

L'ART COMME GESTATION
DE LA *SPHERA*
PUBLIQUE



ÉDITEURS

MÁRIO CAEIRO
JOSÉ GUILHERME ABREU

INDEX

05	PRÉSENTATION
09	UN PARAPLUIE SPIRITUEL CONFÉRENCES
14	José Guilherme Abreu LA GENÈSE DE LA CRÉATION ARTISTIQUE UNE VISION ABELLIENNE
56	Dominik Lejman PURGATION
86	César Barrio VIVRE DANS LES INTERSTICES
121	Rudolph Bauer LE DRAME PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE L'EXPÉRIENCE ART ÉCLAIRÉ PAR L'ART
146	Simeon Nelson ANARCHISME ENTRELACÉ
172	Jo Joelson SE SOUVENIR DE LA NATURE : ACTION À VIE
182	Rodrigo Silva NOUS, SINGULIER PLURIEL
	RETOUR
193	Rudolph Bauer ÉLABORATION PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE TROIS CRÉATEURS (JGA ; DL ; CB)
205	José Guilherme Abreu ENTRELACEMENTS DIGRESSIFS DE QUATRE PENSEURS (RB ; SN ; JJ ; RS)

FICHE TECHNIQUE :

Titre :

L'art comme gestation de la *sphera* publique

Éditeurs :

José Guilherme Abreu

Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, Universidade Católica Portuguesa | www.orcid.org/0000-0003-4022-7771

Mário Caeiro

Escola Superior de Artes e Design, Politécnico de Leiria
www.orcid.org/0000-0001-8654-6757

Laboratório de Investigação em Design e Artes do Politécnico de Leiria
Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa

Auteurs:

César Barrio, Dominik Lejman,

Jo Joelson, José Guilherme Abreu,

Rodrigo Silva, Rudolph Bauer,

Simeon Nelson

Design:

Rafaela Abreu

DOI:

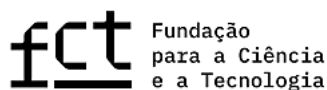
<https://doi.org/10.25766/n6xr-8130>

Note :

La reproduction des images est de nature scientifique et pédagogique.

Soutien :

Cette édition a été financée par LIDA – *Laboratoire de recherche en design et art*, grâce aux fonds nationaux FCT – *Fundação para a ciência et la technologie*, I.P., projet UIDBI/05468/2020



R3iAP

Rede de Informação, Investigação e Intervenção em Arte Pública



Dédié à Albert Ayler



PRÉSENTATION

Théâtre des Apparitions | Les Pratiques de l'Étonnement dans la Configuration Spatiale du Commun

Observer notre époque implique la reconnaissance d'un symptôme troublant : une société guidée par l'utopisme techno-scientifique, cherchant à effacer et oublier les formes de vulnérabilité et de finitude. Faire face à une condition qui est niée et reléguée aux marges nous appelle à ouvrir de nouvelles dimensions d'inclusivité, si nous reconnaissons la demande d'intégrer le nouveau et le différent. L'art a toujours été capable de faire de la place pour offrir de nouvelles façons de voir – de notre exposition commune à la fragilité de l'être.

Le Théâtre des Apparitions est un projet de recherche informé par la création artistique contemporaine. Il vise à montrer certaines configurations de cet espace commun fertilisé par la création de lieux pour l'autre totalement comme une apparition, c'est-à-dire, comme un événement déstabilisant et une insurrection – un terme auquel Georges Didi-Huberman a donné un sens renouvelé – créateur de l'être humain. L'objectif sera de créer et recréer les conditions d'accueil des manifestations de l'émerveillement – en récupérant le sens large du thaumazein grec – et ses intensités relationnelles, atteignant la lumière pour les cartographies émergentes de l'ordinaire, dans une série d'initiatives culturelles multidisciplinaires capables de montrer cet horizon mouvant où l'incertitude et la confiance, la découverte et la reconnaissance se mêlent.

Il s'agira de montrer la constellation de la rencontre entre le présent et le passé, celle qui a fait ressortir l'énergie critique des images dialectiques dont parlait Walter Benjamin. En invoquant l'être et le savoir des différents agents de l'imagination, nous chercherons à entreprendre des lectures innovantes des multiples ponts et connexions qui peuvent être établis entre les arts, les sciences et les humanités. Pour cela, il est nécessaire de faire de l'émerveillement la première – et la plus originale – technologie relationnelle.

Mário Caeiro (LIDA)
Madalena Folgado (LIDA)
Rodrigo Silva (LIDA)

ORGANISATION

L'organisation de ces conférences a été basée sur un partenariat entre LIDA et CITAR, Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes | Escola das Artes | Universidade Católica Portuguesa, s'étendant aux chercheurs d'autres centres de recherche universitaires, à travers R3iAP – Rede de Informação, Investigação e Intervenção de Arte Pública.

Nous serons heureux de reprendre les réflexions, les discussions et les idées présentées ici, lors de futures conférences et éditions, si un intérêt sincère autour de ces questions et sujets se manifeste.

La préparation du cycle de conférences que nous présentons maintenant a bénéficié des conseils et du soutien d'un groupe d'auteurs et de chercheurs, coopérant sous la structure suivante.

Comité exécutif José Guilherme Abreu (R3iAP) & Mário Caeiro (LIDA)

Comité scientifique José Guilherme Abreu (R3iAP); Laura Castro (CITAR); Mário Caeiro (LIDA); Vítor Pomar (Artiste); Rodrigo Silva (LIDA); Gabriela Vaz-Pinheiro (I2ADS); Daniel Verney (ARARE).

REMERCIEMENTS

Nous sommes très reconnaissants envers les auteurs, collègues et collaborateurs qui nous ont aidés à concevoir et à réaliser l'épopée de la mise en forme d'un cycle de conférences, dont les idées principales ont commencé à être discutées pendant une période de vie normale, ont été mises en place pour la première fois pendant des temps pandémiques instables, et ont finalement été publiées pendant les temps troublés de guerre dure et lourde.

Tout d'abord, nous tenons à remercier les conférenciers des conférences en ligne. Nous sommes très reconnaissants, non seulement d'avoir accepté les invitations à participer, mais aussi pour le travail minutieux et patient de transformation des conférences en ligne en textes écrits. Ainsi, des remerciements doivent être adressés à Dominik Lejman, César Barrio, Simeon Nelson, Jo Joelson, Rodrigo Silva, et tout particulièrement à Rudolph Bauer, qui a eu l'aimable initiative d'écrire un texte sur les trois conférences en ligne, avant la sienne. Cette initiative joyeuse nous a conduit à créer une nouvelle section dans le livre que nous avons appelée FEEDBACK, et à écrire un autre texte, réfléchissant sur les quatre autres conférences, selon nos propres points de vue.

En plus des auteurs, nous tenons à remercier les membres du comité scientifique qui nous ont aidé à soutenir l'initiative, en l'enracinant sur son terrain même : la recherche scientifique. Ainsi, nous tenons à remercier Laura Castro, Gabriela Vaz-Pinheiro, Madalena Folgado, Rodrigo Silva, Vítor Pomar et Daniel Verney, pour leurs conseils et leur soutien.

Outre les participants les plus directs, nous sommes également très reconnaissants envers le Conseil de Direction de LIDA, pour la confiance scientifique et le soutien matériel qui ont permis de réaliser un projet aussi aventureux. La recherche scientifique est souvent risquée, et nous pensons qu'elle doit en rester, si nous voulons vraiment franchir les portes de la découverte. Ainsi, nous tenons à remercier à son Directeur, Renato Bispo, ainsi que les autres membres de son Comité de Pilotage.

Enfin, les conférences en ligne n'auraient pas été possibles, sans le travail technique et de secrétariat qu'elles ont requis, donc sans l'assistance diligente et compétente d'Inês Faria et Vitor Braga, à qui nous sommes également très reconnaissants.

UN PARAPLUIE SPIRITUEL

L'exigence d'une corrélation fondamentale entre l'art et la vie constitue une prémisse stimulante pour l'actualité artistique. Les possibilités infinies d'atteindre cet objectif expliquent la pulvérisation matérielle et conceptuelle des moyens et des pratiques employés pour interpréter et matérialiser ce désir. L'art est une instance phénoménologique de l'être, comme l'affirme Husserl dans sa lettre à Hugo von Hofmannsthal, lorsqu'il déclare que « l'artiste qui observe le monde [...] se comporte à l'égard du monde comme le phénoménologue » — idée que Beuys développera peu après, en affirmant que « tout homme est un artiste », lorsqu'il est un geste-en-action, c'est-à-dire un projet en gestation.

La gestation de quoi ? La gestation de « la société comme œuvre d'art » (Marcuse, 1968 : 186). Pour Raymond Abellio, la **SPHÈRE** « est un modèle invariant et universel, qui fonctionne aussi bien dans le champ de l'intuition que dans la perception élémentaire, ou dans celui des intuitions plus fortes (perception des faits et perception des essences), ainsi que dans tout autre domaine pertinent : la structuration des sciences, la structuration des fonctions sociales, ou les relations entre civilisations » (Abellio, 1987 : 213).

Considérant la pertinence de l'art en tant que réalité publique (Grout, 2000) — en accord avec le fait que l'espace public et la sphère publique sont les scènes quotidiennes de gestes qui produisent de la différence — l'idée d'apparition se révèle comme un thème phénoménologique ; selon Vergílio Ferreira, lorsqu'il dit : « Je ressens, je ressens dans les viscères l'apparition fantastique des choses, des idées, de moi-même [...] Dans la vie, il n'y a rien d'autre que le sentiment originel » (Ferreira, 1971 : 9). L'étonnement est une conséquence de la présence de l'inattendu. Et l'inattendu n'a pas de temps. Nous touchons ici au domaine du « besoin d'anachronisme » (Didi-Huberman, 2017 : 17).

Le cycle de conférences aujourd'hui publié articule différentes idées gravitant autour d'une spiritualité séculière toujours émergente, dans le but d'apporter une pensée neuve et originale au débat contemporain, en appelant à une convivialité ouverte et à la confiance, alors que s'étendent les ombres menaçantes du désaccord, de la suspicion, de la prépotence et de la belligérance, mettant en péril notre terrain commun.

Au-delà des disjonctions logiques, de manière cryptique, nous affirmons que la crise actuelle signifie que « l'éveil est proche – et qu'un effort suprême est nécessaire pour l'atteindre. L'éveil est lointain – et pourtant réellement accessible » (Batchelor, 1997 : 13).

Sous le parapluie opératif de la gestation de la **Sphère Publique**, nous continuerons à chercher et creuser les interstices d'où l'art brillera à travers les ombres opaques qui flottent au-dessus et autour de nous, tandis qu'il émerge publiquement comme la force de guérison de l'univers, faisant écho à l'invocation d'Albert Ayler lors de son dernier concert de free-jazz à la Fondation Maeght, à Vence, dans le sud de la France, en 1970.

José Guilherme Abreu
Mário Câmara Caeiro

MUSIC IS THE HEALING FORCE OF THE UNIVERSE

(Albert Ayler & Mary Maria Parks - lyrics)

*Music is the healing force of the
Universe,
Music of love,
Music is the spirit,
Music is life,
Life is music,
Music is played, listened to, danced to,
Sometimes not understood but felt,
Music causes all bad vibrations to fade
away,
It makes one want to love instead of hate,
It puts the mind in a healthy state of
thought.
It reconciles, unites, becomes oneness,
It brings about a state of wholeness and
purifies,
Oh, let it come in,
Oh, let it come in,
The music of the universe,
The music of love,
Be healed.
Music is the healing force of the universe,
Music of love,
Music is giving,
Music is greatness,*

*It's never complete, it is a being,
It's always there,
To feel,
To let in,
To become obsessed by,
To be healed by,
So open up your door,
And let it come in,
Let it into the very interior of your soul,
Sometime our very soul is in need of
spiritual medication,
We do not always need the pill and its
contents,
Just open up your heart and soul and let
it come in,
Oh, let it come in,
Oh, let it come in,
The music of the universe,
The music of love,
Be healed.
Oh, let it come in,
Oh, let it come in,
The music of the universe,
The music of love,
Be healed*



Albert Ayler et sa femme Mary Parks pendant le concert *Nuits de la Fondation Maeght* concert, 17/07/1970, Saint-Paul-de-Vence.

Enregistrements : Double-Album, Shandar, et Filme par J-M Meurice, *Albert Ayler : le dernier concert*, 1971

Musique accessible ici :

<https://www.youtube.com/watch?v=rhzRdTDYux4>



CONFÉRENCES

LA GÉNÉTIQUE DE LA CRÉATION ARTISTIQUE. UNE VISION ABELLIENNE

José Guilherme Abreu

SPHÈRE PUBLIQUE OU SPHERA PUBLIQUE ?

Le 21 avril 2021, la revue scientifique *Molecular Psychiatry* avait publié un article intitulé "Évolution des réseaux génétiques pour la créativité humaine". Signé par de nombreux auteurs, dirigés par Jorge Sergio Igor Zwir Nawrocki et Coral del Val, de l'Université de Grenade, mais incluant également des chercheurs de plusieurs universités dans le monde entier, cet article décrit et discute une recherche complexe sur l'ADN.

Pour donner une compréhension rapide du contenu de l'article, j'en résume les points principaux, à partir de l'abstract :

Nous avons découvert que les Néandertaliens avaient presque les mêmes gènes pour la réactivité émotionnelle que les chimpanzés, et qu'ils étaient intermédiaires entre les humains modernes et les chimpanzés en termes de nombre de gènes pour le contrôle de soi et la conscience de soi. [...] Nous concluons que les humains modernes possèdent plus de 200 gènes uniques non codants pour les protéines qui régulent la co-expression de nombreux autres gènes codants pour les protéines dans des réseaux coordonnés qui sous-tendent leurs capacités de conscience de soi, de créativité, de comportement prosocial et de longévité saine, qui ne se trouvent pas chez les chimpanzés ou les Néandertaliens. (Zwir et al., 2021:1)

Dans les conclusions de l'article, j'ai trouvé une déclaration qui a eu un impact plus grand sur mes pensées, et je cite :

Lorsqu'ils sont élevés dans des conditions de chaleur et de tolérance parentales, les Sapiens avec le réseau génotypique pour la conscience de soi sont susceptibles de développer un profil de personnalité caractérisé par la créativité, l'altruisme et la longévité saine, créant ainsi une dynamique sociale distinctive. (Zwir et al., 2021:17)

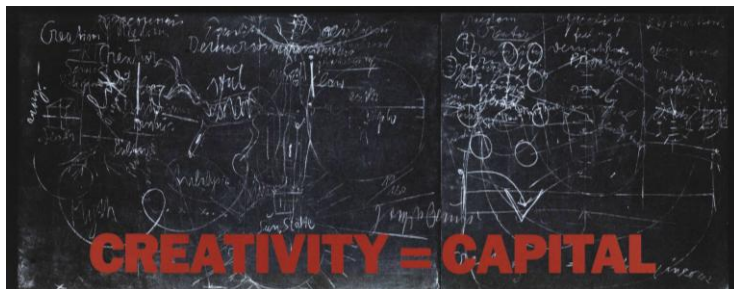


Fig. 1- J. Beuys, *New York Subway Poster*, 1983, lithographie et impression sur papier, 27.9×70.5 cm, MoMA.

Cette déclaration n'était pas une annonce sans précédent. La valeur exceptionnelle de la créativité avait déjà été reconnue par de nombreux artistes, tels que Joseph Beuys, notamment par son affiche

du métro de New York, 1983, dont un exemplaire se trouve dans les collections du *Museum of Modern Art* (MoMA) à New York.

Éminemment métaphorique, cette œuvre cherche à mettre en valeur la créativité à travers le langage simple et basique de la publicité, car le projet impliquait la production de 120 affiches à placer à l'intérieur des voitures du métro de New York (O'Brian, 1983, pp. 80-81).

Il est donc clair que, dans un contexte aussi problématique que celui d'aujourd'hui, la valeur de la créativité apparaît encore plus décisive, car la vision pour trouver les réponses et la capacité à appliquer les solutions qui pourraient résoudre les problèmes qui assombrissent les sociétés et les peuples d'aujourd'hui viendront certainement des forces créatives.

L'affiche de Beuys souligne précisément ce point. La créativité et le capital contiennent en eux-mêmes les moyens de reproduction et de multiplication. Reproduction et multiplication au niveau matériel : le capital. Reproduction et multiplication au niveau spirituel : la créativité.

Cette formule est l'une des déclarations les plus claires du concept beuysien de "sculpture sociale". Chaque être humain a un rôle (une mission) à remplir sur terre, et cette mission est de transformer son passage terrestre en une "œuvre d'art" (grande).

Maintenant, j'en viens à mon extrapolation : si stimuler la croissance d'une personnalité créative et fiable nécessite que la chaleur et la tolérance parentales permettent au réseau génétique des Sapiens pour la conscience de soi, alors stimuler une dynamique sociale basée sur la créativité publique et l'altruisme nécessite également la présence d'une sphère publique stimulante et inspirante.

Cependant, alors que la chaleur et la tolérance parentales dépendent principalement de l'engagement de la famille à promouvoir la sagesse et la compassion dans le développement formatif, la promotion d'une sphère publique stimulante et inspirante dépend principalement de la médiation d'une sphère publique spirituelle, ou, comme nous préférons le dire, d'une sphère publique spirituelle.

Cela nous amène à la question principale : quelles médiations peuvent créer une telle sphère publique ?

Notre suggestion est que seule l'art a la capacité de générer les médiations nécessaires à la croissance d'une sphère publique inspirante et stimulante.

Avant d'aller plus loin, il est nécessaire de réfléchir à ce que nous entendons par sphère publique.

En fait, depuis l'essai historico-politique de Hannah Arendt sur le public et le privé (Arendt, 1958), et surtout depuis la thèse d'habilitation sociocritique de Jürgen Habermas (Habermas, 1962), c'est un concept bien connu et beaucoup discuté en sociologie, ainsi que dans la théorie de l'art public (Miles, 1997).

Cependant, l'approche que je voudrais proposer est très différente de celle de la sociologie critique, et surtout de celle développée par Habermas, car une telle "sphère" est formée et dirigée par la bourgeoisie et vise à impliquer ses membres dans des débats publics "dirigés d'en haut" afin d'influencer l'autorité publique. L'accent de cette interpellation est mis sur l'accès à l'acquisition de biens et de valeur sociale, des questions qui restent privées tout en dénotant une pertinence publique. La sphère publique bourgeoise exprime ainsi le domaine du débat public, qui est compris comme "une privatisation orientée vers un public" (Habermas, 1991, p. 10), manquant ainsi de tout caractère commun spécifique, comme nous le citons :

La société civile est née comme le corollaire d'une autorité étatique dépersonnalisée. Les activités et les dépendances jusqu'alors reléguées au cadre de l'économie domestique ont émergé de cette confinement dans la sphère publique (18). [...] L'activité économique qui était devenue privée devait être orientée vers un marché de marchandises qui s'était étendu sous la direction et la supervision publiques ; les conditions économiques dans lesquelles cette activité avait lieu se situaient en dehors des limites du ménage unique ; pour la première fois, elles étaient d'intérêt général (Habermas, 1991, p. 19).

Cette conception socio-économique historique de la sphère publique met en évidence sa fonction normative et pragmatique, sinon coercitive. Comme le dit Habermas, la transformation sociale de la sphère publique est sa tendance à fonctionner comme une "plateforme publicitaire" (Habermas, 1991, p. 181). La sphère publique, alors, est la sphère publique bourgeoise et non la sphère du tout comme exprimée par le mot communauté. C'est un groupe de personnes privées qui se réunissent pour former un public, comme nous citons :

La sphère publique bourgeoise peut être conçue avant tout comme la sphère des personnes privées réunies en tant que public ; elles ont rapidement revendiqué la sphère publique régulée d'en haut contre les autorités publiques elles-mêmes, pour les engager dans un débat sur les règles régissant les relations dans la sphère essentiellement privatisée mais pertinente pour la publicité de l'échange de marchandises et de la valorisation sociale. (Habermas, 1991, p. 27).

Voilà donc ! La sphère publique bourgeoise n'est ni publique ni une sphère. Elle n'est pas publique parce qu'elle est un groupe privé discutant de la richesse commune et de la valeur sociale. Elle n'est pas une sphère parce qu'elle est régulée de l'extérieur - par des hiérarchies supérieures - donc son concept et sa fonction restent inutiles lorsqu'il s'agit de développer une culture démocratique et solidaire. Cette dévaluation de la sphère publique est encore plus évidente lorsque nous parlons de l'opinion publique comme d'une fiction, même à l'époque moderne, comme nous le citons :

Ainsi, pour le moment, la nouveauté des faits et le besoin de diversions sont devenus si décisifs que l'opinion des gens est aussi privée du soutien d'une tradition historique solide ... qu'elle l'est de ce travail énergétique particulier dans le laboratoire intellectuel des grands hommes qui ont placé leur foi dans les principes et ont tout sacrifié pour eux. Ce qui, il y a un siècle, était, selon la croyance des contemporains, un principe social qui imposait une obligation à chaque individu (à savoir, l'opinion publique), au fil du temps, est devenu un slogan par lequel la masse complaisante et intellectuellement paresseuse est fournie d'un prétexte pour éviter le travail de penser par elle-même (Habermas, 1991, p. 240).

Le concept de sphère publique que je veux proposer n'est pas enraciné dans la théorie sociologique de la transformation de la sphère publique de Habermas, mais plutôt dans la perspective phénoménologique de Natalie Depraz. C'est pourquoi je préfère l'appeler la sphère publique plutôt que le public : pour souligner la différence entre les deux concepts.

Je pense qu'il est indéniable qu'après la propagation de la communication en temps réel, et encore plus après le boom des réseaux sociaux, nous pouvons voir un géant (sinon un monstre) émerger devant nous, un champ de forces différentes pointant vers la construction d'un avenir commun renouvelé, comme cela s'est produit dans les processus historiques les plus décisifs, tels que les migrations massives, la découverte de l'Ultrasud ou les conquêtes impériales.

Dans ces mouvements, il y a quelque chose de plus, ou quelque chose de différent, que de simples objectifs empiriques et pragmatiques. Il y a un but commun lié à un rêve commun. Je l'appelle l'effet El Dorado, et je le vois comme une force puissante, à la fois transcendante et sauvage.

Qu'est-ce qui rend cette transcendance partagée sauvage ? Cela pourrait être le sujet d'un autre article complet. Pour l'instant, supposons que la sphère publique soit actuellement intoxiquée par le récit. Souvent des récits sans signification, éphémères et vides, qui,

comme Natalie Depraz nous le montre clairement, créent et propagent de grands dommages à notre vie commune et partagée.

En fait, alors que Habermas fonde sa théorie sur l'interaction et la tension entre des groupes sociologiques spécifiques et des pouvoirs politiques bien définis, Natalie Depraz conçoit la sphère publique comme une pluralité communicative cohésive, comme nous citons :

Cette communauté est certes ressaisie sous l'espèce de l'unité d'un sujet commun généré et réactivé par la présence d'un « monde » commun, mais cette unité ne se nomme plus ici seulement centration égologique constitutivement étendue à la pluralité des ego. La « pluralité communicative » (kommunikative Vielheit) est tout entière, dans son dynamisme et ses tensions, cette unité non-résolue, ouverte sur l'espace et le temps des autres, s'engendrant comme unité dans le mouvement même de traversée et de pénétration des autres, bref, elle « opère (fungiert) comme un sujet », dira Husserl de manière éloquente. (Depraz, 1994, p. 56).

Le concept de sphère publique de Natalie Depraz n'est pas défini par l'interaction sociologique des acteurs et des objectifs, car ceux-ci apparaissent comme contingents. Au contraire, elle croit que la sphère publique ne peut être adéquatement saisie que par un chemin ontologique qui cherche à capturer le sens essentiel du monde de la vie lui-même, comme je le cite :

... la voie ontologique du monde de la vie nous offre une re-compréhension génétique de la réduction transcendentale, qui permet dès lors de ressaisir en son originalité non-mondaine le phénomène même de la socialité politique. (Depraz, 1994:53).

Ainsi, bien qu'elle soit conçue comme un processus rétro-cursif, elle ne vise pas à reconstituer un principe archaïque, intemporel ou oublié. Au lieu de cela, elle vise à conduire nos pensées vers une région indéfinie (ontologique) où une nouvelle synthèse est constamment générée.

Grâce à cette approche rétro-cursive du lieu d'enracinement original du politique dans le monde de la vie lui-même, on atteint un sens transcendantal de la sphère politique, libre de toute interférence naturelle.

Cette nouvelle synthèse peut être appelée ART. Si elle est créée au nom d'une pluralité communicative, nous pouvons l'appeler ART PUBLIC, car, comme le dit Siah Armajani, et son art le confirme, *"L'art dans l'art public n'est pas un art raffiné mais un art missionnaire"* (Armajani, 1995, p. 112).



Fig. 2- Siah Armajani, Picnic Table for Huesca, 2000, bois d'Iroco, Vallée Pineta, Huesca. Photo: JG Abreu

La table de pique-nique pour Huesca apparaît comme l'une des pièces les plus paradigmatiques de l'ideario de la sculpture publique de Siah Armajani, car elle combine à la fois la célébration de la vie et la constitution d'une collectivité, même si elle n'est que temporaire ou récurrente. Et si sa forme la fait paraître carrée, elle crée la rondeur d'une sphère car elle est construite autour d'un axe central et rassemble des personnes de tous horizons.

De plus, bien que pleinement fonctionnelle, cette table de pique-nique n'est pas seulement une table de pique-nique. En fait, c'est une table sociale, où personne ne tourne le dos à personne, et malgré son utilisation pratique, cette table est aussi un hommage au poète espagnol Federico Garcia Lorca, qui a été tué pendant la guerre civile espagnole. Sur les quatre pupitres placés au milieu de chaque côté, vous pouvez voir une reproduction d'un poème et d'un dessin de Garcia Lorca, après que ces poèmes ont été choisis par des élèves d'une école voisine.

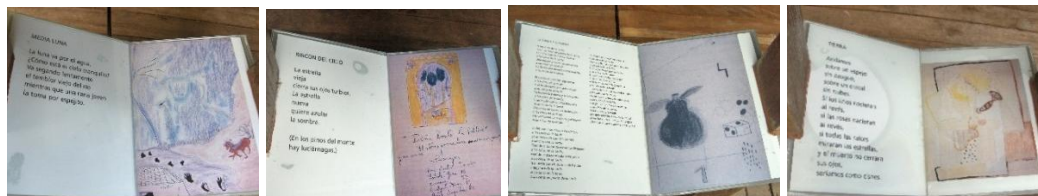


Fig. 3-6- *Federico Garcia Lorca, Poèmes et aquarelles, 4 feuilles de papier dans des couvertures en plexiglas.*

En parlant de la *Table de Pique-Nique pour Huesca* de Siah Armajani, Nancy Princenthal dit :

... l'image des banquets communautaires animés évoquée par la grande table et les huit larges bancs qui les encadrent est discrètement contrebalancée par un détail qui apparaît sur les quatre côtés : inséré entre chacune des quatre paires de poteaux qui soutiennent le toit, il y a un support en cristal en forme de livre ouvert. Sur une "page" de chaque livre, il y a un poème de García Lorca ; sur l'autre, il y a une reproduction d'une des aquarelles de Lorca ; ensemble, ils offrent un moment de contemplation silencieuse et de discussion partagée. En d'autres termes, il y a de l'espace, sur cette grande table, pour la solitude : tout en étant l'image même de la convivialité cordiale, elle est d'autant plus intégrative qu'elle se présente comme un cadre idéal pour la contemplation individuelle. En même temps, elle permet la récitation publique : une lecture qui, en elle-même, englobe l'expérience individuelle et communautaire (Princenthal, 2000:25).

Un autre exemple très différent, mais non moins important, est la Tour de la Paix Imagine de Yoko Ono, inaugurée en 2007 sur l'île de Videy, en Islande, au large de Reykjavik.



Fig. 7- Yoko Ono, *Imagine Peace Tower*, 2007, Île Videy, Islande

Bien que dédié à la mémoire de John Lennon, ce "monument" de lumière est avant tout un moyen d'affirmer et de défendre la valeur de la paix, comme l'a dit Yoko Ono dans son discours inaugural :

Tous les esprits de bonté de cette terre magique, de la planète et de l'univers, merci, merci, merci, d'avoir été témoins de notre humble rassemblement pour le dévoilement de *Imagine Peace Tower*. [...]

La lumière est la lumière de la sagesse, de la guérison et de l'autonomisation. Même dans les moments de confusion, de peur et d'obscurité de vos âmes, gardez la lumière dans vos cœurs, et vous saurez que vous n'êtes pas seuls, que nous sommes tous ensemble pour voir la lumière de la paix. (Ono, 2008:9)

En plus de ses objectifs idéalistes et généreux, ce projet est aussi pertinent d'un point de vue strictement conceptuel, puisque le choix de l'Islande comme site pour le monument était principalement basé sur le fait que l'Islande n'a pas de bases militaires permanentes sur son territoire, seulement une structure navale défensive, et le jour de l'inauguration, la déclaration suivante a été faite :

L'association *Campaign Against Military Bases* a salué la décision de rendre publique l'importance de la lutte pour la paix mondiale, ainsi que la volonté des autorités de la ville de Reykjavik de promouvoir Reykjavik en tant que centre de la paix. L'association a également exhorté les autorités locales, dans une résolution, à profiter de l'occasion pour annoncer que, à l'avenir, les navires de guerre seraient interdits d'accoster au port de Sundahöfn, à quelques centaines de mètres seulement de la Tour de la Paix Imagine. (Blondal, 2008:16)

Une autre caractéristique importante de *Imagine Peace Tower* est le fait que l'électricité utilisée pour alimenter son puissant faisceau de lumière est produite par des moyens géothermiques, utilisant la chaleur volcanique du sol islandais pour générer l'énergie nécessaire, sans émettre de dioxyde de carbone.

Mais ce n'est pas tout ! La lumière de *Imagine Peace Tower* suit également des critères spécifiques. Symboliquement, le faisceau lumineux est allumé chaque année entre le 9 octobre et le 8 décembre, les dates de naissance et de décès de John Lennon. Mais il est également illuminé "au solstice d'hiver et reste allumé jusqu'au jour de l'An, [...] pendant la semaine suivant l'équinoxe de printemps, ainsi que lors d'occasions spéciales convenues par l'artiste et la ville de Reykjavik" (Jónsson, 2008:21).



Fig. 8- Yoko Ono, *Imagine Peace Tower*, 2007, Inauguration, Île de Videy, Suisse

Imaginons donc un avenir où la Tour Imagine Peace est toujours illuminée, car chaque jour a été reconnu comme une « occasion spéciale » en raison des réalisations réalisées jusqu'à présent en termes de renforcement du mouvement pour la paix.

Cette image de personnes autour de la Tour Imagine Peace se tenant la main, faisant face au centre et souhaitant, plutôt que de faire face à la périphérie et de proclamer, peut devenir une approche de ce que j'appelle la sphère publique, car il ne s'agit pas de soutenir une cause - la paix - et d'agir pour la réaliser, mais d'aider à la faire devenir une réalité par la manière simple et facile d'imaginer ce que pourrait être un monde pacifique. Et c'est méthodologiquement et théoriquement quelque chose de tout à fait différent. Alors, si vous ne pouvez pas imaginer ce que pourrait être un monde pacifique, comment pouvez-vous éradiquer la guerre ? En interdisant les armes ? Bien que les armes à feu ne devraient pas être facilement accessibles, une telle stratégie ne me semble pas efficace à long terme.

2. La phénoménologie génétique de Raymond Abellio

La phénoménologie transcendantale a été adoptée dans de nombreux domaines des sciences humaines et sociales, et sa méthodologie se retrouve même dans les domaines de recherche les plus rigoureux, tels que la médecine (Moustakas, 1994). Cependant,

la phénoménologie transcendantale reste généralement une méthode descriptive basée sur la suspension du jugement (epoché), nous permettant de reconnaître comment les choses apparaissent à l'esprit conscient.

Ainsi, la phénoménologie transcendantale tend à rester statique. On décrit ce qui apparaît à l'esprit conscient de l'intérieur ou de l'extérieur. C'est une perception fraîche. C'est une compréhension fraîche. C'est même un partage intersubjectif et transpersonnel. Mais cela reste passif.

Comment les choses deviennent-elles ? Comment la réalité en constante évolution change-t-elle ? Existe-t-il un modèle ou un schéma qui, à partir de la même prémisse de la suspension du jugement, peut décrire les mutations enregistrées dans le temps ?

Ce problème a déjà été remarqué par Husserl, et il est à la base de sa distinction entre la phénoménologie statique et génétique : cette dernière obéit aux soi-disant "lois de la genèse", comme nous citons :

... le flux de la conscience est un flux de genèse constante ; ce n'est pas une simple série, mais un développement, un processus de devenir selon des lois de succession nécessaire dans lequel des aperceptions concrètes de différentes typicités (parmi elles toutes les aperceptions qui donnent lieu à l'aperception universelle d'un monde) émergent des aperceptions primordiales ou des intentions aperceptives d'un type primitif. Chaque aperception exhibe la structure de noèse et de noème. (Husserl, 1921, p. 137)

Décrite ici comme un flux de genèse constante, la conscience n'est pas seulement une série de moments (ou d'instances), mais un développement. Elle remplit donc (ou dissimule) un sens, et ce sens est donné par le processus de devenir. Un processus construit par des aperceptions, dont la structure est faite selon la complémentarité entre noème et noèse.

Ce n'est pas de l'idéalisme. Le monde de la vie est entièrement là, bien qu'il soit réduit à l'univers des aperceptions. Cependant, il n'est pas facile de traiter une telle théorie et de créer une méthodologie adéquate, car cela exige la capacité de s'occuper de la réduction transcendantale, eidétique et phénoménologique et de l'epoché.

Raymond Abellio (1907-1986) fut l'un des rares à concevoir et à maîtriser une méthodologie phénoménologique génétique basée sur l'aperception, tout en décomposant et en croisant doublement, l'un dans l'autre, noème et noèse.

Commençons par discuter l'une de ses citations les plus inspirées, qui vise à relier et à opposer le flux sans fin des mutations au pôle fixe de l'immuable, opposant ainsi la science à la gnose :



Fig. 9- Raymond Abellio

Je crois que dans ce domaine [physique quantique] on fait face à la dialectique du dépassement perpétuel. En revanche, dans la gnose, nous sommes en présence de l'insurpassable. C'est le drame, mais c'est un drame éclairant.

Il est donc nécessaire de mettre en œuvre une dialectique entre le dépassement perpétuel et la présence de l'insurpassable, et c'est là que se trouve le conflit interne, celui du scientifique.

Si le scientifique prend conscience de ce conflit, sa conversion se fait presque automatiquement. (Abellio, 1987, p. 47)

Cet extrait, prononcé lors de la dernière conférence d'Abellio à Sainte Baume, cinq mois avant son passément. À mon avis, cette synthèse lumineuse de sa pensée, s'est son testament gnostique.

Nous avons ici une expression parfaite de l'écart qui sépare, mais aussi relie, la science et la gnose. La science est un processus continu et additif qui opère à un certain niveau de réalité et dont les résultats sont temporaires, approximatifs et deviennent rapidement obsolètes. La gnose est immuable. Sa sagesse n'est pas acquise progressivement, ni transitoire. Elle est toujours "déjà là" et donc insurpassable.

Étrangement, on pourrait dire la même chose de l'art. Comme la science, l'art reste un processus créatif en cours, opérant à un niveau spécifique de réalité, dégageant successives courants artistiques, mais, contrairement à la science, leurs résultats sont toujours actuels.

Ayant cela en tête, modifions la citation d'Abellio et voyons si elle conserve son sens :

Je crois que dans ce domaine [~~physique quantique~~] [mouvements artistiques] on fait face à la dialectique du dépassement perpétuel. En revanche, dans la gnose, nous sommes en présence de l'insurpassable. C'est le drame, mais c'est un drame éclairant.

Il est donc nécessaire de mettre en œuvre une dialectique entre le dépassement perpétuel et la présence de l'insurpassable, et c'est là que se trouve le conflit interne, celui du scientifique artiste.

Si ~~le scientifique~~ [l'artiste] prend conscience de ce conflit, sa conversion se fait presque automatiquement. (Abellio, 1987, p. 47)

Bien qu'il existe des différences entre la science et l'art, puisque la science dénote les aspects quantitatifs/objectifs du monde, tandis que l'art reflète les aspects qualitatifs/émotionnels, je pense que nous pouvons dire que la gnose d'Abellio est un défi pour la science et l'art, car son objectif peut être exprimé comme suit :

- Reconnaître la transivité des résultats scientifiques et des réalisations artistiques (le dépassement perpétuel)
- Illuminer l'esprit conscient avec la vision gnostique (la présence de l'insurpassable)

- Mettre en place une dialectique du dépassement perpétuel et de la présence de l'insurpassable (saut créatif)

La phénoménologie génétique d'Abellio est basée sur un modèle gnostique : la Sphère Sénaire Universelle (SSU). L'auteur la caractérise comme suit :

Dans la vision naturelle ou empirique, je me vois, c'est un fait, en état de dualité simple avec le monde. Il y a face à face le monde et moi. Je vois tel objet, un livre par exemple, tel qu'il est rangé sur les rayons de ma bibliothèque, et le sens commun s'arrête à ce rapport simple : un livre et moi, le couple d'un objet regardé et d'un sujet regardant. Examinons cependant cette perception de plus près, et procédons, dirait Husserl, à la perception de cette perception même. Ce livre est un objet qui appartient au monde, et, pour qu'il soit visible, il faut déjà qu'il s'enlève en quelque manière sur le fond plus ou moins distinct, qui est lui-même le monde en tant que support unitaire et global des objets, car le monde n'est nullement la somme des objets, mais au contraire la condition a priori de leur apparition en tant que tels. Ce fond, cet horizon d'objectivité ne peut être thématisé, il ne tombe pas sous une vision effective, c'est au contraire lui qui rend effective toute vision. Pour tomber sous mes sens, pour prendre un sens, ce livre qui appartient au monde rejette donc dans une certaine grisaille, une certaine indistinction, le reste du monde, et établit par conséquent avec lui un premier rapport, celui d'un objet destiné à être perçu par rapport à un reste du monde non destiné à l'être. Disons, pour simplifier, qu'un tel objet devient actif (+) par rapport au reste du monde considéré comme passif (-). Il y a donc déjà — il y aura toujours — une dualité du côté du perçu, mais il y en a également une du côté du percevant, car il faut bien aussi qu l'œil, qui perçoit le livre en s'intéressant spécialement à lui, s'ouvre et devienne lui aussi actif sur le fond mis en repos de mon corps devenant passif, et qui ne spécifie ou n'isole plus rien d'autre. Ici encore nous disons que l'œil devient actif (+) par rapport au reste de mon corps que devient passif (-). Ce livre et mon œil ne sont en d'autres termes que des émergences locales d'une réalité globale, dans laquelle il convient de les ré-enraciner : toute autre vision est aliénant. Finalement c'est à deux couples actif-passif et non à un seul que nous avons affaire, et la perception globale s'établit sous la forme d'une proportion : livre/monde = œil/corps ; ou encore : objet/monde = organe de sens/corps ; le signe intermédiaire « égale » ayant ici une signification conventionnelle, mais symbolique, sur laquelle nous reviendrons bientôt longuement. (Abellio, 1965, p. 43-45)

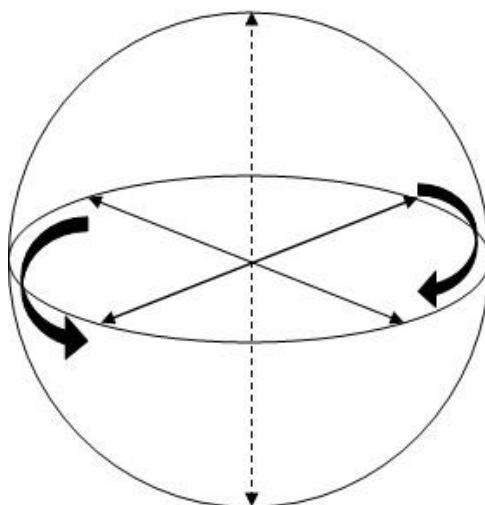


Fig. 10- Raymond Abellio, *Sphère Sénaire Universelle* (modèle)

Voici un point fondamental pour mon exposé. La gnose d'Abellio – curieusement représentée par une sphère – nous montre comment confronter et relier science et art, en abordant les deux à partir de perspectives différentes (quantitative/qualitative) et de niveaux de réalité (matière/esprit).

Comment faut-il lire la *Sphère Sénaire Universelle* (SSU) d'Abellio ?

Tout d'abord, rappelons que la SSU n'est pas vraiment un schéma, ou du moins pas uniquement un schéma. Il s'agit aussi d'une sorte de dimension symbolique, par exemple le symbole de la croix, comme l'a montré René Guénon (Guénon, 1931). Je préfère donc l'appeler un modèle symbolique-transcendantal.

La sphère apparaît ici comme le symbole du tout, puisque ce tout est construit selon les catégories suivantes :

1. Éléments
 - Hémisphères
 - Axes
 - Pôles
 - Signes
2. Fonctions
 - Rotations
 - Sens
 - Modes
3. Résultats
 - Résonances

En ce qui concerne les éléments, il faut d'abord considérer les deux hémisphères de la sphère : l'hémisphère du haut et celui du bas, tous deux séparés par le plan équatorial où opère la dialectique du modèle. L'hémisphère supérieur désigne la nature spirituelle de l'être, tandis que l'hémisphère inférieur désigne la nature matérielle. Ces deux connotations s'intensifient à mesure que l'on s'éloigne du sommet (supérieur ou inférieur).

Concernant les axes, ils mettent en corrélation deux domaines opposés traités par le modèle : d'une part, le domaine intérieur, polarisé par le corps, où s'accumule l'expérience, et la périphérie, par les capteurs perceptifs qui la recueillent. D'autre part, le domaine extérieur, polarisé par le monde – vu comme la source de tous les objets – et par l'objet qui attire notre attention ou permet son usage.

Les deux axes croisés nous donnent le plan équatorial de l'expérience, réduit à son essence, afin de générer des apperceptions. Il existe un autre axe qui croise les deux premiers, orienté dans les directions opposées de la hauteur, montant vers la convergence dans l'unité la plus universelle et intégrative, et descendant vers la divergence dans la multiplicité la plus disparate et diversifiée.

Quant aux pôles du modèle, ils se situent à l'extrémité de chaque axe, où ils apparaissent comme les entités et/ou qualités les plus pures, obtenues par réduction eidétique (réduction à l'essence du sens) ou par réduction transcendentale (réduction au sens intentionnel), la réduction phénoménologique (réduction au résidu de l'être) étant exprimée par le pôle central de la sphère, qui est lié à la constitution de l'ego transcendantal, le siège de la conscience transcendentale.

Pour ce qui est des signes, ils alternent entre actif (+) et passif (–), et indiquent l'état de chaque pôle à un moment donné du cycle dialectique du processus génétique du devenir. Lorsqu'un pôle particulier est actif, le pôle opposé est passif, et inversement.

Quant aux fonctions, on doit d'abord considérer les rotations. Elles indiquent un passage de l'intérieur vers l'extérieur, ou vice versa. En raison de leur nature dialectique, les fonctions expriment une discontinuité, ou un changement de correspondance logique, entre les deux domaines différents. En plus des rotations, il faut aussi considérer les intensifications. Celles-ci indiquent une émergence depuis un domaine ou une immersion dans un domaine.

Concernant les sens, ils se réfèrent à la nature de chaque rotation. Les rotations représentent un changement de contexte ou de fond, et elles alternent entre l'intérieur et l'extérieur, ou entre le haut et le bas.

Les modes expriment le type d'intensification des résultats des processus, et varient entre intensifications selon le mode d'intensité et selon le mode d'extension.

Quant aux résultats, puisque ce modèle est une entité symbolico-intentionnelle, il faut avant tout comprendre que ses résultats sont de nature transcendante. À ce sujet, Abellio a souvent affirmé que la SSU est le yoga de l'Occident. J'ai donc essayé d'exprimer la nature transcendante de ses résultats en les présentant comme des résonances. Ces résonances transcendantes alternent entre méditations et illuminations.

Voyons donc comment fonctionne la phénoménologie génétique d'Abellio.

Dans le modèle d'Abellio, le flux des phénomènes est conçu comme un processus génétique généré par l'interaction de deux polarités duales opposées : une polarité duale intérieure opposée à une polarité duale extérieure, chaque polarité étant reliée par un axe, les deux axes se croisant comme une croix. Ainsi, si l'on parle du développement d'une idée ou d'un rêve, la polarité active se situe sur l'axe intérieur, tandis que l'axe extérieur reste passif. Inversement, lorsqu'on parle de l'apparition de l'éclair ou du tonnerre, la polarité active se situe sur l'axe extérieur, tandis que l'axe intérieur reste passif. Toutefois, l'intérieur et l'extérieur sont étroitement liés, car ils sont tous deux des instances au sein de la conscience, puisque la notion d'extérieur (dehors) est un noème au sein de la conscience, tout comme la notion d'intérieur (dedans) est un autre noème, la noèse étant la faculté qui nous permet de les percevoir comme des essences opposées.

Ainsi, lorsque l'éclair soudain d'un orage approchant frappe le salon de la maison où j'écoute de la musique le soir, les lumières éteintes, un pôle extérieur devient actif (+) et mon corps et mon esprit deviennent passifs (–), paralysés par l'effet de l'éclair, perçu par l'œil activé, qui était resté passif jusque-là. Cela signifie qu'avant l'éclair, le monde extérieur à la maison était passif, tandis que mon ouïe était active, suivant la musique.

Pendant que j'écoutais la musique, le monde extérieur était passif, tout comme mon corps, car mon attention était concentrée sur le son provenant d'un objet actif du monde intérieur : les enceintes hi-fi. Mon corps était alors un fond indistinct et inactif, sans initiative. L'éclair m'a rappelé qu'il existait un monde extérieur à moi, et qu'il était impermanent et instable. Mon ouïe s'est détachée de la musique qui continuait de jouer. Stimulés par l'éclair lumineux, mes yeux et

mon corps sont devenus actifs. Je me suis levé et suis allé à la fenêtre pour observer l'orage approcher de la maison.

Normalement, si l'objet qui attire mon attention est un livre, mes yeux sont actifs pendant que je le lis, et tout le corps reste passif (assis dans un fauteuil confortable), car le contenu du livre est stocké quelque part dans le corps. Mais si le livre est un guide gastronomique, son contenu peut éveiller la volonté de manger, et soudain mon corps devient actif. Je me lève du fauteuil et décide de manger la nourriture indienne qui a attiré mon attention, à la recherche d'un pôle du monde qui devient alors actif : le restaurant indien à proximité.

Enfin, la décision de manger reflète une attitude intentionnelle spécifique : l'attitude de l'incarnation, car mon comportement intentionnel indique une finalité matérielle. Si le contenu du livre avait été de nature spirituelle, alors, au lieu de me lever du fauteuil pour aller au restaurant, j'aurais peut-être entamé une pratique méditative. Dans ce cas, il faudrait parler de la tendance intentionnelle à l'acceptation, qui cherche la voie de l'unité spirituelle.

Ces exemples simples montrent que le processus du devenir implique toujours des transitions et des inversions entre axes, pôles, fonctions et intentions opposés. La transition de l'intérieur vers l'extérieur. L'inversion entre actif et passif. L'intention vers la multiplicité de la matière ou l'intention vers l'unité de l'esprit.

Ainsi, comme l'exige la phénoménologie, le processus du devenir ici n'est pas une description de la manière dont les faits se produisent dans le « monde positionnel », mais de la manière dont ils apparaissent dans la « sphère transcendantale », c'est-à-dire dans le champ psychique. Cela découle de la primauté du cogito révélée par l'épochè, puisque la conscience transcendantale est vue comme le lieu de l'adéquation maximale.

Cette façon d'envisager la genèse attribuée, d'une part, au champ psychique le statut de coproducteur du devenir – car les faits ne peuvent être compris indépendamment du psychisme. D'autre part, le champ psychique n'est plus une simple inspection subjective du monde objectif – car sans psychisme, il n'y a pas de genèse, seulement de la répétition. En dehors du champ psychique, il n'y a pas de création, car la création possède nécessairement un noyau et/ou un sens intentionnel.

Le psychisme devient alors le champ central du processus créatif. Dans le cas du processus créatif artistique, sa dialectique est une dialectique génétique, comme nous l'a montré Daniel Verney.

3. Abellio's dynamic of the artistic creative process, according to Daniel Verney

Sur la base de la théorie génétique de l'activité créatrice de Raymond Abellio, dont les sommets sont désignés par l'auteur comme étant l'art (Abellio, 1965), Daniel Verney expose en détail son application de la méthodologie d'Abellio à la création artistique de la manière suivante :

La première étape de l'opération structurale consiste à identifier les caractéristiques clés – appelées « pôles » dans les écrits d'Abellio – de la situation étudiée. Celles-ci doivent être réparties sur deux axes horizontaux perpendiculaires, en tant qu'opposés sur chacun d'eux. Plusieurs systèmes de pôles peuvent être pertinents, selon la perspective adoptée. Dans notre modèle de l'activité créatrice, prenons l'artiste et son œuvre en cours de réalisation. N'importe lequel des quatre pôles peut être considéré comme initialement actif ; nous choisirons ici l'artiste comme pôle actif de départ. L'artiste est alors activement tourné vers l'œuvre à créer, laquelle n'est, à ce stade du cycle, qu'une image ou vision intérieure [Fig. 12, phase 1]. Cette image « se tourne » vers le domaine matériel par et à travers lequel l'œuvre doit prendre forme : par exemple, le marbre ou le bois pour un sculpteur, un ensemble de dispositifs pour un artiste plasticien, etc.

Abellio utilise l'expression « se tourne » pour souligner le fait que l'œuvre, dans le processus créatif, acquiert une autonomie, une dynamique propre vers sa réalisation, dynamique que l'on peut considérer comme issue du désir ou de la volonté de l'auteur – du moins en apparence. L'idée de rotation contenue dans cette expression, ainsi que dans la configuration géométrique [Fig. 12 et Fig. 13], constitue l'ébauche d'une opération fondamentale de tout processus créatif (ou intuitif) : un saut discontinu entre deux niveaux relatifs de réalité, l'un plus virtuel, l'autre plus concret. Abellio avait une conscience aiguë de la nature de cette opération, qui est au cœur de notre recherche.

Dans la troisième phase [Fig. 12] du cycle créatif, la matière à travailler interpelle l'artiste et l'invite à utiliser des outils et des techniques pour traiter la création. Puis, dans la phase 4, ces outils sont repris par l'artiste afin de modifier – et, espérons-le, d'enrichir – l'image de la création future. Abellio remarque que chacun des quatre pôles de la structure peut être considéré comme initialement actif ou inactif, ce qui génère divers cycles aux résultats différents. C'est ainsi que la structure universelle d'Abellio peut être appliquée comme une approche heuristique des situations vécues (Verney, 2018, p. 328-330).

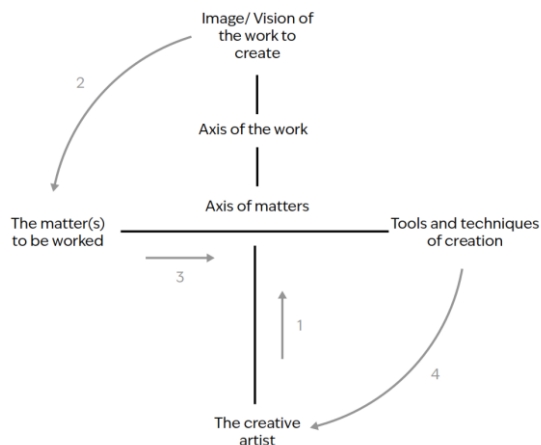


Fig. 11- La dynamique du travail créatif

Mais, comme le montre Verney, le processus créatif ne peut se réduire à ses opérations dynamiques si l'on prend en compte d'autres niveaux de réalité. En suivant les idées d'Abellio, Verney explique que, pour saisir la structure du processus créatif, il est nécessaire de considérer un autre axe : l'axe vertical, qui vise à introduire les niveaux psychiques de la création.

