

MCours.com

CHAPITRE III

DANS LE CHAMP DE L'ART

3.1 Le champ d'action du *logos*

Pour ici je suis un héros, un chercheur, un artiste, un étudiant, tout cela au féminin mis dans un corps capable d'exprimer ses capacités d'être. Dans un seul être foisonne une multiplicité de voix, parfois dissonantes parfois concordantes. Cette vivance réclame cohérence et c'est dans l'acte d'écriture polyphonique qu'elle s'installe, ainsi que dans l'espace narratif. L'acte d'écriture n'est donc pas seulement une prise de conscience du langage, mais également de nos pensées les plus profondes. Pour ce faire, l'autorité de l'auteur doit être ébranlée, sa vision de départ altérée. Surgira alors un horizon de consciences élargi.

3.1.1 *L'écriture polyphonique*

Basé sur l'étude des œuvres de Dostoïevski à partir des années 30, Bakhtine élabore le concept de la polyphonie, terme appartenant tout d'abord au domaine de la musique qu'il applique au domaine de la littérature. Contrairement au genre monophonique où l'on suit un héros, un narrateur, selon un dessein orchestré par l'auteur, la polyphonie propose plutôt une construction textuelle à plusieurs voix narratives.

« On pourrait résumer l'ambition théorique de Bakhtine et de son étude de la polyphonie comme étant la volonté de montrer que la littérature est, avant tout, un réseau interactif constitué d'une pluralité de voix et de consciences plus ou moins indépendantes et cela, dès l'acte créateur, mais aussi dans le texte et dans la réception de l'œuvre. » (Dessingué, 2007)

Si l'écriture est une quête de sens qui s'imprime, c'est dans le pré-réfléchi que s'instaure un mode de pensée polyphonique. Selon Ricoeur, « la composition de l'intrigue est enracinée dans une pré-compréhension du monde en l'action. » (Ricoeur, 1983, 108) Visions du monde qui sommeillent en chacun, un sommeil agissant, qui teinte non seulement nos perceptions mais bâti également la correspondance de nos actions à ce

monde. Cet inconscient offre un cadre pour le héros, et cet inconscient n'est pas unique et stable. Les héros incarnent des schèmes qui s'autorisent leur propre existence, leur propre liberté.

La polyphonie fait éclore tous les potentiels de conscience de l'auteur à travers maintes voix, maints personnages, dans lesquels ce dernier résonne. Cette multiplicité de *je* au caractère plus ou moins indépendant et libre fait échapper l'autorité narrative jusque-là réservée à l'écrivain. L'acte d'écriture rend compte du caractère insaisissable du monde en mettant en scène une pluralité de consciences ayant chacune leur propre vision, leur idéologie et style de langage. Une écriture polyphonique est une écriture qui doute, qui se cherche à travers une myriade de possibilités d'entendements humains possibles. « L'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir et le blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit. » (Barthes, 1984, 61) La mort de l'auteur telle qu'elle était perçue autrefois, c'est-à-dire la destitution quasi divine de l'auteur, n'est pas un effacement absolu de l'homme qui écrit, mais fait plutôt référence à un homme qui laisse place au devenir de la pensée des lecteurs probables. L'auteur est là, et il est accompagné. Autrement dit, l'acte d'écriture est un acte social avant toute chose, exercé dans la solitude. Écrire est une manière de marcher dans les pas de nos prédécesseurs, de nous ressourcer dans leurs pensées, puiser dans leurs expressions. Écrire est un enrichissement au devenir que l'on pourrait compter comme un capital humain.

