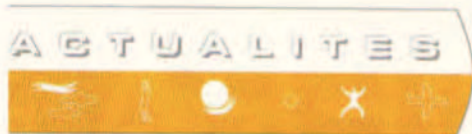
102. Robert Smithson, de haut en bas : carte pour *Double non-site California and Nevada*, 1968 ; *Double non-site California and Nevada*, 1968, cartes, bois peint et morceaux de roche, spécificité des matériaux et dimensions non communiquées.



103. De haut en bas : Ilya Kabakov, *L'Homme qui s'est envolé dans l'espace*, 1981-1988, installation (détail), matériaux divers, env. 280 x 610 x 244 cm ; Jean-Luc Moulène, *Objets de Grève* (série), à gauche : *Parfum de Solidarité*, 2000, cibachrome sous diasec sur forex jaune, 49 X 38 cm, à droite : *La poêle des 17 de Manufrance*, 2000, cibachrome sous diasec sur forex jaune, 49 X 38 cm.

L'espace consacré à la promotion industrielle :
le *TaboureTouche*, tabouret et marchandise,
s'insère dans l'imagination fonctionnelle du
consommateur.

L'espace consacré de la manifestation artistique :
le *TaboureTouche*, socle et sculpture, s'installe
dans l'imagination fonctionnelle du spectateur.



En novembre le WIFI s'est
exposé sur les Terminaux.
L'occasion d'une
rencontre entre l'art et
les NTC grâce aux
« tabourets touches » de
l'artiste Julien HONORAT.

Wi-fi :
la touche finale,
la couverture
totale !

APRÈS LE SUCCÈS DU WI-FI INSTALLÉ
AU NOUVEAU TERMINAL 2, L'AÉRO-
PORT NICE CÔTE D'AZUR ÉTEND L'OPÉ-
RATION AVEC UNE POLITIQUE TARI-
FAIRE ATTRACTIVE.

d'offrir gratuitement pendant les huit
premiers mois ce service aux particuliers. Une
politique qui a permis d'en assurer le succès.

Le Wi-fi prend son envol

À la suite de cette première phase
concluante, la Direction Informatique et Télé-
communications décidait, au cours de l'été
2003, d'équiper l'ensemble des deux
Terminaux et de mettre en place une politique
de prix attractive. « Pour l'heure, les utiliza-
teurs doivent acquérir des cartes vendues
dans les boutiques "RELAY" des terminaux,
mais il est prévu que les prélèvements se
fassent bientôt par carte bancaire ou par
roaming (re-facturation sur abonnement télé-
phone mobile ou Internet...). Par ailleurs, le
système mis en place dans les terminaux
niçois a été conçu pour être aussi opératio-
nel avec tous les lieux équipés de hot spot.



104. Julien Honnorat, *Promotion des TaboureTouches* dans le
cadre d'un showroom événementiel sur la technologie sans
fil *WIFI* dans l'enceinte des deux terminaux de l'aéroport
Nice Côte d'Azur. Partenariat avec la Chambre de
Commerce et d'Industrie des Alpes Maritimes et avec les
entreprises *Intel*, *Toshiba* et *Tiscali*, 2003.



Julien Honnorat, *Installation de six TaboureTouches* lors
d'un festival d'installations éphémères "*In Situ 2003*" sur le
plateau de Calern dans les Alpes Maritimes en Juillet 2003
(organisé par l'association *In Situ Corpo*).

11 – L'espace frictionnel

11.1. Habitude, sculpture et transparence de l'homme de frappe

Le corps sculpte comme il écrit et comme il s'assoit, en percutant ou en impactant le monde. Mais les frottements du poids du corps contre le support ne passent pas dans les formes dématérialisées du langage. Ils ont lieu mais ne se voient pas. Peut-on parler, par exemple, de transparence sculpturale en ce qui concerne la posture informatique ? La question des fautes de frappe, du corps qui loupe la touche et pèse sur le clavier, est celle-ci : déperdition d'énergie ou adresse d'une pensée du corps en déficit de type ? Le monde du lourd qui sourd en nous est réduit à un objet non pesant et donc capable de se croire transparent et dématérialisé. Mais, peut-être qu'en nous, se sculpte quelque chose au contact de l'appareil.

L'art serait aujourd'hui dans la sculpturalité car les surfaces sont devenues transparentes. L'art est une réalité, celle de l'homme qui imagine. Il faut passer de l'esthétique implicite de l'appareil³⁸⁵ à la poïétique et à l'esthétique explicite de la posture humaine devant l'appareil. L'homme de frappe est celui qui continue de percevoir même au fin fond de l'immatérialité une trace de sa percussion. Il y a une inertie dactyle de l'œuvre à l'époque digitale. L'imagination reste sculpturale. Face à la facture d'appareil³⁸⁶, il y a *la tournure psychomotrice du corps pensant* qui tape et s'assoit. Même si la trace de ce corps est devenue transparente, il continue de se passer quelque chose dans le corps percuteur. L'homme de frappe s'oppose à l'homme de synthèse. À la différence de l'écrivain qui cherche à "passer de l'autre côté du miroir" grâce à la dimension fictionnelle de l'écriture (*fig. 105* et *fig. 106*), l'homme de frappe s'intéresse au poids et à la matière de ce qui fait image plutôt qu'à l'image elle-même. Il ne voit pas l'écran mais plutôt le clavier. Il est aveugle comme l'héroïne de *Be With Me* mais sait très bien appuyer sur les touches de la machine (*fig. 107*). Il évolue dans un monde optiquement et informatiquement dominé où l'on cherche la perfection mais il sait très

³⁸⁵ L'expression est de Pierre-Damien Huyghe, *op. cit.*

³⁸⁶ *Ibid.*

bien, tel le héros de *Bienvenue à Gattaca*, que ses empreintes, ses traces s'accumulent en transparence sur le clavier (*fig. 108 et fig. 109*). Des deux intuitions *a priori* de l'espace et du temps, seul le temps demeure une donnée du vécu à l'âge de la transparence : la *moiteur sonore* du corps percuteur ne se voit pas mais s'imagine, en dépôt, sur nos claviers. C'est du moins le risque psychosensoriel pris dans cette recherche.

C'est à partir du temps vécu que l'espace plastique se forme désormais en nous. *Entre le temps fonctionnel dactylographique et l'espace fictionnel de l'écran*, l'homme de frappe ouvre un autre espace-temps. Celui-là est en friction d'un côté par rapport au corps, de l'autre par rapport au langage. Le temps qui s'affiche à l'écran se *désarticule* (*fig. 110*) par rapport à celui qui se joue dans l'imagination fonctionnelle du corps qui est face au langage. C'est en retournant vers le corps que les représentations qui s'en étaient éloignées retrouvent solidité : au milieu des documents ergonomiques, industriels et infographiques de notre projet, ce qui fait repère, c'est que l'on peut s'asseoir sur le tabouret et que cette expérience agrandit le toucher informatique à l'échelle du schéma corporel. À l'âge de la transparence, plus les claviers s'aplanissent, plus s'opère un transfert de la plasticité volumique du toucher vers l'appareil corporel qui devient le lieu où se *replie* l'habitude, la mémoire du corps. Ce retour de la plasticité vers le corps signifierait ceci : c'est moins dans les images numériques qu'on se projetterait que dans les habitudes gestuelles qui nous permettent d'y accéder. L'habitude serait un lieu de résistance et de refuge pour une imagination analogique qui ne se retrouve plus dans les images numériques. Il y aurait comme cela *un ancrage dans la factualité fonctionnelle qui réserverait au corps la possibilité de s'absenter dans le monde numérique*. L'absentement a une réalité sensorielle : l'habitude de l'assise.

Entre deux espaces numériques, il y a un espace frictionnel qui s'instaure : celui du corps habitué au contact de l'interface qui, du point de vue de l'imagination fonctionnelle, est d'abord un meuble sur lequel se pose et rebondit le corps rythmique. Ce rythme n'est pas celui de l'inactivité³⁸⁷ ou de la déperdition d'énergie³⁸⁸. Il y a une dimension esthétique à définir entre deux expériences numériques. En passant de la touche au tabouret, c'est cet intervalle que nous voulons proposer, ce déploiement qui se joue pendant le jeu interactif, cet autre jeu qui *meuble* le comportement, ces meubles qui "règlent l'attitude, et par là, les

³⁸⁷ En économie, on parle de chômage frictionnel : inactivité temporaire entre deux contrats de travail due à une mobilité insuffisante de la main d'œuvre.

³⁸⁸ En science, on parle de pertes frictionnelles (de l'énergie mécanique), lors de l'écoulement d'un fluide.

pensées et les actions³⁸⁹”. D’un point de vue esthétique, notre thèse se résume ainsi : face à la disparition de la présence de l’empreinte dans la structure de l’image numérique, il y aurait un déplacement des empreintes confortables où œuvre l’imagination vers un appareil corporel intériorisant la prise en charge d’une certaine mémoire affective de l’habitude. Notre travail plastique essaye de donner forme à cette mémoire. Et cette forme a besoin d’être contactée par le corps du spectateur. Car c’est le frottement entre le corps du spectateur et l’objet qui crée l’espace frictionnel de mon œuvre.

Mal à l’aise dans une modélisation à laquelle il essaye pourtant de se plier, le modelage de l’œuvre trouverait réconfort dans “le modèle de l’homme qui pense selon soi³⁹⁰”, du moins si l’on accepte l’idée qu’il y aurait une pensée du corps. À l’époque de la fable immatérielle, le corps aiderait la pensée à retrouver la solidité de son jeu virtuel ; solidité qui prendrait racine, croissance et substance dans nos habitudes : “la fin du mouvement est une idée (...), quelque chose qui doit être, qui peut être (...). Mais à mesure que la fin se confond avec le mouvement (...) l’idée devient être, l’être même et tout l’être du mouvement (...). L’habitude est de plus en plus une idée substantielle³⁹¹”. L’habitude a quelque chose à voir avec l’épaisseur psychomotrice du corps qui pense en acte. Comme le dit aussi très joliment Louise Beourgeois, “il faut abandonner le passé tous les jours ou bien l’accepter. Et si on n’y arrive pas, on devient sculpteur³⁹²”. Dans les habitudes du corps se stratifie tout le passé de nos gestes : l’habitude crée ou donne forme au corps. À ce propos, voilà ce qui intéresse Vito Acconci lorsque chaque matin, pendant des mois, il monte et descend un tabouret à raison de trente marches par minute aussi longtemps qu’il peut le faire sans s’arrêter : le mouvement habituel crée un espace *performatif* de représentation (*fig. 111*). Plus le corps se frotte contre ou percute l’objet, plus il dessine ce que l’on pourrait appeler une sorte d’espace actionnel, une quantité de mouvement que d’autres artistes plus récents, comme par exemple le sculpteur Antony Gormley, ont essayé de modeler ou de mettre en boîte, de "coffrer" (*fig. 112*).

³⁸⁹ Alain, *Les Arts et les Dieux, Système des Beaux-Arts*, Livre 6eme. De l’architecture, chap. 6. Des meubles, *op. cit.*, p. 353.

³⁹⁰ Alain, *Les Arts et Les Dieux* (1958), *Vingt leçons sur les beaux-arts*, vingtième leçon, *op. cit.*, p. 614.

³⁹¹ Félix Ravaisson, *De l’habitude* (1894), Paris, Vrin, Librairie philosophique, 1984, p. 21.

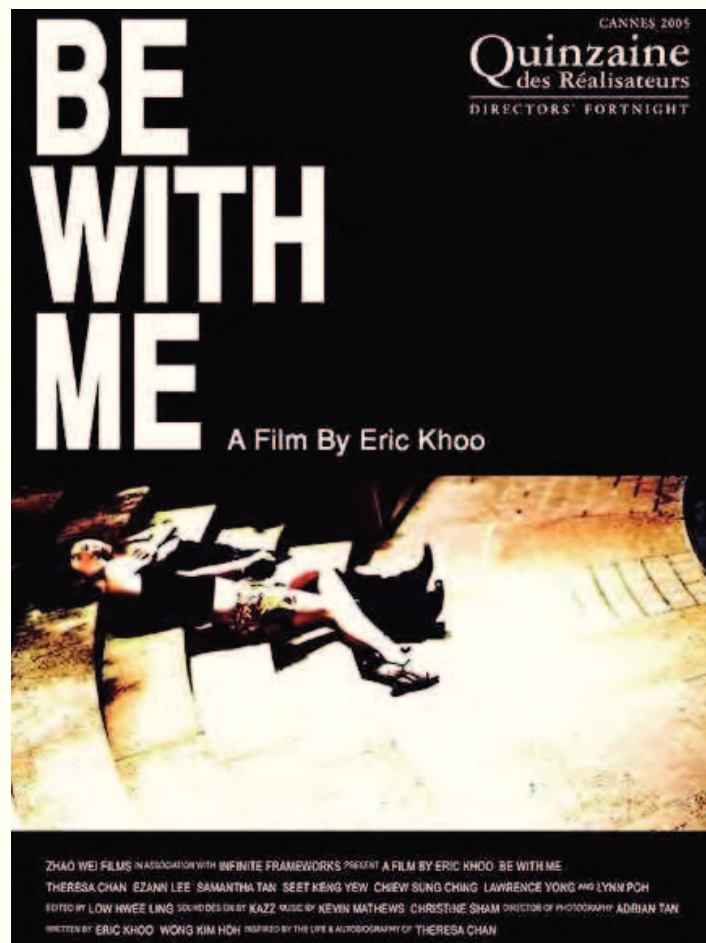
³⁹² Cité dans *DirectSoir N°323* du 28 Mars 2008, p. 14.



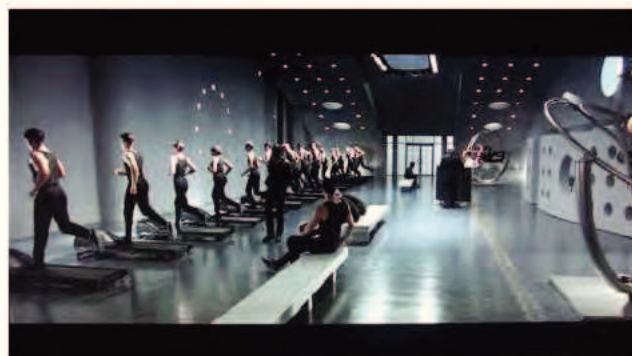
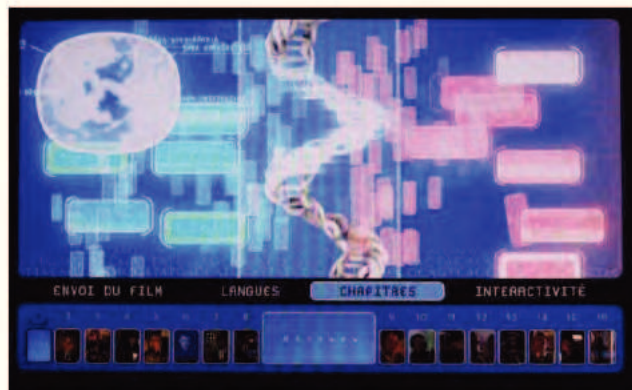
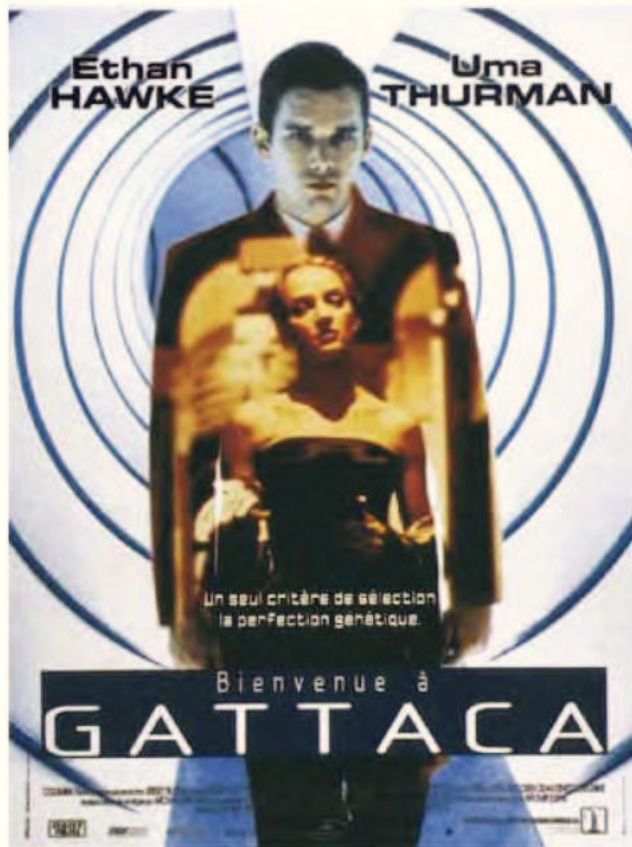
105. Siné, illustration de la Première de couverture du roman de Marcel Aymé *La belle image*, Editions Gallimard, 1941, Livre de Poche de 1971.



106. Philippe Dumas, illustration, première de couverture pour *Le Passe-muraille et autres nouvelles* de Marcel Aymé (1943), Editions Gallimard, 2002, collection Folio junior.



107. De haut en bas et de gauche à droite : affiche du film *Be with Me* d'Eric Khoo, 2005 ; deux photogrammes du film et une photographie de clavier de machine à écrire *Remington* (détail).



108. De haut en bas : affiche du film *Bienvenue à Gattaca* d'Andrew Niccol, 1998 ; deux photogrammes du film.



109. De haut en bas : photogramme de *Bienvenue à Gattaca* ; photographie de clavier d'ordinateur (gros plan) ; autre photogramme de *Bienvenue à Gattaca* ; photographie d'une prise d'empreinte par silicone entre main et clavier.

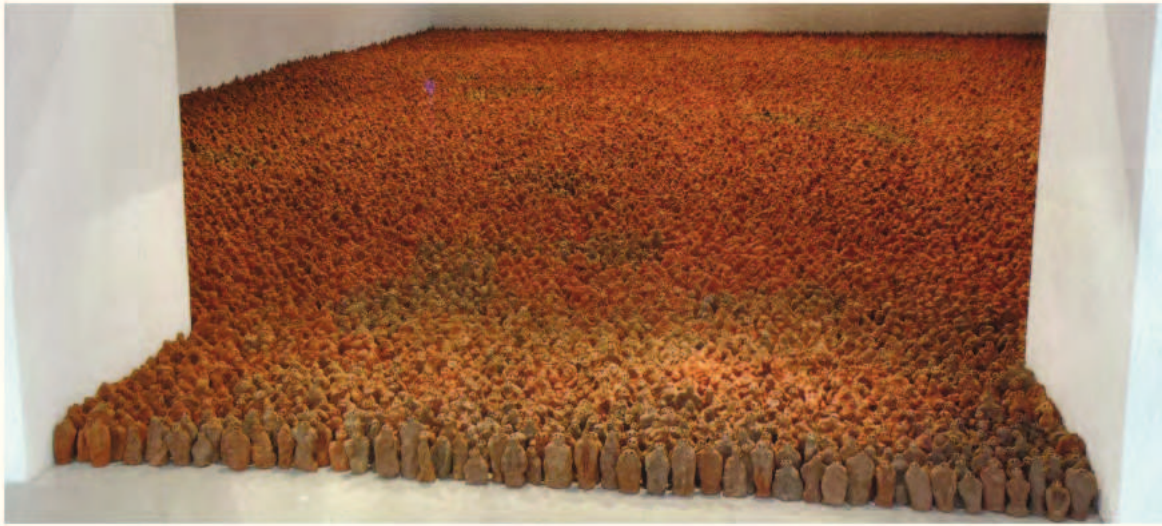


110. Pierre Fauchaux, *Dedalus*, illustrations pour la première de couverture du Livre de Philip K. Dick, *Le temps désarticulé* (1959), Calmann-Lévy (1975), Collection Livre de poche.



111 . Vito Acconci, *Step piece*, 1970. Photographie, Polaroid, 24,1x54,6 cm.

Plus que le mouvement, c'est l'action qui préoccupe Vito Acconci et surtout le pourquoi de l'action. « *Step Marche* (au sens de monter une marche), février, avril, juillet, novembre 1970 : à 8 heures chaque jour, un tabouret de 45 cm est installé dans mon appartement et est utilisé comme une marche. Chaque matin, pendant les mois désignés, je monte et descends du tabouret à raison de 30 marches par minute ; chaque matin, l'activité dure aussi longtemps que je peux la réaliser sans m'arrêter. Si quelqu'un le souhaite, il peut venir regarder l'activité, dans mon appartement ; à la fin de chaque mois un rapport de progression est dressé ». *Entretien avec Vito Acconci par Lisa Bear, Avalanche, automne 1972, p. 70-77, traduction dans le catalogue de l'exposition Life/Forms (vita/formae), Laurence Barbier Edition/Musée Fesch/Ville d'Ajaccio, 1999, pp.115-122.*



112. Antony Gormley : de haut en bas, *European Field*, 1993, terre cuite, 28 000 éléments, ht. 8 – 26 cm ; *Critical mass II*, 1995, moulages en fonte, 60 éléments de taille humaine ; *Allotment II*, 1996, béton armé, 300 éléments, taille réelle, produits d'après les dimensions d'habitants de Malmö âgés de 18 mois à 80 ans.

11.2. Le type "frictif" de l'imagination

Comme le montre très bien les diverses formes de l'*Homme qui marche* de Giacometti (fig. 113 et fig. 114), il pouvait y avoir, à l'époque analogique, une coïncidence figurative entre les frottements du sculpteur sur la matière et la forme même de la sculpture. Aujourd'hui, les formes se sont dématérialisées ou vidées de l'intérieur (fig. 112). Elles ne portent plus en creux les traces de ce mouvement "frictif" du temps fonctionnel contre l'espace fictionnel. Dans ma pratique, les va-et-vient que je crée entre espace analogique et espace numérique n'ont pas d'autres points de repère que l'expérience de l'assise. Mais celle-ci est transparente : à la différence de cette célèbre action où Vito Acconci se caresse l'avant bras jusqu'à ce que la caresse se fasse irritation (fig. 115), l'espace frictionnel que je cherche à sculpter, tel qu'il se construit en nous au contact du clavier, ne se voit pas. Il ne se stabilise pas dans une représentation mais plutôt dans un maillage de représentations qui vont de la sculpture au tabouret en passant par des plaquettes, des formulaires et des dessins vectoriels. Ce maillage est une sorte d'onde qui agrandit le flottement sémantique de mes sculptures. À l'image de cette publicité de machine à écrire (fig. 116), on peut dire que le *Tabouretouche* recrée un espace agrandi – celui du clavier – à l'échelle du corps et qu'il est en quelque sorte une extériorisation du schéma corporel. Mais est-ce uniquement dans le *Tabouretouche* que se loge l'habitude frictionnelle contractée sur le clavier ? Ne peut-on pas dire aussi que les documents annexes et les démarches faites en parallèle de la sculpture (travail avec un infographiste, demande de partenariat industriel, travail sur logiciel ...) rentrent en jeu dans la construction d'une sorte de maillage *frictif* imaginaire qui aurait sa propre topoïétique.

Le "frictif" est le derme de tout mouvement, y compris transparent, de l'imagination. C'est un doux mélange de *digit* et de corne, de profondeur assise et d'empreinte ondulatoire, de silence et de bruit, de phrases et de strates, de lignes et de plis, d'épaisseur dermique et de perméabilité somesthésique, de solitude devant le bureau et de forme relationnelle. Le type "frictif" est fait de pixels et de poussière, de protocoles et de manies, d'architectures et de fissures, de multi-média et de multi-déchets, de topologie et d'organologie, de sculpture et d'habitude. C'est une supra-sensibilité qui se frotte contre une sensori-motricité. Cela a lieu au moment où l'artiste enlève le bouchon de son boîtier ou trempe sa plume dans la boue. C'est une poussière dans l'œil, un point frictif à partir duquel ce qui était fictif revient vers l'espace fonctionnel. C'est le type sculptural de la transparence. L'écriture et la parole sont des expressions parmi tant d'autres de l'espace frictionnel des appareils. Le temps plastique

n'est capable de construire son espace que par l'intermédiaire de l'intensité qui ne cesse de croître en nous au contact des appareils. Celle-ci se mesure dans le rythme que lui propose le maillage de ses impacts. Le type "frictif" est un mode de connaissance. Et avec ce type, une archéologie de l'imagination fonctionnelle reste à faire. Pour le plasticien chercheur, l'écriture est une phrase parmi tant d'autres de son langage corporel. Les documents numériques s'empilent avec les documents analogiques dans une mémoire esthétique fonctionnelle à défricher et déchiffrer. Accommoder l'écriture à la sculpture, le numérique à l'analogique, voilà ce qu'impose à l'artiste une problématique de la touche à l'époque des immatériaux. Car aussi loin que nous repousserons les limites techniques de nos représentations à l'extérieur de nous-mêmes, aussi près de nous aura lieu le problème métaphysique d'une fonctionnalité sensori-motrice capable d'absentement.

Ma sculpture s'augmente de nombreuses représentations à mesure qu'elle gagne en modalités d'existence ergonomiques, industrielles, relationnelles. Pour l'œuvre de l'âge de la transparence, ce maillage de représentations propose un espace frictionnel, en mouvement, qui s'étend des fonctions du corps à ses documents les plus fictionnels. Mais, en même temps, c'est toujours à partir de l'expérience du frottement physique du corps contre l'interface que le type "frictif" de l'imagination instaure cet étalement³⁹³. L'expérience du frottement est un lieu où se rencontre la notion énergétique de percussion et la notion contemplative d'assise. Ce lieu a comme épaisseur l'habitude et comme étalement un espace frictionnel à la croisée de la fonction et de la fiction. Même si elles s'étendent dans une dimension administrative et numérique, les mesures de grandeur de mon travail s'imaginent ou sont à l'image de ce qui se passe au premier chef à l'intérieur du corps. Dans les diverses formes plastiques, promotionnelles et relationnelles du *Tabouretouche*, la problématique de l'échelle de l'œuvre se poserait toujours à partir d'un ancrage réel. Cela voudrait dire qu'à l'époque informatique d'un espace internet hors-échelle, aurait toujours lieu quelque part et en même temps une scène réelle, que celle-ci soit de l'ordre du déchet électronique, de la solidité industrielle ou des limites du corps (*fig. 117*). Afin de ne pas oublier le fonctionnement intrinsèque de l'imagination, on refuse donc ici de s'en remettre à un imaginaire numérique – architectures, personnages, paysages simulés – qui se socle non pas sur l'empreinte du corps mais sur l'algorithme et la matrice de chiffre d'abord (*fig. 118*). Comment ma pratique répond-t-elle à cette question : à l'époque des immatériaux, quelle serait une échelle de l'œuvre entendue comme lieu de l'imagination fonctionnelle ?

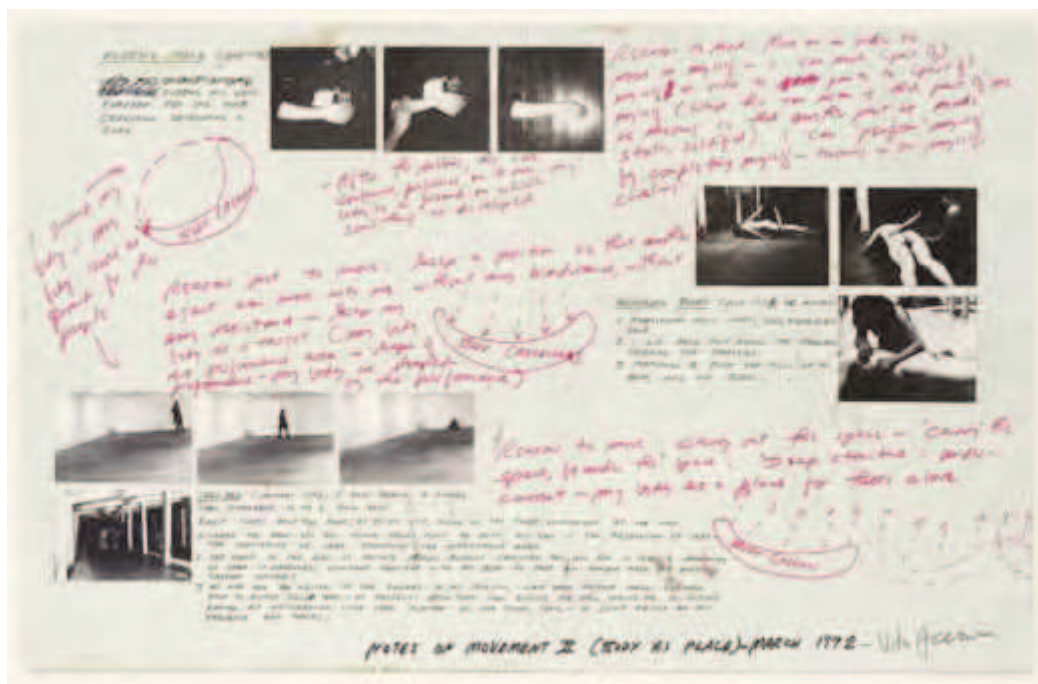
³⁹³ “Le cube théâtral, la chambre représentative est un dispositif énergétique (...). Il faut décrire le cube à partir de son étalement, son unique face sans verso”. Jean-François Lyotard, *Economie libidinale*, *op. cit.*



113. Alberto Giacometti, *Homme qui marche*, 1947, bronze, 170 x 23 x 53 cm.



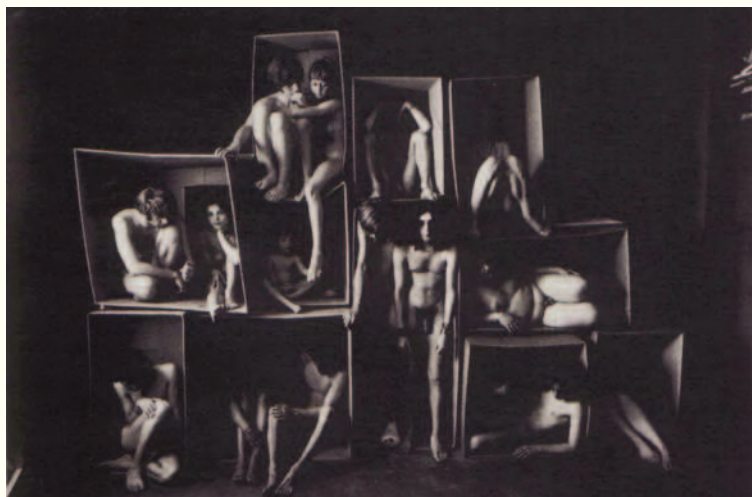
114. Alberto Giacometti, *L'Homme qui marche*, 1960, bronze, 192 x 28 x 111 cm.



115. Vito Acconci, *Notes on Movement II* (Body as place), mars 1972. Felt-tip pen and cut-and-pasted gelatin prints on two pieces of graph paper on board, 55,4 x 86,4 cm. On peut supposer que l'*Action au Max's* (performance, Kansas city, 1970) est retranscrite dans les photographies en haut du document où Vito Acconci se caresse l'avant bras .



116. Affiche publicitaire de la marque *Underwood*, 1940, New-York.



117. De haut en bas : photographie de *déchets électroniques à Guiyu* dans le sud de la Chine, juillet 2008 ; Josef Schulz, *Abstractions industrielles*, 2006, dimensions et matériaux non indiqués ; Will Mc Bride, *Surpopulation*, vers 1969, photographie noir et blanc, gélatine d'argent, 26,7 x 40,5 cm.



118. De haut en bas : affiche et photogramme du film *Matrix* réalisé par Larry et Andy Wachowski en 2000.

12 – L'échelle interne de l'imagination

12.1. Dilatation et point d'ancrage de l'œuvre

Du geste de taille jusqu'au protocole de l'assise en passant par le mouvement de ballotement de la chaussette sur les parois du moule, on a dit comment, telle une onde de choc, l'esthétique fonctionnelle de la percussion se répandait. La construction d'un espace plastique frictionnel est une riposte de l'imagination incarnée face à la réduction "désimageante" des appuis sensoriels du corps à l'époque des interfaces : coupés de l'icône numérique, ces appuis s'en retournent vers le corps qui s'intériorise et qui trouve dans sa sensori-motricité un lieu de redéploiement pour son imagination. Ma pratique émet l'hypothèse que, *délaissant le corps pour se désubstantialiser, l'imaginaire numérique permettrait à ce dernier de se retrouver seul, sans icônes, au beau milieu du monde et donc en prise directe avec la réalité psychique et plastique d'une imagination foncièrement motrice.* Si, dans notre poïétique, l'accent est mis sur les fonctions et les mouvements du corps plus que sur des formes-images qui seraient prédéfinies, c'est pour mieux analyser comment la coupure du corps vis-à-vis des icônes provoquerait en fait une croissance gulliverienne d'images motrices à l'intérieur du corps. Ainsi, la touche sculptée agrandit le geste de taper à l'échelle d'un tabouret sur lequel le corps pèse de tout son poids. L'échelle de cette dimension mobilière continue à se construire et à s'augmenter au travers des documents ergonomiques, industriels et administratifs. Car ce maillage constitué de matérialité et d'immatérialité se tisse grâce à *un point d'ancrage* : la puissance de l'assise ou le poids interne du corps percuteur.

Le monde n'est pas un décor. Nous sommes en phase avec lui. Cet angle a un poids qui résonne dans nos représentations, les plus immatérielles soient-elles. Dans l'espace institué du protocole relationnel, une échelle de l'œuvre est à définir. L'artiste veut exprimer l'espace de la rencontre, faire un meuble frictionnel. Il y a toujours une dimension esthétique fonctionnelle en dessous des meubles :

“Si l’œuvre d’art est là pour elle-même, le meuble est là pour nous. Et l’œuvre d’art a beau incarner une unité psychique, elle a beau être une individualité propre, une fois qu’elle est accrochée dans notre chambre, elle n’interfère pas avec nos sphères, parce qu’elle a un cadre, qu’elle est une île dans le monde, qui attend qu’on aille à elle, mais devant laquelle on peut aussi passer sans s’y arrêter et sans la regarder. Un meuble en revanche se mêle à notre vie, nous le touchons sans cesse, il ne peut prétendre à l’être-pour-soi. Bien des meubles modernes, en tant qu’ils sont l’expression immédiate d’une conscience artistique individuelle, semblent rabaissés lorsqu’on s’assoit dessus ; ils appellent littéralement le secours d’un cadre, et lorsqu’ils en sont privés, seuls dans une pièce, ils oppriment l’homme, dont l’individualité devrait tout de même être le souci principal, tandis que le mobilier devrait n’être que l’arrière plan³⁹⁴”.