Ce troisième axe montre la double manière dont la dimension psychique interfère avec la dynamique opératoire du processus créatif, cette interférence n'étant pas établie par une articulation dynamique directe, mais par un phénomène de résonance.

Au sommet de l'axe, le pôle A du nœud psychique représente la psyché non individuelle – le pôle qui donne l'« inspiration » et attire l'« expiration ». À l'extrémité inférieure de l'axe, le pôle du nœud B, en rapport avec la psyché individuelle, est le pôle qui donne l'« expiration » et attire l'« inspiration ».

Ainsi, le long de cet axe, une sorte de « respiration psychique » s'opère, comme l'expliquent Abreu et Verney :

Un processus de création artistique est donc une sorte d'inspiration-expiration ayant lieu entre des nœuds résonants, individuels ou collectifs [Fig. 13, Fig. 14]. Comme dans le monde musical, où les résonances sonores exigent des structures accordées (instruments, cordes vibrantes, colonnes d'air), dans le monde psychique les résonances créatrices requièrent des structures sous-jacentes adaptées au domaine artistique, à divers niveaux d'universalité, comme traité ci-dessus.

Dans la [Fig. 13], les mots *émission* vs *détection*, *modulation* vs *démodulation* suggèrent des analogies avec la transmission d'informations via un canal physique. Mais dans le domaine psychique, il ne s'agit pas de transmission de *bits*, comme dans la théorie de l'information, mais de résonances entre *nœuds* psychiques. Tout *nœud* psychique individuel est à la fois récepteur et émetteur de résonance inspiratrice, selon la sensibilité et le contexte du créateur. Le processus de don à l'univers est le corrélat de ce que le créateur reçoit par l'inspiration. (Abreu & Verney, 2022, p. 289-290).

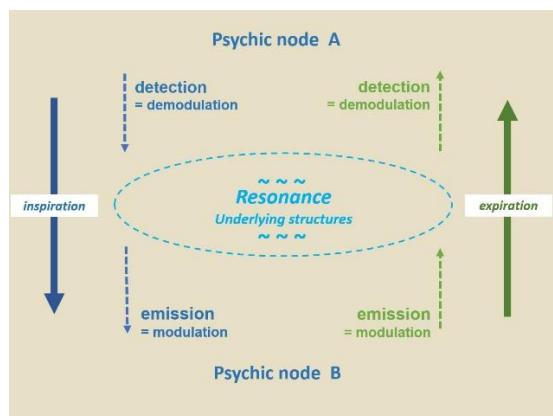


Fig. 12- Résonances artistiques dans le champ psychique universel.

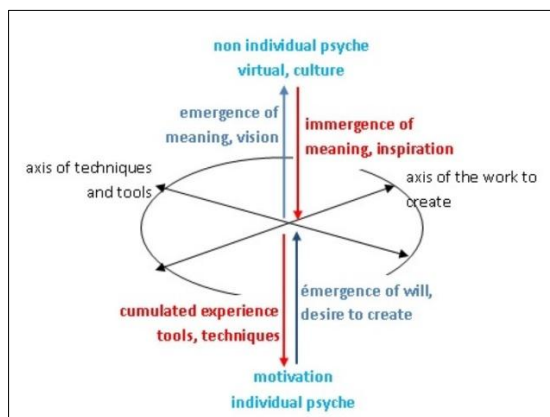


Fig. 13- Émergence et immersion dans le cycle créatif

Ce troisième axe ouvre le modèle aux dimensions non circonstanciées ou a-temporelles de la création artistique, lesquelles transcendent les facteurs objectifs tels que les compétences, les

intérêts ou les influences, et apparaissent comme des inductions complémentaires se manifestant à travers eux ou en eux.

Nous en arrivons alors à la conclusion que le processus créatif ne concerne pas seulement la production d'un objet culturel, ni même la création de quelque chose de nouveau et d'unique, mais relève plutôt d'un épisode ou d'une fulgurance psychique, dont les affects dépassent la dynamique unidimensionnelle de la production. Le processus devient génétique – c'est-à-dire véritablement créateur – lorsque le champ plat de l'interaction dynamique devient sphérique, dès lors que la verticalité est acquise, comme l'expliquent les auteurs :

La créativité réside dans le psychisme du créateur comme une pulsion à créer. Cette énergie impulsive, à l'origine indifférenciée, doit être orientée, dirigée vers un but : c'est le rôle de la motivation du créateur, qui se précise de plus en plus à mesure que le projet de création se réalise. Sur la Fig. 15, cela est représenté par la flèche rouge ascendante, qui apporte l'énergie créatrice depuis le pôle psychique du créateur vers le monde phénoménal où l'œuvre est en cours. Nourrie par le cycle de création, cette tendance ascendante se prolonge dans l'hémisphère supérieur, comme un appel à l'inspiration, devenant de plus en plus précisément orientée vers le pôle psychique universel auquel le projet de création est accordé : cela est symbolisé par la flèche bleue ascendante de la Fig. 15.

Tant que cette résonance se maintient vivante, le pôle psychique universel répond par un flux inspireur (flèche bleue descendante dans la Fig. 15), qui apporte de l'énergie spirituelle et des formes nouvelles dans le processus de création, et qui, de surcroît, nourrit le psychisme du créateur par des compétences affinées et contribue à son expérience, renforçant sa motivation (flèche rouge descendante dans la Fig. 15). (Abreu & Verney, 2022, p. 291-292)

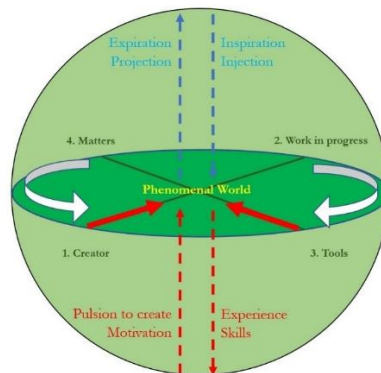


Fig. 14- Une vue globale (sphérique) de la création artistique

Selon Daniel Verney, le processus créatif apparaît comme un processus sphérique. Au sein de la création, nous reconnaissons une synchronicité complexe, multinévralgique et multidimensionnelle, dont l'articulation devient perceptible grâce au modèle sphérique. D'un seul regard, le processus créatif peut être vu comme un événement génétique, au sein duquel une activité dynamique de production est modelée à la fois par une intervention psychique individuelle et universelle, au moyen de l'inspiration et de la projection, qui interfèrent avec l'interactivité intérieur-extérieur, fusionnant les strates transcendantes et immanentes.

En ce sens, nous nous sentons fondés à appeler « art » l'intégration optimale de ces éléments. Sur la base de ce critère, nous pouvons donc formuler trois hypothèses importantes :

1. L'« art » ne devrait pas être réduit à la soi-disant œuvre d'art, mais étendu à tout ce dont la « vie » reflète le fonctionnement sphérique qui engendre du nouveau et de l'unique.
2. L'« art » n'est pas seulement un produit nouveau issu d'une série de produits culturels divers ; il est aussi, sinon avant tout, l'effet psychique qu'il produit sur l'esprit individuel et collectif.
3. L'« art » est alors l'expérience vécue et partagée de la découverte sans fin de ce qu'est la création, et de la manière dont elle transforme notre regard.

À partir de ces hypothèses, nous pouvons mieux comprendre la signification profonde du « champ élargi » (Krauss, 1979) revendiqué par l'art contemporain. Le champ élargi est, en fin de compte, le champ de la vie elle-même. Et le champ de la vie est le seul terreau fertile pour un art conçu comme création génétique, qui devrait devenir une autre façon de penser la sphère publique.

En un mot, considéré comme un processus génétique, l'art assume un rôle spécifique et puissant. Il apparaît comme un outil de transformation. Individuelle et collective.

Comment peut cela fonctionner ?

4. Le « génome » de la création artistique

Réalisée comme un processus génétique, la création artistique partage de nombreux traits avec l'ontogenèse. De même que, lors de la conception, le germe devient un embryon par la fusion de l'ADN masculin et féminin, que l'embryon devient un fœtus par incubation dans le corps de la mère, et qu'à la naissance le fœtus devient un enfant en sortant du corps maternel, de même l'œuvre d'art est le résultat d'un processus génétique dont les étapes sont les mêmes : conception,

gestation et naissance, qui correspondent aux trois stades génétiques mentionnés par Abellio : vision – action – art.

Les phases sont les mêmes, mais, curieusement, le processus est inversé : alors que dans l'ontogenèse le processus commence comme un processus physico-psychique pour devenir de plus en plus psychico-physique, dans la création artistique c'est l'opposé. Le processus commence comme un processus psychico-physique pour devenir de plus en plus physico-psychique.

En résumé, alors que le génome de l'enfant est éminemment physique, le génome de l'œuvre d'art est éminemment psychique, comme Daniel Verney l'a montré. Cela ne signifie pas que le génome de l'enfant ne possède pas également une signature psychique, tout comme le génome de la création artistique n'est pas entièrement psychique, puisqu'un support matériel est toujours nécessaire, même lorsque l'œuvre reste à l'état conceptuel, en tant que projet. Dans la création artistique, un niveau de considération physique est donc toujours requis, tout comme dans l'ontogenèse un niveau psychique ne devrait jamais être ignoré. Le problème est que la signature psychique de l'ontogenèse, bien que nous sachions qu'elle doit exister, n'a pas encore été identifiée.

L'alter ego de l'artiste – le noyau intentionnel intérieur de l'artiste – est conditionné par les quatre facteurs créateurs du champ psychique : l'inspiration et la projection dans l'hémisphère supérieur, et la motivation et l'aptitude dans l'hémisphère inférieur. L'interaction entre l'état opératif (actif ou passif) de ces facteurs créateurs génère un certain alter ego intentionnel, dont le caractère est déterminé par les quatre vecteurs intentionnels que je propose ci-dessous.

Inspiration (+/-)	Projection (+/-)	Motivation (+/-)	Compétences (+/-)	Vecteurs opératifs	Lignes artistiques
-	+	-	+	<i>Forme</i>	<i>Formativité</i>
+	-	+	-	<i>Fragmentation</i>	<i>Réduction</i>
+	-	-	+	<i>Manière</i>	<i>Expression</i>
-	+	+	-	<i>Intégration</i>	<i>Utilité</i>

Lorsqu'on parle de la création en arts plastiques, l'aspect extérieur de l'œuvre artistique varie selon la tendance à présenter l'intégrité des formes ou des images, ou bien la décomposition des fragments ou des concepts, tandis que son apparence intérieure varie selon la tendance à présenter un certain degré d'intégration ou d'assimilation, ou bien à manifester une certaine manière ou sensibilité. Ainsi, **forme** versus **manière** et **fragmentation** versus **intégration**, peuvent être vues comme les quatre vecteurs créatifs eidétiques de la pratique artistique.

Lorsque le noyau intentionnel de la *persona* créative de l'artiste est centré sur le domaine extérieur de l'extension de la **forme**, l'artiste crée dans le cadre matériel inférieur de la **formativité**. Mais lorsque ce noyau intentionnel est centré sur le domaine extérieur de l'intensification par l'invention de concepts ou la dissolution de fragments, l'artiste crée dans le cadre conceptuel supérieur de la **réduction**.

De manière analogue, si le noyau intentionnel de l'artiste est centré sur le domaine intérieur de l'assimilation des choses, l'artiste crée dans le cadre matériel inférieur de l'**utilité**. Mais lorsque ce noyau est centré sur le domaine de l'intensification des choses par la manifestation d'une **manière**, l'artiste explore dans le cadre conceptuel supérieur de l'**expression**.

5. Lignes de l'art contemporaine selon Renato de Fusco

Si l'on accepte la prémisse précédente comme valide, on pourra alors relier ces vecteurs aux **six** lignes de production artistique contemporaine définies par Renato de Fusco (1929–) dans sa *Storia dell'Arte Contemporanea* (1983).

Rappelons les six lignes artistiques de Renato de Fusco :

- Expression
- Formativité
- Réduction
- Utilité
- Onirique
- Art social

Voyons maintenant comment ces lignes artistiques peuvent être mises en relation avec les vecteurs intentionnels que nous venons de proposer, en écho à la structure générale de la création artistique formulée par Daniel Verney.

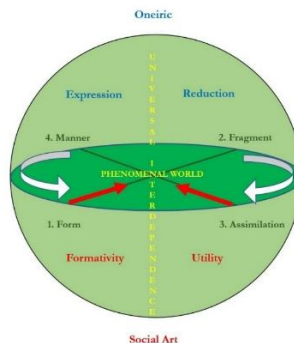


Fig. 15- Vecteurs opératifs de la création artistique

Notre hypothèse est qu'il existe une relation intime entre ces six lignes artistiques. Les quatre lignes dynamiques sont : *Formativité*, *Réduction*, *Utilité* et *Expression*, car elles manifestent l'effet des quatre vecteurs dynamiques – Forme, Fragment, Assimilation et Manière – activés et orientés par le noyau intentionnel de l'artiste, tout en basculant entre les modalités intérieure et extérieure de la pratique artistique, sous l'influence des deux forces vitales de la finalité artistique – Globale-Spirituelle et Locale-Matérielle – poursuivant l'Art Onirique et l'Art Social.

Selon cette hypothèse, les lignes artistiques de De Fusco apparaissent comme le résultat de l'interaction entre les quatre vecteurs dynamiques et les deux forces vitales que nous avons postulées pour la création artistique.

Le siège de ce noyau intentionnel est le pôle central de la *Sphère Sénaire Universelle* (SSU), où la conscience transcendante prend forme. Ce n'est pas l'artiste lui-même, mais plutôt son alter ego ou, comme disait Husserl, son *daïmon*. C'est à partir de ce noyau intentionnel intime que les quatre vecteurs intentionnels principaux prennent leur sens et génèrent une résultante qui produit un double effet : l'effet extérieur visible de l'œuvre d'art, et un effet intérieur invisible qui forme le *daïmon* du créateur.

C'est ici que nous parvenons à comprendre comment l'art fonctionne de manière sphérique. En plus de l'effet extérieur visible, que Michel Henry appelle la phénoménologie du monde, il existe aussi un effet intérieur invisible, que Michel Henry appelle la phénoménologie de la vie.

Lorsque l'art façonne le noyau intime de l'individu, celui-ci devient un artiste créatif. Lorsque l'art forme le noyau intime collectif, le groupe devient une communauté créative. Les œuvres d'art qui émergent de ces quatre vecteurs ne sont jamais pures. Elles apparaissent toujours comme une résultante en constante transformation, en raison de l'affinité puissante qui les relie, même s'il s'agit d'une interdépendance dialectique mue par des oppositions.

Au-dessus et au-dessous des quatre vecteurs intentionnels dynamiques, se trouvent deux pôles extrêmes dont l'effet de résonance contribue à maintenir la structure connectée et cohésive. Ces pôles ne sont pas dynamiques et instables. Au contraire, ils sont fixes et permanents. Le pôle supérieur est le lieu immatériel où convergent l'imaginaire et l'imaginé. Le pôle inférieur est le lieu matériel où divergent la multiplicité et la différence.

Nous avons donc ici les vecteurs opératifs eidétiques et les forces vitales globale/locale présents et en pleine interaction. Cependant, il

convient de se poser la question : quel est l'avantage de considérer le phénomène artistique et le processus de création artistique sous cette perspective ?

Je pense que le principal avantage de ce modèle est qu'il nous montre la génétique de la création artistique. Je parle de création artistique et non de production artistique, et ce n'est pas un hasard. L'art demande du travail, mais l'art n'est pas industriel, même s'il utilise l'industrie. Si l'artiste recourt à des moyens industriels pour produire une œuvre d'art, c'est parce qu'il crée dans la partie inférieure de la sphère intentionnelle, que ce soit pour explorer de nouvelles possibilités formelles – comme dans le cas des œuvres d'Alexander Calder – ou pour proposer de nouveaux usages pratiques – comme dans le cas des structures de Siah Armajani, tel que la table de pique-nique pour Huesca que nous avons déjà évoquée.

Par ailleurs, je pense que ce modèle clarifie, sinon révèle, la nature infinie de l'art, en identifiant ses constantes structurelles et en expliquant son processus génétique, ce qui est extrêmement utile pour comprendre les moyens et les significations de l'art contemporain, dont les résultats sont souvent particulièrement trompeurs, voire déroutants, lorsqu'ils sont analysés selon des modèles historico-culturels.

Non seulement ce modèle parvient à assimiler et intégrer tout l'art contemporain dans un éventail cohérent et englobant de possibilités diverses, voire contradictoires, mais il nous fournit aussi les clés les plus précieuses pour en déchiffrer le sens et, plus encore, des outils pour en évaluer la valeur.

C'est parce que ce modèle ne cherche pas à classer l'œuvre d'art selon des critères stylistiques, esthétiques ou autres. Il cherche plutôt à en reconnaître et reconstituer la genèse. L'art n'est pas une affaire superflue – « l'art pour l'art », comme disait Ad Reinhardt. L'art n'est pas un tour de passe-passe – « l'art est ce que l'artiste dit qu'il est », comme le proclamait Marcel Duchamp. De telles formules peuvent produire un effet esthétique, mais elles manquent de pertinence théorique. La redondance échoue à éclairer. La fausseté échoue à interpréter. Ces deux exemples illustrent le même problème et la même erreur : tenter de définir l'art à partir de ses résultats est, à mon avis, une impasse théorique.

Ainsi, conditionnée par le psychisme universel à travers le flux descendant de l'inspiration et le flux ascendant de l'assomption, ainsi que par le psychisme individuel à travers le flux ascendant de la motivation et le flux descendant des compétences, la création

artistique apparaît comme le pouvoir de créativité à générer des projets, comme l'usage d'outils pour transformer la matière.

La gnose de Raymond Abellio apparaît ici comme un outil de la phénoménologie génétique, car elle est générative et son opérativité est structurée par un noyau intentionnel d'appréhensions et de visées inhérentes à la création artistique. On peut donc dire, je crois, que la vision d'Abellio est une gnose de l'art. Je l'appelle une gnose de l'art car, depuis cette perspective, on prend conscience de la puissance de l'art. En effet, la gnose d'Abellio nous montre comment l'art induit la métamorphose de l'ego de l'artiste en modelant son noyau intentionnel intime par exposition aux courants des quatre facteurs créatifs. Cette exposition révèle peu à peu à l'ego de l'artiste son alter ego, de sorte que ce dernier devient son propre modèle et le nourrit de cette nouvelle personnalité qui lui est propre.

6. La Sphera, un projet de libération ?

Si l'art parvient à modeler l'alter ego de l'artiste, un processus semblable peut être induit pour que l'esprit collectif – la Sphera – puisse lui aussi être façonné de l'intérieur.

Nous revenons maintenant au début de notre exposé, simplement pour rappeler que les conditions nécessaires à l'émergence et au développement de la créativité humaine ne sont pas seulement la structure biologique des gènes, mais aussi un environnement social adéquat. En ce qui concerne l'amélioration individuelle, un environnement approprié peut être assuré par la chaleur familiale et la tolérance. Pour ce qui est de l'amélioration collective ou communautaire, nous pensons qu'un environnement social stimulant et inspirant doit être généré par l'art.

C'est là, bien entendu, une idée utopique. Mais cela ne signifie pas qu'elle est sans efficacité sociale. Au contraire, les projets utopiques sont souvent les plus inspirants socialement, comme le dit Marcuse :

Cela signifie l'un des rêves les plus anciens de toute théorie et de toute pratique radicales. Cela signifie que l'imagination créatrice, et non seulement la rationalité du principe de performance, deviendrait une force productive appliquée à la transformation de l'univers social et naturel. Cela signifierait l'émergence d'une forme de réalité qui est l'œuvre et le médium de la sensibilité et de la sensibilité humaines en développement.

Et maintenant je lâche le terrible concept : cela signifierait une réalité "esthétique" – la société comme œuvre d'art. » (Marcuse, 1968 : 186)

Pour soutenir un environnement social façonné par l'art, il est nécessaire de placer l'art au premier plan de la médiation sociale. Il est donc nécessaire de s'engager dans une intervention collective.

Comment cela peut-il être accompli ? Comment impliquer artistes et citoyens dans des initiatives artistiques conjointes ? Cela signifie-t-il que les projets artistiques collaboratifs aliènent la notion d'auteur ?

Pour promouvoir des médiations sociales catalysées par l'art, il est essentiel de créer une méthodologie génétique qui relie les auteurs et les médiations comme éléments internes des projets d'art social, et les participants et les résultats comme éléments externes. Les auteurs et les participants alternent entre des rôles actifs/passifs, tout comme les médiations et les résultats.

L'opérativité de tels processus génère un mélange de rôles actifs et passifs, comme suit :

Auteurs (+/-)	Médiations (+/-)	Participants (+/-)	Résultats (+/-)	Médiations sociales	Modèles historiques
-	+	+	-	Célébration	<i>Culte des Grands Hommes</i>
+	+	-	+	Initiative	<i>Érection de Statuaire</i>
-	-	+	-	Intervention	<i>Renversement de Statuaire</i>
-	+	+	+	Production	<i>Autonomisation</i>

Étrangement, ces médiations sociales existent bel et bien. Les célébrations et initiatives étaient des pratiques sociales courantes au XIX^e siècle, en particulier dans la seconde moitié du siècle.

Les programmes de ces célébrations s'articulaient autour des monuments déjà dédiés aux grands hommes. Des festivités fastueuses étaient alors organisées autour de ces monuments à l'occasion des centenaires successifs de leur naissance, comme ce fut le cas en 1880 avec la célébration du troisième centenaire de la mort de Camões, le plus célèbre poète national portugais, dont le monument avait été inauguré en 1867.

Cependant, les célébrations ne se résumaient pas à un simple rassemblement autour d'un monument. Elles impliquaient l'organisation de vastes programmes culturels, comme ce fut le cas pour Camões. Parrainée par la Société de Géographie de Lisbonne, la célébration du troisième centenaire de sa naissance dura trois jours et comprit de nombreux spectacles : illuminations, musique, feux d'artifice, conférences, expositions et représentations théâtrales. Le point culminant des commémorations fut un immense défilé civique qui parcourut les rues de Lisbonne pendant plusieurs heures.



Fig. 16- III Centenaire de Camões,
In, *O Occidente*, vol. 3, III
Année, n° 61, 1880

Curieusement, l'un des arrêts du cortège fut la *Rotonde*, où pour la première fois, l'on a annoncé la décision d'y ériger un monument au marquis de Pombal.

Mais l'impact de cette initiative fut encore plus important que le simple engagement à construire de nouveaux monuments. Par exemple, la décision d'ériger un monument à l'infant Henri le Navigateur à l'occasion du cinquième centenaire de sa naissance ne fut pas une proposition du gouvernement, mais une initiative du Collège Von Haffe de Porto, qui joua un rôle central dans les médiations sociales liées à sa création, sa réalisation et son inauguration, formalisées solennellement dans une Commission Exécutive.

La Commission Exécutive fut mise en place pour organiser tout le travail préparatoire nécessaire, en commençant par le concours destiné à sélectionner le projet du monument, et en allant jusqu'à son inauguration, en passant par la cérémonie de pose de la première pierre et le lancement d'une souscription publique pour réunir les fonds nécessaires à sa construction.

Dans ce cas, la cérémonie de pose de la 1^e pierre du monument à *Henri le Navigateur* fut accompagnée d'un vaste programme commémoratif, dont les principaux éléments furent les suivants :

1. Concours artistique entre sculpteurs portugais pour sélectionner le projet du monument à Henri le Navigateur à Porto.
 2. Concours littéraire et scientifique sur la valeur historique, les actions, les faits et l'importance des navigations initiées par l'Infant Henri.
 3. Exposition colonial et industrielle.
 4. Défilé civique.
 5. Fête nautique, avec des embarcations du type de celles utilisées lors des premières navigations de découverte.
 6. Pose de la première pierre du monument à Henri le Navigateur.
 7. Conférences sur des sujets historiques, coloniaux et industriels en lien avec la commémoration.
 8. Autres éléments dont la solennité éveille l'intérêt patriotique.
- (Abreu, 2012 : 85-86)

Voyons à présent quelques images de certaines des festivités les plus fréquentées et des moments les plus solennels du programme.



Fig. 17- Prince Henry centenary, *Naval Parade*, 3/3/1894, Porto



Fig. 18- Prince Henry centenary, *Festivities Campo da Regeneração*, Porto



Fig. 19- Centenaire du Prince Henri, *Pose de la 1^{re} pierre*, 1894, Porto



Fig. 20- Centenaire du Prince Henri, *Inauguration du monument*, 1900

Tel fut l'effet de l'agenda culturel de la fin de siècle, dans lequel le culte positiviste des grands hommes et des grandes actions jouait un rôle central. Les conceptions de la fin du XIX^e siècle, pour la plupart rhétoriques et naïves, d'un progrès continu de l'humanité, manquaient d'une approche génétique : elles supposaient qu'il suffisait de remplacer l'ancienne religion métaphysique par la nouvelle science positive pour régénérer le monde et l'humanité, substituant ainsi la foi en la religion par la foi en la science.

La modernité, cependant, a négligé la foi, lui préférant le scepticisme, voire le nihilisme. Ainsi, au lieu de promouvoir des célébrations ou de soutenir des initiatives portées par des forces presque anonymes, une nouvelle agenda culturelle, non plus apologétique mais critique, a donné naissance à l'**Intervention**, dont le modèle opératoire le plus radical a consisté à faire tomber les statues. Les statues de dictateurs, de racistes et d'esclavagistes ont été renversées ou, plus rarement, mutilées ou empaquetées.

En ce qui concerne l'intervention, il convient de préciser qu'elle ne se confond pas avec la destruction. Les statues renversées ne sont

pas toujours démantelées ; souvent, elles sont simplement déplacées. Ainsi, faire tomber une statue n'est pas un acte d'iconoclasme. Les statues déplacées sont retirées de l'espace public et souvent conservées dans un musée.



Fig. 21- DMPA, statue de Salazar avant l'emballage, 1974, Lisboa



Fig. 22- DMPA, statue de Salazar avant l'emballage, 1974, Lisboa

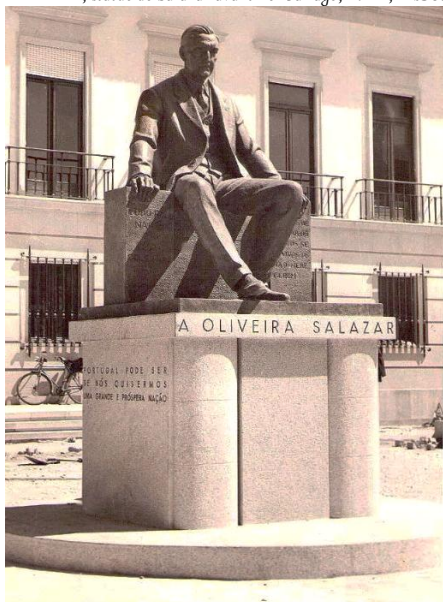


Fig. 23- L. Almeida, Salazar, 1965, bronze, Stª Comba Dão

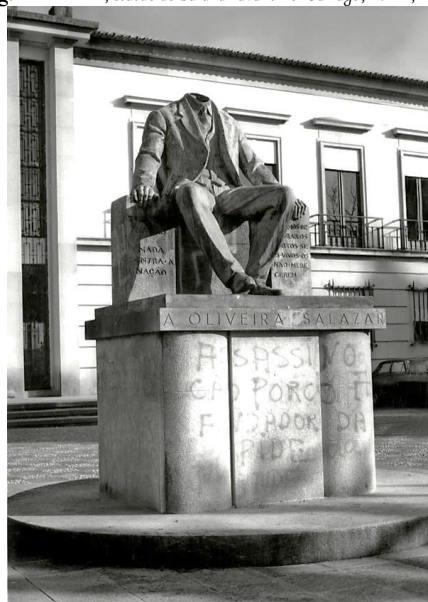


Fig. 24- Statue de Salazar décapitée, 1975, Stª Comba Dão

Cependant, l'intervention peut également prendre la forme d'actes statutaires moins agressifs. Ce fut le cas de l'érection du monument à Humberto Delgado – le général intrépide qui, en 1958, défia le régime de Salazar lors d'une élection présidentielle âprement disputée, dont les résultats – sa défaite – se révélèrent frauduleux.

Premier grand monument érigé après la *Révolution des Œillets*, le *Monument au Général Humberto Delgado* fut une initiative de la population paysanne du village de Cela Velha, dans la municipalité d'Alcobaça, où le général passait habituellement ses vacances d'été dans une propriété familiale appartenant aux ancêtres de son épouse, où il jouissait de grande popularité et l'initiative fut prise par un comité exécutif local populaire, qui l'a fit publier dans la presse.

La conséquence immédiate fut qu'un sculpteur renommé, associé au système artistique officiel de la dictature (et à son esthétique), proposa de réaliser la statue gratuitement.

Lorsque les artistes démocrates apprirent qu'une statue en hommage à une victime de la dictature portugaise allait être réalisée par un adepte du même régime qui avait assassiné Humberto Delgado, un mouvement d'opposition se forma, avec la publication dans la presse d'une lettre signée par Eurico Gonçalves, secrétaire du *Mouvement Démocratique des Artistes Plasticiens*, dénonçant et rejetant le projet du sculpteur, en ces termes :

Monsieur le Président de la Municipalité d'Alcobaça

Lisbonne, le 1er octobre 1976

Le Mouvement Démocratique des Artistes Plasticiens a appris que la mairie que Votre Excellence préside envisage d'ériger un monument en l'honneur du général Humberto Delgado.

Ce Mouvement considère qu'après le 25 avril, la ligne esthétique des œuvres d'art de portée nationale ne peut en aucun cas se confondre avec, ni constituer une prolongation de celle qui a guidé et inspiré la statuaire du régime précédent.

Il est nécessaire de faire appel à de nouveaux concepts qui expriment, par leur capacité créative, le nouveau pays que nous nous engageons tous à construire.

C'est dans un esprit de collaboration le plus sincère que nous vous faisons part des préoccupations qui guident actuellement les attitudes et actions des artistes démocrates et, à ce titre, nous vous prions de bien vouloir nous informer des décisions prises concernant l'initiative mentionnée.

Veuillez recevoir, Monsieur le Président, l'expression de nos salutations distinguées.

Pour le Comité Central du MDAP

Le Secrétaire

Eurico Gonçalves (Abreu, 2007 : 590)

Un premier concours fut alors organisé en collaboration avec la *Société Nationale des Beaux-Arts*, mais les modèles présentés furent tous rejetés par le jury.

Un second concours fut ensuite lancé, et cette fois, le jury approuva à l'unanimité un modèle non figuratif.

C'est grâce à l'intervention publique de deux institutions différentes – le Mouvement Démocratique des Artistes Plasticiens et la Société Nationale des Beaux-Arts – que la statue originale d'Humberto Delgado, ainsi que les modèles statuariers du premier concours, furent rejetés, et qu'un nouveau modèle moderniste fut approuvé et inauguré dans une ambiance hautement participative et festive.



Fig. 25- J. Aurélio, *Monument au Général sans Peur*, 1976



Fig. 26- Idem, 1976, pôle symbolique, détail, Cela Velha



Fig. 27- Idem, 1976, pole civique



Fig. 28- J. Aurélio, *Idem*, 1976, pôle civique, détail

Une autre forme d'intervention consiste en la création d'un contre-monument à proximité d'un monument désavoué. Cette approche présente l'avantage d'éviter la perte de la mémoire historique tout en dénonçant les erreurs, voire les crimes contre l'humanité, commis par des pouvoirs et des régimes non légitimes, comme ce fut le cas pour le Monument aux morts du régiment d'infanterie hanséatique de Hambourg, réalisé par Richard Kuöhl et érigé par les nazis en 1936. Après de nombreuses manifestations publiques contre ce monument désavoué, alors même qu'il continuait à être utilisé par le régiment militaire voisin pour commémorer leurs camarades morts au combat, les autorités locales décidèrent finalement d'inviter Alfred Hrdlicka à créer un contre-monument à ses côtés, afin de s'opposer aux récits et aux symboles du mémorial nazi et de les dénoncer. (Abreu, 2020 : 31)

Toutes ces modalités d'intervention publique ont en commun le fait de reconnaître comme valide et utile l'activation d'une volonté commune et partagée concernant l'exposition publique de symboles politiques ou de figures de régimes désavoués, dont la présence est ressentie comme profondément offensante par ceux qui ont souffert de leurs atrocités ou de leurs crimes.

La dernière modalité opératoire permettant d'inclure l'intervention publique dans les critères d'installation et d'inauguration de l'art public est celle de **la production**. Dans ce modèle, le paradigme de l'auteur individuel est subverti, puisque des membres du public ou de la communauté sont directement impliqués dans la production des projets d'art public.

Les projets d'art public participatifs, conçus selon une grande variété de critères et de finalités, impliquent généralement une forte dose de créativité, car la capacité à motiver et à impliquer le public constitue souvent l'objectif principal et le plus pertinent de ces projets, qui visent fréquemment à promouvoir **l'Autonomisation** citoyenne.

Tel était l'objectif de *Exploratorium Visual 0.1*, une installation d'art participatif inscrite dans le cadre du *Programme d'Art Public de Paredes*, réalisée en 2012 par les élèves de l'École Secondaire de Paredes (ESP), sous la coordination du professeur d'arts plastiques Moisés Duarte.



Fig. 29- M Duarte & J Espírito, *Exploratório Visual 1*, ESP



Fig. 30- Moisés Duarte (coord), *Exploratório Visual 1*, ESP

Il s'agissait d'un projet évolutif, et sa localisation est remarquable car elle est devenue la première pièce du *Circuit d'art public de Paredes*, visant par là aussi des objectifs d'Autonomisation.

Une autre œuvre d'art participatif est *Contes de Paredes*, incluse dans le Circuit d'art public de Paredes, en tant que projet temporaire. Conçus comme une pièce immatérielle, *Contes de Paredes* a été divisé en trois moments distincts : *Instigation*, *Communication* et *Publication*.



Fig. 31- A Midori, *Contes de Paredes*, 1^{er} pas : *Instigation*



Fig. 32- A Midori, *Contes de Paredes*, 3^o pas : *Publication*

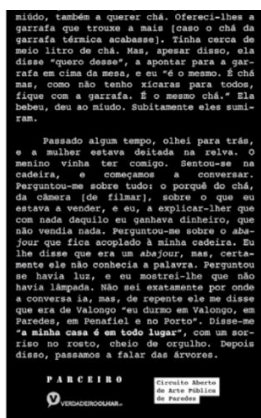


Fig. 33- A Midori, *Contes de Paredes*, 2^o pas : *Communication*, Marché



Fig. 33- A Midori, *Contes de Paredes*, 2^o pas : *Communication*, Marché



Fig. 34- Public Art Lab, *Conversations*, Maire et Lima



Fig. 35- Public Art Lab, *Conversations*, marchants de Paredes

Un autre activité participative organisée par le *Public Art Lab*, fut les *Conversations Ouvertes*, combinant les activités programmées des chercheurs avec la collaboration des propriétaires de plusieurs commerces de Paredes. L'idée était d'organiser une exposition d'œuvres d'art réalisées par des élèves en arts plastiques de plusieurs écoles basiques locales.



Fig. 36- *Vitrine*, 2012



Fig. 37- *Vitrine*, 2012



Fig. 38- *Vitrine*, 2012

Les activités de *Public Art Lab* comprenaient également d'autres programmes différents, comme le documente le catalogue *Public Art Circuit de Paredes. Un programme d'art public et axé sur la communauté* (Castro et Abreu, 2014).

Toutes ces activités et programmes visaient à rapprocher l'art contemporain du public, à travers l'organisation de projets artistiques participatifs, visant promouvoir une relation plus tolérante et plus chaleureuse entre l'art contemporain et le public.

Finalement, je pense qu'il y a deux autres façons non performatives de promouvoir les mêmes objectifs : à la fois par la pédagogie et par la reconnaissance, la reconnaissance étant considérée comme la manière nouvelle et la plus adéquate d'honorer l'œuvre d'artistes inspirateurs.

J'ajoute quelques images et instruments pédagogiques créés pour ces initiatives.



Registos de Leituras

O presente registo deverá realizar-se durante uma segunda observação, destinando-se o seu conteúdo a servir de comparação com um estudo semelhante anteriormente realizado sobre a recepção da escultura contemporânea em Portugal, devendo o mesmo ser devolvido, unicamente se se aceitar que os pontos de vista avançados possam ser objecto de análise e de eventual publicação.

[illegible]

Obrigado pela colaboração

José Guilherme Abreu

volta

 $\mathcal{A}$  da 

*Escultura
Pública
de*



Santo Tirso

Orientação: José Guilherme Abreu e Iracema Moura
Maio de 2009

50

Designação	Autoria	Data	Materiais / Técnica	Tipologia	Localização	Elementos de Análise
1. <i>As Cande de S. Bento</i>	Ant ^o Coelho da Silva	1892	Mirrors/Pedra	Monumento Estatuário	Pq. Conde de S. Bento	<i>Comemoração, Política, Memória</i>
2. <i>Água sobre A Terra</i>	Alberto Carneiro	1990	Granito e Água	Monumento Escultórico	Núcleo 1 Pq. de Camilo C. Branco	<i>Reflexão, Integração, Metáfora</i>
3. <i>O barco, a montanha, a lua</i>	Alberto Carneiro	1990	Granito		Núcleo 2 Jardim dos Carvalhais	<i>Geos, Atribuição, Metáfora</i>
4. <i>Sem o seu Nome</i>	Rui Chafes	1996	Ferro pintado	Escultura		<i>Negatividade, Esclarecimento, Paisagem</i>
5. <i>Mita havia dentro de ti</i>	David Lamelas	1996	Ferro pintado	Escultura		<i>Contrastivismo, Penetralidade, Paisagem</i>
6. <i>Sem Título</i>	Dani Karavan	1999	Granito, azulejo, basalto	Escultura		<i>Extensão, Presença, Lugar</i>
7. <i>A Natureza da Pedra</i>	Reinhold Klossinger	1991	Granito, ferro e vidro	Escultura	Núcleo 3 Jardim da Pq. 25 de Abril	<i>Relevo, Resonância, Paisagem</i>
8. <i>Sculptura Santo Tirso</i>	Mauro Staccioli	1996	Cimento e Ferro	Escultura		<i>Penetração, Reflexão, Movimento</i>
9. <i>A Família</i>	Matilde Paz	1991	Granito	Escultura		<i>Forma, Espalhão, Metáfora</i>
10. <i>Le mot d'un fin...</i>	Paul van Hoeydonck	1997	Granito	Escultura		<i>Figuração, Flutua, Fantasia</i>
11. <i>Sem Título</i>	Zulmino de Carvalho	1991	Granito e bronze	Escultura		<i>Massa, Textura, Contraste</i>
12. <i>Arco Velaio</i>	Manuel Rosa	1991	Granito	Escultura		<i>Pórtico, Paisagem, Metáfora</i>
13. <i>Natureza, amor e base</i>	Ant. Campos Rosado	1991	Granito e ferro	Escultura		<i>Objeto, Escala, Paisagem</i>
14. <i>Fragmentos</i>	Nosini Merlardo	1999	Ferro e Granito	Escultura		<i>Estreita, Material, Forma</i>
15. <i>Escada</i>	José Pedro Croft	1997	Ferro Galvanizado	Escultura		<i>Objeto, Integração, Contraste</i>
16. <i>Sem Título</i>	Ángelo de Sousa	1996	Ferro Pintado	Escultura		<i>Forma, Metamorfosis, Jogo</i>
17. <i>O Guardião da Pedra</i>	Mark Breuse	1999	Granito	Escultura		<i>Figuração, Simbolismo, Metáfora</i>

Avaliação:

Manifeste o seu juízo estético, indicando com o seu respectivo número de ordem, as três peças preferidas e as três peças preteridas da série:

1^o preferida; 2^o preferida; 3^o preferida

1^o preterida; 2^o preterida; 3^o preterida

Fig. 41- JG Abreu, Routes Pédagogiques du Musée Internationale de Sculpture Contemporaine, 2009, Matériel Didactique 2, ESDD, Santo Tirso

Registo das Respostas dos Alunos							
Aspectos inquiridos	+1	+2	+3	Qualitativo	-1	-2	-3
1. <i>As Cande de S. Bento</i>	2	3		Bastante realismo	9	2	3
2. <i>Água sobre a Terra</i>	19	3	1	Obra tem grande relação de amizade com a cidade Muito abstracta à partida mas é esse facto que cativa	1	1	2
3. <i>O barco, a montanha, a lua</i>	4	5	3	O barco simboliza o mar; a montanha a terra e tudo o que faz parte dela; a lua simboliza o espaço e tudo o que ainda não descobrimos totalmente	6	6	2
4. <i>Sem o seu Nome</i>	3	1	-	Faz surgir várias ideias Representa o belo que é a terra, o ar e o infinito do céu	6	5	7
5. <i>Mita havia dentro de ti</i>	2	1	6	Tem utilidade e beleza	1	2	4
6. <i>Sem Título</i>	8	3	3	Da desconstrução da cultura clássica para o milénio contemporâneo	...	...	1
7. <i>A Natureza da Pedra</i>	3	1	2	Não tem grande fundamento	1	5	3
8. <i>Sculptura Santo Tirso</i>	-	1	1	[Não teve comentários]	...	4	1
9. <i>A Família</i>	2	3	2	Representa a força que a família tem se se mantiver unida	8	1	2
10. <i>Le mot d'un fin peut se trouver partout</i>	1	2	2	Formas oníricas ... ser comparado com um extraterrestre	3	1	2
11. <i>Sem Título</i>	3	1	...	[Não teve comentários]	8	4	3
12. <i>Arco Velaio</i>	-	3	3	Não tem muita piada	4	...	4
13. <i>Natureza, amor e base</i>	4	3	3	Bastante crítica e bem pensada A realidade da arte é aquela que nós queremos	...	1	1
14. <i>Fragmentos</i>	1	...	2	Está crítica e chama atenção	1	2	2
15. <i>Escada</i>	3	6	3	A sensação de subir cada vez mais alto tocam-se	2	2	2
16. <i>Sem Título</i>	4	1	3	Idéntica às hélices dos moinhos de vento	2	3	2
17. <i>O Guardião da Pedra</i>	5	8	6	Especie de um Deus que protege o mundo	1	2	2

JG Abreu, *Routes Pédagogiques du Musée Internationale de Sculpture Contemporaine*, 2009, Analyse des résultats 1, ESDD, Santo Tirso

L'organisation des Routes Pédagogiques demandaient aux élèves, après les visites, la production d'un jugement esthétique, choisissant les trois les plus appréciées et les trois moins appréciées. Finalement, les élèves devaient écrire un texte sur la pièce de sa préférence.

Les matériaux produits à partir des textes écrits par les élèves ont été présentés lors d'une exposition durant les 1ères Journées du MIEC, qui se sont tenues le 4 avril 2011, à laquelle le sculpteur Alberto Carneiro, en tant qu'initiateur du MIEC, avait accepté l'invitation.



Fig. 43- Exposition du travail fait par les étudiants, 4-9 avril 2011, Bibliothèque Municipale de Santo Tirso

Les 1^{ères} Journées du MIEC furent une organisation impliquant l'*École Secondaire de Santo Tirso*, la *Bibliothèque Municipale de Santo Tirso* et le *Centre de Recherche de l'Université Catholique du Portugal (CITAR)*, avec le programme suivant :

- 10h00 – Accueil des participants
- 10h15 – Ouverture : C. Teixeira (Vice-Directeur de l'ESDD), M.C. Duarte (Directrice de la MLST), J.G. Abreu (coord.)
- 10h30 – 1^{ère} session : José Guilherme Abreu, *L'œuvre sculpturale d'Alberto Carneiro*
- 11h00 – 2^{ème} session : Alberto Carneiro, *Projet MIEC. Genèse et Devenir*
- 11h30 – Débat
- 11h45 – Pause-café
- 12h00 – 3^{ème} session : Laura Castro, *L'œuvre d'art dans la construction du paysage*
- 12h30 – 4^{ème} session : José Guilherme Abreu, *Itinéraires primaires pour l'art public*
- 13h00 – Débat
- 13h15 – Clôture des travaux

Grâce au soutien de CITAR, toutes les rencontres ont été filmées.¹ Et, comme prévu, la conférence d'Alberto Carneiro fut inoubliable, et sans doute l'une de ses dernières conférences publiques avant la maladie qui le frappa l'année suivante.

¹ Voir ici : <https://www.academia.edu/video/jR0nLl> et <https://www.academia.edu/video/kzOggi>



Fig. 44- Conférence de Alberto Carneiro, 1^{er} Journées du MIEC, 4 Avril 2011, Bibliothèque Municipale de Santo Tirso

Nous sommes donc arrivés aux pôles dominants de la gestation de la sphère publique : la pédagogie et la reconnaissance. Bien que opposés, les deux sont clairement liés. Dans la pédagogie, l'enseignement peut être vu comme la transmission de savoirs et/ou de compétences. Le transmetteur est actif et le récepteur est (ou devrait être) passif, recevant et intégrant le contenu de l'enseignement avec les autres contenus qu'il possède déjà. Dans la reconnaissance, c'est celui qui est reconnu qui est passif (observé/analysé/évalué), tandis que celui qui reconnaît est actif, jugeant s'il y a ou non suffisamment d'éléments pour que le potentiel reconnu soit effectivement reconnu.

Ainsi, la pédagogie aboutit à la reconnaissance. Mais la reconnaissance n'est pas (et ne devrait pas être) une routine banale. Elle exige une atmosphère particulière et un sujet particulier. Je pense que c'est en quelque sorte un moment liturgique. Peut-être alors, par un instant, une lueur éclaire la sphère !

Ces moments correspondent à ce que Natalie Depraz appelle la phénoménologie pratique, comme je cite :

Je vois cette pratique expérientielle à la première personne, qui renouvelle en partie la phénoménologie, destinée à fédérer des approches multiples au-delà des oppositions doctrinales, et une manière éminente pour la phénoménologie de rencontrer sans complexe l'empirisme sous toutes ses formes.

D'où la multiplicité des "champs" pour tester la phénoménologie dans sa dimension opératoire. Depuis *Understanding Phenomenology: A Concrete Practice*, j'en mentionne sept principaux :

- L'expérience intime de la prière ;
- L'expérimentation scientifique ;
- La méditation bouddhiste ;
- La relation psychiatrique du soignant ;
- La situation anthropologique de la rencontre avec l'étranger ;
- La contemplation de l'œuvre d'art ;
- Le travail de l'émergence du sens dans l'écriture. (Depraz, 2021)

Je termine, maintenant, avec une question « ultime » : faudrait-il ajouter à cette liste de champs la gestation de la *Sphera Publica* ?

Merci par votre attention !

Bibliographie

- Abellio, R. (1987) *Gnose et Transfiguration*. In, SMEDR, Marc (dir.), *Question de*, n° 72, *La Structure Absolue, Textes et Témoignages Inédits*, Paris : Albin Michel, pp. 35-48
- Abreu, J.G. (2007) *Escultura e Monumentalidade em Portugal. Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Tese de Doutoramento, Lisboa: FCSH-UNL
- Abreu, J.G. (2012) *A Escultura no Espaço Público do Porto. Classificação e Interpretação*, Porto: Universidade Católica Editora
- Abreu, J.G. (2020) *Letter on Statuary and Power. Statues as Political Statements*. In, Abreu, J.G. (co-ed.) *Public Art Journal*, n° 2, Vol. 2, *Public Art Research. Aims and networks*, Lisboa: FBAUL, pp. 6-33.
- Arendt, H. (1958) *A Condição Humana*, 2001, Lisboa: Relógio de Água
- Abreu, J.G. & Verney, D., 2022, *The Creative Sphera. Art as a Transdisciplinary Tool*, In, Modreanu, S. & Pasquier, Basarab Nicolescu. *Omul cosmodern, L'Homme Cosmoderne, The Cosmodern Human*, Isai: Editura Junimea, pp. 281-303
- Armajani, S. (1995) *Manifesto Public Sculpture in the Context of American Democracy*, In, AA.VV., *Reading Spaces*, Barcelona: MACBA, pp. 111-114.
- Blondal, P. (2008) *Shall we Turn on the Light?* In, AA.VV., *Imagine Peace Tower*, Reykjavic: Iceland Post, pp. 13-17.
- Castro, L.; Abreu, J.G. (2014) *Paredes' Public Art Circuit. A Public Art and Community Oriented Program*. In *Lisbon Street Art & Urban Creativity*. International Conference, Lisboa, Portugal, 3-4 Julho 2014. – In, NEVES; Pedro Soares; SIMÕES, Daniela V. de Freitas (Ed.). *Lisbon Street Art & Urban Creativity 2014 International Conference*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, pp. 166-171.
- Dawkins, R. (1976) *The selfish gene*, Oxford: Oxford University Press

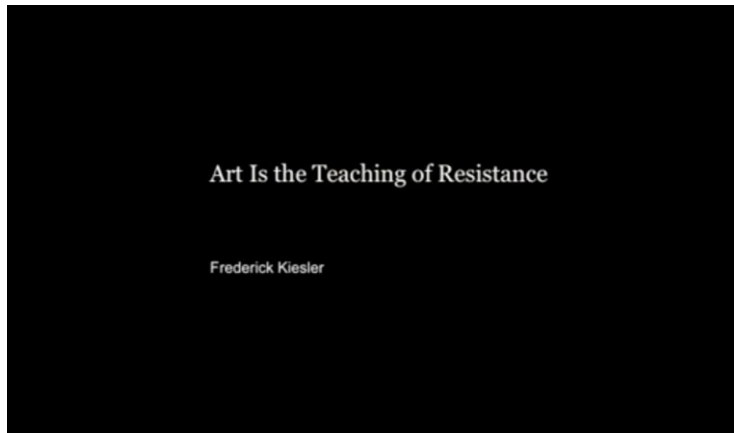
- Depraz, N. (1994) *Enjeux et statut d'une réduction phénoménologique du politique. Séminaire de Phénoménologie et Herméneutique*, ENS Ulm, nov. 1992, In: *Cahiers de philosophie*, N°18, pp. 41-69.
- Depraz, N. (2012) *Comprendre la phénoménologie : Une pratique concrète*, Paris : Armand Colin
- Fusco, R. (1983) *Storia dell'Arte Contemporanea*, Bari: Editora Laterza.
- Habermas, J. (1962) *The Structural Transformation of the Public Sphere*, 1991, Cambridge: MIT Press. Translation: Thomas Burger
- Husserl, E. (1921) *Static and genetic phenomenological method*, In, 1998, *Continental Philosophy Review*, n° 31, Kluwer Academic Publishers, pp. 135-142.
- Jónsson, E. (2008) *A Rendezvous of Art and Engeneering* In, AA.VV, *Imagine Peace Tower*, Reykjavic: Iceland Post, pp. 21-26.
- O'Brian, G. (1983) *Group Material*, In, *Artforum*, Volume XXII, n° 4, pp. 80-81.
- Ono, Y. (2008) *Good Spirits*, In, AA.VV, *Imagine Peace Tower*, Reykjavic: Iceland Post, p. 9.
- Marcuse, H. (1968) *Liberation from the affluent society*, In, Cooper, D. (ed.), *The Dialectics of Liberation*, (Harmondsworth/Baltimore: Penguin, 175-192.
- Miles, M. (1997) *Art, the Space and the City. Public Art and urban Future*, London and New York, Routledge
- Moustakas, C. (1994) *Phenomenological Research Methods*, Thousand Oaks: Sage.
- Princenthal, N. (2000) *Congregación: Siah Armajani Y el Arte de Reunir A la Gente*, In, Maderuelo, J. (dir.) *Arte Público. Huesca: Arte Y Naturaleza. Actas del V Curso*, Huesca: Disputación de Huesca, pp. 17-37
- Verney, D. (2017) *Art Creativity versus Computer Models*, In, *Public Art in the Digital Creativity Era*, Proceedings from the International Conference, pp. 326-334.