3.1.1 *Espace narratif : entre photographie et texte*

Aborder la parole tend à suggérer un espace narratif. Supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste ou par l'hybridation de tout cela, le récit ordonne à son sens toute forme de matière. La photographie est silencieuse, immobile, seuil de l'imaginaire. Il se dégage de l'image même, mais

également entre elles, semblable à cette lecture que l'on dit « entre les lignes ». Cet imaginaire expose la face invisible de l'œuvre, il se trouve par-delà, ou comme l'on dit, « derrière la photographie ». La photographie tire sens du potentiel des imaginaires qu'elle évoque. Elle ne fait pas que montrer, elle démontre. « La photo qui était jusque-là limitée à son cadre voit ce cadre éclaté: une sorte de « hors champ subtil » commence à exister, comme si l'image lançait le désir d'aller au-delà de ce qu'elle donne à voir. » (Barthes, 1980, 96) Dès lors, la participation cognitive du public est importante. Si je mets en place une structure narrative, je laisse soin au « lecteur » de composer sa propre histoire à partir de ses références. Par la résonance de l'œuvre, je l'invite à aller par-delà de lui-même.

Dans une galerie par exemple, la mise en série des photographies déplie un univers qui s'apparente au microrécit. Nous pouvons composer diverses trames narratives que le hasard de la déambulation tricotera autour des images. L'accumulation du visuel exposé est autant de fragments qui seront restitués dans son ensemble vers la fin de la visite. Dans ces petites histoires que l'on se raconte face à cette galerie déployée sous nos yeux, on retrouve un peu de soi, notre façon à nous d'appivoiser l'étranger, la représentation de ce que l'autre nous suggère. Raconter, c'est faire entendre une voix. J'entends par « voix » ce souffle que l'on rapporte à l'oralité, mais aussi, plus métaphoriques et tout aussi réelles, de celles qui bruissent dans les Ailleurs. Les imaginaires de l'autre et de nous-mêmes nous plongent en état de rencontre. Pour ce faire, il doit se conserver un espace vacant où l'on peut se réfugier. Un excès de sens peut déranger car on se sent rapidement envahi, étouffé. Dès lors, l'espace ne peut plus respirer. Une image lourde de sens ne pourra s'accomplir que dans la blancheur des murs, supportant non pas seulement l'œuvre mais également l'envolée de nos rêveries. Ainsi, le potentiel de la subjectivité plurielle peut se révéler à elle-même dans cette ivresse instaurée par le silence.

3.1.2 *La mémoire à l'œuvre : le spectre*

Nous avons du spectre une image du fantomatique, celui qui n'est pas, mais qui se fait voir. Le spectre est un ressouvenir. Il surgit de la photographie, cette image faisant preuve d'un passé révolu capable de nous hanter pour les temps à venir. Le spectre de l'image tire sa force de nos référents, de notre mémoire à l'œuvre. La capacité cognitive, comme nous avons vu, participe activement à la construction du sens. Pour l'artiste, il s'agit de capter ce spectre pour ne pas imposer une autorité narrative trop personnelle. Il doit se référer à un bagage symbolique et culturel qu'ici il incarne, mais qui ne lui appartient pas. Par la présence spectrale, le *je* de l'artiste s'éclate, frayant ainsi une voie narrative plus universelle. L'artiste peut bien étaler sa vie personnelle dans une transparence parfois troublante, mais l'image qui le représente lui échappe, le fuit. Il ne fait plus seulement partie du domaine de l'énonciation et de l'archive, un passé facilement oubliable, mais il se préservera, autre, dans le futur. Le spectre, médiateur des mondes, provoque une tension et sème le doute dans notre conviction du réel.

L'expérience subjective se trouve donc habitée par le non-lieu, le non-être, qu'ici nous qualifions par le pouvoir spectral. Celui-ci se trouve capable de ramener à la surface des choses des récits singuliers et intimes. Nous verrons plus loin que je subtiliserai ce mot à celui de « subjectile ». Cette transition ne se fait pas par synonymie, mais plutôt par correspondance conceptuelle plus adaptée à mon sujet traité.