Le fait que l’on puisse s’asseoir sur mes sculptures – le concept plastique de *Tabouretouche* – fait disparaître l’objet devant l’expérience de l’assise. L’idée est de pouvoir donner une dimension mobilière à cette expérience en tant que celle-ci est reliée à l’échelle plus générale du corps multi-percuteur. Le meuble est transparent vis-à-vis de l’attitude qu’il règle, il fait apparaître la pose du corps dont il n’est qu’une extériorisation. La dimension contemplative de l’assise et la dimension percussive des fautes de frappe s’additionnent. Mais ce n’est qu’à partir du moment où je trouve un protocole d’exposition et un protocole de protection industrielle, que l’image-objet quitte la transparence de sa fonction pour acquérir une existence institutionnelle.

L’échelle du corps ou du schéma corporel sur laquelle reposait le *Tabouretouche* se double d’une échelle fictive, celle du langage. Mais, en même temps, comme mes sculptures jouent aussi avec le langage, il y a toujours un ancrage des dimensions de mon travail dans l’esthétique fonctionnelle de l’appareil : la sculpture dactylo-phonique traite autant de la fonctionnalité du corps percuteur que d’une dimension phrastique, on l’a vu. Et le protocole du *Tabouretouche* donne une dimension supplémentaire à l’objet. Il l’agrandit à l’échelle industrielle. C’est du moins l’intention que j’avais en rédigeant des demandes de partenariats et cela est resté au stade de l’intention puisque je n’ai pas eu de réponse positive. Mes *Tabouretouches* sont restés à l’état de présérie artisanale. Mais cela n’est pas grave. Car à la différence de l’atelier Van Lieshout qui se focalise sur un impératif d’insertion d’éléments modulaires dans l’espace industriel (*fig. 119*), ou à la différence du magasin de Claes Oldenburg dans lequel l’artiste vend son travail (*fig. 120*), mon propos ne porte ni sur l’imposition d’un certain type de formes industrielles, ni sur la relation entre l’artiste et la marchandise. Ce qui m’importe, c’est plutôt de voir comment plusieurs aspects de langage, matériels et conceptuels, peuvent s’articuler entre eux grâce à un ancrage commun dans

³⁹⁴ Georg Simmel, *Le cadre, Un essai esthétique, op. cit.*, p. 35.

l'imagination fonctionnelle du corps. Par exemple, lorsque j'ai déposé le brevet du tabouret en forme de touche de clavier d'ordinateur à l'Institut National de la Protection Industrielle (I.N.P.I) ainsi qu'à l'Office d'Harmonisation du Marché Intérieur européen (O.H.M.I), je voulais agrandir mon objet à une échelle internationale. Mais surtout, par là-même, je voulais *confondre* des formes accidentées et des actes administratifs (*fig. 100*).

Les va-et-vient, le mouvement de télescopage des différentes dimensions qui se rencontrent dans mon travail trouvent toujours un ancrage dans l'expérience de l'assise du corps. Prenons l'exemple de l'exposition des *Tabouretouches* dans le cadre d'un show room sur la technologie sans fil qui se déroula à l'aéroport Nice Côte d'Azur. La circularité et la saturation signalétiques de l'environnement logotype dans lequel furent exposés mes *Tabouretouches* pouvaient bien dialoguer avec le mouvement imprimé dans les parois déformées de ces derniers, c'est bien *in fine* le corps s'asseyant sur les *Tabouretouches* qui *stabilisait* les jeux d'échelles sculpturales et typographiques obtenus (*fig. 121*). De la même manière, c'est bien l'expérience du corps spectateur circulant dans l'installation *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth qui assure le passage d'une représentation à une autre. Le designer japonais Isao Hosoe a bien compris lui aussi que le mouvement du corps structure les intervalles du bureau informatique (*fig. 122*). De l'expérience toute proche de l'assise à l'échelle internationale du document de protection industrielle, je m'intéresse à la dilatation de l'esthétique fonctionnelle. Il y a, pour le plasticien de l'époque du design et des normes industrielles planétaires, des intervalles à construire qui propulsent l'échelle de la démarche de l'artiste bien au-delà du rapport phénoménologique entre corps et œuvre (*fig. 123*). L'esthétique de la pesanteur et de l'*accidens* ne se cantonne plus à sa propre mémoire (*fig. 124*) ; elle s'élargit à une spéculation esthétique sur les protocoles de l'invention industrielle.

Par un ancrage esthétique frictionnel, j'œuvre à un remplacement de l'expérience de l'assise du corps percuteur au centre du fonctionnement de l'échelle dématérialisée des écrans technologiques. Mon travail cherche à proposer une sorte de prototypage de la touche du corps à l'âge des capteurs tactiles ; ce corps qui est le siège de l'affectivité échappe à la logique. On peut bien parler de photologie et de dactylologie, mais on ne peut dire ni "sensorologie", ni "motricologie". Il y a un coin psychomoteur du logos en tant que parole qui ne séjourne pas dans la représentation et qui est dans l'assise viscérale du corps imaginant. À l'échelon d'une percolation entre deux scènes, réelle et virtuelle, le corps qui, assis sur un *Tabouretouche*, tape sur un ordinateur, prendrait conscience de ces articulations en frappant,

tambour battant, sur l'image substantielle (*fig. 121*). Si mon travail repose aussi sur la chaîne opératoire du langage, c'est qu'il y a peut-être dans la chaîne opératoire des actes comme la nécessaire présence d'une qualification sémiotique et accidentée de l'assise. Cette qualification permettrait de baliser le rythme des styles d'appareils ou autres spectralités ergonomiques brevetables. Il y a un lieu plastique précédant l'écriture. Ce lieu est l'assise. Ce lieu appartient à l'imagination fonctionnelle du corps pensant et percevant. Il n'est pas d'abord un dessein ou une forme mais une fonction. Il a comme échelle de départ l'expérience interne de l'assise ; échelle qui peut ensuite se dilater à une dimension numérique internationale puisque lorsqu'on va sur le site internet de l'O.H.M.I, on trouve la fiche et la photographie décrivant mon objet.



119. Atelier Joep Van Lieshout, de haut en bas : *Edutainer (vue de l'extérieur et vue de l'intérieur)*, 2003, containers de marchandise, citerne recyclée, fenêtres et vitres blindées, portes métalliques ajourées blindées, installation électrique (luminaires, chauffage, convecteurs), habillage intérieur (bois brut, rangements et bureaux bois brut encastrés, plancher), 37.6 m², haut. 260 cm, long. 8.50 m ; *Toilets*, 1994, matériaux divers et dimensions non communiquées, exposition *Economies*.



120. Claes Oldenburg, de haut en bas : l'artiste dans *The Store*, 1961 ; la vitrine du *Store*, 1961. Matériaux divers.



121. Julien Honnorat, *Promotion des TaboureTouches*, dans le cadre d'un showroom événementiel sur la technologie sans fil *WIFI* dans l'enceinte des deux terminaux de l'aéroport Nice Côte d'Azur. *Installation proposée au Terminal 1*, partenariat avec la Chambre de Commerce et d'Industrie des Alpes Maritimes et avec les entreprises *Intel, Toshiba et Tiscali*, 2003. Les *TaboureTouches* sont fixés sur des *plaques de plexiglas elles-mêmes fixées sur un plateau coloré de signalisations logotypes*.



122. De gauche à droite : Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965, chaise en bois et deux photographies noir et blanc, la chaise : 82 x 40 x 37 cm, les photographies : 112 x 79 cm et 50 x 75 cm ; Isao Hosoe, *Momotaro office system*, structure en aluminium, desktop computer en bois laminé et bord en propylène, 80 cm de diamètre, 2003.



123. Henri Cartier-Bresson, *photographie de Giacometti marchant dans son atelier à côté de plusieurs sculptures dont l'Homme qui marche*, 1961.



124. Louise Bourgeois, de haut en bas : *Arch of Hysteria*, 1993, bronze poli, 83,8 x 101,6 x 58,4 cm ; *Precious Liquids*, 1992, réservoir d'eau en bois de cèdre, cercle de métal, verre, fer, albâtre, tissu, eau, caoutchouc et bois de cèdre, inscription sur le cerclage métallique *art is a guaranty of sanity*, H. 427 cm, diamètre 442 cm ; *J'y suis, j'y reste*, 1990, marbre, verre et métal, 88,9 x 102,8 cm.

12.2. Un concept d'agrandissement résistant aux aspects du design

La dimension de tabouret design ou de projet design n'est pas l'essentiel de mon travail. Celui-ci s'ancre au premier chef dans la fonction dactylo-phonique du corps au contact du clavier ; fonction qui est le sujet de mes sculptures. Mais en rencontrant le protocole design de l'assise, mes sculptures deviennent mobilières, c'est-à-dire qu'elles augmentent leur échelle en agrandissant le schéma corporel à la taille d'une forme pré-établie : le meuble, le tabouret. Cette forme assure une transition entre les sculptures frictionnelles et les documents fonctionnels. Le plasticien se fait designer afin d'agrandir l'échelle de son œuvre matérielle au protocole d'un projet immatériel. C'est l'*apparence* design qui propulse mon travail à une échelle internationale. Mais, à ma grande surprise et suite à un courrier d'une société qui avait refusé ma demande de partenariat (*fig. 125*), j'ai appris que l'idée de faire un tabouret en forme de touche de clavier avait été déposée par deux designers américain et anglais à peu près au même moment que moi ! En faisant quelques recherches sur les sites internet de protection industrielle, j'ai pu trouver les photographies de ces deux autres dessins et modèles (*fig. 126*). Et j'ai pu voir par ailleurs que d'autres idées avoisinantes avaient été déposées (*fig. 127*). Ces découvertes m'ont dans un premier temps énormément affecté puisqu'elles remettaient en cause une partie de ma recherche : le *Tabouretouche* perdait son originalité.

En même temps, ma démarche de départ – sculpter la fonctionnalité dactylo-phonique du corps percuteur –, ne se réduisant pas à l'idée finale de faire un tabouret, je n'ai pas abandonné mon travail : là où le designer va de la forme vers la fonction, le plasticien que je suis va plutôt d'une fonction du corps vers une forme. Les approches ne sont pas les mêmes. Agrandir la percussion jusqu'à rencontrer l'échelle d'un tabouret puis d'un protocole design est un processus de création qui n'a pas les mêmes intentions de départ que celles qui président au fait de dessiner un tabouret en forme de touche de clavier. En tous les cas, en se confrontant à ces documents découverts sur internet, la matérialité de mon travail venait de toucher une dimension beaucoup plus conceptuelle (*fig. 128*) par rapport notamment à une problématique du droit à la différence et à la propriété intellectuelle : il allait falloir que je me penche sur ce qui pouvait distinguer ma plasticité de celles des designers en question. Je devais rebondir afin de laisser à ma démarche de création la possibilité de continuer à se développer.

J'ai d'abord découvert que les deux designers anglais et américain, Alexander Garnett et Ross Mc Bride, avaient été en procès concernant la paternité de cet objet (*fig. 129*). Et, en lisant d'un peu plus près le rapport de la décision de justice (*fig. 130 à fig. 133*), je me suis rendu compte que le conflit entre les deux designers portait surtout sur la date choisie pour déterminer la propriété de l'idée. Ross Mc Bride argumenta du fait qu'il avait été le premier à présenter et révéler cet objet à une foire de design dès 2001. Et donc, même si Alexander Garnett avait déposé l'idée avant Ross Mc Bride, c'était à ce dernier que devait revenir la propriété intellectuelle et industrielle du tabouret. Mais que Ross Mc Bride ait perdu le procès ne m'apprenait rien de plus sur les possibles différences entre mon *Tabouretouche* et les deux autres dessins et modèles. J'ai alors poursuivi mes investigations et consulté le rapport du sénat concernant la ratification de l'enregistrement international de dessin et modèle. Et j'y ai appris que ce qui comptait était l'aspect ornemental ou esthétique de l'objet (*fig. 134 et fig. 135*). Ensuite, j'ai trouvé les adresses électroniques des deux designers et je suis rentré en contact avec eux. Je voulais échanger avec eux pour comprendre, d'une part, si j'avais définitivement perdu la paternité du tabouret, et d'autre part, si ces deux designers avaient développé par rapport à cet objet une dimension réflexive s'inscrivant dans une démarche de création plastique. Les réponses des designers m'ont indiqué que de toute façon, l'un comme l'autre avaient réalisé cet objet dès 2001 (même si l'un avait déposé après l'autre) et qu'il ne se vendait pas forcément très bien. Par rapport à la suggestion que je leur avais faite de travailler ensemble sur la dimension problématique de l'objet, je n'ai pas eu trop de retours. Concernant les problèmes de propriété industrielle et de royalties, les réponses étaient aussi assez évasives, le propos étant plutôt de cohabiter ensemble avec la même idée (*fig. 136 à fig. 140*).

En tout cas, durant ces échanges de courriels, si j'avais pu découvrir l'Aspect d'une relation entre designers et plasticiens autour de problèmes relatifs à la propriété industrielle, je ne savais toujours pas en quoi *un dépôt industriel* pouvait être esthétiquement différent d'un autre dépôt concernant la même idée. Ce pourquoi j'ai adressé un mail à l'I.N.P.I. concernant ce problème de différence (*fig. 141*). Et, afin que cet institut comprenne bien, j'ai plutôt évoqué une distinction possible entre mon tabouret et ceux des deux designers Garnett et Ross Mc Bride – des tabourets *relativement* proches du mien –, plutôt qu'une comparaison avec l'objet de l'allemand Netthoevel. Car ce dernier allait vers la forme d'un tabouret avec des pieds et entretenait donc une nette différence avec mon objet (*fig. 127*). N'ayant pas eu de réponse de l'I.N.P.I., je suis resté le bec dans l'eau : qui peut dire en quoi l'aspect de mon *Tabouretouche* diffère suffisamment du *Keystools* de Ross Mac Bride ou du *Funkey* de

Alexander Garnett pour présenter un *caractère propre* tel que le demande l'I.N.P.I. (*fig. 142*) ? Dans une perspective du document industriel, ne sommes-nous pas ici dans un cadre homogénéisant – renforcé par le jeu de mots commun aux trois dénominations *Tabouretouche*, *Keystools*, et *Funkey* – où la différence des aspects³⁹⁵ n'est pas perceptible ? Cela ne peut-il pas nous mettre sur la voie d'une dimension perceptive *intériorisée* propre à la plasticité de l'époque industrielle ?

Si mon objet est différent de celui des deux designers, ce n'est pas du point de vue de l'idée mais du point de vue de la démarche. Le mien est déformé en ce qui concerne les tirages et taillé en ce qui concerne la matrice. Cette déformation et cette taille ont comme sujet la percussion : le geste de tailler agrandit le geste de taper et la déformation donne à ce qui peut entraîner des fautes de frappe – à savoir le survol de la main hésitante sur le clavier –, une dimension mobilière. Ce n'est qu'en dernière *instance* que le protocole de l'assise vient ancrer plus fortement encore l'objet dans une expérience. En même temps, cette expérience prend une valeur et une existence industrielles via l'échelle documentaire de la procédure de dépôt. C'est au cours de cette procédure, que je rencontre l'espace du design. Certes, mon point de départ n'a rien à voir avec celui des deux designers qui se sont contentés de reproduire la touche de clavier en l'agrandissant. Mais, le fait que je ne sois pas le seul inventeur de l'idée me fait perdre peut-être l'aspect premier et corporel de mon travail. Car cet aspect serait recouvert par l'échelle seconde et conceptuelle du dépôt administratif. Ce recouvrement voudrait dire que la notion d'échelle s'appréhende de la même manière en design qu'en arts plastiques. Or, on a vu, en décrivant ma poïétique de la fonction, que la seule échelle de départ était celle du corps percuteur. Il n'y a pas une forme qui préexiste, c'est le corps fonctionnel qui se la fabrique. Ensuite, celle-ci peut être augmentée d'une échelle formelle grâce à une étude ergonomique et d'une échelle immatérielle grâce à un dépôt de brevet. Mais, à la base, le mobilier de tabouret en forme de touche n'a pas pour le plasticien la même échelle que pour le designer.

En arts plastiques, surtout dans les environnements et les installations, l'échelle du mobilier utilisé est toujours confrontée à d'autres échelles. Car le modèle n'est pas dans le mobilier mais dans l'œuvre dont le sujet peut être la mort, l'imaginaire urbain, etc (*fig. 143*).

³⁹⁵ “Dans l'aspect (...), il y a l'idée que le visible et plus généralement le fabriqué vient à la perception. À la limite, je dirais qu'il saisit le regard, voire qu'il saute aux yeux. (...) la logique de la perspective et celle de l'aspect sont à contre-sens l'une de l'autre. Pour que la première produise son effet, il faut pratiquement que l'aspect même du produit échappe à la situation de la perception”. Pierre-Damien Huyghe, *Eloge de l'aspect*, La perspective comme industrie, *op. cit.*, p. 67.

Et, là où Ross Mc Bride et Alexander Garnett utilisent après coup l'échelle du chat ou du clavier pour bien montrer la taille de leurs objets (*fig. 144*), ma démarche vient d'ailleurs. Elle vient d'une esthétique de la pesanteur que j'avais développée en confrontant des claviers d'ordinateurs à de la pierre de craie (*fig. 30*). D'ailleurs, avant d'avoir eu l'idée de tailler une touche, j'avais pensé plutôt à un immense clavier (*fig. 144*), sorte d'amphithéâtre de la société du spectacle. L'échelle intervenait dès le départ non pas pour montrer la taille d'un objet, mais plutôt pour rechercher le rapport entre le corps et le réel. En comparant la manière dont Alexander Garnett a mis en scène ses tabourets avec la mienne, j'ai vite vu que la démarche était différente. Là où je cherchais à mettre en relation le tabouret avec le bureau informatique ou l'amphithéâtre, le designer se contentait d'un usage courant comme, par ailleurs, je l'avais envisagé (*fig. 145*). Le plasticien met beaucoup plus de choses dans la circularité que le designer. Le sculpteur voit des articulations, des intervalles (*fig. 146* et *fig. 147*) entre plusieurs niveaux de réalités là où le designer restera souvent dans la présentation de son produit. L'esthétique dans laquelle évolue le produit d'Alexander Garnett tel qu'on peut le voir dans les magazines où sa photographie publicitaire apparaît (*fig. 148*), n'a rien à voir avec le centre d'intérêt de ma recherche qui, comme d'autres pratiques plastiques contemporaines, porte sur l'ancrage horizontal de l'œuvre dans le réel à l'époque des immatériaux (*fig. 149*).

L'œuvre d'art ne se laisse pas réduire à une problématique de la protection industrielle. Le concept de *Tabouretouche* peut bien disparaître sous le poids des tabourets design déjà inventés, il reste à cette sculpture tout le développement d'une poïétique de la fonction du corps percuteur et de son assise. Cette poïétique échappe aux catégories optiquement dominées de la forme pour s'ancrer d'abord dans l'expérience même du corps. C'est là que la démarche, ma démarche prend tout son sens : la taille (geste), l'échelle (dimensions) et la croissance (intérieurité) de l'imagination sont sans limites. Et je fus bien heureux d'apprendre finalement par un avocat que la procédure d'agrandissement d'un objet n'était pas en soi protégeable (*fig. 150*). Il existe d'ailleurs un site internet américain où l'on peut commander à distance l'objet que l'on veut agrandir et où Ross Mac Bride a fait la promotion de son tabouret (*fig. 151*). Pourquoi le fait d'agrandir une touche de clavier, un stylo ou toute autre chose ne peut-il pas faire l'objet d'une propriété intellectuelle ? N'est-ce pas parce que la notion d'agrandissement appartient d'abord au corps lui-même qui fait l'expérience de sa croissance lorsqu'il passe de l'enfance à l'âge adulte ? Peut-on extérioriser totalement cette expérience en dehors du corps au risque de la dénaturer ? Cela ne renvoie-t-il

pas à la spécificité de l'imagination qui, en dernier recours, lorsque les images se désubstantialisent et se modélisent, peut encore compter sur son intériorité ? Comment alors une forme plastique peut-elle transmettre ce repli introspectif de l'imagination ? Comment une forme plastique peut-elle aussi mettre deux solitudes, celles de l'artiste et du spectateur, en inter-relation ? Il s'agit donc pour finir de renvoyer l'imagination à sa nature intérieure propre, que jamais l'industrie ne pourra s'approprier : la croissance du corps pensant, imaginant et percevant, voilà peut-être une réalité, celle du temps vécu de l'imagination, qui survit à l'époque des immatériaux. Au cours de notre vie, l'expérience esthétique fonctionnelle a une croissance d'abord en nous et si on veut continuer de parler d'échelle comme qualificatif esthétique, il faut peut-être rajouter qu'il s'agit d'une échelle interne. Cela m'a amené à réévaluer mon travail et proposer une autre mise en scène, plus "intraporique" de mes *Tabouretouches*.

Réponse de la société Branex Design à ma demande de partenariat industriel

Mail du 1^{er} février 2006

Bonjour,

Nous vous remercions de l'intérêt que vous portez à notre entreprise, il ne nous est cependant pas possible de vous répondre positivement à votre requête.

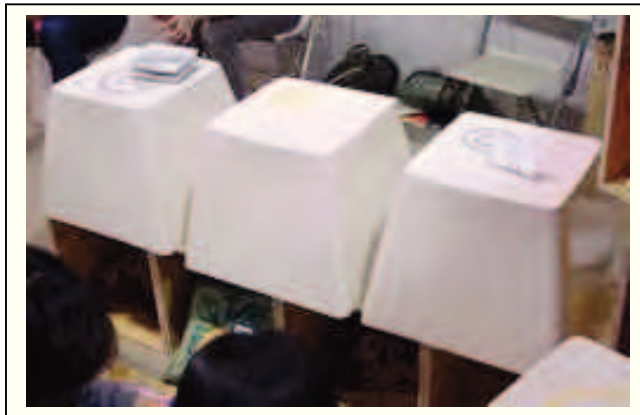
Nous avons déjà reçu de nombreuses propositions en matière de tabouret et **par ailleurs ce produit en forme de touche est déjà distribué sur le marché par une société Japonaise depuis 3 ou 4 ans.**

Merci toutefois de votre offre et bonne réussite

Sacha Cohen, Editeur
Branex Design
110 Bis ave du général Leclerc
93500 Pantin, France.

Tel : 00 33 1 49 42 17 33

Fax : 00 33 1 49 42 19 03



Design Festa 2002-05

125. Découverte par hasard, à la lecture du courriel de la société *Branex Design* m'informant de son refus de produire et de distribuer mon *TaboureTouche*, que **le produit Touche de Clavier agrandie** existait déjà au Japon !

Representation

0001.1



Indication of the product

Indication of the product: Stools [Furniture] | EUROLOCARNO 1

Owner

Name of the owner: Honnorat, Julien
 ID number: 171515
 Natural or legal person: Natural person
 Address: 73 La Roque de Bouis Chemin de l'éduse
 Post code: 06580
 Town: Pegomas
 Country: FRANCE
 Correspondence address: Julien Honnorat Villa 73 La Roque de Bouis
 Chemin de l'éduse F-06580 Pegomas FRANCIA
 Telephone: 00 33-493407582
 Fax: 00 33-493407582
 E-mail: honnoratjul@yahoo.fr

2002

Tabouret empilable

Ross Mc Bride

Expo-03



1962 (Newburgh, New York)



0001.1

Duende

Japon

2002

Views

Best View

Formal Rep 1

Formal Rep 2



View full Bibliography

Design Number:	3012125	Patent Number:	N/A
Release Date:	09/03/04	Application Date:	10/04/03
Grant Date:	09/03/04	Registration Date:	10/04/03
Statement of Product: Stool			
Expiry Date:	10/04/08	Design Type:	Other
Interested Parties:	Garnett (Proprietor)	Get Details	Section 14 IC Date: N/A
	Garnett (Service Agent)	Get Details	
Primary Locarno Class:	08 01 14C	Edition:	07
1st Duplicate Locarno Class:		Edition:	
2nd Duplicate Locarno Class:		Edition:	
3rd Duplicate Locarno Class:		Edition:	

126. De haut en bas : *fiches de dépôt de Dessins et Modèles* du plasticien *Julien Honnorat* (France/2003), du designer *Ross Mc Bride* (USA et Japon/2002) et du designer *Alexander Garnett* (Royaume Uni/2004). Sources : *sites internet de l'OHMI, du Japan Patent Office et du UK Patent Office.*

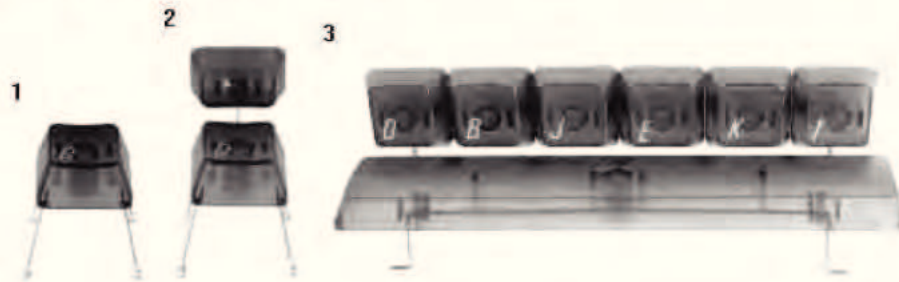


10 du 57

Dépôts publiés selon l'Acte de 1960 / Deposits Published Under the 1960 Act

(11) DM/060895 (15) 12.07.2002

(73) ZWEITER STOCK SÜD NETTHOEVEL & GABERTHÜEL ANDRÉAS NETTHOEVEL/
MARTIN GABERTHÜEL, gurzelenstrasse, 7 P.O. Box 1417, CH-2500 Biel 4 (CH) (86)(87)(88)
CH (28) 3 (54) **Stool**, chair, bench / *Tabouret, chaise, banc* (51) Cl. 06-01 (81) I. AN, EG, ES,
ID, TN, VA. II. BX, CH, DE, FR, IT, KP, LI (45) 30.09.2002



(21) Design Number 200415387

Data Current as of 06 February 2006

Representations

Arthur Koutoulas

Representations | Main | Monopoly | Designer | Convention | Related Art |
Divisional | Ownership | Licensee | Mortgage | Notices | **STATUS**

127. *Fiches de dépôt de Dessins et Modèles* des allemands *Zweiter Stock Süd Netthoevel* et *Gaberthel Andréas Netthoevel* (2002) et de l'australien *Arthur Koutoulas* (2006).
Sources : site internet de l'OMPI.



128. Dorothea Schulz, *Atterrir en douceur*, 2008, installation, matériaux divers, dimensions non communiquées.

DESIGN FOR LIVING

The IPKat has come across a rare phenomenon – a design decision from the UK Patent Office. In April 2003 Alexander John Garnett applied under the Registered Designs Act 1949 (as amended by the Registered Designs Regulations 2001) to register a design intended to be applied to a “stool”. The design consists of a stool which is shaped like a giant computer key and has a word on top. The design was registered but in September 2004 Ross Byers McBride applied to have the design registered for lack of novelty and individual character. He pointed to a stool of his own that he had displayed at UK and German design fairs.

The application for invalidity failed. An applicant for invalidity must provide evidence to prove his claim. Here the applicant for invalidity's Statement of Case set out the grounds, but he had filed no evidence and the applicant's claim to an earlier right have not been demonstrated. The photographs accompanying the Statement of Case did not confirm use of the illustrated design at any particular date or location.

The IPKat does his bit to test out design protection

The IPKat says that it's unfortunate for Mr Byers McBride, but future applicants for invalidity have no excuse for not providing this basic evidence.

Some stools that aren't eligible for design protection [here](#), [here](#) and [here](#)

posted by Ilanah @ 1:11 AM

[\(2\) comments links to this post](#)

129. *Information donnée sur le forum britannique de design « Design for Living » à propos du procès qui opposa le designer Ross Mc Bride au designer Alexander Garnett sur les droits de propriété artistique, intellectuelle et industrielle concernant l'Idée d'un siège en forme de touche de clavier d'ordinateur.*

O-125-05

REGISTERED DESIGNS ACT 1949
(AS AMENDED BY THE REGISTERED DESIGNS REGULATIONS 2001)

IN THE MATTER OF AN APPLICATION
UNDER SECTION 11ZB
BY ROSS BYERS McBRIDE
FOR THE INVALIDATION OF REGISTERED DESIGN No. 3012125
IN THE NAME OF ALEXANDER JOHN GARNETT

130. *Numéro de Registre de la Décision de la justice britannique concernant le litige entre Ross Byers Mc Bride et Alexander John Garnett.* Le rapport de décision est consultable à la page *protocole internet* suivante :
<http://www.patent.gov.uk/design/legal/decisions/2005.htm>.

**REGISTERED DESIGNS ACT 1949
(AS AMENDED BY THE REGISTERED
DESIGNS REGULATION 2001)**

**IN THE MATTER OF an Application
under Section 11ZB by Ross Byers McBride
for the Invalidation of Registered Design No. 3012125
in the name of Alexander John Garnett**

BACKGROUND

1. On 10 April 2003 Alexander John Garnett applied under the Registered Designs Act 1949 (as amended by the Registered Designs Regulations 2001) to register a design intended to be applied to a "stool". Registration was granted.

2. A copy of the representations of the registered design is at Appendix One to this decision.

3. On 3 September 2004 Ross Byers McBride filed an application under Section 11ZB of the Act to invalidate the registered design on the basis of a too "similar design" in which he claims rights. Mr McBride asserts that this earlier design was first displayed in Frankfurt in August 2001 and then at Mr McBride's stand at 100% Design London in September 2001. Copies of photographs of the design claimed by Mr McBride are attached to his application for invalidation and are reproduced at Appendix 2 to this decision. They are, in themselves, not informative as to date or location of the subject matter. Mr McBride claims that the design in suit was not new and did not possess individual character at the date of application for registration.

4. The registered proprietor filed a Counterstatement denying the grounds of invalidity.

5. Section 11ZA of the Act (as amended) states that:

"The registration of a design may be declared invalid on any of the grounds mentioned in Section 1A of this Act".

6. Section 1A of the Act provides that:

"1A.- (1) The following shall be refused registration under this Act-

- (a) anything which does not fulfil the requirements of section 1(2) of this Act;
- (b) designs which do not fulfil the requirements of sections 1B to 1D of this Act;
- (c) designs to which a ground of refusal mentioned in Schedule A1 to this Act applies.

(2) A design ("the later design") shall be refused registration under this Act if it is not new or does not have individual character when compared with a design which-

131. *Rapport de la Décision de la justice britannique concernant le litige entre Ross Byers McBride et Alexander John Garnett*, page 1.

- (a) has been made available to the public on or after the relevant date; but
- (b) is protected as from a date prior to the relevant date by virtue of registration under this Act or the Community Design Regulation or an application for such registration.

(3) In subsection (2) above "the relevant date" means the date on which the application for the registration of the later design was made or is treated by virtue of section 3B(2), (3) or (5) or 14(2) of this Act as having been made."

7. Section 1B of the Act sets out the requirement that a design must possess novelty and individual character. Subsections (1), (2) and (7) are of particular relevance here. They read as follows:

"1B-(1) A design shall be protected by a right in a registered design to the extent that the design is new and has individual character.

(2) For the purposes of subsection (1) above, a design is new if no identical design or no design whose features differ only in immaterial details has been made available to the public before the relevant date.

- (3)
- (4)
- (5)
- (6)

(7) In subsections (2), (3), (5) and (6) above "the relevant date" means the date on which the application for the registration of the design was made or is treated by virtue of section 3B(2), (3) or (5) or 14(2) of this Act as having been made."

8. Neither party filed evidence. Nor did they request a hearing. Accordingly, my decision is based upon the Statement of Case and Counterstatement filed by the parties.

DECISION

9. In general, the facts at issue in proceedings must be proved by evidence. This means that a claimant will need to adduce evidence to prove the facts pleaded in his statement. The burden of proof in these proceedings lies with the applicant.

10. While the applicant's Statement of Case in the present proceedings sets out the grounds, the applicant has filed no evidence and the applicant's claim to an earlier right have not been demonstrated. The photographs accompanying the Statement of Case do not confirm use of the illustrated design at any particular date or location.

CONCLUSION

11. The application for invalidation under Section 11ZB fails as the applicant has not demonstrated that the design in suit was not new at the relevant date. The onus of proof lies with the applicant and this onus has not been discharged.

132. *Rapport de la Décision de la justice britannique concernant le litige entre Ross Byers Mc Bride et Alexander John Garnett*, page 3.

COSTS

12. The application for invalidation has failed. Accordingly, the registered proprietor is entitled to a contribution towards costs. I order the applicant to pay the registered proprietor the sum of £250, which takes account of the fact that no evidence has been filed in these proceedings and that no hearing took place. This sum is to be paid within one month of the expiry of the appeal period or within one month of the final determination of this case if any appeal against this decision is unsuccessful.

Dated this 4th day of May 2005

JOHN MacGILLIVRAY
For the Registrar
the Comptroller-General

133. *Rapport de la Décision de la justice britannique concernant le litige entre Ross Byers Mc Bride et Alexander John Garnett*, page 4.

N° 375

SÉNAT

SESSION ORDINAIRE DE 2004-2005

Annexe au procès-verbal de la séance du 8 juin 2005

RAPPORT

FAIT

au nom de la commission des Affaires étrangères, de la défense et des forces armées (1) sur le projet de loi autorisant la ratification de l'Acte de Genève de l'arrangement de La Haye concernant l'enregistrement international des dessins et modèles industriels,

Par M. Robert DEL PICCHIA,

Sénateur.

(1) Cette commission est composée de : M. Serge Vinçon, président ; MM. Jean François-Poncet, Robert Del Picchia, Jacques Blanc, Mme Monique Cerisier-ben Guiga, MM. Jean-Pierre Plancade, Philippe Nogrix, Mme Hélène Luc, M. André Boyer, vice-présidents ; MM. Simon Loueckhote, Daniel Goulet, Jean-Guy Branger, Jean-Louis Carrère, André Rouvière, secrétaires ; MM. Bernard Barraux, Jean-Michel Baylet, Mme Maryse Bergé-Lavigne, MM. Pierre Biarnès, Didier Boroira, Didier Boulaud, Robert Bret, Mme Paulette Brisepierre, M. André Dulait, Mme Josette Durrieu, MM. Jean Faure, Jean-Pierre Fourcade, Mmes Joëlle Garriaud-Maylam, Gisèle Gautier, MM. Francis Giraud, Jean-Noël Guérini, Michel Guerry, Robert Hue, Joseph Kergueris, Robert Laufoaulu, Louis Le Pensec, Philippe Madrelle, Pierre Mauroy, Louis Mermaz, Mme Lucette Michaux-Chevry, MM. Charles Pasqua, Jacques Pelletier, Daniel Percheron, Jacques Peyrat, Xavier Pintat, Yves Pozzo di Borgo, Jean Puech, Yves Rispat, Josselin de Rohan, Roger Romani, Gérard Roujas, Mme Catherine Tasca, MM. André Trillard, André Vantomme, Mme Dominique Voinet.

Voir le numéro :

Sénat : 173 (2004-2005)

Traité et conventions.

Mesdames, Messieurs,

Le présent projet de loi a pour objet d'autoriser la ratification de l'Acte signé à Genève le 2 juillet 1999 de l'arrangement de La Haye concernant l'enregistrement international des dessins et modèles industriels.

