

**ESSAIS  
SUR L'EMPIRISME SPECULATIF  
DE WHITEHEAD**

Damien Lemaître

Chaque chose ne peut être comprise indépendamment de quelque chose d'autre. Il y a donc, dans chaque entité, quel que soit son type, une propre liaison avec le reste de l'univers (Whitehead,1938). Ce travail théorico-pratique repose sur une double problématique liée au pragmatisme. Tout d'abord l'importance d'une méthode unifiant le concept de nature et de vie, où l'événement de création est en constant devenir, et n'a comme particularité que les choses et ses relations. Ensuite, l'idée selon laquelle chaque entité n'est qu'une partie d'un plus vaste ensemble, que ses relations ne s'arrêtent nulle part, que chaque fait soit rempli de potentialités, qu'il y a entre chacun d'entre eux la présence de transitions. Et c'est justement ces transitions, aussi simples ou complexes qu'elles peuvent être, que se trouve le cœur de toute évolution créative, celles qui serviront de *ferment pour de nouvelles pousses, ou de noyau pour une nouvelle cristallisation*. « On a pas besoin d'autre connaissant que la pensée transitoire » (William James,1912).

Le possible. Voilà un terme bien familier. Tout est possible nous dit-on souvent. Mais jusqu'où va ce possible du moment que l'on est obligé de se fixer des limites. Ces limites, dans un contexte de création, pourraient s'interpréter comme une marche sur laquelle on s'arrête pour se préparer à enjamber la prochaine. Et ce à l'infini. Whitehead nous pose également la question : « L'importance pour le fini n'implique-t-elle pas l'idée d'une importance pour l'infini » ? Le problème qui survient constamment dans une telle approche, est de savoir à quel moment et de quelle manière notre jugement peut soit se reposer sur un fait réalisé *fini*, soit vers un fait en cours qui n'attend cependant que d'être *fini*. Cette notion de fini, que Whitehead introduit par le terme « aboutissement », et utilise le terme « procès », désignant toute activité créatrice, est en un sens une forme de stabilité, un temps figé dans un processus de création. Ce temps figé nous permet justement de faire un point, un temps d'arrêt, permettant jusqu'alors une suite, une transformation possible, visant cependant ce qui est bien ou mal, claire ou obscure, ordre ou désordre. Nous savons qu'un arbre grandit, qu'une fleur pousse, mais nous n'en avons que des vues de moments instantanés qui nous permettent d'exprimer certaines qualités de telle ou telle espèce, à tel ou tel moment. De ces changements ou de ces qualités, nous nous en apercevons que plus tard, comme des soubresauts, quand le réel changement apparent est sous nos yeux et que nous nous y prêtons attention. Bel et bien d'autres phénomènes évoluent, perçoivent, vivent et meurent parmi ces végétaux, dont nous sommes pourtant totalement ou partiellement ignorant.

Il est donc notamment question de durée. Mais même en essayant de capter la durée, de multiples événements nous échappent constamment. Je ne compte pas entreprendre la démarche de résoudre ce problème survenant à chaque seconde d'une quelconque existence, ce n'est pas le sujet. Disons donc que « dans la durée, envisagée comme évolution créatrice, il y a création perpétuelle de possibilités et non pas seulement de réalité. » (Bergson, 1938). Nous sommes bien dans un espace-temps, c'est peut-être la seule chose d'ailleurs dont nous sommes sûr, et loin de savoir autre chose, nous nous laissons porter par notre imagination et ses égarements. Doug Aitken n'hésite pas à dire sur le travail de Pierre Huyghe, qu'il sent la présence d'une transformation continue, et que le spectateur est transporté dans des paysages d'expériences temporels<sup>1</sup>. Pierre Huyghe affirme, toujours dans la même conversation, « qu'il est plus intéressé par trouver quelque chose de l'ordre de la transition, que de produire une conclusion ou de prendre une décision résolument arrêtée. » Il y a donc cette envie d'évolution constante, se rapprochant de quelque chose de plus vivant, loin de toute idée inerte, mais où règne cependant la contrainte de produire par étapes, de placer une pièce d'un puzzle, de s'arrêter sur la prochaine marche... L'achèvement d'une création, à proprement parlé, n'est pour ainsi dire moins passionnante, car du moment qu'un objet devient désigné comme terminé, il rencontre son désintéressement.

« Le fait achevé, complet, ne doit être compris que comme prenant sa place parmi les données actives qui forment le futur. Lorsque nous *considérons* le procès soumis à l'examen comme achevé, déjà nous analysons un *datum actif* pour d'autres créations » (Whitehead,1938). Le principal enjeu d'un processus comme celui là, est proche d'une idée transcendante des événements, où en d'autres termes, ce que l'avenir a d'incertain est ici placé comme des potentialités de faits. Avant de partir à la recherche de cette île inconnue en Antarctique, ne figurant pas (encore) sur la carte du monde, Pierre Huyghe, et quelques autres artistes, montent une pré-exposition de ce qu'ils pourraient leur arriver lors de leur expédition. Tout est dans l'idée de construire un scénario, une situation qui ne s'est pas encore produite mais qui pourrait survenir. Se projeter dans un avenir, dans une expérience collective, nous sommes dans une traduction visuelle d'imaginaires. Ici, la théorie de Whitehead se matérialise et donne forme au concept aussi bien vu de l'intérieur par le biais d'œuvres présentées caractérisant une transition, que d'un point de vue extérieur, son propre processus créatif, son propre mode de pensée, se figeant dans la durée. Le personnage évolue, de la même manière ses œuvres prennent une dimension historique, c'est-à-dire que ce qui nous est montré n'est qu'une partie d'une plus vaste idée. La *visée* est donc ici le concept, se métamorphosant au cours du temps.