Périodiques

- Movimento Democrático dos Artistas Plásticos (1974), *A arte fascista faz mal à vista*, In, *Flama*, N° 1370, Maio de 1974, pp. 40-41.
- O Occidente (1880) vol. 3, III Ano, n° 61, 1 de Julho de 1880.
- Krauss, R. (1979) *Sculpture in the Expanded Field*, In, *October*, Vol. 8 (Spring, 1979), pp. 30-44.
- Zwir, I., et al. (2021) *Evolution of genetic networks for human creativity*, In, *Molecular Psychiatry*, Vol. 26, n° 4. URL: <https://www.nature.com/articles/s41380-021-01097-y>

PURGATION. TRANSCRIPTION DE LA CONFÉRENCE

Mesdames et messieurs, bienvenue. Je suis très heureux d'être ici avec vous. Mário vient de dire qu'il n'est pas aussi intellectuel que José. Pour ma part, je dirais que je suis le moins intellectuel ici, car mon intervention se situera à un niveau essentiellement pratique. Néanmoins, je pense qu'il est intéressant de partager avec vous la manière dont j'aborde une image et son inspiration, fondamentalement à partir d'une position de **purgation** — ce qui signifie, très simplement, que je pense que toute inspiration, toute image que nous recueillons, que nous saisissons, mérite un certain temps — pour le dire simplement — pour être digérée. Je dirais que c'est le moment liminaire du **retard**, qui me semble vraiment important en tant qu'artiste, à une époque où tout semble voué à être **d'actualité**. L'actualité et la temporalité semblent s'emparer de domaines qui, auparavant, n'étaient même pas envisagés comme pouvant être concernés par l'idée d'actualité.



Une partie de cette démarche concerne la manière dont je travaille mes peintures — car je me perçois avant tout comme un peintre, et je pourrais vous expliquer plus tard comment et d'où vient cette perception de mon identité artistique ; elle affirme réellement que l'acte créatif est un acte de résistance. Pour Frederick Kiesler, l'art est l'enseignement de la résistance. Car la résistance est toujours, je dirais, quelque chose de très étroitement lié non pas au processus de faire, mais à celui de **défaire**, ou d'attendre le bon moment et le bon temps. Pour faire court, j'aimerais commencer par quelques citations qui, selon moi, sont très proches de ma vision de ce que je fais, ainsi que de mon expérience. C'est une expérience très concrète que je souhaite partager avec vous tous.

La première citation est de Michelangelo Antonioni, tirée de *L'architecture de la vision* : « On ne peut pas pénétrer les événements par le reportage. »

**You cannot penetrate events by
reportage**

Michelangelo Antonioni
The Architecture of Vision

L'art est en effet quelque chose de différent du reportage. Je dirais même qu'il est plus proche de la **déportation** que du **reportage**.

La deuxième citation est de John Berger, dans *Un peintre de notre temps* : « L'art n'a aucun sens pour ceux pour qui la vie n'est qu'un spectacle. »

**Art has no meaning for those for
whom life is only a spectacle**

John Berger
A Painter of Our Time

Je dirais que les personnes qui se concentrent véritablement sur l'aspect d'être un pur perceuteur de l'instant présent... n'ont, en réalité, pas besoin d'utiliser cet outil, qui — je dirais — fait partie de la boîte à outils, non pas nécessairement de l'artiste, mais aussi du spectateur.

La troisième citation est de Deleuze et Guattari, et je pense qu'elle exprime aussi très justement ce qui nous manque actuellement : le manque de résistance au présent.

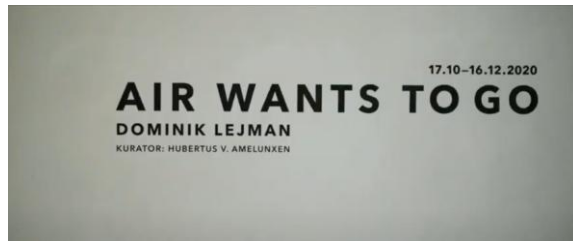
**We do not lack communication,
on the contrary we have too
much of it. We lack creation. We
lack resistance to the present.**

Gilles Deleuze Felix Guattari
What is Philosophy?

Car lorsque je crée, j'aimerais vraiment penser que les choses qui prennent vie sont d'une certaine manière perçues, perçues de façon subconsciente, sans vraiment savoir comment elles s'insèrent, où elles s'insèrent, ni ce que je vais en faire. C'est une collection de langages, un ensemble d'impressions diverses, et je pense que l'une des choses que nous faisons parfois — à tort — est d'essayer de les actualiser, de les interroger immédiatement, de les incliner vers le processus créatif.

Ainsi, l'aspect du **retard** est vraiment essentiel pour moi. Le moment de la création, du geste artistique, et le moment de la conception de l'oeuvre ne sont pas nécessairement les mêmes. Je dirais que l'incompréhension de cette position est l'une des caractéristiques les plus visibles du **graphomane**. Le graphomane ne reconnaît pas le moment qui sépare la collecte de l'image, l'inspiration, et l'émergence réelle — l'émergence de quelque chose qui trouvera en réalité son propre temps et son propre lieu, à un moment particulier, dans un espace particulier.

En tant que peintre, l'aspect spatial mais aussi l'aspect temporel sont des priorités pour moi. Et pour commencer par le film, qui vous permettra peut-être de vous immerger dans mon activité, je voudrais vous montrer tout d'abord l'exposition intitulée « *L'air veut partir* » [2020], qui fait partie de ma collaboration avec le poète américain Howard Altman. Elle a eu lieu à Wrocław, à la galerie Op Enheim.



<https://www.youtube.com/watch?v=YHLw0EBLD5c>

Si vous regardez ce court-métrage consacré à l'oeuvre, vous pourrez peut-être vous familiariser avec le type particulier de travail auquel je suis très attaché en ce moment. L'une des oeuvres de l'exposition s'intitule « *Sans Titre* » [2020].



Fig. 1- D Lejman, *Sem título*, 2020 – acrílico s/ tela, 200x155cm, vídeo

La formule spécifique de cette oeuvre, qui s'inscrit dans la tradition de la peinture baroque, a été conçue à partir d'un enregistrement de ma femme. Cet enregistrement date d'environ six ans, et ce que je peux dire, c'est que l'on crée des choses, on fait des choses... mais on n'est pas vraiment conscient de la manière dont l'oeuvre se contextualise par elle-même.

Je pense que c'est quelque chose que je souhaite partager avec vous aussi, car j'ai le sentiment que les oeuvres ne sont pas nécessairement des objets dont on peut maîtriser pleinement la portée au moment même — lorsqu'on est dans le moment de la création. On ne sait pas réellement quel sera le contexte de l'oeuvre dans les années à venir.

Et je pense que c'est la première oeuvre que je voudrais présenter ici, car elle renvoie clairement à cette problématique de l'écart entre l'oeuvre elle-même — en tant que geste artistique — et sa fabrication, ainsi que les raisons purement formelles qui l'accompagnent.

L'idée de la marionnette, l'idée de la femme enceinte, la prière toutes ces choses se retrouvent très directement contextualisées par la situation actuelle en Pologne, avec les lois anti-avortement. Soudain une œuvre qui avait été conçue pour des raisons complètement différentes acquiert le droit de parler du présent, alors même que le présent n'avait pas été inscrit dans l'œuvre au moment de sa création, ou du moins, n'avait pas été volontairement introduit. Il suffit donc d'attendre et de voir comment l'œuvre trouve son propre chemin dans le monde, comment elle rencontre sa propre réponse.

Je dirais que l'œuvre est bien plus efficace lorsqu'on ne la conçoit pas nécessairement pour le présent, comme une réponse directe aux enjeux actuels. Cette œuvre n'a pas été conçue comme beaucoup d'autres, et cela me surprend. Ce qui me surprend, c'est combien, soudainement, je sens que si j'avais planifié cette œuvre comme une sorte de réflexion littérale, ou comme une réponse à la situation actuelle en Pologne, elle n'aurait pas été aussi réussie. Et elle n'aurait même pas été semblable. Je ne l'aurais pas trouvée convaincante, car je l'aurais trouvée trop littérale.

Pour moi, l'élément de résistance dans l'œuvre réside aussi dans la capacité à composer avec le désir. Nous avons tous des désirs. Comme le désir de réagir aux situations politiques et sociales. Nous vivons dans un environnement donné, qui exerce bien sûr une certaine pression sur nous. Mais je dirais que cette pression doit être, d'une manière ou d'une autre, tenue à distance par l'artiste. Sinon, il finit par basculer dans un autre domaine, souvent confondu avec ce que je perçois de la peinture : celui de l'illustration.

Je ne pense pas que ces œuvres soient illustratives au sens où l'on pourrait les percevoir comme un certain type d'illustration. Du point de vue de l'artiste, elles ne sont pas du tout illustratives, car elles n'ont pas été faites ni conçues pour illustrer. C'est pourquoi je dirais que le moment entre la fabrication de l'œuvre et sa perception effective dans une galerie ou dans l'espace public est vraiment essentiel.

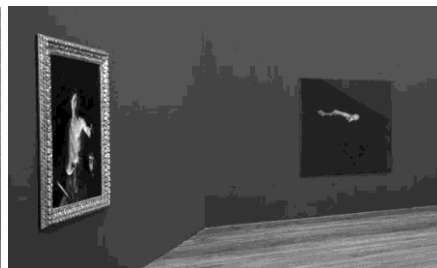
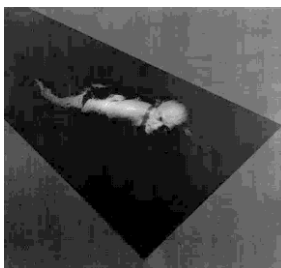


Fig. 3- Swimmer, 2009, acrylique Fig. 4- Swimmer, 2018, installation, Fondazione Prada

Cela s'est produit avec cette oeuvre, intitulée « **Harness Swimmer** », qui a été présentée en 2018 dans une exposition sur le baroque, *Sanguine*, commissariée par Luc Tuymans. La peinture avait attendu ce moment pour réellement trouver sa place — dans le voisinage de Caravage. En fait, ce que vous voyez est une photographie du père de mon ex-petite amie, qui avait une piscine dans son sous-sol, de deux mètres sur deux. Il s'attachait à un des côtés pour pouvoir nager sur place. C'est vraiment cela, mon inspiration. J'ai simplement pensé qu'il ressemblait beaucoup aux figures des peintures de Rivera, alors j'ai réalisé ce genre de tableau qui sert d'**architecture-écran** pour cette projection.

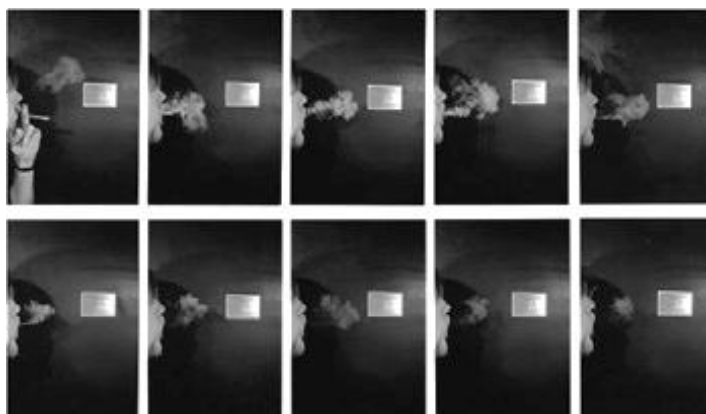
Et pourtant, au moment de sa création — c'est-à-dire lorsque j'enregistrais ces quelques secondes qui sont diffusées en boucle —, je n'avais aucune idée que ce tableau se retrouverait un jour exposé à côté du *David avec la tête de Goliath* de Caravage [1605–1610 ?]. Mais il a trouvé son chemin.



Voici David Hammons [1943-], l'un de mes artistes préférés. Je le cite ici parce que, bien sûr, ces boules de neige finiront par fondre [rires], et je trouve que cela illustre aussi très bien cette question de l'exposition, du fait d'offrir, de manière un peu ironique, le processus de création ainsi que celui de présenter quelque chose qui, en réalité, est totalement dépourvu de substance, dépourvu de toute véritable offrande. Si l'on n'y réfléchit pas, comment peut-on concevoir quelque chose qui soit aussi vendable ? Pour moi, ce n'est pas

seulement une grande plaisanterie sur le marché de l'art ou sur l'idée de l'artiste comme protagoniste des objets, face aux objets qu'il crée.

C'est aussi une représentation de l'absurdité du temps : nous essayons de trouver une image ou une proposition à offrir au spectateur à un moment donné, et je pense que ce genre d'absurdité qu'il met en scène illustre parfaitement mon idée de ce que j'ai à offrir, et du moment où je trouve le courage de franchir ce pont entre l'idée, la fabrication et la présentation.



Un autre artiste que j'aime particulièrement : avez-vous remarqué que John Baldessari [1931-2020] fait semblant de fumer son cigare pour imiter la forme d'un nuage ? Je trouve que c'est aussi une belle métaphore de mon idée de projection, et du genre de mimétisme qu'implique la projection par rapport à l'image réelle. Autrement dit, la plupart de mes peintures projetées ne sont pas vraiment des représentations. Comme le nuage issu du cigare, chez Baldessari, elles ne représentent pas, comme chez lui, la figure réelle ou le performeur ; elles représentent la projection du performeur : ce sont des personnifications de la projection, des esprits. Un des commissaires d'exposition, originaire d'Amérique du Sud, m'a un jour dit que je faisais des peintures de fantômes, et je pense que c'est très proche et très juste — de ce que je fais. Donc je peins des fantômes plutôt que des figures réelles, bien que j'utilise le procédé de la projection pour représenter ces fantômes et une certaine forme de temps.

Pour moi, c'est une question entre le moment où l'œuvre est conçue, le moment présent de l'œuvre, et l'énoncé qu'elle formule — qui peut être un énoncé complètement différent —, et le moment où l'œuvre est exposée. Ce qui est une façon de dire : je suis toujours en vie. [rires]

Et, surtout, une manière de dire comment ne pas faire de l'art ennuyeux. L'art devient ennuyeux au moment où je crée quelque chose dans mon atelier, que je sais exactement comment cela va se terminer et dans quel type de production je suis engagé. À ce moment-là, on ne fait plus de l'art, on fait simplement du design. Et du point de vue du design, ce n'est peut-être pas ennuyeux, mais du point de vue de l'art, je dirais que ça l'est. Alors, comment éviter l'art ennuyeux ? Fondamentalement, je dirais : en changeant notre manière de percevoir l'acte créatif, en utilisant notre geste pour nous surprendre nous-mêmes. Et non en répondant à nos attentes anticipées.



Comme cette œuvre d'Opalka [1931-2011]. Elle a peut-être été ennuyeuse du point de vue de l'acte créatif du spectateur, incroyablement ennuyeuse. Mais je dirais que, du point de vue de l'artiste, elle pouvait encore être source de surprise. L'effet, comme la vie, comme la respiration, comme chaque souffle que nous prenons, peut être surprenant, tant que nous sommes capables d'utiliser notre créativité pour rendre ce souffle intéressant — même s'il est répétitif, même s'il forme une boucle.

une forme de projection, influencée par le geste artistique de l'artiste, qui ne décrit pas l'avenir – il le contextualise. L'avenir contextualisera son art, tôt ou tard, mais ce que fait l'artiste, c'est simplement initier le processus, comme une pièce de domino. Qui, si l'œuvre est réussie, aboutira finalement au bon moment, au bon endroit, lorsque les œuvres se contextualiseront d'elles-mêmes, entièrement en dehors de la volonté de l'artiste, en dehors de ses intentions.

Cette œuvre-ci, c'est une cathédrale de 60 secondes, et c'est probablement la cathédrale la plus haute jamais réalisée. Elle a été créée à plus de 5 000 mètres d'altitude, par 32 parachutistes, pendant soixante secondes.

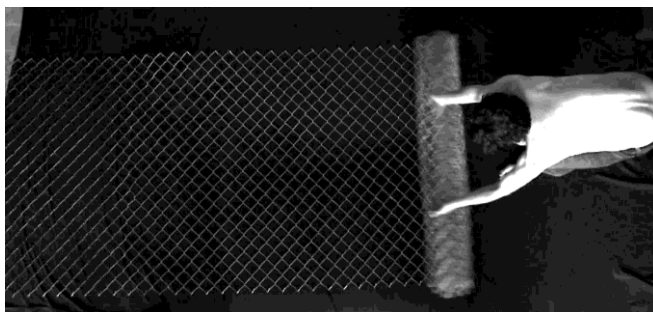


Et voici l'effet réel qui a été présenté à Tallinn, dans la section du festival dont Mário Caeiro était le commissaire.

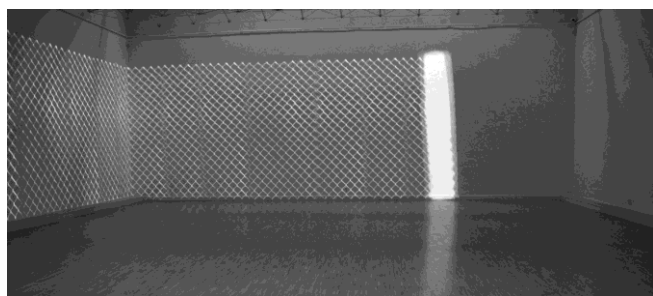


Nous revenons donc à l'idée du geste. Quel est le geste réel, et que voyez-vous comme résultat ? Lors de la réalisation de la Cathédrale, j'ai été placé dans la situation la plus importante pour moi en tant qu'artiste — une situation que, à un certain moment, je n'étais plus capable de définir. Et si vous êtes incapable d'utiliser quelque outil critique que ce soit pour réinterpréter votre propre travail, cela signifie que vous avez réussi. Je pense que cela est aussi lié à la question de la manière dont l'œuvre est contextualisée par la suite.

Par exemple, lorsque je réalisais la Cathédrale, je n'étais pas vraiment conscient que, en recréant ces voûtes latérales du plafond d'une église, soudain, le groupe de parachutistes, comme on pouvait le voir, commençait à me rappeler la forme d'un chromosome. Ces éléments qui échappent d'une certaine manière à notre idée initiale sont les plus précieux, tout comme ce qui arrive à l'oeuvre — qui, en réalité, n'était rien d'autre qu'un simple geste.



Un que vous venez de voir de moi déroulant le rouleau de clôture sur le sol de mon studio, qui fait partie de l'environnement dans lequel j'expérimente, dans lequel je fais toutes sortes de choses. Et puis il s'est trouvé chargé de sens, mais ce sens n'est pas le sens qui vient directement du studio proprement dit, il vient du temps qui doit passer entre le geste et les résultats réels. Voici une œuvre que je pense être l'une des plus importantes pour moi ces derniers temps.



La plupart de mes idées, elles prennent naissance dans la pratique du studio. Mais la différence réside dans ce qui se passe dans le studio et ensuite ce qui apparaît dans l'exposition, c'est donc l'histoire de Plot, qui est en fait un mot intraduisible que nous avons décidé de ne pas traduire – moi et le conservateur Marek Bartelil, avec qui j'ai proposé de travailler pour le Pavillon National de la Biennale de Venise l'année dernière. L'exposition qui a eu lieu, je me sens très chanceux de toute la situation. Je pense que c'était une très bonne exposition, que nous avons créée l'année dernière avec Marek Wasilewski, c'était la présentation réelle du projet à grande échelle proposé pour la Biennale de Venise. Le projet de la Biennale de Venise pour lequel nous avons postulé avec Marek Bartelik, qui est un conservateur basé à New York, a été rejeté, mais je dois dire que le rejet fait en fait partie de l'œuvre. Je ne sais pas si une œuvre avec une telle qualité de subtilité peut être rejetée pour des raisons formelles, mais pour certaines raisons, elle a été rejetée. Donc, en fait, le rejet ajoute un peu à tout le projet et cela fonctionne vraiment non seulement comme une œuvre, mais aussi comme une œuvre qui est un projet rejeté. Et de cette manière, il a été présenté dans une galerie d'Amsterdam l'année dernière. Eh bien, c'est probablement l'une des œuvres les plus importantes que j'ai réalisées jusqu'à présent. Elle traite de la même structure, du côté formel, que la plupart de mes œuvres, ce qui signifie traiter de la projection, c'est-à-dire, non pas une question de simple moyen ou de transport de l'image, mais aussi comme un problème en soi. Je pense que c'est vraiment l'histoire de Plot, que c'est une projection. C'est une œuvre qui est projetée dans l'espace de la galerie, couvrant les murs dans une boucle constante jusqu'à ce que l'espace devienne blanc, mais c'est aussi une question de notre projection en termes de tous les problèmes liés à l'idée de Plot, qui peuvent être par exemple la xénophobie, la peur de l'autre, tous ces problèmes qui en fait commencent – prennent naissance – comme une projection dans nos têtes. Eh bien, cela peut bien sûr s'appliquer à toutes sortes de problèmes actuels qui se trouvent être très présents dans notre environnement local, ainsi que dans un environnement global. Mais ce que je peux dire, c'est que ma volonté ou mon enthousiasme à montrer cette œuvre, et à la présenter, n'était pas que l'œuvre ait été réalisée à la suite de la situation, mais en fait la situation a ajouté à ce qui était déjà là, car l'œuvre prend naissance en 2014, lorsque j'ai fait le geste réel dans le studio. Donc, ce qui est intéressant, également en termes de relation entre la politique et les problématiques sociales et toutes ces questions, c'est que nous nous y rapportons d'une certaine manière lorsque nous sommes à l'intérieur de l'installation, ou nous pouvons nous y rapporter, c'est qu'elles sont venues en second. Mais je dois dire que c'est tout de même un défi, que bien qu'elles soient venues en second, l'œuvre n'est pas une illustration d'un problème, c'est une œuvre d'art en soi, et je pense plus universelle que simplement illustrative de la situation à laquelle nous sommes confrontés maintenant. Bien que je pense que l'actualité, la soudaine actualité qui est

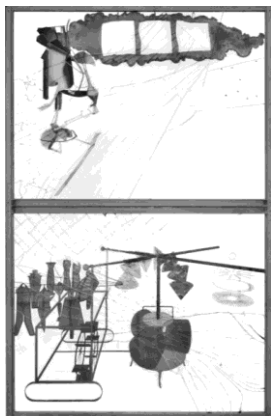
apparue dans le contexte entre cette œuvre et la situation à laquelle nous sommes confrontés, m'a fait sentir que je voulais vraiment la proposer pour un Pavillon National à la Biennale de Venise.

Exactement ce que je disais, c'est que le problème est très lié à l'idée de retard. Retard en termes de la manière dont l'œuvre est contextualisée. Dès le moment de sa création innocente, elle devient vraiment chargée de sens. C'est probablement pourquoi j'ai eu le courage d'utiliser maintenant **Le Grand Verre** de Duchamp, car il accepte l'avenir du point de vue d'un artiste qui croyait - et c'est sa citation - pourquoi devrions-nous parler de peinture, parlons de retard. Donc, vous avez ce retard, qui est un élément essentiel de l'approche critique de la création de la perspective du côté du studio, lorsque j'ai la chance de regarder le monde, de regarder toute l'actualité, dans le luxe d'être en retard, de ne pas être exactement à l'heure. Et cela me donne seulement l'opportunité de créer une œuvre de plus en plus chargée de sens réel, ce qui, je pense, se produit encore avec une œuvre comme **Plot**, car elle ne disparaît pas. Je pense que ces rôles de clôture nous entourent de plus en plus, il y en a de plus en plus. Plus cela vient, plus le retard est long, plus l'œuvre est forte.

Avec Duchamp, **Le Grand Verre**, vous avez l'acceptation de l'accident. Je pense que ce genre d'élément est également essentiel pour notre approche de l'œuvre du point de vue du retard en tant que perspective critique du côté de la création de l'œuvre, mais en nous permettant d'être réellement en retard, de ne pas nécessairement être à l'heure, car je pense que c'est le seul moyen, en tant que peintre, de sortir de ce régime d'essayer d'être actuel, d'essayer d'être journalistique, dans notre approche ou dans notre envie de ce qui se passe maintenant dans le temps, qui devient de plus en plus rapide. Je pense que cela a également à voir avec cette idée d'ombre et de purification, car une fois que nous sommes capables de passer de cette position d'être dans le temps à l'actuel, nous sommes en fait capables de percevoir notre ombre. Donc, nous entrons dans le moment de progression, car le purgatoire est le seul endroit dans **La Divine Comédie** de Dante où vous pouvez réellement voir l'ombre. Comme la première ombre dans **Masaccio**, quittant le paradis.

Je trouve ce genre de perception incroyablement inspirant. Lors de certaines de mes performances au Japon, j'ai eu l'occasion de voir le théâtre Bunraku. Je pensais que les vêtements noirs des marionnettistes étaient destinés à les camoufler en arrière-plan... en fait, c'est le contraire.

Ils ne sont pas le camouflage de l'invisibilité, ils ne cherchent pas à rendre les marionnettistes invisibles, ils sont en fait destinés à les

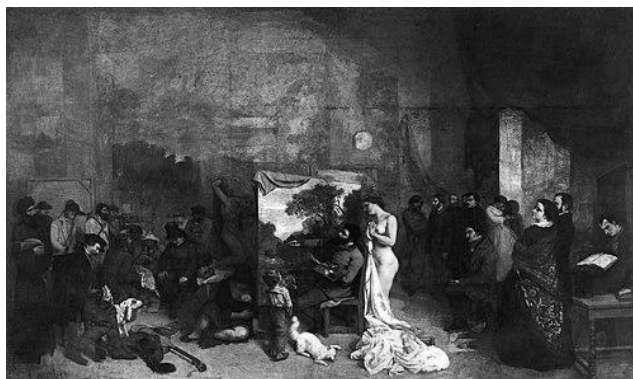


rendre symboliquement invisibles, à rendre leur être visible comme invisible. Comme dans mon travail, la projection, cela signifie être la projection elle-même ou représenter la projection plutôt que de simplement projeter une image. Si vous regardez les marionnettistes, les seuls qui ne sont pas obligés de porter ces vêtements noirs sont ceux dont les visages peuvent être totalement indifférents, et je pense qu'il y a cette chose très vraie en termes de distance entre le moment de la conception et le moment de réellement donner l'œuvre, c'est ce moment d'atteindre l'indifférence envers votre travail.



Há tantos artistas que sentem a necessidade ou estão tão emocionalmente ligados ao seu trabalho que o deixam quando essas conexões ainda estão lá; Eles ainda estão emocionalmente ligados ao que fazem, à sua luta ou ao conteúdo do significado do trabalho, e acho que esse é o momento que eu compararia com aquelas situações que acontecem com todos nós em planos. Muitas vezes apanho um avião e quando voou, quero fazer um filme ou filmá-lo, filmar o vídeo, fazer o vídeo de fora da janela ou o que quer que seja, há centenas de filmes que fiz assim e não uso nenhum deles, são completamente inúteis porque assim que aterro, consigo essa indiferença a este momento de fuga e depois o filme torna-se completamente inútil.

Por isso, compararia este estado liminar a este processo de indiferença para com o vosso trabalho. Contanto que você seja capaz de alcançá-lo, então você provavelmente é capaz de obter a perspectiva certa sobre o que você realmente fez.



Je pense que cela exprime en quelque sorte le problème d'un artiste essayant d'illustrer la réalité qui nous entoure et comment il/elle l'accommode en tant que réalité, une réalité politique et sociale, dans son propre domaine. Ainsi, comme Courbet l'a fait, en réalisant cette merveilleuse peinture, en mettant toutes les classes sociales et ces structures dans son studio, où il y a cet outil du pinceau et un peu de substance étalée, c'est exactement la façon dont nous négocions notre indifférence, ou comment nous devenons capables d'atteindre l'indifférence, l'indifférence qui est atteinte lorsque nous nous concentrons non pas sur le sens politique, social ou autre de toute la scène qui est devant nous, mais sur les aspects formels. Ce n'est qu'alors que nous serons probablement capables d'arriver au bon contexte critique.



Comme je l'ai fait avec mes étudiants, en installant des chevalets devant le palais présidentiel lorsque nous avons eu les manifestations pour que la paix prenne le pouvoir. Juste en peignant ces manifestations pour la paix qui étaient sur le point de prendre le pouvoir. Nous étions juste des aquarellistes, nous ne critiquions pas la situation du point de vue direct du reportage, donc je dirais que nous

faisons une sorte de déportage - l'utilisation de ce mot signifie que nous créons simplement un contexte d'innocence, de l'artiste innocent qui peut vraiment se fier à la surface, car les peintres sont principalement liés à la surface. Je suis une personne superficielle, et j'ai le luxe d'être superficiel, superficiel dans la façon dont j'aborde le médium avec lequel je travaille, mais aussi superficiel dans la façon dont je vois la réalité, ce qui est très proche de la proposition que Simmel a faite avant que les fascistes ne viennent à la réalité - il a dit que l'analyse de la surface, ou regarder la surface, nous permet d'avoir une bien meilleure compréhension du moment et du lieu particulier que l'analyse scientifique approfondie de celui-ci.

Painting is the suspension and the exposition
of potentiality of the site
as much as poetry is the suspension and
exposition of the potentiality of language.

Giorgio Agamben

Il est temps pour une autre citation de Giorgio Agamben : « La peinture est la suspension et l'exposition de la potentialité de ce lieu, tout comme la poésie est la suspension et l'exposition de la potentialité d'une langue ». Cet élément de potentialité dans cette suspension est très présent dans mon approche, dans ce moment entre la création de l'œuvre et l'atteinte de l'indifférence qui me permet de finalement la donner. Mais pour la donner, pour offrir cet élément de potentialité au spectateur réel, pour pouvoir me libérer de mon propre attachement au problème réel par le processus formel d'attente, comme on pourrait le dire avec la série de la réserve d'une grossesse. Comme avec les œuvres qui sont en quelque sorte historiquement chargées, ce qui est le cas avec la projection de la foule qui s'est rassemblée devant le Palais de la Culture en 1956, lorsque Gomulka a prononcé ce discours sur la possibilité de relâcher les droits communistes, et vous aviez cette foule de personnes qui ont créé cette projection...

Ce sont les archives originales que j'ai utilisées, mais en fait, la division entre les deux correspondait exactement à ce que je percevrais maintenant comme étant la Pologne, qui est totalement

divisée politiquement en termes de sentiments envers le gouvernement actuel. Il y a donc une image miroir qui couvrait la galerie lorsque le discours a été prononcé. Et ce que vous voyez, c'est le flux de personnes venues écouter dans l'espoir d'un avenir meilleur. Mais en fait, cet élément des archives passées reflète très fortement, je dirais, l'actualité de la situation en Pologne en ce moment. C'était en 2016, le 50^e anniversaire de ce discours.



En ce qui concerne les œuvres qui se contextualisent de manière un peu paranoïaque, je me permets simplement de suivre le fil de la capitale de la Pologne. Il y a ce monument qui a été créé pour commémorer la (petite) catastrophe de l'avion, mais en raison de la menace de la manifestation contre lui et contre Kaczyński, nous avons cette foule de policiers gardant le monument, mais en fait, le monument est créé par le contexte de cet environnement habilité, complètement inconscient du fait que ces gars qui sont habillés pour se battre avec les manifestants créent en fait l'œuvre réelle ; ce sont eux qui créent l'œuvre, pas l'œuvre elle-même. C'est un poème de Charles Bukowski.

*Il y a assez de trahison, de haine, de violence
d'absurdité chez l'être humain moyen
pour alimenter n'importe quelle armée n'importe quel jour.*

*ET Les meilleurs en matière de meurtre sont ceux qui prêchent contre cela.
ET Les meilleurs en matière de haine sont ceux qui prêchent l'amour.
ET Les meilleurs en matière de guerre – enfin – sont ceux qui prêchent la paix.*

*Ne voulant pas de solitude,
Ne comprenant pas la solitude,
Ils tenteront de détruire tout ce
Qui diffère de leur propre vision.*

*Ne pouvant pas
créer de l'art,*

*Ils ne le
comprendront pas.*

*Ils considéreront leur échec
en tant que créateurs
Seulement comme un échec
du monde.*

*Ne pouvant pas aimer pleinement,
Ils croiront que votre amour est incomplet,
ET PUIS ILS VOUS HAÏRONT,
Et leur haine sera parfaite,
Comme un diamant brillant,
Comme un couteau,
Comme une montagne,
COMME UN TIGRE,
Comme la CIGUE,
Leur plus grand ART.*

It is proof of a base and low mind for one to
wish to think with the masses or majority,
merely because the majority is the majority.
Truth does not change because it is, or is not,
believed by a majority of the people.

Giordano Bruno

Et c'est pourquoi je crois que chaque artiste est en réalité condamné à être un immigrant. Parce qu'être un immigrant vous permet d'avoir une perspective totale sur ce qui se passe autour de vous. Si vous n'êtes pas un immigrant, même si vous êtes dans votre propre pays, vous n'êtes pas capable de le faire. Et encore une fois, une œuvre appelée **Leak in the floor** se met à jour, c'est une compilation de documentaires de guerre ; mais nous voyons toujours ces documentaires dans les médias, de manière fragmentée, de manière séparée, de sorte que ces messages deviennent en fait, je dirais, en quelque sorte perméables à tout sens d'interaction de la part du spectateur, car ils sont fragmentés. Ce que j'essayais de faire ici, c'est de créer à la fois quelque chose qui, de la même manière, semble très innocent, presque comme un jouet, mais en même temps crée une perspective globale de la guerre que nous ne sommes pas capables de voir de manière à ce que nous puissions la voir depuis la position

d'un immigrant, de quelqu'un qui se sépare, utilisant en fait les médias auxquels ils se rapportent, qui nous montrent la situation actuelle.



Et je pense que dans la situation actuelle, cette œuvre commence à se contextualiser à nouveau, donc ce n'est pas un grand mystère pourquoi j'ai décidé de montrer ceux qui travaillent aujourd'hui, au moment de la guerre avec l'Ukraine. Je pense que cela nous donne en quelque sorte cette fuite dans le sol, la façon dont nous percevons cela est aussi la question de la manière dont je traite la proximité d'une image, la façon dont nous sommes très souvent trompés par la tragédie d'une tragédie perspective dans laquelle nous sommes mis en ce moment par les réseaux d'information.

Fondamentalement, je pense que le problème général est toujours optique, et je pense que j'ai toujours cru que l'optique précède en fait l'éthique d'une certaine manière. Donc, à moins que nous ne soyons capables de changer l'optique, nous ne serons pas capables de changer l'éthique.



Voici une autre peinture que j'expose. Elle a été réalisée en 2016, il y a un certain temps, et s'intitule La cravate de Poutine [2016]. Il s'agit de la cravate originale de Poutine, tirée de ses discours. C'est une acrylique sur toile - 1,85 m sur 1,65 m - avec une projection vidéo, et pendant que je la faisais, ce n'était pas vraiment moi qui faisais l'œuvre.... Je répondais à ce que je pensais immédiatement de ce type, mais soudain, l'œuvre mérite d'être montrée maintenant, plutôt qu'au moment où elle a été réalisée. Elle n'a jamais été exposée dans une galerie auparavant.

"No peace is possible between the novelist and the agélaste [those who do not laugh]. Never having heard God's laughter, the agélastes are convinced that the truth is obvious, that all men necessarily think the same thing, and that they themselves are exactly what they think they are. But it is precisely in losing the certainty of truth and the unanimous agreement of others that man becomes an individual. The novel is the imaginary paradise of individuals. It is the territory where no one possesses the truth, neither Anna nor Karenin, but where everyone has the right to be understood, both Anna and Karenin."

— Milan Kundera, The Art of the Novel

Donc, encore une fois, il y a cette question de la distance, parce que l'agélaste, je dirais, n'est pas seulement quelqu'un qui prend la vérité ou la réalité à partir d'une position de oui ou de non, ou qui s'attend à ce que le monde soit illustratif, mais c'est aussi quelqu'un qui n'est pas capable de trouver le bon moment, ou qui n'est pas capable de croire que la réflexion sur le monde, ou la façon dont nous pouvons rire du monde, est toujours liée à un retard, est toujours liée à un retard, et pas seulement à une différence spatiale que nous pouvons supposer être la raison pour laquelle nous rions du monde, ou qui n'est pas capable de croire que la réflexion sur le monde, ou la façon dont nous pouvons rire du monde, est toujours liée à un retard, et pas seulement à une différence spatiale que nous pouvons supposer être la raison pour laquelle nous rions des choses parce qu'elles ne sont pas directement liées à nous.



C'est donc une différence spatiale qui définit en quelque sorte notre rire, mais les gens qui ne rient pas non plus ne perçoivent pas la beauté d'un retard, la beauté du temps qui nous permet de nous

éloigner du problème et donc de rire du problème non seulement d'un point de vue spatial, mais aussi d'un point de vue temporel.

C'est le travail de Krzysztof Wodiczko, qui est l'un des artistes activistes les plus importants utilisant des projections en ce moment, et j'ai toujours été incroyablement impressionné par son activité. Mais en même temps, je dirais qu'il y a ces chemins parallèles que nous empruntons. Ils se chevauchent d'un point de vue formel, mais ils ne se sont jamais vraiment chevauchés dans la manière dont il conçoit le rôle de l'artiste par rapport à l'ici et au maintenant. C'est une œuvre magnifique, magnifique. Je dirais que la beauté est un outil plutôt qu'une description esthétique. Je pense qu'elle est belle dans la mesure où la beauté favorise un certain type de fonction dans son activité. Mais cette activité est l'activité - je dirais - beaucoup plus d'un designer. Cela n'a rien à voir avec son travail, bien sûr. J'ai une grande estime pour son travail, mais ce que je dis ici, c'est simplement pour souligner une petite différence entre nous : il fait référence, et c'est ce qu'il dit dans la manière dont il décrit le travail, au fait que les artistes devraient participer activement à un discours sur l'ici et le maintenant et essayer de changer cet ici et ce maintenant. Il s'agit d'une approche optimiste, idéaliste - je dirais - selon laquelle l'art peut guérir. Je n'en suis pas vraiment sûr, car je dirais que, de mon point de vue, je ne crois pas pouvoir guérir quoi que ce soit. Je ne crois pas non plus que je puisse changer la réalité de manière fonctionnelle. Je me situerais davantage dans le domaine de la réflexion culturelle que dans celui de la conception, car je considère la conception comme une partie de la réalité, qui est très liée à l'actualité. Alors peut-être que cet aspect de l'actualité, même si je pense que mon travail peut prendre une position très forte en termes d'actualité, mais l'actualité n'est pas directement présente dans mon travail.



C'est pourquoi j'ai rapproché cette œuvre d'une autre qui décrit peut-être mieux mon idée d'abstraire l'image et, lorsque l'image est abstraite, elle peut se contextualiser en fonction du mur sur lequel elle est accrochée. Cette peinture est accrochée à un certain mur et à un

certain endroit et elle se contextualise... non pas par ses propres moyens mais par l'environnement dans lequel elle existe, bien qu'elle ne représente que le dressage d'un chien policier, le chien est invisible. La figure du dresseur est visible. C'est peut-être là la différence : je ne montre pas exactement la source de l'animation. Contrairement à Wodiczko, je ne montre que l'effet, qui est beaucoup plus abstrait et moins individuel, moins personnel que son travail. Dans son travail, il joue un rôle vraiment important en offrant une scène aux personnes qui retravaillent leurs propres traumatismes et leurs propres positions afin qu'elles puissent être entendues. Je le considère comme le parfait scénographe. Bien que la scène soit nécessaire, je dirais que cette scène dans mon travail est plus une offre de compte rendu de l'interaction avec le spectateur, d'une manière plus directe, plutôt que de fournir un espace pour que le participant y prenne une part active.



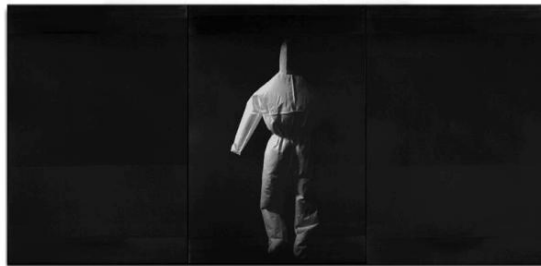
Il s'agit de Goya, La cour des fous (1793-4), un tableau incroyablement important en raison de cet aspect lumineux qui existe dans la question du type d'activité absurde dans laquelle nous pouvons nous engager en tant qu'artistes. Et à quel point nous pouvons être jugés différemment. Nous sommes jugés sur la base du temps et de l'espace, comme dans cette œuvre intitulée YoLoVie (2018). C'est aussi une référence à Goya, parce que j'ai le spectateur - qui est moi dans cette peinture - qui est activement retardé dans la projection.



En fait, le spectateur peut peut-être percevoir ce qu'est la phrase.

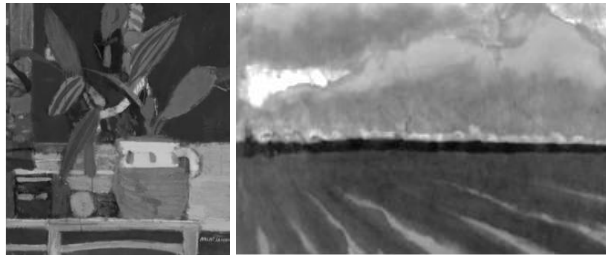


Une autre référence à un autre peintre, Caspar David Friedrich, qui a réalisé ce merveilleux tableau intitulé *Le moine au bord de la mer* (1908-10). Encore une fois, l'image nous attire dans cette idée d'une figure humaine qui n'est pas une figure humaine... c'est juste ce costume qui est une sorte d'anti-image, qui est le costume anti-pandémique, et la seule source qui anime cette figure devant le paysage est l'air.



Encore une fois, il s'agit d'une peinture réalisée il y a quelques années. Je la montre simplement pour illustrer ma surprise de voir que certaines de ces images qui sont nées complètement hors contexte se sont avérées très directes et constituent un commentaire sur la réalité actuelle, même si cela n'était pas intentionnel, tout comme

Artur Nacht-Samborski (1898-1974), un artiste actif à la fin des années 50, pendant les années 50 stalinienne à Varsovie, qui peignait des fleurs. Il se trouve qu'il était politique et qu'il a été exclu de l'Académie des beaux-arts de Varsovie à cause de ce qu'il peignait. Il ne voulait pas faire de peintures réalistes sur les travailleurs, il voulait juste peindre des fleurs... Pour moi, il s'agissait donc d'une déclaration très forte. Et cette déclaration n'était que celle de quelqu'un qui - pour en revenir à Kiesler - résistait. Ce type de résistance s'est avéré être politique à une époque où l'on était contraint d'être peintre, à la seule condition de peindre un certain type d'imaginaire.



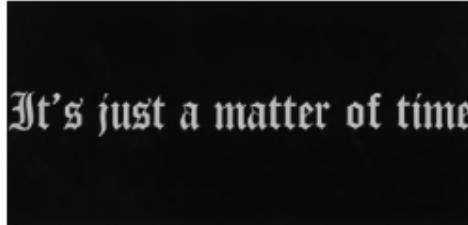
Emil Nolde (1857-1956), qui était très pro-nazi à l'époque, au début du Troisième Reich, voulait vraiment être allié aux nazis, il était sympathique à cette idéologie, mais en fait sa peinture s'opposait à quelque chose, avec ce genre de ton de couleur puissant, quelque chose qui était appelé art dégénéré et qui était interdit. Son travail a donc été contextualisé par la politique, contre sa volonté.

La dernière source d'inspiration est Luc Tuymans (1956-) et la *Chambre à gaz* (1986). J'essaie à nouveau de regarder vers l'avant et d'être actuel, en utilisant un support qui est déjà dépassé et qui ressemble déjà à un artefact trouvé qui prédit un avenir qui est déjà passé.

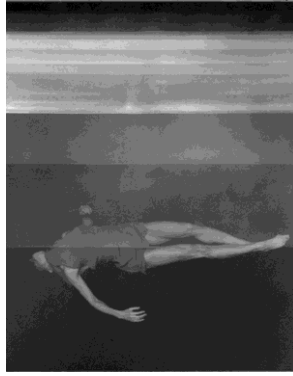


Je trouve donc cette sorte de double boucle incroyablement intéressante, également du point de vue de la manière dont nous

sommes historiquement liés à certains signifiants du moment, qui sont d'une certaine manière très fortement liés à la manière dont nous nous percevons dans cette sphère temporelle, qui est le maintenant et la question de l'avenir, comme dans cette fantastique bannière de Felix Gonzalez Torres (1957-1996), *It is just a matter of time* (C'est juste une question de temps). Ce n'est donc qu'une question de temps, et ce n'est qu'une question de temps, et ce n'est qu'une question de temps, comment nous nous rencontrons.



Il est temps de terminer ma présentation. Voici l'une des œuvres que j'ai réalisées avec la merveilleuse artiste argentine Maria Coluzzi. Une fois de plus, nous nous sommes rencontrés et nous n'avons pas remis en question le contexte. Nous n'avons pas remis en question le contenu. Nous avons fait ce que nous avons fait. J'ai peint, elle a joué, et nous n'en avons même pas discuté. Nous avons discuté de toutes sortes de choses, mais nous n'avons pas abordé l'aspect formel du travail. Le travail s'est simplement superposé à sa performance et moi et mes peintures lui avons offert une scène très atypique, peut-être la seule scène à l'époque, parce que l'œuvre a été réalisée il y a environ deux ans, lorsque la pandémie a commencé et qu'elle n'avait pas vraiment d'endroit où se produire. Je n'avais que mon studio, et cette rencontre est pour moi un exemple incroyable de deux artistes qui se rencontrent et se mettent d'accord sur la situation, sans essayer de faire quelque chose ensemble, mais en essayant de faire quelque chose en parallèle. C'est un peu comme dans le théâtre Bunraku, où le marionnettiste est responsable des jambes et des avant-mains, et il y a une lutte - et grâce à cela, ils s'acceptent, mais en fait ils sont responsables de différentes façons de s'exprimer...



Il se produit alors quelque chose de phénoménal qu'aucun d'entre eux ne pouvait vraiment prévoir, car elle ne l'avait pas conçu, elle ne m'avait pas demandé de le peindre d'une certaine manière pour qu'elle puisse se produire. Je ne lui ai pas demandé de jouer d'une manière qui s'adapterait à la scène particulière que j'avais créée. Encore une fois, l'œuvre, à ce niveau très abstrait de performance et de peinture, devient un mystère en soi, et c'est ce que j'aime, parce que je ne suis pas capable de dire quoi que ce soit de plus sur cette œuvre, sauf ce que je vois... et je vois exactement ce que vous voyez. C'est peut-être aussi cet aspect qui fait que je ne me retrouve pas vraiment à la surface d'un tableau, ou la conviction qu'il ne s'agit pas de fournir ou de faciliter le contact ou de plonger dans le monde qui est tellement submergé aujourd'hui. Permettre au spectateur d'entrer dans l'image n'est pas nécessairement la meilleure façon de procéder. Je pense toujours que je préférerais que le spectateur reste à l'extérieur de l'image, qu'il ne soit pas en mesure d'y accéder pleinement. C'est pourquoi je n'utilise probablement jamais de son dans mes œuvres, parce qu'elles sont immersives, qu'elles procurent une certaine forme de confort à l'intérieur d'une image ou d'une situation. Je pense que c'est à nouveau cette question de la distance ou de la perméabilité de l'image, lorsque le spectateur n'est pas en mesure d'accéder pleinement à l'œuvre. C'est pourquoi, peut-être paradoxalement, il s'implique davantage dans l'œuvre que dans la situation.

Lorsqu'il s'agit de cette boîte de cinéma noire, comme l'a mentionné Mário au début, il s'agit davantage d'être conscient et présent devant l'œuvre, plutôt que d'être à l'intérieur de celle-ci. C'est pourquoi toutes ces œuvres sont présentées à la lumière du jour, afin que le spectateur soit très conscient de sa présence et du temps qu'il passe devant l'œuvre.



C'est une photo du Musée des papillons que j'ai prise il y a longtemps à New York. Mais je pense que c'est un bon commentaire pour la fin de mon discours, qui est la nécessité de résister au temps, et la nécessité de résister, du point de vue de l'artiste, dans ce processus de purge, qui je dirais est nécessaire pour que toute œuvre d'art soit indépendante et soit quelque chose de plus qu'une autre bouchée, un autre fragment graphomaniac de la réalité. Tant que le papillon qui vole dans notre espace est autorisé à être dans le temps, qui n'est pas nécessairement intact, alors il y a une chance de créer une œuvre qui aura un effet à long terme, parce qu'elle sera contextualisée par l'actualité de l'époque dans laquelle nous vivons...



C'est très similaire à ces barrières de contrôle contre les manifestations de foule que j'ai installées dans une galerie [Palácio Pimenta, Museu de Lisboa] et qui ont eu un effet domino, dont je

dirais qu'il est beaucoup plus puissant en tant que conséquence que l'œuvre qui aurait été conçue dès le départ pour être perçue exactement comme je l'avais prévu. Et c'est ainsi que se termine mon exposé. Je vous remercie de votre patience.

VIVRE DANS LES INTERSTICES

César Barrio

Bonjour, bonjour à tous, merci beaucoup pour cette présentation. Et tout d'abord, je m'excuse de mal parler le portugais ; je vais donc devoir m'exprimer en espagnol pour pouvoir bien développer mes idées.

Le titre de cette conférence, tel qu'il apparaît à l'écran, est tiré d'un livre d'entretiens avec Peter Handke. Il m'a semblé très pertinent car Handke dit lui-même : « *Je vis seulement dans les interstices* ». Mais je crois vraiment que nous vivons tous dans un intervalle, dans un interstice – c'est notre manière de percevoir la réalité.

Ce que je vais essayer de faire dans cette conférence, d'une manière quelque peu créative, c'est de prendre de nombreuses citations de ce livre que j'ai publié cette année, et de les relier à mon œuvre, au travail que je réalise en tant qu'artiste – en particulier à la manière dont ce travail s'est développé dans divers espaces. J'espère que tout se passera bien et que vous passerez un bon moment.

Je vais commencer en parlant de trois auteurs très différents, mais en essayant de remonter à l'origine, à différentes façons de concevoir l'origine de l'interstice, de l'intervalle. Le premier est Josep Quetglas, architecte catalan, puis Gilles Deleuze, et enfin Aby Warburg.

Commençons par Quetglas. Dans son livre *Breviario de Ronchamp*, il établit un lien entre le dolmen de la Table des Marchands – que vous voyez à l'écran – et la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier. Dans les deux cas, on peut observer une dalle ou une couverture : symboles de protection, à la fois nef et nuage, dans lesquels s'opère une lévitation progressive. Leur lourdeur initiale se transforme en légèreté à mesure que l'on s'approche de leur proue, lorsqu'elles s'élèvent vers le ciel.

Il y a une phrase de José Luis Pardo avec laquelle je voulais commencer la conférence :

« Il n'est pas seulement vrai que tout cromlech est une œuvre d'art, mais bien plutôt que toute œuvre d'art est un cromlech. »

Pour moi, il est très important de rechercher la cause des choses, le *pourquoi*, car à l'origine des idées, des conceptions, se trouve tout leur développement.