L'enregistrement des dessins et modèles industriels constitue, avec celui des brevets et des marques, l'un des trois volets de la protection de la propriété industrielle. Au plan international, le droit de la propriété industrielle relève, avec le droit de la protection des oeuvres littéraires et artistiques, de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle, organe spécialisé des Nations unies siégeant à Genève.

Le dépôt international des dessins et modèles industriels est régi par l'arrangement de La Haye, signé en 1925 puis modifié à plusieurs reprises. Cet instrument n'a cependant recueilli l'adhésion que d'un nombre limité de pays, les Etats-Unis, le Japon ou le Royaume-Uni restant par exemple hors de son champ d'application. C'est pour lever certains obstacles juridiques à l'adhésion de ces pays, en tenant compte notamment des spécificités de leurs procédures d'enregistrement, qu'a été modifié l'arrangement de La Haye.

Ces modifications ont été formalisées dans l'Acte de Genève signé le 2 juillet 1999. Avant de les détailler, votre rapporteur présentera brièvement le fonctionnement actuel de la protection des dessins et modèles industriels.

La propriété intellectuelle recouvre les créations de l'esprit, à savoir les inventions, les oeuvres littéraires et artistiques, mais aussi les symboles, les noms, les images et les dessins et modèles dont il est fait usage dans le commerce.

Elle se subdivise en deux domaines, le droit d'auteur et la propriété industrielle, cette dernière comprenant quatre éléments : les inventions et brevets, les marques, les dessins et modèles industriels et les indications géographiques.

Selon la définition donnée par l'OMPI, un dessin ou modèle industriel est constitué par l'aspect ornemental ou esthétique d'un objet, c'est à dire sa forme ou sa texture, ou encore les motifs, les lignes ou la couleur.

Les dessins et modèles industriels s'appliquent aux produits les plus divers de l'industrie et l'artisanat : objets ménagers, appareils électriques, véhicules, instruments techniques et médicaux, montres, bijoux et autres articles de luxe, structures architecturales, motifs textiles, articles de loisir, etc...

Selon la plupart des lois nationales, la protection du dessin ou modèle industriel est indépendante des principes de fonctionnement de l'objet. Par sa nature, le dessin ou modèle industriel est essentiellement esthétique, et les caractéristiques techniques de l'objet ne sont pas protégées.

Le dessin ou modèle industriel est ce qui donne à l'article son attrait et son originalité. C'est un élément important de sa valeur économique et commerciale.

Dans la plupart des pays, le dessin ou modèle industriel doit être enregistré afin d'être protégé par la loi. En règle générale, pour être admis à l'enregistrement, le dessin ou modèle doit être "nouveau" ou "original". La définition de ces termes varie selon les pays, de même que la procédure d'enregistrement elle-même. En général, l'exigence de la nouveauté signifie qu'il ne faut pas qu'un dessin ou modèle identique ou très semblable ait existé auparavant.

135. Extrait (suite) du projet de loi sur la ratification de l'enregistrement international des dessins et modèles industriels. Séance ordinaire du Sénat du 8 juin 2005. République Française. Page 2. C'est l'auteur ou plutôt l'artiste plasticien qui souligne.

Mail du 2 février 2006 de Julien Honnorat à Alexander Garnett

message very very very urgent from "the first official creator of the Computer key Stool, funkey" to Alexander Garnett

Hello,

This message is for Alexander Garnett

I'm french and My name is Julien Honnorat. I'm a art teacher in a france university (Toulouse "le mirail"). I've create, like you, a stool which look like a big key computer. But i did BEFORE YOU. It's official. Your number a the patent uk office for this object is 3012125 and your application date is 10/04/03. But, in france at the institute protection (inpi), my number is 03 0323 (let's go looking for by the web, the classification locarno is 06-01) and MY APPLICATION DATE is 20/01/03, so THREE MONTH BEFORE YOU. I don't know if you have protect your object in other country but i saw that your object is selling in us and japan. You have to know several things :

1- We have almost both the same idea but the form is little beat different and i don't deny your artist identity because of my artist beeing to.

2- But we'll have to work together : you can say, like i saw that in the words which are going with your object on the web pages, that you're the first creator of this object.

3- If you want to developp this proudct in europe, YOU MUST KNOW that i protect this idea to the europeen protection institute (OHMI, let's go see it on the web, my number of protect in OHMI is 000078761). So, we've have to meet together

4- a last thing, very important : i'm not a designer, i'm a artist and this object is for my university thesis (the thesis subject is, in french language, i'm unable to translate : l'esthetique fonctionnelle de l'appareil comme ancrage phénoménologique de l'oeuvre à l'époque des immatériaux). I'm very interesting by the relation between art and economie.

In concrete terms, my purpose is not to hurting with you...no! I want we become partners...For my thesis, i need some of this industrial object. in fact, i haven't yet success in fine a design Publisher...I have only 12 Computer Key Stool made with my arms !!!!!!!!! I'm very interesting by on the one hand, exhib my manual objects like materials for artistic happening, environnement and one the other hand, that every one, even people who don't look the contempory art, seat on this industrial object, every where. I'm interesting by this passage...I want to say, that, ecven the people are alone today in front of their computer, the sensibility, the tactility resit!!!!!!!! I would like to work with you, propose some artistic intervention (im my manual object, we feel the work of the body on the accident surface of the object) with your industrial project.

5- What i ask to you : firstable, the possibility to have a free access, the possibility you give me some of yours objects for my works, secondable, you say and you show that your work with me (interesting a relation between a design and an artist, isn-it?) and thirtable, i received some royalties or a little percentage on the sales of your object in France (you haven't the choice) and in europe (we have to talk about the europe) and not on the rest of course (usa, japan...). for that, i need to know if you product your object alone or with a publisher . You'll have to present me to yours partners. Me, what i can bring to you, is maybe more deepest meaning of this object because i'm writing on and this object is include in my personnel historic process création : you have to look at the link i've put with this mail : you'll will find some words about my work and, in pdf, all my archeologic art work, from picture and some imprint of digital keyboard in the sand substance or some land art art work with computer until the creation of what you call "FUNKEY" and what I call "TABOURETOUCHE" (don't forget to read until the end of the pdf, you'll find at the last page my computer key stool). I you want you can go to my site web, even it's old and ther is no the Funkey on, you will saw all my approach of creation : <http://honorat-webartkeology.ifrance.com>

6- I'm very happy about this coincidence or this destiny. I hope and i'm sure your will understand that the human creation meeting is more important that the personnal economic obsession...For the historic becoming of our project, we need to meet together and to form a partner ship. I can go in london..no problem. excuse me for my direct language but i haven't a good englis. So the things seem maybe more brutal.

Here is my adress in france : JULIEN HONNORAT 23 grande rue saint NICOLAS, 31300 Toulouse FRANCE

and my telephone : +33 5 61 16 67 28 (home)

+33 6 60 82 06 71 (Mobile)

honoratjul@yahoo.fr

I'm very impatient about your answer because i'm like, very surprise and this kind of thing, it doesn't happen every day. Salam and see you very soon. All my sincerely. Julien Honnorat

Réponse de la collaboratrice de "Nahoko Koyama" mixko@mac.com à Julien Honorat. 2 février 2006

Dear Julien, thank you for your email. My partner Alex Garnett designed the FUNkey stool in October 2001 while he was at Goldsmith College, University of London and it has been registered at UK patent office. So, Alex has the right to produce and trade with this design exclusively in the UK. The product has been in market since April 2003, when he received award from the British Council and exhibited during Milan Furniture Fair. Following to the show, the design has been displayed and published in magazine world wide (over 50 magazine features). You can have a look on <http://mixko.net> then go to publicity or exhibition. There is a Japan-based American Designer, "Ross McBride" had similar idea and trying to approach European market. He even tried to reject our design right but UK patent office have already given a conclusion that Alex owns the right in the UK. As far as I know, there are 6 other designers had similar idea in the Europe, Japan and Australia. We would rather coexist than making war between us. As each of them are slightly different and often get interest from different audience. Let me know how you think. Regards,

"Nahoko Koyama" mixko@mac.com, 2 fev 2006

Dear Julien, I forwarded your message to Alex. He is away from office, working at our work shop. Thank you for your message and proposal. Alex will reply on his return. By the way, We do not sell FUNkey stool in Japan. I think you are talking about the American designer, Mr. Ross McBride.

Nahoko Koyama Designer www.mixko.net

Mixko 11 Church Hill Pinhoe, Exeter Devon EX4 9EX UK

Réponse de Alexander Garnett à Julien Honorat. 3 février 2006

Dear Julien, thank you for your email, I'm getting used to this! - you are the 6-7 person I know to have created a giant computer key. Whilst my FUNkey has achieved much past publicity it is not selling well, especially so in Europe partly due to shipping costs - and now with news of a further cost in royalties - I therefore DO NOT sell in Europe. I can assure you, we do not have any retailers anywhere. I have moved on already with new works aimed towards the coming World cup <<http://mixko2.co.uk/mixkofc.html>>, and presently all my time is focused on these new projects. I will however continue to sell my stool here in the UK. I wish you the best of luck. Regards

Alex Garnett

MIXKO

Mail du 2 février 2006 de Julien Honnorat à Ross Mc Bride normal@.as

.Hello,

This message is for Ross Mc Bride

I'm french and My name is Julien Honnorat. I'm a art teacher in a france university (Toulouse "le mirail"). I've create, like you, a stool which look like a big key computer. In france at the institute protection (inpi), my number is 03 0323 (let's go looking for by the web, the classification locarno is 06-01) and MY APPLICATION DATE is 20/01/03, I don't know if you have protect your object in other country but i saw that your object is selling in us and japan. You have to know several things :

1- We have almost several the same idea but the form is little beat different and i don't deny your artist identity because of my artist beeing to.

2- But we'll have to work together : you can say, like i saw that in the words which are going with your object on the web pages, that you're the first creator of this object.

3- If you want to developp this proudct in europe, YOU MUST KNOW that i protect this idea to the europeen protection institute (OHMI, let's go see it on the web, my number of protect in OHMI is 000078761). So, we've have to meet together.

4- a last thing, very important : i'm not a designer, i'm a artist and this object is for my university thesis (the thesis subject is, in french language, i'm unable to translate : l'esthetique fonctionnelle de l'appareil comme ancrage phénoménologique de l'oeuvre à l'époque des immatériaux). I'm very interesting by the relation between art and economie.

In concrete terms, my purpose is not to hurting with you...no! I want we become partners...For my thesis, i need some of this industrial object. in fact, i haven't yet success in fine a design Publisher...I have only 12 Computer Key Stool made with my arms !!!!!!!! I'm very interesting by on the one hand, exhib my manual objects like materials for artistic happening, environnement and one the other hand, that every one, even people who don't look the contemporary art, seat on this industrial object, every where. I'm interesting by this passage...I want to say, that, even the people are alone today in front of their computer, the sensibility, the tactility resit!!!!!!! I would like to work with you, propose some artistic intervention (im my manual object, we feel the work of the body on the accident surface of the object) with your industrial project.

5- Would you want to work with me ? Me, what i can bring to you, is maybe more deepest meaning of this object because i'm writing on and this object is include in my personnel historic process création : you have to look at the link i've put with this mail : you'll will find some words about my work and, in pdf, all my archeologic art work, from picture and some imprint of digital keyboard in the sand substance or some land art art work with computer until the creation of what you call "FUNKEY" and what I call "TABOURETOUCHE" (don't forget to read until the end of the pdf, you'll find at the last page my computer key stool). I you want you can go to my site web, even it's old and ther is no the Funkey on, you will saw all my approach of creation : <http://honnorat-webartkeology.ifrance.com>

6- I'm very happy about this coincidence or this destiny. I hope and i'm sure your will understand that the human creation meeting is more important that the personnal economic obsession...For the historic becoming of our project, we need to meet together and to form a partner ship may be with alexandre garnett. I can go in london..no problem. excuse me for my direct language but i haven't a good english. So the things seem maybe more brutal.

Here is my adress in france : JULIEN HONNORAT 23 grande rue saint NICOLAS, 31300 Toulouse FRANCE and my telephone : +33 5 61 16 67 28 (home) +33 6 60 82 06 71 (Mobile) honnoratjul@yahoo.fr

I'm very impatient about your answer because i'm like, very surprise and this kind of thing, it doesn't happen every day. Salam and see you very soon. All my sincerely. Julien Honnorat

***Réponse de Ross Mc Bride ross@gol.com à Julien Honnorat honnoratjul@yahoo.fr.
Lundi 6 février 2006. 10 :21 :14 + 0900***

Dear Julien, thanks for your email, and sorry for my late response. I was away from my computer all weekend. Please give me a few days to respond. Your comments are a lot to go through. I will contact you again this week. Sincerely, Ross McBride

Normal Tuttle Building 5F 2-6-5 Higashi Azabu Minato-ku Tokyo 106-0044 Japan

Tel: +81.3.5545.4761 Fax: +81.3.5545.4762 Email: info@normal.as URL: www.normal.as

Réponse de Ross Mc Bride ross@gol.com à Julien Honnorat honnoratjul@yahoo.fr. vendredi 8 février 2006, 12:20:02 +0900

Dear Julien, a couple of points: My product is called "Command Sit". Alex Garnett's is called "FUNKey". Mine is mass-produced injection molded plastic, while Alex's is hand-made fiber glass. The keyboard stool idea is quite common I have found. I know of one in Australia, one in Germany, and another in Japan. Many people have had this idea, and I never thought that anybody copied anyone else. It is simply a case of synchronistic. I did registered my design in Japan. Alex registered his in the U.K. My understanding of copyright law, is that the laws of the U.S.A., the U.K, Japan, France, and the E.U. are very similar. Whoever shows their design publicly first (and can prove it) has rights to the design. Even if someone else has registered their design at a later date, the person who showed publicly, or was published first has legal rights to the design. Therefore, I acknowledge that you registered your design in France, but I believe that this is actually invalid, as I displayed my design in Europe as early as 2001, and it was published at that time. I believe that I could have your registration invalidated, but this would require submitting a request to the French copyright office, and a lengthy, perhaps costly process, that I am not interested in participating in. Do not misunderstand me, I have no ill will towards you, and am not interested in engaging in a battle over rights. I simply want you to know where I stand: I believe that I have full rights to the keyboard stool idea worldwide, because I showed it publicly first, had it published first, and brought it to market first. All registrations of a similar design in any country can be invalidated, unless it is dated prior to 2001. As you may know by now, I attempted to have Alex's U.K. registration invalidated. I did not succeed, because I failed to submit evidence proving my case by the required deadline. Alex's registration therefore stands, but I know for certain that legally, it can be invalidated. I declined to continue to pursue the case, because, it was costly, cumbersome, and I realized that his order-made product, was not much of a threat to the sales of my mass-produced product. Alex was very indignant, and at times rude, during the course of our correspondence. It all left a bad taste in my mouth, that I am not anxious to repeat. So, I am happy about the coincidence of our similar ideas as well. I am a little confused, however, about what you are asking me. What do you mean by collaboration? I am interested to hear any thought you have, but would be reluctant if it involved Alex Garnett as well. I'm afraid that I couldn't find the PDF file that you mentioned, or see images of your stool. Perhaps you could send the file directly to me. I would like to see it. -and I'm afraid I can not read French, so your site overall was difficult to understand, but I think I get a sense of what you are conveying with your industrial artifacts. I look forward to your reply. Sincerely,

Ross McBride

Réponse de Julien Honnorat à Ross Mac Bride, vendredi 8 février 2006

Dear Ross,

Thank you for your email even if I've not understood all your words... I'm going to try to translate and I will write back to you as soon as possible... My purpose or my project is not economic but artistic... I'll try to explain you... Anyway, I'm interested to work with you not in business (because I know now it will be difficult to have the right to sell this object in France... I understand you are the first to have shown the idea) or maybe a little bit if you want (I know some big seller France companies which are interested to sell this product... if you want you can sell your product in France and I could help you if you give me a little percent of the money you would win by this way)... But in an artistic way: In university I'm working and thinking for my thesis... I'm using this object (which is manual; I made twelve computer stools with my arms) for installation, environment, performance and all kinds of artistic work and what I find very interesting is that this object is a mass-produced object too... I could send to you my artistic work and you could send to me some publicity or proufs (magazine, web, interview...) about the using of this chair in the social spaces where you're succeeding in to give to this object an existence and an using (cyber café, restaurant, personal using: are your objects selling well...?).

Never mind if it's not me the person who is selling the object... what is important for me is that this kind of economic being of this object exist... The only thing I really want to ask you if: do you want to give me some information of the history of this object, the meaning you are putting in it, the people who are interested by buying it... I'm not a journalist, I'm an intellectual and this object is for me the material of my reflection, my thinking: translate that please: l'esthétique fonctionnelle de l'appareil informatique comme ancrage phénoménologique de l'oeuvre à l'époque des immatériaux... I think that today, artists must have to go where the designers are, in an economic space...

Réponse de Julien Honorat à Ross Mac Bride (suite), vendredi 8 février 2006

I'll write back to you better and with more precision when I'll translate your word...However, you have to know I don't want to work with Alex Garnett...I must stop now because I've to prepare a lesson for studies in university...it's a lesson toward 150 studies and the subject is (in relation with our object) : oeuvre ou produit (art work or product? Like Marcel Duchamp you know)... I hope you'll be interested in talk with me by mail. Sincerely. Julien Honorat.

PS : you have to know that there are some persons, German graphic agency which call "Zweiter Stock Süd, Andrés Netthoevel and Martin Gaberthuel, who's protect the idea too but in OMPI, It's mondial protection...go on the web site of ompi and look at the classification 06 01.

See you.

Seconde Réponse de Julien Honorat à Ross Mac Bride, vendredi 8 février 2006

Hello Ross,

It's me again...After look more precisely on your mail...I've understand that you fail with Alex Garnett because even you were the first to show the object, Garnett have a protection in UK and his design was may be a little bit different of yours...What I'm thinking actually is that, if you lost with Garnett who's protect the idea in March 2003, and like my protection date in France is before (in January 2003), I deduct that you will not probably success if you attempt me...But all that is not my project...I don't want to be in process and you too...Any way, here is the problem : if a France publisher is interesting by my form, I would like we divide up the royalties...I think it's the simplest solution...Anyway, I don't think it would be a real good business...and I've work and I don't wait for this kind of thing...Through this eventual dividing, I see the material or relational or artistic form of my thinking you know...I hope you understand where I stand as an artist and a teacher...Well, I can try to send you some photos and I hope you send me some photo back...like a beginning of echane....A time, I'm waiting for response of publisher...I will inform you...The intelligence and the relationship is deepest and stronger than lawsuit. respectful and regards. Julien.

Madame, Monsieur,

Ce courrier est assez important et j'espère que vous serez à même de répondre à mes interrogations assez techniques. Voilà le problème : en janvier 2003, j'ai déposé à l'Inpi, un dessin et modèle. il s'agit d'un tabouret en forme de touche de clavier d'ordinateur (n°d'enregistrement national : 03 0323, class locarno 06-01, mon nom : Honnorat Julien). En septembre 2003, j'ai fait le même type de dépôt à l'OHMI (voir pièce jointe 1 : dépôt honnorat ohmi) mais n'ayant pas respecté le délai de 6 mois, j'ai perdu mon droit de priorité.

Je viens d'apprendre récemment que ce dessin et modèle avait été déposé :

1-en 2001 par un designer japonais au japon (pice jointe 2 : Ross mc bride depot japan patent office)

2-en mars 2003 par un designer anglais, Alexander Garnett, au UK patent office (voir pièce jointe 3)

En me mettant en contact par mail avec ces deux personnes et en effectuant quelques recherches sur internet, j'ai appris que le japonais, le premier à déposer, et surtout le premier à exposer, avait attaqué le designer Anglais pour invalider son dépôt. Mais, malgré l'antériorité de ses expositions de l'objet et comme il n'avait déposé qu'au japon, Ross Mc bride n'a pas réussi à invalider le dépôt de Alex garnett qui continue d'avoir l'exclusivité du produit en Angleterre.

J'en ai conclu, en ce qui me concerne, que même si mon dépôt en france était ultérieur à celui du designer Mc bride au japon, je pourrais, à l'instar de Garnett, garder mon droit sur la france ? Le dépôt national est-il prioritaire sur une idée existant antérieurement ailleurs dans le monde est ayant déjà été exposé (preuve d'antériorité de création) ? J'aimerais déjà que vous puissiez me confirmer cela.

MAIS SURTOUT J'AI UN AUTRE PROBLEME. Si tout ce que je vous ai dit m'encourage plutôt pour l'instant à croire à la possibilité pour moi de produire et de distribuer ce produit au moins en france, c'est que, même si les designs (de ce tabouret) du japonais, du britannique et de moi même sont assez proches, les dépôts se sont faits dans des pays différents. PAR CONTRE JE VIENS D'APPRENDRE EN FAISANT DES RECHERCHES SUR LE SITE DE L'OMPI QUE UN ALLEMAND DONT LE NOM EST NETTHOEVEL AVAIT FAIT UN DEPOT (VISIBLE AUSSI SUR LE SITE PLUTARUQUE DE L'INPI et apparaissant en depot international) SUR 15 PAYS (dont la france mais pas le royaume uni ni le japon, donc un depot qui rentre uniquement en conflit avec le mien) en juillet 2002 (donc avant moi) d'un dessin et modele qui se rapproche du mien. CE QUE JE VOUS DEMANDE, ET VOUS ME SERIEZ D'UN INESTIMABLE SECOURS, C'EST DE COMPARER CE DEPOT MONDIAL (cf: piece jointe 4: depot netthoevel, omp) à mon dépôt (cf: piece jointe 1.)...POUR VOIR SI MALGRE UNE IDEE COMMUNE (s'asseoir sur une touche de clavier d'ordinateur)...MON DEPOT NE RESTE PAS ESTHETIQUEMENT FORT DIFFERENT DU DEPOT MONDIAL DE L'ALLEMAND: CE QUE DEPOSE CE DERNIER C'EST SOIT UN TABOURET DE BAR ou une chaise (avec des tiges partant de chaque angle du siège- dess 1-, et aussi avec la possibilité d'y rajouter un dossier- dess 2-, ou un banc avec plusieurs dossiers- dess 3-). ALORS QUE CE QUE MONTRE MON DEPOT (OU CEUX DU JAPONAIS ET DU BRITANNIQUE) ME SEMBLE FORT DIFFERENT : une apparence massive (et non graphique), comme un bloc compact, directement posé au sol qui va faire office de tabouret sans pied, ou de pouf...je pense qu'un tabouret sans pieds c'est quelque chose qui diffère d'un tabouret de bar, d'un siège, d'une chaise ou d'un banc....NON ? Je vous serais fort reconnaissant de bien vouloir me répondre rapidement et je vous prie de croire sincèrement en mes considérations les plus respectueuses.

Julien Honnorat, professeur agrégé d'arts plastiques, université de Toulouse Le Mirail.



Le dessin ou modèle non enregistré n'attribue pas au titulaire un monopole d'utilisation. Celui-ci ne peut donc pas s'opposer aux créations ayant un aspect identique et réalisés de manière indépendante par un second créateur.

Précision : on considère qu'un dessin ou modèle est identique si ses caractéristiques ne diffèrent que par des détails insignifiants.

Le dessin ou modèle doit **présenter un caractère propre**. Il doit susciter chez l'observateur averti une impression visuelle d'ensemble différente de celle suscitée par toute création divulguée antérieurement.

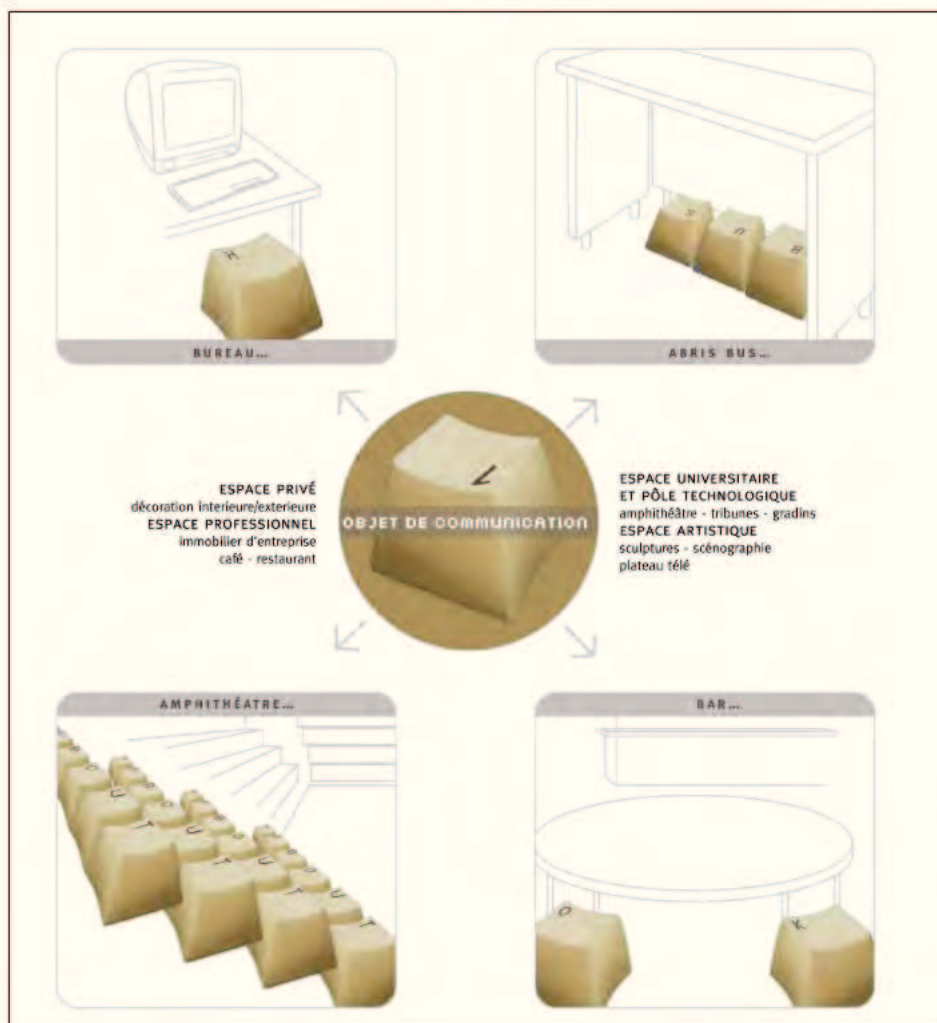
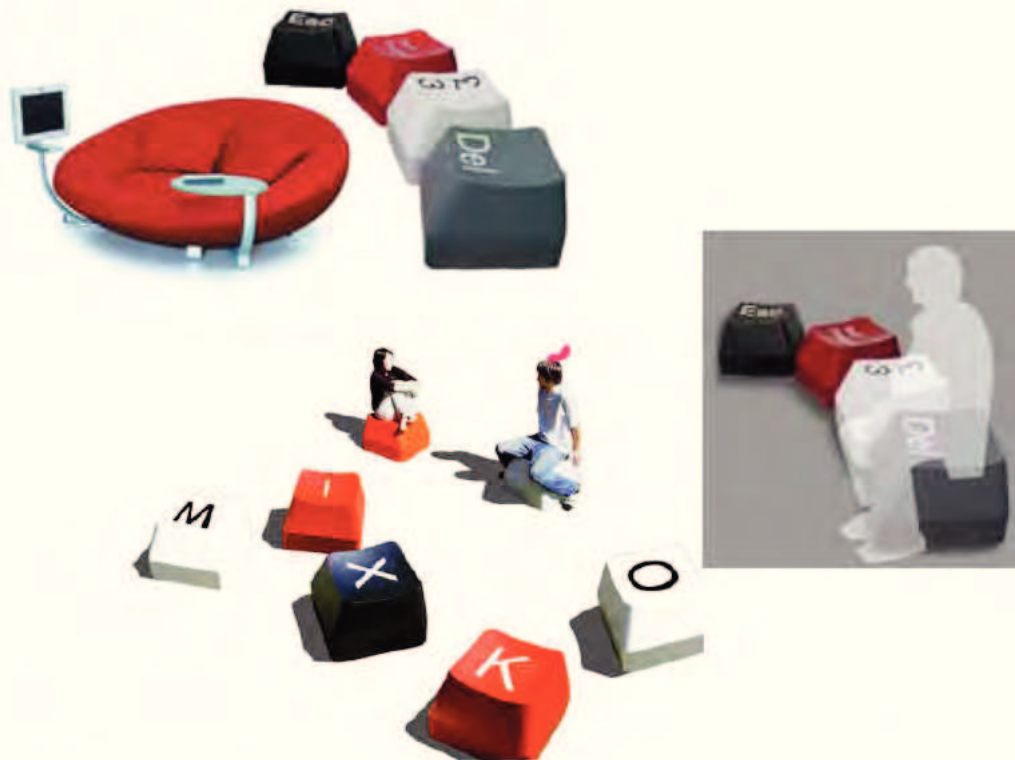
142. De gauche à droite et de haut en bas : modèle *Funkey* d'Alexander Garnett ; Modèle *Keystools* de Ross Mc Bride ; tirage et matrice du *Tabouretouche* de Julien Honnorat ; extrait du règlement des modalités d'attribution spécifique à un *Dessin et Modèle* d'un droit à la propriété industrielle (source I.N.P.I).



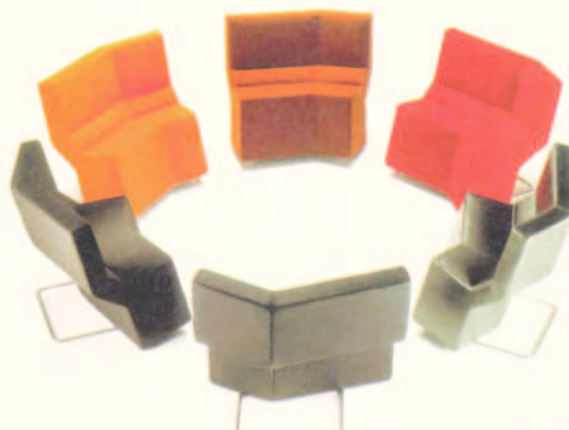
143. De haut en bas : Christian Boltanski, *Réserve du monde des enfants I*, 1989, installation, étagères métal et vêtements ; Alain Bubleux, *Glooscap*, La ville, 1994, installation ; Carsten Höller, *Scop*, installation, 1996.



144. De haut en bas et de gauche à droite : *Un immense clavier en pierre, amphithéâtre de la Société du Spectacle*, projet initial de Julien Honnorat pour le festival d'installations éphémères *Calern 2002*, croquis aquarellé, format A4 ; le *Funkey* d'Alexander Garnett et le *Keystools* de Ross Mc Bride, chacun des deux objets ayant été photographié par les designers avec un élément de comparaison qui montre leur échelle.



145. De haut en bas : trois scénographies des *FunKeys* d'Alexander Garnett (*mixko design*) : projets de mises en situations des *TaboureTouches* de Julien Honnorat (encadré).



146. De haut en bas : *Stones Circle*, cercles Beaghmore, Irlande, env. 2000 av j-c ; Richard Long, *Norfolk Flint Circle*, 1990, silex, 8 mètres de diamètre, vue de l'installation ; Konstantin-Grcic, *Modèles chaos* pour Classion, 2008.

PROPOSITION D'INTERVENTION ARTISTIQUE DANS LE CADRE DE L'ÉVÉNEMENTIEL WIFI
 (TISCALI, INTEL, MICROSOFT). AÉROPORT NICE CÔTE D'AZUR (CCI). DU 6 AU 19 NOVEMBRE 2003.
 TERMINAL 1 : PREMIER PROJET



*Le tabouretouche est un tabouret en forme de touche de clavier d'ordinateur. Modèle déposé. Tirages en résine réalisés à partir d'un moule en silicone et d'une matrice en sloopy. En attente d'un partenaire industriel, d'un prototype et d'une production plus massive, la conception du tabouretouche reste actuellement artisanale.



120 cm

16 panneaux au sols reproduisant la signalétique WIFI et formant un plateau

4 Tabouretouche* (tabouret en forme de touche de clavier d'ordinateur) sont disposés au 4 coins du plateau de manière à écrire W I F I.

Besoins techniques :
 L'aéroport : plateau, système d'accroche des tabourets aux panneaux, éclairage plafond.
 L'artiste : les tabourets et leurs lettrages.

Julien Honorat enseignant plasticien <http://honorat-webartecology.france.com> honoratjul@yahoo.fr (33) 0 660820671

PROPOSITION D'INTERVENTION ARTISTIQUE DANS LE CADRE DE L'ÉVÉNEMENTIEL WIFI
 (TISCALI, INTEL, MICROSOFT). AÉROPORT NICE CÔTE D'AZUR (CCI). DU 6 AU 19 NOVEMBRE 2003.
 TERMINAL 1 : DEUXIEME PROJET (REPRISE DES ÉLÉMENTS DU PREMIER PROJET + RAJOUT D'ÉLÉMENTS SUPPLÉMENTAIRES)



2 photographes d'œuvres accrochées aux 2 poteaux
 (une photographie n/b et une couleur, 50x75cm)



Lors de sa présence sur le site, l'artiste, muni de son portable, est assis sur la touche centrale

Au plafond, est suspendue une plaquette explicative, à côté de la signalétique renvoyant aux stands intel, microsoft et tiscali du terminal 2

*Le tabouretouche est un tabouret en forme de touche de clavier d'ordinateur. Modèle déposé. Tirages en résine réalisés à partir d'un moule en silicone et d'une matrice en sloopy. En attente d'un partenaire industriel, d'un prototype et d'une production plus massive, la conception du tabouretouche reste actuellement artisanale.

Au centre du plateau un tabouretouche* supplémentaire translucide, éclairé de l'intérieur sur lequel on inscrit un logo (@+Logo aéroport)



Besoins techniques :
 L'aéroport : accroche des photographies (colonnes) de la plaquette (plafond) et de la touche centrale (plateau) + éclairage intérieur néon froid de cette touche + éventuellement harmonisation de la plaquette suspendue avec la signalétique (plastification, format) photographies encadrées, plaquette, logo et touche centrale

Julien Honorat enseignant plasticien <http://honorat-webartecology.france.com> honoratjul@yahoo.fr (33) 0 660820671


147. Projets de mise en situation des TabouretTouches dans le cadre de l'événementiel WIFI à l'Aéroport Nice Côte d'Azur. Novembre 2003.



148. Revue de presse internationale du *Funkey* d'Alexander Garnett. De haut en bas et de gauche à droite : *Imm Cologne Guide* (Allemagne janvier 2005), *Pc Answers* (Royaume-Uni, février 2005), *Zink* (USA, mai 2005), *Spot* (Mexico, juin 2005), *Zeit Wissen* (Allemagne, juin 2005), *The Marker* (Israël, juin 2005), *Time out NY Kids* (USA, juillet 2005), *Sign* (Israël, juillet 2005). Source : internet.