Dans ce processus, il y a donc une certaine tendance à créer des fragments, subsistant par eux-mêmes, et donc par unité, mais aussi par multiplicité ou encore par passage. Ces passages, ou appelés *transitions* chez Whitehead, sont inévitables lorsque l'on sait que nous n'avons pas l'expérience de la pure succession. Nous ne discernons que des formes de successions, et toute transition est conçue comme une transition de formes statiques. « De nos jours nous ne concevons que des formes de transition. » Lorsque je lis un livre, les pages se suivent, les phrases se suivent, les mots se suivent, pour former un ensemble que l'entendement humain comprend. L'homme comprend les structures, mais il est nécessaire de transcender la clarté et l'ordre pur pour affronter l'imprévu, le progrès, les sensations fortes, la nouveauté... Nous sommes, chez Pierre Huyghe, en présence d'une nouvelle forme de narration, fictive, une narration se mutant en un organisme, quelque chose qui vit, qui respire, qui bat, qui grandit, qui meurt d'une façon ou d'une autre... tel serait l'enjeu d'une évolution créatrice. « Nous ne devons pas concevoir un *datum* mort, avec une forme passive. [...] La vivacité de la vie réside dans la transition, avec ses formes visant l'aboutissement. L'actualité, dans son essence, est projet d'autoformation » (Whitehead,1938).

Pierre Huyghe explique qu'il trouve les choses, puis qu'elles se transforment sur une certaine durée. Une première exposition, qu'il discerne nettement du spectacle, n'est que l'aperçu d'une prochaine exposition. C'est comme s'il s'agissait d'un commençant perpétuelle, où rien n'était préétabli, et en tenant compte qu'il n'y ait rien d'acquis. La nature est belle lorsqu'elle est ici et maintenant en train de pourrir, de se décomposer au présent. L'appréciation d'une œuvre, d'une exposition, a en revanche cette fâcheuse propension d'être inséparable du temps qui lui est accordé lors d'une visite. Le temps du déplacement est pris en compte, l'œuvre dépend de cette durée trop souvent ignorée. Car cette durée, que nous éliminons trop souvent et qu'il est difficile de concevoir et d'exprimer, nous la sentons et nous la vivons. Comment alors « voir la durée sans la mesurer, la saisir sans l'arrêter, qui se prendrait elle-même pour objet, et qui, spectatrice et actrice, spontanée et réfléchie, rapprocherait jusqu'à les faire coïncider ensemble l'attention qui se fixe et le temps qui fuit » (Bergson, 1938). A la télévision où au cinéma, tout nous est souvent donné. Nous n'avons qu'à admettre le processus temporel des actions qui se succèdent, nous donnant toutes les indications afin de comprendre le fil de l'histoire. Tout est claire, tout est là sous nos yeux, il n'y a rien derrière qui se cache, mis à part le fait que nous sommes obligés d'admettre cette forme de réalité projetée et ainsi le sens qu'elle dégage. Chez Gilles Deleuze, l'image-mouvement est associé à la logique, à la rationalité. Le temps dépend de l'action. On attend, c'est-à-dire que l'on se retrouve dans le cadre de l'habitude, on anticipe, on sait par avance comment et à quel moment va se *terminer* la scène.

Cette réintégration du temps réel anime beaucoup d'artistes, et procure aux œuvres une nouvelle dimension cathartique. Car ce que nous appelons des *installations*, ne sont en fait que des mondes dans le monde, des bulles dans lesquelles l'espace d'exposition se dérobe à nous. Toujours chez Pierre Huyghe, mais aussi chez Philippe Parreno, l'idée est *d'étendre la fiction vers le réel*<sup>2</sup> et pas le contraire, afin de créer des espaces laissés à l'imagination. Ils sont intéressés par des situations, plus qu'à des effets cinématographiques. Des situations qui produiraient un effet du réel, avec des vues subjectives sur la multiplicité des vues. L'espace d'exposition reflète un intérieur spécialisé, mais essaye de se contraindre à provoquer une sorte de fausse illusion afin de ne plus faire de différence entre l'espace supposé réel, et la fiction. Il ne s'agit pas non plus de représentation, ce sont les aspects liés à la topologie de chacun des objets. Le temps qui s'écoule lors d'une visite, le sentiment d'ellipse lors de passage d'un lieu à un autre, c'est ce qui met de l'imaginaire dans de la fiction. En soumettant le regard du spectateur à une situation d'omissions dans une suite logique, narrative, son imaginaire s'ouvre vers de multiples interprétations possibles. Les différents objets qui lui sont présentés en différents lieux et différents moments, l'englobe dans la fiction retraçant instinctivement ses appréhensions, dessinant une proposition créative, dans laquelle lui seul pourra donner sens.

Certains artistes des années 60 affirmaient qu'il fallait désormais « considérer l'usage du temps, c'est-à-dire, en fait, sa manipulation comme matériau dans les œuvres d'art »<sup>3</sup>, pour créer un art dorénavant éphémère. Le temps devient donc le sujet. Temps réel, temps de contemplation ou d'attente, la sensation de durée dérange et crée un malaise car il s'agit du temps de l'ennui. Rien de plus ennuyant qu'un film ennuyant ? Tout le monde s'ennuie, c'est bien pour cela que les films existent. Ces instants considérés comme des temps morts ne sont que rarement présents dans les films. Or, chez certains cinéastes, ils sont pris en considération et deviennent les éléments conducteurs du film. Le cinéma comme espace-temps de méditation, le superflu supprimé, la narration vidée, voilà ce qu'essaye de faire, et sûrement pas de manière aisée, Abbas Kiarostami, réalisateur iranien. Elargissant le champ filmique, où le paysage, le monde, n'est plus vu à travers la subjectivité d'un personnage, mais reste en dehors, lointain. C'est à ce moment que le spectateur devient lui-même le personnage, proche d'un jeu vidéo à la première personne, où l'on ne verrait que les mains attachées à l'arme pointant l'horizon, où le décor envahirait l'espace de projection. « Il m'arrive de penser : comment faire un film où je ne dirais rien ? [...] Si des images peuvent donner une telle force à l'autre pour les interpréter, et tirer un sens que je soupçonnerais pas, alors il vaut mieux ne rien dire et laisser le spectateur tout imaginer » explique-t-il<sup>4</sup>. Jean-Luc Nancy, au cours d'un entretien, suggère même que le cinéaste tente de « réduire l'histoire presque au degré zéro. C'est à peine une amorce d'histoire, ce n'est jamais vraiment une histoire », mais non pas pour amoindrir sa force d'expression, mais au contraire pour ouvrir ses significations aux interprétations des spectateurs.