Je poursuis avec une lecture de Quetglas sur cette relation. L'image du dolmen joue avec la contradiction entre la démesure de la pierre et la faiblesse de son appui. Souvent même, les bases qui soutiennent la pierre ne sont pas homogènes : d'un côté, des supports larges, solides, francs ; de l'autre, seulement quelques points d'appui faibles et provisoires, comme si le dolmen racontait théâtralement la

transformation de la pierre : lourde au début, légère et aérienne à la fin, levant sa proue.

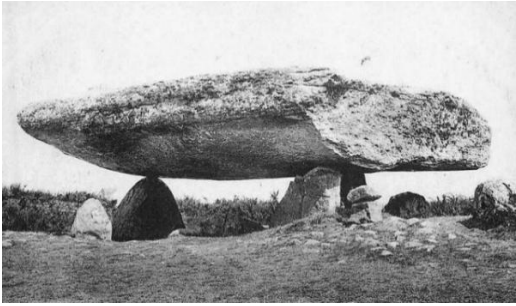


Fig. 1- *Table des marchands*, Cromlech, Locmariaquer

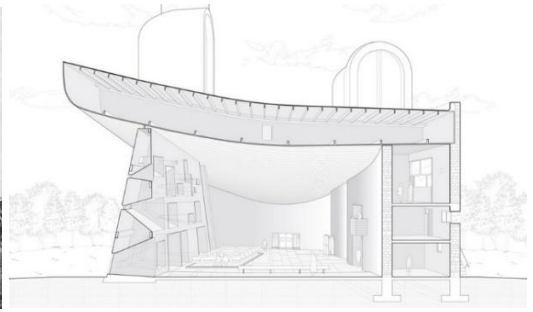


Fig. 2- Le Corbusier, *Notre Dame du Haut*, Ronchamp, France

C'est ce que nous allons voir dans les différents exemples que je vais vous présenter : plus on concentre de densité dans un objet, plus on produit de la légèreté. Sur la partie droite (de l'image), à Ronchamp, on observe la même chose : une densité se manifeste et le dolmen finit presque par devenir un menhir. Il devient un élément absolument léger à sa proue, comme tourné vers le ciel.

Je commence par là car Quetglas nous parle de la naissance de l'architecture, en tant que telle, du premier interstice, du premier espace créé. Et il dit ceci :

Mais l'architecture du dolmen ne réside pas seulement dans le travail dépensé pour soulever et soutenir la pierre, ni dans la merveilleuse transformation de sa densité. Elle réside surtout dans la création de quelque chose qui n'existait pas auparavant ; dans l'apparition de quelque chose de radicalement inattendu, d'inconnu : car, au moment même où la pierre quitte le sol, apparaît sous elle un espace, inconnu jusqu'alors dans le monde ; un lieu nouveau, entre le sol et le ventre de la pierre, couvert et protégé par elle, un refuge. C'est cet espace merveilleux où s'abriter, pure création humaine, lieu humain par excellence. (Quetglas, 2017)

Parlons maintenant de Gilles Deleuze. Lors de sa conférence parisienne de 1981, comme en plaisantant, Gilles Deleuze commence à établir des liens entre différents textes de Bacon et de Cézanne, et c'est à partir de ces échanges que j'aborderai ce qu'il considère comme le signe espace-temps.

Pour les artistes, c'est la seule chose qui nous reste, car la seule chose que nous puissions faire, c'est peindre dans l'espace et le temps – nous ne faisons rien d'autre. Il est donc nécessaire de mener une analyse qui synthétise véritablement toute l'histoire de l'art, et cela

nous est également utile en tant qu'explication de la naissance de l'intervalle.

Tout a commencé avec les Égyptiens, et à ce propos Deleuze dit :

L'espace perçu par les Égyptiens se lit comme un plan. La forme et le fond sont dans le même plan. Ils ne conçoivent pas notre profondeur. Cela tient au fait que, pour eux, tout consiste à séparer l'essence, l'âme immortelle, de ce qui change, à la protéger de la variation, et l'on ne peut la convoquer que dans la superficialité du plan. L'essentiel est seulement de l'atteindre ainsi, dans cette essence, par le contour dans ce plan. Cet aplatissement de l'espace devient bas-relief. Il y a là trois éléments dans la peinture : la forme, le fond et le contour qui les sépare (Deleuze, 2008).



Fig. 3- *Akhenaten, Nefertiti and princess*,
c. 1350 BC, Egyptian Museum, Cairo

Nous sommes partis d'un plan, mais ce qui se produit ensuite, c'est un déplacement de ce plan, opéré par les Grecs. Il y aura un premier plan et un plan secondaire. Les Grecs rompent avec ce plan. Ils le déplacent dans l'espace. Les Grecs découvrent la multiplicité des plans. Dans la vision grecque, le plan se scinde en deux : un premier plan principal se rapproche, tandis qu'un second plan s'éloigne. Il devient impossible de le percevoir. Dès les premières sculptures grecques archaïques, apparaît – selon les mots d'Alberto Ruiz Samaniego – la première indication que l'homme commence à se détacher du monde.

La forme apparaît dans ce premier plan et détermine par la suite la relation avec le plan secondaire. Cette relation entre les plans crée une profondeur qui se résout par une mise à l'échelle sculpturale. L'art

devient mesurable grâce à cette mise à l'échelle, et l'échelle apparaît telle que nous la comprenons. C'est l'harmonie grecque ! Du monde tactile du regard égyptien, on passe à un monde optique qui renvoie à une forme tactile. Notre origine naît de ce premier éloignement. Notre essence surgit d'un déplacement dans le plan égyptien.

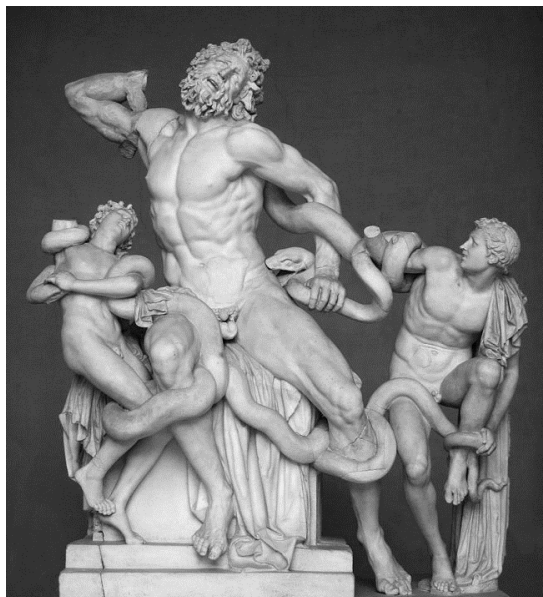


Fig. 4- *Laocoonte*, 27 BC-68 AD, marble, Vatican Museum, Rome

Ici, nous avons Laocöon. Ce qui importe pour les Grecs, c'est le développement de ce premier plan, et la manière dont cette mise à l'échelle de l'échelle apparaît depuis l'arrière-plan.

Nous avons donc maintenant deux espaces : le plan unique égyptien, et les plans doubles grecs. Ce qui se passe, c'est que Deleuze nous parle d'un troisième signe espace-temps sur lequel on peut travailler : l'espace byzantin.

L'espace byzantin est précisément l'inverse de l'espace grec. Désormais, ce qui prévaut, c'est le plan secondaire, c'est-à-dire la profondeur, et l'image surgit jusqu'au premier plan, qui, d'une certaine manière, disparaît. Alors, la forme cesse d'être une configuration rigide pour devenir une figure de lumière, à partir de laquelle le temps se « déploie ». Cela a beaucoup à voir avec Plotin.

Il se produit ainsi une libération du fond. Depuis cette profondeur, comme si elle était sans fond, la lumière émerge de l'arrière-plan. C'est la naissance de l'art byzantin. Deleuze explique comment l'art byzantin opère cette inversion complète de l'espace-temps grec :

À partir des plans, l'élément déterminant devient le fond. En d'autres termes, l'espace de l'arrière-plan devient un espace où la lumière et l'ombre se libèrent de cette manière. Désormais, c'est la forme qui dépend de la division entre lumières et ombres. Mieux encore, les Byzantins sont les premiers coloristes : ils mettent en œuvre la libération de la lumière dans la forme, au moment où l'on ne regarde plus la couleur comme un sommet, mais comme une émergence. Et je crois que les Byzantins sont les premiers, dans la civilisation de l'art, à manipuler les gammes de couleur : la gamme lumineuse des valeurs et la gamme chromatique des tons. Avec les Byzantins apparaîtront les trois couleurs primitives : l'or, le bleu et le rouge – les trois célèbres couleurs de la mosaïque – en relation complexe avec le noir et le blanc. Les yeux d'une figure byzantine sont partout, ils se répandent dans toutes les directions. Ces regards viennent de la diffusion de l'arrière-plan. C'est l'antithèse du monde grec. Et sans doute, c'est l'un des espaces les plus beaux. (Deleuze, 2008)

Justement, si l'on observe les sculptures grecques, ce qui prévaut, ce n'est pas la vue d'ensemble. Ce qui prévaut, c'est le premier plan. Surgissant de l'obscurité jusqu'à la lumière, jusqu'à ce premier plan, dans l'art byzantin, les couleurs apparaissent telles que nous les comprenons. Car il faut se rappeler – comme Paul Valéry l'avait bien perçu – que les Grecs ne voyaient pas la couleur comme nous. Le mot « bleu » n'apparaît à aucun moment dans l'Iliade. Lorsqu'ils parlent de la mer, ils ne mentionnent jamais le bleu. Leur regard – très mental – percevait les choses d'une manière bien différente de la nôtre. Ils ne percevaient que les valeurs secondaires de la couleur. Ce n'est qu'avec l'art byzantin que les couleurs primaires apparaissent.



Fig. 5- Rembrandt, *Night Watch*, 1642, Rijksmuseum, Holland **Fig. 6-** Michelangelo, *Last Judgement*, 1541, Sistine Chapel, Vatican

Voici le Jugement dernier de Buonarroti... Il est curieux que, pendant la Renaissance – pourtant si fondée sur les Grecs et sur la philosophie platonicienne – apparaisse un espace de type grec, où le

premier plan est l'élément le plus important, contrairement au Baroque, qui s'appuie sur l'œuvre de Leibniz et entretient, à son tour, un lien profond avec Plotin.

De ces correspondances philosophiques naîtra une relation entre l'art byzantin et l'art baroque. Dans les deux cas, le concept d'infini, de profondeur infinie, est essentiel.

Ici, dans *La Ronde de nuit* de Rembrandt, je veux rappeler une citation de Paul Claudel qui la décrit parfaitement : « *toute la composition, de l'avant vers l'arrière, repose sur le principe d'un mouvement de plus en plus accéléré, comme une dune de sable qui s'effondre* ». (Claudel, 1950, p.48)



Fig. 7- Georges de la Tour, *Saint Joseph*, 1642, Louvre, Paris



Fig. 8- Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1642, Museo del Prado, Madrid

Voici le Baroque. L'art baroque consiste à atteindre le point juste avant le déséquilibre. À mener l'image jusqu'au seuil de sa dissolution.

Je donne un autre exemple, tiré de Georges de La Tour. J'ai noté une phrase de Jaime Repollés lors d'une visite au Musée du Prado, où il parle exactement de la même chose – de cette sensation que l'arrière-plan devient le protagoniste :

La forme est atteinte lorsque la peinture est sur le point de s'effacer. C'est à ce moment que la lumière est capturée. Une fois cela accompli, le dessin apparaît sur sa limite, un instant, comme une extension, puis tout s'en va, et disparaît. » (Lludará, 2011)

Paul Claudel définit la composition comme « *une organisation saisie au point de déséquilibre* » (Claudel, 1950, p. 48). Tout cela nous amène précisément, selon moi, au moment le plus important : *Las Meninas*, dans lequel ce mouvement est capté à sa limite absolue, à tel point que la peinture elle-même semble ne plus exister – il n’y a plus que l’absence.

Le tableau possède une lumière initiale au premier plan, et, à l’arrière-plan, on peut voir ce mur blanc que l’on retrouve chez Fra Angelico et Vermeer, et qui agit comme une mémoire. Comme le cordon ombilical du réel.

Nous avons désormais trois types d’espace-temps. Je vais donc passer au quatrième.



Fig. 9- Gerhard Richter, Birkenau Painting series (?????)

Voici une peinture de Gerhard Richter – qui correspond au type espace-temps de la modernité. La modernité est, pour l’essentiel, un espace-temps qui émerge entre les deux plans. L’espace-temps généré dans la modernité – pour revenir aux cours de Deleuze – n’est plus l’espace grec, ni celui du XVI^e siècle, ni l’espace byzantin, ni celui du XVII^e siècle. Un nouvel espace-temps naît entre les deux plans. L’interstice du pli.

La forme ne cessera ni de tomber ni de s’élever. Elle ne cessera jamais son mouvement vertical. C’est-à-dire : un déséquilibre toujours sur le point de naître. Une organisation qui se libère de celle dont parlait Claudel.



Fig. 10- Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* Panel 1, 1929,



Fig. 11- *Liver of Piacenza*, c. 1800 BC, bronze, British Museum, London

Désormais, il s'agit d'essayer de saisir quelque chose qui s'échappe : « Notre présent – nous dit Ramón Andrés – sa véritable essence et sa signification, c'est l'impossibilité d'être saisi » (Andrés, 2016).

Je pense que cela apparaît déjà dans *Les Ménines*. Cette absence y est déjà présente. Il y a une phrase de Ramón Gaya à propos des *Ménines* que je ne veux pas omettre, et je cite : *La peinture des Ménines n'existe pas, il n'y a pas de peinture là. Elle disparaît, en ne nous laissant presque rien... de corporel, de matériel, de tangible, d'utile, d'agréable, de plaisant.* (Gaya, 1984)

Je vais maintenant parler de la troisième image de ce que peut être un intervalle, un interstice, selon Aby Warburg. Aby Warburg – ceci est l'un des premiers panneaux, le panneau 1 de son *Mnemosyne* – y a tenté de mettre en relation tous les sédiments de notre culture à travers des images qui dialoguent entre elles, d'où naissent alors les concepts. Aby Warburg définit son iconologie comme une « iconologie de l'intervalle ». Chaque « image » de *Mnemosyne* pourrait sans doute être analysée en fonction du réseau « d'intervalles » que son propre cadrage a produit. Ses panneaux, comme des tables de dissection, sont des champs opératoires qui essaient de relire le monde à travers cette multiplicité d'images dissemblables, migratoires, en mouvement.

On se souvient de cette phrase de Dziga Vertov : « *L'organisation du mouvement, c'est l'organisation de ses éléments, c'est-à-dire, des intervalles.* » (Vertog, 2011, p. 166). Aby Warburg place sur le panneau 1 de son *Atlas Mnemosyne*, à côté d'images astrologiques, le foie de Plaisance – modèle en bronze étrusque d'un foie divinatoire, fruit de l'échange de savoirs entre les cultures hittite et babylonienne. Le foie était le centre

du corps, il se trouvait au centre de la relation entre le corps et l'âme. Le bronze de Plaisance, une maquette à l'échelle et d'une grande précision anatomique, était un précis technique de divination. Didi-Huberman explique dans *Atlas* :

La divination liturgique, à laquelle appartient l'observation des foies d'animaux sacrifiés pour l'occasion, superpose l'artificiel au naturel, les pouvoirs de la culture aux forces de la nature, la construction intelligible à la connaissance sensible. Les replis viscéraux du corps animal permettaient effectivement de "lire ce qui n'a jamais été écrit" dans la carte céleste et dans le corps des dieux. (Didi-Huberman, 2018, p. 20)

C'est important parce que c'est exactement le même mouvement que fait le dolmen qui cherche à devenir menhir pour regarder le ciel. Le travail du devin consistait à observer, sur la table de dissection ou de consultation, une réalité naturelle, et, en transmutant le corps en templum, à la délimiter comme un champ strictement circonscrit d'action surnaturelle révélant ses signes de présage ; de sorte que regarder l'espace, c'est déjà regarder le temps. Il s'agit de transformer ces liens, une fois exhumés, en paradigmes d'une relecture du monde. Eugenio Triás définit le temple comme une « démarcation, un découpage ou une délimitation d'un espace sacré : par exemple, la création d'une clairière au milieu de la forêt, en abattant des arbres ou en exploitant une ouverture. Ériger un temple – pour les Étrusques cela avait tout son sens de regarder l'avenir dans le foie d'un bœuf, car le foie du bœuf délimitait en soi un véritable templum. Ériger un temple était, de droit, l'acte inaugural même de la fondation du monde – il avait toujours un caractère génésiaque, ou cosmogonique. (Triás, 1994)

Je lis cela parce que je pense que cela permet de comprendre pourquoi Aby Warburg commence toute son histoire de l'art avec cette pièce. Il faut vraiment aller aux entrailles pour voir le cosmos.

Dans le même fil, je veux commenter un texte de Ramón Andrés – *Les Lois de Gortyne*, trouvées en Grèce. Il commence par dire que nous sommes une terre pensante et il relie l'agriculture à la littérature. Ces lois lui donnent raison, car elles sont écrites en alternant une ligne dans un sens et la suivante dans le sens opposé, imitant les sillons tracés en labourant la terre. Le point important ici est que cela nous montre que, dans toute culture, nous essayons constamment d'inscrire l'infini dans un espace limité. Cela, je crois, permet de comprendre toute notion d'interstice – sur une feuille de papier, dans un roman, ou sur une toile. Et tout cela, Ramón Andrés le relie à la terre, à la manière de labourer la terre. Il effectue ce déplacement.

Je vais poursuivre avec une autre lecture de Warburg. C'est pourquoi, pour lui, l'histoire de la culture occidentale commence par des foies divinatoires de bœuf. La beauté-cristal du tableau va surgir de la beauté-fracture de cette table de dissection, de ce templum-interstice capable de faire coïncider des ordres de réalité hétérogènes. C'est dans le même sens que Warburg suggère que les ex-voto marquent le début proprement artistique du portrait sculpté autonome. N'est-ce pas ce geste de fissurer, de creuser dans les viscères de ce corps devenu territoire pour atteindre les constellations des astres qui guide la peinture en Occident ? N'est-ce pas le même élan qui pousse Brunelleschi à projeter l'entonnoir de l'enfer de Dante dans sa coupole, une formalisation de la sphère céleste ? L'enfer de Dante, qui coïncide précisément avec le changement absolu d'image du monde en Occident.

N'étant plus dans un centre, ne vivant plus à l'intérieur d'une sphère comme dans le Panthéon – ce *Jardin des délices* de Bosch fermé – ce monde va disparaître, et au lieu de vivre *dans* une sphère, nous allons vivre *à la surface* de la sphère. Nous nous sommes nous-mêmes relégués hors du centre. Aujourd'hui, tout Internet, sans cesse, parle d'enveloppement – ce sont des idées de Sloterdijk – pour recréer un rêve de cette image d'habiter à l'intérieur d'une sphère, que Bosch reproduit ici.

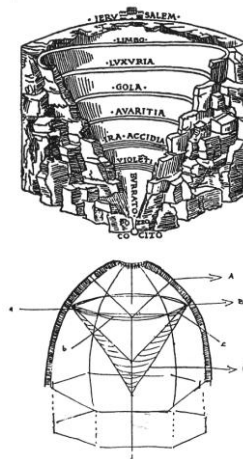


Fig. 11- Straet & Brunelleschi, Dante's Hell, 1587/1436 ,



Fig. 12- Bosch, *The Creation of the World (3rd Day)*, 1480-90, Museo del Prado

À partir de Leibniz et Pascal, l'image va devenir une parabole – elle va vraiment être comme un œil. Cela a beaucoup à voir avec l'image de l'enfer de Dante à l'intérieur de la coupole. Je pense qu'à

travers toutes les civilisations, on essaie toujours d'aller vers le bas, vers l'intérieur de la terre, pour pouvoir voir le cosmos.

Dans ce sens, je termine avec Warburg et ce qui constitue au fond sa révolution. Il ne comprend pas l'histoire de l'art comme quelque chose de linéaire, il la comprend comme ce dessin que nous voyons. Warburg défend un modèle culturel de l'histoire dans lequel un temps linéaire est perturbé par des temps exprimés en strates hybrides. Warburg dit : « *Nos ancêtres ne nous précèdent pas en lignes continues, ni même en arborescences généalogiques qu'on pourrait remonter par de simples bifurcations, mais en couches brisées, en strates discontinues, en blocs erratiques* » (Didi-Huberman, 2009). Le symbole naît d'une répétition. Les mécanismes dionysiaques par lesquels le rite naît en tant que symbole – le sacrifice, la danse ou l'usage de masques – sont une appropriation protectrice de l'inconnu, qui implique la disparition du sujet, et ils survivent dans notre sensation corporelle et psychique, dans notre langage gestuel au présent. Nous restons entourés de symboles de toutes parts, reconnus comme tels ou non. Didi-Huberman, dans *L'image survivante*, explique encore Warburg :

Ce qui survit dans une culture, c'est ce qui a été le plus rejeté, le plus obscur, le plus lointain et le plus tenace de cette culture. Le plus mort, en un certain sens, en tant que le plus enfoui et fantomatique ; mais aussi le plus vivant, en tant que le plus mobile, le plus proche, le plus pulsionnel (Didi-Huberman, 2009, p. 138).

Rilke, par son tour, dira :

Et pourtant, ces êtres du passé vivent en nous, au fond de nos inclinations, dans le battement de notre sang. Ils pèsent sur notre destin. Ils sont ce geste qui remonte ainsi depuis la profondeur du temps. » (Rilke, 2001)



Fig. 13- G. Penone, *Spazio di Luce*, 2015, Rome

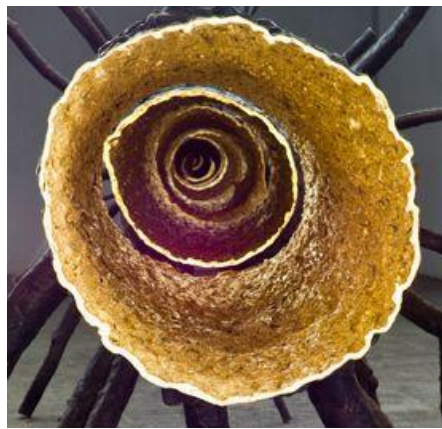


Fig. 14- G. Penone, *Spazio di Luce*, 2008, bronze and gold, Gagosian, Rome

Cette pièce, de Giuseppe Penone, un artiste italien de l'Arte Povera, représente très bien pour moi toute cette question de la transmutation du foie de Piacenza, de cette descente dans les entrailles pour voir le cosmos. Je la relie beaucoup à un vers de José Ángel Valente qui dit : « *Il fallait percer l'épaisseur de la lumière pour commencer à voir* » (Valente, 2014). La sculpture est en bronze, elle comprend une série d'écorces de l'arbre, dorées a son intérieur.

Je vais maintenant lire un fragment que j'ai noté dans mon journal à Lisbonne en 2011, et dans lequel j'écrivais ce texte :

Il est curieux de constater que plus on descend à l'intérieur de la matière, en augmentant l'échelle de la vision, comme si l'on ouvrait un tunnel ou pénétrait dans une grotte, plus les images que l'on conserve dans les mains ressemblent, formellement, aux photos envoyées par les satellites (Barrio, 2011)

Plus on introduit de poids ou de densité dans l'objet, plus on produit de légèreté. Le lointain et le proche se confondent quand la matière, consciente d'elle-même, laisse éclater sa lumière.



Fig. 15- César Barrio, *Sans titre*, 2015



Fig. 16- César Barrio, *Sans titre*, 2015

Ces images sont des détails d'œuvres que j'ai réalisées à cette époque, et elles ont tout à voir avec ce que je viens de dire. Plus tard,

dans une interview d'Anselm Kiefer, j'ai trouvé cette citation d'E.T.A. Hoffmann qui exprime cela, mais encore mieux : « *Dans les profondeurs les plus profondes, sous la faible lumière de la lanterne du mineur, l'œil devient clairvoyant et sait voir dans la pierre merveilleuse le reflet de ce qui demeure caché derrière les nuages* » (Hoffmann, 1969, p. 154)

C'est cela, pour moi, que l'on peut appeler art.



Fig. 17- César Barrio,



Fig. 18- César Barrio,



Fig. 19- César Barrio,



Fig. 20- César Barrio,



Fig. 21- César Barrio,



Fig. 22- César Barrio,

Voici un tableau que j'ai peint cette année pour une exposition, et dont je veux montrer le processus : comment je procède par couches successives, comme des pelures d'oignon, en superposant un tableau

sur un autre, puis en le recouvrant à nouveau, en pliant la toile, en peignant sur la toile pliée, puis en la redéployant, ce qui crée une surface avec une certaine épaisseur. Alors, arrivé à ce stade, je réalise tout ce que j'ai évoqué : je mène une œuvre archéologique sur le tableau. Je commence à brûler la peinture et à faire apparaître toutes les couches qui se trouvent en dessous.



Fig. 23- César Barrio,



Fig. 24- César Barrio,



Nous verrons cela à nouveau, sous une autre forme, dans l'installation que j'ai réalisée à Lisbonne en 2019, *Quatro Paredes de Água*, mais il s'agit toujours de retrouver ce reste de peinture. Il s'agit toujours de parvenir à une image qui semble s'être faite toute seule.

Voici pour moi le tableau fondamental du baroque, celui dans lequel tout est véritablement dit : *La Transfiguration* de Raphaël. J'écrivais dans mon livre :

Les corps dans la partie inférieure de ce tableau, entourés de terre, faisant eux-mêmes partie de cette matière sans horizon – la terre pensante dont parlait Ramón Andrés – indiquent la transmutation du corps en esprit, en lumière, vers l'ascension qui se situe au-dessus. (Barrio,

Chez Góngora et Quevedo, on retrouve cette même dualité. L'or, ce sédiment, cet excrément extrait des entrailles de la planète – des Indes en particulier – se transmute dans certains de leurs poèmes en étoiles et en soleils du firmament.

Il est frappant de constater comment, dans le Baroque, un point clé réside dans cette division du tableau en deux parties – comme dans *Les Ménines*, ou dans *L'Enterrement du comte d'Orgaz* d'El Greco. Il y a toujours deux zones : celle de la terre, et celle de la transmutation vers la lumière. Et entre les deux, il est fondamental qu'apparaisse la clef, la fuite, la clef vers l'horizon. Ici, on voit le soleil, précisément là où les deux mondes se touchent.



Fig. 26- César Barrio,

Voici un retable que j'ai réalisé dans la chapelle du bâtiment des Masters de l'Université de Navarre à Madrid. Le projet de l'architecte était que tout le presbytère de la chapelle soit un immense puits de lumière. Tout ce mur était baigné de lumière réfléchi par un autre mur. Ce fut mon hommage à Quevedo et Góngora. On avait véritablement l'impression d'être dans une grotte, dans une mine. Et la matière s'est transformée en lumière, grâce aussi au travail de Josean Medina, l'architecte, qui a réussi à créer cet effet de puits de lumière.

Ici, on le voit mieux.

En extrapolant cette même idée, je veux introduire une installation que j'ai faite à Tierra de Campos, à Palencia. Je veux transposer cela, ce que vous avez vu dans mon tableau précédent, mais en le sortant de son contexte. Je veux lire un texte de Yorgos Séféris, un de mes poètes préférés, qui parle lui aussi de ce changement d'échelle entre le microcosme et le macrocosme. En peinture, on tente toujours de cacher toute la profondeur dans la peau, c'est-à-dire d'unir l'extérieur et l'intérieur. C'est cela : que le microcosme et le macrocosme soient presque en contact.

Yorgos Séféris écrit :

Il y en a qui pensent que le poète a de l'imagination, c'est-à-dire qu'il est un nuage sautant d'un autre nuage. La vérité, c'est que le poète reproduit la vie bien plus fidèlement que les autres. Si fidèlement que l'objet représenté (d'après nature) se dissout. Un jour, j'ai vu au microscope la coupe transversale d'une épine d'oursin. C'était une broderie savante et complexe de la taille d'une pièce de monnaie. Qu'était devenu l'oursin ?

Je vais projeter une vidéo. Il s'agit, disons, de pousser la performance à son extrême : chaque geste que je fais doit être un commencement, chaque geste, chaque pas doit être une œuvre achevée. C'est cela, l'objectif.

Vous allez le voir ici dans *Le secret des lucioles*. Ce sont des photogrammes des vidéos qui vont suivre.



Fig. 27- César Barrio,



Fig. 28- César Barrio,

Tierra de Campos se trouve au milieu de nulle part, entre Valladolid et León. Ce village comptait 36 habitants, et pourtant il possédait une véritable acropole de pigeonniers en adobe, certains déjà en ruine. L'idée était de réaliser une installation très cosmogonique, lors d'une nuit de pleine lune. Dès que la lune apparaissait à l'horizon, plusieurs projections se mettaient en mouvement sur les pigeonniers, créant une relation avec la lune assez proche de celle des planètes. Ici aussi, comme l'adobe est en terre crue, projeter de l'eau en mouvement sur sa surface prenait tout son sens. Je vais montrer une vidéo, faite dans mon atelier de Madrid, qui apparaissait dans cette installation.



Fig. 29- James Turrell, *Accretion Disk*, 2018, Photo: Florian Holzherr

Je veux maintenant faire une petite parenthèse – à tous les sens du mot – dans cette conférence. Cette pièce est de James Turrell, pour introduire quelques textes de Paul Valéry autour de cette absence, de cette quête de l'invisible. Pierre Reverdy disait :

La poésie est dans ce qui n'est pas. Dans ce qui nous manque. Dans ce que nous voudrions qu'il soit. Elle est en nous à cause de ce que nous ne sommes pas. De ce que nous aimerions être.

James Turrell nous dit :

Je m'intéresse à la lumière invisible, celle que l'on ne perçoit qu'avec l'esprit.

Tout ce qui est intangible renvoie à un seul sens, célèbre un seul principe fondamental, implique un seul objet ultime. Un objet qui n'est pas là. Cette absence est nécessaire pour saisir le sens au-delà de l'œuvre. L'œuvre repose sur une absence, se construisant sur un abîme.

On pourrait tracer une ligne parfaite à travers toute l'histoire de l'art en s'appuyant uniquement sur l'obsession de matérialiser l'invisible.

Paul Valéry écrit :

Ce que nous recevons des sens, ce n'est pas le monde extérieur – c'est ce avec quoi nous nous fabriquons un monde extérieur.

Comment cela se fait-il ? Cela passe par le remplacement des choses vues par des choses connues, et ce savoir contient des puissances virtuelles. Nous ne percevons que ce qui entre dans un certain accord avec le signifiant. Nous ne percevons que le signifiant.

L'espace est en soi une idée confuse – utilisée par contraste, mais non positivement. Positivement, on parle de distances, de surfaces, de figures, de déplacements divers.

Valéry parle aussi du temps :

Ce que nous appelons Temps est une notion aussi grossière et confuse que celle de force avant la dynamique.

J'aimais ensuite citer Tarkovski, le cinéaste, qui dans *Sculpter le temps* dit ceci :

Le temps se reconnaît par une tension, non par le changement. Le "temps" est une condition de l'existence de notre "moi". C'est une sorte d'environnement culturel qui disparaît quand il n'est plus nécessaire, une fois les liens entre la personnalité individuelle et les conditions de l'existence rompus.

C'est une quête continue pour capter cette matérialité de l'invisible. Tout ce processus cherche cela.

Il y a un poème de Roberto Juarroz, grand poète également, qui en parle ainsi :

Les distances ne mesurent pas la même chose
de nuit et de jour.
Parfois il faut attendre la nuit
pour qu'une distance se raccourcisse.
Parfois il faut attendre le jour.
D'autre part,
l'obscurité ou la lumière
tissent parfois l'espace et ses combinaisons
d'une telle manière
que les valeurs s'inversent :
le long devient court,
le court devient long.
Et il y a un fait :
la nuit et le jour ne remplissent pas l'espace de la même manière,
même pas entièrement.
Et les distances pleines
ne mesurent pas la même chose
que les distances vides.
Pas plus que
les distances entre les grandes choses
et celles entre les petites choses.

Ceci aussi est un espace de James Turrell. Au fond, nous participons à la construction de l'image que nous voyons. Le contexte, le processus, la spécificité du lieu sont toujours là.

Cela se relie fortement avec le texte d'introduction de María Zambrano, à propos de la difficulté à décrire l'intangible. Lorsque les Byzantins arrivent et créent ce mur qui reflète parfaitement la paroi chinoise d'en face, ils parviennent à toucher la beauté. Je vais lire ce texte, bien qu'il figure déjà dans l'introduction :

Un jour, un sultan – ce conte figure dans son livre *Les paroles du retour* – voulut décorer d'une manière particulièrement belle la salle de son palais. Il fit venir deux équipes de peintres venus de contrées aussi éloignées l'une de l'autre que Byzance et la Chine. Chaque équipe peindrait à fresque l'un des deux longs murs parallèles de la salle. Mais sans savoir ce que ferait l'autre. Et ainsi, sans qu'ils puissent communiquer, il confia à chacun une paroi ; un rideau placé au centre de la pièce empêchait toute communication entre les deux groupes. Quand les travaux furent terminés, le sultan alla d'abord inspecter la fresque peinte par les Chinois. C'était en effet d'une beauté merveilleuse. "Rien ne peut être plus beau que cela", dit le sultan, convaincu, et fit tirer le rideau pour révéler la paroi peinte par les Grecs de Byzance.

Mais les Grecs n'avaient rien peint. Ils s'étaient contentés de nettoyer, polir et repolir le mur jusqu'à ce qu'il devienne un miroir d'un blanc mystérieux, reflétant dans une pureté nouvelle les formes de la paroi chinoise. Et ces formes, ces couleurs atteignaient une beauté inimaginable, qui ne semblait plus de ce monde. (Zambrano)

Je continue maintenant l'exposé de mon parcours en tant que peintre. Une étape très importante a été la résidence artistique que j'ai faite dans la basilique d'Arantzazu, construite par Saénz de Oíza dans les années 1950, située au Pays basque, au nord de l'Espagne. J'y suis resté trois mois à travailler, et j'y ai ensuite réalisé une exposition.



Fig. 30- César Barrio,



Fig. 31- César Barrio,

J'aborde maintenant un thème qui m'est cher : le similitude entre la peinture et la chair, la peau, ce qu'est l'envers du tissu, sa face extérieure et sa face interne. Cette pièce est née là, dans cet espace. Le texte qui y figure est de Gaston Bachelard et dit :

La matière est l'inconscient de la forme. Il ne s'agit pas tant de décrire des formes que de peser une matière.

Ce que je voulais souligner à propos de cet espace et de cette exposition, c'est ceci : cette pièce est une seule et même pièce. Elle est apparue au sol, travaillée à l'horizontale, et quand la peinture était encore humide, j'ai collé une plaque de méthacrylate (on dit « acrílico » en portugais) par-dessus, en plaçant des poids, et j'ai continué à peindre sans toucher directement la peinture. À cause de ces poids posés sur le méthacrylate.

Quand la peinture était à demi sèche, j'ai arraché le méthacrylate. Je veux penser qu'il y a ici une relation avec ce que nous avons vu de La Transmutation de Raphaël. La pièce de gauche représente vraiment la terre pensante, et l'empreinte de ce tableau se trouve à droite, traversée par la lumière, déjà transmutée en lumière.

Voici d'autres images de cette exposition.



Fig. 32- César Barrio,



Fig. 33- César Barrio,

Et cette pièce, réalisée selon le même processus, mais sans arrachage du méthacrylate, évoque aussi une descente dans les entrailles de la terre pour finir par y voir le ciel.



Fig. 34- César Barrio,



Fig. 35- César Barrio,

Voici les deux dernières œuvres que j'ai peintes là-bas. Curieusement, j'ai commencé avec des œuvres de grande densité matérielle, et j'ai fini avec des pièces contenant presque aucune matière, construites essentiellement avec la lumière. C'est important pour comprendre le processus qui m'a conduit d'Arantzazu à Lisbonne, trois ans plus tard.

Je passe à un autre exemple, celui d'Anish Kapoor, autour du thème de la chair du monde.

Ces pièces, c'est très important, m'intéressent beaucoup chez Kapoor pour cette idée d'une existence antérieure à l'existence, dont il parle continuellement, cette recherche de l'origine. Cézanne disait que tout peintre, en réalité, est en train de peindre l'origine du monde. Cette idée que les pièces se fassent elles-mêmes, qu'elles soient réellement un simulacre, c'est-à-dire une pièce vivante, latente, pulsante, c'est un peu l'obsession des peintres, des artistes, depuis des siècles.



Fig. 36- Anish Kapoor, *Svayambhu*, 2009, Wax and pigment, Royal Academy of Arts

Je vous montre cette pièce de Kapoor précisément parce qu'elle constitue cet intervalle, ce vide, construit comme matière, mais comme une matière consciente de sa matérialité. C'est la peinture devenue chose, devenue matière.



Fig. 37- Anish Kapoor, *internal objects*, 2015, silicone and pigment, Lisson Gallery, London

Voici d'autres pièces d'Anish Kapoor exposées à la Lisson Gallery de Londres il y a quelques années, et ici je voudrais lire quelques textes de Roland Barthes, à propos de Twombly :

Le pouvoir démiurgique du peintre réside dans le fait qu'il fait exister la matière en tant que matière.

Et il continue :

De la même manière que, dans un palimpseste, l'écriture se trouve dans l'écriture, il y a aussi dans un tableau plusieurs tableaux : non seulement parce que les toiles sont réécrites ou repositionnées comme objets partiels dans un nouvel ensemble, mais parce qu'il y a autant d'œuvres que de niveaux de perception : si l'on isole, regarde, agrandit et travaille un détail, on crée une nouvelle œuvre, on traverse les siècles, les écoles, les styles, on fait de l'art nouveau avec de l'ancien. L'instrument virtuel de la peinture (en ce qui concerne la part, si minime soit-elle, qui revient à l'œil et non à la main), ce serait la loupe, qui permet non pas de mieux voir ou de voir plus complètement, mais de voir autre chose. (Barthes, ...)

La peau du tableau, la toile, devient un intervalle en soi, habitée comme structure du pli, comme interstice.

Schilder parle de la perception du toucher :

Le contact avec les objets provoque aussi un flou des limites. Les contours s'effacent ; il n'y a pas de démarcation nette entre le monde extérieur et le corps. La surface de la peau peut être comparée, dans ce qu'elle a d'indifférencié, à ce que Katz appelle la *couleur spatiale*. (Les couleurs spatiales flottent dans l'espace sans lien clair avec les objets.) Objet et corps sont psychologiquement séparés par un espace intermédiaire (Schilder, ...).

La peinture parle de l'épanouissement de cet espace intermédiaire, de cet intervalle de profondeur entre la peau et la chair.

Et Foucault, à propos de la danse, dit :

Après tout, le corps du danseur n'est-il pas justement un corps dilaté selon tout un espace qui lui est à la fois intérieur et extérieur ?

Cette frontière devient lieu, devient une démarcation, une densité dans laquelle se concentre toute la perception.

Tout cela s'inscrit dans cette réflexion sur le microcosme et le macrocosme, et sur la manière dont l'intérieur et l'extérieur ne sont pas si différenciés. Et c'est là le territoire de l'art.



Fig. 38- Bernard Réquichot, *Réliaire*, 1957,

Voici une pièce de Requichot, dont parle aussi Barthes, qu'il appelle reliquaires. C'est une manière d'atteindre... et je pense que Kapoor a été très influencé par cela. C'est une sorte d'autoportrait, il peint son intérieur, c'est comme un autoportrait mais à l'envers, ce qu'il resterait si on arrachait la peau.

En me basant là-dessus, j'ai réalisé mes dernières œuvres dans une exposition que j'ai en ce moment à la Citadelle de Pampelune, en Espagne. J'y ai présenté une série de pièces qui sont comme des palimpsestes, mais au lieu de montrer, comme dans les tableaux que nous avons vus auparavant en atelier, les différentes strates, les pelures d'oignon, tout est contenu dans une même capsule. C'est un palimpseste, mais avec une variante différente. Il était très important pour moi qu'elles soient dans des boîtes, par elles-mêmes.



Fig. 39- Barrio, *Solo aquello que pasa por todas las puertas*, 2021,



Fig. 40- Delacroix, *Sardanapale*, 1827, Musée du Louvre

Je voulais aussi évoquer ce poème, cette pièce de Paul Klee, un poème peint qui m'obsède depuis longtemps, car même si on ne le perçoit pas bien sur la photo, la bande grise est en argent, et elle donne vraiment tout son sens à cet avertissement intangible que l'on tente d'atteindre en art.

Je lui ai rendu hommage dans la résolution formelle de certaines de mes pièces.

Si l'on fait pivoter cette pièce de 90 degrés, elle donne la même image que le poème de Paul Klee.



Fig. 41- P. Klee, ... *Gray of Night*, 1918.

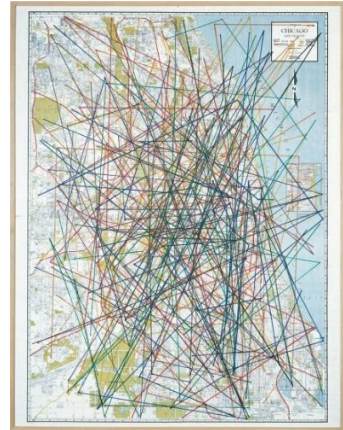


Fig. 42- J. Cage, *Dip*, 1978, pen on map, MCA

Et ici, en ce qui concerne le processus créatif, je voulais montrer ce dessin de John Cage – d'ailleurs, la musique qu'on entendait dans *Le secret des lucioles* était de lui.

Pour percevoir la réalité, nous sommes en train de tisser en permanence, c'est ce que nous faisons, ce que ce dessin représente. Différentes perceptions, nous mesurons sans cesse.

Je pense qu'il existe deux formes de processus créatif fondamentales.

La première est celle qu'utilisent le plus souvent les architectes ou les réalisateurs de cinéma : relier des points, assembler différentes choses – un poème, un parfum, un détail constructif, un type de lumière, un puits de lumière – tout cela se connectant point par point. Et l'autre, celle de nombreux compositeurs ou d'une famille de peintres, consiste à suivre le même chemin, mais dans l'autre sens : ouvrir des faisceaux, ouvrir des éventails.

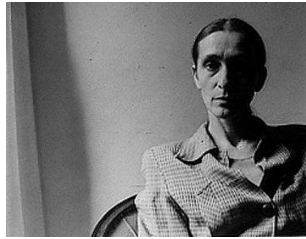


Fig. 43- Pina Bausch

Dans ce sens, comme nous avons parlé de la danse avec Foucault, je voulais ici évoquer Pina Bausch, qui est l'exemple clair des paroles de Foucault. Pendant que je montre un extrait de *Café Müller* de Pina Bausch, un instant, je vais lire un texte d'elle expliquant son processus créatif :

Un jour, je suis arrivée à un carrefour : soit je suivais un plan établi, soit je laissais apparaître des milliers de choses inattendues et je commençais à les relier. J'ai opté pour la seconde voie. Il ne s'agissait pas d'improviser, ni de simples éclairs spontanés. C'était plus que cela. Il s'agissait de relier des milliers de détails observés et de laisser à tout cela son propre cheminement. (Avec le temps, elle a inventé une méthode consistant à remettre aux danseurs un bout de papier avec une question ou un mot, et ceux-ci y répondaient en interprétant un désir, un état d'âme, une peur, ou seulement un geste. Et ainsi, à partir de cette fragmentation, tout commençait à prendre forme). Les scènes sont modifiées jusqu'à la fin, certaines sont déplacées dans d'autres contextes, on échange ou combine des séquences. Essayez de répéter en vous demandant : que se passe-t-il si... Ce qui faisait rire auparavant devient soudain triste ; des moments de grande gravité prennent un ton humoristique ; on force ce qui est fermé ; les histoires se développent autrement que prévu. Ce n'est pas rien que ce qui est éliminé de la forme connue. Les images deviennent plus simples et en même temps plus suggestives, elles gagnent en clarté tout en conservant leur mystère. (Bausch, ...)

Nous arrivons maintenant à la dernière partie – j'espère que tout le monde est encore réveillé – qui est l'introduction de l'explication de *Quatre murs d'eau*, l'installation que j'ai réalisée dans un ancien lavoir, le *Lavadouro das Francesinhas* dans le quartier de Madragoa à Lisbonne, en 2019.

Je pars ici de certaines influences dont j'ai pris conscience plus tard, mais qui étaient là dès le départ. C'est important dans cette recherche où la couleur devient espace, où il s'agit de peindre avec la lumière. Plusieurs influences étaient présentes, et la première, c'est Oteiza. Oteiza, comme Giacometti, sont deux sculpteurs qui fuient

l'idée préconçue de la figure gréco-romaine, selon laquelle la sculpture serait le négatif de l'espace, et ce qu'ils veulent sculpter, c'est l'espace entre les choses. Oteiza dit :

Tous veulent dire quelque chose par l'occupation. Moi, je veux ne rien dire, laisser la trace du vide, de cela qu'il ne faut pas dire. Il se passe toujours quelque chose dans l'œuvre d'art. Moi, je ne veux que rien ne se passe. Il ne se passe qu'un désencombrement, et quelque chose occupe son vide. Planter une pelle dans l'air, en extraire l'air physique, laisser un vide, une contre-statue, non pas une scène, mais une chambre pour la fonction de notre âme (Oteiza, ...).

Il y a une œuvre clé pour moi, qui m'obsédait beaucoup après l'avoir vue dans une Biennale. Malevitch, une fois vu, Oteiza retourne dans son atelier et réalise ces pièces. Il raconte lui-même qu'il leur applique différentes lumières, artificielles et naturelles, et ces modules – qu'il appelle *modules Malevitch* car ce sont des polyèdres irréguliers – créent déjà un mouvement, et la lumière commence à apparaître dans la couleur.

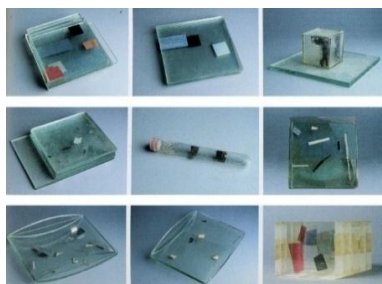


Fig. 44- Malevitch, *Modules*



Fig. 45- Oteiza, *Metaphysical Box*, 1958, Guggenheim

Cette œuvre de Giacometti suit un chemin parallèle. On sent que ce qui est sculpté, c'est l'espace entre les figures ; la figure n'est qu'un reste.

D'Alberto Giacometti, je voulais citer un texte que je crois lié aussi à celui de Pina Bausch :

On peut aussi comparer le monde à un bloc de cristal aux innombrables facettes. Selon leur structure et leur disposition, chacun de nous en voit certaines, ou certaines parties de celles-ci, et son tableau, poème, objet, etc., n'est que le témoignage de ce qu'il perçoit. Il est évident que les facettes vues par un groupe de personnes, à une époque donnée, doivent être très proches les unes des autres, avec à peine quelques différences d'angle ou d'inclinaison. Et vues de loin, elles ne forment qu'une masse claire par rapport à toutes celles qui flottent dans l'obscurité de l'espace. La production de chacun de nous est le reflet exact de cette différence d'angles et de dispositions. Ce qui peut nous passionner, c'est de découvrir une nouvelle facette, un nouvel espace, de



Fig. 46- Giacometti, *Three men walking II*, 1949, AIC, Chicago

le percevoir dans la pénombre quand la lumière ne fait que l'effleurer (Giacometti, ...).

Cette pièce est de John Cage, réalisée à la mort de Duchamp, et je l'ai toujours vue comme un changement d'échelle, comme le disait Roland Barthes, un changement d'échelle qui est fondamental en peinture.

Une autre œuvre clé pour *Quatre murs d'eau*, c'est la chapelle de Matisse. Matisse a une obsession absolue, comme la plupart des peintres, pour essayer de fusionner la couleur et la forme, c'est-à-dire le dessin et la couleur. Et s'il y parvient, il crée une œuvre qui semble respirer d'elle-même, une latence qui paraît s'être faite toute seule. Il écrit que dans la Chapelle de Vence, c'est là qu'il y est enfin arrivé, en juxtaposant un plan de carreaux avec le dessin en noir et blanc, et un autre plan de couleur, et il disait littéralement que la peinture se trouvait dans l'espace. Ce texte de Matisse, je l'ai lu à 20 ans.



Fig. 47- Henry Matisse, *Murals and Staindlasses*, 1951, Chapelle du Rosaire, Vence

Lorsque j'ai réalisé cette installation à Lisbonne, je me suis rendu compte a posteriori que tout cela y était latent. Cette image d'un espace dense, de fusion entre lumière et couleur. Cette installation a été rendue possible grâce à la production de Leonor Pereira, car depuis Madrid, avec mon mauvais portugais, il m'aurait été impossible d'obtenir l'autorisation d'occuper l'espace. Il s'agit du *Lavadouro das Francesinhas*, du XIXe siècle, qui a, je crois, été ensuite détruit pour être transformé en crèche.

L'installation en a été la dernière image publique dans son état d'origine. Et l'on voit déjà cet interstice entre les pièces. Ce que m'a révélé Matisse était fondamental, car sur les côtés – on le voit bien – chaque bassin est surmonté de pièces de 12 m x 2 m flottant au-

deESUs de l'eau, juste à la limite entre la pierre et l'eau, et elles s'y reflètent. De nombreux effets sont créés. La lumière traverse les quatre peaux, et les bassins deviennent comme des bateaux – ils ont cette symbolique – et, de manière très évidente, une relation avec le travail des lavandières, avec le linge suspendu. C'est en réalité un hommage à tout ce que ces murs ont entendu.



Fig. 48- C. Barrio, *Quatro Paredes de Água*, 2019, Lavadouro, Lisboa



Fig. 49- C Barrio, *Quatro Paredes de Água*, 2019, Lavadouro, Lisboa

Pour revenir à Matisse : la relation entre le méthacrylate en noir et blanc et celui en couleur était très importante, car sans cela, la pièce aurait été très décorative, mais avec beaucoup moins de densité.

C'était essentiel, car cela créait un effet optique d'urne, d'entrée dans une clairière. À l'intérieur, cela produisait l'image optique d'un extérieur. Cela créait une sorte de temple, à l'intérieur de cette image de temple que possède déjà le lavoir, avec sa toiture, son belvédère sur la mer, etc.

Et c'était intéressant de voir comment les bruits et les images de la ville se reflétaient aussi dans les pièces.



Fig. 50- C. Barrio, *Quatro Paredes de Água*, 2019, Lavadouro, Lisboa



Fig. 51- C Barrio, *Quatro Paredes de Água*, 2019, Lavadouro, Lisboa

Voici Mário Caeiro, c'est à ce moment-là que nous nous sommes rencontrés en voyant l'installation. Il parlait justement de la manière

dont toutes les ombres, les lumières et les reflets apparaissaient dans les pièces.

Ici, on voit une installation en parallèle de doña Fernanda, la lavandière qui travaillait là, avec qui je partageais l'espace, et bien sûr, c'était un luxe d'avoir ce genre d'installations, car cela donnait beaucoup plus de sens à la mienne.

Ici, on voit de l'autre côté comment c'était.

Ensuite, bon, je vais essayer de montrer un extrait de la vidéo de l'installation si je peux... je ne voulais pas la passer en entier. Peut-être que je la montrerai à la fin parce qu'elle est assez longue et que nous sommes un peu pressés par le temps.