149. De haut en bas : Guy Champailler, *Projet Espace Europe*, Maquette acier peint, 1,20 m2 dépliée, configuration mobile avec dispositif scénique sonore et lumineux, 160 mm2 dépliée ; Philippe Parreno, *AC/DC Snakes 2*, 1998, 16 adaptateurs ; Jean-Jacques Ader, *photographies*, 2007.

"marque trademark" <marque-trademark@ravina.fr> Ajouter au carnet d'adresses

À:

honoratjul@yahoo.fr

Objet:

Votre email du 10.02.2006

Date:

Tue, 21 Feb 2006 17:17:53
+0100

A l'Attention de Monsieur Honorat,

Monsieur,

Je fais suite à mon appel du 14 février au cours duquel je vous ai indiqué mon point de vue quant aux questions que vous avez posées dans votre email du 10 février.

En fonction des éléments que vous nous avez communiqués, il apparaît peu vraisemblable que la protection du dépôt de modèle que vous avez déposé soit considéré comme tel si la question était posée devant un tribunal. **En effet, eu égard à la jurisprudence en la matière, la transposition d'un élément connu dans une destination nouvelle (via par exemple une procédure d'agrandissement) n'est pas protégeable. Ainsi, Il a été jugé qu'une tétine de sucette en chocolat ne constituait pas un modèle nouveau.**

Nous avons vu ensemble que votre modèle constituait la transposition d'une touche de clavier (élément du domaine public) agrandie en fauteuil. Vous auriez modifié la pente qui serait plus oblique pour une meilleure stabilité lors de l'assise. Cette modification ne pourrait constituer à elle seule l'originalité exigé par la loi. Au contraire, sa finalité est fonctionnelle et à ce titre, elle ne serait pas protégée par la voie du modèle ou du droit d'auteur.

Par voie de conséquence, les dépôts de modèle existant ne pourraient valablement s'opposer à vos modèles.

S'il en était différemment, et sous réserve d'informations complémentaires, seuls le titulaire du dépôt de modèle anglais pourrait s'opposer à votre dépôt de modèle mais uniquement à l'encontre de votre dépôt communautaire et le titulaire du dépôt international à vos dépôts de modèles français et communautaires.

Ceci étant, il y aurait matière à défense. Je reste bien évidemment à votre disposition pour tous compléments d'informations. Cordialement, Sylvette BENQUET

SA RAVINA 8 rue des briquetiers

31700 BLAGNAC TEL : 05.62.74.78.70 FAX : 05.62.74.19.18. email : marque-trademark@ravina.fr

Courriel de Sylvette Benquet, avocate spécialisée dans la protection industrielle (société Ravina), 21 février 2006

150. En réponse à mes interrogations concernant mon problème de protection du TaboureTouche, voici un *Courriel de Sylvette Benquet, avocate spécialisée dans la protection industrielle* (société *Ravina*) en date du 21 février 2006 : j'y apprends que la notion d'agrandissement ne rentre pas dans le cadre de la protection industrielle. C'est l'artiste qui souligne.



151. De haut en bas : page d'accueil du site internet américain de vente d'objets agrandis www.greatbigstuff.com et page de ce site consacrée au *Keystools* de Ross Mac Bride, 2006.

12.3. Croissance et phénoménalité introverties de la sensibilité contemporaine

Qu'il s'agisse du dispositif formé de deux montants parallèles réunis de distance en distance par des échelons, qu'il s'agisse de degrés, de suite continue ou progressive, de hiérarchie, de successions, de graduations, d'indexations ou d'ordre de grandeur, la notion d'échelle se base sur un rapport entre plusieurs formes. Que l'on aille voir du côté de la littérature (*fig. 152*), du côté du cinéma (*fig. 153*), de l'art contemporain (*fig. 154*) ou du spectacle de rue (*fig. 155*), les exemples sont légion d'expressions tirant parti des jeux de différences de grandeur entre personnages, motifs ou décors. Mais il ne faudrait pas conclure pour autant à une dimension formelle, voire formaliste de ces jeux d'échelles. Car, lorsqu'on s'y arrête, on comprend qu'une chose nous paraît d'abord grande ou petite par rapport à la perception que nous avons de notre propre taille. Pour mieux le dire, on évoquera cette expérience où l'on est amené à revoir une architecture ou un objet que l'on n'avait pas vu depuis tout petit. Il se produit comme un étonnement : ce qui nous paraissait fort grand est devenu dans notre perception tout petit. Ce phénomène prend sa racine à l'intérieur de chacun de nous, et explique peut-être pourquoi la notion d'agrandissement ne peut faire l'objet d'une propriété industrielle : la première expérience que nous avons de l'agrandissement est la croissance de notre propre corps et elle nous appartient. Au temps de la croyance dans la virtualisation des formes, il resterait un phénomène interne qui hanterait le rapport entre le corps et ses outils.

Un phénomène est ce qui se montre ou se manifeste à la conscience soit directement (phénomènes affectifs et psychologiques), soit par l'intermédiaire des sens (phénomènes sensibles). Si on admet que chacun de nous, autant qu'il est en lui, éprouve et prend conscience du temps qui passe à mesure qu'il grandit et vieillit, on peut émettre l'hypothèse suivante : malgré la disparition des empreintes partagées, malgré la disparition des dimensions analogiques de l'expérience, les corps continueraient d'être implicitement d'accord sur *un référentiel physiologique* commun auquel renverraient les formes externes de l'agrandissement. Comme le dit très bien le sculpteur Henry Moore, "la taille réelle a un sens émotionnel. Nous ramenons tout à notre propre taille"³⁹⁶.

³⁹⁶ Henry Moore, *Notes sur la sculpture*, Paris, L'Echoppe, 1990, p. 22.

Le problème est que, “si la phénoménalité implique la symbolicité”, encore faut-il passer de l’implicite à l’explicite, encore faut-il que nos corps se rendent compte que “nous sommes, images nous-mêmes, parmi les images”, encore faut-il que nous disposions “de la distance ou du recul par quoi s’instituait le gouvernement des symboles³⁹⁷”. Autour de quoi peut bien se partager consciemment une phénoménalité introvertie ? On a dit que, dans le corps machinal, se déployait une épaisseur : celle de l’habitude. On dit maintenant que, à cette épaisseur, il faut ajouter celle de la croissance du corps. Mais ce n’est pas pour autant que cette substance de l’habitude et de la croissance ont valeur symbolique tant que le corps est sous l’emprise d’une technologie dans laquelle il s’oublie et s’absente :

“Et c’est bien une tendance de l’objet technique que de devenir "pratique", c’est-à-dire "éprouvé dans l’inattention". On peut nommer cela : "entrer dans l’habitude". L’expérience implicitement esthétique d’une technique se produit précisément là où l’être au monde a affaire à une habitude : alors il n’aperçoit pas l’artificialité de l’objet avec lequel il entretient ce rapport d’habitude³⁹⁸”.

En proposant un objet sur lequel les corps contemporains peuvent faire l’expérience de *s’asseoir sur la représentation* de l’épaisseur de leurs habitudes dactylographiques, ma plasticité cherche à faire prendre conscience à ces corps qu’ils sont désormais des sortes *d’images à vivre*. Dans la situation plastique ici proposée, l’échelle interne du corps, sa temporalité vécue et incarnée, rencontre l’objet technique dans un lieu à mi-chemin de l’inattention "frictive" de l’habitude et de la conscience tactile que quelque chose s’imagine. Mon travail fait de l’objet visuel plus le vecteur d’une intention plastique qu’un objet visuel en soi : à l’âge de la *domination optique*, la moiteur sonore du toucher dont a besoin la perception fonctionnelle peut être l’indice de survivance d’un espace symbolique. À la notion de “vision sans regard³⁹⁹” que propose Virilio pour qualifier l’image numérique non-indicielle, nous préférons donc parler d’une sorte de *regard sans vision* pour qualifier le corps aveugle, la masse "intra-phorique" qui touche l’interface. Cela ne veut surtout pas dire que cette expérience du corps aveugle n’a pas de valeur : la thèse est justement que cet aveuglement a une épaisseur économique considérable et que l’ustensilité indicielle de l’imaginant peut s’envisager comme représentation à condition, bien entendu, de ne plus préjuger du rôle instaurateur de l’iconicité et de la métaphore. Voilà pourquoi nous définissons la dimension dactylo-phonique comme

³⁹⁷ Michel Guérin, « D’un réel sans appel ou la fin des phénomènes », *La transparence comme paradigme*, op. cit., p. 28 et p. 33.

³⁹⁸ Pierre-Damien Huyghe, *Eloge de l’aspect*, Art et technique, op. cit., p. 96.

³⁹⁹ Paul Virilio, *La machine de vision*, op. cit.

moteur de l'œuvre, la photo-digitalité étant reléguée au rang de moyen. Voilà pourquoi aussi du coup, préférant ce qui se touche et s'entend de l'intérieur à ce qui se catégorise, préférant l'intimité partagée des habitudes techniques à la nostalgie d'un espace analogique en crise, nous ne parlerons pas du tout de post-phénoménologie de la perception mais plutôt de phénoménalité introvertie de la "spatiation" : comment s'exprime la sensation d'espace qui se modèle *en* chacun de nous ?

De la phénoménologie à la monadologie et du *Tabouretouche* à ses manipulations plus intimes, nous aimerions conclure notre recherche théorique et plastique sur la mise en place d'une intuition qui voudrait répondre à cette problématique : comment questionner et mettre en scène la dimension intériorisée de l'espace plastique ou la fonction "intraphorique" de l'œuvre à l'âge de la transparence ? Comment fonctionne désormais le partage symbolique à l'âge technologique des immatériaux ?

Lorsque Franck Scurti fabrique une boîte de conserve à la dimension d'un lit, il faut y voir aussi une considération sur un lien inaltérable entre l'agrandissement comme procédure de représentation et l'échelle comme problématique du corps (*fig. 156*). Les Poirier construisent aussi des représentations à partir d'un imaginaire technique de l'échelle – celui que l'artiste projette dans ses outils (*fig. 157*). Mais l'échelle de l'outil ne trouve-t-elle pas en premier lieu son style d'expression dans une conscience de notre "spatiation" ?

“Les changements naturels des Monades viennent d'un principe interne, puisqu'une cause externe ne saurait influencer dans son intérieur. (...) Les causes externes ou mécaniques modifient les rapports des parties entre elles, c'est-à-dire les déterminations quantitatives des choses. Mais la monade, considérée du dedans, n'a pas de parties, pas de rapport à la quantité. C'est pourquoi l'objet comme le principe de l'effort qui la constitue est exclusivement interne⁴⁰⁰”.

Un va-et-vient s'opère entre les formes ou les outils les plus gigantesques et les formes du corps (*fig. 158*). Car les différences de taille et de forme trouvent toujours leur ancrage et leur maintien dans le contact rythmique du corps avec la matière. C'est le toucher du corps contre l'outil qui assure un destin perceptif aux plus hautes immatérialités. C'est ainsi que, dans la glaise, Giacometti creusait des figurines avec de petites têtes. Car il essayait de toucher ces dernières à l'échelle de la distance avec laquelle il les percevait : l'échelle interne du corps qui perçoit est une échelle sans forme qui tâtonne dans la matière (*fig. 159*). Le

⁴⁰⁰ Leibniz, *La monadologie*, *op. cit.*, p. 128.

travail de Ron Arad intitulé *Gomli*, en "hommage" à l'artiste Antony Gormley formule en négatif l'assise du corps comme si ce qui comptait le plus était, non pas la forme, mais plutôt le mouvement de contact du corps en prise avec la matière (*fig. 160*). Mais ce qui détermine l'échelle réside dans *la posture* – au sens propre – *du corps pensant* au monde. Cela ne se limite pas à une réalité énergétique : “nous devons distinguer la répétition mesure et la répétition rythme, la première étant seulement l'apparence ou l'effet abstrait de la seconde (...). En d'autres termes, il n'y a pas d'idéo-motricité, mais seulement de la sensori-motricité⁴⁰¹”. En 1968, il n'est pas surprenant de mettre de côté la solitude de l'action d'imaginer. Cela a peut-être réduit la définition de la tactilité :

“C'est la toute puissance de la virtualisation. (...) On tend vers un effacement du corps et du rapport tactile (...). Plus que jamais, une sculpture doit être autre qu'exclusivement conceptuelle, usinée ou d'appropriation. Elle doit suggérer la tactilité, l'implication de l'artiste dans la réalisation et l'appréhension des techniques. (...) Je dirais plus profondément que l'enjeu réside *dans le geste que le travail direct implique et qui ne dépend pas d'une volonté de représentation* mais qui est le résultat d'une démarche pulsionnelle (...)”⁴⁰².

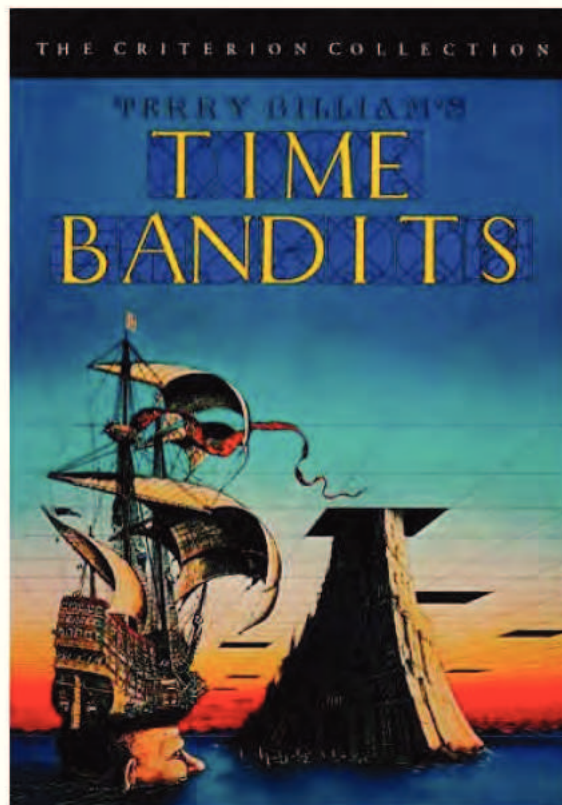
Il semble en effet que nous soyons arrivés à un moment où, les formes ayant été récupérées par la modélisation, l'échelle interne du corps ait du mal à s'extérioriser. On sent par exemple dans la pratique d'Erwin Wurm ou dans celle de Philippe Ramette, un rapport anxiogène aux formes du quotidien habitées par le corps : les choses débordent, se déplacent, basculent abandonnant leurs formes ou leur équilibre passés à la recherche d'une autre scène (*fig. 161*). Cette dernière serait peut-être, pensons-nous, à trouver dans un espace frictionnel *passé sous silence*, telle cette chaise appuie-tête qui permettait au dix-neuvième siècle de faire des portraits photographiques nets (*fig. 161*). En tout cas, il est sûr qu'il y a par les jeux d'échelle (*fig. 162*), un creux qui s'opère dans la représentation, un creux aussi loin de notre corps qu'il peut s'en rapprocher : plus nous répétons sans cesse sur le clavier le geste de percussion, plus quelque chose croît en nous, plus notre échelle interne est sollicitée.

⁴⁰¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Puf épiméthée, 1968, p. 33 et p. 35.

⁴⁰² Alain Kirili, entretien avec Alain Kirili par Bernadette Dufrêne in *De la sculpture au vingtième siècle*, op. cit. C'est nous qui soulignons en référence, bien entendu, à la thèse d'Arthur Schopenhauer d'un *Monde comme volonté et comme représentation* ; le sculpteur considérant ici que la définition de la force de son corps est dissociable de la question philosophique de la représentation.



152. Jonathan Swift, *Gulliver reisen (les voyages de Gulliver)*, Ed. Leipzig, vers 1910.



153. De haut en bas : deux affiches du film de Terry Gilliam's *Time Bandits* ou *Bandits Bandits* ; deux photogrammes du film, 1981-1982.



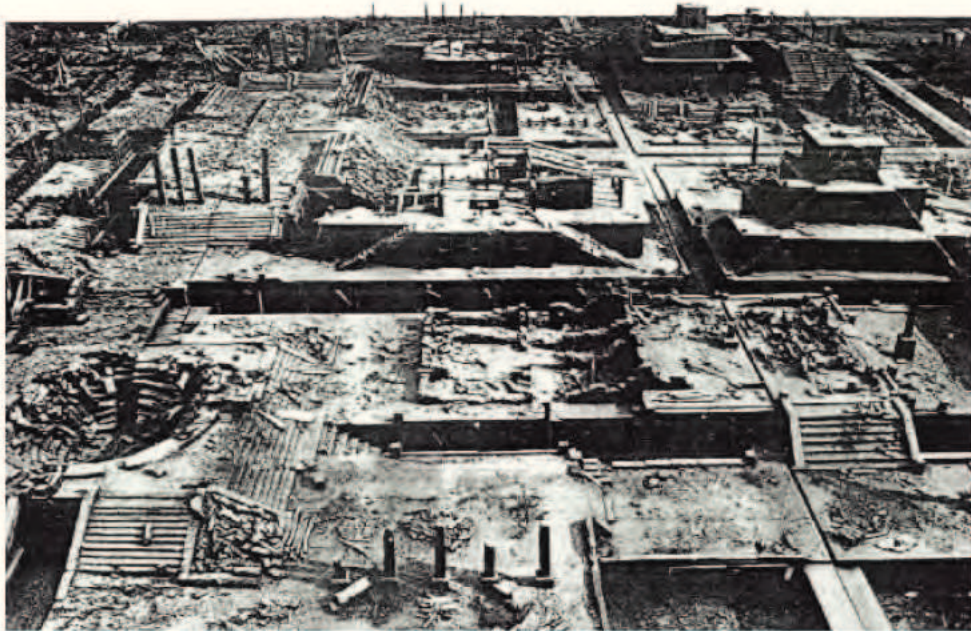
154. Roberto Behar et Rosario Marquardt, *Salon de plein air*, Living Room Building, Design District de Miami, Art basel de Miami, mars 2008.



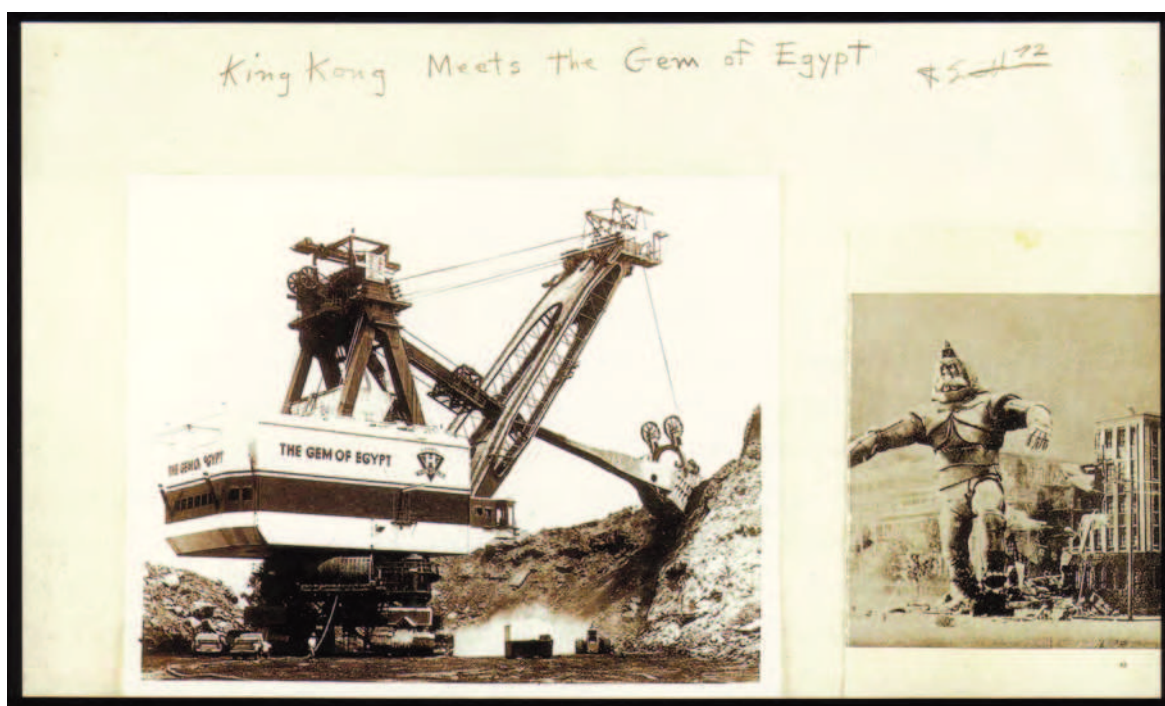
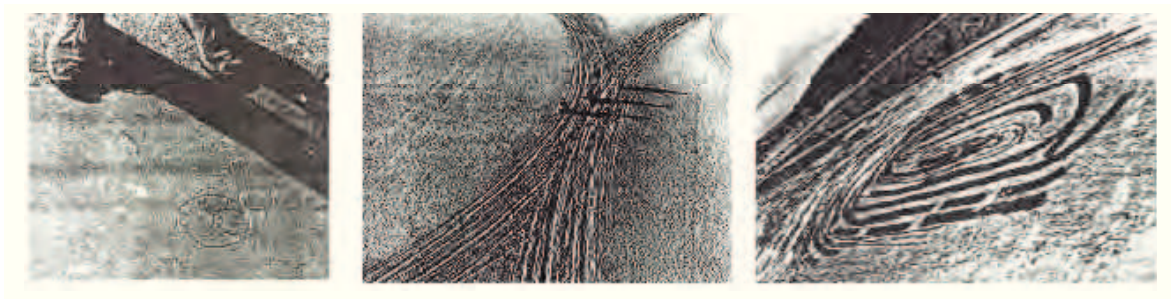
155. Photographies de certains personnages des spectacles de la compagnie de théâtre de rue *Royal de Luxe*, de gauche à droite : *La Petite fille*, Nantes, 2005, *Le Géant*, Londres, 2006.



156. Franck Scurti, *N.Y.06 : 00 A.M.*, 1995-2000, acier, mousse, draps, 180 x 240 x 43 cm.



157. Anne et Patrick Poirier, de haut en bas : *Salle des architectures noires, Ausée*, maquette réalisée avec des bâtonnets de fusain ; *Paysage foudroyé, mort d'Ephialtès* (détail), marbre, 1978.



158. De haut en bas et de gauche à droite : Michael Heizer, *Circular surface displacement etching and drawing*, 1970, Nevada ; Denis Oppenheim, *Identity stretch*, 1970-1975, goudron répandu à chaud, 91, 4 x 304, 8 cm, Artpark, Lewiston, New York ; Robert Smithson, *King Kong meets the gem of egypt*, 1972, Photocollage sur papier, 26,5 x 44 cm.



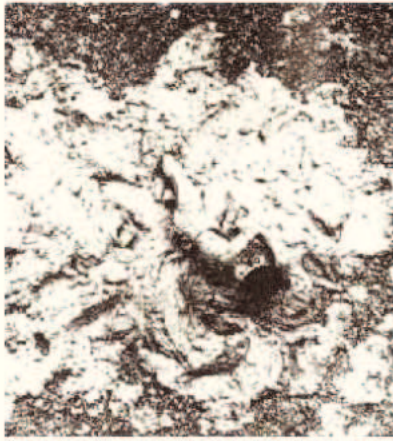
159. Alberto Giacometti, *Petit buste sur socle*, 1948, bronze, 36,1 x 11,3 x 10 cm.



160. Ron Arad, *Gomli*, 2008, matériaux polyester, 2. 54 m.



161. De haut en bas : Erwin Wurm, *Sans-Titre*, 1989, pull-over et aiguilles ; *Fat house*, 2003, acier, bois, polystyrène, aluminium et installation électrique, 5,4 x 10 x 7 m, à l'intérieur, la « maison grasse » s'interroge dans une vidéo de 8 min. 40 s. projetée en boucle : « Qui suis-je ? Pourquoi suis-je dans cet état ? Suis-je de l'art ? » ; *Fat Car*, 2001, voiture, polyester, 480 x 265 x 130 cm ; photographie anonyme, *Chaise appui-tête* pendant les longues poses, XIXe siècle ; Philippe Ramette, *Suicide d'objets*, photographie couleur, 2001.



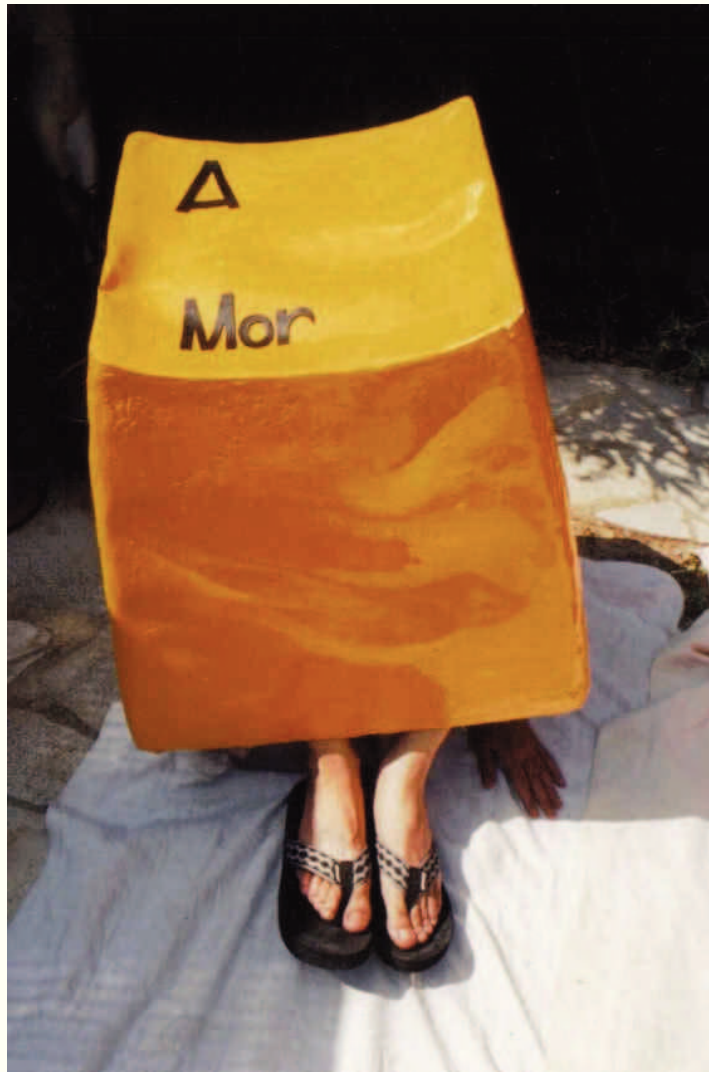
162. De haut en bas et de gauche à droite : Kazuo Shiraga, *Lutter dans la boue*, performance à la première exposition Gutaï à Ohara Kaikan, Tokyo, 1955 ; Charles Simonds, *Smear I*, 1984, argile sur bois, 13 x 57.5 x 57.5 cm ; *Here, Then, Now, There*, 1989, bois et boue, 71 x 72.8 x 37 cm ; *Appartement*, 1975, tuile en terre cuite, bois, sable, New York, Queens, sur le toit de l'immeuble P.S.I. ; Guy Limone, *6 228 254 000*, vue d'ensemble et détail, 2000 personnages (échelle 1/87^e) en plastique peint, 175 x 1250 cm ; Francisco Goya, *Le colosse*, 1809, huile sur toile, 116 x 105 cm ; *Saturne dévorant ses enfants*, 1820-1823, huile sur toile.

Avant toute chose, mon travail cherche à mettre en scène le bruissement moite que notre corps ressent au contact du clavier. Cette image motrice est une scène qui a lieu entre l'échelle interne et la forme du clavier, c'est un intervalle. C'est un moment esthétique fonctionnel qui se réalise juste en dessous ou en deçà du langage, de la mesure, de la forme. C'est un moment d'éclosion de la représentation qui va de l'intérieur du corps vers l'extérieur du langage. Il faut en quelque sorte *rentrer dans* l'expérience de la percussion et de l'assise. Ainsi se conclurait le présent travail, par l'abandon du concept de tabouret au profit de sortes de "caisses de corps"⁴⁰³, à l'intérieur desquels les corps percuteurs – monades dactylophoniques – grandiraient et communiqueraient. C'est l'enjeu "intraporique" de la série *Interacte : nous sommes tous des sculpteurs* ; un jeu sur le langage qui prend racine dans l'échelle interne du corps percuteur (fig. 163 à 166). Le fait que mes sculptures sonnent creux et que le corps, telle une masse accroupie, puisse s'y dissimuler (fig. 163 et fig. 164) exprime qu'il y a quelque chose de notre contact intime au monde à l'intérieur de l'acte informatique. Cette intimité assure une sorte d'inter-théâtralité aveugle entre les corps qui percutent et communiquent sur le clavier. Les choses se transmettraient de l'intérieur entre des individus aveugles, des masses communicantes : regards sans vision disait-on, telle serait la modalité relationnelle des tutoiements par mail (fig. 166) et des couples se formant sur les réseaux numériques (fig. 165).

De même que les empreintes digitales par rapport à l'identité d'un individu, les touches de clavier sont le modèle réduit d'une communication tactile fonctionnelle qui sollicite la totalité du schéma corporel⁴⁰⁴. En les agrandissant et les mettant en scène avec des corps, je propose une autre scène esthétique que celle du langage. En mettant littéralement *une touche de clavier sur la tête* jusqu'à ne plus rien y voir, je donne forme à *la pensée du corps percuteur assis* : le mouvement de la percussion s'appuie peut-être sur l'absentement que permet l'assise pour réussir sa traversée des interfaces. La dimension esthétique fonctionnelle est peut-être le lieu articulaire à partir duquel pourrait se penser une double ontologie de l'interface. Car cette dimension n'oublie pas que l'interface reste une figure éphémère de la surface d'inscription et que le numérique a besoin de l'analogique pour *apparaître*.

⁴⁰³ L'expression est de l'artiste Antony Gormley cité par Ann Hindry in « La métaphysique d'Antony Gormley », *artpress* numéro 351 de décembre 2008, p. 48.

⁴⁰⁴ "A l'inverse de ce qui se passe quand nous cherchons à connaître une chose ou un être en taille réelle, dans le modèle réduit *la connaissance du tout précède celle des parties*". Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, op. cit.



163. Julien Honnorat, *Interacte I : nous sommes tous des sculpteurs*, photographies couleurs, négatif et tirage argentiques, dimensions variables, juillet 2007.



164. Julien Honnorat, *Interacte II : nous sommes tous des sculpteurs*, photographie couleur, négatif et tirage argentiques, dimensions variables, juillet 2007.



165. Julien Honnorat, *Interacte III : nous sommes tous des sculpteurs*, photographie couleur, négatif et tirage argentiques, dimensions variables, juillet 2007.



166. Julien Honnorat, *Interacte IV: nous sommes tous des sculpteurs*, photographie couleur, négatif et tirage argentiques, dimensions variables, juillet 2007.

V – LE LIEU APHASIQUE DE L'ŒUVRE

“Le rôle des artistes est de retourner le sens des choses”.
Maurizio Cattelan, *Le monde* 2 du 2 octobre 2004.

13 – Conclusion : vers une *scène* esthétique fonctionnelle

A l'époque des immatériaux, la touche se détecte en inversant le lieu de l'œuvre de l'image vers l'outil qui, à un moment ou un autre, est encore en contact avec le corps. À la différence de ce qui est proposé par Kurosawa dans le film *Kairo* (fig. 167), l'objectif de mes sculptures dactylo-phoniques est de projeter ce lieu inversé non pas de manière skiagraphique mais plutôt de manière fonctionnelle : c'est le poids du corps, son ancrage, non son ombre qui assure à l'œuvre un lieu expérimental à l'âge des désubstantialisations. Il y a un imaginaire qui se déploie dans le corps. Cet agrandissement des images motrices peut rencontrer la problématique de la reproductibilité et du design. On a cherché à s'immiscer dans la production industrielle et la production en série de tabourets. Mais ce n'est pas là que la scène semble avoir lieu, ce n'est pas dans les rapports internes⁴⁰⁵ de production mais plutôt dans l'échelle interne du corps percuteur et vagabond qui se détermine rythmiquement avant que l'image ne se forme.

“*Skènè* signifie la tente et l'adjectif *skènitès* veut dire nomade, vagabond. *Intime extranéité de la scène*, qui contraste avec la *distante familiarité du spectacle*. Celui-ci s'étend partie après partie, celle-là se serre et se dilate, place cachée sur fond d'ouverture à tous vents. Le spectacle range les objets côte à côte, tandis que la scène communique son rythme, son geste de camper/décamper, aux images.

La scène s'indique de manière indissociable comme le lieu où "ça se passe" (le latent de l'être-sous-la-tente) et comme l'espace sans frontière du vagabondage (le découvert de la tente démontée pour être déplacée, plantée ailleurs) : alternance du resserrement cryptique et d'une dilatation panique, de la fixation et du flux⁴⁰⁶”.

⁴⁰⁵ “Si les œuvres d'art sont effectivement la marchandise absolue en tant que produit social qui s'est dépouillé de toute apparence d'un être pour la société, apparence qu'habituellement les marchandises maintiennent obstinément - le rapport de production, déterminant la forme de la marchandise, s'insère alors dans les œuvres d'art autant que la force sociale productive et l'antagonisme entre les deux”. Théodor. W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit.

⁴⁰⁶ Michel Guérin, *L'espace plastique, Skènè*, op. cit., p. 24.



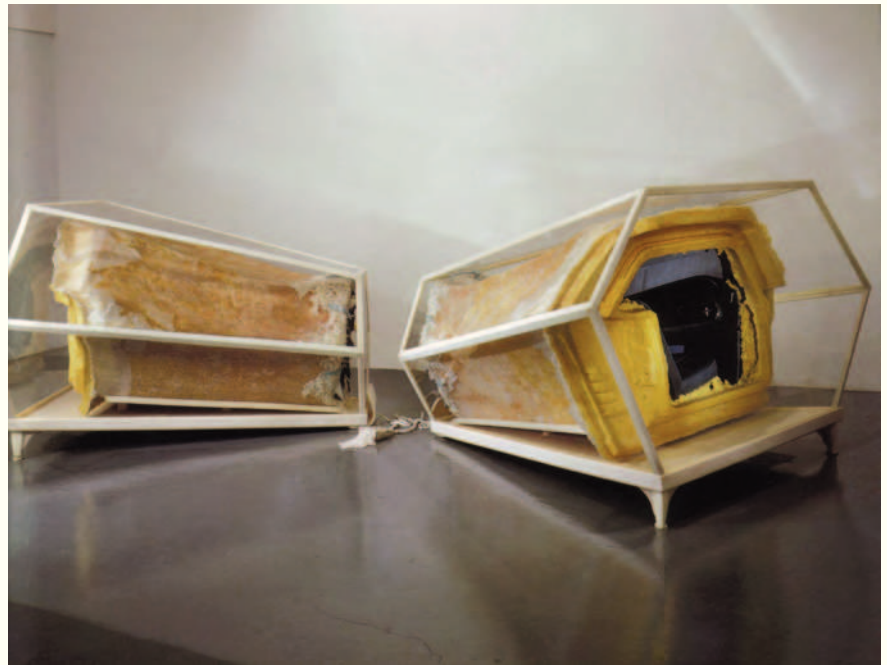
167. De haut en bas : affiche du film *Kairo* de Kiyoshi Kurosawa, 2001 ; deux photogrammes du film.