Le contenu des images dans la plupart des films est explicite. Il caractérise une compréhension sans doute, ni crainte, où les événements qui s'y déroulent, portent sens au sujet et au succès de sa concrétisation. Il y a toutefois, de la part de quelques cinéastes, une aspiration en commun de vouloir transformer le film en flux, et en continuité, pour que la narration ne contraigne plus les images, mais qu'elles ne soient plus que suggérées. Dans l'image-temps, dont Deleuze situe son arrivée après la Seconde Guerre Mondiale, on ne croit plus à ce principe d'action-réaction tant utilisé par le cinéma. Chez Fellini ou Visconti, les héros sont désenchantés, ils refusent d'agir, de choisir. Et c'est déjà beaucoup dire qu'ils refusent d'agir. Ce qui est en jeu et devient intéressant, c'est la manière dont l'image cinématographique peut exprimer un temps qui soit premier par rapport au mouvement. Laisser le spectateur agir, qu'il ne devienne pas passif, mais que ses sens s'activent de plus en plus, tel serait la devise de l'art contemporain, qui ne se contente pas de mettre en représentation. « Il en appelle à la conduite de juger, d'apprécier, de contempler, de méditer ou... de s'ennuyer de la part du public » (Marc Jimenez, 2005). Effectivement, le visiteur est lassé de ne pas pouvoir être davantage en intimité avec l'œuvre.

Combien de fois ne nous sommes pas rendu compte que certaines œuvres d'art étaient ennuyantes ? Combien de fois faut-il par contre s'être ennuyé afin de contempler ce qui semblait à première vue ennuyant ? Combien de fois alors ne nous sommes pas dans un moment d'ennui ? De la même manière que Bacon avait enseigné que l'on ne vainc la nature qu'en lui obéissant, les réalistes du XXe siècle défendaient la doctrine selon laquelle on ne s'empare du réel qu'en se soumettant à lui. L'ennui, selon Peter Sloterdijk, cela signifie ressentir son propre temps, comme une durée démesurément perceptible parce qu'elle ne s'accomplit pas dans des actes sensés. Il ajoute plus loin, que « l'ennui est l'impossibilité, intervenant au milieu de la vie, d'avoir un projet. » Par projet j'entends projection, et dans projection il y a une certaine tendance à penser à un avenir. Dans ce qui est en cours de se réaliser, l'absence d'une position décalée avec le temps de sa « finalisation », ne nous permet pas d'advenir à sa fin en tant que source vivante de changement. La capacité à intégrer des éléments d'une nature différente peut influencer le processus, il en est même la cause d'un possible changement, d'une évolution possible.

De manière tout à fait naturelle, nous avons cette manie de toujours vouloir donner sens aux choses qui se succèdent parmi un ensemble. Dans tout type de processus, les inévitables transitions donnent de l'imaginaire, puisqu'elles effectuent un saut dans une suite logique. Nos perceptions agissent donc à la fois dans ce qui nous est donné directement, mais davantage lorsqu'un élément de la chaîne en devient un autre. En fin de compte, toute chose est juste ce qu'elle est, la succession n'est plus que pure apparence, provenant des limitations de la perception (Whitehead, 1938). Si les films, apparemment vidés d'objets ou de scénarios, reflètent cependant tout un imaginaire subjectif, c'est qu'autour de notre perception visuelle se trouve tout un monde de pensée et de vie. Dans l'organisme vivant, toute la matière vivante coopère à la vie, ce ne sont pas seulement les structures les plus apparentes, les plus nettes, qui, dans le corps, ont l'initiative de la vie.<sup>5</sup>




Au début de ce travail, je m'étais contenté d'*approvisionner* une citation de Whitehead, de lui donner de l'ampleur, en essayant de trouver des œuvres, des installations principalement, qui lui donneraient sens, dans le but de les faire rapprocher et de peut être en découvrir quelque chose qui n'aurait pas été dévoilé autrement. « *La conclusion que j'en tire est que la perception sensible, malgré toute son importance pratique, est très superficielle dans son dévoilement de la nature des choses. Cette conclusion est renforcée par le caractère trompeur, c'est-à-dire illusoire, qui s'attache de façon persistante à la perception sensible* » (Whitehead,1938). Car en effet, même si cette citation peut paraître quelque peu vague et confuse, elle sous-entend, entre autre, que l'on prenne conscience que notre organe auquel on fait le plus confiance, à savoir la vue, est en réalité celui doué d'abstraction inimaginable. Mais par perception sensible il faut entendre aussi nos autres sens, à savoir l'ouïe, l'odorat ou même le touché, qui sont largement plus développés que la vue.

Nombreuses fois il m'est arrivé de collecter des informations susceptibles de me faire vibrer, de m'intriguer, de m'exalter, et de rechercher, par conséquent, pourquoi justement elles contribuent à mes interrogations, mes envies, mes doutes, mes craintes, mes désirs, mes besoins devrais-je dire. C'est comme si je ne pouvais m'empêcher de toujours savoir davantage, de ce monde si complexe, et d'être de plus en plus rassuré qu'il serait absurde de ne pas croire en quelque chose de si vide. Car de ce qui m'attirait, chose étrange, ce n'était justement pas ce qui était de l'ordre du spectaculaire, mais bien au contraire, les œuvres qui faisaient l'économie de la force. Celles qui me touchaient davantage, celles dans lesquelles je m'abandonnais, sans chercher la captation, celles qui n'ont rien à voir avec la monstration, mais aussi celles où il n'y avait ni trop peu, ni trop à voir.

La vie est un détail. Pourtant ce sont les détails qui nous échappent la plupart du temps. Tout est vide en apparence, il n'y a rien à voir, bien qu'il s'en passe des choses... Qu'y a-t-il donc à voir quand il n'y a rien à voir ? C'est la question que l'on peut se poser en étant confronté aux films de Laurent Grasso, dont le doute et l'inquiétude surpassent nos raisonnements habituels. « Ce qui me plaît, c'est tout ce qu'on peut imaginer d'autres que ce que l'on voit réellement, tout ce qui pourrait être hors champs. » dit-il dans un entretien en mai 2006 avec François Piron, critique d'art et commissaire d'exposition. Ses installations pourraient se résumer à des dispositifs vidéo, produisant de l'étrangeté au coeur de situations en apparence familières. Il s'interroge à propos de problématiques contemporaines comme la projection cinématographique ou la création de dispositif au sein de l'espace muséal. La frontière entre réalisme et fiction se dissipe peu à peu. Il ne fait pas de film, ni de cinéma, il n'a pas de message à faire passer. Ce qui l'intéresse c'est de créer des environnements qui provoquent une perte de repères. Le sentiment en tant que spectateur d'être retenu par l'image, et que ce dernier tente de comprendre ce qui se passe. La durée est une notion importante, mais on ne la connaît jamais d'avance. Il y a un moment de tension, de frustration de quelque chose qui pourrait arriver et qui capte l'attention du spectateur. Il est obstiné par le fait qu'il y ait, dans ses projections, une durée indéterminable, sans début ni fin et qu'on puisse se perdre face à son travail.