3.1 *Du logos au muthos*

Jusqu'à maintenant, nous avons parlé de la parole prenant *lieu* et de certains sens du narratif qui en émergent. Le rêve donne souffle à la parole, le « logos ». Son apport peut être détecté par sa qualité de

résonnance, ce qui relève de l'expérience vécue, mais peut également le transformer en une autre forme, le mythe. Avant de débiter, clarifions « logos » et « muthos » selon l'Encyclopédie Universalis. Ce dernier terme provient de la racine « mu », ou « my », que nous retrouvons aussi dans « mystère », et indirectement par le latin, dans « murmure » ou « muet ». Le mythe est donc la parole qui préserve le silence. Autrement dit, le mythe assume l'aspect symbolique de la parole; le mot n'est pas la chose mais il est plutôt un signe. Et la chose peut également se référer à un signe d'autre chose, par exemple : la caverne est-elle un signe de la cavité naturelle souterraine, de l'allégorie de Platon ou d'un âge ancien ? Ainsi, le mythe parle, mais sous le couvert de l'ambiguïté. Le « logos » quant à lui se réfère à la raison, à la lumière qui éclaire pour mieux voir. Il subit des influences religieuses et devient l'intermédiaire entre Dieu et la Création. Pour les Grecs, il est souffle créateur du divin Hermès, pour les chrétiens le logos est Parole de Dieu, de même que pour les juifs. Il est donc ce qui manifeste le mystère de la Création : « la prière, par exemple, rend, elle aussi, manifeste, mais d'une autre manière. » (Heidegger, 1976a, 59) « Logos » et « muthos » désignent donc tous deux la parole, mais d'un point de vue distinct.

3.2 Mythologie Personnelle

« Nous ne définirons plus, je crois, la beauté par la forme ni même par la matière,
mais par la densité de l'être. »
(Sartre, 1948, 228)

Lorsque nous nous référons à la mythologie, nous visons ces récits sans âges, sans auteurs, polymorphes, marquant en profondeur une culture donnée. Ces récifs fabuleux tentent d'expliquer des phénomènes naturels ou humains qui, autrement, auraient sans doute trop d'emprise sur l'imaginaire collectif. Donner du sens apaise les esprits, même si cela n'a pas de sens. À titre d'exemple, si l'être humain a pu construire une civilisation telle que nous la connaissons, c'est parce que le titan Prométhée aurait volé le feu sacré de

l'Olympe. S'intéresser à la mythologie, c'est se pencher sur les imaginaires sociaux et culturels à travers les époques et les continents. À l'ère du colonialisme, le mythe arbore d'autant plus de son caractère mensonger.

« De tels récits, fables ou mythes, qui présentent une invention du monde différente de celle de leurs lecteurs occidentaux, étaient considérés comme faux, une multitude de faussetés fabuleuses ou mythiques face à une unique histoire véridique, soit biblique, soit scientifique. [...] Voilà le paradoxe au cœur du mot mythe dans son acception moderne : dire d'une histoire qu'elle est un mythe équivaut à l'appeler mensonge, mais un mensonge que l'autre prend pour vrai; le mythe est donc la vérité crue de l'autre.» (Leavitt, 2005, 18)

Dans la résonance générale qui émane du mot « mythologie », le jeu d'une réalité et de son improbable se fait sentir. Aujourd'hui encore nous parlons de mythologie, mais cette fois-ci rattachée à l'individu, pour donner naissance à la mythologie personnelle. Selon cette optique, que reste-t-il de la qualité mythologique ? Nous pourrions éclairer cette expression en se rapportant à son caractère intemporel. Le mythe perdure à travers les siècles, ce qui lui garantit une certaine fonction au sein de la société. Effectivement, il contribue à la construction et au maintien de l'identité sociale. À partir des années 50, les structuralistes et les mythologues se sont intéressés aux causes de la pérennité des mythes et en ont dégagé deux caractéristiques. La première mentionne que l'acceptation générale du mythe assure une cohésion sociale, et ce, en dépit ou en vertu de sa part illusoire. La deuxième énonce que sa popularité repose sur la flexibilité de ses représentations et renforce par le fait même son ancrage dans le paysage culturel. La multiplicité des modes de présentation attire l'attention de Roland Barthes et le conduit à écrire « Mythologies ». Ses nouvelles formes jaillissent à partir du quotidien contemporain, comme le bifteck et ses frites ou le gilet jaune, renforçant ainsi son caractère symbolique.