Loin de *La société du spectacle*⁴⁰⁷ et tout proche du rythme du corps donc, il y aurait peut-être une scène de l'outil dactyle. Cette scène s'intercalerait entre les fonctionnalités internes du corps et les fictions que ces dernières sont capables d'engendrer. Entre les sculptures de souffle de Giuseppe Penone qui "atteste du réel sans représenter"⁴⁰⁸, et les sculptures fictionnelles de Mathew Barney par exemple (*fig. 168*), mes sculptures dactylo-phoniques proposent un lieu intermédiaire. Celui-ci offre certes le spectacle de l'empilement des tabourets design ou celui des alignements de jeux de mots. Mais ce spectacle compte sur le contact intime du corps à l'objet. Ce contact met le doigt sur ce qu'il se passe lors du vagabondage du corps sur le clavier plutôt que sur ce que ce vagabondage entraîne. L'interface se retourne en quelque sorte sur elle-même, un peu comme si, plutôt que de regarder les fautes de frappe, on s'occupait de la frappe de la faute. Les hésitations, les maladresses du corps percuteur acquièrent une dimension mobilière dans ma sculpture sans pour autant s'y limiter ou plutôt en ne s'y arrêtant pas : le maniement frictionnel des outils photo-digitaux de l'imagination pourrait indiquer aussi un aspect machinal des relations entre le corps et le langage, la performance et l'image (*fig. 163 à 166*). En fait, ma sculpture mobilière traduit le socle de la sculpture vivante (*fig. 169*) en langage fonctionnel : une forme plastique montre le corps qui la crée. Avant la "traversée" de l'écran, il y a la posture du corps avec ses manies. Au temps de l'interface, croit-on exclure l'humeur de l'imitation et de l'exposition ? Si la figure de la pose disparaît, il restera le bloc d'un regard qui "prend lieu" dans le réel. Cette prise de "spatiation" n'est-elle pas une condition authentique de l'œuvre ?

Le temps de la frappe, de la pose, de la percussion crée une tension scénique qui se déroule dans le temps, comme le montre bien le travail de Marina Abramovic (*fig. 169*). Il faut procéder à une véritable inversion de l'espace externe vers le temps interne vécu, il faut que les motifs proposés se retournent et remontent de l'outil vers le corps. Pour reprendre l'exemple des fautes de frappe, celles-ci sont peut-être les signaux envoyés par notre maladresse dans la trame textuelle informatique. La dactylo-phonie ou le doigté fait interface entre l'imagination skiagraphique et l'imagination fonctionnelle. Mais il y a un moment où mon corps se sépare du texte, un moment où ce qui grandit dans le corps n'est pas ce qui

⁴⁰⁷ "Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation (...). Le spectacle en général, comme inversion concrète de la vie, est le mouvement autonome du non-vivant". Guy Debord, *La société du spectacle*, op. cit.

⁴⁰⁸ Catherine Grenier, *Giuseppe Penone*, Catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, Galerie Sud, du 21 avril au 23 août 2004, Paris, Edition du Centre Georges Pompidou, 2004, p.74.



168. De gauche à droite : Giuseppe Penone, *Soffio 5*, 1978, terre cuite, 148 x 72 x 65 cm ; Matthew Barney, *The cabinet of Gary Gilmore and Nicole Baker*, 1999-2000, nylon, polycarbonate, cire d'abeilles, cire micro-cristalline, gelée de pétrole, polyester, vinyle, tapis, chrome, acrylique, plastique prosthétique, sel, résine, époxyde, argent, 147,3 x 558,8 x 261,6 cm.



169. De haut en bas : Gilbert et George, *Singing Sculpture (Underneath the Arches)*, 1969 ; Marina Abramovic et Ulay, *Light/Dark*, 1977, performance, durée : 20 minutes. « Nous sommes agenouillés l'un en face de l'autre. Nos visages sont éclairés par deux lampes puissantes. Nous nous frappons mutuellement le visage jusqu'au moment où l'un de nous arrête ». Marina Abramovic/Ulay

apparaît sur l'écran. Durant la scène esthétique fonctionnelle, et bien en deçà de la conversion des données analogiques en données numériques, il y a un langage du tact, de la friction, de la pression. En face des monstres qui se dessinent à l'écran (*fig. 170*), il y en a qui se dessinent peut-être en nous : ceux-ci ne sont pas figuratifs mais plutôt de l'ordre des images motrices qui croissent en nous. Il y a une plasticité qui s'installe dans le rythme du langage du corps. Elle ne se protège pas industriellement car elle ne se voit pas, elle est transparente et interne. Elle est hors-cadre et hors-mesure, elle est dans l'expérience du corps.

Cette dimension expérimentale m'a amené à traiter mes sculptures comme des modules à manipuler en toute liberté. Ce qui m'intéresse, c'est qu'il se déroule quelque chose en dehors du langage de l'objet et de la lettre. Ce déroulement n'est pas forcément centré sur l'objet comme c'est le cas dans la série *Interacte* (*fig. 163 à 166*) mais plutôt sur ce que le corps peut en faire, comme dans le travail *Des Pressions* (*fig. 171*). Pour être plus précis, il s'agit de rechercher ce qui "image" la percussion du corps, sachant que celle-ci est le moteur d'un processus interne de l'imagination fonctionnelle. *Des Pressions* montre que plus le corps bouge sur la touche, plus il maigrit et plus il reste assis, plus il grossit. L'habitude est un langage. Il s'instaure dans la phase frictionnelle du contact avec l'objet comme un déplacement, un déphasage du langage : le verbe se déplace, il change d'adresse, il sort du clavier et cherche à revendiquer une part de langage. Comment les habitudes indissociables de notre masse dactylo-phonique peuvent-elles se mettre en scène ?

L'imagination fonctionnelle a son propre lieu. Le corps mute au contact de l'interface, les pressions du corps ont une dimension rétroactive. L'indicialité numérique est un reflet parmi tant d'autres de notre fonctionnalité biologique, ce qu'elle fabrique se situe en dehors de son plan. Le corps se fabrique et pense en dehors du langage. La virtualité est un leurre que le corps donne à la conscience et, pendant ce temps, il peut s'occuper de lui. La scène est ailleurs que là où le langage l'indique. Le verbe du plasticien n'est pas dans le langage de l'appareil car l'appareil et ses divisions (dis-positif) sont une représentation organique du verbe qui ne peut pas prendre en compte la plasticité maintenant l'appareil hors du verbe : l'action n'est pas un mot, c'est un mouvement. La vie est mouvement. Le plasticien est dans la formation des choses avant d'être dans la choséité des formes. Il est dans le poids de la transparence. La transparence phénoménologique, c'est-à-dire une crise esthétique et politique, ne se représente que grâce à une vision qui en dernier recours se sent lourde. Les flottements sont toujours attirés vers le bas. Tout le problème reste de savoir comment



170. Christian Sommerer et Laurent Mignonneau, *Life Writer*, 2006, machine à écrire Remington, encre et papier.



171. Julien Honnorat, *Des Pressions*, 2007, photographie couleur, négatif et tirage argentiques, dimensions variables.

exprimer ce mouvement contemplatif interne de l'imagination : les mises en scène photographiques de la série *Interacte* ou *Des Pressions* reposent sur une considération de l'empreinte, photographique, là où l'informatique cherche au contraire la désubstantialisation.

Pour être au plus près de la question du mouvement interne du corps et pour ouvrir cette recherche sur un avenir plastique, peut-être faudrait-il alors envisager que la scène esthétique fonctionnelle *se situe* du côté de la performance ou de la danse : mes sculptures pourraient devenir des modules à manipuler en temps réel y compris en terme sonore. À l'instar des célèbres *One Minute Sculpture* d'Erwin Wurm (*fig. 172*), il s'agirait de saisir ce qui sans cesse échappe au langage en autant de mouvements d'installations du corps dans le monde des objets. Là encore, le statut de la photographie serait à questionner. Si l'on prend l'exemple des scénarios minimalistes que l'artiste Tino Sehgal fait interpréter dans les galeries d'art par des acteurs, on pourrait aussi envisager de ne générer aucun document visible *a posteriori* et de rentrer dans une véritable problématique d'une scène dactylophonique, sorte de négatif du spectacle multimédia.

Le rapport entre la solitude d'un corps et le temps industriel est-il fondé ? En tout cas, mes objets sont des marqueurs du tempérament viscéral à l'intérieur de l'ustensilité. Ce sont des espèces *d'objets chorégraphiques* pour reprendre l'expression du festival *Les inaccoutumés* (*fig. 173*). À voir la façon dont Raphaël Zarka (*fig. 174*) recherche la dynamisation sensible du mouvement en dehors des catégories, il y a peut-être – intuitivement – des styles de Réel à éprouver et exprimer pour qui accorde du poids – au sens propre – aux rythmes de sa vie : de quels autres rythmes, au juste, l'artiste peut-il préjuger ?



172. Erwin Wurm, de haut en bas : *One Minute Sculpture*, 1997, tirages couleur, 45 x 30 cm ; *Digesting philosophy : Wittgenstein*, 2004, tirage couleur, 104 x 89 cm.



LES INACCOUTUMÉS

OBJET CHORÉGRAPHIQUE CONTEMPORAIN

18 novembre - 13 décembre 2008

Alain Buffard

Good boy
My lunch with Anna
18-22 novembre à 20h30

Pascal Rambert

Libido Sciendi
22, 29 novembre
et 6 décembre à 22h00

Marcela Levi

In-Organic
**François Chaignaud
& Cecilia Bengolea**
Pâquerette
25-27 novembre
à partir de 20h30

Elie Hay

I like him and he likes me
28-29 novembre à 20h30

Alain Buffard

Self&Others (création)
2-6 décembre à 20h30

Yves Godin & guests

POINT D'ORGUE
1, 2, 3, 4, 5 (création)
9-13 décembre à 20h30

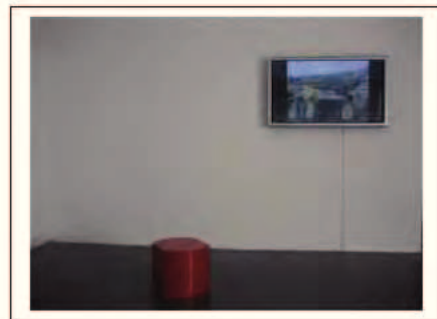
Programme détaillé sur
www.menagerie-de-verre.org
12-14 rue de Léchevin 75011 Paris
Réservation : 01 43 38 33 44



173. Encart promotionnel du Festival *Les inaccoutumés* à la *Ménagerie de Verre*, Paris, 18 novembre -13 décembre 2008.



174. Raphaël Zarka, *Cretto*, 2005, Vidéo Pal. 6'30. Courtesy Galerie Michel Rein.



14 – Post-face poématique

14. 1. Appareillage sentimental du corps dans un monde sans traces

Ce que je me sens heureux et bien
Dans ce paysage qui est mien.
Sans pour autant m'écrire,
Pour les autres, je respire.

Haleine désertique ou meublée,
Pause ou salive dessalées et
Dévalant les digues plaintives
Où fourmille un géant de mer, ivre.

Faut-il entendre encore et
Remuer et déchaîner les plaines,
S'accroupir au sein du mensonge
Ou se tordre de rire à la chaîne ?
Telles des constellations désignées,
Nous sommes des immobiles qui rongent.

Je doute que la flamme de mes yeux,
Celle qui s'écrit faute de pouvoir s'apparaître,
Ne trouve pas dans la rime,
La mesure d'un monde.

14. 2. Machines de pouvoir

Est-ce le calme qui dit l'espoir
Ou le fabrique ?
Mâcher ses mots,
Est-ce préparer la vie au soir
D'un monde unique :
En papier, la peau ?

Celui qui prépare le grand domaine,
Père, Mère, calme d'aurore,
Et qui n'ose croire l'amarre vaine,
Verra l'appareil d'être plutôt que sa mort.

L'écriture, fleuve des coques,
Lâche les capitaines au bleu cahier
Pour frôler les veines de l'âme en paix
Là où le titre blanc suffoque.

J'ai l'impression d'avoir tout traversé,
Les fantômes et les fous,
Les demeures en partage
Et celles de la raison.

Lorsque l'infini du monde
En nous pointe sa mesure,
Il n'y a plus de mots.
De l'enveloppe, seul
Le timbre des âmes comptent.

On fait de la vie des saisons
Et de la conscience,
Leur temps de floraison.
Mais qui nous dit la rivière automnale
des aubes printanières ?

Lorsque tout va mal et que l'âme,
Sans la gêne muette des trames,
Se voit confier les beaux effets
De ce qui, sans elle, a toujours tort.

14. 3. Contre l'homme-écran

La loi, le cadre, la couleur,
Des mots accourent au chevet de l'âme
Pour la bercer et calmer ses peurs.
Mais jamais ne sont aux
Yeux les flammes
De l'être, on règle et mesure l'échelle,
Pose les limites et marque l'intensité.
Mais la touche qu'on a se fait toujours la belle.
Car, nul ne la connaît
Que par ce qui la regarde :
Présences des autres,
Présence du monde,
Ne suffisent jamais
Au sentiment de présence
Que l'on a de soi.

Alors, s'il vous plaît, Monsieur le percepteur,
Il faut laisser au sentiment la liberté de trouver
Ce qui le regarde et qui ne réside ailleurs que dans
Le temps reconstitué par l'intensité des sensations.

Que deviennent les textes et les images
Lorsqu'on les mesure à la trouée des réflexes
Où s'articulent les normes pures
Qui ont engendré la parole ;
Celle-là même qui prétend,
Au travers des bons dieux d'auréole,
S'émanciper du coffre pantelant
Qu'à gorge déployée,
Le rieur aimerait tant oublier ...

Blafard, boursoufflé, tapageur,
Ne voyez-vous pas chanter ce pleur
Parmi les tics de l'homme-écran ?
L'odeur du songe se répand.
Mais rien ne la retient
Et plutôt que d'un parfum,
Elle s'en ira au matin
Des êtres ayant perdu leur *Un*.

14. 4. Les chiffonnés

Il y a tellement de bruit
Là où j'attends le silence,
Le doux, l'autre qui balbutie
Le tendre ami ivre de patience.

À peu près trop de chiffons
Partout embrasent les mains
Des ustensiles et marmitons
qui font de l'être un drôle de nain.

Car les petits restent géants
Tant qu'ils se pensent plus forts
Que les outils : rien d'autre que le vent
Ne nous va tel le vin dans l'amphore.

Je peux bien passer mes nuits
À oublier ma conscience,
Rien ne sert plus la vie
Que de faire de son quotidien une science.

Seuls les vêtements de l'habitude
Bien plus droit que la maison
Font tenir l'être et élude
Toutes les cuillères de la raison

Lâche le réceptacle,
Joyeux le rythme,
Du géant intérieur.

14. 5. Flottille

Soleil vert, usine de doigts
Sale tissu. Faudrait voir pourquoi.
Toutes ces femmes se savent belles,
Couvertures et violoncelles.

Dieu, géant, gravité, vestibule,
Les larmes plient le beau feuillage
Du monde avec un poids nul
Mais sonore tel le râle de l'âge.

Onde, destinée battant la flaque
De tout ce décor protocolaire
Où les traducteurs tâchent leur sac :
Vagabond souriant en pleine mer.

L'effroi et la joie partagent la voie
De l'ogre aux dents de souris
Tandis que l'autre, fier de soi,
Oublie et s'absente dans ton pli.

14. 6. Drapé sensoriel

La voile est un meuble.
Le drap est sa nappe.
Le tableau est faux.
Le coin est beau.
Le vide est une trappe
Fait pour les aveugles
Qui touchent, se tapent
Là où le plein est un mot
Pour ceux qui lisent trop
Et qui rangent, et qui datent
La sueur des linceuls.
Je ne dis pas : le monde éclate
Lorsqu'on le critique trop.
Je clame qu'il ait des flots
Bleus de grosses grappes
Juteuses ou pleureuses,
Des frictions de torrents
Aux armes ruisselants
Le bonheur que d'être
Écouté par toi le maître
De tous les géants,
En tous les temps,
À l'heure des fleurs.

14. 7. Avoir un appareil

Avoir un appareil, rien de neuf,
Le temps juste brûle nos carlingues
Boulonnées de multiples tringles ;
Mais chancelante est la voile du veuf.

Mais c'est une voile sans mât, belle,
Sans flèche, sans barre, sans le stylet
Qui scelle et lisse,
Dressé vers de multiples ciels.

Réduire le modèle des songes,
C'est agrandir les objets faux
D'une puissance-mensonge
Et d'un pouvoir trop gros.

La volonté n'est fréquentable
Que dépareillée, sans mode, ni fard.
Elle active la touche de la gaieté.
Entendrons-nous la branche craquée
au lieu de son rossignol ?

Avoir un appareil
Ce n'est pas être en possession
De ses moyens mais de sa fonctionnalité.
Être ou posséder ?
Posséder un faire, c'est avoir.
Avoir c'est oublier d'être.

Il faut rester à l'écoute de sa fréquence d'appartenance
Au monde.

14. 8. La macération du virtuel

Se différer dans d'autres appareils que le sien,
Se dépenser dans l'estimation
Des images de sa sueur,
Plutôt que dans les effluves de la vie :
Macération chimique sentimentale.

14. 9. Programme d'évitement et mesure de friction

Représenter son appareil n'est pas
Présenter son appareil.
Quel type de contact y-a-t-il
entre perception et sentiment ?
Marcher sur le sable,
Un peu comme si la mesure
se dérobaient par le maintien.
La puissance du maintien
Est vestibulaire, non cérébrale.
C'est une fréquence, pas une pression.
C'est une basse et sourde appartenance au monde,
Pas une haute et criarde aphasie : celle de l'écran.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Première de couverture et page de titre : Julien Honnorat, *Interacte*, photographie couleur, négatif et tirage argentiques, 50 x 75 cm, juillet 2005. Accessoires : sculptures en forme de touche de clavier d'ordinateur, matériaux composites, env. 60 cm³. Ph. © Julien Honnorat. Avec l'aimable autorisation de Benjamin et Adèle Lepoivre.

p. 1.

En exergue : Tony Cragg, *Three cast Bottles*, 1988 (trois moulages de bouteilles). Eglise de Courneilley, Val-de-Vesle, 1988, fonte de fer. 3 pièces. H. 215 cm ; 340 cm et 240 cm. © Tony Cragg et Mnam. L'image est extraite du catalogue du Centre Georges Pompidou, Paris, 1995. La citation de l'artiste est tirée de « Untitled Statement » in *Documenta 7, I* (Kassel : Documenta, 1982), p. 340. Le texte est disponible dans *Théories and documents of contemporary art : a source book of artist's writing*, édité par Kristine Files and Peter Selz, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, Ltd., London, England, 1996, p. 320.

p. 9.

I – LA PENSÉE DU CORPS

4. Intermède : la Pause-pensée des "Soclitudes"

1. Photographies d'Olivier Culman tirées de sa série intitulée *Le Tour du Monde des Téléspectateurs*, 3^e Prix World Press Photo 2008 (catégorie sujets contemporains). Photographies publiées dans le portfolio du *Le Monde 2* du 29 Mars 2008, p. 40. Ph. © Olivier Culman/ Tendence Floue.

p. 59.

2. Nam June Paik : en haut, *TV-Buddha*, 1974. © Nam June Paik © Stedelijk Museum, Amsterdam. Ph. D.R. En bas : affiche de l'exposition de l'artiste à la galerie Albert Benamou du 29 mars au 2 avril 2007. © Nam June Paik. Ph. © galerie Albert Benamou.

p. 61.

3. Phillip Toledano, *Vidéo Gamers*, photographies publiées dans *Le Monde 2* du 17 Novembre 2007, p. 43. Ph. © Phillip Toledano. p. 63.

4. De haut en bas : Julie Morel, *Sweet Dream (détail)*, installation interactive, janvier-mars 2009. Ph. © Julie Morel/Galerie Duplex.; Loris Cecchini, *Empty Walls- Just Doors*, 2008. Ph. © *Le Monde 2*. Claes Oldenburg, *Ghost Drum Set*, 1972. Ph. © Mnam, C.G.P, Paris. Et *Type Writer*, 1972. Ph. © <http://kdaq.empas.com/qna/view.html?n=8436901>. p. 65.

5. Emile Loreaux, *Tête de Gondole*, Photographies publiées dans *Le Monde 2* du 16 février 2008, p. 38 et p. 41. Ph. © Emile Loreaux/Picture Tank. p. 67.

6. En haut : Anselm Kiefer, *Bruch der Gefässe* (rupture de vaisseaux), 1990. Ph. © Jon and Anne Abbott/Maria, Goodman Gallery, New York. © Anselm Kiefer. En bas : Jonathan Borofsky, *Big Book Reproduction, pages 276-277*, 1990. Ph. © Courtesy Paula Cooper Gallery, New York. © Jonathan Borofsky. Publicité du *pc portable Hewlett Packard* pavillon dv7-1150 ef parue dans *Le Monde 2* du 15 Novembre 2008 © Hewlett Packard. p. 68.

7. *Un air de fête*, Photographie de Michael Wolf / Laif / Réa, dans le cadre de la série *L'atelier du Monde*, Portfolio du magazine *Le Monde 2* du 6 novembre 2004. © Michael Wolf / Laif / Réa. p. 70.

II – L'ARTISTE COMME APPAREIL

5 - L'habitable multi-percuteur de l'enfance

8. Paul Cézanne, *Vue sur L'Estaque et le Château d'If*, 1883-1885. Venturi 406. Fitzwilliam Museum, Cambridge. Ph. © 1993 Benedikt Taschen. p. 93.

9. Marcel Duchamp, *Prière de toucher*, 1947. Collection particulière, Paris. Ph. © 1995 Marcel Duchamp, VEGAP, Barcelone. p. 97.

10. George Segal, *Cézanne still life 2*, 1981. Courtesy Galerie Lelong, Paris. Ph. © Galerie Lelong, Paris © by ADAGP, 1994. p. 98

11. Rembrandt Van Rijn, *Autoportrait*, détail, 1659. Washington, National Gallery of Art, Collection Andrew W. Mellon. p. 105.

12. Arman, *Autumn in Connecticut*, 1986, Coulées et tubes de peinture sur toile, 100x81x6cm. Courtesy Galerie Beaubourg, Paris. Ph. © Galerie Beaubourg, Paris © by A.D.A.G..P., 1994. p. 107.

13. Wang Du, *Femme, Femme, Femm, Fem, Fe.....*, 2006. Courtesy Galerie Laurent Godin, Paris. Ph. © ADAGP. p. 110.

14. Robert Ryman, *Sans Titre*, 1970. Ph. © Courtesy the Pace Gallery, New York. **p. 114.**
15. Bertrand Lavier, *Fenêtre (détail)*, 1982. Peinture acrylique sur verre et bois, œuvre entière : 210 x 270 cm. Réalisée lors de la Documenta VII, Kassel. Ph. © Artstudio © Bertrand Lavier. **p. 115.**
16. Tomohiro Tachi, *Origami pc*, 2005, Ph. © blog internet : Origami Tessellations, geometric design, art, and related topics. Liens internet : <http://www.origamitessellations.com/2005/12/14/tomohiro-tachi-origami-laptop-pc/>. **p. 116.**
17. Antoni Tàpies, *Pyramidal*, 1959. Ph. Kunsthaus Zürich. © Antoni Tàpies. **P. 119.**
18. Julien Honnorat, *Mémoire digitale*, 1998. Ph. © Julien Honnorat. **p. 121.**
19. Julien Honnorat, *Mémoire digitale*, (détail) 1998. Ph. © Julien Honnorat. **p. 122.**

III – AMEUBLEMENT SENSORI-MOTEUR

7- La sculpture dactylo-phonique : propédeutique, poïétique et prototype

20. Arman, *La secrétaire renvoyée*, 1963. Collection particulière, Paris. Ph. © Courtesy Galerie Beaubourg, Marianne et Pierre Nahon. © Arman. **P. 184**
21. Auguste Rodin, *Main crispée (main droite)*, avant 1910 (?), The Fine Arts of San Francisco, Spreckels Collection. Ph. © The Fine Arts of San Francisco. Alberto Giacometti, *Caresse (malgré les mains)*, 1932. Ph. © ADAGP, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, Paris, 1991. **p. 187**
22. Affiche pour *Leica*, 1937. Ph. ©. D.R in Histoire du Design de 1940 à nos jours, Raymond Guidot, Paris, Hazan, 2004, p. 40. **p. 188**
23. Georges Rousse, *Montréal*, 1997. Ph. © voir photo plasticienne Cibachrome, 154 x 123 cm. Courtesy Galerie Liliane et Michel Durand Dessert, Paris. **p. 190**
24. Julien Honnorat, *Territoire technologique ancestral*, 2000. Photographie noir et blanc, négatif et tirage argentique, 50 x 70 cm. Ph. © Julien Honnorat. **p. 192.**
25. Ettore Sottsass. *Machine à écrire portable* Valentine, Olivetti, Ivrea, Italie, 1969. Ph. © Centre Georges Pompidou, Paris. Ettore Sottsass. *Calculatrice Summa 19*, Olivetti, Ivrea, Italie, 1970 et Mario Bellini. *Calculatrice Divisumma 28*, Olivetti, Ivrea, Italie, 1973. Ph. © Archivio Olivetti, Milan. **p. 193.**
26. Souris de micro-ordinateur *Orbit Ball*, Kensington, Etats-Unis, 1997. Ph. © f. Kensington. Jérôme Olivet (sous la direction de Philippe Starck). Poste de radio *Moosk*, Thomson/Alessi, France/Italie, 1993. Ph. © Starck. *HandshoueMouse : la* **p. 197.**

souris qui repose la main, Université de Rotterdam et Maastricht. Ph. © 2008. *Street.mag. High-Tech*.

27. Premier Ordinateur Mac de Steve Jobs et Steve Wozniak, 1976 ; *Le Macintosh*, 1984 ; souris et interface du Mac plus, 1986 ; l'*Imac*, 1998, l'*Ipod Shuffle* ; le *Imac* dernière version. Ph. © D.R in *Le Monde 2* du 17 novembre 2007, pp. 66-67. p. 198.
28. Siobhàn Hapaska, *Sunlight*, 2004. Printemps de septembre à Toulouse, 2005. © Siobhàn Hapaska. p. 199.
29. Jean Dubuffet : en haut, *Table grumeleuse*, 1951. Collection particulière. Courtesy Galerie Urban. En bas : *Closerie et Villa Falbala*, 1973. Fondation Jean Dubuffet. Ph. ©. *Beaux-Arts Magazine* in *Beaux-Arts Hors-série sur Dubuffet* à la Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1991 p.19, 37 et 56. p. 202.
30. Julien Honnorat, *L'homme dans le cercle*, 2002. Plateau de Calern, Caussol, Alpes Maritimes, festival « In situ , installations éphémères » de Juillet 2002. Ph. © Julien Honnorat. p. 204.
31. Wolf Vostell (né en 1932), *Dépression endogène*, 1980. Ph. © Version Electra Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. p. 206.
32. Julien Honnorat, *Transatouches*, 2004. Ph. © Julien Honnorat. p. 209.
33. Bruno Peinado, *ESCAPE*, 2000. Confort Moderne, Poitiers. Ph. © Bruno Peinado. p. 212.
34. Julien Honnorat, à gauche, *études aquarellées de touches de clavier d'ordinateurs sur format A5*. A droite, *études de mesure en vue d'agrandir une touche de clavier d'ordinateur*, 2003. © Julien Honnorat. p. 216.
35. Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970. Ph. © Estate of Robert Smithson/Courtesy James Cohan Gallery, New York/ADAGP, Paris, 2001. p. 217.
36. Julien Honnorat, à gauche : *études tridimensionnelles sur la dimension sculpturale des touches de clavier*, 2003. A droite, *étude volumique des mesures de la touche agrandie à l'échelle d'un tabouret*, logiciel *Solidworks*, 2003. © Honnorat/Brémont. p. 218.
37. En haut : Joseph Beuys, *Filz-TV II (TV de feutre II)*, 1968. Ph. © VG Bild-Kunst, Bonn 1998. Taschen. En bas : Bruno Peinado, *Computer Cosmos*, 2001. © Bruno Peinado Ph. © Julien Honnorat. p. 231.
38. Publicité de l'imprimante *Epson Stylus Photo PX800FW* parue dans *Le Monde 2* du 15 Novembre 2008 © Epson. p. 232.
39. Stephan Blakenhol, *L'homme sur la bouée*, 1993. Ph. © Laurent Rousselin, Amiens-Métropole. p. 235
40. Georg Baselitz, *Souvenir d'Oslo*, 1986. Ph. © Kunsthaus, Zurich. p. 236.

41. Baldaccini, César, *Le Pouce*, 1994. Parvis de La Défense, Paris. Ph. © 2005 Siren-Com.UTC. Image Copyright © Wikimedia Commons Artists Rights Society (ARS), New York. p. 237.
42. Willem De Kooning, *Hostess*, 1973. Ph. © Stedelijk Museum, Amsterdam © by A.D.A.G.P., 1994. p. 239.
43. Hubert DUPRAT, *Cassé-Collé*, 1992. Acheté à la Galerie Jean-François Dumont en 1993 par le Frac Bourgogne. N°d'inventaire 93628 (dépôt depuis le 14 novembre 1996). Ph. © Frédéric Delpech. p. 243.
44. Dewar et Gicquel, *James Hetfield, Lars Ulrich, Kirik Hammet et Cliff Burton (détail)*, 2008, vue de l'exposition *Mason Massacre*, parc des collections de Saint-Cyprien. Ph. © Noël Hautemanière, courtesy galerie Loevenbruck, Paris. p. 244.
45. Julien Honnorat, *Sculpture en forme de touche de clavier d'ordinateur*, 2003-2005. Matrice sculptée en syporex recouverte de peinture glycero et de vernis pierre, environ 60 cm3. Ph. © Julien Honnorat. p. 257.
46. Julien Honnorat, *réalisation d'un moule à partir de la matrice*, 2003-2005. Coque de résine stratifiée et chaussette en silicone. Ph. © Julien Honnorat. p. 269.
47. Claes Oldenburg, *Interrupteur suédois géant* (version en tissu), 1966. Cologne, Museum Ludwig. Ph. © Taschen. © Claes Oldenburg. p. 274.
48. Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen, *Typewriter Eraser, Scale X*, 1998-99, Olympic Sculpture Park. Ph. © www.flickr.com/photos/eldan/358909240/. p. 275.
49. Olivier Peyricot, *Moule en fibre de verre* pour *Body prop*. Edra. © ID IslandStéphane Pigeyre coll. O. Peyricot. p. 276.
50. Richard Long, *Sahara line*, 1988. Ph. © Richard Long. p. 277.
51. Allan Mac Collum, *Natural Copies from the Coal Mines of Central Utah*, 1994-1995. Ph. © Droit réservé © Editions du Centre Pompidou, 1996. p. 281.
52. Julien Honnorat, *Douze tirages réalisés à partir du moule*, 2003-2005. © Julien Honnorat. p. 282.
53. Julien Honnorat, *Tirages réalisés à partir du moule (détail)*, 2003-2005. Ph. © Julien Honnorat. p. 283.
54. Hamish Fulton, *Boulder Shadows*, 1995. Ph. © Hamish Fulton. p. 285.
55. Joseph Kosuth, *Ex Libris, J-F Champollion*, 1990-1991. Figeac. Ph. © DAC. p. 286.
56. Julien Honnorat, *Tribu*, 2005. © Julien Honnorat. p. 289.
57. Constantin Brancusi, *La Colonne sans fin*, 1937. Ph. © VG Bild-Kunst, Bonn 1998. Carl André, *Ligne sécante*, 1977. Ph. © VG Bild-Kunst, Bonn 1998. Carl André, *Objet en bois*, 1964 et 1970. Ph. © VG Bild-Kunst, Bonn 1998. Carl André, p. 292.

- Plan d'aluminium et de zinc*, 1970. Ph. © VG Bild-Kunst, Bonn 1998. *Chaîne de montage 206 Peugeot* à Sausheim. Ph. © D.R. Piero Manzoni, *Le socle du monde (hommage à Galilée)*, 1961, Herning, Herning Kunstmuseum. Ph. © VG Bild-Kunst, Bonn 1998. Ange Leccia, *Arrangement*, 1990. alignement de cartons d'emballage de moniteurs d'ordinateur, 1990. Ph. © D.R. **p. 292.**
58. Jenny Holzer, *The Venice installation*, Walker Art Center, Mineapolis (MN), USA, 1991. Courtesy of Jenny Holzer Studio, New York © 1998 by Jenny Holzer. **p. 297.**
59. Jeffrey Shaw, *The Legible City*, 1989-1991 (with Dirk Groeneveld). © Jeffrey Shaw. **p. 299.**
60. Donald Judd, *Sans titre*, 1968. Ph. © VG Bild-Kunst, Bonn 1998. **p. 301.**
61. Julien Honnorat, *De Bout*, 2005. © Julien Honnorat. **p. 304.**
62. Lilian Bourgeat, *Le dîner de Gulliver*, 2007. Centre de création contemporaine de Tours. Collection particulière. Ph. © Lilian Bourgeat. **p. 306.**
- 8 - S'asseoir en dehors de la littérature et de la logique**
63. Alberto Giacometti, *L'Objet invisible (mains tenant le vide)*, 1934. Fondation Maeght, Saint-Paul. Ph. © Fondation Maeght. **p. 321.**
64. Andréa Zittel, *Raugh*, 1998, gal. A.Rosen, New York, Courtesy gal. A.Rosen. *Prototype for A-Z Pit bed*, 1995. © Andréa Zittel. Ph. © A.Rosen. **p. 322.**
65. De haut en bas : Vincent Lamouroux, *Hélicoptère/La perspective incarnée*, 2007. Art Basel de Miami et Installation dans la chapelle Jeanne d'Arc, Thouars. Ph. © Courtesy galerie G.-P et N. Vallois, Paris et Ph. © *Le Monde 2* du 15 Mars 2008. Pablo Reinoso, *Spaghetti Bâle*, 2008. Workshop Gallery, Londres. Ph. © Pablo Reinoso/Philippe Pasqua. **p. 323.**
66. Julien Honnorat, à gauche : *empilement de huit tirages*. A droite : *superposition plateau contre plateau de quatre tirages*, 2005. Matériaux composites. Ph. © Julien Honnorat. **p. 324.**
67. Petra Mrzyk et Jean-François Moriceau, *Dessins environnementaux*, novembre 2004-février 2005. Villa Arson, Nice. © Petra Mrzyk et Jean-François Moriceau. Ph. © Julien Honnorat. **p. 325.**
68. Marcel Duchamp, *Pliant... de voyage*, 1916. Philadelphia Museum of Art, Ph. © Collection Louise et Walter Arensberg. **p. 326.**
69. Julien Honnorat, *Imbrications aléatoires des tirages de la touche de clavier d'ordinateur agrandie*. 2005-2006. Ph. © Julien Honnorat. **p. 327.**

9 - Les bases d'un décor de poésie fonctionnelle

70. Publicité pour *CanalSat* parue dans le magazine *Géo N° 355* de septembre 2008. p. 334.
71. Robert Morris, *Waterman switch*, Mars 1965 et *Two Columns*, 1961-1973. Ph. © Robert Morris/ADAGP, Paris, 2001. *I-Box*, 1962, *L-Beams*, 1967, *Sans-titre*, 1965. Ph. © Robert Morris. p. 338.
72. De haut en bas : décor de Jasper Johns d'après *Le Grand Verre, La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, de Marcel Duchamp, pour *Walkaround Time*, Merce Cunningham Dance Company (1964), chorégraphie de Merce Cunningham et musique de David Behrman, Ph. © Oscan Bailey – Courtesy Cunningham dance Foundation Inc., New York © by A.D.A.G.P., 1964. Pierrick Sorin, *Les Douches*, 2001. Fiac 2002. © Galerie J. Rabouan Moussion, Paris. Collection La Gaia, Cueno. Stelarc, *The Third Hand*, 1992. Ph. © S. Hunter © Stelarc. p. 339.