Nous sommes dans l'idée que l'image est une surface, sans forcément de contenu. L'image modifiée de son état brut, grâce parfois à l'utilisation d'objets tridimensionnels, fait émerger de l'inconscient et de l'imaginaire. La méthode de Laurent Grasso est de proposer des relations très disjointes entre différents éléments que sont les images, le son et la question du point de vue. La grande majorité de ses vidéos repose sur une systématique de les faire tourner en boucle sur elles-mêmes, où repose ce sentiment d'infini et de constante présence. En 2005 au Palais de Tokyo à Paris, au bout d'un long tunnel de 15 mètres, on aperçoit une vidéo intitulée « Projection ». Une vidéo en boucle de 2 minutes où l'on est en face d'un nuage noir compact qui s'avance vers nous, accompagné d'un bruit sourd à la limite de la vibration qui renforce notre interprétation anxiogène. Cet aspect pesant d'une menace invisible qui rôderait partout autour de nous, l'obsession prend la forme cyclique de la récurrence: elle dégage la structure de l'obsession paranoïaque qui semble elle-même se contraindre à toujours revenir à son point de départ et par là empêcher son propre dépassement. A l'instar du nuage toxique de DeLillo dans *Bruit de fond*, qui suit les protagonistes au fur et à mesure de leurs évacuations successives, le nuage de Laurent Grasso avance inexorablement, métaphore de la rumeur, des craintes réelles mêlées de fantasmes. C'est ce phénomène de projection mentale que Christophe Kihm identifie comme un « double investissement de la notion de projection » : « au sens où celle-ci désigne la mise en situation spatiale d'une opération technique : la diffusion d'images animées sur une surface [...]. Ensuite, au sens où il faut concevoir l'écran lui-même comme lieu d'une projection, psychique quand à elle, cette opération désignant alors le recouvrement d'une surface, la réalité apparente représentée ; par une autre, la réalité mentale figurée »<sup>6</sup>.



Une projection, à l'inverse d'une toile ou d'une photographie, donne le temps au spectateur. Le film a forcément une durée relative qui exprime toute sa force et sa nature, le mode par lequel il est perçu, et les *non-événements* intensifient ce sentiment indéterminé de la durée dans l'expérience cinématographique. Même si le film acquiert une boucle infinie, la ritournelle est présente et la répétition devient le centre d'intérêt. Hal Foster prend exemple sur le personnage et les images de Warhol pour restituer le rôle de la répétition. « J'aime les choses ennuyeuses » est un slogan de cette *persona* quasi autiste. « J'aime que les choses se répètent exactement et continuellement. » dit encore Warhol. « Parce que plus vous contemplez quelque chose d'exactly identique, plus la signification s'en va, et plus vous vous sentez mieux, plus vous vous sentez vide. » Cela voudrait dire alors que si les choses ne se répètent pas, et qu'elles changent sans arrêt, qu'elles soient en perpétuelle évolution, qu'elles seraient remplies de significations, que l'on se sentirait donc mal ? Enfin, c'est à croire que cette répétition compulsive revient sans arrêt dans l'espace muséal, mais aussi que l'intérêt porté sur cette dernière émerge dans certains discours esthétiques et lui redonne une nouvelle valeur. « La répétition sert à *faire écran* sur le réel perçu comme traumatique. Mais ce besoin-là renvoie également au réel et c'est là que le réel *crève* l'écran de la répétition. Cette rupture concerne moins le monde que le sujet – entre la perception et la conscience d'un sujet *touché* par une image. » (Hal Foster, 2005). Il s'agit donc, pour Laurent Grasso, de construire des dispositifs où la tension naît d'une absence, d'un jeu entre une information et son accès, et de définir une sorte de « calcul des effets » dont parlait Rancière<sup>7</sup>, en ménageant toutefois une place pour l'insu et l'imprévu.

La perspective pragmatique, ou empirique, intègre évidemment cette notion d'effet, tout en restant proche du concret, du particulier, des sensations et de suivre une certaine logique. Penser une chose revient à identifier l'ensemble de ses implications pratiques, mais non afin d'en avoir une certaine action, mais a comme fin la connaissance. La vérité, n'est qu'un événement, c'est-à-dire une affirmation momentanément et partiellement juste et fiable. Jamais un événement ne dure, il se modifie constamment, il n'est rempli que de potentialités, et ce sont ces événements continus qui forment l'expérience pure. « Le vrai consiste simplement dans ce qui est avantageux pour la pensée » (William James, 1912).

Je m'y tiens, absolument, à cette manie de toujours vouloir additionner, en pensant que rien n'est irréductible à quoi que ce soit, et qu'il n'y a en aucun cas d'évolution créatrice si l'on commence à omettre des choses qui semblent contingentes. Tout est important, davantage même ce que l'on met de côté au bénéfice de quelque chose d'autre, car rien ne meurt, tout est simplement remplacé. « Ce qui est important, c'est l'importance » dirait Whitehead. Notre jugement, qui appartient à nos affections, nos désirs, dépend donc de l'importance que l'on donne à telle ou telle chose. Ce qu'il y a d'encore plus frustrant, ce n'est pas le fait de savoir ce qui a tendance à être important ou pas, mais bien plutôt d'envisager de l'importance à une chose lorsque celle-ci nous est complètement inconnue. L'intuition, décrit chez Bergson comme chez Whitehead, est quelque chose de difficilement exprimable. Le monde en soi n'est pas non plus exprimable, il ne peut seulement être vécu.