Avant d'aller plus loin reculons un peu. Les sources qui alimentent le récit mythologique est d'ordre divin puisque c'est autour de la création du monde et de ses manifestations qu'il prend forme. S'accaparer de la qualité du sacré assure un prestige, une marque d'authentification de l'autorité à qui le détient. Il peut enfin exercer son pouvoir sur les autres, ses sujets, par sa figure qui se veut divine. L'autorité devient incontestable. Les lignées monarchiques s'enracinent dans l'épopée fabuleuse de leurs ancêtres héroïques. Une notoriété croît à mesure de sa divinité. La Révolution française met à l'état de ruines ce rêve du règne absolu réservé à l'élite

aristocratique. Le champ du pouvoir ne peut demeurer vacant, il doit être occupé, mais avec quoi et par qui ? Pour rallier la patrie autour d'une vision collective il fallait reconstruire un récit unificateur. C'est dans les décombres que la classe marchande attendait son occasion de se prévaloir. Possédant déjà les terres et les biens, son pouvoir était déjà fonctionnel, mais elle n'était pas encore reconnue pour régner. Profitant de l'efficacité de la guillotine, la bourgeoisie installe ses commandes et se fortifie avec la Révolution industrielle. Tâtant les limites de son arrivisme, le bourgeois se voit brimé de son rêve profond : il n'hérite pas du sacré. Il doit alors s'enquérir d'une mythologie afin de doré son nom et assurer un patrimoine digne d'un empire.

Somme toute, l'histoire se répète. Chacun veut les mêmes privilèges pour assurer une influence indiscutable auprès de cet ensemble d'individus qui forme un peuple. Le pouvoir divin s'est érodé, tenté d'être maintenu par la classe bourgeoise. Il devient d'autant plus poreux lorsque le concept de démocratie apparaît. Pour la première fois, le peuple peut faire appel à son propre pouvoir et ainsi créer son autonomie d'existence. Par contre, ce n'est pas cette histoire que nous connaissons. L'élite demeure et défend très bien ses assises par l'idéologie de la consommation dont elle est, bien sûr, la principale bénéficiaire.

Barthes décrit la bourgeoisie comme une « société anonyme » dans sa postface de *Mythologies*. Le pouvoir domine derrière une figure invisible, difficilement identifiable. Les individus se retrouvent bafoués dans leur espoir de meilleures exploitation et distribution des richesses et ils ne savent pas vers qui se diriger. Ils exercent leur utilité et leur reconnaissance dans cette seule capacité qu'est de consommer. Les gens sont en mal de sens. La faillite sociale se généralise. Il devient impératif de créer une histoire avant que le commun ne s'érode à son tour. Mai 68 est un symptôme de ce malaise et tente tout à la fois de remédier à son mal. Il prendra écho dans la décennie qui va suivre à travers les pratiques artistiques et littéraires. C'est dans l'esthétique, avec son pouvoir de sublimation, que l'individu arrive à se créer une identité capable de lui accorder plus de profondeur dans cette vie plane rythmée par le métro boulot dodo. « C'est tout le problème de la masse qui doit s'individualiser pour exister ». (Nachtergaele 2012, 21) Cette édification de la construction narrative va finir par

ériger l'ère de l'individualisme. Les empires bourgeois y voient une perspective favorable et utilisent l'influence du *storytelling* pour leur propre compte. La personne n'achète plus un objet limité par son utilité mais également pour son rêve qui lui est promis. Un nom, une marque, qui l'aidera à se construire. L'objet pénètre dans le mythe et devient porteur de l'idéologie qu'il véhicule. En prendre possession garantit l'image de ce pouvoir.

Avec la naissance de la classe moyenne, la glorification de la consommation bat son plein dans les années 50. Les mythologies du quotidien présentées par Barthes révèlent que la société est orchestrée par les médias de masse. Les potins font la une. Ces petites tranches de vie sont propagées sur le papier glacé des magazines, dans l'encre des journaux, ou sur la surface rigide mais électrifiante du téléviseur. Des espaces de représentations qui se propagent facilement, manœuvrables et surtout invasifs. Des attributs fertiles pour l'éclosion des mythes. Marshall McLuhan a bien cerné cette caractéristique des temps modernes en affirmant que le message est le médium. Ces microrécits viendront supplanter les mythologies classiques et ils évolueront au rythme que sont capables de faire agir les médias de masse. La photographie participe à cette frénésie et d'elle s'élabore l'iconographie des temps modernes. L'apparition d'appareils photographiques à bon marché permet la propagation de l'image, du culte des légendes comme Marilyn Monroe, mythifiées d'autant plus par le Pop Art. La prolifération des images ne se limite pas à l'espace public, elle envahit également l'espace privé. La profusion des albums de famille va se généraliser et avec l'arrivée d'Internet, les photos de l'intime vont inonder la sphère branchée du virtuel.