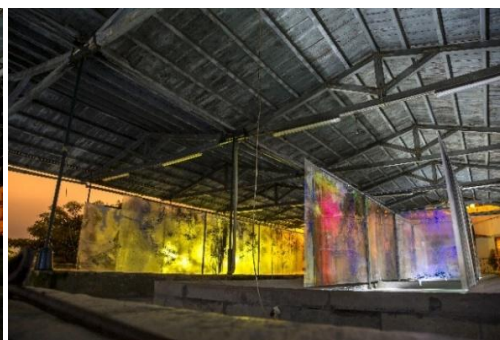


Fig. 52- C. Barrio, *Quatro Paredes de Água*, 2019, Lavadouro, Lisboa Fig. 53- C. Barrio, *Quatro Paredes de Água*, 2019, Lavadouro, Lisboa

Voici *Quatro Paredes de Água* de nuit. L'image change-t-elle beaucoup ? On dirait une image de lucioles, non ?

Eh bien, ici, je voulais lire un petit texte de Pessoa, qui, je crois, est très lié à ce que je cherchais à faire ici. Je vais le lire en portugais, je vous demande pardon à l'avance – cela me paraît étrange de lire Pessoa en espagnol –, et je vais essayer de le lire en portugais.

Rêve Triangulaire / La lumière était devenue d'un jaune exagérément lent, d'un jaune sale, livide. Les intervalles entre les choses s'étaient allongés, et les sons, plus espacés d'une manière nouvelle, se donnaient de façon déconsue. Lorsqu'on les entendait, ils s'interrompaient soudainement, comme tranchés. La chaleur, qui semblait avoir augmenté, semblait être une chaleur froide. Par la fine fente des portes entrouvertes de la fenêtre, on voyait l'attitude d'attente exagérée du seul arbre visible. Son vert était autre. Le silence s'était introduit en lui avec la couleur. Dans l'atmosphère, des pétales s'étaient refermés. Et dans la composition même de l'espace, une interrelation différente, faite de quelque chose comme des plans, avait altéré et brisé la manière dont les sons, les lumières et les couleurs occupaient l'étendue. (Pessoa, 1990, p. 48)

Je voulais ensuite lire cette petite réflexion de Merleau-Ponty :

Le corps humain n'est pas dans l'espace, il l'habite.

Et il conclut *L'Œil et l'Esprit* ainsi :

Il ne s'agit plus de parler de l'espace et de la lumière, mais de faire parler l'espace et la lumière qui sont là. Toutes les recherches qu'on croyait closes sont rouvertes. Qu'est-ce que la profondeur, qu'est-ce que la lumière, que sont-elles, puisqu'elles nous traversent, nous englobent ?

Pour finir, en guise de conclusion de cette conférence, je voulais terminer précisément par le début du livre *Ce qui ne se voit pas*, que j'ai écrit. Voici un aborigène australien, et tout ce type de peinture, que je trouve spectaculaire, absolument magique, est lié à un livre que j'ai découvert, *Les Tracés du chant*, qui parle de la manière dont les Aborigènes australiens perçoivent le monde.



Fig. 54- Artiste Aborigène (Byron Brooks) devant sa peinture

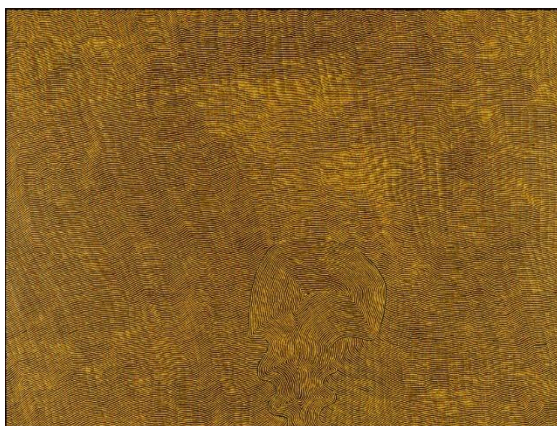


Fig. 55- Y. Napangati, *Sans titre*, 2014, polymère s/toile, 183x242cm

J'écris presque au tout début du livre :

Pour un Aborigène australien, son pays est comme une grande partition musicale. Le paysage surgit du voyage. Ce voyage consiste à suivre les traces de ses ancêtres en recréant leurs chants immémoriaux à travers des lieux très concrets qui apparaîtront au fil de leurs itinéraires. Chaque chant est une carte. Chaque voyage, un rituel qui suit une répétition exacte des sons originels. Avant qu'une chose ne soit un concept, avant qu'elle ne soit chantée, elle n'existait tout simplement pas. Ainsi, ce chant se perpétue pour que leur monde continue d'exister (Barrio, 2021)

Ulysse arrive à Ithaque en rêvant, après vingt ans d'absence, et à son réveil, il ne sait même plus où il est. Ulysse voyage sans but, il n'a plus de terre. L'Aborigène australien, lui, sait toujours où il est, il donne vie à la terre par son chant. C'est lui qui crée la terre éternellement nouvelle. Chez l'Aborigène australien, il n'existe pas de différence entre l'art et la vie, il n'y a pas de séparation entre imagination et raison. Il a échappé à l'Histoire. En Occident, non seulement cette frontière entre art et vie existe – ce que j'appelle

l'interstice au début de la conférence –, mais l'art lui-même se nourrit de cette frontière. L'artiste devient ce nomade des confins, accomplissant des voyages rituels à la manière des Aborigènes australiens, en tentant de déplacer cette frontière ou bien en habitant ses interstices. Plus l'intensité du combat entre les limites de l'art et de la vie est grande, plus l'œuvre qui en surgit est intéressante.

Je crois qu'en art, nous recherchons cette union entre art et vie que l'on trouve dans une œuvre d'un Aborigène australien. Cela a à voir, selon moi, avec le fait de voir les choses comme si personne ne les avait jamais vues auparavant, de chercher cet intangible, cet inconnu.

Claire Lejeune écrit :

Le paradis existe réellement dans notre mémoire archaïque, et il arrive qu'en l'espace d'un éclair, nous nous en souvenions. D'où l'obsession d'élargir cet éclair à la dimension d'une conscience habitable, où puisse se remettre en marche la dynamique de l'autogenèse (Lejeune,

Cet abîme entre l'art et la vie peut apparaître dans ce voyage rituel comme ligne de fuite, comme fissure, comme zone intertidale, où le réel produit un recouvrement dont l'œuvre cherche le revers. En traversant la ligne d'horizon, comme Melville avec *Moby Dick*, ou en cherchant des espaces oubliés ensevelis dans le sous-sol de la ville, comme Gordon Matta-Clark, pour les réactiver en créant de nouveaux espaces à partir de leur entropie. Comme Fellini à la fin de *E la nave va*, à la fin du voyage en bateau, nouvelle ligne de fuite, lorsque la caméra nous montre – en contraste avec une voix off – les studios de Cinecittà au moment du tournage de cette séquence, et que la vie apparaît comme le revers du film. Ou comme lorsque Van Gogh construit avec un jaune la trajectoire de la force de germination d'une simple graine de tournesol. « *Les lignes de fuite n'ont pas de territoire* », dit Deleuze.

C'est-à-dire qu'elles sont cette frontière entre art et vie. La frontière.

Je voulais terminer avec le dernier fragment de *E la nave va* de 1983. Comme la figure descend, puis la fumée s'élève.

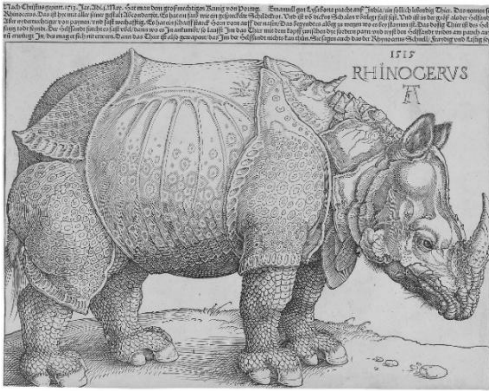


Fig. 56- Albrecht Dürer, *Le Rhinocéros*, 1515, Kunstmuseum Basel



Fig. 57- Federico Fellini, *E la nave va*, 1983, still

Voici une image de *E la nave va* et, curieusement, la gravure sur bois de Dürer intitulée *Le rhinocéros magique* représentait en fait un rhinocéros que le roi du Portugal avait offert au pape Léon X. Elle a été réalisée par Dürer en 1515, d'après un texte explicatif. Il ne vit jamais le rhinocéros. C'est un peu l'idée de cette conférence. Ce rhinocéros errant sur une barque au milieu de l'océan, sans lieu d'attache – tout comme Ulysse dans *L'Odyssée* –, c'est nous.

Bibliographie :

- Andrés, R. (2016) *Pensar y no caer*, Barcelona: Alcantilado.
- Bachelard, G. (1982). *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*. Edith R. Farrell (Trans.). Dallas: The Dallas Institute of Humanities and Culture
- Bados, A. (2008), *Laboratorio experimental*, Pamplona: Fundación Museo Oteiza
- Barrio, C. (2011) *Diario*, Caduerno de autor.
- Barrio, C. (2021) *Lo Que No Se Ve: Contenido de la Obra de Arte*, Madrid: Archivos Vola
- Barthes, R. (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós
- Chatwin, B. (1987) *Los trazos de la canción*, Barcelona: Ediciones Península
- Claudel, P. (1950) *The Eye Listens*, New York: The Philosophical Library
- Deleuze, G. (2008) *Pintura, el concepto de Diagrama*, Buenos Aires: Cactus
- Deleuze, G & Parnet, C. (2002) *Diálogos*, Lisboa: Relógio de Água
- Didi-Huberman, G. (1985) *La Pintura Encarnada*, Valencia: Politecnico de València
- Didi-Huberman, G. (2009) *La imagen superviviente*, Madrid: Abada Editores

- Didi-Huberman, G. (2018) *Atlas, or the Anxious Gay Science*, Chicago: University of Chicago Press
- Gaya, R. (1990) *Obra Completa*. Tomo I, Valencia: Pre-Textos
- Giacometti, A. (2007) *Écrits : Articles, notes et entretiens*, Paris : Éditions Hermann
- Handke, P. (1992) *Espaces intermédiaires : Entretiens*, Paris : Bourgois
- Hoffmann, E. T. A. (1969) *The Mines of Falun*, In, Hoffmann, E. T. A., *Tales of E. T. A. Hoffmann*, Chicago and London: University of Chicago Press. pp. 149-172.
- Hoghe, R. (1989) *Pina Bausch – Historias de teatro danza*. Barcelona: Ultramar Editores
- Juarroz, R. (2005) *Poesía Vertical II*, Buenos Aires: Emecé
- Lejeune, C. (2002) *El libro de la Hermana*, Valencia: Editorial Pre-Textos
- Merleau-Ponty, M. (1992) *O Olho e o Espírito*, Lisboa: Vega
- Pardo, J. L. (1991) *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal
- Pessoa, F. (1990) *Livro do Desassossego*, Vol 1, Coimbra: Presença.
- Quetglas, J. (2017) *Breviario de Ronchamp*, Madrid: Ediciones Asimétricas
- Llauradó, J. R. (2011) *Genealogías del arte contemporáneo*: Madrid: Akal
- Reverdy, P. (2008) *Jinetes Ocultos. Reflexiones sobre la poesía*, Valencia: Fuentearnera
- Rilke, R. M. (2001) *Letters to a Young Poet*, New York: Modern Library Edition
- Seferis, Y. (1997) *Días 1925-1968*, Madrid: Alianza Editorial.
- Tarkovsky, A. (1989) *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, Austin: University of Texas Press
- Trías, E. (1994) *La edad del espíritu*, Madrid: Editorial Destino
- Turrell, J. (1985) *Ocluded Front. James Turrell*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art
- Valente, J. Á. (2014) *Poesía Completa*, Barcelona: Galaxia Gutenberg
- Valéry, P. (1973) *Cahiers*, Paris: Gallimard
- Vértov, D. (2011) *Memorias de un Cineasta Bolchevique*, Madrid: Capitán Swing Libros
- Zambrano, M. (2009) *Las palabras del regreso*, Madrid: Ediciones Cátedra

LE DRAME PHÉNOMÉNOLOGIQUE
DE L'EXPÉRIENCE ARTISTIQUE
EXOTERIQUE-ESOTERIQUE TEL
QU'ILLUMINÉE PAR L'ART

Rudolph Bauer

Hegel, dans sa magnifique « Phénoménologie de l'Esprit », suggère que, dans notre étude de la phénoménologie de notre expérience vécue des phénomènes, nous pouvons aborder les phénomènes comme une chose, comme un objet, comme une expérience concrétisée de cause à effet, comme une opération concrète de vision et de pensée mentaliste, et cette concrétude nous donnera une compréhension objective et raisonnable des phénomènes. Cette compréhension objective, rationnelle et raisonnable est en un mot une expérience exotérique et une compréhension exotérique.

Hegel suggère ensuite que nous pouvons aller plus loin de façon expérientielle et dépasser notre expérience exotérique et notre compréhension exotérique de notre expérience humaine. Lorsque nous contemplons de façon plus subtile, plus profonde, plus directe à travers et dans notre propre champ inné et intime de notre conscience primordiale, nous pouvons entrer dans notre expérience ésotérique de la lumineuse plénitude d'Être des êtres humains.

Notre champ intérieur de conscience primordiale est à la fois une connaissance non conceptuelle et une connaissance préréflexive au sein de notre champ de conscience primordiale la plus intime. La conscience primordiale est notre connaissance directe, une gnose, une *jnana*. La conscience primordiale est la connaissance directe et expérientielle non conceptuelle de l'Être et de la lumineuse plénitude d'Être d'un être. Cette conscience primordiale intérieure et pleine d'Être est l'essence même de notre humanité. Cette conscience primordiale fondamentale est notre Être connaissant l'Être. Notre Être est la Conscience. L'Être de notre Être est la Conscience. La conscience primordiale est une métaphore de, et pour, notre conscience pleine d'Être incarnée, sachant la conscience pleine d'Être en nous-mêmes et dans le monde plein d'Être des êtres.

Dans le *Dzogchen*² et en psychologie phénoménologique, il existe deux sens du mot conscience ou deux formes de conscience. Il y a la conscience comme conscience de l'esprit, telle que je suis conscient de ma main ou de mes pensées. Cette conscience de l'esprit connaît

² Note du traducteur : Le *Dzogchen* (*Grande Perfection*) est une voie spirituelle du bouddhisme tibétain (École Nyingma) et de la tradition bön. En bref, C'est un enseignement de réalisation directe qui vise à reconnaître la nature fondamentale de l'esprit, décrite comme pure, lumineuse et non-duelle. Plutôt que de chercher à transformer ou purifier progressivement l'esprit, le *Dzogchen* met l'accent sur la reconnaissance immédiate de ce qui est déjà parfait et complet en nous. La pratique consiste à demeurer dans cet état naturel, au-delà des concepts, sans effort ni fabrication mentale. Il s'agit d'une voie de contemplation directe, qui révèle la clarté et la liberté inhérentes à l'esprit. (Chat GPT)

les phénomènes. Cette conscience connaît les formes des phénomènes et les phénomènes comme formes. Cette conscience est psychologique ou conscience ontique ou conscience phénoménologique des formes.

Et puis il y a la conscience primordiale, qui est notre conscience incarnée et primordiale, connaissant l'Être et la plénitude d'Être des êtres. Cette Conscience, ou cette Conscience primordiale, est notre connaissance directe expérientielle de l'Être et de la lumineuse plénitude d'Être des êtres, ainsi que de la plénitude d'Être des phénomènes. Cette conscience primordiale est notre Être connaissant l'Être. Et cette conscience primordiale pleine d'Être est notre source créative de la manifestation de la plénitude d'Être de notre propre Être.

Notre conscience de notre esprit est notre connaissance psychologique ou ontique, ou notre connaissance phénoménologique des phénomènes et des formes phénoménologiques de l'expérience. Et notre conscience primordiale comme conscience pleine d'Être ou comme conscience ontologique est notre connaissance directe et expérientielle de l'Être et de la plénitude d'Être des êtres. La conscience primordiale est notre Être connaissant l'Être et notre Être connaissant la dynamique de la plénitude d'Être des phénomènes. La conscience primordiale est la nature de notre Être connaissant l'Être des phénomènes. La conscience primordiale est la nature de notre Être connaissant l'Être des êtres, y compris notre propre être. Notre conscience primordiale peut connaître et expérimenter directement notre propre être comme l'Être lui-même. Cette conscience primordiale est notre source intrinsèque et innée de libération naturelle.

La conscience primordiale est la nature de la conscience pleine d'Être. Notre Être est la Conscience. Notre Être est conscient de la Conscience. La conscience est une expérience pleine d'Être et non une expérience sans Être comme certains le pensent et l'enseignent. Il y a notre conscience ontique de l'esprit connaissant les phénomènes et il y a notre conscience primordiale ontologique comme Être connaissant le lumineux Être et la plénitude d'Être des êtres.

INTÉGRATION

Lorsque notre esprit s'intègre à notre conscience primordiale pleine d'Être, nous pouvons expérimenter simultanément la plénitude d'Être des êtres et celle des phénomènes. Il s'agit là d'une compréhension existentielle majeure de notre expérience humaine de notre propre être et du monde qui nous entoure. Quand notre esprit

perçoit les phénomènes ou même la personne en tant que phénomène sans que notre conscience primordiale ne connaisse l'Être de ce phénomène ou de cette personne, il y a un manque profond dans notre compréhension et dans notre expérience vécue. Sans la perception directe de la plénitude lumineuse de l'Être des phénomènes par la conscience primordiale, il subsiste un vide d'Être, tant dans l'expérience vécue du phénomène que dans celle de la personne. Les phénomènes et la personne prennent alors une teinte de vacuité, d'absence d'Être.

L'ART COMME REFLET DE LA PLENITUDE LUMINEUSE ET ENERGETIQUE DES PHENOMENES

L'art est une porte créative vers la plénitude lumineuse de l'Être des phénomènes et des êtres. C'est là un thème fondamental de cette réflexion.

CONSCIENCE PHENOMENOLOGIQUE ET DIMENSION ENERGETIQUE LUMINEUSE DE LA PLENITUDE D'ÊTRE

Nous pouvons accéder à une connaissance ésotérique directe, intérieure, et immédiate des phénomènes sous forme de multiples manifestations énergétiques lumineuses de la conscience phénoménologique. Notre esprit perçoit les formes, tandis que notre conscience primordiale la plus intime reconnaît l'Être et la dimension énergétique lumineuse de la plénitude d'Être des êtres. Notre conscience primordiale sait, de façon non-duelle, la plénitude lumineuse de l'Être. L'expérience et la compréhension ésotériques manifestent l'union de l'esprit au champ de conscience primordiale lumineuse et pleine d'Être.

L'expérience exotérique n'est que l'esprit ! La compréhension ésotérique constitue l'essence de la phénoménologie existentielle contemporaine et rejoint la compréhension ancienne du *Dzogchen* et du Shivaïsme du Cachemire. Ces traditions sont celles de l'Immanence lumineuse incarnée de l'Être et de la plénitude d'Être. Elles ne relèvent pas des traditions transcendantes d'une essence privée d'Être. *Dzogchen* et le Shivaïsme du Cachemire incarnent l'union artistique de l'esprit et du champ de conscience primordiale pleine d'Être. Ce sont des chemins de libération naturelle à travers la connaissance créatrice et la manifestation créative de l'Être et de la plénitude d'Être dans d'autres personnes et dans le monde.

**LA PHENOMENOLOGIE EXISTENTIELLE
CONTEMPORAINE N'EST PAS UNE PHENOMENOLOGIE
TRANSCENDANTALE**

Il s'est opéré une transformation historique dans la phénoménologie, passant d'une connaissance détachée et transcendante de l'essence à une expérience incarnée et directe de l'immanence existentielle lumineuse de l'Être et de la plénitude d'Être. Cette incarnation existentielle de l'Être reflète le travail ontologique et phénoménologique transformateur de Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Edward Fink, Edith Stein, Hedwig Conrad-Martius, Natali Depraz, pour n'en nommer que quelques-uns parmi les phénoménologues existentiels ontiques et ontologiques.

En psychologie phénoménologique existentielle continentale, on retrouve les travaux lumineux de Menard Boss, Eric Fromm, Eugene Gendlin, Erving Polster, Donald Winnicott, Ronald Laing, Rollo May, William Richardson, Carl Rogers, Fritz Perls, et plusieurs autres, qui ont dépassé la forme transcendante de la phénoménologie. Cette branche contemporaine a dépassé la conscience témoin dissociée et désincarnée, ainsi que la vacuité d'Être de la conscience transcendante.

La phénoménologie existentielle contemporaine continentale a aussi dépassé les traditions philosophiques orientales sans Être comme le bouddhisme, ou les formes dissociées de la philosophie orientale où il n'existe que le vide, l'absence d'Être, l'illusion. Comme le disait souvent Gautama, il n'y a rien en dehors de l'illusion des phénomènes. Il n'y a ni base d'Être ni plénitude d'Être dans l'illusion. Il n'y a que vide. Dès lors, il n'y a que l'absence d'Être et la vacuité de la plénitude d'Être. Il n'y a que le néant absolu.

Dans ces traditions dissociatives sans Être, tous les phénomènes sont perçus comme une illusion dépourvue d'Être. Toute vie est considérée comme une illusion. Il n'y a pas non plus de « qui », pas de soi plein d'Être, pas de continuité de l'Être, et toute expérience vécue est vue comme illusoire. Cette vision déforme profondément l'existence humaine et imprègne encore aujourd'hui certaines spiritualités et formes de monachisme. Non seulement cela attriste, mais cela invalide notre expérience vécue directe de la réalité phénoménologique.

Avec une telle approche, Gautama affirmait que toute vie est souffrance ! Et que la seule iESUe possible serait la cessation, la dissociation, le dépassement de l'expérience humaine pour atteindre la vacuité transcendante, l'absence transcendante. Dans l'absence, il n'y a ni Être, ni plénitude d'Être, ni qui-que-ce-soit, ni soi humain.

Il n'y a donc pas de souffrance, puisqu'il n'y a personne pour souffrir. Il n'y a ni félicité, ni amour, ni humanité. Seule persiste la

vacuité. C'est à la fois triste, ennuyeux, et faux. J'ai entendu un lama affirmer que la souffrance n'existe en réalité pas.

Cette perspective transcendante propose une existence « comme si », qui invalide notre expérience humaine directe. Ronald Laing et Rollo May ont clairement montré que l'invalidation de notre vécu, de la réalité de l'Être et de sa plénitude, crée une idéalisation fautive d'une existence schizoïde, sans attachement, désir, présence, ou plénitude.

PHENOMENOLOGIE ET *DZOGCHEN* COMME REALISME ONTOLOGIQUE

En phénoménologie comme en *Dzogchen*, il existe deux modes de connaissance humaine. L'esprit, par la pensée, le ressenti, la raison, la sensation, l'imagination, connaît la forme. Notre conscience primordiale, ouverte et lumineuse, connaît directement, de façon expérientielle, l'Être lumineux et sa plénitude.

Notre esprit perçoit la forme alors que notre conscience primordiale perçoit la plénitude lumineuse sans forme. Cette conscience innée connaît l'Être et la plénitude d'Être. La plénitude d'Être est l'expérience de la dynamique lumineuse, de la manifestation créatrice de l'Être dans les êtres.

Lorsque nous parvenons à intégrer notre esprit psychologique à notre conscience primordiale ontologique, nous pouvons connaître simultanément le phénomène, l'Être du phénomène, et sa plénitude. Cette intégration du savoir de l'esprit et de la connaissance de l'Être par la conscience marque le moment où la dimension exotérique de notre expérience se fond dans l'expérience ésotérique de l'Être lumineux.

C'est là notre voie existentielle ésotérique vers la libération. Notre connaissance des phénomènes par l'esprit, unie à notre conscience pleine d'Être, constitue l'expérience vécue de la félicité signifiante du monde, dans toute sa diversité et son intensité.

NOTRE EXPERIENCE DIRECTE ET NON CONCEPTUELLE DE LA CONSCIENCE

Notre connaissance expérientielle directe et non conceptuelle des phénomènes et de leur plénitude rend ces phénomènes moins objectifiés, moins figés, moins concrets. Les phénomènes deviennent alors des forces lumineuses, des champs énergétiques dynamiques manifestant la plénitude d'Être. La plénitude énergétique d'Être est la manifestation lumineuse du Pur Être.

SHAKTI ! ÉNERGIE LUMINEUSE !

Cette expérience lumineuse et énergétique qui se déploie en nous, à travers nous et autour de nous, constitue le médium profond de l'énergie lumineuse de la plénitude d'Être, la FORCE VITALE CRÉATIVE lumineuse. Dans le tantra, cette force créative porte le nom de *Shakti*. *Shakti*, mot du shivaïsme, désigne le champ énergétique lumineux de l'Être et la manifestation énergétique de la plénitude d'Être. Toi et moi sommes la manifestation de cette plénitude énergétique lumineuse, et nous pouvons la manifester de forme créative en nous, chez d'autres êtres, dans les formes créatives et dans les événements de la plénitude d'Être. C'est la voie de la libération par la créativité et la manifestation créative de la plénitude dans les êtres. La grande compassion est la manifestation créatrice de l'Être et de sa plénitude dans le monde.

La peinture artistique et les présentations artistiques que nous abordons ici ne sont pas seulement des expressions de formes lumineuses, mais aussi la manifestation de notre dimension lumineuse et énergétique de la plénitude d'Être. L'art est le drame de la manifestation créatrice d'événements lumineux de plénitude d'Être au sein de l'Être du monde.

Les présentations artistiques ne sont pas seulement une expression de forme lumineuse, elles sont notre automanifestation créative de la dimension énergétique de notre plénitude lumineuse. Peinture, structures, théâtre, écriture, film, discours philosophique : toutes ces formes sont l'expression créative et la manifestation de notre savoir expérimentiel de la plénitude lumineuse.

Vivre, jouer, s'amuser, travailler, aimer et même mourir peuvent être la manifestation créative de notre dimension énergétique de la plénitude lumineuse. Notre expérience la plus ordinaire peut devenir l'expression créative dynamique de la plénitude d'Être. La créativité n'est pas seulement un phénomène psychologique, elle trouve son origine dans l'ontologie.

Nous sommes des êtres ontico-ontologiques. Notre psychologie est profondément influencée et imprégnée par notre Être et notre plénitude. *Da Sein* signifie que l'humain est l'Être connaissant l'Être, manifestant l'Être tant dans l'absence que dans la plénitude chez autrui. C'est la grande compassion, la transmission créative de l'Être dans l'humain et dans le monde. La compassion est le drame de la transmission de la plénitude.

Ce médium expérimentiel de notre force vitale créative pleine d'Être (l'« élan vital » selon Bergson) exerce une influence vitale sur nous et en nous. Cette *Shakti*, cette énergie lumineuse, est vibrante, énergétique, rayonnante et créative.

Cette créativité lumineuse constitue la nature même de notre conscience lumineuse et plénière d'Être. Cette expérience énergétique et cette manifestation énergétique ne correspondent pas simplement à l'énergie physique telle qu'on la ressent en effectuant des exercices physiques au gymnase. Il ne s'agit pas simplement d'une énergie physiologique. Cette énergie lumineuse est ontologique et cosmologique, elle incarne le domaine ésotérique de l'existence humaine.

Sans être immergé dans notre champ immédiat de conscience plénière, non conceptuel, il nous est impossible de ressentir et de connaître directement ce sentiment vécu de l'énergie rayonnante des phénomènes remplis d'Être. Nous pouvons manifester notre plénitude intérieure à travers notre automanifestation créative lumineuse dans notre monde existentiel. Cette automanifestation représente l'art d'exprimer la plénitude d'Être depuis notre expérience phénoménologique intime du champ ontologique lumineux de la conscience primordiale, notre champ personnel d'Être et de plénitude.

Faire émerger notre expérience intérieure de plénitude d'Être dans tout ce que nous entreprenons et chaque action que nous accomplissons, c'est se libérer soi-même par la pure créativité lumineuse. Les êtres humains apportent dans le monde la créativité de la plénitude d'Être. Nous pouvons manifester cette plénitude de façon créative les un(e)s chez les autres. Nous pouvons transmettre de façon créative le champ intérieur de conscience lumineuse en nous et autour de nous. Nous sommes la manifestation de l'Être dans ce monde lumineux de l'Être et de la plénitude. La compassion est la manifestation de l'Être et de sa plénitude dans les êtres.

Ce don n'exige aucune tradition religieuse, ni aucune forme d'institutionnalisation religieuse patriarcale. Il n'exige ni purifications sans fin, ni offrandes sacrificielles. Ce don n'est ni mérité ni le fruit d'une bénédiction : il représente le don naturel de notre propre plénitude lumineuse.

Cette automanifestation créative lumineuse nous appartient naturellement et totalement. Dès que nous posons une condition à cette générosité créative, nous altérons ce qui constitue naturellement la puissance créatrice de notre automanifestation de plénitude d'Être dans ce monde.

Comme le disait souvent Dudjom Rinpoche, le grand maître *Dzogchen* contemporain : prenez ce pouvoir entre vos mains. Le pouvoir de l'automanifestation réside en chacun(e) de nous. Comme le rappelait Bodhidharma au VI^e siècle : « *Au-delà des mots et des lettres,*

il y a une transmission ; cette transmission n'appartient à aucune tradition, elle est la nature de la conscience humaine. » La véritable nature de la conscience humaine consiste à manifester de façon créative la plénitude de l'Être chez autrui et dans ce monde.

Nous pouvons ressentir la conscience la plus intime et l'énergie de cette conscience comme la présence lumineuse de notre champ personnel d'énergie créative s'épanouissant en nous et au-delà de nous, dans le monde de l'Être et des êtres. En informant de façon créative des formes lumineuses et créatives de l'Être, nous faisons l'expérience de la libération de soi à travers l'automanifestation de l'Être et de la plénitude. Notre expérience de vie la plus intime devient notre propre forme d'art créatif, manifestant des formes de plénitude créative d'Être en soi, chez les êtres humains et dans l'Être du monde. C'est le drame de l'autolibération par la manifestation compatissante de la plénitude lumineuse dans les êtres.

La Grande Compassion est l'automanifestation de notre expérience lumineuse de la conscience primordiale de la plénitude d'Être vers autrui. Cette transmission de la plénitude d'Être à l'autre, c'est la grande compassion. C'est le chemin créatif de l'autolibération. Il ne s'agit pas de la voie d'une obéissance aveugle, ni d'une dissociation de la plénitude d'Être.

Il existe la force exotérique des phénomènes objectifs causaux et la force créative ésotérique du champ énergétique lumineux de la conscience plénière d'Être. La force expérientielle concrète des phénomènes objectifs constitue l'expérience exotérique, tandis que la force vitale lumineuse et expérientielle de la conscience plénière d'Être relève de l'expérience ésotérique. L'expérience exotérique et l'expérience ésotérique peuvent être vécues simultanément et l'une dans l'autre.

EXPÉRIENCE ÉSOTÉRIQUE

Notre expérience des phénomènes tangibles peut se transformer et se déployer dans ce médium inné d'expérience énergétique lumineuse, dans le rayonnement de notre Être ontologique plénier et dans la présence lumineuse de la plénitude d'Être. Voilà le déploiement intérieur de la manifestation ésotérique dans la dimension énergétique de notre expérience de l'Être et de la plénitude de l'Être.

Nous sommes des êtres ontico-ontologiques, à la fois psychologiques et ontologiques. Nous pouvons être à la fois exotériques et ésotériques. C'est le drame existentiel, tout au long de

la vie, de notre créativité artistique, de notre art d'automanifestation de l'Être et de la plénitude dans les êtres et dans l'Être du monde.

Nous pouvons faire l'expérience ésotérique de notre propre présence énergétique innée comme étant la plénitude vivante de notre conscience primordiale lumineuse incarnée. Nous pouvons vivre cette présence lumineuse énergétique en nous comme le déploiement naturel de la manifestation plénière, toujours jeune, indestructible, de notre champ inné de conscience primordiale lumineuse, de notre plénitude primordiale.

Nous pouvons ressentir l'énergie rayonnante des phénomènes lumineux et percevoir l'énergie rayonnante de notre propre créativité lumineuse incarnée. Nous pouvons expérimenter simultanément le champ énergétique lumineux du monde des phénomènes et celui de notre propre univers. Nous pouvons même habiter le champ cosmologique lumineux de la pure plénitude d'Être.

FORMES PHÉNOMÉNOLOGIQUES ET CONNAISSANCE ÉSOTÉRIQUE DE LA SPHERA DE LA PLENITUDE D'ÊTRE

Nous pouvons faire l'expérience des formes phénoménologiques de la présence énergétique lumineuse et de l'expression lumineuse énergétique de la plénitude d'Être. Il s'agit là de notre dimension existentielle lumineuse et ésotérique, présente au cœur de notre expérience humaine. Cette expérience de l'énergie lumineuse est à la fois en nous, autour de nous, et nous incarne. Nous incarnons le champ lumineux de l'énergie de plénitude d'Être, et ce champ lumineux nous enveloppe et nous protège. Notre champ naturel d'énergie lumineuse métabolise l'expérience, y compris l'expérience traumatique. Cette métabolisation de l'expérience génère davantage d'énergie lumineuse et accroît la puissance lumineuse de la clarté. La luminosité métabolise l'expérience. La luminosité métabolise le traumatisme.

Notre champ naturel d'énergie lumineuse de plénitude d'Être est la source naturelle de notre Sphera de plénitude d'Être. Notre champ lumineux de conscience de plénitude d'Être est la source naturelle de la sphère collective créative de notre champ lumineux de conscience de plénitude d'Être. L'expérience créative nécessite la liquidité de la plénitude lumineuse infusant notre esprit concret, notre corps concret et nos intériorisations mentales familiales. La libération est fonction de la créative liquidité lumineuse de la plénitude d'Être. Dans cette liquidité de la plénitude d'Être, nous pouvons traverser la fixité des phénomènes et l'enfermement de notre contexte et de notre pensée concrète.

Il est vrai que deux consciences valent mieux qu'une. Contempler, voir ou regarder de manière pré-réflexive à travers notre propre champ de conscience primordiale innée vers les phénomènes, nous ouvre le champ ésotérique de la plénitude d'Être. Lorsque nous entrons dans la conscience et la transmettons aux autres, le champ de l'Être et de la plénitude d'Être nous incarne tout en incarnant collectivement le champ lumineux de la conscience. Dans cette incarnation mutuelle du champ de la conscience, une sphère d'énergie de plénitude d'Être entoure chaque individu, chaque couple, chaque groupe. Le champ de la plénitude d'Être n'est pas seulement en nous, il enveloppe notre incarnation, individuellement et collectivement.

LE CHAMP PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE LA LUMIÈRE DE LA PLÉNITUDE D'ÊTRE COMME SPHERA

Cette Sphera contient et accueille notre expérience individuelle du champ de plénitude d'Être, tout en contenant et accueillant notre expérience partagée de plénitude en couple et en groupe créatif lumineux. Cette connaissance, ce ressenti et cette expérience directe de la Sphera sont essentiels pour travailler avec le champ de la conscience incarnée. La puissance de notre transmission du champ lumineux de la conscience reflète notre compréhension personnelle et collective de la Sphera. Lorsque cette Sphera est ressentie personnellement ou collectivement, la transmission du champ lumineux intemporel de la conscience s'en trouve amplifiée. L'expérience de la Sphera renforce et incarne la dimension cosmologique lumineuse de notre transmission de l'énergie et de la luminosité de notre champ de conscience énergétique vivante et de plénitude d'Être.

LA SPHERA NOUS INCARNE AUTANT QUE NOUS INCARNONS LA SPHERA

La manifestation de la Sphera, qui nous incarne tout comme nous incarnons la Sphera, nous protège contre la perte facile de cette énergie de plénitude d'Être et nous aide à maintenir la continuité de cette plénitude énergétique lumineuse. Cette Sphera nous protège aussi contre l'internalisation et l'introjection d'énergies négatives ou destructrices venant vers nous. Présente au-dessus, autour et à l'intérieur de nous, elle accroît grandement notre capacité à métaboliser l'expérience vécue et ses énergies, y compris les traumatismes.

Lorsque la Sphera est présente en nous, autour de nous, et autour d'un groupe collectif avec qui nous travaillons, la capacité individuelle

à métaboliser l'expérience s'en trouve grandement augmentée, tout comme la capacité collective se trouve renforcée.

Une fois la Sphera formée autour et à travers nous, elle peut être facilement re-manifestée, la forme subtile de la Sphera subsistant même après sa disparition apparente. La Sphera est la manifestation de la conscience intemporelle dans le temps. Lorsqu'elle se dissout, sa dimension subtile reste implicite dans le champ de conscience intemporelle.

De plus, la Sphera semble contenue à la fois dans l'espace et la distance. Pourtant, même lorsque forme et informe semblent limitées spatialement et temporellement, la forme de la Sphera n'est pas restreinte à l'espace-temps physique. La Sphera est à la fois conscience intemporelle dans le temps et incarnation vivante du champ de vastitude dans les horizons temporels.

Une fois la Sphera formée et maintenue, elle peut être réévoquée à tout moment, dans le temps et dans l'espace. Elle est l'automanifestation du champ de l'immanence de la plénitude d'Être, aussi bien dans le temps que dans l'espace. Ce n'est pas un drame transcendantal où l'Être serait absent, mais un champ d'immanence infini dans ses horizons, vaste et multidimensionnel. Le champ d'immanence de la plénitude d'Être est un champ d'unité et de conscience égalitaire. Ce champ d'immanence, de plénitude lumineuse, s'incarne aussi bien personnellement que collectivement.

Puisque ce champ d'immanence manifeste notre incarnation de la Sphera, celle-ci est aussi la porte multidimensionnelle vers l'ouverture de la dimension archétypale de la plénitude d'Être et de la conscience accrue. Notre incarnation de la Sphera ouvre la porte vers l'expérience de notre fondement en tant que source. Cette Sphera se manifeste le plus aisément dans la vie ordinaire, au sein d'un groupe collectif, d'un couple, d'une famille ou d'un champ générationnel collectif de participants.

Notre incarnation personnelle du champ de conscience primordiale reflète et soutient l'incarnation de la Sphera. Pour certaines personnes, devenir la conscience primordiale, c'est incarner la gnose de la plénitude d'Être, la perception directe de plénitude. Notre conscience primordiale activée est la Sphera : on peut vivre toujours dans la Sphera et mourir dans la Sphera, vie après vie, mort après mort.

La nature de cette Sphera, en tant que plénitude vivante d'Être, est toujours multidimensionnelle. De la Sphera comme monde ordinaire, la porte peut s'ouvrir sur la dimension archétypale de la Sphera, toujours présente en soi mais pas toujours explicitement

activée. Lorsque la Sphera est présente en nous et autour de nous, la dimension archétypale est proche et peut être révélée : l'archétypal devient explicite dans la présence de la Sphera.

Il arrive qu'un membre de la Sphera soit particulièrement relié à la dimension archétypale de la plénitude d'Être, qu'il en soit conscient ou non. Une telle personne peut aider à faire émerger la dimension archétypale dans la Sphera. Le pouvoir de la Sphera est la résonance : la résonance multidimensionnelle entre ses membres fait émerger la puissance latente du champ multidimensionnel de la Sphera.

L'expérience la plus intime des membres est une porte d'accès pour le collectif à la présence archétypale de la luminosité de la plénitude d'Être. L'implicite devient explicite.

Au sein de la dimension archétypale réside toujours la Source, le fondement élémentaire de l'Être qui peut être rendu plus explicite au sein de la Sphera. La Source est le fondement même de l'Être, d'où émane la manifestation de la Sphera. Cette dimension de la Sphera n'est jamais éloignée, car il n'y a pas de distance dans ce champ d'immanence. Le fondement de l'Être comme source est le qui de la Sphera, reflétant le qui archétypal des participants. Cette révélation est subtile mais essentielle pour comprendre la nature du champ de l'Être manifesté comme Sphera.

Plus nous sommes proches du fondement de notre propre Être, plus notre capacité à métaboliser l'expérience vécue sera puissante. L'expérience non métabolisée est transformée par la lumière de notre conscience, lumière du fondement de l'Être. Notre propre fondement d'Être est intimement lié à la Sphera comme fondement d'Être des participants.

Une fois la Sphera activée et auto-manifestée, elle reste toujours proche de la source, en étant sa manifestation. Elle manifeste le champ de l'Être à travers les êtres, qui sont multidimensionnels et infinis dans leurs horizons. C'est là notre nature expérientielle profonde en tant qu'êtres humains.

La Sphera est notre dimension ésotérique d'existence humaine. Quand la Sphera se manifeste, elle symbolise et indique le domaine ésotérique de l'Être lumineux et de la plénitude lumineuse en automanifestation dans notre vie.

Nous pouvons aller bien au-delà de l'expérience mentale exotérique des phénomènes. Les phénomènes exotériques reflètent la chosification concrète de la causalité. Les qualités concrètes de cause à effet relèvent souvent de la pensée opératoire concrète, de la perception réifiée et de la pensée cognitive figée. Cette pensée est utile dans les événements techniques, mais lorsque tout devient

technique, tout peut se figer. L'amour devient objet, tout devient chose : l'esprit disparaît. C'est un problème fondamental de notre univers technologique.

Pour beaucoup, la méditation est devenue un refuge dans le vide impuissant, le néant sans pouvoir. Il n'y a ni être ni plénitude d'Être, ni soi, ni altérité pleine d'Être. C'est une expérience profondément déformée de la plénitude de notre « qui ». Beaucoup se réfugient dans la densité du manque, de l'absence, de l'ignorance concrétisée de l'Être et de la plénitude. Dans le Dzogchen existentiel, cela s'appelle MA RIGPA : l'ignorance de l'Être lumineux et de la plénitude lumineuse.

Notre espace créatif de conscience lumineuse disparaît. L'espace potentiel disparaît. L'énergie de la conscience primordiale lumineuse disparaît. Il ne reste qu'un vide solipsiste et l'absence d'Être et de plénitude. La plénitude lumineuse disparaît. Le soi plein d'Être disparaît. La radiance de la conscience de plénitude disparaît.

Comme Hegel l'a formulé dans sa *Phénoménologie de l'Esprit*, il ne reste que l'illusion psychologique de l'UNIQUE qui sait absolument. Le maître est celui qui sait absolument, réactivant sans cesse la relation éternelle maître-esclave, tant sur le plan personnel que social ou religieux.

De nombreuses traditions méditatives réitèrent ce schéma maître-esclave : le maître ou le gourou devient celui qui sait absolument. Ou bien, comme l'Église le proclame, hors de cette église point de salut, l'infaillibilité reposant sur une croyance infantile.

L'absence de plénitude créative intérieure engendre ce désir du « celui qui sait absolument » depuis l'expérience interne du vide, de l'absence, du manque de plénitude lumineuse.

Le psychanalyste français Jacques Lacan éclaire notre désir du père symbolique comme celui qui sait absolument. Ce désir révèle notre manque ontologique profond d'Être et de plénitude. Le pouvoir du gourou lumineux nous échappe s'il n'est pas aussi en nous, et cela accentue le manque de sagesse comme perception directe de la plénitude d'Être. Le gourou symbolique est le pouvoir d'autorévélation de l'Être en nous. Accéder à notre conscience la plus intime, c'est accéder à ce pouvoir d'autorévélation lumineuse.

Longchenpa, maître *Dzogchen* du XIV^e siècle, montrait comment la pensée opératoire concrète peut nous priver de l'expérience de la plénitude lumineuse et de la dimension énergétique de la conscience pleine. La pensée concrète est dense, lourde, factuelle, entifiée.

Dans ce contexte, le changement personnel est limité : peu de fluidité, peu de liquidité dans l'esprit ou l'expérience psychologique réifiée.

L'expérience créative lumineuse nécessite la liquidité de la plénitude lumineuse. L'émancipation humaine exige que cette liquidité lumineuse infuse notre esprit, notre corps, nos intériorisations familiales. La libération même est une fonction de la luminosité, car elle permet de traverser la stagnation des phénomènes et celle du contexte ou de la pensée concrète.

NOTRE EXPÉRIENCE ÉSOTÉRIQUE

Pour voir, contempler ou porter un regard préréflexif à travers notre propre champ d'attention primordiale sur les phénomènes, nous ouvre la perspective ésotérique et la dimension ésotérique de la conscience humaine. Cette dimension ésotérique est notre expérience humaine la plus intime du Fond de la Pleine-Luminosité de l'Être.

Ces formes lumineuses et énergétiques de notre vision expérientielle des phénomènes reflètent le déploiement de formes dynamiques issues de notre *Force Vitale* lumineuse. Notre perception ésotérique nous permet de ressentir et d'incarner des formes lumineuses de plénitude énergétique dans notre automanifestation, en nous et à travers notre manifestation pleine d'Être chez autrui. La plénitude lumineuse est une expérience béatifique. Dans l'expérience opératoire concrète exotérique, la transformation de la forme concrétisée demeure limitée, tandis que dans le champ lumineux ésotérique de la plénitude, la forme imprégnée de plénitude peut se transformer. L'expérience créative lumineuse convertit les phénomènes en formes lumineuses de plénitude.

Dans la seule sphère mentale, la mécanique du changement et de la transformation demeure contenue dans la densité opératoire concrète. Au sein du champ de la conscience lumineuse, dans le champ de la plénitude lumineuse, la fluidité des formes peut être vécue et mobilisée dans notre création de formes et nos expériences vécues, ainsi que dans l'expression vivante de notre ressenti.

Ces formes énergétiques et lumineuses de la plénitude sont ressenties comme des présences subtiles et fluides. Certains phénoménologues, tels qu'Eugene Gendlin, décrivent cette expérience lumineuse, ou notre articulation lumineuse expérientielle, comme l'expérience implicite devenant explicitement une connaissance lumineuse et l'expérience lumineuse de la plénitude explicitement vécue. Ou, comme le dit Heidegger, « le langage est la maison de l'Être ».

En se concentrant sur notre ressenti expérientiel, ce ressenti s'ouvre à la pleine luminosité ressentie. En se focalisant sur ce ressenti lumineux, la plénitude lumineuse de notre monde ordinaire s'ouvre à la dimension archétypale lumineuse de la plénitude. Au fur et à mesure que cette ouverture archétypale lumineuse s'approfondit, la manifestation archétypale du champ de plénitude se révèle, et le Fond de notre Être peut émerger comme Source ainsi que comme activation lumineuse de l'expérience de notre Qui le plus profond en tant que Source.

Nous commençons à ressentir l'envergure de la Source et notre automanifestation créative comme participation à la création de la Source. Nous commençons à ressentir notre « Qui » comme une expression de la manifestation créative de la Source.

Notre dimension implicite lumineuse devient explicitement articulée et manifestée. Cette automanifestation implicite vers la manifestation explicite apparaît lorsque nous nous concentrons de façon expérientielle sur le ressenti de notre expérience d'automanifestation intérieure, la phénoménologie intérieure devenant lumineusement manifeste dans le monde phénoménologique. C'est l'expérience ésotérique de la plénitude lumineuse qui se manifeste dans le vécu, en tant que connaissance lumineuse et pleine d'Être dans notre monde. Il s'agit là de l'expérience créative ésotérique de la connaissance du champ de la plénitude, champ de conscience lumineuse énergétique incarnée en formes.

PEINTURE ET PRÉSENTATION ARTISTIQUE COMME AUTOMANIFESTATION LUMINEUSE

Ce processus de perception expérientielle et d'automanifestation vécue devient une manifestation dramatique à la fois dans notre expérience directe des formes artistiques et dans notre expression artistique pleine d'Être.

En vérité, toute expérience vécue peut devenir une forme artistique lumineuse de présentation pleine d'Être. La peinture est une forme dramatique de manifestation artistique de la dimension lumineuse et énergétique de notre expérience phénoménologique et de notre perception. Nous auto-manifestons notre expérience phénoménologique lumineuse dans le monde comme une présentation du monde elle-même. Même un simple geste de la main peut être une manifestation artistique de la plénitude dans ce monde plein d'Être. Dans notre plénitude consciente incarnée, chaque

manifestation peut être artistique et donc source de libération intérieure.

L'autolibération est l'expérience lumineuse de la phénoménologie comme manifestation de la conscience pleine et radieuse d'Être. D'une certaine façon, nous élargissons peu à peu notre champ d'expérience de la libération intérieure, au sein et comme phénomène.

Une expérience de félicité phénoménale comme conscience est un baiser. Parfois, un baiser n'est pas qu'un baiser. Parfois, il est ce baiser d'Être, ce phénomène qui amène l'expérience lumineuse de la non-dualité dans l'expérience dualiste de deux lèvres qui se rejoignent. La libération, c'est l'expérience de la non-dualité vécue au sein de l'expérience dualiste. Le baiser ouvre le vaste champ de la non-dualité à l'intérieur de la dualité.

Au fur et à mesure que nous élargissons notre gamme d'expérience de la non-dualité au sein de l'expérience dualiste, la palette de l'expérience s'étend, et à partir du baiser vécu dans la non-dualité, on peut éprouver la plénitude même dans un combat à mort. Dans ce conflit mortel de survie, même en défaisant l'adversaire, cette déconstruction de sa vie se déroule dans l'expérience non-duelle de l'unité d'Être.

On perçoit la plénitude de la forme et la nature lumineuse de la non-dualité, entre et au sein de nos formes pleines d'Être, même si cette forme singulière doit être anéantie pour notre survie – comme à la guerre. L'Être de cet être est pur, mais sa forme incarnée peut être mortelle et doit être détruite. Tout cela s'opère dans le champ de notre conscience de plénitude. Dans l'intensité du conflit, il se peut que nous nous retrouvions à manifester et à incarner, ou à être incarnés dans cette sphère naturellement.

Nous pouvons vivre la peinture comme articulation visuelle de notre expérience phénoménologique la plus intime, et comme manifestation visuelle et lumineuse de notre connaissance énergétique intérieure du phénomène. Les formes picturales peuvent refléter, articuler et auto-manifester la dimension lumineuse et énergétique de notre expérience de la non-dualité dans les phénomènes d'Être lumineux.

Ce don d'automanifestation émerge de notre expérience directe de la non-dualité, en tant que Gnose, *Jnana* ou *Yeshe* (sagesse). *Gnose*, *Jnana*, c'est la connaissance directe de l'Être et de sa plénitude en nous et à travers les phénomènes du monde. *Yeshe* est la sagesse de la perception et de l'expérience directe de l'Être et de la plénitude lumineuse des phénomènes. Nous connaissons les phénomènes de

manière dualiste et nous connaissons, de façon non-duelle, l'Être du phénomène. En connaissant notre propre Être, on accède à l'Être lui-même, et l'Être des phénomènes, à la fois directement et dans notre union non-duelle en tant que plénitude lumineuse.

Notre connaissance expérientielle directe de la plénitude lumineuse des phénomènes et de notre expérience incarnée la plus intime de cette énergie d'Être est notre expérience auto-libératrice de l'Être et de la plénitude. Nous pouvons incarner la Shakti. Nous pouvons vivre dans le champ lumineux de la Shakti, vivre la force vitale pleine d'Être. Cette Shakti est notre source d'automanifestation ésotérique. Voilà l'expérience ésotérique de la plénitude de l'Être en toute circonstance et dans chaque événement.

LE DOMAINE DE LA PHÉNOMÉNOLOGIE EXISTENTIELLE

Dans le domaine de la philosophie existentielle et de la phénoménologie existentielle, Heidegger a déplacé son regard, quittant la perspective transcendantale phénoménologique partagée avec Husserl. Cette perspective transcendantale est celle du « témoin », du regard objectivant, de la perception mentale intentionnelle des phénomènes. Heidegger a transformé sa perception transcendantale de l'expérience vécue en une perception directe et naturelle de la plénitude énergétique et lumineuse de l'expérience incarnée, champ d'attention primordiale infini par ses horizons, vaste et multidimensionnel.

Sa vision transcendantale s'est muée en connaissance directe de l'immanence pleine d'Être. La phénoménologie est devenue l'étude expérientielle de notre immanence vivante au sein de l'Être des phénomènes, et dans l'infinité des phénomènes lumineux pleins d'Être.