La multiplication des thématiques liées au réel, au corps, aux utopies individuelles, à la mélancolie, aux créations d'ambiances, ... prolifère dans le monde de l'art contemporain. Le spectateur a besoin d'être impliqué, d'interagir avec ce que lui propose ces espaces intérieurs qui sont les centres d'expositions ou les musées. Comme il le fait avec ses objets du quotidien, ou comme un enfant il a envie de toucher, de jouer, d'être occupé. Ou peut-être est-ce le contraire, peut-être que ce sont les objets eux-mêmes qui ont envie de *toucher* le spectateur. A ce moment, l'homme au lieu de regarder les objets d'art, devient lui-même le centre et le sujet de la création, et la création consiste en des effets sensoriels dirigés dans un *espace cosmique fermé*. Ou d'après Pierre Huyghe, l'ambition la plus innovante pour l'art serait la sculpture à quatre dimensions. « Ensuite doit venir la création d'un art absolument nouveau : l'art cosmique. »<sup>8</sup> Ici, la matière rigide est abolie et remplacée par des matériaux gazéifiés. Nous n'avons pourtant pas, dans notre expérience du quotidien, cette sensation omniprésente de *gaz* rodant autour de nous. Lorsque nous faisons du vélo, les cheveux dans le vent, nous constatons qu'il y a une sorte de résistance à travers laquelle nous nous transportons, mais celle-ci demeure invisible à nos yeux. Nous avons besoin d'outils spécifiques afin de nous rendre compte de l'infinimental. Ces outils, tel le microscope, deviennent alors une extension de l'œil, du cerveau, du corps.

Cette extension de l'œil, c'est bien ce que je *perçois* lorsque je suis confronté à diverses installations d'Ann Veronica Janssens. C'est principalement lors de l'utilisation de brouillard, encore une fois, ou de fumigène transformé en épais brouillard blanc qui vient envahir l'espace du visiteur que nous commençons à comprendre plus distinctement nos perceptions. Lorsque nous entrons dans un de ces espaces, clos sur lui-même, notre premier réflexe est de s'arrêter. Ou plutôt d'être immédiatement immobiliser par ces bains de lumière. L'épais brouillard donne une densité à la lumière et modifie la perception de l'espace. En réalité, l'architecture dans laquelle nous nous trouvons est absente, et tel un voile superposé à nos yeux, nos repères sont brouillés : pas d'angles, pas de murs, pas de plafond, peut-être un sol sur lequel pointe notre regard pour ne pas risquer de tomber. Ann Veronica Janssens ne simule pas une réalité physique qui englobe le spectateur, elle tente de rendre visible ce qui est invisible au quotidien. Nous faisons donc bien l'expérience d'une situation qui dépasse l'ordre commun, et ce dans un présent, dans un moment où le sujet fait directement l'expérience de l'objet. Pas question pour lui de comprendre, mais plutôt de se laisser surprendre, d'être pris : « laisser le sensible s'épanouir et fasciner, éprouver du fond de sa chair la chair de l'objet ; laisser l'objet s'illimenter et déployer le monde qu'il porte, le laisser être jusqu'à devenir lui : se perdre en lui, mourir à soit pour renaître. »<sup>9</sup> En effet, ce qui auparavant était immatériel, devient tangible : la sculpture qu'il ne faut surtout pas toucher, au point de l'esquinter, devient ce qu'il faut surtout faire, c'est-à-dire, bouger, s'immiscer en elle, qu'elle nous frôle ou qu'on l'affronte, elle doit devenir nôtre.

Parce qu'il n'est pas facile en réalité, de ne point voir plus loin que son nez, et de pourtant être obligé d'avancer. Où allons nous donc? C'est la question que je me suis posé dès que j'ai senti ce voile blanc se coller sur mon visage, tentant par je ne sais quel moyen de trouver quelque chose à *toucher* afin de me réorienter, et tout ce que j'ai vu, ce n'était que des ombres de visiteurs déambulant comme des somnambules, à tâtons, où encore cette dame, plus âgé il me semble, paralysée, ne sachant plus que faire. La sensation est troublante, parfois désagréable, j'avais l'impression d'être nulle part, où aucune image ne se présentait à moi, mais où justement mon corps commençait à me parler. L'expérience de l'installation ne nous donne plus à voir, mais nous donne la vision. La vision comme le sous-entend William James, qui n'a peu à voir avec le regard. « Elle est une attitude, c'est-à-dire une disposition à être affecté et une manière d'affecter. »<sup>10</sup> Car admettons le, il n'y a rien, mis à part nous, notre corps au besoin de l'œuvre, celui sur lequel tout est attiré, le point de perspective inversé.

Dans cette situation en apparence vide qui ne l'est pas, l'air dans toute sa splendeur se montre, et nos mouvements dans l'espace rejoignent l'obstacle, impalpable, déterminant les variations de l'installation. Il s'agit bien d'un dispositif expérimentant une certaine forme de réalité insaisissable. Précédemment, j'évoquais l'idée selon laquelle nous ne concevons que des formes de transitions statiques. S'il faut un certain équilibre, ou une certaine stabilité à la compréhension de toute forme de création, c'est qu'autrement nous ne pourrions la saisir, la manipuler, la transformer, avoir une action sur elle. Notre perception est donc obligée d'abstraire, dans le sens d'avoir une vision moins complexe de ce dont ces choses peuvent être composées. Je suppose qu'un animal, un végétal, une cellule ou toute autre forme de création, ont les mêmes capacités de désir et de volonté, et pour un unique but de satisfaire leur besoin, leur subsistance. J'ignore ce qui se passe dans une plante, je ne vois que ses contours, à savoir ses fleurs, ses feuilles, sa tige ou encore ses racines. Cela n'est-il pas une forme d'abstraction ? En sachant qu'au sein de la plante en question de nombreux phénomènes se produisent, évoluent, changent, et ce constamment... Je suis bel et bien aveugle. L'infinité des choses qui se produisent à chaque instant, cela s'éprouve mais ne se voit pas directement. « Le changement pure, la durée réel, est chose spirituelle ou imprégnée de spiritualité » (Bergson, 1938). Ne sommes nous donc pas quelque part dans cette situation d'inconvenance, d'instabilité visuelle, temporelle, physique et psychologique lorsque nous rentrons dans l'espace brumeux d'Ann Veronica Janssens ?