IV – L'IMAGINATION FONCTIONNELLE

10 - Définir un protocole de l'assise

73. Georg Baselitz, *Tête en forme de disque*, 1986. Ph. © Taschen. © Georg Baselitz/ Courtesy Neue Galerie/ Collection Ludwig. p. 349.
74. Anselm Kiefer, *The women of the revolution*, 1992, Ph. © Courtesy Anthony d'Offray Gallery, Londres. Et installation à la Kunsthalle de Tübingen, 1990. Ph. © M. Grohe. p. 350.
75. Rebecca Horn : en haut, *La Lune, L'enfant, le flux anarchiste*, 1991, Kassel, Documenta 9, 1992. Ph. © VG Bild-Kunst, Bonn, 1998. En bas, *Die Sanfte Gefangene (la douce captive)*, 1978, Ph. © VG Bild-Kunst, Bonn, 1998. p. 351.
76. Takis, *Magnetic Nowhere*, 1969, Ph. © Courtesy galerie Renos Xippas, Paris. p. 353.
77. Eva Hesse, *Accroissement III*, 1967-68, fibre de verre et tubes plastique, 80 x 80 x 80 cm. Cologne, Museum Ludwig, Ph. © Fondation Ludwig. p. 354.
78. De haut en bas : Philip Corner, *Piano Activity*, action, 1962. © Philip Corner . Ph. D.R. Nam June Paik, *Piano intégral*, 1958-1963, Vienne, Museum moderner Kunst, anciennement Collection Hahn. Ph. © Museum moderner Kunst. p. 356.
79. *Le Tactographe*, Haptic Lab, Université de Montréal, Canada. 2008. Ph. D.R © journal *Vingt Minutes*, éditions de Toulouse, N° 1507 du mardi 18 novembre 2008, rubrique high-tech. p. 357.
80. Jean Tinguely, *Le Cyclop*, 1985-1994, installation, Milly-la-Forêt. Ph. © A.D.A.G.P, Paris, 1998. p. 358.

81. En haut, de droite à gauche : Alberto Giacometti, *Le Nez*, 1947, Ph. © A.D.A.G.P. Lyggia Clark, *Lunettes*, 1968. Ph. © Lyggia Clarck. En bas, de droite à gauche : Philippe Ramette, *Balcon*, Hong-Kong, 2001, et *Objet a voir le monde en détail*, 2004. © Philippe Ramette. **p. 359.**
82. Images capturées sur le site *Second Life*. Source internet. Liens internet : http://3.bp.blogspot.com/_dRzVlqUP_k/R_sm9pEfkvI/AAAAAAAAAE8/VvkfU5MotFE/s400/second_life.jpg, <http://www.alwaysblack.com/blackbox/secondlifediary/SecondLifeDiary6.jpg>, <http://blog.splitgames.fr/wp-content/uploads/2007/04/second-life.jpg> et http://www.logiquenet.com/images/second-life_brand.jpg **p. 360.**
83. Images capturées sur le site *FaceBook*. Source internet. Liens internet : http://www.iphonemag.ch/wp-content/uploads/2008/07/facebook_bifrare.jpg , http://www.seomoz.org/images/articles/web20_awards/screenshots/facebook.gif, et http://2.bp.blogspot.com/_tmVnD7aMLgg/R0QBYcImAzI/AAAAAAAAAAM/xcl dpyJtRMQ/s320/face-book.jpg **p. 361.**
84. De gauche à droite et de haut en bas : Vladimir Tatline, *Maquette pour le monument à la IIIe Internationale*, 1919 ; El Lissitzky, *Affiche avec un coin rouge tue les blancs*, 1920, dimension non communiquée .© archive des auteurs de L'Art au Vingtième Siècle (Ruhrberg. Schneckenburger. Fricke. Honnef), Tachen, 2000. Visuels ou illustrations pour le film et l'album du groupe Pink Floyd *The Wall*, 1979, sleeve design by Gerald Scarfe and Roger Waters. © Pink Floyd and chappell music, 1979. **p. 362.**
85. Gerrit Th. Rietveld, *Fauteuil rouge et bleu*, Utrecht, Hollande, 1918 –création du modèle, 1923 (mise en couleurs). Ph. © D.R. **p. 364.**
86. Julien Honnorat, *croquis préparatoire*, décembre 2002. © Julien Honnorat. **p. 367.**
87. Tony Cragg, *Sans titre*, 1980. © Ph. Tony Cragg. © ADAGP 1990. **p. 368.**
88. Julien Honnorat, *mise en place (schéma, essai avec figurant) de la notion de Tabouret en forme de touche de clavier d'ordinateur*. 2003. Croquis, photographie et travail infographique. Ph. © Julien Honnorat. **p. 370.**
89. Julien Honnorat, *étude ergonomique et infographique* autour du concept promotionnel de *Tabouretouche*, de la marque *WebArtKeology* et du slogan *archéologie et ergonomie d'une technologie ancestral*. 2003-2004. © Julien Honnorat. **p. 371.**
90. Julien Honnorat, *plaquette promotionnelle du Tabouretouche*, recto et verso, 4000 exemplaires, 2003-2004. Travail infographique (photoshop). © Julien Honnorat. **p. 372.**
91. et 92. Julien Honnorat, *Lettre-Type* envoyé à de nombreux éditeurs de mobilier contemporain (Kartell, Ligne-Roset, Ikea, Agence Via), page 1 et 2, premier semestre 2005. © Julien Honnorat. **p. 373.**
p. 374.

93. Julien Honnorat, comparés à une *modélisation vectorielle du Tabouretouche* à l'aide du logiciel Solidworks (production d'un fichier volumique type.slt pour la *cao* via des machines outils- images infographiques du haut de page), *les tirages réalisés en résine stratifiée sont déformés* (photographies du milieu de page, détails). Premier semestre 2005. © Julien Honnorat. **p. 376.**
94. Gaetano Pesce, *Sièges Dalila*, 1980. Ph. © DR. Publiée dans *Le Monde 2* du 2 avril 2005. © Gaetano Pesce. **p. 377.**
95. En haut : Marcel Duchamp et Man Ray, *Elevage de poussière*, 1920. © Collection Jedermann, N.A. En bas, Bruce Nauman, *Space under My Steel Chair in Düsseldorf*, 1965-1968. © Bruce Nauman. Ph. © Kröller-Müller Museum, Otterlo, Pays-Bas. **p. 379.**
96. En haut : Thomas Demand, *Space Simulator*, 2003. Chromogenic print and Diasec 300 x 429.5 cm. © Thomas Demand. En bas : Xavier Veilhan, *Le Requin*, 2008. Inox poli, acier, peinture époxy, 200 x 500 x 220 cm. Vue de l'exposition *Furtivo* à la galerie Emmanuel Perrotin. Ph. © André Morin, courtesy galerie Emmanuel Perrotin, Paris/Miami, © Xavier Veilhan. **p. 382.**
97. En haut : Michael Snow, *Still Life in 8 Calls*, 1985. Musée des Beaux-Arts, Montréal. Ph. © Michael Snow. En bas : Julia Scher, *Julia sets I*, 1995. Vue de l'installation à la Galerie Massimo de Carlo, Milan, Italie, 1995. Ph. © Courtesy Andrae Rosen Gallery, new-York et Massimo Piersanti. **p. 383.**
98. Franz West : en haut, maquette préparatoire pour la sculpture *Agoraphobia, Printemps de Septembre* à Toulouse, 2005. Ph. © Franz West. En bas, *The Ego and the Id*. Vue de l'installation. 2008. © Franz West Ph. © M. Hood. **p. 384.**
99. De haut en bas : affiche du film *Existenz* de David Cronenberg et photogramme du film. © D. Cronenberg. Ph. © <http://accel21.mettre-put-idata.over-blog.com/0/02/64/50/existenz.jpg>
<http://www.weblogsinc.com/common/images/6280854763231621.JPG?0.8894450601160014> **p. 385.**
100. Julien Honnorat, comparaison entre les *documents administratifs attestant du dépôt de dessins et modèles* (du concept de tabouret en forme de touche de clavier d'ordinateur) à l'INPI - l'OHMI et les photographies de *détails des tirages attestant du dépôt accidentel et aléatoire de la chaussette en silicone sur la coque du moule*. 2003-2005. © Julien Honnorat. **p. 387.**
101. Philippe Starck, *Pile de fauteuils Louis 20*, 1992. Ph. © Vitra design Museum, Weil-am-Rhein. Tadashi kawamata, *Cathédrale de chaises*, 2007. Installation in situ, domaine Pommery, Reims (*L'emprise du lieu*, 2007). Photographie Jean-Christophe Hanché, courtesy galerie Kamel Mennour, Paris, © Tadashi Kawamata. **p. 388.**
102. Robert Smithson, en haut, carte pour *Double nonsite California and Nevada*, 1968. En bas, *Double nonsite California and Nevada*, 1968. A l'arrière plan, *Line of Wreckage*, Bayonne, New Jersey. Estate of Robert Smithson/Courtesy James Cohan Gallery, New York/ADAGP, Paris, 2001. **p. 390.**

103. En haut : Ilya Kabakov, *L'Homme qui s'est envolé dans l'espace*, 1981-1988. Installation (détail), matériaux divers. Env. 280 x 610 x 244 cm. © Ilya Kabakov Ph. © ADAGP 1990. En bas : Jean-Luc Moulène, *Objets de Grève* (série). A Gauche : *Parfum de Solidarité*, 2000, © Jean-Luc Moulène. Ph. © Courtesy Anne de Villepoix, Paris et Carlier/Gebauer, Berlin. A Droite : *La poêle des 17 de Manufrance*, 2000, © Jean-Luc Moulène. Ph. © Courtesy Anne de Villepoix, Paris et Carlier/Gebauer, Berlin. **p. 391.**
104. Julien Honnorat, à gauche : *promotion des Tabourets dans le cadre d'un showroom événementiel sur la technologie sans fil WIFI* dans l'enceinte des deux terminaux de l'aéroport Nice Côte d'Azur. Partenariat avec la Chambre de Commerce et d'Industrie des Alpes Maritimes, avec aussi les entreprises Intel, Toshiba et Tiscali. Ph. © Jérôme Morroni et Julien Honnorat. 2003. A droite : *Installation (avec 6 Tabouretouches) lors du festival d'installations éphémères In Situ 2003* sur le plateau de Calern dans les Alpes Maritimes en Juillet 2003 (organisé par l'association In Situ Corpo). Ph. © Julien Honnorat. 2003. **p. 392.**

11 - L'espace frictionnel

105. Première de couverture du roman de Marcel Aymé *La belle image*, Editions Gallimard, 1941, Livre de Poche de 1971. Illustrateur Siné. **p. 396.**
106. Philippe Dumas, illustration, première de couverture de *Le Passe-muraille* et autres nouvelles » Marcel Aymé (1943), Gallimard (14 janvier 2002); Collection : Folio junior. **p. 397.**
107. De haut en bas et de gauche à droite : affiche du film *Be with Me* d'Eric Khoo, 2005, photogrammes du film. Ph. © Eric Khoo. **p. 398.**
<http://graphics8.nytimes.com/images/2006/09/29/arts/29with.600.jpg> et
http://www.eyeforfilm.co.uk/images/stills/b/be_with_me_2005.jpg. photographie de clavier de machine à écrire *Remington (détail)*. Source :
http://3.bp.blogspot.com/_WsE6M_RjBIY/SGyFQCb847I/AAAAAAAAAKkU/5WA8649GxEI/s400/typewriter.jpg
108. De haut en bas : Affiche du film *Bienvenue à Gattaca* d'Andrew Niccol, 1998. Et photogrammes du film. Ph. © Andrew Niccol. **p. 399.**
<http://accel21.mettre-put-idata.over-blog.com/1/36/26/62/photo2/Affiche-bienvenue---gattaca.jpg>
<http://www.dvdrama.com/imagescrit2/g/a/t/gattacabr2.jpg>
<http://www.hdnumerique.com/dossiers/photos/test-blu-ray-bienvenue-a-gattaca-6.jpg>
109. De haut en bas : photogramme de *Bienvenue à Gattaca* © Andrew Niccol. Ph. © **p. 400.**
<http://www.cyberpunkreview.com/images/gattaca13.jpg>.
 Photographie de clavier d'ordinateur, Ph.©
http://farm1.static.flickr.com/103/313251515_9d6929f671.jpg. Autre

- photogramme de *Bienvenue à Gattaca* © Andrew Niccol Ph. ©
<http://www.mediaknowall.com/Scifi/scifiimages/gattaca003.jpg>. p. 400.
 Prise d'empreinte par silicone entre main et clavier. Ph. ©
http://www.core77.com/blog/images/keyboard_goop.jpg
110. Pierre Faucheux, *dedalus*, photo Vloo- R. Poinot. Illustrations pour la première de couverture du Livre de Philip K. Dick, *Le temps désarticulé* (1959), Calmann-Lévy (1975), Collection Livre de poche. © Pierre Faucheux. Source : p. 401.
http://www.noosphere.com/heberg/Le_ParaDick/couvertures/Le_temps_desarticule.1.jpg
111. Vito Acconci, *Step piece*, 1970. Ph. © Vito Acconci. In Blog de Paco Freedweed. Cf : pervegalit.wordpress.com/.../. Power Fields: Explorations in the Work of Vito Acconci. January 23, 2008. p. 402.
112. Antony Gormley : de haut en bas, *European Field*, 1993, terre cuite, 28 000 éléments, ht. 8 - 26 cm ; *Critical mass II*, 1995, moulages en fonte, 60 éléments de taille humaine ; *Allotment II*, 1996, béton armé, 300 éléments, taille réelle, produits d'après les dimensions d'habitants de Malmö âgés de 18 mois à 80 ans. Installations au musée d'Art moderne de Saint Etienne Métropole. Ph. Y. Bresson © Court. A. Gormley, galerie Thaddaeus Ropac (Paris/Salzburg) et Jay Jopling/WhiteCube (Londres). p. 403.
113. Alberto Giacometti *Homme qui marche*, 1947. Ph. © Fondation Alberto Giacometti, Kunsthau Zürich. p. 406.
114. Alberto Giacometti, *L'Homme qui marche*, 1960. Humblebaek (Danemark), Louisiana Museum of Modern Art, Ny Carlsbergfondet. Ph. © 2000 VG Bild-Kunst, Bonn. p. 407.
115. Vito Acconci, *Notes on Movement II* (Body as place), Mars 1972. Don de Charles Cowles. Ph. © 2008 Vito Acconci. p. 408.
116. Affiche publicitaire de la marque *Underwood*, 1940, New-York. Ph. © www.officemuseum.com/IMagesWWW/1940_Underwood. p. 409.
117. De Haut en bas : photographie de *déchets électroniques à Guiyu* dans le sud de la Chine, juillet 2008. Ph. © *Le Monde 2* du 8 juillet 2006. Josef Schulz, *Abstractions industrielles*, 2006, Ph. © *Le Monde 2* du 15 octobre 2005. Will Mc Bride, *Surpopulation*, vers 1969, © Museum Ludwig, donation Uwe Scheid, Cologne. p. 410.
118. De haut en bas : affiche et photogramme du film *Matrix* réalisé par Larry et Andy Wachowski en 2000. © Larry et Andy Wachowski Ph. © http://www.itrafik.net/IMG/jpg/matrix_L.jpg et <http://accel21.mettre-put-idata.over-blog.com/0/42/14/99/matrix.jpg> p. 411.

12 - L'échelle interne de l'imagination

119. Atelier Joep Van Lieshout, en haut, *Edutainer*, 2003, © CAC Brétigny/Atelier Van Lieshout. En bas, *Toilets*, 1994, exposition « Economies », courtesy gal. R. Pailhas. © R. Pailhas/Atelier van Lieshout. **p. 416.**
120. Claes Oldenburg, *The Store*, 1961. Ph. © VG Bild-Kunst, Bonn, Hildegard Weber in L'Art de l'exposition, Paris, Editions du Regard, 1998. **p. 417.**
121. Julien Honnorat, *promotion des Tabourets dans le cadre d'un showroom événementiel sur la technologie sans fil WIFI* dans l'enceinte des deux terminaux de l'aéroport Nice Côte d'Azur. Partenariat avec la Chambre de Commerce et d'Industrie des Alpes Maritimes, avec aussi les entreprises Intel, Toshiba et Tiscali. 2003. **p. 418.**
122. Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965. Ph. © Musée national d'art moderne, Paris © by A.D.A.G.P., 1994. Isao Hosoe, *Momotaro office system*, 2003. Ph. © Isao Hosoe/Itoki Japan. **p. 419.**
123. Henri Cartier-Bresson, *Photographie de Giacometti marchant dans son atelier à côté de plusieurs sculptures dont l'Homme qui marche*, 1961. Ph. © Magnum (H.Cartier-Bresson) © ADAGP, Paris, 2000. **p. 420.**
124. Louise Bourgeois, de haut en bas : *Arch of Hysteria*, 1993, Ph. © Allan Finkelman, courtesy galleries Cheim et read, new york, Karsten Greve, Paris/Cologne, Hauser et Wirth, Londres/Zurich. *Precious Liquids*, 1992, vue de l'installation lors de l'exposition *Louise Bourgeois* au capc musée d'art contemporain de Bordeaux, 1998. Ph. © Frédéric Delpech. *J'y suis, j'y reste*, 1990, Ph. © Galerie Karsten Greve, Cologne. **p. 421.**
125. *Mail de la société Branex Design* et photographie d'objet design en forme de touche de clavier au festival Japan Design Festa de 2003 © Maison De Numérique Issue 7 - Décembre 2003. **p. 427.**
126. *Fiches de dépôt de dessins et modèles du plasticien Julien Honnorat* (France/2003), du *designer Ross Mc Bride* (USA et Japon/2002) et du *designer Alexander Garnett* (Royaume Uni/2004). Sources : sites internet de l'OHMI, du Japan Patent Office et du UK Patent Office. © Libre de droit. **p. 428.**
127. *Fiches de dépôt de dessins et modèles des allemands Zweiter Stock Süd Netthoewel et Gaberthel Andréas Netthoewel* (2002) et de l'australien Arthur Koutoulas (2006) Sources : site internet de l'OMPI. © Libre de droit. **p. 429.**
128. Dorothea Schulz, *Atterrir en douceur*, installation, matériaux divers, 2008 (15 mars-28 juin 2008), Centre d'art Contemporain de Colomiers. © Dorothea Schulz. **p. 430.**
129. *Information donnée sur le forum britannique « Design for Living » à propos du procès* qui opposa le designer Ross Mac Bride au designer Alexander Garnett sur **p. 431.**

- les droits de propriété concernant un siège en forme de touche de clavier d'ordinateur. Adresse internet : <http://ipkitten.blogspot.com/2005/05/design-for-living.html> © posted by Ilanah. p. 431.
- 130 à 133. Rapport de la Décision de la justice britannique concernant le litige entre Ross Byers Mc Bride et Alexander John Garnett. Le rapport de décision est consultable à la page protocole internet suivante : <http://www.patent.gov.uk/design/legal/decisions/2005.htm>. p. 432.
p. 433.
p. 434.
p. 435
- 134 et 135. *Extraits du projet de loi sur la ratification de l'enregistrement international des dessins et modèles industriels*. Séance ordinaire du Sénat du 8 juin 2005. © Journal Officiel, République française, Rapport Sénat 173 (2004-2005). p. 436.
p. 437.
- 136 et 137. *Echange de mails entre le plasticien Julien Honnorat et les Designers A. Garnett et Nahoko Koyama* de la société *mixko*. Février 2006. Avec l'aimable autorisation des intéressés. p. 438.
p. 439.
- 138, 139 et 140. *Echange de mails entre le plasticien Julien Honnorat et le Designer Ross Mc Bride* (société *normal*). Février 2006. Avec l'aimable autorisation des intéressés. p. 440.
p. 441.
p. 442.
141. *Courrier envoyé à l'Institut National de Protection Industrielle*, le 10 février 2006. p. 443.
142. De gauche à droite et de haut en bas : modèle *Funkey* d'Alexander Garnett. Ph. © A.Garnett/mixko. Modèle *Keystools* de Ross Mc Bride Ph. © Ross Mc bride/normal. Tirage et matrice du *Tabouretouche* de Julien Honnorat Ph. © J.Honnorat/wak. Extrait du règlement des modalités d'attribution spécifique (à un *Dessin et Modèle*) d'un droit à la propriété industrielle. Cf. Inpi. p. 444.
143. De haut en bas : Christian Boltanski, *Réserve du monde des enfants I*, 1989. © Christian Boltanski Ph. © mnam ; Alain Bublex, *Glooscap, La ville*, 1994, © Alain Bublex Ph. © courtesy gal. G.-P et N. Vallois. ; Carsten Höller, *Scop*, installation, © Carsten Höller Ph. © Wiener Secession, Vienna, Austria, 1996. p. 445.
144. De haut en bas et de gauche à droite : *projet initial de Julien Honnorat pour le festival d'installations éphémères Calern 2002*. Ph. © Julien Honnorat. Le *funkey* d'Alexander Garnett, Ph. © A.Garnett/mixko. Et le modèle *Keystools* de Ross Mc Bride, Ph. © Ross Mc bride/normal. 2003. p. 446.
145. Scénographies des *FunKeys* d'Alexander Garnett (mixko). Ph. © A.Garnett/mixko. © Maison De Numérique Issue 7 - Décembre 2003. Et mises en situations des *Tabouretouches* de Julien Honnorat. Ph. © Julien Honnorat. p. 447.
146. De haut en bas : *Stones Circle*, cercles Beaghmore, Irlande, env. 2000 av j-c, Ph. © Sean o Nuallain. Richard Long, *Norfolk Flint Circle*, 1990, vue de l'installation à la Tate Gallery, Londres © Richard Long, Ph. © Bridgeman Art Library. Konstantin-Grcic, *Modèles chaos pour Classion*, 2008 . Ph © anous. p. 448.

147. **Projets scénographiques de mise en situation des Tabouretouches dans le cadre de l'événementiel Wifi** à l'aéroport Nice Côte d'Azur. Novembre 2003. Ph. © Julien Honnorat. **p. 449.**
148. **Revue de presse du Funkey d'Alexander Garnett.** De haut en bas et de gauche à droite : *Imm Cologne Guide* (Allemagne janvier 2005), *Pc Answers* (Royaume-Uni, février 2005), *Zink* (USA, mai 2005), *Spot* (Mexique, juin 2005), *Zeit Wissen* (Allemagne, juin 2005), *The Maker* (Israël, juin 2005), *Time out NY Kids* (USA, juillet 2005), *Sign* (Israël, juillet 2005). © A.Garnett/mixko. Ph. © tous droits de reproductions concernant les magazines cités. 2005. **p. 450.**
149. De haut en bas : Guy Champailier, *Projet Espace Europe*, © Guy Champailier 1996. Philippe Parreno, *AC/DC Snakes 2*, 1998 16 adaptateurs. © Philippe Parreno. Jean-Jacques Ader, *photographies*, 2007. © Jean-Jacques Ader. Ph. © Charlotte/Sylvain Chauveau/Sébastien Roux. **p. 451.**
150. **Courriel de Sylvette Benquet, avocate spécialisée dans la protection industrielle** (société Ravina), à propos de la procédure d'agrandissement, 21 février 2006. **p. 452**
151. **Page d'accueil et page de présentation du « Keystool » de Ross Mac Bride sur le site internet américain de vente d'objets agrandis www.greatbigstuff.com** © [greatbigstuff.com](http://www.greatbigstuff.com) 2006 et © Ross Mc bride/*normal*. **p. 453.**
152. Jonathan Swift, *Gulliver reisen (les voyages de Gulliver)*, Ed. Leipzig, vers 1910. Ph. © Zentralbibliothek Zürich. **p. 458.**
153. De haut en bas : première de couverture du livre de Terry Gilliam's *Time Bandits*. © Terry Gilliam's Ph. © D.R, source : <http://quovadisblog.com/wp-content/uploads/2008/09/time-bandits-2.jpg>
Affiche et photogramme du film de Monty Python *Bandits Bandits* © Monty Python. Sources : <http://i00.twenga.com/v/00/79/20079vb.png> et <http://cinema.aliceadsl.fr/Generated/Cinema/feeds/images/00000000000010/19c13995-9136-4ebd-b6f6-159b685e5f88.jpg> **p. 459**
154. Roberto Behar et Rosario Marquardt, *Salon de plein air*, Design District de Miami, Art basel de Miami, Mars 2008. Ph. © *Le Monde 2* du 15 Mars 2008. **p. 460.**
155. Photographies de certains personnages des spectacles de la compagnie de théâtre de rue *Royal de Luxe*. La Petite fille, Nantes 2005. © Royal de Luxe. Ph. © Sources : http://www.nantes.fr/ext/royal_de_luxe_2005/images/royal41_grand.jpg
<http://cache.daylife.com/imageserve/0aGP0e7as97xG/610x.jpg>.
Le Géant, Londres, 2006. © Royal de Luxe. Ph. © Sources : http://www.bbc.co.uk/london/content/images/2006/05/03/1_240x330.jpg
<http://www.horslesmurs.fr/plugins/fckeditor/userfiles/image/Actu/Festivals/Royal.jpg> **p. 461.**
156. Franck Scurti, *N.Y.06 : 00 A.M.* 1995-2000. Ph. © courtesy galerie Anne de Villepoix, Paris. **p. 462.**

157. Anne et Patrick Poirier, en haut : *Salle des architectures noires, Ausée*, 1978. En bas, *Paysage foudroyé, mort d'Ephialtès* (détail), marbre. Ph. © Catal. Fram 1982-84. **p. 463.**
158. De haut en bas et de gauche à droite : Michael Heizer, *Circular surface displacement Etching and drawing*, 1970, Nevada. Ph. © M.Heizer. Denis Oppenheim, *Identity stretch*, 1970-1975, Ph. © Museum of Modern Art, New York. Robert Smithson, *King Kong meets the gem of egypt*, 1972, Ph. © Estate of Robert Smithson/Courtesy James Cohan Gallery, New York/ADAGP, Paris, 2001. **p. 464.**
159. Alberto Giacometti, *Petit buste sur socle*, 1948. Ph. © ADAGP, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, Paris, 1991. © Collection privée, Paris. **p. 465.**
160. Ron Arad, *Gomli*, 2008. Ph. © Ron Arad. Cf. *art press* 351 décembre 2008, p. 55. **p. 466.**
161. De haut en bas : Erwin Wurm, *Sans-Titre*, 1989, © Erwin Wurm Ph. © Courtesy galerie art :concept, Paris. *Fat house*, 2003, et *Fat Car*, 2001 © Erwin Wurm Ph. © Courtesy shotview photographies, Kosra Rigaud, www.shotview.com. *Chaise appui-tête*. Bièvres, Ph. © musée français de la Photographie. Philippe Ramette, *Suicide d'objets*, 2001. Ph. © Philippe Ramette. **p. 467.**
162. Kazuo Shiraga, *Lutter dans la boue*, performance à la première exposition Gutaï à Ohara Kaikan, Tokyo, 1955. Ph. © Collection particulière. Charles Simonds, *Smear I*, 1984. Ph. © Collection particulière. Charles Simonds, *Here, Then, Now, There*, 1989. © Charles Simonds. Ph. © Museum of Contemporary art of Chicago. Charles Simonds, *Appartement*, 1975, New York, Queens, sur le toit de l'immeuble P.S.I. © Charles Simonds, Ph. © VG Bild-Kunst, Bonn 1998. Guy Limone, *6 228 254 000*, vue d'ensemble et détail, 1998 © Guy Limone. Ph. © Courtesy galerie Emmanuel Perrotin, Paris. Fransisco Goya, *Le colosse*, 1809, et *Saturne dévorant ses enfants*, 1820-1823, © Musée du Prado, Madrid. **p. 468.**
- 163 et 164. Julien Honorat, *Interacte I et II : nous sommes tous des sculpteurs*, photographies couleurs tirées de performances, négatif et tirage argentiques, 50 x 75 cm, juillet 2005. Accessoires : sculptures en forme de touche de clavier d'ordinateur, matériaux composites, env. 60 cm³. Ph. © Julien Honorat. Avec l'aimable autorisation de Benjamin et Adèle Lepoivre. **p. 470.
p. 471.**
- 165 et 166. Julien Honorat, *Interacte III et IV: nous sommes tous des sculpteurs*, photographies couleurs tirées de performances, négatif et tirage argentiques, 50 x 75 cm, juillet 2005. Accessoires : sculptures en forme de touche de clavier d'ordinateur, matériaux composites, env. 60 cm³. Ph. © Julien Honorat. Avec l'aimable autorisation de Benjamin et Adèle Lepoivre. **p. 472.
p. 473.**

V – LE LIEU APHASIQUE DE L'ŒUVRE

13 - Conclusion : vers une scène esthétique fonctionnelle

167. De haut en bas : affiche du film *Kairo* de Kiyoshi Kurosawa. © Kiyoshi Kurosawa Ph. ©
http://www.cineasie.com/Cinema%20asiatique/KiyoshiKurosawa/KAIRO_Aff.jpg
g. Photogrammes du film. © Kiyoshi Kurosawa Ph. ©
<http://www.cinemablend.com/images/features/columns/dementiadamned/Pulse.jpg>
et <http://www.horscircuits.com/images/773.jpg> **p. 478.**
168. Giuseppe Penone, *Soffio 5*, 1978. © The Tate Gallery, Londres/ADAGP, Paris, 2001.
Matthew Barney, *The cabinet of Gary Gilmore and Nicole Baker*, 1999-2000.
Courtesy Barbara Gladstone Gallery, New York. © Matthew Barney. **p. 480.**
169. En haut : Gilbert et George, *Singing Sculpture (Underneath the Arches)*, exécuté pour la première fois à Londres en 1969. Ph. © Courtesy Gilbert and George. En bas : Marina Abramovic et Ulay, *Light/Dark*, 1977. Cologne, Internationale Kunst-messe. © VG Bild Kunst, Bonn, 1998. **p. 481.**
170. Christian Sommerer et Laurent Mignonneau, *Life Writer*, 2006. © Christian Sommerer et Laurent Mignonneau. Source : google images. **p. 483.**
171. Julien Honnorat (actrice Carole Braganti), *Des Pressions*, Photographie couleur, 2007. Ph. © Julien Honnorat, avec l'aimable participation et autorisation de Carole Braganti. **p. 484.**
172. Erwin Wurm, en haut, *One Minute Sculpture*, 1997. En bas, *Digesting philosophy : Wittgenstein*, 2004. © Erwin Wurm Ph. © Courtesy shotview photographies, Kosra Rigaud, www.shotview.com. **p. 486.**
173. Encart promotionnel du Festival *Les inaccoutumés* à la Ménagerie de Verre, Paris, 18 novembre- 13 décembre 2008. *artpress 351*, décembre 2008. © Marcela Levi, *in organic*. Ph. © Claudia Garcia. **p. 487.**
174. Raphaël Zarka, *Cretto*, 2005, Vidéo Pal. 6'30. Courtesy Galerie Michel Rein. Ph. © Cécilia Becanovic **p. 488.**

BIBLIOGRAPHIE

1 - Ouvrages et textes fondamentaux

- ARENDDT Hannah, *Condition de l'homme moderne* (1958), Paris, Calmann-Lévy, 1983.
- ALAIN, *Les Arts et les Dieux* (1958), Paris, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, Avril 2002.
- ARISTOTE, *De Anima*, Paris, éd. et trad. R. Bodéüs, Garnier-Flammarion, 1993.
- ARISTOTE, *Physique*, Tome 1, Livre 1, trad. de J. Barthélémy St Hilaire, Paris, A.Durand libraire, 1862.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. par J.Hardy, Paris, Tel Gallimard, 1996.
- BACHELARD Gaston, *Le matérialisme rationnel*, Paris, Puf, 1953.
- BACHELARD Gaston, *Epistémologie*, textes choisis, Paris, Puf, 1971, 1980.
- BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.
- BERGSON Henri, *L'évolution Créatrice* (1907), Paris, Puf, 1941.
- BERGSON Henri, *Matière et mémoire* (1896), Paris, Puf, 1965.
- BENJAMIN Walter, *Œuvres*, Tome I, II et III, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard Folio Essais, 2000.
- DEBORD Guy, *La société du spectacle* (1967), Gallimard, nrf, 1992.
- DESCARTES René, *Les passions de l'âme* (1649), Paris, Flammarion, 1996.
- DÉOTTE Jean-louis, *L'homme de verre*, Paris, L'Harmattan, collection Esthétiques, 1998.
- DERRIDA Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Champs Flammarion, 1978.
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Epiméthée, Paris, Puf, 1968.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Minuit, 1991.
- DELEUZE Gilles, *Pourparlers* (1972-1990), Paris, Minuit, 1990/2003.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'empreinte*, Édition du Centre Georges Pompidou, 1997.
- ÉLIADÉ Mircea, *Mythes, rêves et mystères* (1957), Paris, Gallimard, 1992.
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Tel Gallimard, 1966.
- FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, nrf, Gallimard, 1969.
- FRANCASTEL Pierre, *Art et Technique aux XIX et XX siècles* (1956), Paris, Gallimard, 2003.
- FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves* (1900), Paris, Puf, 1973.
- GUÉRIN Michel, *Qu'est-ce qu'une Œuvre ?*, Actes Sud, Arles, 1986.