La mythologie personnelle va apparaître pour la première fois dans le champ de l'art en 1964 au Musée d'art moderne de Paris. Regroupés sous l'appellation « Mythologies quotidiennes », les artistes reliés à la figuration narrative exposent leur travail à partir d'images photographiques, cinématographiques, publicitaires, de la bande-dessinée et de la peinture classique afin de suggérer de nouvelles façons de faire récit. En 1972, le commissaire et critique d'art Harald Szeeman intitule une section de la 5^e Documenta de Cassel « Mythologies individuelles ». Naviguant entre deux cultures, allemande et française, Szeeman va concilier les productions

artistiques dont l'orientation diverge. D'un côté, il défend l'individualisme mythographique représenté par Joseph Beuys, et de l'autre, encourage la mythologie personnelle à l'ère des médias de masse et de l'identité fictive. Une des figures marquantes de ce courant est Sophie Calle, artiste que nous verrons dès maintenant.

3.2.1 *Faire parler le monde*

Les années 50 et 60 ont subi les soubresauts de la mort de l'auteur. En cette époque où Dieu est mort et loin derrière nous, le genre biographique était mal vu. C'était une époque chargée à intégrer le lecteur, laissé à lui-même depuis le début. Dans la conjoncture de la dégénérescence du structuralisme et de la montée du Narrative Art, Sophie Calle devient, par hasard, une figure emblématique de la mythologie personnelle et du renouveau du genre autobiographique.

Il est difficile de cerner l'artiste puisque son genre se situe dans les interstices du récit et de la photographie, du visible et du dicible, du factuel et du fictionnel. La construction de l'identité glisse en objet esthétique, soulevant les jeux incessants des contraires voulant dépister ce qui appelle à exister. « Je vois ce que je ne dis pas et je dis ce que je ne vois pas. » Sophie Calle crée son art dans le mouvement des postures, auteur-narrateur-personnage, ou son *je* devient *nous* puis en *elle*. Son écriture se situe à côté du récit dirait-on. Cela pourrait-il faire d'elle une transauteure ? S'inventer des récits dans lesquels elle scénarise la narration pour y faire surgir une absence qui ne peut être révélée que par la présence de l'autre. Sa vie intime se crée sous le regard de l'art, changeante et fuyante, à laquelle les gens sont invités à offrir une part d'eux-mêmes. Une documentation soigneusement articulée vouée à s'exposer.

Les *je* de Calle : le elle-auteure, le soi-narratrice, le moi-actrice. Une pluralité qui doit nécessairement s'accorder à une temporalité pour que le Verbe puisse agir. Doit-elle s'y fixer pour exister ? C'est une question que Ricœur avait développée dans sa conception de l'identité narrative : « on se rencontre en se racontant », et c'est ce que fait l'artiste. Calle fait de sa vie un ensemble de rituels qu'elle photographie et note. Un simple incident se transforme en œuvre d'art. Une souffrance trouve répit par la réalisation d'une procédure esthétique et thérapeutique. Un questionnement personnel sculptera une réponse dans le tissu social. L'artiste fait de son corps un lieu d'altérité. Une remise à zéro est nécessaire pour l'accueil de l'autre. Son *je* se dissout, et dans les traces textuelles et photographiques, il se réinvente accompagné de pronoms personnels : des étrangers, des amis, de la famille, tous ces *eux* qui l'édifient en tant qu'existence propre. Comme si pour vivre elle doit s'en remettre aux autres.