L'homme, est cependant encore, ce dont nous tâchons de mettre en lumière. Car c'est bien la tâche du discours esthétique, comme le dit Marc Jimenez, « d'ériger en conscience et en cohérence ce qui est perçu de façon floue, indistincte ». Finalement, nous n'arrivons pas à comprendre l'humain tout simplement. Ceci dit, nous pourrions juste essayer d'être surpris par la nature, qu'elle nous emmène dans ses profondeurs et nous illumine par sa richesse.

Il y a aussi, et c'est tout l'aspect du monde vivant qui vient s'ouvrir à nous, une grande exploration dans l'univers invisible et intouchable de la nature, que tente de nous montrer l'installation d'Ann Veronica Janssens. Prenons ici la démarche soutenue par l'artiste qui constitue en cette « perte de contrôle, de l'absence de matérialité autoritaire, et de la tentative d'échapper à la tyrannie des objets. »<sup>11</sup> Nous savons de quoi est composé un organisme vivant, mais nous ne discernons uniquement les contours qui spatialisent l'objet dans son environnement, comme si le monde intérieur ne nous intéressait pas. Pourtant, la gigantesque activité qui en émane, qui aboutit à sa *consistance*, et régit par un espace-temps qui lui est propre, nous procure tout de même des sensations. Lorsque nous sommes devant une vague qui vient s'échouer sur la plage, nous discernons la vague comme entité, cependant composée d'une multitude de gouttes. Cette tyrannie des objets dont parle Ann Veronica Janssens, se rapproche de l'état d'esprit de l'homme de toujours vouloir donner une signification à tout et quoi que ce soit, et pour ce faire, est obligé de cerner les contours nets, les structures apparentes de cet objet matériel en question, de l'abstraire de sa composition, de sa vraie nature aussi complexe qu'elle ne soit. Mais, ce qu'il y a de plus surprenant peut-être, c'est l'expérience de l'immatérialité. Dans cette installation, c'est comme si nous étions dans un organisme, où la vue serait remplacée par la vision, où nous ne pourrions alors plus faire confiance à nos perceptions visuelles, mais uniquement à nos perceptions sensibles qui seraient le siège où repose nos désirs d'évolution et d'activités.

L'œuvre ici ne se stabilisent pour ainsi dire jamais, ni le spectateur d'ailleurs : aussi bien l'œuvre, dans son rapport à la nature et au cadre changeant perpétuellement, que le spectateur, sont dans un état permanent de devenir, une condition qui les rend plus vivants.<sup>12</sup> La cible est donc pour l'art, les sens du spectateur et son imagination. Sauf qu'ici il n'est pas simple regardeur, il est dans l'œuvre, il en fait parti, il est le socle à partir duquel le sens doit être formé. Sa présence devant sujet d'emprise, implique forcément un retour sur soi.

La lumière se projetant dans l'espace, s'approprie l'espace du spectateur. Nous ne pouvons être plus impliqué dans une œuvre qu'en la touchant. Olafur Eliasson croit aussi, à travers son travail, à « l'extension de l'action individuelle humaine et privée à travers une attention psycho-biologique intensifié. »<sup>13</sup> Ce qui donne au spectateur la possibilité de se réassocier avec le monde de façon créatrice, et d'entreprendre lui-même le mouvement vers la construction de sens qui est le centre de l'expérience subjective. C'est là que se trouve la dimension idéologique de l'œuvre : si tout lui est donné, il n'a plus grand-chose à faire et se laisse emporter par le flot de ce qui lui est montré et ce qu'il vit. Il devient alors passif, s'implante dans les rouages d'un système tournant sur lui-même. Si au contraire ces œuvres d'art provoquent une conscience de soi, alors nous pouvons nous-même entreprendre notre perception du monde, de façon créatrice et volontaire, et se libérer (relativement), dans notre époque technologique avancée, des impératifs régulateurs d'une société modernisée.

Puisqu'un dispositif laisse au spectateur la liberté d'agir, personne, ni même l'artiste, n'a vraiment de contrôle sur ce qui se passe ou pourrait s'y passer. Et c'est ce qui fait toute la richesse d'une telle approche : laisser les choses parler d'elle-même, qu'elles se développent et se nourrissent de leur propre sphère extérieure. La question de la durée est prise en compte, mais pas uniquement vis-à-vis du visiteur qui peut subir à la fois un ralentissement ou le temps deviendrait élastique, mais aussi en rapport au temps de l'œuvre elle-même, son implication dans l'histoire et ce qu'elle peut engendrer dans l'avenir. C'est là que le *nuage laiteux* émerge de son humble support, et qu'à partir de presque rien, il donne tout un sens au vide.

*Get rid of yourself*, film réalisé par le collectif artistique Bernadette Corporation en 2003, dissimule son objet pour mieux en préserver la complexité. Construit autour des événements du sommet du G8 et de sa contestation à Gênes en juillet 2001, ce film est élaboré à partir et en dehors du genre documentaire traditionnel afin de rendre compte des deux jours d'émeutes ponctués par la mort de Carlo Giuliani, abattu par la police italienne. Les images, archives télévisuelles retravaillées ou diaporama estival, sont très nettement du côté du simulacre, l'appréhension du réel plutôt du côté des voix off, et justement, l'unique témoignage d'un participant nous décrit comment dans l'émeute plusieurs niveaux d'opacités modifient nos perceptions. L'opacité dans un sens littérale: les fumigènes rendent les architectures imperceptibles, l'horizon se rapproche et la lumière recouvre une épaisse sensation d'angoisse aveuglante. Les participants masqués avancent dans l'ombre, dans le doute d'apparaître à l'image, leurs visages ne sont pas reconnaissables. Vêtus d'uniformes, sans savoir qui est qui, aux corps se rajoute un écran, réduit l'œil à l'impuissance au bénéfice de l'oreille.