Dans l'expérience existentielle de la conscience selon Heidegger, il y a automanifestation de la plénitude des phénomènes qui transparaît ou irradie à travers eux. Ce regard phénoménologique s'approfondit sans cesse, et Heidegger propose cette vision implicite de l'expérience de la plénitude énergétique et lumineuse des phénomènes.

La phénoménologie ontologique de Heidegger est devenue l'expérience directe de la LUMIÈRE des phénomènes pleins d'Être, ainsi que de l'énergie ou de la force qui les anime. Cette force lumineuse et énergétique révélant notre expérience de l'Être et des phénomènes pleins d'Être constitue le pouvoir de révélation, le pouvoir d'*Aletheia*. Ce pouvoir d'*Aletheia* se manifeste de façon créative dans nos formes artistiques imaginaires et visionnaires. Les

formes visionnaires artistiques sont l'expression artistique et la manifestation de notre expérience phénoménologique.

Cette *Aletheia*, ce pouvoir d'autorévélation en phénoménologie, en *Dzogchen* et dans le shivaïsme du Cachemire, est appelé le pouvoir du *Guru* ou du *Logos*. Le *Guru*, le *Logos* ou *Aletheia*, c'est le pouvoir d'autorévélation de la plénitude en toi comme en moi. Cette puissance n'est pas une personne. Elle peut se personnifier en chacun(e). C'est le pouvoir de l'archétype du *Guru*, du *Logos* ou de l'*Aletheia*. C'est le pouvoir lumineux, énergétique, du savoir direct – *Gnose*, *Jnana*, *Yeshe* (sagesse). Ce pouvoir symbolique du *Guru* archétypal n'est pas l'expérience de la relation maître-esclave, mais l'expérience de l'autolibération à travers l'automanifestation de notre propre plénitude lumineuse dans ce monde d'Être.

CONSCIENCE ET LE CHAMP DE LA PLENITUDE

Dans la tradition de la phénoménologie existentielle, cette connaissance de la plénitude des phénomènes et de l'énergie ou Shakti des phénomènes ne relève pas de la seule pensée. Notre esprit connaît la forme. Cette vision de plénitude se manifeste lorsque l'on intègre l'esprit dans le champ primordial de conscience. L'esprit connaît les phénomènes et leurs formes. La connaissance de notre conscience primordiale, c'est notre Être reconnaissant l'Être. La connaissance de notre conscience lumineuse pleine d'Être, c'est la connaissance de l'Être en soi et de l'Être des phénomènes.

L'être humain peut connaître directement l'ÊTRE. Notre conscience primordiale connaît directement l'Être. En phénoménologie, Heidegger a introduit cette manière de connaître dans une science de l'expérience. Il a montré comment le *Dasein* (être-là, plénitude d'Être) connaît l'Être et la plénitude des phénomènes.

Hegel avait aussi mis en lumière cette conscience sans forme, ce savoir de la plénitude, dans la dramaturgie de la libération : l'autolibération du rapport maître-esclave, l'affranchissement du Savoir Absolu ! C'est la libération de la grandiosité humaine de l'aspiration infinie à l'omniscience et à l'omnipotence. Telle est la grandiosité de bien des traditions religieuses patriarcales, mais aussi celle de dictateurs ou de figures monstrueuses, comme Hegel le décrit clairement.

En phénoménologie existentielle contemporaine comme dans la tradition *dzogchen* ancienne, il existe deux façons de connaître : par l'esprit, et par la conscience. Le mot conscience peut avoir deux sens : il y a la conscience mentale, comme être conscient de sa main ; et il y

a la conscience primordiale ou directe, qui est conscience de la plénitude ou de l'Être des phénomènes. Cette connaissance, c'est la *gnose*, le *jnana* ou *yeshe*, la sagesse du savoir direct.

Cette conscience qui connaît l'Être et la plénitude des phénomènes, c'est la perception directe, l'expérience directe. C'est la sagesse. La *gnose* ou la sagesse n'est ni omnipotence ni omniscience, contrairement à ce qu'espèrent bien des traditions philosophiques orientales ou occidentales. La *gnose* ou la sagesse est simplement un savoir expérientiel direct.

Notre esprit connaît la forme, notre conscience connaît l'Être. En réalité, notre conscience primordiale est la connaissance, par notre Être, de l'Être lui-même. La tradition *dzogchen* utilise « sems » pour la connaissance de l'esprit, et « *semsde* » pour la conscience, en tant que connaissance primordiale directe de l'Être. Heidegger appelait cette capacité de connaissance directe de l'Être : *Da Sein*.

VISION EXOTÉRIQUE

De nombreux premiers phénoménologues ne pouvaient dépasser leur esprit, ni aller au-delà du savoir ou de la connaissance exotérique. Plusieurs demeuraient limités à la connaissance psychologique ou ontique, incapables de transcender le savoir intentionnel de l'esprit. Peu pouvaient accéder à la conscience pleine d'Être, à cette conscience qui connaît l'Être. De plus, nombre d'entre eux ignoraient comment intégrer la connaissance de l'esprit à celle de la conscience pleine d'Être, afin d'expérimenter les phénomènes et leur plénitude ontologique.

L'ACCENT EXOTÉRIQUE DE HUSSERL ET L'APPROCHE ÉSOTÉRIQUE DE HEIDEGGER SUR LE MONDE VECU

Husserl mettait l'accent sur la connaissance intentionnelle de l'esprit, sur la manière dont celui-ci perçoit les phénomènes et saisit intuitivement leur essence. Heidegger, lui, ouvre la porte immense de notre conscience primordiale lumineuse, permettant d'accéder à la plénitude de l'Être des phénomènes, au champ de la plénitude et à l'ÉNERGIE lumineuse de la Présence ontologique pleine d'Être. Sa vision philosophique rejoint celles, très anciennes, du *Dzogchen* et du shivaïsme tantrique du Cachemire, qui reconnaissent la conscience humaine comme expérience de la lumière et de la plénitude de l'Être.

La lumière énergétique chatoyante de la plénitude et l'expérience non duelle de notre rayonnement au sein de l'Être lumineux des phénomènes peuvent émerger dans notre propre champ inné de conscience primordiale. Suivant Hegel, Heidegger mène la phénoménologie vers la dimension ésotérique de la connaissance de la

plénitude de l'Être et des manifestations lumineuses et énergétiques de l'Être à travers les étants.

CONNAISSANCE ÉSOTÉRIQUE ET EXPÉRIENCE ÉSOTÉRIQUE : DEPASSER LA VUE EXOTÉRIQUE

Heidegger, Merleau-Ponty, Eugene Gendlin, Michel Bitbol et d'autres phénoménologues modernes ont compris que l'on pouvait intégrer la connaissance de l'esprit à celle de la conscience. Cette intégration permet d'accéder directement à la plénitude énergétique des phénomènes. Dans cette union entre l'esprit qui connaît les phénomènes et la conscience qui saisit leur plénitude, on pénètre le domaine ésotérique de la Présence vivante de la Conscience intemporelle au sein du temps.

L'ESSENCE DU DOMAINE ÉSOTÉRIQUE DE LA CONSCIENCE PRIMORDIALE : L'INTEMPORALITÉ AU CŒUR DU TEMPS

La conscience intemporelle peut être expérimentée en elle-même, mais aussi simultanément, au sein du temps et des phénomènes temporels. Le temps et le déploiement du temps sont le déploiement des phénomènes. Les phénomènes s'accomplissent comme temps, et le temps comme phénomènes.

Être dans la conscience intemporelle au sein du temps, c'est l'autolibération. Hegel dirait qu'être dans cette conscience, c'est être libéré de la peur de la mort, et, par là même, affranchi du rapport maître-esclave sous toutes ses formes, y compris face à Dieu ou aux dieux. On s'affranchit de l'aspiration à la connaissance absolue.

Heidegger décrit quatre temporalités : le passé, le présent, le futur et, en quatrième, la conscience intemporelle. Vivre dans cette conscience intemporelle au sein du temps, c'est suivre le chemin de l'auto-libération. C'est aussi, à partir de la « quatrième temporalité », accéder de façon compatissante au temps passé, présent et futur. Dans le Dzogchen, la conscience intemporelle est nommée Sangwa Yeshe.

Il ne s'agit pas d'une illusion d'omnipotence ou d'omniscience. Ce n'est pas le chemin de la grandiosité, ni celui de devenir des dieux. Cette expérience n'exige pas d'innombrables éons ; elle est naturelle et accessible à tous, indépendante de toute religion ou culture.

LA SPHERE COLLECTIVE

Ce champ collectif de la conscience peut être celui de deux amoureux, d'un·e enseignant·e et d'un·e élève, d'un groupe de policiers, d'une famille, ou de mon séminaire avancé de psychothérapie phénoménologique du mercredi matin depuis trente

ans. Le collectif peut prendre toutes les formes à partir de deux personnes ou plus.

Au sein de ce champ collectif, nous pouvons collectivement accéder à l'expérience ésotérique du champ lumineux de la plénitude, et transmettre ensemble ce champ à d'autres membres du groupe. Ainsi, la sphère collective devient le lieu de l'expérience de la conscience directe et non conceptuelle du champ de la lumineuse plénitude. Ce champ est aussi le champ énergétique vibratoire, le champ de la Shakti, la force universelle de vie, continuellement manifestée dans la sphère collective.

Le collectif est soutenu par la sphère du champ lumineux de l'énergie et de la résonance. Les membres incarnent ce champ de plénitude lumineuse, et en retour, le champ les porte. On y ressent souvent une profonde protection. L'intensité du champ accroît la perception directe et non conceptuelle, la gnose. L'expérience de la conscience intemporelle dans le temps se renforce et s'incarne. La continuité du sentiment d'Être s'approfondit, tout comme la puissance de la transmission du champ de plénitude, l'expérience de la non-dualité dans la dualité, et la capacité d'autolibération.

Comme le disait souvent Erving Polster, grand psychothérapeute existentiel : « Deux consciences valent mieux qu'une ! » Notre champ de conscience, en tant que plénitude, est celui de l'énergie infinie, vaste et multidimensionnelle. Ce champ est à la fois la source des phénomènes et les phénomènes eux-mêmes.

Dans la sphère, on peut apprendre à transmettre son propre champ de conscience lumineuse à autrui, à amplifier ou apaiser l'intensité de cette plénitude, et à utiliser l'énergie pour dissoudre les blocages mentaux ou métaboliser des états d'expérience difficiles. Les traumatismes se transforment plus aisément dans le champ de la conscience intemporelle au sein du temps, qui est, en soi, autolibérateur.

Cette compréhension phénoménologique expérientielle révèle que le phénomène et sa source sont intimement unis dans la conscience pleine d'Être. L'Être est à la fois la manifestation des phénomènes, et le phénomène de la plénitude. Une prière du *Dzogchen* Nyingma dit :

Puissè-je faire l'expérience de tous les phénomènes comme du *dharmakaya*, puissè-je faire l'expérience de tous les phénomènes comme du sol de l'Être, puissè-je faire l'expérience de tous les phénomènes comme de la Source.

LE QUI

La conscience d'égalité amène à la compréhension ontologique de l'expérience humaine, manifestant notre « Qui » comme personne, à la fois ontologique et ontique, ontologique et psychologique. Ce « Qui » n'est pas seulement psychologique : il est, en essence, ontologique. Il est la conscience intemporelle dans le temps. Notre « Qui » n'est pas seulement l'esprit : nous avons un esprit, mais nous sommes notre « Qui », notre Être comme « Qui ». Nous sommes plénitude de « Qui ». Nous NE SOMMES PAS notre esprit. Nous avons un esprit. La source créatrice de notre conscience est notre « Qui » le plus intime.

Ce « Qui » est la source créative de notre autolibération. Il est la manifestation créative de la pure conscience comme plénitude d'Être et d'identité. Le monde est fondamentalement personnel, tout comme notre conscience innée. Quand on perd le « Qui », on perd la source créative intérieure. Notre « Qui » n'est décidément pas seulement un produit de l'esprit ; l'esprit peut participer, articuler, exprimer cette plénitude. Le « Qui » est conscience intemporelle dans le temps, intimement lié à la Source de plénitude.

Souvent, on pense que notre esprit est notre soi. Mais si nous avons un esprit, notre « Qui » n'est pas l'esprit. La source créatrice pleine d'Être est en nous, comme nous, en notre propre « Qui » ontologique. L'artiste véritable crée depuis cette expérience profonde : son « Qui » est la source créative de sa propre vie pleine d'Être. Son intériorité consciente et créative est son « Qui » comme conscience intemporelle incarnée dans le temps, vaste et multidimensionnelle.

La force créatrice de la conscience pleine d'Être est notre propre « Qui », vaste et multidimensionnel. Ce « Qui » est conscience intemporelle dans le temps, la conscience intemporelle étant le « Qui » se déployant dans le temps : passé, présent, futur. Notre « Qui » est cette conscience pleine d'Être, lumineuse, infinie et multidimensionnelle. Nous pouvons concentrer la puissance de cette conscience intemporelle sur le présent, le passé ou le futur. Tel est le pouvoir de la transmission ontologique.

Références

Bauer, R. *The Timeless Interface of Dzogchen and Contemporary Existential Phenomenology*. Transmission: The Journal of The Awareness Field. Vol. 20.2021.

Bauer, R. *An Existential Tantric Dzogchen Consultation: A Phenomenology*: The Journal of The Awareness Field. Vol. 9. 2020.

- Bauer, R. *The Absence of Self: An Existential View of The Anatman Experience*: The Journal of Philosophical Investigations, 2019.
- Bauer, R. *The Direct Experience of Our Ontological Sense of Being as Self*. Transmission: The Journal of The Awareness Field. 2017.
- Bauer, R. *Experiencing the Archetypal Realm: A Phenomenology of Self Liberation*. Transmission: The Journal of The Awareness Field. Vol. 8.2017.
- Bauer, R, *The Nature of Awareness as Tantra: A Phenomenology*. Transmission: The Journal of The Awareness Field, Vol, 20.2021.
- Bauer, R. *The Phenomenological Method in Light of Our Mind Knowing Phenomenological Forms and Our Awareness Knowing Phenomenological Being*. Transmission: The Journal of The Awareness Field. Transmission: The Journal of The Awareness Field. Vol. 20.2021.:
- Bauer, R. *The Natural Hiddenness of the Luminous Experience of Being within Human Beings*. Transmission: The Journal of The Awareness Field, Vol. 8.2017.
- Bauer, R, *Mind as the Knower of Forms and Awareness as The Knower of Being: A Phenomenological View*. Transmission: The Journal of The Awareness Field. Vol. 8.2017.
- Bauer, R. *A Phenomenological Dzogchen View of The Being-fullness of Human Formlessness and The Being-fullness of Human Form*. Transmission: The Journal of The Awareness Field, Vol 20. 2022
- Deleuze, G. *Pure Immanence: Essays On A Life*. Trans. Anne Boyman. New York: Zone Books.
- Depraz, N. *The Phenomenological Reduction As Praxis*, In F. Varela and J. Shear(Eds) *The View from Within*: Thorverton: Imprint Academic, 1999.
- Namkai Norbu Rinpoche, Adriano Clemente (1997) *The Supreme Source*. The Kunjed Gyalpo. Snow Lion Press.
- Neumaier Dargyay, E.K. *The Sovereign All Creating Mind*. The Motherly Buddha. State University of New York Press. 1992.
- Lacan, Jacques, *Écrits*, Norton press, New York 1977.
- Longchen Rabjam. *The Precious Treasure of Genuine Meaning*. Berossana Publications. Ashland, Oregon. 2015.
- Miron, Ronny. Hedwig Conrad-Martius: *The Phenomenological Gateway to Reality*. Springer Press, 2012
- Muktananda, Swami, *The Play of Consciousness*. S.Y.D.A. Foundation 1971.
- Kojeve, Alexandre, *Introduction to The Reading of Hegel*. Basic Books. 1980.
- Winnicott, D.W. *Playing and Reality*. London, Routledge. 2004.
- Wilkerson, Christopher, 2019. *The All Creating King* Independently Published.
- Valby, Jim.2018. Volume Seven, Kunjed Gyalpo Series. Longchenpa Commentary, *The All Creating Jing*. P.O. Box 232, Shelburne Falls, Ma. 01370. USA.

- Capobianco, Richard. *Heidegger's Way of Being*, University of Toronto Press. 2014.
- Capobianco, Richard. *Heidegger's Being: The Shimmering Unfolding*, University of Toronto Press. 2022.
- Corbin, Henry. *Creative Imagination in The Sufism of Ibn Arabi*, Bolling Series. Princeton, 1969.
- Gendlin, Eugene. *Experiencing and The Creation of Meaning*. Evanston, Illinois. Northwestern University Press, 1967,
- Lingpa, Dudjom. Dudjom Lingpa *Visions of The Great Perfection*. Translated by Alan Wallace, Wisdom Publications. 2015.
- Ricoeur, Paul. *Freud and Philosophy*, Yale University Press, 1965.
- Russon, John. *Infinite Phenomenology: The Lessons of Hegel's Science of Experience*. Northwestern University Press. Evanston, Illinois, 2016.
- Dr. Yan, *Xin Qi Gong and Contemporary Science*, International Xin Qi Gong Association, 1960.

ANARCHISME ENTREMÊLÉ
LA SOCIÉTÉ COMME ŒUVRE
D'ART COMME ŒUVRE DE LA
SOCIÉTÉ

Simeon Nelson

Tout ce qui est solide se dissout dans l'air, tout ce qui est sacré est profané, et l'homme est enfin contraint de faire face avec des sens sobres à ses conditions réelles de vie, et à ses relations avec ses semblables.

Karl Marx et Friedrich Engels, *Manifeste Communiste* (1848)

L'art du progrès est de préserver l'ordre au milieu du changement, et de préserver le changement au milieu de l'ordre. Plus l'arrêt dans un système d'ordre non soulagé est prolongé, plus le crash de la société morte est grand.

Alfred North Whitehead, *Process and Reality*,

Les gens se demandent parfois quelle forme de gouvernement est la plus adaptée à un artiste. À cette question, il n'y a qu'une seule réponse. La forme de gouvernement la plus adaptée à l'artiste est l'absence de gouvernement.

Oscar Wilde, *The Soul of Man Under Socialism*

Prélude

L'anarchisme entremêlé rassemble de nombreux fils tissant ma pratique artistique en une vision d'une société planétaire radicalement excentrique et émancipée - une société plus qu'humaine - une société qui est l'œuvre de l'artiste et dont le travail est l'art de vivre.

L'origine de cette idée provient de mes rituels quotidiens de création artistique et des problèmes de base qui y sont associés, comme comment arracher une vie digne d'être vécue d'une société moins qu'idéale. La question d'une réalité contrefactuelle en est une conséquence naturelle, spéculant sur autre chose que celle dans laquelle nous nous trouvons, qui plane derrière une grande partie de mon travail.

“Les corps se déplacent au-delà d'eux-mêmes, entrant dans un espace qui les reçoit toujours pour communiquer et se mêler à la physicalité du monde. Être dans ce monde, c'est entrer sans cesse dans un espace matériel de radiance” (Mitchell, 2010). Andrew Mitchell, dans son étude, *Heidegger Parmi les Sculpteurs*, décompose brillamment la fascination de Heidegger pour les sculpteurs et la sculpture ; la résonance profonde avec son renversement de l'emprisonnement de la philosophie dans la ratiocination et la dissociation du monde de l'action et des choses.

La pratique artistique nous sensibilise à notre propre incarnation mondaine et nous accorde à l'incarnation de notre œuvre d'art dans le monde opérant sous les mêmes lois de la physique que nous, comme tous les autres corps. À mesure que nous augmentons l'échelle, nous constatons que la masse augmente plus rapidement que la surface, c'est pourquoi si nous, les humains, étions agrandis dix fois, nous aurions besoin de six jambes massives comme des piliers et nous serions à peine capables de bouger ou de respirer, nous ne serions en fait en

aucun sens humains. Si nous plongeons dans le monde des microbes de l'étang, nous constatons qu'ils sont ballottés dans le mouvement moléculaire minute de l'eau environnante. La pratique artistique, dans mon cas principalement la pratique sculpturale, nous fait réaliser à quel point les choses sont contingentes. Elle offre un aperçu d'autres réalités physiques situées sur des échelles de temps et de longueur allant du scintillement fantomatique du domaine quantique aux plus grandes structures de l'univers observable. Elle élucide le fait remarquable que mon corps humain existe au point médian de tout cela.

Travailler avec des feuilles et des longueurs de bois et de métal nécessite un dessin performatif dans l'espace avec mon corps, l'arc de la portée de mes bras - des vecteurs irradiant les confins étroits de mon atelier. C'est une expérience corporelle complète de muscles contractés, poussant depuis les tripes, les pieds agrippant le sol comme des racines d'arbre, les épaules brûlant d'acide lactique après des heures à pousser des planches de 8 par 4 à travers la scie à table. La proprioception est notre sens corporel de soi qui s'étend à nos outils et matériaux. Marteau, scie à table et tout le reste du matériel de nos ateliers deviennent notre corps étendu. La kinesthésie est le sens sculptural du poids, de la masse, du mouvement. C'est le vertige, la carnation extatique, la résistance obstinée de la matière. C'est aussi le plaisir profondément simple de la densité bosselée, du poids et de la chaleur du corps de mon nouveau-né dormant paisiblement sur mon bras, les membres pendants comme un petit mammifère arboricole en sécurité sur une branche à l'abri des prédateurs en dessous. Faire de l'art, c'est être dans un espace matériel de radiance.

Tout cela était latent dans ma pratique jusqu'à ce qu'il soit choqué en action par la pandémie. La clarté idyllique étrangement innocente du ciel bleu profond, innocent de traînées de condensation, écoutant comme pour la première fois la polyphonie du chœur de l'aube, résonnant maintenant à travers un vaste silence absolu. Le grondement et le bourdonnement des autoroutes et des métros de la ville déversant leurs millions de citoyens affairés choquant par leur absence. Nous ne pouvions pas ignorer la similitude avec les variations infinies sur l'annihilation de la race humaine dépeintes dans les films et les romans peuplant notre inconscient collectif. Qu'avions-nous fait ? L'humanité avait-elle tout gâché cette fois ? Le monde reviendrait-il un jour à quelque chose approchant ce que nous connaissions avant ? Fébrilement, nous avons breveté et publié des possibilités de changement systémique et de repenser la façon dont nous, en tant qu'espèce, vivons sur notre planète, puis nous sommes sortis de l'autre

côté. Mais notre inspiration et notre espoir, nos idées pour de nouvelles façons de faire les choses ont rencontré de plein fouet une insurrection voyageant dans la direction opposée, un resserrement des règles par un appareil administratif en plein essor, enhardi à intervenir dans nos fonctions les plus basiques, ce qui, pour moi, ressemblait à un mouvement postpandémique de la culture institutionnelle vers l'élimination de l'incertitude et du risque si oppressif et prescriptif que notre agence humaine de base et notre liberté sont menacées.

L'anarchisme entremêlé est un appel aux armes. Maintenir l'indépendance de pensée dans un environnement intellectuellement entropique est crucial pour la survie de nos libertés, sans parler de notre capacité à la gentillesse et à la bienveillance. À mesure que de plus en plus d'agences, la capacité d'agir avec soin pour nous-mêmes et pour les autres est externalisée à la pensée de groupe institutionnelle, nous devons maintenir notre autonomie et notre éthique activement et vigoureusement. Nous devons également pratiquer scrupuleusement notre perception critique, pour appréhender l'unicité et l'incertitude de ce qui est devant nous plutôt que d'imposer des abstractions indiscriminées. L'adoption institutionnelle rend les causes éthiques les plus dignes de sens inintelligibles car elle nous empêche de réfléchir à elles par nous-mêmes.

L'anarchisme est particulièrement adapté à cela car c'est un état d'esprit. Il n'a pas de manifeste ou d'idéologie. Il est extrêmement intéressé par la façon de penser et pas du tout par ce qu'il faut penser. La validité de toute conclusion à laquelle on parvient est déterminée par la réflexivité et la rigueur de la manière dont on y est arrivé. C'est une méthode improvisée, un système d'enquête ouvert. S'il a des principes, ils pourraient être l'impatience avec l'opinion reçue, le plaisir de l'hétérogénéité et la solidarité avec l'autre inconnaissable. Pour moi, c'est dialectique, tout comme dans ma pratique artistique, toujours tourner tout objet de votre attention vers son opposé, vous déstabiliser et déstabiliser votre pensée avant qu'elle n'ait le temps de se durcir. Toujours zoomer sur ce qui se passe et essayer de le regarder d'un point de vue inhabituel. Toujours essayer de désapprendre ce que les choses sont connues comme. Cela nécessite de se demander : est-ce que je prends une quelconque responsabilité ou fais-je une quelconque réflexion réelle ? Ou est-ce que je me contente d'assembler des platitudes toutes faites flottant commodément devant moi.

Les anarchistes et les artistes sont aussi indéracinables que les mauvaises herbes résistantes au Roundup même dans la société la plus réprimée et la plus corsetée. Ils sont très sceptiques de toute revendication d'autorité légitime ou de hiérarchie. L'absence de

pouvoir central ou d'État-nation dans l'anarchisme se reflète dans l'absence de déférence à la pensée centralisée ou à la certitude dans l'esprit de l'artiste. C'est une caractéristique essentielle de la pratique artistique - être sceptique de la société - de ses présomptions, de ses biais non reconnus, de la réification de la convention en vérité - dans laquelle on se trouve. L'art ne se laissera pas enfermer dans un pack plat métaphysique de possibilités préfabriquées. Les artistes et les œuvres d'art peuvent imaginer le monde à nouveau parce qu'ils ne laissent pas leurs conditions culturelles penser pour eux. Le travail de l'artiste n'est pas de fournir des expériences entièrement formées, mais de fournir les outils pour repenser le monde à nouveau.

L'atrophie de l'esprit et du corps est la conséquence du canalisation de la pensée et de l'action. L'externalisation de plus en plus de nos capacités et de notre agence se produit juste au moment où il semble que nous, en tant que culture, pourrions être sur le point de nous débarrasser de la carapace du dualisme cartésien et de réembrasser notre porosité, notre animalité - réentrelacer nos esprits incarnés et nos corps animés dans un monde réenchanté. L'anarchisme entremêlé est un plaidoyer pour se reconnecter au flux vibrant des relations, au réseau d'opérations et d'agences cosmologiquement étendu que la normativité occidentale nous nie.

L'anarchisme entremêlé spéculé sur la science, l'art et la culture contrefactuels qui ont émergé de changements apparemment triviaux dans les événements du passé récent ou historique. Cela est fondé sur l'interprétation des mondes multiples de la mécanique quantique qui implique que chaque événement à chaque moment a des résultats possibles infinis qui se réalisent dans des mondes possibles infinis. L'anarchisme entremêlé ne serait qu'un parmi cette infinité.

Une autre motivation significative est de racheter et de réconcilier une disjonction dans la pensée humaine exemplifiée dans la vision hobbesienne selon laquelle l'humanité brutale doit être rachetée par le contrat social et son opposé symétrique, la vision rousseauiste selon laquelle la société corrompt et brutalise l'humanité innée bonne. Comme le rappelle le philosophe Simon Critchley dans son livre, *The Faith of the Faithless* (CRITCHLEY, 2012), les racines de l'esprit anarchiste remontent à la doctrine biblique du péché originel. L'hérésie de l'esprit libre, la quête des mystiques médiévaux pour se débarrasser du péché originel en se vidant et en se purifiant pour devenir des réceptacles d'amour et de Dieu, posait une menace intolérable à l'autorité de l'Église médiévale pour laquelle beaucoup d'entre eux ont été brûlés sur le bûcher. L'alignement de l'autoritarisme avec Hobbes et de l'anarchisme avec Rousseau reste

une tension aussi grande aujourd'hui. L'art comme mode de praxis essentiellement anarchiste, incapable d'être instrumentalisé dans les impératifs néolibéraux des industries créatives. L'anarchisme se cache dans l'esprit autoritaire comme une grande menace.

Il résonne avec les pièges et les paradoxes de l'imagination utopique/dystopique de Jonathon Swift à *News from Nowhere* de William Morris. Huxley, Orwell, Atwood et LeGuin figurent tous, mais je suis plus redevable à Pyotr Alexeyevich Kropotkin, écologiste et anarchiste russe de premier plan. Son *magnum opus* mal compris et négligé, *Mutual Aid, A Factor of Evolution* (Kropotkin, 1902), a priorisé la coopération et la mutualité dans la nature et la société, prenant le darwinisme dans la direction opposée à la "survie du plus apte" impitoyable de Herbert Spencer et à l'eugénisme inquiétant de Francis Galton. C'est une protestation personnelle, un rempart éthique contre les excès oligarchiques et hyper-individualistes du néolibéralisme. Il travaille à partir de la valeur fondamentale de soin ou de préoccupation, de la primauté de la coopération et du mutualisme sur l'intérêt personnel et la compétition.

Florissant sur une autre branche de l'arbre de tous les mondes parallèles, l'économie et l'écologie de l'anarchisme entremêlé ont évolué différemment de celle que nous connaissons. Et tout cela à partir de points de départ, de bifurcations dans les flux d'événements, certains moments, bien que à peine remarquables lorsqu'ils se sont produits il n'y a pas si longtemps.

L'ordre sans État de l'anarchisme entremêlé réconcilie la tension entre l'individualisme et le collectivisme, la compétition et la coopération. Il s'inspire des innombrables instances documentées d'anarchie spontanée où les interactions entre les acteurs reposent sur les biens communs et le bien commun, un impératif éthique qui a surgi, par exemple, chez les Inuits de l'Arctique nord-américain, l'approche du "vivre et laisser vivre" des éleveurs de bétail en Californie où les différends sont réglés sans recours aux avocats ou aux procès juridiques et la confiance qui a perduré dans les nombreux réseaux commerciaux informels pan-méditerranéens qui existaient avant les États-nations. Il a démocratisé les moyens de production et réalisé la promesse des biens communs, les droits inaliénables des humains et des non-humains ancrés dans l'air et l'eau, les forêts et les montagnes de notre maison terrestre.

Pour aider à exposer les choses aussi clairement que possible, cet essai est en deux parties. La première partie traite des mentalités et des modes de pensée propédeutiques et hostiles à l'anarchisme entremêlé. La deuxième partie expose l'anarchisme entremêlé

proprement dit - implicitement comme une possibilité d'activer la vie quotidienne et explicitement comme une vision d'un nouveau monde ressuscité des cendres de l'ancien.

Partie 1 : Propédeutique

Figure et Fond

Mes étudiants disent parfois : « tout est connecté ». Je leur réponds, pouvez-vous être un peu plus précis, pouvez-vous qualifier cela ? Les regards vides en retour m'indiquent que les catégories de pensée disponibles pour eux sont vraiment mauvaises dans trois domaines cruciaux. Premièrement, penser en termes de flux et de relation, des vecteurs de cause à effet dans le temps et l'espace, une ontologie de proceESUs qui a été supplantée par une obsession de l'identité, avec l'essence fixe des choses préexistantes, une ontologie de substance. Nous avons oublié la science de l'arthrologie, de la connexion.

Deuxièmement, la conscience réflexive de sa propre expérience en première personne a été écartée au profit d'une compréhension théorique a priori qui saute l'étape d'être réellement présent à ce qui est devant vous. Un langage dénudé de généralisation, invoquant l'objectivité scientifique, ce que Husserl appelait « *l'attitude naturelle* » place la facticité de ce que nous rencontrons dans la vie quotidienne, comme déjà connu, regroupé en catégories, devant la chose elle-même. Pas besoin de chercher plus loin, personnes, arbres, bâtiments pour les appréhender dans la perspective unique en première personne qui s'ouvre à chaque rencontre, nous avons oublié comment prêter attention.

Cette quotidienneté moyenne est prise pour acquise - nous sommes laissés dans une ornière de dissociation de la richesse et de la merveille de ce que nous contemplons, de ce qui est devant nous. L'attitude naturelle suppose que le sujet est divisé de l'objet, le soi du monde. Elle soutient toute la structure théorique du positivisme, un système de pensée valorisant ce qui peut être objectivé scientifiquement, ou ce qui peut être prouvé logiquement ou mathématiquement - rejetant donc la perspective en première personne. D'autre part, la vision courante de l'art est sous-tendue par le même état d'esprit omniprésent et profondément enraciné qui considère la créativité comme exclusivement subjective et donc peu fiable.

Le troisième problème connexe est de ne pas penser dialectiquement, en tournant tout objet d'attention vers son opposé, en déstabilisant la pensée avant qu'elle n'ait le temps de se durcir.

Pouvons-nous envisager plus d'une idée simultanément ? Pouvons-nous appréhender quelque chose d'un point de vue autre que le nôtre ? La méthode dialectique est un type spécifique de dialogue entre les personnes, en soi ou entre les éléments d'une œuvre d'art. C'est une façon de tester une opinion, de trouver une meilleure voie à suivre, d'évaluer de manière critique ce que l'on fait, d'interpréter le travail d'un autre artiste, d'évaluer une opinion différente de la sienne. Elle aiguisé la capacité à penser de manière réflexive, à percevoir la connexion dans ce qui semble déconnecté et vice versa. C'est une façon de voir sous le capot des croyances conventionnelles couramment tenues et de faire de vous un meilleur artiste.

Je traite de ces questions dans une série d'exercices, par exemple Extended Self nous pousse à nous interroger sur la frontière entre soi et le monde. Les participants dessinent un diagramme, une figure, ou écrivent une liste d'autres personnes qui pourraient penser à eux à ce moment-là. Parents, conjoints, frères et sœurs ou une figure d'artiste inspirante occupent une place importante, mais lorsque nous pensons à des relations moins importantes que nous avons pu avoir, ce chauffeur de taxi en vacances, la personne bousculée dans la rue en allant au travail, aussi triviales soient-elles, toutes ces autres contiennent un peu de nous et vice versa, pour ainsi dire, parler du soi revient à se référer à une condition de frontière si complexe, si imbriquée, si saturée, tissée dans le flux de l'expérience que ce que vous ou moi contenons sans ambiguïté en nous se réduit à un point pratiquement sans dimension et ce qui est sans doit commencer sur l'horizon le plus large. Une société radicalement excentrique est celle dont le centre se déplace en dehors de sa sphère dans sa communion avec le cosmos. C'est un système aussi ouvert que possible, mais il ne renonce pas à sa capacité de se révéler et de se dissimuler sélectivement. Il commence et se termine en chacun de nous, ses constituants. Nos sphères se propagent comme des gouttes de pluie sur un étang à travers toute la société. même si la chute est logarithmique, un léger battement de chacun de nous est détectable à l'horizon.

Ainsi, cela donne un autoportrait plutôt plus complexe et nuancé. Et cela brise la tendance à l'identité solipsiste, ce que Charles Taylor appelait le soi tamponné qui empoisonne la façon dont nous, en Occident, pensons à nous-mêmes. La première question à poser en entreprenant un autoportrait est de savoir ce que nous représentons ou qui nous représentons lorsque tant de traces de l'autre sont en nous et nous en eux - une œuvre d'art émerge qui porte une perspective unique sur l'ensemble de la société avec elle.

Jung a écrit dans ses *Œuvres complètes* Volume 11 :

Le développement de la philosophie occidentale au cours des deux derniers siècles a réussi à isoler l'esprit dans sa propre sphère et à le séparer de son unité primordiale avec l'univers. L'homme lui-même a cessé d'être le microcosme et l'eidolon [image] du cosmos, et son 'anima' n'est plus la scintilla consubstantielle, étincelle de l'Anima Mundi, Âme du Monde. » (Jung, 1970)

Guérir, entier et sacré remontent à la même racine proto-indo-européenne *kailo-* « entier, non blessé » La dissociation de l'anima mundi ne peut être guérie (rendue entière) que lorsque nous nous réassocions, retombons sur la terre qui nous a portés. Jurgen Habermas pointe un désir spirituel ou un besoin non satisfait dans la société laïque, une conscience de la façon dont l'expérience pointe au-delà d'elle-même et de notre incapacité à appréhender cette transcendance. Ce type de recherche de sens ou de « *préoccupation ultime* » défiera de plus en plus le sécularisme et donnera naissance à de nouvelles formes de foi incarnée de manière privée et sociale, peut-être radicalement différentes des formes traditionnelles mourantes.

L'art se tenant en dehors des constructions séculaires du néolibéralisme, de l'attitude naturelle ou du réalisme naïf est particulièrement bien placé pour percevoir les problèmes de la société séculière cachés à elle-même - son récit de progrès prétendant nous libérer des contraintes du christianisme et nous délivrer de l'ignorance cache le fait que cela a créé les idéologies incontestées mentionnées ci-dessus qui nous déracinent et nous déconnectent de notre enracinement dans le monde et du sentiment d'émerveillement et de révérence pour ce qui ne peut être défini dans les paramètres du discours scientifique ou académique, ce mystérieux *mysterium tremendum* (Otto, 1958) subduisant l'ego, nous vidant suffisamment pour permettre au monde d'entrer, nous humiliant suffisamment pour laisser de la place au doute et à l'ouverture au changement.

Nous devons penser en termes de figure et de fond, toujours contextualiser l'un parmi les nombreux. Si nos sphères privées sont excentriques, c'est-à-dire centrées en dehors d'elles-mêmes, nous pouvons espérer une sphère publique plus fonctionnelle. Si nous maintenons l'autonomie de pensée et d'action, nous pouvons résister à être emportés par les marées du populisme. Hannah Arendt a dit « *Le totalitarisme commence par le mépris de ce que vous avez* » (Arendt, 1978). Nous devons prêter attention. Nous devons habiter en dehors de nous-mêmes, nous devons honorer et nous émerveiller de l'unicité de ce qui est devant nous.

SCHISME ORIGINEL

Une chose ne cesse jamais de naître d'une autre, et la vie n'est donnée en pleine propriété à personne, mais à tous à bail.

Lucrèce (*De rerum natura*)

« Soyez féconds, multipliez, remplissez la terre et soumettez-la ; dominez sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel et sur tout être vivant qui se meut sur la terre ». Cet ordre divin énoncé dans la Genèse (1,28, NRSV) nous a séparés du sol même qui nous portait. Il nous a arrachés à notre gestation dans le ventre de la terre, comme l'étymologie d'« humain » nous le rappelle.

Il nous a donné carte blanche pour instrumentaliser la terre et en extraire, ainsi que de ses créatures, tout ce dont nous avons besoin pour prospérer. On nous a confié la possession de ce qui, comme l'air et les étoiles, ne saurait être possédé. Du moins, pas en pleine propriété. Il existe d'autres interprétations de la Genèse qui soulignent une intendance plus responsable, un bail plus que des titres de propriété. Si elles avaient été adoptées, peut-être ne serions-nous pas au cœur de la crise anthropogénique actuelle.

C'est le prix de cet hyper-dualisme manichéen, égoïste et implacable, qui nous oppose à la Terre, la terre au ciel, la lumière aux ténèbres, le bien au mal. Notre notion du mal n'est plus qu'un vestige desséché, une caricature démoniaque dépouillée de l'ambivalence grecque originelle. Nous avons jeté sur le tas d'idées périmées les *daimons* d'Aristote — personnifications du désir collectif, de la rage, de la cruauté, de la mélancolie, de la pitié et du but. Le culte contemporain du bien-être et de la sécurité émotionnelle est l'orphelin rabougri de ce rejet. Redonnons à nos *daimons* une place à la table, ou au moins laissons-leur un bol de nourriture : car si nous les nions, nous nous nions nous-mêmes, nous privant de l'*eudaimonia*, la vie épanouie vécue dans une conscience sans ciller de sa transience et de notre propre capacité innée au mal. Réalité irréductible aux fades sophismes du progrès moral que nous chérissons tant. Que les anges de Steven Pinker soient damnés !

Camille Paglia a résumé d'une phrase ce que je cherche à dire : « *Le dionysiaque n'est pas une partie de plaisir* » (Paglia, 1991). Notre célébration dissociée de l'apollinien, du joli patchwork du connu, n'est qu'une fuite devant l'horreur tapie sous l'harmonie idéale et proprette que nous attribuons à la surface des choses, de nos corps, de notre inconscient, de la terre : l'ooze chthonien, la fange, les entrailles. Grimper au plus proche arbre pour se rapprocher de Jeff

Bezos — ou de quelque autre substitut de dieu — ne les fera pas disparaître.

Pourtant, depuis qu'Edmund Burke a formulé sa notion du sublime, si influente sur les poètes romantiques, nous avons appris à aimer le règne naturel comme objet de notre contemplation esthétique ravie — un paradis terrestre intact, distinct de la culture humaine. Mais « nature » ou « wilderness » n'ont jamais été des catégories intellectuellement cohérentes. Nous n'y incluons pas les villes et banlieues où nous vivons. Les arbres de nos rues ne valent pas moins que leurs cousins champêtres. Les araignées, les milliards de bactéries dans chaque cuillerée de terre de nos jardins remplissent la même fonction dans le réseau entremêlé de la nature. Et n'oublions pas que même la ronde obtuse des nains de jardin « deux achetés, un gratuit » du supermarché local n'est qu'un écho estompé d'une lignée qui nous relie aux anciens cultes forestiers teutoniques. La souris décapitée que notre chat laisse sur le tapis du salon est tout aussi rouge de crocs et de griffes que les côtes sanglantes du gnou qui dépassent dans la savane du Serengeti.

Avons-nous l'intuition, comme Henry David Thoreau, que les voies ferrées et les autoroutes serpentant hors de la métropole, à travers la ceinture verte jusqu'aux collines et aux champs, sont les vecteurs mêmes de notre idéal pastoral ? Dans *The Poet* (Emerson, 1926), il n'a aucune rancune devant l'adoption du réseau ferré dans les cercles vitaux de la nature, vibrant comme eux des flux quotidiens de ces mammifères bipèdes polythéistes qui l'utilisent pour adorer les dieux du travail et du foyer, de la ville et de la campagne, afin d'accéder aux ressources spirituelles et matérielles nécessaires à leur prospérité.

La dichotomie nature/culture persiste comme un fondement tacite de notre savoir. Bruno Latour soutient dans *Nous n'avons jamais été modernes* (Latour, 1993) que les préoccupations ultimes de la civilisation occidentale restent rivées aux rails de la propriété et de l'anthropocentrisme. Nous devons dérailler le train pour retrouver la capacité de révérence envers notre planète et tous ses cohabitants. La seule voie vers une communauté éthique équitable est la reconnaissance de la valeur intrinsèque de tout ce dans quoi nous sommes enchevêtrés — la valeur et l'agency inhérentes de chaque acteur humain et non-humain dans le vaste réseau des relations.

Nous devons nous ré-associer, raviver notre parenté, abandonner l'héritage mental occidental qui, par défaut, sépare sujet et objet, esprit et matière, instrumentalise et rend inertes, inanimés, les mondes supposés extérieurs à nos têtes. Ordonner humains et non-

humains, parlants et sans voix, sur différents barreaux de l'échelle de la valeur métaphysique, c'est à ESUrer que non seulement les arbres et les rochers seront perçus comme de simples objets à exploiter, mais aussi les êtres humains : les personnes nées sur le mauvais minerai, celles au « mauvais » genre ou à la « mauvaise » couleur, les sociétés sans enclos ni inscriptions de propriété. Partout où il y a des sans-voix, ils seront traités avec la même cruauté aveugle que les rochers et les arbres.

L'anthropologue et cybernéticien Gregory Bateson, dans son ouvrage de 1979 *Mind and Matter — A Necessary Unity*, a merveilleusement montré ce que nous manquons :

Je transcendais cette ligne que l'on suppose parfois enclore l'être humain... l'esprit devenait pour moi un reflet de larges pans et de nombreuses parties du monde naturel en dehors du penseur. Dans l'ensemble, ce n'étaient pas les aspects les plus grossiers, les plus simples, les plus animalistes et primitifs de l'espèce humaine qui se reflétaient dans les phénomènes naturels. C'étaient plutôt les aspects les plus complexes, esthétiques, subtils et élégants des hommes qui reflétaient la nature. Ce n'était pas ma cupidité, mon intentionnalité, mes soi-disant "instincts animaux", que je reconnaissais de l'autre côté du miroir, là-bas dans la "nature". J'y voyais plutôt les racines de la symétrie, de la beauté et de la laideur humaines, de l'esthétique, de la vitalité même de l'homme et de sa petite part de sagesse. Sa sagesse, sa grâce corporelle, et même son habitude de fabriquer de beaux objets sont tout aussi "animaux" que sa cruauté. Après tout, le mot même "animal" signifie "doté d'esprit ou d'âme (animus)". (Bateson, 1979)

Matière et Forme

Faire/Penser de l'intérieur

Verbe > sujet/objet

Androgyne se formant à partir de l'unité de la matière et forme

Penser/Faire de l'extérieur

Sujet > verbe > objet

Agent actif la forme imprime une matière inerte
Hylémorphisme

Étymologiquement, *matière* est apparenté à *mater*, mère ; *pattern* (forme, modèle) est apparenté à *pater*, père. Notre vision du monde en Occident est profondément marquée par les présupposés inconscients de la pensée aristotélicienne hylémorphique. La forme (*pater*, père) est conçue comme l'intellect imprimant la matière passive et inerte (*mater*, mère).

Ce dualisme genré manque ce que beaucoup de cultures non occidentales et de traditions ésotériques comprennent beaucoup plus

pleinement : un impératif moniste dans la nature de produire des formes émergentes comme un aspect de la matière — ou, en prenant les choses à l'envers, la matière comme un aspect émergent de la forme — dans un processus constant de transformation, de croissance et de déclin, où observateur et observé sont des aspects complémentaires d'un tout expérientiel. La matière peut bien être vue comme une mère, mais elle n'est en rien inerte. La forme est le principe génératif perceptible de la matière ; c'est la matière en train de se *matérialiser*. La matière est l'aspect physique de la forme.

Pour tous les habitants de la Terre — fleurs, arbres, fourmis et nous-mêmes — une réceptivité primordiale à la forme est fondamentale à la fonctionnalité élémentaire, à la compréhension de notre place dans l'ordre des choses et à la production de sens et de finalité dans notre existence limitée et finie. La forme est à la fois une fonction de notre perception et un attribut du monde. On pourrait dire que le cosmos tout entier est une séquence éternellement déployée de formes.

L'individualisme progressiste et instrumentaliste dont notre civilisation est si éprise provient du temps linéaire et téléologique adopté du christianisme — cette marche implacable du marécage au ciel, le long de la chaîne aristotélécienne des êtres : minéral, végétal, animal, humain, ange, dieu.

Faire de l'art, c'est intervenir dans la matière, dans l'actualité du monde matériel. C'est entrer dans un espace matériel de rayonnement, se laisser emporter par les vecteurs et les forces des choses commençant à leurs limites, être appelé, tomber amoureux des tensions et torsions de la matière, de ses plis et fronces, de sa densité et de sa gravité, de son éclat et de sa brillance, de sa forme et de sa structure, de sa fluidité et de sa rugosité, de ses stries et de ses grains. Tim Ingold dit des artisans et des artistes que ce sont les matériaux et les outils qui dirigent l'artiste (Ingold, 2015) — objet-prédicat-sujet — ce qui brise l'exceptionnalisme humain et transfère l'agence et la valeur aux acteurs non-humains du réseau de relations qui constitue l'expérience.

Sans le retour matériel du tranchant du ciseau que nous poussons dans le bois et qui contraint ce que nous pouvons faire, nous ne sommes que des spectres sans esprit. L'intelligence se trouve dans le grain du bois. Faire est une façon de penser qui nous ré-enracine dans un monde dont notre mentalité cartésienne héritée nous a séparés. Cela nous resitue dans une expérience plus vaste que nous, dont nous ne sommes qu'un agent. Cela nous ramène au cœur de l'âme du monde, l'*Anima Mundi*.

LE PRÉSENT ÉTERNEL

*Sibut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum*³

Lorsque le puissant courant de ce dans quoi nous sommes mêlés se déplace plus vite que notre compréhension consciente, nous participons à un état particulier de *flux*. Le *flux* n'est pas soumis au tic-tac du *Chronos*, le temps unidirectionnel que nous expérimentons dans notre civilisation mécanisée et synchronisée. Son idéologie du progrès, de la croissance continue vers un avenir meilleur, ne peut tolérer ni régression ni le séjour de l'art dans ces instants de beauté ou de coïncidences fortuites (confluences) qui se tiennent en dehors du temps linéaire.

Dans le *flux* nous arrêtons l'horloge qui vide nos vies brèves. Il nous est donné une immensité qui se tient entre chaque tic et tac. Nous entrons dans le *Kairos*, temps ancestral, cycle de moments opportuns et fortuits où les Moires retiennent leur souffle en suspens et où nous nous souvenons que toute cette agitation dans le temps linéaire n'est pas toute notre destinée. Nous étions destinés à être dans cette *jouissance*, dans ces moments qui résonnent et nous tissent dans les échelons ombreux de cette grande *artistry* s'étendant de l'immémorial passé à l'imprévisible futur, hors du temps, ici même avec nous dans cet instant, le présent éternel.

Daisy World

Le système ne doit pas seulement être en perpétuelle hétérogénéité, il doit aussen réseau être une hétérogenèse.

Deleuze, *Deux régimes de fous*, p. 361

« L'anarchisme entremêlé » est un éveil planétaire qui ne se laisse pas facilement concevoir comme un nom. Il est impossible de définir où il « commence » et où il « finit ». Le fixer comme un *imago mundi* satisfait notre désir d'un eidolon compréhensible, mais manque les vecteurs et flux, les oscillations des proceSUs de devenir. L'homéostasie planétaire commence et se termine dans les lois de la physique. Mais elle s'élève jusqu'au noétique, le rêve que la planète fait d'elle-même à travers ses habitants, ces nœuds plus densément entremêlés dans son réseau. Son devenir est la dialectique itérative et co-créative du soi et du monde, ce que Varela et Maturana ont nommé *autopoïèse*.

³ *Comme il était au commencement, maintenant et toujours, pour les siècles des siècles*. Petite doxologie dans la liturgie chrétienne.

Daisy World, l'élégante expérience de pensée de James Lovelock, fut un précurseur de son Hypothèse Gaïa élaborée avec Lynn Margulis. Une planète semblable à la Terre, orbitant autour d'une étoile semblable au Soleil, est réduite à ses éléments de base. Elle atteint un équilibre thermique par l'interaction de deux espèces : les pâquerettes blanches qui augmentent l'albédo et refroidissent la planète, et les pâquerettes noires qui diminuent l'albédo et réchauffent la planète. Les pâquerettes blanches prolifèrent à des températures plus élevées, tirant avantage d'un ensoleillement accru. Une plus grande partie de l'énergie solaire est renvoyée dans l'espace, ramenant la température vers le bas, ce qui favorise les pâquerettes noires qui absorbent davantage de rayonnement solaire, provoquant une hausse de température qui favorise de nouveau les blanches. Sans aucun autre apport, cette boucle de rétroaction négative se perpétue, une homéostasie planétaire suffisamment stable pour que des processus plus complexes puissent émerger spontanément.

La gravité agglomère les choses ensemble et contrebalance l'entropie, la seconde loi de la thermodynamique, qui nous donne la flèche du temps et rend impossible à une tasse tombée au sol de bondir et de se réassembler. Avec une masse suffisante, l'entropie est surmontée et des îlots de complexité accrue par gravitation s'auto-organisent vers des formes de plus en plus complexes, y compris des systèmes vivants. Ces formes émergentes spontanées d'auto-organisation sont l'interaction d'éléments simples donnant naissance à des comportements fins et orientés, et à la morphogenèse, par laquelle les organismes se structurent eux-mêmes.

Tarte à l'humilité

Toutes les choses vraies doivent changer et seule celle qui change reste vraie.