La vie quotidienne est une matière qui prendra forme par la ritualisation de la rencontre. Le nom de Sophie Calle, signataire de ses œuvres authentifie qu'elle était là, sous une forme ou sous une autre, dans les travers du récit qu'elle a créé. Je me demande plutôt si ce n'est pas le récit qui se joue d'elle, captivée sans le savoir dans une épopée de circonstances silencieuses d'où elle s'échappe. Son effort à démêler les fils des histoires tisse un récit personnel, une émergence que l'on reconnaît en art. Elle scénarise la vie, celle qui se vit. Une artiste née par hasard vraiment ? ou est-ce la vie justement qui a décidé qu'elle soit dépositaire de l'art de s'affirmer en tant que tel. Elle perçoit dans la vie-même de la banalité des récits fabuleux. Qu'enfin le monde impersonnel s'exprime dans la voix de celle qui voit, qui détecte, qui allume la résonance d'une intimité jaillissante. Un feu sacré. Une part de divinité issue de la trialectique de l'espace, du temps et de l'art. Peut-être viendrais-je à penser que l'artiste est un canal d'une force créatrice hurlant de se libérer de son silence, c'est-à-dire faire parler le monde.

3.2.2 *Faire crier la matière*

Chorégrapheur la matière pour qu'elle hurle, que se libère la parole enfouie dans le creux des espaces pour l'habiter, ne serait-ce qu'un court instant. Elle doit être expulsée, au risque de vous étouffer. L'artiste a ce talent de se maintenir sur la ligne médiane, c'est-à-dire entre le suffoquement et le souffle. Cette réserve d'air contient une mort latente, que chacun hallucine à sa guise, mais qui peut, dans son geste fatal, trancher ce qui retient et libérer ce qui doit être. « Antonin Artaud est un être qui s'est battu pour se guérir. C'est dans la violence qu'il tente de se réparer, dans le feu qu'il trouve l'amour. » (Linhares, 2006, 161) Le souffle de la parole peut anéantir, mais c'est par cette destruction que le courant des choses retrouve leur lie naturelle.

Artaud est un poète incandescent poussé par la parole qui inspire et qui s'expire. Un souffle infatigable auquel s'accompagne un geste théâtralisé, contrôlé et désinvolte. Théoricien du théâtre et inventeur du concept du « théâtre de la cruauté » dans *Le Théâtre et son Double*, il s'investit également dans le cinéma et la radio. Par la poésie, la mise en scène, les dessins, les drogues et les pèlerinages, il tente de se rapprocher « de la réalité qui le fuit ». Enfant, il endure la souffrance de la maladie, subissant les électrochocs pour atténuer son mal. Sa vie se ponctue de séjours en hôpital psychiatrique, d'errances et de pratiques toxicomanes, ce qui ne l'empêche pas d'avoir marqué son époque et de trouver encore écho aujourd'hui. Peut-être est-ce pour ses déambulations aux confins de la folie que cet homme fut artiste au verbe si unique et étrange ? Il deviendra membre du mouvement surréaliste, mais il en sera exclu par son excès de zèle. Il n'empêche que, pour lui, ses allégeances iront pour ce courant auquel il se reconnaît. Dans le rêve, oui, provoqué par sa nature ou par l'usage de drogues, mais plus particulièrement par le subjectile.

Derrida relève l'emploi du subjectile dans les textes d'Antonin Artaud. Ce terme presque oublié de la langue française se trouve réactualisé sous sa plume lorsqu'il parle de ses dessins. Derrida explique qu'il s'agit d'un mot technique appartenant au lexique de la peinture. Il se réfère au support, la surface du dessous qui va