Le spectateur, qu'il soit non avertis, ou encore mieux spécialiste, doit inventer. Inventer son chemin presque autant que l'artiste lui-même tente de trouver le sien. Devenir son collaborateur de pensée.<sup>14</sup> L'espace muséal, l'espace du discours par excellence, espace quasi exclusif aussi où se déroule l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, où tout ceci serait impossible dans l'espace urbain et même deviendrait absurde. Bien qu'il y a « une contradiction entre le désir de multiplier les rapports entre les artistes et le public, et le confinement de la création contemporaine dans un espace délimité et institutionnalisé » (Marc Jimenez, 2005), nous ne pouvons faire autrement que d'accepter la création d'espace intérieur afin de faire l'expérience de la vie. Mais alors, a-t-on vraiment besoin d'espaces spécialisés afin d'explorer des expériences ? Sommes nous incapable de faire autrement que de construire ces intérieurs afin d'y modifier des éléments pré-existants ? Ne s'agit-il pas simplement d'un déplacement des objets et par là la la modification de l'origine des phénomènes, engendrant l'évidence même d'une perturbation de nos sens ? Nous pourrions considéré le musée comme un laboratoire, ou des implants de nature s'y greffent mais ne sont pas seulement posés ou environnés : ils utilisent aussi l'effet encadrant de l'espace du musée. La chose qui me surprend le plus alors, c'est bien cet espace confiné, où l'on a besoin de passer une porte qui nous donne l'impression d'être autre part, dans un autre monde, loin de toute réalité : un isolateur général pour objets démythifiant la nature grâce aux sciences et aux technologies avancées. Quoi que l'on puisse voir ou vivre en lui, cela apparaît, selon le terme de Peter Sloterdijk, comme un *artefact insulé* dont la présence cherche l'interaction avec une forme spécialisée d'attention esthétique. « Ici, la nature est au musée ce que le monde de la vie est au vide. »

L'art en symbiose avec son temps disons-nous, mais l'art enfermé, placardé, qui nous empêche de relier le réel avec des objets supposés correspondre à la réalité. Bien que l'artifice architectural renforce le discours dominant sur la défense de l'autonomie de l'œuvre<sup>15</sup>, l'objet de l'œuvre ne correspond pas et n'a pas de lien direct avec l'expérience de la réalité. C'est pourtant bien l'intention d'Ann Veronica Janssens avec ses expérimentations spatiotemporelles d'ordre hypnotique : « la volonté de renvoyer à la réalité plutôt que d'y échapper. »<sup>16</sup> Il y a cependant un malentendu entre ce que le sens commun entend par réalité. L'installation d'Ann Veronica Janssens doit s'entendre comme une idée. Une certaine idée de la réalité pourrait-on dire, qui reflète une expérience dans son immédiateté, qui semble s'écouler parfaitement. L'expérience pure, la durée pure, voilà ce que nous ressentons, et les images qui ne nous parviennent pas, annulent l'effet de relation d'une chose à une autre que notre pensée essaye constamment de déterminer, pour devenir une transition continue au ralenti. « Le changement lui-même est l'une des choses dont on fait immédiatement l'expérience. » (William James, 1912) En se plaçant à l'intérieur de la durée, une expérience intégrale devient possible qui nous donne à la fois la mobilité et l'immobilité, le changement et la stabilité.



Dans cet environnement que l'on qualifie de *moderne*, dont peu de monde ne viendrait pas s'y méprendre, il y a comme une sensation de ne pas pouvoir s'empêcher d'admirer une forme de réalité, sans passer par le biais du spectacle. C'est comme si nous étions dans l'impossibilité d'intégrer un fait réel, ou plutôt l'expérience d'un fait réel, autre part que dans un espace qui lui est consacré, c'est-à-dire dans notre propre réalité. Une attaque terroriste vue au JT de 20h, est bien réelle. Son caractère excessivement traumatique, qui se répète inlassablement, tournant sur elle-même jusqu'à nous lasser, nous apparaît dorénavant comme quelque chose qui nous dépasse. De par ces effets, l'expérience de la réalité ne peut uniquement se contraindre par une situation angoissante, de détresse, nous sommes donc inapte à effectuer ce déplacement du réel dans notre quotidien. La transformation, la modification, la disparition de l'espace connu, comme c'est le cas dans *ce nuage toxique* d'Ann Veronica Janssens, sont autant de points séparant la sphère du commun et le monde de l'art. Ne nous y trompons pas, l'art fait partie de l'exception. Bien loin de se joindre à la culture, détrompant ce que nous percevons pour se fourrer dans nos entrailles, l'art exprime parfois ce dont on ne parle pas, ce dont il ne faut pas parler.

L'homme n'a pas encore quitté son statut de prétendu « maîtres et possesseur » de la nature, mais se prépare tout de même à un changement d'attitude fondamentale : « devenir des designers de l'atmosphère et des gardiens du climat » (Peter Sloterdijk, 2005). En effet, nous pourrions considérer les installations d'Olafur Eliasson comme des reproductions à petites échelles d'un espace plus grand. Si l'art commence à s'occuper de l'espace et se dissipe peu à peu dans l'espace réel, celui du quotidien, dans une ville par exemple, nous aurions tout ce que je vous laisse imaginer, c'est-à-dire, une fiction sous un mode déréalisant. Mais nous l'avons vu plus haut, tout ceci reste inimaginable, pourvu que l'art reste dans ses pseudo cloisons, le seul endroit où son histoire peut subsister, et où des expériences hors du commun peuvent être vécues, et surtout où notre connaissance est impliquée. Mais il y a quand même une certaine volonté de l'art de se proliférer, dans l'espace réel, et vis-à-vis d'une population plus grande. Le programme Nouveaux Commanditaires de la Fondation de France permet à toute personne de passer commande d'une œuvre à des artistes. Un médiateur, désigné par la fondation, apporte un engagement dans un contexte qui dépasse largement les problématiques de l'exposition, de l'institution ou du marché. Les artistes choisis acceptent de confronter leur création à un contexte réel, complètement différent du système traditionnel de l'art, de son institution comme de son marché. Le citoyen devient acteur. La culture devient l'affaire de tous, de chacun.