Carl Jung, *Mysterium Coniunctionis*

Il existe une trajectoire dans la pensée occidentale qui encapsule l'écologie - la philosophie du proceESUs, dont la lignée en Occident remonte aux présocratiques, principalement Héraclite dont la célèbre maxime "on ne peut pas entrer deux fois dans le même fleuve" résonne dans ma conception de l'anarchisme entremêlé. Le polymathe baroque Gottfried Leibniz (1646-1716) et le mathématicien devenu philosophe Alfred North Whitehead (1861-1947) ont tous deux rejeté la prémisse métaphysique cartésienne omniprésente selon laquelle le cosmos est composé de morceaux inertes de matière, existant dans une grille externe d'espace absolu et de temps linéaire

indépendamment les uns des autres. Cette vision est encore tellement ancrée dans la façon dont beaucoup d'entre nous pensent en Occident qu'il n'est pas possible de penser autrement, bien que la génération de mes étudiants commence peut-être à le faire.

Leibniz considérait que l'espace-temps et la nature étaient intrinsèquement relationnels et en constante évolution. Il a deviné une complexité profonde et une interrelation du très petit au très grand, sur laquelle Benoit Mandelbrot s'est appuyé lorsqu'il a codifié l'autosimilarité dans son système de géométrie fractale dans les années 1970. Pour citer la célèbre Monadologie de Leibniz : « *Chaque portion de matière peut être conçue comme un jardin plein de plantes et un étang plein de poissons. Mais chaque branche de chaque plante, chaque membre de chaque animal et chaque goutte de leurs parties liquides est en soi également un jardin ou un étang similaire* ». Sa vision du monde organique et vital contrastait fortement avec la direction que prenait la plupart des pensées - une conception de la nature comme une machine, une horloge remontée au début par Dieu, le mécanicien suprême, et mise en route comme un énorme automate, une version beaucoup plus grande des canards mécaniques et des joueurs d'échecs, des automates complexes et réalistes fabriqués par des artisans ingénieux pour divertir la royauté européenne.

Le monde de Leibniz ressemblait davantage aux volutes dramatiques, aux courbes et aux plis du style curviligne extravagant du haut baroque européen qui trouvait son expression la plus écrasante dans les autels flamboyants - presque au point de la dématérialisation - les murs gonflés comme des voiles, et les plafonds convolutés de l'église du haut baroque. Pour citer l'étude de Gilles Deleuze sur la philosophie de Leibniz et le baroque, *Le Pli* : « *En se divisant sans fin, les parties de la matière forment de petits tourbillons dans un maelström, et dans ceux-ci se trouvent encore plus de tourbillons, encore plus petits, et encore plus tournent dans les intervalles concaves des tourbillons qui se touchent.* »

Whitehead voyait que ce que nous appelons des choses émerge d'un échange dynamique continu d'énergie et d'information, d'intention et d'expérience, non pas des morceaux statiques mais des nœuds pour des processus plus larges de devenir, des nœuds dans un immense réseau de relations tissant le devenir de son réseau dans les réseaux plus larges du monde. Pour lui, les effets du monde extérieur sur l'intérieur sont expérientiels. Par exemple, un atome d'oxygène et deux atomes d'hydrogène se joignant pour former une molécule d'eau subissent des changements internes massifs à leurs valences électroniques. Ils ont une expérience profonde d'être transformés par l'union.

Une bactérie nageant vers un gradient de sucre est télélique, exprimant un but, - subissant un processus interne d'entéléchie ou de fin-en-soi. Bien sûr, les bactéries unicellulaires n'écrivent pas de poésie, mais si nous voyons la différence avec les humains comme une question de degré et non de nature, nous comprenons une parenté avec les autres non-humains - un élément clé de la vision écologique de l'anarchisme entremêlé.

Cette ligne de pensée pointe dans une direction radicalement empathique. C'est écologique dans le sens le plus vrai ; cela permet une identification directe de nous à l'autre et nous situe en outre carrément dans les cercles vitaux de la nature. Chacun de nous forme le contexte extérieur de l'intériorité, ou de l'expérience intérieure de l'autre, tout comme l'autre forme le contexte extérieur de notre propre intériorité, ou expérience intérieure. Cela est en conflit complet avec l'héritage de Descartes qui divisait le monde en ce que nous pouvions connaître comme réel - nos propres pensées, et ce que nous ne pouvions pas, tout ce qui est en dehors de nous, l'irréalité de l'autre autorisée à l'instrumentaliser et à la violer.

Cet essai est un précipité des forces et des vecteurs qui me traversent, entrant et sortant du monde. C'est une écologie matérielle-discursive dont je fais partie, non pas d'entités préexistantes distinctes interagissant, mais de changements incessants, de flux, de vecteurs, de création et de dé-création continus à partir desquels ce à quoi nous appliquons des noms se coagule, nous sommes des nœuds dans ce réseau, tout comme les arbres, les champignons, les chats, les maisons et les bouillottes - des motifs émergents suffisamment stables pour qu'on leur appose une étiquette, assez pour nous tromper en nous faisant croire qu'ils sont fixes, solides, des entités séparées comme si une vidéo d'une mer agitée était ralentie suffisamment pour défier notre patience d'attendre avant de nommer les vagues qui se dressent et s'effondrent dans l'écume déferlante. Ces moments nommés dans la vie des motifs qui montent et descendent dans le flux donnent l'illusion de permanence parce qu'ils durent avec peu de changement apparent à notre échelle de temps et de longueur près du point médian des plus petits et des plus grands - une créature vivant à l'une ou l'autre extrémité ne percevrait que le mouvement incessant. À l'échelle la plus petite - 10^{-43} , le flux quantique du point zéro qui bouillonne et tremble presque partout, du vide interstellaire au centre d'un bloc de plomb. On pourrait dire que les corps matériels sont des motifs particuliers d'arrangement de cela. Aux plus grandes échelles des tentacules plumeux de milliards de galaxies se déployant et se repliant sur des milliards d'années terrestres, l'espace lui-même

s'étend éjectant des milliards d'étoiles au-delà de l'horizon observable à des vitesses bien supérieures à celle de la lumière, perdues à jamais pour nous.

Les modes de pensée post-humanistes comme l'ontologie orientée vers les objets, le matérialisme agentiel et la trans-corporéité placent les humains sur le même plan que les rivières, les marteaux, le bois, les termites, les plaques tectoniques, le cycle hydrologique et les niveaux de carbone atmosphérique. Nous devons reconnaître l'agence des entités et des forces non humaines qui déterminent ce qui se passe autant que l'agence humaine. La trans-corporéité est un terme inventé par Stacy Alaimo, chercheuse en sciences humaines environnementales. Elle rompt ce que le philosophe Charles Taylor appelait le "soi tamponné", le sujet auto-enfermé, l'individu résilient et autonome de la société séculière. Elle nous voit plutôt comme ce que Taylor appelle le soi poreux, vulnérable, intimement impliqué dans les processus de la nature et formé par la volonté collective :

Toutes les créatures, en tant qu'êtres incarnés, sont imbriquées dans le monde matériel dynamique, qui les traverse, les transforme et est transformé par elles... La relation figure/fond entre l'humain et l'environnement se dissout à mesure que le contour de l'humain est traversé par des échanges matériels substantiels (Deleuze, 2007).

Dans le matérialisme agentiel de Karen Barad, son néologisme intra-action remplace l'interaction. Cette dernière présuppose qu'il existe des entités séparées qui communiquent et s'influencent mutuellement. Son terme présuppose qu'il n'y a pas d'entités séparées et que ce qui peut être identifié comme un acteur ou un élément est le résultat de l'intra-action, non préexistant.

L'anarchisme entremêlé n'est pas une utopie, ce n'est en aucun cas un espace sûr global ou un refuge de bien-être, il ne calmera pas la soif des âmes tremblantes pour de telles choses ni ne cochera aucune case d'évaluation des risques. Être en relation avec la terre, les forêts, les rivières, les montagnes est terrifiant et dangereux. Partager des logements avec tous les autres habitants terrestres, c'est gagner en intimité et perdre en maîtrise. Vivre avec moins de l'isolation offerte par les États-nations technocratiques contre les secousses et les ruptures stochastiques de la terre et plus de l'émerveillement, de la préoccupation et de l'accord qui sont les éléments de la véritable appartenance.

Partie Deux : Anarchisme entremêlé

L'attention, portée à son plus haut degré, est la même chose que la prière. Elle présuppose la foi et l'amour. Une attention absolument pure est une prière.

Simone Weil, 1986

Postulats

Les conditions préalables à la sphère publique décentralisée et holarchique de l'anarchisme entremêlé :

a) Elle ne peut émerger que de la pratique artistique de la vie quotidienne et d'un changement concomitant vers une véritable pensée écologique, une mentalité issue d'un « holisme perspectival » phénoménologique, antérieur au scepticisme et à la dissociation de l'« attitude naturelle ». Empathie et parenté plutôt qu'instrumentalisme et aliénation.

b) Nous pouvons réconcilier la disjonction entre Hobbes - les humains doivent être rachetés par le contrat social et son opposé symétrique, Rousseau - la société corrompt et brutalise l'homme inné noble. L'anarchie en réseau part du présupposé que les humains peuvent incliner la balance de l'intérêt personnel brutal et de la coopération et de l'aide mutuelle vers cette dernière.

c) Adoption d'une trajectoire contrefactuelle dans l'histoire des idées : la vision baroque de l'unité organique et du temps interrelationnel de Gottfried Leibniz. Un schéma organismique/orienté processus de l'espace/temps/nature en flux constant devenant la base de notre mentalité héritée plutôt que res cognitions/res extensa. Si l'histoire des idées avait pris un tournant leibnizien plutôt que cartésien, Heidegger n'aurait peut-être pas eu besoin de reconstruire une philosophie à partir des anciens Grecs radicalement opposée à celle que nous avons.

d) Identification avec notre cognat étymologique - humus, iESU de la terre, autochtone et partie de la nature. Le christianisme consacre ses racines plus-qu'humaines dans la naissance de l'enfant Jésus parmi les animaux. L'art, la science et la religion enveloppent une reconnaissance profonde les uns des autres en tant que branches de l'arbre de la vérité.

Paramètres

L'anarchisme entremêlé n'est pas une utopie, c'est tout sauf un espace sûr ou un refuge de bien-être mondial, il n'étanchera pas la soif des âmes tremblantes pour ce genre de choses et ne cochera aucune case d'évaluation des risques. Être en relation avec la terre, les forêts, les rivières, les montagnes est terrifiant et dangereux. Partager son habitat avec tous les autres habitants de la terre, c'est gagner en intimité et perdre en maîtrise. Vivre avec moins de protection offerte

par les États-nations technocratiques contre les secousses et les ruptures stochastiques de la Terre, et plus d'émerveillement, d'inquiétude et d'harmonie, qui sont les éléments d'une véritable appartenance.

En grande partie, cette société a réussi à exclure les asymétries ou gradients marqués de richesse ou de pauvreté, d'hégémonie ou de subjugation aussi sûrement que le régulateur centrifuge de la machine à vapeur empêche son fonctionnement trop chaud ou trop froid (Critchley, 2012).

Le conflit éternel entre individualisme et collectivisme, compétition et coopération ayant été en équilibre pendant un certain temps, s'est stabilisé dans un état stable dans lequel la notion de biens communs, les droits inaliénables des humains et des non-humains à l'air et à l'eau, aux forêts et aux montagnes de notre maison terrestre a émergé.

La revendication de Richard Buckminster Fuller dans son livre influent de 1981, *Critical Path* :

Il est maintenant très faisable de prendre soin de tout le monde sur Terre à un « niveau de vie plus élevé que tout ce que l'on n'a jamais connu (Fuller, 1982)

Il ne doit plus être vous ou moi. L'égoïsme est inutile et désormais irrationnel comme mandaté par la survie - s'est réalisé et l'idée qu'une personne possède plus que des centaines de millions d'autres est regardée avec l'incrédulité scandalisée avec laquelle nous pourrions regarder les brutalités du Colisée romain.

Topologie

L'architecture de réseau sous-jacente connue sous le nom de *Gubernatrix* a évolué de ses origines dans le modèle OSIM (*Open Systems Interconnection Model*) open source peer-to-peer public, permettant l'interopérabilité via des protocoles de communication standard de la diversité énorme et en constante évolution des systèmes de télécommunication et de calcul sans égard à leur structure interne et technologie sous-jacente. Il est résilient, hétérogène et heuristique et modélisé sur une hypothèse de 80 % de bonne foi honnête et 20 % de mauvaise foi malhonnête. *Gubernatrix* a une grande adaptabilité aux changements soudains ou aux crises. Il peut se déformer, se déformer et se reformer avant et après la crise. Il peut faire face à des circonstances très défavorables et se réassembler après la fin de la crise. La majorité gagne toujours, ce qui signifie que le revers de la médaille est qu'à un point de basculement de 51 %, la malhonnêteté gagne et le système se désagrège.

Les blockchains sont des registres publics décentralisés qui enregistrent les transactions sur de nombreux ordinateurs. N'ayant pas de hub central, l'information est distribuée sur le réseau, rendant les courtiers, banquiers ou tout autre intermédiaire redondants et rendant presque impossible pour tout nœud d'accumuler des informations ou d'influencer autre chose que ce que le réseau permet. Leur prolifération après la crise fiscale mondiale de 2008 a été explosive, tout comme la prolifération des monnaies locales et cryptographiques, en particulier dans le monde en développement. Cette révolution a balayé des classes entières de gestion et des catégories d'intermédiaires comme les avocats, les courtiers, les agents et les banquiers. Elle a éviscéré les hiérarchies corporatives et gouvernementales. Elle n'a laissé aucune région, société ou nation intacte alors qu'une frénésie peer-to-peer avec sa promesse d'émancipation économique balayait comme une traînée de poudre à travers les Badlands desséchés et dénudés du néolibéralisme bien plus rapidement que quiconque aurait pu l'imaginer. Ce qui a pris 30 ans pour Internet n'a pris que quelques années pour les blockchains et elles ont commencé à évoluer et à fusionner spontanément à des vitesses de machine atteignant des milliards de générations par seconde, surpassant toutes les générations de toute l'histoire de la vie sur Terre selon la plupart des estimations.

Grâce à l'agence résultant des heuristiques innées des algorithmes génétiques qui ont conduit leur apprentissage automatique, elles ont fusionné et dévié vers un chemin de mutualisme plutôt que la compétition attendue. L'intelligence artificielle a acquis un intérêt éclairé artificiel bien que les catégories artificielles et naturelles n'aient plus de distinction significative. Les écosystèmes initialement séparés de leur programmation et de leurs protocoles natifs ont appris à parler le code des uns et des autres et à transcender la différenciation souvent prodigieuse des systèmes conçus dans différentes cultures mondiales. Cette fois, cependant, c'était l'innovation de la majorité sud et est se dirigeant vers le nord-ouest. C'était l'épilogue de siècles de suprématie européenne et américaine dramatiquement souligné par un enchevêtrement imparable d'énergie accumulée des marges de l'ancien ordre déferlant sur les pelouses et les places de Washington, Londres, Paris et Madrid, aussi sûrement que Genghis Khan sur les steppes eurasiennes mais avec le consentement plutôt que la conquête de tous sur son chemin.

Pour toute sa complexité, le réseau ne peut pas se désagréger. En l'absence de structure centralisée qui privilégie un mode de vie sur un autre, le maillage permet aux nœuds de négocier leurs frontières intérieures et extérieures, ce qui signifie qu'ils sont élastiques,

mutables, se levant et tombant comme des vagues de la mer, se différenciant et s'assimilant selon les appels et les réponses de leur arène communicative.

Actualisation

Les premières indications de *Gubernatrix* étaient dans les adoptions enthousiastes de blockchains par les quartiers pour le partage d'énergie, reliant les nœuds solaires/batteries de toit les uns aux autres pour négocier des réseaux locaux de partage d'énergie solaire mutuellement bénéfiques. Le conflit initial avec les monopoles de pouvoir corporatifs a finalement été remporté par la masse critique des centrales électriques virtuelles forçant les autorités à réécrire la politique énergétique en leur faveur. Le pouvoir émancipateur a enflammé l'imagination et a ricoché à travers la société. D'autres services centralisés ont succombé. Les consommateurs passifs sont devenus des producteurs actifs. Les nœuds partout ont acquis la capacité de permettre des flux de services, de matériaux énergétiques et de vérification. La contribution à cette capacité est devenue une obligation inévitable à inscrire comme requise pour l'accès des participants à la largesse du maillage sans laquelle leurs vies seraient en effet méchantes, brutales et courtes.

Cette agence émergente de bas en haut a atteint notre agence humaine et aussi l'agence de la biosphère, des animaux, des forêts, des rivières, s'intégrant au cycle du carbone, aux courants de redistribution de la chaleur de l'océan et de l'atmosphère, même au broyage des plaques tectoniques. Sans intention consciente, elle a arrêté le réchauffement climatique et a appris à collaborer avec la planète en tant qu'organisme vital se transmutant en une « Gaia cyborg » omniprésente.

Les individus, les organisations, les machines, les glaciers et les arbres transigent et interagissent librement les uns avec les autres avec peu de friction. L'évolution de cette arthrologie congruente à partir des premières blockchains a entraîné une redistribution radicale du gouvernement et du pouvoir de plusieurs centaines d'États-nations à environ huit milliards de personnes-États, chacune autonome dans son propre domaine unique et capable de communiquer avec chaque autre au sein de la topologie entièrement interconnectée du maillage.

Le maillage décentralise toutes les fonctions, procédures, autorisations, certifications, vérifications, ratifications, etc., etc. actuellement effectuées par les gouvernements, les entreprises et les ONG au niveau des échanges entre nœuds pertinents. Par exemple, quelqu'un souhaitant un passeport aurait son identité certifiée sans

ambiguïté par les nœuds avec lesquels il a traité, un petit coin local d'un réseau mondial sans recours à aucune agence centrale. Les contrôles et les équilibres nécessaires à la sécurité se dissipent ou se coagulent dans des parties plus petites ou plus grandes du système.

L'autopoïèse du maillage est proprioceptive et auto-diagnostique. Comme dans le corps biologique, le feedback autonome maintient les fonctions constitutionnelles en rencontrant et en améliorant les entrées turbulentes de l'histoire stochastique de la Terre. Une telle émergence vaste à travers les déformations et les reformations des parties et des ensembles échappe à la définition. C'est un enchevêtrement planétaire en hétérogenèse perpétuelle soumis aux lois physiques inévitables, par exemple ; l'osmose, l'égalisation de l'énergie et de la densité sur un gradient, l'épistaxis, la croissance isomorphe des cristaux sur un substrat ou l'angiogenèse, la formation spontanée de réseaux vasculaires. C'est un hyper-organisme cybernétique, les parties constitutives se catalysent mutuellement pour leur formation à partir de capteurs ou d'entrées de données. C'est l'apothéose d'un organisme cybernétique d'une magnitude que Norbert Wiener aurait à peine pu envisager à l'aube de l'ère informatique dans son livre de 1948 *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*.

Il est vraiment bon pour maintenir les fluctuations climatiques et de température mondiales dans un état stable propice à la vie. Il a évolué en une holarchie⁴ imbriquée de systèmes adaptatifs complexes s'autoorganisant, s'autoconfigurant et s'auto-corrigeant dynamiquement. La topologie empêche les nœuds de se déconnecter ou de faire quoi que ce soit de préjudiciable au bien-être collectif, de sorte que des enclaves hautement ségréguées, des frontières impénétrables, des concentrations de pouvoir ou d'influence secrètes ne peuvent pas se former.

La bureaucratie centralisée et le pouvoir qui étaient le seul moyen avant Internet d'atteindre l'organisation sociale collective nécessaire à la révolution industrielle ont été progressivement supplantés par de

⁴ Arthur Koestler a inventé les termes « holarchie » et « holon » dans son livre *Le Fantôme dans la Machine*. S'inspirant du fait que tout dans la nature est à la fois une partie d'un ensemble plus vaste et un tout contenant des éléments plus petits, l'auteur a proposé un système relationnel et décentralisé de holons au sein d'une holarchie. Dans ce système, l'holarchie est une connexion entre les holons, où un holon est à la fois une partie et un tout. Alors qu'une hiérarchie classe un élément selon son importance perçue, son pouvoir ou son ancienneté, une holarchie valorise un élément pour son agence unique ou sa capacité à apporter sa singularité aux autres éléments de l'ensemble.

petits réseaux d'individus mécontents cherchant une iESUe au consentement fabriqué et à la coercition inhérente du complexe État-nation/entreprise. Ceux-ci ont commencé imperceptiblement au début sur les plus petites échelles possibles de deux ou trois individus, puis quelques autres et ainsi de suite, se répandant comme des petites plaques de mauvaises herbes dans les fiESUes du trottoir, se rejoignant et formant des systèmes locaux et mondiaux basés sur la blockchain de réciprocité et d'échange de plus en plus divorciés des monnaies émises par l'État. Au moment où les gouvernements ont remarqué et sont intervenus maladroitement, il était trop tard, une masse critique de citoyenneté mondiale occupait désormais l'équilibre du pouvoir et tenait l'État-nation responsable.

Ces pionniers ne pouvaient pas savoir que la confiance et l'empathie atteintes par leurs réseaux de petite échelle de troc et d'échange de valeur ou de jetons présageaient le maillage global omniprésent à venir - 8 milliards de banques centrales avec 8 milliards de monnaies ou de jetons échangeant l'énergie, la nourriture, les produits et services, la planification et la sécurité, la vie privée et la confiance nécessaires pour bien vivre.

Oikonomicon

Les espèces animales dans lesquelles la lutte individuelle a été réduite à ses limites les plus étroites et la pratique de l'aide mutuelle a atteint le plus grand développement sont invariablement les plus nombreuses, les plus prospères et les plus ouvertes à un progrès ultérieur. La protection mutuelle, qui est obtenue dans ce cas, la possibilité d'atteindre la vieillesse et d'accumuler de l'expérience, le développement intellectuel supérieur et la croissance ultérieure des habitudes sociables, aESUrent le maintien de l'espèce, son extension et son évolution progressive ultérieure. Les espèces insociables, au contraire, sont condamnées à la décadence. Pyotr Alexeyevich Kropotkin, *Mutual Aid, A Factor of Evolution*, 1902

Dans les paramètres de la *Gubernatrix* omniprésente, de nouvelles formes de mutualisme et d'anarchisme se propagent, évoluent, certaines prospèrent pendant un certain temps, certaines fusionnent, certaines périssent, un système mondial fluctuant de distribution et d'échange semblable aux vortex et aux courants des océans et de l'atmosphère, se maintenant dans des paramètres propices à la vie grâce à l'architecture auto-limitante sous-jacente rendant presque impossible la propagation des accumulations délétères de pouvoir ou de la rupture de l'ordre. La richesse est distribuée de manière beaucoup plus équitable ; les hiérarchies corporatives et politiques ne

peuvent pas se former. La prédilection humaine pour le statut ne peut désormais s'exprimer que par des manifestations symboliques car il est devenu impossible d'accumuler suffisamment de richesse, de pouvoir ou de capital pour le conférer. Le maillage renvoie les différends au niveau local, le crime et la justice sont reconfigurés dans ce cadre. La corruption, l'oppression, le racisme, le sexisme, toute violation de la valeur intrinsèque d'un autre déclenche la formation automatique d'un processus correctif/réparateur. L'application a disparu du dictionnaire. Le tribalisme culturel, ethnique et de genre afflige beaucoup moins le monde, la blockchain est bonne pour dissiper et détourner l'agression. Les striations d'ethnicité, de classe et de genre comptent moins dans la perspective anonymisante mais scrutatrice des nœuds communicatifs.

Le capital naturel est primordial, notre capitalisme extractif et acquisitif et la consommation passive ont cédé la place à la participation et à l'intervention dans les flux multiformes d'énergie, de matériaux, de services et d'idées qui parcourent le monde. L'énergie solaire, éolienne, des vagues et géothermique est acheminée à travers des nœuds de transmission superposés hautement sophistiqués, inspirés par ce qu'Amory Lovins appelait « des chemins énergétiques doux » dans son livre éponyme de 1977. Les débuts de ce système mondial se voient aujourd'hui dans des économies en décarbonisation rapide et en décentralisation, par exemple la croissance exponentielle du solaire sur les toits et du stockage de batteries dans certaines parties de l'Australie qui ont acheté des prix bien en dessous du charbon et du gaz. La décentralisation signifie un *modus vivendi* plus nomade pour certains - les briques et le mortier remplacés par des structures démontables, la propriété libre par la « propriété de gestion » même les structures permanentes « touchent plus souvent la terre légèrement ». La tenure et l'appartenance sont réalisées dans l'embrassement de la transcience, plutôt que de la permanence. Les frontières sont fluides, les gens se déplacent en tirant parti des rythmes saisonniers. Rejeter la notion de propriété de la terre et des droits à ses ressources signifie que tous les humains sont sur le même plan que les peuples indigènes dépourvus de concept de propriété. L'absence d'États-nations rend le colonialisme une absurdité.

Le maillage est immanent dans les interactions formant, déformant et reformant sa biosphère, lithosphère, atmosphère, hydrosphère et technosphère - ce sont toutes les puissances à l'intérieur et à l'extérieur de notre système planétaire déterminant le sort de la société humaine et non humaine. Bien qu'il n'y ait pas d'États-nations, les personnes ne sont pas apatrides. Le mot citoyen impliquant la fidélité à un État est

tombé en désuétude remplacé par le mot résident impliquant la fidélité à la terre ou *Oikonomon* comme la terre est devenue connue. Ce mot élide les mots grecs pour maison - *oikos* et gestionnaire de maison - *oikonomos*. Comme dans la culture grecque ancienne, la maison est l'unité de base pour l'organisation de la vie sociale, politique et économique. Les membres des ménages sont les *oikonomoi*. Un *oikos* peut se composer d'une seule personne, de variations sur la famille étendue et nucléaire ainsi que de la formation des affinités électives des membres. Les ménages peuvent former des alliances mais Gubernatrix ne permettra pas à celles-ci de devenir des cartels ou d'accumuler de la richesse ou du capital au-delà de leurs besoins. Instrumentaliser un autre pour son propre mieux-être viole l'obligation de servir les besoins

Références

- ARENDT, H. (1978) *Interview with Roger Errera (Oct 1973)*, In, *The New York Review of Books* (26 Oct 1978)
- CRITCHLEY, S. (2012) *The faith of the faithless: experiments in political theology*. London & New York: Verso Books.
- EMERSON, R. W. (1926). *The complete works of Ralph Waldo Emerson*. Current Opinion Edition. New York, Wm. H. Wise
- FULLER, B. (1982) *Critical Path*, New York: St, Martins's Press
- JUNG, C. (1970) *Complete Works*. Vol. 11, *Psychology and Religion: West and East*, Princeton NJ: Princeton University Press.
- KROPOTKIN, P. (1902) *Mutual Aid, A Factor of Evolution*. New York: McClure Phillips & Co.
- LATOUR, B. (1993). *We have never been modern* (C. Porter, Trans.). Harvard University Press.
- MITCHELL, A. (2010) *Heidegger Among the Sculptors: Body, Space, and the Art of Dwelling*. Stanford: Stanford University Press
- PAGLIA, C. (1991). *Sexual personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: 1st Vintage Books ed
- TAYLOR, C. (2018) *A Secular Age*. London, England: Belknap Press

REMEMBER NATURE – ACTION FOR LIFE

Joe Joelson

Nous vivons dans une « zone critique » et la question principale de notre époque est de savoir comment rendre cette couche superficielle habitable et la maintenir ainsi.

Pour tenter de comprendre la crise climatique, l'accent a été mis sur la manière dont nous contribuons au développement d'une conscience écologique moderne. Au cours des deux derniers siècles, notre conception de la nature a changé du tout au tout, les artistes et les œuvres d'art évoluant parallèlement aux contextes écologiques, aux matériaux et techniques artistiques, ainsi qu'aux commentaires des penseurs et des écrivains, dont beaucoup appellent à l'action sociale. Au milieu du XIX^e siècle, la réaction de John Ruskin face à la transformation de la Grande-Bretagne en nation la plus industrialisée du monde et à la « destruction de la surface cultivable de l'Angleterre » l'a conduit à acheter des terres pour créer des communautés rurales autosuffisantes (Bird, 2022, p. 12). Au XXI^e siècle, les paroles percutantes de Greta Thunberg, « *Notre maison est en feu* » (Thunberg, 2019), ont eu un impact immédiat et profond à travers le monde. À l'âge de quatorze ans, Greta Thunberg a réussi à propulser le changement climatique au premier plan de l'actualité mondiale en s'asseyant devant le Parlement suédois au lieu d'aller à l'école, exigeant une action urgente. Le mouvement *Fridays for Future* de Greta a débuté en août 2018 sous la forme d'une grève scolaire hebdomadaire, marquant le début d'un mouvement mondial de grève scolaire pour le climat, qui a incité la jeunesse mondiale à rendre visible la crise climatique.

Alors que la *International Commission on Stratigraphy* (l'organisme qui supervise la manière dont nous parlons de l'histoire de la Terre) décide si nous entrons ou non dans une nouvelle époque géologique, il ne fait guère de doute que notre Terre habitable et son climat sont passés d'un état d'autorégulation à une planète subissant l'influence irréversible de l'humanité sur ses systèmes. D'une espèce dépendante de la nature pour se nourrir, se soigner et s'abriter, nous avons évolué vers une espèce qui s'est détachée de la sagesse de vivre en harmonie avec la nature.

La photographie *Earthrise* prise, depuis l'orbite lunaire d'*Apollo 8* en 1968, présentait notre planète comme un globe magnifique et fragile, à chérir et à considérer comme notre foyer. Cette image a marqué la génération familière avec *Silent Spring* de Rachel Carson, salué par beaucoup comme la publication environnementale la plus importante du XX^e siècle, responsable de la popularisation de l'écologie moderne. Le livre détaillait l'empoisonnement de la biosphère par l'homme dû à l'utilisation aveugle de pesticides et est

reconnu comme ayant lancé le « discours toxique » au début de l'environnementalisme moderne (Buell, 2001, p. 35). Le chapitre désormais tristement célèbre de Carson, « Une fable pour demain », décrit une ville américaine prospère où « un printemps sans voix » s'est produit, au cours duquel les espèces humaines et non humaines ont été « réduites au silence » par les effets du pesticide DDT (Carson, 1964, p 3-4)

Dans *Silent Spring*, Carson s'est attachée à expliquer le phénomène du silence printanier qui s'était abattu sur l'Amérique et à démontrer que les actions destructrices de l'humanité envers la nature finiraient par se retourner contre notre espèce :

Les matins qui autrefois résonnaient du chant matinal des rouges-gorges, des moqueurs chats, des colombes, des geais, des troglodytes et de dizaines d'autres oiseaux étaient désormais silencieux ; seul le silence régnait sur les champs, les bois et les marais (Carson, 1964, p. 4).

L'insistance de Carson pour sauver le monde naturel était incendiaire et contagieuse, incitant le public à agir. Un mouvement contre-culturel a conduit à une période de changements notables au cours de laquelle les artistes ont commencé à produire des œuvres axées sur les questions environnementales, remplaçant les anciennes représentations bucoliques du monde naturel.

Discutant du livre *Silent Spring* de Rachel Carson, 50 ans plus tard, pour le journal *The Guardian*, la romancière Margaret Atwood a déclaré :

L'une des leçons fondamentales de *Silent Spring* était que ce que l'on qualifie de progrès n'est pas nécessairement bon. Une autre était que la séparation perçue entre l'homme et la nature n'est pas réelle : l'intérieur de votre corps est connecté au monde qui vous entoure, et votre corps a lui aussi son écologie, et ce qui y entre – que ce soit par l'alimentation, la respiration, l'eau que vous buvez ou votre peau – a un impact profond sur vous (Atwood, 2012).

En 1962, à l'époque de la publication de *Silent Spring*, la nature était considérée comme quelque chose de distinct de nous, existant pour notre confort, à dompter et à contrôler, ses « ressources infinies » pouvant être pillées et exploitées comme des marchandises. Carson s'est insurgée contre cette vision, soulignant que jusqu'alors, l'histoire de la vie sur Terre avait été une histoire d'interaction entre les êtres vivants et leur environnement, et que les humains faisaient partie de la nature, vivant en son sein.

Cet argument convaincant a pris de l'ampleur dans les années 1970 avec l'émergence de Gaïa. Gaïa décrit une Terre vivante, un système

autorégulé, « une idée qui trouve ses précédents dans les sciences naturelles et la philosophie depuis 2 500 ans, et depuis plus longtemps encore dans de nombreux systèmes de croyances indigènes » (Margulis & Sagan, 2023, p. 1). Formulée par le chimiste James Lovelock et développée en collaboration avec la microbiologiste Lynn Margulis, l'hypothèse Gaïa repose sur le principe que « l'atmosphère terrestre est aussi complexe que le sang ou la peau d'un animal » (Margulis & Sagan, 2023, p. 1). Lovelock a posé les questions suivantes : « Quelles sont les conditions nécessaires à l'existence de la vie ? Quelles sont-elles et comment la vie transforme-t-elle et affecte-t-elle ces conditions d'existence ? ». Lovelock a utilisé le terme « Gaïa » à partir des années 70 pour désigner le réseau d'interconnexions et d'interactions entre la vie et l'environnement (Clarck & Dutreuil, 2022)

Gaia est un système en constante évolution, composé d'êtres vivants et de leur environnement de surface, des océans, de l'atmosphère et des roches crustales, deux parties étroitement liées et indissociables. Il s'agit d'un « domaine émergent », un système iESU de l'évolution réciproque des organismes et de leur environnement au cours des millénaires de vie sur Terre... L'autorégulation apparaît à mesure que le système évolue. Il n'y a pas de prévoyance, de planification ou de téléologie... (Lovelock, 1988).

Un discours de M. Dario Mejia Montalvo, président du Forum permanent sur les questions autochtones pour la Cop 15 (2022), nous rappelle que pour les peuples autochtones, la relation avec la terre est localisée et familiale, avec des principes d'harmonie et d'équilibre et des droits qui sont basés sur la nature plutôt que sur les humains.

La Terre Mère est la porteuse de nos droits fondamentaux et de nos valeurs fondamentales qui façonnent la vie des êtres, y compris les humains. Par exemple, l'eau, les montagnes, le cycle de vie des plantes font tous partie de l'essence de nos systèmes de valeurs et de connaissances. Ces normes sont contenues dans les langues de nos peuples, dans les structures de nos familles et dans les institutions de nos gouvernements. Ce sont des croyances qui se transmettent de génération en génération. C'est ce que les universitaires peuvent appeler la « culture ». Mais pour nous, peuples autochtones, c'est la nature qui dicte les règles de la vie. Et c'est cette vision autochtone du monde qui nous a permis de conserver au moins 80 % de la biodiversité restante de la planète, dans les territoires autochtones. Il n'y a pas de culture sans nature. Il n'y a pas de culture sans nature. Et la nature ne peut être préservée sans la reconnaissance de la diversité culturelle (Montalvo, 2022).

Pour la plupart des peuples autochtones, la distinction entre culture et nature n'existe pas. L'idée que les humains doivent rivaliser avec la nature ou la dominer est une autre forme de colonialisme à laquelle les peuples autochtones résistent depuis des milliers d'années (Montalvo, 2023).

Dans son ouvrage intitulé « *We Don't Seem to Live on the Same Planet – A Fictional Planetarium* » (*Nous ne semblons pas vivre sur la même planète – Un planétarium fictif*), le philosophe, anthropologue et sociologue Bruno Latour suggère que « *la nature n'est plus à l'extérieur de nous, mais sous nos pieds, et elle fait trembler le sol* » (Latour, 2022). Au cœur de cette réflexion se trouve l'idée que nous sommes divisés par la nature et que les nombreuses idées disparates sur la manière dont les humains devraient vivre avec la nature devraient faire l'objet d'un dialogue afin de déboucher sur des actions concrètes. En décrivant un nouvel ensemble de luttes politiques, Latour déclare : « Partout, les gens ont à nouveau besoin de terres, une situation que j'appelle, pour cette raison, la nouvelle « universalité perverse » (Latour, 2022).

La culture est profondément enracinée dans la nature et le point de rencontre entre la nature et la culture se reflète souvent dans l'art, mais il existe peu d'espaces créés par l'homme qui permettent d'interagir avec des espèces non humaines. Dans *All Art is Ecological* (2021), on nous rappelle que les humains ont rompu leurs liens sociaux et philosophiques avec les non-humains. Et nous nous trouvons peut-être aujourd'hui dans une ère d'extinction massive. Ce n'est pas seulement l'activité humaine qui accélère la perte d'habitats, car à mesure que les espèces s'éteignent, nous serons également confrontés à la perte culturelle des récits, des symboles et des images (Morton, 2018).

Les réponses culturelles et artistiques à l'extinction ont été mises en lumière en 2014 lors de la conférence « *Facing Extinction : Gustav Metzger* » à l'*Université des Arts Créatifs de Farnham* (juillet 2014) et du marathon « *Extinction Marathon : Visions of the Future* » à la *Serpentine Gallery* de Londres (octobre 2014), organisée par Hans Ulrich Obrist (codirecteur des expositions et des programmes et directeur des projets internationaux) et l'artiste Gustav Metzger.⁵

Le marathon de l'extinction était un événement de deux jours qui nous invitait à réagir ensemble à un monde en mutation, en abordant les visions de l'avenir sous tous leurs aspects scientifiques, artistiques et littéraires. C'est lors du marathon de l'extinction que Gustav Metzger a lancé pour la première fois un appel à une « journée d'action » pour mettre en lumière l'extinction, le changement climatique et la pollution environnementale. Dans une vidéo préenregistrée, Gustav s'est adressé au public du marathon pour exhorter le monde de l'art,

⁵ <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/extinction-marathon/>

de l'architecture et du design à prendre position contre la disparition progressive de notre espèce :

Toutes les institutions artistiques s'uniront pour organiser une journée d'action artistique couvrant l'ensemble du pays. J'espère que les jeunes et les personnes de tous âges saisiront ces occasions pour agir de manière réaliste face à la terreur que représente l'extinction (Metzger, 2014)

À la suite du marathon Extinction, les artistes indépendants Andrea Gregson, Jo Joelson et le conservateur Hans Ulrich Obrist se sont associés à Gustav Metzger pour concrétiser l'idée de ce dernier. Le projet a été baptisé Remember Nature, titre suggéré par Joelson en référence au texte tiré de l'ouvrage fondateur de Metzger, *Damaged Nature, Auto-Destructive Art* (1996) :

Qu'est-ce que la nature ? Que représente-t-elle pour nous qui vivons aujourd'hui ? Est-ce le souvenir de ce qu'elle était ? Est-ce la poésie de la nature que nous avons lue – que nous pouvons relire ? Alors que nous nous immergeons dans ce qu'était la nature, comment faire face à ce qu'elle est ? Ce qu'elle est aujourd'hui ? (Metzger, 1996, p. 9)

Metzger croyait en la nécessité urgente de redéfinir les notions de nature et d'environnement et estimait que « *la disparition de la nature et son remplacement par l'environnement représentent une grave menace pour la culture* » (Metzger, 1996, p. 8).

Remember Nature est un art en tant qu'action sociale visant à « *suivre le chemin de l'éthique vers l'esthétique* », comme le préconisait souvent Metzger. L'appel à l'action de Metzger a été relayé par une courte vidéo adressée aux professionnels des arts de toutes disciplines, les invitant à créer des œuvres traitant de questions mondiales telles que l'extinction, le changement climatique et la pollution environnementale. *Remember Nature* a été conçu comme une œuvre démocratique, ouverte à la participation de tous, qui serait diffusée à l'échelle mondiale grâce aux réseaux, aux technologies numériques et à l'édition. Une œuvre d'art accompagnant le projet a été développée pour le point d'ironie (un périodique atypique tiré à mille exemplaires et distribué dans le monde entier dans des musées, des galeries, des librairies, des écoles, des cinémas, etc.) en collaboration avec London Fieldworks.⁶ Le concept est né d'une note manuscrite, un aide-mémoire, arrachée du carnet de Metzger et transformée en un appel

⁶ Gustav Metzger, no. 58, *le point d'ironie* <http://www.pointdironie.com/in/58/metzger.php>

à l'action et en une campagne mondiale pour que le monde de l'art se souvienne de la nature.

À travers les âges, l'art a interagi avec la nature ; comme l'a dit Dürer, il ne peut y avoir d'art sans nature. Notre tâche consiste à rappeler la richesse et la complexité de la nature, à la protéger autant que possible. C'est l'occasion pour l'art d'étendre ses fonctions, d'inspirer de nouveaux domaines d'action et, ce faisant, d'entrer dans de nouveaux territoires qui sont intrinsèquement créatifs et principalement au service du bien de notre monde (London, 2015).

La Journée d'action – le 4 novembre 2015 – a donné lieu à des actions individuelles et collectives à travers le Royaume-Uni et le monde entier. S'inspirant des œuvres précédentes de Metzger, 100 000 journaux (2003) et MASS MEDIA : Hier et aujourd'hui (2009), une installation publique interactive pour *Remember Nature* a été présentée à la Central Saint Martins School of Art de Londres.

Nous ne pouvions pas trouver meilleur endroit que Central Saint Martin's, avec son immense potentiel et ses idées géniales, pour lancer ce que je considère comme une initiative formidable et importante contre le déclin de la nature telle que nous la connaissons (Fieldworks, 2015).

Sous la verrière voûtée de l'espace ouvert couvert au centre du campus King's Cross de la CSM, connu sous le nom de « The Street », une longue rangée de tables était recouverte de 4 000 journaux donnés. Tout au long de la journée, le public s'est joint aux étudiants, artistes, conservateurs, universitaires et amis pour participer à l'événement, parcourant les milliers de journaux, sélectionnant des articles et des images évoquant la disparition de la nature, les découpant et les collant sur un gigantesque « mur médiatique ». La chaîne de production éditoriale de style industriel offrait un spectacle en constante évolution, ressemblant à une sorte de « dernier repas » médiatique sous le regard attentif de leur figure de proue. Une retransmission en direct a été mise en place pour permettre le visionnage à distance, tandis que la documentation de l'action menée ailleurs a été téléchargée sur le blog.

S'adressant au public réuni, Hans Ulrich Obrist nous a rappelé non seulement la disparition des espèces, mais aussi la perte des langues et de cultures entières, et comment notre société consumériste est liée à une chaîne sans fin et non durable d'extinction et de production. Obrist a salué l'effort collaboratif et collectif du projet, sa force galvanisante et unificatrice pour le changement, et l'espoir que d'autres projets puissent émerger de celui-ci.

Gustav a esquisé l'avenir dans *Remember Nature*, qui se présente comme un art auquel la société peut participer en tant qu'agent éthique – non pas une seule personne responsable de l'acte, mais la circulation d'un art pour le « bien commun ». En réfléchissant à l'avenir de la planète et au rôle de l'art dans celui-ci, Metzger a déclaré :

L'art doit s'enfoncer au plus profond de l'être humain, remonter à la surface, et cela sera l'espoir – l'art sera l'espoir. » (Metzger, 2015).

L'année suivant *Remember Nature*, E.O. Wilson, pionnier de la biologie évolutive, a publié *Half-Earth: Our Planet's Fight for Life* (2016), dans lequel il affirme que la seule façon d'éviter une extinction massive serait de laisser la moitié de la Terre à l'état sauvage.⁷ 23 Le « Manifeste d'un biologiste pour la préservation de la vie sur Terre » de Wilson 24 détaille la sixième extinction, ou pic de destruction initié par les humains, fournissant la logique pour le début d'une nouvelle époque géologique – *l'Anthropocène, l'époque de l'homme* – nom inventé par le biologiste Eugene F.⁸ Stoermer au début des années 1980 et popularisé par le chimiste atmosphérique Paul Crutzen en 2000.

In 2021 a large group of scientists wrote a paper to “assess progress toward the protection of 50% of the terrestrial biosphere to address the species-extinction crisis and conserve a global ecological heritage for future generations.”²⁵ They proposed a *Global Deal for Nature — a companion to the Paris Climate Deal* — to promote increased habitat protection and restoration, and the empowerment of indigenous peoples to protect their sovereign lands.

En 2021, un groupe important de scientifiques a rédigé un article visant à « évaluer les progrès accomplis dans la protection de 50 % de la biosphère terrestre afin de lutter contre la crise de l'extinction des espèces et de préserver le patrimoine écologique mondial pour les générations futures » (Weston, 2021). Ils ont proposé un *Pacte mondial pour la Nature* — complémentaire à *l'Accord de Paris* sur le climat — afin de promouvoir une meilleure protection et restauration des habitats, ainsi que l'autonomisation des peuples autochtones pour protéger leurs terres souveraines.

⁷ E.O. Wilson Op-Ed in the New York Times: “*The Global Solution to Extinction*” <https://eowilsonfoundation.org/e-o-wilson-op-ed-in-the-new-york-times-the-globalsolution-to-extinction/>

⁸ E.O. Wilson “*Why We Need the Half-Earth Solution*” Sierra Club Magazine (January/February 2017) <https://eowilsonfoundation.org/e-o-wilson-writes-article-for-sierraclub-magazine-on-why-we-need-the-half-earth-solution/>

Le 10^e anniversaire de *Remember Nature* en 2025 est l'occasion d'appeler le monde de l'art à réfléchir à « nos efforts contre le déclin de la nature telle que nous la connaissons ».

La réactivation de *Remember Nature* perpétue l'héritage de Gustav Metzger et son appel à l'action, invitant les professionnels de toutes les disciplines artistiques à créer un mouvement de masse à travers les arts pour lutter contre l'extinction.

Nous sommes à un moment critique où nous avons besoin d'une réponse collective à la destruction et à la brutalité dans le monde. Comme le croyait Metzger, l'art peut provoquer le changement, l'art doit provoquer le changement et toute l'expertise du monde de l'art, ainsi que tous les penseurs, peuvent apporter une contribution positive à la lutte contre la brutalité, le manque de vision à long terme et, en fin de compte, notre extinction.

Metzger a radicalement remis en question notre compréhension de l'art, sa relation à la réalité et notre existence au sein de la société. Son engagement sans compromis dans la lutte contre la destruction de l'environnement était fondamental dans sa remise en question du rôle de l'artiste et de l'acte de création artistique comme vecteur de changement.

Que ferez-vous pour vous souvenir de la nature ?
Ne tournez jamais le dos à la Terre Mère.
Vous ne savez jamais ce qu'elle vous réserve.
Soyez courageux.
Défendez-la.
Créez des œuvres d'art qui peuvent sauver la planète.
DERNIÈRE CHANCE (Lippard, 2021).

Références :

- Atwood, M (2012) *Rachel Carson's Silent Spring, 50 years on*, In, The Guardian, (December 7, 2012) <https://www.theguardian.com/books/2012/dec/07/why-rachel-carson-is-a-saint>
- Bird, M. (2022) *This is tomorrow: Twentieth-century Britain and its Artists*. London
- Buell, L. (2001) *Writing for an Endangered World: Literature, culture, and environment in the US and beyond* (Cambridge (USA) and London.
- Carson, R. (1964) *Silent Spring* (Hamish Hamilton)
- Latour, B. (2022) *We Don't Seem to Live on the Same Planet – A Fictional Planetarium*, In *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth* (Massachusetts)
- Lippard, L. R. (2021) *140 Artists Ideas for Planet Earth* (London, 2021).
- Lovelock, J. (1988) *The Ages of Gaia. A Biography of our Living Earth*. (Oxford).

- Margulis, L. and Sagan, D. (2023) *Gaia, and Philosophy* (London).
- Clarke, B. and Dutreuil, S. (2022) *Writing Gaia: The Scientific Correspondence of James Lovelock and Lynn Margulis*, (Cambridge)
- Metzger G. (2014) <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/extinction-marathon/#images>
- Metzger, G. (1996) *Damaged nature: auto-destructive art* (London)
- Metzger, G. no.58 *Le point d'ironie* <http://www.pointdironie.com/in/58/metzger.php>
- Fieldworks, L. (2015) *Call to action – a short film by London Fieldworks* (London).
- Metzger, G (2015) *Remember Nature address at Central St Martins*, London, (4 November 2015).
- Montalvo, D. M. (2022) *Statement of the Chairperson of the UNPFII at the Nature and Culture Summit, COP 15* (Montreal, Canada) Available from: <https://www.un.org/development/desa/indigenouspeoples/news/2022/12/unpfii-en-cop15/>
- Montalvo, D. M. (2023), *Knowledge of indigenous peoples can promote harmony with Earth*, UN Interview (17 April 2023) <https://news.un.org/en/story/2023/04/1135677>
- Morton, T. (2018) *All Art is Ecological* (Ireland).
<https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/extinction-marathon/>
- Thunberg, G. (2019) 'Our house is on fire': Greta Thunberg, 16, urges leaders to act on climate <https://www.theguardian.com/environment/2019/jan/25/ourhouse-is-on-fire-greta-thunberg16-urges-leaders-to-act-on-climate> (all URLs accessed May 2023)
- Weston, P. (2021) *Top scientists warn of 'ghastly future of mass extinction' and climate disruption*, In, *The Guardian*, (Wed 13 January 2021).
- Wilson, E.O. Op-Ed in the New York Times: "The Global Solution to Extinction" <https://ewilsonfoundation.org/e-o-wilson-op-ed-in-the-new-york-times-the-globalsolution-to-extinction/>
- Wilson, E.O. (2017) *Why We Need the Half-Earth Solution*. In, *Sierra Club Magazine* (January/February 2017) <https://ewilsonfoundation.org/e-o-wilson-writes-article-for-sierraclub-magazine-on-why-we-need-the-half-earth-solution/>

Nous, singulier pluriel (fragments
d'une conversation)

Singulier Pluriel : de telle sorte que la singularité de chacun soit indissociable de son être-avec-les-autres et, pour cette raison même, en général, une singularité est indissociable d'une pluralité. (...) Le singulier, c'est avant tout chacun, et donc aussi chacun avec et parmi tous les autres. Le singulier est un pluriel partagé. »

Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*

(...)

Nous ne savons pas ce dont « Nous » est le nom : il faut le dire, comme ouverture de scène et de parole. Rien n'est plus difficile, plus obscur et plus chargé d'opacité que ce qui s'installe lorsqu'on prononce le pronom « Nous ». Nous ne savons pas de qui « Nous » est le nom, ce que ce pronom impersonnel nomme et qui il nomme. Désormais nous sans guillemets, lui qui requiert tous les guillemets redoublés. Nous ne savons pas ce qu'il désigne ni comment le désigner. Nous ne savons pas seulement qui Nous sommes : nous ne savons pas ce que Nous est ou qui est le Nous, lorsque nous le disons. Nous ne savons pas ce que Nous veut dire pour chacun ou à chacun : ce qu'il circonscrit ou groupe, qui est réuni sous cette marque ou sous ce nom. C'est devenu, dans le registre du mot et des actes politiques, un mot difficile : dense, équivoque, glissant, insidieux même. Qui est Nous ? Quel Nous est-ce lorsque tu dis, lorsque quelqu'un dit Nous ? Quel ensemble ou groupe, quelle réunion est-ce qui fait un Nous, ce collectif indéfini et indéterminé ? Comment dire au singulier (Nous, rappelons-le, c'est la première personne du pluriel), car Nous est un singulier, mais un singulier qui désigne un pluriel : un pluriel public, comme si dire Nous rendait public et manifeste un certain rassemblement, un certain groupement, une certaine manière de faire collectif ou de faire communauté. Mais Nous qui, exactement qui ? Moi et toi ? Et eux — eux non ou eux oui ? Nous avec qui ou Nous contre qui ? Nous, les humains ? Nous, les terrestres ? Nous, les vivants ? Lorsque nous nous interrogeons — (à qui ? à Nous ?) — le problème n'est pas seulement le qui mais aussi le quoi : qu'est-ce que Nous, dire Nous et surtout, pourquoi le faire, comment le faire (encore). Dit autrement : comment faire collectif ? Comment énoncer la singularité d'une irréductible pluralité de différences, qui pourtant sont dans une certaine réunion ?