accueillir les matériaux, qui peut très bien être une toile dans le cas du tableau qu'un papier, pour le texte et les dessins. À plus longue portée il désigne aussi la sculpture, cette substance prête à accueillir ses formes. « Selon Derrida, Artaud, tout en gardant le sens technique du terme subjectile, va très vite « le dramatiser », le surdéterminer : « Ci-inclus un mauvais dessin où ce qu'on appelle le subjectile m'a trahi », écrit Artaud en 1931. » (Linhares, 2006, 159) Le subjectile devient autonome, capable de trahir ou dans le cas contraire, porter secours. Il s'agit alors de l'apprivoiser. Lorsque la création nous appelle, il faut enjôler le subjectile. Il ne peut être répété, il est unique dans son mouvement et s'accompagne souvent de violence. Il faut dynamiser le support pour que s'installe le subjectile en le perforant et le brûlant. Le banal cahier d'écolier va devenir un champ de force où le pouvoir incantatoire des mots, conjugué à sa graphie et sa disposition sur la page, va s'amplifier par le geste de destruction. La toile ou le papier de l'artiste n'est plus une surface docile et accueillante. Elle est plutôt celle de la transformation, le lieu même d'une métamorphose.

3.2.3 *Faire du mythe*

Dans l'atelier de Rothko, je m'imagine. Attraper les rayons pour me baigner de lumière. Au pied de mon lit l'image est là, siégeant mon sommeil, d'un autre artiste qui en fait sienne. Je me lève et déjà mon logis trop petit me résonne sur ce bout de mur un espace immense. Accrochée dans ma chambre, j'ai une image du mythe de l'artiste, même si l'on sait qu'on ne sait pas qu'il existe, ce mythe-là. L'art doit-il nécessairement se figer pour devenir objet à collectionner ? Le fétichisme s'apparente à une forme de culte, le culte de l'artiste, alimentant par le fait même le mythe de l'artiste. Un nom à s'emparer, à se faufiler dedans ne serait-ce qu'un court instant. Se revêtir de ses attributs afin d'accéder à une part du sacré, celle que l'artiste a su matérialiser. Plusieurs artistes ont résisté à cette tentation de la transaction et de l'appropriation de l'œuvre afin que l'art demeure en mouvement. L'art ne peut être totalement conquis, mais il laisse derrière lui des artefacts commercialisables. Sachant cela, je préfère non pas produire des objets, mais créer des manifestations

d'expériences basées sur la circulation des substances. La performance permet cet échange sans préjudice dû à la richesse ou à la pauvreté du portefeuille. Les traces de la performance peuvent être collectionnées, reconnaissant que ces objets ne constituent pas une œuvre en soi, mais plutôt un dépôt continuant de vibrer par la seule volonté de l'acquéreur. À mon sens l'art devient plus démocratique, car le public choisit d'investir l'espace créé et se tient responsable de la pérennité de l'œuvre proposée. La nuance est mince, je l'accorde. Toutefois, l'intention de la création change et marque ainsi la portée de la création. Je ne crée pas pour le marché, ce qui pourrait m'aider à vivre je l'avoue, mais je crée pour vivre tout simplement. En ce monde qui se vide de son essence, devenant creux dans nos assiettes, dans nos architectures courantes, voire dans nos relations, il est nécessaire de revitaliser le caractère symbolique du monde pour se nourrir, se guérir et vivre en tant qu'être humain doué pour l'esthétique.

La vitalisation du pouvoir symbolique s'incarne en la figure de Joseph Beuys. Un artiste à la vocation chamanique, il considère l'art comme un objet anthropologique, tournant ainsi le dos à la conception de l'art bourgeois. Il s'agit de revenir à la caractéristique essentielle de l'homme, celui qui s'exprime, libre, cocréateur de l'évolution du monde. Considérant les êtres humains en tant que créateurs, il développe l'idée d'un art élargi par l'expression de la « sculpture sociale. » Un programme conduisant à l'enrichissement de la conscience qu'il va soutenir dans l'action d'éducation et de guérison. Peut-être que cela revient au même au fond ?

Pour mieux comprendre, il convient de retracer succinctement le parcours de Beuys. À la suite d'une dépression nerveuse (1955-1957), il décide de construire son œuvre sur le récit de sa vie, qu'elle soit réelle ou imaginaire. Auparavant en 1943, il se retrouve pilote de la Luftwaffe. Son avion s'écrase en Crimée, commence dès lors sa mythologie individuelle. Des Tatars lui sauvent la vie en l'enveloppant de graisse et de feutre et en lui donnant du miel en guise de nourriture. Il introduira ces matériaux : miel, feutre et graisse, qu'il va intégrer à ses sculptures et ses actions artistiques. D'étudiant en médecine à artiste, le voici chaman avec la vocation de guérir la société de ses maux. Il s'efforce de mettre en forme les relations de l'être avec la nature et le cosmos.