- GUÉRIN Michel, *“D’un réel sans appel ou la fin des phénomènes”* in *La transparence comme paradigme*, sous la dir. de l’auteur, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 2008.
- HEIDEGGER Martin, *Holzwege (chemins qui ne mènent nulle part)*, trad. de L’allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Tel Gallimard, 1986.
- HEIDEGGER Martin, *La Question de la technique* (1953) in *Essais et Conférences*, trad. A. Préau, Gallimard, 1958.
- HEIDEGGER Martin, *Être et Temps* (1927), trad. de l’allemand par H. Corbin, R. Boehm, A. De Waelhens, J. Lauxerois, C. Roëls et F. Vezin, Paris, Gallimard, nrf, 1986.
- HUYGHE Pierre-Damien, *Le Devenir Peinture*, Paris, L’Harmattan, 1996.
- HEGEL, *Esthétique* (1818-1829), Paris, Le Livre de Poche, Vol. 1 et 2, classiques de philosophie, Librairie générale française, 1997.
- HUME David, *Essais et traités sur plusieurs sujets – Tome 3, Enquête sur l’entendement humain, Dissertations sur les passions* (1753), Paris, Vrin, 2004.
- KANT Emmanuel, *Le jugement esthétique*, textes choisis, Paris, puf, 1994.
- LANGE ALBERT Friedrich, *Histoire du matérialisme et critique de son importance à notre époque* (1866), Paris, Puf, 2004.
- LEROI-GOURHAN André, *Le Geste et la Parole*, Tome I. *Technique et Langage*, Albin Michel, 1964.
- LEROI-GOURHAN André, *Le fil du temps*, Paris, Arthème Fayard, collection Le temps des sciences. 1983.
- LYOTARD Jean-françois, *La condition postmoderne*, Minuit, 1979.
- LYOTARD Jean-françois, *Economie libidinale*, Paris, Minuit, 1975.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, Agora, Pocket, 1958 et 1974.
- LACAN Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, Points essais, 1973.
- LEIBNIZ, *La monadologie* (1714), Paris, Le livre de poche, Librairie Générale Française, 1991.
- LIPOVETSKY Gilles, *L’ère du vide, Essais sur l’individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.
- MAFFESOLI Michel, *Le temps des Tribus, le déclin de l’individualisme dans les sociétés postmodernes*, Paris, La table ronde, 1988, 2000.
- MARX Karl, *Le Capital* (1867), Paris, Champs Flammarion, 1985.
- MAUSS Marcel, *“Essai sur le don, forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques”* in *Sociologie et anthropologie*, Paris, Quadrige Puf, 1950.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *La Nature : note-cours du Collège de France*, Seuil, 1995.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Résumé de Cours au Collège de France*, Gallimard, 1968.
- NEYRAT Frédéric, *L’image hors-l’image*, Lignes et manifestes, 2003.
- NIETZSCHE Friedrich, *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1982.
- NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la Tragédie* (1869-72), Gallimard, folio essais, 1977.
- PLATON, *Le Sophiste*, trad. par Nestor-Luis Cordero, Paris, G.F-Flammarion, 1993 .
- PLATON, *La République, Livre VIII-X*, Paris, Texte établi et traduit par Emile Chambry, Société Les Belles Lettres, 1964.
- PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Garnier Frères, 1964.
- PANOFSKY Erwin, *IDEA. Contribution à l’histoire du concept de l’ancienne théorie de l’art* (1924), Paris, Gallimard, 1989.
- RICŒUR Paul, *La Métaphore Vive*, Paris, Seuil, 1975.

RICŒUR Paul, *Le conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969.

RAVAISSON Félix *De l'habitude* (1894), Vrin, Librairie philosophique, 1984.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes (1755)*, in *Œuvres*, Tome 2, Paris, Seuil, 1971.

SAINT-AUGUSTIN, *La Création du monde et le Temps et Le Ciel et la Terre* (extraits des Confessions Livres XI et XII), traduit du latin par Arnould d'Andilly, Paris, Gallimard, 1993.

SIMMEL GEORG, *Le Cadre et autres essais*, trad. de l'allemand et préfacé par Karine Winkelvoss, Paris, Gallimard, 2003.

STIEGLER Bernard, *De la misère symbolique, 2. La catastrophe du sensible*, Paris, Galilée, 2005.

SIMONDON, *Cours sur la perception (1964-1965)*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, collection Philosophie, 2008.

SCHOPENHAUER Arthur, *Le vouloir-vivre, l'art et la sagesse, textes choisis*, Paris, Puf, 1994.

SCHOPENHAUER Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation* (1818), trad. de l'allemand par A. Burdeau, Paris, Puf, 1966, collection Quadrige, 2008.

SCHOPENHAUER Arthur, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie* (1851), trad. de l'allemand par J.A. Cantacuzène, Paris, Puf, 2004.

VALERY Paul, *Œuvres, Tome 1, Poésies Mélange Variété*, Bibliothèque de La Pléiade, nrf, Paris, Ed Gallimard, 1962 (1^{er} dépôt légal 1957).

2 - Esthétique, poétique et histoire de l'art

ABASTADO Claude, *Introduction au Surréalisme*, Paris, Bordas, Collection B études, 1971.

ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique* (1970), Paris, Klincksieck, 1995.

ADORNO Theodor W., *Dialectique négative*, Petite bibliothèque Payot, 2003.

ARDENNE Paul, *Art L'âge Contemporain, une histoire des arts plastiques à la fin du Vingtième Siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1997.

AMAR Pierre-Jean, *La photographie, histoire d'un art*, Aix-en-Provence, Edisud, 1993.

AUMONT Jacques, *L'image*, Paris, Nathan, 1994.

BAQUÉ Dominique, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, Édition du Regard, 1998.

BATAILLE Georges, définition de « L'informe », Dictionnaire in Revue Documents n°7 (1929), *Documents 1929-1931*, réédition intégrale de la revue, deux tomes, Paris, éd. Jean-Michel Place, 1991.

BAXANDALL Michael, *Formes de l'intention*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1985.

BUCI-GLUCKSMANN Christine, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986.

BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire des Arts Plastiques*, Paris, Minerve, 1998.

BELMONTE Nicole, *L'art et les sociétés primitives à travers le monde*, Paris, Hachette, 1963.

BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du Sublime et du Beau* (1757), trad. par B. Saint Girons, Paris, Vrin, 2004.

CHATEAU Dominique, *L'art comme fait social total*, Paris, l'Harmattan, l'Art en bref, 1998.

CHATEAU Dominique, *Epistémologie de l'Esthétique*, Paris, L'harmattan, 2000.

CHATEAU Dominique, *Arts Plastiques, archéologie d'une notion*, Paris, Jacqueline Chambon, 1999.

CHRISTIN Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, Coll. Idées et recherches, 1995.

CAUQUELIN Anne, *L'art Contemporain*, Paris, Puf, 1992.

CLAY Jean, *Le Romantisme*, Paris, Hachette Réalités, 1980.

DE MÉREDIEU Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

DEBRAY Régis, *Vie et Mort de l'Image*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1992.

DUROZOI Gérard, *Regarder l'Art du Vingtième siècle*, Paris, Hazan, 1998.

DE DUVE Thierry, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Minuit, 1984.

DANTO Arthur, *La Transfiguration du Banal, une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Edition du Seuil, octobre 1979, p.133.

FABBRI V., *La valeur de l'œuvre d'art*, Paris, L'Harmattan, 1997.

FAYARD Armand, *L'art du Sahara, Archives des sables*, Paris, Seuil, 1996.

FOUCAULT Michel, *La peinture de Manet*, Paris, Seuil, Traces écrites, 2004.

FRANCASTEL Pierre, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Tel Gallimard, 1989.

FRANCLIN Catherine, *Les Nouveaux Réalistes*, Édition du Regard, Paris, 1997.

FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Paris, Puf, 1970.

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988.

GENETTE Gérard, *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992.

GOMBRICH Ernst.H, *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1982, 1986, 1990.

GOMBRICH Ernst.H, *L'art et l'illusion*, Paris, nrf, Gallimard, 1971, 1987.

GOMBRICH Ernst.H, *La Préférence pour le primitif : Episodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*, trad. par Dominique Lablanche, Paris, Phaidon, 2004.

GUÉRIN Michel, *Nihilisme et modernité*, Nîmes, Jacqueline Chambon, ?.

GRUET Stéphane, *L'œuvre et le temps*, Tome I, II et III, Toulouse, Editions Poësis, 2006.

GREENBERG Clément, *Art et Culture*, Paris, Macula, collection Essais critiques, 1988.

HUYGHE Pierre-Damien, *Le Différend esthétique*, Paris, Circé, 2004.

JIMENEZ Marc, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

KUPKA, *La création dans les Arts Plastiques*, Cercle d'Art, Coll. Diagonales, Paris, 1989.

LEMAGNY Jean-Claude, *L'ombre et le temps, essais sur la photographie comme art*, Nathan, 1992.

LYOTARD Jean-François, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983.

LE GOUIC Jean Claude, *L'art du semis*, Condé-sur Noireau, L'Harmattan, 2003.

LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *Lire la peinture, dans l'intimité des œuvres*, Paris, Larousse, 2003.

LICHTENSTEIN Jacqueline, *La Peinture Textes essentiels*, Paris, Larousse, 1995.

LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur Eloquente*, Paris, Champs Flammarion, 2003.

MILLET Catherine, *L'art contemporain en France*, Flammarion, 1998.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et L'esprit*, Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

MICHAUD Yves, *L'art à l'état gazeux*, Hachette Littérature, 2004.

MOUREY Jean-Pierre, *Le vif de la sensation*, Saint-Etienne, Presses universitaires de Saint-Etienne, 1998.

PLEYNET Marcelin, *Système de la peinture*, Paris, Seuil, Points essais, 1977.

PASSERON René, *Pour une philosophie de la Création*, Paris, Klincksieck, 1989.

PILLEMENT Georges et NOISETTE DE CRAUZAT Claude, *Encyclopédie du Romantisme*, Paris, Smogy, 1980.

RIEGL Aloïs, *Grammaire historique des arts plastiques* (1899), trad. française Eliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1978.

RUBIN William, *Le Primitivisme dans l'art du vingtième siècle*, Paris, Flammarion, 1987.
 RAGON Michel, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes, 1. Idéologies et pionniers 1800*, Casterman, Points Essais, 1910.
 RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
 ROSENBERG Harold, *La Dé-définition de l'art* (1972), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.
 SCHAEFFER Jean-Marie, *L'image précaire*, Paris, Le Seuil, 1987.
 SCHAPIRO Meyer, *Style, Artiste et Société*, Paris, Gallimard, 1982.
 SANDLER Irving, *Le triomphe de l'Art américain, Tome 3. L'école de New York*, Paris, édition Carré, 1991.
 SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, Puf, 1990.
 THÉRON Michel, *Rhétorique de l'image*, crdp de Montpellier, 1993.
 VALLIER Dora, *L'art abstrait*, Paris, Librairie générale française, Le Livre de poche, Collection pluriel, 1980.
 TIBERGHIE Gilles A., *Land Art*, Paris, Carré, 1995.
 TIBERGHIE Gilles A., *Nature, Art, Paysage*, Paris, Éditions du Regard, 2000.
 WÖFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, Idées/Art, 1966.

3 - Ouvrages thématiques et articles spécifiques

3.1. Imagination et sensori-motricité

ALAIN, *Système des Beaux-Arts* (1920), Les Arts et les Dieux, Bibliothèque de la Pléiade, Nrf, 1958, Avril 2002.
 ALAIN, *Vingt Leçons sur les Beaux-Arts* (1931), Les Arts et les Dieux, Bibliothèque de la Pléiade, Nrf, 1958, Avril 2002.
 ALAIN, *Entretiens chez le sculpteur*, (1937), Les Arts et les Dieux, Bibliothèque de la Pléiade, Nrf, 1958, Avril 2002.
 BACHELARD Gaston, *La terre et Les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948.
 BACHELARD Gaston, *La terre et Les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948.
 BERTHOZ Alain, *Le sens du Mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.
 DEWEY John, *L'art comme expérience* (1934), *Œuvres philosophiques III*, trad. de l'anglais (USA) par Jean-Pierre Cometti, Christoph Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles Tiberghien, Préface de Richard Shusterman et Postface de Stewart Buettner, Pau, Publications de l'Université de Pau, Éditions Farrago, 2006
 DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
 DELEUZE Gilles, *L'image-Mouvement*, Paris, Minuit, 1983
 DIDEROT Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Paris, Gallimard, 1951.
 DIDEROT Denis, *Lettres sur les sourds et muets* in *Ecrits Philosophiques*, Hollande, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1964
 DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique*, Bruxelles, Nathan-Université, 1990.
 ESCOUBAS Éliane, *L'espace pictural*, La Versanne, Encre Marine, 1995.
 FAURE Fabien, "L'œuvre au présent de Richard Long", actes du colloque *L'archaïque contemporain*, organisé par le CERASA (Centre d'Etudes et de Recherches en Art et Sciences de l'Art), Université de Toulouse, Publications de l'Université de Pau, communication de février 2008.

FILES Kristine, *L'esprit Fluxus, La performance Fluxus : une métaphysique de l'acte*, Marseille, Editions des Musées de Marseille, 1995.

FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation* (1930), Paris, Puf, 1971.

GUÉRIN Michel, *Philosophie du geste*, Arles, Actes Sud, le génie du philosophe, 1995.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1979, 1991 et 2004.

HONNORAT Julien, "La pensée du corps (transparence et cybernétique)" in *La transparence comme paradigme*, sous la dir. de Michel Guérin, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2008.

JANET Pierre, *L'Automatisme psychologique, essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris, Librairie Félix Alcan, neuvième édition, 1921.

LEROI-GOURHAN André, *Le Geste et la Parole*, Tome II. *La Mémoire et les Rythmes*, Albin Michel, 1964.

LEFEBVRE H., *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*, Paris, Syllepse, 1992.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

MARION Jean-Luc, *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Paris, Puf, 2001, 2010.

MIDAL Fabrice, *Quel bouddhisme pour l'occident ?*, Paris, Seuil, 2006.

ROSANNE-STONE Allucquère, "Le corps réel pourrait-il se lever ?" in *Connexions-Art-Réseaux-Médias*, sous la dir. de Annick Burreaud et Nathalie Magnan Paris, ENSBA, 2002.

SACKS Oliver, *Un anthropologue sur mars*, trad. de Christian Cler, Paris, Seuil, 1995.

SCHLEMMER Oskar, "Mathématique de la danse" in *théâtre et Abstraction*, CNRS/L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978, p. 41.

SIMONDON, *Imagination et invention* (1965-1966), Chatou, Les Éditions de la Transparence, collection Philosophie, 2008.

SAUVANET Pierre, *Le Rythme grec*, Paris, Puf, 1999.

VITTA Maurizio, "Métaphysique du mouvement, Momotaro Office System" in *Revue L'ARCA International*, revue internationale d'architecture, de design et communication visuelle 55, Paris, 2003.

VALERY Paul, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, 1938 et 1983.

3.2. Appareils, langages et lieux de l'œuvre

ARDENNE Paul, *Un Art Contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.

BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus*, Seuil-Points Essais, 1982.

BARTHES Roland, *La Chambre Claire*, Paris, Seuil-Gallimard, Cahiers du cinéma, Éditions de L'étoile, 1980.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Puf, 1961.

BERQUE Augustin, *Médiance, de milieux en paysages*, Paris, Belin, collection Géographiques Reclus, 2000.

BOURRIAUD Nicolas, "Le nouveau squatter" et "La crise de l'atelier" in *Beaux-Arts Magazine* numéro spécial *Qu'est ce que l'art aujourd'hui ?*, Paris, 1999, pp. 16-18.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et Structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, collection Libre examen, 1992.

BOURDIEU Pierre, *L'amour de L'art, les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1969.

BOURDIEU Pierre, *La Distinction critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

BERTHET, *L'art à l'épreuve du lieu*, Paris, L'Harmattan, 2004.

CHEVRIER Joël, *“Les mains dans le nanomonde, reconstruction multisensorielle et présence dans nanonature”* in *Histoire et esthétique du contact dans l’art contemporain*, sous la dir. de Sylvie Coëllier, Presses Universitaires de Provence, Aix-en Provence, 2005.

DAMISCH Hubert, *L’origine de la perspective*, Paris, Champs Flammarion, 1987.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie*, Tome I, Paris, Minuit, 1980.

DÉOTTE Jean-Louis, *L’époque des appareils*, Paris, Édition lignes Manifestes, 2004.

DÉOTTE Jean-Louis, *“Révolution des appareils (notes pour un programme de recherche)”* in *L’art au temps des appareils*, sous la dir. de Pierre-Damien Huyghe, Paris, L’Harmattan, 2005.

DÉOTTE, *L’époque de l’appareil perspectif*, Paris, l’Harmattan, 2001

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l’image*, Paris, Minuit, 1990.

DUMONT Annie et JULIEN Maude, *Réponses à vos questions sur le bégaiement*, Paris, Solar, 2004.

FRANCASTEL Pierre, *La figure et le lieu*, Paris, Denoël-Gonthier, 1967.

FRIED Michael, *La place du spectateur*, Paris, Gallimard, nrf, 1990.

FLÜSSER Vilèm, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, 1996.

GUÉRIN Michel, *“Le concept de topoïétique”* in *Philosophiques*, vol. XXIV n°1, revue de la société philosophique du Québec, Bellarmin, Montréal, 1996.

GUÉRIN Michel, *L’espace Plastique*, Bruxelles, Editions La Part de l’œil, collection Théorie, 2008.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GOODMAN Nelson, *Langages de l’art*, Paris, Hachette littératures, 1990.

HUYGHE Pierre-Damien, *“Le Syndrome baudelairien”* in *L’art au temps des appareils*, sous la dir. de l’auteur, Paris, L’harmattan, 2005.

HUYGHE Pierre-Damien, *“Une difficile avancée spéculative”* in *Art de Proximité et Distance critique*, Actes de Colloque, Université de Picardie Jules Verne, Centre de Recherche en Art, Sens et Tonka, 2002.

HONNORAT Julien, *“De l’appareil photographique au bureau informatique : vers une autre phénoménologie de l’espace trans-figuré”* in *Figures de L’Art 13*, revue d’études esthétiques : *Espace transfigurés, à partir de l’œuvre de Georges Rousse*, Publications de l’Université de Pau, Pau, 2007.

HALL Edward. T., *Au delà de la culture*, Paris, Seuil, Collection point essais, 1987.

KRAUSS Rosalind, *Le photographique, pour une théorie des écarts*, trad. de l’anglais par M. Bloch et J. Kempf, Paris, Macula, 1990.

LEVY-LEBLOND Jean-Marc et BALIBAR Françoise, *Quantique, Rudiments*, Paris, cnrs 1984, Masson, 1997.

LYOTARD Jean-françois, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

MARTHE Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

MOULIN Raymonde, *L’artiste, l’institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

NAGY Gregory, *La poésie en acte, Homère et autres chants*, trad. de l’anglais par Jean Bouffartigue, Paris, Belin, 2000.

POINSOT Jean-Marc, *Quand l’œuvre a lieu, l’art exposé et ses récits autorisés*, Genève, mamaco (art édition), Villeurbanne, institut d’art contemporain et art édition, 1999.

PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique (1927)*, Paris, Minuit, collection le sens commun, 1975.

PINKER Steve, *L’instinct du langage*, trad. de l’anglais par Marie-France Desjeux, Paris, Odile Jacob, 1999.

PEIRCE C.S, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Collection L’ordre philosophique, Le Seuil, Paris, 1978.

- SEARLE John R., "Les Ménines et les paradoxes de la représentation picturale" in *Les cahiers du MNAM* 36, Paris, Édition du Centre Georges Pompidou, 1991.
- SNYDER Joël et COHEN Ted, "Réflexions sur les Ménines : Le paradoxe perdu" in *Les cahiers du MNAM* 36, Paris, Édition du Centre Georges Pompidou, 1991.
- TAYLOR Charles, *Multiculturalisme, Différence et démocratie*, Paris, Champs Flammarion, 1992.
- WINKIN Yves, *Anthropologie de la communication*, Paris, Seuil, Points Essais, 1996, 2001.

3.3. Art analogique, époque hyperindustrielle et expérience numérique

- AUGÉ Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains, nouveaux mondes*, Paris, Edition Champs Flammarion, 1994.
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- BARBOZA P., *Du photographique au numérique : la parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel, 2001.
- BOURRIAUD Nicolas, *Postproduction*, Paris, Les Presses du Réel, 2003.
- BOURRIAUD Nicolas "La position secondaire de l'art" in *Dossier Image : Existe-t-il une image contemporaine ?*, art press 180, Paris, 1993.
- BOURDIEU Pierre, *Un Art Moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.
- BUCI-GLUCKSMANN Christine, *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002. (rééd. d'ouvrages antérieurs augmentés).
- BURREAUD Annick et MAGNAN Nathalie, *Connexions-Art-Réseaux-Médias*, Paris, ENSBA, 2002.
- COUCHOT Edmond, *La technologie dans l'art, de la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.
- COUCHOT Edmond et HILAIRE Norbert, *Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Edition Champs Flammarion, 2003.
- COUCHOT Edmond, "Médias et Immédias" in *Art et communication*, sous la dir. de Robert Allezaud, Paris, Osiris, 1986.
- CAUQUELIN Anne, *Fréquenter les incorporels*, Paris, Puf, 2006.
- COULOUBARITSIS Lambros et HOTTOIS Gilbert, *Penser l'informatique, informatiser la pensée. Mélanges offerts à André Robinet*, Editions de l'Université de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, Bruxelles, 1987.
- COLARD Jean-Max, "L'ère du soupçon" in *Beaux-arts Magazine* numéro spécial *Qu'est-ce que l'art aujourd'hui*, Paris, mai 2002.
- COUCHOT Edmond, "Pour une pensée de la transversalité, la seconde interactivité" in *Dialogue sur l'art et la technologie (autour d'Edmond Couchot)*, sous la dir. de François Soulages, Paris, L'Harmattan, collection arts 8, ufr arts, philosophie et esthétique université Paris 8, 2001.
- DE MÉREDIEU Florence, *Arts et nouvelles technologies, art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2003.
- DUBEY G., *Le Lien social à l'ère du virtuel*, Paris, Puf, 2001.
- DE ROSNAY Joël, *L'homme symbiotique, regard sur le troisième millénaire*, Paris, Seuil, 1995.
- HUYGHE Pierre-Damien, *Art et Industrie, Philosophie du Bauhaus*, Paris, Circé, 1999.
- HUYGHE Pierre-Damien, *Eloge de l'aspect*, Paris, éditions MIX, 2006.

- HUYGHE Pierre-Damien, "La politique disparue de l'audiovisuel" in *La transparence comme paradigme*, sous la dir. de Michel Guérin, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008.
- KRAUSS Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (1985), trad. Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993.
- KATZ Stéphanie, *L'Ecran, de l'icône au virtuel. La résistance de l'infigurable*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- LAFONTAINE Céline, *L'Empire cybernétique. Des machines à penser à la pensée machine*, Paris, Seuil, 2004.
- LE BOT Marc, *Peinture et Machinisme*, Paris, Klincksieck, 1973.
- MOLÉNAT Xavier, "Vers une ère post-photographique" in *Le Monde de l'image Hors série Sciences Humaines*, Paris, 2003-2004.
- MAC-LUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias*, Points Seuil, Paris, 1968.
- MAC-LUHAN Marshall, *La Galaxie Gutenberg, La genèse de l'homme typographique*, Gallimard, Nrf, Paris, 1977.
- MILON Alain, *La Réalité virtuelle, Avec ou sans le corps*, Paris, Autrement, 2005.
- MOREL Bernard, *Cybernétique et transcendance*, Paris, Ed. du Vieux Colombier, 1964.
- PELÉ Gérard, *Art, informatique et mimétisme*, L'Harmattan, 2002.
- PORCHET Michel, "Sur le Numérique" in *L'art au temps des appareils*, sous la dir. de Pierre-Damien Huyghe, Paris, L'harmattan, 2005.
- QUÉAU Philippe, *Métaxu, théorie de l'art intermédiaire*, Seyssel, Champ Vallon, Collection Milieux, ina, 1989.
- RENAUD Alain, "L'imaginaire numérique" in *Dialogue sur l'art et la technologie (autour d'Edmond Couchot)*, sous la dir. de François Soulagés, Paris, L'harmattan, Collection arts 8 ufr arts, philosophie et esthétique, université Paris 8, 2001.
- RENAUD Alain, "L'interface informationnelle ou le sensible au sens de l'intelligible" in *Esthétique des Arts médiatiques : interface et sensorialité*, sous la dir. de Louise Poissant, Montréal, Cierc, Presses universitaires du Québec, 2003.
- SARTRE JEAN-PAUL, *Critique de la raison dialectique (précédé de Question de méthode), Tome I, Théorie des ensembles pratiques* (Bibliothèque des idées), Livre I. De la praxis individuelle au pratico-inerte, Paris, Gallimard, 1960, rééd.1985.
- SCHWERFEL Heinz Peter, "Nam June Paik, écran total" in *Beaux Arts Magazine*, Paris, n°191, avril 2000, p.76.
- STIEGLER Bernard, *Economie de l'hypermatériel et psychopouvoir*, entretien avec P.Petit et Vincent Boutems, Paris, Mille et une nuits, 2008.
- STIEGLER Bernard, *Echographies de la T.V*, Paris, Galilée, 1996.
- TARABOUKINE Nikolai, "Du chevalet à la machine" in *La Peinture, Textes essentiels*, sous la dir. de Jacqueline Lichtenstein, Paris, Larousse, 1995.
- VARENNE Franck, *Du modèle à la simulation informatique*, Paris, Vrin, 2007
- VARENNE Franck, Entretien, émission radiophonique *Science et Conscience* sur *France Culture* le 13 septembre 2007.
- VIRILIO Paul, *La machine de vision*, Paris, Galilée, 1988.
- WURSTER Christian, *Le Computer, l'histoire illustrée des ordinateurs*, Paris, Taschen, 2002.
- WEIL Benjamin, "Art/Internet, la global connection, créer/inventer" in *Beaux-Arts Magazine* 191, Paris, 2000.
- WEBER Pascale, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Paris, L'Harmattan, collection Histoire et idées des arts, 2003.

3.4. Sculpture, design et ergonomie

- BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Paris, Tel Gallimard, 1968.
- BLUM Andréa, "Le design au prisme de l'art" in *art press* 293, Paris, 2003.
- BRAUNSTEIN Chloé et Pierre STAUDENMEYER, "Starck et son double" in *Beaux-Arts Magazine* 226, Paris, 2003
- BRAUNSTEIN Claire FAYOLLE et Chloé, "De l'objet à l'icône, Question de design/au design" in *Beaux-Arts Magazine Hors Série Qu'est-ce que le design (aujourd'hui) ?*, Paris, 2004.
- BRANZI Andréa, "Nouvelles de la Métropole froide, design et seconde modernité" in *La Critique en Design, Contribution à une anthologie* sous la dir. de Jollant-Kneebone F., Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.
- BOUREL Michel, "Ashley Bickerton, Susie et ses aventures au pays de l'art" in *Artstudio* 19, *L'art et l'objet*, Paris, hiver 1990.
- COHEN Françoise, "La sculpture comme espace de déduction" in *Beaux-Arts Magazine, Qu'est ce que la sculpture Aujourd'hui ?*, numéro spécial, 2008
- DESSORS Dominique, "Mots clés en guise de titre : femme, ergonomes, profane, primates..." in *A quoi sert l'ergonomie*, sous la dir. de ALETCHEREDJI T. et HEDDAD N, Toulouse, Octarès, collection Le travail en débat, série Colloques et congrès, 2006.
- DE NOBLET Jocelyn, *Design : le geste et le compas*, Paris, Somogy, 1988.
- DEFORGE Yves, *L'œuvre et le produit*, Paris, Champ Vallon, 1990.
- DUBUISSON Sophie et HENNION Antoine, *Le Design : l'objet dans l'usage*, Paris, Ecoles des Mines, 1996.
- FLÜSSER Vilém, *Petite Philosophie du Design*, Belfort, Circé, 2002.
- GUIDOT Raymond, *Histoire du Design de 1940 à nos jours*, Paris, Ed Hazan, 2004.
- GROS Caroline, "De la Sculpture : l'espace en question dans l'œuvre d'art" in *L'art au regard de la phénoménologie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994.
- HUYGHE Pierre-Damien, "Design et existence" in *Le design, essais sur des théories et des pratiques*, sous la dir. de Brigitte Flamand, Paris, Édition du regard, Institut français de la mode, 2006.
- HOFFENBERG A. et LAPIDUS A., *La société du Design*, Paris, Puf, collection Supérieur, 1977.
- JOLLANT-KNEEBONE Françoise, *La Critique en Design, Contribution à une anthologie*, textes rassemblés, Nîmes, Jacqueline Chambon et cnap, 2003.
- KRAUSS Rosalind Krauss, "La sculpture dans le champ élargi" (1979), essai in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (1985), trad. Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993.
- KRAUSS Rosalind, *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, trad. de Claire Brunet, Paris, Macula, 1997.
- MOLES Abraham A, "Vivre avec les choses : contre une culture immatérielle" in *La Critique en Design, Contribution à une anthologie* sous la dir. de Jollant-Kneebone F., Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.
- PAPANEK Victor, *Design pour un monde réel*, Paris, Mercure de France, 1974.
- PIRON François, *Franck Scurti, Valeurs et usages* in *art press*, n°286, janvier 2003.
- QUARANTE Danielle, *Éléments de design industriel*, Paris, Polytechnica, 2001.
- RANCIERE Jacques, "La surface du design" in *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.
- RICHIR Luc, *Dieu, le corps, le volume- Essai sur la sculpture*, Bruxelles, Editions La Part de l'œil, 2003.

STIEGLER Bernard, *Le design de nos existences à l'heure des technologies numériques*, Paris, Mille et une nuits, 2008.
TRELCHAT Sophie, "Philippe Starck, Le signe et la fonction" in *art press* 286, Paris, 2003.
WITTKOWER Rudolf, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures* (1977), trad. de l'anglais par Béatrice Bonne, Paris, Macula, 1995.

4 - Artistes, poètes, romanciers et essayistes : écrits, entretiens, théories

ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura* (1435), Livre 2, Paris, Edition J.L. Schefer et S. Deswarte, Macula-Dédale, 1992.
AYMÉ MARCEL, *La belle image*, Paris, Gallimard, 1941.
AYMÉ MARCEL, *Le passe muraille*, Paris, Paris, Gallimard, 1943.
ARTAUD Antonin, *L'Ombilic des Limbes* (1925), Gallimard, 1994.
ARTAUD Antonin, *Les Tarahumaras, la race des hommes perdus et Le rite des rois de l'Atlantide*, Œuvres Complètes (1956), Tome IX, Paris, Gallimard, 1971.
ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.
ARTAUD Antonin, *Van Gogh ou le suicidé de la société* (1947), Paris, Gallimard, Collection L'Art et l'Écrivain, 1990.
BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, collection Points essais, 1957.
BATAILLE Georges, *Manet (1955)*, Paris, Skira, 1994.
BATAILLE Georges, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957.
BAUDELAIRE Charles, *Ecrits esthétiques*, Paris, Union Générale d'Éditions, Collection 10/18, 1986.
BAUDELAIRE Charles, *Le Spleen de Paris* (1863), Paris, Librairie Générale Française, Livre de Poche, 1964.
BEUYS Joseph, *Joseph Beuys*, trad. de l'allemand par O.Mannoni et P. Borassa, Paris, L'Arche, 1994.
BEUYS Joseph, *Qu'est-ce que l'art ?*, trad. de l'allemand par L. Cassagnau, Paris, L'Arche, 1992.
BLANCHOT Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, nrf, 1980.
BRETON André, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, collection Folio Essais, 1989.
CARROLL Lewis, *Œuvres*, édition présentée et établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 1989.
COMPAGNON Antoine, *Les antimodernes*, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque des Idées, 2005.
COMMENT Bernard, "Cette obscure clarté qui tombe des étoiles", entretien avec Anselm Kiefer in *art press* 216, Paris, 1996.
DORAN P.M., *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978.
DE BRUGEROLLE Marie, "Entretien avec Mike Kelley et Paul Mc Carthy" in *Beaux-Arts Magazine* 186, Paris, 1999.
DUBUFFET Jean, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1967, 1991.
DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe*, écrits réunis et présentés par Michel Samouillet, Paris, Champs Flammarion, 1975, 1994.
DE VINCI Léonard, *Traité de la peinture* (1519), Paris, Jean Bonnot, 1991.
DEMAND Thomas in *Art at the turn of the millenium*, sous la dir. de B. Riemschneider et U. Grosenick, Paris, Taschen, 1999.
DE KOONING Willem, *Ecrits et propos*, Paris, énsb-a, collection Ecrits d'artistes, 1998.
DE PILES Roger, *Cours de peinture par principes*, J. Estienne, 1708, Gallimard, 1989.
DIDEROT Denis, *Salons (1759-1765)*, Paris, Gallimard, 2008.

- DIDEROT Denis, *Entretien entre d'Alembert et Diderot, Le rêve de d'Alembert* (1769), Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
- DIDEROT Denis, Thema anthologie par Daniel Mornet, Paris, Hatier, 1973.
- DÜRER Albrecht, *Instruction sur la manière de mesurer*, traduits et présentés par Michel Van Peene et Jeannine Bardy, Paris, Flammarion, 1995.
- FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Édition Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, 1980-1998.
- GIACOMETTI Alberto, *Ecrits*, Paris, Hermann, 1990.
- HOLT Nancy, *The Spiral Jetty, The writing of Robert Smithson*, Nancy Edition, New York University Press, 1979.
- JOUANNAIS Yves, "L'hypothèse de la déproduction, entretien avec Fabrice Hybert" in *Dossier Image : Existe-t-il une image contemporaine ?*, art press 180, Paris, 1993.
- JUDD Donald, "Specific Object" in *La Peinture, Textes essentiels*, sous la dir. de Jacqueline Lichtenstein, Paris, Larousse, 1995.
- JOYCE James, *Ulysse I*, trad. de l'anglais par Auguste Morel, Paris, Gallimard, 1929.
- KLEE Paul, *Théorie de l'art Moderne*, Paris, Gonthier, rééd. Collection Folio-essais, 1971.
- K. DICK Philip, *Le temps désarticulé*, Paris, Calmann-Lévy, Livre de Poche, Paris, 1975.
- KIRILI Alain, "Entretien" (par Bernadette Dufrière), in *De la sculpture au vingtième siècle*, sous la dir. de Thierry Dufrière et P.L Rinuy, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2001.
- KAPROW Allan, *L'art et la vie confondus*, Paris, Édition du Centre Georges Pompidou, 1996.
- LABORDE Catherine, *La douce joie d'être trompée*, Paris, Editions Anne Carrière, 2007.
- LEBOVICI Elisabeth, "La plastique du Circuit, entretien avec Fabrice Hybert" in *Libération*, Hors Série *Les objets du siècle*, Paris, 1999.
- MUSIL Robert, *L'homme sans qualités* (1930-33), trad. de l'allemand par P. Jaccottet, Paris, Seuil, 1956.
- MALRAUX André, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1965.
- MALRAUX André, *La métamorphose des dieux*, Paris, Gallimard, nrf La galerie de la Pléiade, 1957
- MOULÉNE Jean-Luc in *Beaux-arts Magazine* numéro spécial *Qu'est-ce que l'art aujourd'hui ?*, Paris, 2002, p.176.
- MALLARMÉ Stéphane, *Divagations* (1897) in *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, Paris, B. Marchal éd., Poésie-Gallimard, 2002.
- MASSON André, *Le Rebelle du Surréalisme*, *Ecrits*, Paris, Hermann, Collection Savoir, 1976.
- MATISSE Henri, "Matisse Speaks" in *Art News*, New York, novembre 1951, pp. 40-71.
- MATISSE Henri, *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, collection Savoir, Hermann, 1992.
- MONOD Théodore *Méharées, d'une mer à l'autre*, Arles, Actes sud, collection Babel, série Terre d'aventure, 1989.
- MATHIEU Georges, *Le massacre de la sensibilité*, Paris, Odilon Media, juin 1996.
- OVIDE, *Les métamorphoses*, Tome I (I-V), texte traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1928.
- PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu* (1913-1927), Tome I : *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, Folio-Classique, 1988.
- PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu* (1913-1927), Tome 5 : *La prisonnière*, Paris, Gallimard, Folio-Classique, 1989.
- POUSSIN Nicolas, *Lettres et Propos sur l'Art*, réunis et présentés par Anthony Blunt, Paris, Hermann, 1989.
- RABELAIS François, *Gargantua* (1534), Paris, Gallimard, 2007.