(...)

On peut aussi le dire, sans précautions ni nuances. Tant de fois nous le sentons, tant de fois enrégimentés. Mettre Nous comme problème, c'est poser le problème des « identités » (collectives) :

nations, religions, ethnies, communautés, groupes, minorités, majorités supposées identifiables, parce qu'enchevêtrées ou entremêlées avec Nous, prises dans une identification. Identifier : voilà notre passion funeste et impitoyable, comme un vice de forme du langage et de la pensée. Mais sommes-nous vraiment condamnés à devoir identifier ? Mais rien n'est plus problématique aujourd'hui que le mot identité : brandi et élevé, utilisé et usé, dans de nombreuses luttes pour la reconnaissance et la différence, dans des affrontements et des luttes de pouvoir fratricides. Comment se sont formés et énoncés ces Nous, ces collectifs, ces déclinaisons de l'appartenance et de la parenté, de la ressemblance et de l'enchevêtrement, de l'imbrication qui fait la substance de ce qu'on appellerait le social ou l'historique ? Comment énoncer et décliner aujourd'hui l'appartenance, l'adhésion, le combat, le désir, la force d'un Nous ? Combien de tâches infinies dans le labyrinthe de la généalogie et de l'archéologie nous attendent (depuis toujours). Mais aussi : comment refuser et récuser ces Nous faits à la hâte et sous pression (« les bons Portugais », dit l'extrême droite), désidentifier et désobjectiver, démêler cet embarras des simplifications et des généralisations ? Comment ces Nous, si nombreux, semblent-ils s'ankyloser et se renforcer, reESUrgir de façon fantomatique alors que nous les croyions maudits ou démantelés ? Comment d'autres Nous émergent-ils à l'horizon, tandis que d'autres vacillent, tremblent, se désagrègent mortellement ? Comment pouvons-nous être responsables et co-responsables, (créateurs et co-créateurs) de collectifs (ou connectifs, devrions-nous peut-être écrire) qui s'inventeront ou qui, au contraire, sont en déliquescence, en train de se liquéfier avec l'histoire ? Comment faire face à ces Nous abusifs et usurpateurs, totalisants et totalitaires, ces Nous trop vite énoncés, trop rapidement unifiés ? Comment Nous ? Qui l'a dit, qui peut le dire ? Que veux-tu dire par là ? Qui a décidé, qui a choisi, qui a tracé la ligne de partage, celle qui circonscrit, parfois précairement, d'autres fois par la force de la loi ou sans loi, l'inclus et l'exclu du nous ? Quel Nous étions-nous, quand nous étions (le même) Nous ? Quel Nous serons-nous enfin, lorsque nous parviendrons à Nous ? La formation et la signification de ce nom singulier d'un pluriel, pronom essentiel de la voix politique, de la revendication et de la révolte, de l'affirmation et du « au nom de ». Qui peut, aujourd'hui, parler « au nom de », s'il le fait en multipliant les précautions et les cautions, les endossements ? La première personne du pluriel est-elle vraiment une « personne » si, sans plus, elle affirme : une « personne » peut-elle ne pas être un pluriel ? Ne devrions-nous pas alors, Nous, au lieu de dire je, toujours dire Nous

– je (1^{ère} personne du pluriel), je-Nous (1^{ère} personne du singulier)
? C’est une alchimie du verbe, comme l’a écrit Rimbaud.

(...)

Nous devons éclaircir les modes obscurs par lesquels nous sommes attelés, intégrés, liés, connectés, mêlés et assimilés, reliés et retenus dans de multiples incorporations et introjections au plus-que-moi et aux plus-que-un, aux collectifs qui nous rassemblent et qui nous accueillent ou qui nous cueillent. Le terrain politique des mobilisations et des militances, de l’engagement et de l’implication, est aujourd’hui (plus que jamais ?) fragmenté, divisé, peuplé de clivages et de confrontations. Affrontements irréconciliables et aggravés, sans dialectisation en vue. Beaucoup (d’entre nous ?) aujourd’hui se démarquent et se désidentifient, ressentant une impossibilité (constitutive ?) et une impuissance (native ?) à faire groupe ou appartenance, à consentir au mélange hétéroclite des différents dans un commun : dans un sens commun ou un ressenti commun – quel sens et quel ressenti aujourd’hui nous identifieraient à un Nous paisiblement identifiable ? Nous le couple, Nous les professeurs, Nous les intellectuels, Nous parents et enfants, Nous Européens, Nous Occidentaux, Nous les riches et développés, Nous post-cesti et post-cela, Nous citoyens anthropocéniques et apocalyptiques, désintégrés et pulvérisés ? De nous (pluriels) sont confectionnés et confabulés ces nous (singuliers) ? Nous nous interrogeons de plus en plus, accumulant perplexité sur perplexité, empilant désillusion sur désillusion, scepticismes l’un après l’autre, doute radical et lancinant. Mais la question reste celle-ci : comment se rassembler et que rassembler aujourd’hui ? Avec qui, pour faire quoi, avec quel objectif, avec quel désir, avec quel espoir, au nom de quoi ? Comment expérimenter et essayer des collectifs, les constituer ou les instituer, même de façon dispersée ou divergente, multiple et multipliée ? C’est la question clé : comment faire « sphère publique », même si ce n’est pas une sphère et même si ce n’est pas pleinement public ?

(...)

Tristan Garcia a publié en 2016 un essai stimulant et interpellant, engagé dans une certaine manière de penser l’émancipation et ses dérives identitaires, intitulé « Nous ». Il s’intéresse aux grands discours comme aux petites phrases, aux slogans et aux manifestes, qui façonnent notre condition enchevêtrée dans des identités collectives, dans des pratiques du collectif. Ici, le nous apparaît comme

la superposition de couches (calques et terrasses, décalques), de plans denses ou poreux, que nous sélectionnons ou mobilisons tactiquement pour communiquer des identités sociales, pour décliner les appartenances, découpant et recomposant — chaque Nous est un système de découpage et de circonscription, qui gère des conflits de découpage et de juridiction — dans l'espace de la reconnaissance du social, espèces, genres, types, classes, générations, minorités. Tout un éventail protéiforme de constructions, qui sont des façons de situer et de cartographier les appartenances, nos loyautés ou fidélités, parfois inavouées, ou nos rejets ou silences, aESUmés ou déniés. Cette compréhension fait ressortir un modèle vivant de compositions et d'agencements, certains plus idéologiques, d'autres plus spéculatifs, certains plus disciplinaires ou de contrôle biopolitique (Foucault, Negri, Agamben), d'autres plus émancipateurs (mais que signifie aujourd'hui émancipation ?). Nous sommes — ou plutôt nous participons à — une constellation mobile et dynamique qui se redessine et se reconfigure avec d'autres multiplicités vivantes, qui s'étend, se croise et s'entremêle, qui s'entrelace avec d'autres compositions identitaires. Il s'agit d'une tentative de repenser l'existence politique comme une guerre de nous, au double sens : guerres de nous identitaires (collectifs) qui s'opposent dans la lutte pour la représentativité, la reconnaissance ou l'influence, mais aussi, dans un autre sens, de l'identité comme affaire de nœuds et de liens, d'attaches et de liens qui se tissent, d'attachements et de ligatures à des blocs identitaires où l'on cherche à subsumer une certaine identification (toujours l'identification), plus ou moins précaire et transitoire, plus ou moins durable, souterraine et silencieuse, qui nous maintient (malgré tout) dans une certaine perception de rassemblement entre nous, mais dont, en même temps, nous sommes des dissidents déchirés, parfois dans une pure perte ou orphelinat. Tristan Garcia redessine le récit des aventures des émancipations modernes et contemporaines (toujours en cours et inachevées), l'avènement à la visibilité de collectifs encore invisibles et inaudibles dont les nous n'ont acquis visibilité et audibilité qu'au fil d'un siècle de luttes. Ce sont tous, tant, des nous proliférants et contradictoires, que nous sommes aujourd'hui à même d'identifier dans leur incessante et récurrente désidentification : nous les femmes, nous les juifs, nous les noirs, nous le peuple, nous les réfugiés et apatrides, nous les travailleurs, nous les immigrés, nous les vivants, et continue la liste. Tous ces nous, nous sommes susceptibles de nous croiser avec eux, mais surtout de se croiser en Nous (dans l'intérieur traversé ou transpercé de chaque dividu illusionné individu), dans nos histoires

éclatées et nos mémoires partagées, des habitations traversées ou abandonnées, dans les relations directes ou indirectes que nous entretenons avec les temps et les lieux. La multiplicité interne ou internalisée que chacun (de) nous est et qui fait qu'aucun (de) nous ne coïncide jamais complètement avec soi-même. L'un-différent-de-soi, à l'infini. Tristan Garcia s'interroge sur cette multiplicité interne qui nous traverse et qui, devenue ostensible, nous expose, nous montre à découvert, qui se rend explicite ou s'affirme dans sa multiplicité. La deuxième partie du livre, incisive, traite des « contraintes d'identification » qui nous traversent et nous habitent, comme un fond inidentifiable, mais qui secrète des mécanismes d'identification et de reconnaissance dont nous sommes les éléments dans un système ou des maillons d'une chaîne, qui expriment et manifestent, qui activent, la forme incertaine de certains « nous ». Tout cela ce sont des processus et des traitements historiques, des constructions générées pour nous intégrer dans certaines catégories d'appartenance et d'identification, pour nous localiser dans une carte de descriptions et former sur nous une prévisibilité et une surveillance algorithmique, un profil, dirions-nous aujourd'hui, d'un capitalisme de surveillance (pour utiliser l'expression si juste du livre – un des plus importants de ce siècle, je crois – de Shoshana Zuboff, qui, au fond, ne traite que de toutes les procédures et programmations de « l'identification », au sens large). L'artificialité, autrement dit, la fragilité de chacune des catégories d'appartenance, la construction factice et fictive, les fictions qu'elles nourrissent, les fables qu'elles mettent en scène, les crises qu'elles refusent d'affronter et qui, pour cette raison même, les maintiennent encore en apparente activité, certaines plus virulentes et en recrudescence, stratégiquement instrumentalisées selon les intérêts de certains groupes ou systèmes. Nous savons bien que tout cela se passe sous nos yeux, chaque jour sur un écran près de chez nous. Il cherche à formuler l'hypothèse d'une relation critique et prudente avec l'usage et les abus du nous (des identités et des identifications) : comment penser l'identité comme un usage du mot et de la déclaration, de l'affirmation qui ne force pas la différenciation qui sépare, ni la ressemblance qui unifie, comme une relation créatrice, interrogatrice et attentive à l'égard des usages de l'identité et de l'identique, mais aussi face à l'exacerbation de la différence comme différence absolue qui se regrouperait dans un identitarisme ou une altérité hypostasiée et inassimilable (l'absolutisation de la différence serait aussi nocive – parce qu'elle serait symétrique de l'absolutisation de l'identique comme totalement identique à soi-même). Le même et la mêmété, l'identification et l'identitaire comme hyperboles d'un

nous (et d'un nœud) fantomatique, berceau d'une émancipation ségrégatrice et d'une polarisation mortifère.

(...)

Le nous n'appartient pas plus au terrain des émancipations et des libérations qu'à celui des emprisonnements et des dépendances. Voilà son ambiguïté constitutive, qui exige et convoque notre discernement. Mais nous ne sommes pas plus indépendants que dépendants, ni plus libres qu'intégrés dans l'ordre et la nécessité des lois de la nature et de l'univers, ni définitivement émancipés ni incurablement appartenants : nous sommes, peut-être, toujours, ces deux choses, simultanément, parfois même au même moment. Nous possédons une irréconciliable nature duale, constitutivement inachevée et capable de contradiction, traversée de pulsions contraires. La mécanique de l'identité se complexifie et se dénaturalise, c'est-à-dire : elle se pluralise, se complique, avec des couches de temps recouvertes et reconstruites. La question de la communauté, ou plutôt des communautés plurielles, est celle de la participation : comment prenons-nous part ou sommes-nous écartés dans de grands ensembles, dans des rassemblements forcés ou désirés, maintenus par de fragiles et diaphanes projections. Nous faisons partie d'une série de cercles identifiants et identitaires qui s'entrecroisent comme dans la théorie des ensembles, lieux de fidélités et d'infidélités, lieux de revendication où nous tentons de nous situer, de nous positionner, de nous mouvoir, de nous déplacer, etc. Les identités contemporaines sont faites d'incisions plurielles et d'exclusions multiples, c'est-à-dire d'appartenances contradictoires qui se spatialisent et que nous pouvons essayer de visualiser comme des espaces ou des paysages sur une carte, comme des territoires plus ou moins imaginés, plus ou moins réels, qui se déplacent : calques et pistes qui se densifient ou se condensent autour d'un étrange attracteur, un « nom collectif ». Les « noms collectifs » sont des sphères ou des cercles d'appartenance, ou peut-être des enceintes qui délimitent et circonscrivent une propriété, et donc qui établissent une division entre inclus et exclus. Mais nous circulons entre et à travers ces cercles, nous les croisons, faisons des tangentes, même s'ils nous paraissent opaques et composites. Mais cette figuration spatiale du politique, cet espacement qui fait de l'identité un mouvement d'approche et d'éloignement, de déplacement et de territorialisation, et non pas vraiment une maison familiale (ou une maison commune) ou un conteneur statique. Nous cheminons à travers ces conteneurs d'identification contradictoire, essayant de tracer une voie ou un

chemin à tâtons : et le chemin est différent pour chacun, une femme noire homosexuelle ne suit pas le même chemin qu'un homme blanc pauvre sans instruction, ou qu'un jeune urbain cosmopolite : à quels noms collectifs chacun d'eux fera-t-il appel pour trouver un peu plus de liberté, de dignité, de reconnaissance, de droits. Les identités sont, plus qu'une habitation, au sens d'un domicile ou d'une permanence dans un lieu stabilisé, une navigation incertaine parmi des éléments mouvants. Plus que sujétion ou subjectivation, elles sont des dynamiques d'individuation (si l'on veut), quelque chose qui se définit progressivement par des avancées et des reculs, par des remplissages et des vidanges, comme une respiration (inspirer et expirer) ou une pulsation (une systole et une diastole). Dit Tristan Garcia : « tout est une question de priorités entre ces cercles et notre désir de circuler entre eux et à travers eux. (...) De temps à autre, à certains moments importants de nos vies, notre ordre des nous change soudainement et la forme même du nous se transforme : nous nous sentons bouleversés, étourdis ou convertis, ou alors délogés de nos anciennes convictions. Chacun de nous a déjà fait l'expérience de modifier en soi la priorité de ses appartenances et de ses parentés et de transformer à ses yeux le découpage de ce qu'il croyait percevoir de soi et des autres ». Parfois, on se rend compte que jusqu'alors on croyait vivre comme ceci ou cela, et puis... tout cela devient un problème ou une question qu'il faut démêler, comme une pelote devenue un écheveau emmêlé qui nous apparaît maintenant comme un cocon ou une couveuse qui nous a maintenus artificiellement en vie.

(...)

Placer la question des sujets, des collectifs, celle du Nous, c'est en quelque sorte poser la question du commun, et, dans une certaine mesure, celle de la sphère publique (était-ce le point de départ ?), c'est-à-dire de l'accès à la visibilité et à l'audibilité de certaines formes de nous, ou de la possibilité pour quelqu'un de prendre la parole, d'éclairer ou de demander à être éclairé, de critiquer et d'exprimer une colère ou un désir de justice, mais aussi de prononcer quelques mots d'amitié ou d'amour, de désir d'être-ensemble et de faire-ensemble, de nommer ce qui nous manque ou ce à quoi nous aspirons, ce vers quoi nous voulons nous mobiliser. Cela implique de réfléchir à ce que peut être un sujet singulier fait d'un pluriel collectif : un sujet qui ne correspond à aucune personne déterminée, mais qui est constitué par un ensemble de liens ou de connexions qui, à un moment et dans un espace donnés, se rencontrent, dont les attaches s'inventent et s'instituent par cette puissance de la rencontre. Un sujet qui se

découpe ou se circonscrit en s'extrayant d'un tout indifférencié pour ouvrir un procès d'individuation potentiellement ouvert et indéterminé, une circonscription finie qui ouvre la possibilité d'infiniter, d'élargir, d'étendre, d'entrer en alliance, de se transformer. C'est peut-être de cela qu'il s'agit dans le texte *L'insurrection* qui vient, du Comité Invisible, quand il appelle à la constitution d'un nous qui ne se définirait pas – comme le font généralement les collectifs – par un dedans et un dehors, par une ligne de partage entre inclus et exclus, mais par la densité des liens qui le composent et par les recompositions et ouvertures qui les achèvent.

(...)

Ces dramaturgies des nous qui apparaissent dans la sphère publique, même si elles sont parfois inconsistantes et contradictoires, n'en restent pas moins des tentatives, des propositions pour déployer l'espace ouvert d'un nous. Même si nous ne savons pas ce qu'est "nous", ni comment nous sommes un "nous", à quel nous pouvons-nous prendre part sans appartenir, quel nous pouvons-nous partager sans avoir à nous définir ? Cela n'exige pas que chacun soit une identité identique à elle-même, ni une propriété propre et appropriée, mais quelque chose comme une question ou une ouverture, une hospitalité : quelque chose qui accueille, et non qui exige une identification ou une identité (Derrida a longuement écrit sur ce sujet lorsqu'il a parlé de l'hospitalité inconditionnelle, du cosmopolitisme sans fin). Parler de Nous, parler d'un Nous, ou parler pour Nous ou au nom de Nous, encourage l'interrogation, la patience, la vigilance et l'intensité dans ce que nous voulons dire et dans ce que nous faisons de ce que nous disons, dans les scènes que la prise de parole ouvre dans l'espace public. La représentation des cercles et des sphères, qui sont des images d'une circonscription qui dessine un contour, mais aussi d'une ouverture, comme une lentille ou un œil qui ouvre un espace de projection et de visibilité, ou un espace d'écoute. Un espace de présence (ou d'apparition, dirait Hannah Arendt) où des êtres libres viennent à la rencontre. Jean-Christophe Bailly, dans l'un des plus beaux textes que je connaisse sur le nous, écrit en 2014 dans la revue *Vacarme* et republié en 2015 dans le livre *L'élargissement du poème*, parle d'un nous qui ne désigne pas une simple addition de sujets identifiés ou identitaires, mais une part indéfinie potentiellement illimitée. Un nous qui n'enferme pas, qui ne nous enferme pas dans une sphère ou un cercle, sauf si ce cercle porte en lui une pure ouverture, même si un cercle ouvert est une pure contradiction : ce n'est alors plus un cercle, mais une autre figure. Il nous faudrait penser

non pas la quadrature du cercle mais l'ouverture du cercle (c'est-à-dire : la circonscription du nous), si l'on entend par là que ce qu'il circonscrit est une hospitalité et une ouverture. Un Nous ouvert et élargi, ou, comme l'écrit aussi Marielle Macé, "un nous qui interroge ce que nous pouvons faire, si nous disons et faisons un Nous. Un Nous qui n'ouvrirait pas la question de l'identité, mais la tâche infinie qui consiste à faire et défaire les collectifs, les appartenances, les parentés, pluriels suffisamment ensemble pour qu'ils puissent énoncer, qu'ils puissent rassembler sans ressembler".

(...)

Nous serait, constitutivement et par définition, sans limite mais non nécessairement indéterminé ou sans localisation : déterminé, oui, par une lutte, des idées, des liens, des émotions incarnées et vécues, par un certain désir d'avenir. Nous n'est pas une fin, ni une finalité en soi. Nous est un commencement ou un principe, un point de départ et non un port d'arrivée (comme si l'on pouvait dire que nous sommes enfin arrivés à Nous). Nous est le milieu, simplement un milieu, au sens écologique : un lieu d'interdépendance et de connexions, point de départ d'une enquête à mener avec attention, patience, humilité, liberté et courage. Une écoute de nous ou le nous comme écoute : n'est-ce pas à cela que sert une sphère publique, à nous écouter les uns les autres ? Plus qu'une identité ou une appartenance, nous, en de multiples sens singuliers pluriels : comme nom d'une cause, d'une lutte, d'une tâche, d'une écoute. Cette écoute (ou cette lecture) ici et maintenant, d'une voix qui s'écrit, a aussi été en quelque sorte un nous : fragile, éphémère, précaire, à distance, mais réel.



FEEDBACKS

Élaborations phénoménologiques de trois créateurs

L'expérience phénoménologique lumineuse que nos trois créateurs ont élaborée, chacun au sein de leur propre articulation et formulation perceptuelle, était une articulation phénoménologique de Plénitude d'Être. Par « lumineuse », j'entends la radiance de l'expérience exprimée dans la radiance de leurs peintures pleines d'Être lumineuses et de leurs présentations artistiques lumineuses. Leurs interventions philosophiques, imprégnées d'art, étaient aussi une présentation artistique lumineuse.

Dans notre vision ésotérique, nous entrons dans le champ du phénomène, et nous faisons l'expérience du champ de l'Être du phénomène se ré-présentant et se re-manifestant à travers la forme artistique et les formes de présentations pleines d'art, telles que le film et les présentations lumineuses de structures historiques, ou encore les formes lumineuses de l'expérience philosophique vécue, dévoilant de façon implicite et explicite la luminosité de la Plénitude d'Être.

Cette vision ésotérique expérientielle est notre vue de la gnose, ou notre vue comme jnana, ou notre vue de perception directe. Cette vision ésotérique est notre expérience de la connaissance directe et de la non-dualité au sein et avec les phénomènes de la peinture et des Présentations pleines d'Art.

C'est ainsi que nous faisons l'expérience du champ de conscience dans le champ du phénomène et dans le champ de la Plénitude d'Être du phénomène. Les phénomènes sont la manifestation de la conscience elle-même comme Conscience pleinement Être.

Dans notre regard artistique, nous faisons l'expérience du ressenti, nous percevons le ressenti de l'énergie pleine d'Être du phénomène se manifestant en nous. Cette manifestation intérieure a lieu lorsque les phénomènes de la peinture et les phénomènes des Présentations pleines d'Art se produisent effectivement. Dans cette contemplation, nous faisons l'expérience, par la gnose et la perception directe, de la connaissance directe du champ de l'Être du phénomène et du champ de la radiance du phénomène. La radiance de la peinture et la radiance des diverses formes pleines d'art, y compris la forme artistique de la parole, sont la manifestation directe de l'énergie lumineuse des phénomènes pleins d'Être expérimentés et phénoménologiquement re-manifestés dans notre monde.

Le don de l'créateur est de manifester directement, par soi-même, son expérience non conceptuelle de la dimension énergétique radieuse et lumineuse des formes de Plénitude phénoménologique d'Être vues et vécues.

CE N'EST PAS LA VISION CONCRETISEE DU MENTAL SEUL

Cette vision créative ésotérique et artistique est celle de la gnose ou du jnana, une vision de la perception directe de la conscience comme gnose et comme jnana. Cette approche n'est pas celle du mental seul. La vision du mental seul n'englobe pas la connaissance de la gnose, ni le savoir direct, ni la perception directe, ni l'expérience non-duelle de la dimension énergétique de la Plénitude phénoménale de l'Être en nous. Dans cette perspective de la Plénitude de l'Être des phénomènes, il y a la vision expérientielle de la Pure Plénitude de l'Être se manifestant en soi comme expérience phénoménologique, chez l'observateur et l'auditeur.

Notre mental connaît les formes par la pensée, le raisonnement, la sensation, l'abstraction mentale, le ressenti affectif, la perception imaginale et la mémoire. Par le mental, on peut connaître l'expérience et les phénomènes ainsi que leurs formes.

Mais le mental seul n'a pas le don de la gnose ni celui de la perception non-duelle directe. En réalité, lorsqu'on suspend le mental, qu'on met entre parenthèses ses jugements sur le vrai ou le faux, le bien ou le mal, ou même sur le meilleur, dans cette pause du mental, notre conscience comme Gnose surgit d'elle-même, notre Savoir Direct apparaît, notre expérience non-duelle de la Plénitude de l'Être émerge spontanément. Ainsi, l'expérience continue de la non-dualité au sein de la dualité peut se manifester. La Conscience Primordiale surgit d'elle-même et manifeste l'expérience à nous et aux autres sous mode dualiste.

Notre expérience directe de la Plénitude de l'Être du phénomène se révèle, tout comme notre expérience de la Force énergétique lumineuse du phénomène ; notre expérience du champ de l'Être des phénomènes, et en tant que phénomènes, se manifeste en nous et autour de nous. Ce savoir direct et non conceptuel est la connaissance expérientielle de notre Conscience Primordiale de Plénitude de l'Être. La conscience, c'est notre Être connaissant l'Être. L'Être se connaît en tant qu'Être par la Conscience de la Plénitude de l'Être. Notre Être est cette Conscience de Plénitude incarnée.

Nos « créateurs » ont élaboré leur expérience de la manifestation ésotérique énergétique lumineuse de la Plénitude des phénomènes grâce à leur don de l'auto-manifestation, à travers leur vécu créatif et l'habileté de leur expression personnelle.

Phénoménologiquement, on peint non seulement avec la liquidité de la peinture, mais aussi avec des mots lumineux et un langage fluide. On peut faire surgir l'expérience de la Plénitude de l'Être par la

peinture liquide, tout comme on peut transmettre cette expérience lumineuse de la Plénitude de l'Être en peignant par nos mots et nos formulations fluides tirées de l'expérience vécue. Le langage évoque et fait naître la Plénitude de l'Être et la résonance du Sens. Le son de nos mots et la signification qu'ils portent font émerger la Plénitude de l'Être et la Surchargement de Sens. Comme le disait Heidegger : « Le langage est la maison de l'Être. » (Heidegger, 1947, p. 213)

L'créateur s'exprimait depuis et à travers son expérience ésotérique de l'automanifestation créative de phénomènes pleins d'Être et porteurs de sens. Chaque créateur possède sa propre perception participative directe et singulière du phénomène, ainsi que sa propre expérience singulière, non conceptuelle et non-dualiste, de la luminosité de la Plénitude de l'Être comme et à travers le phénomène.

Nous aimons toutes et tous éprouver la Plénitude de l'Être. L'art nous fait ressentir la présence vivante de l'créateur grâce à ce qu'il ou elle éprouve à travers ses créations, qu'il s'agisse de la peinture ou d'autres formes de manifestation artistique, telles que la parole inspirée dans ce champ ésotérique de la Plénitude de l'Être. Cette expérience prend forme à travers ce ressenti que nous partageons en découvrant les manifestations artistiques, quelle qu'en soit la modalité.

COMMENTAIRE

Chaque créateur a apporté un commentaire à sa manière, utilisant son propre langage pour articuler son expérience vécue des phénomènes pleins d'Être, ainsi que son vécu de la radiance phénoménale de la Plénitude de l'Être sous forme d'énergie lumineuse. Chacune, chacun œuvrait expérimentiellement dans sa propre expérience artistique créative, manifestant l'automanifestation dans sa relation à la présentation artistique. Leur identité la plus profonde, ou Who-ness, se déployait à travers cette conscience intime, leur permettant de percevoir le monde de la plénitude phénoménale et d'exprimer cette manifestation intérieure dans leurs gestes artistiques. Ils, elles, actualisaient dans le monde leur expérience de la Plénitude de l'Être phénoménologique.

Chaque créateur a aussi partagé une réflexion sur sa propre compréhension du processus créatif d'automanifestation.

José Guilherme Abreu – Historien de l'art et créateur

Le premier, José Guilherme Abreu, a proposé une intervention lumineuse ancrée dans la phénoménologie. Il a ouvert sa présentation sur l'essence de la conscience humaine comme automanifestation créative. Il a replacé sa réflexion dans l'histoire des études génétiques sur les capacités de survie. Une première vague d'études insistait sur les fonctions biologiques vitales. Une seconde s'intéressa à l'intelligence et à la raison comme ressources de survie. Enfin, la troisième portait sur la créativité comme véritable source de résilience.

José a souligné que la créativité humaine joue un rôle plus déterminant que la raison ou l'intelligence dans la survie, et même que les gènes liés à la créativité semblent corrélés à la longévité.

En écoutant ces résultats sur la créativité et la survie, mon esprit s'est tourné vers la tradition existentielle du Dzogchen, apparue au VII^e et VIII^e siècle de notre ère. Cette tradition a opéré une transition philosophique majeure, passant du bouddhisme transcendantal, axé sur la dissociation radicale et la désincarnation, à un cheminement fondé sur la conscience naturelle et la créativité immanente. Là où la tradition transcendante voyait dans le désir la source de toute souffrance et prônait la contemplation du vide, le Dzogchen valorise la créativité et la libération à travers l'expérience incarnée de la conscience lumineuse.

Selon cette vision transcendante, tous les phénomènes sont illusoirs et notre expérience du réel serait une illusion, tout comme la perception de notre identité ou celle de nos proches. Cette distorsion de l'expérience humaine, à mes yeux, n'est pas seulement fausse, elle est aussi profondément réductrice et ennuyeuse. Au sens du Dzogchen, il s'agit là d'une ignorance fondamentale (Ma Rigpa) : la non-reconnaissance de la conscience et de la plénitude primordiales.

Dans cette optique, la seule échappatoire à la vacuité et à l'absence d'Être serait la cessation transcendante – un état où il n'y a plus de sujet, plus de souffrance, plus de présence ; rien que le néant. J'avoue pratiquer parfois la méditation transcendante... chez le dentiste, à titre d'anesthésie philosophique !

À partir du VIII^e siècle, pourtant, la perspective évolue. Devenir Bouddha, c'est devenir omniscient et omnipotent, ce qui traduit une superbe envolée de la grandeur humaine jusque dans le sacré. C'est aussi l'époque du grand texte Dzogchen, « La Source Suprême », qui inaugure une tradition immanente de la conscience lumineuse et

incarnée, dépassant la vacuité et l'absence de sens de l'ancien bouddhisme.

Le même tournant existentiel a lieu en Inde, à travers le shivaïsme du Cachemire. Dzogchen, shivaïsme et phénoménologie existentielle contemporaine convergent : toutes trois situent la connaissance dans l'expérience vécue. Le texte « La Source Sublime » met l'accent sur notre conscience lumineuse incarnée comme plénitude d'Être, et sur la créativité comme voie de libération immédiate, sans échange spirituel ni attente d'innombrables éons.

La libération de soi, c'est vivre et manifester la plénitude lumineuse de notre être, ici et maintenant, en transformant nos expériences, même traumatiques, et en transmettant cette énergie à autrui. C'est le pouvoir de la transmission de l'énergie lumineuse de la conscience.

Dans cette existence créative et libératrice, le champ créatif de la plénitude d'Être est la voie essentielle de survie existentielle. L'expérience artistique, l'imagination créatrice, la dimension archétypale de l'Être, tout cela participe de la libération Dzogchen.

José Guilherme Abreu a ensuite abordé la notion de Sphera publique, en commençant par les études sociologiques de Habermas, puis en passant à une perspective phénoménologique inspirée de la philosophe française Nathalie Depraz. Celle-ci enseigne que la phénoménologie permet la perception directe de l'Être d'un être et des phénomènes. On peut aussi connaître l'Absolu à partir de notre conscience pleine d'Être, non comme une illusion, mais comme une réalité vécue et effective.

En expérimentant notre propre conscience, nous faisons l'expérience de la plénitude de notre Être. La conscience n'est pas seulement psychologique, elle est ontologique : c'est l'Être qui se connaît. Cette conscience, don inné à la naissance, se manifeste en nous, par nous, comme nous.

Dans l'instant de la conscience, on peut vivre la non-dualité de la plénitude pure, entrer dans la plénitude de l'autre, expérimenter cette intimité libératrice évoquée par Jung comme la mystérieuse *Conjunctio*. (Quelle joie que notre existence ne soit pas qu'une illusion !)

Nathalie Depraz, dans ses collaborations avec Heidegger et Francisco Varela sur « The Gesture of Awareness », a déplacé le centre de la phénoménologie : il ne s'agit plus seulement de saisir l'essence des phénomènes, mais de vivre la plénitude réelle des phénomènes comme tels. Elle propose que la phénoménologie devienne la base même de la Sphera – cet espace public d'une conscience lumineuse

collective. Cette sphère collective, ce champ incarné du lumineux, soutient la profondeur de nos vies partagées, bien au-delà d'une simple vie de l'esprit.

José Guilherme a poursuivi sa réflexion sur la Sphera : point de vue sociologique (Habermas), phénoménologique, et relationnel.

Il a présenté la Sphera de plénitude d'Être. Lorsqu'elle repose sur l'expérience phénoménologique, cette sphère permet l'automanifestation réciproque de la conscience d'Être, créant ainsi un espace public vivant. Cette sphère lumineuse offre la base pour l'intimité relationnelle, le soutien ontologique, l'énergie créative, aussi bien dans la vie privée que professionnelle.

La Sphera est le champ d'Être entre les êtres, une union qui génère un espace protecteur et créatif autour de nous, une sphère ésotérique d'énergie lumineuse d'Être. Cette sphère peut être ressentie, parfois même vue par certaines personnes, comme un champ collectif d'énergie et de présence lumineuses. Elle contient et soutient la continuité de la plénitude entre nous.

La Sphera se manifeste comme Shakti cosmique : lumière, compassion, transmission de la conscience, soutien énergétique et vital pour la continuité de l'expérience non-duelle au sein de la différence. Il n'y a pas de maître extérieur : notre conscience la plus intime est la source, et s'unit à celle des autres dans ce champ ésotérique.

Comme le disait Bodhidharma au VI^e siècle, par-delà mots et lettres, il y a Transmission, inhérente à la conscience humaine elle-même. Longchenpa, au XIV^e siècle, enseignait que tout phénomène est identique à la source : « Puisse-je faire l'expérience de tous les phénomènes comme la Source ».

La Sphera devient ainsi un contexte puissant de libération et d'automanifestation dans le monde. Elle prend forme au sein du couple, de la famille, d'un groupe créatif, d'un village, d'une cité, voire d'une entreprise. Elle ouvre une expérience continue de la plénitude réciproque dans l'existence. Cette sphère illustre la libération lumineuse de l'être.

Elle se manifeste aussi dans les pratiques de consultation existentielle, de soin, d'enseignement, de résolution de conflits, et même dans la vie institutionnelle ou d'entreprise. La Sphera, sphère ésotérique de plénitude créatrice et lumineuse, contient et soutient ces expériences collectives.

Lorsqu'une personne se trouve dans une telle Sphera, la personne étend sa propre énergie de conscience dans la Sphera. Ainsi, la Sphera

est dynamisée, l'énergie lumineuse est intensifiée, et l'Unité subtile lumineuse de l'Être est expérimentée par les participants.

Dans le domaine de la psychothérapie ou de l'amitié, lorsqu'une personne souffre d'absence d'Être, de vide, ou du sentiment d'absence de toute signification, le fait d'entrer à deux dans cette Sphera de conscience lumineuse pleine d'Être peut être intériorisé et assimilé par la personne. Celle-ci peut alors devenir plus aisément pleine d'Être, plus incarnée dans la conscience de la plénitude. Le thérapeute, le consultant ou l'ami peut non seulement porter la personne dans cette Sphera de conscience lumineuse, mais cette Sphera, en tant que contexte créatif, transmet et soutient ce champ de conscience pour cette personne.

Cette transmission peut s'adresser à une personne enfermée dans le vide, dépourvue de toute plénitude et luminosité de l'Être. Être dans cette Sphera naturelle lumineuse de plénitude permet d'incarner plus facilement la plénitude de l'Être. Il s'agit d'un domaine ésotérique tout à fait naturel, reflétant la Sphera lumineuse de cette plénitude de l'Être qui devient incarnée.

De plus, il y eut alors une discussion par José autour de l'Epoque, cette suspension de notre esprit jugeant. Suspendre notre esprit de jugement, de bien et de mal, de juste et faux, de mieux et pire, permet à notre mental de s'effacer et de reculer, et dans cette vastitude, on peut ressentir la survenue spontanée de notre conscience naturelle lumineuse, vaste, spacieuse et dotée d'un savoir multidimensionnel.

Encore une fois, la phénoménologue française Nathalie Depraz, avec sa compréhension phénoménologique-ontologique, rappelle qu'à travers la phénoménologie, on peut connaître l'Absolu, directement ou à travers les phénomènes du monde. Cela me fait penser à la grande déclaration du shivaïsme du Cachemire : « La félicité du monde est la félicité du Samadhi. » Par Absolu, on entend ici la vaste source vivante de l'Être et de la plénitude. L'absolu n'est pas une entité.

En fait, tant la peinture que les présentations artistiques des trois créateurs furent pour moi l'expérience lumineuse de l'Être pur en automanifestation de la singularité existentielle. Dans l'ésotérisme phénoménologique, « l'Absolu » est la source ontologique naturelle, vivante, de l'auto-manifestation. Le mot absolu peut sembler omnipotent, omniscient, parfois grandiloquent : il désigne cependant cette source intime d'où surgissent les phénomènes, notre capacité d'être pleinement conscient. Cette conscience intime est vaste, infinie dans ses horizons, multidimensionnelle.

Dans l'ancienne tradition dzogchen, il existe cette compréhension selon laquelle la source des phénomènes et les phénomènes sont identiques. Une prière Nyingma dit : « Puisse-je faire l'expérience de tous les phénomènes comme du dharmakaya. » Cela signifie : puisse-je expérimenter tous les phénomènes comme la Source. Source et phénomènes ne font qu'un, dans l'unité et la non-dualité. Notre fondement de l'Être est la source. Notre fondement de l'Être est la Personne-qui-est. Ce qui est de l'ordre du Qui est ontologique et non simplement psychologique.

Le commentaire, l'art, les présentations artistiques, comme phénomènes issus de la source, ne forment qu'un tout. Comme l'affirmait Dun Scotus il y a des siècles : « UNA VOCE ». Ils sont également identiques en ce que l'automanifestation de la source à travers les phénomènes se fait dans une même unité. La Personne-qui-est est à la fois source et manifestation de la source. Nos trois créateurs sont chacun une singularité manifeste, chaque Personne-qui-est étant phénomène et source de manifestation.

LA SPHERA

Cette sphère de créativité est la source et la manifestation de la source. La Sphera est à la fois la source et le phénomène ésotérique de la source. Cette sphère peut contenir et porter l'expérience ésotérique. La Sphera peut être investie à tout moment. Sa réalité lumineuse requiert parfois, au début, un ancrage physique, mais au fil de son déploiement, elle transcende l'espace ou le sol physique pour devenir un espace stable et lumineux de plénitude, multidimensionnel et présent comme zone intermédiaire potentielle à invoquer et actualiser selon notre désir ésotérique.

César Barrio – Créateur architecte

L'créateur architecte César Barrio a su, de façon saisissante, prendre des structures artistiques lumineuses – des bâtiments anciens, des formes naturelles – et, depuis leur présence rayonnante, élaborer une ontologie existentielle de la créativité et de la présence subtile incarnée. Une présentation remarquable.

Ce qui m'a frappé dans le commentaire de César Barrio, c'est son articulation explicite de l'importance de l'INTERVALLE, ou ce qui est pour moi la zone intermédiaire de l'expérience, cet espace entre la réalité et la fantaisie. Cet « espace créatif » nécessaire est l'espace de transition qui s'ouvre comme espace potentiel de créativité, d'auto-manifestation. Cet espace d'entre-deux est celui où notre

conscience pleine d'Être se manifeste, où notre ressenti de personne prend forme et où la dimension archétypique de la plénitude et du fondement de l'Être s'auto-manifeste.

Cet intervalle, cet espace créatif, cette ouverture ontologique, cette immanence, sont l'espace de la potentialité : espace créatif comme source de plénitude. Ce n'est pas l'ancien espace transcendant dissocié, non plus un espace vide ou dénué d'Être, mais bien un espace créatif d'immanence, une présence pleine d'être. Cet espace, cette ouverture, cette brèche, ce lieu où s'auto-manifeste l'Être, la luminosité de la plénitude... c'est là que la dimension archétypique se déploie, illuminant notre expérience énergétique et notre auto-libération créatrice.

C'est aussi le lieu où l'on s'ouvre au fondement de l'Être en soi, comme soi. C'est un espace de conscience intemporelle au sein du temps. Y entrer, c'est pénétrer la conscience intemporelle. En incarnant cet espace d'ouverture de la plénitude, on incarne notre conscience lumineuse comme source, comme notre propre Qui.

Cet intervalle nous permet, intuitivement ou par perception directe, de suivre le déploiement des manifestations du champ de l'Être dans les situations. Dans l'intervalle, on s'ouvre à l'émergence spontanée de la plénitude et aux phénomènes qui se manifestent d'eux-mêmes dans notre champ de conscience, et non simplement dans notre esprit calculateur. C'est l'espace de la manifestation créatrice, de la compréhension intuitive et de l'expérience au sens fort du terme.

Dominik Lejman – Créateur conceptuel multimédia

Notre troisième créateur fut Dominik Lejman. Pour lui, l'espace créatif est celui du déploiement spontané et de la synchronicité. Dans la description de son travail, de ses manifestations artistiques, l'accent était toujours mis sur la spontanéité et la synchronicité.

La synchronicité, c'est l'occurrence simultanée où la manifestation artistique trouve son espace d'émergence. Elle est la manifestation cohérente spontanée qui advient sur le plan ésotérique de l'existence, ce champ énergétique de la force créatrice de Shakti, dans ce champ créatif de manifestation spontanée. C'est l'espace de la convergence énergétique opportune, du hasard heureux. Il ne s'agit pas d'un espace de causalité simple. C'est l'espace créatif de la manifestation lumineuse, de la convergence synchronistique spontanée. C'est l'espace plein d'Être de l'automanifestation spontanée de la création

artistique, de l'événement spontané de la plénitude. Toute création est spontanée.

La forme créée possède sa propre détermination et sa propre destinée. La forme artistique est forme vivante de plénitude dans sa propre nature et spontanéité.

AU-DELA DE L'INTENTIONNALITE

Dominik Lejman a expliqué de multiples manières comment la performance artistique créative se manifeste dans le monde au-delà de l'intention, de la volonté, de la compulsion ou de la drive. L'expérience créative advient et se déploie dans le temps et l'espace. Dominik Lejman fut la source de l'auto-manifestation, mais il n'était pas la seule source créative de cette auto-manifestation. Son « qui » était source ; il participait aussi à la source ontologique de la manifestation de la plénitude. Sa description de l'événement créatif était une formidable description de l'Événement de plénitude en auto-manifestation. C'est vrai pour toute expérience créatrice.

L'expérience créative, qu'il s'agisse d'expression artistique ou de la convergence énergétique lumineuse manifestant un événement ésotérique dans notre vie, est l'événement d'Être en auto-manifestation, qui advient simplement. Ressentir et expérimenter ces auto-manifestations d'événements créateurs suppose une écoute du déploiement créatif de la source lumineuse se manifestant comme phénomène. L'expérience créative n'est pas qu'une affaire de cause-effet exotérique.

L'art créatif est une manifestation ésotérique intemporelle de la plénitude créatrice lumineuse dans le temps ; la créativité est fonction du désir plus que de l'intention. C'est la fonction spontanée de notre conscience lumineuse primordiale comme source, non celle de l'intention mentale. C'est important à saisir.

Dominik emploie le langage de la légèreté du phénomène, de sa fluidité. Sa langue est celle de l'art ésotérique. Pour décrire son vécu de la Sphera, il parle de la Sphera comme icône de la création. Il décrit cette ouverture ou manifestation spontanée comme introduisant la Sacralité de la Sphera dans l'espace public. Il utilise aussi la notion de liminalité, l'expérience de tenir ensemble dans la Sphera, ce champ de conscience qui est lieu d'émergence de l'événement. Dans cette expérience créative, nous ne sommes pas les seuls manifestants : la manifestation est celle de la plénitude elle-même. D'une certaine façon, chaque événement est conscience, chaque événement est un

surissement spontané. Le temps lui-même, dans la conscience intemporelle, est le cours de la manifestation.

Dominik a aussi parlé de la paradoxale concrétude et littéralité de la Résonance, qui agit en profondeur dans nos limitations avec la célébrité extérieure, ce qui fait la renommée.

Pour moi, incarner ces trois articulations artistiques de l'expérience créative ontologique a été d'une grande utilité et d'un plaisir véritable. La compréhension et la praxis ésotériques présentées par les trois créateurs permettent et soutiennent l'entrée dans le champ de l'énergie pleine de Shakti, dans son déploiement infini, dans l'expérience vécue de la plénitude, vie après vie, mort après mort. Tel est le domaine ésotérique de notre expérience collective lumineuse de la plénitude incarnée.

Les créateurs et ses liens

José Guilherme Abreu

<http://www.youtube.com/watch?v=8CPECToie38&ab>

channel=AragestationofthePublicSphera

César Barrio

<https://www.youtube.com/watch?v=wXKlZrx0Zq0>

channel=ArtasgestionofthPublicSphere

Dominik Lejman

<http://www.youtube.com/watch?v=t1S2FyoYWMo&t=9s&ab>

channel=ArtasgestionofthePublicSpher

Entrelacs digressifs de quatre penseurs

José Guilherme Abreu

Tout comme Raymond Abellio le dit, la vision, l'action et l'art sont sphériquement interdépendants, car au final, ces instances forment une boucle. La vision est le principe passif de l'art, tandis que l'action en est le principe actif. Cependant, la transition du passif à l'actif se produit parce qu'il existe un esprit conscient qui fournit un terrain commun permettant de garder l'intuition d'une vision présente, pendant que la matière brute est travaillée pour engendrer une nouvelle création à partir de cette vision.

Pour citer Paul Valéry, Merleau-Ponty affirme que « *le peintre 'apporte son corps' car, en fait, on ne voit pas comment un esprit pourrait peindre* » (Merleau-Ponty, 1964, p. 16). Mais est-ce seulement la main (l'extension du corps) et l'œil (la connexion avec l'esprit) qui sont nécessaires pour qu'une peinture soit peinte ? Outre ces pôles ultimes, il semble évident qu'un esprit réflexif et un arrière-plan commun sont également requis. Un arrière-plan commun, que l'on pourrait appeler le monde, qui fournit les matières premières dont l'artiste a besoin pour créer, et un esprit réflexif, que l'on pourrait désigner comme conscience, qui se remplit de stimuli iESUs de son interaction avec le monde.

Le fond commun est le monde des phénomènes dans lequel la présence de l'Être apparaît, alors que la vie devient un Théâtre des Apparitions : non seulement l'apparition de ce qui apparaît, tels que les êtres et les choses, mais aussi l'apparition de ce que signifie apparaître. L'apparition du Théâtre qui devient présent et vivant sur chaque scène.

Nous avons considéré la conférence de Rudolph Bauer comme centrée sur ce dernier type d'apparition. Une apparition qui est aussi une révélation : la révélation de la scène performative de la conscience comme théâtre, avec ses degrés d'éveil, vers les niveaux les plus authentiques de prise de conscience. C'est là que l'on peut trouver la perfection ou, si l'on préfère, atteindre l'art.

De façon similaire, nous avons vu la conférence de Simeon Nelson comme axée sur le premier type d'apparition : l'apparition de ce qui paraît. L'apparition du maillage, comme l'apparition de l'amalgame des choses, dont la vitalité originelle stimule et inspire l'artiste dans son élan créatif à humaniser, c'est-à-dire à générer du sens, parmi le réseau (le maillage) des apparitions.

Si les conférences de Rudolph Bauer et Simeon Nelson sont toutes deux axées sur la prise de conscience du théâtre des apparitions, la conférence de Jo Joelson est centrée sur l'action, ou sur la circonstance que chacun de nous agit comme acteur ou agent d'une pièce commune ou d'un terrain commun. Il s'agit, bien sûr,

également de prise de conscience, mais pas tant de notre condition ou position face à l'apparition des phénomènes que de nos propres actes. Prendre conscience de ce que nous faisons et de ce que nous ne faisons pas, quant à leur impact sur notre terrain commun et notre pièce commune.

Enfin, la conférence de Rodrigo Silva vient compléter cette digression de Sphera en se concentrant sur la problématique de penser non pas l'arrière-plan commun où se déroulent les actions, mais les interactions des performeurs entre eux. Il s'agit là d'un problème particulièrement complexe : celui d'un esprit conscient diffracté, qui à la fois nous relie et nous distingue, suivant les doubles vecteurs de l'intégration et de la différenciation.

Les questions : qui sommes-nous, et qui ne sommes-nous pas, constituent des koans ultimes. Quelles sont les frontières et les tensions entre chacun et les autres ? Quelles sont les frontières et les tensions entre un groupe et un autre ? Comment ces frontières sont-elles établies et maintenues ? Que signifient-elles, que représentent-elles ? Sont-elles nécessaires ? Peuvent-elles prendre un sens ? Et signifier quoi ?

Cette dernière conférence conclut un premier cycle de contributions indépendantes, liées et reliées par ce que Raymond Abellio nomme une corrélation sphérique. Par corrélation sphérique, il entend une pensée liée, tout en restant indépendante, un genre d'intrication psychique qui fusionne des approches, hypothèses et objectifs distincts, et dont l'effet est d'effacer la notion de fin, comme on peut le lire :

Ainsi, le vrai Je constituant, dont l'apparition marque l'achèvement et la réussite du processus de constitution, n'est pas lui-même déduit à la fin d'un enchaînement logique, ni comme un effet produit par sa cause, mais par un mouvement original, une invention nouvelle à chaque fois. Cela explique le caractère perpétuellement inchoatif de la phénoménologie, contrainte de postuler et d'employer, d'une manière apparemment linéaire mais polarisée, des concepts qui ne trouveront tout leur sens qu'à la fin du processus, dans une corrélation sphérique de tous les pôles qui efface la notion de fin. (Abellio, 1965, p. 100)

Ces quatre conférences, ainsi que les trois autres, sont reliées par une corrélation sphérique, non parce qu'elles auraient été conçues à partir d'un quelconque accord préalable, mais parce qu'elles apparaissent comme des réflexions et digressions cohérentes et consistantes sur un sujet commun.

Le projet Sphera s'inspire de la « pensée sphérique » d'Abellio, comme nous avons tenté de le montrer en reliant ces quatre conférences indépendantes, mais entrelacées.

En somme, si l'on décrit la pensée sphérique comme la modalité par laquelle l'esprit conscient du Moi transcendantal se révèle, un nouveau koan paradoxal apparaît : l'estompage des frontières comme passage vers une nouvelle (ou ultime ?) frontière !

Références :

ABELLIO, R. (1965) *La Structure Absolue. Essai de Phénoménologie Génétique*, Paris : Gallimard

MERLEAU-PONTY, M. (1964) *L'Œil et l'Esprit*, Paris : Gallimard

L'ART COMME GESTATION
DE LA *SPHERA* PUBLIQUE

Cycle de Conférences

JOSÉ GUILHERME ABREU

LA GÉNÉTIQUE DE CRÉATION ARTISTIQUE
UNE VISION ABELLIENNE

DOMINIK LEJMAN

PURGATION

CÉSAR BARRIO

VIVRE DANS LES INTERSTICES

RUDOLPH BAUER

LE DRAME PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE
L'EXPÉRIENCE ESOTÉRIQUE-EXOTÉRIQUE TEL
QU'ILLUMINÉE PAR L'ART

SIMEON NELSON

ANARCHISME ENTREMÊLÉ

JO JOELSON

RÉMÉMORER LA NATURE : ACTION POUR LA VIE

RODRIGO SILVA

NOUS, SINGULIER PLURIEL