La culture envahissant nos chemins, nos trottoirs, nos habitats, nos manies, notre pensée, et de manière tout à fait consciente, néglige la faculté de l'homme de se transformer là où il grandit. Tout est en perpétuel changement, et, il me semble que nous n'avons plus de contrôle sur ce que nous faisons. A l'image de John McCracken, tout ce qui est présent pour l'instant, c'est ce calme qui règne parmi nous : la rectitude au repos, le surf posé sur la dune en attendant la vague. Parce qu'il en est ainsi, nous ne pouvons faire autrement que de stabiliser les choses qui nous appartiennent, les rendre inertes afin d'en accomplir leur destiné. Et c'est dans l'ordre de notre culture, c'est ainsi qu'on les apprécie, les œuvres d'art qui trouvent finalité dans le lieu qui leur est voué, ne produisent pas de relation vivante au monde. Cela reste avant tout une exposition, une position décalée d'avec la vie et les actes qui la constituent. « L'univers n'est pas un musée avec ses spécimens enfermés dans des cages vitrées » (Whitehead, 1938). Ce qui me fait sûrement le plus peur, c'est que tout le monde commence à parler d'espace, on dirait le nouveau terme à *la mode*, qui sous entends que plus nous en possédons, plus nous en serions dominant. « La culture est un édifice, et la culture suit une règle de production de l'espace ».(Peter Sloterdijk,2005)

Quelle est cette obsession pour ce nuage s'abattant sur la terre ? Quelle est cette expression si familière : « avoir la tête dans les nuages » ? Je vois tant de gens les yeux fermés dans les transports en commun, ces couloirs d'attentes où le temps passe si lentement. Mais je vois aussi, dans ces paysages urbains, des gens dormir les yeux ouverts les traversants constamment. Nous sommes en présence d'un imaginaire collectif, celui où des états de somnolence sont parfaitement inévitables, mais où l'art et ses institutions commencent petit à petit à rejoindre ce qui nous submerge. La science-fiction est illusoire, mais elle fait partie de notre quotidien. « Dormir c'est se distraire du monde. »<sup>17</sup>

Jusqu'ici, et toujours à l'avenir, il s'agit d'un mode de pensée empirique partant de parties distinctes afin de former un ensemble, et non qui part d'un tout pour isolé par abstraction des parties. La philosophie de James est une philosophie en mosaïque, où l'ordre est peu à peu conquis et toujours en procès. S'il y a des choses qui peuvent sembler ici superflues ou vagues, voir inadaptées, ce ne sont que des associations d'éléments dont mon expérience n'a pas joui d'une manière ou d'une autre. Puisque toutes les choses sont reliées entre elles, un système qui omet certaines de ces choses doit nécessairement souffrir de telles limitations (Whitehead,1938).

Depuis la lecture de Whitehead, mais aussi de James, tout mon travail pratique n'a été influencé que par cette méthode pragmatique. De moins en moins vague et obscure, elle m'apporte à chaque création, qu'elle soit orientée du côté plus théorique comme ce mémoire ou plus pratique, un degré de connaissance en plus, me donnant de surcroît un peu plus de confiance à la production d'une prochaine étape. Il va de soi, qu'il n'est pas toujours question de joie et de facilité, car cette méthode reste quelque chose qui se durcit au fur et à mesure, où nous pouvons rencontrer de multiples facettes à force que notre expérience s'intensifie.

Il n'y a pas de succès sans échec, si la poursuite vers de nouvelles expériences n'est pas l'essence d'une évolution créative. Comprendre est tout simplement le devoir de l'homme et « on ne peut donner une idée qu'en prenant sur elle des vues multiples, complémentaires et non pas équivalentes » (Bergson,1938).













## Bibliographie

William James (1912) « *Essais d'empirisme radical* », Edition Flammarion, 2007.

A.N. Whitehead (1938) « *Modes de pensée* », Librairie Philosophique J. VRIN, 2004.

Henry Bergson (1938) « *La pensée et le mouvant* », Edition critique de Bergson sous la direction de Frédéric Worms. Quadrige / PUF, 2009.

Peter Sloterdijk (2005) « *Ecumes (Sphère III)* », Hachette Littératures.

Hal Foster (2005) « *Le retour du réel, situation d'avant-garde* », Collection essais la lettre volée.

Marc Jimenez (2005) « *La querelle de l'art contemporain* », Folio Essais.

Catherine Grenier (2008) « *La revanche des émotions, Essai sur l'art contemporain* », Seuil.

## Sources Complémentaires

1. Pierre Huyghe by Doug Aitken, BOMB Magazine 89/Fall 2004, ART
2. Philippe Parreno, *Speech Bubbles*. Les presses du réel, 2001.
3. Lucy Lippard, *Six years, the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley, 1973.
4. Jean-Luc Nancy, « *L'évidence du film : Abbas Kiarostami* », Ed. Y. Gevaert, 2001, p.85.
5. Gilbert Simondon, « *Du mode d'existence des objets techniques* » Ed. Aubier, 2008. Chp.I Evolution de la réalité technique, p.59.
6. Vanessa Morisset in Esse, « *Une nouvelle 'méthode paranoïaque-critique' : quelques vidéos et installations de Laurent Grasso, Automne 2007* » (Dossier de Presse, [www.galeriechezvalentin.com](http://www.galeriechezvalentin.com)).
7. Jacques Rancière, *Entretien avec Hans Ulrich Obrist*, catalogue Traversées, ARC, Paris-Musées 2001.
8. Pierre Huyghe's, *L'Expédition Scintillante*, Act II : Untitled (light show), 2002.
9. Etienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, ed. PUF, 2004.
10. Didier Debaise, *Vie et expérimentation. Peirce, James, Dewey*. Chp II : Faire de James un « lecteur anachronique » de Von Uexküll : Esquisse d'un perspectivisme radical, p.55.
11. Elke de Rijke, *Processus de travail comme mode d'investigation scientifique démystifiante*. Cours d'actualités culturelles et lectures de l'art - ERG - Ecole de Recherche Graphique, Bruxelles. - 2009/2010 - à propos d'Olafur Eliasson.
- 12.,13. Lbid., *Construction active du sens - influence de Bergson*.
- 14.,15. Daniel Buren, *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?* Ed. sens&tonka 2004.
16. AVJ, in *8'26"*, ed MAC/ENSBA, 2004.
17. Jorge Luis Borges, *Fictions*. Ed. Folio, 2008.

Cet ouvrage a été réalisé et édité par D.L. dans le cadre d'un mémoire de Master 1.

Promoteur : Fabrizio Terranova.

Lecteur interne : Didier Debaise.

Lecteur externe : Ann Veronica Janssens.

Le texte est composé en Minion pro et imprimé sur papier Duria 150g.

Achévé d'imprimer en août 2010.

ERG – Ecole de Recherche Graphique – Bruxelles

2009-2010