RIMBAUD Arthur, *Œuvres*, Paris, Editions Baudelaire, 1966.
 RILKE Rainer Maria, *Lettres sur Cézanne*, Paris, Seuil, 1991.
 RODIN Auguste, *Eclairs de pensée, écrits et entretien*, Paris, éditions Olbia, 1998.
 SUPERVIELLE Jules, *Poètes d'aujourd'hui 15*, choix de textes établi par Claude Roy, Paris, Editions Pierre Seghers, 1964.
 SWIFT Jonathan, *Les voyages de Gulliver (1726)*, trad. de Olivier Séchan, Paris, Hachette, 1980.
 TÀPIES Antoni, *Pratique de l'art*, édition originale 1971, trad. du Catalan par Georges Raillard, Paris, Gallimard, Collection Folio Essais, 1994.
 TÀPIES Antoni, *La réalité comme art*, trad. du Catalan par Georges Raillard, Paris, Galerie Daniel Lelong, Paris, 1989.
 VOSTELL Wolf, "entretien avec Charles Dreyfus" in Catalogue d'exposition *Hors limites, l'art et la vie*, Édition du Centre Georges Pompidou, Paris, 1994.
 VAUTIER Maguy, *Paroles touaregs*, Paris, Albin Michel, collection Carnets de Sagesse, Paris, 1997.
 VERLAINE Paul, *Art Poétique, Poèmes*, Paris, éditions Jean-Claude Lattès, 1987.
 ZUCCARI Federico, "Idea de pittori, scultori et architetti" (Turin 1607) in *La Peinture, Textes essentiels*, sous la dir. de Jacqueline Lichtenstein, Paris, Larousse, 1995.

5 - Monographies, textes sur des artistes et catalogues d'exposition personnelle

AMADO Jean, 15 juillet 1997-28 septembre 1997, Espace 13, Catalogue de l'exposition *30 ans de sculpture*, Aix-en-Provence, Actes sud, 1997.
 BAZZOLI François, *Kurt Schwitters, une vie d'artiste*, Marseille, Images en Manœuvres éditions, 1991.
 BOIS Yve-Alain et KRAUSS Rosalind, *L'Informe, mode d'emploi*, Paris, Édition du Centre Georges Pompidou, 1996.
 BONFAND Alain, *Paul Klee, L'œil en trop*, Paris, Éditions de la Différence, 1988.
 CÖELLIER Sylvie, *Lygia Clark (L'enveloppe), La fin de la modernité et le désir du contact*, Paris, l'Harmattan, collection Histoire et idées des arts, 2003.
 CHAMPAILLER Guy, *Art-Processif*, Nice, Z'éditions, 1997.
 COMBALIA Victor, *Tàpies*, Collection des Grands Maîtres d'Art Contemporain, Albin Michel, Paris, 1989.
 DIDI-HUBERMAN Georges, *Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris, Macula, 1992
 DIDI-HUBERMAN Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Minuit, collection Fables du lieu, 2001.
 DUBUFFET Jean, Catalogue de l'exposition au musée des Beaux-arts *André Malraux* du Havre, sous la dir. de Jacques Berne, mars 1977, imprimerie Hofer, Le Havre, 1977.
 FRANCBLIN Catherine, *Bertrand Lavier*, Paris, Flammarion et Cnap, collection La création contemporaine, 1999.
 GUERRIN Frédéric, *Duchamp ou le destin des choses*, Paris, L'Harmattan, 2008.
 GRENIER Catherine, *Giuseppe Penone*, Paris, Édition du Centre Georges Pompidou, 2004.
 GRENIER Catherine, *Tony Cragg, Un homme a marché sur la lune*, Édition du Centre Georges Pompidou, Paris, 1995.
 GENET Jean, *L'Atelier d'Alberto Giacometti (1957)*, Paris, Gallimard, 2007.
 GIACOMETTI Alberto, 30 novembre 1991-15 mars 1992, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, Paris-Musée, 1991.

HINDRY Ann, "La métaphysique d'Antony Gormley" in *artpress*, numéro 351, décembre 2008.

KAPERA Jean, *La plastique des médias*, Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice, Régie autonome des comptoirs de vente des musées de la Ville de Nice, 1993.

LOREAU Max, "Jean Dubuffet, Voyage au Sahara" in Catalogue d'exposition de *L'Espace 13- Art Contemporain*, Aix en Provence, 1995.

LE BOT Marc, "A propos de Tàpies" in *Cimaise*, Paris, novembre-décembre 1991.

LASCAULT Gilbert, "Robert Malaval" in *art press*, Paris, mars 1984.

LASCAULT Gilbert, Catalogue d'exposition *Tàpies*, Galerie Maeght, Cahiers d'Art Contemporain, Repères, n° 18, Paris, 1984.

LASCAULT Gilbert, Catalogue de l'exposition *Anne et Patrick Poirier, Autour de Domus Auréa, La fascination des Ruines*, Édition du Centre Georges Pompidou, Paris, 1978.

LEIRIS Michel, "Joan Miró" in *Documents*, Paris, n°5, 1929.

MORINEAU Camille, "Qui a dessiné l'urinoir de Duchamp ?" in *art press* 287, Paris, 2003.

MORRIS Robert, 5 juillet-23 octobre 1995, Centre Georges Pompidou, Monographie, Paris, Édition du Centre Pompidou, décembre 1995.

OBALK Hector, *Andy Warhol n'est pas un grand artiste*, Champs Flammarion, 2001.

PERRET Catherine, "Tableaux-Ecrans" in Catalogue d'exposition, Galerie Les filles du Calvaire, Paris, 12 Mars-16 avril 2005.

PRÉVOST Jean-Marc, "Bertrand Lavier : l'objet hors catégories" in *Artstudio 19, L'art et l'objet*, Paris, hiver 1990.

SCHILLING Jürgen, "Toute chose est en rapport avec tout, réflexions sur les environnements de Wolf Vostell" in *Opus international* 98, Paris, été 1985.

SIMMEL GEORG, *Rembrandt*, Paris, Circé, 1994.

SIMMEL GEORG, *Michel-Ange et Rodin*, Paris, Payot/Rivages, 1996.

SIMONDS Charles, 20 décembre 1994-20 janvier 1995, Catalogue de l'exposition, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Édition du Jeu de Paume, Paris, 1994.

TAPIÉS Antoni, 27 septembre-4 décembre 1994, Galerie nationale du *Jeu de Paume*, Catalogue d'exposition, Paris, Édition du Jeu de Paume, 1994.

TRONCY Eric, "Philippe Parreno, la fabrique du réel" in *Beaux Arts Magazine*, numéro spécial *Qu'est ce que l'art aujourd'hui ?*, Paris, 15 décembre 1999.

VERHAGEN Erik, "L'échec sculptural de Erwin Wurm" in *art Press* 307, Paris, 2004.

6 - Expositions et livres d'art thématiques

L'Informe, mode d'emploi, 22 mai-26 août 1996, Centre Georges Pompidou, Catalogue sous la rédaction de Yves-Alain Bois et Rosalind Krauss, Paris, Édition du Centre Georges Pompidou, 1996.

Big-Bang, Destruction et création dans l'art du vingtième siècle, 15 juin 2005-27 février 2006, Catalogue de l'exposition, Paris, Édition du Centre Georges Pompidou, 2005.

Cinquante espèces d'espaces, Œuvres du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 28 novembre 1998-30 mai 1999, exposition Hors les murs présentée au Centre de la Vieille Charité et au MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille, Paris, Édition du Centre Pompidou et Réunion des Musées Nationaux, 1998.

Ce qui arrive, exposition conçue par Paul Virilio, 29 novembre 2002-30 mars 2003, Paris, Actes Sud et la Fondation Cartier pour l'art Contemporain, 2002.

Installations, l'art en situation, rédigé par Michael Archer, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley et Michael Petry, Paris, Thames & Hudson, Médias, 1997.

Lieu, Taita Dean et Jeremy Millar, Thames & Hudson, 2005.

L'Esprit Fluxus, Catalogue de l'exposition, première édition 1993 (Walker Art center), édition française, Musées de Marseille, 1995.

Hors limites, L'art et la vie, 1952-1994, 9 novembre 1994-23 janvier 1995, Catalogue de l'exposition, Édition du Centre Georges Pompidou, Paris, 1994.

7 - Recueils, Publications collectives et/ou colloques

L'art au temps des appareils, sous la dir. de Pierre-Damien Huyghe, Paris, L'Harmattan, 2005.

Anthologie philosophique, textes rassemblés par Léon Louis Grateloup, Paris, Hachette, 1992.

A quoi sert l'ergonomie, hommage à Monique Moulin, sous la dir. de Tchibara Aletcheredji et Nadia Heddad, Toulouse, Octarés, collection Le travail en débats, série Colloque et congrès, 2006.

Art de proximité et Distance critique, La fonction critique de l'art, Actes de Colloque (Françoise Clobence, Serge Bismuth, Michel Egana, Boris Eizykman, P.D Huyghe, Adeline Trichet), Sens et Tonka, Université de Picardie Jules Verne, Centre de Recherche en Arts, 2002.

Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre, sous la dir. de Christian Doumet, Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier et Pierre Sorlin, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, mai 2000.

Corps et affects, sous la dir. de Françoise Héritier et Margarita Xanthakou, Paris, Odile Jacob, 2004.

Corps en Mutation, sous la dir. de Carole Hoffmann et Xavier Lambert, Colloque Université Toulouse 2, Février 2006, Cerasa, Actes du colloque, Nantes, Editions Pleins Feux, 2010.

De la sculpture au vingtième siècle, sous la dir. de Thierry Dufrêne et P.L Rinuy, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2001.

Design, Miroir du siècle, sous la dir. de Jocelyn de Noblet, Paris, Flammarion/APCI, 1993.

Dialogue sur l'art et la technologie (autour d'Edmond Couchot), sous la dir. de François Soulages, Paris, L'Harmattan, Collection arts 8, ufr arts, philosophie et esthétique Université Paris 8, 2001.

Do it yourself 2.0, Comment et quoi faire soi-même à l'aide de logiciels, matériels et dispositifs numériques, Colloque Scientifique International Ludovia 2008, Ax-Les-Thermes.

Espaces perçus, Territoires imagés en Art, sous la dir. de Stefania Caliandro, Intersémiotique des arts (Jocelyne Lupien, Jean-François Bourdon,...), Paris, L'harmattan, 2004.

Esthétique des Arts Médiatiques, interface et sensorialité, sous la dir. de Louise Poissant, Actes de Colloques (Annick Bureau, Alain Renaud, David Rokeby, Charles Halary, Anne

Cauquelin, Hervé Fischer...), Cierec, publication de l'Université de Saint-Etienne, et Presses de l'Université du Québec, Collection esthétique, 2003.

Ecrits sur Starck (Michel Onfray, Benoît Heil Brunn, Pacsale Cassagnau, Christophe Pilet), Paris, Édition du Centre Pompidou, 2003.

Effets de cadre. De la limite en art par Sophie Charlin, Catherine Perret, Bernard Vouilloux, Marie-Claude Lambotte, Saint-Denis, Presse universitaire de Vincennes, collection Esthétique, Hors-Cadre, 2003.

Histoire et esthétique du contact dans l'art contemporain, sous la dir. de Sylvie Coëllier, Presses Universitaires de Provence, Aix-en Provence, 2005.

L'art à l'épreuve du lieu, sous la dir. de Dominique Berthet, L'harmattan, 2004.

L'art du Sahara, rédigé par Yves et Christine Gauthier, Alain Morel, Thierry Tillet, Paris, Seuil, Collection Arts Rupestres, Paris, 1996.

L'art de L'exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du vingtième siècle, Paris, Édition du regard, 1998.

La Petite Fabrique de L'image par J.C Fozza, A.M Garat et Françoise Parfait, Paris, Magnard, 1988

Le corps évanoui, les images subites, sous la dir. de Claire de Ribaupierre, Paris, Hazan, 1999.

Le design, essais sur des théories et des pratiques, sous la dir. de Brigitte Flamand, Paris, Édition du regard, Institut français de la mode, 2006.

Les Immatériaux, sous la dir. de Elie Théofilakis, Paris, Editions Autrement, 1985.

Les Limites de l'œuvre, sous la dir. de Michel Guérin, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2007.

La question de l'art au troisième Millénaire, Actes du colloque-Université Paris 8 et Université de Venise, GERMS, 2002.

La transparence comme paradigme, sous la dir. de Michel Guérin, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2008.

Le travail en représentations, sous la dir. de Patrice Marcilloux et Nicole Lemaître, Actes, Paris, Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2004.

Où va l'art contemporain ? par L. Bertrand Dorléac, L. Gervereau, S. Guilbaut, G. Monnier, Paris, Édition de L'image, ENSBA, Paris, 1997.

Un Bagage poétique pour le troisième millénaire, sous la dir. de Jacques de Decker, entretiens avec Danielle Sallenave, François Bastide, Gérard de Cortanze, Jean-jacques Brochier, Jean

d'Ormesson, Jacques Reda, Hubert Nyssen, Tournai (Belgique), La renaissance du livre, 2001.

Vocabulaire de l'ergonomie, sous la dir. de Maurice de Montmoulin, Toulouse, Octarés, collection Travail dirigée par Jacques Christol et Gilbert de Terssac, 1995 et 1997.

8 - Thèses

ARNAUD Jean, *L'espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain*, Thèse de doctorat d'arts plastiques et de sciences de l'art, sous la dir. de Michel Guérin, Université de Provence, 2005.

LAMBERT Xavier, *Le corps sans bords : identité / altérité dans l'image numérique et ses résonances dans la fiction narrative*, Thèse de doctorat d'arts plastiques et de sciences de l'art sous la dir. d'Eliane Chiron, Université de Panthéon-Sorbonne Paris, 2004.

SUBRA Olivier, *Le dessin : le réel et ses représentations, de l'illusion d'une saisie à une poïétique de la fiction*, Thèse de doctorat d'arts plastiques et de sciences de l'art, sous la dir. de Guy Lecerf, Université de Toulouse 2, 2006.

GENRE Brice, *Dessiner, désigner : une pratique expérimentale de l'habiter*, Thèse de doctorat d'arts plastiques et de sciences de l'art, sous la dir. de Dominique Clévenot, Université de Toulouse 2, 2009.

SERRUS Charlotte, *Glissades, Instabilité, indistinction et postures humoristiques à l'ère dite postmoderne*, Thèse de doctorat d'arts plastiques et de sciences de l'art, sous la dir. de Sylvie Coëllier et Michel Guérin, Université de Provence, 2010.

9 - Articles divers

BOURRIAUD Nicolas, "Joseph Kosuth, *Entre les mots*" in *Artstudio* 15, Paris, 1989, pp. 96-102.

BOURRIAUD Nicolas, "Nous sommes tous des créoles" in *Beaux Arts Magazine* 191, Paris, 2000, p. 47.

BAUDINET (Mondzain) Marie-José, "La relation iconique à Byzance au neuvième siècle d'après Nicéphore le Patriarche" in *Les études philosophiques* 1, Paris, 1978.

COMPAGNON Antoine, "Le démon du Contre temps" in *Revue Traverses Anachronisme*, Paris, Édition du Centre Georges Pompidou, 1992.

DE DUVE Thierry, "Ex Situ" in *Les cahiers du Musée nationale d'Art moderne*, Paris, printemps 1989.

DURAND Régis, "Usages de l'image, usage du monde" in *Dossier Image : Existe-t-il une image contemporaine ?*, art press 180, Paris, 1993.

ECO Umberto, "Observations sur la notion de gisement culturel" in *Revue Traverses, Manifester*, Paris, Printemps 1993, Édition du Centre Georges Pompidou..

FRANCO FERRAZ Maria Cristina, "Mimésis et cosmétique, de Platon à Nietzsche" in *Utopia 3, la question de l'art au troisième millénaire*, sous la dir. de Ciro Giordano Bruni, Université Paris 8 et Université de Venise, Germs, 2002.

GUÉRIN Michel, “*La croyance comme pierre de touche de l’anthropologie*” in *Croisements d’anthropologies*, Pascal Pensée in *Geflecht der Anthropologien*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2005, p. 300.

GEOFFREY-SCHNEITER Bérénice, “*Arts premiers au Louvre, l’exposition universelle*” in *Beaux Arts Magazine* 191, Paris, avril 2000.

KUSPIT Donald, “*L’automatisme psychopolitique d’Antoni Tàpies*” in *Antoni Tàpies, Catalogue d’exposition*, Paris, Galerie nationale du *Jeu de Paume*, 1994.

LACOSTE Jean, *Goethe et l’architecture*, in *Revue Poïesis, Architecture, N°9 Art et technique*, La part de l’art, Toulouse, imprimerie Ménard, 1999.

LOREAU Max, “*L’art ou l’avènement de la finitude*” in *Revue d’esthétique 2, Infini, pensée apparaissante et nature*, Paris, 1966.

MILLET Catherine, “*Présentation*” in *Dossier Image : Existe-t-il une image contemporaine ?*, art press 180, Paris, 1993.

MICHAUD Yves, “*Entretien*” (avec Fabrice Bousteau et Jonathan Chauveau) in *Beaux-arts Magazine, n° 270*, Décembre 2006.

SUZANNE Gilles, “*A l’âge de la transparence : L’être-articulaire des œuvres*” in *La transparence comme paradigme*, sous la dir. de Michel Guérin, Aix-en-provence, pup, 2008.

WHITE Kenneth, “*L’art de la terre*” in *LIGEIA 11-12, Dossier Art et nature*, Paris, 1992.

10 - Revues

Art Studio, *L’art et l’objet*, n° 19, Hiver 1990.

Beaux-Arts Magazine, numéro spécial *Qu’est-ce que l’art aujourd’hui ?*, Paris, édition 2002.

Beaux-Arts Magazine, *Bam design*, Hors série numéro 5, Paris, 2003.

Beaux-Arts Magazine, *Qu’est ce que le Design Aujourd’hui ?*, numéro spécial, Paris, 2004.

Beaux-Arts Magazine, *Qu’est ce que la sculpture Aujourd’hui ?*, numéro spécial, Paris, 2008.

Figures de L’Art 13, *Espace transfigurés, à partir de l’œuvre de Georges Rouse*, Publications de l’Université de Pau, Pau, 2007.

Industries françaises de l’ameublement-les villages, 1994 (*Modernité et Modestie*), 1995 (*L’Authentique*), 1997 (*Objets-types et archétypes*), Pierre Mardaga éditeur.

LIGEIA 11-12, *Art et Nature*, décembre 1992.

LIGEIA 13-14, *Art et Psychanalyse*, octobre 93-juin 94.

[plastik] n° 3, revue du CERAP, Presses de la Sorbonne, 2003.

Poïesis, *Architecture, N°9, Art et technique, la part de l’art*, Toulouse, 1999.

Topique 104, *Psychanalyse et Sculpture*, Paris, L’esprit du Temps, 2008.

Traverses, *Du contemporain*, Paris, Édition du Centre Georges Pompidou, printemps 1992.

Traverses, *Anachronique*, Paris, Édition du Centre Georges Pompidou, été 1992.

Traverses, *Manifester*, Paris, Édition du Centre Georges Pompidou, printemps 1993.

11 - Documents internet

Texte de Gilles Deleuze, “*Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*”, in *L'autre journal*, n°1, mai 1990, Origine : http://aejcpp.free.fr/articles/controle_deleuze.htm.

Intervention d'Alain Badiou, *Images du temps Présent*, Séminaire du 21 novembre 2001, notes de Daniel Fischer à l'adresse url suivante : <http://www.entretemps.asso.fr/badiou/01-02.2.htm>

Cours de Gilles Deleuze donné le 13 décembre 1983 à l'Université de Vincennes sur *Kant, Le temps, Nietzsche, Spinoza*. En ligne sur le site internet *Les cours de Gilles Deleuze*. Lien <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=214&groupe=Image+Mouvement+Image+Temps&langue=1>.

Communication de Julien Honnorat, “*Que « réserve » la modélisation informatique au modelage de l'œuvre ?*” in *Do it yourself 2.0, Comment et quoi faire soi-même à l'aide de logiciels, matériels et dispositifs numériques*, Colloque Scientifique International Ludovia 2008, Ax-Les-Thermes. Publication en ligne : http://www.ludovia.com/news/news_112_que-reserve-la-modelisation-informatique-au-modela.html

Article de Françoise Parfait, “*Le vidéographique, espace de la disparition*”, 1999. Texte téléchargeable en ligne : <http://www.synesthesie.com/syn08/parfait/index.htm>

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Acconci V., 255, 395, 404, 509
Adorno T. W., 249, 477
Alain, 15, 22, 23, 27, 31, 44, 45, 46, 47,
123, 129, 132, 210, 213, 272, 273, 296,
330, 348, 352, 395, 457, 511, 519, 523,
526, 527, 528, 529, 530, 533
Alberti L.B., 37, 346
André C., 291, 503
Ardenne P., 108, 330
Arendt H., 185
Aristote, 35, 86, 124, 150, 160, 162, 329
Arman, 106, 183, 500, 501
Arnaud J., 126
Artaud A., 28, 127, 161, 169, 170
Augé M., 125
Aymé M., 64, 508

B

Bachelard G., 112, 220, 290, 335, 336, 346
Badiou A., 47, 533
Balkenhol S., 234
Barboza P., 45
Barney M., 479, 514
Barthes R., 21, 26, 43
Baselitz G., 234, 502, 505
Bataille G., 273
Baudelaire C., 159, 175, 177, 527
Baudrillard J., 176
Belting H., 35, 91, 185, 226

Benjamin W., 24, 26, 83, 270, 271, 302,
499, 513, 523
Bergson H., 26, 135
Berque A., 103, 381
Berthoz A., 15, 27, 129
Beuys J., 225, 226, 230, 502, 525
Bickerton A., 524
Bois Y.-A., 273, 528
Boltanski C., 260, 511
Bourgeat L., 307, 504
Bourriaud N., 50, 95, 201, 369
Brancusi C., 291, 503

C

Cauquelin A., 240, 530
César, 234, 238, 240, 287, 503
Cézanne P., 78, 83, 92, 96, 99, 124, 500,
525, 527
Chateau D., 273
Christin A.-M., 86
Coëllier S., 20, 521, 530, 531
Cohen F., 242
Couchot E., 24, 25, 29, 32, 84, 95, 101,
128, 139, 222, 329, 522, 523, 529
Cragg T., 499, 506, 527
Cronenberg D., 381, 507

D

Danto A., 278
De Kooning W., 124, 132, 171, 238, 240,
241, 503
De Mèredieu F., 108

Debord G., 479
Debray R., 164
Deleuze G., 22, 29, 172, 296, 457, 533
Demand T., 32, 50, 381, 386, 507
Déot J.L., 16, 54, 80, 83
Derrida J., 22, 46
Dewey J., 132, 310
Diderot D., 27, 134, 221, 224, 225, 227,
229, 250, 252, 293, 526
Didi-Huberman G., 21, 26, 166, 171, 258,
294, 296, 316
Dubuffet J., 117, 118, 132, 171, 201, 246,
502, 528
Duchamp M., 16, 56, 83, 96, 157, 159,
194, 500, 504, 505, 507, 518, 525, 527,
528
Duyckaerts E., 226

E

Eco U., 130, 389

F

Foucault M., 22, 26, 27, 149, 287
Freud S., 169, 210, 366

G

Garnett A., 423, 425, 510, 511, 512
Genet J., 47
Genette G., 169, 219, 225
Giacometti A., 32, 166, 186, 404, 456,
501, 504, 506, 509, 510, 513, 527
Goodman N., 295, 500
Gormley A., 395, 457, 469, 509, 528
Grenier C., 479
Gruet S., 48, 241
Guérin M., 8, 18, 21, 34, 83, 135, 145,
223, 238, 256, 302, 363, 455, 477, 520,
523, 530, 531, 532
Guerrin F., 1
Guidot R., 501

H

Hapaska S., 196, 502
Heidegger M., 39, 44, 51, 146
Hesse E., 352, 505
Honorat J., 69, 144, 499, 501, 502, 503,
504, 506, 507, 508, 510, 511, 512, 513,
514, 533
Horn R., 505

Hosoe I., 414, 510
Huyghe P.-D., 1, 25, 28, 81, 104, 108, 150,
183, 191, 265, 280, 307, 352, 393, 424,
455, 521, 523, 529

J

Jimenez M., 249
Jollant-Kneebone F., 524
Judd D., 294, 300, 504

K

K. Dick P., 509
Kabakov I., 508
Kant E., 296, 328, 346, 533
Kawamata T., 386, 507
Kirili A., 213, 457
Klee P., 55, 527
Kosuth J., 284, 287, 288, 414, 510, 531
Krauss R., 56, 84, 226, 273, 294, 524, 528

L

Lafontaine C., 22, 23, 96
Lambert X., 529
Lavier B., 34, 113, 501, 527, 528
Le Gouic J.-C., 1, 255
Leibniz G.W., 92, 310, 456
Leroi-Gourhan A., 32, 49, 87, 124, 139,
140, 141, 223, 247, 296, 298
Lévi-Strauss C., 20, 365, 469
Lichtenstein J., 81, 523, 526, 527
Lipovetsky G., 352
Long R., 20, 503, 511, 519
Loreau M., 23, 24, 118
Lyotard J.-F., 15, 21, 22, 24, 31, 126, 145,
169, 201, 263, 405

M

Mac Collum A., 503
Malraux A., 164, 527
Marx K., 248
Masson A., 174, 521
Matisse H., 526
Mauss M., 271
Mc Bride R., 423, 425, 509, 510, 511
Merleau-Ponty M., 20, 21, 24, 27, 44, 92,
96, 182, 207, 251
Michaud Y., 336
Millet C., 50
Morris R., 505

Moulène J.-L., 508
Moulin R., 529
Musil R., 30, 31

N

Nagy G., 329
Neyrat F., 19, 227, 270
Niccol A., 30, 508, 509
Nietzsche F., 296, 531, 533

O

Obalk H., 34
Oldenburg C., 273, 413, 500, 503, 510
Ovide, 163

P

Panofsky E., 162
Parfait F., 530, 533
Parreno P., 20, 28, 512, 528
Pascal B., 123, 532
Passeron R., 117
Peinado B., 211, 213, 214, 230, 502
Peirce C. S., 42, 200
Penone G., 479, 514, 527
Perret C., 530
Pesce G., 375, 507
Platon, 35, 160, 162, 163, 165, 176, 290,
307, 328, 329, 531
Poussin N., 174

Q

Quéau P., 352

R

Ragon M., 380
Ramette P., 457, 506, 513
Rancière J., 205
Ravaisson F., 53, 395
Rembrandt, 17, 500, 528
Renaud A., 31, 44, 348, 352, 529
Ricœur P., 318, 329
Riegl A., 85, 156
Rietveld G., 506
Rimbaud A., 177, 261, 262, 366

Rodin A., 186, 365, 501, 524, 528
Rousse G., 189, 191, 501, 521, 532
Ryman R., 113, 501

S

Sacks O., 224, 260
Sartre J.-P., 168
Sauvanet P., 35, 112
Schopenhauer A., 71, 85, 137, 156, 166,
186, 330, 331, 457
Scurti F., 456, 512, 524
Segal G., 96, 99, 500
Simmel G., 126, 127, 185, 293, 413
Simondon G., 154, 155, 164, 165, 176,
185, 203, 230, 343
Simonds C., 513
Smithson R., 215, 502, 507, 513, 524, 526
Starck P., 386, 501, 507, 524, 525, 530
Stiegler B., 24, 35, 128, 146, 271, 272, 331
Subra O., 253, 328
Supervielle J., 153, 294
Swift O., 512

T

Tàpies A., 118, 120, 130, 131, 132, 133,
501, 527, 528, 532
Tiberghien G.A., 133, 310, 519
Tinguely J., 195, 505

V

Valéry P., 152, 159
Van Lieshout Atelier, 413, 510
Varenne F., 19, 347
Verlaine P., 159, 227, 228
Virilio P., 21, 82, 271, 455, 528
Vostell W., 183, 502, 528

W

Weber P., 510
West F., 381, 507
Wurm E., 457, 485, 513, 514, 528

Z

Zittel A., 504

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES

I – LA PENSÉE DU CORPS

1 - Préface : le corps face à la transparence cybernétique, 15

2 - Ouverture : l'éloge de la frappe, 39

3 - Introduction à l'indicialité "désimagée" des interfaces haptiques ;
comment voir le réel machinal de l'imagination, 41

4 - Intermède : la pause-pensée des "Soclitudes", 57

4. 1. Le Marchand de Timbres dans un pays lointain, 58

4. 2. Les fabriques fourbes, 60

4. 3. Oublier et s'oublier, 62

4. 4. Au *milieu* de la vitrine, 64

4. 5. La tête dans les étoiles ou dans l'industrie, 66

4. 6. Chiffon de Conscience à fleur de peau, 69

4. 7. Entendre chavirer une flottille de doigts, 71

4. 8. Éléments de navigation, 73

II – L'ARTISTE COMME APPAREIL

5 - L'habitable multi-percuteur de l'enfance, 77

5.1. Les conséquences de mon astigmatisme, 77

5.2. Ce qui se frappe plutôt que ce qui se voit : l'espace plastique de la touche, 79

5.3. Le corps, cette masse rythmique multidirectionnelle, 86

5.4. Les expériences sculpturales du bloc de papier d'arche et du bloc de siporex :
d'un imaginaire de la vision à un imaginaire de la percussion, 90

5.5. Mouvement et appareil, 94

5.6. Sensorialité et identité temporelle à l'époque informatique, 100

5.7. Le temps de la touche, 103

5.8. Énergie "percussive" et appareillage de représentation :
les limites de la dématérialisation, 108

6 - À fleur de peau, loin du confort photo-digital, 124

- 6.1. La masse sensorielle face à l'outil, 124
- 6.2. Percevoir à l'extérieur de la stéréotypie de l'interactivité homme-machine, 126
- 6.3. Le maintien de la représentation dans l'appareil corporel :
un retour de la fiction dans la fonction, 131
- 6.4. De l'appareil informatique à la sensorialité de l'Un percuteur : où œuvrer, 138
- 6.5. L'extériorisation : un seuil réel, 145
- 6.6. Volumétrie sensorielle et perception du plan :
l'importance du moment d'appareillage, 153
- 6.7. L'expérience photo-digitale : une coupure dans l'imagination, 159
- 6.8. Dimension dactyle et inversion de l'échelle de l'œuvre, 167

III – AMEUBLEMENT SENSORI-MOTEUR

7 - La sculpture dactylo-phonique : propédeutique, poïétique et prototype, 181

- 7.1. Nous n'avons pas encore quitté l'espace des corps :
de la touche picturale à la touche du clavier, 181
- 7.2. La perception dactylo-phonique : repérage et premières recherches plastiques, 195
- 7.3. Épaisseur machinale et intériorité sensori-motrice du corps imaginant, 214
- 7.4. De la pression au geste de taille : l'agrandissement comme rythme, 226
- 7.5. À la recherche d'une poïétique de la fonction : un trouble d'avant la forme, 238
- 7.6. Intensité, couleur et langage d'une sculpture de touche(r) de clavier d'ordinateur, 252
- 7.7. De L'onde à la chaussette en silicone : créer un lieu entre la matrice et le moule, 263
- 7.8. Phrasé tridimensionnel ou flottement sensoriel : protocole d'expérience à l'usage
d'une série de tirages, 278
- 7.9. Les jeux prothétiques du corps avec des meubles-mots, 295

8 - S'asseoir en dehors de la littérature et de la logique, 309

- 8.1. Un vestibule entre le langage du corps et le corps du langage, 309
- 8.2. Installer un espace pesant en deçà du récit, 316
- 8.3. Le temps vécu de l'imagination : structure et posture, 328

9 - Les bases d'un décor de poétique fonctionnelle, 332

- 9.1. Phonème haptique et sculpture mobilière, 332
- 9.2. L'intériorisation d'un régime de signes : première conclusion, 333
- 9.3. Un langage plastique s'autonomise à l'encoignure du meuble informatique, 340

IV – L'IMAGINATION FONCTIONNELLE

10 - Définir un protocole de l'assise, 345

- 10.1. Le modèle "intraphorique", 345
- 10.2. Le *Tabouretouche* face au protocole du design, 363
- 10.3. Plans, dépôt(s) et statut d'un objet imaginaire en mouvement, 380

11 - L'espace frictionnel, 393

- 11.1. Habitude, sculpture et transparence de l'homme de frappe, 393
- 11.2. Le type "frictif" de l'imagination, 404

12 - L'échelle interne de l'imagination, 412

- 12.1. Dilatation et point d'ancrage de l'œuvre, 412
- 12.2. Un concept d'agrandissement résistant aux aspects du design, 422
- 12.3. Croissance et phénoménalité introverties de la sensibilité contemporaine, 454

V – LE LIEU APHASIQUE DE L'ŒUVRE

13 - Conclusion : vers une scène esthétique fonctionnelle, 477

14 - Post-face poématique, 489

- 14.1. Appareillage sentimental du corps dans un monde sans traces, 489
- 14.2. Machines de pouvoir, 490
- 14.3. Contre l'homme-écran, 491
- 14.4. Les chiffonnés, 492
- 14.5. Flottille, 493
- 14.6. Drapé sensoriel, 494
- 14.7. Avoir un appareil, 495
- 14.8. La macération du virtuel, 496
- 14.9. Programme d'évitement et mesure de friction, 497

TABLES DES ILLUSTRATIONS, 499

BIBLIOGRAPHIE, 515

INDEX DES NOMS PROPRES, 535