Professeur et théoricien, il va aussi investir la sphère politique en fondant, avec ses étudiants, un Parti qui organise des manifestations artistiques autonomes.

Ajoutons enfin qu'il n'est pas chose facile de transformer son regard, de transformer son écoute pour une meilleure disponibilité à une vision transfigurée par le concept d'art. Par ses différentes fonctions, celui-ci contribue à développer l'idée de sculpture sociale, auquel cas tous les domaines de la vie doivent être pensés par le prisme de l'art. Le langage et la pensée sont considérés comme des éléments fondamentaux de la créativité et ainsi édifier un espace empreint d'espaces, un lieu favorable à la contemplation et de l'expression humaine. Le langage est perçu comme une matière à réfléchir dans notre rapport au monde. Ainsi la plasticité du langage est essentielle à la création : *Denken ist plastik* (penser c'est sculpter). (Paré et Lambert 1992, 32)

3.3 Du *muthos* au *pathos*

L'idée de départ est de créer une ambiance propice à l'état de méditation. Éteindre, ou du moins apaiser, l'appareil rationnel pour qu'une écoute sensible s'établisse dans le rapport au monde. Développer sa qualité de résonance en faisant surgir tous les potentiels d'être. Cette immobilité apparente est moteur de l'élan créatif; libre celui de donner souffle à la parole. Une matérialité naissante. En nous l'espace peut prendre forme. S'inscrire à nouveau dans l'environnement, se revitaliser auprès de lui-même, l'espace tout comme nous, pour que respire un monde réclamant à s'insuffler dans la matière des choses. Un monde libre de *Je* – remarquez ici la majuscule – de ces égos tels qu'ils sont décrits dans la première partie de cet ouvrage. Un monde habité du pouvoir des Ailleurs; repousser les délires entretenus par des systèmes défaillants auxquels pourtant nous accordons tout pouvoir sur la réalité. Une vision unique; cela serait restreindre tous les potentiels des réels possibles. Un mythe est peut-être là, existant, enfoui dans l'épaisseur des mémoires accumulées ? Il gratte les

parois du réel pour que s'incarne dans notre physicalité un mode alternatif. Une nouvelle vision pour éviter la catastrophe tant humaine que terrestre. Ce mythe, cet *ailleurs* narratif, un imaginal discursif si vous préférez, laisse libre court à cette parole. Elle s'éveille par la voix de l'art, de l'amour, de la colère et de la nature. Cette parole sans autorité visible, libre du *nous* cristallisé, sublimée d'un espace à l'autre, concourrait au salut de la nature des choses. Faire rêver l'espace en nous, et le lui redonner avec un peu du nôtre.

Le rêve agit là où il peut se faire entendre. Est-ce nous qui écoutons notre environnement ou c'est lui qui nous écoute ? Les lieux ne sont pas vides, il n'y a pas que nous qui les habitons. Toutes les formes de vie ont leur importance, et elles s'expriment, à leur façon. Pensons aux arbres qui communiquent entre eux par leurs racines ou le réseau planétaire de champignons. En ce moment, pour nos gourmandises nous avilissons la nature. Nous la dénaturons. La parole naissante de cet état, j'imagine, ressemblerait au Mal si bien dessiné par Hayao Miyazaki avec la *Princesse Mononoké*. La terre a mal et elle pleure. Elle crie. C'est peut-être pour cette raison que nous sommes aveugles ? Nous envelopper de couches d'ignorance et de déni afin de ne pouvoir confronter une vérité tapie dans les parcelles de la vie. Les océans de plastique ne sont qu'un symptôme physique nous sonnant l'alarme. Derrière, dessous, ou à côté, tout comme la photo démontre sans rien dire, ces images vivantes de catastrophes ne font que représenter l'indicible. Dans l'essence des matières, de la vie, une agonie se matérialise en un mythe. Nous savons qu'il est là, mais nous n'y croyons pas.